

Soziologie

Dissertationsthema:

Die Soziale Plastik von Joseph Beuys als Grundlage einer
konstruktiven Sozialisation.

Die sozialen Aspekte des erweiterten Kunstbegriffes.

Inaugural-Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

im Fachbereich Erziehungswissenschaft und Sozialwissenschaften

der Universität Münster

vorgelegt von

Melanie Obraz

Essen

2025

Dekan: Prof. Dr. Thorsten Quandt

Vorsitzender: Prof. Dr. Armin Scholl

Erster Gutachter: Prof. Dr. Matthias Grundmann

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Arnulf von Scheliha

Tag der mündlichen Prüfung (Disputation 25.08.2025):

Tag der Promotion (= Datum der Disputation 25.08.2025):

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitende Überlegungen	3
2	Methode	18
3	Abgrenzung zwischen Sozialisation, Bildung, Erziehung, konstruktiver Sozialisation und sozialisatorischer Bildung	25
4	Das Bild des Sozialen bei Beuys als Schnittmenge der Sozialisation und sozialisatorischen Bildung im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs	35
4.1	Die Sozialisierung von Beuys in der Vorkriegszeit und seine Sicht auf die Nachkriegszeit	41
4.2	Das Wie der Sozialisierung	53
5	Problemstellung: Sozialisation, Bildung und Erziehung ein Miteinander durch und mit der Beuyschen Kunst als Sozialisierter Kunst? „Im schönen Tal von Manresa“ - das utopische Potenzial andeutend	58
5.1	Die Einführung einer sozialisatorischen Bildungsebene in und mit der Sozialen Plastik als Impuls für sozialisatorische Abläufe?	79
5.2	Die Erziehung in Beuyscher Perspektive – Jeder Mensch ist ein Künstler ...	86
6	Das Konstruktive als Grundlage der Beuyschen Sozialisation in Verbindung zu seiner Religiosität	93
7	Der Stellenwert der Sozialen Plastik als Konstrukt innerhalb der Kunst als Grundlage der Beuyschen Sozialisation	106
7.1	Zur Umsetzung einer sozialisierten Kunst	113
7.2	Kunst ist ohne Sozialisation nicht denkbar	120
7.3	Der sozialisatorische Blick bei Beuys unter dem Aspekt der Entzauberung	124
7.4	Die Aufdeckung der Logik des Sozialen in und mit der Sozialen Plastik – Doing Soziale Plastik als Antwort auf die entzauberte (Um-)Welt	126
7.5	Eine neue Moral?	133
7.6	Eine neue Religion?	143
8	Beginn einer neuen Religionssoziologie?	154
9	Exkurs: Die Soziale Plastik als Gründerin einer neuen Sichtweise in Hinsicht einer Kunstsoziologie	157
9.1	Die objektive Hermeneutik als Fingerzeig für ein Verständnis der Beuyschen Sozialen Plastik	159
10	Praktische Umsetzung der neuen Kunstsoziologie?	160
11	Problemstellung im kunstsoziologischen und kunstreligiösen Kontext	162
11.1	Das Tun in der Sozialen Plastik als Inbegriff des Sozialen	165
11.2	Die Soziale Plastik – Gesellschaftsmodell und Erkenntnisgrundlage	167
12	Der Chaosbegriff bei Joseph Beuys und die Verwendung von Materialien	168
12.1	Die Grundlagen einer Beziehung als Ausgangspunkt zwischen den Teilnehmern der Sozialen Plastik	177
12.2	Das sich Ereignen der Sozialisation im Utopischen der Sozialen Plastik	182
12.3	Das romantische Fließen als Ausdruck des Fluxus bei Beuys	184
13	Exkurs: Frauenbild als Zeichen einer speziell funktionierenden Sozialisation	187

13.1	Die sprachliche Ebene	205
13.2	Die Soziale Plastik als Sprache eigener Art	207
13.3	Das nicht sichtbare Soziale	209
13.4	Die Soziale Plastik als sozialisierte Kunst	212
14	Die Umsetzung der Sichtbarmachung des sozialen Gefüges	216
14.1	Das Problem: Beuys als Individuum und Vertreter eines sozialen Geistes...	220
14.2	Der Aspekt des Konstruktiven in Beuyscher Sichtweise auf eine Sozialisation	225
15	Der Status der Ideen in der Sozialität bei Beuys in Hinsicht des Selbstmachens und Modellierens.....	230
15.1	Die Herausforderung des Denkens als Therapie und Heilung einer kranken Gesellschaft	236
15.2	Beuys als Akteur besonderer Art – Identitätsbehaupter	248
16	Die Bilder als Aussage einer Anprangerung sozialer Gegebenheiten.....	257
16.1	Die Problematik der Sozialutopie	259
16.2	Das Beuysche Menschenbild und die Soziale Plastik als die Aufklärung übersteigend.....	262
16.3	Sozialisatorisches im Motiv Fluxus.....	268
16.4	Die Schwachpunkte des Sozialen in der Sozialen Plastik	271
17	Die soziale Differenzierung	274
17.1	Der Mensch als Kreator, Akteur und Zuschauer zugleich	275
17.2	Das Atmosphärische als gesonderter Raum inmitten der Sozialen Plastik...	277
17.3	Das Ineinanderfließen der ästhetischen und ethischen Aspekte	278
18	Zusammenfassung: Einflüsse von Seiten der Philosophie, Theologie und Naturwissenschaft auf das soziale Denkgebäude von Beuys	280
19	Die Perspektive der Beuyschen Utopie	286
20	Fazit: Ambition, Erfolg und Tragik aufgrund der sozialisationstheoretischen Sichtweise.....	288
21	Literaturverzeichnis	295

Der Grammatik und der Verständlichkeit der Sprache wegen sind alle Begriffe geschlechtsneutral, also weiblich und männlich zu verstehen.

Darüber hinaus: Nach Art. 3 Abs. 2 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland sind Männer und Frauen gleichberechtigt. Personen- und Funktionsbezeichnungen in dieser Arbeit gelten daher für Männer und Frauen in gleicher Weise. Zugunsten der Lesefreundlichkeit wird auf eine Differenzierung nach weiblicher und männlicher Anrede verzichtet.

1 Einleitende Überlegungen

Was hat Beuys inspiriert, sodass er seine Werke der Kunst in jener eigenen Art konstruierte und vorstellte. Was war daraufhin der Auslöser der Idee und Konstruktion zur sozialen Plastik? Gleich zu Beginn sei als These vorangestellt, dass seine Werke das Tor zum Verständnis der Sozialen Plastik und dem erweiterten Kunstbegriff eröffnen.

Wie versteht Beuys die Soziale Plastik. Und kann man von einer spezifischen Auslegung der Sozialisation im Sinne einer Beuys'schen Sozialisation reden? Besteht ein Unterschied bezüglich der Sichtweise der Sozialisation, hinsichtlich der Verankerung jenes Begriffes in der Soziologie zu der Auffassung von Beuys? Ganz sicher! Doch werden sich im Laufe der vorliegenden Arbeit nicht nur Gegensätze, sondern auch Übereinstimmungen zeigen. Ebenso fragt sich, inwieweit eine konstruktive Bildung hier von Beuys mit berücksichtigt wurde und diesbezüglich von einer sozialisatorischen Bildung zu sprechen ist. Sind seine Werke – Zeichnungen, plastische Darstellungen, Aktionen, Performances, all seine Auftritte – dahingehend als Grundlage einer neu zu konstituierenden Sicht auf die Bildung anzunehmen? Feststeht, dass Beuys die Kunst im Gewand des Sozialen zu vermitteln sucht. Dies mag bereits die Wortschöpfung Soziale Plastik zum Ausdruck bringen. Kann die Soziale Plastik unseren Blickwinkel auf die Sozialisation und ihren sozialen Kontext bereichern oder zumindest verändern?

Ich möchte zeigen, wie sehr die Beuys'schen Aspekte auch soziologisch in die Irre gehen können und inwieweit jene Überlegungen die Sichtweisen des Sozialen benutzen, um die soziologische Perspektive auf höchst eigene Art zu definieren. Es geht um die Nachzeichnung der Beuys'schen Ideen hinsichtlich der soziologischen Perspektiven wie sie von Soziologen bezüglich der konstruktiven Sozialisation entwickelt wurden – so auch von Matthias Grundmann.¹ Ganz in diesem Sinne ist die Frage gestellt, ob Beuys als Künstler mit seinem Ansatz für das soziale Leben etwas beigesteuert hat, was heute und auch in der Zukunft für das gemeinschaftliche Leben förderlich sein kann. Dafür werden die diesbezüglich vielfältigen Beuys'schen Äußerungen in soziologischer Perspektive reflektiert.

Interessant wie problematisch ist, dass Beuys sein Werk, als Werklauf/Lebenslauf mit seiner Person und vor allem mit seinem *Ichsein*, seinem Sein als Mensch präsentiert. Werk und Leben sind demnach bei Beuys EINS. Damit zeigt sich eine Besonderheit, die so nicht auf jeden künstlerisch tätigen Menschen zutrifft. Joseph Beuys führt in seinen Äußerungen unterschiedliche Aspekte des Sozialen bildlich an, so z.B. wenn von dem „Dreigliedrigen Sozialen Organismus“ die Rede ist. Die Bildlichkeit, das Bildhafte, welches hier von Beuys auf der Grundlage der Arbeiten Rudolf Steiners eingeführt wird, zeigt einen metaphorischen Ansatz, da der „Dreigliedrige Soziale Organismus“ für die Lebendigkeit eines gesellschaftlichen Gefüges steht. Die

¹ Matthias Grundmann, Sozialisation 2006; Ders., Konstruktivistische Sozialisationsforschung, 1999; Ders., Intersubjektivität und Sozialisation, 2004, 317-346.

Dreigliedrigkeit interpretiert Beuys auf Grund der Bildhaftigkeit auch auf den Begriff der Sozialisation. Hiermit deutet sich zugleich das Interdisziplinäre an, wie es bereits der Soziologe Wolf Lepenies betont und von drei Kulturen spricht.² Mit fachübergreifender Blickrichtung stellt auch Matthias Bunge seine Untersuchung moderner Künstlertheorien von Wassily Kandinsky, Paul Klee und Joseph Beuys vor, womit er das bildnerische Denken als ein intuitives wie auch rationales Moment veranschaulicht, welches sich oszillierend bestätigt.³

Beuys gibt viele intelligente wie hoch interessante Stichworte und gerade aus diesem Grunde sind auch jene einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen und zwar unter soziologischen, philosophisch-theologischen wie auch kunsthistorischen Gesichtspunkten. Mag Beuys auch noch so sehr die Diskussion hinsichtlich des Werkes und der Akzeptanz der Kunst (modernen Kunst) in den Fokus gestellt haben, so ist dennoch stets auf die geisteswissenschaftliche Legitimität zu achten. Allerdings darf hier nicht verschwiegen sein, dass jene geisteswissenschaftliche Legitimität auf ganz anderer Ebene angesiedelt ist als die sog. naturwissenschaftliche Ebene. Beweis, Experiment etc. sind für den hier in dieser Arbeit angesprochenen Bereich nicht einschlägig. Aus diesem Grunde stehen die Werke, die Interviews, die Auftritte von Joseph Beuys im Zentrum der Auslegung.

Vor allem ist deshalb der hermeneutische Background von Beuys miteinzubeziehen, den er vor allem aus den Arbeiten zum "Dreigliedrigen Sozialen Organismus" Rudolf Steiners kannte. Das gemeinsame Erleben bei Steiner und die Annahme anthropologischer Grundannahmen, die bei Beuys eine spezielle Vorstellung von Sozialisation hervorriefen, sind in diesen Werken von Wichtigkeit. Davon beeinflusst zeigen sich die Äußerungen von Beuys, die er in Bezug auf den Bildungsaspekt wie auch der sozialisationstheoretischen Deutungen vertrat. Es sei bereits festgestellt, dass Beuys Bildung völlig anders versteht als im hergebrachten klassischen Sinne eines Bildungsideals, welches auf Nützlichkeit und ein Funktionieren ausgerichtet ist. Ebenso mag dies auch für den Begriff der Sozialisation bei Beuys gelten und sehr wichtig auch und grundlegend ist diesbezüglich sein religiös initiiertes Verständnis für den Christusgedanken. Aus diesem Grund sind die mit Friedhelm Mennekes geführten und sehr detaillierten Gespräche hier miteinzubeziehen.⁴

Hervorzuheben ist, dass jede Erfahrung bei Beuys auf eine Bildvorstellung zielt. Interviews, die Beuys zahlreich gab und seine mediale Inszenierung wie auch das mit Gehlen und Bense geführte Streitgespräch⁵ - welches noch oft angeführt wird – zeigen Beuys auch als Provokateur, der zudem seine Person und damit stets in Einheit mit seinen Werken etwas erschuf, welches als ein *Gesamtkunstwerk Beuys* bezeichnet werden darf. Ihm kommt es darauf an, die Relevanz der Kunst für die Zeit zu umreißen. Der Mensch als Gesellschaftsmensch wie auch als freies Wesen, dies sind zunächst die Hauptpunkte, die Beuys in den Blick nimmt. Damit übt der Mensch stets Einfluss

² Wolf Lepenies, Die drei Kulturen, 1985.

³ Matthias Bunge, Zwischen Intuition und Ratio, 1996, 18.

⁴ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 1989. Ebenso der Beuysche Ausspruch, dass Gott uns mal was gegeben habe, doch damit sei jetzt Schluss und wir seien auf uns allein gestellt.

⁵ www.youtube.com> watch

auf die Gemeinschaft aus und darum war es für Beuys wichtig, dass der Kreative neue Modelle für die Gesellschaft/Gemeinschaft erarbeiten *muss*.⁶ Ebenso beziehen sich die Untersuchungen auch auf Beuys als Identitätsbehaupter⁷, um zu verdeutlichen wie sehr seine Identität als Künstler Beuys, richtungweisend für seine Neudefinierung des Kunstbegriffes war.

Die Frage nach der Motivation steht dabei immer wieder im Mittelpunkt. Was motivierte Beuys als Mensch wie als Künstler gleichermaßen, um den erweiterten Kunstbegriff zu prägen. Die Sozialisation in der NS-Zeit, die Erlebnisse während des Krieges, die Nachkriegszeit, sein persönlicher seelischer Zusammenbruch wie schließlich die Aufbruchstimmung jener Jahre, sind gleichsam als Motivationsquelle zu interpretieren. Sehr problematisch und spekulativ ist dabei die Frage, inwieweit Beuys selbst durch die Kriegserlebnisse traumatisiert war und/ oder inwiefern er eine Schuld oder Mitschuld verspürte. Dies sei erwähnt wird aber in dieser Untersuchung nicht speziell thematisiert, da es in den Bereich einer psychologisch orientierten Untersuchung gehört.

Vor allem aber soll in dieser Arbeit nicht verschwiegen werden, wie sehr Beuys von Rudolf Steiner und teilweise auch der speziellen Steinerschen Esoterik⁸ beeinflusst war. Aus diesem Grunde wird der Begriff der Esoterik einer besonderen Sichtweise unterliegen. Spezielle Ablehnung erfuhr Steiner diesbezüglich von André Sebastiani und Helmut Zander. (Als stete Problematik: Akasha-Chronik und die sich daraus entwickelnden Gedankenexperimente bei Beuys.)

In meiner Arbeit kommt es im Besonderen darauf an, die intellektuellen wie auch die spirituellen Grundlagen Beuyscher Kunst⁹ unter dem Blickwinkel des erweiterten Kunstbegriffes zu präzisieren, um die sich daraus entwickelnde sozialisierte Kunst, als Initiator einer konstruktiven Sozialisation herauszustellen. Vorab sei schon hervorgehoben, dass Beuys sein Tätigsein auf das Miteinander und die gefühlsmäßigen Verbindungen unter den Menschen ausrichtete, um eben auf diese Weise seiner Kunst Ausdruck zu verleihen. Naturwissenschaft wie auch Geisteswissenschaft und die Kunst gehen bei Beuys eine geradezu geheimnisvolle Verbindung ein, in welcher die Kunst an der Spitze steht und das Geistige für sich als

⁶ Internet Archive Podiumsdiskussion Joseph Beuys Arnold Gehlen. www.youtube.com> watch

⁷ Ein von dem Soziologen Uwe Schimank geprägter Begriff.

⁸ So ist der Begriff „Esoterik“ ohnehin nicht eindeutig erfassbar: „Ebenso wie „Religion“ zeichnet sich „Esoterik“ durch eine Fluidität und Kontingenz aus, die jeden Versuch unmöglich machen müssen, die Bedeutung fixieren zu wollen.“ Julian Strube, ZfR, 2012; 20(2): 223–268. hier 226.

⁹ Und diese finden sich nun einmal im Besonderen bei Rudolf Steiner und den Ausführungen zum Dreigliedrigen Sozialen Organismus – und auch in der Akasha-Chronik. Bei Goethe und seinen Bemerkungen zur Urpflanze. Bei Novalis in seiner Hinwendung zum Mittelalter wie auch dem Aufbruch zum gefühlsbedingten Erfassen des Ganzen. Bei Fichte in seiner Grundlegung der Wissenschaftslehre. Bei Schelling und seiner Betonung des Subjektes, welches sich als Eigenständiges in der Welt entdeckt. Bei Schleiermacher unter dem Aspekt der gefühlsbetonten Religiosität, welche auch den Gemeinschaftswert des Zusammenlebens hervorhebt, ebenso aber auch bei Adorno, und seiner Kritik an der Aufklärung. Bei Habermas, in Hinsicht auf das Handeln. Bei Luckmann, welcher der Religiosität eine Priorität, hinsichtlich der menschlichen Identitätsfindung zugesteht. Wie ebenso bei Berger, welcher der Problematik der Religiosität in der Moderne die Aufmerksamkeit widmet. Doch ist auch die aristotelische Blickrichtung, hinsichtlich der Handlungsorientierung wie auch der Neuthomismus für Beuys richtungweisend.

das Hauptsächliche beansprucht. Bemerkenswert ist auch, dass die Gefahr sehr groß ist, dass falsche Vorstellungen über die Beuys'sche Kunst und die Ausdrucksfähigkeit in Bezug auf die Plastik in ihrer sozialen Dimension bestehen können. Die Plastik ist bei Beuys eine Ausdrucksform, die als Inbegriff und Grundlage der Wegbereitung, einer Sozialisation im Beuys'schen Sinne gesehen werden kann. Deshalb möchte ich untersuchen, ob Beuys eine spezifisch eigene Sichtweise auf die Sozialisation entwickelte und so auch von einer Beuys'schen Sozialisationsabsicht gesprochen werden kann. Dies müsste dann als die allentscheidende Grundlage seiner Kunst gesehen werden.

Auf jeden Fall ist Beuys'sche Kunst nie nur Malerei, Plastik und Installation, sondern als Konglomerat zu sehen, welches vor allem sozial und also auf die Gemeinschaft mit dem Menschen ausgerichtet ist. Obwohl sich jede Kunst auf den Menschen bezieht, steht die Plastik bei Beuys zentral und in einer Zusammengehörigkeit zum Tätigsein jedes Menschen. Ende der 1950er Jahre kreiert Beuys das Projekt Westmensch, in welchem er das Plastische zum umfassenden Bewegungsprinzip erhebt, welches somit auch den gesellschaftlichen Prozessen zu Grunde liegt.

Entscheidend für meine Untersuchung ist, dass alle Werke – auch Performances, Aktionen – mit denen Beuys an die Öffentlichkeit trat, einer Erneuerung der Gesellschaft der 70er Jahre gewidmet waren. Beuys, der selbst seine Werke und Auftritte nicht interpretierte, forderte demgegenüber das Publikum zur selbstständigen Interpretation auf, da es sein Bestreben war, die Gesellschaft mit jener neuen Sichtweise auf die Sozialität und soziale Wertigkeit einer Kunst als einer erweiterten Kunst grundlegend zu verändern. Die erweiterte Kunst – in der Deutung des erweiterten Kunstbegriffs – ist etwas derart Neues, so dass es auf Veränderung der Gesellschaft quasi zielen muss. Auch deshalb handelte Beuys eine seiner Darbietungen wie z.B. jene in London einer Lehrstunde vergleichbar ab und bezeugte damit die Vermittlung seiner Idee und seines Modells der Sozialen Plastik, in Anlehnung an eine sozialisatorische Bildung und machte es in der Londoner Ausstellung „Art into Society – Society into Art“ am Institute of Contemporary Arts offenkundig.

Anschließend ergibt sich die Frage, ob der mittels der Sozialen Plastik sozialisatorisch gebildete Mensch, die Grenzen der Kunst wie die Grenzen innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges¹⁰ und Miteinanders der Menschen sprengen und damit eine völlig neue Form von Kunst und zugleich von Gesellschaft entfalten kann. Beuys kommt es darauf an, in die Gesellschaft und ihre Möglichkeiten hinein zu sehen – warum? Worin besteht der Zweck? Um eine Erkenntnis zu gewinnen, die den Menschen in ihrem Zusammenleben hinsichtlich der Gemeinschaft zu Frieden, Freiheit und vielleicht auch Glück verhelfen kann. Dies beabsichtigte Joseph Beuys unter Zuhilfenahme des Konstrukts der Sozialen Plastik zu erreichen. Daran zeigt sich, dass Kunst und Gesellschaft bei Beuys nicht nur Hand in Hand gehen, sondern EINS

¹⁰ Vor allem geht es darum, die Komplexität der Verhältnisse nicht ausschließlich aus Sicht der Kunsthändler, sondern auch der Künstler und des gesamten kulturellen Gefüges einer Gesellschaft zu entschlüsseln. Damit wird dann den Auslegungen von Hans Peter Thurn zufolge, eine Logik des Kunsthandels und des Kunstschaffens eine der großangelegten Aufgaben der Kunstsoziologie sein. Thurn, Hans Peter 1973.

sind! Deshalb kann man bezüglich der Beuys'schen Sichtweise auch nicht fragen: Was ist die Gesellschaft? Was ist die Soziale Plastik.?

Diese Einheit kann auch als Leerstelle bezeichnet werden, die eine Entfaltung anbietet, die Lebenssituationen immer wieder neu ermöglicht. Ist eine so verstandene Kunst sogar mehr als die Kunst selbst und warum? Weil sie bereits das Soziale im Innersten präsentiert, als ein verbindendes Miteinander der Menschen, die nur in dieser Weise in Zukunft (über-) leben werden? Kunst ist Gesellschaft und Gesellschaft ist Kunst. Das Problem ist, dass es „die“ Gesellschaft nicht gibt, sondern in einer manifestieren Einheit/Einheitlichkeit des vielschichtigen Tuns ihrer Mitglieder besteht.

Beuys zufolge ist die Spiritualität für die Gemeinschaft sehr wichtig. Hier spielen christliche wie auch esoterisch-religiöse Gesichtspunkte eine Rolle. So ist die Beuys'sche Sozialisation eine sich stets erneuernde „Inspirationskultur“¹¹, die aber auf keine Götterwelt der Mythologie verweist, sondern den Menschen als selbstbestimmtes Wesen betrachtet und dies obschon der esoterisch-religiösen Ausgestaltung. Hierzu wird jene Beuys'scher Sichtweise detailliert herausgestellt. In diesem Zusammenhang sieht Beuys die Soziale Plastik nicht als Endpunkt einer dritten (vollendeten) Entwicklungsstufe, sondern als ein immer wieder neu eintretendes Entwicklungsstadium.

Da hier ideengeschichtlich die Philosophie der Aufklärung die Grundlage darstellt, war für mich das Interesse an einer Arbeit geweckt, die sich mit der sozialisierten Kunst beschäftigt, die bei Beuys von der Zeit der Aufklärung stark beeinflusst wurde, wie allgemein vom Deutschen Idealismus und darüber hinaus ebenso von der Romantik, und der damit einhergehenden völlig neuen Ideen. (Kant, Novalis, Fichte, Schleiermacher, die Gebrüder Schlegel, Schelling, Friedrich Hölderlin)¹² Deshalb soll in dieser Arbeit gezeigt werden, dass es Beuys mit seiner Sozialen Plastik von höchster Wichtigkeit war, die Denkweisen der Aufklärung weiterzuentwickeln, um das dadurch entstehende Neue mit der Sozialen Plastik in die Realität umzusetzen. Heute wird ein Umdenken gefordert und das Gaiazän aufgerufen, zumal das Anthropozän bereits versagt habe.¹³

Wichtig ist mir vor allem, die von Beuys in seiner Kunst gegebenen Standpunkte aus soziologischer Perspektive zu reflektieren. Sein Hauptbezugspunkt „Die Soziale

¹¹ Interview mit Joseph Beuys am 1. Dezember 1976, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 19.

¹² Weimarer Klassik von 1794/95 bis 1805. Der sogenannte „Sturm und Drang“ ist ungefähr dem Zeitraum von 1765 bis 1790 zuzuordnen und fiel in die Epoche der Aufklärung. Gegenteilend zur Aufklärung als einer der Ratio verpflichteten Linie zeigen sich schon früh und so z.B. in den Oden aus dem Jahr 1750 bei Friedrich Gottlieb Klopstock. Auch hier sollte es um die Überwindung der reinen Ratio zugunsten des Gefühls und der Phantasie gehen.

¹³ Der 1968 gegründete Club of Rome verlangt heute mit Nachdruck eine neue Aufklärung, im Besonderen hinsichtlich der Ökonomie. Ernst Ulrich von Weizsäcker mahnt dies ebenso an und fordert eine Balance. München 2022. Vorwort von Ernst Ulrich von Weizsäcker. 9-14. Rekurrierend auf Lynn Margulis und James Lovelock wird die Erde als lebendes Wesen betrachtet. Also als ein Organismus und an dieser Stelle zeigen sich heute sogar Rückverbindungen zu Rudolf Steiner und dem Dreigliedrigen Sozialen Organismus wie auch zur Beuys'schen Sozialen Plastik. Zitat: Ernst Ulrich von Weizsäcker: „In unserem Club of Rome-Buch *Wir sind dran* rufen Anders Wijkman und ich deshalb nach einer Neuen Aufklärung, die die Enge und Grausamkeit der utilitaristischen und kurzsichtigen Form der Europäischen Aufklärung abschüttelt.“ 12.

Plastik“ spannt einen Bogen zurück zur Romantik womit sich vielleicht auch zeigt, dass selbst die Grundlagen der Soziologie dort (mit)-verankert sind. Dazu sei die folgende Textstelle angeführt: „In der Fachliteratur findet sich hierzu die bemerkenswerte Einschätzung, es habe sich bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno um „verkappte Romantiker“¹⁴ gehandelt. Das vorangestellte „verkappt“ (ebd.) wird hier nicht geteilt, jene Aussage, dass sie „Romantiker“ (ebd.) waren, hingegen schon. Immer wieder findet man in ihren Schriften romantische Bezüge.¹⁵

In Anlehnung an Äußerungen von Beuys, die er in zahlreichen Interviews gegeben hat, beabsichtige ich den Künstler Joseph Beuys auch als künstlerisch tätigen Soziologen vorzustellen, der seine Soziale Plastik¹⁶ dazu nutzte die Logik des Sozialen offen zu legen. Als These darf schon jetzt festgestellt sein, dass Beuys als Künstler soziologische Sichtweisen ausprobierte und deshalb auch nicht im wissenschaftlichen Sinne als Soziologe gelten kann, aber als Künstler, der den Versuch unternahm, die Kunst in einer sozialisierten Form in die Gemeinschaft einzubringen, um ihr [der Kunst] und den Akteuren jegliche Stereotypisierung zu ersparen.

Dabei steht der erweiterte Kunstbegriff¹⁷ stellvertretend für die Arbeit von Joseph Beuys und ist unabdingbar mit der Sozialen Plastik verbunden. Vielfach wird der erweiterte Kunstbegriff wie auch jene Wortschöpfung der Sozialen Plastik aufgenommen, diskutiert und oftmals falsch verstanden. Kann das Wort „Kunstbegriff“ überhaupt so ohne Weiteres Anwendung finden, da sich, gerade im Verständnis von Beuys, Kunst nicht in einen Begriff pressen lässt. Kunst lässt sich auch nicht vor der Alltäglichkeit verstecken, um einen elitären Platz einzunehmen. All dies ist für Beuys nicht akzeptabel. Warum? Beuys sieht den Aspekt des Sozialen im Vordergrund, ja seine Arbeiten zielen geradezu auf das Soziale hin, will heißen, Beuys sieht das Handeln innerhalb der Kunst, das Entstehen von Kunst-(werken) als Sinnbild für ein Miteinander der Menschen und ihrer Beziehungen untereinander.

Dies zeigt sich exemplarisch in den Gesprächen, die Beuys diesbezüglich führt und seine Ansichten damit bekundet. So beispielsweise im Gespräch mit Mario Kramer über die Entstehung der Arbeit *Das Kapital Raum 1970–1977*. Dort konstatierte er, dass Joyce, Satie und Duchamp für den Erweiterten Kunstbegriff die Weichen gestellt hätten. Jedoch sei in ihren Arbeiten, die allesamt vom „einfachen Mann ausgehen“, [...] „etwas Soziales“ vorbereitet „oder auch schon durchaus in hoher Form“ enthalten, „etwas Ungeheures als Signal“.¹⁸ Stets sei darauf verwiesen, dass sich die Gesellschaft

¹⁴ Thomä 2004, 98.

¹⁵ Daniel Grummt, 2022, 88. Grummt führt als Belegstellen Adornos literatursoziologische Arbeiten Texte über Heine, Eichendorff und Ausführungen über die „Physiologische Romantik“ bei Adorno an. Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, in: Ders.: Theodor W. Adorno. 2015.

¹⁶ Sozial ist hier immer in Anlehnung an die Urbedeutung festzumachen: socius – in Verbindung stehend und an etwas teilnehmend und also eine Teilhabe daran erlangen – eine Teilhabe daran haben.

¹⁷ „Dass die Idee, Kunst allein könne die „schwarzen Male“, „die schrecklichen Sünden“, die „Wunde“ der Geschichte heilen, von ihm stamme, hat Beuys nicht behauptet (Beuys 1985, 38). Vielmehr gab er seine Quellen programmatisch an. Wiederholt wies er etwa auf die Vorwegnahme seines Erweiterten Kunstbegriffes in Novalis' Fragmentsammlung *Glauben und Liebe* (1798) hin, in der zu lesen ist: „Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden“. (Novalis 1798, Fragment 39). So in Beuys HandBuch, Catherine Nichols, *Erweiterter Kunstbegriff*, 365.

¹⁸ Beuys 1984, 10.

in der Sichtweise von Beuys in einer Art der Erstarrung befand, eben zu statisch angelegt war. Aus diesem Grunde steht die Kunst bei Beuys unter dem Begriff der Erweiterung wie dies ebenso auch für die Gesellschaft gilt, zumal Beuys Kunst und Kreativität mit der Gesellschaft als Einheit denkt.

Zugleich setzt Beuys damit die „Soziale Plastik“ in eine Beziehung zum Menschen. Darin wird die Interaktion zwischen Mensch und Werk bekundet. Dies soll sich so auch auf die Beziehungen und also Verhältnisse der Menschen untereinander auswirken. Mit jener Sozialen Plastik wird ein Werk von Beuys gesetzt, welches sich durch ein Setzen von etwas völlig Neuem ausdrückt.¹⁹ *Er setzt es selbst. Es ist die Selbstreflexivität seiner Person zu seiner Kunst.* Begrifflich lässt sich das nicht erfassen und so weist Beuys in und mit seinen Kunstwerken (Exponaten, Performances, Aktionen) stets darauf hin, dass erst das Visuelle, welches sich mit dem Narrativen verknüpft, zu einer Gestaltung der Beziehungen unter den Menschen als sinnstiftend bemerkbar ist.²⁰ Das Kreative in seiner spezifischen Dynamik ist dabei der ausschlaggebende Gesichtspunkt, wenn es darum geht, das Soziale greifbar zu machen. Das so erfolgte Greifbare vollzieht sich durch die Handlung jedes Einzelnen. Damit ist zugleich die soziale Plastik mit den Anspruch verbunden, dass jeder Mensch ein Künstler sei, eben ganz in Anlehnung an den Beuysschen Ausspruch: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“²¹ Die „Soziale Plastik“²² ist also bei Beuys relevant, weil sich damit der Mensch handelnd als Gestalter für eine neue Welt des Miteinanderseins einbringen kann. Sie ermöglicht ein Sichtbarmachen des Menschen als Gestalter, als Macher und hebt damit die Wichtigkeit des Menschen als Individuum in der Interaktion hervor.

Richtungweisend ist, dass die Soziale Plastik – auch als Soziale Skulptur von Beuys bezeichnet²³ – ein Gebilde repräsentiert, welches zur manuellen, tatkräftigen Bearbeitung inspiriert und herausfordert.²⁴ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass sich Beuys immer schon von der gewaltigen Natur der Berge und der ihr innewohnenden beeindruckenden Kraft fasziniert sah, denn dort ist er als Mensch zugleich dem Gestein, den Metallen und also dem Fundamentalen der Erde nahe. Regeneration, Potentialität und Kraft, die sich in den Gebirgen schon infolge ihres Entstehens zeigen, sind für Beuys das Faszinosum schlechthin. Auch Basaltstein ist für ihn von immenser Bedeutung, zumal sich dieses Material als Grundlage für alle Arbeiten des Bildhauers eignet.

¹⁹ Dazu auch Schneider 2016, 87–92, 181–187.

²⁰ Auch dazu Sabisch/Zahn 2018.

²¹ Jeder Mensch ist ein Kreator, Gestalter am Sozialen Organismus und also an der Sozialen Plastik, am gesellschaftlichen Körper mitzuwirken. Kunst ist hier nicht gemeint, im Sinne einer Kunstaübung wie Malen, Bildhauern etc., sondern im Sinne einer Kunst, die eine neue Gesellschaft kreiert.

²² Rappmann, Interview 1974. Rainer Rappmann: Interview mit Beuys, 7. 3. 1974. 10 - 25

²³ So wie es auch der Buchtitel von Teodora Vischer bezeugt, Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, 1991.

²⁴ Die Skulptur als ein Gebilde, welches gleichsam inspiriert wie zu ständiger Neuorientierung auffordert und zwar bereits während des Arbeitsprozesses, so sieht es z.B. der Bildhauer Eckhard Kremers und äußert sich zu seiner Skulptur „Bouquet X“ wie folgt: „Alles Weitere ergibt sich im Arbeitsprozess [...] Es ist ein mehr freies, additives Verfahren, als dies bei der Malerei der Fall ist, vor allem auch deshalb, weil es dreidimensional ist [...]“. So Eckhard, 2013, 38.

So geht es um die Faszination des Sozialen in der Kreativität als einem Tätigsein in und an der Sozialen Plastik und darum, jener Nachkriegsgeneration eine Identität zu geben, in welcher sie sich als neuer und kreativer Mensch findet. Beuys selbst legt es ihnen in Form des Identitätsbehaupters nahe. Zunächst oft irritiert von seinen Auftritten, spürt das junge Publikum und auch die noch mit der Generation des 2. Weltkrieges verbundenen Menschen, dass sich hiermit die Chance auf etwas Neues und Eigenständiges ergeben kann. Ein Aufbruch!

So kommt der Sozialen Plastik die spezielle Aufgabe zu, ihre Mitglieder wie Kinder einer Riesenfamilie einzuordnen. Diese Riesenfamilie²⁵ ist auch hier das Gefüge von Beziehungen, die sich durch die Besonderheit auszeichnet, dass sich von Generation zu Generation eine Dynamik entwickelt, die Neuerungen und also Veränderungen innerhalb der zwischenmenschlichen Konstellationen mit sich bringt. Beuys hat dieses soziale Gefüge der Familie auf seine Soziale Plastik übertragen. In diesem Sinne ist sie in sozialisationstheoretischer Perspektive von Interesse. Daraus ergibt sich die Frage: Ist die Projektion möglich, die Soziale Plastik als Familie zu sehen, als Familie besonderer Art, die Beuys in einer Riesenfilterblase²⁶ kreierte und in welcher er als Lehrer die Familienmitglieder zu bilden, erziehen zu sozialisieren gedachte? „To be a teacher is my greatest work of art. The rest is the waste product, a demonstration.“²⁷ Spielt sich also Bildung, Erziehung, sozialisatorische Bildung und eine konstruktivistisch angelegte Sozialisation hier par excellence wie in einem Bild ab? Deshalb soll in dieser Arbeit das Bilden, das Erziehen, das konstruktivistische Sozialisieren, die sozialisatorische Bildung am Beispiel der Sozialen Plastik untersucht werden. Die Aufmerksamkeit sei dezidiert darauf gerichtet, ob und inwieweit ein Riesengebilde wie die Soziale Plastik – die von Beuys als Organ und Gesellschaft – Gesellschaftsgebilde – betrachtet wird, als Modell umsetzbar sein könnte.

Es geht nicht um eine Demokratisierung des Staates, der staatlichen organisierten politischen Prozesse, es geht um die Organisation des Sozialen. Dabei steht bei Beuys der Gedanke hinsichtlich einer Regierung der *Gesellschaft in der Gesellschaft* im Fokus. Gesellschaft ist keine Maschine, die programmiert werden kann und von außen zu verstehen ist, sondern sie ist als Organismus zu sehen, weil Organismen sich in ihrer Selbsterhaltung selbst umgestalten. Die Idee der Autopoiesis ist hier anwendbar. So geht es nicht nur um eine Ganzheit, sondern darum, dass sich die Gesellschaft als

²⁵ In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Menschheitsfamilie nennenswert. Übrigens „Lord Byron hat gesagt, eine Familie käme ihm vor wie ein italienischer Salat, worin die verschiedenartigsten Ingredienzen nur durch Öl und Essig miteinander zusammenhängen“. So gesehen bei Karl Immermann, 1973, S. 355-547, 407. Zitiert auch in, Johannes Endres: Von der Menschheitsfamilie zum Genom 347-365. Zitat dort erwähnt, 347. In, Der nahe Spiegel 2018.; Zum Welttag des Friedens 2008 wurde unter dem Titel: „Die Menschheitsfamilie, eine Gemeinschaft des Friedens“ die Botschaft von Papst Benedikt XVI. zur Feier des Weltfriedenstag am 1. Januar 2008 veröffentlicht.

²⁶ Riesenfilterblase ist hier so zu verstehen, dass sich die darin Befindenden in der Hauptsache dem speziellen Bereich zuwenden und damit auf jenen beschränkt bleiben. Darin könnte zumindest die Gefahr bestehen, keine anderen Sichtweisen außerhalb der Riesenfamilie zuzulassen. Es wäre dann so, dass eben nur das für eine Riesenfamilie und somit der Sozialen Plastik förderliche Verhalten und sogar Denken, sich entwickeln könnte.

²⁷ Beuys, zit. n. Sharp 1969, 44. So auch in Beuys Handbuch, 26.

Organismus in ihrer Selbsterhaltung ständig überschreitet. Selbstgestaltung und Umgestaltung sind in der Sozialen Plastik elementar. Die Plastische Demokratie muss diesen Organismus selbst herstellen, sie muss den Sozialen Organismus wie ein Werk von außen erst machen, und dann ist jener selbstgestaltend. Georges Canguilhem – Lehrer Foucaults sagt, dass die Politik als Biopolitik, eine Nachahmung des Lebens sein soll, sie muss das Leben nachahmen und damit das Soziale in einer Weise verlebendigen, damit im Sozialen selbst Selbstgestaltung und Umgestaltung stattfinden kann.

Beuys bezieht sich auf die Kunst, die speziell eine soziale Kunst ist, will heißen, dass er im Spiegel der Kunst (s)ein transformiertes Selbstverständnis der sozialen Praxis als Kunst herausstellt. Was die *ganz normalen* Tätigkeiten – Müllabfuhr, Kartoffelschälen – im Medium eines Verständnisses von Kunst bewirken, zeigt sich darin, dass sich die Menschen um ihr Selbstsein kümmern. Was genau sehen wir durch die Kunst an den sozialen Tätigkeiten anders? Hierin besteht eine gewisse Zweideutigkeit bei Beuys. Kunst ist die einzig revolutionäre Kraft. Durch die Kunst sehen wir das Soziale neu und als Organismus. Laut Christoph Menke ist dies falsch.²⁸ Die Soziale Plastik ist durch den Akt äußerer Nachahmung hervorgebracht. Ein Werk hervorzubringen, welches das Leben nachahmt, heißt es so in einen lebendigen Organismus zu transformieren.

Dennoch ist es zugleich etwas Gemachtes. In sich selbst ist es gespalten und weist eine interne Spannung auf, die unauflösbar bleibt. Diese zwei Bedeutungen von Plastik sind hier entscheidend und der Demokratiedanke ist ihr immanent. Doch jene Lebendigkeit muss von außen, durch künstliche Techniken bzw. Institutionen diese Lebendigkeit erst hervorbringen. Der an der Sozialen Plastik Teilnehmende produziert den Organismus Soziale Plastik und steht zugleich in dem Inneren des von ihm geschaffenen Gebildes. Rekurs nehmend auf die Honigpumpe auf der Dokumente, geht Beuys davon aus, dass durch diese *Pumptätigkeit* sich alle wie in einem Kreislauf verbinden, wie in einem Organismus und so zeige sich hier eine geheimnisvolle Lebendigkeit.

Alles ist als ein Kreislauf sichtbar, alles lebt ineinander. Das Gebäude ist Plastik. Die Kunst erinnert uns nur daran. Beuys nimmt sozial relevante Gestaltungen an der Kunst als Tätigkeit im Sozialen, im Miteinander-Tun von außen auf, um so eine Verlebendigung hervorzurufen. Darin besteht ein Paradox.²⁹ Doch meint Beuys damit

²⁸ Dazu Christoph Menke Plastische Demokratie in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 2023, Bd.86/1.

²⁹ Hier seien die Stelen erwähnt: Die Stelen, in die Beuys mit der Motorsäge einschneidet, um so einen Kreis herauszuschneiden, um dann wieder Filz und Ton einzusetzen, verdeutlichen aber, wie sehr er an einer Auffüllung und Heilung der Gesellschaft interessiert ist. Fast ist es so als würde diese Stele ein künstliches Auge erhalten und durch das ausgeschnittene und wieder Eingesetzte wird eine Verlebendigung sichtbar, die er in dieser Weise auch auf die vorgefundene Nachkriegsgesellschaft anzuwenden gedachte.

nicht, dass die Gesellschaft nun ad hoc zum Leben erwacht sei, sondern sie trägt eine Lebendigkeit bereits in sich, die man organisch nennen kann.³⁰

Das Problem ist, dass das Modell der Sozialen Plastik hier vielleicht überschätzt wird, da es lediglich zeigt, was möglich ist. Der eigentlich revolutionäre Akt – ist aber bereits vorrevolutionär angelegt und Beuys sieht hier bereits die ständige Oszillation aller sozialen Dynamik. Es ist ein Problem diesen Übergang zu machen – es wird eben gemacht, wenn es gemacht wird. Soziales Gestalten als Mitgestaltung in einer Selbstgestaltung, so war es das Beuysche Anliegen für jene Erneuerung einer in sich zu statischen Gesellschaft,³¹ die den Menschen nicht wirklich am politischen Geschehen beteiligte. Dabei ging es ihm nicht um ein Programmieren. In der bestehenden Ordnung des Sozialen, beabsichtigte Beuys die Kraft der Veränderung zu erwecken. In diesem Sinne, stellte er mit seinen Werken und seinen Auftritten stets die Frage: Was ist falsch an der derzeitigen Gesellschaft aus Sicht der plastischen Theorie, der Sozialen Plastik?

Beuys sah ein Manko vor allem darin, dass jenes gesellschaftliche Gefüge der 50er – 80er Jahre keinen sich selbst gestaltenden Zusammenhang zeigte. Die ihr [der Gesellschaft] immanente plastische Kraft der Umgestaltung war nicht präsent. Ihm ging es in seiner Sozialen Plastik und überhaupt in vielen seiner Werke um den Gegensatz von Maschine und Organismus und um die Dynamik des sich Selbstverändern wie Selbsterhaltens. Aus diesem Grund setzte Beuys in seinen Aktionen den Akzent bereits bewusst auf die Natur und das Nachhaltige. Bezeichnend ist die Aktion 7000 Eichen.

Laut Christoph Menke³² sind 7000 Eichen – eben jene Aktion in Kassel, mit der sich Beuys in Hinsicht auf Natur, Nachhaltigkeit und Ökologie präsentierte – nicht als gelungene Aktion zu sehen. Eiche ist einfach Eiche. Basaltstücke werden nur interessant, weil hier ein Eingriff vorliegt, weil sie erst in der Motorsäge hier bearbeitet werden.³³ Demgegenüber zeigt die Soziale Plastik ein anderes Konzept. Doch die Kunst exponiert etwas Gewalttames in die Natur hinein, zumal es sich um einen Eingriff handelt, der zunächst einmal etwas Zerstörendes ist und andererseits dennoch etwas Belebendes mit sich bringt. Organische Lebendigkeit der Bäume versus Starrheit der Basaltsteine. Ist das Organische des Sozialen wirklich ein Organismus aufzufassen? So wie das Feste, das Flüssige, das Kristalline in den Beuyschen Arbeiten stets auffindbar ist, so zeigen sich auch die Spiralbewegung und die Metamorphose – und all dies dachte Beuys auch innerhalb der Gesellschaft aufzufinden, um so einer Beuyschen Sozialisation den Weg zu bereiten.

Hier verdeutlicht sich an Hand der Sozialen Plastik eine Dialektik zwischen einem Aggregatzustand einer Gesellschaft als Organismus und der künstlich technischen

³⁰ In der Arbeit wird im Folgenden dieser Gedankengang ausführlich am Beispiel der Beuyschen Inspirationsquelle des Dreigliedrigen Sozialen Organismus bei Rudolf Steiner erörtert.

³¹ Die Gesellschaft jener Nachkriegsjahre, die Gesellschaft der Adenauer-Ära.

³² Christoph Menke Plastische Demokratie in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 2023, Bd.86/1.

³³ Neben den Bäumen steht die besagte Basaltstele.

Herstellung eines solchen Zustandes, Sind diese beiden Seiten schon in sich selbst gespalten? Ist es nicht möglich, von einer in die andere Seite überzugehen. Laut Christoph Menke waren die Werke und Auftritte von Beuys diesbezüglich nicht ausreichend.³⁴

Mit all seinen Aktionen zielt Beuys darauf ab, die gebrochene Kommunikation in der Nachkriegsgesellschaft neu aufzubauen. Deshalb war eine Kommunikation im Sinne der zusammenspielenden Organe für ihn beispielhaft, um die Kommunikation neu aufzubauen – so wie es Rudolf Steiner herausgearbeitet hatte und weshalb Beuys diese Position adaptierte und weiter entwickelte. Die Soziale Plastik sollte als etwas Eigenes und Inneres und zugleich als etwas Äußeres wahrgenommen werden.

Damit beginnt der dialogische Teil, der sich mit den anderen Individuen auseinanderzusetzen hat, um die eigene Vorstellung von seinem spezifisches Selbst mit den Anforderungen und Moralvorstellungen der Gesellschaft in Übereinstimmung zu bringen. Unter dieses durchaus als bombastisch einzuordnende Konstrukt, ist das eigene gelebte Leben zu subsumieren³⁵. Beuys stellt die sich entwickelnde Dynamik zwischen Menschen des Umfeldes und dem Selbst als Hauptpunkt heraus, womit das Beziehungsgeflecht erkennbar wird, in dem jeder Handelnde steht. Dabei werden innerhalb dieses Beziehungsgeflechtes Regeln und Gewohnheiten des Umfeldes mit den Eigenheiten des Selbst abgewogen. Ein Feld der interaktionalen Spannungen erzeugt sich und deutet immer wieder auf die Problematik der Identifikation hin.³⁶ So wie es auch Vincent Descombes mit seinen Ausführungen zur Thematik Wer bin ich? Und Wer sind wir? zur Diskussion stellt³⁷. Auch Beuys kommt es darauf an, dass sich jeder Mensch seines Selbst, des Ich und des Selbstseins bewusst wird. In dieser Hinsicht greift er die Soziale Plastik als Identifikationsmodell auf, welches den stets möglichen Selbstentwurf eines jeden Menschen umfasst und sich in eben jener Tätigkeit am Modell der Sozialen Plastik vollzieht.

Das miteinander Tun³⁸ und Arbeiten ist also von eminenter Wichtigkeit, um damit das höchst Eigene, das „Selbstige“ erkennen zu können. Die nicht enden wollende Problematik zeigt sich erneut: Es sind die vielseitigen gesellschaftlichen Differenzierungen, die das Ich dazu nötigen, das eigene Selbst doch in jene vorgefundenen Differenzierungen einzuordnen und sich ihnen anzugleichen. Dieser hochgesteckten Schwierigkeit will/wollte Beuys mit seiner Sozialen Plastik begegnen, indem er die Freiheit des Ich über alle stellte, um so dem Selbstdenken³⁹ das Tor zu

³⁴Christoph Menke *Plastische Demokratie* in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2023, Bd.86/1.

³⁵ So auch erwähnt bei Grundmann, *Konstruktive Selbstbezüge*, 75; Habermas 1976, S. 85.

³⁶ Auch in Anlehnung an Grundmann 1999a, b.

³⁷ Vincent Descombes, *Die Rätsel der Identität*. Frankfurt 2013; und Ders. *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris 1979.

³⁸ Ein miteinander Tun ist so auch für den sog. Generationsvertrag unerlässlich. „Für Generationenbeziehungen ist kennzeichnend, dass sie eine inhaltliche Ebene aufweisen, die sich im konkreten miteinander tätig sein wiederfinden lässt.“ Matthias Grundmann und Angela Wernberger. Wiesbaden 2015. 390, 382 – 401.

³⁹ Die Dimension eines solchen Selbstdenkens ist auch heute im Besonderen in der Frage nach der neuen Aufklärung entscheidend.

jeglicher Selbstverwirklichung zu ebnen. Auch hieran verdeutlicht sich ein utopisch anmutender Gedanke.

Dieser Problematik widmeten sich schon – um nur einige der Philosophen und Psychologen zu nennen – Freud⁴⁰, Lacan⁴¹, Lévinas⁴², Merleau-Ponty⁴³ wie auch Schleiermacher⁴⁴ und Fichte⁴⁵. Ihnen kam es darauf an, das Selbst in dem Sinne zu erkennen, so dass sich das Ich des Menschen über jenes, was das höchst sensible Eigene ausmacht bewusst wird, um so auch zu erfüllen, was der eigene Wille nun eigentlich ist.

Doch wie entwickelt Beuys nun den Kunstbegriff, der auch in die Gesellschaft hineinwirken kann. Darauf zielt die Aktion ab und hier muss sich die Transformation in der Psyche sehr tiefgreifend wandeln.⁴⁶ Dies gilt im Besonderen für die Aktion Celtic – der Ort ist sogar von größter Wichtigkeit, im Sinne des *Bildhaft Werdens* der Idee.

Ebenso das Werk *Das Rudel*, auch in Edinburgh. Beuys war es in seinen Aktionen stets wichtig, dass ein Zusammenhang bestand und alles eine Einheit war, welche unter einer gemeinsamen Grundidee zum Ausdruck kam. Umgestaltung und Neugestaltung des Lebens, Recht, Wirtschaftsleben, alles wird unter den erweiterten Kunstbegriffes subsumiert. Dabei soll der Politikbegriff durch den Gestaltungsbegriff ersetzt werden. Es gilt, aus dem sozialen Leben heraus gestaltend mitzuwirken. Die Disziplinen im Sinne der Tradition sind hier nicht gemeint. Es geht um die Partizipation ALLER an der Gesellschaft. Beuys bezieht sich damit auf die Kernfrage der Gesellschaft.

Selbst Fußwaschung und Anglerweste als christliche Bezüge werden bei Beuys geschickt eingesetzt und sind ein Konglomerat aus verschiedenen Positionen. Beuys selbst hat sich dazu geäußert, dass er sich vom Katholizismus nicht begeistert zeige,

⁴⁰ Das Selbst bei Sigmund Freud und Carl Rogers. Norderstedt 2009.; Jacques Lacan, Sean Homer, London 2005.

⁴¹ Lacan, Jacques: Schriften, Ötten 1975 (Ecrits, Paris 1966); Alexander Wertgen..

⁴² Emmanuel Lévinas, De l'existence à l'existant [1947], Paris 1963 . München 1997.

⁴³ Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966 (Paris 1945) „Der Philosoph und sein Schatten“, Hamburg 1984 (zuerst in: Signes, Paris 1960) Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986 (Paris 1964) Sens et non-sens, Paris 1966.

⁴⁴ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher Selbstverwirklichung im Sinne „des Einswerdens“ mit dem All, dem Ganzen. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. (1799) Hamburg 1958.

⁴⁵ Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften 1962 ff. Bd. I: Werke; Bd. II: Nachlass, Bd. III: Briefe, Bd. IV: Nachschriften.

⁴⁶ Beuys'sche Zeichnungen mit Hebel und Kubus deuten auf eine gefrorene Geschichte, eine materialistische kristalline Form – ein Todesprinzip und der Hebel weist darauf hin wie man das ändern und also aushebeln kann. Der Begriff der Skulptur wird hier auf das Denken zurückverlagert, eben nach innen verlegt, doch mit dem Anspruch Harmonisierung und Proportionen hervorzuheben. Beuys sagt, dass es ihm nicht nur um eine Partizipation des Publikums geht, sondern eben weit darüber hinaus, dass eben jeder Einzelne sich selbst von innen, in seiner Psyche transformiert. Auch ein Sprechakt von Köpke wurde eingespielt. Zikkarien zeigten sich und weisen so auch im Grund auf eine Metamorphose. Metamorphose als ein Schlüsselbegriff, der sich so auch das Soziale als ein bestimmtes Gefühl entwickelt. Ein absurder Text mit einem sehr interessanten Rhythmus, - schöne Melodie sagt Beuys - den Beuys visualisierte. In Edinburgh entstand der Moorfilm, Eurasienstab. Nennenswert auch eine Aktion in der Landschaft. Fett, Gelatine. Ein kleines Element in der düsteren Moorlandschaft. Zum Teil wurde „der“ Eurasienstab simultan mit dem Moorfilm gezeigt. Die Vorstellung des Ortes war sehr wichtig. Ihm war es das Anliegen schlechthin, die Idee des Wortes in das Bild zu bekommen und zwar innerhalb der Meditation – so sieht Beuys auch das Anliegen bei Ignatius von Loyola.

sondern an der Menschheitsgeschichte interessiert sei. In dieser Hinsicht setzte Beuys wie stets auf die von ihm favorisierte Position der Kreativität. „Anteil zu haben an dem Göttlichen in sich; das Göttliche einzusetzen, freizusetzen; der Mensch muss ein Mit-Schaffender werden“.⁴⁷ Vor allem ist der Aspekt überaus wichtig, wie seine Werke vom Publikum gesehen wurden und heute gesehen werden und was das Publikum daraus gemacht hat und macht. Es sind die Kunstwerke, die sich in der Sozialen Plastik repräsentieren und somit als ein Riesenkunstwerk zu verstehen sind – getragen von der Kreativität eines jeden Menschen.

Auf der Basis des Kreativitätsgedankens legte es Beuys quasi darauf an, die Umwälzung des gesamten gesellschaftlichen Systems in Angriff zu nehmen. Aufgrund der Geldwirtschaft wird die Würde des Menschen zur Ware erniedrigt und dieser Umstand muss laut Beuys eine Umwandlung erfahren, so dass die menschliche Fähigkeit als das Kapital schlechthin im Fokus steht. Kunst wird hier als Waffe gegen den Feind verstanden und muss sich gegen das Wirtschaftssystem wandeln. Daher will Beuys mit der Sozialen Plastik eine gänzlich neue Wirtschaftsperspektive eröffnen, in welcher die menschliche Fähigkeit – eben die Kreativität – als Kapital nicht nur anerkannt, sondern an exponierter Stelle sichtbar wird. Der Feind ist das Kapitel im Sinne des Kapitalismus. Soziale Kraftfelder, Kultur, (Geist) Recht, Wirtschaft gehen bei Beuys in einer völlig neuen Konstellation zueinander. Doch das christliche Denken bleibt ein ebensolcher Mittelpunkt seiner Bestrebungen. Auch der Sozialismus (selbst wenn er sich unter der kommunistischen Form über die Welt hergemacht hat) ist laut Beuys ohne eine christliche Idee nicht denkbar. So gäbe auch Marx eigentlich ein „biblisches Donnern“ von sich, etwas Religiöses.⁴⁸

In eben diesem Sinne soll Politik durch die Formgebung der Gesellschaft ersetzt werden. Architektur, Landwirtschaft oder die Problematik des Rechts – es kommt bei allen Dingen nur auf die Form an. Alle Fragen werden zu Fragen der Gestaltung gemacht und also zur Formfrage. Letztendlich soll eine Skulptur gezeigt werden. Es ist die Position von Beuys und diese seine Sichtweise präsentiert sich immer in und mit der Präsentation seiner Person als Beuys. Er setzt sich als Akteur – im Endeffekt heißt sein *Gesamtkunstwerk Skulptur Soziale Plastik Beuys*. Dabei ist im Denken und Sprechen das Gestalterische des Skulpturalen angelegt. Damit ist bereits offensichtlich, dass es Beuys nicht um Skulpturen der Kunstgeschichte und der Künstler wie bei Maillol oder Lehmbruck geht.⁴⁹

⁴⁷ Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus*, 89.

⁴⁸ Die Frage, ob Beuys das Christentum als Fortentwicklung des pantheistischen Gedankens sieht, beantwortet er wie folgt: „Ja sicher. Zum Beispiel der Sozialismus, der in der Welt heute eine große Rolle spielt, doch gar nicht denkbar ohne die christliche Idee. Man müsste eigentlich sagen, alle sozialistischen Ideen sind ohne das Wesen des Christus undenkbar. Denn aus der Nächstenliebe, die ja der Kern sozialen Denkens ist, ist die Idee des Sozialen entstanden. Man könnte sogar sagen, das ist die Idee eines auf der Höhe der Zeit stehenden Sozialismus. Nun muss man aber nicht denken, dass etwa der Sozialismus in der Sowjetunion einer wäre, der etwas mit der sozialen Idee zu tun hätte, denn wir sehen ja, wohin ein solcher Sozialismus führt.“ So in, Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus*, 124. Auch hier bekundet sich die einmal mehr sehr spezielle Sichtweise von Beuys.

⁴⁹ Obwohl Beuys beide Künstler schätzte und von den Arbeiten Lehmbrucks sogar in der Weise tief beeindruckt war, dass er als Initiator und Ideengeber für Beuys angesehen werden darf. So auch im Besonderen in Hinblick auf die Frauen- und Mädchendarstellungen und die hier zur Darstellung

Vor allem aber, ist das Wesen der Kunst nicht mit den Mitteln der Begriffe zu verstehen. Wenn es so wäre, dann hätte Beuys nur gesagt, das will ich ausdrücken und dann hätten die Leute Bescheid gewusst. Doch darüber hinaus besteht die Aufgabe der Kunst darin, alle Menschen betroffen zu machen, ihren Seh-Hörsinn, Gleichgewichtssinn zu aktivieren und zu einem Fähigkeitsprinzip, ihrer Arbeit zu machen. Auch dies war ein Anliegen von Beuys

Daher gilt es, die Essenz aus seinen Aktionen zu extrahieren, um zu verdeutlichen, dass ein Kunstprozess am Werke ist, der ins Herz der gesellschaftlichen Problematiken hineinwirken will. Ästhetik wird in einen anderen Sinnzusammenhang gebracht. Als Beispiel sei der von Beuys in Filz eingeschlagene Konzertflügel genannt.⁵⁰ Es handelt sich um den Super Bösendorfer.⁵¹ Beuys hat dem großen Konzertflügel den Vorzug gegeben, weil er noch zwei zusätzliche Töne aufweist.⁵² Der in Filz eingenähte Konzertflügel steht als Skulptur im Raum und Beuys beabsichtigte damit das Wesenhafte eines behinderten Menschen auszudrücken. Es geht darum, Töne zu haben, ohne dass jene nach außen, an das Ohr eines anderen Menschen dringen können. Suggestiert Beuys damit die Situation einer Ohnmacht? Ist ein pathologischer Zustand dargestellt? Doch ist Schweigen hier nicht als etwas Defizitäres dargestellt, zumal Beuys den Titel auswählte: „Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“. So gilt es das, was im Innersten erzeugt wird, als das Essentielle zu bewerten. In diesem Sinne, stellt Beuys die Frage, was die Gesellschaft – die Soziale Plastik – im Innersten zusammenhält.⁵³

16

Im Besonderen nun gründet die Perspektive des Sozialen bei Beuys in einem Gefühl des Aufbruchs und Neuanfangs, den er für die 60er und 70er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland heraufbeschwor. Darin ist eine starke Ähnlichkeit zu jenen frühen Gefühlen aus dem Jahr 1770 erkennbar, welche kennzeichnend für die Romantik waren. Damals begrüßten Schelling, Fichte, Novalis, Schleiermacher die Freiheitsideale der Französischen Revolution – selbstverständlich nicht die späteren Auswüchse. Kant und Fichte sind die Verfechter jener neuen Gedanken und dennoch zeigt sich auch bei ihnen, dass sich letztendliche Gewissheiten nicht mehr so ohne Weiteres aufstellen lassen. Alles ist eher in einer Welt des Zweifels anberaumt. Ähnlich zeigt sich auch die Situation der Jahre nach dem 2. Weltkrieg, die Beuys sehr

gelangte besondere Sozialität. Die Frau als das soziale Wesen, welches die Sozialisation der Welt tiefgreifend neu gestalten wird – Utopie - Gedanke.

⁵⁰ Infiltration Homogen für Konzertflügel, Joseph Beuys 1966.

⁵¹ Als Hinweis sei erwähnt, dass ein Standard-Piano zumeist 88 Tasten aufweist. Aber es gibt Ausnahmen wie der Imperial Flügel von Bösendorfer, der mit 97 Tasten eine Oktave mehr und damit den weltweit größten Tonumfang hat und gleichzeitig auch der größte Flügel der Welt ist (Länge 290 cm, Breite 168 cm, Gewicht 552 kg). So die Aussage des Herstellers. Der Imperial wurde in Wien um 1900 von Ludwig Bösendorfer konzipiert. Als Ideenlieferant fungierte der Komponist Ferruccio Busoni. Er bekundete, es seien weitere Basstöne nötig, um Bachs Orgelmusik am Klavier zu interpretieren.

⁵² Gespräch mit Mario Kramer Das Kapital Raum 1970-1977. Beuys 1984, 10. Beuys Handbuch, 365.

⁵³ Frei nach Goethe(s) Faust, der Tragödie 1. Teil. Diese Absicht passt ohnehin zu Beuys, zumal er als Bewunderer Goethes diese Frage sicher geteilt hat.

intensiv, vor allem in den 40er Jahren nach dem Zusammenbruch des NS-Staates und den 50er Jahren erlebte.⁵⁴

Etwas völlig Neues und damit Besseres wollte Beuys für die Gesellschaft erreichen, in welcher den Menschen ein wahrhaft kreatives Leben ermöglicht werden sollte. Es ging ihm darum, klar gegen jede Bevormundung einzuschreiten und in dieser Hinsicht zeigen sich Querverbindungen zum Potential des Aufbruchs im 18. Jahrhundert. Die Grenzen der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten werden so auch bei Novalis⁵⁵ zum Inhalt seiner Schriften, in welchen er sich auch an Fichte anlehnt, welcher eigentlich für das sich selbstbegründende Ich steht. So zeigen sich innerhalb der romantischen Philosophie unterschiedliche Strömungen und Beuys zeigte sich von dieser Vielfalt beeindruckt. Die höchst eigene Form des Philosophierens eines Novalis und eines Schleiermachers, sind in jeder Hinsicht richtungweisend für den Freiheits- und Kreativitätsbefürworter Beuys.

Auf jeden Fall darf Beuys als eine schillernde Person der Kunstszene wie auch der Sozialgeschichte gelten. In meiner Arbeit möchte ich der Frage nachgehen, was ihn als einen Künstler für die Soziologie und die Sozialwissenschaften allgemein interessant und vielleicht sogar inspirativ wertvoll machen könnte. Zentral ist sein Werk zur sozialen Plastik, womit Beuys schon das Wort „sozial“ als Titel aufnimmt und darüber hinaus als richtungweisend bestimmt. Seine Tätigkeit als Künstler ist sozial und zwar aus dem Grunde, weil Beuys den Menschen in der Gemeinschaft sieht und jener Aspekt des Miteinanders bei Beuys das Menschsein in einem An-Sichsein bezeichnet, ja auszeichnet. So macht im Endeffekt der soziale Aspekt den Künstler Beuys zum Künstler, der von etwas kündigt – wie es Beuys im wahrsten Sinne des Wortes bekundete.⁵⁶ Die soziale Plastik macht ihn aber nicht schon automatisch zu einem Kunstsoziologen?! Diese Frage schwingt stets unterschwellig mit, ebenso wie jener berühmte Beuysche Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Auch diese Aussage weist bereits auf den sozialen Aspekt seiner Kunst – sozialisierten Kunst –

⁵⁴ Die Gebrüder van der Grinten schilderten eindrucksvoll, wie sehr Beuys unter der Last der vergangenen Erlebnisse zu zerbrechen drohte.

⁵⁵ Novalis, Heinrich von Ofterdingen, Klingsohr-Märchen, womit auch die Anklänge an das Mittelalter wieder aufleben.

⁵⁶ "Kunst kommt von Kunde, man muss etwas zu sagen haben , auf der anderen Seite aber auch von Können, man muss es auch sagen können . „Kunst kommt nicht von Können, sondern von Künden“, so Georg Meistermann. In, Justinus Maria Calleen: „Der feurige Reden-Maler“, Ausstellungskatalog: „Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Justinus Maria Calleen 2011, 152-167. „Kunst kommt von Künden, Kunde geben, etwas verkünden, erklären, deutlich machen, d. h. deuten [...] Die Gabe zu künden und dazu handwerkliches Können machen den Künstler aus.“ Dennoch soll sich das Wort Kunst weder von Können noch von Künden herleiten, wie es Wilhelm Kufferath von Kendenich feststellt. Dazu eine andere Sichtweise – Friedrich Dürrenmatt: „...denn die Kunst darf alles sein, was sie will, wenn sie nur gemütlich bleibt“, schrieb Dürrenmatt im Essay Theaterprobleme (1954; WA 30, 69). So liegt „die gemeinsame Wurzel von Wissenschaft und Kunst [...] für Dürrenmatt nicht im Bewusstsein, sondern in der ‚Einbildungskraft‘ im Sinne Kants, in der ‚Phantasie‘. „Meine Kunst dagegen entsteht nicht primär aus der Kunst – ohne den Einfluss, den auch auf mich andere Schriftsteller haben, leugnen zu wollen –, sondern aus der Welt, aus dem Erlebnis, aus der Auseinandersetzung mit der Welt, und genau dort, wo die Welt in Kunst gleichsam über springt, steht der Einfall: Weil die Welt mit ihren Ereignissen in mich einfällt (wie ein Feind oft in eine Festung), entsteht eine Gegenwelt, eine Eigenwelt als eine Gegenattacke, als eine Selbstbehauptung“. (WA 5, 138). So in, Weber, Mauz, 2020, 88; Und, Probst, Weber 2021.

hin. Wichtig ist hier *social culture*, ein Projekt das für Beuys Priorität hatte, zumal er jeden Menschen als ein kreatives Wesen – als Künstler verortete. Gerade in dieser Hinsicht befeuerte Beuys kontrovers geführte Diskussionen, die sowohl um seine Kunst wie auch speziell um seine Person geführt wurden.

2 Methode

In der vorliegenden Arbeit soll die soziale Plastik vor dem Hintergrund einer konstruktiven Sozialisation interpretiert werden. Damit sind die folgenden Fragen gestellt: 1. Worin besteht die intellektuelle Grundlage und also das Rüstzeug jener Sozialen Plastik. 2. Welche theologisch-spirituelle wie auch philosophische Sichtweise ist bedeutend und 3. inwieweit ist die Beuyssche Kunst eine sozialisierte Kunst. In diesem Umkreis wird untersucht, ob und wie Beuys jene Vorstellungsgehalte eines Fichte, Novalis, Schleiermacher transformierte und wie man sich auf dieser Basis einer soziologischen Perspektive nähert, die nach den Grundlagen der Logik des Sozialen und speziell der Sozialisation fragt. Damit ist zugleich die Frage gestellt, ob sich aufgrund einer sozialisierten Kunst ein gesellschaftliches Gefüge neu gestalten kann. Dabei können Kategorien wie richtig oder falsch nicht einschlägig sein. Ebenso wird nach der Dimension des Utopischen gefragt und danach, ob die Beuysschen Äußerungen zukunftsfähig sind und/oder sich hinsichtlich einer Zukunftsfähigkeit installieren lassen.

Auch soll die Dimension religionssoziologischer wie kunstsoziologischer Bezüge im Kontext des gesellschaftlichen Gefüges der Sozialen Plastik, anhand der Zitate von Beuys einer *Claritas* zugeführt werden. Aus diesem Grunde sind einzelnen Kapiteln Zitate von Beuys vorangestellt.

Zwei Vorbemerkungen sind nötig: Hier ist die makrosoziologische ebenso wie die mikrosoziologische Dimension gleichermaßen einschlägig, zumal Beuys die Soziale Plastik wie eine Familie betrachtet, aber eben als eine Riesenfamilie, die als Modell und Skulptur für eine neue Gesellschaft steht bzw. stehen soll.

In der Hauptsache ist es eine Literaturarbeit, die sich auf Schriften zur Thematik der Gesellschaftskritik von Joseph Beuys bezieht.⁵⁷ Die hermeneutische Lesart steht dabei im Mittelpunkt der Betrachtung, zumal auch die Hermeneutik als Methode in den Sozialwissenschaften präsent ist. Darüber hinaus aber stellt sich die Frage, ob eine strenge rationale Methodik, welche sich an einer Messbarkeit ausrichtet, nicht zugleich ein Prokrustesbett für diese Untersuchung wäre. Es geht um die Auslegung und das Verständnis des Beuysschen Werkes als ein soziales Ereignis, welches die Menschen in einem Bezug zu diesem sozialen Ereignis ansieht. Dabei wird der Gesichtspunkt der Sozialisation, mit jenen Ideen aus der Philosophie und Kunst in der Sicht von Joseph Beuys verknüpft bzw. modifiziert. Es geht um das Verständnis von

⁵⁷ Laura Arici, Arnim Zweite, Dieter Koeplin, Volker Harlan, Rainer Rappmann, Nicole Fritz, Antje von Graevenitz, Johannes Stüttgen, Carolin Angerbauer, Heike Fuhlbrügge, Magdalena Holzhey, Karin Riedl, Maja Naef, Heiner Bastian, Karl-Heinz Stockhausen, Wolfgang Zumdick, um nur einige Autoren zu nennen.

Aussagen, die in sozialem und situativen Kontext entstanden sind, die Beuys in Interviews, Podiumsdiskussionen und Vorträgen lieferte und wie sich jene an Auslegungen des Sozialen von Seiten der Soziologen⁵⁸ einordnen lassen. So ist es wichtig, die Beuys'schen Aussagen auf einen sozialen Gehalt hin zu hinterfragen. Damit handelt es sich auch um die innere Welt des Joseph Beuys, seine innere Verfasstheit.

Aus diesem Grunde bedient sich diese Arbeit der Auslegungsmethode über das Erkenntnisinteresse und die Kompetenz aus der Perspektive der Philosophie, Religionsphilosophie und Sozialphilosophie. Dabei kommen philosophische Methoden der Auslegung und der Interpretation neben jenen der Soziologie zur Anwendung, um die sozialisationstheoretischen Grundlagen herauszustellen, auf die Beuys mit seinen Überlegungen zur sozialen Plastik verweist.

Dabei interpretiere ich Beuys aus der Sicht einer sozialkonstruktiven, praxistheoretischen Theorie der Sozialisation. Sein Werk, die Soziale Plastik, ist damit sozial- wie gesellschaftstheoretisch einzuordnen. Darüber hinaus werden von Beuys getätigte Fernseh-Interviews für die Problematik der sozialisierten Kunst, der Sozialen Plastik, verwendet und schließlich nach einer spezifischen Beuys'schen Sichtweise hinsichtlich einer Sozialisation gefragt,⁵⁹ die auch in Verbindung mit dem Bildungsaspekt steht. Nicht zuletzt deshalb widmet sich diese Untersuchung auch der Frage, in welcher Weise Beuys seine Rolle als Lehrer ausfüllte. Wie also wollte Beuys das Publikum – die Individuen – zu speziell sozialem Handeln aufrufen bzw. befähigen, um es aktiv an der Gestaltung eines Zusammenlebens wie auch Zusammenarbeitens an und in der Sozialen Plastik zu beauftragen.

