

Hase, Hut und Happenings

Die 68er als soziale Plastik?

JULIA KIEGELAND

Kunst, die nicht sofort als solche erkennbar ist, hat es schwer. Anders als Bilder oder Plastiken im musealen Kontext, die zweifelsfrei als Kunst wahrgenommen werden, bieten insbesondere die Performance- und Aktionskunst keine einfachen Interpretationszugänge. Weder zählen sie zu den in der Öffentlichkeit viel beachteten Varianten des künstlerischen Ausdrucksmittels, noch sind ihre Künstler von allgemeiner Bekanntheit. Hierfür mitverantwortlich zeichnet der dominante Aspekt dieser Kunstform: die Vergänglichkeit des Moments. Diese künstlerisch-konzipierten Situationen lassen sich nicht beliebig reproduzieren oder wiederholen, im Moment der Aufzeichnung verlieren sie einen bedeutenden Teil ihrer Aussagekraft und Wirkung. Der Zugang zu Bedeutung und subjektivem Nachempfinden der Stimmung und der nicht greifbaren Aspekte dieser Aktionen wird damit ungemein erschwert.

Wohl auch aus diesem Grund ist es wenig verwunderlich, wenn Schlagwörter wie „Happening“ und „Fluxus-Bewegung“ für viele der Kunstszene fernstehende Menschen inhaltslos und missverständlich bleiben. Ein zehnminütig anhaltendes „öö“ – die menschliche Nachahmung eines röhrenden Hirsches – kann, ohne entsprechenden Kontext, durchaus auch als Ruhestörung gewertet werden. Angesichts übriggebliebener und mittlerweile ranziger Fettecken scheint die laienhafte Frage: „Ist das Kunst oder kann das weg?“, durchaus nachvollziehbar. Denn aus der jeweiligen performativen Situation gerissen, scheinen diese einzelnen Fragmente lediglich Überbleibsel und Erinnerungen an eine vergangene künstlerische Aktion zu sein, deren ursprüngliche Bedeutung sich nun unwiderruflich gewandelt hat.

Trotz des widrigen Zugangs zu Aktionskunst und Happenings hat es ein Fluxus-Künstler geschafft, breite Aufmerksamkeit zu erregen. Und es benötigt

erstaunlich wenige Worte, um diese Person zu charakterisieren: hageres Gesicht, Hut, Mantel. Oder, ebenso bezeichnend, seine eigenwillig gewählten Werksmaterialien: Fett, Filz und Honig. Die Rede ist von Joseph Beuys, der selbst unter den Sonderbaren als Exot, gleichwohl als populäres Unikat gilt. Über sein eigentliches Kunsthandeln hinaus wird er seither als prominenter Vertreter der 68er-Generation wahrgenommen. In fast allen sozialpolitischen Fragen hat Beuys mitgewirkt und sich in diesem Rahmen als antikapitalistischer Künstler inszeniert. Dazu trugen insbesondere sein anthroposophisches Grundverständnis, mit dem er kreativ und anhaltend für freie Bildung und gegen alte Lehrmethoden eintrat, sowie sein politisches und gesellschaftliches Engagement, das sich in vielen inhaltlichen Forderungen der „68er“ widerspiegelt, bei. Beuys’ Kerngedanke, dass jeder Mensch ein Künstler sei, formulierte treffend die geistige Atmosphäre der 68er.

JOSEPH BEUYS 1964

1964. Mit einigem Aufruhr in der Kunstszene markiert dieses Jahr die Bewusstwerdung eines deutschen Künstlers: Joseph Beuys. Zuvor als Plastiker und Bildhauer bekannt und seit 1961 Professor an der Düsseldorfer Akademie, inszenierte er sich insbesondere im Jahr 1964 vermehrt in originären Fluxus-Demonstrationen. Diese ungewohnte Art und Weise des künstlerischen Ausdrucks erzeugte sehr unterschiedliche Reaktionen: Am 20. Juli 1964, im Rahmen des „Aachener Festivals der neuen Kunst“ beispielsweise, erhielt Beuys während seiner Aktion mehrere Schläge ins Gesicht, die er jedoch momentnah in die weitergeführte Performance integrieren konnte. Dieser brachiale Widerstand wird einem konservativen Studenten zugeschrieben und endete in einem Tumult, der polizeiliche Ermittlungen nach sich zog. Interessanterweise erhielt Beuys knapp fünf Jahre später heftige Gegenwehr aus genau dem entgegengesetzten politischen Lager: 1969 in Berlin wurde Beuys’ Aktion „Ich versuche dich freizulassen (machen)“ nach dreißig Minuten zum Abbruch gezwungen – in diesem Fall durch die politisch Linken.¹

Eine weitere Aktion im Jahr 1964 kann als sinnbildliche Geburtsstunde des Fluxus-Künstlers Beuys verstanden werden: „Der Chef – The Chief“. In dieser lag Beuys acht Stunden lang, raupenähnlich eng eingewickelt in Filz, auf dem nackten Fußboden eines Raumes. Neben weiteren kleineren Gegenständen befand sich am Kopf- und Fußende des bewegungslosen Künstlers jeweils ein toter

