

Joseph Beuys, der Großmeister der deutschen Aktionskunst, wurde am 12. Mai vor 100 Jahren geboren. Wie kein anderer vor ihm erweiterte er die Kunst ins Soziale und Politische.

Von Martin Poltrum

Joseph Beuys: Hirtenknabe, Schulbub, Hitlerjunge, Funker und Bordschütze im Schlachtgeschwader 3, Heimkehrer, Student, Künstler, Psychiatriepatient, Professor für monumentale Bildhauerei, Legendschmied, Provokateur, Nomade, Mystiker, Grünpolitiker, Wanderprediger, Schamane und Alchimist - so ein paar Zuschreibungen und Fakten zum Großmeister der deutschen Aktionskunst.

Wer im aktuellen Beuys-Jahr an den am Niederrhein geborenen Sozialplastiker erinnern möchte, muss mindestens zwei Dinge vermeiden: erstens Hagiographie sowie zweitens, in der aktuell aufgeladenen „Cancel-Culture“-Stimmung aus moralischer Überkompensation eines unverdauten Schuldkomplexes angesichts der deutschen Geschichte überall braun zu sehen und dadurch falsche Gewichtungen zu setzen. Da Letzteres bereits *Die Zeit* (25. 3. 2021) besorgt hat, soll hier vor allem das zur Sprache gebracht werden, was für die Befruchtung der Gegenwart bedeutsam ist.

Die menschliche Seele retten

Beuys, der die Kunst nach 1945 durch die Erweiterung ihres Begriffs (Denken = Plastik) entscheidend beeinflusst hat, der Ende der 1970er Jahre von der Zeitschrift *Capital* zur Nummer eins im internationalen Kunstgeschäft erklärt wurde, damit Größen wie Andy Warhol oder Robert Rauschenberg verdrängte und von 1964 bis 1982 Dauergast auf der „Documenta“ war, hat im Lichte seiner sozialplastischen Aktion „7000 Eichen“ einmal gemeint: „Ich bin ja kein Gärtner, der Bäume pflanzt, weil Bäume schön sind [...]. Heute wird der Wald von selbst zu dem, wozu das Holz des Kreuzes benutzt wurde [...] nein, die Bäume sind wichtig, um die menschliche Seele zu retten [...]. Das einzige, was sich lohnt aufzurichten, ist die menschliche Seele. [...] Ich meine jetzt nicht nur das Gefühlsmäßige, sondern auch die Erkenntniskräfte, die Fähigkeit des Denkens, der Intuition, der Inspiration [...]. Das sind ja alles Dinge, die sehr stark geschädigt sind in unserer Zeit. Die müssen gerettet werden. Dann ist alles andere sowieso gerettet.“

In einer Zeit, in der alles beschriftet, beschildert, vermessen, verwaltet, mit einem EAN-Code versehen, entzaubert und ausge-



Foto: Getty Images / Ullstein Bild / Probst

beutet wird, igelt sich die Kunst ein, wird hermetisch und entzieht sich damit dem Zugriff durch den Begriff. Diese Überlegung, die sich in der Ästhetik Theodor W. Adornos findet, trifft vollends auch auf das Werk des Jahrhundertkünstlers zu. Noch ein Jahr vor seinem unerwarteten Tod hält Beuys fest: „Man muss die Technik durch Phantasie ergänzen, das wahre Kapital der Menschen.“

Wer so denkt und die plastisch-bildnerische Kraft des Denkens in den Mittelpunkt seiner Arbeit rückt und damit in der philosophischen Tradition des Deutschen Idealismus und der Romantik steht, in der die „transzendentale Einbildungskraft“ gefeiert wird, dem reichen die engen Grenzen werkästhetischer Kleinkrämerie nicht, der muss die Kunst ins Soziale und Politische erweitern. Oder wie Beuys sagt: „Es ist meine Absicht, möglichst viele Politiker, die Einfluss haben auf die Strukturierung und Umstrukturierung der Gesellschaft, mit diesen Ideen des erweiterten Kunstbegriffes zu konfrontieren.“