Ebenso werden Grundlagen wie Auswirkungen der spirituell-geistigen Ebene auf den Begriff der Beuys'schen Sozialisation angewandt. Hier sind die Einflüsse von Interesse, welche von Rudolf Steiner, aber ebenso von Goethe und Novalis (Friedrich von Hardenberg) ausgingen und auch etwaige gedankliche Verbindungen zu religionsphilosophischen Sichtweisen bei Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher und der ästhetisch-sozialen Ausrichtung bei Georg Simmel.

Dabei geht es in der Hauptsache nicht um „die Kunst“, sondern darum wie sich der Aspekt der Sozialisation und Bildung auf dem Rücken des Begriffes der Sozialen Plastik bei Beuys behauptet und für eine konstruktive Sozialisation bedeutend sein kann. Im Mittelpunkt stehen die Werke und das Material der Literatur die ich ausgewertet und die Gespräche bzw. Interviews, die ich geführt habe. Damit sollen die sich entwickelnden Bezüge zwischen der Sozialen Plastik im Sinne eines Entwurfes

⁵⁸ Als Auswahl seien folgende Soziologen genannt: Bourdieu (Habitus), Durkheim (Erziehung, Moral), Mead (Subjektivität, Intersubjektivität), Parsons (Systemorientiertheit), Hurrelmann (Stadien innerhalb der Sozialisation), Grundmann (Sozialisation in der Familie, Bildung), Simmel (Die Ästhetik in Bezug auf eine soziale Realität), Silbermann, (Kunst und Soziologie) Polanyi, (Denken, Freiheit des Forschens und der Kunst) Hauser, (Kunst im sozialgeschichtlichen Bezug) Danko, (Hochkunst kann nur jemand genießen, der über eine spezifische Sozialisation verfügt, in, Danko, Zwischen Überhöhung und Kritik, 2011, 38) Schimank (Der Mensch, welcher sich in seiner Identität darstellt, um sich gleichermaßen mit und in jener zu behaupten.)

⁵⁹ So z.B. bei Hans Peter Riegel, Beuys, Bd. 2, 2017, 321ff.; 344ff.

einer (fiktiven) Gesellschaft, auf der Grundlage einer konstruktiven Sozialisation und sozialisatorischen Bildung, auf eben jener von Beuys propagierten Sichtweise eines völlig neu definierten Kunstbegriffs hinterfragt werden. Darin zeigen sich soziologische, ästhetische, ethische Aspekte, die den Kunstbegriff in einem neuen Licht erstrahlen lassen, welcher sich auf die menschliche Kreativität im Allgemeinen ausrichtet und der jene Anwendung in der von Beuys so benannten Sozialen Plastik manifestiert.

Teilweise wird dieser Beuysche Weg an den Gesprächen nachempfunden, die ich mit Volker Harlan⁶⁰ und Bazon Brock⁶¹ führte. Ebenso beziehe ich Veröffentlichungen der Gespräche mit ein, in denen Beuys mit dem katholischen Priester Friedhelm Mennekes diskutierte. Desgleichen werden eine Vielzahl der von Beuys getätigten Interviews für die Problematik der sozialisierten Kunst, der Sozialen Plastik und schließlich der Sozialisation und der sozialisatorischen Bildung⁶² miteinbezogen.⁶³ So zeigte sich im Besonderen bei Beuys ein neuer Bildungsbegriff, der auf die Problematik eines selbstständigen Lernens⁶⁴ und Neuverstehens gerichtet war, womit auch die Frage nach einem Charakter der Kultur⁶⁵ neu gestellt wurde. Beuys betonte die „liebevoll“ und förderliche Zuwendung, beabsichtigte aber auch jene motivierende Kraft des Leidens, die immer auch in einer vorläufigen Situation des Scheiterns aufscheint, um diese als potentielle Kraftquelle jeglicher Erneuerung zu nutzen. „Der Fehler, den man im ersten Ansatz gemacht hat, kann sich herausstellen als unerhörte Gnade in Bezug auf eine Sache“.⁶⁶ Der Fehler beschwört eine Chaos-Phase herauf, aber gerade hier sagt z. B. das Werk, dass es noch nicht mit sich zufrieden ist, oder sagt der Inhalt, dass

⁶⁰ Gespräch mit Volker Harlan in Bochum 2019.

⁶¹ Gespräch mit Professor Bazon Brock am 10.09. 2020 in Wuppertal. So wie Beuys mit seinem Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“ auf den basalen wie erweiterten Kunst- und Werkbegriff hinweist, der die Grenzen zwischen Kunst und Leben zerfließen lässt, so hat in ähnlicher Weise Bazon Brock ebenso Weitreichendes mit seinem Aufruf „Jeder Mensch ist ein Denkmal“ in den Mittelpunkt des Interesses gesetzt.

⁶² „Auf der Grundlage“ affektiver „Beziehungen bildet sich die zentrale Motivation dafür, sich an den Erwartungen bedeutsamer Anderer zu orientieren und das eigene Verhalten unter Einbeziehung dieser Erwartungen zu regulieren.“ Horster konstatiert, dass es dieser Ordnungsrahmen, dieses „framework“ ist, der das Fundament für eine autonome Urteilsbildung abgibt.“ Horster, *Postchristliche Moral*, 279.

⁶³ So z.B. bei Hans Peter Riegel, *Beuys. Die Biographie*, Band 2, Zürich 2017, 321ff.; 344ff.

⁶⁴ Ein so gesehen selbstständiges Lernen wurde bereits von Jean-Jacques Rousseau in seinen Schiften *Émile* oder über die Erziehung aus dem Jahr 1762, bzw. *Sophie* propagiert und ist zudem bezeichnend für den Aufbruch einer neuen Bildungsebene. Auch Siegfried Bernfeld wie Herwig Blankertz (um nur diese zu nennen) lassen sich in der Nähe Rousseauscher Lehren verorten. „So ist des neuen Erziehers Tun vielmehr ein Nichtstun, vielmehr Beobachten, Zusehen, Leben, als ein stetes Mahnen, Strafen, Lehren, Fordern, Verbieten, An-feuern und Belohnen“ Bernfeld 1974, 119f.

⁶⁵ Kultur ist somit ein „Containerbegriff“, mit welchem sozusagen das gesamte menschliche Zusammenleben erfasst wird. Doch führt jener Begriff auch stets das Kultische mit sich und auch das Bestellen, Beackern und der Architektur ganz im Sinne des Vitruvius. Im Besonderen dazu die Definition von Karl Ernst Georges: „cultūra, ae, f. (colo), die Pflege, Abwartung, I) im engeren Sinne, die Pflege des Ackers usw., die Bearbeitung, Bebauung, Bestellung, der Anbau, die Kultur [...] das Kulturverfahren, der Landbau, die Landwirtschaft im weitesten Sinne [...]“. „II) im Weitem Sinne: 1) die physische u. geistige Pflege, Abwartung, a) die physische, Kleiderputz [...] b) die geistige Pflege, Ausbildung [...] 2) die tätige Pflege, a) einer Gottheit, die geistige Verehrung, Anbetung, der Kultus [...] b) die huldigende Verehrung, die jmdm. dargebrachte Huldigung [...]“. Georges 1913. Bd. 1, Spalte 1793.

⁶⁶ Beuys, zit. n. Harlan 1988, 37. So auch in *Beuys Handbuch*.

man ihm noch nicht gerecht geworden ist, oder die Schüler, dass sie noch nicht genug gelernt haben und Unterstützung bzw. „Konfrontation mit Neuem“ brauchen.⁶⁷

Hinsichtlich der Methodik erweist sich die Schwierigkeit darin, dass der behandelte Bereich einerseits der Kunst und andererseits der Soziologie angehört. Das folgende Zitat mag die Problematik illustrieren. „Es hat sich ferner ergeben, dass die beiden herrschenden Methoden, nämlich die psychologisch-erklärende und die Regelgebende, für das Verständnis der Kunst nicht ausreichen. Kunst als eine objektive Tatsache wird weder begriffen, indem man die subjektive Resonanz ihrer Werke untersucht, noch dadurch, dass man ihr Gesetze diktiert. Neben der Ist-Asthetik und der Soll-Asthetik muss es noch ein Verfahren geben“.⁶⁸

Was ist die Soziale Plastik von und bei Joseph Beuys? Sein Hauptanliegen ist, die Kreativität des Menschen als das wahre Kapital⁶⁹ herauszustellen. In der Sozialen Plastik manifestiert sich die von Beuys anvisierte Gesellschaft schlechthin – es ist ein Gesellschaftsmodell. Dabei kommt es nicht darauf an, jene Kreativität, die die Gesellschaft trägt, aus einer Harmonie heraus zu erklären. Seine Absicht besteht darin, auch das Chaos zuzulassen, um hinter jenem Chaos dennoch das Harmonische auffinden zu können. Damit schwingt der Aspekt des Fragmentarischen der Romantik bei Beuys stets mit, so wie sich jener Aspekt in gewisser Weise auch in den Werken des Novalis⁷⁰ und auch in der Philosophie eines Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher⁷¹ findet.

Mit Hilfe der Beobachtung der Kameraauftritte von Beuys, die Online anzusehen sind,⁷² sowie mit den schriftlich fixierten Gesprächen der Zeitzeugen, soll es gelingen, neue Erkenntnisse zu den Chancen des die Fächer Übergreifenden wie Umgreifenden der Soziologie und der (Kunst-) Philosophie zu gewinnen. Eine Messung im Sinne einer Technik, kommt hier nicht in Frage, zumal man hier nicht von einer sog. Datenbasis ausgehen kann, die anzeigt, inwieweit Beuys bestimmte soziale Kreise der Gesellschaft direkt zum Umdenken gebracht hätte. Darüber hinaus sind keine Mess- und Analysemethoden einzubeziehen, da sie nicht den Sinn, der von mir vorgelegten Untersuchung stützen könnten, zumal Beuys selbst das rein Rational-Technische für den Bereich seiner Sozialen Plastik nahezu ausgeschlossen hat. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass eine wissenschaftliche Forschungsarbeit an einer soziologischen Fakultät, von der Frage nach der Methode abhängig ist, welche mit der Natur von Wissenschaft überhaupt zusammenhängt. Auch hier gilt es, Distanz zum Gegenstand aufzubauen, um zu jenen Erkenntnissen zu gelangen, die von einer Methode her geleitet sind. Doch ist hervorzuheben, dass „was die Geisteswissenschaften zu Wissenschaften macht, [...] sich eher aus der Tradition des Bildungsbegriffes

⁶⁷ Beuys 1969, 53.. In: Kunst + Unterricht 4 (1969), 50–53.

⁶⁸ So schon Dessoir 1925., 112. In, Carole Maigné, 1927). 253-266.

⁶⁹ So Beuys: „Geld ist gar kein Kapital. Fähigkeit aber ist Kapital.“ Beuys, In, Rappmann, Was ist Geld? 2009. 31. So auch in Beuys Handbuch, 218.

⁷⁰ Heinrich von Ofterdingen und vor allem im Klingsohr Märchen, Novalis Schriften. 1960 ff.

⁷¹ Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern, 1799. Zunächst hatte man Kant als Verfasser in Verdacht.

⁷² Auf YouTube jederzeit anzusehen. www.youtube.com> watch

verstehen“ lässt, „als aus der Methodenidee der modernen Wissenschaft. Es ist die humanistische Tradition, auf die wir zurückverwiesen werden“.⁷³ Dies sei erwähnt, da die Soziologie eine Mittelstellung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften einnimmt.

Darüber hinaus ist die Frage nach einer Beuyschen Atmosphäre miteinzubeziehen, und die unterschwellig mitschwingende Frage, ob und wie jene vom Publikum empfunden wurde.

Deshalb muss eine Untersuchung zum Beuyschen Modell der Sozialen Plastik zwischen den Disziplinen Kunst, Philosophie, Geschichte und Soziologie angelegt sein, da eine ausschließlich kunstgeschichtliche, philosophische, theologische oder soziologische Arbeit und eine den speziellen Fachrichtungen eigene Methode den gesamten Horizont der Beuyschen Sozialen Plastik nicht treffend miteinbeziehen könnte, um die Beuysche Sichtweise hinsichtlich der Sozialisation und sozialisatorischen Bildung zu erklären, da Beuys selbst seine Argumentation von mehreren Gebieten und unterschiedlichen Denkern herleitete – u.a. von der Philosophie bei Rudolf Steiner und dem Dreigliedrigen Sozialen Organismus, der Sichtweise eines Novalis und Goethes. Damit wird herausgestellt, dass es auf ein Zusammenwirken verschiedener Fachrichtungen ankommt und jenes Zusammenspiel auf die bestimmte Praxisbezogenheit – und damit der theoretisch-geistig-spirituellen Grundlagen bei Beuys – auszuwerten ist. Gerade wegen einer sich stetig verändernden Forschungslage zu fachübergreifenden Thematiken, besteht eine Notwendigkeit eine Arbeit zum Modell der Sozialen Plastik anzufertigen, um über disziplinäre Grenzen der Kunst und Kunstgeschichte hinauszugreifen und mit Bereichen der Philosophie, Theologie und Soziologie zu verbinden, um die Gesichtspunkte, die sich aus dem Modell „Soziale Plastik“ ergeben (können) in unterschiedlichen Bereichen in den Blick zu stellen. Auf jeden Fall kann damit nur ein Gewinn einhergehen, zumal es unweigerlich zu einer Perspektiverweiterung kommen muss.

22

Die hierdurch entstehenden vielschichtigen, die Fächer übergreifenden, Sichtweisen eröffnen der Sozialisationsforschung eine weitere Plattform, weil auch ein kritisches Potential aus der Richtung der Kulturforschung miteingebracht wird, welches wiederum eine kritische Reflexion der genannten Disziplinen – Kunst-, Kunstgeschichte, Philosophie, Theologie und Soziologie – beinhaltet. Damit zeigt sich eine Verbindungslinie und zugleich eine Schnittmenge zwischen den einzelnen Gebieten, die Beuys in den Fokus seiner Werke stellte.

Auf jeden Fall möchte ich die Soziale Plastik als hybrides Feld der Beuyschen Kunst im Sinne einer sozialisierten Sichtweise auf die Kunst fokussieren, zumal Beuys seine Werke, Modelle und eben seine vielen Auftritte in der Kunst-(Szene) als eine ineinander verwobene Ansammlung unterschiedlicher Disziplinen gestaltete. Ihm ging es dabei auch um die Auflösung von Dichotomisierungen.

⁷³ Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. 2010, 23.

Zudem werfen seine Selbstdarstellungen⁷⁴ die Frage auf, inwieweit noch bestimmte Interpretationen und Transformationen direkt auf die Beuysschen Aussagen zutreffen. Hier ist es wichtig, die Selbstdeutungen unbedingt miteinzubeziehen, um sie im Anschluss daran zu interpretieren. Nähe wie Ferne zum Beuysschen Denken, kann hier als Dreh- und Angelpunkt meiner Interpretation als Differenz oder auch Affinität eingeordnet werden. Phänomene der Kunst und des Schönen werden bei Beuys – wenn überhaupt in diesem Sinne - nur cursorisch angesprochen. Gerade in dieser Hinsicht unterscheidet sich die Beuyssche Sichtweise von jener der Kunst der Tradition. Deshalb liegt der Fokus meiner Arbeit auf einer intuitiv fundierten Beschreibung von Wesensstrukturen wie sie Joseph Beuys in und mit seiner Sozialen Plastik vermittelte. Inwieweit diese Beuyssche Sichtweise konstruktiv-soziale Gesichtspunkte und auch die sozialisatorische Bildung gleichermaßen umfasst, soll an Hand einer Auslegung der Beuysschen Aussagen und der Deutungen in der Literatur erfolgen.

Beuys hebt mit seinem Modell der Sozialen Plastik eine Art des (Kunst)-schaffens hervor, welche auf der Basis der Sozialisationstheorie bei Matthias Grundmann⁷⁵ nachgezeichnet werden kann. So geht es in dieser Arbeit auch um einen Vergleich, um ein Abgleichen dessen was Beuys beabsichtigte und was letztendlich umsetzbar war und umgesetzt wurde⁷⁶. Das Wirken oder besser das Nachwirken jener Beuysschen Grundlagen und seines Denkens stehen wiederholt im Fokus.

Das hier die Untersuchung tragende Fundament besteht darin, die von Beuys gemachten Äußerungen⁷⁷, welche als Zitate genannt werden, auf der Grundlage sozialisationstheoretischer Erkenntnisse zu interpretieren. Ganz in diesem Sinne äußerte Beuys, dass er versuche „den Menschen“ [...] „die Entfremdung und das Misstrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen“ und fügte hinzu „auf meine Weise“.⁷⁸ Doch eine spezifisch eigene Methode erfand Beuys nicht und bediente sich auch keiner speziellen Methodik, wie es das folgende Zitat untermauert: „Beuys erfand keine besondere künstlerische Methode, aber er hat sein ganzes Leben mit generöser Menschlichkeit dem sozialen Miteinander in der Gesellschaft gewidmet.“⁷⁹ Ohnehin hält Beuys wissenschaftliche Methoden für deplatziert, um Menschen zu erreichen, „die vom Krieg unberührt geblieben sind“.⁸⁰

23

⁷⁴ Identitätsbehaupter, Uwe Schimank, Handeln und Strukturen. 2007, S. 71 ff.

⁷⁵ Matthias Grundmann, Sozialisation. 2006.

⁷⁶ Immer auch in Hinblick auf die Situation der 60er Jahre in der Kunst.

⁷⁷ Eben auch all jener Äußerungen, die Beuys in den Gesprächen mit Journalisten, mit Pfarrer Friedhelm Mennekes, mit Frau Pfister und einigen mehr machte.

⁷⁸ Beuys in einem Brief an Manfred Schradi. Bei. Koeplin 1990, 31. Beuys spricht deutlich aus, dass ein Auftrag von Steiner an ihn ergangen sei, um eben den Menschen auf seine Weise „die Entfremdung und das Misstrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen“. (ebd.). Rudolf Steiner, (SKA), Band 2: Philosophische Schriften.

⁷⁹ Gundel 2010, 12, Marc Gundel, Beuys für alle! 2.10.2010-23.1.2011] 2010.

⁸⁰ Wie sehr es Beuys auf die Begegnung mit Menschen ankam verdeutlicht der Wortlaut des gesamten Zitates: „Es ist keine Schocksprache, sondern eine präzise, oft eine eindringliche Darlegung die, da sie Antikunst oder Kunst ist, die Fähigkeit zu imaginieren erfordert. Diese primitiven Medien waren bis jetzt in vielen Fällen in der Lage, Zentren zu bewegen bei Menschen, die durch die grauenhaftesten Schilderungen menschlicher Leiden, Krankheit, Krieg, KZ, usw. ziemlich unberührt blieben.“ Joseph Beuys, Karl Ströher. 1969, zit. nach Ingrid Burgbacher-Krupka, Propheten rechts, Propheten links. Joseph Beuys. Nürnberg 1977, S. 29. So auch gesehen bei Nicole Fritz, Bewohnte Mythen, 2002, S. 45.

Demgegenüber schätzte er die Naturwissenschaften, aber das folgende Zitat setzt wiederum ein Statement: „Wissenschaftler sein, das habe ich vorher versucht, aber ich hatte das Gefühl, ich muss eine andere Methode wählen, ich muss etwas produzieren in meinem Laboratorium, was die Menschen provoziert, sie stärker anstößt, was die Frage nach dem Menschen selbst stellt...“.⁸¹

In diesem Zusammenhang ist auch der Exkurs zu den Beuysschen Frauen- und Mädchenzeichnungen wichtig, weil Beuys eine Veränderung der Gesellschaft direkt von den Fähigkeiten der Frau herleitet. Als These sei formuliert: Die Frauen- und Mädchenzeichnungen sind selbstverständlich alle Betrachter gerichtet und zwar als ein Ruf des Geistes, der jene damit verbundene Spiritualität mitteilen will. Eine Mitteilung des Feminin-Spirituellen ist das Hauptanliegen der Beuysschen Frauen- und Mädchenzeichnungen und so geht es darum, wie sich die Frau sozialisiert und davon ausgehend eine Basis für eine konstruktive Sozialisation für die Gesellschaft bereitet. Damit begründet sich gleichzeitig eine immense Schwierigkeit, da sich jenes Spirituelle jeder Methodik entzieht. Damit bestärkt sich auch das Anliegen des Joseph Beuys, da sich für ihn – und nicht nur für ihn, sondern eigentlich für jeden Künstler – das künstlerische Schaffen jedweder *Method*e entzieht, die die Kunst als Gegenstand selbst zu objektivieren gewillt ist, um sie bedingungslos zu erklären. So passen auch die Bezeichnungen Begriff und Methode nicht in das Blickfeld der Kunstauffassung der Frauen- und Mädchenzeichnungen bei Beuys. Das Geistige, ohne jede Beweisbarkeit, ist das Charakteristikum der Beuysschen Zeichnungen und so mag man mit Husserl sprechen: „Absolut gesprochen gibt es nichts anderes als Geist, und gibt es keine andere Verbindung als geistige“.⁸²

Doch auch Beuys war sich wohl der Aporie bewusst, die darin besteht, dass auch das soziale Miteinander, wenn es durch die Kunst – die Soziale Plastik – vermittelt werden soll, sich in irgendeiner Weise materiell kundtun muss. Die Zeichnungen bestehen deshalb auch als Aufforderung zum Gespräch, was durch die Geister initiiert wird. Es besteht die Gegenüberstellung von ‚Geist und Linie/Zeichnung‘, die immer auch eine Auslegung erfährt. Die Linien in seinen Zeichnungen deuten auf das Geistige hin, ja manifestieren den Geist des Femininen und fordern damit zur Eigeninitiative auf. Auf diese Weise vollzieht sich in den Beuysschen Zeichnungen der Aufstieg zum Geistigen. Beuys zeichnet damit einen emanzipatorischen Aspekt nach. Seine Frauen- und Mädchen-Zeichnungen wie die von ihm angefertigten Objekte im Ganzen, deuten auf die Möglichkeit hin, ein soziales Gefüge der Gesellschaft zu verstehen, in denen sie geschaffen wurden und warum dies geschah.

Das sozialwissenschaftliche Gebiet und hier vor allem der Bereich der Sozialisation⁸³ und der dazugehörige Diskurs sind Hauptgegenstand meiner Arbeit. Im Besonderen

⁸¹ Beuys, In, Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/1980, S. 34.

⁸² Husserl, Gesammelte Werke, 13, 232.

⁸³ Auch eine Ästhetisierung ist hier hinsichtlich der Beuysschen Sozialisation entscheidend. „Die Ästhetisierung reicht aber auch tiefer, betrifft dann „grundlegende Strukturen der Wirklichkeit als solcher: der materiellen Wirklichkeit im Gefolge der neuen Materialtechnologien, der sozialen Wirklichkeit infolge ihrer medialen Vermittlung und der subjektiven Wirklichkeit infolge der Ablösung

ist es mir wichtig, dass die von mir vorgelegte Untersuchung keiner kunstwissenschaftlichen Arbeit zum *Themenkreis Joseph Beuys* dient, die sich mit einer sozialwissenschaftlichen Thematik auseinandersetzt, sondern der Soziologie und hier schwerpunktmäßig der Sozialisation gewidmet ist und dies obwohl kunstwissenschaftliche wie auch philosophische und theologische Aspekte bedeutsam sind. Die hier vorgelegte Untersuchung steht in einem Bereich zwischen den genannten wissenschaftlichen Fächern.

3 Abgrenzung zwischen Sozialisation,⁸⁴ Bildung⁸⁵, Erziehung⁸⁶, konstruktiver Sozialisation und sozialisatorischer Bildung

„ein ‚studium generale‘, ist Beuys das Ideal, wenn es „nicht wie einst im Philosophikum zur Horizonterweiterung der Spezialist/innen mündet, sondern in

moralischer Standards durch Selbststilisierungen.“ Welsch 1996, 11. Auch angegeben in, Julia Jung, Wiesbaden 2020, 8.

⁸⁴ Bei Matthias Grundmann steht der Begriff der Sozialisation für einen Prozess, welcher von sozialen Beziehungskonstellationen getragen wird und in denen sich soziale Handlungsstrukturen aufbauen, die so der Entfaltung der Persönlichkeit eine Grundlage bieten. Dabei bestehen besagte Handlungsstrukturen aus „Interaktionserfahrungen, Gestaltungsprozesse[n] des alltäglichen Miteinanders, Verfestigung von Handlungswissen, Weitergabe von Wissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten“. Grundmann 2011, 28. Sozialisation wird in diesem Sinne bestimmend für die Kultur, die sich eigentlich ursprünglich auf den Ackerbau (Vitruv) bezog und daher mit dem Praktischen, dem Handeln in einem direkten Zusammenhang steht. Auch damit entstehen Strukturen, die in diesem Sinne insbesondere die Konzeptionen innerhalb der Familie begründen. Hier ist an die Kulturtheorie von Bronislaw Malinowski zu denken. Malinowski, Frankfurt am Main 1975.

Darüber hinaus ist hinsichtlich der wissenschaftlichen Diskussion zur Thematik der Jugendkulturen auf gesonderte Gesellungsformen einzugehen und im Besonderen die Persönlichkeitsentwicklung zu beurteilen, zumal sich Jugendliche im Verhältnis zu Erwachsenen separieren und sich somit eine Abgrenzung verdeutlicht. In Anlehnung an Grundmann, *Jugendforschung* 2004, 23.

⁸⁵ „Zweifel daran, dass menschlichem Erkennen eine derart independente Realität zugänglich ist, motiviert für Luhmann also allein schon der bloße Umstand, dass wir durch Sozialisation, Erziehung und Gewöhnung Teil einer gesellschaftlichen und geschichtlichen Welt sind, aus der man nicht willkürlich ausbrechen kann zugunsten eines unmittelbaren Realitätskontakts. Es sind die sittlichen Gemeinsamkeiten, die uns zumeist hinter unserem Rücken bestimmen, die uns einen Durchgriff nach ‚draußen‘ nicht erlauben, uns vielmehr auf eine durch sie konstituierte Realität, das heißt auf soziale Konstrukte, zurückwerfen.“ So Stephan Zimmermann *Erkennen und Machen*. Luhmann und Boghossian über Tatsachen-Konstruktivismus 131-154, 141. In: Markus Gabriel, 2012. *Sozialisation, Erziehung und Gewöhnung* werden hier in einem Atemzug genannt.

⁸⁶ Der Begriff Erziehung bezieht sich auf einen geplanten Prozess zur Weitergabe von Werten und Normen. Dabei ist die Kommunikationsebene entscheidend, zumal es „um nicht-symmetrische Kommunikationen, um Beziehungen mit Gefälle“ geht. [...] „Denn die generationale Ordnung zwischen Älteren und Jüngeren, die das Erziehungsverhältnis trägt und zugleich Teil der kulturellen Überlieferung ist, liegt auf einem Wissens-, Könnens- und Machtvorsprung der Erziehenden gegenüber den Zu-Erziehenden.“ Dietrich 2012, S. 122.

Hinsichtlich der Kreativität lässt sich der Begriff auch so verstehen und einsetzen: „Kunst achtet die Massen, indem sie ihnen entgegentritt als dem, was sie sein könnten, anstatt ihnen in ihrer entwürdigten Gestalt sich anzupassen.“ GS 7, 356. „Dem Rezipierenden gibt sie [die Kunst] das Seine in ihrem Reichtum und ihrer Artikulation, nicht durch die Anpassung an seine präformierte Bescheidenheit“ GS 16, 640. Gefragt, ob das GS 16, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. wollen kann, lautet seine Antwort: „Dazu müsste es [das Publikum] gebracht werden, durch sich selbst und gegen sich selbst zugleich“, langfristig durch Erziehung. GS 20.1, 346. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften (GS)*. Bd. 7: *Ästhetische Theorie*. 1970. GS 20.1, Bd. 20.1, *Vermischte Schriften I*. 1986. GS 20.2, Bd. 20.2: *Vermischte Schriften II*. 1986.

*einem „Kreativikum“ als einer Grundausbildung der Kreativität als existentiell-
Potential“ mündet.⁸⁷*

*Auf das jeder „ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus“
werde.⁸⁸*

An diesen Zitaten mag schon vorab verdeutlicht sein, wie sehr Beuys das Konstruktive in der Sozialisation hervorhebt und dass es seinem Verständnis zufolge mit einer neuen Bildung und letztlich mit neuer Erziehung einhergeht.

Die Sozialisation⁸⁹ ist ein Begriff, eine Wortschöpfung innerhalb der Soziologie, die zum Ausdruck bringt, dass in unterschiedlichen Bezugsgruppen die Vermittlung und das sich daran anschließende Erlernen von Werten⁹⁰, Symbolen, Verhaltensweisen, Techniken und einige Fertigkeiten mehr in einer primären Sozialisation, eben meist der Familie abläuft und einer sekundären Sozialisation, die über die Medien und auch die unterschiedlichen Institutionen wie die Schule, die Universität, die Vereine etc. stattfindet.⁹¹

⁸⁷ Beuys, zit. n. Harlan, Rappmann, Schata 1984, 39.

⁸⁸ Beuys, zit. n. Rappmann 1984, 20.

⁸⁹ Hans Friesen, Karin Mittelstädt 2022. „Horster geht es [hinsichtlich der Sozialisation] um eine weitergehende Differenzierung im moralischen Bereich, um eine Unterscheidung eines sozial einheitlichen Bereichs der Moral von einem individuell-differenzierten Teil.“ 196. So Karin Mittelstädt, Hat das autonome (erschöpfte) Individuum eine Chance auf Rehabilitation? 180 – 202 ebd.

⁹⁰ Als Wert ist bei Beuys auch im Besonderen die Gerechtigkeit und das gute Leben erwähnenswert, da die Grundlagen des Konzeptes und Konstruktes der Sozialen Plastik hierin einen Kulminationspunkt haben. Bei Rawls ist die Gerechtigkeit vor allem als egalitäre Verteilung bestimmt. Ebenso avancierte jener Gerechtigkeitsbegriff im Pluralismus als Versöhnung mit einer sozialen Welt. Geht es um Gleichheit so sieht Gosepath ebenfalls den materiellen Egalitarismus. Der Pluralismus ist auf unterschiedliche Weise berücksichtigt: Dworkin hingegen setzt die These von der Einheit der Werte und die Ressourcengleichheit, um aber dem Pluralismus Raum bei dem Umgang mit den Ressourcen einzuräumen. John Rawls, Gerechtigkeit als Fairness: politisch und nicht metaphysisch. In, Die Idee des politischen Liberalismus 1994, 255.

⁹¹ Auch Émile Durkheim widmete sich detailliert dem Begriff der Sozialisation. Er stellte die Frage dahingehend, warum Individuen sich in ihren Handlungen an vorgegebenen Gesetzmäßigkeiten orientieren, die von einem Kollektiv ausgehen. Jene Vorgaben stehen nicht selten konträr zu den Erwartungen und dennoch werden sie angenommen und befolgt. Das vorgefundene gesellschaftliche Gefüge ist zentral, zumal dadurch von vornherein Einflüsse ausgesendet werden, welche das neu hinzutretende Individuum aufnimmt. Durkheim behandelt das Verhältnis, welches zwischen der Erwachsenengeneration und den Heranwachsenden besteht und wie es sich erklären lässt. Dabei ist das Individuum laut Durkheim 1973, 44, „den die Erziehung in uns verwirklichen muss, ist nicht der Mensch, den die Natur gemacht hat, sondern der Mensch, wie ihn die Gesellschaft haben will.“ Des Weiteren wird der Aspekt der Erziehung bei Durkheim 1972, 30 in dem Sinne gesehen, dass „die Einwirkung, welche die Erwachsenengeneration auf jene ausübt, die für das soziale Leben noch nicht reif sind.“ Damit soll die sich abspielende Sozialisation, „im Kinde gewisse physische, intellektuelle und sittliche Zustände [...] schaffen und [...] entwickeln, die sowohl die politische Gesellschaft in ihrer Einheit als auch das spezielle Milieu, zu dem es in besonderer Weise bestimmt ist, von ihm verlangen“ Durkheim 1972, 30. Es geht um das Fortführen einer Gesellschaft und dieses Fortführen, Weiterbestehen ist Durkheim zufolge nur möglich, soweit eine Vielfalt und unterschiedliche Milieus bestehen, weshalb auch die Erziehung sich diesen Gegebenheiten anzugleichen hat, will heißen, dass es nicht nur eine Art der Erziehung geben soll, sondern spezifizierte Formen, die auf die ebenso spezifizierten Milieus abgestimmt sind. Alles ist daher von einer methodischen Sozialisation bestimmt – socialisation méthodique. Mit der Sozialisation soll demgemäß ein Fixieren vonstattengehen, welches darin besteht, dass auf vorgefundenen sozialen Gegebenheiten der Fokus gelegt wird und es um das Beibehalten jener Gegebenheiten geht und in diesem Sinne ist die Sozialisierung auf Funktionalität ausgerichtet und nicht etwa auf die Individualisierung und Entfaltung. Ein Hinweis auf Abels und König

Sozialisation ist ein lebenslang andauernder Prozess, welcher bei der Entstehung wie der weiteren Entwicklung der Persönlichkeit eines Individuums als die Grundlage schlechthin gilt. Dabei zeigt sich eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen dem Individuum und der jeweils bestehenden Gesellschaft, welche die soziale wie materielle Umwelt vermittelt. Die Problematik der Sozialisation besteht in den vielschichtigen Integrations- wie Partizipationsmöglichkeiten, die sich dem Individuum bieten und davon abhängig sind, inwieweit es aufgrund der angeeigneten Befähigungen an der gesellschaftlichen Entwicklung teilnehmen kann. Direkt beziehend auf Beuys und die Soziale Plastik bedeutet es, dass sich der Mensch in dem von Beuys anvisierten Gesellschaftsgefüge der Sozialen Plastik wiederfindet und dort aufgrund der durch und in der Sozialen Plastik erworbenen Fähigkeiten, jenes Gesellschaftsgefüge beeinflusst und gleichzeitig davon die Prägung erhält. Auch hier wird es darum gehen, wie das Individuum zu einem autonomen wie auch handlungsfähigen und gesellschaftsfähigen Individuum wird. Womit auch bereits die Problematik angesprochen ist, ob die von Beuys kreierte Soziale Plastik dem Individuum wirklich alle freiheitlichen Perspektiven zukommen lässt und wie sich ein Miteinander und das sich in jenem Miteinander abspielende Arbeiten an der Sozialen Plastik abspielt.

2010, 55. Doch war auch für Durkheim offenkundig, dass der neu in die Welt kommende Mensch als Baby lediglich seinen Körper in die Gesellschaft mit – bzw. einbringt. Eine Persönlichkeit, die sich mit jener vorgefundenen Gesellschaft auseinandersetzt, sich ihr entgegenstellt oder bewusst mit ihr konform geht, die Meinungen ablehnt oder adaptiert, ist in diesem Babystadium noch nicht vorhanden und wird sich erst im Laufe eines Prozesses in und mit der Gesellschaft ergeben. Durkheim nennt hier den Begriff der Tabula rasa. So gilt es, jene leere Tafel mit Text zu füllen und zwar in der Weise, dass im sozialen Miteinander, den wechselseitigen Begegnungen, sich die Sozialisierung vollzieht und den Menschen in die Gesellschaft zieht und eben miteinbezieht. Damit zeigt sich dann auch eine Vergesellschaftung des Einzelnen. Ein Baby muss erst heranwachsen und zwar körperlich wie geistig und seelisch, um vergesellschaftet zu werden, wie einem Garten vergleichbar, in welchem Pflanzen gepflegt und herangezogen werden, um (über)-leben und wachsen zu können. Die Besonderheit dass das Wort Kindergarten diesbezüglich ausmacht ist, dass es sich auch im angelsächsischen Sprachraum durchsetzen konnte und so einer Metapher gleich für ein Wachsen und Gedeihen von Menschen steht. Durkheim legt den Fokus noch speziell auf eine Anpassung und Eingliederung und sieht die Sozialisation unter eben diesem Gesichtspunkt. Damit ist Sozialisation ein Prozessablauf, der darauf angelegt ist, den neu Hinzukommenden – das Baby, Kind – für die Anforderungen der Gesellschaft zu formen, um es zu einem funktionierenden Mitglied werden zu lassen. Geulen sieht bereits einen erweiternden Aspekt der Sozialisation, wenn er von der Gesellschaft ausgeht, die eine historisch vermittelte Umwelt darstellt, die auf die Persönlichkeit einwirkt. Geulen 1977. Die Historie ist hier der mitentscheidende Aspekt und so besteht eine Verschiebung von biologischen Gesichtspunkten in Richtung auf historisch-geisteswissenschaftliche. Damit geht es weniger um die Determinierung, die bereits in einer Veranlagung den Weg vorzugeben scheint. Doch ist der Mensch auch dieser Auslegung von Sozialisation zufolge nicht nur frei und selbstbestimmt, zumal eine solche Annahme zur Folge hätte, dass der Mensch die Gesellschaft, das gesellschaftliche Gefüge und den Verbund nicht benötige. Der Mensch wäre dann lediglich als Einzelwesen zu sehen und somit nichtsozial, sondern a-sozial. So ist in einem Dazwischen die Sozialisation anzuberaumen, da sich der Mensch als Wesen bekundet, welches reflektiert und den Interaktionen entsprechend seine Handlungen ausprobiert und angleicht wie andererseits auch neu kreierte. Es besteht also stets eine Wechselseitigkeit, die allerdings von unterschiedlicher Intensität ist. dabei zeigt sich nicht nur die Über- und Unterordnung als Erzieher und Zögling. Dennoch geht es um den prozessualen Ablauf, der sich in Interaktion zwischen Kindern und Eltern. Schülern und Lehrern kundtut. Daran wird ein Geflecht sozialer Verbindungen deutlich, die sich teilweise verstärken wie auch abschwächen können. So meine Interpretation zur Thematik Erziehung, Sozialisation bei Durkheim und Geulen. Emile Durkheim, Erziehung und Soziologie, 1972; Erziehung, Moral und Gesellschaft.1973.

Vor allem ist der Mensch als Individuum auch Akteur und sozialisiert sich durch und infolge der Handlungen, die seinerseits wieder eine Interpretation erfahren.⁹² Darin besteht auch der eigentliche Sozialisationsprozess der von der Sozialen Plastik angestoßen wird.

Für Beuys ist bezeichnend, dass er den Menschen ein Leben in einer besseren Welt bieten möchte, um jedem Individuum ein freies, selbstreflektiertes und kreatives Leben zu ermöglichen. In diesem Sinne legt er es in seinem Modell der Sozialen Plastik geradezu darauf an, sogar das Selbst jedes Einzelnen zu verbessern. Beuys möchte den Menschen besser machen oder zumindest die Möglichkeit bereiten, dass das Individuum sich zum Besseren hin entwickeln kann. Problematisch ist stets die Frage, was das bessere Selbst ist und wie oder ob es überhaupt definiert werden kann. Auf jeden Fall ist zunächst davon auszugehen, dass der Mensch als Baby noch völlig jenseits jener Beschreibung von gut, besser und schlechter einzuordnen ist. Wieviel Eigensinn darf sich das Individuum erlauben und wieviel Anpassung ist notwendig, um in der Sozialen Plastik dazuzugehören und einen dieser Gemeinschaft förderlichen Beitrag leisten zu können und ebenso auch einen desaströs negativen? Beuys scheint diesbezüglich zu allen Seiten die Soziale Plastik geöffnet zu haben.

Wie kann das Gemeinschaftserlebnis bei Beuys für den Menschen gut sein. Ist in der Gemeinschaft wie jener der Sozialen Plastik auch ein Scheitern möglich? Es kommt hier im Besonderen auf die Vorstellungen und also auch auf die Bilder an, die sich der Mensch von einem guten und besseren Selbst macht und in seiner Psyche, entstehen lässt. In diesem Zusammenhang erhebt sich zugleich die Frage, wie der am Anfang noch völlig unbeeinflusste Mensch (Baby) zur Vorstellung von einem guten und auch zu einem besseren Selbst gelangt. Gelingt dies infolge der Prägung durch die mitmenschlichen Beziehungen? Der Mensch als Wesen, welches in den durch die Gesellschaft entstehenden zwischenmenschlichen Beziehungen verankert ist?⁹³

Wie stehen nun aber Sozialisation und Individuation zueinander? Als Gegensatz? Sozialisation widmet sich einer Problematik, die danach fragt, wie es denn nur möglich ist, dass aus einer Gesellschaft der sogenannten „unbeschriebenen Blätter“, der Babys, nicht immer wieder nur eine Gesellschaft eben jener unbeschriebenen Blätter hervorgeht.⁹⁴ Die Menschen zeigen sich kultiviert, sozialisiert. Die *gebürtigen*

⁹² „Jede Unterhaltung beliebiger Art über persönliche Erfahrungen im sozialen Bereich zeigt, in welchem hohem Maße gerade die primären, an die Einzelperson gebundenen Erfahrungen bereits gedeutet, ideologisiert, mit Glaubensvoraussetzungen und Vorurteilen besetzt sind. Gerade die ‚erste Erfahrung‘ des Sozialen ist keine Tatsachenerfahrung, sondern erfolgt unter den Schleiern der vielfältigen Ideen, die uns seit einigen Jahrhunderten diese Wirklichkeit gedeutet und damit als Faktenerfahrung verhüllt haben.“ Schelsky, 70. Diese Aussage Helmut Schelskys stärkt im Besonderen den Sozialwissenschaften den Rücken. Es geht also darum, einen Schleier zu lüften, um sich nicht wahllos in Interpretationen wie auch in von der Umwelt gesteuerten Meinungen zu verfangen und jedwede Grundlage zu verlieren. Gerade die Sozialwissenschaften und vor allem die Soziologie sucht danach den Logos herauszustellen, um mehr zu leisten als lediglich zu verstehen, sondern um zu demaskieren und Strukturen offenzulegen.

⁹³ So auch die Frage bei Grundmann, Kokonstruktive Selbstbezüge und sozialisatorische Bildung Kritische Perspektiven auf den Bildungsimperativ und Selbstoptimierungsansprüche, Grundmann, In, Ulrike Deppe, Die Arbeit am Selbst. 2020, 68

⁹⁴ „Die Gesellschaft treibt die Sorge um, die Kinder könnten nicht in die Fortsetzung der Kultur eintreten, einfach weggehen und die Alten allein lassen – Kinder sind also ein Risikofaktor. Die Antwort der

unbeschriebenen Blätter werden zu kultivierten Personen, fügen sich in die Gesellschaft ein. Ein gesellschaftsfähiges Individuum werden, das ist Sozialisation⁹⁵ – im Sinne der Gesellschaft handeln, indem man Normen und Werten gerecht wird und diese internalisiert, weil man mit anderen Individuen in Kommunikation tritt und kognitiv über die Prozesse nachdenkt. Soweit muss dies auch für die Sozialisationsprozesse in der Sozialen Plastik gelten. Was erwartet Beuys von dem Individuum und was ist zu beachten – besteht darin die Sozialisation? Heißt es demnach, so zu werden wie alle anderen schon sind? Doch dann gibt es keinen wirklichen Austausch und keine Interaktion, die auch Neues mit sich bringt. Die Beuyssche Gesellschaft, die sich in und mit der Sozialen Plastik entwickelt und kundtut, wird nicht erwarten, dass sich der Mensch total integriert und aufgibt, sondern dass jeder Einzelne zu (s)einer Selbstfindung kommt.

So die optimale Absicht, die Beuys schon in seinem stets wiederholten Statement bekundet, dass jeder Mensch ein Künstler sei und selbst denken solle. Der hier durchschimmernde sozialisatorische Aspekt ist als Überbegriff zwischen Integration und Individuation und als Gleichgewicht zwischen den Polen der Integration und Individuation zu sehen. Hinsichtlich der Sozialen Plastik gesprochen bedeutet Sozialisation⁹⁶ keine Begrenzung der Individuation und keine Unterdrückung, um den Normen und Werten⁹⁷ der Gesellschaft zu entsprechen. Es ist eine Selbstentscheidung,

Erziehung ist: das Risiko bearbeiten mit dem Ziel der Bestandswahrung oder sogar Daseinsverbesserung (so Prange 2011, 209). In dieser Sichtweise ist ein Verhältnis von Ursache und Wirkung enthalten, an dem sich Kritik entzündet. In pädagogischer Perspektive wird der Determinismus hinterfragt, der zum einen die Frage vernachlässigt, dass Heranwachsende auch dadurch lernen, dass sie die Welt aus sich selbst heraus entdecken und der zum anderen ignoriert, dass die Gesellschaft Freiräume bereit hält, in denen selbstentdeckendes Lernen geschehen kann. Selbst im Rahmen eines gesellschaftlich entworfenen Erziehungsprogramms können nicht intendierte Stimuli wirksam werden, wonach Heranwachsende ganz andere Ideen entwickeln als jene, die das Programm intendiert hat. Es greift zu kurz, in diesem Fall darauf zu verweisen, dass es sich in solchen Fällen vielleicht eher um Sozialisation oder Bildung als um Erziehung handelt. Spätestens seit George Herbert Mead kann Erziehung nicht auf den Prozess der Rollenübernahme reduziert werden. Er hat gezeigt, dass jedwede Interaktion zugleich eine Interpretation der angesonnenen Rolle beinhaltet. Wenn man Erziehung von der Gesellschaft her entwirft, haben die Educandi zwar nur begrenzte Möglichkeiten, auf das Erziehungsansinnen mit Gegenmaßnahmen zu reagieren, aber sie können sich dem Programm entziehen und – wenn auch verdeckt – ihre eigenen Interessen wahren. Auch Albert Scherr (2013) problematisiert das Verständnis von Erziehung als Prägung und Einwirkung als unterkomplex. Das Individuum sei kein passives Objekt, das Einwirkungen einfach in sich aufnehme. Heranwachsende können im Prozess der Erziehung widersprechen und sich widersetzen (Scherr 2013: 36 f.)“ Detlev Pollock 2018, darin Hans-Georg Ziebertz ‚Religion und Erziehung 809-832, 824.

⁹⁵ Interessant hierzu die folgenden Fragestellungen: Wie und mit welchen „Phänomenen“ wird „Sozialität“ hergestellt? Durch Intentionen, Sinn oder durch das Medium der Sprache, durch Handlungen und einer Kommunikation, die das Miteinander repräsentiert, ja dadurch lebt. In Anlehnung an, Arbeitstagung: „Dimensionen und Konzeptionen von Sozialität“ 243.

⁹⁶ „Konsum von Kunst erscheint (...) als ein Akt der Dechiffrierung oder Decodierung, der die bloß praktische oder bewusste und explizite Beherrschung einer Geheimschrift oder eines Codes voraussetzt. (...) Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt“ Bourdieu 1987, 19.

⁹⁷ Hier sei auf eine Anmerkung Kapners verwiesen, die besagt, „dass sich nicht nur die Kunst – etwa als Abfolge von Stilen – geändert hat, sondern dass sich, auch das ändert, „was – zumindest im Nachhinein und auch da noch inadäquat – jeweils als Kunst bezeichnet werden kann“ Kapner 1987, 87. Bezogen auf die aktuelle Situation heißt das aber nur, dass ein herrschender Wertekanon in Bezug auf künstlerische Ausdrucksformen gleichsam nur eine Momentaufnahme in einem mehr oder weniger schnell verlaufenden, nichts desto trotz stetigem Wandlungsprozess darstellt. Gerade aber die Faktoren, die diesen Wandlungsprozess vorantreiben, stellen ein zentrales Interesse für eine wissenschaftliche

die von jedem Einzelnen getroffen wird, um in die Gesellschaft hinein zu wirken. Dennoch gleichen die Beuys'schen Aktionen Aufführungen, die darauf angelegt sind, das Publikum in die Handlungsabläufe zu integrieren.⁹⁸ Darin müsste dann der Raum für die individuelle Entfaltung gegeben sein.

Eine weitere Frage ist, ob der Mensch durch Bildung⁹⁹ ein besseres Selbst erlangen kann? Hätte es demzufolge Beuys gelingen können – oder war es bereits geglückt – den Menschen in der Weise zu bilden, dass er an der Sozialen Plastik mitarbeiten konnte und sich als Teil jenes Konstruktes verstand bzw. hätte verstehen können? Möglicherweise wäre dies infolge einer sozialisatorisch konstruktivistischen Bildung möglich gewesen. Man müsste also auch eine Schule kreieren, die einen völlig neutralen Menschen zulässt, um ihn dann dem Guten¹⁰⁰ und vor allem stets Besseren zuzuführen. Das sog. Gute ist bei Beuys auch kein Stück Wissenschaft, sondern die Eigenart, etwas zu erfahren, um von einem Neuen etwas wissen zu können. In dem Sinne ist es bei Beuys ein Neubeginn. Was verlangt eine Gesellschaft von einem Individuum als einem Selbst? Soll es das Gute verkörpern, indem es das Gute als ein Ideal zu erreichen versucht? Die Bildungslandschaft Europas scheint einem solchen

Disziplin dar, die sich mit dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft beschäftigen will. Eine allzu enge Festlegung in Bezug auf den Gegenstandsbereich könnte daher der Berücksichtigung eventuell neuer Bedeutungsgehalte des Verständnisses von Kunst im Wege stehen, was wiederum auf die Notwendigkeit einer Neukonzipierung der Kunstsoziologie in Richtung einer Soziologie der Ästhetik verweist.“ Kapner, Studien zur Kunstsoziologie 1987.

⁹⁸ Gronau, 2010, 13. So auch in Beuys Handbuch 485.

⁹⁹ „Da kommt die deutsche Bildungs-Kleinstateerei hinein: Jedes Ministerium entwickelt für sich Anschauungen darüber, wie das Thema behandelt werden muss.“ So Gert Kähler, 352. ; „Im Zuge dieser Entwicklung hat sich das Erziehungs- und Bildungssystem selbst auch immer weiter spezialisiert. Aus den ursprünglich kleinen und überschaubaren, mit einer breiten Palette von Erziehungs- und Bildungsaufgaben beauftragten „Volksschulen“ sind heute hochprofessionelle Institutionen geworden, die vom Kleinkindalter an bis in das Erwachsenenalter hinein spezielle Angebote für Erziehung, Bildung, Weiterbildung und Fortbildung machen. Sie unterscheiden sich vor allem danach, welche Altersgruppe von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen sie ansprechen und als Mitglieder einbeziehen.“ 141, „In Deutschland wird traditionell die Familie als Zentrum des „natürlichen“ sozialen Netzwerkes von Kindern angesehen, das so weit wie möglich vor jedem staatlichen Eingriff, auch dem des Erziehungs- und Bildungssystems, zu verschonen ist. Damit wird der Familie und nicht dem Staat die oberste Verantwortung für die Persönlichkeitsentwicklung eines Kindes gegeben. Im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland wird ausdrücklich festgelegt, dass die Pflege und Erziehung der Kinder das „natürliche Recht“ der Eltern seien. Eine solche Verfassungsregel dürfte weltweit einmalig sein.“ 142. In, Klaus Hurrelmann, Sozialisation. 2021.

¹⁰⁰ Doch was das Gute sei, ist kaum je in einer Definition abschließend ausgedrückt worden. Problematisch ist die jeweilige Perspektive, die eingenommen wird. Die unterschiedlichen Anknüpfungspunkte ergeben sich bereits in der Antike bis in die Gegenwart. So bestimmt sich das Gute oft als Platzhalter unterschiedlich bestimmter Werte und damit an bestimmte Werte gekoppelt. „Der Begriff ‚gut‘ in der Nominalform ‚das Gute‘ meint allgemein die Idee des Maßstabes gut., mit dem bewertete Sachverhalte beurteilt werden, oder spezieller ein (näher zu bestimmendes) Ziel ethisch sinnvollen Handelns. Die meisten teleologischen -Ethiken (seit Aristoteles) übersetzen das ‚Gute‘ als Handlungsziel mit Maßstäben (z.B. -Glück, Glückseligkeit), mit denen der Handlungserfolg gemessen wird. Deontologische Ethiken (am eindeutigsten bei Kant) legen den Maßstab des ‚Guten‘ an die Qualität der Handlungsvorsätze und der Handlungen selbst an, oft unter Absehung der (mehr oder weniger beabsichtigten) Handlungsfolgen.“ So in Enzyklopädie Philosophie, 2010 Bd. 1, 954, Nr. 338. Verfasser des Artikels: Arnim Regenbogen.

Ideal anzuhängen und so stellt sich diesbezüglich auch die Frage, ob sich Beuys diesem Ideal verpflichtet fühlte.¹⁰¹

Damit bleibt das Problem (zunächst) bestehen, und eskaliert zur immerwährenden moralisch/sittlich/ethischen Frage. Bildung als primäre Bildung findet so in der Familie statt, mag jene Familie gesellschaftlich anerkannt sein oder nicht, ob einkommensstark oder – schwach, da die Familie der Ort ist, an welcher die Erziehung und Bildung “zuallererst“ stattfindet,¹⁰² die sich auch als ein gefühlsmäßiges Erfassen von situativen Gegebenheiten zeigt. Damit steht jene primäre Bildung und das Lernen, welches auch das Primäre einer Sozialisation ausmacht, in einem konträren Verhältnis zum Lernen in der Schule und also in einem Bildungssystem, das sich in Curricula und Lehrplänen bezeugt. Die Familie als die sogenannte kleinste Einheit des Staatswesens, bietet das primäre Lernen als eine Bildung an, die sich in wohlwollend erfahrenen Atmosphären zu einem besonderen Gut und damit zu bestimmten Werten bekennt, wie Liebe, Fürsorge, Vertrauen, Gemeinschaft und das Erleben innerhalb dieser. Zunächst bietet die Familie ein konträres Programm, das sich nicht an einer Bildung orientiert, die sich später in der Ausbildung für einen bestimmten Berufszweig oder in einer angestrebten sozialen Stellung spiegelt. Erst geht es nicht um die Erziehung zur Mündigkeit (Adorno)¹⁰³, sondern eher um den Rückzugsort, der den Familienmitgliedern den Schutz bietet, um zu lernen und auch Fehler machen zu dürfen. Jene Mündigkeit und Erkennen dessen was das eigene Ich ist, entwickelt sich erst im weiteren Lebensverlauf und hier auch zunächst innerhalb der Familie. Dabei ist auch die Sprache und die sich daraus ergebende Möglichkeit des Ausdrucks, die im Familienverbund besteht, entscheidend. Nur hier wird der Grundstein zu jener Subjektivität gelegt, die Kritik und Widerspruch gegen eine ungerechte Gesellschaft überhaupt in den Blick nehmen. Wie werden Wertmaßstäbe verwendet und zwar 1. Für die Auswahl von Lebenszielen und 2. Für die Bewältigung von Entscheidungskonflikten, die für moralisch gehalten werden.¹⁰⁴

In den Beuyschen Werken, Aktionen etc. hat er einen Weg gezeigt, der sich jener unauflösbaren Problematik öffnete. Grundlage ist, dass die von der Gesellschaft aufgestellten Normen, jedem Individuum bestimmte Handlungsmodalitäten abverlangen. Für Beuys steht der Gedanke zentral, dass das Ich und Selbst Inbegriff aller Individualität ist und in dem Sinne auch zu einem gewissen Grad sich selbst setzt

¹⁰¹ Der Aspekt, in die Bildung zu vertrauen ist von der Zeit der Aufklärung her gegeben und steht im Zusammenhang mit der Industrialisierung wie auch dem gesellschaftlichen Aufstieg des Bürgertums. So verdeutlicht es auch das Allgemeine Preußische Landrecht 1794, welches Schulen und Universitäten in die Verantwortung des Staates gab. Damit ging auch eine Veränderung hinsichtlich jeglicher Wertebildung einher und die Lebensführung erfuhr eine weitreichende Änderung. Bereits hier wird also der sekundäre Bildungsarm im Besonderen herausgestellt und die Familie als Träger der primär verankerten Bildung tritt mehr und mehr in den Hintergrund. Bestätigung zu erhalten und Erfolge verzeichnen zu können, die sich infolge der eigenen Handlungen ergeben und Wirkungen auf die familiären Bezugspersonen nehmen, sind von basaler Wichtigkeit für die Ausbildung der Identität wie der Befähigung zur Integration in ein soziales Umfeld und werden bereits im Kleinkindalter festgelegt. Grundmann 2006, 186. Die Kommunikationsebene in der Familie ist hier wiederum basal, da hier die jeweiligen Handlungen vorgenommen werden.

¹⁰² Im Normalfall

¹⁰³ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. 1970 ff., Bd. 7.

¹⁰⁴ So bei Regenbogen, 1998, 57.

– ganz in Anlehnung an Fichtes Gedanken des sich selbst setzenden Ich¹⁰⁵ – und daher in einer Freiheit anzuberaumen ist, die sich einer Leitung von außen nicht unterstellt. Auch Norbert Elias sah den Menschen als eine offene Persönlichkeit, im Sinne einer Münze und eines Prägestocks zugleich.¹⁰⁶ Dieser Argumentation folgend steht fest, dass der Mensch nicht die Rolle einer zu prägenden Münze einnimmt, die sich von der Umgebung prägen lässt, sondern darüber hinaus sogleich die eigene Prägung vornimmt und in und mit der Prägung seine Freiheit und seine Selbstverwirklichung darin sieht.

Es geht nicht nur um eine Gegenüberstellung von Gesellschaft und Individuum, sondern vor allem um die wechselseitigen Verflechtungen der Menschen untereinander, die prägend wirken. Norbert Elias entwickelte diesbezüglich den Terminus „Figuration“. Um dieser Dichotomie von Gesellschaft und Individuum entgegenzuwirken und den Schwerpunkt auf die wechselseitig prägenden Beziehungen zwischen Menschen. „Der Begriff der Figuration unterscheidet sich dadurch von vielen anderen theor. Begriffen der Soziologie, dass er die Menschen ausdrücklich in die Begriffsbildung einbezieht. [...] Die Art ihres Zusammenlebens in großen und kleinen Gruppen ist in gewisser Hinsicht einzigartig. Es wird immer durch Wissensübertragung von einer Generation zur anderen mitbestimmt, also durch den Eintritt des Einzelnen in die spezifische Symbolwelt einer schon vorhandenen Figuration von Menschen. [...] Ein heranwachsendes Menschenwesen, das keinen Zugang zu Sprach- und Wissenssymbolen einer bestimmten Menschengruppe erworben hat, bleibt außerhalb aller menschlichen Figurationen und ist daher nicht eigentlich ein Mensch.“¹⁰⁷ Hierbei ist laut Elias der Einzelne nie in der Lage große gesellschaftliche Umbrüche herbeizuführen, sondern benötigt ein Umfeld. Das personale Selbst, auf welches Beuys so großen Wert legt, bestimmt und lenkt sein Selbst nie allein. Dennoch geht es darum, als Teilnehmer der Sozialen Plastik, das Selbstsein so einzustellen, dass es immerfort auch eine Änderung herbeiführen kann. Dazu wollte Beuys sein Publikum bilden – den Menschen eine Bildung zukommen lassen, die sie befähigt dem Konstrukt der Sozialen Plastik zu dienen – es aufrecht zu erhalten. Kopiert Beuys damit das Ideal einer Bildungselite?

„Das so angerufene personale Selbst entspricht in hohem Maße den Vorstellungen einer Bildungselite, die sich durch Selbstbildung, Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung auszeichnet und die dann auch noch das Ideal einer Ich-Entwicklung postuliert, welches sich – zumindest potenziell – gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen emanzipieren kann.“¹⁰⁸ So lässt sich interpretieren, dass es ein Selbst ist, welches sich anpasst oder eingepasst hat, um den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu entsprechen. Damit wäre die Bezeichnung eines Selbst hier paradox, da es sich lediglich als Spiegelung dessen erweist, welches sich

¹⁰⁵ Fichte. Wissenschaftslehre a.a.O.

¹⁰⁶ Norbert Elias, 2003: Figuration. 88–91.

¹⁰⁷Ebd. 88.

¹⁰⁸ Matthias Grundmann, Kokonstruktive Selbstbezüge und sozialisatorische Bildung Kritische Perspektiven auf den Bildungsimperativ und Selbstoptimierungsansprüche in: Ulrike Deppe (Hrsg.) Die Arbeit am Selbst. Theorie und Empirie zu Bildungsaufstiegen und exklusiven Karrieren Wiesbaden 2020. Mit Hinweis auf Bourdieu und Passeron 1971.

im gesellschaftlichen Gefüge¹⁰⁹ zeigt. Ein so benanntes Selbst ist dazu verurteilt, sich einzufügen. Nur auf der Grundlage eines solch vermeintlichen Selbst funktioniert dann das Gefüge, aus welchem nur unter größten Anstrengungen ein Entkommen möglich ist.

In diesem Sinne steht das Selbst unter einer ewig währenden Beobachtung. Ein solches Gefüge konnte von Beuys nur Ablehnung erfahren. Das so hochgepriesene Selbst, welches als Bildungsideal¹¹⁰ nach Geltung verlangt, ist im Endeffekt nur dazu nützlich einen Markt zu bedienen, auf welchem es ausschließlich um die Verwertbarkeit jenes Selbst geht und zwar in dem Maße bis von einem Selbst¹¹¹ nicht mehr die Rede sein kann. Die hier bestehende Gefahr ist, dass das Selbst und die damit einhergehende Erfahrung des Selbstbewusstseins und die Persönlichkeit in Verbindung mit ihren Fähigkeiten zu einer Ware geraten, die abgefragt werden kann, um jederzeit und überall verfügbar zu sein und eben ganz bestimmten Kriterien unterliegt. In diesem Sinne ist es fragwürdig von einem Selbst in Verbindung mit Selbstbestimmung zu sprechen.¹¹² Es kommt demnach hauptsächlich darauf an, im Gefüge einer Gesellschaft¹¹³ zu funktionieren.

Das Gebilde einer in diesem Sinne modernen kapitalistischen Gesellschaft bestimmt demnach die Bildungsoptionen und qualifiziert zudem jedes einzelne Individuum, infolge der erworbenen Bildung, als nützlich oder eben als nicht nützlich. Damit spitzt sich alles auf den Aspekt einer Nützlichkeitsperspektive zu. Der Mensch, der sich anzupassen weiß, wird mit gewissen Freiheiten hinsichtlich seiner Lebensführungsmöglichkeiten belohnt. Doch eine auf das Selbst gerichtete Bildung, eröffnet eine nicht nur an Nützlichkeitsabwägungen ausgerichtetes Bild. Im

¹⁰⁹ „Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft, Reflexionen auf gesellschaftliche Umstände und Kritik an deren Verwerfungen und Widersprüchen durchziehen die gesamte Kulturgeschichte in sämtlichen Sparten der Künste. Kunst als gesellschaftskritisches Medium lautete auch der Titel eines im Juni 2017 abgehaltenen interdisziplinären Symposiums, dessen Ergebnisse nun in dieser Publikation vorliegen. Kunst, die Gesellschaftskritik intendiert, erfüllt eine Funktion, und Fragen zu Aufgaben oder Funktionen von Kunst wurden immer auch kontroversiell diskutiert. Besonders in der deutschsprachigen Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts war weithin die Auffassung verbreitet, dass sich Kunst gerade durch ihre Funktionslosigkeit auszeichne. Die Ablehnung jeglicher Funktionalität der Kunst verband sich dabei in der Regel mit der Berufung auf ihre Autonomie. Dass die ästhetische Kunst nicht im Dienst ihr selbst fremder, von außen auferlegter Zweckbestimmungen stehe, ist eine der Grundüberzeugungen, denen die Kunst der Moderne ihr Selbstbewusstsein verdankt.“ Monika Fink, Vorwort, 9, 2017.

¹¹⁰ „In der Bildungssoziologie wird beim Zustand nicht ein bestimmtes Bildungsideal (etwa dasjenige von Wilhelm von Humboldt, 1767–1835) gemeint, das in einem Bildungsprozess verfolgt wird. Gemeint ist auch nicht ausschließlich der Bildungsbegriff für den individuellen Entwicklungsprozess, in dem Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kompetenzen im Vordergrund stehen, die zuvor von politisch motivierten Akteuren – dafür steht beispielsweise das Konstrukt „literacy“ – als essenziell für die Gesellschaft und ihre Individuen angesehen werden. 7f. Bildungssoziologie – Was sie ist, was sie will, was sie kann. Rolf Becker 1-32 In Rolf Becker 2017.

¹¹¹ Im Sinne eines sich selbst bestimmenden und mit den Worten Fichtes – eines sich selbst setzenden Seins -

¹¹² So auch der Tenor bei Eva Illouz 2007. Gefühle in Zeiten des Kapitalismus und Der Konsum der Romantik.

¹¹³ Auf das Recht bezogen sei hier auf Folgendes verwiesen: „Die Funktion des impliziten Wissens erweist sich für Renn „erst mit Rücksicht auf die Makro-Konstellation des modernen Gefüges differenzierter Rationalitäten als eine rationalitätsfähige Ressource der gesellschaftlichen Rationalität zweiter Ordnung.“ Renn 2013, 68. So gesehen bei Nell, Weilerswist 2020. 257.

Besonderen zeigt sich jene selbstorientierte Bildungserwartung – der Bildungswunsch – auch in einer individuellen Perspektive, will heißen jeder einzelne Mensch durchforscht seinen Willen, und seine Psyche, hinsichtlich dessen, was er/sie lernen möchte und als zielführend für das eigene Leben ansieht.¹¹⁴ Selbsterfahrung ist ein nicht zu unterschätzender Gesichtspunkt, wenn es darum geht für das eigene Leben, den eigenen Lebensweg auch die dementsprechenden Ziele selbstständig zu setzen. Auf jeden Fall vermischen sich Sozialisation und Bildung¹¹⁵ ständig, zumal sich Bildung aus der Sozialisation¹¹⁶ ergibt, sich quasi aus ihr ergießt. Umgekehrt beeinflusst Bildung, da sie, soweit sie unter dem Gesichtspunkt des Konstruktivistischen steht, auch für die Sozialisierung der Menschen basal ist. Beuys verortet sich diesbezüglich als Ideengeber – auch als Künstler. In erster Linie ist Beuys der Ideen- und Taktgeber einer sozialen Umgestaltungsidee, die er an Hand des Modells der Sozialen Plastik vorstellt. Beuys verlangt hier nie – zumindest nie direkt – eine bestimmte messbare Leistung, die den Kriterien des Normativen entspricht und dennoch verlangt er gerade aufgrund der Umgestaltungsidee gewisse Normen zu erfüllen, nämlich die zur Umgestaltung notwendig sind. Ist hier von einer „disziplinierenden Zurichtung“ auszugehen?

Beuys verlangt, dass sich jeder Mensch seinen Ideen öffnet und es versucht, in dem von ihm propagierten Sinne, eine Veränderung der gesellschaftlichen Gegebenheiten herbeizuführen. So lässt sich keine Kritik im Sinne Bourdieus oder Foucaults hinsichtlich einer „disziplinierenden Zurichtung“ und so auch als „eine institutionell geregelte Unterwerfung – des Subjekts unter die Logiken einer individualistischen Bildungsideologie beschreiben“.¹¹⁷ Denn gerade gegen jegliche „disziplinierende Zurichtung“ hatte sich Beuys stets ausgesprochen. Ganz in diesem Sinne zeigt sich eine Verbindungslinie zu Heinrich Böll und „liegt [...] in der Entwicklung der von Beuys initiierten Freien Schule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung – der

¹¹⁴ In Anlehnung an Bohnsack 1999, Rekonstruktive Sozialforschung, 159ff., so auch angeführt bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 68.

¹¹⁵ „In Bildungsprozessen manifestieren sich zudem auch kulturelle Vorstellungen über das Zusammenleben als sinnvolle Formen des Umgangs damit. In diesem allgemeinen Sinne meint Bildung Formung und Gestaltung – und zwar nicht nur von personalem Handlungswissen, sondern auch von Handlungsweisen und Wertvorstellungen, von sozialen Beziehungen und von kulturellen Praktiken sowie Organisationsprinzipien von Gemeinwesen.“ Dieser sozialisationsrelevante Aspekt von Bildung wird zumeist vernachlässigt, wenn von Bildung die Rede ist, obwohl er zentraler Teil von Bildungsprozessen ist (Grundmann et al. 1994). So Matthias Grundmann, Sozialisation – Erziehung – Bildung: Eine kritische Begriffsbestimmung, 72, 63-88. In, Rolf Becker (Hrsg.) Bildungssoziologie, 2017.

¹¹⁶ Schon frühe Theorien zur Sozialisation seien hier erwähnt: „Die Grundlegung der Sozialisationstheorie erfolgte [...] um 1900 durch die beiden psychologisch aufgeschlossenen Soziologen Simmel und Durkheim. Etwas später arbeiteten der Psychologe Sigmund Freud an einer Theorie der menschlichen Bedürfnisse und Triebe und der Psychologe John B. Watson an einer Theorie des menschlichen Lernens. Beide verwendeten zwar den Begriff „Sozialisation“ nicht, ihre erkenntnisleitenden Interessen waren aber eindeutig darauf ausgerichtet, die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit auf die intensive Auseinandersetzung des Individuums mit seiner sozialen Umwelt zurückzuführen. In diesem Sinne waren sie in der Psychologie die ersten „Sozialisationstheoretiker“. 30, 30-41 In, Psychologische Theorien der Sozialisation, Klaus Hurrelmann

¹¹⁷ So formuliert bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 70, auch Bezug nehmend auf Bourdieu 1982 und Foucault 1976.

Free International University (FIU).¹¹⁸ Dennoch entfaltet sich *an der Person Beuys* ein sehr kompliziertes Geflecht und zeigt ihn als einen agierenden Künstler, der zugleich mit Schamanengeist und ebensolchem Charme sein Publikum zu Überlegungen anregte, die den Rahmen der damaligen Präsentationen im Bereich der Kunst wie auch der Kunstsoziologie zu sprengen schien. Da Beuys seine Soziale Plastik dahingehend konstruiert, dass sich jedes Individuum über die Tatsache des Eingebundenseins hinaus einen höchst speziellen Blick zu bewahren habe, müsste sich jener kritische Blick gleichermaßen auf die Soziale Plastik richten.¹¹⁹

Bestand darin – eben aufgrund des Paradoxons – ein Unterfangen, welches zum Scheitern verurteilt war? Feststeht, dass Beuys milieuspezifische Besonderheiten nicht einkalkulierte und in fast schon penetranter Weise auf die Eigeninitiative und Begabung des Individuums ausgerichtet war.¹²⁰

4 Das Bild des Sozialen bei Beuys als Schnittmenge der Sozialisation und sozialisatorischen Bildung im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs

Die Sozialisation kann bei Beuys nur auf der Grundlage des Wertes der Freiheit erfolgen. Talcott Parsons spricht von Wertmustern, die durch die Mitglieder einer Gruppe generiert werden und dann auch in Verhaltensmustern erkennbar sind.¹²¹ Das Verhalten der einzelnen Mitglieder spiegelt sodann die Einstellung der in der jeweiligen Gruppe favorisierten Werte. Demnach zeigen sich Leitvorstellungen, die

35

¹¹⁸ So in Beuys Handbuch 238. Darin mag ein eindeutiger Hinweis bestehen, wie sehr sich Beuys gegen jegliche disziplinarische Zurichtung aussprach.

¹¹⁹ Gerade an diesem Punkt ist dann auch die Familie mit ihrer primär angebotenen Bildung ein wichtiger Faktor, um Aporien vorzubeugen. Zumindest sollte man diese primäre Bildungsart nie aus dem Blick verlieren. Atmosphären sind hier das Stichwort und können einen neuen Bezug zur Bildung herstellen, indem sie entspannte Räume schaffen. Das Selbstverständnis hinsichtlich sozialer und individueller Veränderung zeigt sich so z.B. heute im Besonderen bei migrationsbedingt agierenden Familien unter völlig anderen Bedingungen. Auch die Tatsache, dass zwischen Erziehung und Bildung Unterschiede bestehen, ist nicht unwichtig, da Erziehung teilweise etwas anderes miteinschließt als die „pure“ Bildung. Als Erziehung wird daher oft das Benehmen miteinbezogen und der Bildungsbegriff fokussiert sich demnach fast ausschließlich auf Zertifikate. Die am höchsten gebildete Person könnte demnach ein/eine an Wikipedia ausgerichtete(r) Superhirndenker(in) sein. Gilt die alte Paideia daher überhaupt nicht mehr? Geht es nicht mehr um eine höhere Vernunftseinsicht, die letztlich auch zur Selbstbefreiung, Selbstorientierung und schließlich zur so viel beschworenen Selbstverwirklichung führt? Eine umfassende Bildung scheint von Seiten der Gesellschaft weder möglich noch wünschenswert zu sein?