1 Vgl. Ermen, Reinhard: Joseph Beuys, Hamburg 2007, S. 52.

Hase, gedacht als symbolische Verlängerung seines Körpers. Beuys gab während der Performance mittels eines im Filz-Kokon platzierten Mikrofons seinen Fluxus-Gesang nach außen. Dieser bestand zum großen Teil aus der tiefkehligen und heiseren Nachahmung der Rufe eines Hirsches.² Beuys erklärte, dass der von ihm als „öö“ bezeichnete Klang – beziehungsweise die Wellen der Klangart – in seiner Ursprünglichkeit dem Tierreich entstamme. Über diese Klänge würde sich pure Energie, ohne semantische Informationen, an die Umwelt weiterleiten. Sein Körper könne als Sender – sinnbildlich verstärkt durch die Hasen – verstanden werden. Nur durch diese Trägerwellen sei es möglich, Kontakt zu anderen Formen der Existenz herzustellen. Innerhalb dieser Aktion verwendete er seinen bevorzugten Werkstoff Filz und die symbolische, so oft wiederkehrende Figur des Hasen.³ Auch sein heute gewohntes Markenzeichen, der Filzhut, etablierte sich ab dem Jahr 1964.⁴

Gegen Ende des Jahres revoltierte Beuys künstlerisch gegen eine für ihn bedeutende Autorität – öffentlich und via Liveübertragung im deutschen Fernsehen. Im Rahmen des „Festum Fluxorum“, am 11. Dezember 1964 in Düsseldorf, wandte sich Beuys gegen den Wegbereiter seiner eigenen Kunstform und vollzog damit einen öffentlichen Akt gegen eine etablierte Autorität. Marcel Duchamp, Konzeptualist der Neuzeit und Avantgardist, hatte bereits mit seinen *Ready-made*-Kunstobjekten Geschichte geschrieben. Die ursprünglichen Alltagsgegenstände, die er im musealen Kontext zur Kunst avancieren ließ, machten Duchamp zum revolutionären Heroen der Moderne. Und genau diesen Wegbereiter und Säulenheiligen kritisierte Beuys in seiner Aktion „Das Schweigen von

-
- 2 Vgl. Blume, Eugen/Nichols, Catherine: Beuys – Die Revolution sind wir. [... anlässlich der Ausstellung „Beuys. Die Revolution Sind Wir“; eine Ausstellung der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, im Rahmen der Ausstellungsreihe „Kult des Künstlers“, 3. Oktober 2008 – 25. Januar 2009] / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin [Katalogzyklus „Kult des Künstlers“, hg. v. Peter-Klaus Schuster].
 - 3 Die symbolische Figur des Hasen als scheinbar wehrloses Wesen, das jedoch seine Schwächen durch Intelligenz und feine Sinne auszugleichen vermag, findet sich in zahlreichen von Beuys Werken. Der Hase verkehrt die eigene Unterlegenheit und darf demnach als dynamische Figur des Widerstands und des Handelns verstanden werden. Beuys selbst betont seine persönliche Verbundenheit zu diesem Tier immer wieder in zahlreichen Vergleichen.
 - 4 Vgl. Ermen 2007 (s. Anm. 1), S. 48. Siehe auch Bianchi, Paolo/Doswald, Christoph/Gallio, Claudio (Hg.): Gegenspieler: Andy Warhol – Joseph Beuys, Frankfurt a.M. 2000, S. 50.

Marcel Duchamp wird überbewertet“.⁵ In der Direktübertragung der Sendung „Drehscheibe“ platzierte Beuys zwischen zwei, im Winkel aneinanderstoßenden Brettern eine Fettecke aus Margarine; gut sichtbar am Boden lag eine Tafel mit dem Aktionstitel. Mit seinem aktionistischen Impuls prangerte Beuys die besondere Zurückhaltung Duchamps an, der seine Werke ohne weitere Ausführungen dargeboten habe. Dieses Schweigen schien für Beuys unvereinbar mit seinem Verständnis von Kunst, sein Anspruch lautete stets: „Reden (Handeln) statt Schweigen!“⁶

Aus diesen drei Aktionen im Jahr 1964 und ihren Wirkungen in die Öffentlichkeit lassen sich die wegweisenden Schwerpunkte in Beuys' Kunsthandeln verdeutlichen. Beuys' öffentliche Aktionen wandten sich im Speziellen gegen 1.) das bestehende Kunstverständnis, 2.) die akzeptierten und respektierten Autoritäten seiner Zeit und 3.) die politische und soziale Gegenwart der 1960er Jahre. Er protestierte radikal, ungewohnt und humorvoll in seiner Funktion als Künstler, Dozent und Mensch. Seine Statements allgemeingültig politisch einzuordnen, erwies sich jedoch zu keiner Zeit als einfach. Beuys überschwemmte seine Zuschauer und Zuhörer mit Antworten und Interpretationsansätzen. Wohl auch aus diesem Grunde bietet sich eine große interpretative Bandbreite, um Beuys' Kunsthandeln zu verstehen. Zahlreiche Rezipienten seiner Werke zeichnen Beuys in einem besonders positiven Licht: Donald Kuspit beispielsweise betont Joseph Beuys' Rolle des Heilers der Deutschen Geschichte derart stark, dass er ihn gar in Antithese zu Hitler setzt: „The Germans had to be cured of their pathological belief in the authority of reason, which they readily put before life itself [...] Beuys was warm where Hitler was cold.“⁷

Derart euphorischen Interpretationen standen und stehen deutlich kritischere Sichtweisen gegenüber: In der erweiterten Biografie „Flieger, Filz und Vaterland“⁸ verorten die Autoren Frank Gieseke und Albert Markert Beuys auf der politisch-ideologisch gegensätzlichen Seite. In seinem Kunsthandeln sehen sie verstärkt den Hitlerjungen mit fester nationalsozialistischer Gesinnung, die bis zum Schluss in seinen Kunstwerken von großer Bedeutung gewesen sein soll. „Stellt ihn nicht in die rechte Fettecke!“ titelte *Die Welt* im Jahr 2008 und verteidigte posthum den „Idealisten mit Wehrmachtserfahrung“⁹, indem sie an seine Bemühungen um die künstlerische Umgestaltung der Gesellschaft erinnerte.