1972, auf der „Documenta 5“, richtete der Mann mit Hut und Anglerweste ein „Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ ein, das 100 Tage lang

den Schauplatz bildete für sokratische Dialoge und Diskussionen zu Fragen der Gesellschaft, des Politischen und der Emanzipation. Der linke Kunst-Schamane Beuys glaubte offensichtlich an die Vernünftigkeit direkter Volksentscheide; etwas, bei dem einem rund 50 Jahre später im Zeitalter des Rechtspopulismus und der aufgebrachten Empörer Angst und Bange wird. Damals war vielleicht noch alles anders: unschuldiger, naiver - und wie die Grüne Bewegung, für die er sich einsetzte - „am Anfang“, dem ja bekanntlich ein Zauber innewohnt.

Als Mitbegründer der deutschen Ökopartei kandidierte er 1979 für das Europäische Parlament und plante eine Kandidatur für den Deutschen Bundestag, aus der dann letztlich nichts wurde, da er 1983 feststellen musste, dass er bei der Landesdelegiertenkonferenz im rheinischen Geilenkirchen nur auf einem der hinteren Listenplätzen gereiht wurde. Da Beuys überzeugt war, dass „mit dem, was man Umweltverschmutzung nennt“, eine „Innenweltverschmutzung“ parallel geht, mag die Erfahrung mit der Ökobewegung, in die er viel Engagement und Herzblut steckte, enttäuschend gewesen sein. Aber es war

nicht sein letztes Aktionsfeld zur Heilung planetarischer und seelischer Wunden.

Um sich Beuys' Werk zu erschließen, gibt es viele Möglichkeiten. Vielleicht stellt der Begriff der Wunde einen Schlüssel zum Verständnis seines Schaffens dar, wie der Autor und Film-mystiker Rüdiger Sünner oder die

Joseph Beuys

Der Jahrhundertkünstler Beuys wurde am 12. Mai 1921 in Krefeld am Niederrhein geboren. Er starb am 23. Januar 1986.

„Beuys geht es um die Versorgung jener Wunde, die aus der metaphysischen Heimatlosigkeit des modernen Menschen stammt.“

Kunsthistorikerin Caroline Tisdall, die Beuys auf vielen Reisen begleitete, meinten. Die Metapher der Wunde taucht beispielsweise in der literarisch-künstlerischen Vita „Lebenslauf-Werklauf“ auf, an welcher der Sozialplastiker ab 1961 arbeitete und mit der er seine Biografie zum Kunstwerk adelte. Dort wird seine Geburt als „Ausstellung einer mit Heftplaster zusammengezogenen Wunde“ be-

Zu Kunst und Verletzlichkeit finden Sie auf furche.at auch „Zeig mir deine Wunde: Die Kunst verletzlich zu sein“ (29.11.2018) von Brigitte Schwens-Harrant.

zeichnet. Ein starkes Bild für das, was Existenzphilosophen die Geworfenheit, das Faktum der Verletzlichkeit und Endlichkeit nennen, ist neben dieser Äußerung auch die mit Heftplaster verbundene Säuglingsbadewanne (1960), die im Münchner Lenbachhaus ausgestellt ist, sowie die häufige Verwendung von Mullbinden und Heftplaster, ganz zu schweigen von der heute ebenfalls im Lenbachhaus zu sehenden Installation mit dem poetischen Titel „Zeige die Wunde“ (1976). **N**

Was die autobiografische Dimension des „verwundeten Heilers“ Beuys anbelangt, ist zunächst sein Flugzeugabsturz auf der Krim im Zweiten Weltkrieg und die als Dichtung zu verstehende Rettungs- und Heilungsfantasie der Tartarenlegende zu erwähnen, die besagt, dass der verwundete Beuys in Filz gehüllt mit Milch und Fett von Nomaden versorgt und gepflegt wurde. Zudem auch seine Äußerung, dass die Erkenntnis der wahren Ausmaße der Nazi-Gräuel das „Uerlebnis“ war, „was dazu geführt hat, dass ich überhaupt begonnen habe, mich mit der Kunst auseinanderzusetzen“.