¹²⁰ So sind hier die Kunstvereine nennenswert. Momentan soll es in Deutschland über 300 eingetragene Vereine geben, die sich der Thematik Kunst auf der Basis der Eigeninitiative widmen. Ganz in diesem Sinne sind sie als Vermittler zwischen Kunsthallen, Museen und der Gesellschaft allgemein zu sehen. Hier besteht dann wiederum eine sprichwörtliche Symbiose, die durchaus sozialen und soziologischen Charakter hat, wirft so doch einen Blick auf den Austausch zwischen Kunst und was dafür im Allgemeinen gehalten wird und die Perspektive bzw. die Auswirkungen auf die Gesellschaft, die Beziehungen der Menschen untereinander und wie sie auf eben jene Kunstvereine reagieren, die sie hinsichtlich der Aspekte einer Kunst zu sensibilisieren wünschen, in Einklang gesetzt.

¹²¹ Dazu auch: „Das „Wie“ dieses Durchziehens ist, wie uns die Soziologie vor allem seit Talcott Parsons informiert, allerdings wundersam: mangels eines gesellschaftlichen Wertekonsenses sind es nicht mehr die Teilsysteme oder gar das Gesellschaftssystem als Ganzes, was die Wertproduktion und –Weitergabe sichert, sondern ein spezifisches Element der Gesellschaft: die formalisierten Medien bzw., wie sie Parsons bezeichnete, die „symbolisch generalisierten Interaktionsmedien“. So bei Opielka, *Der Ort der Werte in der Gesellschaft* 2004, 7-31, hier 2.

das Verhalten *herstellen*. Alles ist letztlich auf die in einer Familie sich ereignende Erziehung abgestellt.

Vor allem steht das Erleben, ein Erlebnis in und mit der Gemeinschaft zunächst im Mittelpunkt des Interesses. Jenes gemeinschaftlich Erlebte findet und fand vornehmlich in der Familie statt. Heute besteht infolge von social Media eine Neuerung und ein Umdenken. Auch Atmosphären sind hier anders einzuordnen. „Atmosphären beziehen sich in ihrem Wirken vor allem auf die Leiblichkeit der Individuen, die in einer Interaktion kopräsent sind.“¹²²

Interessant ist der Bereich des Atmosphärischen auch hinsichtlich einer Unterrichtsatmosphäre, die mit einem eigenen atmosphärischen Spezifikum in den Blick gerät. Dass die Unterrichtsatmosphäre Bestimmende oder Auszeichnende besteht in einem Ganzen, welches „als eine spürbare Einheit entstanden“ ist und zwar aus den sogenannten „(zwischenmenschlichen) Resonanzen im Klassenzimmer“. „Auf dieser Ebene nimmt der Unterricht eine Gestalt an, „er hat Form“, wobei der Form-Begriff hierbei keineswegs statisch, sondern flexibel und „atmend“ verstanden werden muss. Lehrende und Lernende werden hierbei sowohl eigenständig, aber auch als miteinander verbunden, und weiter wechselseitig verbunden, angesehen. (...) Als Individuen treten sie zueinander in Beziehung, interagieren miteinander und finden ein gemeinsames Gleichgewicht, eine Abgestimmtheit aufeinander.“¹²³

In der Hauptsache geht es dabei um die Situation im Klassenzimmer, die auf eine Offenheit auf Seiten der Forschenden baut, um überhaupt Kontexte des Atmosphärischen in einer Untersuchung zu verarbeiten und so ist „erst dann (...) eine gemeinsame Anwesenheit mit den Kindern zusammen möglich, erst dann entsteht eine „geteilte Welt“, womit die Welt der gegenseitigen Teilhabe gemeint ist.“¹²⁴ Eigentlich verdeutlicht sich hier die primäre Bildungssituation wie sie in der Familie anzutreffen ist oder wie jene Bildungssituation sein sollte.

Die Sozialforschung setzt dabei vermehrt auf die Auswertung von Querschnittsdaten, um auf diese Weise Erkenntnisse bezüglich familiärer Beziehungen, Bildung, Arbeit und auch Kriminalität zu erlangen. Dem sogenannten sozio-ökonomischen Panel kommt eine herausragende Bedeutung zu. Ob hier auch bewusst Untersuchungen zur Sprache, Verwendung jener und ihrer spezifischen Entwicklung innerhalb der

¹²² Gugutzer 2015, 78. Gugutzer, (2015). Public Viewing. In Gugutzer & M. Staack (Hrsg.), Körper und Ritual (S. 71-96). „Um dies zu verdeutlichen kann Gernot Böhme herangezogen werden, der festhielt: „Atmosphären werden gespürt, indem man affektiv von ihnen betroffen ist“ (Böhme 2001, 46“) Böhme, G. (2001). Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. Gesehen in, Stimmungen und Atmosphären. Larissa Pfaller 2018 darin.; Yasemin Yilmaz, Die affektive Seite des Interaktionsrituals. Emotionen und Hintergrundaffekte in Durkheims zentralen Konzepten der sozialen Tatsache und der kollektiven Effervescenz 83-10. hier 87f..

¹²³ Julia Jung, Stimmungen weben. 2020. Darin Hinweis auf S. 60 Baur und Schratz.

¹²⁴ Beekman, 1984, 13. Beekman,. Hand in Hand mit Sasha; 11- 25. Hochschulschriften Erziehungswissenschaft, Bd. 19. Vor allem ist das Körperliche, das Leibliche dafür verantwortlich, dass es ein Nachspüren geben kann, um so auch ein Mitempfinden zu erkennen. Julia Jung, Stimmungen weben. 60 Hinweis auf Baur & Schratz, 2015, 165. Baur; Schratz, I (2015). Phänomenologisch orientierte Vignettenforschung. Eine lernseitige Annäherung an Unterrichtsgeschehen. In: Brinkmann, Kubac, Rödel, Pädagogische Erfahrung.. 159- 180. So gesehen bei Julia Jung, 60). Allgemein zu Medien, Parsons, 1980.

Familien gemacht wird, wäre interessant. Eben weil „ die Sozialisationsforschung einen Einblick in jene Prozesse vermittelt, über die Individuen in soziale Beziehungen eingebunden sind“. ¹²⁵ Dies findet an dieser Stelle Erwähnung, da die Soziale Plastik vom Grundgedanken her, dem Verbund in einer Familie ähnlich ist. Darüber hinaus ist jenes Konstrukt bei Beuys mit der Lebenswelt verwoben.

Simmel und Dilthey sprechen von der Lebenswelt als eigenem Raum. Husserl sieht die Lebenswelt als a priori. Henri Bergson bezieht sich auf den élan vital. Daraus ergibt sich, dass die Lebenswelt nicht ohne Weiteres messbar und materiell einzuordnen ist. Hans Blumenberg sieht in ihr das Optimum schlechthin, in welcher es keine unbeantworteten Fragen mehr gibt. Für Jürgen Habermas steht hier die Intersubjektivität im Mittelpunkt. Dabei ist die Bildung seiner Meinung zufolge aus dem Bezug der Lebenswelt herausgenommen – entglitten. Also sind die lebensweltlichen Grundlagen, die infolge des familiären Lebens gegeben sind in Gefahr, da sie zu verkümmern drohen.

Doch Sozialisation vollzieht sich vor allem über die Beziehungsregulationen in der Familie und dort erfahren Nähe und Reziprozität eine Abwägung oder Regulation. ¹²⁶ Auch die Soziale Plastik bietet die Plattform, um Bedürfnisse mitzuteilen und sich hinsichtlich der Erfahrungen und Begabungen auszutauschen. Die Familie ist als Bestandteil der Sozialen Plastik der Motor einer Dynamik ihrer eigenen Sozialität.

Die sich daraus ergebenden Sozialbeziehungen sind schillernd und reichen von einem auf gleicher Ebene stattfindenden Austausch, bis hin zu einer von einseitiger Dominanz getragenen Beziehung. ¹²⁷ Diese speziellen Ausgestaltungen der Sozialisation innerhalb der Familienbindungen können also sehr unterschiedlich sein und stets spielen dabei Nähe wie auch Distanz eine gewichtige Rolle. Der emotionalen Ebene kommt eine wichtige Funktion zu. Daher ist hier immer auch die Atmosphäre entscheidend, die eine Emotionalität befördert oder eben nicht.

Interessant ist innerhalb der familiären Sozialität die Dynamik und Variabilität, die ein statisches und sich stets in gleichem Maße wiederholendes Beziehungsgeflecht nicht entstehen lässt, sondern eben in der Vielschichtigkeit des sich Erneuernden die familiäre Note ausbildet. Diese kann sowohl positiv wie negativ sein. Die sich ändernden Lebensphasen sind hier nennenswert. So ist in der Familienforschung teilweise von Familienkarriere die Rede. Das Familienphasenmodell ¹²⁸, könnte direkt auf die Idee der Sozialen Plastik mit angewendet werden. Die interne Familiendynamik ist von Beuys im Besonderen auch für die Soziale Plastik erwünscht, zumal er den Akzent auf Wandelbarkeit, Dynamik und Entwicklung jedes

¹²⁵ Grundmann 2006, Sozialisation. 186f.

¹²⁶ In Anlehnung an Grundmann, Sozialisation 91, .mit Bezug auf Lang und Neyer Soziale Beziehungen als Anlage und Umwelt. In Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 25,2. (162-177).

¹²⁷ Mit Bezug auf Lüscher und Liegle 2003, 2003.

¹²⁸ Grundmann 2006, Sozialisation 111.

Individuums legt. Schon In jeder Phase des Familienmodells kommt es zu gesonderten Formen der Organisation, die in jeder Phase unterschiedlich ausfällt. ¹²⁹

Bemerkenswert ist das zu „bemessende“ praktische Leben in der Sozialisation, indem Konflikte, ihre Bewältigung und die bestehenden unterschiedlichen Interessen der Familienmitglieder berücksichtigt werden. ¹³⁰ . Idealerweise ist es aber auch möglich , dass die sog. Sozialisation darin endet, dass der Teilnehmer die Ziele und Anforderungen der Gemeinschaft, die Normen setzt, ganz und gar internalisiert und Handlungsstrategien entwickelt, die sowohl der Gemeinschaft als auch den eigenen Interessen dienlich sind. Doch darin zeigen sich vielschichtig versteckte wie offenkundige wechselseitig sich austauschende Handlungen, die eigenen wie allgemein vorgegebenen Mustern folgen. Dabei werden immer wieder Prioritäten gesetzt, die wiederum zu Reibungen führen können.

Auch eine Störung des Familienklimas ist so möglich. Kinder-Eltern Reziprozität und die gegenseitige Stärkung können im Negativen wie auch im Positiven eine Auswirkung finden. ¹³¹

In der Familie findet also eine Prägung im Sinne eines a priori statt. Eine „Vorprägung“ die auch als „soziokulturelle Situiertheit von Generationsbeziehungen“ bezeichnet wird. ¹³² Die sich daraus ergebenden Interaktionen sind basal für ein tatsächliches Zusammenleben in der Beziehungsstruktur Familie. So auch in der Beziehungsstruktur der *Riesenfamilie Soziale Plastik*. Es besteht damit ein sich beständig von Neuem ereignendes Geflecht von Interaktionen. Selbst Traditionen und der damit einher gehende generative Effekt ist von enormer Wichtigkeit. „Daher kann und darf Sozialisation nicht allein als mikrosozialer Prozess verstanden werden. Sozialisation ist immer schon eingebunden in eine soziale Wirklichkeit, die von Menschen gemacht ist“ ¹³³

Infolge zunehmender neuer technischer Möglichkeiten, die sich auch schon in den 50er bis 80er Jahren zeigte, wird deutlich, dass junge Mitglieder gegenüber den älteren als Impulsgeber und Lehrende auftreten konnten und in heutiger Zeit ist dies im Besonderen zu beobachten. ¹³⁴ Das Lernen entwickelt also eine stete Dynamik. Doch die an der Lebenswelt orientierten Befähigungen des Menschen, die innerhalb der Familie und des privaten Umfeldes eines jeden Individuums bedeutend sind, da sie die Persönlichkeit prägen, werden andererseits im sekundären Bildungssystem nicht im gleichen Sinne anerkannt, da die Anforderungen grundlegend an einer Verwertbarkeit für den schulischen Abschluss und die spätere Berufslaufbahn ausgerichtet sind. Es geht lediglich um Qualifikationsabschlüsse . ¹³⁵ Die Folge ist, dass der Nachweis bestimmter schulischer Abschlüsse, akademischer Graduierungen bereits ausreicht, um eine bestimmte Befähigung zu unterstellen. Als Beispiel kann gelten, dass Kinder

¹²⁹ In Anlehnung an Grundmann 2006, Sozialisation 112.

¹³⁰ Grundmann 2006, Sozialisation, 114; Parsons, Structure and Prozess in Modern Societies, 1960.

¹³¹ In Anlehnung an M. Grundmann 2006, Sozialisation 116.

¹³² In Anlehnung an M. Grundmann 2006, Sozialisation 124.

¹³³ Grundmann 2006, Sozialisation 124.

¹³⁴ In Anlehnung an Grundmann 2006, Sozialisation, 128.

¹³⁵ In Anlehnung an Grundmann 2006, Sozialisation, 145.

aus Akademikerfamilien oft den gleichen Beruf wählen, den bereits ein Elternteil ausübt oder zumindest einem ähnlich ausgerichteten Berufswunsch folgen. Hier liegt demnach zugleich eine Übereinkunft innerhalb der familiären Struktur vor wie auch die Deckung hinsichtlich des schulischen/akademischen Bereiches.¹³⁶

„Durch den Habitus der Eltern, ihr Erziehungs- und Freizeitverhalten wird dem Kind nicht nur vermittelt, welche Bedeutung die schulische Bildung für seine spätere Entwicklung hat, wie wichtig die erworbenen Zertifikate (Schulzeugnisse, Bildungsabschluss, Gesellenbrief) für seine berufliche Karriere und seine späteren Heiratschancen sind, sondern auch eine Einstellung zum Lernen, zu kulturellen Veranstaltungen, zur Bildung überhaupt.“¹³⁷

Auf jeden Fall aber sind schulische Abschlüsse als Instrument zu sehen, um ein System zu befördern, welches Handlungen und auch Denkweisen befördert, die in der Lebenswelt erworbene Befähigungen nicht im Bildungsziel miteinbeziehen, sondern auf andere, eben systemfördernde Fähigkeiten setzt, die sich an rein rational-materialistischer Ausrichtung orientieren. Sogar Fächer wie Deutsch (Literatur) und Kunst werden den Curricula zufolge mit der Absicht in den Lehrplan aufgenommen, um Techniken zu erlernen – und seien es Interpretationstechniken. Das Ausleben in freien Assoziationen ist hier nicht wünschenswert – ganz anders in der Lebenswelt und der Sozialität der Familie. „Formale Bildung dient vor allem der Stratifikation von Bevölkerungsgruppen nach Bildungsqualifikationen, erworbenem sozioökonomischem Status und Zugang zum akkumulierten kulturellen und sozialen Kapital.“¹³⁸

Die Gefahr besteht hier darin, dass sich Handlungsweisen zu einer Norm verdichten, die lediglich darauf ausgerichtet sind, den Menschen als Funktionsmaschine auszugestalten, so dass er/sie in bestimmter Weise und unter bestimmten Bedingungen bestens den vorgegebenen Normen konform funktioniert. Überhaupt ist erwähnenswert, dass im „Prozess der Sozialisation [...] soziale Werte und Bedeutungen so verbindlich gemacht“ werden, „dass sich die Menschen im Großen und Ganzen konform verhalten“.¹³⁹ .Bereits in den Familien zeigen sich die später angenommenen beruflich erfüllten Rollenbilder, sodass schon die Funktion – wie Technikgläubigkeit in der Familie und der Lebenswelt Einzug gehalten hat. *Dabei gehen lebensweltliche Anschauungen nicht in der Weise in die systemorientierte Bildungslandschaft über wie umgekehrt die Systemorientiertheit in die Familien und ihre spezifische Sozialität Einzug hält. Somit verlieren die lebensweltlichen Grundlagen und die ihr eigenen Handlungsweisen immer mehr an Bedeutung und unterliegen den formalen Handlungsstrukturen.*

Hiermit zeigen sich formalisierte Handlungsstrukturen im Gegensatz zu den von Beuys geforderten freien Handlungen innerhalb der Sozialen Plastik

¹³⁶ So auch Grundmann, Hochschulschrift 33, 40ff. 1992.

¹³⁷ Bourdieu 1982 Die feinen Unterschiede.1982. so bei M. Grundmann, Hochschulschrift 113.

¹³⁸ Grundmann et al. Milieuspezifische Bildungsstrategien In, Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 6,1. 25-45. 2003.

¹³⁹ Blumer 2020, Symbolische Interaktion, In, Abels, 101-120. 109.

Jene formalisierten Handlungsstrukturen engen die Freiheit der Handlung ein, beschränken jegliche Handlungsautonomie, da sie fest gefügte Handlungsstrukturen vorgeben an denen sich der Handelnde unbedingt zu orientieren hat, um im Sinne des Systems erfolgreich sein zu können.¹⁴⁰ Die an einer Lebenswelt orientierten Bedürfnisse finden dabei keine oder nur äußerst vereinzelt Berücksichtigung. Die so fest gefügten und in einem System verankerten Handlungsmuster stehen der Sozialität, in welcher sich die Teilnehmer über die gemeinsam entwickelnde Lebensführung untereinander austauschen, diametral entgegen. „Mehr noch: Darüber hinaus geht mit der Einbettung von Sozialisationspraxen in systematische und institutionalisierte Handlungskontexte, wie gesagt, eine Entfremdung lebensweltlicher von systematischen Handlungsorientierungen einher.“¹⁴¹ Äußerst problematisch erweist sich die Entfremdung lebensweltlicher Befähigungen und Handlungen, die an eben solchen Befähigungen ausgerichtet sind, in Familien mit Migrationshintergrund. Solch lebensweltlich orientierte Praxis kommt dann kaum noch in den Blick und ist doch im Besonderen für die erfolgreiche soziale Integration in den sozialen Gruppierungen von Wichtigkeit.

Aus dem Zusammenspiel von personaler und sozialer Handlungsorientierung in und durch sozialisatorische Interaktionen ergeben sich spezifische Merkmale von Sozialisationspraxen, die als Institutionen für ihre soziale Bindungskraft und ihr Gestaltungspotenzial gelten können.¹⁴² Auf jeden Fall aber sind die Verweisungszusammenhänge zwischen personaler und sozialer Bindung maßgebend für das, was als Potential einer gelingenden Sozialisation in und mit der Sozialen Plastik gelten darf.

Die normative Perspektive, die so auch in den Familien in irgendeiner Weise stets mitgelebt wird und der lebensweltlichen Grundlage eigentlich entgegensteht, bezeugt dennoch eine Möglichkeit des informellen Lernens, so wie es Michel Polanyi ausdrückt und wie es bei Beuys richtungweisend ist. Das Lernen in der Sozialen Plastik ist ein informelles Lernen, welches sich im alltäglichen sozialen Miteinander quasi nebenher ergibt und ein implizites Lernen.¹⁴³ Dabei ist die Beziehung zum sozialen Umfeld allentscheidend und hängt stark von der jeweiligen Bewertung der Handlungen ab, die der Mensch durch die Umwelt erfährt. Also ist es nicht allein entscheidend, ob die Handlung an sich richtig oder falsch ist, ob sich Defizite in einem bestimmten Entwicklungsstadium kundtun, sondern der Bezug und die Bewertung durch andere Individuen, der Kontext, ist entscheidend für eine erfolgreiche Integration in ein soziales Umfeld¹⁴⁴ - in die Soziale Plastik.

Doch das Wichtigste scheint auch innerhalb der Sozialen Plastik das Atmosphärische zu sein, da sich hierin das zum Ausdruck bringt, was den Menschen die Möglichkeit bietet, frei ohne Angst – ohne jedwede Einengung – zu lernen, ohne es als ein mühevolleres Lernen zu empfinden. Eigentlich sollte der Mensch von einem zunächst

¹⁴⁰ In Anlehnung an Grundmann, Sozialisation 151.

¹⁴¹ Grundmann 2006, Sozialisation, 151.

¹⁴² In Anlehnung an Grundmann 2006, Sozialisation, 153.

¹⁴³ Polanyi, Implizites Wesen, 1985. So zitiert bei M. Grundmann 2006, Sozialisation, 161.

¹⁴⁴ In Anlehnung an Grundmann 2006, Sozialisation 191.

völlig abhängigen Geschöpf zum verantwortungsvollen Schöpfer werden können. Rein materialistische, rationale und leistungsorientierte Ausrichtungen mögen hier eher kontraproduktiv sein. Dennoch kann eine Depression bestehen, aus welcher es aber einen Ausweg gibt, der den Menschen in die Lage versetzt, individuelle Freiheits- und Kreativitätspotenziale zu entdecken und sie in einer der Sozialisation verantwortlichen Form als soziales Miteinander zu entwickeln.

Fazit: Als Problem stellte sich die Frage nach der Selbstverwirklichung des Einzelnen als gesellschaftliches Ideal!? Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten, geht aber tendenziell in die Richtung, dass die uns bekannte westliche Gesellschaft an einer starken Selbstverwirklichung des Individuums nicht interessiert war.

4.1 Die Sozialisierung von Beuys in der Vorkriegszeit¹⁴⁵ und seine Sicht auf die Nachkriegszeit

„Positiv war diese Zeit für mich nicht, denn in dieser Zeit sind meine besten Freunde im Krieg umgebracht worden. Täglich sah man diese Schweinerei [...]. Das ist eine große soziale Krankheit – so ein Krieg“.¹⁴⁶

„Eigentlich ist dieser Schock [Auschwitz, Konzentrationslager] nach Ende des Krieges, mein Urerlebnis, mein Grunderlebnis, was dazu geführt hat, dass ich überhaupt begonnen habe, mich mit der Kunst auseinanderzusetzen, also mich im Sinne eines radikalen Neubeginns wieder zu orientieren.“¹⁴⁷

„Ich habe also nach einer Methode gefragt, wie man am intensivsten das wieder gut machen kann, was als Schuld, sowohl bei mir als Einzelwesen vorhanden ist, als das, was als Schuld auch, im Sinne der Kollektivschuld bei z.B. den Deutschen aber auch wahrscheinlich bei anderen Konstellationen in der Zeit, wo sich ja also nicht nur die Deutschen schuldig gemacht haben - aber ich will diese Schuld ja nicht verkleinern, doch ich will nur sagen, dass diese Schuld und dieses Schuldgefühl mich hat intensiv nachdenken lassen; darüber wie man eine Methode entwickeln kann, um den eigentlichen Ursachen solcher Katastrophen etwas entgegen zu

¹⁴⁵ Beuys meldete sich freiwillig und zog in den Krieg, um seine Kameraden zu unterstützen und wie es die Zitate verdeutlichen, für die Gemeinschaft etwas zu tun, nützlich zu sein. Nicht unbedingt folgt daraus, dass Beuys eine nationalsozialistische Einstellung zu unterstellen sei. Der Begriff der Kameraderie oder Kameradschaft, wurde bewusst von dem nationalsozialistischen Regime missbraucht, um es um möglichst viele Soldaten rekrutieren zu können. Die Begeisterung für das Kameradschaftliche, wurde in diesem Sinne bewusst ausgenutzt. Vor allem zeigt sich hierin eine geschickte Manipulationsstrategie des nationalsozialistischen Regimes. Auch eine kritische Sichtweise sollte diese Möglichkeit der Beurteilung unbedingt miteinbeziehen, besteht doch Kritik nicht nur darin, eine Seite argumentativ in den Vordergrund zu stellen.¹⁴⁵ So ist auch die Tatsache, dass sich Beuys freiwillig zum Kriegsdienst meldete, nicht dahingehend auszulegen, jene freiwillige Meldung sei aus nationalsozialistischer Überzeugung erfolgt, waren es für Beuys doch Ideen, die sich an Kameraderie ausrichteten, mögen jene auch als naiv und in der Jugendzeit zu verorten sein.

¹⁴⁶ Beuys, zit. n. Waberer 1990, 210.

¹⁴⁷ Beuys im Interview mit André Müller, in „Penthouse“, Nr. 106, Mai 1980.

gestalten, was solche tragischen Verkettungen in der Zukunft umwandelt in positive menschliche Zusammenarbeit.“¹⁴⁸

Fest steht, dass Beuys in der Vorkriegszeit und der NS-Zeit sozialisiert wurde.¹⁴⁹ Diesbezüglich stellt Matthias Grundmann fest, dass „in der nationalsozialistischen Pädagogik [...] die Erziehung zum "politischen Soldaten" zentral war und „von einer zumindest bis ins Jugendalter andauernden starken Orientierung am "Führer", am Kampf um die Existenz und um die Sicherung des Lebensunterhalts der Familie bei den um 1930 Geborenen auszugehen“ sei.¹⁵⁰ Die Zeit, die Beuys in der Hitlerjugend und der Wehrmacht verbrachte, ist nicht abschließend durch die Forschung reflektiert. Doch „die Strenge, Distanz und fehlende Wärme in seinem Elternhaus ließen Beuys die nationalsozialistische Jugendorganisation als Befreiung erleben und waren möglicherweise sogar einer der Gründe seiner freiwilligen Kriegsteilnahme. Beuys berichtete wiederholt von seinem Abstand zu Vater und Mutter, von denen er „ziemlich weitab“ war und „selten [...] zusammen gewesen“ sei, „meistens lebte ich bei anderen Leuten“.¹⁵¹ Damit dokumentiert sich zugleich, dass die Hitlerjugend für Beuys nicht unbedeutend gewesen sein dürfte und ebenso seine Interaktionserfahrungen dadurch geprägt waren.¹⁵² Damit ist die von Hans-Peter Riegel bestehende Skepsis, hinsichtlich des von Beuys äußerst umstrittenen Lebenslaufes nicht zu übersehen und muss auch in dieser Arbeit angesprochen werden.¹⁵³

Die Problematik der (vermeintlichen) nationalsozialistischen Gesinnung nimmt in der Beuys-Biographie von Hans Peter Riegel einen nicht unbeträchtlichen Raum ein. Zur Rede von Beuys äußert sich Hans Peter Riegel in seiner Biographie zu Beuys wie folgt: „Diese Rede ist Zeugnis vom Beuys‘ Hybris, seines Anspruchs des Wissenschaftlers und Weltenretters. Vor allem ist sie Bekenntnis seiner nationalistisch völkischen Gesinnung. Allen Versuchen Beuys von solchem Gedankengut entfernt zu positionieren, wäre nachfolgender Ausschnitt von dessen Redetext entgegen zu halten.“¹⁵⁴ Doch ist auch eine andere Lesart denkbar. Kommt doch klar zum Ausdruck, dass sich Beuys um die Sozialität besondere Gedanken gemacht hat¹⁵⁵ und das Wirken in der Kunst für jeden Menschen einen Horizont innerhalb der Interaktion zu seinen Mitmenschen eröffnet. Von totalem völkischen Bewusstsein kann meiner

42

¹⁴⁸ Beuys, in: Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/1980, S. 23.

¹⁴⁹ „1933 erfolgt deutschlandweit die Machtübernahme durch die NSDAP. Drei Jahre später, 1936, tritt der 15-jährige Beuys der Hitlerjugend bei und spielt von 1938–41 in dessen sog. Bannorchester Cello. Er nimmt 1936 am „Adolf-Hitler-Marsch“ nach Nürnberg teil.“ Beuys Handbuch, 3.

¹⁵⁰ Grundmann, Familienstruktur und Lebenslauf 1992, 169. Dort auch der Hinweis auf Rosenthal 1987, S. 73 ff. G. Rosenthal.: „... wenn alles Scherben fällt ... “. Von Leben und Sinnwelt der Kriegsgenerationen. 1987.

¹⁵¹ Beuys 1980, 98–101. Beuys, Joseph: Im Gespräch mit André Müller. 1982, 56–78. Ursprünglich erschienen als Interview in: Penthouse 106, 1980, 98–101. So auch angegeben in Beuys Handbuch, 8.

¹⁵² Grundmann, Hochschulschrift, 169.

¹⁵³ Riegel, Hans Peter, Joseph Beuys. Die Biographie. Bd. 1, Berlin 2013. Bd.2, Bd. 3.

¹⁵⁴ In, Hans Peter Riegel Beuys. Die Biographie, Band 3, 2018, 416.

¹⁵⁵ Eine Sozialität, die sich der Beuyschen Sichtweise zufolge, aufgrund der jedem Einzelnen innewohnenden Kreativität, in die kollektive Episteme mündet.

Meinung nach nicht die Rede sein, zumal Beuys das „Ich“ und das Selbstbewusstsein jedes Einzelnen betont.

Beuys steht dazu, dass er freiwillig in den Krieg gezogen sei, womit erneut feststeht, dass er diesbezüglich nichts verbergen wollte. Beuys war in seinem seelischen Zustand, meist auf *sein Selbst* zurückgeworfen, eben weil ihm ein enger Beistand seiner Eltern nicht beschieden war. Zeigt sich hier bereits der Freigeist, der sich stets selbst dazu aufrief, völlig Neues auszuprobieren, um allem ganz offen gegenüber zu stehen? Und zeigt sich hier ebenso der Wunsch nach Verbindung und Verstehen der ihn umgebenden Gesellschaft und den Beziehungen, die sich darin entwickelten? Bereits hier dürfte sich die Tendenz zu einem recht eigenwillig anmutenden Sozialisationsaspekt entwickelt haben. In eben der gleichen Weise dürfte sich auch in jener Zeit die Idee einer Sozialen Plastik entwickelt haben. Zwar verfähre ich in dieser Hinsicht spekulativ, doch meiner Meinung zufolge zeigt sich der Wunsch nach Verstehen und menschlicher Nähe sehr deutlich. Es ist jener Aspekt der Nähe, die Beuys in der Weise in den Fokus rückt, indem er das Modellieren an der Sozialen Plastik – des sich stetig verändernden gesellschaftlichen Gefüges – als ein Mittel einzusetzen gedenkt, welches das Interaktive als Kern der Sozialisation herausstellt.¹⁵⁶ Schon die Tatsache, dass sich Beuys im frühen Jugendalter einem Wanderzirkus angeschlossen hat, zeigt wie immens sein Wunsch nach Veränderung und wechselseitigem Austausch von Lebenserfahrungen gewesen sein muss. Ebenso lässt Beuys schon früh eine Affinität zum Dionysischen erkennen, die auch in seinen späteren künstlerischen Arbeiten hervortritt. Bei Beuys gab es schon in frühester Jugend ein Streben, welches sich jeglicher Statik verschloss und sich allem Dynamischen öffnete.

Vor allem sind es die Kriegserlebnisse, die Beuys prägten und die auch Spuren des Leides und Leidens in seinem seelischen Erleben hinterließen, so lassen sich die künstlerischen Arbeiten der Nachkriegszeit deuten, wie sich an Hand der Frauen- und Mädchenzeichnungen verdeutlichen lässt. Problematisch werden stets die Schilderungen seiner Kriegserzählungen eingestuft, so sieht Hans Peter Riegel wie auch Beat Wyss darin den Beweis einer Legendenbildung, die so nicht haltbar sei. Beuys sei eben nicht durch die Tataren nach dem Flugzeugabsturz am 16. März 1944 auf der Krim gerettet worden, sondern vom Roten Kreuz. Doch wo liegen die Gründe, dass Beuys eben die Tataren als Retter angibt, sie als Retter sieht.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Stachelhaus 1987, 11; Riegel 2013, 39.

¹⁵⁷ „Beuys’ spätere Selbstinterpretationen, die sich ab den frühen 1970er-Jahren zu häufen beginnen, als seine öffentliche und vor allem politische Arbeit einsetzt, sind anders strukturiert. Zu ihnen gehören nicht nur Schamanismus, germanische Mythen oder das Verständnis seiner Kunst als Gesellschaftstherapie (AK: Ausstellungskatalog Beuys 2002.), sondern vor allem seine oftmals wiederholten und über die Jahre hinweg auch umformulierten Darstellungen seiner Rettung durch den Nomadenstamm der Tataren nach seinem Flugzeugabsturz 1944 auf der Krim. Dazu die Anmerkungen in den Fußnoten bei Maja Naefe: Jappe 1977, in diesem Gespräch äußert sich Beuys detailliert über die Vorkommnisse, vgl. summarisch auch: Horsfield 1990; Engelhard 1969; Sharp 1969 (resp. in: Kuoni 1990); Rywelski 1970; Lieberknecht 1972, v. a. 15. Im Gespräch mit Kate Horsfield im Jahre 1980 nivelliert Beuys schließlich seine Erzählung und will nicht mehr darauf eingehen: „Sometimes those things are looked at in a false way; these physical experiences during the war—accidents, damages on my body, wounds and such things—are overrated in regard to my later work. [...] People look at it in

Erwähnt sei, dass es nicht ungewöhnlich ist, dass Künstler ihren Lebenslauf oft in einem Licht sehen, der sich von reinen Fakten unterscheidet. Beuys ist hier keine Ausnahme, mochte denn auch Salvator Dalís Lebenslauf nicht von allen Kritikern als erstrebenswert und widerspruchsfrei gesehen werden.¹⁵⁸

Dass Künstler an ihrem Lebenslauf Abwandlungen vornehmen, kann man moralisch verdammen oder es als Freiheit ansehen, die dem Künstler zustehe und diesbezüglich der Kunstfreiheit einen besonderen Raum gewährt aber ohnehin ist einzuräumen, „dass es zwischen Wahrheit und Lüge ein breites Niemandsland gibt. Nicht ganz wahr, aber auch nicht direkt bewusst unwahr sind „gewisse Kunstgriffe bei der Kommunikation, wie Andeutungen, taktische Zweideutigkeiten und entscheidende Auslassungen.“ Diese Kunstgriffe erlauben es dem Darsteller, „Nutzen aus Lügen zu ziehen, ohne im strengen Sinne gelogen zu haben.“¹⁵⁹

„Biografie ist mehr als nur eine rein persönliche Angelegenheit. Sie stellt die Wechselbeziehungen aller Prozesse und nicht die Aufsplitterung des Lebens in

too simplistic way.“ (in: Horsfield 1990, 69–71); vgl. auch die Videoaufzeichnung dieses Gesprächs in: Profile (Video Data Bank, Chicago 1980/2003), Vol. 1, No. 1 (January 1981) (Video 1980/2003). Peter Nisbet bietet eine akribische Rekonstruktion der Chronologie, wie, auf welche Weise und bei welcher Gelegenheit Beuys in den späten 1960ern mit seinen öffentlichen Aktionen und Auftritten beginnt, die Tataren-Erzählung als konstitutiven Bestandteil seiner Künstleridentität zu begreifen und entsprechend zu verbreiten, indem er sie vor allem in den 1970er-Jahren immer wieder (um-)erzählt und damit zunehmend fiktionalisiert (so Nisbet 2001). Einige historische ‚Fakten‘ zum Absturz der Junkers 87 im März 1944 finden sich in Gieseke/Markert 1996, v. a. 48 f. und 76. Stellt man Beuys’ Erzählung von der Rettung durch die Tataren in den Kontext seiner weiteren Äußerungen zu Werk und Selbstverständnis, wie sie von Peter Nisbet detailliert rekonstruiert wurden,²⁶ geht deutlich hervor, dass der Gehalt der Legende gerade nicht die Geschichtsverfälschung ist, wie Benjamin Buchloh es Beuys vorgeworfen hatte. Buchloh 1980 sowie Foster et al. 2004. Der Kontext dieser Selbstäußerungen zeigt und betont gerade, dass es sich um eine Legende handelt, nämlich um eine, in der die (militärische) Niederlage als Neubeginn durch Rekurs auf eine archaische Tiefe bestimmt wird. Den Neubeginn identifiziert Beuys in seiner Erzählung mit Wärme und einer Abschirmung gegen außen, indem er stets seine schwache Erinnerung daran wiederholt, wie die Tataren seinen Körper mit Fett eingerieben und in Filz gewickelt sowie mit Milch und Käse versorgt hätten. Beuys, in: AK Beuys 1979/a, 16–17. Was sich also Ende der 1970er-Jahre in Beuys’ Sprechen über den Krieg abzeichnet, ist ein Zwiespalt: Auf der einen Seite wird die ‚Niederlage als Neubeginn‘ durch eine forcierte und als solche erkennbare Legendenbildung begründet, während es Beuys auf der anderen Seite darum geht, diese Vergangenheit auf eine nomadische Urzeit zu beziehen und damit unbefragt zu lassen.“ Maja Naef, Zeichnung und Stimme, 23-24.

¹⁵⁸ Reimut Reiche, Sexuelle Revolution – Erinnerung an einen Mythos, in: Die Früchte der Revolte. Über die Veränderung der politischen Kultur durch die Studentenbewegung, Berlin 1988, S. 64.; Dazu auch: Trauma und Erinnerung, Franz Kaltenbeck u. Peter Weibel, 2000. Ruth Leys, Trauma. A Genealogy, Chicago u. London 2000; Dominick LaCapra, Writing History, 2001. Frank Gieseke u. Albert Markert, Flieger, Filz und Vaterland. 1996. Gene Ray, Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime, in: Joseph Beuys. 2001., 55–74; Rolf Famulla, Joseph Beuys: Künstler, Krieger und Schamane. 2008.

¹⁵⁹ Goffman 1959b, S. 58. Goffman zitiert aus einer britischen Verwaltungsanordnung: „Es darf nichts gesagt werden, was nicht wahr ist; aber es ist ebenso überflüssig und manchmal sogar im öffentlichen Interesse unerwünscht, alles was relevant und wahr ist, zu sagen; die Tatsachen dürfen in jeder geeigneten Reihenfolge mitgeteilt werden.“ zit. nach Goffman 1959. 59. So gesehen, In, Heinz Abels Soziale Interaktion 2020. 251

einzelne voneinander getrennte Bereiche dar: eine Einheit. Ich verstehe unter Biografie die Entwicklung aller Dinge“.¹⁶⁰

Dennoch sind die fragwürdigen Rückbezüge nicht auszublenden und müssen im Besonderen einer Abwägung unterzogen werden, gerade in Hinblick auf seine eigene Sozialisation und seine Sichtweise auf eine Sozialisation an Hand des Projektes der Sozialen Plastik. Beuys ist dennoch ein Impulsgeber für eine Veränderung. Dass Beuys nicht derjenige ist, welcher grundsätzlich etwas verheimlicht und beabsichtigt sein Leben und seine Sozialisation in der NS-Zeit zu umgehen, bekundet sein Umgang mit der Thematik „Auschwitz“. Die von ihm kreierte „zentrale Vitrine Auschwitz“¹⁶¹ kennzeichnet, dass sich Beuys mit dieser Thematik sehr wohl dem Publikum und der Nachwelt stellt. Ausgezeichnet ist das Werk auch aus dem Grunde, da es einen eigenen Titel trägt. Unbedingt muss deshalb auch ein Interview Erwähnung finden, in welchem Beuys verdeutlicht, dass jene Thematik des Grauens sich jeglicher Bildlichkeit entzieht. Jede Möglichkeit, jene Tragödie in Bildern visuell zur Ansicht zu bringen, ist für Beuys unmöglich. Warum nun hat sich Beuys in seinem Werk dieser Thematik angenommen? In einem Interview sagt er, es sei ein „Versuch eine Medizin aufzubereiten“.¹⁶² Auch führt Beuys aus, dass er sich nicht anmaße, etwas von dem Schrecklichen mit diesem Werk wiedergegeben zu haben.¹⁶³

So ruft Georg Diez dazu auf, Beuys anzuschauen und einige Urteile zu überprüfen.¹⁶⁴ „Da erscheint zum Beispiel eine Biografie über Joseph Beuys, Held ohne Grund, einfach erst mal Held durch Anwesenheit, der Name bekannter als das Werk, das Werk bekannt nur in Klischees, die Klischees beliebig in diese oder jene Richtung zu drehen: Schamane, Okkultist, Großkünstler, Politonkel, Spaßmacher, Ernstmacher, Opernstar der deutschen Gegenwart und Geschichte, Verflüssiger, Verfestiger, Bastler der eigenen Legenden, Lügner, Hutträger, Grünen-Macher, Warhol-Kumpel, Steiner-Depp – einfach mal Zeit, Beuys anzuschauen und ein paar Urteile zu überprüfen.“¹⁶⁵ „Diez schlussfolgert, dass die Biografie von Riegel unter Phrasen begraben wird – und Beuys gleich mit. (ebd.) In keinsten Weise kann diese Biografie der vielfältigen, auch internationalen Bedeutung von Beuys gerecht werden. Die als Beuys-Fotografin und -Biografin ausgewiesene Christiane Hoffmans dagegen kann dem Werk von Riegel viele positive Elemente abgewinnen und spricht sogar von einer bahnbrechenden Biografie, weswegen Leben und Werk von Beuys neu bewertet werden müssen.“¹⁶⁶ „Diese Neubewertung führt nach ihrer Auffassung nicht zu einer Diskreditierung von

¹⁶⁰ Joseph Beuys 1979 „In Rita E. Täubner Levitazione in Italia – Joseph Beuys.. Drain Texte von, Bruno Corà, Marc Gundel, Magdalena Holzhey, Stefan Nienhaus, Petra Richter, Beat Stutzer, Rita E. Täuber, Kirsten Claudia Voigt.

¹⁶¹ Die zentrale Vitrine Auschwitz Demonstration (1956–64).

¹⁶² Beuys, zit. n. Blume/Nichols 2008, 94; Reithmann/ Beuys 1988, 122. So auch in Beuys Handbuch 114.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ackermann, 25.

¹⁶⁵ Georg Diez, Bloß nicht die Hände schmutzig machen, in: Spiegel Online, 24.05.2013, Dazu die Angabe: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/georg-diez-ueber-joseph-beuys-a-901713.html So bei Ackermann, 25.

¹⁶⁶ Ackermann 25, Christiane Hoffmans, Das ist völkische Diktion in Reinkultur, 18. 05.2013, 1–4. www.welt.de/print/die_welt/literatur/article116319971/Voelkische-Diktion-in-Reinkultur.

Beuys, sondern vermag – im Gegenteil – seine Überpräsenz als Mensch und Künstler nachhaltig zu rechtfertigen.“ Und in diesem Zusammenhang verweist sie auf Rüdiger Sünder und summiert: „Unter dem Titel einer der bedeutendsten Beuys-Aktionen „Zeige deine Wunde“ stellt er eine Biografie vor, die insbesondere den Zusammenhang von Kunst und Spiritualität bei Beuys zu erfassen versucht.“¹⁶⁷ Damit wird auch klar, dass eine am germanischen Gedankengut ausgerichtete Esoterik nicht zugleich nationalsozialistisch orientiert ist.

Beuys wird in der Zeit des Nationalsozialismus sozialisiert, soll in diesem Kontext eben nicht heißen, er habe die Ansichten unreflektiert übernommen oder überhaupt in irgendeiner Weise die menschenverachtenden Gedanken zu seinen eigenen gemacht. Sozialisation ist, wie bereits eingehend thematisiert, ein vielschichtiges Gewebe, welches sich nicht dadurch auszeichnet, vollständig und mit 100%iger Sicherheit politische und lebensrelevante Ansichten in die Gedankenwelt der Menschen zu transportieren. Dazu auch Joseph Beuys „Sprechen über Deutschland. Reden über das eigene Land: Deutschland: „Der Begriff des Volkes ist auf elementare Weise verknüpft mit seiner Sprache. Wohl gemerkt, ein Volk ist keine Rasse. Dass dieses auch der einzige Weg sei, um alle noch im Rassistischen treibenden Umtriebe, schrecklichen Sünden, nicht zu beschreibenden Male zu überwinden, ohne sie auch nur einen Augenblick aus dem 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 und bringen werden, wenn ich dort nicht nachlasse, wenn ich also streng dabei bleibe, werden sich mir die zukünftigen Bilder zeigen und die Begriffe sich bilden.“¹⁶⁸

Darüber hinaus aber ist das Beuys'sche Werk *Lidice* von herausragender Bedeutung, zeigt sich doch daran wie intensiv sich Beuys mit dem Nationalsozialismus und der Shoah beschäftigte.¹⁶⁹ Damit zeigt sich Beuys zugleich als Lehrender und Kündler, der auf Unmenschlichkeit und der sich daraus ergebenden Katastrophe aufmerksam macht. Er beraumte eine Art Geschichtsstunde der anderen Art an, welche sich ganz der Frage widmete: kann Kunst etwas verändern? Der Betrachter des Werkes *Lidice* muss selbstständig die Folgerung ziehen, dass verflüssigtes Fett für die Auflösung von Knochen steht. Wenn Beuys Knochen in einer Konservendose darstellt, dann wird daran die schreckliche Verbindung zwischen technisch machbarem Mord an unzähligen Menschen in den Konzentrationslagern intensiv verdeutlicht. Der Zusammenhang ist interpretativ von den Betrachtern selbst zu leisten, um daraus Konsequenzen für ihr eigenes Leben und Handeln zu ziehen.

Auch hier zeigte Beuys das naturwissenschaftlich und technisch Machbare, welches in einem Verbrechen mündete, im Gegensatz zu einem Geistigen, welches jene Bilder des Grauens als Tat nochmals hervorbringen. Beuys übt hiermit die Betrachter seiner

¹⁶⁷ Rüdiger Sünder, *Zeige deine Wunde*. 2015. So bei Ackermann 34.

¹⁶⁸ Titel der Erstpublikation, erschienen im FIU-Verlag und Rede am 20. 11. 1985 in den Münchener Kammerspielen. Seite 10f.:

¹⁶⁹ Hackenschmidt, *Knochen zu Leim*. ‚Für *Lidice*‘. I.; Stiftung Museum Schloss 2008, 80–84. So auch in Beuys Handbuch 418.

Werke in eine spezifische Bildsprache ein, die vor allem den Tod, die Vergänglichkeit und den Schmerz thematisieren. Auch an dieser Stelle ist zu bemerken, dass es ihm um einen einzuleitenden Lernprozess ging, der die Menschen dazu veranlassen sollte ein selbstständiges Denken zu praktizieren, jenes in die Tat umzusetzen, um so an der gesellschaftlichen Erneuerung teilzuhaben. Wichtig ist wiederum, dass jene Werke nicht nur an einem abgeschiedenen, der Kunst vorbehaltenen, Ort ausgestellt wurden, sondern direkt als Inhalt des täglichen Lebens mitintegriert wurden und so beispielsweise an öffentlichen Orten gezeigt wurden, so wie das Werk „Zeige deine Wunde“.

Hinsichtlich seiner Werke „Lidice“ und auch „Zeige deine Wunde“ ist davon auszugehen, dass Beuys infolge des Nationalsozialismus in tiefer Trauer vor den Gräueltaten seine Werke in dem Sinne gestaltete, dass sie zugleich ein Mahnmal und ein Lehrobjekt darstellten. Ganz in diesem Sinne steht Beuys in dieser Arbeit auch als lehrender Schamane im Blickpunkt.¹⁷⁰ Damit besteht auch eine spezielle Möglichkeit des Weiterdenkens seiner Anliegen, um auf diese Weise den Diskurs hinsichtlich einer Sozialen Plastik stets offen zu halten.

Darin bekundet Beuys seine Demut und tiefe Traurigkeit, hinsichtlich dieses entsetzlichen Geschehens. Der „Versuch, eine Medizin aufzubereiten“ beschreibt, dass Beuys mit Vehemenz daran geht, der Nachwelt und so auch seiner eigenen Generation, das Schreckliche in Erinnerung zu halten. Es ist darin ein gewisses *Nie wieder* erkennbar, mit welchem Beuys darauf aufmerksam machen will, eben weil er darin eine Medizin bereitzustellen gedenkt, die zukünftig die Menschheit vor solchen Schreckenstaten bewahren können. Diese Lesart ist hier denkbar. Dass Beuys nicht zwangsweise als Ewiggestriger zu sehen ist mag das Folgende skizzieren. Es handelt sich um eine Äußerung von Beuys, die er hinsichtlich des Werkes von Anselm Kiefer¹⁷¹ aus dem Jahr 1969 machte: "Wie du da stehst, das kann kein Nazi sein", [...] "das ist viel zu lasch." Beuys sah die Distanz zwischen dem von Kiefer dargestellten Motiv und der Art der Umsetzung.

Darüber hinaus sei festgestellt, dass Beuys mit jener Auschwitz Vitrine dem nationalsozialistischen Morden ein „Nie wieder“ entgegnet und eine Stimme erhebt, um die Menschen vor solchen Verbrechen in der Zukunft zu bewahren. Es geht bei Beuys immer auch um die Hoffnung, eine solche Krise, den Schock überwinden zu können. Damit besteht zumindest die Möglichkeit Beuys in der Weise zu sehen, dass er der Kunst in der Form der Sozialen Plastik eine Potentialität zumisst, die hier in dem Sinne als Garant fungiert, um zukünftig ein solches Schreckenswerk zu vermeiden.¹⁷²

¹⁷⁰ Hierzu vor allem Karin Riedl, *Künstlerschamanen*. 2014.

¹⁷¹ 1969 beginnt der Künstler Anselm Kiefer sein Werk mit dem Hitlergruß. Er fotografiert sich in jener skandalösen Pose. Später malt er die Szene in Öl. Provokation, Betroffenheit, Hilflosigkeit, Anklage an die Eltern-Großeltern-Generation– viele Assoziationen lassen sich hiermit verbinden.

¹⁷² Hans-Peter Riegel interpretiert anders. Beuys ist seinen Recherchen zufolge nicht geläutert. „Beuys hatte keine Probleme mit den „Herrschern der Welt“.“. Riegel fokussiert hier auf die ehemaligen NS-Größen. Hans Peter Riegel, *Beuys. Die Biographie 3, Dokumente*. Zürich 2018, 389. Neuauflage 2021. Band 4 der Biographie zu Beuys „Verborgenes Reden“ 2021, widmet Riegel detailliert dem Steinerschen Gedankengebäude und der sich daraus ergebenden Weltanschauung bei Beuys. Doch bereits der Titel erscheint irreführend, zumal es sich nicht um Geheimnisse im Sinne von geheim

In dieser Hinsicht deutet die Beuyssche Sozialisationsabsicht immer wieder den Erziehungsaspekt an. Sozialisation und Erziehung gehen im Besonderen in der Beuysschen Sichtweise ineinander über und bedingen einander wechselseitig. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, dass Beuys Erziehung und Bildung, in welcher das Bild überaus bedeutsam ist, eher als Inspiration zu eigener Handlung und stets verbunden mit dem Kantischen Selbstdenken in Symbiose sieht. Es ist das Bild, welches vor allem als Kommunikation zwischen dem hergestellten Werk und dem Handelnden entsteht und so andererseits auch zwischen den handelnden Menschen untereinander die Konstruktion verdeutlicht, die in der Arbeit an der Sozialen Plastik besteht. In dieser Art der Bildlichkeit zeigt sich auch die Stimme, die von jedem Einzelnen als Konstrukteur der Sozialen Plastik erhoben wird. So können Visuelles und Phonetisches als ein konstruktives Element nebeneinander stehen. Die Stimme ist als ein Medium unserer Sprache Teil der Kommunikation und zugleich Indikator für unsere Verfassung, unser Alter, unsere Sozialisation und vieles mehr.

Die Person Beuys ist damit in Kontexte anderer Art – wie z.B. die Gesellschaft der Nachkriegszeit – eingeführt. Doch ist damit sogleich gesagt, dass sich seine Persönlichkeit eben nur so und nicht anders entwickelte?¹⁷³ Die permanente soziale Rahmung deutet sich bei Beuys auch in dieser Weise als im Ergebnis völlig offen an.

gehaltenen Mitschriften handelt. So Roland Halfen, Beuys und Steiner, Neue Beiträge zur Desinformation: Zu Hans-Peter Riegel, „Beuys – Verborgenes Reden“, die Drei, Zeitschrift für Anthroposophie Heft 3-21, 102-106,102.

¹⁷³ Beuys interessierte sich gleichermaßen für die Naturwissenschaften und die Geisteswissenschaften. Doch war er bestrebt, sich nicht nur einem speziellen Forschungsgebiet zu widmen. Ein Erlebnis, welches ihn mit einem Forscher konfrontierte, der sich ein Leben lang einer überaus speziellen Forschungsfrage widmete – der Erforschung der Amöben – hatte ihn diesbezüglich abgeschreckt. Da war Beuys mit seiner sehr weiten Ausrichtung auf all das, was den Menschen umgab, nicht die richtige Person. Die Naturwissenschaft, die Geisteswissenschaft und die Kunst interessierten ihn gleichermaßen, hatte er doch schon in seiner frühen Jugend den flämischen Maler Achilles Moortgat (1881-1957), der auch in Kleve lebte und arbeitete, kennengelernt. Dort wird er auch mit Werken Wilhelm Lehmbucks (1881- 1919) bekannt. Doch sei nicht verschwiegen, dass auch diese Berichte von Beuys teilweise von Hans Peter Riegel als fraglich eingeschätzt werden. Es bleibt aber anzumerken, dass sich auch Riegel oft auf Vermutungen und den sich daraus ergebenden Interpretationen bezieht. Er schließt mit Vehemenz darauf, dass Beuys ein Ewiggestriger sei. Es sind Vermutungen, die zunächst sogar plausibel erscheinen, doch letztgültige Beweiskraft ist damit nicht gegeben. Es handelt sich um Thesen. Erwähnenswert ist, dass Beuys genial und viel belesen, ja gelehrt war, so wie es auch Bazon Brock sagt, dass Beuys auf so gut wie (fast) allen Gebieten bestens Bescheid wusste. So auch in Beuys Handbuch 193. „So basiert sein gesamtes künstlerisches Werk auf einem immensen Wissens-Speicher, den sich Beuys v. a. in den 1940er bis 1960er angeeignet hat.“ Verschwiegen sei aber nicht, dass sich auch diesbezüglich skeptische Stimmen melden, wie z.B. von Seiten Hans Peter Riegel, welcher davon ausgeht, Beuys hätte sich in den 40er Jahren ein solches Wissen nicht anlesen können, zumal die Bibliotheken in Kleve dazu nicht ausreichend ausgestattet gewesen wären.

„In seinem als Notizzettel Josef Beuys betitelten Lebenslauf 1961 erwähnt Beuys seine Soldatenzeit: „In die Anfangszeit 1941 fällt Freundschaft mit Sielmann. Studium im Krieg: Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften [...]“ (Beuys 1961, o. S.). Es ist wenig bekannt über die Studienzeit beider an der Reichsuniversität Posen. Beuys scheint im Unterschied zu Sielmann nicht als Student dort eingeschrieben gewesen zu sein, sondern im Rahmen eines Studienurlaubes als Gasthörer Vorlesungen besucht zu haben (vgl. Gieseke/ Markert 1996, 51–54). Diese Zeit beschreibt er als „Bildungsurlaub“ und als wegweisend für seine Berufswahl, denn „[...] um diese Zeit fängt das an, dass ich gesagt habe, bis zum Ende des Krieges muss ich das erledigt haben, das ich also mich entscheide, für Kunst oder Wissenschaft. [...] Ich habe das ganz schockartig erlebt und bildhaft, in einem Vortrag von einem Professor über Amöben. [...] Und dann habe ich erlebt an diesem Mann, dass er sich sein ganzes Leben befasst hat mit so ein paar kleinen pantoffelartigen Gebilden. Das hat mich dermaßen erschreckt, dass

Eloquent und eindrucksvoll war er also und in eben dieser Art trat Beuys auch seinen Studierenden wie seinem Publikum und den Menschen auf der Straße entgegen. Auch hieran zeigt sich seine ganzheitliche Ausrichtung, denn es war ihm ein Graus wenn Wissenschaftler sich ein Leben lang nur einer speziellen Thematik widmeten, so wie er an den Amöbenforscher aus seiner Jugendzeit erinnert. Beuys sah in der Spezialisierung eine Verengung und verband damit einen jeder menschlichen Begierde auf Wissen und Erkenntnis entgegenstehenden Prozess. Kunst war nur folgerichtig für Beuys etwas absolut Ganzheitliches, etwas was alles umfing und in welchem alles seinen Platz fand. Damit könnte aber zugleich eine extreme Problematik gekoppelt sein, da sich eine riesige Blase aufbaut, in welcher eben alles beheimatet ist. Jenes riesige Konstrukt ist nun gerade aufgrund der Tatsache, dass alles hier INNEN ist und von einem AUSSEN keine Rede mehr sein kann.

Doch soll die Soziale Plastik, gerade auch von außen geformt werden, um so von Künstlerhand (jeder Mensch besitzt eine solche!) gleichsam das Organische zu bearbeiten. Besteht schon hier bereits der erste Widerspruch, so auch ein zweiter, welcher sich aus der Tatsache ergibt, dass sich hier alles – an einem riesigen Ort/Raum – befindet. Darin kann eine Undifferenziertheit liegen, die jeglicher Identitätsfindung entgegensteht, die durch eine Sozialisation entstehen soll und eines ihrer Hauptanliegen ist. Problematisch ist der erste Widerspruch in der Weise, da der Teilnehmende als Former zugleich formt und geformt wird, zugleich außen wie auch innen steht. Andererseits ist sehr interessant, dass die konstruktive Sozialisation das Augenmerk im Besonderen darauf legt, dass der Mensch geformt und beeinflusst wird von einer Familie, einer Institution eben auch der Lebenswelt und andererseits auch selbst wiederum, infolge der eigenen Tätigkeit, beeinflusst. Es ist der von mir oft angesprochene oszillierende Aspekt, welcher sich ständig wiederholt. Beuys, Brock, und Vostell, verkündeten die Lehre als eine Art der Aufführung -und darin einer speziellen Kunst der Aufführung. Alle ausgestellten Werke wie auch die Performances und Aktionen sollten zu einer Bewusstseinsveränderung des Menschen führen. Die Demokratie und die gesamte Einstellung zur Gesellschaft sollten einem Neudenken und somit einem Umdenken unterworfen werden. Die große und nie zu bewältigende Katastrophe der Shoah war Beuys, Brock und Vostell mehr als ein aufzuarbeitendes Anliegen, ja es spiegelte die entsetzliche Banalität eines Bösen wider, von dem schon Hannah Arendt so eindringlich gesprochen hatte. Es war die Thematik in den Arbeiten der 50er Jahre, womit schließlich in den 60er Jahren ein Neuentwurf der Gesellschaft anvisiert wurde.

„Für mich wurde es zu einer Voraussetzung für das Werden einer Skulptur, dass zuerst eine innere Form im Denken und Erkennen zustande käme und diese dann ausgesprochen werden könne in der Prägung des materiellen Stoffes, eines festen Stoffes, wie er nun da steht in der Arbeit, die Herr *Dr. Kolbe* angesprochen hat. In dieser Weise fühlte ich mich veranlasst, mit dem Aussprechen in dieser Form etwas

ich gesagt habe: nein. Also das ist nicht mein Verständnis von Wissenschaft“ Beuys, zit. n. Jappe 1996, 207. So auch in Beuys Handbuch. Kontexte, Personen, Bettina Paust 242-244. 243.

zu verbinden, das sich auf die Krise, nicht nur unseres Volkes, sondern auf die Krise in der ganzen Welt bezieht als auf die Ungestalt, in der sich der soziale Organismus überall befindet. Das heißt, für mich wurde es mehr und mehr zu einer gestalterischen Aufgabe, zu einer bildhauerischen Notwendigkeit, erst einmal eine Bedingung zu schaffen, einen Humus zu bilden in Begriffen und Vorstellungen, auf dem überhaupt eine lebendige Gestalt werden kann. Ich sah, dass auf meinem Arbeitsgebiet, also in der Kunst, ein Begriff (oder kein Begriff) waltet, der nicht mehr operabel ist. Dieser nicht vorhandene Begriff hat einen affirmativen Charakter, und er behauptet von sich, was er nicht leisten kann. Eine Sache zu können, die gekonnt sein müsste, die gekonnt und gelernt sein müsste, gerade sie kann der traditionelle Kunstbegriff nicht leisten. Ich habe mich also auf die Suche gemacht in meinem Denken über die Sprache und Zusammenhänge gesehen, die folgendermaßen aussehen: Das deutsche Volk, in ihm steckt, wie schon gesagt, die Auferstehungskraft, die selbstverständlich auch in anderen Völkern steckt, aber die unsere wird sich durch radikal erneuerte Grundlagen des Sozialen hindurch ereignen....¹⁷⁴

Persönlich befand sich Beuys in der steten Erinnerung an die Schrecken des 2. Weltkrieges und so in einer Konfrontation zur Kriegsvergangenheit. Die Lehre, die er daraus zog bestand nun darin, den Menschen eine Möglichkeit zu geben, sich vor einem solchen Wahn in der Zukunft wappnen zu können. Er selbst war diesem Wahn anheimgefallen. (Hierzu Zitat)¹⁷⁵ Wie sehr Beuys traumatisiert war und ob man diese Formulierung eher nicht wählen sollte, mag an zweiter Stelle stehen, auf jeden Fall war er zutiefst enttäuscht und wohl auch entsetzt, war er doch bis zu einem gewissen Grad auch der Angehörige einer kollektiven Schuldgemeinschaft– ein Schuldiger inmitten eines Kollektivs. Eine schwierige Situation, in welcher sich eine ganze Generation befand und die von vielen in ähnlicher Weise geteilt wurde. Wie damit umgehen? Viele wollten nichts mehr davon wissen und endlich wieder leben und genießen, verdrängen war hier das Wort schlechthin. Doch Beuys fiel in eine schrecklich anmutende und verzweifelte Situation, die ihn an den Rand des psychologischen Totalzusammenbruchs brachte. Gesellschaftliche Transformation war jetzt die einzige Möglichkeit für ihn als Künstler noch weiter leben und arbeiten zu können. Wilhelm Lehmbruck zufolge, sollte die Flamme¹⁷⁶ weitergereicht werden.

¹⁷⁴ Joseph Beuys, Sprechen über Deutschland. Reden über das eigene Land: Deutschland (Titel der Erstpublikation) abgedruckt auch in , Hans Peter Riegel, Beuys. Die Biographie 3. 2018. 418-424. 419f. Hans Peter Riegel bemerkt zur Publikation: „Aus dem Band „Joseph Beuys – Sprechen über Deutschland“, der in dem sich auf Beuys berufenden, anthroposophisch gesinnten FIU Verlag, in Achberg vertrieben wird.“ Womit ein bewusster Hinweis auf den Einfluss von Seiten der Anthroposophie Rudolf Steiners gegeben ist.; Klaus Staeck: „Beuys war nie ein Völkischer“. Klaus Staeck im Gespräch mit Friedbert Meurer | 21.05.2013 Deutschlandfunk.

¹⁷⁵ Beuys Handbuch VIII.

¹⁷⁶ Dazu auch Stachelhaus 1989, S. 16-18. Die Flamme der Kerze steht metaphorisch in der Kunst der Malerei oft für die Gotteserfahrung. Der Aspekt der Wärme, den Beuys als Lebendiges so sehr in seine Arbeiten integrierte, erfährt hier eine Intensivierung, da ein Brennen und in diesem Sinne sogar immerwährendes Brennen suggeriert wird. Die alles übersteigende Erfahrung wird somit bildlich *angesprochen*. Ebenso ist die Flamme ein vieldeutiges und daher weithin interpretationsfähiges Symbol des Trostes wie auch der Hoffnung. Des Weiteren die Frage, darf Beuys z. B. als Vordenker der aktuellen Debatte um die durch den Menschen gemachte Erdentwicklung – das Anthropozän – gesehen werden?

So ist auch „Beuys’ künstlerische Beeinflussung durch Lehmbruck [sichtbar]“¹⁷⁷ und lässt sich auch an einem speziellen Motiv beweisen. „1911 und 1912 fertigte Lehmbruck mehrerer Zeichnungen an, die seine Plastik der Knienden gedanklich vorbereiten oder sich von ihr ableiteten. Die 1911 entstandene Skizze zur Knienden diente offenbar als Entwurfszeichnung, wie die detailgenaue Ausführung, die Festlegung der Volumina mittels Schraffuren und die angedeutete Verhüllung des Scham- und Schenkelbereiches durch ein Tuch belegen, unter dem die zuvor erdachte Beinhaltung noch erkennbar bleibt.“¹⁷⁸

Beuys widmete sich laut eigenem Bekunden schon in der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg der Literatur Goethes, Schillers, Friedrich von Hardenbergs (Novalis) wie auch Friedrich Hölderlin und der skandinavischen Literatur. Allerdings wird auch dies von Hans Peter Riegel in Zweifel gezogen,¹⁷⁹ zumal eine solch große Auswahl in der Bücherei zu Kleve der Vorkriegszeit nicht in der von Beuys angegebenen Vielfalt vorhanden gewesen sein soll. Das sich Beuys mit der Goetheliteratur wie auch der Literatur der Romantik und der Philosophie der Romantik beschäftigt haben muss, zeigen aber seine Erklärungen, den Materialismus zwar als Grundlage anzunehmen – was in dem Sinne auch unumstößlich sein dürfte – jenen aber zu überwinden, um das Geistige im Menschen zur Geltung zu bringen. Hierher gehört auch die Tatsache, dass im ideologischen Dunst des deutschen Faschismus die Kunst der deutschen Romantik eine wahrhafte Heroisierung und Verehrung erfuhr. Allerdings sei gesagt, dass die NS-Rezeption nur spezifische Einzelphänomene bewusst herauspickte und diese hinsichtlich der ideologische Verwertbarkeit auslotete. Die Folge davon war, dass jene so viel beschworene Romantik dann der restriktiven NS-Kunstgeschichtsschreibung anheimfiel.

Aus der globalen Erschütterung und den persönlichen Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges hat Beuys seine Soziale Plastik als neues Gesellschaftsmodell entwickelt, um zukünftig „solche Katastrophen“¹⁸⁰ verhindern zu können. Die Beuysche Soziale Plastik ist Ausdruck einer Reaktion des Künstlers, welcher damit völlig neue Wege für das Miteinander der Menschen und somit eine ständige Diskusorientiertheit hinsichtlich des menschlichen Interagierens propagiert. Hierdurch will Beuys erreichen, dass wie er es ausdrückte, „solche Katastrophen“ wie der zweite Weltkrieg mit all den Schrecken, in der Zukunft keine Chance mehr haben. Es ist sein erklärtes Nie Wieder. Er will nicht nur eine Verhinderung eines zukünftigen Krieges erreichen, sondern von Anfang an die Weichen in der Weise stellen, dass es aufgrund des zwischenmenschlichen Diskurses nie mehr zu kriegerischen Auseinandersetzungen in Deutschland – oder sogar auf der gesamten Welt kommen *kann*. Um jene vorausgegangene existentielle Krise des Psychischen ganz und gar zu überwinden, war die Begegnung mit seiner späteren Ehefrau Eva Wurbach ein Initialereignis. An

¹⁷⁷ Beuys Handbuch 235

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Hans Peter Riegel Beuys Die Biographie, Band 1. 1921-1964. 2017.

¹⁸⁰ Beuys, zit. n. Waberer 1990, 210.

dieser Stelle mag auf die herausragende Wichtigkeit des Weiblichen im Kunstschaffen von Beuys hingewiesen werden.¹⁸¹

Beuys stellt radikal auf den sozialen Aspekt seiner Kunst ab und hat damit nicht nur das Bild der Kunst verändert, jenes haben andere auch getan.¹⁸² Er hat vor allem auch die Möglichkeiten einer Logik des Sozialen auf die Gesellschaft hin, vom Boden eines neu kreierten Kunstbegriffs – des erweiterten Kunstbegriffs – gesehen. Die Eigenständigkeit jener Beuysschen Ideen und Modelle mögen sich auch darin bekunden, dass Beuys seine Kunst, die sich im Inneren einer Sozialen Plastik begründet in einem Diskurs bereitstellt. Beuys sieht in den Gegebenheiten der 50er Jahre die Tendenz und Gefahr alte Muster aufzunehmen und sich der nationalsozialistischen Vergangenheit nicht kritisch zu stellen, sie vielmehr zu verdrängen. Auch das so oft propagierte Wirtschaftswunder der Zeit Ludwig Erhardts galt Beuys nicht nur als Errungenschaft, vielmehr beabsichtigte er eine totale Kehrtwende gegenüber den althergebrachten Aspekten, die an Sicherheit und Ruhe ausgerichtet zu sein schienen. Demgegenüber ging es Beuys um einen völligen Neuanfang, der jene unheilvolle Vergangenheit dennoch nicht ausspart. Dies zeigt sich in der Radikalität seiner Kunstexponate wie der Honigpumpe, den Braunkreuzen, der Auschwitzvitrine, um nur einige seiner Ausführungen zu nennen.

Jene Radikalität schert sich nicht um eine Ästhetik, die an einem etablierten Schönheitsideal¹⁸³ der Kunstgeschichte ausgerichtet ist. Beuys sieht die problematischen Konflikte innerhalb der zwischenmenschlichen Interaktionen als so gewichtig an, dass er jene als Startpunkt für seine Idee der Sozialen Plastik einsetzt, an welcher jeder Mensch wie ein Plastiker im formbaren Material Änderungen vornehmen kann, um eben die Interaktionen neu und vor allem besser, will heißen empathischer zu gestalten. Die Empathie spielt hier eine grundsätzliche Rolle, die inmitten der scheinbar empathielosen oder zumindest an Empathie armen Gesellschaft mehr als je zuvor benötigt wird. Gestaltung der Gesellschaft mit und in der sozialen Plastik und plastisches Tun sind untrennbar mit der Empathie verbunden, da Beuys auf dieser Grundlage den Neuanfang einer Gesellschaft sieht, die sich in aufeinander bezogenen und also verständnisvollen Begegnungen für einen stetigen Wandel, im Sinne einer Evolution bereithält.

Doch ist an dieser Stelle auch die Tatsache zu erwähnen, dass sich Beuys noch lang mit ehemaligen SS-Angehörigen traf und sogar Personen aus jener Zeit in seinem Umfeld etablierte. Für viele völlig unverständlich. Die ambivalente Persönlichkeit von Beuys kann hier als Erklärung dienen. In diesem gedanklichen Umkreis sei das Buch von Tom Segev „Simon Wiesenthal“ erwähnt.¹⁸⁴ Segev zeichnet dort die Ambivalenz einer Persönlichkeit nach, der obwohl Zionist unter ehemaligen Nazis und Antisemiten

¹⁸¹ 15. Kapitel in dieser Arbeit – Exkurs: Frauenbild

¹⁸² Manieristen, Impressionisten, Expressionisten, Surrealisten, Informal und viele andere Richtungen mit den je aus dieser Tradition stammenden großen Vertretern.

¹⁸³ Als Beispiel, Francis Ames-Lewis, *Concepts of beauty in Renaissance Art*, Farnham 1999.

¹⁸⁴ Segev, Simon Wiesenthal, 2010.

in Österreich lebte und mit Albert Speer bekannt war.¹⁸⁵ Dies verdient Erwähnung, um auch den Bogen zur ambivalenten Persönlichkeit des Joseph Beuys zu spannen, um zu zeigen, dass keinem Menschen vorgeschrieben werden darf, mit wem er bekannt sein oder befreundet sein soll. Für Hans Peter Riegel steht hingegen fest, dass Beuys ein Ewiggestriger ist, eben aufgrund jener Tatsache, dass er sich noch lang bis in die 70er, 80er Jahre hinein mit ehemaligen SS-Angehörigen getroffen hat und Haverkamp sein Privatsekretär war.

Mit einer sozialen Transformation seiner für die Soziale Plastik entworfenen Ideen, die sich um eine Natürlichkeit ranken, die weit über den Rahmen eines lediglich „Zurück zur Natur“ hinausweisen, meint er für die Zukunft ein Konstrukt entworfen zu haben, welches sich in Anlehnung an den Steinerschen Dreigliedrigen Sozialen Organismus zeigt. Beuys sieht sich ganz als Kündler einer in der Zukunft liegenden und sich dort abspielenden totalen Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen. Wie sich das Leben in einer Familie abspielt und sich in einem Miteinander die Möglichkeiten der einzelnen Familienmitglieder zeigen, so wollte es Beuys auch seinem Publikum auf eben jener einer Familie ähnelnden Ebene kundtun. Alles sollte einer erneuernden Sichtweise unterworfen sein. Die kollektive Schuld, die sich infolge des 2. Weltkrieges ergeben hatte, sollte gleichermaßen auch mit diesen Mitteln einen Ausweg bereiten, um für die Zukunft dahingehend vorbereitet zu sein, um einem erneuten Unrecht dieses Ausmaßes für immer den Boden zu entziehen. Spekulativ mag angemerkt sein, dass für Beuys das Gefühl einer Mitschuld schwer wog und vielleicht widmete er sich deshalb den konkreten Ausgestaltungen einer politisch versierten Sozialen Plastik.