5 Vgl. Ermen 2007 (s. Anm. 1), S. 50 f.

6 Ebd., S. 51.

7 Knuspit, Donald: *The Cult of the Avant-Garde Artist*, New York 1993, S. 81-89.

8 Gieseke, Frank/Markert, Albert: *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996.

9 Ackermann, Tim: *Stellt ihn nicht in die rechte Fettecke!*, in: *Die Welt*, 28.09.2008.

Indes, vorerst unabhängig vom politischen Inhalt, darf Beuys' künstlerisches Handeln, insbesondere ab dem Jahr 1964, als oppositionelle Haltung gegen die gewohnt geschlossenen Bildkreisläufe und insbesondere gegen das Leitmedium der Malerei als allgemein anerkannt verstanden werden. Seine Aktionskunst im Umfeld von Fluxus und Happening begleitete diese Anti-Haltung strategisch mit „offenen Kunstwerken“.¹⁰ Nicht mehr Bilder und Plastiken wurden in den Fokus gerückt, sondern Handlungen, Prozesse und Aktionen. Die Materialien und die Aussagen nahmen an Komplexität zu, das Publikum wurde als Gestalter mit einbezogen, dessen Reaktionen integriert und fortgeführt.

Auch die heute so typischen Beuys-Insignien – Filzhut, Mantel und Anglerweste – trug Beuys ab 1964 beständig und begann, sie gebraucht als Kunst auszustellen. Angesprochen auf sein wesentlichstes Merkmal, den Filzhut, den er zu kaum einer Zeit abnahm, erklärte er: „Ein Hase ist kein Hase mehr, wenn er keine Ohren hat – da habe ich gedacht: der Beuys ist kein Beuys mehr, wenn er keinen Hut hat.“¹¹ Beuys erzielte so, geplant oder unbewusst, einen hohen optischen Wiedererkennungswert.¹² Zusammen mit seinen ungewohnten und polarisierenden Auftritten schuf er beste Voraussetzungen, um breite Aufmerksamkeit und selbst über die westdeutsche Grenze reichende Bekanntheit zu erlangen.

ICH WILL GESTALTEN – ALSO VERÄNDERN¹³

Dass Beuys als Person eine andersartige und vor allem ungewohnte Künstlerfigur darstellte, ist also nachvollziehbar. Aber welchen Stellenwert übernahm sein künstlerisches Handeln inhaltlich? Halfen Fett, Filz und tote Hasen bei den sozialen Umwuchtungen der 68er? Oder war Beuys lediglich ein geschickter Fabulant, der sich nicht nur vor Anthroposophie-Anhängern besonders gut zu bewerben verstand?

10 Vgl. Ermen 2007 (s. Anm. 1), S. 48.

11 Bianchi/Doswald/Gallio (Hg.) 2000 (s. Anm. 4), S. 19.

12 Auch Körperwelten-Künstler Gunther v. Hagens zeigt sich in der Öffentlichkeit stets mit einem Hut, der durchaus an den von Beuys erinnert. Allerdings lehnt v. Hagens eine Verbindung zu Beuys ab und betont den Individualitätsaspekt eines solchen Kleidungsstückes. URL: http://www.koerperwelten.com/de/gunther_von_hagens/hut_ana_tomen.html [eingesehen am 31.10.2013].

13 Beuys' letztes Interview 1986: „Ich will gestalten, also verändern“, Interview elf Tage vor seinem Tode mit Erhard Kluge anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Lembruck-Preises der Stadt Duisburg, erschienen in: Vorwärts, 01.02.1986, S. 19.

Um Beuys' Kunsthandeln in den Grundzügen folgen zu können, muss man nachvollziehen, wie er den Begriff Kunst definierte. Beuys verfolgte eine ganz eigene, für die damalige Zeit ungewohnte Idee, was und wie „Kunst“ zu verstehen sei. Entgegen der damals modernistischen Auffassung von Kunst, die auf stilistische und formalistische Kriterien, wie technische Ausführung und Formfindung, beschränkt blieb,¹⁴ schuf Beuys seinen *erweiterten Kunstbegriff*. Dieser beschreibt die Allgegenwärtigkeit von Kunst zu jeder Zeit und an jedem Ort: Danach befindet sich Kunst keineswegs in einem eng definierten und begrenzten Raum, sondern durchbricht den geläufigen Gedanken an ein in sich geschlossenes System. Dabei grenzt sie sich auch nicht mehr zu Alltag und Privatheit ab. Denn: Alles ist Kunst.