Begabung als Verpflichtung

Nachdem Beuys dann nach dem Krieg bei Ewald Mataré Bildhauerei studierte und sich mit dem Werk Rudolf Steiners auseinandersetzte, das in seiner Bildhauerklasse sehr populär war, schlitterte er Mitte der 1950er-Jahre in eine schwere Lebenskrise und Depression mit ausgeprägter Suizidalität, für die es viele Gründe gab: eine zerbrochene Verlobung, künstlerische Erfolglosigkeit, materielle Not, Isolation, Verzweiflung, vielleicht eine verzögert einsetzende Posttraumatische Belastungsstörung aus dem Krieg sowie das Gefühl, „alles ganz falsch angepackt zu haben“.

Als er völlig am Ende war und sich tagelang im Zimmer seines Freundes Franz Joseph van der Grinten einsperre, bei dem er damals unterkam, hat ihm die Mutter seines Freundes ins Gewissen geredet und gemeint, wie Grinten später einmal berichtete, dass seine Begabung auch eine Verpflichtung gegenüber dem Geist sei, der ihn begabt habe. Wie jeder Schamane erlebte offensichtlich auch der Kunst-Schamane Beuys seine Initiation und Berufung, indem er durch eine schwere Lebenskrise ging und sie meisterte.

Wie traditionelle Schamanen Wanderer und Mittler zwischen der geistigen und irdischen Welt sind und Geistmächte zur Heilung menschlicher Wunden anrufen, so versorgt der „verwundete Heiler“ Beuys, der antritt, um die Welt zu verbessern, die verwundete Erde mit „7000 Eichen“. Da hinter Bäumen eigentlich die Seelen stehen, weil Umweltschutz und Innenweltschutz zwei Seiten ein und derselben antikolonialistischen Bewegung sind, geht es Beuys vor allem um die Versorgung jener Wunde, die aus der metaphysischen Heimatlosigkeit des modernen Menschen stammt. Das ist der Steiner-Impuls im Werk des Kunst-Magiers, wie er in einem Brief an den Anthroposophen Manfred Schrader

FORTSETZUNG VON SEITE 17

schreibt: „Ihre Worte haben mich tief berührt, weil sie mir den Namen Rudolf Steiners zuriefen, über den ich seit meiner Kindheit immer wieder nachdenken muss, weil, wie ich weiß, gerade von ihm ein Auftrag an mich erging, auf meine Weise den Menschen die Entfremdung und das Mißtrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen [...]“

Viele Meridiane verbinden die philosophischen Überlegungen und Kunstwerke Beuys' mit der urdeutschen Überzeugung, dass die ästhetische Erfahrung etwas Heilsames und ganz Besonderes ist – und ins Zentrum der Kultur und Gesellschaft gehört. So heißt es etwa im „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“, einem geistigen Co-Produkt von Schelling, Hegel und Hölderlin: „Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. [...] Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. [...] Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben. [...] Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist's, was wir bedürfen!“

Und Beuys? „Ich weise darauf hin, dass das erste Produkt menschlicher Kreativität der Gedanke ist und sage aus diesem Grunde, Denken ist bereits Plastik. Gedanken wirken in der Welt.“

Der Autor ist Philosoph, Psychotherapeut und Professor für Psychotherapiewissenschaft an der Sigmund-Freud-Privatuniversität Wien. Er war 2018 Visiting Researcher an der Social Sculpture Research Unit der Oxford Brooks University.

Tage der deutschsprachigen Literatur
45.