53

4.2 Das Wie der Sozialisierung

Wie gelingt es Beuys, infolge seines Verständnisses von Ästhetik eine Sozialisierung zu beeinflussen, um so einer Sozialisation die Basis zu geben und gleichsam mit der Sozialen Plastik zu vollenden?

Eine spezielle „Dimension spricht die kunst- oder kulturpolitische Intention einer ästhetischen Position an. Auf der einen Seite ist hier die Position vorzufinden, bei der es in erster Linie darum geht, unmittelbar sinnliche Wahrnehmung als eine Möglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit zu begreifen. Zumeist wird die formale Dimension des ästhetischen Phänomens als vorrangig angesehen. *Von zentraler Bedeutung ist daher die Frage, ob und wie adäquate Erkenntnis der formalen Gestaltungsprinzipien des Schönen und der Kunst möglich ist*, weswegen auch von einer epistemologischen ästhetischen Position gesprochen werden kann. Dies kann eine essentialistische (Rationalisten) aber auch eine konstruktivistische Entsprechung

¹⁸⁵ Darüber hinaus hatte sich Wiesenthal sogar gegen den Jüdischen Weltkongress gestellt und zunächst Kurt Waldheim zur Seite gestanden. Doch vor allem handelte es sich hinsichtlich der Beziehung zwischen Simon Wiesenthal und Albert Speer um eine vielschichtige wie komplizierte Beziehung.

haben.“¹⁸⁶ Doch für Beuys ist schon der Begriff des Schönen und der Ästhetik ein völlig anderer¹⁸⁷, als jener im Sinne der tradierten Kunstgeschichte und auch des tradierten Geschmacks der Zeit, in der Beuys als Künstler tätig war.¹⁸⁸

„Beuys Arbeiten waren nie ästhetisch motiviert. Sie verwendeten Rohmaterial, materielles und psychisches Rohmaterial. Für mich, der ich im Nachkriegsdeutschland groß geworden bin und kaum Ehrliches über die abgründige Nazizeit und den Krieg zu hören und zu sehen bekam, war die vorherrschende abstrakte Richtung der Kunst keine angemessene Antwort auf die Gräueltaten und Verbrechen. Meine Lehrer druckten herum. Der Geschichtslehrer hörte bei Napoleon auf, der Geografielehrer kam nur bis zur Zonengrenze. Wenn wir sagten: „Dahinter geht es doch noch weiter“, antwortete er: „Das ist mir zu traurig.“ Was die Kunst betraf, wurde in den fünfziger Jahren in Deutschland die Legende verbreitet, dass alle inhaltliche oder gar historisierende Kunst beschädigt und kompromittiert sei. Deshalb hingen in den Banken und Unternehmen und in großbürgerlichen Wohnzimmern die strahlenden Bilder von Ernst Wilhelm Nay, überall Nay, manchmal auch Willi Baumeister. In dieser Situation bot Beuys mit seinen Werken aus alltäglichen Materialien, mit seiner *Arte Povera* avant la lettre, mit seiner zugleich drastischen und spirituellen Beschwörung von Elend, Verderbnis und Tod für meine Generation ein Stück Wahrheit, damit auch ein Stück Befreiung. Wir haben den grauen Beuys als Antipoden zum farbigen Nay und den Abstrakten gesehen. Hier kamen Erinnerungen auf an das große Sterben und die verdrängten Lagerwelten. Der große Schrank in Darmstadt 1961¹⁸⁹ mit seinen abgründigen Erinnerungen und Ablagerungen ergreift mich noch heute. All das war für mich Ausdruck einer Bußästhetik.“¹⁹⁰

Dennoch ergeben sich gerade in dieser Hinsicht interessante Überschneidungen zu der höchst eigenen Sichtweise alles Ästhetischen bei Beuys.¹⁹¹

¹⁸⁶ So in Kunstsoziologie Alfred Smudits, 2014, 27. Hervorhebung von mir.

¹⁸⁷ „Wenn man die Kunstwerke aus dem Block Beuys in Darmstadt betrachtet, muss man doch sagen: Ästhetisch schön waren die Objekte nicht.“ So Eduard Beaucamp, ehemaliger Leiter des Kunstressorts der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Beaucamp stellt die Beuys'sche Kunst als Teil der Wahrheit der Kriegs- wie Nachkriegszeit dar und als Gegenstück zur farbigen Welt eines Ernst Wilhelm Nay, welcher als „der“ Nachkriegskünstler Deutschlands mit Bildern von immenser Farbenpracht aufwartete. Schöpfer des Freiburgerbildes, - Albert Ludwigs Universität Freiburg. Beuys hingegen *brillierte* in Grau, Braun und manchmal in diesen sehr dunklen Rottönen, im Besonderen in seinen Malereien/Zeichnungen, welche die Tierwelt zum Thema hatten. Er erinnerte eher an Blut als Lebenssaft und die Vergänglichkeit, den Tod und auch das Leid. Beaucamp spricht sogar von einer „*Bußästhetik*.“ Beaucamp im Gespräch mit Michael Knoche, in, HOREN 66 (2021) Nr. 281, 120-125. Dazu Beuys bei Tisdall: „Braun ist Erde und gestaute Urfarbe Rot, erdige Wärme, eingetrocknetes Blut.“ Tisdall 1988, 14. So auch bei Bunge, 175.

¹⁸⁸ Johannes Stüttgen, „Die Stempel von Joseph Beuys. 1988, S. 155–206.

¹⁸⁹ „Szene aus der Hirschjagd“.

¹⁹⁰ Erweiterte Fassung eines Gesprächs, das unter dem Titel Die ‚Szene aus der Hirschjagd‘ ergreift mich noch heute. Eduard Beaucamp im Gespräch mit Michael Knoche über Joseph Beuys, In, Die HOREN 66 (2021) Nr. 281, S. 120-125. a..a.O.

¹⁹¹ Horst Bredekamp zum Begriff der Schönheit: „Abgesehen von dem unausgeführten linken Auge erscheint das Bildnis der ägyptischen Königin aus den letzten Jahren der Regierungszeit ihres Gemahls Echnaton (1375–1357 v. Chr.) als Inbegriff einer vollendeten Schönheit. Strikt frontal aufgenommene Photographien der Nofretete haben die Ebenmäßigkeit ihrer Züge auf deren spiegelbildliche Anlage bezogen. In dieser Bestimmung erfüllt die Nofretete den Begriff der Symmetrie, wie ihn Johann Georg Sulzer im Jahr 1794 definiert hat: Teilung eines Werkes in zwei gleiche Hälften.“ Mit zahlreichen Literaturverweisen, in Nova Acta Leopoldina NF Nr. 412, Ohne Abweichung kein Leben – Die bildende

Der Mensch wird vom *sozialen Künstler* Beuys zum Denken, zur Handlung, zum Konstruieren aufgerufen wozu? Um die Erkenntnis um die eigene Schöpferkraft – Kreativität – zu erkennen, um so einen gesellschaftlichen Umbau kollektiv vornehmen zu können. Beuys sieht und konstruiert die Soziale Plastik als seine subjektive Wirklichkeit und setzt sie in Bezug zur Umwelt, zum Publikum.¹⁹²

Jeder Mensch nimmt seine Umwelt in spezifischer Art wahr und lässt sich diesbezüglich überhaupt etwas objektiv sagen? Alle konstruierten Wirklichkeiten sind wirklich, aus der Sicht des Konstruktivismus. Es geht darum, wahr ist wahr, was wahrgenommen wird. So auch Markus Gabriel. „Dennoch ist Wirklichkeit ein Begriff, genauer eine Modalkategorie, wofür ich argumentieren werde. Begriff und Wirklichkeit sollten nicht in der Form einer metaphysischen Distinktion zwischen Geist und Welt unterschieden werden. Der Geist und die von uns als geistige Lebewesen erfassten Begriffe sind nicht weniger wirklich als nichtbegrifflich Existierendes. Es besteht kein Wirklichkeitsgefälle zwischen den Alpen und unserer Betrachtung derselben. Dennoch ist die Wirklichkeit als Modalkategorie epistemologisch gegenüber den Alpen privilegiert. Indem wir den Gedanken denken, dass nicht alles, was wirklich ist, ein Gedanke ist, erfassen wir nämlich ein kategoriales Muster unseres objektiven Denkens, was nicht schon dadurch gelingt, dass wir uns auf die Alpen richten und Überzeugungen über sie haben. Die Alpen spiegeln uns gleichsam nicht zurück. In der Betrachtung der Alpen können wir uns selbst verlieren.“¹⁹³

Kann dies hinsichtlich der Beuys'schen Sichtweise auf die Soziale Plastik ein Indiz für die hier spezielle gelingende Sozialisation sein?¹⁹⁴

Kunst und die Symmetrie 187–209 (2016), 189. Hier zitiert Bredekamp auch Dürers Ausspruch: „was aber die Schönheit sei, das weiß ich nicht“. Dürer 1966, Bd. 2, S. 100, Z. 53f., Dürer, A.: Van Schönheit. In: Dürer, A.: Schriftlicher Nachlass. 1966. Weiter: „Wie auch Leonardo hat Dürer nicht die Formel der idealen Proportion propagiert, sondern die Unmöglichkeit ihrer Fixierung ausgebreitet“. Hervorhebung von mir. Mit Verweis auf Zöllner, F.: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987. 88-103. Doch im Besonderen hebt Bredekamp hervor, dass es *auf eine Störung ankomme*, um das - wie ich es nennen möchte – basale Moment des Phänomenalen der Schönheit zu zeigen: „Michelangelo wollte seine antiken Anregungsquellen, den Apoll vom Belvedere und den Rossebändiger vom Quirinalplatz, nicht erreichen, *sondern durch Störung übertreffen*. (Hervorhebung von mir.) Michelangelos David widersetzt sich der Norm der antiken Proportionslehre. Dieser Effekt war zwar auch dadurch bewirkt, dass Michelangelo einen verschlagenen Block hat retten müssen, aber es ist bei ihm Prinzip.“ 198 mit einer interessanten Anmerkung: „Jacob Burckhardt hat in der ihm eigenen Rhetorik im Cicerone die Probleme der Figur sarkastisch charakterisiert. Michelangelo habe für das Modell eines jungen Mannes das eines Knaben gewählt, und dadurch seien ihm alle Proportionen durcheinander geraten. Man könne dies aber wiedergutmachen, indem er ein umgekehrtes Fernrohr auf ihn richte: „Durch ein Verkleinerungsglas gesehen, gewinnt der David ungemein an Schönheit und Leben, allerdings mit Ausnahme des Kopfes.“ Zitiert nach Verspohl 1981, S. 206. Verspohl, F.-J.: Michelangelo und Machiavelli. Städel Jahrbuch N. F. Bd. 8, S. 204–246 (1981) Und direkt auf die Proportionalität der Skulptur des David bezogen: „Auf engstem Raum sind die inneren Extreme der Figur hier verstärkt und konzentriert. *Die bezwingende Lebendigkeit dieser Statue resultiert aus der Verbindung ihrer kanonisierenden Vollendung und den Brüchen ihrer Disproportionalität.*“ 199 (Hervorhebung von mir)

¹⁹² Anders die sog. Objektive Wirklichkeit - Paul Vaclawek und Jean Piaget.

¹⁹³ Markus Gabriel, 2018, 65.

¹⁹⁴ Im Konstruktivismus gibt es nicht die objektive Wirklichkeit, da der Mensch durch seinen persönlichen Filter bereits vorgeformt ist. Durch den Menschen ist alles selbst schon konstruiert, es ist das verinnerlichte Menschenbild, wie er mit der Welt verknüpft ist. Es gibt daher auch kein perfektes

Wie es unser Konstrukt in unserem Kopf erlaubt, so sehen wir die Welt, die uns umgibt. Nur mit unseren Konstrukten, nehmen wir die Welt wahr. Die von Beuys propagierte Soziale Plastik¹⁹⁵ wird von einem Kunsthistoriker, Künstler, einem Naturwissenschaftler, Geisteswissenschaftler oder Handwerker unterschiedlich gesehen – interpretiert, und also konstruiert. Es geht aber darum, dass jeder als Mensch etwas aufnimmt und zwar bewusst aufnimmt und dann erst intellektuell verarbeitet.¹⁹⁶ Dass was Beuys sagte, musste nicht in gleicher Weise verarbeitet werden, wie er es vorgedacht hatte, denn es ging darum, die Soziale Plastik als Konstrukt wahrzunehmen, um etwas Bestimmtes daraus zu machen, es weiter zu entwickeln und schließlich daraus zu lernen.¹⁹⁷ Die Soziale Plastik avanciert zum Kulturphänomen. Ist bei Beuys der konstruktivistische Ansatz Max Webers vernehmbar? „Kultur ist ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens“.¹⁹⁸ Max Weber zufolge ist der sogenannte ästhetische *Wert* eines Kunstwerkes ohnehin nicht zu ermitteln.¹⁹⁹ Dass ein solcher Wert nicht in Maßeinheiten des Technischen wie des

Lernen, Immer wird auf Vorwissen aufgebaut. Motivation muss vorhanden sein intrinsische und extrinsische Motivation.

¹⁹⁵ Bei seiner USA-Reise im Januar 1974 befasste sich Beuys auch in einer kurzen Aktion mit dem Gangster und passionierten Bankräuber John Dillinger. Am 22. Juli 1934 war der „Staatsfeind Nr. 1“ vor einem Kino in Chicago erschossen worden. Beuys setzte das Ereignis am Originalschauplatz neu in Szene und kommentierte nach seiner Rückkehr in einem Gespräch mit dem Journalisten und Mitbegründer der Free International University Willi Bongard in der „Welt“, dass es ihm, darum gehe, die „revolutionäre Kraft“ der Kunst zu erfassen, sie zu demonstrieren. Sie sei die Grundlage – der Begriff „soziale Plastik“ nimmt dies dann auf – für alles Handeln in der Gesellschaft. Notwendig sei deshalb ein Begriff der Ästhetik, der viel weiter greifen müsse, als dies bislang der Fall wäre. In diesem Sinne lässt sich dies also auch auf das Soziale anwenden, auf alles was mit Sozialem zusammen gehört und also auch der Sozialisation. An Dillinger faszinierte Beuys die impulsive Energie, die trotz ihrer zerstörerischen Prägung in anderen positiven Folgen zeitigen könnte. Der Kunstbegriff wird aufgewertet zum maßgeblichen Ort revolutionärer Weltgestaltung, und in diesem Zusammenhang zielt Beuys darauf ab, das traditionelle Verständnis der Ästhetik völlig neu zu prägen und damit zu befreien. Gerade dadurch kann auch jener Begriff entgrenzt werden und auf die Soziale Plastik angewandt werden, um schließlich auch in der Sozialisation zu bestehen.

¹⁹⁶ Zunächst sind es eben nur Gegenstände, die hier entstehen und nicht den Anspruch erheben, es handele sich um Kunst. Doch bereits mit dieser von mir gemachten Formulierung, zeigt sich ein Problem. Durch die Handlung des Menschen erreichen die so entstehenden Gegenstände für Beuys eine Besonderheit, die auf den Menschen eine Rückwirkung ausübt, da er sieht, dass sich durch sein Tun etwas ereignet hat, er etwas bewirkt hat. Zwar sind die so entstandenen Gegenstände und auch sonstige Schöpfungen, die nicht gegenständlich sind wie z.B. Tänze, Gesänge zunächst völlig wertfrei, die aber durch den Zuwachs, der sich infolge des eigenen Tuns und Formens einstellt, einer sozialisierten Potentialität zum Ausdruck verhelfen, jene nach außen sichtbar und hörbar zu machen, womit sie zur sozialisierten Kunst werden. Der Zuwachs geschieht hier durch das Tun, die Handlung des selbstbewussten Menschen, der hiermit entscheidet was so ad hoc entstehen kann.

¹⁹⁷ In diesem Sinne stellt sich auch die Frage für die Soziale Plastik als Erkenntnismöglichkeit: „Kunst als Erkenntnis oder Kunst als Handeln. Diese Dimension spricht die kunst- oder kulturpolitische Intention einer ästhetischen Position an. Auf der einen Seite ist hier die Position vorzufinden, bei der es in erster Linie darum geht, unmittelbar sinnliche Wahrnehmung als eine Möglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit zu begreifen. Zumeist wird die formale Dimension des ästhetischen Phänomens als vorrangig angesehen. Von zentraler Bedeutung ist daher die Frage, ob und wie adäquate Erkenntnis der formalen Gestaltungsprinzipien des Schönen und der Kunst möglich ist, weswegen auch von einer epistemologischen ästhetischen Position gesprochen werden kann. Dies kann eine essentialistische (Rationalisten) aber auch eine konstruktivistische Entsprechung haben.“ Smudits, 27.

¹⁹⁸ Zitiert nach Sukale 2006, 21.

¹⁹⁹ Weber 1973a, 288. Weber, Max 1973a [1922]: Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. 1973.

Rationalen feststellbar ist, sondern sich eben des technisch-rationalen entzieht, ist demnach offenkundig. Die Begriffe Kunst und Unkunst oder Nicht-Kunst sind hier mit in die Betrachtung einzubeziehen, zumal jene Begrifflichkeiten in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielten und so auch von der Kunstsoziologie aufgegriffen wurden. „Es hat keine wertende Kunstbetrachtung gegeben, die mit dem exklusiven Gegensatz von ‚Kunst‘ und ‚Unkunst‘ ausgekommen wäre, und nicht daneben noch die Unterschiede zwischen Versuch und Erfüllung, zwischen dem Wert verschiedener Erfüllungen, zwischen der vollen und der in irgendeinem Einzelpunkt oder in mehreren solcher, selbst in wichtigen Punkten missglückten, dennoch aber nicht schlechthin wertlosen Erfüllung verwendete, und zwar nicht nur für ein konkretes Formungswollen, sondern auch für das Kunstwollen ganzer Epochen“.²⁰⁰

Die Soziale Plastik könnte sozusagen ein verlängerter Arm sein. Muss dazu eine Illusion erzeugt werden, um einen solchen Organismus als etwas Eigenes anzusehen. Dies alles ist auf eine neue Gesellschaft, ein neues Gesellschaftsgefüge²⁰¹ zu übertragen. An dieser Stelle kommt es auch auf das Kollektiv an und die sich von daher ausstrahlende Kollektivkraft an. Wie verhält sich der Einzelne zum Kollektiv und umgekehrt. So lässt sich diese Frage auch auf das Konstrukt des Sozialen Organismus (bei Steiner ist es der dreigliedrige Soziale Organismus) und also die Soziale Plastik anbringen. Beuys schaut aus einer Makroperspektive wie auch aus einer Mikroperspektive auf die Soziale Plastik. Wenn sich der Einzelne demnach bewusst wird und sich dem Sozialen Plastik anschließt, wird er aber in Beuysscher Sichtweise immer auch interaktiv von neuem beginnen.

Ein aufwendiger kognitiver Prozess, der so problematisch ist. Oevermann zeigt, dass sich das Selbst mit „eigener Stimme“ der Umgebung und so allen anderen gegenüber manifestiert und das Eigene als Gegenpol herausstellt.²⁰² Und genau in diesem Sinne inszeniert sich Beuys. Doch gilt es auch in den Situationen, in welchem das Eigene dem Anderen in Auseinandersetzungen gegenübersteht, das Situative an den Handlungen ausrichtet und berücksichtigt. Die Handlung ist an der möglichen Wirkung zu bemessen.²⁰³ Stets kommt hier auch die problematische Einstellung zur Moral auf und damit zur Frage, an welchen Maßstäben sich die Handlung zu orientieren hat. Diese Vorüberlegungen des Einzelnen, die darauf gerichtet sind, wie und mit welchen Mitteln die Handlung vollzogen wird, spielen sich hauptsächlich im Inneren, in der Psyche ab und unterliegen dem Prozess der Selbstreflexion, die allerdings auch die sozialen Beziehungen beeinflusst.

Eben deshalb sind Sozialkompetenzen von immenser Wichtigkeit, weisen sie sich doch zusätzlich aufgrund ihrer spezifischen Kompetenz dadurch aus, Werte in der

²⁰⁰ Ebenda, 286.

²⁰¹ So hat z.B. der erste Weltkrieg das Modell der totalen Organisation und vollständigen Zentralisierung anschaulich gemacht. Innerhalb des Gesellschaftsgefüges hat er eine sozioökonomische Transformation bewirkt. Das Ergebnis bezeichnet eine starke Zunahme proletaroider Schichten, 46. In Anlehnung an Albert Salomon Schriften 1949–1954, 2022.

²⁰² So gesehen auch bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 74 mit Hinweis auf Oevermann 2015. Oevermann, 2015., 15-71.

²⁰³ In Anlehnung an Bourdieu 1998.

Weise einordnen zu können, so dass sie dem Bereich des Sozialen, dem Miteinander zuträglich sind. Der Kunst im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes ist eine spezielle Wertigkeit eigen, die gerade für die Soziale Plastik so entscheidend ist, da Werte wie gegenseitiges Anerkennen von Tätigkeiten im Mittelpunkt stehen. Damit vollzieht sich sogleich ein Interagieren und eine in sozialer Hinsicht gerüstete Kompetenz, gibt Aufschluss darüber wie man sich erkenntnisfördernd darüber austauschen kann und weist darauf hin, dass das Selbstmachen entscheidend ist, welches das Bewusstsein jedes Menschen stärkt – und zwar in Richtung eines freiheitlich, unabhängigen Selbstbewusstseins.

- 5 Problemstellung: Sozialisation, Bildung und Erziehung ein Miteinander durch und mit der Beuysschen Kunst als Sozialisierte Kunst? „Im schönen Tal von Manresa“²⁰⁴ - das utopische Potenzial andeutend.

Das Diktum Webers macht auch die Krisen der Kunst sichtbar. Beuys selbst hätte – und dies ist spekulativ – wohl jene Initiativen begrüßt, doch sah er eben nicht die Gewissheit, dass sich der Mensch ganz und gar zunächst mit seiner vorgefundenen Umwelt auseinander zu setzen hat und von herausragender Wichtigkeit dabei auch ist, dass viel übernommen wird, ja übernommen werden muss, um überhaupt eine Distanz und schließlich eine Kritik und die Eigenverortung darin vorzunehmen. So gesehen konnte er mit seiner Auffassung der Arbeit an der Sozialen Plastik, einer immer gegebenen subkulturellen Bildungspraxis nicht entgehen. Doch mit eben jener wäre Beuys nie einverstanden gewesen, beabsichtigte er doch die Menschen und so auch sein Publikum nicht allein zu lassen und jedem zwar die Wahl einer Entscheidung zu geben wie und ob an der Sozialen Plastik, dem gigantischen Umbruch und der Umarbeitung des gesellschaftlichen Gefüges, mitzuarbeiten sei, doch wollte er damit sein Lehren – seine Lehre – verbinden, die in ein neues Denken mündete – münden sollte.

Augenscheinlich legt Beuys den Tenor auf die Individualität jedes Einzelnen und damit erweitert er erstens den sogenannten Kunstbegriff und vor allem auch die Sichtweise auf die Möglichkeiten des Individuums, sich frei zu entscheiden an der Aufgabe der Mitarbeit der Umgestaltung des gesellschaftlichen Gefüges teilzunehmen und teilzuhaben. Sicherlich lassen sich hierin auch Zusammenhänge erkennen, die dem Individuum sehr viel an Eigeninitiative abverlangen und es letztendlich bei jedem Einzelnen liegt, wie und ob die Arbeit an der Sozialen Plastik, dem Sozialen Organismus, gelingen kann.²⁰⁵ Doch dann würde jeder Mensch, da ja von Beuys als Künstler bezeichnet, auch eine bestimmte soziale Klasse, im Sinne einer soziologischen Terminologie, repräsentieren.²⁰⁶ Das sich ständig „neu bildende

²⁰⁴ Zitiert nach Schneede, 2006, 68.

²⁰⁵ Hierzu Beer 2007, S. 51 so angegeben auch bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 71.

²⁰⁶ Eva Barlösius, Pierre Bourdieu, 2006. Die Regeln der Kunst, Bourdieu, Die „Erfindung der reinen Ästhetik“ ist nicht zu trennen von der „Erfindung einer neuen gesellschaftlichen Figur, der des großen berufsmäßigen Künstlers“. (RdK 184) So zitiert bei Eva Barlösius 82.

Gebilde“ wird noch mehrfach in dieser Arbeit thematisiert. So gesehen ist es bei Beuys die Living Sculpture die für seine Idee zielführend ist, der Sozialisation eine dienliche Grundlage zu bereiten.²⁰⁷ In diesem Sinne sind auch die Ausführungen bei Pierre Bourdieu miteinzubeziehen, hat doch der sogenannte Habitus in der Sozialisation bei Bourdieu geradezu eine doppelte Funktion.²⁰⁸ Mal generiert der Habitus bestimmte Formen der Praxis, um dann wieder als Praxisform selbst in Erscheinung zu treten. Modus Operandi und Modus Operatum stehen hier nicht nur nebeneinander, sondern in einer Wechselseitigkeit.²⁰⁹

Hier sind die Äußerungen von Eva Barlösius erhellend, wenn sie hervorhebt, Bourdieu rekurrenere darauf, dass sich jene Künstler einen „ganzen Komplex sozialer Merkmale, insbesondere eine niedere Herkunft, geringes kulturelles Kapital und einen ähnlichen Habitus“ teilten.²¹⁰ Ebenso zeichneten sie sich durch Grenzüberschreitungen und einer Freiheit aus, die jedem Konformismus entgegenstanden, um gleichzeitig eine Arbeitsdisziplin zu installieren. Es war das Ideal jenes berufsmäßigen Künstlers, der sich einer Habitusform bediente, die eine Verbindung zweier sich ausschließender sozialer Positionen mächtig wurde. Einerseits waren sie antikonformistisch und ebenso den etablierten Sozialstrukturen gewogen, um daher auch im bürgerlichen Wohlstand leben zu können. Hier besteht ein nicht zu überbrückender Widerspruch, der sich einerseits dem bürgerlich Etablierten zuwendet, um sich andererseits dem bürgerlichen Habitus zu verweigern. Eigentlich ein Unding. Darin zeigt sich zugleich die Gebrochenheit einer sozialen Position, so Eva Barlösius.

59

Folgt man diesen Argumentationen, ist die Imaginationsbegabung des Publikums miteinzubeziehen und danach zu fragen, inwieweit die so Angesprochenen den Aktionen von Beuys intellektuell und vor allem auch imaginativ zu folgen vermochten. Beuys verfolgte das Ziel, die Menschen in einer Art eigenem Theater eine neue Welt kreieren zu lassen. Eine neue soziale Welt sollte in den Köpfen und Seelen der Individuen entstehen. Die neu kreierte soziale Welt, zeigte sich dabei nicht als einheitliche Vorgabe, sondern war in jedem Einzelnen ein spezifisches Novum und so auch zugleich ein Teil einer Utopie.²¹¹ Das Bild ist hier eine Basis, auf welche auch

²⁰⁷ Es ist eine lebende, lebendige Plastik, Skulptur, die sich hier bilden muss, denn es geht nicht darum etwas zu versuchen, sondern mit jener dem Menschen innewohnende Kreativität, jenes was als Organ zu sehen ist und also lebt auch im Sinne eines Organs zu kreieren. Die hier inhärente Problematik als Absurdum wird noch erörtert.

²⁰⁸ Äußerst kritisch zum Habituskonzept auch die folgende Anmerkung: „Auch der Sammelband zur Soziologie der symbolischen Formen (ZSsF), der für die Auslegung des Habituskonzepts maßgeblich war, hat kein französisches Vorbild. Wahrscheinlich hat diese Zusammenstellung von Aufsätzen dazu beitragen, dass der Habitus in der deutschen Wahrnehmung einerseits sehr eng mit kulturellen und künstlerischen Praktiken und andererseits mit sozialer Klasse assoziiert wurde. Dass Bourdieu sein Habituskonzept viel grundsätzlicher angelegt hat, wurde daher oft verkannt.“. 177, Eva Barlösius, Pierre Bourdieu, 2011. Dazu auch: Klaus Eder, Klassenlage, 1989.

²⁰⁹ Klaus Hurrelmann, Matthias Grundmann, Sabine Walper, *Handbuch Sozialisationsforschung*. 2008, S. 241.

²¹⁰ Barlösius 82.

²¹¹ Heute tritt auch vermehrt die Utopie des Ökologischen in den Fokus. Björn Wendt und Benjamin Görge, Der Zusammenhang von Umweltbewusstsein und Umweltverhalten Eine explorative Studie zu einem Kernproblem der Umweltsoziologie am Beispiel von Wissensarbeiter*innen. Münster 2017, 108, 129; Björn Wendt, 2018, Kapitel: Annäherungen an das Ausgangsproblem – Die Tragik der Utopie und Situation. 16f.

Beuys immer wieder rekurriert, bot es doch infolge der ihr zugrunde liegenden Imagination und der Intuition eine Potentialität jene neue gesellschaftliche Welt zu kreieren, die als Soziale Plastik zugleich auch die bildliche Plattform für alle Imagination darstellt. Die Beuys'schen Aktionen wie Performances und seine Werke, die in Ausstellungen gezeigt wurden, boten jenes Potential einer Ko-konstruktion, die sich auch für den Bereich einer konstruktiven sozialisierten Bildungsebene im Sinne von Beuys bekundet. Hier entstanden und entstehen neue, andere Auffassungen von einer Sozialen Plastik, die so in einer partikularen Welt offenkundig wird.²¹² Festzuhalten bleibt, dass ein Selbst nie nur für sich allein steht und ein Selbst nie pur und isoliert dasteht, sondern aufgrund jedweder Sozialität innerhalb des Konstruktes der Sozialen Plastik, in welcher jeder Mensch dann normalerweise lebt, immer auch in Bezug auf einen Nächsten zu interpretieren ist. Damit eröffnet sich die Reihe der Beziehungsverflechtungen innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges, womit zugleich gezeigt werden kann wie sich Überschneidungen zwischen den soziologischen und philosophischen Aspekten ergeben.

Dabei ist das Du und das Verhältnis zum Du und zu allen anderen Individuen zu berücksichtigen. Dies zeigt auch die Problematik bei Sartre.²¹³ In ähnlicher Weise sieht Habermas quasi eine immerwährende Verstrickung des Ich mit dem Du und anderen Individuen, in welchem sich das Selbst ein Selbst zuschreibt, um so gesehen in einen sozialen Bezug zum Du zu treten.²¹⁴ Immer sind es Bilder, die von den Vorstellungen her im wahrsten Sinne des Wortes abbilden. Für Beuys eine Art der Konstruktion, zumal er das Denken und das Bilden in einem symbiotischen Zusammenhang sah. Ganz in diesem Sinn war ihm daran gelegen Menschen als wahre Konstrukteure zu bilden und sie dahingehend auch zu erziehen, sie dazu heranzuziehen, dass sie als selbstständige Konstrukteure die Soziale Plastik formen, eben wie Plastiker und auch Bildhauer es tun.

Hierin besteht das Potenzial, welches Beuys der sozialen Plastik zugesteht, damit sei gesagt, dass jenes damit verbundene plastische und also formende Arbeiten ein Parameter dafür ist, dass sich hier eine Perspektive und Potentialität auftut, die in einer doppelten Hinsicht zu verstehen ist. Beuys wählt hier mit der Zusammenstellung der Wortwahl „Soziale Plastik“ nicht zufällig die Bezeichnung Plastik als Wort, leitet sich „Plastik“ doch der Etymologie zufolge von den griechischen Wörtern „plastike“ und „plassein“ ab. „Plastike“ steht für eine formende und damit formgebende Kunst und

²¹² In ähnlichem Zusammenhang stehen die Ausführungen bei Nancy 2012, so auch bei Grundmann Konstruktive Selbstbezüge 71, wo die Rede von Dividuen ist, in Abgrenzung zu Individuen.

²¹³ Zur Intersubjektivität bei Sartre u.a. Arnim Regenbogen 1969.; Sartre „L'être et le néant“. Sartre führte aus, dass eben erst durch die Wahrnehmung, in welchem ein anderer das Individuum wahrnimmt, das wirkliche Bestehen des eigenen Selbst/Ich sichtbar sei. Das Ich nimmt sich erst in Folge eines Wahrgenommen Werdens selbst als Ich wahr. Die Situation ist wichtig, in welcher sich das Individuum befindet und so spannt sich eine Dialektik zwischen Subjektivität und Objektivität auf. Zitat aus L'être et le néant, Das Sein und das Nichts: [...] ich wähle nicht, für den andern das zu sein, was ich bin, sondern ich kann nur versuchen, für mich das zu sein, was ich für den andern bin, indem ich mich als den wähle, als der ich dem andern erscheine, das heißt durch eine gewählte Übernahme. 910; In ähnlicher Weise formuliert auch Jürgen Habermas die angesprochene Problematik, Habermas 1976, S. 21. Habermas.

²¹⁴ Habermas 1976, S. 21.

die Tätigkeit des Plastikers ist dem Altgriechischen gemäß ein Bilden und Formen, „plassein“. Ebenso sei etymologisch auf das Wort PLASMA hingewiesen. Im Altgriechischen bezeichnet es ein Gebilde, etwas was (von Menschen) gebildet wurde.²¹⁵ Bemerkenswert ist, dass Beuys meist von Sozialer Plastik spricht und nicht von sozialer Bildhauerei oder sozialer Skulptur. Warum? Wie ist dies auszulegen. Vielleicht darf man mit der gängigen Erklärung fortfahren, die besagt, dass der Bildhauer etwas weg nimmt, der Plastiker aber etwas darauf baut – etwas aufbaut. Obwohl diese Erklärung für neuere Kunsttechniken wohl eher nicht mehr geeignet ist, mag doch das Grundsätzliche hier hervorgehoben sein.²¹⁶

Dazu äußerte sich Beuys in einem Gespräch mit Peter Stuycken im Jahr 1980 wie folgt:

„Ich habe mich auseinandergesetzt einmal mit dem, was traditionell man eben als Bildhauer macht, wenn man beispielsweise auf einer Kunsthochschule Bildhauerei oder Plastikstudiert.[...] Erstens einmal hatte ich das Gefühl, dass hier zwei Begriffe im Spiele sind, die sehr unterschiedliche Vorgehensweisen und auch Kräftenmethoden beinhalten. Beispielsweise Bildhauerei eher als eine Arbeit, die durch Wegnehmen und Reduktion aus einem irgendwie schon kristallinen Block mehr oder weniger bestimmt, dass dann die endgültige Form durch Wegnehmen gefunden wird, während Plastik für mich eher ein Arbeiten aus dem Inneren heraus nach außen hin ein Vorgang war, der eher, wie soll ich sagen, etwas mit der organischen Bildung von Organismen überhaupt zu tun hat. [...] Also könnte man sagen: Die Aktion ist der auseinandergenommene Begriff der Plastik im Ganzen oder des Formprinzipes im Ganzen, welches ich ja versucht habe zu unterscheiden in unbestimmte Energie, Bewegungsprinzip und Form. Ich sehe gerade diesen Ausgangspunkt von einem unbestimmten zum Bestimmten nicht als Widerspruch, sondern als organischen Zusammenhang innerhalb des Prinzipes der Formfrage überhaupt; und nicht nur der Formfrage von Evolution ganz allgemein. Sei es die Evolution des Menschen oder die Evolution der Natur oder sie es die kosmologische Evolution. Man hat immer einen

61

²¹⁵ Zum Begriff der Plastik in der Antike, Walter Hatto Gross (Bearbeiter des Artikels) Der Keine Pauly. Lexikon der Antike in Fünf Bänden, Bad 4. Spalte 891-893; Beuys arbeitete nicht zuletzt aufgrund des in alle Richtungen hin Formbaren mit Materialien wie Gips, Plastilin, Honig. Auch hierin zeigt sich wiederholt ein Hinweis auf eine gewisse Grenzenlosigkeit und der Wunsch der Ausdehnung auf das Unendliche. Ganz in diesem Sinne war die Soziale Plastik als Gesellschaftsideal bei Beuys darauf ausgerichtet, die gesellschaftlichen Strukturen nicht nur aufzubrechen, sondern jene so weit wie nur irgend möglich unter dem Aspekt der Freiheit und Gleichheit und eines gegenseitigen Sich-Begegnens auszudehnen.

²¹⁶ Beuys hat auch von Sozialer Skulptur gesprochen. So wählte auch Theodora Vischer für ihre Arbeit zu Beuys den folgenden Titel: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur.

Auch daran zeigt sich, dass Beuys den puren Begrifflichkeiten nicht allzu große Wertschätzung entgegenbrachte. Die Soziale Skulptur wurde geradezu als Schlagwort zur Wortwendung Soziale Plastik. Jene Wortschöpfung hatte Beuys als Inspiration interpretierend aus den Darlegungen Rudolf Steiners entnommen. Er transformierte jene dort zugrunde liegenden Gedanken in seine geistige Konstruktion einer Sozialen Plastik. Ausführungen dazu auch von Joachim Luttermann 1990, (= Diss. Göttingen 1990).

Ebenso auf YouTube „Jeder Mensch ist ein Künstler“. www.youtube.com> watch. Beuys spricht hier von dem Gesamtkunstwerk einer zukünftigen Gesellschaftsordnung. „Das ist die soziale Skulptur, die jeden Einzelnen Mitbestimmung gibt.“

Ausgangspunkt, in dem ein sehr vieldimensionales, so stark vieldimensionales Wesen da ist, dass man von einer völlig unbestimmten Energiekonstellation sprechen kann, die über ein Bewegungselement zu einem Formprinzip führt. Ich gebe diese Antwort in dieser Weise erst einmal theoretisch, um den Zusammenhang von meinen Zeichnungen, die diese Offenheit und dieses Unbestimmte haben zu dem Ende der Aktion, dass doch alles einmündet in eine Konstellation.“²¹⁷

Damit ist offensichtlich, dass Beuys sich eben nicht klar und eindeutig äußert, zumal er in den Jahren zuvor immer wieder von Sozialer Skulptur sprach, doch entscheidend scheint zu sein, dass es ihm auf das Prinzip der Form und der Formung an sich ankommt. Deshalb darf man davon ausgehen, dass die Arbeit von innen nach außen, wie sie Beuys hier beschreibt, der Idee der Sozialen Plastik am ehesten entspricht. Es ist jene Problematik, die in dieser Arbeit im Fokus steht, zumal alle Teilnehmenden dann auch zugleich von innen an dem Konstrukt der Gesellschaft arbeiten und zwar von innen nach außen hin und andererseits auch außen stehen, um das sich entwickelnde Gebilde beurteilen zu können. Das organische Bilden, das Beuys hier mit der Bildung von Organismen vergleicht, ist auch bei Rudolf Steiner thematisiert und wird hier noch angesprochen.

Die Idee der Sozialen Plastik basiert also auf dem Prinzip des Aufbauenden, zwar der Änderung aber eben hinsichtlich des plastischen Tuns, des Modellierens. Letztendlich sollte das Biessame der weichen, formbaren Materialien wie Honig, Gips, Butter etc. im übertragenen Sinne auch innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges der Sozialen Plastik Anwendung finden, indem eben diese Idee des Weichen bis hin zum Flüssigen imstande sei, das gesellschaftliche Gefüge zu begründen.

Für die Sichtweise des Joseph Beuys ist hier entscheidend, dass der Mensch etwas macht, tut, agiert, dass er selbstständig etwas hinzufügt und damit etwas Neuem zur Entstehung verhilft. Dies ist wichtig, zeigt sich darin der Aspekt des Schöpferischen, des Formens wie beispielsweise bei Arbeiten mit Ton, Ganz so wie es auch das Wort „Plasma“ verdeutlicht. Plasma als etwas Biessames, welches in unterschiedliche Richtungen gedrückt und geformt werden kann und selbst sogar teilweise (ver)fließt.²¹⁸ Gerade darin ist der Aspekt des Schöpferischen und des Tuns in einer steinernen Skulptur sichtbar, die durch das Abschleifen, Abtragen des Materials gekennzeichnet ist. Der entscheidende Aspekt bei der sozialen Plastik ist, dass etwas hinzugefügt und damit aufgebaut wird. Dieser Aspekt ist für Beuys wichtiger, als das Abtragen harter Materialien wie es in der Bildhauerei allgemein zu erkennen ist.²¹⁹

Karl Albiker sei hier erwähnt: „Der Bildhauer hat das Recht, auf jedes Material, dem er Form geben kann, und er hat das Recht sich noch morgen ein neues Material für seine Kunst zu suchen.“²²⁰ Je mehr plastische Möglichkeiten ihm ein Material geben

²¹⁷ Joseph Beuys Die Eröffnung 1965, 2020, 43, 47.

²¹⁸ Monika Wagner, 2001. S. 14.

²¹⁹ Wolfgang Zumdick, 1995, S. 104.

²²⁰ Ganz so äußert sich Adorno über eine enttäuschte Forderung nach Allgemeingültigkeit in der Ästhetik. Adorno 1970 (Einleitung). Die Situation lässt sich in zwei Sätzen zusammenfassen: „Keine Theorie, auch nicht die ästhetische, kann des Elements von Allgemeinheit entraten“ ebd., 504. und „Das Allgemeine ist das Skandalon der Kunst“, ebd., 521. Auch hier zeigt sich wie weit Ästhetik und Kunst

kann, desto wertvoller muss es ihm sein.“ Beuys nimmt die spezifischen Eigenschaften der Materialien in der Weise auf, so dass sich damit ein Übergang in eine andere Ebene ergeben kann. Die andere Ebene ist hier der soziale Aspekt, der sich als ein Miteinander von Menschen bekundet, die sich gegenseitig in wechselseitiger Art die Bedingungen für ein Weiter- und Besserleben ermöglichen. Es handelt sich um ein stetes Lernen in einer Atmosphäre, die dem Lernen und dem Neuen offen gegenüber steht. Das Flüssige, Warme und sich in verschiedene Richtungen Bewegende und die darin verborgene natürliche Kraft steht für ein Denken, welches sich des Zurück zu den Quellen bewusst ist. Der Dichtorfürst Goethe hatte sich des Natürlichen angenommen und Beuys folgt ihm auf dem Weg.²²¹

So mag eingewendet werden, dass auch die Einheit von Leben und Kunst bei Beuys selbst und in seinem oft missverstandenen Ausspruch gipfele: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Dieser Satz hat seine Quelle in der evolutionären Sicht, in der Beuys Welt und Mensch verstand. Denken und Werk von Beuys kreisten immer um das Schöpferische, das Lebendige, Bewegliche, Flüssige, Plastische. Dies hatte ihn schon in seinen naturwissenschaftlichen Studien fasziniert, in denen er die Transformationen bei Materialien und biologischen Prozessen untersuchte. Beuys wandte sich vehement gegen die materialistische Wissenschaft, der er bescheinigte, sich nur mit Totem, der Materie, zu befassen, und so eine Weltsicht zu schaffen, die auch den Menschen seiner tieferen Lebendigkeit beraubt. Denn im Zentrum des Schöpferischen stand für ihn der Mensch: „Gedankenformen – Wie wir unsere Gedanken bilden. Sprachformen – Wie wir unsere Gedanken in Worte umgestalten. Soziale Plastik – Wie wir die Welt, in der wir leben, modellieren und gestalten: Plastik ist ein evolutionärer Prozess, jeder Mensch ist ein Künstler.“²²²

Der Satz, der gleichsam als Formel wirkt, und sehr viel Aufregung erzeugt hat und immer noch missverstanden wird, bezieht sich auf die Umgestaltung des Sozial-Leibes, an dem nicht nur jeder Mensch teilnehmen kann, sondern sogar teilnehmen muss, damit wir möglichst schnell die Transformation vollziehen. Ich zeichne deshalb Formeln vor, die in der Verwirklichung vielleicht anders aussehen werden, aber im Grundsätzlichen stimmen. Jetzt will ich nichts sagen über das, was Die Grünen im Augenblick tun, nur nochmal: mir wird der Begriff des Politischen ein immer unmöglicherer. Je mehr ich die Sache in ihrer Eigentlichkeit sehe, so 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

einander entsprechen oder eben nicht und inwieweit eine solche Begrifflichkeit überhaupt einem Verständnis von Kunst förderlich sein kann.

²²¹Dazu, August Heuser, Alles Vergängliche ist ein Gleichnis. 2000. S. 13-23. S. 16.

²²²Harlan, Rappmann, Schata 1984, 12. u.a. Vor allem geht es hier um das schöpferische Tun, indem wir die Welt, in der wir leben und die uns von der Gesellschaft zunächst vorgegeben ist, wie ein Material bearbeiten, will heißen, die Gesellschaft fungiert nur als Material, welches es gilt, umzugestalten. Alles geht hier zuerst in den Gedanken aus, das Denken liefert das Fundament, um als Modelleur tätig zu werden. Am Anfang war das Wort – erst daraufhin kann sich überhaupt etwas ereignen.

Charakter der Selbstbestimmung noch der elementarste, nur mit diesem Hebel ist eine Neugestaltung der Gesellschaft möglich.....“²²³.

Doch für Beuys zeigte sich selbstverständlich auch das Problem, dass sein Publikum in eine schon bestehende gesellschaftliche Welt eingefügt war – mal zufrieden, mal eher unzufrieden – auf jeden Fall aber war es in eine Welt eingefügt, die sich als ein Gebilde und Konstrukt jedem Einzelnen anbot. Eine Alternative zu suchen und zu finden, war nicht von vornherein offensichtlich und so war jene von Beuys zu erschaffen. Dazu war er bereit und forderte es auch in seinen Werken, die er bewusst mit diesem Anspruch konzipiert hatte.

Die Welt, die sich dem Publikum bietet (und so auch dem Publikum in der Zeit von Joseph Beuys) „führt dazu, dass in einem möglichen modus operandi des ‚Ausprobierens‘ neue Positionierungen vorgenommen werden, was das Selbst-Welt-Anderen-Verhältnis herausfordert.“²²⁴ Auf jeden Fall ist hervorzuheben, dass sich das Selbst nie in einer nur passiven Rolle wiederfindet, sondern immer auch über eine spezifische Eigeninitiative verfügt. Das Publikum war also jederzeit im Stande zu reagieren, abzulehnen oder zuzustimmen. Wie umfangreich die Initiative zu veranschlagen ist, mag von Fall zu Fall, infolge der Persönlichkeitsstruktur des Individuums, unterschiedlich sein.²²⁵ Doch ist hervorzuheben, dass die Selbstständigkeit hinsichtlich der Eigeninitiative nicht zu unterschätzen ist. Der Wille zur Darstellung jenes Selbst ist jedem Menschen inhärent und dahingehend ist auch der Drang nach Selbstdarstellung nur zu verständlich, da sich ein jedes Selbst auch gegenüber den Anderen abzugrenzen sucht, um jenes eigene Selbst repräsentativ zur Geltung zu bringen.²²⁶ Hier geht es sogleich um die Ausstrahlung eines Selbst, um andere Selbst(e) zu beeinflussen, um aufmerksam zu machen, zu überzeugen. Doch repräsentiert sich das Selbst nicht ausschließlich als geistiges Wesen, sondern auch körperlich um eine Direktheit herzustellen. Beuys beabsichtigte die Möglichkeit zu schaffen, dass sich jedes Individuum in Freiheit sozialisiere und zwar in Übereinstimmung einer sozialisatorischen Bildung²²⁷, welche er als einem Lehrer vergleichbar in und durch seine Auftritte und Aktionen vorzunehmen gedachte.

Beuys hatte als Schüler von Joseph Enseling und Ewald Mataré Kunstprofessoren und also Lehrer kennengelernt, die einem hierarchischen und autoritär geprägtem System Folge leisteten, in welchem der Lehrer an der Spitze stand. Dass Beuys jene Sichtweise nicht teilte, zeigte sich daran, dass er nach seiner Berufung an der Kunstakademie in

²²³ In Hans Peter Rigel 418-424, hier 419-422.

²²⁴ Anja Wilken, Englischlehrpersonen und Ungewissheit. Umgang mit Normen und Differenzenerfahrungen 130-154, 148. Mit dem Hinweis auf Koller 2011, Koller, H.-C. (2011): Bildung anders denken. Eine Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart.

²²⁵ So auch in Anlehnung an Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge, 72, dort auch der Hinweis auf Geulen 2005.

²²⁶ Wie Beuys es selbst auch als Identitätsbehaupter für sich in Anspruch nahm. In dieser Arbeit unter der Überschrift Beuys als Akteur besonderer Art – Identitätsbehaupter.

²²⁷ Dazu: Matthias Grundmann Kokonstruktive Selbstbezüge und sozialisatorische Bildung. Kritische Perspektiven auf den Bildungsimperativ und Selbstoptimierungsansprüche, 67-84 In: Ulrike Deppe, Die Arbeit am Selbst. Theorie und Empirie zu Bildungsaufstiegen und exklusiven Karrieren, Wiesbaden 2020.

Düsseldorf, für eine Begegnung zwischen Lehrer und Schüler plädierte, die jegliche hierarchische Aspekte aussparte.²²⁸ Ganz in diesem Sinne veränderte er auch die Aufnahmepraxis der Kunstakademie in Düsseldorf. Jeder sollte die Möglichkeit erhalten, bei Beuys studieren zu können. Also ein erneuter erweiterter Ansatz. Auch das folgende Zitat mag hier Einblick geben: „Die pädagogischen Kategorien sind die Folge der Fluxusaktionen. [...] Das Mitspiel des Publikums stand damals im Mittelpunkt der Diskussion, und es zeigte sich, dass Aktionismus als Mitspiel nicht genügt, der Mitspieler muss aus seinen Denkkraften etwas beizutragen haben“.²²⁹

Hiermit wird deutlich, wie sehr Beuys sich als Pädagoge und Lehrer verstand, der unbedingt auf das Mitdenken *seiner Schüler* Wert legte. Auf das Publikum und alle Menschen übertragen heißt dies, dass Beuys sein Konzept der Sozialen Plastik mit dem Konzept eines Lehrers, welcher seine Schüler bildet, ihnen auf dem Weg der Bildung Anleitung gibt, um ihnen eine Erkenntnis hinsichtlich der sozialen Plastik zu ermöglichen. Weil, wie Beuys es in diesem Zitat ausdrückt, „der Mitspieler [...] aus seinen Denkkraften etwas beisteuern muss“, nimmt jener an dem Bildungsprozess aktiv teil.

Dies hervorzuheben ist wichtig, denn nur Mitspielen reicht nicht aus, Beuys stellt auf die Dynamik ab, die unerlässlich ist, um einen Bildungsprozess in Gang zu bringen und weiter zu entwickeln. Damit zeigt Beuys, dass die von ihm erwähnten „pädagogischen Kategorien“ eine Folge jener Fluxusaktionen waren. Für ihn bestimmt sich darin eine völlig neue pädagogische Sichtweise, die eben auf das Eigene des Publikums²³⁰ und also so gesehen der Schüler angewiesen ist. Sein *Lehrerdasein* basiert auf dem Mitdenken und Beisteuern eigener Ideen und fordert damit den Schüler geradezu auf, als Konstrukteur und Kreator tätig zu sein. Sozialisation und sozialisatorische Bildung gehen hier ineinander über und bedingen einander wechselseitig, eben dem Prozess der Oszillation vergleichbar. Dass Beuys auf das Mittun und vor allem Mitdenken und Beisteuern eigener neuer Gedanken *seiner Schüler* zählt, zeigt dass er in gewisser Weise die Grundsätze der Reformpädagogik begrüßte. Des Weiteren ist Beuys als Verfechter der Chancengleichheit auf dem Sektor Bildung zu sehen. Jene Form der Pädagogik, die auch Namen wie beispielsweise Siegfried Bernfeld,²³¹ Maria Montessori und auch Georg Picht miteinschließen.

Sind seine Ideen wirklich so umsetzbar und nicht nur in den schulischen Lehrplänen, sondern auf der großen Ebene des gesellschaftlichen Miteinanders? Beuys weitet eben den Blick sehr in Richtung des Universalen und spricht damit immer wieder eine romantische Tendenz an, die sich auch in den Philosophieentwürfen bei Friedrich

²²⁸ Hierzu auch: Stüttgen, 2008.

²²⁹ Beuys, zit. n. Jappe 1973, o. S., so auch in Beuys Hanbuch 119.

²³⁰ Es sei daran erinnert, dass Bazon Brock 1968 auf der documenta 4 eine sogenannte Besucherschule einrichtete.

²³¹ „Ob ein Kind die Oberschule besucht oder frühzeitig in die Fabrik muss, ist nicht vom Maß seiner Erziehbarkeit abhängig, sondern ob es 10 Pfennig hat für Bücher oder 150 Mark.“ Bernfeld 2012, 118.

Daniel Ernst Schleiermacher²³² zeigt und in ähnlicher Weise auch bei Schelling²³³, Schlegel²³⁴ und auch bei Gottlieb Fichte²³⁵.

Leitlinien für die Individuen stellte Beuys in Form der durch die Soziale Plastik verkündeten Freiheit, Gleichheit in Aussicht und sollte sich jeder besser in diesem neuen Gesellschaftsgefüge zurechtfinden und sogar weit darüber hinaus sein Glück finden. Das Publikum und eben die Bürger, die Beuys *vorfand* waren Repräsentanten einer Wertorientierung, welche sie in der Regel in ihrer frühen Sozialisation“ erworben hatten. „Dabei spielen die sozialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sie diese Sozialisation erfahren, eine entscheidende Rolle. So wird dann aufgrund der Prägung durch gleiche Rahmenbedingungen häufig auch von Generationen gesprochen. Die „Nachkriegsgeneration“ und die „1968er-Generation“ sind Beispiele für solche wertbasierten Einordnungen. Entscheidend für die Generationenbezeichnung ist die Gemeinsamkeit der Wertorientierungen, welche eine größere Gruppe von Menschen ausbildet. In modernen Gesellschaften werden speziell Prozesse der Individualisierung für einen Verlust von bisher gültigen und in der Gesellschaft weitgehend geteilten Wertorientierungen und Werten verantwortlich gemacht. Dies mündete gelegentlich in Thesen von einem Werteverlust“.²³⁶

Eine *erfolgreiche* Sozialisation konnte sich demnach für Beuys unter dem Gesichtspunkt der freiheitlichen Entscheidung jedes Einzelnen abspielen. Doch so einfach scheint es nicht zu sein, zumal – wie bereits dargelegt wurde – die Sozialisation²³⁷ auch stets als Anpassung an Vorgegebenes und Vorgefundenes zu verstehen ist. „Eine gelingende und erfolgreiche Sozialisation eines Selbst – und damit ein den sozialen Verhältnissen angemessenes Selbstverständnis der beteiligten Akteure – lässt sich also nicht in toto bestimmen.“²³⁸ Milieuspezifische Erfahrungsräume, die in diesem Zusammenhang von so basaler Wichtigkeit sind, zeichnen sich in der Sichtweise von Beuys dahingehend aus, dass er jene als einen zu überwindenden Makel ansieht. Warum? Weil diese, ein Milieu repräsentieren, in dem sich der Mensch zumindest vorerst einverstanden erklären muss, um sich überhaupt neu konsolidieren zu können.

66

²³² Schleiermachers Reden, 1799 “ Die bräutliche Umarmung“, „das Einswerden mit dem Universum“,

²³³ Schelling, Transzendentaler Idealismus, Schellings Sämtliche Werke (SW 1985,) S. 395–702.

²³⁴ August Wilhelm Schlegel, Goethe, Alexander von Humboldt, Sophie Mereau, in, Die Horen, 1795-1797; Friedrich Schlegel, Lucinde. 1799.

²³⁵ Fichte, Wissenschaftslehre, Johann Gottlieb Fichte, Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre in Rücksicht auf das theoretische Vermögen, Leipzig 1795; Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814): Die Bestimmung des Menschen, EA 1800; Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814): Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. EA 1806.

²³⁶ Noelle-Neumann, E./Strümpel, B. 1984, so angegeben in, Religion und Wertorientierungen Gert Pickel 957-980, in, Pollock 2018, 958.

²³⁷ In Anlehnung an Talcott Parsons: So ist beispielsweise „der Körper als biologische Einheit [...] zur Umwelt“ gehörend, bezeichnend für ein Handlungssystem. „Insofern er aber über Sozialisationsprozesse, über Kulturalisierungen und personal-kreative Weiterentwicklungen geformt wird, ist er selbst Teil des Handlungssystems. Parsons war mit dieser Ausarbeitung seiner Zeit weit voraus.“ So Helmut Staubmann, Einleitung VX, Talcott Parsons, 2023.

²³⁸ Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge, Anm. Seite 73. Auch dazu Grundmann, 2014. In, Die Form des Milieus. Zeitschrift für Theoretische Soziologie, 1. Sonderband, 115-131.

Die besonderen Gesichtspunkte, wie sie Helsper in seiner Argumentation heranzieht, waren für Beuys somit erst gar nicht einschlägig.²³⁹ Der Raum, welcher als etwas Milieuspezifisches angesehen wird, zeichnet für Beuys nur Abgrenzungen auf, die für eine Arbeit an einem gesamtgesellschaftlichen Umbau nicht hilfreich sind. Hier mag man einen Widerspruch erkennen, sind doch andererseits gerade Freiheit und Individualität von ihm so hoch geschätzt. Das spezifisch Eigene als Ausdruck jeder persönlichen Handlung wie auch jeglicher Kommunikation, wird als Spezifikum eines Ausdrucks gesehen, der wiederum als Verbindung zwischen den Agierenden erkennbar werden kann. Diesen spezifischen Ausdruck, „den haben die in ihnen lebenden Personen Kraft ihrer Zugehörigkeit und der damit verbindenden verinnerlichten Eigenschaften“.²⁴⁰

Interessant und vieldeutig zugleich, dass jedes Selbst in den Verbindungen, in welchen es steht, als Teil eines Körpers und somit Teil eines organischen Gefüges ist. Hierin zeigen sich Anklänge hinsichtlich des sozialen Organismus bei Steiner und auch in der Sichtweise eines solchen von Beuys, der die Soziale Plastik auch als ein lebendes Gebilde, an welchem gearbeitet wird und welches zugleich als Organ dasteht. Ähnlich ist dieser Gedanke bei Grundmann formuliert: „Was das Selbst dort erlebt und herstellt, ist Anschlussfähigkeit, ist ein Mit-Sein als Teil eines sozialen Körpers, als Teil einer organisierten Beziehungsstruktur, die dem Selbst Sinnhaftigkeit und Orientierung, der eigenen Lebensführung Profil und Richtung geben kann.“²⁴¹

Auch hier kommt klar zum Ausdruck, dass das Selbst auf den Kontakt zu anderen Selbst(en) angewiesen ist, um das eigene Selbst in der Beziehung zu finden. Damit wird auch die Anlehnung an Mead deutlich, welcher als *behaviour Soziologe* in Erscheinung trat.²⁴² Es geht stets auch um die Teilhabe an der Gemeinschaft und um das Gefallen. Nicht zuletzt dadurch erfolgt auch die Selbstbestätigung, die sich wiederum im Selbstbewusstsein spiegelt. Auf eine so gesehen soziokulturelle Verfassung, die vorgefunden wird, muss in irgendeiner Weise reagiert werden. Die Beuysche Soziale Plastik zeichnet sich durch eine Körperlichkeit aus, die dem Einzelnen gegenübersteht und in die er hineinwachsen soll, indem er sie (die Soziale Plastik) miterschafft. Nicht alles kann hier bewusst wahrgenommen und gesteuert werden. Auch für die Soziale Plastik zeichnet sich der Innen- wie auch Außenbereich ab, da Beuys die gesamte Konstruktion als Organ sieht. Als Innenorgan und zugleich als Organismus. Paradox daran kann sein, dass am Organismus von den Organen selbst gearbeitet wird, um jenen stets auf den bestmöglichen Stand zu bringen.

Aber wie förderlich ist in diesem Zusammenhang das Lebendige und das plastische Modellieren für einen Sozialisationsbegriff? Das Plastische auch als die veränderte und verändernde Demokratie? Wer regiert und wie wird regiert. Das Volk wird regiert,

²³⁹ Helsper et al 2014; 2018, so angegeben bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 74. Helsper; W., R.-T. Kramer, und S. Thiersch, 2018. Exklusive Gymnasien und ihre Schüler. Passungsverhältnisse zwischen institutionellem und individuellem Schülerhabitus.

²⁴⁰ Grundmann 2014, 74. A.a.O.

²⁴¹ Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 74.

²⁴² Harald Wenzel, George Herbert Mead zur Einführung. Hamburg 1990; Daniel R. Huebner, Reintroducing George Herbert Mead. 2022.

(seit Aristoteles) die Regierenden und die Regierten wechseln sich ab. Doch Beuys geht es hier nicht darum. Zunächst ist plastisch im Sinne der Biologie zu sehen, sich selbst verändernd – es lebt und erhält sich selbst und gestaltet sich selbst, Grundbezug des Lebendigen – Beuys spricht hier von organischer Gestaltung²⁴³ und so geht es ihm um die Gestaltung des sozialen Lebens.

Es sind die zwei Seiten der Sozialen Plastik, die ständig wechseln und sich in einer Bewegung befinden, die als Oszillation zu bezeichnen ist.²⁴⁴ Plastik und Plastizität, Leben und Technik ist ein sich Überkreuzen und darin sieht Beuys die Demokratie.²⁴⁵

Eine im Endeffekt nie vollständig zu entschlüsselnde Schwierigkeit der Beuys'schen Sozialisation, in welcher sich das nicht Auslotbare der menschlichen Psyche offenbart, kündigt sich bei Beuys in den initiierten Performances an, die dem Kojoten wie auch dem toten Hasen gewidmet sind. Aber es geht dabei eben nicht nur um das Selbst als total abgegrenzter Bereich, denn die Identifikation mit dem Anderen macht erst die Ausbildung und das Erkennen des eigenen Selbst möglich. Da stets Begrenzung wie auch das damit einhergehende Abwägen dessen, was sich nicht mit dem eigenen Selbst deckt und was andererseits sogar dem Anderen in irgend einer Weise ähnlich ist oder zumindest ähnlich zu sein scheint, führt zur eigenständig erfahrenen „Ichheit“.²⁴⁶ Das Ich ist auf Identifikation angelegt, um sich selbst zu finden. Es ist also ein Prozess, der sich abspielt bzw. abspult. Es wird etwas geteilt, die Lebensereignisse, die Umwelt und etwas, was jede Persönlichkeit ähnlich oder eben unähnlich macht. Alles scheint hier in einen Bereich des Möglichen zu verweisen. Mit wem oder was kann sich der Mensch identifizieren und zu einem Selbst – seinem Selbst – zu finden. Beuys hatte zu seinem Selbst gefunden, indem er seinen Lebenslauf als Werklauf zeigte und in Ausstellungen bekundete.²⁴⁷ Damit nimmt er direkt Bezug auf seine eigene Sozialisierung.

So wird bereits hier eine neue Spezifizierung in Hinsicht auf die eigene Sozialisation vorgenommen. Beuys verinnerlichte die Beweggründe seines Gegenübers, so dass er

²⁴³ Jede Plastik ist eben eine statische Aktion und also ein „Kraftwerk“, Beuys, zit. n. Gronau 2012, 120, das auf die Betrachter/innen wirkt und Einfluss ausübt. Jede Aktion ist so auch eine bewegte Skulptur oder Soziale Plastik. So bezieht Beuys damit auch organisch-physiologische Körperprozesse wie die embryonale Entwicklung oder Verdauung ein. So bezeugt er in der Aktion \supset : Hauptstrom FLUXUS 1967.

²⁴⁴ Dass das Oszillieren in den Naturwissenschaften ein grundlegender Begriff ist, zeigt sich auch an folgenden Hinweisen: Basar-Eruglu & Strüber, Gamma-Aktivität, 2005.; Interessant auch in Goethes Handbuch, Supplemente Band 2 Naturwissenschaften 2012., Hinsichtlich der Geisteswissenschaften im Besonderen: Ernst Cassirer: Zur Logik der Kulturwissenschaften, 123–127, Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien Göteborg 1942/ 1961, wo mit Bezug auf Krisen der Kultur, von einem „Drama“ – eben nicht von Tragödie – sondern von Oszillation und Amplituden die Rede ist.

²⁴⁵ Sein Werk „Demokratie ist lustig“. Beuys signierte mit diesem Satz ein Pressefoto, welches ihn beim Passieren eines Polizeispaliers zeigt; Sein Werk: Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, 1972; Demokratie ist für ihn die Möglichkeit der Mitgestaltung der Gesellschaft durch jede/n Bürger/in als Künstler/in. So in Beuys Handbuch 465.

²⁴⁶ *Le temps et l'autre* [1946/47], Montpellier 1979 (Die Zeit und der Andere, 1984); Huizinga, Klaas: *Das Sein und der Andere*. Levinas' 1988; Theunissen, Michael: *Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, 1965; Kritische Bemerkungen dazu von Luce Irigaray, *Genealogie der Geschlechter*, 1989 (*Sexes et parentés*, Paris 1987, p. 28).

²⁴⁷ In gewisser Hinsicht ist Lebenslauf – Werklauf auch als Ironie und vor allem als Abgrenzung zu den altehrwürdigen Künstlerbiographien zu sehen.

die Gegenposition selbst nutzte. Dies sei deshalb hier angesprochen, da Beuys laut eines Zitates zufolge: die „Jugendrebellion der Pubertät“ „so ernst genommen [habe], dass er sie dann selber benutzt hat“.²⁴⁸

Das große Problem aber bleibt, da der Mensch bereits in ein gesellschaftliches Gefüge hineingeboren wird und eine Sozialisation²⁴⁹ in eben diesem Gefüge erfährt. Immer wieder sieht sich das Selbst mit den gesellschaftlichen Erwartungen konfrontiert, um die eigene Vorstellungswelt, die ein jeder von seinem Selbst entwickelt, auch daran auszurichten.²⁵⁰ Beuys beabsichtigte mit seinen Aktionen und Performances einen direkten, unmittelbaren Interaktionsprozess zwischen Publikum und seiner Person wie auch im jeweiligen Miteinander der daran beteiligten Menschen anzustoßen. Das Unmittelbare, welches die Erkenntnisfähigkeit jedes Einzelnen in Hinsicht der gesellschaftlich anvisierten Umgestaltung schärfen sollte, war das Beuysche Anliegen schlechthin.

Ein spezifisches Miteinander-Sein sollte sich an und in der Tätigkeit an der Sozialen Plastik ausgestalten, die schon auf ein Miteinander-Sein der Menschen angelegt war. Der Problematik hinsichtlich des Habitus sollte auf diese Weise begegnet werden, zumal der Habitusbegriff für Beuys nicht den Stellenwert einnahm, der jenem oft zugestanden wurde.²⁵¹ Auf jeden Fall durfte innerhalb des Konstruktes der Sozialen Plastik eine Gewöhnung nicht stattfinden, da das Modell sich stetig dem Neu-Erfahrbaren öffnete.²⁵² Damit ist das Unvorhersehbare jenem Modell inhärent. Das Bild des Selbst bildet sich aufgrund des Habitualisierungsprozesses, der allerdings in dieser Weise – so wie in der Soziologie verankert – von Beuys nicht in den Blick genommen wurde. Ihm kam es zumindest auf die Möglichkeit an, eine totale Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung für jeden Menschen als erreichbar darzustellen. Die Möglichkeit einer konkreten Realisierung seines Anliegens, war ihm dabei von entscheidender Wichtigkeit. In dieser Hinsicht zeigt sich auch die Selbstverständlichkeit, dass sich jeder Mensch nicht mehr nur inszenieren muss/soll, um die Selbstdarstellung seines Ich/ seines Selbst zu vollziehen. Vielmehr soll sich jedes menschliche Individuum als das in Szene setzen, was es meint, wirklich zu sein. Beuys verfolgte so auch einen kulturübergreifenden Ansatz, in welchem jedem Menschen alle Möglichkeiten offen stehen, die ein Selbstsein garantieren.

²⁴⁸ Zitat ebd.

²⁴⁹ „Sozialisation und Erziehung: Eltern und Lehrer versuchen, den Kindern die zentralen Normen, Werte und Kompetenzen beizubringen. Institutionen: Familie, Schule, Medien.“ 15, In, Klaus Feldmann · Stefan Immerfall Soziologie kompakt. 2021.

²⁵⁰ Illouz 2007. So auch angegeben bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge, 77.

²⁵¹ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, Les héritiers: les étudiants et la culture. Les Éditions de Minuit, Reihe „Grands documents“ Nr. 18, Paris 1964. Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs. Übersetzt von Barbara und Robert Picht, bearbeitet von Irmgard Hartig, S 1971; Berger, Peter L. und Thomas Luckmann, 1966. (1980).

²⁵² Beuys legte es geradezu darauf einen Wandel herbeizuführen und dies bekundete er geradezu in der Idee der Sozialen Plastik. Er wollte „das gesamte Kunstgefecht allmählich zu verwandeln und so zu erweitern, dass immer mehr Menschen – auch und vor allem außerhalb des herkömmlichen Kunstbetriebes – sich eingeschlossen fühlen würden“. .So Catherine Nichols „Beuys im Kunstsystem“ 31- 39. Beuys HandBuch 32.

Damit zeigt sich der Capability-Ansatz und darf exemplarisch miteinbezogen werden.²⁵³ In dem Augenblick, in dem sich der Möglichkeit ergibt, zeigen sich neue Formen der Erkenntnisse wie die Menschen miteinander sind. Das sich selbst entdecken, so dass er sich reflektierend auf sich in seinem Selbst auf sich selbst bezieht. Damit kann er sich rückmelden an seine ihn umgebenden Anderen. Ein steter Vermittlungsprozess muss Zustandekommen, um auch so in der Sozialen Plastik das neue Gefüge herbeizuführen. Das Teilen wie auch das Mitteilen der Aufmerksamkeit ist dermaßen basal, sodass sich hierin das Beuysche Modell der Sozialen Plastik manifestiert. Die Lebenswelt²⁵⁴, die Umgebung in welcher jeder Einzelne sein Leben lebt, dies war der sehr große Rahmen, den Beuys wählte, um dem Menschen als Individuum einen völlig neuen Bildungsaspekt zu liefern, womit sich das jeweilige Selbst zu einem eigenständigen und freien Selbst entwickelt, um sich zugleich zu diesem Selbst zu bekennen.

„Wenn dieser positive Zukunftstraum nun aber auf die realen Möglichkeiten der sozialen Wirklichkeit trifft – so könnte geschlussfolgert werden –, dann entpuppt sich dieser Traum als Hirngespinnst, eben als Utopie. Sind Utopien und Vorstellungen von einer nachhaltigen Entwicklung also bloß haltlose Hirngespinnste, die keinerlei Einfluss auf die soziale Wirklichkeit haben?“²⁵⁵ Doch zeigte sich diesbezüglich in der Vergangenheit wie der Gegenwart, dass sich Utopien nicht unbedingt jeglicher Realisierbarkeit entziehen, sondern teilweise durchaus realisiert wurden oder realisiert werden können.²⁵⁶ Es steht also um die Realisierbarkeit der Idee einer Sozialen Plastik im Sinne von Beuys ‚gar nicht so schlecht‘, zumindest ist sie nicht im Reich der bloßen Illusion anzuberaumen. Dennoch bleibt im Spezialfall Beuys zu beachten, dass die Darstellung seiner Person in der Weise fest mit dem Inhalt der Sozialen Plastik verbunden ist, so dass sich hier eine überdimensionale Anerkennung eben dieser personalen Darstellung vollzog. Doch ist hier zu berücksichtigen, dass Beuys seine

²⁵³ Graf et al. 2013, Capabilities in sozialen Kontexten.. In Der Capability Approach und seine Anwendung, G. Graf, E. Kapferer und C. Sedmak, 125-149.

²⁵⁴ In der Philosophie ein vielbeleuchteter Aspekt – so z.B. bei Edmund Husserl.

²⁵⁵ Björn Wendt, Nachhaltigkeit als Utopie. 2018, 16.