Der *erweiterte Kunstbegriff* schließt alle Menschen als Künstler ein: „Jeder Mensch ist ein Künstler“.¹⁵ Das bedeutet bei Weitem nicht, dass jeder Mensch eine grafische Begabung besitzen muss; es zielt vielmehr auf das Potenzial der individuellen Gestaltungsmöglichkeit aller Menschen ab. Menschen können gestalten, sie können Anfänge setzen und Neues initiieren.¹⁶ Und nur die Kunst reaktiviere in besonderer Weise den Menschen mitsamt all seinen Sinnen. Sie soll und kann laut Beuys das bisherige Gesellschaftsgefüge modifizieren. Deutlicher wird dies, wenn der Beuys'sche Gedanke der *sozialen Plastik* hinzugezogen wird. Beuys nimmt nämlich den Fokus von klassischen Materialien der Kunst wie Farbe, Leinwand und Stein. Er *erweitert* die Kunst um die Materialien Mensch und Lebenswelt, die in einer gemeinsamen Existenz prozessual zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen. Beuys sieht den Menschen dabei als Wärmewesen innerhalb der Gesellschaft. Diese Gesellschaft entspricht einem sozialen Gefüge, der *sozialen Plastik*, die durch menschliches Handeln gemeinsam gestaltet und stetig modifiziert werden will. Handeln und Reden selbst stellen für Beuys grundlegend notwendige plastische Vorgänge dar, sodass nach-

14 Mehr dazu bei Lange, Barbara: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Bonn 1999, Kapitel IV.

15 Vgl. Zumdick, Wolfgang: Joseph Beuys als Denker. PAN/XXX/ttt, Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie. Stuttgart/Berlin 2002, S. 12.

16 Es scheinen durchaus zahlreiche Parallelen zwischen dem Denken der politischen Theoretikerin Hannah Arendt und Beuys theoretisch-konzeptuellen Überlegungen zu existieren. Beide vertreten den Anspruch, dass Menschen die Möglichkeit und den Raum besitzen, ihre Umwelt aktiv und gestalterisch zu formen. Beide betonen die besondere Eigenschaft der Menschen, Neuanfänge zu setzen und zu handeln. Dabei lehnen Arendt wie Beuys die Idee der repräsentativen Demokratie ab und vertreten eine direkte Einbindung der Bürger. Weitere Parallelen und eventuelle Unterschiede versprechen eine lohnenswerte Aufarbeitung.

vollziehbar wird, welche Unverantwortlichkeit Duchamps Schweigen für Beuys bedeutete.

Durch die Idee der *sozialen Plastik* und der damit verbundenen Gestaltungskraft jedes einzelnen Künstlers/Menschen, entsteht ein gesamtgesellschaftliches Momentum an revolutionärem Potenzial. Kunst und die *soziale Plastik* selbst sind Beuys' Auffassung nach in ihrem Verständnis prozessual, denn Kunst sei niemals fertig, sondern wandle ihre Form stetig. Aus dieser Überlegung heraus initiierte Beuys lebenslang Momente, die andere Menschen anregten, sie anstießen, ihre Sinne aufrüttelten und sie zum Handeln und Reden herausforderten. Ein besonderes Beispiel dafür lieferte Beuys mit seiner Aktion der 7000 Eichen. In dieser sollten die Bürger Kassels unbürokratisch diese große Anzahl an Bäumen innerhalb ihrer Stadt pflanzen. Beuys sorgte durch diesen Auftrag dafür, dass die Menschen einer Stadt in Kontakt traten, dass sie miteinander und gegeneinander Standorte suchten; dass sie denken, reflektieren, sprechen und handeln mussten, selbst wenn es nur um die Bedeutung und Auswirkungen eines Baumstandortes ging. Der Appell der 7000 Eichen griff direkt in den Lebensraum und die Lebenssituation der Menschen ein, die *soziale Plastik* erfuhr einen Anstoß und die Menschen mussten auf diese Herausforderung und Provokation gemeinsam reagieren.

Der Aufruf zur Pflanzung von 7000 Eichen stellte einen sichtbaren, manifesten Moment der *sozialen Plastik* dar. Die Bepflanzung war nicht auf normalem bürokratischen Wege zu erreichen, sie erforderte Willenskraft. Verantwortung und Wärme flossen in die Welt.¹⁷ Diese kreative Schaffenskraft der Kunst sah Beuys gar als Heilmittel. Ironisch bemerkte er: Wäre Hitler nicht der Weg zum Kunststudium verbaut gewesen, so wäre sein Werk durchaus positiver ausgefallen. Denn Künstler würden ihre Gedanken kanalisieren und sie der Öffentlichkeit zugänglich machen, um dann neue Ideen zu erzeugen. Und da alle Menschen Künstler seien, seien auch alle Menschen angehalten, ihre Gedanken gemeinsam zu teilen.¹⁸ Dies vollziehe sich in einer gemeinschaftlichen Freiheit, die Beuys eng mit dem kreativen Schaffensprozess der Menschen verknüpft: „Der Mensch ist frei, sofern er kreativ ist“ und „Freiheit ist die Fähigkeit des Menschens, neue Ursachen zu setzen. Ganz neue Ursachen – also sich nicht mehr auf die alten Ursachen zu berufen und zu sagen: wir sind immer abhängig von den Ursachen, die

17 Vgl. Groener, Fernando/Kandler, Rose-Marie: 7000 Eichen – Joseph Beuys, Köln 1987.

18 Vgl. Gro, Marion: „Ich spreche durch meine Kleidung“. Die „Protestkleidung“ der APO: wie sie entstand, wie sie wirkte, in: Ausstellungskatalog, Münster 1999 (Protestkultur), S. 87-108.

aus der Geschichte stammen...“¹⁹ Immer deutlicher wird, was die Ausformulierung der *Plastischen Theorie* betont: Für Beuys stellt der Mensch den allgegenwärtigen Bezugspunkt dar. Kunst um der Kunst Willen wird undenkbar, sie wird vielmehr zum Reformmittel einer Gesellschaft erhoben, welches aus der Schaffens- und Gestaltungskraft eines Jeden unter Allen entspringe. Diese gemeinsame Schaffenskraft könne keine Kunstwerke im klassischen Sinne erzeugen, keine bunten Bilder und Malereien, sondern entfalte sich in sozialen und gesellschaftlichen Prozessen.