KÖPFE AUS 44 JAHREN

Von Anton Thuswaldner

Er war kein Unbekannter mehr, als Gert Jonke 1977 als Einunddreißigjähriger zum ersten Ingeborg-Bachmann-Preisträger gekürt wurde. Sein „Geometrischer Heimatroman“ hatte acht Jahre zuvor einiges Aufsehen erregt, mit „Beginn einer Verzweiflung“ und „Die Vermehrung der Leuchttürme“ hatte er seinen Ruf als ein eigenwilliger Erzähler, der aus den Tiefen der Sprache kommt, gefestigt. Untergekommen war er bei Suhrkamp und Residenz, den bevorzugten Adressen für alles Neue. Für einen Erzählrealismus, der damals für die Konkurrenten Horst Bienek oder Herbert Eisenreich verbindlich war, war Jonke damit verloren. Beide wiesen eine imposante Veröffentlichungsliste auf, gegen beide setzte sich

Jonke durch. Das Klima unter den Autorinnen und Autoren muss angespannt gewesen sein, zumal Bienek notierte, dass er sich lieber unter der Jury als unter seinen Kollegen aufgehalten habe.

Die Entscheidung darf als Abschlag von der Nachkriegsliteratur gewertet werden, für die Horst Bienek stand, der seinen ersten Band der Gleiwitz-Tetralogie, „Die erste Polka“, bereits vorgelegt hatte. Seine Poetik folgte einem Realismus, der an einzelnen Schicksalen, durchwegs plastisch gestaltet, Zeitgeschichte nachvollziehbar werden ließ. Nicht so bei Jonke, der sich vom Anspruch, die Welt in ihren Erscheinungen abzu-

bilden, längst verabschiedet hatte. Vom Erzählen wollte er dennoch nicht lassen, nur kamen seine Geschichten nicht aus der beobachtbaren Welt, sondern aus einer Fantasie, die, einmal angestachelt, sich sofort zu Sprachexerzitien in Rhythmus und Musik auswuchsen. Das unterscheidet ihn von der Wiener Gruppe um Gerhard Rühm und Konrad Bayer, für die Erzählen ein Sakrileg bedeutete. Sie verstanden sich als Experimente auf dem Feld der Sprache und setzten unserer Suche nach Bedeutung hinter den Wörtern eine Narrenkappe auf. Das war die österreichische Version einer Rebellion gegen die Perver-

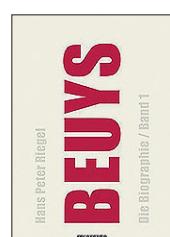
tierung der deutschen Sprache durch die Nationalsozialisten. Jonke, eine Generation später, stellte sich in die sprachkritische Tradition.

Der herkömmlichen Welt stellte er eine Gegenwirklichkeit entgegen, die kein festgefügtes Monument war, sondern flüchtig blieb – wie Sprache eben, wandelbar, stets auf dem Sprung zu neuer Wirklichkeit. Der Schwebezustand war der Idealmodus, den Jonke in seiner Literatur anstrebt. Deshalb diese ständige Aufbruchstimmung in seinen Texten, diese rhetorische Absetzbewegung von allem Bewährten, Bekannten, um ja nicht Wurzeln zu schlagen. Mit dem gemeinen Hausverstand kommt man bei Jonke nicht weit. Und das ist gut so, denn dem ist in seiner Beschränktheit nicht zu trauen. Also, auch so ein Jonke-Bild, hält er es mit den Vögeln und hebt ab in die Lüfte. So findet er zu besonderer Leichtigkeit, und die Enge der Verhältnisse zählt nicht mehr.

BUCHTIPPS



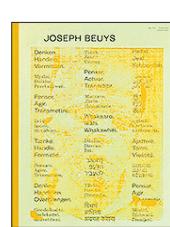
Zeige deine Wunde
Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys
Eine Spurensuche
Von Rüdiger Sünner
Europa Verlag 2021
224 S., geb., € 18,50



Beuys. Die Biographie
Von Hans Peter Riegel
Riverside Publishing 2021
4 Bände



Joseph Beuys
Kunst, Kapital, Revolution
Von Philip Ursprung
C. H. Beck 2021
336 S., geb., € 30,80



Joseph Beuys
Denken. Handeln.
Vermitteln
Hg. von Stella Rollig und Harald Krejci
Walther König 2021
204 S., geb., € 30,70

FILMTIPPS

Zeige deine Wunde – Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys
85 min. Rüdiger Sünner (2015)

Beuys
107 min. Filmbiografie
von Andres Veiel (2017)

Trotz Corona hat Bogdan Roščić die Premierenvorhaben für seine erste Staatsopernsaison konsequent durchgezogen. Zuletzt Gounods „Faust“.