²⁵⁶ Dazu Wendt: „Bezüglich der Machbarkeit und Verwirklichung von Utopien finden sich bei Elias (1985), („Thomas Morus’ Staatskritik“, In, Voßkamp (Hrsg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band 2, S. 101–150.) einige interessante Überlegungen, die zugleich eine Sonderrolle seiner Position im klassischen Kontext deutlich machen und ihn in die Nähe jener Überlegungen rücken, die bei Adorno und Marcuse als Ende der Utopie (Form 3) herausgearbeitet wurden. „Wenn man heute von Utopien spricht, was ist nicht alles aus dem Bereich des Unmöglichen in den des Möglichen, vielleicht Machbaren getreten! Menschliche Siedlungen auf dem Mond? Im 17. und 18. und noch im 19. Jahrhundert war das [...] eine utopische Vorstellung im älteren Sinne des Wortes, im Sinne einer schlichtweg unrealisierbaren Phantasievorstellung. Heute es ist möglich, vielleicht schon machbar. Eine Erde ohne hungernde Menschen? Diese Stufe der Menschheitsentwicklung ist durchaus nicht mehr utopisch im alten Sinne des Wortes. Sie liegt nicht mehr jenseits des Bereiches der Machbarkeit. Das gleiche gilt von der Menschheit ohne Krieg“ (ebd. 148). Im Unterschied zur Renaissance und Neuzeit, als es noch relativ einfach gewesen sei, den Utopiebegriff auf Phantasiebilder zu beziehen, die schlichtweg unrealisierbar erschienen, habe sich demnach der „Spielraum für die Verwirklichung menschlicher Wunsch- und Furchtphantasien merklich erweitert“ (ebd. 144). 56 Mehr noch: Nicht nur, dass sich viele jener Ideen die früher als unrealisierbar gelten mussten »als verwirklicht erwiesen [haben], sie werden sogar als selbstverständlich hingenommen und gelten nun fast als normaler Bestandteil des menschlichen Lebens«(ebd. 145), sodass es nicht unsinnig sei von „verwirklichten Utopien“ (ebd.) zu sprechen. Björn Wendt, a.a.O. 100-101.

Wirkung auf andere Menschen nicht ganz und gar vorhersehen konnte. Es ist das Problem der Selbst- und Fremdwahrnehmung.

Somit bleibt fraglich, ob die Idee der Sozialen Plastik ausschließlich der Selbstdarstellung des Joseph Beuys dienlich war oder eben doch ein großes Konstrukt wahrheitsgemäß über- bzw. (ver-)mittelte.

Dazu äußerte sich Beuys recht detailliert in einem Gespräch, welches hier von mir in Hauptpunkten festgehalten wird, zumal sich darin der Grundpfeiler der Konstruktion der Sozialen Plastik zeigt. Im Zenit stehen hier seine Aktionen in Edinburgh und Basel. Die Totenmesse - Moment des Todes.²⁵⁷ Es geht um ein Geschöpf, welches dem Tod sehr nahe ist. Aktionscharakter: Es ist die Idee einer Transformation aus einem tradierten Kunstbegriff auszubrechen.²⁵⁸

Dies lässt sich auch auf die vorgefundene Gesellschaftsform übertragen, welche Beuys mit der Sozialen Plastik als Gegenentwurf begegnet. So wie er eine Grenzscheidung zwischen tradierter Kunst (auch mit der Moderne) und einer anthropologischen Kunst zieht, so auch zwischen der Nachkriegsgesellschaft und der von ihm anvisierten neuen, sich ständig neu formenden Gesellschaftsform.. Dies endet dann in dem Slogan „Jeder Mensch ist/ bzw. sei Künstler“. Im Requiem, da ist ein Tod, da ist ein Ende und es kommt darauf an, das Transformierende in sich selbst vorzunehmen. Das Alte ist gestorben, hat eine sehr wichtige bewussteinentwickelnde Funktion gehabt und hat sie noch, und soll als anthropologische Kunst – und in diesem Sinne als neue Gesellschaft – immer wieder von Neuem erstehen..

Bei Beuys zeigt sich auch in diesem Gespräch, wie sehr er das Gesellschaftliche, das Gefüge der Gesellschaft, als etwas Lebendiges an sich begreift, und darin wird er sich auch dem Dreigliedrigen Sozialen Organismus im Sinne eines Rudolf Steiners verbunden zeigen.²⁵⁹ Es kommt etwas Neues, am Ende des Requiems kommt ein Klavierstück von Erik Satie zum Einsatz.²⁶⁰

Beuys selbst stellt sich damit die Aufgabe, einen anvisierten Konstruktionsprozess der Lebenswelt „Soziale Plastik“ en detail zu rekonstruieren – eigentlich kann es sich hier nur um eine Rekonstruktion im Geistigen handeln, zumal der soziale Aspekt der Sozialen Plastik als Lebenswelt nicht real konstruiert wurde. Sogleich scheint sich hier ein Manko in der Beuysschen Sichtweise zu verdeutlichen, zumal all seine Installationen, Performances stets als Botschaften an den Menschen in der Lebenswelt bestehen. Beuys ist somit ein Komponist, der gleich einem Parfümeur bestimmte Substanzen sehr spezieller Art in der Weise mischt, um eine abgerundete Botschaft zu jedem Menschen zu bringen. Seine Werke sind so gesehen Extrakte und Essenzen, in welchen keine definierten Größen der Wahrnehmung wie in der Akustik oder der

²⁵⁷ Text dazu von Ursule Reuter-Christiansen.

²⁵⁸ So die Thematik in einem Gespräch von Joseph Beuys mit Mario Kramer Das Kapital Raum 1970-1977.

²⁵⁹ Dieser hier angestoßener Gesichtspunkt wird noch ausführlich in dieser Arbeit thematisiert.

²⁶⁰ Bei Erik Satie (1866-1925) sah Beuys die Armut selbst und bei James Joyce (1882-1941) ist es der einfache Mann auf der Straße und sozusagen das Proletariat auf der Straße. Etwas hoch Soziales ist darin enthalten.

Musik einschlägig sind. Die Soziale Plastik entfaltet somit eine Aura und einen Duft, der ausschließlich nach einem Erleben einer Erfahrung zu konstruieren ist. Soweit das Angebot von Beuys.

Damit wird speziell der Aspekt des in der Zukunft liegenden wie ebenso des Utopischen thematisiert. Der Begriff der Sozialisation ist zwar nicht speziell genannt, doch geht es Beuys vor allem darum, die Menschen und zwar jeden Einzelnen zu einem bestimmten sozialen Handeln zu veranlassen und zwar im Sinne seines Konstrukt der Sozialen Plastik, die als Grundlage einer von ihm völlig neu definierten Kunst fungiert. Aus diesem Grund ist auch eine Abgrenzung zu den Bereichen der sozialisierten Bildung²⁶¹ und ebenso dem Aspekt der Erziehung²⁶² nennenswert.

„Ich trete aus der Kunst aus.“²⁶³ So gesehen trat Beuys auch aus der Gesellschaft aus. Nun ergibt sich stets die Frage, wie die Menschen in der von Beuys konstruierten Gesellschaft sozial integriert werden sollen, geht es Beuys doch um eine Ästhetisierung sozialer Beziehungen. Darüber hinaus ist offen, wie die Menschen ihr Handeln in die Gestaltung des Zusammenlebens bzw. des Zusammenwirkens in das Konstrukt Soziale Plastik einbringen sollen. Hierzu sei bemerkt, dass es vielseitige Beispiele dafür gibt, wie heute die Kunst unter sozialen Gesichtspunkten eine Sozialisation durchläuft und als sozialisierte Kunst von Menschen für Menschen in Wohngebieten *gemacht* wird. Als Beispiel hierfür sind die diesbezüglichen Arbeiten/Werke in der Stadt Wurzen nennenswert. „Diese sozialisierte Kunst in der Stadt Wurzen ist ein gemeinsames Ergebnis von 140 Menschen. Schüler und Erwachsene verschiedener Altersgruppen waren involviert.“²⁶⁴

Die Vielzahl der Standorte verschiedener Mosaik lässt eine zufällige, unaufdringlich Begegnung im Stadtgebiet zu.“²⁶⁵ Hat sich hier zumindest teilweise ein Stückchen

²⁶¹ In Hinsicht auf postsozialistische Länder bezogen „Das inzwischen weithin akzeptierte Konzept des zweiten demographischen Übergangs bzw. Second Demographic Transition[...] erklärt die beobachteten Veränderungen durch einen grundlegenden Wertewandel, der Änderungen des Partnerschafts- und des Fertilitätsverhaltens nach sich zog. Der steigende Wohlstand, die Bildungsexpansion und eine zunehmende Individualisierung in der Ausrichtung von Lebensläufen veränderten die Perspektiven vor allem junger Erwachsener, die ihre Ansprüche hinsichtlich Bildung, Mobilität und Selbstverwirklichung mit der Entscheidung zur Familiengründung übereinbringen müssen.“ 189, Familie in den postsozialistischen Ländern Europas, Birgit Glorius 2023, 187-210.

²⁶² Immer wieder wird in der soziologischen Forschungsliteratur auf das Folgende hingewiesen: „In der deutschsprachigen Literatur steht der Erziehungsbegriff in enger Beziehung zu den Begriffen Sozialisation und Bildung; teilweise trifft man sogar auf eine synonyme Verwendung.“ 809, Religion und Erziehung, Hans-Georg Ziebertz 809-832, In, Detlef Pollack 2018. „Der Erziehungsbegriff sieht sich schon 1925 durch Siegfried Bernfeld mit der These konfrontiert, dass Erziehung den Status quo der herrschenden Klasse zementiere und auf diese Weise Veränderungen wirksam entgegenstehe. In den 1970er und 1980er Jahren wird der Erziehungsbegriff zum einen in normativer Hinsicht kritisiert. Es wird dem Erziehungsgeschehen vorgehalten, dass die Maßstäbe, nach denen die nachwachsende Generation beeinflusst werde, unkritisch gehandhabt würden.“, ebd., 810.

²⁶³ So auch der Titel eines Buches von Wolfgang Storch, Joseph Beuys, Hiermit trete ich aus der Kunst aus, 2021.; Die Sentenz: Hiermit trete ich aus der Kunst aus – so auch auf einer Postkarte: Joseph Beuys, 1985, Postkarte, DIN-A6, 14.8 x 10.5 cm.

²⁶⁴ Kunst im öffentlichen Raum. Flyer "Anknüpfungspunkte - Als die Teppiche fliegen lernten" der Stadt Wurzen. Wurzen 2011.

²⁶⁵ Belesen – Ausnähen worauf wir stehen. Frank Brinkmann, Flyer zur Sozialisierten Kunst in Wurzen, Anknüpfungspunkte Als die Teppiche fliegen lernten Wurzen 2011, Kunst im öffentliche Raum Projekt

Utopie bereits verwirklicht? Von einer direkten Umsetzung und Verwirklichung im Sinne der Idee und des Konstrukts der Beuys'schen Sozialen Plastik wird man hier noch nicht reden können, aber der Ansatz ist durchaus gegeben, zumal sich die Menschen mit den Gegebenheiten dessen was sie vorfinden auseinandersetzen, um eigene Aspekte in den Bereich der Kunst – und also des gesellschaftlichen Lebens - zu bringen. Hiermit bezeugen sie ihre eigenen Vorstellungen, von dem was Kunst heute sein kann. Interaktion heckt hier einen Mehrwert, der sich als geistig-ästhetischer Wert direkt zeigt. Erstaunlich ist hier, wie sehr sich sogar jener geistige Aspekt, welcher sich meist gar nicht sichtbar zeigt und hier dennoch plastisch zum Ausdruck gelangt.

Hinzuzufügen ist, ein Beispiel aus den 70er Jahren. Der Bröhlerhof steht darüber hinaus für die Suche nach neuen sozialen Lebensentwürfen. Gerade mit dem selbst gewählten Leben auf dem Lande, als Ausstieg aus dem gegebenen sozialen Gefüge, zeigte sich das Freiheit und das Ausprobieren des gesellschaftlichen Miteinanders durchaus möglich war. Damit änderte sich selbstverständlich auch die Sichtweise auf das was man Moralität nannte.

Nun ergibt sich die Frage, ob nicht ohnehin jedes Exponat der Kunst zugleich sozialisierte Kunst ist, da ihr als Kunst der sozialisierende Aspekt, der Anstoß zu jeglicher Sozialisation ohnehin innewohnt. Dies könnte man meinen und so lässt es sich auch mit einigem Geschick zum Ausdruck bringen. Doch für Beuys kommt es darauf an, dass jeder imstande ist diese sozialisierte Kunst zu erschaffen, eben weil sie direkte Teilhabe durch den eigenen Schaffensprozess zeigt. Eigentlich wird die Kunst so wie Beuys sie versteht – übrigens lehnte er diese Begrifflichkeit Kunst eigentlich ab – durch das jeweilige Selbsttun zur sozialisierten Kunst – zu Objekten, die der Sozialisation dienlich sind oder gar diese Sozialisation erzeugen.

Das Sozialisatorische ist wie eine Glocke über dem Bildungsaspekt sichtbar. Es geht darum, ein Bewusstsein zu erwecken und zwar für die besondere Einstellung zur Kunst und was eine Erneuerung der Kunst sein kann. Es handelt sich dabei um experimentierende Bildungs- und Lehrmöglichkeiten, die Beuys so nicht allein im Blick hatte; die so auch schon bei Herwig Blankertz,²⁶⁶ Siegfried Bernfeld,²⁶⁷

des Bundes Bildender Künstler Leipzig e.V. Rosa-Luxemburg-Straße 19/ 21, 04109 Leipzig. Stadt Wurzen Kulturraum Leipziger Raum. Darin auch: „Hintergrund Die ehemalige Wurzener Teppichfabrik mit ihren Glanzzeiten in den 20er und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts sollten die Anknüpfungspunkte für die künstlerischen Installationen sein. Die Produktion der europaweit sehr erfolgreichen Wurzener Teppiche wurde 1996 eingestellt - doch das Können der einst dort arbeitenden Menschen ist in Wurzen noch vorhanden. Hunderte von Musterbüchern und -zeichnungen sind aus der gesamten Produktionszeit vorhanden, die zum Teil Anregungen für die Installationen gaben. Für Wurzen ist das verwaiste Produktionsgebäude ein Denkmal abgeschnittener Traditionen, an die dieses Kunstprojekt langfristig erinnern möchte.“

²⁶⁶ Herwig Blankertz, 1927-1983, sah den Bildungsauftrag darin, die „Erträge“ der Aufklärung in eine Praxis umzusetzen. Die Handlung an sich ist hier das Ziel der Bildung und Bildungsorientierung.

²⁶⁷ Siegfried Bernfeld, 1892 – 1953, sah vor allem in den gesellschaftlichen vorgefundenen Gegebenheiten, dass sich oftmals Bildung nur „erfolgreich umsetzte“, soweit das Elternhaus über ausreichende finanzielle Ressourcen verfügte. Er war auch zugleich eine Kritik hinsichtlich der kapitalistisch geprägten Gesellschaft ersichtlich. Antiautorität, das freiheitliche und selbstbestimmte Lernen und Bewusstsein der Schüler war für ihn bedeutend und zeichnen seine Werke diesbezüglich aus. Auch Sigmund Freud erwähnte ihn als bedeutenden Experten der Psychoanalyse.

Alexander S. Neill²⁶⁸ aber andererseits auch bei Georg Picht²⁶⁹ bestehen und schon von Rimbaud²⁷⁰ und Bloch²⁷¹ erwähnt werden. An dieser Stelle kündigt sich die Sichtweise auf Werte an, die unweigerlich damit verbunden sind. Neue Wertmaßstäbe können auf diese Weise gesetzt und überhaupt erkannt werden. Leben und Lernen sind hier nicht voneinander zu trennen; ebenso wie sich Sozialisation und Lernen – sich Bilden nicht streng voneinander scheiden, sondern Schnittmengen und Übergänge anzeigen. Auch die Unbestimmbarkeit ist hier dem Leben adäquat und fordert die Teilnehmer – Schüler, Studierenden – zum selbstständigen Denken auf.

Sozialisation und Bildung stehen in wechselseitigem Bezug wohingegen der Erziehungsbegriff nicht die gleiche Wertigkeit besitzt. Oft nur auf die Ebene der Familie mit kleinen Kindern bezogen, fristet er ein nicht gleichberechtigtes Dasein und wird teilweise als Lückenbüßer für eine Übergangszeit angesehen, in welcher es noch um ein Erziehen im Sinne von Heranziehen und vielleicht in eine bestimmte Richtung ziehen assoziiert wird. Freiheit, Selbstbestimmung, Individualität und Subjektivität, werden eher dem Bildungsbegriff *unterstellt*. „Bildung suggeriert Freiheit und Selbstbestimmung, ‚Erziehung‘ Abhängigkeit, wenn nicht Schlimmeres“, und Luhmann zitierend: „Erziehung ist eine Zumutung, Bildung ein Angebot“.²⁷²

„Mit dem Begriff Sozialisation wird der ganz allgemeine, anthropologisch fundierte Sachverhalt der sozialen Gestaltung von verlässlichen Sozialbeziehungen und der intergenerationalen Tradierung sozialen Handlungswissens umschrieben; mit dem Begriff der Bildung die Kultivierung von Handlungswissen einzelner Individuen und mit dem der Erziehung die Etablierung sozial erwünschter Eigenschaften von Personen durch Bezugspersonen“.²⁷³

Die „soziale Plastik“ ist ein Sinnbild für eine Umgestaltung des menschlichen Miteinanders und ist ebenso von dem Gedanken durchdrungen, eine universelle Umgestaltung aller gesellschaftlichen Gegebenheiten erreichen zu können. Das Atmosphärische des erweiterten Kunstbegriffs dehnt sich damit direkt in jede kleine Zelle der Gruppen ein, ganz gleich wie unterschiedlich sich jene Gruppen installieren und welchen Bildungsstatus sie haben. Für Beuys ist das universell freie Gestalten, eine Chance das Leben der Menschen untereinander verständnisvoller und lebenswerter zu machen. Bildung im traditionellen Sinne, so wie sie in den Schulen und Universitäten vermittelt wird, ist für Beuys ein unhaltbarer Zustand und für die Missstände innerhalb der menschlichen Beziehungen verantwortlich. Die soziale Plastik, zu einem Gesamtkunstwerk avancierend, sollte diesen Missstand beheben.

²⁶⁸ Alexander S. Neill 1883-1973, stand auch der Psychoanalyse nahe und verstand seine Bildungs- wie auch Erziehungsthematik als eine Selbstregulation, welche von den Teilnehmenden eigenständig vollzogen wurde. Radikallibertäre Züge kennzeichneten seinen pädagogischen Stil. Bekanntheitsgrad erlangte er auch mit der Demokratischen Schule Summerhill.

²⁶⁹ Georg Picht 1913-1982, der als Philosoph und Theologe den Begriff der Bildungskatastrophe prägte.

²⁷⁰ Arthur Rimbaud 1854-1891

²⁷¹ Ernst Bloch 1885-1977

²⁷² Prange 2011, 200; Luhmann 2002. So auch in, Detlev Pollock (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie Detlef Pollack Volkhard Krech Olaf Müller Markus Hero, Handbuch Religionssoziologie. 2018, 810.

²⁷³ Grundmann 2011, 63

Das Atmosphärische kann hier ein wesentlicher Bestandteil sein, um ein Gefühl zu erzeugen, welches ein Gestalten geradezu fördert. Die oder besser gesagt eine Atmosphäre wird sinnlich wahrgenommen und schließt im Besonderen eine emotionale Ebene ein, welche die betreffende Person/ den Personenkreis beeindrucken und so im Komplex einer emotionalen sinnlichen Wahrnehmung steht, die je nach Situation in völlig unterschiedlichen emotionalen Äußerungen aufscheint. (Trauer, Freude etc.) In diesem Sinne deutet sich an, dass die so empfundene Atmosphäre gesellschaftlich konstitutive Wirkungen entfalten wird und die Möglichkeit besteht, dass eine Sozialisation dadurch positiv wie auch negativ beeinflusst werden kann. Die Atmosphäre wirkt sich dann in der Familie und ebenso auch in den Bereichen der Schule aus und schließlich in allen denkbaren Bereichen des Lebens.

Es kommt entscheidend darauf an, ob ein Kind die Umgebung und die darin empfundenen Wirksamkeiten in der Weise verbindet, dass es die Atmosphäre als einen bestimmten, eben den atmosphärischen Raum erfährt. Die Familie bildet hier die Grundzone für das Kind, um sich in später empfundenen Räumen zurecht finden zu können oder zumindest auf den ehemals als positiv erfahrenen Raum zu reflektieren. In einer als Atmosphäre empfundenen Raum (beschützend oder eben gefährdend) bildet sich auch die Wahrnehmung leiblicher Erfahrung in der Lebenswelt. Das aus einer beschützenden und unterstützenden Atmosphäre stammende Kind, wird sich selbstbewusst in den neu zu erobernden Räumen/Atmosphären, wie sie das Schulsystem bereithält, zurecht finden. All dies wird sich in vergleichbarer Weise auch auf die Teilnehmer an der Sozialen Plastik beziehen lassen, die ebenso eine Atmosphäre der Freiheit wie des Schutzes auffinden sollten, um eben jene Vorstellungen von Beuys verwirklichen zu können.

Dabei ist die in einer Gruppe erzeugte Stimmung entscheidend, da sich verdeutlicht in welcher Dichte Zustimmung oder Ablehnung bestimmend sind, die eben jene Gruppe als Teil gewisser Sitten und Gebräuche darstellt. Besonders veranschaulicht sich dies in der öffentlich vorgetragenen Diskussion zwischen Beuys, Bense und Gehlen²⁷⁴. Diese spezifische Atmosphäre wird erkannt, indem sie *gespürt* wird. Ein solches Spüren einer gewissen Atmosphäre kann in erster Linie in der Familie erfahren werden. Darüber hinaus ist ein Gespür auch spezifisch für das Erfassen einer Kultur oder überhaupt kultureller Gegebenheiten.

In diesem Zusammenhang bestehen Werte und Verhaltensmuster in einer gewissen Symbiose und man könnte unterstellen, dass es eine stille Übereinkunft hinsichtlich der Werte gibt.

Hier beweist sich auch eine Parallele zu den Kriminalwissenschaften – area approach und broken windows theory, besagen, dass sich Menschen in „heruntergekommenen“ Stadtteilen ohnehin einer eher kriminellen Sozialität öffnen.²⁷⁵ Sie erspüren eine spezifische Atmosphäre, die jene kriminellen Aktivitäten unterstützt. Wenig ideelles

²⁷⁴ Fernsehdiskussion s.o.

²⁷⁵ Clifford R. Shaw, Henry McKay The natural history of a delinquent career. 1966. Besonders auch der Ansatz zum area approach.

wie auch ökonomisches Kapital sind hier als Auslöser zu sehen, die ein kriminelles Verhalten, ein Verhalten, welches von der Gesellschaft als kriminell definiert wird, annehmen. Hier besteht demnach eine kriminogene Atmosphäre. Wichtig ist hier, dass es eben auch die familiäre Prägung in diesen Milieustudien von Seiten der Kriminalwissenschaften so bekunden, dass sich hier fast schon eine Aporie offenlegt. Die Atmosphäre in den kriminogenen Stadtteilen von Detroit ist in dem Maße sozialfeindlich, dass es eine gehörige Anstrengung des Individuums bedarf, um sich einen atmosphärisch günstigeren Raum zu gestalten. Das soziale Erbe ist als Prägung für das spätere Leben eines Familienangehörigen, eines Kindes, von herausragender Intensität und bestimmt oft – wenn auch nicht immer – den zukünftigen Lebenslauf. Das, was als Kultur bezeichnet wird, ist eben Teil des sozialen Raumes und der Faktor Kultur ist nur unter problematischen Umständen von Neuem zu erwerben. Auf jeden Fall aber stellt die Kultur und auch die damit einhergehende Atmosphäre ein Kapital dar, weshalb beide nur schwer für den eigenen Lebensstil zu verändern sind. Stets scheint die primäre familiäre Grundstruktur im Hintergrund „mitzuschwingen“.

Jener Hintergrund ist es auch, welcher die unterschiedliche Klassenstruktur bedingt und in den jeweiligen von einem Prestige getragenen Klassen völlig andere Gewichtungen und Ausrichtungen hat, als in den ohne jegliches Prestige und Privileg versehenen Schichten. Innerhalb einer Klasse bestehen zumeist gleiche bis ähnliche Verbindungen in Hinsicht auf finanzielles Einkommen, Bildungsabsichten, Interessen, Freundschaften, Liebe. Der in der Familie gelebte Alltag ist ein Beziehungsalltag, der sich in dieser Weise nicht im schulischen Bereich findet. Das Spezielle, Besondere ist es, was diesen Beziehungsalltag auch von den Teilnehmern in eben dieser Weise deuten lässt. Es ist sozusagen ein intimes Geschehen, in welchem bestimmte „Gewohnheiten und Rituale“ bestehen, die so auch nur von den Insidern erkannt und interpretiert werden. Die Einschätzung des eigenen Erfahrungshintergrundes ist hier interessant, da die familienorientierte Partnerwahl, so ausgestaltet ist, dass Partner bevorzugt werden, welche „die eigenen Fähigkeiten und Wertmuster zwar ergänzen, ihnen aber nicht diametral widersprechen“.²⁷⁶

Bestimmt darf man in unsrer momentanen westlich strukturierten Gesellschaft davon ausgehen, dass sich die Bildung an Technik und Digitalisierung orientiert. Die Folgen, auch die negativen, sind bereits sichtbar. Damit könnte das Bildungsideal in einer Sackgasse gefangen sein, da es sich ausschließlich noch für den Einstieg in den Berufsalltag eignet, um dann in die Nähe des anvisierten materiellen Genusses, heißt Einkommen zu gelangen. Selbst die einst so hoch geschätzten künstlerischen Bildungsziele haben dann nur noch den Zweck, eine bestimmte Karriere zu garantieren. Selbstverständlich bestand diese Gefahr schon immer (man sehe die sogenannten Wunderkinder: Mozart etc.) doch ist jene Gefahr in heutiger Gesellschaft wie selbstverständlich als Erbe mitgegeben. Diese alleinige Zweckgebundenheit birgt auch die Problematik. War es zuvor das Prädikat elitärer Kreise (Adel), so ist es jetzt die Marktlage, die bestimmt welche Art der Bildung überhaupt benötigt wird. Doch ist hinsichtlich der modernen Medien hier eine Besonderheit zu beachten. Das familiär

²⁷⁶ Grundmann 2006, 108.

bekanntes Konzept, dass den Eltern, Großeltern einen Bildungsvorsprung für eine lange Zeit gegenüber den Kindern gab, wird in heutiger Zeit oft aufgebrochen. Auch werden Eltern nicht mehr in der Hauptsache als Helfer und soziale Kontaktpersonen benötigt.²⁷⁷ Ebenso wirken sich die neuen sozialen Netzwerke und Medien auch im Bereich der Schulen und Universitäten, den Lehranstalten allgemein aus. Denn infolge social Media ist es allgemein üblich das Konzept für ein selbstständig zu führendes Dasein zu erlangen. Hier wird es möglich, mit selbst erwählten Personen über social Media jederzeit zu kommunizieren und so eine Verbindung herzustellen, die früher ausschließlich in der Verbundenheit der Familie auffindbar war. In dieser medialen Weise wird die bekannte, klassische Sozialisation deutlich verändert, entweder im Sinne einer Erweiterung oder gar der ausschließlichen Bezugnahme innerhalb der sozialen Medien. Davon war Beuys noch nicht betroffen, doch die Anfänge zeigten sich bereits und in dieser Hinsicht soll auf den fiktiven Charakter aufmerksam gemacht werden.

Für Beuys wäre diese Art der Kommunikation, die weitgehend über Messenger geschieht und darüber hinaus in eigener Sprachlichkeit und besonderer Prägnanz, heißt Kürze zum Ausdruck kommt, entweder keine der Kommunikation würdige Angelegenheit gewesen oder er hätte darin zugleich wieder völlig neue Möglichkeiten der Entwicklung auf der Basis eines neuen kommunikativen Charakters gesehen. Nicht von ungefähr heißt es SMS, stehen doch die Buchstaben für Short Message Service. Dadurch entwickeln sich soziale Bezüge in mannigfaltiger Form, die zwar als sozial anzusehen sind, doch in völlig anderer Weise den Menschen beeinflussen, eben weil das Gegenüber nur elektronisch kontaktiert wird. Von Angesicht zu Angesicht besteht dann weder die Kommunikation noch die Beziehung, sondern der technische Apparat, der die stete online-Verbindung bietet ist der Indikator für eine neue Art der Sozialisation.

Damit sind auch neue Erziehungs- wie auch Missbrauchsmöglichkeiten innerhalb des Bereiches der Erziehung gegeben. Die Realität hat einen neuen Raum erobert, der online ist und eben Realität ganz neu im Sinne einer Künstlichkeit und Materialität definiert. Die stete Verfügbarkeit des online Seins bezeugt sich so als Verdammnis online sein zu müssen. Damit ergeben sich unausweichlich jene Aspekte, die einer großangelegten soziologischen Untersuchung völlig andersartige Perspektiven eröffnen. Der Aspekt der Öffentlichkeit gewinnt hier an Bedeutung. Gespräche die vormals in der Familie privat geführt wurden und einen privaten, weil für andere nicht zugänglichen Bereich markierten, erfahren über die sozialen Medien eine Entgrenzung. Selbstbestimmung wie auch Motivation sind in einem völlig neuen Zusammenhang zu sehen.²⁷⁸

Vielleicht kommt es so zu einer völlig gewandelten Sozialisationsart, die sich soziologisch wie psychologisch neu und andersartig darstellt. So bietet das social Web Mikro- wie Makrokommunikationen zwischen den Teilnehmern an. In dieser Hinsicht könnte sich eine Verbindungslinie zur Sozialen Plastik aufspannen, die auch sowohl

²⁷⁷ Zumindest nicht mehr in Hinsicht auf diejenigen, die sich im jugendlichen Alter befindenden.

²⁷⁸ Deci; Ryan, 2000, 227– 268. S. 230., So gesehen in Jane Fleischer, 2016, 16.

von einer Mikro- wie Makroebene aus gesehen wird. Hier scheint fast alles möglich und auch eine vielleicht viel stärkere soziale Bindung, als jene, die innerhalb einer Familie denkbar ist. Darin nun liegt der Ansatz, der direkt zur Beuys'schen Sozialen Plastik führen könnte.

Von Interesse sind die Prozesse, die das Publikum in sozialisationstheoretischer Sichtweise ausfüllen könnte und was es – das Publikum – zu dem machen könnte, was eigentlich die Familie für ihre Mitglieder sind und bewirken. Selbstverständlich kann man davon ausgehen, dass sich überall zwischen Menschen relationale Verhältnisse entwickeln und dafür nicht nur familiäre Gegebenheiten einschlägig sind – seien es traditionelle Gefüge oder Patchwork ähnliche Modelle wie auch andere Lebensformen familiären Zusammenlebens. Doch die Konstellation, die sich im Sinne der Sozialen Plastik zu entwickeln hat, zeigt dennoch familiäre Strukturen. Eine Familie oder eine Gemeinschaft mit familienähnlicher Struktur deutet sozialisationstheoretisch gesehen auf Prozesse hin, die sowohl vom Inneren als auch vom Äußeren her die Angehörigen in einem wechselseitigen Bezug zeigen. Wichtig ist hier hervorzuheben, dass sich Sozialisationsprozesse von innen wie von außen präsentieren und in eben dieser unterschiedlichen Sichtweise auch analysiert und interpretiert werden müssen. Die innerfamiliären Bezüge, die sich zwischen den Familienangehörigen – Eltern, Kinder, Vorfahren – aufspannen, stehen dem sozialen Umfeld in einem symbiotischen Zusammenhang gegenüber. Damit zeigt sich eine Wechselseitigkeit und auch ein oszillierender Aspekt.

Modellierungen sind hier begrüßenswert und bieten sich als ein Modellieren in und an der Gesellschaft und dem dort vorgefundenen Gefüge an. Das Modellieren innerhalb der Familie kann so z.B. darin bestehen, dass Familienrituale wie das gemeinsame Essen der Mahlzeiten einer Veränderung hinsichtlich der Tischgewohnheiten oder auch der Auswahl der Nahrungsmittel unterliegen. Dies müsste so auch auf die Soziale Plastik als Riesenfamilie angewendet werden.

Als Fazit zu diesem Abschnitt sei angefügt: „Auch für die Bildung gilt, dass ihr ein grundlegender Sozialisationsprozess vorausgeht. Während der Erziehung im Blick auf die Gestaltung der Sozialisation instrumentelle Absichten unterstellt werden, steht Bildung kulturhistorisch für Autonomie, Subjektivität und Freiheit. Seit dem 19. Jahrhundert erscheint der Bildungsbegriff geradezu als ein Kontrastprogramm zur Erziehung, wenn gegenüber Heteronomie und Anpassung emanzipatorische Ziele geltend gemacht werden. Das Interesse an Anpassung entdeckte man u. a. in der christlich-religiösen Erziehung, die den Menschen als Imago Dei zu fortschreitender Christusförmigkeit führen will.²⁷⁹ Insbesondere mit der Aufklärung setzt sich das Verständnis durch, dass der Mensch nicht Abbild von etwas werden soll, sondern dass ihm Freiheit zuzusprechen sei, Kraft der eigenen Vernunft und als Selbsttätigkeit Subjekt zu werden. Erziehungspraktiken, die ein heteronomes Vorgehen damit legitimierten, dass Freiheit bereits programmimmanent vorhanden sei, wurden der Ideologie bezichtigt.“

²⁷⁹ Oelkers 2010, 315f.; Prange 2011, 204.

5.1 Die Einführung einer sozialisatorischen Bildungsebene in und mit der Sozialen Plastik als Impuls für sozialisatorische Abläufe?

„Jede Arbeitsintention“, so Beuys „ist ein Ansatz zu einem großen Kunstwerk“.²⁸⁰

Wichtig ist, wie sich soziale Entwicklungsvorstellungen im Sinne von Beuys abspielen. Hierbei sind die sozialisationstheoretischen Sichtweisen bei Beuys zu benennen, die über den Vermittlungsprozess innerhalb der Sozialisation an das Individuum bestimmte Handlungsperspektiven bringt und dazu beiträgt, jene anzuwenden. Zu bedenken ist hier, inwieweit Beuys mit seinem Konstrukt der Sozialen Plastik eine individuelle Entwicklung des Menschen auf der Ebene der sozialen Strukturen und einen damit einhergehenden individuellen Lebensverlauf hätte beeinflussen können. Seinen Aussagen zufolge ist davon auszugehen, dass er auf einen jeden individuellen Lebensverlauf Einfluss nehmen wollte, denn nur so hätte sein Konstrukt der Sozialen Plastik überhaupt funktionieren können.

Der Aspekt der Entwicklung war für Beuys entscheidend, zumal sich nur in dieser Hinsicht auch jene von ihm beabsichtigten Veränderungen im Inneren der Gesellschaft hätten vollziehen können.²⁸¹ Beuys spricht in diesem Zusammenhang auch von Evolution. Was nun genau die Sozialisation betrifft so ist auf die Studien bei Grundmann zu verweisen: „Sozialisation soll primär den persönlichen Prozess der Aneignung sozialer Fähigkeiten, Selektion den Prozess der sozialen Merkmalszuschreibung bezeichnen. Entwicklung ist der umfassendere Begriff: sie ist (abgesehen von genetischen Bedingungen) das Produkt persönlicher Aneignung von Fähigkeiten und sozialer Zuschreibungen.“ In diesem Zusammenhang verweist Grundmann auf die Schwierigkeit, „die sich aus dem Versuch einer Abgrenzung zum Entwicklungs-, Selektions- und Erziehungsbegriff ergeben.“²⁸²

Daraus lässt sich ableiten, dass die spezifisch individuelle Entwicklung jedes menschlichen Wesens nicht von sozialen Aspekten zu separieren ist, sondern, da sie in symbiotischer Weise miteinander verwoben sind, auch in ihrer Wechselseitigkeit berücksichtigt werden müssen.²⁸³ Vor allem geht es auch darum, wie sehr sich der

²⁸⁰ Beuys, zit. Harlan/Rappmann/Schata 1984, 127.

²⁸¹ Zumal der Gedanke der Evolution für Beuys von basaler Wichtigkeit war.

²⁸² Grundmann, 2006, 12ff., 23ff.

²⁸³ „Das Spezifische der Sozialisation liegt auf dem Aspekt der Sozialintegration, auch wenn Prozesse der Individuation mitgedacht werden. Dazu wurden in der Pädagogik die Arbeiten von George Herbert Mead (1931) rezipiert sowie neuere Rollentheorien, die auf die Unterscheidung zwischen role taking und role making abheben (Goffman 1973, 1974). Wenn man jedoch vor allem die Aspekte der Individuation und Persönlichkeitsgenese betont, besteht die Gefahr, das Basale der Sozialisation aus dem Blick zu verlieren. Zum Zwecke einer klaren Abgrenzung weist Grundmann (2011, 65) darauf hin, dass ein psychologisierendes Verständnis von Sozialisation gerade deshalb problematisch ist. Wenn Sozialisation auf Persönlichkeitsgenese reduziert wird, gerät die soziale Praxis des Zusammenlebens leicht aus dem Blick. Grundmann folgend stellen sich erst durch und in der sozialen Praxis die Anforderungen, die Erziehung und Bildung notwendig machen. Insofern gleicht es einem Balanceakte, die Dimensionen soziale Praxis und Individuation einerseits aus analytischen Gründen zu unterscheiden, ohne andererseits ihre Verfechtung zu ignorieren. Auf die Verfechtung hat Georg Simmel in seinen Apriori hingewiesen: Das Individuelle ist Teil des Sozialen, aber es geht nicht darin

Mensch von den Ideen der Sozialen Plastik affiziert fühlt und sich in diesem Sinne selbst als Akteur sieht, welcher die gesellschaftliche Veränderung vorantreibt und wie genau jedes Individuum durch die Handlungen und Aktionen von Beuys sozialisatorisch gebildet wird – anders ausgedrückt wie genau die sozialisatorische Bildung bei Beuys abläuft, denn um eine solche geht es, zumal es eine Einübung und ein *Vertrautwerden* mit jenen Ideen einer gesellschaftlichen Totalveränderung geben muss.

Wie einer Spirale vergleichbar stellt sich immer wieder die Frage, ob Beuys in seinen Werken, Aktionen und seinen Interviews, seinem Sprechen in der Öffentlichkeit, Handlungs-, und Lebensperspektiven zeigte, an denen sich die Menschen orientieren konnten. Daran wird sich dann die Frage anschließen, wie sich die Individuen an den von Beuys initiierten Handlungs- und auch an den von ihm angegebenen Lebensperspektiven hätten ausrichten können. Als Beispiel sei die Beuysche Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ angeführt. Hiermit zeigt Beuys ein ungewöhnliches Handlungsmuster und veranlasst zu einem völlig neuen Denken hinsichtlich des Wahrnehmens von Bildern und dem Denken über das was für das menschliche Leben in einer Gemeinschaft wichtig ist. Beuys will Aufmerksamkeit, doch auf keinen Fall beabsichtigt er zu schockieren, was sich ebenfalls auch für seine Aktion in den USA, die sich auf den Kojoten bezieht sagen lässt. Beuys initiiert hiermit ein Umdenken in Hinsicht der Eroberung des amerikanischen Kontinents und hinterfragt zugleich den Völkermord, welcher in allen Teilen der Erde irgendwann einmal stattgefunden hat.

80

Auch hier besteht der ständige Zusammenhang mit der Frage nach dem Leben in der Gemeinschaft. Damit ist ein Beleg gegeben, dass Beuys diese Anstrengungen unternahm. Doch hängt es entscheidend von den milieuspezifischen Sozialisationsbedingungen ²⁸⁴ab, die sich im familiären Umfeld und auch im

auf; Vergesellschaftung geschieht, indem Individuen aufeinander Bezug nehmen (Krech 1998, 266). Aus analytischem Interesse lassen sich die folgenden Unterscheidungen treffen: Sozialisation zeigt sich in der Perspektive des Individuums als ein Wunsch nach sozialer Bindung und individueller Anerkennung, in der Perspektive der Bezugsgruppe als die Normierung eines bestimmten Verhaltens und in der Perspektive der Gesellschaft als die Notwendigkeit, eine stabile soziale Ordnung zu gewährleisten (Grundmann 2011, 66). Insbesondere die Normierung des Verhaltens weist milieu- und schichtenspezifische Differenzierungen auf, daher ist Sozialisation kein Prozess, der für alle Kinder und Jugendlichen gleichförmig verläuft.“ Detlev 2018, 811.

²⁸⁴ Als Bedingungen für Sozialisierungen seien die Forschungen von Howard S. Becker erwähnt: „Die ersten, ungefähr fünfzehn Jahre seiner Tätigkeit als Soziologe verbringt Howard S. Becker als ‚fahrender‘ Forscher für unterschiedliche Projekte an unterschiedlichen Einrichtungen. Dennoch lassen sie sich alle derselben Reihe klassischer Bindestrichsoziologien zuordnen: vornehmlich der Bildungs-, Professions- und Arbeitssoziologie, außerdem der Soziologie der Institutionen und Organisationen; das umfangreichste Projekt berührt überdies auch die Medizinsoziologie. So disparat diese Gebiete auch wirken mögen – tatsächlich eint die Projekte die Frage danach, wie die subjektive Erfahrung und Persönlichkeitsentwicklung von Personen ausfällt, die innerhalb von Bildungsinstitutionen agieren, seien es Lehrer oder Studenten. Wie erleben diese Akteure ihren Arbeitsalltag, was sind ihrer Meinung nach ihre Aufgaben und Ziele und welche Strategien entwickeln sie, um sie zu erfüllen? Was empfinden sie dabei als problematisch und wie finden sie Lösungen? Entwickeln sie eine berufliche Identität? Lassen sich, auch im Erwachsenenalter, Sozialisationsprozesse beobachten? Und wie beeinflusst die soziale Interaktion in diesem Umfeld, wie sie über all das denken, welche Entscheidungen sie treffen und welche Handlungen sie vollziehen? Everett C. Hughes erklärt „the study of institutions“ zu einem

Freundeskreis oder an den Schulen bzw. Universitäten, am Arbeitsplatz zeigen, dass jene von Beuys anvisierten und initiierten Handlungsperspektiven auch übernommen werden – oder überhaupt hätten übernommen werden können. Die sich ereignende Diskussion bezüglich der Beuysschen Exponate, Aktionen und Interviews zeigen aber, dass sich daraufhin durchaus Änderungen in den Denkschemata und daran anschließend auch der Handlungsperspektiven innerhalb der Bevölkerung bekundeten. Als Beispiel sei auf das große Interesse an Beuysschen Ausstellungen und Diskussionsrunden jener Jahre hingewiesen und dem Interesse daran, an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Beuys zu studieren. Die Möglichkeit zu einer Umorientierung der Handlungsperspektiven war also durchaus gegeben und dies obwohl die vorhergehenden Entwicklungsphasen in der Bevölkerung, wie z.B. die Sozialisation in der NS-Zeit, nicht wegzudenken sind.

Die andere Perspektive ist hier entscheidend und jene muss eingenommen werden, um Beuys auch trotz seiner Widersprüchlichkeiten weiter zu denken und für die Zukunft als kreativen Neuentwurf von Menschlichkeit zu sehen. Aus diesem Grunde mag es nicht nützlich sein, stets seine Kunst als allein unterschwellig braun-völkisch einzuordnen. Man darf spekulieren und daran denken, dass Beuys mit seiner Kunst die Schrecken des Krieges überwinden wollte und das Trennende zwischen den Menschen mit Hilfe der Sozialen Plastik zu beantworten gedachte. Diesbezüglich wendet Hans Peter Riegel stets das ständige Zurückgewendetsein von Beuys auf das Deutschnationale an.²⁸⁵ Doch in gewisser Hinsicht ließe sich dann auch die Zeit der Romantik als eine Vorstufe jenes Deutschnationalen einordnen.²⁸⁶ „Unter dem Titel Eine verdrängte Wahrheit bündelte der Schriftsteller Rolf Schneider in der Berliner Zeitung die Vorwürfe an die Adresse der deutschen Romantiker.

Mit der „wunderlichen Zusammenstellung von Kersting, Ziegler und Beuys“ und dem davon hervorgerufenen „Rumoren“ in den Feuilletons trete zu tage, was in Ost- und Westdeutschland aus unter schiedlichen Gründen vergessen bzw. verdrängt worden sei: Dass die deutsche Romantik sich von den romantischen Bewegungen im übrigen Europa durch die „Fehlleitung oder auch durch die völlige Abwesenheit von emanzipatorischem Potential“ unterschieden habe; dass die Romantik in Deutschland „den Antisemitismus wieder hoffähig gemacht“ hätte und dass der Antikapitalismus E.T.A. Hoffmanns „eher bei Lagarde als bei Lassalle ein Echo fand“. Konsequenz postulierte Schneider denn auch eine Kontinuitätslinie zwischen romantischer Literaturepoche und nationalsozialistischem Ideen gut: „Die Romantik in Deutschland huldigte der blauen Blume und dem Tod: mit problematischen Folgen, denn es lassen sich Traditionslinien ausziehen von der elitären Innerlichkeit Novalis' und Friedrich

Teil von „the study of society in action. Hughes, Everett C. [1942] 1971.; Aldine-Atherton, S. 14-20. In, Dagmar Danko. 2015. 45.

²⁸⁵ Hans Peter Riegel, Beuys Bd. 2, 192ff., Beuys Bd. 3, Dokumente, 390ff.

²⁸⁶ Obwohl Göbbels von einer stählernen Romantik sprach, womit zugleich zum Ausdruck gelangt, dass die Romantik jenem nationalsozialistischen Gedankengut zu weich erschien. Doch vor allem weist Ralf Klausnitzer mit seiner Studie darauf hin, dass die Blaue Blume der Romantik, die sich durch eine Überwindung bis hin zum Schrankenlosen auszeichnet und schließlich im Emblem des Hakenkreuzes zwar falsch aber immerhin uminterpretiert wurde. Ralf Klausnitzer, Blaue Blume. 1999.

Schlegels bis hin zu jener intellektuellen Stimmung, die beispielsweise den Wagner-Schwiegersohn Chamberlain und den Gundolf-Schüler Goebbels erzeugte."²⁸⁷

Doch gerade die Romantik setzte auf die Begabung der Menschen und ihre Möglichkeiten alles gestalten zu können. Nur der Wunsch und Drang gestalterisch zu agieren und ohne Bevormundung endlich etwas Neues entstehen zu lassen, war ein mit Begeisterung angefüllter Drang, der sich auch darin bekundete, dass dem rein Materiell-Technischen der Geist, das Gefühl, schlechthin die Empfindung entgegengesetzt wurde. Beuys recurriert im Besonderen auf diesen „Wesenszug“ der Romantik. Darin darf dann auch der Beuysche Horizont der Bildung und im Besonderen der sozialisatorischen Bildung gesehen werden.²⁸⁸ Doch hinsichtlich der Verbindungslinie zwischen romantischem und völkischem Gedankengut entstehen weitere Problematiken, die sich verzweigen und oft in Interpretationen ergehen, die für diese Arbeit zu weit führen.

Das folgende Zitat angeführt, um jenen quasi endlosen Horizont anzudeuten: „Arbeiten über die dem Zeitalter der Romantik zugerechneten Denker Fichte, Schleiermacher und Görres, aber auch Beiträge zu Novalis, Friedrich Schlegel und Eichendorff ventilieren dagegen ein Problem, das in der romantischen Literaturepoche erstmals in seinem gesamten Spannungsreichtum theoretisch diskutiert bzw. künstlerisch dargestellt wurde: den Konflikt reichen Zusammenhang des einzelnen mit der ihn umgebenden Gesellschaft. Auch dieses Interesse an der romantischen Diskussion eines Grundproblems der Moderne hatte einen zeitpolitischen Hintergrund, der in den Themenstellungen offenbar wurde. Wilhelm Weischedels Tübinger Habilitationsschrift zur Philosophie des jungen Fichte

Der Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft fasste bereits im Titel zusammen, was verschiedene Forschungsbeiträge zur Entwicklung Fichtes und der Romantiker herausstellten: den fundamentalen Wandel von Positionen eines rückhaltlosen Individualismus zur Unterordnung unter soziale Bindungen. Charakteristische Figur der Darstellungen war die Scheidung zweier Perioden in Fichtes Leben und Werk: In einer ersten habe der Philosoph unter Einfluss des Perfektibilitätsprinzips der Aufklärung die Vervollkommnung des einzelnen als Bestimmung des Menschen propagiert, in einer zweiten dem Individuum Unterordnung unter gesellschaftliche Imperative und Aufopferung für diese zugewiesen. Von dieser Separierung zur isolierten Herausstellung und emphatischen Würdigung von Fichtes „deutschem Sozialismus“ war es oft nur ein kleiner Schritt. In ähnlicher Weise wurde - primär in theologischen und erziehungswissenschaftlichen Arbeiten - das kultur- und bildungspolitische Denken Schleiermachers traktiert.²⁸⁹ Schleiermachers

²⁸⁷ So zitiert bei Ralf Klausnitzer, 9f. Mit den Hinweisen auf Rolf Schneider, Eine verdrängte Wahrheit. In: Berliner Zeitung vom 24. März 1995. S. 4, 5.

²⁸⁸ Beuys notierte sich den von Oto Julius Hartmann stammenden Satz: „Mensch. Totalerscheinung eines universellen Denkprozesses“. Beuys, zit. n. ders./E. Beuys 2000, 115. Beuys, Joseph Beuys, Eva Beuys, Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. 2000. So auch in Beuys Handbuch 298.

²⁸⁹ Die folgende Anmerkung findet sich bei Klausnitzer, 138, Anm. 125. „U.a. Roland Schütz: Schleiermacher und unsere geistige Wehrhaftmachung. In: Völkische Schule 13 (1935), S. 417-429; Hartwig Fiege: Schleiermachers Begriff der Bildung. Hamburg 1935 (= Erziehungswiss. Studien 1 =

Bildungsgedanken leitete man aus seiner Überzeugung von der bildenden Kraft der Gemeinschaft ab, mit der der Berliner Theologe sich als Gesinnungsgenosse Fichtes, Steins, Arnolds und Jahns bewährt habe.“

Bildende Kraft und Aufbruch zu dem gänzlich Neuen, welches sich dennoch stets auf die Gemeinschaft bezieht und zwar auf jene, die dem Nationalen verpflichtet zu sein scheint – doch darin lässt sich nicht der einzige und also übergeordnete Aspekt herauskristallisieren und wird hier genannt, um die Ausuferung einer solchen Interpretationsflut anzudeuten. Allerdings steht fest, dass der Gemeinschaftsaspekt zentral steht. In dieser Hinsicht wollte Beuys jedem die Möglichkeit eröffnen, die eigene persönliche Entwicklung, an Hand der Mitarbeit an der Veränderung des gesellschaftlichen Gefüges (Sozialer Plastik), plastisch und damit aktiv zu gestalten. Doch sind stets auch die Einflüsse in ihrer Intensität zu bedenken.

Die Intensität der Wirkung, die von den Beuyschen Werken, seinen Aktionen etc. ausging, sind kaum einschätzbar und so lässt sich Messbares in dieser Hinsicht nicht mit Sicherheit übermitteln. Eine Tatsache, die übrigens ganz dem Ideal von Joseph Beuys entsprach, zumal er allem Messbaren äußerst kritisch begegnete. Ebenso ist es von herausragender Wichtigkeit dass "die Sozialstruktur (...) den einzelnen nicht von vornherein in ihrer Gesamtheit als objektive, hochanonyme Gegebenheit konfrontiert. Vielmehr begegnen sie ihm selektiv und werden von bestimmten Mitmenschen vermittelt".²⁹⁰ Beuys wollte eine gewisse Sozialstruktur vermitteln und lehren, damit überhaupt ein Gefühl für die zu leistende Veränderung innerhalb der gegebenen gesellschaftlich bereits vorliegenden Strukturen erreicht werden konnte. Dass sich damit jedes individuelle Leben und also der Lebenslauf unter neuen Aspekten ergeben sollte, stand für Beuys fest. Doch geht es laut Hurrelmann darum, „den eigenen Lebensverlauf in Anlehnung an die gesellschaftliche Organisation des Lebensverlaufs zu gestalten.“²⁹¹ Es geht also um eine Angleichung, die von Beuys nicht gewollt war. Beuys ging es um eine radikale Neugestaltung auch jedes individuellen Lebenslaufs. Aus soziologischer Sicht also eine Utopie?!

Aus der Perspektive der Soziologie wird die Sozialisation zunächst vom Modell der Familie her betrachtet, da grundsätzlich spätere Lebenserfahrungen in diesem noch „eingeschränkten Sozialfeld gemacht werden und in der späteren Phase noch „einen beträchtlichen Einfluss“ haben. Da Sozialisation stets als ein lebenslanger Prozess zu verstehen ist, wird klar, dass die von Beuys eingesetzten Aktivitäten nicht einen solchen Prozess völlig neu einleiten konnten. Die Herkunft des Menschen bleibt ein

Diss. Hamburg); Johannes Perle: Individualität und Gemeinschaft im Denken des jungen Schleiermacher. Gütersloh 1937 (= Diss. Königsberg).“ Des Weiteren dort die Anmerkung 126: „Das Besondere seines [Schleiermachers] Bildungsbegriffs sei die Synthese von „nationalem Gemeinschaftsgeist“ mit dem „Geist des Humanismus, wie er in der Geistesarbeit unserer Klassiker seinen Ausdruck fand“, so Hartwig Fiege: Schleiermachers Begriff der Bildung, S. 102 f.“ Ebenso die Anmerkung 123, mit dem Hinweis auf eine Dissertation. Marie Heinsen: Individuum und Gesellschaft bei Fichte. Nürnberg 1933 (= Diss. Erlangen), Anmerkung 122, Wilhelm Weischedel, Der Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft. Leipzig 1939 (= Habil Schrift Tübingen).

²⁹⁰ Grundmann, Hochschulschrift.

²⁹¹ So auch Hurrelmann 163, Klaus Hurrelmann, Einführung in die Sozialisationstheorie Studium Pädagogik. Weinheim 2006.

entscheidender Gesichtspunkt. So deutet sich stets an, was Bourdieu ²⁹²als Habitus bezeichnet. Nun besteht die Möglichkeit die Aktionen und Performances von Beuys im Rahmen einer riesigen Familie zu sehen und Beuys darin als Vaterfigur und ebenso auch als Lehrer zu verorten. In diesem Sinne käme es dann dazu, die Individuen, in der Rolle der Familienmitglieder zu sehen, die in den von Beuys initiierten Interaktionssituationen lernen und sich demzufolge umorientieren, um das Modell der Sozialen Praxis in die Realität umzusetzen.

Beuys setzt sich selbst als Ideengeber, Lehrer und als Schamane zugleich. Die Menschen, die Gesellschaft, sind mit den Kindern einer Familie gleichzusetzen, den Lernenden, und sie sind diejenigen, die sich mit dem Lernmaterial auseinandersetzen und es untereinander in Interaktionen abwägen. Eine direkte Vorhersage bezüglich eines Erfolges, im dem Sinne, dass sich die Veränderung an und im Gefüge der Gesellschaft sichtbar macht, ist schwierig – doch nicht unmöglich. Beuys hatte mit seinen Aktionen und Auftritten einen gehörigen Wirbel in der Öffentlichkeit ausgelöst, da gerade seine Sichtweise auf die Kunst und sein erweiterter Kunstbegriff den Nerv der 60er und 70er Jahre in Deutschland traf. So zeigen es die Diskussionen, die in der Öffentlichkeit stattfanden.

Hier war auch der Effekt alles Revolutionären zwar attraktiv, doch der abrupte Bruch und ein ebensolcher Neuanfang war für Beuys keine Linie, die er verfolgt wissen wollte. Vielmehr war ihm, der wie oft erwähnt, auf das evolutionäre Moment *setzte*, das revolutionäre Element nicht geeignet, um den Bildungsaspekt einzuarbeiten. Beuys war bestrebt, um überhaupt das Modell der Sozialen Plastik in eine Realität umsetzen zu können, vorher den Bildungsprozess einzuleiten, um das soziale Anliegen überhaupt verständlich zu machen. Beuys nahm also den Zeitaufwand in Kauf, um das Ziel der Verwirklichung der gesellschaftlichen Veränderung am Modell der Sozialen

²⁹² Dazu ein interessanter Querverweis zu Norbert Elias: „Bei Elias taucht der Begriff des Habitus zum ersten Mal 1939 im ersten Band von Über den Prozess der Zivilisation als kollektiver „psychischer Habitus“ oder „sozialer Habitus“ auf, der sich, Elias’ Konzeption zufolge, im Laufe der abendländischen Zivilisationsgeschichte immer wieder veränderte (Elias 1997: 76, 82. Elias, Norbert (1997): Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen 20., 1997). Eine tatsächliche systematische Ausarbeitung zu einem soziologischen Konzept erfährt der Begriff bei Elias jedoch erst im dritten Abschnitt von Die Gesellschaft der Individuen unter dem Titel “Wandlungen der Wir-Ich-Balance”, in, Elias, Norbert: Wandlungen der Wir-Ich-Balance. In: Norbert Elias: Die Gesellschaft der Individuen. 2001 207-315. So ist bereits in den Beiträgen aus den 30er, 50er und 80er Jahren ersichtlich, dass das Individuum mit der von ihm vorgefundenen Gesellschaft ein Gebilde an sich darstellt und eine direkte Trennung zwischen der Gesellschaft und dem einzelnen Menschen nicht besteht. „Obwohl die Soziologie von Elias zweifellos einen prägenden Einfluss auf Bourdieu hatte, ist es somit sehr unwahrscheinlich, dass dieser den Begriff selbst tatsächlich von Elias übernommen hat. Dennoch ist die Parallelität der Konzepte – wie in diesem Beitrag gezeigt werden wird – an manchen Stellen so evident, dass eine direkte inhaltliche Beeinflussung kaum von der Hand zu weisen ist.“ Florian Schumacher, Norbert Elias’ sozialer Habitus“ als Vorläufer des Bourdieu’schen Habitus? Eine vergleichende Analyse. In, Alexander Lenger, 2013 131 – 145, 132.

²⁹² Sehr anschaulich zeigt sich dies an dem Leben der Caroline Schelling, geborene Michaelis, verwitwete Bäumers, geschiedene Schlegel und verheiratete Schelling. Auch Sophie Mereaus Lebensstil (Sophie Mereau 1770-1806) beweist neue Freiheitliche Tendenzen eines Lebens als Frau und die Möglichkeit einer selbstbewussten Lebensgestaltung; welche ihr aber von ihrem Ehemann Clemens Brentano nicht zugebilligt wurde. Neuland in jeder Hinsicht, in den Lebenssituationen und so oft auch in der Literatur, so wie auch den Abenteuerromanen des James Fenimore Cooper, die noch unbekannt Gebiete Nordamerikas, die erkundet werden sollten. Auch darin ist eine Kritik an dem Verhalten der Menschen zu sehen, eigentlich besteht schon hier die Kritik an jeglichem Imperialismus.

Plastik umsetzen zu können. Die gegebene bundesrepublikanische politische Lage jener Jahre, sollte in das Projekt der Sozialen Plastik miteinbezogen werden. Damit war gewollt, dass das etablierte und vorgefundene Politische mit einer Blase umgeben werden sollte, die als Soziale Plastik alles in sich aufnehmen könne.

Allerdings konnte Beuys nie sicher sein, inwieweit die Interaktionsfähigkeit des Publikums sich entwickelte. Das Individuum stand in der Menge des Publikums und war darauf angewiesen, die bestimmten von Beuys angebotenen Interaktionssituationen im eigenen Denken und Fühlen *nach zu konstruieren*. Doch konnte sich dies nicht in dem Sinne wie in einer Familie abspielen, so wie es Keller analysiert²⁹³, indem Kinder sich auf die Sichtweisen anderer Familienmitglieder einlassen, um so eine verbindliche Vorgabe für ihre später erfolgende symbolische Rollenidentifikation zu entwickeln, die für die soziale Interaktionsfähigkeit maßgeblich ist. Auf Beuys bezogen heißt dies, es kommt vor allem auf die soziale Zuschreibung an und also wie sehr er sich seinem Publikum mit Intensität in jener Rolle des Lehrers widmete. Durch das Ansehen der Beuys'schen Aktionen könnten sozialkognitive Fähigkeiten wachgerufen werden, die dann die Fähigkeiten der Menschen in der Weise beeinflussen, dass sie die Rollenidentifikation als Mitglieder einer Familie annehmen und ihre soziale Interaktionsfähigkeit demgemäß angleichen.

Es handelt sich dann um „die“ Anschauung, welcher auch Beuys mit Vehemenz verbunden war, zumal er im Geiste der Romantik, jene sozialen Grundstrukturen in der Gesellschaft ganz im Sinne eines Novalis – eben als Neuland – zu verankern suchte. Es ist darin ein Aufbruch zu sehen, um das Unbekannte auszuprobieren – so auch hinsichtlich des Zusammenlebens.²⁹⁴ Die Zeit soll dabei für das Veränderbare genutzt werden. Doch sind es die jeweils individuellen Ressourcen jedes Einzelnen, inwieweit ein solcher von Beuys initiiertes Veränderungsprozess beginnen kann. Denn vor allem wird Kindern von ihren Eltern und damit in einem lang andauernden Prozess die Einstellung etwas lernen zu wollen vermittelt, um somit den Bildungsweg zu eröffnen. Beuys muss also einen Sozialisationseffekt bewusst beabsichtigt haben, um sein Modell der Sozialen Plastik, im Sinne einer gesellschaftlichen Neustrukturierung, umsetzen zu können. Ein Sozialisationseffekt könnte sich innerhalb des Publikums immer dann ergeben, wenn einzelne Mitglieder einem von Beuys angestrebten Sozialisationsmuster folgen. Das Sozialisationsmuster im Sinne von Beuys lässt sich dahingehend interpretieren, dass der Gedanke der Freiheit grundlegend ist und die von Beuys gemachten Angebote auszubauen und in eigener „Regie“ zu variieren sind. Das hier benannte Sozialisationsmuster ist in keiner Weise fest verankert und in diesem Sinne nur als ein lockeres Orientierungsmuster im Sinne einer Sozialisation zu deuten.

²⁹³ Matthias Grundmann und Monika Keller, 1999; Monika Keller Moral in Beziehungen. 2001 S. 111-140, hier 137-140.

²⁹⁴ Grundmann Hochschulschrift.

5.2 Die Erziehung in Beuyscher Perspektive – Jeder Mensch ist ein Künstler

Mit der oft wiederkehrenden Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“ verlagert Beuys das plastische Arbeiten aus der Bildenden Kunst in eine anthropologische, universale Grundbestimmung, der zufolge bereits Denken und Handeln Formbildungsprozesse, genuin kreative künstlerische Vorgänge seien. Verbaliter: Das „Hineindrücken einer Tat, in die Materie“.²⁹⁵ womit das Plastische den institutionalisierten Bereich verlässt und als eine bildhauerische Metapher des Modellierens als pädagogisch-sozialer Prozess zu verstehen ist, bezeugt für Beuys Vorgänge des Bewusstseins wie auch jedwede körperliche Tätigkeiten. Ein Abdruck wird dadurch hinterlassen und ist also als Markstein zu verstehen und demnach auch als Prägestock für nachfolgende Generationen?

Dazu auch das Folgende: Eine Kunsterziehung wie sie üblicherweise an Schulen als Fach angeboten und dort isoliert von anderen Fächern gelehrt wurde, gehörte seiner Meinung nach abgeschafft. Kunst war für ihn etwas Allgegenwärtiges, welches weder ein Nischen- noch ein exponiertes Dasein führen sollte. „Ich plädiere für ein Bewusstsein, dass es nach und nach keine andere Möglichkeit gibt, als dass die Menschen künstlerisch erzogen werden.“²⁹⁶ Die Kunst gehört also allen und wird potenziell von allen kreiert und so ist auch das folgende Zitat hinsichtlich der Umwelt in diesen Umkreis aufzunehmen.

„Die Umwelt²⁹⁷ gehört uns allen, nicht nur der High Society“.²⁹⁸

Im Fokus steht bei Beuys eine Erziehung, die jede kreative Aktivität im Menschen fördert. Was ist unter kreativ und Kreativität zu verstehen?²⁹⁹ Die Kreativität der Menschen verteilt sich in der Sozialen Plastik auf die Teilnehmer und so entwickelt sich das Interagieren, um eine Komplexität herzustellen. Dies läuft im Großen quasi unbewusst ab, obwohl die Einzelaktionen sich jeweils an ein Gegenüber richten und auch bewusst ablaufen. Die ständige Änderung und auch das Oszillieren – alles ist in jenem vielfältigen Interagieren im Großen sichtbar. Komplexität zwischen Chaos und Ordnung sind bei Beuys deshalb charakteristisch. Alles steht mit einer Umgebung im

²⁹⁵ Beuys 1984, 125. Beuys, Joseph, Eintritt in ein Lebewesen 1977 In, Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata: Soziale Plastik. 1984, 123–128. So auch in Beuys Handbuch, 55.

²⁹⁶ Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, 173.

²⁹⁷ Umwelt – das war für Beuys, die Lebenswelt, in der ein Jeder steht.

²⁹⁸ Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1986, 284.

²⁹⁹ „Hinsichtlich der Geschichte des ganzen Naturgeschehens akzeptieren Emergentisten die These, dass es wiederholt zu ‚genuin Neuem‘ gekommen sei. Hierin stimmen sie mit Bergsons Idee der ‚kreativen‘ bzw. ‚schöpferischen Evolution‘ überein. Der ›reine Mechanismus‹ leugnet dagegen, dass die Natur wirklich Neuartiges hervorgebracht hat, da er alle Veränderungen als bloße Umgruppierungen prinzipiell gleicher Bausteine deutet. Gegenüber dem vitalistischen Ansatz grenzen sich Emergenztheoretiker jedoch dadurch ab, dass sie es für unplausibel halten, eine übernatürliche Kraft anzunehmen, die für das ‚Schöpferische‘ der Entwicklung zuständig sei. Gesucht ist folglich eine kosmologische Theorie, die in naturalistischer Weise diejenigen Veränderungen im Naturgeschehen deutet, die ›genuin Neues‹ hervorbringen. Neben den evolutionären Emergenztheorien scheint dieser Forderung allerdings auch der reduktive Physikalismus gerecht zu werden, da dieser ebenfalls das Entstehen vollkommen neuer Organisationsformen und Strukturen akzeptiert, die ihrerseits zuvor nicht realisierte Eigenschaften und Verhaltensweisen instantiiieren können.“ Stephan, Emergenz, 2007, 12.

Austausch und die Komplexität ist sozusagen nicht zu übersehen. Die Vielfalt besteht bereits in der Einheit. Das Verhalten des komplexen Systems *Soziale Plastik* lässt sich nicht auf das Verhalten der einzelnen Mitglieder reduzieren, denn man kann nicht ableiten, was das System Soziale Plastik als Ganzes tut (tun würde).

Es sind die emergenten Eigenschaften der Sozialen Plastik die Beuys anspricht, wenn er sagt, dass jeder daran teilnehmen könne und die Entwicklung sich in einer Dynamik äußere. Dabei ist die Soziale Plastik eben mehr als die Summe der an ihr Teilnehmenden. Auch die Adaptivität ist hier entscheidend, um ein Fortbestehen zu gewährleisten. Die sich darin ereignende Sozialisation steht in direkter Beziehung zur Bildung und dem Erziehungsaspekt. Diese Gebiete stehen nicht nur nebeneinander, sondern bekunden durch ein Netz der Verwobenheit Aspekte des Oszillierens. Das Oszillieren zeigt sich in beeindruckender Weise in einem Hin – und Herpendeln der gesellschaftsspezifischen Gestaltungen.³⁰⁰

Wie genau soll sich der Aspekt der Erziehung zeigen und wie soll Erziehung in der Sozialen Plastik *gemacht* werden. Zentral ist auch hinsichtlich des Erziehungsaspektes, eine Unvorhersehbarkeit und in gewisser Weise das Chaotische zentral. Obwohl Beuys die Sozialisation, Bildung und Erziehung im Sinne einer völligen Freiheit anlegen will, zeigt sich eben darin zugleich der Widerspruch, dass aufgrund eines solch weitgespannten und allumfassenden Freiheitsdenkens, eine Planung nicht möglich ist. Dies zeigt sich auch in seinen Werken, doch dadurch gelangt das Ganze in den Focus, der Aspekt des Ganzheitlichen, dem Beuys verbunden war.³⁰¹ Dabei kann es auch zu genuin Neuem kommen? Ein interessanter Gedanke, dem Beuys gewogen war? Die Frage nach Evolutionärem wird hier gestreift und das Evolutionäre zeigt sich in vielen Beuyschen Zeichnungen wie überhaupt auch in seinen Aktionen und Performances, so wie es sich in der Aktion mit dem Kojoten wie auch in der Darstellung „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ bekundet.³⁰² Hiermit wird die Wertschätzung der Kreatur hervorgehoben, die Beuys auch das Publikum lehren wollte. Er beabsichtigte die Menschen in der Weise darin zu lehren, dass sie Umwelt, Natur und damit die Kreatur hochschätzten. Beuys, der die Urformen

³⁰⁰ „Was die Gestaltbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse betrifft, zeigt sich ein Oszillieren zwischen der Annahme, dass soziale Wirklichkeiten gestaltet und gesteuert werden können und der Forderung, dass soziale Gruppen sich letztlich selbst organisieren und nach ihren spontanen, quasi natürlichen emotionalen Beziehungen ausrichten sollen“. Tobias Schlechtriemen *Bilder des Sozialen*, 2014, 204.

³⁰¹ Beuys Zitat: „Bei diesem Begriff des Ganzen geht es um Welt und Sein, um Leben und Werden; es geht um deren spirituelle Dimension. Doch ist es das Ergebnis des Materialismus, dass diese spirituelle Ganzheit verloren gegangen ist. Statt dessen hat der Mensch die intellektuellen Fähigkeiten, den dialektischen Gegenpol des Emotionalen, verabsolutiert.“ Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus*, 69.

³⁰² In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass sich Beuys an Goethes Sicht auf die Fauna und Morphologie orientierte. „Als Goethe den Begriff der Morphologie als Bezeichnung für die Lehre von der Gestalt 1796 einführte, lagen bereits wichtige Arbeiten zum Gegenstand vor, so der Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre dass der Zwischenknochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei (1784), der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790), die Vorstudien zur Gestalt- und Vergleichungslehre aus den Jahren 1790 bis 1794 sowie die Manuskripte zur vergleichenden Anatomie, die auf die Aufstellung eines Typus der höheren Tiere zielten (1795/1796).“ *Goethe Handbuch Supplemente Band 2 Naturwissenschaften*. 2012, 6.

des Lebens suchte und sich an der Urpflanze Goethes orientierte,³⁰³ beweist geradezu den Menschen in dieser Hinsicht zu unterweisen. Dies verdient hier erwähnt zu werden, da Beuys sich in eben dieser speziellen Darbietung mit dem Hasen – wie auch in der Performance mit dem Kojoten – sehr speziell der Beziehung zwischen Mensch und Tier widmet.

Diesbezüglich äußert sich Beuys wie folgt: „[...] der Mensch ergreift selbstverständlich auch als Künstler gewisse Stoffe der Natur und benutzt sie, um eine, na sagen wir mal, eine Botschaft abzugeben von der er glaubt, sie ist für die Bewusstseinsentwicklung innerhalb der Kunst, aber auch vielleicht innerhalb anderer kultureller Bezüge, vielleicht sogar für die Wissenschaft von Wichtigkeit. [...] Und so habe ich natürlich einen Stoff aus der Natur genommen. Ich habe einen Hasen genommen, den andere Jäger totgeschossen haben. Ich habe diesen toten Hasen genommen, um in der Aktion mit ihm zu arbeiten. [...], um etwas über die Wichtigkeit von Tieren in der Welt und auch über einen weiter gefassten Begriff von Intelligenz in der Welt auszusagen. Dafür habe ich nun selbstverständlich diesen Hasen genommen.“ Beuys setzt diesem Satz noch hinzu: „Ob ich dadurch schuldig geworden bin, das kann ich natürlich nicht entscheiden. Ich glaube schon, dass ich das rechtfertigen kann und *dass ich diesen Stoff, in Form eines toten Hasen, in effektiver Weise auch für die Interessen des Hasen eingesetzt habe, so dass ich das verantworten kann.* Es kann natürlich trotzdem sein, dass irgendeine Schuld auf mir liegt deswegen. Ich bin bereit, diese Schuld auf mich zu nehmen.“³⁰⁴ Die Beziehung, in welcher der Mensch ganz detailliert als Gegenüber zur Kreatur steht, ist so auch für die Idee der Sozialen Plastik entscheidend, denn in jener geht es hauptsächlich um das Miteinander und auch um die Erziehung des Menschen, der eine bestmögliche Gesellschaft herbeiführen soll. In gewisser Weise war Beuys auf der Suche nach dem Urprinzip des Lebens, des Miteinanders, und der Erziehung, die auf dieser Basis ein gegenseitiges Verstehen ermöglicht, wie ebenso eine sozialisatorische Bildung, die das Beste im Menschen hervorzubringen vermochte, um zugleich eine bestmögliche Gesellschaftsform für den Menschen bereitzustellen.