Diese Überlegungen zeigen: Beuys' Werk und seine Handlungen scheint ein gemeinsamer Rahmen zu verbinden. Das Konzept des erweiterten Kunstbegriffs und der *sozialen Plastik* scheint durchdacht und in sich logisch; dies gilt umso mehr, je weiter Beuys seine Theorie mit den Jahren ausgebaut hat. Tote Hasen, Filz und Fett sind demnach keinesfalls willkürlich gewählt, sondern werden zu konzeptuellen Elementen, die sich in ihrem Arrangement gegenseitig bedingen.

BEUYS UND DIE POLITISCHEN FORDERUNGEN DER 68ER

Die soziale Bewegung der 68er nun als soziale Plastik zu denken, ist anhand der Überlegungen plausibel. Zahlreiche aktive Menschen suchten mit ihrer persönlichen Schaffenskraft nach einer Modifikation der sozialen und politischen Gegenwart. Der Kampf gegen das Establishment, gegen die bürgerlichen, religiösen, staatlichen und juristischen Autoritäten, vollzog sich auf unterschiedlichsten Wegen und mit verschiedensten Mitteln. Die unterschiedlichen Strömungen und Flügel der Studenten- und Bürgerrechtsbewegung betätigten sich für-, mit- und gegeneinander; sie sprachen, handelten und wirkten so an einer gesamtgesellschaftlichen Plastik mit. Der liberalisierende Einfluss dieser gesamten Bewegung ist heute noch immer in vielen Bereichen spürbar. Warum aber gilt ausgerechnet der Künstler Joseph Beuys als eine der Leitfiguren dieser Bewegung?

Beuys, selbst Hitlerjunge und nationalsozialistischer Bordfunker²⁰, vermag nicht in allen Bereichen als idealistisches Vorbild und Leitfigur erhalten zu können. Denn rein formal zählt Beuys zu der Generation, denen die 68er kämpferisch gegenüberstanden und von der sie Aufklärung über die eigene Verantwortlichkeit im Nationalsozialismus forderten. Beuys selbst jedoch, der sich gar

19 Prophete rechts, Prophete links – Ideen und Idole dieser Tage: 11. Joseph Beuys, Deutschlandfunk, 23. Mai 1971, in: Jappe, Georg: Beuys packen. Dokumente 1968-1996, Regensburg 1996, S. 125

20 Vgl. Gieseke/Markert 1996 (s. Anm. 8).

freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatte, thematisierte die Aufarbeitung der Nazizeit und auch den Vietnamkrieg in seinen Kunstwerken und Ansprachen nur am Rande. Ebenso verhielt es sich mit weiteren wichtigen Themen der 68er-Bewegung: Den provozierenden Weg der sexuellen Befreiung begleitete er weder künstlerisch noch im Privaten. Statt offener Beziehungen oder gar einem Leben in einer Kommune führten die Beuys' eine Ehe bis zum Tode. Auch die Rollenverteilung innerhalb der Familie Beuys gestaltete sich klassisch und keineswegs entsprechend den rebellischen Vorstellungen der Protestbewegung.²¹ Familie Beuys lebte gutbürgerlich und erhielt aufgrund von Beuys' Professorenstatus an der Düsseldorfer Akademie Anerkennung seitens der Bildungsbürger und des bürgerlichen Kunstbetriebs. So konnte Beuys aus seinem Status selbst Autorität schöpfen. Interessanterweise erzeugte Beuys damit einen deutlichen Widerspruch zwischen sich und seinem künstlerischen Inhalt. Stets kritisierte er autoritäre Strukturen und Personen, wandte sich gegen Tradition und Gewohnheit und erhob jede Person zum Künstler – forderte also eine egalitäre Gemeinschaft. Dennoch inszenierte er sich und seine Auftritte in einem spirituellen Kontext, der ihn selbst im Lichte eines Heilers, eines Schamanen darstellte: „[H]e speaks with the authority of a man who knows all the answers, and doing so consolidates his auratic authority as an artist with his messages of salvation“²².

Nicht nur schien Beuys in diesen Bereichen den revolutionären Ansprüchen der Studenten nicht zu entsprechen, er stand ihnen sogar regelrecht konträr gegenüber. Wie konnte nun aber Beuys, der freiwillig am Krieg teilgenommen, ihn gar als persönliches Bildungserlebnis²³ bezeichnet hatte und der sich selbst als Künstler derart stark konturiert inszenierte, zu solch einer attraktiven Leitfigur insbesondere der studentischen Proteste avancieren?

Beuys gelang, sich trotz dieser Widersprüche als Revolutionär neuen Typs zu inszenieren. Strategisch besetzte er durchaus bedeutende, wenn auch selektiv ausgewählte Themen der Protestbewegung: zum einen die Forderungen nach Demokratisierung und Selbstbestimmung im Bildungsbereich und zum anderen eine eben nicht marxistische, sondern esoterisch motivierte Kapitalismuskritik.

21 Vgl. Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig“. Der politische Künstler Joseph Beuys, Berlin 2006, S. 127.

22 Verwoert, Jan: The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre an Public Image, in: e-flux journal #1 – 12/2008, S. 3.

23 Beuys selbst betonte, dass durch Leiden geistig Höheres erzeugt werde. Wer leidet, kuriere sich, werde gesund und wandle sich. Der von ihm zum Initiationsmoment konstruierte Flieger-Absturz steht somit für die Wandlung weg vom nationalistischen Bordfunker hin zum geistig gewachsenen Schamanen, der allwissend einen spirituellen neuen Weg verkündet.