Intellektueller Blickfang: Oper

Von Walter Dobner

Vor allem legendäre Produktionen anderer Häuser als eine Art Mosaik unterschiedlicher szenischer Modelle zu präsentieren, hat sich Wiens neuer Staatsoperndirektor für seine erste Spielzeit vorgenommen. So kam seine erste Premiere, Puccinis „Madama Butterfly“, aus der New Yorker Met. Die weniger überzeugende Mozartsche „Entführung“ machte deutlich, dass ein einstiger Stuttgarter Erfolg mittlerweile nicht mehr dieselbe Strahlkraft besitzt wie vor zwei Jahrzehnten. Dmitri Tcherniakovs Inszenierung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ für das Moskauer Bolschoi-Theater hat dagegen auch nach vierzehn Jahren nichts von ihrer innovatorischen Kraft verloren.

Mit einer verführerischen Carmen und einem spannenderen Dirigat hätte Calixto Bieitos bisher auf beinahe dreißig Bühnen offerierte realistische Lesart von Bizets Welterfolg gewiss mehr Eindruck hinterlassen. Auch die vom Digital-Boom infizierte, ursprünglich für Paris erdachte Version von Verdis „La Traviata“ vermochte wegen manch blasser Sänger- und Dirigentenleistung ihren vorauseilenden Ruf nur partiell einzulösen.

Ob der vokal wie orchestral geradezu perfekte neue „Parsifal“ szenisch im Detail noch schlüssiger ausgesehen wäre, wenn es dem Regisseur erlaubt gewesen wäre, ihn an Ort und Stelle zu erarbeiten? Henzes erstmal im Haus am Ring aufgeführter Zweikakter „Das verratene Meer“ gelang jedenfalls in jeder Hinsicht modellhaft.

Ein großes Theaterereignis

Und die jüngste, seinerzeit schon in Stuttgart zu sehen gewesene Produktion, die der nun damit an der Wiener Staatsoper debütierende (!) 70-jährige Frank Castorf für Wien neu erarbeitete, Gounods „Faust“? Ein großes Theaterereignis ist seine Interpretation, die das Sujet in die 1960er Jahre, damit ein Jahrhundert nach der Werkentstehung führt, jedenfalls. Aus diesem Blickwinkel lässt sich Frankreichs fahrlässiger Umgang mit seiner Kolonialgeschichte ebenso geißeln wie die schon damals heftig Fahrt aufgenommene oberflächliche Konsumgesellschaft.

„Aus diesem Blickwinkel lässt sich Frankreichs fahrlässiger Umgang mit seiner Kolonialgeschichte ebenso geißeln wie die oberflächliche Konsumgesellschaft.“



Nicole Car als Marguerite und Étienne Dupuis als Valentin in Gounod's „Faust“ an der Wiener Staatsoper.

Marguerite, von der sich dramatisch steigenden Nicole Car gestaltet, erscheint als Opiumrauchende, dem Luxus ergebene selbstbewusste Frau, Faust, nicht gerade rollendeckend besetzt mit Juan Diego Flórez, als Flaneur, dem alles recht ist, um in seinem Alter die jugendliche Liebeskraft wieder zu erlangen. Die Produktion dominiert – dies auch gesanglich, denn der junge Bassist Adam Palka war der Star dieser Premiere – der als Voodoo-Zauberer mit Sado-Maso-Zügen auftretende Méphistophélès mit seinem beißenden Zynismus.