Der Elan allen Lebens, etwas welches als Elan allem Leben zugrunde liegt und das Leben befeuert, ist ein Gedanke, der die Erziehung und die konstruktive ja konstruktivistisch geprägte Idee der Handlungen an und in der Sozialen Plastik zusammenfügt. Darüber hinaus ist für die Beuys'sche Sichtweise zentral, dass er eine geistige, ja übergeordnete Kraft des Menschen annimmt, die solch eine

³⁰³ „Die gesamte Pflanze in ihrem Habitus, der allgemeine Bauplan, bestand für ihn in einer charakteristischen Folge von verschiedenen Blattformen, die vom Keimblatt bis zur Blüte unterschiedliche Ausgestaltungen erfahren. Goethe verwendete für diese Vorstellung einer botanischen, alle bezeichnenden Merkmale enthaltenden Zentralform den Begriff ‚Urpflanze‘, der freilich nicht phylogenetisch im Sinne der Evolutionstheorie des 19. Jhs. gedeutet werden darf. 1787 erschien die Urpflanze ihm kurzzeitig als ein real in der Natur existierender Typus, dann aber bald als eine gedankliche Leitfigur, die in der konkreten Natur nur in immer wieder neuen Ausgestaltungen in Erscheinung treten kann. Durch das Prinzip der Metamorphose, durch Metamorphosen des Blattes, ließ Goethe aus dem Pflanzenmodell, dem Typus oder der Urpflanze, die zahlreichen in der Natur tatsächlich vorkommenden Pflanzen entstehen.“ In, Goethe Handbuch Supplemente Band 2 Naturwissenschaften, 9.

³⁰⁴ Joseph Beuys, Die Eröffnung 1965, Eva Beuys, Wenzel Beuys. 2010, 62 f. Hervorhebung von mir.

konstruktivistische Leistung vornimmt. Es ist die Intuition, von welcher alle Kreativität und das Leben im Beuysschen Sinne abhängt. Die Ebene, die sich zwischen Intuition und Ratio bewegt,³⁰⁵ trifft in diesem Sinne punktgenau die Beuyssche Position der Erziehung.

Daraus folgt, dass Erziehung hier als eine Kommunikation zwischen Beuys als dem Künstler und Lehrer zu seinem Publikum besteht. Dies muss vom eigenen Leben aus, vom Leben des Individuums her geschehen, denn nur so lässt sich auch der Satz von Beuys: „Jeder Mensch ist ein Künstler“ – Jeder Mensch ist ein Künstler am sozialen Organismus“ verstehen. Der so oft zitierte Satz von Joseph Beuys ist ein Statement für Selbstdenken, Selbsttun, Unabhängigkeit und freie Verbindung zwischen den Individuen einer Gemeinschaft, um eine freie und sich entwickelnde Sozialisation überhaupt proklamieren zu können. Bisher schien die Kunst exklusiv und einer privilegierten Minderheit vorbehalten, doch mit jenem Beuysschen Ausspruch wird sie Teil einer jeden Gemeinschaft. Jeder darf sich als Künstler fühlen und zwar ganz unabhängig davon, ob er künstlerische Fähigkeiten im traditionellen Sinne besitzt. Die von Beuys ins Leben gerufene soziale Plastik verdeutlicht gerade auch dieses eben Dargestellte. Hiermit wird der Mensch bei Beuys ein Schöpfer par excellence, welcher der Gemeinschaft nicht etwa Grenzen setzt, sondern jene erweitert – eben wie es der erweiterte Kunstbegriff bei Beuys ausdrückt. Beuys sieht jeden Menschen in seiner Eigenheit als schöpferisch Tätigen, um nicht zu sagen, Beuys erhebt den Menschen auf die Stufe des Göttlichen, ja auf die Stufe eines Gottes.

89

Darin besteht aber auch die Verantwortung jedes Menschen, um für ökologische Schäden einzustehen. „[...] Und wenn ich dem toten Hasen die Bilder erkläre, dann sage ich, hier handelt es sich um einen toten Hasen. Und diese Aktion hat ja schon stattgefunden zu einem Datum, als Menschen schon ein Bewusstsein hatten von den ökologische Schäden, die Menschen anrichten, die sie in den Lebenslinien der Welt anrichten. Das heißt, sie töten Hasen, sie töten aber auch Böden, sie töten die Wälder durch ihre Produktionsweise, sie vernichten die Lebenslinien der Natur generell, das ist ja das ökologische Problem.“³⁰⁶ Beuys geht noch weiter, denn er sieht den Hasen stellvertretend für die den Menschen umgebende Natur als „Außenorgan“. „Dann wissen wir auch, dass der Werdegang des Menschen in der Evolution sich mit Hilfe dieser Wesen vollzogen hat, die wir heute vernichten, zu denen keine Liebesbeziehung mehr besteht. *Und wenn ich diesem Eigenorgan die Bilder erkläre, meine ich in diesem Sinne, dass Kunst ganz anders verstehbar werden muss – als eine wirkliche Aufrichtung von kreativen Kräften im Menschen, bei seinen Sinnen.* Dass sie schärfer, besser und viel reicher und viel potenter werden. [...]“³⁰⁷ Der Hase wird einerseits als Außenorgan betrachtet und vor allem aber als ein Eigneorgan des Menschen. Dabei zeigt sich die Sichtweise, die Beuys auch auf die Teilnahme an der Sozialen Plastik zum Ausdruck bringt, da die Soziale Plastik als Organ des Inneren wie auch des

³⁰⁵ So wie es bereits der Titel der „Zwischen Intuition und Ratio“ der Habilitationsschrift von Matthias Bunge zur Geltung bringt. Bunge, 51.

³⁰⁶ Joseph Beuys, Die Eröffnung 1965, 65.

³⁰⁷ Joseph Beuys ebd. 66. Hervorhebung von mir.

Äußeren gesehen wird und der Mensch in jenem Modell von innen wie von außen daran teilnimmt – wie auch vom Inneren wie auch am Äußeren daran arbeitet

Damit gibt Beuys seine allentscheidende Botschaft. Demnach darf man interpretieren: am Anfang war der Mensch als Künstler und nur so kann eine konstruktivistische Sozialisationstheorie und Erziehung in diesem Sinne gelingen, will heißen umgesetzt werden. Die Macht, sich erziehen zu lassen, liegt bei jedem Menschen, welcher ja als Schöpfer auftritt und zwar als Schöpfer der Sozialen Plastik und also der Gesellschaft, in welcher er als Mensch lebt. Ganz in diesem Sinne durchläuft jeder Mensch auch keinen Prozess, sondern ist der Prozess selbst.³⁰⁸ Es gibt die Soziale Plastik, die Gesellschaft nie ohne die konstruktivistische Kreativität des Menschen. Die Soziale Plastik verdankt sich nur jener menschlichen Kreativität. In gewisser Hinsicht lassen sich hier religiös-theologische Verbindungen feststellen.³⁰⁹ Ganz dem Gedanken der Potentialität des Kreativen verbunden, stellt es Beuys nicht klar heraus und erklärt es nicht en détail, denn es soll dem Kreativen überlassen bleiben, etwas daraus zu „machen“. Der Gedanke der Erziehung wird in Anlehnung an die menschliche Kreativität neu gedacht. Auch hier nochmals der Hinweis auf das Selbstdenken³¹⁰ und Selbsttun.

Das individuelle Tun gerät damit in den Vordergrund. Die ‚Beuysche Erziehung‘ orientiert sich dabei an den Idealen bei Rudolf Steiner, zumal das Zuwenden und sich dem *Menschsein Widmen* auch das erzieherische Anliegen Rudolf Steiners war.³¹¹ Auch in puncto Erziehung zeigt sich die Verbindungslinie und ist in zahlreichen Interviews beweisbar, wie sich z.B. in den Gesprächen mit Friedhelm Mennekes zeigt.³¹²

Darüber hinaus besteht eine Perspektive auf die Kunst, aber auf die Kunst, die Beuys im Sozialen verankert. Dies ist von Anfang an zu bejahen, da Beuys die Kunst nicht aus dem alltäglichen Leben und also des Miteinanders ausgrenzt. So müssen Räume für die Kunst und die entscheidende Kunstbetrachtung geschaffen werden – es geht um eine Kunstbetrachtung im Ganzen. Hier soll das Selbsterfüllende ebenso ermöglicht werden wie eine Gemeinsamkeitsverwirklichung des Menschen. So ist der Mensch immer schon als Teil einer Gemeinschaft von Interesse. Die Kunst ist eben nicht nur elitär und in kleinen Nischen verfügbar³¹³ (dort vielleicht nur für die

³⁰⁸ Hier zeigt sich ein direkter Bezug zu Norbert Elias.

³⁰⁹ In Anlehnung an Schleiermachers „Reden“. Schleiermacher geht es um die Vermittlung der Religion, die als Weg des Glaubens schlechthin *die* Vermittlung erfährt, indem sich der Einzelne (Christus gleich) der Unendlichkeit ohne Angst (nicht ohne Furcht) stellt. Der Mensch steht also auch bei Schleiermacher in einer Kreativität dar, und stellt sich der Unendlichkeit. „Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist.“ Über die Religion 1799, 94.

³¹⁰ Wie von Beuys oft gesagt: „Wer nicht denkt, fliegt raus.“ „Die Gleichung „Denken = Plastik“ mag dies am deutlichsten vor Augen führen.“ In, Beuys Handbuch XI.

³¹¹ Wie es sich an der von ihm ins Leben gerufenen Waldorfpädagogik zum Ausdruck bringt.

³¹² Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus. 1989.

³¹³ Karl Philipp Moritz und Friedrich Schiller beschreiben das Ästhetische³¹³, als einen besonderen, weil elitären Bereich. Symbolische und künstlerische Interaktionen spielen sich ab, indem sinnliche Erkenntnisformen, die Funktion des Mittelbaren übernehmen. Der Mensch wird sich infolge eines Prozesses der Selbstregulierung zum Selbstbildnis. Alles geschieht hier bei Schiller im Geschehen einer Sublimierung und höchster Verfeinerung, die sich auch oder vor allem auch durch die Interaktionen zur

Superreichen zu haben.) Für Beuys wäre es wohl ein Horrorszenario. Kunst steht der Gemeinschaft zu – und damit ALLEN – so war es sein Credo.³¹⁴

Seiner Meinung zufolge zeigte die bundesrepublikanische Gesellschaft jener Jahre (60er-80er) keine wirklich dynamische und freiheitsorientierte Gesellschaft,³¹⁵ in welcher die Kunst als soziale Größe hätte eine Rolle spielen können, zumal sich das Modell der Sozialen Plastik nicht eindeutig begrifflich erfassen lässt, geht es doch um die Permanenz und die ständige Möglichkeit jedweder Veränderung. Die Veränderung steht an erster und also exponierter Stelle. Gerade das *AUSGESETZT UND OFFENGELEGT SEIN*, war die Basis. Man könnte auch sagen, die Veränderung war das einzige was als etwas Beständiges anerkannt wurde.³¹⁶ „Ich bin ein Sender, ich strahle aus.“³¹⁷ Vielleicht sah sich Beuys damit weiterhin konfrontiert und machte die Vermittlung direkt an seiner Person höchstselbst fest.

Beuys rekurriert zugleich auf die Metamorphosen bei Goethe und spielt mit der Umkehrung des Natürlichen zu etwas neuem Künstlichen. Damit sei auch sogleich gesagt, dass Beuys zwar geistige Anleihen bei Goethe, Steiner, Novalis und James Joyce macht, doch thematisiert er sie in einem Kontext, der sich in der Sozialen Plastik als freiheitlich, neuartig und Konstrukt höchst eigener Art entfaltet.³¹⁸ So variierte Beuys gern jene interessanten Thesen im Sinne seiner eigenen Arbeiten, seinen

Gemeinschaft verdeutlichen. Alles entsteht hier nicht nur im Inneren des Menschen, sondern vor allem nach außen, um als Bild des Äußeren auch einen großen Wahrnehmungseffekt zu erhalten.

Bereits um 1800 gilt „die“ Kunst noch immer als Sinnbild der Autonomie eines großen Künstlers, welcher sich zur Gemeinschaft herablässt, um ihnen einen Einblick in das Schöpferische zu gewähren. Kunst entsteht hier eben ausschließlich als sogenannte „große“ Kunst und jene erfährt ihre herausragende Bestimmung durch Experten und einem erlesenen Kreis gesellschaftlicher Honoratioren. Alles ist eher fiktiv und vor allem den Armen und Angehörigen der „niederen Schichten“ nicht oder nur selten zugänglich.

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts setzt zwar eine Debatte hinsichtlich der Mimesis Konzeption ein, doch gerät damit die Kunst nicht direkt an alle Menschen. Sie verbleibt in einem elitär angesiedelten Kreis, mag es auch Ausnahmen gegeben haben. Die Autonomie eines ästhetischen Diskurses war, wenn überhaupt, dann nur in Ansätzen zu vernehmen. Eher ging es dabei noch um die Gegenüberstellung von Kunst und Zweck.

³¹⁴ Als Beispiel dürfen die multiples gelten und der Wahlspruch der Fluxus-Bewegung. Bernhard, Julia (Hrsg.): Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck. Ausst. Kat. 2015. So auch angegeben in Beuys Handbuch 91.

³¹⁵ So auch, Beuys, Joseph, Aufruf zur Alternative [1978]. In: Volker 77 Soziale Plastik und Sozialer Organismus 436; Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata: Soziale Plastik. 1984, 129–136. Beuys, Joseph: Jeder Mensch ist ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus. Vortrag am 23. März 1978 in Achberg. In: Rainer Joseph Beuys: Kunst = Kapital. Achberger Vorträge. Wangen i. Allgäu 1992, 41–63. Beuys Handbuch 436.

³¹⁶ Beuys Handbuch 117ff.:

³¹⁷ Beuys, zit. n. Romain 1972, 86. So auch gesehen in Beuys Handbuch 117; Diese Wortwahl kann in Anlehnung an seine Zeit als Bordfunker im zweiten Weltkrieg interpretiert werden, er sendete und empfing Informationen, welche weitergeleitet und ebenso ausgelegt werden mussten. Auch hier ging es um Verbindungen, wenn auch zunächst um rein technische.

³¹⁸ In diesem Kontext sei ebenso darauf hingewiesen, dass oft die Meinung vertreten wird, Beuys habe die Ergebnisse der geistigen Ansichten Rudolf Steiners in einer Absolutheit übernommen – dem möchte ich widersprechen. Beuys adaptierte und konstruierte es auseinander, um es an geeigneter Stelle seiner eigenen Konstruktion der Sozialen Plastik wieder einzufügen. Beuys selbst hat sich zwar nicht in der hier von mir formulierten Weise direkt geäußert, aber es kam ihm letztlich doch darauf an, die Goetheschen, Steinerschen und eben auch die geistigen Konstruktionen des Novalis zu transformieren. Im weitesten Sinne darf man hier auch von einer weiteren Inspirationsquelle ausgehen – auch wenn das Wort „Inspiration“ einem Ausverkauf gleichzukommen droht.

Werken wie den Skulpturen aber auch den Performances und allen Aktionen.³¹⁹ Die Soziale Plastik weist immer wieder darauf hin, dass Beuys vom Grundsatz her als Bildhauer arbeitete. Zeichnungen sind ebenso wichtig, doch fungieren sie oft als wichtige Andeutungen und erst innerhalb des konstruktivistischen Tuns der Sozialen Plastik erhalten sie jene Tiefe, die auch eine gesellschaftliche Umgestaltung nach außen verdeutlicht.

Damit will Beuys den Willen zur gesellschaftlichen Umgestaltung mit Inbrunst an das Publikum heranführen und in jenem erwecken³²⁰ – und man muss stets daran denken, dass mit dem Wort Publikum – der Mensch auf der Straße gemeint war. Dass *jener Mensch auf der Straße* nicht so dumm sei, dies bekundete Beuys mit seiner Aussage, dass die Dummen – die ohnehin nicht dumm seien – schon wissen, was er im Grunde meine.³²¹ Jeder Einzelne ist so viel wert wie der größte Künstler der Kunstgeschichte, welcher in den Kunstepochen Werke für die „Ewigkeit“ erschuf? Auf jeden Fall. Damit bezeugt Beuys den Menschen in seiner Einmaligkeit, so wie es auch das deutsche GG in Art. 1 aussagt. „Die Würde des Menschen ist unantastbar“. Es kann demnach nicht angehen, dass ein Bellini, ein Cellini oder ein Veit Stoß³²² mehr, - als Künstlermenschen – gelten als jeder andere.

Ganz in diesem Sinne äußerte Beuys: Jeder Künstler müsse auch in gewisser Hinsicht ein Verbrecher sein.³²³ Wenn diese Aussage auch der Interpretation bedarf, so ist doch die allgemeine Schwachheit und Fehlerhaftigkeit, die eben jedem Menschen innewohnen kann, von Beuys angesprochen. Vor allem spricht Beuys das *Sich-über-das-allgemein-gesellschaftlich-Akzeptierte* hinwegzusetzen. Eine vermutlich als bizarr und auch widersprüchlich erscheinende Sichtweise, die dennoch auf die Potentialität und Einzigartigkeit jedes Menschen aufmerksam macht.³²⁴

³¹⁹ So wird es in ähnlicher Weise auch in Beuys Handbuch 247 ausgesprochen.

³²⁰ Beuys geht es also darum, den Willen der Menschen zu beeinflussen, obwohl ihm doch die Freiheitsgedanke so grundlegend war? Hier zeigt sich eine geradezu inflationäre Problematik, nämlich die des freien Willens und was der Wille überhaupt sei. Sowohl die Naturwissenschaften wie die Geisteswissenschaften konnten das Problem noch nicht abschließend lösen.

³²¹ So Beuys in einem Frühstücksgespräch auf YouTube 1985. Min. 3:27 „Die Leute verstehen das viel besser als manche meinen.“ Min.: 4:40 Es gibt keine Dummheit – und die Dummheit hat eine besondere Intelligenz. www.youtube.com> watch

³²² Gerade jene so von der Kunstgeschichte hoch gelobten Künstler waren Verbrecher, Betrüger (Veit Stoß), Vergewaltiger und Mörder Cellini und Auftraggeber einer schweren/gefährlichen Körperverletzung Bellini. Horst Bredekamp hat darüber Entscheidendes zusammen getragen. Aber es sind weit mehr als nur diese drei Künstler zu nennen auch Michelangelo Merisi da Caravaggio war kein unbescholtener Künstler. Horst Bredekamp, Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie. Aus einem Vortrag hervorgegangen, der am 14. Februar 2005 in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung gehalten wurde. Der Abend wurde geleitet von Jan-Dirk Müller. In, Carl Friedrich von Siemens Stiftung Themen Bd. 90. Hrsg. Heinrich Meier;

³²³ Beuys: „Künstler und Verbrecher sind doch Weggefährten, beide verfügen über eine verrückte Kreativität, beide sind ohne Moral, nur getrieben von der Kraft der Freiheit.“; Thomas Mann am 12.2.1949 in einem Brief an Albert Oppenheimer: Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten.

³²⁴ In diesem Zusammenhang sei auch auf Art. 5 Abs. 3 GG hingewiesen – doch auch hier wird deutlich, wie schwierig es ist die Kunst in einer Definition zu erfassen.

6 Das Konstruktive als Grundlage der Beuyschen Sozialisation in Verbindung zu seiner Religiosität

„Ich glaube nicht, dass ich mich zu den Aktionen entschlossen habe, sondern ich glaube, das hat sich ganz organisch aus der Absicht entwickelt, dass man das erweitern muss, das Ding mit der Kunst.“³²⁵

Der vom konstruktiven Aspekt getragene Sozialisationsvorgang spielt sich bei Beuys wie folgt ab: Beuys präsentiert sich in einer Aktion wie beispielsweise in jener in der er „dem toten Hasen die Bilder erklärt“ und gibt damit visuell und direkt dem Publikum die Möglichkeit einer Teilhabe. Er schlüpft hier in die Rolle eines Lehrers, der sich in der Manier eines Schamanen³²⁶ wie auch eines Priesters zeigt und im Besonderen mit dieser Art seiner *Selbstpräsentation und Agitation* eine Neuerung einführt, um den Zuschauern und also denen, die davon einen Bildungsertrag erhalten sollen, in Erinnerung zu bleiben. Teilweise wurde er als „Lehrer des Glaubens“ bezeichnet.³²⁷ Die hier entstehende Atmosphäre ist jene des lernenden Erfahrens, ohne den Akzent zu sehr auf ein angespanntes Erlernen zu legen. Dennoch sei daran erinnert, dass Beuys als Universitätsprofessor ein sehr strenger Lehrer war und sehr kritisch mit den Arbeiten seiner Studierenden umging.³²⁸

Hiermit wird klar, welche zentrale Bedeutung er der Rolle als Lehrer beimaß. Sein Ruf als charismatischer Lehrer, der nicht mehr nur den klassischen Lehrinhalt einer Bildhauerklasse vertrat, veranlasste viele Studierende – auch die, die nach herkömmlichen Kriterien nicht aufgenommen worden wären – sich an der Akademie zu bewerben. Dennoch beabsichtigte Beuys nicht, jeden Studierenden von vornherein als begabt einzuschätzen, ging es ihm doch um das selbstständige Denken seiner Schüler, denn nur durch ein solches konnten sie zu Kreatoren avancieren. So wie es sich beispielsweise bei seinem Schüler Jörg Immendorf zeigte, welcher Beuys als Lehrer voll akzeptierte und als Kapazität besonderen Ranges achtete, zumal er seine Arbeiten, die von Beuys als nicht akzeptabel klassifiziert wurden, vernichtete. Ganz anders verhielt sich Immendorf, hinsichtlich der von Beuys als gut bewerteten Arbeiten, die er dann aufbewahrte, um sie mit „Argusaugen“ zu bewachen.³²⁹

Man mag darin einen gewissen Widerspruch sehen. Obwohl das Kreative in jedem Menschen vom Grunde her verankert ist, wird nicht jeder ein Kreator im klassisch künstlerischen Sinne, dennoch ist ein jeder ein Kreator, welcher mit seinem Talent die Soziale Plastik (mit-) modellieren kann. Jenes von Beuys initiierte Modell ist aber auch nicht ausschließlich im Sinne einer Symbolik zu deuten, zumal das Symbol für Beuys

³²⁵ Beuys, zit. n. Jappe 1996, 219.

³²⁶ Damit zeigt sich das völlig neue und eben nicht deckungsgleiche Verständnis des Schamanen zu den sog. Urvölkern. Beuys nimmt sich das, was ihm in seiner Darstellung als Lehrer, Künstler attraktiv erscheint und was er umsetzen kann.

³²⁷ So Pfarrer Werner Knorr in einem Interview am 27. 06. 2021 mit Johannes Bernard, in, Kirche + Leben

³²⁸ Jappe 1973, o. S.. so auch angegeben in Beuys Handbuch 27.

³²⁹ Immendorf, zit. n. Richter 2000, 71. So auch in Beuys Handbuch 27.

ohnehin das Kreuz war³³⁰ und sich hierin der bei Beuys stets mitschwingende religiöse Aspekt zeigt. Die Soziale Plastik ist hingegen das Modell eines von Beuys erdachten optimalen Gesellschaftsgefüges und ist somit auf die Realisation in der Zukunft ausgerichtet. Die Teilnehmenden am *Modell Soziale Plastik* sind aufgrund ihres Selbstdenkens und Handelns selbstverantwortlich in jenes Gefüge eingebunden und dennoch stets frei. Vor allem aber ist das eigene Tun als eine Konstruktion zu sehen, da Beuys das konstruktivistische Element in der Sozialen Plastik *mit*-verankert. So geht es hier auch um eine doppelte Auslegung des Tuns, die einerseits von jedem Einzelnen vorgenommen wird und andererseits von dem jeweiligen Gegenüber – dem Anderen ebenso.

In Anlehnung daran sagt er zu Friedhelm Mennekes, es sei so wichtig, sich um die menschliche Seele zu kümmern. „Das einzige, was sich lohnt aufzurichten, ist die menschliche Seele“. Denn diese sei stark geschädigt, es „sind ja alles Dinge, die sehr stark geschädigt sind in unserer Zeit. Die müssen gerettet werden. Dann ist alles andere sowieso gerettet.“³³¹ Wie genau sich Beuys jene Rettung vorgestellt und wie er die Rettung bereits konzipiert hatte, zeigt sich an der Konstruktion jener Sozialen Plastik, die nicht zur Disposition stand, sondern der feste Bestandteil der Beuys'schen Kunst war, die stets als Gesellschaftskritik hervortrat, indem gleichzeitig eine neu entworfene Gesellschaftskonstruktion damit verankert war. Schon im Ansatz zeigt sich das Modell konstruktivistisch und utopisch zugleich.

Die besondere Bedeutung einer konstruktiven Sozialisation liegt bei Beuys auf intrasprachlicher Ebene³³². Das Modell jener Sozialen Plastik verdichtet Möglichkeiten, in welchen der Mensch seine eigens zur Entstehung gebrachten Werke lesbar, übersetzbar und vermittelbar macht. Es ist die Tätigkeit des Subjekts schlechthin, es sind die Handlungen in einer ‚Schlechthinnigkeit‘, um dieses Wort zu benutzen, welches auch in der Zeit eines Novalis, Schlegel, Schleiermacher (Romantik) von Wichtigkeit war, jener Zeit, der sich Beuys verbunden fühlte.³³³

Das selbsttätige und konstruktivistische Element der Sozialen Plastik, zeigt dabei auch die Sehnsucht nach einem mitfühlenden Austausch, so dass jenes Konstrukt ein Sprachorgan wird und als ein solches genutzt werden kann. All das, was mit der alltäglichen Sprache nicht zum Ausdruck kommt, soll eben dennoch auf der Ebene des Alltäglichen in Form der Sozialen Plastik ausgedrückt werden. Ein Widerspruch in sich? Doch birgt die Teilnahme und Teilhabe an der Sozialen Plastik eine Potentialität, die sogar weit darüber hinausgeht, nur etwas ausdrücken zu können, da vor allem dem Denken die Plattform gegeben ist, den konstruktiven Prozess des Denkens zu ermöglichen, welcher ohne jenes Modell der Sozialen Plastik in dieser Art und Weise

³³⁰ So sei auch an die Braunkreuze erinnert, Wouter Kotte, Ursula Mildner, Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys. 1986.

³³¹ Anm. 15 bei Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus. 1989, 19.

³³² Bilder, Dinge des Alltäglichen, Praktisches und alle die von Menschen hergestellten Dinge und auch seine Verhaltensweisen.

³³³ Theodora Vischer, Beuys und die Romantik, Köln 1983. 41. Doch ist bereits *festzustellen, dass Beuys nicht als Romantiker schlechthin im Sinne eines Novalis einzuordnen ist*. Novalis war nicht bildender Künstler, sondern Dichter und Denker, seine Kunst unterscheidet sich kategorial von derjenigen von Beuys. So bei Theodora Vischer 53.

nie gedacht werden könnte, da sich darin die gesamte Aktivität des Umbaus der Gesellschaft vollziehen soll. Schon Novalis und Friedrich Schlegel nahmen Rekurs auf eine die Kunst und Literatur bezogene spezielle ästhetische Sprache.³³⁴ So stellt Beuys zugleich die Frage, welchen Schleier man lüften müsse, um das Fundamentale zwischen der Gemeinschaft der Menschen (bei ihm ist es oft sogar die Gemeinschaft als Menschheit im Ganzen) und jener Sozialen Plastik als konstruktives Element herauszufiltern.

Dabei sind in jenem Beuyschen plastischen Modellieren nicht unbedingt materialistische und naturwissenschaftliche Denkmuster vorherrschend, sondern eben auch jene mythologischen und spirituellen, religiösen und teilweise auch von Beuys eigens initiierte und interpretierte Tendenzen, die sich sogar stetig vergrößern³³⁵ und sich in vieldeutiger Art präsentieren. Es sind jene Tendenzen, die Beuys auch als Schamanen ausweisen.³³⁶ Der reine Positivismus im Sinne eines Auguste Comte konnte für Beuys nicht richtungweisend sein, obwohl er die Sichtweise des Positiven, des positiv und mit den Sinnen Sichtbaren nicht ablehnte. Dennoch besteht für Beuys darin – wenn überhaupt – nur eine Grundlage, auf welcher der Mensch aufbauen kann und die vor allem ausgebaut werden muss und zwar mit dem Blick auf das weite Feld des Religiösen und Spirituellen.³³⁷

Beuys ist religiös und seine spezielle Religiosität liegt auch der Absicht zugrunde, eine konstruktive Sozialisation zu steuern. Es ist diese Art der Spiritualität, die sich auch in einer religiösen Soziologie oft mitteilt. Seine Arbeiten zu den Braunkreuzen und seine Christusfigurationen, zeigen Christus als Energie, von welcher jeglicher Impuls ausgeht, um jene Kraft zu transportieren, die der Sozialen Plastik inhärent ist – ihr

³³⁴Friedrich Schlegel 1958 (Philosophische Fragmente), Erste Epoche II, 9, 506; Zweite Epoche I, 1144 (1796 ff.), 71, 291.

³³⁵ Dazu Nicole Fritz, Stefan Malaka und Verena Kuni, - Autoren, die sich den mythologisch orientierten Grundlagen bei Beuys widmeten und wie jener als Künstler das mythologische Gedankengut in und mit seiner Kunst transformierte.

³³⁶ Dazu ausführlich Karin Riedl 2014. Sehr wichtig ist es hier besonders zu betonen, dass Beuys nicht etwa als Scharlatan zu charakterisieren ist, sondern eben als Schamane, welcher sogar sich selbst heilen kann und vornehmlich als Heiler einer ganzen Gesellschaft gelten darf!?

³³⁷ Soesman, Albert.; Die zwölf Sinne. 2009; Steiner, Die Kernpunkte der Sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft [1919]. Bd. 23 (GA 23). Dornach 1976.

inhärent sein soll. In der *Mittigkeit* besitzt das Kreuz³³⁸ jene Energetik, die Beuys auch auf das Miteinander der Menschen zu übertragen gedachte.³³⁹

Das hier bei Beuys im Sinne einer Sozialisation aufgefasste und auf konstruktivistisch orientierter Basis erfolgende Miteinander, ist an spezifische Situationen angeheftet, will heißen, es ist jeweils situativ bedingt. Darin besteht eine weitere Unvorhersehbarkeit, der jegliche Vorausberechnungen entgegen stehen, worin sich aber die Lebendigkeit und ebenso auch die Tendenz zum Chaos zeigt. In jenem tendenziellen Chaos geht es um den Einfluss der einzelnen Mitglieder, des Publikums und also der Menschen allgemein und in welcher Weise sie an der Umsetzung der Idee der Sozialen Plastik interessiert sind und mit welcher emotionaler Kraft sie jene Idee und Konstruktion unterstützen.

Die Lebendigkeit des Tuns der Mitglieder zeigt sich dann in ihrem persönlichen Engagement, welches Beuys durch seine Auftritte quasi provozieren wollte. Seine Interviews,³⁴⁰ Performances³⁴¹ und Podiumsdiskussionen³⁴² bieten diesbezüglich eine bunte Auswahl. Auch hier mag man eine Welt der (totalen) Vernetzung sehen, welche Beuys wohl anstrebte,³⁴³ um dennoch keine gläserne Gesellschaft zu schaffen, in welchem alles adressiert und zugeordnet werden könnte. Vielmehr sah er die Menschen als Arbeiter und Tätige der Sozialen Plastik und als diejenigen die in ihrer aktiven Teilnahme und Gestaltung ein Erleben von Handlungswirksamkeit verdeutlichen, so wie in einer Familie, nur auf einer Makroebene.³⁴⁴ Doch auch in jener Riesenfamilie käme es schließlich auf ein wechselseitiges Bezogensein an, indem jeder mit seinen Handlungen – und diese können vielfältig sein, vom handwerklichen Tun über musische und andere Tätigkeiten – auf sein Gegenüber, den Anderen, in einem wechselseitigen Bezug steht, der als Ergebnis die Veränderung zum

³³⁸ Erhellend dazu die Äußerungen von Beuys in dem Interview mit Elisabeth Pfister: Frage von Elisabeth Pfister: „Konkret zu Ihren Bildern, die hier ausgestellt sind: Warum haben Sie sich denn so intensiv mit christlichen Motiven auseinandergesetzt, mit dem Bild der Pietà und vor allen Dingen mit dem Symbol des Kreuzes?“

Beuys: „Das Kreuz ist ja das Zeichen für diese Auseinandersetzung des Menschen mit seiner eigenen Idee. Das Kreuz erscheint seit dem Mysterium von Golgotha als das Zeichen für die Erde überhaupt, und es erscheint überall wie eingewachsen in den Bestrebungen des Menschen, in seinem ganzen Suchen nach Erkenntnis allerorten, nicht nur als religiös fixiertes Zeichen, sondern vor allen Dingen als Orientierungssymbol in der Wissenschaft. Heute ist die Wissenschaft undenkbar ohne die Idee der Begriffe von Raum und der dahinterliegenden Zeitproblematik. Sie sind aufgegriffen und systematisiert worden anhand des Koordinatensystems. Sogar bei den Waffen hat man diese Orientierungshilfe eines Kreuzes im Maschinengewehrvisier. Das Kreuz ist also ganz und gar zur Kultur geworden. Gerade da wo man gar nicht von Christus spricht, ist das Christentum entwickelt worden, und da, wo man so viel von Christus spricht, in den Kirchen, da ist es zurückgeblieben, ist es verfälscht worden.“ In, Friedhelme Menekes, Beuys zu Christus, 124f.

³³⁹ Beuys zu Christus, Menekes, 1989.; van der Grinten, Franz Joseph; Menekes, Friedhelm: Menschenbild -Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984.; Meyer, Frank, Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. 1989, .92.

³⁴⁰ So z.B. Interview mit Joseph Beuys Erschienen 1980 in der Mai-Ausgabe des Herrenmagazins "Penthouse".

³⁴¹ Unter anderem: Beuys und der tote Hase; Fluxus Movement; Einschmelzung der Zarenkrone;

³⁴² "Provokation - Lebenselement der Gesellschaft". Diskussion vom 27.01.1970 mit Max Bill, Arnold Gehlen und Max Bense. Joseph Beuys Medien-Archiv.

³⁴³ So meine Vermutung.

³⁴⁴ Grundmann & Steinhoff, 2014 sehen hier alles auf der Mikroebene, in der Familie.

Besseren für das menschliche Leben in der Gesellschaft zum Inhalt hat. So die Idee und die Konstruktion von Beuys.³⁴⁵

Die herausfordernde Problematik besteht hier darin, dass sich aufgrund der Menge der Teilnehmer/Mitglieder eine andere Gewichtung bekunden muss, da nicht alle Mitglieder in den Mittelpunkt rücken können wie in einer traditionell kleineren Familie und eine damit einhergehende „familiale Lebensführung einer sozialisationstheoretischen Betrachtung von Familie“ gegeben ist.³⁴⁶ Hier zeigt sich infolgedessen ein anderer Raum, in welchem eine solche Familie lebt und als Familie gesehen werden könnte. Im Unterschied dazu sind die wechselseitigen Beziehungen der Familienmitglieder untereinander anhand ihres Lebensverlaufes als Familienleben zu sehen.³⁴⁷ Immer wieder kommen auch hier bereits die utopischen Aspekte auf. Als grundsätzliches Problem zeigt sich immer wieder wie Abläufe auf der Mikroebene mit jenen auf der Makroebene in der Sozialen Plastik verknüpft sind und welche Abhängigkeiten sich daraus ergeben bzw. ergeben würden. Der einzelne Mensch steht als Subjekt auch in der Sozialen Plastik der Menge der anderen gegenüber, die bereits das gesellschaftliche Gefüge prägen. Der wechselseitigen Einfluss von Mikro- und Makrostrukturen müsste auch in der Sozialen Plastik als Gegebenheit anerkannt sein. Im Sinne von Beuys verläuft jener Einfluss in der Weise, dass sich die Anforderungen der Sozialen Plastik mit den Bedürfnissen ihrer Teilnehmer decken.³⁴⁸ Darüber hinaus ist von kunstreligiösen Tendenzen auszugehen, die wiederum einer konstruktiven Sozialisation im Sinne von Beuys förderlich sein könnten.³⁴⁹

97

Sehr bezeichnend sind die Ausführungen von Novalis auch für den Standpunkt der Sozialen Plastik bei Beuys. „Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.“³⁵⁰ Das ist das erste Fragment, kurz und markant. [...] Wer ist mit diesem „Wir“ gemeint? Da es keinen Bezug für das Pronomen gibt, hat es die größtmögliche Bedeutung: alle Menschen. Novalis will also etwas über das Wesen des Menschen sagen, oder darüber, wie Menschen sein sollen. Demnach suchen wir etwas, vollziehen eine Bewegung, die auf ein Ziel gerichtet ist – aber diese Suche ist eine besondere,

³⁴⁵ Der Mensch ist ein Gesellschaftswesen und dies betonte Beuys in besagter Podiumsdiskussion mit Gehlen. Dass der Mensch seinem Gegenüber etwas vorschlagen kann und es lediglich anbietet. Beuys hob hier im Besonderen hervor, dass es ihm darum gehe, dass seine Kunst anerkannt werde. www.youtube.com> watch

³⁴⁶ Wernberger, 2020; Zeiher, 2020, so auch angegeben bei Grundmann, Konstruktivistische Selbstbezüge, 390.

³⁴⁷ Gerris & Grundmann, 2002, Hofer et al., 2002. So auch in Grundmann, Konstruktivistische Selbstbezüge 391.

³⁴⁸ Hurrelmann erinnert hier auch an Parsons, welcher „die Verbindung zwischen der Mikroperspektive der individuell-psychischen Dynamik und der Makroperspektive gesellschaftlicher Strukturen aufzuzeigen“ gedachte. So auch bei Hurrelmann 1993, 41. Einführung in die Sozialisationstheorie Über den Zusammenhang von Sozialstruktur und Persönlichkeit. Weinheim 1993.

³⁴⁹ Hier zeichnet sich eine Problemstellung im kunstsoziologischen Kontext ab und verweist auf die Romantik als Ideengeberin der Soziologie in Verbindung zu Schleiermacherschen und Steinerschen Gedanken bei Beuys.

³⁵⁰ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, (Hrsg.) Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1975ff., Bd. 2, S. 413. Zitate aus dieser Ausgabe werden stets durch die Sigle NS mit Band und Seitenzahl belegt. Ebd. Blütenstaub-Fragment Nr. 1., so gesehen in, Dirk von Petersdorff, Romantik. 2020, 25.

weil sie ihr Ziel nicht erreicht. Und mehr noch: Das Ziel wird nicht nur aus irgendwelchen zufälligen Gründen verfehlt, sondern es ist nie zu erreichen.“³⁵¹

Auch die Soziale Plastik steht für den immerwährenden Wandel und stellvertretend für die Frage, ob das als optimal anvisierte Ziel, welches in der absoluten Gerechtigkeit, Freiheit, und dem Glück aller Menschen besteht, je erreicht werden kann – es darf als utopisch und auch illusionär gelten. Bei Novalis wird jener illusorische Aspekt direkt miteinbezogen und Beuys kommt jener Sichtweise sehr nah. Eine, „die“, Gesellschaft wird also nie optimal sein können. So formuliert auch Jürgen Habermas, „dass der menschliche Verstand auf innerweltliche Phänomene zugeschnitten ist und daher nicht die Welt im Ganzen erfassen kann. Davon sind nicht nur Aussagen über Gott, sondern auch über ein ‚Ziel der Geschichte‘ oder eine ‚Botschaft der Natur‘ und andere derartige Zugriffe auf höchste Prinzipien betroffen.“³⁵² Wenn man über die höchsten Prinzipien *eigentlich* nicht sprechen kann³⁵³, dann ist folgerichtig eine Verwirklichung jener Prinzipien utopisch.

Ebenso ist der Bezug zu Goethe – von Beuys so hoch geschätzt – einmal mehr nennenswert, womit sich zugleich aufgrund der ästhetischen Tendenzen eine Linie hin zu Simmel eröffnet. „Goethe beschreibt das Soziale im Karneval, wie Simmel in der Theorie der Geselligkeit den Spiegel der gesellschaftlichen Beziehungen als Spiel und zwecklosen Genuss erkennt.“³⁵⁴ Während Simmel aber mit seiner Entdeckung die reinen Formen des Sozialen darstellen will, beabsichtigt Goethe das Phänomen zu werten. Er findet, dass, wenn das Gesellschaft ist, drei Folgerungen unausbleiblich seien. Die höchsten Genüsse sind wie ein vorübereilender Traum, der keine Spur in der Seele zurücklässt. Der Karneval oder die entfesselte Gesellschaft sind der beste Beweis, dass totale Freiheit und Gleichheit nur im Taumel der Tollheit existieren können. Endlich lehrt ihn der Karneval, dass Menschen höchsten Genuss nur empfinden, wenn Lust und Gefahr, Wagnis und Genuss einander steigern. Darum lautet sein letztes Urteil, dass der Karneval oder die menschliche Gesellschaft ein treuer Spiegel des Lebens überhaupt seien; und er gibt dem Leben die Prädikate prekär, ungenießbar und unübersehbar.“³⁵⁵

³⁵¹ SPIEGEL-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit 03.06.1984, Auf die Frage, ob Beuys auf physiologische Prozesse baue antwortete er: „Auf Steiner, den Visionär Emanuel von Swedenborg, aber *auch auf Novalis* oder Mystiker wie Jakob Böhme oder Nikolaus von der Flüe, der nachweislich sein Leben lang nur von Wasser gelebt hat. Das Konsumverhalten der Menschheit wird verdünnt im Sinne eines homöopathischen Qualitätsanspruchs. Es dynamisiert sich alles.“ Novalis galt ihm also ebenso als entscheidender Wegbereiter seines eigenen Gedankengebäudes.

³⁵² Jürgen Habermas, 2012, 100. So auch gesehen in, Dirk von Petersdorff. Romantik. Eine Einführung, 27.

³⁵³ So auch der von Beuys so sehr geschätzte Wittgenstein: Tractatus logico philosophicus – worüber man nicht reden könne, darüber müsse man schweigen. Eine äußert schwierige Anmerkung von Wittgenstein. Letztendlich kann nicht alles gesagt werden, da es sich der Ausdruckskraft der Worte entzieht? Ist doch andererseits das Wort, die Sprache so allentscheidend als Grundlage jedweder Kommunikation.

³⁵⁴ Goethe, „Das römische Karneval“, 210–211.

³⁵⁵ Georg Simmel, „Soziologie der Geselligkeit 1911, S. 1–16. So auch angegeben in, Albert Salomon Schriften 1949–1954 2022.

Ob die Gesellschaft, die von der Kunst ausgehenden Impulse generell erkennt und als förderlich, weil wichtig für die Entwicklung menschlichen Zusammenlebens einschätzt, resultiert daraus, in welcher Weise die Menschen der 60er und 70 er Jahre in Deutschland die Kunst und vor allem das, was als Kunst galt, wahrnahmen und bewerteten. Bewerten heißt stets beurteilen, ein Urteil fällen in Richtung pro oder kontra.

Eine dahingehend grundsätzliche Frage lautet: Beeinflusst die Kunst, beeinflussen ihre Exponate, das Sehen? Werden und wurden Menschen durch die Exponate von Beuys zu einer bestimmten Handlung animiert, aufgerufen oder inspiriert? Als Beispiel: Die Pflanzung der 7000 Eichen in Kassel.³⁵⁶ Zeigte sich hier eine Gruppe Menschen, die in einem Verbund, als ein Miteinander zusammengebracht waren? Dadurch waren sie sogleich sozial eingebunden und standen unter der Perspektive der Beuys'schen Sozialen Plastik? Das Soziale und damit die Soziale Plastik, müsste demnach stets das Aufeinander-Bezogen-Sein (aus-)nutzen. Als Folge der Aktion der 7000 Eichen, erfolgt ein Umdenken hinsichtlich der Natur, der Schutzwürdigkeit des Waldes, der Natur überhaupt und infolgedessen des an der Nachhaltigkeit orientierten Lebens. (?) Daraufhin setzt sich ein gemeinsames Tun in Gang. So das Wunschenken. Schutz der Umwelt steht so gesehen auch für die soziale Gerechtigkeit, da jedem Mitwirkenden die Früchte des Umweltschutzes damit zur Verfügung stehen.

Eine soziale Gerechtigkeit ist demnach möglich, die aufgrund der Aktivitäten in der Kunst quasi direkt dem Menschen als Angebot vorliegen und lediglich aufgenommen werden müssten. Beuys sieht es meiner Interpretation zufolge in dieser Weise. Bildung, Wissen und Werte³⁵⁷ sind hier immer wieder betroffen. Wertewandel steht damit im Mittelpunkt der Sozialisation. Was sind nun die Werte der Kunst? Freiheit, Mitmenschlichkeit, Verwirklichung (von was)? Eine Querverbindung zu Georg Simmel ist hier interessant und so wird in diesem Zusammenhang Klaus Lichtblau zitiert: „In seinem programmatischen Aufsatz „Soziologische Ästhetik“ aus dem Jahr 1896 führt Simmel diesen Unterschied zwischen der Kunst und dem Kunstgewerbe auf den weltanschaulichen Gegensatz zwischen dem ‚Individualismus‘ und dem ‚Sozialismus‘ zurück. Er sieht diesen als Ausgangspunkt von zwei unterschiedlichen ästhetischen Empfindungsweisen an, zwischen denen es keine ‚Versöhnung‘ geben könne, weil sie auf zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der ästhetischen Bewertung beruhen würden. Die in ihnen zum Ausdruck kommenden

³⁵⁶ Selbstverständlich auch Teil der Sozialen Plastik. Armin Zweite gibt es einen sehr guten Beitrag über dieses Projekt in dem Ausstellungskatalog Joseph Beuys, Natur Materie Form, München 1991. Beuys hoffte, daß die Kassler Bürger dieses Projekt unterstützen würden. Er beabsichtigte, den engeren Bereich der Kunst verlassen zu können. Doch dies gelang nicht. Die Bäume wurden praktisch nur im Kontext Kunst gepflanzt. Der eigene finanzielle Einsatz von Beuys sei hier ebenfalls erwähnt. Dazu auch ein Zitat von Beuys: „Die Funktion dieser Freien Universität ist es, die aktuellen politischen Systeme im Osten wie im Westen durch die Regeneration der Natur und des Menschen als soziologisches Wesen zu überwinden. Unsere Arbeit besteht im Schaffen von Modellen, nicht in praktischen Resultaten, und da ich in Kassel 7000 Eichen pflanzen werde, habe ich beschlossen, hier in Bolognano 7000 Bäume verschiedener Arten zu pflanzen. Ich möchte in Bolognano ein kleines Paradies erschaffen, die vom Aussterben bedrohten Pflanzen erforschen und, mit der Kooperation Lucrezia und Buby Durinis, eine ökologische Datenbank schaffen, in der die bedrohten Arten geschützt und gepflegt sein werden. Aber diese Aktion darf nicht in Bolognano enden.“ Joseph Beuys, Bolognano 1984

³⁵⁷ Georg Simmel, Soziologische Ästhetik. Klaus Lichtblau. 2023, XVI.

„Schönheitswerte“ befänden sich dabei in den unterschiedlichsten Bereichen des modernen Lebens in einem ständigen „Kampf“ miteinander.“³⁵⁸

Positives Erleben und also kreatives Erleben in der Kunst – wie kann es in der Sozialisation aussehen und realisiert werden, um das Konstrukt Soziale Plastik Wirklichkeit werden zu lassen. Muss es zunächst Krisen und drohende Aporien geben, um eine Wende in der Sozialisation zu erreichen? Gibt es eine Abstufung hinsichtlich der Werte? Hier mag Simmel wiederholt aufgerufen werden: „Dass sich Simmel ursprünglich von einem naturalistischen Kunstverständnis die Möglichkeit einer wechselseitigen Befruchtung zwischen dem Bereich der ästhetischen Erfahrung und dem durch die modernen Sozialwissenschaften zum Ausdruck gebrachten Wirklichkeitsverständnis erhofft hat, wird bereits in seiner Auseinandersetzung mit dem 1890 erschienenen und um 1900 äußerst populären Buch Rembrandt als Erzieher von Julius Langbehn deutlich. Dieses ursprünglich ohne Angabe des Verfassers erschienene Werk des ‚Rembrandtdeutschen‘ setzt sich für eine Erneuerung der deutschen Kultur im Geiste des künstlerischen Werkes von Rembrandt und Goethe sowie des von Nietzsche verkündeten Programms einer ‚Umwertung aller Werte‘ ein und ist durch ein Sammelsurium von weltanschaulichen Widersprüchen und Paradoxien gekennzeichnet, die seinen publizistischen Erfolg in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts jedoch eher zu befördern schienen als zu behindern vermochten.“³⁵⁹

Steht hier wieder einmal der Wert *Freiheit* an erster Stelle? Sozialität, Kunst und Ökologie zeigen sich bereits hier in einer Einheit, die so auch von Beuys in sein Modell der Sozialen Plastik integriert wurde. Das Prinzip Hoffnung?³⁶⁰ Die wiederkehrenden Erfahrungen der Hoffnung gründen darin, dass durch das Miteinandersein, die Mitteilung und der Austausch mit anderen in Einheit mit Flexibilität, Krisen als Chance genutzt werden können. Sind dann jene Krisen Hoffnungsträger für die Kunst – und dem Kreativwerden jedes Einzelnen? Dadurch würde ein Mehr, ein Zugewinn für Viele und eben nicht nur für Einzelne erreicht.

Die Wichtigkeit des Individuums zeigt sich darin, dass es als Rezipient eine eigene Rolle im Austausch zwischen Künstler – Kunstwerk und der Kunst kreiert. Dazu Eugène Delacroix: „Das Gemälde ist nichts anderes als eine Brücke, welche den Geist des Malers mit dem des Betrachters verbindet.“³⁶¹ Verbindung zur Umwelt, zu den Mitmenschen und die Freiheit des Individuums sind die Stützen der Beuyschen Kunst, die sich in der sozialen Plastik kundtut. Dazu gehört, Grenzen aufzubrechen und also Mut.³⁶²

³⁵⁸ Ebenda. Einleitung XVI

³⁵⁹ Georg Simmel, Soziologische Ästhetik. Klaus Lichtblau. 2023, XII., Bei Lichtblau auch angegeben, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, 1890.

³⁶⁰ Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Berlin u.a. 2017.

³⁶¹ Eugène Delacroix, franz. Maler, 1798-1863; Eine ähnliche Aussage von Gisele Freund: Das Auge macht das Bild nicht die Kamera. Gisele Freund, Fotografin und Fotohistorikerin, 1908-2000.

³⁶² Das Geheimnis der Freiheit ist der Mut. Perikles, Staatsmann Athens und der griechischen Antike, 490-429 v. Chr.

Das Miteinander der Menschen, die letztendlich spirituell und also geistig als selbstbewusste Menschen aus künstlerischen Impulsen heraus das alle betreffende Gesamtkunstwerk, als „Soziale Plastik“ in einer dritten Entwicklungsstufe erzeugen, benannte auch Beuys in seiner Zeichnung nach der kosmologischen Theorie Rudolf Steiners ebenso wie dieser mit den Begriffen Jupiter, Sonnenstaat“. Beuys sieht hier hauptsächlich die Inspiration und ebenso das Atmosphärische des Gestaltens wie auf einer mythologischen Entwicklungsstufe mit dem Unterschied, dass sich hier ein neues Miteinander, ein Prozess der Sozialisation abspielt, der eben nicht durch eine Inspirationsquelle von außen gespeist wird, sondern aus der eigenen menschlichen Begabung und Fähigkeit offenkundig wird.

Ohnehin war Beuys dem Mythischen zugewandt und interessierte sich für die bildliche Darstellung des Mythischen und war hier nicht nur vom Keltentum fasziniert, sondern suchte seine Inspiration ebenso in der antiken Welt der Ägypter, dem Osten wie sogar den Mythen der Indianer.³⁶³ Der Mythos war ihm nicht nur eine Darstellung, die von Menschen gemacht war und letztendlich nichts Göttliches in sich tragen konnte, so wie es beispielsweise Franz Overbeck zum Ausdruck gebrachte hatte.³⁶⁴ Der Mythos war eine schlechthinige und ewige Wahrheit,³⁶⁵ die er so auch in seinen Werken vermitteln wollte und hier wiederum stand Beuys als Mittler zwischen Werk und Publikum, um auf diese Weise seine spezielle Idee einer Sozialisation auf den Weg zu bringen. Beuys war bemüht, die Grundlagen für eine Sozialisation als Einübung zu

³⁶³ Seinen Werken sind folgende Ideen inhärent: Das Bild, wie sich Jesus mit seinen Jüngern auf den Wegen bewegte und wie die Umgebung aussah. In Edinburgh ging es Beuys um das ehemalige Keltentum. Die keltischen Mythen und die christlichen Zeichen. Gralshüter und der Longinus mit der Lanze. Der Verletzte und jener der verletzt. Das Parzivalbild. Das Christentum bildlich fassbar – wo das Gefäß, der Gral, der zur Verfügung stand, um es [das Christentum] aufzunehmen. Berührungen zwischen Keltentum und Christentum sind hier bei Beuys allentscheidend. Sybillen, die Sybille von Cumae etc. Auch das triadische Element spielt für Beuys die Rolle schlechthin. Zum Gral – auch als Mond, als Sichel, der die Sonne aufnimmt. Der rechte Winkel als Recht, Gerechtigkeit und dann immer wieder das Kreuz als die drei Hauptprobleme des gesellschaftlichen Lebens. H heißt Heiland – Heiler. Der rechte Winkel als Recht, Gerechtigkeit und dann das Kreuz und das H. Recht- Demokratie, Kultur – geist, Wirtschaft – die drei Hauptprobleme des gesellschaftlichen Lebens. Gelatine zeigt Elastizität und ist auch klar, transparent. Eben im Sinne von modellierbar und deshalb auch ein einschlägiger Gedanke für die Soziale Plastik.

³⁶⁴ Overbeck sprach sich dahingehend aus, dass die christliche Religion nur die Begründung im Mythos und in der Sage habe. Damit handle es sich ausschließlich um Menschenwerk. „Aber eben darum taugt Religion zur Menschenerlösung nichts, auch nicht zu einer, die nur auf Herstellung eines reinen und allgemeinen Menschenbundes hinziele. Denn Sage ist selbst Menschenwerk und nur dieses und kann daher auch in ihren Wirkungen über die Grenze der Menschheit nicht hinausgreifen. So Franz Overbeck. Overbeckiana I, 1962, 218. Overbeck sieht den Mythos als schwachen Gegenspieler der Ratio. Das Mythische wie das Mythologische ist für ihn nicht rational begründbar und daher nicht wahr in eben diesem Sinne. Dabei sieht er nicht die Möglichkeit, dass die sich auf den Mythos stützenden Bestandteile der Bibel, selbst wenn jene sich der historischen Beweisbarkeit entziehen, dennoch eine Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit aufweisen, die als Grundlage auf Gott und die Offenbarung verweisen. Als Befürworter letzterer Ansicht darf Rudolf Bultmann gelten, welcher mythisches Denken hervorhob. „Mythisches Denken ist der Gegenbegriff zum wissenschaftlichen Denken. Das mythische Denken führt bestimmte Phänomene und Ereignisse auf übernatürlich „göttliche“ Mächte zurück, mögen diese nun dynamistisch oder animistisch oder als persönliche Geister oder Götter vorgestellt werden“. Rudolf Bultmann, Zum Problem der Entmythologisierung. KuM, 1-5. 2, 189f.

³⁶⁵ Von einer energetischen Verbindung zur Erde ist auch bei Fritz die Rede; vgl. Fritz, in, Kat. Beuys, Moyland 2010, 217, 219, 221.

gestalten, damit jeder Mensch in einer Gesellschaft einen immerwährenden positiven und also förderlichen Beitrag zu leisten imstande war.

Mit den Ausführungen zur Sozialen Plastik zeigt er, dass sich hier auch eine mystische Ontologie, die jeglicher bekannter und ausgeübter Rationalität entgegen steht, wichtig ist. Eben hierin ist Beuys der Künstler, der Mystisches mit Mythologischem,³⁶⁶ Theologisches mit Sozialem verbindet. Beuys ist ein Soziologe eigener Art, der eben eine Sozialisation mit künstlerischem oder besser gesagt mit kreativem Tun begründet. Daran zeigt sich auch die Freiheit im Sinne einer Totalität, die sich in eben einer erweiterten Freiheit kundtut, da das Wort Freiheit hier nicht weit genug den Raum eröffnet. Auch hierin beweist sich immer wieder die geistige und religiöse Prägung von Joseph Beuys, die seinen Werken zu Grunde liegt.³⁶⁷

In dieser Hinsicht ist auch die Hinwendung zu Rudolf Steiner verstehbar, soweit man immer auch Beuys' Zentrierung auf das Christsein mit einbezieht. So wie Beuys einerseits von dem mythischen und andererseits von dem christlichen Kreuz³⁶⁸ spricht, und die Unterschiede hervorhebt, so sieht er in ähnlicher Weise auch das mythisch Feminine und andererseits das Feminine im Bereich des Gesellschaftlichen oder besser ausgedrückt im Bereich der Verhältnisse, die sich in und mit den mitmenschlichen Begegnungen bekunden. Beuys ist religiös gesehen dem Neothomismus wie auch der christlichen Existenzphilosophie eines Sören Kierkegaard und auch Gabriel Marcel verbunden.³⁶⁹ Die christliche Substanz sucht und findet Beuys im eigenen Ich.³⁷⁰ „Auch wenn Beuys das traditionelle Christentum in Richtung Natur und Kosmos und dann zum Mythischen hin überschritt, so bleiben diese religiösen Grundlagen und ihre katholische Färbung auch in seiner späteren Kunst wahrnehmbar. Erinnerung und Assoziation sind bei ihm wichtige Komponenten, „die auch in seinen anderen, nicht

³⁶⁶ Auf das folgende Werk sei hier speziell verwiesen: ‚Kopf Brust Unterleib der Magd Joseph Beuys‘ [Kat. Nr. 8] Der Titel evoziert das Bild vom Künstler als Schamanen, der als Liturge und Diener einer Botschaft in eine andere Geschlechterrolle eintreten kann, ein Bild, das Beuys in vielen Aktionen auf sich bezogen hat. (Anm. 71 Kunibert Bering, Beuys-Beckmann-Klee. Die Rolle des Mythos in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kunibert Bering, Werner L. Lohmann (Hrsg.), Mythos-Realisation von Wirklichkeit? In: Joseph Beuys und das Mittelalter (Hrsg.) Hiltrud Westermann-Angerhausen. Schnütgen-Museum, Köln 1997.

³⁶⁷ Wouter Kotte, Ursula Mildner 12 ff.16 f.

³⁶⁸ Aus Basalt fertigt Beuys ein monumentales Grabkreuz für den Sammler Joseph Koch.³⁶⁸ Die mineralische Natur, das Starre, welches sich doch in die andere Form geben lässt und etwas ganz anderes dadurch entsteht. Basalt ist ein Faszinosum, da der Stein aus dem Heißen, dem Flüssigen der Lava gleichsam entspringt. Beuys spricht dann auch von „Vertotung“ und das besondere ist, dass sich diese „Vertotung“ auch ändern, weil rückgängig machen lässt. Seine Idee des Plastischen ließ sich an dem Material Basalt besonders gut ausdrücken. Alles ist möglich und dies kann so auch für die Sicht auf alles Soziale stehen. Beuys bewegt sich mit den bewegenden Materialien auch stets auf den sich bewegenden Ebenen, die von der Kunst, dem Arbeiten an Exponaten, hin zur Gestaltung menschlicher Verhältnisse hinübergleiten. Ganz in diesem Sinne äußert Monika Wagner: „[...] Selbst das Werk aus Stein ist nicht mehr formkonstant, sondern wird variabel.“ Monika Wagner, 2001.

Von überragender Wichtigkeit ist hier, dass es nicht nur um das Individuum und die Aussagekraft des Einzelnen geht, sondern um das Verstehen und Ausdrücken des Individuums im Austausch zu den Mitmenschen. Das Miteinander und die Gestaltung des Miteinanders ist darum für Beuys mit der sozialen Plastik handhabbar.

³⁶⁹ Wouter Kotte Anm. 80, 81.

³⁷⁰ Wouter Kotte Anm. 83.

direkt vom Christentum inspirierten Werken auftreten [...]“³⁷¹ „Was in seinem späteren Werke als kennzeichnend auftritt, ist in seinen frühesten Zeichnungen im Wesentlichen schon enthalten: eigen karge, beinahe scheue Linienführung, die braune Grundfarbe (in der Pietà um 1950)³⁷². Speziell zur Pietà sagt Franz Joseph van der Grinten: „Pietà gewissermaßen ist auch die Hüterin des Schlafes.“³⁷³

Eben hierin ist Beuys der Künstler wie zugleich der Küber, der Mystisches mit Mythologischem, Theologisches mit Sozialem verbindet. In diesem Zusammenhang sei Karin Bergquist Lindgreen zitiert: Sein Werk „ist den ursprünglichsten Beziehungen des Menschen zu Mythos und Magie entsprungen, Beziehungen die durch Überlagerungen mit moderner Wissenschaft und Technik verdeckt worden sind. Sein ganzes Schaffen scheint zuweilen ein heroischer Versuch, die Spaltung zwischen Atavismen und wissenschaftlichen Eroberungen zu überbrücken[...]Er hat noch den Mut, an das Denkvermögen des einzelnen, freien Menschen zu glauben, an eine Umwandlung und Integrierung der archetypischen Vorstellungen in die heutige Gedankenwelt.“³⁷⁴

Des Weiteren sind im gesamten Werk des Joseph Beuys nicht nur religiöse Tendenzen oder Anklänge erfahrbar, sondern das Religiöse³⁷⁵ stellt eine geistige Basis menschlichen Zusammenlebens dar. Es ist eine Ausgestaltung jenes Zusammenlebens, so wie es in der Sozialen Plastik praktisch und eben – wie es der Name sagt – plastisch hervortreten soll. Bei Beuys durchdringt die Soziale Plastik als Energieform wie auch als gesellschaftliche Form – denn als eine solche hat sie in diesem Kontext zu gelten – den Bereich einer dazwischen anberaumten Atmosphäre, die in seinen Werken als Kunstreligion eigener Beuyscher Provenienz geradezu sichtbar wird. Hinsichtlich seiner Christuszeichnungen zitiert Wouter Kotte Beuys: „Der Christus taucht später als Cruzifixus, als Sieger, als Auferstehender oft in Zeichnungen auf, immer wieder bis in die Zeit der fünfziger Jahre. Aber hier ist dann das Christliche mit Naturkräften in Zusammenhang gebracht, mit planetarischen Bewegungen, mit kosmischen Dimensionen. Es ist eine Mythologie³⁷⁶ in einer völlig neuen Konstellation.“³⁷⁷

In diesem Sinne zeigt sich in Beuyscher Kunst auch das archaische und mythisch Verankerte in seinem Verständnis des Weiblichen. Deutet sich durch eine Wiederanknüpfung an das Spirituelle und damit durch das Mitwirken des Betrachters

³⁷¹ Wouter Kotte, Ursula Mildner, Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys Untertitel ein Requiem. Stuttgart 1986.

23)

³⁷² Wouter Kotte, Ursula Mildner 24.

³⁷³ 29, Anm. 146 bei Wouter Kotte, Ursula Mildner.

³⁷⁴ in, Theodora Vischer, Beuys und die Romantik. 1983. Anm. 277.

³⁷⁵ Zu verstehen als eine Anbindung an Gott, an das Religiöse schlechthin. So erwähnte bereits Laktanz das Wort *religio* und stellte fest, es leite sich vom Verb *religare* „binden“ her. In diesem Sinne wohl als Anbindung an Gott zu verstehen. Darüber hinaus gibt es weitere Deutungen wie z.B. bei Cicero etc.

³⁷⁶ Wichtig ist, dass Beuys sich auch der Tradition der nordischen Mythologie stellt, ohne dass man grundsätzlich von völkisch orientiertem Gedankengut bei ihm ausgehen muss. So gesehen sind z.B. seine Frauenzeichnungen in der Weise konzipiert, dass sie eine Ansammlung reflektierter Gedanken bezeugen, die konträr zu einem gesellschaftlich bestehenden Anspruch stehen mögen, die aber für interessante Überlegungen und Spekulationen das Feld bereiten und so auch für eine Erneuerung der Welt, der Gemeinschaft und des Miteinanderseins auf der Erde stehen dürfen.

³⁷⁷ Wouter Kotte, Ursula Mildner 31, Hervorhebungen von mir. Anm.171.

an der sozialen Plastik ein handlungsleitendes und sozial integratives Potential an?³⁷⁸ Die Beuyssche Kunst ist ohne eine solche Ausrichtung leer und hier ist ebenso von Interesse, inwiefern auch ein Künstler wie Albert Birkle hier – als Gegensatz oder eben auch als verbindendes Element – miteinzubeziehen ist. Die Krisenbewältigungsstrategie ist bezeichnend für Beuys und eben auch für Albert Birkle?³⁷⁹

Doch stellt sich vor allem die Frage, ob Beuys sein Hauptwerk, die Soziale Plastik, als ein immaterielles Werk sah.³⁸⁰ Sicher ist, dass es den denkenden Prozessen der Spiritualität entsprang, um dennoch in der Umsetzung praktisch und also materiell wie auch organisch fassbar zu sein. Problematisch erscheint es, wenn McGovern feststellt, Beuys ginge es darum seine „individuelle Mythologie“ zu vermitteln.³⁸¹ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Beuys quasi Chimären kreierte, die teilweise der Faune und ebenso der Mythologie entstammten, um jene in einer Art der fragmentarischen Arbeitsweise in seine Werke zu integrieren – womit er der Tradition des Fragments der Romantik folgte.

Hauptsächlich war Beuys aber daran interessiert, seine Denkweise in die Realität zu bringen und zwar zur realen Lebenswelt der Menschen und aus diesem Grunde präsentierte er 1979 im Solomon R. Guggenheim Museum seine Kunst.³⁸² Hiermit beabsichtigte er seine Sicht auf das soziale Gefüge des Miteinanders in die Gesellschaft einzubringen. Der Beuyssche Sozialisationsaspekt bezeugt sich hier, da er sein Konstrukt offenlegt und den Menschen sichtbar macht, damit jene dadurch initiiert werden. Dabei spielt Beuys stets auf den Akt der Initiation an, so wie er es in gewisser Weise schon bei Rudolf Steiner gelesen hatte³⁸³.

Hinsichtlich der Beuysschen Religiosität und seiner Sichtweise auf das Mythologische sei aber speziell darauf hingewiesen, dass Beuys nicht mit der protestantischen Theologie eines Rudolf Bultmann konform ging. Die diesbezüglichen Gründe sind

³⁷⁸ Es war Beuys nicht daran gelegen historische Zeugnisse vergangener Zeit zu sichern, sondern in Anlehnung an die Kosmologie Rudolf Steiners, sollten spirituelle Kräfte offengelegt werden, die so auch in der Kunst der Surrealisten als Triebfeder anzutreffen waren. Damit installiert Beuys eine Kontinuität in die Gegenwart hinein. Beuys bezieht sich auf C.G. Jung und das kollektive Bewusstsein. Gespräch in, Armin Zweite. Beuys zu Ehren. 1986, 76.

³⁷⁹ Erneut sei an dieser Stelle auf Albert Birkle verwiesen, zumal sich Ähnlichkeiten ergeben, die aus den Werken ableitbar sind, entstanden jene doch ebenfalls im Sinne eines sozialkritischen Blickwinkels. Ab 1930 ist Birkles Werk nicht mehr hauptsächlich auf eine Sozialkritik ausgerichtet. Landschaften der Natur wie Motive der Industrielandschaften werden fast *monumental*. Von besonderem Interesse ist aber, dass sich Birkle der Darstellung der Neuen Frau widmete. Als Beispiele seien hier genannt: Mädchen im blauen Kleid 1929, zwei Frauen 1933, Mädchen am Fenster, weiblicher Halbakt – Else Birkle-Starosta, 1924, Jesus begegnet den weinenden Frauen, Frau Jochum 1932, sinnende junge Dame. Die Werke von Albert Birkle wurden als entartete Kunst bezeichnet und nach 1936 auf persönlichen Befehl Hitlers vor einer Ausstellungseröffnung im Haus der Kunst in München entfernt. Hervorzuheben ist, dass Birkle die Frau nicht – wie Beuys – in mythologisch anmutender Weise überhöhte und dennoch ist ein Vergleich hier wichtig, um zu zeigen wie sehr sich die Sichtweise auf die Frau in jenen Jahren auch in der Kunst veränderte.

³⁸⁰ Beuys Handbuch 177.

³⁸¹ McGovern 2016, 90–91.

³⁸² Die übrigens Benjamin Buchloh als monströs und zu kompakt empfand.

³⁸³ Hier sei darauf hingewiesen, dass Steiner auch in dieser Hinsicht als sehr umstritten gilt. Helmut Zander, André Sebastiani.

offenkundig, zumal die Sichtweise Bultmanns auf den Mythos als Entmythologisierung charakterisiert werden kann.³⁸⁴ Beuys hingegen favorisierte das Mythische als Grundlage seiner Sichtweise auch hinsichtlich des Sozialen, da er jenes Soziale in enger Verbindung stehend zum menschlichen Miteinander als hier förderliches Element sah. Darin würde sich dann gleichsam eine Atmosphäre aufspannen, die stets als Zwischenraum besteht, der sich eben als solcher inmitten der Beteiligten auftut, um hierin auch das Gefühl der Geborgenheit zu vermitteln. In ähnlicher Weise sah er auch die Person Christi nicht als historische Person, sondern als Quelle des menschlichen Seins, als Energie. Denn Christus sei eben keine sozialdemokratisch gefärbte Person und daher nicht „als ein historisches Ereignis mit großen moralischen, beispielhaften Hinweisen, [zu sehen] als ginge es darum, wie man sich moralisch verhalten müsse“.³⁸⁵

Die Tafelzeichnung aus dem Jahr 1974 mag dies eindrucksvoll bezeugen. Auf einer Schieferplatte hat Beuys mit Kreide die Worte Solidarity und gegenüberliegend Future mit weißer Kreide geschrieben. Die Worte hatte er mit Feilen verbunden. In eben dieser Hinsicht ist auch eine Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1974 zu erwähnen, auf welcher Beuys die Worte Christus und Myth [...] deutlich hervorhebt.³⁸⁶

Dabei sah er sich stets als Sender, welcher seine Sendungen im Sinne eines Schamanen an die Menschen weiterzuleiten gedachte. Doch könnte jene von Beuys anvisierte Initiation des Freigeistigen auch das Problem einer quasi Diktatur des Freigeistigen in sich tragen? Oder ist es eher als eine Aufklärung der Aufklärung zu sehen? Lässt sich hier eine Querverbindung zur kritischen Theorie Adornos/Horkheimers herstellen, in welcher die Aufklärung distanziert in den Blick genommen wurde. Die Dialektik der Aufklärung³⁸⁷, die sich auch um Doktor Faustus dreht, reflektiert dabei eine traumatische Erfahrung der nationalsozialistischen Zeit. Es geht um die Formalisierung der Vernunft, die Adorno und Horkheimer kritisieren. Gefühl und Mitgefühl finden in der danach gelebten Vernunft keinen Platz mehr. Doch es ging um das Fragmentarische und um die Mikrologie³⁸⁸, die Adorno so benannte, um das Fragmentarische zu zeigen und sogleich damit das Ganze, welche die Vielfältigkeit

³⁸⁴ Bultmann 1960, Bultmann, Rudolf: Neues Testament und Mythologie. KuM Kerygma und Mythos. Bd. 1, 15–48. Dazu die folgende Textstelle. Seite 17: „Kann die christliche Verkündigung dem Menschen heute zumuten, *das mythische Weltbild als wahr anzuerkennen?* Das ist sinnlos und unmöglich. *Sinnlos:* denn das mythische Weltbild ist als solches gar nichts spezifisch Christliches, sondern es ist einfach das Weltbild einer vergangenen Zeit, das noch nicht durch wissenschaftliches Denken geformt ist. *Unmöglich:* denn ein Weltbild kann man sich nicht durch einen Entschluss aneignen, sondern es ist dem Menschen mit seiner geschichtlichen Situation ja schon gegeben[...]es ist unmöglich, ein vergessenes Weltbild durch einfachen Entschluss zu reprimieren, und vor allem ist es unmöglich, das *mythische* Weltbild zu reprimieren, nachdem unser aller Denken unwiderruflich durch die Wissenschaft geformt ist. Ein blindes Akzeptieren der neutestamentlichen Mythologie wäre Willkür; und solche Forderung als Glaubensforderung erheben, würde bedeuten, den Glauben zum Werk erniedrigen[...]“ (Hervorhebungen von mir)

³⁸⁵ Beuys, zit. n. Menekes 1989, 16. So auch in Beuys Handbuch 295.