Auch seine Polemiken gegen den repräsentativen Staat im Allgemeinen und die Parteien im Besonderen glichen den Forderungen der Studenten- und Bürgerrechtsproteste.²⁴ Seine besondere und ungewohnte Kunstpraxis diente ihm dabei zur Propagierung seiner progressiven Vorstellungen, welche die Forderung nach einer strukturellen Veränderung der Gesellschaft enthielten. Nicht mehr ökonomische Interessen und materielle Bedingungen bilden demnach die Basis des Lebensalltags, stattdessen soll als Grundlage die Kreativität der Menschen zu einer friedlichen und demokratischen Gesellschaft führen.²⁵

Diese Forderungen agitierte Beuys nicht zusammenhangslos, sondern leitete sie ab aus seinem künstlerisch-theoretischen Fundament, das auf der *sozialen Plastik* und dem erweiterte Kunstbegriff aufbaute. Dieses wurzelte ursprünglich in dem Dreigliederungsmodell der Anthroposophie Rudolf Steiners, der drei gesellschaftliche Bereiche unterschied, die mit den Idealen der Französischen Revolution verknüpft wurden: Brüderlichkeit im Wirtschaftsleben, Gleichheit im Bereich des Öffentlichen Rechts und Freiheit im Geistesleben.²⁶ Hieraus abgeleitet beschreibt Beuys seine utopische Überlegung zur Neuordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Ihm zufolge ermögliche die Kombination aus Kultur in Freiheit, der Rechtsstruktur einer Demokratie und einem durch den Sozialismus geprägten Wirtschaftsbereich einen politisch-gesellschaftlichen Wandel hin zu einer erstrebenswerten Gesellschaftsform. Die Menschen einer Gesellschaft sollen dabei handelnd im Zentrum der Entscheidungen stehen. Eine autoritäre oder gar repräsentative Regierung durch Parteien lehnte Beuys aufgrund dieser Überlegungen ab:

„Je mehr ich die Sache [Begriff des Politischen, d. Verf.] in ihrer Eigentlichkeit sehe, erscheint darin der Mensch als das schöpferische Wesen schlechthin, und ich habe es dabei mit dem Souverän zu tun, besonders auch im demokratischen Kraftfeld. Das ist wichtig, vom Menschen zu wissen, daß aus seiner Freiheit und dem übenden Wirken im Bewußtsein das ‚ICH‘ erkannt wird als der Souverän, der Bestimmende. So wird der Charakter der Selbstbestimmung doch der elementarste, nur mit diesem Hebel ist eine Neugestaltung der Gesellschaft möglich.“²⁷

24 Vgl. Quermann 2006 (s. Anm. 21), S. 127.

25 Lange 1999 (s. Anm. 14), S. 9.

26 Vgl. Mende, Silke: „Nicht rechts, nicht links, sondern vorn“. Eine Geschichte der Gründungsgrünen, München 2011, S. 143.

27 Beuys, Joseph: Reden über das eigene Land: Deutschland, in: INTERNATIONES: Zum Tode von Joseph Beuys. Nachrufe, Aufsätze, Reden. Berlin 1986, S. 43 f.

Beuys forderte Raum für aktive direkt-partizipierende Bürger, die selbstbewusst – und damit meinte er die bürgerliche Gewissheit über den eigenen Stellenwert im politischen System – an einer gemeinsamen sozialen Plastik gestalten können. Kunst änderte für Beuys das Leben, sie wurde Reformator und Kampfmittel für ein idealisiertes Weltbild.²⁸ Mit diesen Überzeugungen trat Beuys ab Mitte der 1960er Jahre immer stärker in die Öffentlichkeit: Sein politisches und soziales Engagement begründete zahlreiche Initiativen. Denn obwohl Beuys sich zu späteren Zeiten beharrlich gegen Parteien wandte, war er selbst an der Gründung mehrerer Organisationen beteiligt: 1967, im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tod von Benno Ohnesorg, gründete Beuys die *Deutsche Studentenpartei*, in der er sich selbst zum Sprecher der Studenten legitimierte. Diese Organisation bezeichnete er als seine größte Plastik.²⁹ Ihre Zielvorstellungen ließen sich dem Meinungsspektrum außerparlamentarischer bürgerlicher Gruppierungen zuordnen und Beuys versprach, eine Leitfigur zu werden für diejenigen, die eine „radikale Veränderung auf harmonischem Weg“ anstrebten.³⁰ Jedoch erwies sich die Deutsche Studentenpartei in der damals gefestigten Parteienlandschaft als wenig einflussreich. 1970 ging aus ihren Strukturen die ebenfalls von Beuys betriebene *Organisation der Nichtwähler* hervor. Diese initiierte den Aufruf zum Boykott von Kommunal-, Landes- und Bundestagswahlen. Im zugrundeliegenden Programm erklärte Beuys, „...weil wir nie wieder wählen wollen, also nie wieder so einen Kopp wählen wollen, der irgendwo an einem Baum klebt, eines Tages kurz vor der Wahl...“³¹

Diese außerparlamentarische Protestinitiative bot später ausreichend Potenzial für die Gründung der Bundespartei *DIE GRÜNEN*. Beuys selbst kandidierte für diese Partei noch zu Beginn der 1980er Jahre, jedoch mit wenig Erfolg.³² Kurze Zeit später wandte Beuys sich von den Grünen ab, als sie seiner Meinung nach zu sehr dem Weg der herkömmlichen Parteien folgten. Die wohl größte öffentliche Aufmerksamkeit erhielt Beuys, als er im Kontext der Forderung nach freien Hochschulen medienwirksam gegen Zulassungsverfahren und Numerus clausus bei künstlerischen Studiengängen protestierte. Beuys, zum damaligen Zeitpunkt Professor an der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, besetzte mit

28 Vgl. *Prophete rechts, Prophete links – Ideen und Idole dieser Tage*: 11. Joseph Beuys, Deutschlandfunk, 23. Mai 1971, in: Jappe 1996 (s. Anm. 19), S. 123.