Das Geschehen spielt sich in einem wesentlichen Pariser Bauwerk raffiniert zu einem sich immer wieder drehenden mehrstöckigen Turm bündelnden Bühnenbild (Aleksandar Denić) ab, begleitet von zuweilen auch spontan produzierten Videos (Videoregie: Martin Andersson). Sie zeigen die Protagonisten und ihre unmittelbaren Gefühle in packenden Nahaufnahmen, eröffnen zudem Rückblicke in das schillernde Pariser Leben der 1960er Jahre. Dass neben diesem intellektuellen Blickfang die Musik nicht zu kurz kam, garantierten Bertrand de Billy am Pult des glänzend gelaunten Staatsopernorchesters, Étienne Dupuis' Valentin und Kate Lindseys sensibel gezeichnete Siébel.

Faust
Wiener Staatsoper, 9. Mai ab 20.15 Uhr in ORF III



Gert Jonke: Der Mann, der von der Sprache kam

Von Anton Thuswaldner

Er war kein Unbekannter mehr, als Gert Jonke 1977 als Einunddreißigjähriger zum ersten Ingeborg-Bachmann-Preisträger gekürt wurde. Sein „Geometrischer Heimatroman“ hatte acht Jahre zuvor einiges Aufsehen erregt, mit „Beginn einer Verzweiflung“ und „Die Vermehrung der Leuchttürme“ hatte er seinen Ruf als ein eigenwilliger Erzähler, der aus den Tiefen der Sprache kommt, gefestigt. Untergekommen war er bei Suhrkamp und Residenz, den bevorzugten Adressen für alles Neue. Für einen Erzählrealismus, der damals für die Konkurrenten Horst Bienek oder Herbert Eisenreich verbindlich war, war Jonke damit verloren. Beide wiesen eine imposante Veröffentlichungsliste auf, gegen beide setzte sich

Jonke durch. Das Klima unter den Autorinnen und Autoren muss angespannt gewesen sein, zumal Bienek notierte, dass er sich lieber unter der Jury als unter seinen Kollegen aufgehalten habe.

Die Entscheidung darf als Abschlag von der Nachkriegsliteratur gewertet werden, für die Horst Bienek stand, der seinen ersten Band der Gleiwitz-Tetralogie, „Die erste Polka“, bereits vorgelegt hatte. Seine Poetik folgte einem Realismus, der an einzelnen Schicksalen, durchwegs plastisch gestaltet, Zeitgeschichte nachvollziehbar werden ließ. Nicht so bei Jonke, der sich vom Anspruch, die Welt in ihren Erscheinungen abzu-

stellen, längst verabschiedet hatte. Vom Erzählen wollte er dennoch nicht lassen, nur kamen seine Geschichten nicht aus der beobachtbaren Welt, sondern aus einer Fantasie, die, einmal angestachelt, sich sofort zu Sprachexerzitien in Rhythmus und Musik auswuchsen. Das unterscheidet ihn von der Wiener Gruppe um Gerhard Rühm und Konrad Bayer, für die Erzählen ein Sakrileg bedeutete. Sie verstanden sich als Experimente auf dem Feld der Sprache und setzten unserer Suche nach Bedeutung hinter den Wörtern eine Narrenkappe auf. Das war die österreichische Version einer Rebellion gegen die Perver-

bilden, längst verabschiedet hatte. Vom Erzählen wollte er dennoch nicht lassen, nur kamen seine Geschichten nicht aus der beobachtbaren Welt, sondern aus einer Fantasie, die, einmal angestachelt, sich sofort zu Sprachexerzitien in Rhythmus und Musik auswuchsen. Das unterscheidet ihn von der Wiener Gruppe um Gerhard Rühm und Konrad Bayer, für die Erzählen ein Sakrileg bedeutete. Sie verstanden sich als Experimente auf dem Feld der Sprache und setzten unserer Suche nach Bedeutung hinter den Wörtern eine Narrenkappe auf. Das war die österreichische Version einer Rebellion gegen die Perver-