³⁸⁶ Joseph Beuys: als „Evolution“ bezeichnete Bleistiftzeichnung (Hrsg.) Volker Harlan, Druck nach einer Zeichnung von 1974 VG-Bild Kunst 2003.

³⁸⁷ Adorno Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. NTT journal for theology and the study of religion, 2014-01, Vol.68 (4), p.322-329.

³⁸⁸ Adorno benannte so die Form der soziologischen Untersuchung.

darbietet. Die einzelnen Menschen sollten demnach in den Blick genommen werden. Mythen und Ideologien sollten seit der Aufklärung diesen Göttern entgegentreten.

Das Misstrauen gegen alles Mystische und auch gegen alles Mythische bezeugt sich in der Aufklärung, die alles Mystische wie auch Mythisches als der Wissenschaft nicht förderlich ansieht. Die Aufklärung avanciert hier zu einer technischen und totalitären Macht. Vernunft ist in diesem Sinne auch für Beuys etwas, welches sich als drohende Einheitswissenschaft outet. Das Inkommensurable wird hier in der Aufklärung also stark beschnitten und damit zeigt sich ein Reduktionismus, der lediglich der Mathematisierung dient. Das Allgemeine wie in der Mathematik und Logik, eine Technik entwickelt, die jeglicher Eigenheit des Menschlichen entgegen steht. Der Mensch wird dahingehend unterworfen. Es ist die Angst vor dem, was sich nicht errechnen lässt, die den Menschen dazu treibt, der Berechnung zu vertrauen. Die Angst steht damit im Mittelpunkt. Das ist laut Adorno/Horkheimer seit der Aufklärung die Crux. Die Aufklärung selbst, mit ihrer initiierten instrumentellen Vernunft bewirkte etwas, was sich eigentlich entgegen aller Vernunft ereignete. (3. Reich) Die Aufklärung in der Dialektik der Aufklärung ist in ihr Gegenteil umgeschlagen. Die Wirklichkeit soll unterworfen werden, um sie berechenbar zu machen. Damit wird ein neues mythisches Grauen kreiert. Was anders ist, darf nicht mehr sein. Es geht um eine von der Wissenschaft betriebene Herrschaftsmaschine. Die Gefahr besteht in einer Massenkultur, die einem festgefügt Schema folgt und auf einer Gleichschaltung beruht, die an dem Identischen ausgerichtet ist. Dagegen trat auch Beuys mit seinen Aktionen und all seinen Werken an.

106

7 Der Stellenwert der Sozialen Plastik als Konstrukt innerhalb der Kunst als Grundlage der Beuys'schen Sozialisation

„Eine Gesellschaftsordnung wie eine Plastik zu formen, das ist meine und die Aufgabe der Kunst“.³⁸⁹

Das Modellieren ist es also, was die Tätigkeit des Menschen in der Gesellschaft der Sozialen Plastik ausmacht. Als Modelleur stellte sich Beuys in seinen Aktionen und Performances in den Raum und gewährte auf diese Weise dem Publikum einen direkten Blick auf sein Tun. Damit bestand die Möglichkeit Beuys'sches Tun in einer unvermittelten Weise kennenzulernen. Stellvertretend und immer wieder nennenswert ist hier die Performance, die Beuys in der Galerie Schmela hielt, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*,³⁹⁰ womit klar zum Ausdruck gelangt, dass die Kunst für die Gesellschaft schlechthin steht. Kunst und Gesellschaft bedingen einander.³⁹¹

³⁸⁹ Beuys, zit. n. Oman 1988.

³⁹⁰ Beuys trug dabei den toten Hasen auf seinen Armen durch den Raum der Ausstellung und wandte sich bestimmten Objekten zu und deutete sie als Exponate, die einer Erklärung wert waren. Es handelte sich um Zeichnungen, die sich unvoreingenommenen Besuchern zugänglich, einem auf Tradition bedachtes Publikum aber nicht erschließen konnten.

³⁹¹ Doch dazu äußert sich Luhmann kritisch: „Ob man nun mit Gehlen und Marquard der Kunst eine nur noch entlastende oder kompensatorische Rolle zuweist oder ob man mit Adorno puristische und gesellschaftskritische Ambitionen auf einen Nenner der Negativität zu bringen versucht: das Problem

Hier ging es um die Frage, wie bereiten Kunstwerke eine spezifische Beuysche Sozialisation vor, die eine Begegnung im Miteinander forciert und als solche bewertbar ist.³⁹² Es ging um Verstehen, Akzeptanz und die Aufgabe/Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Was konnte Kunst noch leisten und wie war sie vor allem in soziologischer Perspektive erkennbar und einsetzbar. Hieran verdeutlicht Beuys, dass es eben nicht mehr um die an Tradition und Geschichte orientierten schönen Künste gehen kann, die *belle Arti*, die folglich, dann im Sinne von Beuys, in den Bereich der Historie gehören und bestenfalls in welchem Historismus auch immer, noch einmal zum Leben erweckt werden. Seiner Auffassung zufolge konnten sich daraus keine lebendigen Erneuerungen der Lebensumstände ergeben. Der für die *belle Arti* kennzeichnende selbstständige ästhetische Wert, verharrt in einer Ästhetik, die Beuys als zwar lobenswert einerseits, aber dennoch als antiquiert einschätzte. Doch hier zeigte sich eine Kluft zwischen Publikum und Beuys. Seine Schüler und erklärten Anhänger, die „Versteher“ seiner Kunst sind hier nicht gemeint, sondern die sogenannten Leute auf der Straße, im alltäglichen Leben, welche Beuys sehr schätzte, galt es doch hier seine Idee der Sozialen Plastik zu manifestieren. Gerade weil sie seine Auftritte so sehr kritisierten, ja teilweise auch verhöhnten,³⁹³ war ihnen das Beuysche Interesse sicher, war Beuys doch auf Diskussion, Debatte und Austausch unterschiedlicher Meinungen geradezu vehement ausgerichtet.³⁹⁴

Immer treten hier Aspekte der Bildung und der Sozialisation in einer Art Koppelung und im Kontext der Ideen des Konstruierens auf. Beuys zeigt seine Art der Verwendung bestimmter Materialien wie Fett³⁹⁵ und Filz und gibt es als Möglichkeit an, ohne es aufzudrängen und als absolut, als einzig möglichen Weg einer authentischen Darstellung auszugeben. Gerade in und mit der Performance, dem toten Hasen die Bilder zu erklären, bezeugt Beuys seine Sensibilität, die er auf das Publikum zu übertragen gedachte, indem er die Rolle des (toten) Tieres als Mitglied der

des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft bleibt ungeklärt. Geht man dagegen von Parsons' pattern variables oder von einer Theorie gesellschaftlicher Systemdifferenzierung aus, dann wird unmittelbar einsichtig, dass Universalismus und Spezifikation einander nicht widersprechen, sondern gerade bedingen. Für Parsons handelt es sich um eine Kombination verschiedener pattern variables.“ Anm.: A Response to Robert Dubin, *American Sociological Review* 25(1960), 467-483; neu gedruckt in ders., *Sociological Theory and Modern Society*, New York 1967, 192-219. Bei Parsons bezieht sich diese Kombination allerdings ganz speziell auf das adaptive Subsystem des sozialen Systems, kommt aber in dieser Form erst zum Zuge, wenn die Differenzierung des allgemeinen Handlungssystems weit genug fortgeschritten ist. In, Niklas Luhmann. 1997, 488.

³⁹² Die Bewertung müsste dann von den Teilnehmenden geleistet werden.

³⁹³ Ein wiederkehrender Satz „Das kann ich auch“ oder eben „Ist das Kunst oder kann das weg“.

³⁹⁴ Die von Beuys verwendeten Materialien wie Filz, Fett und Dinge wie Glühbirnen waren mehr als gewöhnungsbedürftig für ein Publikum, welches mit moderner Kunst oder Aufbrüchen zu neuen Gestaltungen noch nie in Berührung getreten war. Auch hier trat Beuys als Lehrender auf, als Lehrer, der dennoch mit Verständnis und auf Augenhöhe den Menschen begegnete.

³⁹⁵ „Für Beuys war im Fett eine Eigenschaft vorhanden, die ihm am besten erlaubte, den Wärme-, und damit den Werdecharakter der Kunst zu demonstrieren. Er verbrennt im Körper, setzt Wärmeenergien frei und erweist sich als ein ureigenes dynamisches Potential.“ Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus*, 78. „Ebenso ist auch der Filz ein wärmebezogenes Material.“ Ebenda. *Fett ist darüber hinaus auch formverändernd und daher ein Fingerzeig in Richtung der Veränderung des Sozialen allgemein und im Besonderen in Hinsicht auf die Soziale Plastik*.

Gemeinschaft hervorhob. Ganz in diesem Sinne berührte er damit zugleich ökologische Gesichtspunkte des Natur- wie auch des Artenschutzes.

Das in der Aktion mit dem toten Hasen heraufbeschworene Miteinandersein beschränkt sich also nicht nur auf den zwischenmenschlichen Bereich, sondern greift weit darüber hinaus und verweist auf die Verbindungen und Verflechtungen zu den Mitgeschöpfen. Was Beuys hier offenbart sagt Folgendes aus: das Kunstwerk an sich erschöpft sich in seiner spezifischen Wertigkeit nicht darin, in ästhetischer Schönheit zu bestehen. Für Beuys sind hier die Briefe Schillers von besonderer Wertigkeit. „Nur der spielende Mensch, der sich nicht an die Gesetze der Logik, sondern nur an die Gesetzmäßigkeit des Schönen, an die Ästhetik gebunden fühlt, nur der Mensch, der von sich selbst bestimmt ist, ist frei“.³⁹⁶

Bemerkenswert ist, wie sehr sich der Begriff Schönheit als ein Konstrukt von wandelbarer Qualität erwiesen hat. Bereits in der Renaissance war jene Begrifflichkeit von einer Problematik umhüllt, die bis in die Jetztzeit hinein besteht. „Die geistige Welt der Renaissance erfährt somit neben einer ungeheuren Aufbruchsstimmung auch eine tiefgreifende In-Frage-Stellung ihrer Grundfesten, die bereits auf die Kehrseite der emanzipatorischen Revolution verweist: Die der metaphysisch-theologischen Sicherheit entkleidete Welt wird fremd, unheimlich, unbeherrschbar.“³⁹⁷ Es kommt darauf an, verstanden zu werden und einen Bezug zur Umwelt, zur Gesellschaft aufzuweisen. Aus diesem Grunde erklärt er auch dem toten Hasen die Bilder, die (die Bilder) zwar in ihrer Kunst hervorragend sein mögen und in der Vergangenheit wie der Gegenwart und Zukunft eine Existenzberechtigung hatten und haben werden, aber bestimmend ist hier der Bezug zum sich verändernden gesellschaftlichen Gefüge. Die Performance bringt in ihrer spezifischen Darbietung eben eine Atmosphäre³⁹⁸, in welcher klar wird, dass die Kunstobjekte der Vergangenheit mit jenen der Gegenwart in einem Miteinander auf gesellschaftlicher Ebene bestehen und zwar ausschließlich in dieser Weise auch von Bestand sind, da sich daran verdeutlicht, dass sie nicht nur in einem nebeneinander da sind, sondern immer auf die Betrachtenden einwirken. Beuys kommt es auf Verbindungen an, um Gemeinschaftliches neu aufbauen zu können.

Es ist das von Beuys mit seiner Person vermittelte Bild von sozialem Verhalten, welches neben seine Aktionen und Performances tritt, die ebenso Bilder transportieren wie auch durch die Auffassungsgabe der Menschen jene Bilder erneut transformieren. Das Bild einer neu zu verstehenden Kunst ist hier ein selbstständiges Bild, welches neben all die anderen Bilder des täglichen Lebens tritt. Die Bilder seiner Aktionen wie

³⁹⁶ Beuys, zit. n. Richter 2000, 70. So auch in Beuys Handbuch.

³⁹⁷ In, Mirjam Meuser. Schwarzer Karneval. 2019, 12. Mit einem Hinweis auf: Die Geschichte der Schönheit. Hrsg. von Eco, Umberto. München 2006, S. 225: „Die Erschütterung des Menschen angesichts der Entdeckung, nicht der Mittelpunkt des Universums zu sein, verbindet sich mit dem Untergang der humanistischen Utopien, eine friedliche und harmonische Welt schaffen zu können. Die politischen Krisen, ökonomischen Revolutionen, die Kriege des ‚eisernen Jahrhunderts‘ und die Rückkehr der Pest: All dies trägt zu der Entdeckung bei, dass der Mensch nicht das Maß des Universums und weder sein Gestalter noch sein Herr ist.“

³⁹⁸ Die Nass-in-Nass-Malerei seiner frühen Landschaftsaquarelle zeigt das Interesse von Beuys an der Wiedergabe von Atmosphärischem als Zeichen einer sichtbaren Realität. Beuys Handbuch 125

auch das Bild (Abbild, Foto) seiner Person sind präsent und darüber hinaus sogar omnipräsent. So ist beispielsweise das Bild der verschmutzten Badewanne einem Platzhalter vergleichbar, welcher als Bild changiert, ebenso wie der Stuhl mit dem Fett, die Fettecke und eben Beuys mit dem Hut und dem Fingerzeig in Richtung der Betrachter, vergleichbar dem Bild von Uncle Sam.³⁹⁹ Mit diesem Bild fordert Beuys sein Gegenüber direkt zum schöpferischen Tun im gegenseitigen Miteinander auf. Alles was von Beuys initiiert wurde, ist in einem fließenden Prozess zu sehen, der sich in Bildern dokumentierte und einem Film vergleichbar dynamisch zu den Betrachtern gelangte. Das Fluide steht in direkter Nähe zum Plasma⁴⁰⁰, zum weichen formenden Material, in was etwas eingedrückt und eben ausgeformt werden kann.⁴⁰¹

Der vergleichende Gedanke einer sich in Bewegung befindlichen Gesellschaft ist hier offenbar, die sich ebenfalls in einer fluiden Bewegung formen lässt – so zumindest die von Beuys vermittelten Eindrücke.⁴⁰² Damit rief er sein Publikum und alle Menschen auf, gleich einem Künstler zu modellieren. Hiermit sollte dann eine Zirkulation in Gang gesetzt werden, die das sich stetig Erneuernde hervorbringen könnte.⁴⁰³ Die von Beuys veröffentlichten Bilder, Fotos, sind Bildnisse des Sozialen – eines sozialen Gefüges⁴⁰⁴. Womit sich eine Verbindung zum Gedanken des Organischen herstellen lässt, wie Rudolf Steiner es in seiner „Dreigliederung des Sozialen Organismus“ vorgeschlagen hatte.⁴⁰⁵ Geistesleben, Rechtsleben und Wirtschaftsleben werden von Rudolf Steiner als gleichwertig angenommen und dennoch in unterschiedlicher Weise hinsichtlich ihrer Wesensart beschrieben. Die Ideale der Französischen Revolution sind hier die leitenden Gedanken, so die Freiheit im Bereich des Geisteslebens, die Gleichheit im Rechtsleben und die Brüderlichkeit hinsichtlich des Wirtschaftslebens.⁴⁰⁶

³⁹⁹ James Montgomery Flagg - 1877 - 1960 war ein US-amerikanischer Zeichner und Illustrator. Uncle Sam 117 als bekanntes Werk mit der Betitelung: I want you for U.S. Army. Nearest Recruiting Station. Beuys wählt ganz dieser Manier folgend auch die frontale Ausrichtung seines Konterfeis, um ebenso mit dem Fingerzeig in einen direkten Kontakt zu den Betrachtern zu gelangen. In ähnlicher Weise wählt er auch sein Plakat *La rivoluzione siamo noi*, mit/in welchem er in ausholenden Schritten auf die Betrachter zugeht. Direkte Ansprache, Kontakt und Nähe – eben das vielbeschworene Miteinander – soll wie in einem Treffen aufgebaut werden. Dazu, Carolin Angerbauer, Joseph Beuys und die *Arte povera*. 2015; Der Film *La rivoluzione siamo noi* (Arte in Italia 1967/1977) 2020 · Dokumentarfilm/Action · 1 h 23 min bezeugt diese von Beuys beabsichtigte Ausrichtung auf sein Gegenüber.

⁴⁰⁰ Womit zugleich der Aspekt Fluxus sichtbar ist, jene Gruppe des Fluxus, die von George Maciunas (1931-1978) den Weg in die Welt fand – Yoko Ono, George Brecht und andere stehen dafür. Ebenso die Galerie Parnass – sogar Prä-Fluxus – in Wuppertal. Womit Sozialisation pur angezeigt wird.

⁴⁰¹ So bereits thematisiert im Abschnitt 5 dieser Arbeit.

⁴⁰² Eindrücke im wahrsten Sinne des Wortes, da etwas Neues in ein Material hineingeritzt, - gedrückt und eben modelliert werden soll.

⁴⁰³ Ein evolutionärer und religiöser Gesichtspunkt zugleich.

⁴⁰⁴ Auch aus diesem Grunde war Beuys für Italien als Sinnbild einer spezifischen Gesellschaftsordnung so sehr fasziniert. „Für Beuys verkörperte Italien „das von ihm gesuchte Ideal eines Landes“, wo es noch einen sozialen Zusammenhalt in der Gesellschaft, eine „Idee von Volk“ gebe. Lucio Amelio, zit. n. Kort 1994, 38. So auch in Beuys Handbuch 159.

⁴⁰⁵ Rudolf Steiner GA 332a, 182, Vortrag 29.10.1919. Steiner: Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus und zur Zeitlage 1915–1921; Joachim Luttermann, Dreigliederung des sozialen Organismus. 1990, (= Diss. Göttingen 1990).

⁴⁰⁶ Dazu der Abschnitt in dieser Arbeit zu Steiner und dem Sozialen Organismus. 9.2 Der Soziale Organismus Rudolf Steiner.

Ebenso zeigen sich Interpretationsmöglichkeiten zwischen dem Modell der Sozialen Plastik und Bruno Latour.⁴⁰⁷ Immer aber ist es wichtig, den Bezug zur Wirklichkeit in allen Facetten im Bereich der Lebenswelt zu verankern. Dem Soziologen Bruno Latour geht es nicht nur um etwas Geistiges, da „nur ein Geist in der äußerst befremdlichen Lage, von *innen nach außen* auf die Welt zu schauen und mit der Außenwelt durch nichts als die dürftige Verbindung des *Blickes* verbunden zu sein, wird ständig in der Furcht leben, die Realität zu verlieren; nur solch ein körperloser Beobachter wird verzweifelt nach einem absolut sicheren Lebenserhaltungssystem Ausschau halten.“⁴⁰⁸ Latour geht es schon grundsätzlich und als ein prinzipielles Anliegen darum, eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft zu manifestieren.⁴⁰⁹ Nicht zuletzt deshalb stellte er auf die Durchlässigkeit in Form des Fluiden ab, worin sich ein steter Austausch zwischen den gesellschaftlichen Gegebenheiten abzuzeichnen beginnt. Das Fluide, das Strömen und die Zirkulation erhalten darüber hinaus „noch ein neues Bild“ „das Plasma“.⁴¹⁰

Das Plasma ist im wahrsten Sinne des Wortes ein ganz besonderes Material, welches als ein Etwas aufzufinden ist und sich zwischen allem Befindlichen offeriert. Ein Bereich, der sich der Formung geradezu anbietet und hier auch eine Querverbindung zu Beuyscher Sichtweise auf die Plastik als ein zu formendes Gebilde im Sinne der Gesellschaft und eben dahingehend den sozialen, verbindenden Aspekt eröffnet. Ohne ein solches „Dazwischen“ „könnte es keine Verbindungen geben, da das Plasma solche trägt und weiterleitet. Plasma ist hier auch ein Füllstoff, aber nicht ausschließlich, da hiermit auch Informationen übertragen werden, so dass man das Plasma auch als Sender bezeichnen könnte. Diese Ansicht des zu Formenden passt auch zur Figur des Schamanen, da hier auch von einer geheimnisvollen Person Formungen initiiert werden. Doch ist zu bedenken, dass die Figur des Schamanen eine koloniale Altlast mit sich bringt, die auch in der Kunst unliebsame Stereotype wiederholt. Latour stemmte sich gedanklich gegen die Trennung von Gesellschaft und Natur, Subjekt und Objekt, und ließ alles in einem *Miteinander* verschmelzen – so könnte man meinen und in dieser Hinsicht lassen sich Überschneidungen zur Beuyschen Sozialen Plastik fast schon in Form von Schnittmengen erkennen. Doch zeigt sich dieser Bereich auch im Sinne eines Unvorhersehbaren.⁴¹¹

Das Miteinander ist so gesehen einer biegsamen und formbaren Masse wie Plastilin oder Gallert vergleichbar, von welcher Beuys auch spricht und zwar im Besonderen als Gegenpol zum Kristallinen und also zu der Versteinerung, die ebenso aufgespalten

⁴⁰⁷ Einen Zusammenhang zur Thematik des Fluiden und zu Fluxus stellt auch Tobias Schlechtriemen her und verweist auf „das Bild der Zirkulation ein Teil des Netze-Bildes – und auch des Organismus-Bildes – weil Blut, Waren, Informationen usw. in Netzen zirkulieren. Meist ist es etwas Flüssiges, das in den Bahnen, Leitungen und Kanälen der Netze fließt. Dieses Bild des Strömens und Fließens, des Fluiden und des Plasmas nimmt in Latours Werken im Laufe der Zeit immer mehr Raum ein.“ Schlechtriemen Bilder des Sozialen 2014, 321. Mit folgenden Literaturanmerkungen: Zum Begriff des ‚Plasma‘ bei Latour.: Gertenbach 2012, S. 278- 286. 53 Latour 2007, S. 132. 54 Ebd., S. 133

⁴⁰⁸ Bruno Latour, 2022, 36-95.

⁴⁰⁹ Latour, 2007..

⁴¹⁰ Latour 2007, S. 415ff. Er verweist zur Etymologie von ‚Plasma‘ auf den Index in Barbara Cassin, L’effet sophistique, 1995. So auch erwähnt bei Schlechtriemen 344.

⁴¹¹ Schlechtriemen 344.

werden kann, um wiederum Neues entstehen zu lassen. In diesem Zusammenhang spricht Beuys von den Pflanzen, die sich auch als Fossilien aus der Urzeit in unserer Zeit finden. Versteinierung birgt also einen Übergang, einer Konservierung vergleichbar.⁴¹² Indem nun Menschen diese Dinge finden und verarbeiten, in eigene Planungen miteinbeziehen und teilweise auch als Inspirationsquelle nutzen entsteht eine Spirale, die sich windend in immer wieder neue Richtungen entwickelt und so das Soziale der neu entstehenden Exponate offenbart. Hierin besteht die sozialisierte Kunst. Sie ist sozialisiert, da sie in dieser Art spezifisch zu interpretieren und zu sehen ist.

Damit aber wird der Unsicherheitsfaktor des Unvorhersehbaren nicht unbedingt als etwas Negatives gesehen, zumal im Besonderen Beuys sogar das Chaotische nicht grundsätzlich für sein Modell der Sozialen Plastik ablehnt. Es geht zentral um das Unbestimmte, wie nicht Vorhersehbare, so wie es auch schon Roman Ingarden⁴¹³ zum Ausdruck brachte. In diesem Zusammenhang ist auch Wolfgang Iser nennenswert, welcher diesen geheimnisvollen – vielleicht sogar ganz in diesem Sinne als mystisch zu bezeichnenden Zwischenraum als Leere, als Leerstelle benennt. Es sind diese Zwischenräume, eigentlich unsichtbar und einzig den Betrachtern, dem Publikum und also all denen gehörend, die sich in einem Dialog und darüber hinaus auch in einer Arbeit an den jeweiligen Kunstwerken befinden, die für Beuys auch das Unvorhersehbare und auch das Chaotische darstellen können. Jeder Mensch kann hier direkt in einer Handlung innerhalb der Sozialen Plastik eingreifen, eben die Gesellschaft verändern und zwar in einer Unabhängigkeit, die sich lediglich an den anderen Mitarbeitern ausrichtet. Hier kommt das Publikum als Tätiger, als Handelnder vor, als wichtigster Teil des Modells der Sozialen Plastik.⁴¹⁴

Dieser Zwischenraum *näht* den Tätigen mit dem Werk und dem Ideengeber – Beuys – zusammen. Der Begriff der Nahtstelle⁴¹⁵ steht hierfür stellvertretend. Der Zwischenraum des Fließenden, Fluiden, unterliegt keiner fremden Macht, sondern fungiert nach eigenen Gesetzen, die nicht einsehbar sind und damit wiederum die Handlungen der Tätigen geradezu herausfordert, worin die Brisanz des Fluiden für den Beuyschen Sozialisationsbegriff zum Ausdruck kommt. Von jenem Flüssigen geht ein Apell aus, den Beuys sah und welchen er an das Publikum weitergab. Eine Übertragung des Konzeptes des Flüssigen, welches sich ohnehin auch auf die Kunst-Bewegung des Fluxus⁴¹⁶ bezieht, ist deshalb von Interesse, da das Phänomen, das sich

⁴¹² Dazu auch wichtige Literatur Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schala, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1984.

⁴¹³ Unbestimmtheitsstelle, vgl. Ingarden 1960; Ingarden 1968; Iser 1976, 267 ff.; Heath 1981, 76 ff. ‚Suture‘ meint in ähnlicher Weise auch die Unbestimmtheits- oder Leerstelle, In gewisser Weise spielt auch die Äußerung Paolo Veroneses eine Rolle, die in seinem Verhör durch die Inquisition in Venedig 1573 überliefert ist: „Aber wenn in einem Gemälde ein Platz frei ist (se nel quadro si avanza spazio), dann bereichere ich das Bild mit weiteren Figuren gemäß der Heiligen Schrift.“ Der Unterschied zwischen ‚spazio avanzato‘ und Leerstelle: Was hier mit Überlegung an- und aufgefüllt wird, wird dort mit Überlegung eben nicht gefüllt. Interessant ist schließlich auch die Verbindung zur Filmtheorie. Sarah Kozloff 2000. 53-60

⁴¹⁴ Auch her sei nochmals an das Plasma, das Plastische wie es sich in dem Material des Plastilins als Ausgangsmaterial des Modelleurs, Plastikers, des gestaltenden Menschen zeigt, erinnert.

⁴¹⁵ „suture“ - Iser 1976, 267 ff., Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. 1976.

⁴¹⁶ Welcher Beuys zumindest eine Zeitlang nahe stand

dem Publikum durch eben jene Konsistenz bietet, gleichsam durch jeden Handlungsakt (schon durch das Sehen) und die nachfolgende Reflexion eine Vollendung wie auch Veränderung erhält – *eine reflexionsbedingte nachgeschaltete Sekunde*. Es gilt, die Vieldeutigkeit des Fluiden als eine zu füllende Wirklichkeit zu erfahren, die infolge der Anwesenheit und Tätigkeit der Teilnehmer, zu einer erfüllten Wirklichkeit avanciert. Ein für die Soziologie und die Soziale Plastik gleichermaßen erfüllender Augenblick. Die Teilnehmer sind zur Eigenkonstruktion aufgefordert, denn nichts ist hier festgelegt oder bestimmt – es ist alles noch völlig unbestimmt.⁴¹⁷

Vielsagend, sind vor allem die Reaktionen des Publikums, der Betrachter, Rezipienten. „Als Beuys zur Immatrikulationsfeier 1967 mehrere Minuten wie ein Hirsch ins Mikrofon röhre: „ö ö, ö ö ö, ö ö ö, ö ö ö ö ö ö ö“, bekam die ganze Akademie die Brisanz dieses alles aufwühlenden Vorhabens zu spüren. Jenes als eine Trägerwelle, als eine entleerte, neu zu bildende Sprachform verstandene Geräuschkulisse, avancierte bei Beuys zum Abgesang einer für ihn „zu Ende gegangene[n] Kunst“⁴¹⁸ und zugleich als Einladung, an der Herausbildung einer neuen, sozialen Kunst wie Gesellschaft mitzuarbeiten.

These: Die Malerei, seine Zeichnungen, die Plastik oder die mannigfaltigen Aktionen, bezeugen den Willen von Beuys einer Sozialisation den Weg zu bereiten, in welcher Kunst, Gesellschaft und Mensch in einer Symbiose zusammenwirken. Aus diesem Grunde steht sein gesellschaftspolitisches Engagement in engem Zusammenhang mit der Kunst, denn 'die Kunst ist die einzige evolutionäre Kraft. Das heißt, nur aus der Kreativität des Menschen heraus können sich die Verhältnisse ändern.' So zeigt sich, dass das Beuysche Werk eine ständige Auseinandersetzung mit Themen wie Humanismus, Ökologie, Soziologie und insbesondere Anthroposophie beinhaltet. Das immer wiederkehrende Problem ist die wechselseitige Beeinflussung zwischen Künstler (Beuys) und den Betrachtern, dem Publikum als Prozess einer Sozialisation, der Beuys die Weichen stellen wollte?⁴¹⁹ Das Problematische wird in ähnlicher Weise von der Soziologin Nathalie Heinich aufbereitet. Kunst und Gesellschaft, Kunst in der Gesellschaft und Kunst als Gesellschaft sind auch für Heinich das Anliegen schlechthin.⁴²⁰ So zeigt sich in meiner Arbeit, dass die Äußerungen/Interviews von

⁴¹⁷ Eine Verbindung dieser Gedanken, mögen sich auch auf die Ausführungen und Zitate bei Schlechtriemen beziehen können: ebd. 345, Latour 2007, 415. Latours Ansatz, das Plasma noch vor die Manifestation als Masse, als ‚fehlende Masse‘ zu konzipieren, lässt sich in eine Reihe von Versuchen stellen, die, wie Urs Stäheli es bezeichnet, einen „ereignisbasierten Begriff des Sozialen“ gegen eine „integrationstheoretische“ und identifizierende Auffassung von Sozialität in Stellung zu bringen versuchen. Stäheli 2007c, S. 125 und S. 131. Zu ereignisbasierten und operativen Ansätzen wird auch genannt: Armin Nassehi, Der soziologische Diskurs der Moderne, 2006, S. 243ff..

⁴¹⁸ Beuys 1985, 98. In Beuys Handbuch 35.

⁴¹⁹ Dazu auch Susan Sontag: „Kunst ist dabei ein zentraler Aspekt von Gesellschaft“.

Sontag, Susan (1980): Gegen Interpretation. In, Kunst und Antikunst. S. 9-18.; Sehr interessant auch Nathalie Heinich, einst Doktorandin von Pierre Bourdieu. Sie beschäftigte sich mit der Malerei des 17. Jahrhunderts in Frankreich. Arbeitet auch selbständig als Forscherin und begründet in den 1990ern die kunstsoziologische Zeitschrift „Sociologie de l’Art“ und systematisiert 1998 „ihre Vorstellung einer ‚pragmatischen (Kunst-)Soziologie‘ in“ (1043) „Ce que l’art fait à la sociologie“. Im Jahr 2001 veröffentlichte sie die Überblicksdarstellung einer möglichen Kunstsoziologie „La sociologie de l’art“.

⁴²⁰ Heinich, Nathalie, Le triple jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques Les Éditions de Minuit. 1998.

Beuys dies verdeutlichen. Werte und Normen werden ebenso hinterfragt und neu gedeutet wie auch Politik und Moral. „Beuys’ zahlreiche Werke mit Tafeln, wie z. B. die Installationen *Das Kapital Raum 1970–1977* (1980) oder *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* (1974–77), bedienen sich akkumuliert dieses Mediums mit dem Ziel, vom Diskurs über die Etablierung neuer Werte zu zeugen und ihn zu prolongieren“⁴²¹

7.1 Zur Umsetzung einer sozialisierten Kunst

Das Werk *Credo* soll dahingehend richtungweisend sein. Geht es Beuys hier um eine Darstellung von etwas Bestimmten, das sich geistig nachempfinden lässt und im Besonderen durch die Aufschrift *Credo* die Menschen in jene geistigen Sphären führt, die dem Einzelnen die Wahrheit näher bringen? Antje von Graevenitz rekurriert darauf, dass es Beuys mehr auf eine Vorstellung angekommen sei, als um eine „buchstäbliche Darstellung“. Die Frage, die sich hier stellt ist auch, warum Beuys diese Art der Kreation für sein *Credo* wählte. Es ist möglich, dass er infolge der Erfahrungen seiner Sozialisation, die er zur Zeit des Nationalsozialismus gemacht hatte, den äußeren Schein und alles damit in Verbindung stehende glamourös Ästhetische vollends ablehnte und demgegenüber eine drastisch andere Perspektive und Darstellung wählte, die das Publikum in eigener Regie und eigenem Denken nachvollziehen musste. Beuys ist der Künstler, der den Anspruch des künstlerischen Tuns hier direkt an das Publikum überträgt, es ist in diesem Sinne ein Aufruf selbstständig das Werk (noch) einmal entstehen zu lassen – zur Entstehung zu bringen. Die Imagination, die auf der Grundlage der Intuition erfolgt, ist hier fundamental für eine sozialisatorische Bildung. Das eigene selbstverantwortliche Tun nimmt aufgrund der Intuition den entscheidenden Impuls auf, welcher von dem Werk ausgeht und durch das Denken des Individuums (Subjekts) in einer Weise verarbeitet wird, die schließlich auch eine völlig neue Perspektive auf die Gesellschaft wirft und zwar in soziologischer wie auch theologischer Hinsicht. Beuys zeigt sich mit seinen Werken auf der Suche nach der alternative Gesellschaftsform, die besser, menschlicher und also eine wirklich dem Menschen zugutekommende sozialisatorische Bildung ermöglicht.

Kann man davon ausgehen, dass Beuys mit der völlig neuen und ungewöhnlichen Art ‚ein *Credo*‘ auszudrücken, eine „weitere Dimension für sein Bildverständnis“ zu suchen beabsichtigte, wie es Antje von Graevenitz mit dem Hinweis auf die Forschungsergebnisse bei Teodora Vischer in Betracht zieht. Es ist erstaunlich wie sehr sich Beuys von den naturwissenschaftlichen Forschungen in der Zeit der Romantik beflügelt glaubte, waren doch galvanische Arbeiten und die dazu gehörenden wissenschaftlichen Experimente des Johann Wilhelm Ritter für ihn geradezu richtungweisend für jene aufstrebende Zeit der Romantik.

⁴²¹ So in Beuys Handbuch 233. Dort auch die Hinweise auf Kramer 1991, Kramer, Mario: *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970–1977*. Heidelberg 1991.; Verspohl, *Das Kapital Raum 1970–77*. 1984.

Beuys macht damit zugleich klar, wie sehr die Gabe jedes einzelnen Menschen, ein Werk zu erfassen und zwar auf die eigene Art, eben als wenn ein Experiment von Neuem gestartet würde, basal ist für die Arbeit an der Sozialen Plastik. Darin vollzieht sich auch die sozialisatorische Bildung, als ein Ideal, welches mit der Sozialen Plastik im symbiotischen Zusammenhang besteht. Damit sollte sich der ganze Mensch wie ein eigenes Universum von Neuem aufrichten und mit jenem zugleich auch die gesamte Menschheit. Beuys stellt sich alles als einen Prozess für das Ganze vor und akzeptiert dennoch die menschliche Ohnmacht hinsichtlich des Weltgeschehens. Denn gerade in Krankheit, Verzweiflung und eben jener Ohnmacht sieht er eine geheimnisvolle Macht, so wenn er sagt, dass ein krankes Kind, welches nichts mehr zu tun vermöge und in seiner totalen Hilflosigkeit dem Geschehen preisgegeben sei, dennoch ein sagenhaftes Kraftfeld aussende. Eigentlich steht jeder Mensch dem allgemeinen Weltgeschehen nicht als Macht – als mächtig – gegenüber, um stets auf die Zustände nach eigenem Willen erfolgreich Einfluss auszuüben. Dennoch besteht zumindest in dieser Ohnmacht ein Seinszustand, der als Motor für jegliche Kreativität gelten darf, der als Seinszustand etwas ist, was tatsächlich Kreativität motiviert, also den Versuch provoziert, etwas selbstständig in die Hand zu nehmen, etwas zu machen, zu konstruieren, zu kreieren.

Immer wieder zeigt sich hier eine vielschichtige Auffächerung der Beuys'schen Absichten (Freiheit, Selbstdenken, sich selbst setzen als Ich,) die letztlich alle in einem selbst angefertigten Sozialisationsmodell kulminieren. So war Beuys auch immer ein Suchender, der in seinem Gegenüber – sei es nun ein Schüler an der Akademie, ein Gesprächspartner in einer Talkshow oder eben das Publikum allgemein – den zu modellierenden Menschen suchte, der sich nach seinen Anregungen hätte formen lassen, um sich im Gegenzug selbst zu formen. Das gesamte Modell der Sozialen Plastik steht stellvertretend auf der Makroebene für die sozialisierte Kunst. Auf der Mikroebene ist es jede alltägliche Handlung eines jeden Menschen, die sich als sozialisierte Kunst im Inneren der Sozialen Plastik bekundet. Der sich wiederholt andeutende Widerspruch zwischen aktivem Tun und Passivität scheint auf und Christoph Menke sah im Besonderen hierin ein Problem, welches sich darin offenlegt, dass Beuys den Innenbereich der Sozialen Plastik ebenso auf einer Ebene sah wie den Außenbereich – zumal die Teilnehmenden von beiden Seiten gleichermaßen involviert zu sein scheinen.

Sein gesamtes Projekt Soziale Plastik muss dahingehend als eine Kritik an der Kunst gesehen werden, die gleichsam zur Umsetzung und Anwendung der sozialisierten Kunst auffordert und als wahrhafte Kunst der angestammten Kunstauffassung entgegentritt. Jene konventionelle Kunst, die von Machthabern in Auftrag gegeben wurde und eben nicht die jeweilige Gegenwart in ihrer sozialen Wirklichkeit und schon gar nicht als Spiegel und Motor einer in die Zukunft weisenden Interpretation wirksam wurde, konnte von Beuys nicht akzeptiert werden. Deshalb kam es auf der Grundlage jener Kunst nie zu einer entscheidenden Verbesserung des sozialen Aspektes für ein gesellschaftliches Miteinander in der Zukunft. Doch Macht besteht auch darin, mit anderen vernetzt zu sein und so ist die Gruppe entscheidend, die dem Einzelnen die Machtbefugnisse zugesteht. Es kommt dabei darauf an, in welcher Weise die

Einzelperson diese Vernetzung nutzen kann, um über andere Personen Macht auszuüben.

Doch die Beuys'sche Sichtweise stellt darauf ab, dass es in der jeweiligen Gegenwart, in welcher die konventionelle Kunst entstand, keine Verlängerung einer Linie gab, die sich aus der Kritik an der Vergangenheit herleitete. Beuys erschien die Kunst zu wenig kritisch und also zu wenig sozial. Deshalb ist es entscheidend, eine Kunst zu machen, in welcher die eigenen Werke sozialisiert sind, die der Mensch deutend betrachtet, um darin die Geschichte und ebenso die Verbindung unter den Menschen zum Bewusstsein ihrer selbst zu bringen. Die hohe Kunst ist nur Geschichte, sie verbleibt in der Blase eines Historismus, der den Menschen der jeweiligen Zeit eben nur noch etwas hinsichtlich einer abgelaufenen Epoche zu sagen hat. So gesehen ist sie nur Teil eines Systems.

Doch Beuys geht es darum, das System zu sprengen und die Kunst auf die Ebene des Allgegenwärtigen und Allsichtbaren zu heben. Sie soll nicht mehr nur ein Teilbereich sein. Der Motor für eine völlige Neuorientierung war aus der Perspektive des rein Historistischen nicht mehr nachvollziehbar.⁴²²

Darin sah Beuys eine Fehlentwicklung und es galt jene aufzuhalten und bestenfalls rückgängig zu machen. Für Beuys ist sicher, dass Kunst und Alltäglichkeit keine unversöhnlichen Gegensätze sind, sondern dass sie für die soziologische Sichtweise und hier vor allem für eine konstruktive Sozialisation prägend und motivierend zugleich sind. Kunst und Alltäglichkeit zeigen ihren Ausdruck in sozialisierter Kunst. Sein Gesichtspunkt verdeutlicht auch, dass die traditionell verstandene Kunst, die sich lediglich an den sogenannten großen Meistern im Sinne der Kunstgeschichte orientiert, zu einem überholten und nicht wiederholbaren Relikt der Vergangenheit gehört. Daraus wird ersichtlich, dass Beuys darin sogar die große Gefahr bemerkt, dass, soweit an jenem alten Begriff festgehalten wird, eine völlig hohle Kunst entstehe, die den Namen Kunst nicht mehr tragen dürfe. Nicht zuletzt bezeichnete er eine so verstandene Kunst mit drastischen Worten als „Dreck“. Und dies obwohl er jene großen Meister in ihrer Genialität durchaus schätzte, wie er es auch beispielsweise hinsichtlich Leonardo da Vincis bekundete.

Doch eine unter jenem Blickwinkel betriebene Kunst ist für Beuys eben rein historische Kunst und als solche gilt sie ihm als Vollstreckerin einer alten und überholten Entwicklung, die das Ende und den Untergang jeder Gesellschaft beschließt, in welcher es lohnenswert erscheint zu leben. In dieser seiner bewussten Entscheidung gegen die Tradition drückt sich seine spezifisch Beuys'sche soziale, an

⁴²² Hinsichtlich einer Neuorientierung und des dafür wichtigen Motors, eben einer Motivation, zeigt sich eben jene Antriebskraft der Erneuerung in der Idee und der Diskussion um die Soziale Plastik. Peter Bürger sah Beuys in diesem Zusammenhang als „Avantgardisten nach dem Ende der Avantgarde“. Bürger 2001. Der Avantgardist nach dem Ende der Avantgarden: Joseph Beuys. In, Ders.: Das Altern der Moderne: Schriften zur bildenden Kunst. Bd. 15482001, 154–170. Sehr bezeichnend, zumal Berger damit bekräftigt, dass zugleich ein neues Sehen im Sinne einer neuen Avantgarde ursprünglich als Vorhut auszulegen sei, da der Militärsprache entstammend. Womit nochmals unterstrichen sei, dass Beuys hier eindringlich von Berger als jemand charakterisiert wird, welcher neue Sichtweisen erschließt.

der Sozialen Plastik ausgerichtete, Kunstgläubigkeit aus, die er als Perspektive in seine Zeit einbringt. Als Anmerkung mag hier eingeschoben sein, dass Beuys die Möglichkeit der kritischen Bestandteile einer am traditionellen Kunstbewusstsein ausgerichteten Kunst, in welcher Kunst als Offenbarung gegeben ist, nicht sieht. Er sieht das Traditionelle hier als ein Relikt. um in jeder Zeit Einfluss auf die Sozialisation der Menschen auszuüben,

Damit tut sich gleichsam ein Paradox auf, denn zum erweiterten Kunstbegriff findet man nicht den Zugang wie zum dem altbekannten traditionellen Begriff der Kunst und der jeweiligen Definitionsversuche, wie bei Vasari,⁴²³ Winckelmann,⁴²⁴ Gombrich,⁴²⁵ Bättschmann,⁴²⁶ Boehm⁴²⁷ und auch bei Kant⁴²⁸ etc. Eine sozialisierte Kunst bietet keine objektive Wahrheit, die darüber Auskunft gibt, was denn nun eigentlich Kunst sei. Die Erkenntnis dessen was objektive Wahrheit sei, soll sich in der traditionell aufgefassten Kunst subjektiv unbeteiligt vollziehen, also distanziert. Darin besteht schon die eigentliche Crux. Denn jeder Mensch muss sich demzufolge fragen, wie man in ein Verhältnis zu jener hohen Kunst komme. Da mag es jene unabhängige objektive Wahrheit geben, die aber für eine sozialisierte Kunst, die den Menschen einübt und ihm auf dem Wege der Kreation einer neuen und vor allem stetig zum Besseren wandelnden Gesellschaft dient, nicht hilfreich sein wird. Soweit die Sichtweise von Beuys. Ihm zufolge ist die subjektive Disposition eine unbedingte Notwendigkeit, um den Zugang auch zu seinem erweiterten Kunstbegriff zu erhalten. Warum? Der Mensch steht hier zentral und nur von seinem Denken her ist eine Dynamik zu erwarten, die für eine konstruktive Sozialisation und für ein Kreieren jener sozialisierten Kunstobjekte erfolgsversprechend ist.

Die besondere Wertigkeit des einzelnen Menschen besteht darin, dass jeder schon als Betrachter jemand ist, welcher sich in jene Art einer Kreativität divinitorisch⁴²⁹ einübt, einüben muss, und damit das ihm gegenüberstehende Werk zugleich als Teil des eigenen Selbst und der Möglichkeiten sieht, die jeden Menschen zum Kreationer werden lassen. Auch hier ist ganz im Beuys'schen Ansatz das Geistige etwas Allgegenwärtiges, das nur in und mit der Kreativität des Individuums zum Ausdruck gelangen kann und im Dienst einer Sozialen Plastik sinnvoll eingesetzt wird, um eine stetig sich zum Besseren entwickelnde Gesellschaft plastisch gestalten zu können. Diesbezüglich ist nie ein Ende in Sicht, nie wird alles 100%ig einem paradiesischen Zustand gleich sein, doch obwohl der Weg dahin utopisch gefärbt ist, erscheint es erstrebenswert zu sein, jenem Weg zu folgen, welcher einer wahren und neuen Moral dient, die keiner

⁴²³ Vasari und der Begriff der *rinascita* und in diesem Sinne darf er fast als ein Erfinder der Kunstgeschichte gelten als Erfinder der Renaissance ganz sicher? So jedenfalls Gerd Blum, Giorgio Vasari. 2011

⁴²⁴ Winckelmann Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums (1764). 1934.

⁴²⁵ Gombrich Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion, Stuttgart 1978.

⁴²⁶ Bättschmann 1984.

⁴²⁷ Boehm, Bildnis und Individuum 1985.

⁴²⁸ Kant KDU, Dort die Unterscheidung zwischen dem Kunst – und Naturschönen.

⁴²⁹ Divinitorisch im Schleiermacherschen Sinne - Die Schleiermachersche Divinationslehre ist eine Einübung besonderer Art, auf deren Grundlage des Einfühlens nicht nur rekonstruiert wird, sondern etwas eigenes in Form des wahrhaft Erfassten schöpferisch zur Geltung gebracht wird.

Institution, sondern allein der menschlichen Gemeinschaft zu Gute kommt – kommen soll.

Die Moral war für Beuys hier ein Wert, der ebenfalls infolge seines Modells der Sozialen Plastik einen neuen Stellenwert erhielt. Es war nicht die Moral der christlichen Kirchen; es war ein Moralbegriff, der sich von allem bisher bekannten religiösen wie allgemein bekannten weltanschaulichen Tendenzen separierte. Es war die Moral eines Künstlers, der seine Sozialisation in der NS-Zeit erhalten, aber jene eben nicht verinnerlicht hatte. Damit war für ihn – in der Nachkriegszeit – der Anstoß gekommen, jene negativen von der NS-Zeit überkommenen Perspektiven ganz und gar in seiner Sozialen Plastik zu überwinden und auf ewig hinter sich zu lassen!⁴³⁰

Dass für Beuys überkommene Moralvorstellungen keine Geltung haben, spricht er deutlich aus: „Was also vielleicht mal vor dreihundert Jahren ganz gut war, z. B. die Wirtschaftslehre von Adam Smith oder Ricardo, und damals neue Sichten für die Entwicklung der Wirtschaft, die Geldtauschwirtschaft, aufgebracht hat, das ist eben heute nicht mehr gut“.⁴³¹ Selbstverständlich ist dies eine äußerst brisante Problematik, die von Beuys angesprochen wird, aber sie zeigt, dass für ihn eine Moral, da stets eine Moralvorstellung, nicht in Stein gemeißelt ist und für die Ewigkeit Bestand hat.

Auf jeden Fall gelingt es Beuys die traditionellen Moralvorstellungen anzuprangern und nicht etwa lediglich, weil sie veraltet sind – bzw. veraltet erscheinen – sondern weil sie ihm schlichtweg als falsch gelten. Er sieht den Menschen in die Pflicht genommen, so dass sich jeder seiner eigenen Verantwortung vor allem auch hinsichtlich der eigenen Verstandesbetätigung bewusst werde. So hat der Mensch das Richtige zu wollen und jenes Richtige kann nur aufgrund der Intuition erfahren werden: Ganz so wie er sagt: „nur mit einer Intuition“, zu der man gelange durch „das Hörende, das Sinnende, das Wollende“.⁴³² Die Intuition ist so auch innerhalb des Sozialisationsprozesses für das Entstehen einer sozialisierten Kunst nicht nur ergiebig, sondern grundlegend.

Der einer Tradition der Kunst verbundene Betrachter und damit auch der so sehr von jener Perspektive geprägte Bürger der Nachkriegszeit mag die Aktionen und Performances von Beuys nicht ohne Weiteres als Kunst bezeichnen und den Sinn erst infolge mehrerer empathischer Übungen und Überlegungen vollziehen. Aber gerade darauf kam es Beuys an – auf das Selbstdenken und Einfühlen.

Die Empathie ist der zentrale Aspekt, um das Originäre erfassen zu können, welches auch Goethe in seiner Urpflanze sah. Ebenso dachte es Novalis in seiner Hinwendung zur Blauen Blume und Beuys erkennt darin die Möglichkeit auch den sozialen Aspekt in diese ureigene und reine Form zu bringen. Der Mensch schafft auf der Grundlage seines Selbstseins, die Gesellschaft zu formen. Doch gerade hinsichtlich dieses

⁴³⁰ Bewusst ist an dieser Stelle ein Ausrufezeichen und ein Fragezeichen gesetzt.

⁴³¹ Beuys, zit. n. Beuys/Fischer/Smerling 1989, 74. Beuys, Joseph/Fischer, Knut/Smerling, Walter: Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Köln 1989. So auch in Beuys Handbuch 218.

⁴³² Beuys 2010. So auch in Beuys Handbuch 226. Beuys, Schütze die Flamme. In, Robert Eikmeyer - die Zukunft des Plastischen: Originaltonaufnahmen [Tonträger]. Nürnberg 2010, Track 2.

Aspektes wird ihm von Seiten der Soziologen entschieden widersprochen. Die Gesellschaft ist schon in der Sichtweise des Émile Durkheim in gewisser Weise eine Macht, die den Menschen formt und nicht umgekehrt. Es ist diese besondere Dynamik, die auch Beuys assoziiert, aber eben in anderer Weise. Die Soziale Plastik ist bei Beuys etwas so Gewöhnliches wie andererseits auch Spezielles und Einzigartiges, welches wechselseitig von Innen und Außen von Menschen bearbeitet wird.

Beuys modelliert hiermit zugleich die sogenannte bürgerliche Moral, welche für Beuys kein Ideal darstellt und sich als eine Scheinmoral entlarvt. „Die Umwertung aller Werte“⁴³³ ist für Beuys ein so dermaßen entscheidender Gesichtspunkt, dass er jenen als Kernbereich seiner Arbeit an der Sozialen Plastik und also als Umwertung der bestehenden Gesellschaftsform im Nachkriegsdeutschland grundlegend verankert.

Jene Umwertung bezeugt sich auch daran, dass Beuys nicht mehr mit traditionellen Materialien arbeitet, sondern auch Fett und alte Gebrauchsgegenstände in seine künstlerischen Arbeiten einbezieht. Ganz so muss sich auch das Miteinander der Menschen in einer neuen Sichtweise auf das Ästhetische beweisen. Ästhetik und Ethik sind so für Beuys eins und so mag hier Wittgenstein zitiert sein, zumal Beuys von jenen philosophischen Sichtweisen beeindruckt und beeinflusst war.⁴³⁴

Ebenso ist davon auszugehen, dass Beuys die Schriften Nietzsches kannte und von ihnen affiziert war. Auch die künstlerische Darstellung des Friedrich Nietzsche mag hier ein ausdrücklicher Hinweis sein. Die Montage Sinnenfinsternis und Corona. „Es dürfe also kein Zufall sein, dass Beuys Nietzsches Bild hier (spiegel-)verkehrt d. h. ‚verfälscht‘ einsetzt. Die Montage konfrontiert das Individualschicksal Nietzsches mit dem Bild einer kollektiven Verblendung der Masse, den kranken Einsamen mit den Wahnsinnstaten eines irgeleiteten Kollektivs, dem Beginn der Shoah. Beide Bilder sind mit sechs in zwei gegenläufigen Diagonalen angeordneten Löchern versehen und deren Ränder mit brauner Farbe eingefasst. Sie wirken wie Einschuss- oder Brandlöcher, wie Versehrungen, die sowohl das Bild des Philosophen als auch jenes des zerstörten Interieurs betreffen. Mit ihnen wird das im Titel benannte kosmische Phänomen der verdunkelten Sonne evoziert, von der nur noch der Protuberanzenhof als Corona erscheint.“⁴³⁵

Die Erwähnung, Beuys habe das Bild Nietzsches spiegelverkehrt angesetzt deutet in die Richtung, dass Beuys hiermit auf eine Sozialisierung anspielt, die lediglich auf Zerstörung ausgerichtet war und so beabsichtigt Beuys dies mit allen Mitteln des Verkehrtseins, des Falschseins vorzuzeigen, da das im Spiegel Erscheinende als Symbol für das Falsche steht, eben für etwas, welches nicht direkt zum Vorschein kommt? In diese Richtung möchte ich seine Darstellung interpretieren. „Beuys setzt die Darstellung spiegelverkehrt ein. Darunter ist eine Schwarzweiß-Fotografie angeordnet. Sie zeigt ein verwüstetes Interieur, ein Büro, durch dessen Fenster man wiederum auf ein Bild der Zerstörung, eine Hausfassade mit zerbrochenen

⁴³³ In Anlehnung an Nietzsche, Der Antichrist, KSA. 6, 179.

⁴³⁴ Tractatus logico philosophicus: Ethik und Ästhetik sind eins. (Tractatus, 6.421).

⁴³⁵ Kirsten Claudia Voigt 232-237 in, Beuys Handbuch, 235.

Fensterscheiben blickt. Das Foto wurde nach der Reichspogromnacht am 9. November 1938 aufgenommen. Das Bild des Philosophen wird mit einem Dokument dessen konfrontiert, wofür seine Gedanken ideologisch verfälscht, vereinnahmt und missbraucht wurden“.⁴³⁶

Das Bild eines Menschen ist eben nicht der Mensch an sich, weshalb Beuys dem Bild auch stets kritisch gegenüberstand. Wohl aus diesem Grunde, hat er den so oft missverstandenen Friedrich Nietzsche mit einem Bildnis bedacht. Ein Bild kann verfälschen und sogar bewusst auf Verfälschung angelegt sein. Der Spiegel und das spiegelverkehrte Einsetzen sind deshalb interessant, weil sich hier immer auch eine Befremdung kundtut, die mit einer Selbstbefremdung einhergeht und einen Abstand zu jedweder so wichtigen Lebensgemeinschaft darstellt. Interessant dürfte in diesem Zusammenhang sein, dass in einem Drama bei Rudolf Borchardt, der falsche Bote, die Jungfrau Maria dazu verleiten will, sich nur noch selbst in den Spiegeln zu sehen – eben nicht mehr auf eine Gemeinschaft ausgerichtet zu sein.⁴³⁷ Allein Im Sich-Selbst-Bespiegeln zu existieren und womöglich darin den Untergang zu finden, ist eine Vorstellung die jedem sozialen Verhalten konträr ist. So kann es infolge der Selbstbespiegelung auch nie zu einem sozialen Verhalten, einer Sozialisation kommen, die eine sozialisierte Kunst befördert.

Dieser Gedanke könnte auch für Beuys leitend gewesen sein, denn der sich selbst Bespiegelnde bleibt allein und demnach jedem sozialen Aspekt verschlossen. Sozialisation versteht sich demgegenüber als direkte (oder auch indirekte) Einflussnahme auf die Mitglieder einer Lebensgemeinschaft. Eine Sozialisation kann also nie aufgrund einer Bespiegelung stattfinden. Beuys recurriert hier auf das Motiv des Spiegels, als etwas, was jeglichem Miteinander der Menschen abträglich erscheint und setzt es aus diesem Grunde für die Bearbeitung des Portraits Friedrich Nietzsches ein. Der Spiegel veranlasst durch seine Spiegelung, den sich Spiegelnden als Gegenüber wahrzunehmen und auf ein wahres anderes menschliches Wesen als Gegenüber, zu verzichten. Die Intersubjektivität bei Jean Paul Sartre lässt sich ebenfalls in dieser Hinsicht interpretieren. Der Blick des Spiegelnden (der sich spiegelnden Person) ist nicht der Blick eines Menschen, eines anderen menschlichen Gegenübers, das imstande ist, den Betrachter (des eigenen Spiegelbildes) als einen Anderern zu sehen. Doch Sartre zufolge ist das „Vom-Anderen-gesehen-Werden“ die Wahrheit des „Den-Anderen-Sehens“.⁴³⁸ Damit ist klar, dass sich infolge der Spiegelung nur etwas Falsches ergeben kann. Auch deshalb hat Beuys die Spiegelverkehrtheit bewusst als verfälschendes Element eingesetzt. Dies ist hier erwähnt, weil die Authentizität wie Originalität innerhalb des Sozialisationsprozesses von eminenter Bedeutung ist.

Vor allem aber lässt sich sagen, dass Beuys das Banale, Unscheinbare und daher eben nutzlos Erscheinende gerade für die Verbindung zwischenmenschlicher Beziehungen als so wichtig erachtete, zumal er darin einen neuprägenden Charakter erkannte,

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Rudolf Borchardt, Die Verkündigung. Berlin 1920, 34.

⁴³⁸ Dazu auch Arnim Regenbogen, Sartres Theorie der Intersubjektivität. 1969.

welcher einer gesellschaftlichen Neuorientierung die Basis liefern konnte. Problematisch bleibt hier lediglich die Umsetzung an Hand soziologisch wissenschaftlicher Erkenntnisse. Damit stellt sich immer wieder von Neuem die Frage, inwieweit die konstruktiven Grundideen die eine Sozialisation speziell im Sinne der Sozialen Plastik ermöglichen, auch in das Bild passen, welches von Soziologen entworfen wurde – bzw. entworfen wird.

7.2 Kunst ist ohne Sozialisation nicht denkbar

„Hineindrücken einer Tat, in die Materie“.⁴³⁹

Bei Beuys kann es erst gar nicht um eine Kunst gehen, die bewundert wird und darin der Erstarrung anheimfällt. Kunst ist vielmehr ein Motor des gesellschaftlich sozialen Lebens und als solcher mit dem Begriff der Moderne geradezu symbiotisch verschmolzen. Es müsste sich demnach um eine Kunst handeln wie Goldberg es bekundet, sie sollte sich „nicht vom Leben unterscheiden, sondern eine Handlung innerhalb des Lebens sein“.⁴⁴⁰ Kunst sollte nicht mehr nur exponiert sein – was sie ohnehin stets war und ist, um dennoch immer wieder das Lebendige des alltäglich Menschlichen zum Ausdruck zu bringen.⁴⁴¹ Damit spannt die sogenannte Kunst in der Moderne klar den Bogen zum Alltäglichen, so wie es auch Beuys speziell verstand. War es vormals bereits die Lebenswelt, die innerhalb der Phänomenologie von Interesse war, so avancierte hier das alltägliche Leben zu einem Kulminationspunkt. Sollte „Kunst die Matrix für ein reformiertes, ein verbessertes Leben bieten“?⁴⁴² Ganz in diesem Sinne zeigt sich Beuys dieser Fragestellung nicht nur affin, sondern machte sie zu seinem Anliegen und verlieh ihr in der Idee und dem Modell der Sozialen Plastik Ausdruck. Aber was hat die Matrix für ein besseres Leben zur Voraussetzung?

Die Grundlage dazu kann nur im Inneren des gesellschaftlichen Gefüges selbst schon verankert sein und zwar als Idee und konstruktives Modell eines Zusammenlebens, eines Miteinanders, welches in und mit der Sozialisation erlernt, angeeignet wird. Es ist nicht nur etwas neu an dieser neuen Kunst, sondern es handelt sich um eine neu verstandene Kunst(-form), die das alltägliche Leben nicht nur mitumfasst, sondern als Alpha und Omega der Kunst sieht.⁴⁴³ Kunst ist so gesehen nicht nur Teil des Lebens und der Gesellschaft, sondern Kunst soll und ist demnach das Leben selbst und ist so auch das Eigentliche was die Gesellschaft ausmacht. Dieser Sichtweise zufolge ist ohne Kunst kein *lebenswertes* Leben möglich. Es ist eben die Kunst des Lebens als Lebenskunst, die jeder zu leisten imstande ist – so das Beuyssche Diktum. Der Mensch

⁴³⁹ Beuys, zit. n. ebd. 1984, 125

⁴⁴⁰ Goldberg 2014: 125. So auch angegeben bei Lüddemann 23., Stefan Lüddemann, Die neue Kunst der Gesellschaft 2021.

⁴⁴¹ So wie es beispielsweise allen Genrebildnisse schon immer inhärent war.

⁴⁴² Lüddemann, 23.

⁴⁴³ So gesehen geht es auch weit über den Anspruch von Marina Abramovic hinaus, Kunst solle „Teil des Lebens sein“ Abramovic 2016, 322. Abramovic, Marina, Durch Mauern gehen. Autobiografie. München 2016.

als Lebenskünstler, welcher auch seine spezifische Atmosphäre ⁴⁴⁴schafft, um das Bestmögliche umzusetzen.

In dieser Hinsicht hatte die Kunst einen anderen Stellenwert eingenommen und zeigte eine soziologisch eingefärbte Seite, die eine völlig neue Wertigkeit mit sich brachte. Sie besteht dann nicht mehr in einem isolierten musealen Raum, sondern ist mitten im alltäglichen Geschehen. So hatte sich dann auch die Rolle der Kunstschaffenden – es waren potentiell alle Menschen – geändert, denn der Status jener Menschen die Kunst machten war ein neuer und anderer geworden. Sie avancierten zu Akteuren in eigener Sache, so wie Beuys selbst auch Akteur in seiner Sache war ⁴⁴⁵. Es ging stets um das Miteinander als Dreh – und Angelpunkt eines Verständnisses von Kunst, die sich der Bildung, der Konstruktivität und Sozialisation gleichermaßen widmete. Dabei entwickeln sich neue Konzeptionen und aus diesem Grunde nimmt Beuys immer wieder die Rolle des lehrenden Erklärers ein, so wie er es auch mit seiner Performance „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“⁴⁴⁶ in Szene setzt. Was erweckt hier das Interesse auf soziologischer Ebene?

Dazu sei Beuys zitiert: Er sagt, dass er „einen sehr großen Hass“ in sich trage, „wie Menschen Kunst verstehen“. „Ja, ich denke, es ist heute besser, den Tieren die Notwendigkeit der Kunst zu erklären, als den Menschen“.⁴⁴⁷ Diese Äußerung ist nicht unbedingt befremdlich, sondern zeigt wie desillusioniert Beuys die Fähigkeit zur Empathie und Sensibilität der Menschen einschätzte. Um diese Fähigkeiten wieder herzustellen, begab er sich in diese szenisch anmutende Performance und bewies sich darin als Sinnstifter und ebenso als Lehrender.⁴⁴⁸ Beuys inszenierte sich gleichermaßen in einer Vielseitigkeit, die ihn als Schamanen⁴⁴⁹, als Lehrenden und immer auch als Kündler auswies. Lüddemann fragt auch in diesem Zusammenhang, ob Beuys sogar als ein autonomes „Gewissen der Gesellschaft“ zu interpretieren sei.⁴⁵⁰ Teilweise scheint dieser Aspekt offensichtlich, andererseits ist es nicht eindeutig zu entscheiden. Offensichtlich ist aber, wie sehr Beuys die Kunst im veränderten Verständnis aufgrund sozialisierender Aspekte in den Zenit rückte.⁴⁵¹

Beuys verweist mit seiner Performance „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ auf die Ebene des Neuen, des Wagnisses und der Emanzipation eines jeden einzelnen Menschen, der selbstständig beurteilen soll, was von einer solchen Performance zu

⁴⁴⁴ Böhme, Gernot 2022, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 2022.

⁴⁴⁵ Dazu auch die Ausführungen in dieser Arbeit zur Problematik eines Akteurs als Tätigkeitsbehaupters nach Uwe Schimank.

⁴⁴⁶ 1965 in Düsseldorf, in der Galerie Schmela.

⁴⁴⁷ Beuys und Beuys 2010, 15. So auch bei Lüddemann 3-12 angegeben.

⁴⁴⁸ So auch Lüddemann 22-23

⁴⁴⁹ Doch problematisch ist die Figur des Schamanen auch dahingehend, da sie vor allem völkisch verstanden werden könnte.

⁴⁵⁰ Lüddemann 22-23 mit dem Verweis auf Fleck, Robert. 2015,83.

⁴⁵¹ Die hier von Beuys ausgestellten Bilder, die er dem toten Hasen erklärt, zeigen jene Objekte, in einer von Beuys hergestellten Szenerie, die einer Theateraufführung ähnelt und zu einem Event einlädt. Event, Bilder und die Vorführung gehen wie in einer Symbiose ineinander über und bedeuten (erklären, vermitteln, bezeugen) den Zuschauern, eine in jener Zeit als absurd erscheinende Message zu etablieren. Die Kunst ist in ihrer Besonderheit wie Allgemeinheit immerwährend und negiert nie alte Formen des künstlerischen Ausdrucks, doch sind auch der Stillstand und die Konservierung nicht erstrebenswert, da nur Dynamisches auch dem Gefüge der Gesellschaft förderlich sein kann.

halten ist. Ist es schon besser einem toten Tier etwas von der Kunst zu erklären, als den Menschen? Sind jene bereits dermaßen *abgestumpft*, dass sie das Wichtige und die Möglichkeit des Aufbruchs nicht mehr erkennen. Auch mit dieser Performance wollte Beuys wohl seine Erlebnisse der Kriegszeit und Nachkriegszeit verbinden und überwinden.

Dieser Aufbruch, um Grenzen innerhalb des gesellschaftlichen Miteinanders zu überwinden, deutet auf Verbindungen zu den Arbeiten von Pierre Bourdieu. Die Wichtigkeit Bourdieus besteht hier vor allem darin, dass er auch auf die Grenzen hinweist und Inkohärenzen aufdeckt und Individuum und Gesellschaft als Ganzes, in einem steten Ergänzungsprozess zeigt.⁴⁵² Ein auswegloses Gegenüberstehen zwischen Individuum (Mensch) und Gesellschaft kann es so bei ihm nicht geben. Sowohl die intra- als auch die interindividuelle Ebene, in „synchroner wie diachroner Perspektive“, sind hier bedeutend. Die schier unübersehbar zahlreichen Publikationen zur Thematik Kunst, Soziologie, Sozialisation zeigen sich bei Alphons Silbermann. Mehr als 2300 Veröffentlichungen kunstsoziologischer Schriften hat er bis Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts in einer kommentierten Bibliographie zusammengetragen. Heute sollen es mehr als 20000 Untersuchungen sein.⁴⁵³

Weitere Verbindungslinien zwischen dem Beuys'schen Anliegen des erweiterten Kunstbegriffes, zeigen sich zum Werk von Georg Simmel. Die Pflege von künstlerischen Veranlagungen wird als unbedingt förderwürdig eingestuft und darin gehen Beuys'sche Gedankengänge mit Simmel konform, der in diesem Zusammenhang von „Wesensäußerung“ und über „die Kultur eines Menschen“ spricht. Doch hier kann nicht alles sogleich als Wesensäußerung anerkannt in den Prozess einer Sozialisation eingreifen.⁴⁵⁴ Ganz in diesem Sinne ist für Beuys auch nicht jeder, der sich in irgendeiner Weise kreativ betätigt sogleich als Künstler sichtbar, der einer solchen von der Kunst ausgehenden Sozialisation essentiell wichtig wäre. Und damit gerät der Aspekt der Wertigkeit in den Fokus. Wann wird der Mensch ein Kulturwesen bei Simmel und wann bei Beuys? Die bedeutsame Frage nach einer gültigen Definition von einer die Kultur tragenden Wertebestimmung hinsichtlich der Sozialisation tut sich damit auf.⁴⁵⁵

Ein weiteres Problem wird dabei sichtbar: Besteht die Möglichkeit einer Überwindung der Schranke zwischen Künstler, Kunst (den Exponaten) und dem Publikum in der Funktion als Betrachter.⁴⁵⁶ Inwieweit ist die Überwindung des Trennenden für eine Sozialisation unumgänglich, obwohl doch andererseits die Ambivalenz des Trennenden als Reibungspotential für den Sozialisationsprozess bedeutend sein

⁴⁵² Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. 1999. Mit diesem Werk analysiert er die sozialen Bedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerks. Damit erweitert Bourdieu seine Arbeiten zur Soziologie um eine entscheidende Komponente, da er die Grundbegriffe der Soziologie auf einen weiteren Bereich des gesellschaftlichen Lebens anwendet.

⁴⁵³ Alphons Silbermann 1976; Alphons Silbermann 1984.

So auch nennenswert: Barbara Aulinger, Die Gesellschaft als Kunstwerk. 1999.

⁴⁵⁴ Klaus Lichtblau, „Die Tragödie der Kultur“, 45-54; „Die Eigenart des Individuellen“ 65-75. 1997, S. 70.

⁴⁵⁵ Grundmann, 2006, 96ff., 212ff.

⁴⁵⁶ Schranke, die einer Sozialisation entgegensteht.

kann.⁴⁵⁷ Oder sind es doch eher Anerkennungsbeziehungen? ⁴⁵⁸ Beuys sah sich vor allem als Sender: „Ich bin ein Sender, ich strahle aus“. ⁴⁵⁹ Er stellt sich als Sender mit Sendungsbewusstsein, die Überwindung aller Schranken zur Aufgabe und weist auch auf die Rolle der Museen als Brücke zum Publikum hin. Ist eine solche Überwindung durch das Museum möglich?⁴⁶⁰

Wie verdeutlichen sich zwischen Publikum und Künstler jene künstlerischen Beweggründe, die für eine sich verändernde und also neue Sichtweise für die Kunst und ihre Sozialisation ⁴⁶¹ unter einer fördernden Wirkung stehen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass zu Beginn der 70er Jahre der Soziologe Rolf Wedewer die These aufstellt, die geheimnisvolle Ausstrahlung des Werkes von Joseph Beuys rühre auch daher, dass dieser in seinem Werk verschüttete magische Traditionen aktualisiere, und leitete aus dieser Behauptung die Forderung nach einer sorgfältigen Quellenanalyse ab, um den Zusammenhang von Beuys' Arbeiten und den „primitiven“ Traditionen unserer kulturellen Vergangenheit zu klären.⁴⁶² Eine ähnliche Vermutung äußerte auch Heinz Paetzold. ⁴⁶³ Auch hiermit ist die Problematik offenkundig, die den Menschen der Moderne als der Technik zugewandt zeigt (20. und 21. Jahrhundert), welcher die Erfahrungen und eines damit einhergehenden gefühlsmäßigen Erfassens als kaum noch nachvollziehbar in neue Lebens- und Kulturformen integrieren kann.⁴⁶⁴

Beuys graute davor, den Menschen seiner *Technikgläubigkeit* zu überlassen und so beabsichtigte er mit der Sozialen Plastik ein Umfeld, einen Raum des Lernens und vor allem die Atmosphäre ⁴⁶⁵ für eine von ihm anvisierte Freiheit zu schaffen. In den von

⁴⁵⁷ Watzlawik Salden, Ska; Hertlein, (2017): Was, wenn nicht immer alles so eindeutig ist, wie wir denken? In: Diskurs Kindheits- und Jugendforschung 12. 175.

⁴⁵⁸ Axel Honneth, Das Ich im Wir, 2010.

⁴⁵⁹ Beuys, zit. n. Romain 1972, 86.