29 Jappe 1996 (s. Anm. 19), S. 12; siehe auch *Prophete rechts, Prophete links – Ideen und Idole dieser Tage*: 11. Joseph Beuys, Deutschlandfunk, 23. Mai 1971, in: Jappe 1996 (s. Anm. 19), S. 125.

30 Lange 1999 (s. Anm. 14), S. 109.

31 Jappe 1996 (s. Anm. 19), S. 129.

32 Vgl. Lange 1999 (s. Anm. 14), S. 99 f.

seinen Studenten zweimal das Sekretariat, um abgelehnte Bewerber doch noch in seine Klasse aufnehmen zu können. Beim ersten Versuch durchaus erfolgreich, endete die letzte Besetzung mit einer polizeilichen Räumung und Beuys' fristloser Entlassung aus der Lehrtätigkeit, begleitet von hoher medialer Aufmerksamkeit.³³ Der damals anwesende Lehramtskandidat Klaus Tesching erinnert sich an die heitere Stimmung bei den Besetzungen: Beuys' Einstellung habe überzeugt, man habe sich von einer Welle getragen gefühlt und sei ohne strategische Überlegungen einfach mitgegangen. Vielen sei die Sache zwar naiv erschienen, aber man habe das Gefühl gehabt, alle würden mitmachen.³⁴

Beuys' wachsende Bekanntheit und sein oft beschriebenes Charisma boten immer mehr Menschen die Möglichkeit, sich mit seinen Ideen zu identifizieren. Seine politischen Forderungen, aber auch seine nach außen getragene Spiritualität trafen den damaligen Zeitgeist. Nach seinem Verständnis des *erweiterten Kunstbegriffs* sah er sich und sein plastisches Handeln ebenfalls als künstlerischen Prozess. Seine eigenwillige Art und auch die gekonnte optische Inszenierung mit Filzhut, Mantel und Anglerweste ließen das Kunstwerk Beuys stetig wachsen. Selbst seine Lebensgeschichte gestaltete Beuys bewusst: So überzeichnete und kreierte er in seinen biografischen Erzählungen einzelne Momente, denen er besondere Bedeutung zukommen ließ. Zeitweilig verschwieg er seinen Gymnasialabschluss, zog seinen jugendlichen Ausflug zum Zirkus in zeithistorisch unerklärbare Länge und sorgte auch für Verwirrung in Bezug auf seine Geburtsstadt.

Ein ganz besonderer Abschnitt in seinem Lebenslauf jedoch wird immer wieder als Initiationsmoment interpretiert: Beuys hatte sich im Zweiten Weltkrieg freiwillig zum Militärdienst gemeldet und war zum Bordfunker ausgebildet worden. Bei einem Flug 1944 wurde er über der Krim abgeschossen. Der Pilot kam bei dem Unfall ums Leben, Beuys überlebte den Absturz, hatte sich jedoch schwer am Kopf verletzt. Seinen Erzählungen zufolge sei er von einer Gruppe Tataren gefunden worden, die ihn in ihren Filzzelten wieder hätten genesen lassen. Tagelang hätten sie ihn umsorgt und versorgt, indem sie ihn zum Warmhalten in Fett und Filz gewickelt und seine Wunden gepflegt hätten.³⁵ Viele Rezipienten der Beuys'schen Werke erkennen dieses Ereignis als den Moment einer kreativen und künstlerischen Neugeburt Beuys'. Seine, kurze Zeit später einsetzende, Vorliebe für Fett und Filz, seine regelrechte Fett- und Filzobsession, ließ

33 Vgl. Quermann 2006 (s. Anm. 21), S. 32.

34 Vgl. Quermann, Andreas: Große Klasse! – Joseph Beuys und der Zulassungstreit an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1972, in: Jahreshefte des Joseph Beuys Archivs, Nr. 1/2001 (2002), S. 13-45, hier S. 28.

35 Vgl. Bianchi/Doswald/Gallio (Hg.) 2000 (s. Anm. 4), S. 15 f.

sich nur zu gut durch diesen Mythos erklären. Diese Legende wurde jedoch alsbald dekonstruiert, da die Zeit zwischen dem dokumentierten Absturz und Beuys' Aufnahme in ein deutsches Lazarett keinen derart langen Aufenthalt bei den Tataren zuließ – Beuys konnte lediglich wenige Stunden in ihren Zelten verbracht haben.³⁶ Aber selbst wenn Beuys diesen Wiedergeburtsmoment nur erdacht hätte, bietet dieser einen interpretativen Zugang zu seinem Kunsthandeln.

FAZIT

1964 war das Jahr, in dem Joseph Beuys mit seinen Aktionen und Happenings vermehrt in die Öffentlichkeit drängte. Seine Erweiterung des Kunstbegriffs fiel zu dieser Zeit auf äußerst fruchtbaren Boden. Und auch die daraus erwachsene Idee von der möglichen Modifikation des *Kunstwerks Gesellschaft*, dem gemeinsamen Gestalten der *sozialen Plastik*, erfuhr viel Zuspruch. Durchaus hat Beuys mit dem *erweiterten Kunstbegriff* eine gewisse Revolution ausgelöst. Durch diese Erweiterung nahm Beuys der Kunst ihre Teildisziplinen, ihren in sich geschlossenen Charakter und erweiterte sie in alle Richtungen und Dimensionen. Aber wo Kunst alltäglich wird, verliert sie immer auch ein wenig ihrer Besonderheit. Ihr revolutionärer Moment verteilt sich abgeschwächt, gleichsam verschüttetem Wasser, dünn in alle Richtungen. Kunst ist heute überall, aber vergleichsweise schwach in ihrer Intensität. Der Moment, in dem Beuys den Eimer Kunst auskippte, bleibt ehemaligen Schülern und Weggefährten anhaltend in Erinnerung. Doch ranzige und angestaubte Fettecken besitzen heute, ohne ihren faszinierenden Künstler und in einem anderen gesellschaftlichen Kontext, nicht mehr dieselbe Bedeutung wie im Moment ihrer Entstehung. Die Kunstwerke des Joseph Beuys wirken ein wenig verloren, gar verstaubt ohne ihren großen Künstler. Aber folgt man Beuys' Verständnis des erweiterten Kunstbegriffs, so gilt Kunst als nie vollendet. Womit auch die heute noch existierenden Beuys'schen Werke stets Teil der *sozialen Plastik* sind. Und jeder neu geschriebene Artikel, jede neue Ausstellung vermag einen erneuten Impuls in die als *soziale Plastik* verstandene Gesellschaft zu geben. Beuys zu einem idealtypischen Gesellschaftsreformer³⁷ zu erheben und seine besondere Wirkung dominant über die aller anderen Aktivisten der 68er stellen zu wollen, ist letztlich dann freilich doch nicht haltbar. Aufgrund des spezifischen soziokulturellen Kontextes der bundesdeutschen Nachkriegszeit konnte sich Beuys als autonomer Künstler etablieren.

36 Vgl. Gieseke/Markert 1996 (s. Anm. 8), S. 70-77.

37 Vgl. Lange 1999 (s. Anm. 14).

Seine Bekanntheit, auch über die westdeutschen Grenzen hinaus, resultierte zu einem großen Anteil aus den politischen Gegebenheiten der 1960er und 1970er Jahre, die er nur punktuell thematisierte. Dabei verhalfen Beuys seine auffallende Art und Weise, sich und seine politischen Inhalte öffentlichkeitswirksam zu inszenieren, schnell zu einem charismatischen Image. Seine Reden, Ansprachen und Aktionen faszinierten zahlreiche Anhänger – insbesondere unter den Studenten selbst, die Beuys eine besondere Initiationskraft zusprachen und sein Wirken im gesellschaftlichen Reformprozess der 68er nicht infrage stellten. Zudem vertrat Beuys die Forderungen der Studenten, sprach ihre Sprache und nutzte ihre Methoden des Diskurses, wie: „[...] Manifeste, Demonstrationen, Besetzungen, so genannte Sit-, Go- oder Teach-Ins und nicht zuletzt Diskussionen“³⁸. Beuys überführte die Postulate der Studenten in den bürgerlichen Kunstbetrieb und gewann dort weitere Anhänger. So nutzte er diesen um sich entstehenden positiven Nimbus und verstärkte seine Rolle als revolutionäre Leitfigur. Dies verdankte er zum einen seinem natürlichen Charisma und seiner Sprachgewandtheit, zum anderen jedoch auch seiner durch die Professorenrolle gewachsenen Autorität. Seine Akzeptanz in der bürgerlichen Szene des Kunstbetriebes dürfte ihm insbesondere in der Anfangsphase seiner öffentlich vorgetragenen politischen Forderungen zuträglich gewesen sein. Diese Unterstützung, sein Ansehen und seinen autoritären Habitus behielt Beuys ein Leben lang bei, wodurch er sich stets in einer herausgehobenen Position sah, die für ihn als unumstritten gegolten haben dürfte. Wenngleich sein Bestreben nach einem politischen Amt jedes Mal scheiterte, war er selbst fest überzeugt, als Impulsgeber in die Gesellschaft zu wirken.³⁹ Ob und welche Anregungen er jedoch von anderen Personen erfuhr und was er in Diskussionen lernen durfte, referierte er nicht. Seine eigenen Standpunkte und seine eigene Identität stellte er zu keiner Zeit infrage. Stattdessen beschrieb er seine Rolle gegenüber anderen Menschen selbstbewusst als die eines herausgehobenen Regisseurs, der einen materiell fassbaren Prozess künstlerisch so inszenieren müsse, dass „der Zuschauer in eine Situation hineinkommt“. Während einer Aktion sicherte Beuys sich stets eine widerspruchsfreie Diskursposition, indem er die Standpunkte seiner Zuhörer nur dann integrierte, wenn sie seinem Konzept entsprachen. Auch seine Art und Weise der kommunikativen Zusammenkunft hatte unter den Anhängern der 68er eine maßgebliche Vorbildfunktion. Die prototypische Methode der Happenings beeinflusste alsbald die Entstehung der populären *Teach-* und *Sit-ins*. Hase, Hut und Happenings – der Künstler Beuys wurde zu einem autoritären Fürsprecher einer Studentenbewegung, die sich vehement gegen autoritäre Strukturen auflehnte.

38 Quermann 2006 (s. Anm. 21), S. 126.

39 Vgl. Lange 1999 (s. Anm. 14), S. 238 f.