⁴⁶⁰ Dazu auch : Michael Kamp Das Museum als Ort der Politik. Elektronische Hochschulschrift LMU, München 2002.

⁴⁶¹ In diesem Zusammenhang der Sozialisation ist das Folgende erwähnenswert und zeigt die neueren Entwicklungsmöglichkeiten: „Abgesehen davon, dass der Begriff des Werks infolge einer Pluralität von künstlerischen Performances, die sich nicht (mehr) als Kunst-Werk rahmen und konzipieren lassen, ästhetisch unglaublich geworden ist und dementsprechend, wie Jean-Luc Nancy in einem verwandten Kontext geschrieben hat, auch von einer Ent-Werkung sozialer Bande (communaute desouvree) die Rede sein könnte, sind die artist studios als organisatorischer Kristallisationspunkt von ästhetischen und ökonomischen Prozessen auch noch wegen einem anderen Motiv relevante Bezugsorte für die Erneuerung von kapitalistischen Interessen unter dem Vorzeichen von Sercivierung und Finanzialisierung. Es handelt sich nämlich um Orte einer experimentellen Sozialisation, um Orte, die gewissermaßen die Geburtsstunde jener prekären sozialen Zusammenhänge markieren, die heutzutage als „Projekte“ firmieren.“ Andreas Oberprantacher, Kunst und Kapital, Skizze einer leidenschaftlichen Affäre. 21-33, 28. In, Michaela Bstieler, 2018.

⁴⁶² Rolf Wedewer: Die Realität der Magie, 1992, 11-81, 51.

⁴⁶³ Heinz Paetzold: Ästhetik der neueren Moderne. 1990.

⁴⁶⁴ In ähnlicher Weise auch: Jean Baudrillard: Le système de objets, Paris 1968. 107.

⁴⁶⁵ „Dass Atmosphären in den Sozialwissenschaften bislang keine feste Größe im Untersuchungsdesign auch der qualitativen Sozialforschung bilden, zeigt ein Blick in die gängigen Lexika und Handbücher: Es lassen sich keine Artikel in der Systematik finden, selbst über die Register ist der Begriff nicht nachgewiesen. Gleichwohl gibt es eine wachsende Forschungsliteratur zum Thema Atmosphären. Das Interesse dafür hat sich nicht aus theoretischen Fragen entwickelt.“ 142 „Das theoretische Fundament all dieser Studien ist jedoch die philosophische Arbeit am Begriff. Durch die Atmosphären-Forschung bahnt sich wieder einmal ein Thema seinen Weg auch in die internationale Diskussion“ 143 In, Clemens Albrecht, Atmosphären Operationalisieren Sociologia Internationalis 141-166.

ihm geleiteten Seminaren war dies möglich, doch die Menschen „draußen“ in ihrem alltäglichen Leben wurden davon nicht erfasst und Beuys wollte diese Situation ändern. Es war ihm deshalb das Anliegen schlechthin, Kreativität in Form von dazugehörigen Strategien zu entwickeln, die aber letztlich und darin besteht die Crux, nur auf der Grundlage der individuell genutzten Freiheit geschieht und erst dadurch nutzbar werden. Jeder Mensch ist ja bei Beuys der Künstler, der im Bereich des erweiterten Kunstbegriffs agiert. Immer ist es also wichtig, was in den einzelnen Lebensfeldern der Menschen gegeben ist. Was wird wahrgenommen und wie wird es im Innerseelischen verarbeitet, um dann dem Gegenüber etwas diesbezüglich zu vermitteln.

Darin besteht die Teilhabe an der Sozialisation, so wie sie Beuys im Auge gehabt haben dürfte. Beuys will, dass sich die Menschen die Frage stellen, was in ihrem privaten Lebensbereich und dem Umfeld für sie von Bedeutung ist. Sehr wichtig ist es daher, die eigene Situation innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges zu erfassen und zu ändern. Die Strategien des Änderns und Neugestaltens jener Verhältnisse, münden dann in eine Praxis, die Beuys unter dem Begriff der „Plastischen Theorie“ und der „Sozialen Plastik“ zusammenfasst. Hier geht es darum, wie man vorgefundene Situationen, in welchen die Menschen sich begegnen, verändert und biegsam macht, damit auch in Zukunft nichts Statisches dem Prozess des sich ständig Wandelbaren entgegensteht. Damit offeriert sich im Beuyschen Sinne nicht nur Umgeformtes, sondern das Bestmögliche zu jedem Neubeginn der Verhältnisse, die sich unter den Menschen ergeben. Nicht zuletzt daran verdeutlicht sich mit Vehemenz der Aspekt der Utopie in der Beuyschen Sozialisation anhand der Sozialen Plastik.

124

7.3 Der sozialisatorische Blick bei Beuys unter dem Aspekt der Entzauberung

Im Museum sah Beuys den geeigneten Ort, „[...] die gesamte kulturelle Arbeit und die gesamten Probleme des sogenannten Gesellschaftswesens in seinen Mauern zu bearbeiten“.⁴⁶⁶

Beuys bekundet mit seiner Sozialen Plastik einen Blick der tief ins *sozialisatorische Herz* weist. Warum ist diese Formulierung nicht als überspitzt einzuordnen? Beuys geht es um Denken, Selbstdenken, Kommunikation, Sprechen und nicht zuletzt um ein in der Gemeinschaft ausgeführtes gemeinsames Handeln, um ein lebenswürdiges und glückliches Leben zu führen – führen zu können. Hierin zeigt sich der kulturelle Bereichsansatz, welcher alle Handlungen im Sinne gemeinsamen Tuns mit einbezieht. Die Kooperation ist hier maßgeblich wie sich an Hand des Sozialen Organismus und eben auch im Sinne des dreigliedrigen Sozialen Organismus⁴⁶⁷ bei Steiner, wie er von

⁴⁶⁶ Beuys, zit. n. Beuys/Haks 1993, 18.

⁴⁶⁷ „Wie kann jedermann, d. h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden? [...] Das ist der soziale Organismus“ Beuys, zit. n. Rappmann 1984, 20. Beuys nimmt hier klar Bezug auf einen Begriff den Rudolf Steiner geprägt hatte. Steiner 1961, 11–200. Steiner, Rudolf: In Ausführung der Dreigliederung des Sozialen Organismus [1919–20]. In: Ders.: Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus und zur Zeitlage 1915–1921. Bd. 24

Beuys rezipiert wurde, stets wieder zeigt. Darüber hinaus will Beuys geradezu mit einer besonderen Intensität, dass alle Teilnehmenden innerhalb des Kommunikationsprozesses einander mit Empathie begegnen. Von allen Seiten ist es demgemäß ein Geben und Nehmen.

Das Merkmal der Sozialisation zeigt sich bei Beuys eben gerade in dem Gesamtbild – der Gesamtkonstruktion der Sozialen Plastik als Bild besonderer Art. So ist Abstand bei Beuys nicht angesagt, wenn es darum geht, das gesellschaftlich vorgefundene Gefüge in der Mitte des 20. Jahrhunderts einer Neubetrachtung zu unterziehen. Darüber hinaus dürfte es auch problematisch sein, dass die Kunst im Beuyschen Sinne nun in einer alltäglichen Routine ihr Sein fristet und so keinen exponierten Wert mehr besitzen könnte, da zwar ein Mehrwert aus den Tätigkeiten für die Gesellschaft und das vielbeschworene Miteinander gezogen werden kann, aber eben in keiner herausragenden Weise wie es noch von einer Kunst die der Tradition verbunden war und ihrem Zauber ausging. Der Zauber, das Bezaubernde sollte demnach in den alltäglichen Tätigkeiten des kreativen Menschen gesehen werden.⁴⁶⁸ Obwohl Beuys nun die Entzauberung kritisierte, die mit der Technisierung und Rationalisierung zu sehr verwoben sei, konnte er die Wiederverzauberung⁴⁶⁹ aber nur schwerlich erklärend an Hand des Konstrukts der Sozialen Plastik vermitteln.

Eine gewisse Faszination zwischen der Kunst, der Kunstphilosophie und der Soziologie, zeigt sich auch bei Max Weber.⁴⁷⁰ Weber verwies hinsichtlich aller Rationalität auf eine „eingeschränkte Entscheidungsfreiheit als „stahlhartes Gehäuse der Hörigkeit“⁴⁷¹, in welches sich die Menschen „ohnmächtig“ einfügen müssten. Der Rationalisierungsprozess führe außerdem zu einer „Entzauberung der Welt“.⁴⁷² Eine „Hinwendung zur ästhetischen Dimension gleicht so eher dem Aufsuchen eines Refugiums, das ihnen ‚Schutz‘ vor der Welt zu bieten vermag. Die Frage nach dem Potenzial der Kunst zur Veränderung der Gesellschaft bleibt dennoch bestehen.“⁴⁷³ Eine sehr entschiedene Frage stellt ohnehin Joseph Beuys mit dem Konstrukt der Sozialen Plastik und wollte es bei einer Frage nicht belassen, sondern sah sein Konstrukt bereits als Antwort.

Daher sollte und musste ein völlig neues Empfinden und Bewusstsein in den Köpfen der Denkenden entstehen. Beuys stellte sich einer überdimensionalen Aufgabe, eben weil die Menschen zunächst darauf eingestellt waren, schon dem Wort Kunst allein mit einer sozusagen ehrfürchtigen Distanz oder gleichgültigen Einstellung zu begegnen. All

der Rudolf Steiner Gesamtausgabe (GA24). Dornach 1961, 11–200. So auch angegeben in Beuys Handbuch 436.

⁴⁶⁸ Auch hier verdeutlichen sich Anleihen an romantisierendes Gedankengut – Novalis.

⁴⁶⁹ Morris Berman, 1985; In Zeiten von Künstlicher Intelligenz stellt sich die Frage nach besagter Wiederverzauberung neu. Dazu, Stefan Selke, Technik als Trost. 2023, 92ff.

⁴⁷⁰ Weber beabsichtigte sogar eine Soziologie der Künste zu verfassen. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, mit welchen Weber hierfür die Grundlagen schuf, wurden aber erst nach seinem Tod 1921 veröffentlicht.

⁴⁷¹ Weber 1988b, 389. Weber, Max (1988b) [1924]: Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik. So gesehen auch in, Das utopische Potenzial der Kunst von Nicole Kleindienst in: Soziologiemagazin, 2014-05, Vol.7 (1), p.66-71. 66ff.

⁴⁷² Weber 1994, 9. Weber, Max (1994) [1919]: Wissenschaft als Beruf 1917/1919 Tübingen.

⁴⁷³ Kleindienst a.a.O., 71.

dies musste geändert werden und so sah sich Beuys vermehrt und allenthalben in der Rolle des Lehrers wie auch des Identitätsbehaupters ⁴⁷⁴, der aufgrund seiner persönlichen Ausstrahlung lehrt und diese Lehre mit seiner Person auf das Engste verbindet. Klar ist auch, dass das Publikum als Schülerschar der Quelle vertrauen musste, vielmehr hätte vertrauen müssen, um einen Umschwung und ein Umdenken im Sinne der Sozialen Plastik zu erreichen. Beuys hatte sich selbst damit beauftragt, spezielle Praktiken der Kunst im Alltäglichen sichtbar zu machen, um so einer sozialisierten Kunst die Grundlage zu bereiten.

Darin bestand ein Unsicherheitsfaktor, da niemand wirklich einschätzen konnte, wie sich jene Kunstauffassung als gesellschaftlicher Neubeginn würde etablieren können.⁴⁷⁵ Damit zeigt sich die Crux, dass Beuys nicht den Neuanfang im Sinne eines Neuanfangs, welcher einem ex nihilo Gedanken vergleichbar ist, in Angriff nehmen konnte. Er musste demnach auf Vorhandenem verändernd aufbauen und hat dies, so wie es seine Werke zeigen, auch ansatzweise getan.

Die Umgestaltung eines gesellschaftlichen Gefüges, konnte im Sinne Beuys' nur durch Handlungen geschehen, denen eine Wertigkeit als Kunst zugestanden wurde und die von dem gesellschaftlichen Umbruch kündet, um dann nach erfolgter Änderung weiter in und an jenem (Umbruch) zu arbeiten. Damit ist die Arbeit an der Sozialen Plastik *grob* beschrieben. Gerade die Praktiken des Handelns in einem Miteinander verketteten sich aber dabei nach Regeln, die nicht vorhersehbar sind und die auch Beuys nie vorhersehen konnte. Es kommt hier darauf an, die Richtungsverläufe jener Handlungen zu charakterisieren. Dabei sind auch die Selbsteinschätzungen der von einer Person vorgenommenen Handlungen äußerst wichtig, denn hieran entscheidet sich auch, ob das Tun für die Gesellschaft als positiv, im Sinne einer positiven Veränderung in Richtung Gleichberechtigung, gleiche Aufteilung der Ressourcen etc. angesehen wird oder eben nicht.

126

7.4 Die Aufdeckung der Logik des Sozialen in und mit der Sozialen Plastik – Doing Soziale Plastik als Antwort auf die entzauberte (Um-)Welt

Beuys sah Italien als „das von ihm gesuchte Ideal eines Landes“, wo es noch einen sozialen Zusammenhalt in der Gesellschaft, eine „Idee von Volk“ gebe. ⁴⁷⁶

Wie lässt sich soziales und also verbindendes Verhalten zwischen den Menschen vernunftmäßig erklären, worin besteht die Logik des Sozialen in der Idee der Sozialen

⁴⁷⁴ Uwe Schimank, Handeln und Strukturen, 2007.

⁴⁷⁵ Die Idee der Sozialen Plastik basiert auf dem Prinzip des Aufbauenden, zwar der Änderung aber eben hinsichtlich des plastischen Tuns, des Modellierens, ist die Idee auf das Aufbauende ausgerichtet. Diese Argumentation ist wichtig, da Beuys teilweise auch von der Sozialen Skulptur ausgeht, welcher das Prinzip des Bildhauerischen zugrunde liegt. Grob gesagt, verändert der Bildhauer, indem er von der vorgefundenen Substanz etwas wegnimmt, im Gegensatz zum Plastiker, welcher auf die Substanz etwas aufträgt.

⁴⁷⁶ Amelio, zit. n. Kort 1994, 38.

Plastik bei Joseph Beuys. Wie läuft es im Prozess des Doing Soziale Plastik ab? War für Beuys in dieser Hinsicht Italien ein Fingerzeig? Das oben angegebene Zitat bezeugt, wie sehr Beuys den sozialen Zusammenhalt in der Gesellschaft Italiens zu finden glaubte. Setzt Beuys dem Publikum dadurch nicht auch die Brille einer Beuysschen Soziologie und einer darin bestehenden Sozialisation, gekoppelt mit einer bestimmten Bildungsstrategie voraus? Im Kontrast dazu erschien ihm die Lebenswelt und die Demokratie im Nachkriegsdeutschland.

Sollten die Menschen also zu einem Nullpunkt zurückkehren? Einfache Auswege zeigten sich nicht. Es ist die spezifisch Beuyssche Interpretation, die hieran sichtbar wird. Oder interveniert er sogleich sein angebotenes Modell und zwar, indem er eine gesonderte Logik seiner Sozialen Plastik aufdeckt. Voraussetzung ist allerdings, dass jeder Mensch bemerkt, was Beuys eigentlich an der damals bestehenden Gesellschaftsform kritisiert.⁴⁷⁷

Vor allem beabsichtigt Beuys alle Hierarchien aufzuheben. In gewisser Weise ist so auch seine Einstellung zur Religion zu sehen.⁴⁷⁸ Beuys sieht vor allem das Arbeiten in und an der Sozialen Plastik als einen künstlerischen Vorgang im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffes, als alle Hierarchien verneinend und übersteigend an. Hierarchien sind gegenstandslos. Arbeit und Kunst stehen sich nicht in einem Gegensatz gegenüber, die *techné* und die damit einhergehende Unterscheidung zwischen den *artes liberales* und den technischen Tätigkeiten, die auf das Handwerk bezogen wurden, weisen der Beuysschen Sichtweise zufolge ausschließlich in eine Vergangenheit, die für ihn so nicht akzeptabel war.

Interessant sind diesbezüglich die Ausführungen des Philosophen Maurice Merleau-Ponty, welcher die Tätigkeit des Malens im Sinne der Kunst auch als Arbeit erwähnte, um in dieser Hinsicht einen direkten Bezug zur Alltagswelt herzustellen, so dass hier nicht mehr nur ein künstlerischer Akt das Malen bestimmt und eine rein geniale Tätigkeit gesehen wird. Das Malen ist obwohl schöpferisch, doch eben nicht genial im Sinne jener Genieästhetik *klassifiziert*, die auch die Kunstgeschichte zu lang zu beherrschen schien. Hierin zeigen sich Ähnlichkeiten zur Beuysschen Sichtweise. Ohnehin ist das Sehen und ein Sehen auf das Werk basal. „Ebenso wie das Sichtbare den Blick ergreift, der es enthüllt hat und ein Teil von ihm ist, so spricht niemand, ohne sich jemandes Gesprächspartner gemacht zu haben, und sei es zu seinem eigenen. Mit einer eigenen Bewegung schließt er den Kreis seiner Beziehung zu sich selbst und den Kreis seiner Beziehung zu den Anderen und setzt sich damit zugleich als Gesprächsstoff, als Sprechen, von dem man spricht: Er bietet sich dar und bietet jedes seiner Worte einem universalen Wort.“⁴⁷⁹ Es handelt sich um eine ‚intime Gewissheit‘, von welcher Maurice Merleau-Ponty spricht.⁴⁸⁰ Problematisch ist sicher die

⁴⁷⁷ Kritik sei immer in dem Sinne verstanden, dass Beuys bewusst den Abstand suchte und aus jener Perspektive der Problematik überblicksmäßig zu begegnen – ein so gesehen klassischer Standpunkt.

⁴⁷⁸ Beuys lehnt auch hinsichtlich der Religion jedwedes hierarchische Denken ab.

Es geht ihm um die „Neuformatierung des Christentums“ da die alten Glaubenskräfte nicht mehr bestehen so gelte es „die Kraft des Christentums“ neu zu entdecken. Menekes 1989, 16.

⁴⁷⁹ Merleau-Ponty 1964, 202 – L’Entrelacs – le chiasme. 1964.

⁴⁸⁰ Vgl. Merleau-Ponty 1986, 25 f. 1986.

Beweisbarkeit einer solch verbalen Gewissheit. Damit lässt sich die Problematik innerhalb und außerhalb der Sozialen Plastik abrunden und bekundet das Sprechen wie auch das Sehen und Gesehen-Werden als Klebstoff der Sozialisation in jener Sozialen Plastik.

Der Prozess des Sehens avanciert zum genauen Hinsehen und nimmt in der erweiterten Kunstauffassung von Beuys einen eminenten neuen Rang ein, nämlich den eines Kunstschaffens auf der Ebene des Rezipienten, des Publikums. In diesem Sinne avanciert jeder Rezipient zugleich zum (Mit-)Schöpfer des Kunstwerks der Sozialen Plastik, eben weil jeder hier nicht nur Rezipient ist, sondern zugleich *Täter*.⁴⁸¹ Dieses Sehen ist ein künstlerisches Tun und lässt sich auch mit Merleau-Ponty als eine der Alltagswelt angehörendes Tun verankern. Die folgende Aussage von Waldenfels bringt es auf den Punkt: „Wie das Wirken des Künstlers, so ist auch das Erkennen ein Schaffensprozess, in dem eine Ordnung entsteht und sich wandelt“.⁴⁸² Indem auf die Beziehung zwischen Künstler und Publikum das Augenmerk gelegt wird, verdeutlicht sich die innere Spannung, die sich so auch ‚dem Beuyschen Duktus zufolge, auf die Gesellschaft im Ganzen ausdehnen sollte und auch hätte ausdehnen können.

Alphons Silbermann betonte, dass es sehr wohl auf die eigene „Wahrnehmung“ ankomme. „An die Stelle der Pflege der einem jedem Menschen eigenen selektiven Wahrnehmung trat die Schaffung von Vorurteilen gegenüber dieser oder jener Literatur, Musik oder Malerei“.⁴⁸³ Die Künste bezeugen geradezu auch eine soziale Bedingung, aus welcher sie vom Grunde her entstehen. Alles Künstlerische entsteht zunächst aus einer Verbindung zu den Menschen, inmitten der Bezüge des Alltäglichen. Eine spezielle Einübung in Form einer Lehre, die zur Interpretation bildet, um auf diese Weise die ästhetischen Besonderheiten in der eingeübten Weise anzunehmen ist so gesehen überflüssig.

Das Ursprüngliche und das damit in Verbindung stehende ad hoc Erlebnis – ein fast schon religiöses Ansinnen – kann durch keine Einübung erworben werden. Beuys beabsichtigte zwar eine Bildung und auch eine Lehre für das Publikum, doch eben in einer Weise, die es frei in den Wahrnehmungen und dem Selbstsehen machen sollte. Ein Widerspruch in sich? Doch sei angemerkt, dass vor der Wegnahme des sozusagen heiligen künstlerischen Gefühls⁴⁸⁴ zu warnen ist, welchem mit allen Mitteln zu begegnen sei – und so auch mit dem Beuyschen Ansinnen einer neuen Einübung vielleicht gerechtfertigt erscheinen mag. Allerdings bezeugte auch Beuys eine medienwirksame Verbreitung seiner Auffassung von Kunst und darin könnte sich der Widerspruch erneut bekunden. Nochmals sei der Soziologe Alphons Silbermann zitiert, der die Kunst ihrer Ursprünglichkeit beraubt sah, da sie „nicht länger als eine Kunst schlechthin vor uns steht, sondern als eine der symbolischen Arten des

⁴⁸¹ Mögen sich hier auch Graduierungen ergeben.

⁴⁸² Waldenfels 1983, 20.; Maurice Merleau-Ponty: Inkarnierter Sinn. In: ders.: Phänomenologie 1983. So auch bei Steuerwald.

⁴⁸³ Silbermann 1974c: 337. 1974c: Zur Wesentlichkeit der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft. In: Sonderheft 17 der KZfSS, S. 326-340. So auch angegeben bei Steuerwald, 482.

⁴⁸⁴ welches ad hoc bei genauem Hinsehen erkennt, was Kunst bewirken kann.

Zusammenlebens“.⁴⁸⁵ Der soziale Bezug zwischen der Kunst und dem gesellschaftlichen Miteinander ist offensichtlich und nicht nur, weil dies hier von einem Kunstsoziologen zum Ausdruck gebracht wird.

Das Soziale als das Gelebte, was sich im alltäglichen Miteinander kundtut, ist als Träger der Sozialisation angesprochen und davon redet auch Beuys, wenn er die Idee der Sozialen Plastik vorstellt. Hieran anschließend sei die Laudatio von Ulrich Beck erwähnt, die er 1997 zu Ehren Pierre Bourdieus hielt: „Soziologie als "reine" Theorie ist ihm [Pierre Bourdieu] ein Gräuel, ja eine Lebenslüge der Intellektuellen, denn sie verführt zum Selbstgespräch, entlastet von der Feldforschung, den Archiven, der Ethnographie, der Recherche, den Interviews, alles sehr mühsame Dinge. Demgegenüber versucht Bourdieu erkenntnistheoretische Fragen der modernen Philosophie auf unorthodoxe Weise zu stellen und durch rigorose Rückbindung an gesellschaftliche Empirie zu beantworten.

Er betreibt Philosophie als empirische Soziologie und verführt so die Leser mit seiner Liebe zum Detail, die, theoretisch inspiriert, das Exemplarische aufdeckt, zur Sprache und zum Leuchten bringt. Ich spreche selbstverständlich von dem Buch *Die feinen Unterschiede* [...]“ [...]„Darf ich einer Wissenschaft – unserer viel gescholtenen Soziologie – dazu gratulieren, dass sie diesen entschiedenen Kritiker, ja Dissidenten der Soziologie zu ihrer zentralen Figur gemacht hat? Darf ich Pierre Bourdieu dazu gratulieren, dass sein Leben und Wirken eine lebendige Widerlegung der Grundauffassung der Soziologie ist, nach der das Individuum durch die gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmt wird?“.⁴⁸⁶ Darüber hinaus erscheint Bourdieu auch als eine Art Wunderkind, welchem in der wissenschaftlichen Welt gelungen ist, ohne Abschluss einer Promotion, eine große wissenschaftliche Karriere zu machen und manchen deshalb auch als „schwarzer Schwan“ ganz im Sinne Karl Poppers erscheinen mag.⁴⁸⁷

129

Doch Beuys wollte keine Schwarzen Schwäne, sondern gleiche Möglichkeiten für alle Menschen, damit ein selbstbestimmtes wie erfülltes Leben in Freiheit gelebt werden könne. Er, der dezidiert auf Steiners Dreigliedrigen Sozialen Organismus in seiner Idee der Sozialen Plastik Bezug nimmt, steht damit für eine Gleichheit des Menschen auf gesellschaftlicher Basis. Auf die Dreigliedrigkeit, die sich auch in einer Dreidimensionalität einer Skulptur finden kann, wird damit ebenso angespielt. Rudolf Steiner, der Anthroposoph, der sich auf die Ideale der Französischen Revolution bezog und dabei Freiheit mit Geistesleben wie auch den Begriff der Gleichheit mit dem Rechtsleben und Brüderlichkeit mit dem Wirtschaftsleben in einer Übereinstimmung sah, war für Beuys das Alpha und Omega und somit eine der Grundlagen der Sozialen Plastik. Darüber hinaus galt auch für Wilhelm Lehmbruck „Steiners Verständnis von der Gesellschaft als einem „sozialen Organismus“, der sich in die drei Bereiche „Geistesleben“, „Rechtsleben“ und „Wirtschaftsleben“ gliederte, welchen mit

⁴⁸⁵ Silbermann, a.a.O. 339.

⁴⁸⁶ Ulrich Beck 1997 in, *Laudatio* auf den Ernst-Bloch-Preisträger *Pierre Bourdieu*, *Ulrich Beck* Missverstehen als Fortschritt Europäische Intellektuelle im Zeitalter der Globalisierung *Laudatio* auf den Ernst-Bloch-Preisträger Pierre Bourdieu in: Klaus Kufeld 1997.

⁴⁸⁷ So sei hier auf Nassim Nicholas Taleb verwiesen: *Der Schwarze Schwan*: München 2008,

„Freiheit“, „Gleichheit“ und „Brüderlichkeit“ jeweils ein Ideal der Französischen Revolution als leitendes Prinzip zugeordnet wurde,⁴⁸⁸ als Grundlage seiner Arbeiten und seines Lebens. Auch Wilhelm Lehmbruck folgte jener Sichtweise und fungierte für Beuys und seiner Idee der Sozialen Plastik geradezu als Promotor.

Beuys sagte dazu: „[...] dort fand ich das Weiterreichen der Flamme in eine Bewegung hinein, die auch heute noch notwendig ist [...] eine Grundidee zur Erneuerung des sozialen Ganzen, der zur ‚Sozialen Skulptur‘ führt“.⁴⁸⁹

An dieser Stelle spricht Beuys von der Sozialen Skulptur, die ihm als „Grundlagenwissenschaft“ gilt⁴⁹⁰, darüber hinaus setzt er die Soziale Skulptur auch mit dem Sozialen Organismus gleich. So äußert Beuys: „Also, *die soziale Skulptur oder der soziale Organismus* ist kein Ding, das man wahrnehmen kann, leider nicht oder Gott sei Dank nicht. Denn könnte man es, würden die Menschen vor Schrecken tot umfallen. Denn dieser Sozialorganismus ist so sehr erkrankt, dass es allerhöchste Zeit wird, Radikalkuren an ihm vorzunehmen, sonst geht die Menschheit zugrunde.“⁴⁹¹ Jener kranke Sozialorganismus soll also mit dem neuen Verständnis von Kunst und künstlerischem Tun geheilt werden. Ganz im Sinne von Arnold Gehlen sei bemerkt, dass die Soziologie „auf psychologische, historische und philosophische Denkmittel nicht verzichten kann“.⁴⁹² Dies dürfte auch auf die Einordnung der Sozialen Skulptur als Sozialem Organismus zutreffen? Im Prozess des Arbeitens an der Sozialen Plastik – der Sozialen Skulptur – sind all diese Bereiche auch erkennbar, zumal jeder Mensch in eine historische Gegebenheit hineingeboren wird wie auch psychologisch in einem Geflecht lebt, welches zuerst von der Familie eine Gestaltung erfährt, um später dann auch von den Bereichen Schule, den Bildungseinheiten allgemein und dem Berufsleben konfiguriert zu werden. Auch philosophische Grundmuster⁴⁹³ werden durch jene Bildungsebenen mehr oder weniger *mit*vermittelt.

Beuys zeigte sich diesbezüglich kämpferisch in der sozusagen legendären Podiumsdiskussion mit Arnold Gehlen, Max Bense und Max Bill. Gehlen argumentierte, die Kunst sei bei Beuys keine Kunst, sie entleere sich in einer Nichtkunst. Schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aber habe die Gesellschaft „keine eindeutigen inhaltlichen Anforderungen“ von der Malerei gefordert.⁴⁹⁴ Einmal mehr ist stets ein kulturelles Kapital gefordert, um diese Zusammenhänge überhaupt

⁴⁸⁸ Beuys Handbuch 277.

⁴⁸⁹ Beuys, zit. n. Schirmer 2006,25. Schirmer. So auch in Beuys Handbuch 277, 278.

⁴⁹⁰ Beuys, zit. n. Harlan/Rappmann/Schata 1984, 21. So auch in Beuys Handbuch 346, 349.

⁴⁹¹ Beuys, zit. n. Harlan 1988, 28. Harlan, Volker: Was ist Kunst? 1988. So auch in Beuys Handbuch 432. Hervorhebung von mir.

⁴⁹² GA9, 15. GA9 = Zeit-Bilder und andere kunstsoziologische Schriften 2016.

⁴⁹³ Das Platonische und die Ideenlehre, (Systemorientiertheit bei Niklas Luhmann) das Aristotelische als an der Handlung orientiert, (die soziologischen Aspekte bei Jürgen Habermas ebenso an der Handlung orientiert) das Kantische als die Tatsache, dass uns alles nur in Erscheinungen vorliegt. Kant KrV A 276; AA IV 178; Bei Reclam 360-361. Dazu in dieser Arbeit S. 232, Anm.

⁴⁹⁴ Reihe „Meinung gegen Meinung“ am 27.1.1970 in Düsseldorf, die im WDR-Fernsehen am 6.2.1970 gesendet wurde und als DVD vorliegt (Hrsg. Joseph Beuys Medien-Archiv, Hamburger Bahnhof u. Museum für Gegenwart-Berlin. 2003). GA = Arnold Gehlen Gesamtausgabe. Hrsg. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a.M.: Klostermann seit 1978. Die Sendung ist auch heute noch auf YouTube abrufbar. www.youtube.com/watch

erkennen zu können.⁴⁹⁵ Doch ist ja die Soziale Plastik bei Beuys, sowohl das Fundament der Gesellschaft wie auch zugleich jene selbst. Soziale Plastik ist kein in Buchstaben aufgefächerter Begriff, sondern für Beuys ETWAS, was die Gesellschaft im Inneren zusammenhält.⁴⁹⁶

Manresa ist hier ein sehr prägendes Beispiel für eine Radikalkur, die Beuys im obigen Zitat anspricht. Er nimmt damit direkten Bezug zu Ignatius von Loyola als Menschen, welcher einen radikalen Neuanfang wagt oder zumindest aus einer Zwangslage⁴⁹⁷ heraus wagt. Es ist die Geschichte um Ignatius von Loyola die Beuys deshalb so faszinierend fand und eines seiner Werke „Manresa“ nannte.⁴⁹⁸ Womit letztendlich auch das eigene Können in den Fokus gerät und als Wert geschätzt wird.

Diese Wertschätzung des eigenen Könnens ist ein basaler Grundsatz für die konstruktiven Arbeiten in und an der Sozialen Plastik. Jene, die gleich einem Organismus im menschlichen Leib fungiert und sozusagen etwas Fleischliches darstellt, ist so auch eine Verdichtung, die in ähnlicher Weise Merleau-Ponty vornahm. Der Leib, als das Fleischliche, geht laut Merleau-Ponty in einer Welt von Dingen quasi auf. Das „fleischliche Sein als Sein der Tiefen, mit mehreren Blattseiten oder mehreren Gesichtern, als Sein im Verborgenen und als Anwesen einer gewissen Abwesenheit (...)“.⁴⁹⁹ Das was als Sein in der Welt ist, wird hier sichtbar, eben aufgrund der Tatsache, dass es der Wahrnehmung zugänglich ist und zwar direkt als das Leibliche. Bezüge zu Steiners *Dreigliedrigem Sozialen Organismus* und zur Sozialen Plastik bei Beuys sind hier nicht zu übersehen.⁵⁰⁰ Das Sichtbare wie auch das Unsichtbare der gesellschaftlichen Zusammenhänge, welches sich in einem Gefüge des Miteinanders der Menschen zeigt und sich an jenem Miteinander, hinsichtlich der sich ergebenden

⁴⁹⁵ Nochmals sei an Pierre Bourdieu und „Die feinen Unterschiede“ erinnert. Bildung in der Weise in den Blick zu nehmen, dass jene, resultierend aus der Zugehörigkeit einer sozialen Schicht, die den Habitus bestimmt und in dieser Weise von Bourdieu analysiert wird, ohne allerdings eine direkte Lösung aufzuzeigen, die den Menschen befähigt über den Habitus hinaus zu gehen, um jenen zu überwinden. Doch besteht nicht hier wirklich die Crux? Oder sind Menschen grundsätzlich nicht daran interessiert „den Habitus“ zu ändern? Liegt es vielleicht an dem Status an sich? Sofern der Einzelne einem hohen gesellschaftlichen Status angehört, wird er nicht wirklich daran interessiert sein jenen zu ändern? Oder doch- vielleicht gerade in Hinsicht auf eine gewisse Experimentierfreudigkeit und der Durchlässigkeit der sozialen Schranken.

⁴⁹⁶ In Anlehnung an Goethes Faust „Dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält.“. Faust, der Tragödie 1. Teil. Faust, Monolog.

⁴⁹⁷ Zwangslage, da er an das Bett gefesselt war, infolge der Verletzung, die er in der Schlacht erlitten hatte.

⁴⁹⁸ Die Franzosen greifen im Jahr 1521 Pamplona an. Unter Befehl des Inigo Lopez de Loyola. Er ist bekannt als Draufgänger und Spieler und sperrt sich gegen eine Übergabe an die Franzosen. Doch eine Kanonenkugel zerschmettert ihm das Bein. Die Niederlage der Spanier ist damit besiegelt. Auf dem Schloss der Loyolas lässt er sich das zerschmetterte Bein erneut brechen – aus Eitelkeit wie er bekundet. Innerlich ist er zerrissen (Größenwahnphantasien und Selbstmordgedanken) und in seiner einsamen Zelle in Manresa bei Barcelona macht er tiefe geistliche Erfahrungen und sucht eine neue Lebensperspektive. Er will Priester werden studiert Theologie, Philosophie und Latein. Paris 1534 in Paris der Kapelle St. Denis auf dem Montmartre verpflichtet er sich in Paris zu einem Leben in Armut und Keuschheit. Missionsarbeit im hl. Land wurde anvisiert. Neugründung der Gesellschaft Jesu.

⁴⁹⁹ Merleau-Ponty 2004, 179. Das Sichtbare und das Unsichtbare. 1986. Gefolgt von Arbeitsnotizen. München. So auch angegeben bei Steuerwald, 437. Darin, Christiane Schürkmann 433ff. Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961).

⁵⁰⁰ In der Arbeit wird noch vermehrt darüber diskutiert.

Interaktionen ambivalent (Kurt Lüscher ⁵⁰¹) oder auch in einer Gegensätzlichkeit in konfliktbeladenen Situationen aneinander reibt (Ulrich Oevermann ⁵⁰²) wie ebenso in einem gegenseitigen Annehmen (Axel Honneth ⁵⁰³) sich jeweils in den unterschiedlichen Perspektiven bezeugt. Ein Bezug zum Verstehen der Sozialen Plastik – der Sozialen Skulptur – liegt hiermit vor.

„Ich glaube, was ich zu diesen Dingen hinzugefügt habe, war etwas wirklich anderes, was wahrscheinlich auf seine Weise nichts mit Steiner zu tun hat, und das ist der erweiterte Kunstbegriff [...] Und ich denke, dass das, was ich manchmal zu entwickeln versuche, ohne eine Heranziehung von irgendwelchen Steinerschen Impulsen, besteht in der Totalität von Kunst und in einem erweiterten, anthropologischen Verständnis von Kunst. Also passt die Soziale Plastik genau in dieses Verständnis hinein.“ ⁵⁰⁴

Mit dieser Aussage stellt Beuys heraus, dass sein Modell der Sozialen Plastik, seine Schöpfung eines neuen Kunstbegriffes als eigene Schöpfung anzusehen sie, die sich nicht etwa als eine Kopie der Steinerschen Arbeiten zeigt. Steinersches Gedankengut wurde zwar von Beuys als wichtige Plattform und als Ausgangspunkt genutzt, doch entwickelte er daraus seinen völlig neuen erweiterten Kunstbegriff, welcher weit in die Erneuerung der Gesellschaft hineinragen sollte, ja als totaler Umbruch im Denken eines jeden Menschen einen Platz erhalten sollte. Darin beschreibt Beuys ein Phänomen, welches in der Zukunft liegt.

Dabei war es wichtig ganz bestimmte Räumlichkeiten mit einem Gefühl einer ebensolch besonderen Atmosphäre⁵⁰⁵ zu füllen, die sich in dem sozialen Miteinander auswirken sollte. Das Modell der Sozialen Plastik ist ein solch immenser Raum, der sich innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges aufspannt und in Aktionen der Kunst sichtbar werden soll. In diesem Zusammenhang ist Simmel nennenswert, welcher nicht nur seine Ästhetik analog zur Soziologie und soziologischen Sichtweise bespricht, sondern in der Weise interpretierbar ist, dass Aulinger sogar von einer diesbezüglich speziell ausgereiften auf die Kunst bezogenen Methodik redet.⁵⁰⁶ Allerdings ist in eine diesbezügliche Argumentation einzubeziehen, dass Beuys seine spezielle Sichtweise der Kunst propagierte.

⁵⁰¹ Kurt Lüscher Familie heute: Mannigfaltige Praxis und Ambivalenz. In, Familiendynamik. Bd. 37, H. 3, S. 212–223. 2012.

⁵⁰² Ulrich Oevermann, welcher sich auch im Besonderen der Religiosität widmete, aufbauend auf drei Struktureigenschaften, entwickelte er ein Strukturmodell von Religiosität. Es kulminiert quasi in einer Vergemeinschaftung, die aufbauend auf Mythologischem schließlich von Bestand ist. U. Oevermann, Strukturelle Religiosität und ihre Ausprägungen unter Bedingungen der vollständigen Säkularisierung des Bewusstseins. I, : Christel Gärtner/, Pollack, Wohlrab-Sahr Atheismus 2003, 339–387.

⁵⁰³ Axel Honneth widmete seine Untersuchungen detailliert den interpersonellen Beziehungen und hinterfragte die Moralität. Honneth sieht hinsichtlich der Problematik des Interpersonellen die gegenseitige Anerkennung als zentrales Moment. Honneth, Kampf um Anerkennung. 2003.

⁵⁰⁴ Beuys, zit. n. Wijers 1992, 34–35. So auch in Beuys Handbuch 286. Wijers, Louwrien: Schreiben als Plastik 1978–1987. Interviews, Gespräche, Dokumentationen 1992.

⁵⁰⁵ „Was die Allgemeinheit einer Individualität ausmacht, erläutert Simmel an den Beispielen des raumlosen Blickes, der überörtlichen Gebärden, der nicht fixierbaren Lichtpunkte, der uneindeutigen Stimmungen und Atmosphären in Bildern Rembrandts.“ Gerald Hartung, Rembrandt – Ein kunstphilosophischer Versuch (1916) 365- 375, 372, In, Jörn Bohr, 2021.

⁵⁰⁶ Aulinger 1999, Methode bei Simmel ; Davis S. Murray 1973, Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality, In, Social Forces 1973, so auch erwähnt bei Steuerwald 128.

Darf man daraus schließen, dass auch bei Simmel eine ähnliche Denkrichtung vorherrschte, dass alles Kunst sei oder doch zumindest, dass alles zu Kunst werden könne? Wie ist Kunst einzuschätzen und wer bestimmt was als Kunst gelten darf/kann und was nicht? Besteht alles künstlerische Tun also aus einem Selbst und Selbstverstehen heraus und ist mit dem Gebilde einer Gesellschaft, welches sich in einer Konstruktion nach außen wie nach innen (aus-)gibt, der Begriff, das Wort Kunst angebracht? Hinsichtlich des Begriffs der Ästhetik bei Georg Simmel ist entscheidend, dass auch hier ein Unterschied zum traditionell gebildeten Kunstbegriff besteht. Der Begriff des Stils ist bei Simmel bezeichnend.⁵⁰⁷

Ebenso interessant ist eine Querverbindung zu Dewey in der Hinsicht, da auch er den Prozess des künstlerischen Tuns als eine Auseinandersetzung mit dem zu bearbeitenden Material sieht.⁵⁰⁸ Bei Beuys ist es die Soziale Plastik an sich, die das Material in Form des Organischen darstellt und lebendig ist und in jener Lebendigkeit von den Teilnehmenden modelliert wird. Darin besteht auch der Gedanke des schöpferischen Tuns wie es das Zeitalter der Romantik und vor allem sein Vertreter Novalis propagierte.

7.5 Eine neue Moral?

Beuys war sehr an der Philosophie und philosophischen Betrachtungsmöglichkeiten interessiert, dies zeigt schon seine Belesenheit bezüglich Rudolph Steiners. Aber es waren nicht ausschließlich die Werke Steiners, denn Beuys war auf fast allen wissenschaftlichen Gebieten belesen wie es Bazon Brock bezeugt.⁵⁰⁹ Beuys widmete sich der Werke des Thomas von Aquin, Platon und auch Aristoteles, der Literatur, der Sagen und theologischer Texte. An Hand jener Grundlagen geht er auf die

⁵⁰⁷ Der Stil ist bei Simmel eher etwas was eingrenzt und nicht direkt das, was Kunst ist zum Ausdruck bringt. Warum? Weil der Stil auch etwas ist, indem etwas Technisches festgestellt wird, eben in einer bestimmten Art etwas hergestellt zu haben. Dem Kunstwerk kommt aber eine Eigenart zu und in diesem Sinne ist jene Einzigartigkeit auch auf den erweiterten Kunstbegriff anzuwenden.⁵⁰⁷ „Stil“ ist „der ästhetische Lösungsversuch“, mit dem was Kunst ausmacht, steht jener Begriff nicht in einem direkten Zusammenhang.⁵⁰⁷ Für Simmel ist die Ästhetik der Lebenswelt nicht zuletzt aus diesem Grunde auch von Interesse. Es geht ihm so auch um die Grenzphänomene, wenn er in den Feuilletons „Der Bildrahmen“ 1902, „Der Henkel“ 1905, „Die Ruine“ 1907/11 und „Die Karikatur“ 1917/22 beleuchtet. Es geht zentral um den Menschen, der sich orientiert und deshalb ist hier auch ein Bezug zu den Beuys'schen Gedanken auszuloten. Zentral ist bei Simmel die Auffassung, dass auch hinsichtlich der Besonderheit eines Kunstwerkes, nie aus dem Blickfeld geraten darf, dass es stets aus dem Leben stammt und der lebende Mensch hier Alpha und Omega ist und es eben nicht um eine abgehobene und völlig isolierte Idee gehen darf. Ganz in diesem Sinne verweist Simmel darauf, dass die elementarste Leistung der Kunst darin besteht, die Konstitution einer eigentümlichen Allgemeinheit auszudrücken. Auch Dewey stellt explizit auf den Lebenszusammenhang ab, wenn es um den Kernbereich dessen geht, was die Kunst bestimmt. Hier ist es der Tanz, welcher, da mit dem Körper betrieben, einen Grundsatz, des mit dem menschlichen Leben und also auch der Alltagswelt verbundenen Tuns, verdeutlicht.

⁵⁰⁸ Dewey 1987, 371.

⁵⁰⁹ In diesem Zusammenhang darf gefragt werden, inwiefern Beuys auch Dilettant war – allerdings im besten Sinne des Wortes – und zwar deshalb, weil er einer Spezifizierung innerhalb der Wissenschaft ablehnend gegenüber stand, so wie es seine bereits oben erwähnte Aussage zum spezialisierten Amöbenforscher herausstellt. Beuys, zit. n. Jappe 1996, 207. Des Weiteren sei angemerkt, dass die große mystisch-religiöse Vereinigung des Ich mit dem Universum laut Saulnier bereits den Dilettantismus in sich berge. Saulnier nimmt hier wohl Bezug auf das Romantische Fragment. Claude Saulnier, *Le dilettantisme. Essai de psychologie, de morale et d'esthétique*, 104f.

Zusammenhänge und damit auf die Möglichkeiten ein, die sich daraus ergeben können, wenn die Kunst eine Neudefinierung als erweiterte Kunst erfährt, um damit den Aspekt der Sozialisation in das Blickfeld zu rücken. Im Besonderen erklärt er in Auseinandersetzungen mit Armin Gehlen, dass seine Auffassung von Kunst in den Aspekt der Sozialisation übergehe.⁵¹⁰ Wie aber ist dies zu verstehen? Was Beuys unter Sozialisation versteht ist schon mehrfach in dieser Arbeit angesprochen worden. Vor allem ist hervorzuheben, dass sich die Sozialisation wie Beuys sie denkt, durch und also infolge der erweiterten Kunst und der Anwendung jener ergibt.

Moralische Aspekte sind in seiner konstruktiven Sozialisation ebenso von Bedeutung wie auch die religiöse Ebene von Belang ist, die ohnehin den Gesichtspunkt des Zusammengehörens und Miteinanders als Geselligkeit bestimmt. Seine Religiosität steht dabei in einem speziellen Licht. So kommt es laut Beuys nicht darauf an, Christus als eine historische Figur zu behandeln, „als ein historisches Ereignis mit großen moralischen, beispielhaften Hinweisen, als ginge es darum, wie man sich moralisch verhalten müsse“.⁵¹¹ Beuys setzt den Fokus direkt auf den einzelnen Menschen.

Demgemäß ist darauf einzugehen, wie Beuys den Menschen in diesem Zusammenhang als Träger einer Moralität sieht, die innerhalb eines Sozialisationsprozesses entsteht und von Belang ist, um einem Zusammenleben hinsichtlich des Friedens, der gegenseitigen Anerkennung und auch der Entwicklung neuer gesellschaftlicher wie geselliger Perspektiven förderlich sein kann. All dies soll von der Sozialen Plastik initiiert werden. Für Beuys ist hier das Wort, der Ausdruck Mensch in Abgrenzung zum Wort/Ausdruck Person bedeutsam. Inwieweit ist ein Verhalten von Normen und Regeln bestimmt und wann ist eben in diesem Zusammenhang von Person oder Mensch die Rede. Das an Normen und Regeln ausgerichtete Verhalten wird hier eher von Personen in ihrem Personensein ausgeführt. Beuys zeigt sich aber im Besonderen den Normen und Regeln im Ganzen gegenüber abgeneigt. Eine Person ist bereits in einem System der Normen und Regeln eingefügt bzw. gefangen.

Der Ausdruck „Mensch“ hingegen steht bei Beuys in dem Zusammenhang des ursprünglich völlig freien Tuns und einer originären Selbstbestimmung, die so den sozialen Raum mit Leben und Lebendigkeit erfüllt. Welche moralische Dimension eröffnet sich durch die Beuysche Zentrierung auf den Menschen und seine Selbstbestimmung in Auseinandersetzung mit den vorgefundenen gesellschaftlichen Gegebenheiten. An dieser Stelle sei auf Moraltheorien bei Jürgen Habermas und Ernst Tugendhat hingewiesen. „Verschiedene moderne Moraltheorien, etwa diejenigen von Ernst Tugendhat und Jürgen Habermas, nennen im Rückgang auf Hegel die „Bejahung“ als einen die Moralität gründenden oder stiftenden Vorgang. Sie neigen jedoch dazu, diesen Vorgang auf eine sozialisationstheoretische oder psychologische Ebene zu verschieben und ignorieren ihn damit als moraltheoretisch relevanten Faktor. Jürgen Habermas spricht von „unausdrücklichen Sozialisationserfahrungen von

⁵¹⁰ Podiumsdiskussion Beuys, Gehlen, Bense

⁵¹¹ Beuys, zit. n. Mennekes 1989, 16. So auch in Beuys Handbuch 96.

Schonung, solidarischer Hilfe und Fairness", die wir vor aller 'eigentlichen' Moralität in der Lebenswelt machen und die unsere moralischen Intuitionen prägen.

Dass diese Erfahrungen selber bereits eine moralische Dimension voraussetzen, scheint er nicht als Problem wahrzunehmen. Die Lebenswelt und mit ihr der familiäre und generative Bereich droht auf diese Weise zu einem selbstverständlichen, fast anonymen Milieu zu geraten.⁵¹² Dieser letztgenannte Gesichtspunkt ist hier sehr wichtig, zumal auch Beuys die Erfahrungen hinsichtlich der bereits gelebten Moralität miteinbeziehen musste, um die Dimension seiner neu konstruierten Sozialen Plastik einschätzen zu können. Die Dimension jenes Konstruktes hätte sehr weitreichende Folgen und zwar im Miteinander-Sein der Menschen.

Die bestehende Gesellschaft ist die Gestalt, aus welcher Beuys etwas Neues hervorheben will. Dieses logische Hervorgehen ist laut Hegel als Dialektik benannt. In diesem Sinne sieht Beuys sein Modell der Sozialen Plastik als ein Gebilde, welches sich aus der Gestalt eines vorgefundenen gesellschaftlichen Gefüges zu einem Neuen entwickelt. Dabei erinnert die Dialektik an ein schwingendes Pendel, das sich beständig weiter herabsenkt und so eine stete Bewegung anzeigt, in welcher eine Gestalt als Antithese aus einer vorausgegangenen Gestalt – These – hervorgeht, um schließlich in der Synthese aufgehoben zu werden. Das menschliche Leben ist so in den Prozesscharakter eingefügt. Dieser Prozess ist nicht zufällig aneinandergereiht, sondern folgt laut Hegel dem logischen Bewegungsprinzip, der Dialektik.⁵¹³

In welchem Verhältnis sieht Beuys nun die christliche Moral zu jener Dialektik, die in seiner Sozialen Plastik grundlegend ist. Das weite Feld der christlichen Moral lässt sich nicht in einigen Sätzen zusammenfassen und daher soll an dieser Stelle nur ein Aspekt herausgegriffen werden, welcher sich auf das Ästhetische und so auch auf die Kunst bezieht, zumal letztere noch immer in der Bezeichnung des erweiterten Kunstbegriffs bedeutsam bleibt. So wurde die christliche Moral auch mit der Schaulust in eine Beziehung gesetzt und bereits von Erasmus von Rotterdam 1527 in der Schrift „De Ciceronianus“ thematisiert. Wobei Erasmus die Problematik des Gegensatzes zwischen Heiligkeit und Sinnlichkeit hervorhebt.⁵¹⁴

Diese Gesichtspunkte sind hier angedeutet, um die Dimension der christlichen Moralproblematik im Kontrast zum Beuyschen Menschen- wie auch Gottesbild zu verdeutlichen, dass damit nicht mit der christlichen Moral der Kirche im Einklang

⁵¹² Sabine Gürtler, *Elementare Ethik*. 2001, 359. Dort auch Verweis auf Tugendhat, 1979 S. 276-7. Ebenso dort der Hinweis auf Jürgen Habermas, *Erläuterungen zur Diskursethik*, 1992, S. 185.

⁵¹³ Anzumerken ist, dass bereits in der Antike die Grundlage zu jener Hegelschen Dialektik gelegt wurde und obwohl vieles davon im Mittelalter verloren ging, kam es dennoch zur Wiederaufnahme jener Ideen über Averroes und Avicenna, um so z.B. von Abaelard 1079-1142 angewendet zu werden, indem er sich der Problematik der Nichteindeutigkeit kirchlicher Lehren mit Hilfe der Dialektik zuwendet.

⁵¹⁴ *Dialogus Ciceronianus* Erasmus Desiderius. 1466-1536. (Hrsg.) Johannes Carolus Schönberger. Der in Kunstwerken mit sinnlichen Attributen ausgestattete Jupiter erzeugt bei den meisten Betrachtern ein immenses Interesse, welches weit über jenes an den bildlichen Darstellungen der christlichen Heiligkeit resp. der Heiligen Jungfrau Maria hinausgeht. Für Erasmus stellt die Szene der Verkündigung an Maria eine hohe Geistigkeit dar, der es aber an jener sinnlichen Ansprache fehle, die den Menschen zumeist interessiert oder besser gesagt, direkter anspricht. Aus diesem Grunde wende sich der Blick auch eher dem Bacchanal mit immensem Interesse zu. Daraus ist zu entnehmen, dass das menschliche Sehbegehren sogar im Besonderen das Obszöne favorisiere.

stand.⁵¹⁵ Denn obwohl die Sichtweise auf den Menschen bei Beuys auf starke dem Gemüt verbundenen Annahmen gegründet ist und ebenso metaphysische Gesichtspunkte miteinbezieht, die daher in einem Gegensatz zu rein naturwissenschaftlichen, materiellen und technischen Ansätzen der Wirklichkeit stehen, ist dennoch nicht daraus zu schließen, sein Menschenbild stehe hauptsächlich mit christlich-moralischen Traditionen in Übereinstimmung.⁵¹⁶ Die menschliche Willens- beziehungsweise Handlungsfreiheit geht Beuys „über alles und ist einem Eliminativismus⁵¹⁷ gegenüber total gegensätzlich ausgerichtet.“ „Im Fall von Masse oder Moral hingegen ist eine Überlegung, die gegen einen Eliminativismus spricht, sicherlich die, dass wir in der Physik bzw. in unserer Gesellschaft auch weiterhin auf einen (entsprechend revidierten) Masse- bzw. Moralbegriff angewiesen sind, weil andernfalls gewisse Erklärungsleistungen nicht zu erbringen bzw. gewisse gesellschaftlich wertvolle Praktiken nicht zu begründen und umzusetzen wären.“⁵¹⁸

Stets ist in diesem Zusammenhang auf eine Ambivalenz im Beuysschen Denken hinzuweisen, da seine Sichtweise den Menschen als überpersonales Wesen darstellt, welcher komplexe Phänomene in seinem Inneren – dem Geist – entwickelt. Solch komplexe Phänomene sind das Selbstbewusstsein, die Handlung und ebenso auch die Werte wie beispielsweise die Moral⁵¹⁹ und eine an jener orientierten Handlungsweise. Diese Einstellungen haben sich in einem sozialen Umfeld, dem Raum ausgebildet, in welchem sich der Prozess der Aneignung sozialer Fähigkeiten (Rücksichtnahme, Miteinandersein, Verständnis etc.) entwickelt. Für die Handlung sind die Werte ein entscheidendes Kriterium, um jene als sozialisierte Handlung sehen zu können. Nicht zuletzt aus diesem Grunde will Beuys mit jener verkrusteten Moral,⁵²⁰ die schon Nietzsche verabscheute, „aufräumen“. In dieser Hinsicht zeigen sich im Beuysschen Gedankengut klare Bezüge zur Denkweise bei Friedrich Nietzsche.

⁵¹⁵Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 70 „Sein religiöses Interesse war stärker als die traditionellen Formulierungen und Fixierungen.“

⁵¹⁶ Dennoch sei hier folgendes Zitat von Beuys erwähnt: Pfister: 122: Elisabeth Pfister: „In der Eröffnungsrede hat Pfarrer Mennekes Ihre Arbeiten in die Tradition christlichen Denkens eingereiht. Stören Sie sich daran?“ Joseph Beuys: „Nein, nein, da störe ich mich gar nicht dran.“ Interview Beuys mit Elisabeth Pfister, in, Mennekes, Beuys zu Christus, 122ff. Hier 122.

⁵¹⁷ Der Eliminativismus (lat.: eliminare / beseitigen) im engen Sinne (auch: eliminativer Materialismus) ist eine Position in der Philosophie des Geistes, wonach Handlungserklärungen durch mentale Zustände falsch und abschaffungsreif sind und durch neuro- oder kognitionswissenschaftliche Beschreibungen ersetzt werden müssen, die anders als die gegenwärtige Alltagspsychologie davon absehen, mentale Zustände wie Wünsche, Absichten, Überzeugungen usw. zu postulieren. In diesem Kapitel steht der Ausdruck ›Eliminativismus‹ ganz allgemein für die Auffassung, dass es ein bestimmtes Phänomen, etwa Willensfreiheit, nicht gibt. In Sven Walter 2018, Darin, Manuel Vargas, Wie das Problem der Willensfreiheit gelöst werden kann 353 - 372, 360.

⁵¹⁸ Sven Walter, 2018, Kapitel 13, Einleitung, 348.

⁵¹⁹ Beuys zeigt sich der Umwertung aller Werte und somit der Sichtweise einer neuen Moral bei Nietzsche verbunden.

⁵²⁰ Überhaupt sieht Beuys die Moral im Sinne der christlichen Moralität als etwas, welches es zu überwinden gilt. Dies zeigen z.B. seine Frauen- und Mädchenzeichnungen aus den 40er, 50er und den 60er Jahren. Damit geht Beuys einen anderen Weg als den von womans liberation, so wie er es selbst auch in Interviews betont oder sich hinsichtlich dieser Thematik außergewöhnlich zurückhält.

Das menschliche Bewusstsein, die Moralität ⁵²¹ und die Alltagstauglichkeit, will heißen die Anwendbarkeit innerhalb des sozialen Miteinanders sind so gesehen prägend hinsichtlich der Sozialen Plastik als Form einer sozialisierten Kunst. Beuys bekundet in seinen Exponaten wie auch in seinen Performances, die Kunst unter dem Aspekt der Sozialisation und kreiert damit zugleich die Kunst als sozialisiert. Jeder Mensch, da jeder laut Beuys ein Künstler ist, bedingt mit seinem Tun einen Akt der Sozialisation und da hiermit etwas getan wird und also entsteht, ist das so Entstandene sozialisiert und zwar auf der Grundlage der Sozialen Plastik. Jedem Gemachten ist also der Aspekt der Sozialisation und also des „Sozialisiertseins“ bereits inhärent. Solch Entstandenes ist sozialisiert und sozialisiert die Menschen in der Umwelt gleichermaßen. Darüber hinaus wird die moralische Komponente und die Anwendung im Alltag (Alltagstauglichkeit) bei Beuys zusätzlich mit metaphysischen und mythologischen Grundlegungen schlechthin ausgestaltet.⁵²²

Die sozialen Bestimmungen des Lebens, die sich an jenen sozialisierten Gegenständen und also an sozialisierter Kunst im Sinne der Sozialen Plastik zeigen, sollen jedem damit offenkundig sein. Allerdings bleibt die Problematik bestehen, inwieweit die Menschen diesbezüglich ein Selbstbewusstsein entwickeln, um jene Beuys'schen Gedankengänge, ja Aufforderungen in ihren Alltag zu integrieren und sich selbst dafür fähig halten. Grundsätzlich erneuert sich hier die Aufforderung Kants, sich der selbstverschuldeten Unmündigkeit zu entledigen, sich von solchem Makel zu befreien und selbst tätig zu werden. Dies wiederholt sich bei Beuys als tragfähiger Gedanke. „Wer nicht denkt fliegt raus.“⁵²³ Aber auch der religiöse Aspekt scheint immer wieder hindurch, da Beuys jeden Menschen als eigenverantwortlich Handelnden sieht und einem jeden nichts mehr (von Gott) geschenkt werde, sondern er selbst etwas tun

137

⁵²¹ Wolfgang Emmerich spricht diesbezüglich von „radikalen moralischen Dimensionen“. So in Zwischen Verweigerung und Etablierung Eigenständige Räume der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre. 1995 Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien. Universität Bremen FB 10. Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Institutes Heft 7, 18.

⁵²² Metaphysisches und Mythologisches fungiert bei Beuys als Basis. „Nach mündlicher Mitteilung von Bernhard Johannes Blume hat Beuys die Untersuchung von Albert Freiherr von Schrenck-Notzing gekannt und dessen mediumistische Fotoerfahrung mit Interesse zur Kenntnis genommen. Veit Loers weist im Katalog zur Ausstellung „Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren“, an einzelnen Beuys-Werken nach, dass Beuys mit dem spiritistischen Repertoire vertraut war.“ Diese Anmerkung von Nicole Fritz verdeutlicht, dass Beuys eine Welt jenseits des Rationalen annahm. Anmerkung 316 auf der Seite 82 bei Nicole Fritz, Bewohnte Mythen 2002. Ebenso zeigt sich die Vertrautheit mit Mythologischen in einem Interview mit Beuys „Joseph Beuys, ich könnte ja auch ein Hase sein“, in: Collage. Zeitschrift für Literatur und Grafik. Bad Wörishofen, 3, Juli 1976, S. 46. „Das sind urbildhafte Dinge. Da haben mich ältere Kulturen von ihrer Gesamtstruktur her fasziniert, und ich habe versucht das einzuordnen. Was sind das für Schichten? Wie sind wir in das hineingeraten, was wir jetzt haben, in diese sogenannte materialistische Zivilisation? Solche Fragen zwingen einen ja schließlich Geschichtsanalyse zu betreiben. Und das mit dem Hasen ist eine Sache, die sich auf Mythologisches bezieht. Sie bezieht sich ja auch auf die Aktionen, in denen etwas Mythisches steckt. Allerdings nicht mit der Absicht sich zurück zum Mythos zu entwickeln, sondern einen neuen, geistigen Ideenzusammenhang zu schaffen, der wirklich ganz spirituell ist. Ganz eindeutig den Leuten zu sagen, was wollt ihr denn mit euren ganzen Produktionen. Ihr schaut doch gar nicht auf die Produktion, die für die Menschen am wichtigsten ist. Nämlich ihre eigene, geistige spirituelle Entwicklung...“. so auch zitiert bei Nicole Fritz 138f.

⁵²³ Staeck, Klaus, „Wer nicht denken will fliegt (sich selbst) raus“ 2008, 130–153.; „Wer nicht denken will, fliegt raus!“, soll Joseph Beuys nach einem erschöpfenden Seminartag bei der Weltkunstausstellung documenta 1977 in Kassel gesagt haben. Er forderte damit sein Team zum Mitarbeiten und vor allem zum Mitdenken auf.

müsse. „Aber diesmal geht es nicht mehr so, dass ein Gott den Menschen hilft wie das durch das Mysterium von Golgatha war. Diesmal muss diese Auferstehung durch den Menschen selbst vollzogen werden. Der Mensch muss sich gewissermaßen selber aufrufen und auferstehen. Und das ist ja der wahre Sinn des Wortes Kreativität. Jede andere Wahrnehmung des Begriffes Kreativität hat nur modischen Charakter. Er muss eine gewisse Anstrengung machen, um sich in Kontakt zu bringen mit seinem Inneren. Doch das fällt dem Menschen ungeheuer schwer. Er möchte viel lieber noch mal etwas geschenkt bekommen. Er kriegt aber nichts mehr, gar nichts, von keinem Gott, von keinem Christus.“⁵²⁴

Ganz unter diesem Duktus zeigen dies die Gespräche, die Beuys mit dem Theologen Friedhelm Mennekes führte.

Auch die Ausführungen bei Emanuel Lévinas können diesbezüglich zielführend sein, wenn es darum geht eine neue Moral mit einer neuen Sicht auf das Göttliche zu verbinden. „Das absolut Andere ist der Andere. Er bildet keine Mehrzahl mit mir. Die Gemeinsamkeit, in der ich ‚Du‘ oder ‚Wir‘ sage, ist nicht ein Plural von ‚Ich‘“.⁵²⁵ Werde man sich am Antlitz des Anderen dieser Unvergleichlichkeit als etwas Göttlichem bewusst⁵²⁶, so führe kein Weg daran vorbei, dass man diesem Anderen alles schulde, dass man für ihn verantwortlich sei, dass man „für ihn“ sei.⁵²⁷ Für Lévinas verbindet sich diese Aussage nicht mit dem Begriff der Gerechtigkeit, sondern ihm gilt ein ethisches Ideal als Augenmerk und in diesem Sinne rekurriert er auf das Heilige, die Nächstenliebe, die reine Liebe, die nichts begehrt. Es kulminiert in der Caritas oder auch der Güte.⁵²⁸

Denis de Rougemont sagt zu diesem Themenkomplex: „Alle, die wir da sind führen, ohne es zu wissen, unser Leben von Zivilisierten in einer eigentlich unsinnigen Konfusion von niemals ganz toten Religionen, die selten ganz verstanden oder ausgeübt worden sind, in einer Konfusion von Moralauffassungen, die ursprünglich einander ausschlossen, sich später aber übereinandergelegt haben oder sich im Hintergrund unseres elementaren moralischen Verhaltens miteinander verbunden

⁵²⁴ So Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus.

⁵²⁵ Totalität und Unendlichkeit, 44.

⁵²⁶ „Ich zitiere stets, wenn ich mit einem Christen spreche, Matthäus 25: Die Beziehung zu Gott wird dort vorgestellt als eine Beziehung zum anderen Menschen. Das ist keine Metapher: Im Nächsten ist reale Anwesenheit Gottes“. In: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen, 140. Lévinas erstrebt hiermit eine Verbindung zwischen Theologie und Philosophie, die so auch Beuys am Herzen lag. Doch ist eine solche Position im geisteswissenschaftlichen wie auch im soziologischen Sinne höchst problematisch, weil von jeder wissenschaftlichen Perspektive her angreifbar. Doch Lévinas betont, dass die Idee eines Gottes von dem menschlich Anderen her zu denken sei. A.a.O. 256. Die von einer theologischen Sprachlichkeit behaftete Dimension, ist hier immer wieder zu verorten. Man könnte aber auch sagen, dass hiermit nur das herausgehobene Wichtige des Menschen und alles Menschlichen damit zum Ausdruck gebracht werden sollte. In dieser Hinsicht wohl auch bei Beuys. Übereinstimmungen finden sich so auch bei Thomas Luckmann und Peter L. Berger. .

⁵²⁷ Lévinas, Wenn Gott ins Denken einfällt, 100 ff. (104). Lévinas, Emmanuel: Die Zeit und der Andere, Hamburg 1984. –: Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo, Wien 1986. –: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, München 1987. –: Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz, 2. Aufl., Freiburg/München 1988. –: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg/München 1992. –: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen, München 1995. –: Neue Talmud-Lesungen, Frankfurt a.M. 2001.

⁵²⁸ Lévinas, Zwischen uns, 132 u. 258.

haben, in einer Konfusion von unbewussten, aber umso wirksameren Komplexen und Instinkten, die weniger aus irgendeiner tierischen Natur stammen als aus völlig in Vergessenheit geratenen Gewohnheiten, die zu ganz unbewussten geistigen Spuren oder Narben geworden sind“.⁵²⁹

Dazu lässt sich der Bezug zur Sichtweise der Beuysschen Religions- wie auch Moralauffassung herstellen, die sich in der Sozialen Plastik manifestiert und die auch als ein Platzhalter hinsichtlich einer gemeinsamen Begegnung – einem Gottesdienst vergleichbar – fungieren kann. „Denn mit „Gottesdienst“ wird beides bezeichnet – die „sonntägliche Feier“ und „eine Art Habitus“, durch den das göttliche Wesen in den gesamten Lebensvollzug hineinwirkt“.⁵³⁰ Auch wenn Schleiermachers Vorstellung eines „Gottesdienstes im weiteren Sinne“ daran erinnert, dass „Christinnen und Christen in allen sozialen Bereichen tätig sind“⁵³¹, wird doch zugleich deutlich, dass auch die öffentlichen, gemeinschaftlichen Praktiken und Rituale der Religionspflege nicht einfach aus- oder ersetzt werden können. Damit werden auch kulturelle Artefakte hervorgebracht und ihnen ist gemeinsam, dass sie aus sozialphilosophischer Perspektive sogar dazu erkoren sind, spezifische Sozialformen hervorzubringen. „Auch die Kunst und das Spiel, deren christlich-sittlicher Wert eben mit Schleiermacher erwogen wurde, sind grundsätzlich als Varianten des darstellenden Handelns zu verstehen.“⁵³² Die Kunst als soziale Sphäre bedingt quasi das menschliche Miteinander.

Die neu entstehende ethische Linie, die Beuys den Menschen durch die Teilhabe und Mitkreation an der Sozialen Plastik anbietet, zeigt darin eine ähnliche Ordnung. Es ist eine Ordnung, die transparenter und durchlässiger ist und keine Schranken kennt. Es ist nicht eine Kunst irgendwo in einem außergewöhnlichen und nicht näher zu definierenden Wertehimmel, an welcher alle Vorstellungen auszurichten sind. Es ist die Wertschätzung des höchst eigenen Könnens, welches sich jeder zuerkennen muss – und nicht nur zuerkennen darf. Eine solche Umorientierung und Schrankenlosigkeit entwickelt sich in der spezifischen Atmosphäre, in welcher es leichter ist, dem Ich eigene Zwecke und Vorstellungen zu setzen und jene dann auch zum Bestmöglichen umzugestalten. Womit Beuys und auch Schleiermacher ganz bewusst den Habitus im Sinne eines Pierre Bourdieu⁵³³ durchbrechen. Jeder soll imstande sein, den angestammten Habitus aufzugeben und durch einen Neuanfang zu ersetzen. In gewisser Weise setzt sich hier bei Beuys wiederum der Gedanke einer Utopie durch, die dennoch tragfähig ist und zu Ende gedacht werden sollte.

Das Ich und das Selbst sind innerhalb des Gedankens der Sozialen Plastik allentscheidend, da nur so auch die Hinwendung auf das Du und das Du selbst

⁵²⁹ De Rougemont 1987, 140. Rougemont, Denis de: Die Liebe und das Abendland. Zürich 1987 [zuerst 1939]

⁵³⁰ Arnulf von Scheliha Friedrich Schleiermacher als Sozialphilosoph 2023, Vorwort VII.

⁵³¹ Arnulf von Scheliha, Schleiermacher als Sozialphilosoph, 25.

⁵³² Arnulf von Scheliha, Schleiermacher als Sozialphilosoph, 18.

⁵³³ Für Bourdieu ist der Mensch Träger (s)eines Habitus. In diesem Sinne war das Individuum stets mit jenem Habitus eins – ein Entfliehen und ein vollständiges Ändern des Habitus ist demzufolge nie möglich. Zum großen Kontext Bourdieus, Eva Barlösius, Pierre Bourdieu. 2006.

interessant wird. Durch jene Wertschätzung des Ich und Selbst und hin zum Du und Du selbst, wird auch der soziale Raum in der Mitwirkung an der Sozialen Plastik erweitert, ebenso wie der Kunstbegriff eine Erweiterung erfährt. So ließe sich auch sagen, dass jener Raum des Religiösen, welchen Schleiermacher im Gottesdienstbesuch ankündigt, gleichermaßen innerhalb der Sozialen Plastik auffindbar ist. Das Ich als Subjekt reflektiert sich und ebenso auch all die anderen Subjekte und Iche, die so als ein Du klar aufgenommen werden und sich in einer Interaktion immer wieder neu erfahren. Wesentlich ist hier im Arbeitsprozess der Sozialen Plastik, dass das Selbstverhältnis der menschlichen Identität wie auch die Erkenntnis hinsichtlich der Autonomie jenes Selbstseins entscheidend für das Interesse einer Mitarbeit des Einzelnen am Projekt der Sozialen Plastik ist.⁵³⁴

Beuys geht es um eine grundsätzliche und dem Menschen dienliche Moral⁵³⁵, die auch der Sozialen Plastik förderlich ist. Die hier ins Visier genommene Beuyssche Moral soll die sozialen Handlungsweisen fördern, um dadurch auch das Selbstsein des Menschen, im Sinne eines neuen Selbstbewusstseins anzuerkennen. Die Moral eines Joseph Beuys ist ganz und gar individualistisch. Ihm geht es dabei um ein Erleben und Ausleben der Sozialität, vor allem der Auslotung jener Grenzen des menschlichen Austausches auf der Ebene des Schaffensprozesses, welcher dann eine neue Art eines gemeinschaftlichen Gebildes darstellt. Beuys will mit dem Konstrukt einer Sozialen Plastik eben mehr erreichen, als nur eine Bedürfnisbefriedigung, die den Einzelnen zufrieden stellt. Eine ruhige Zufriedenheit strebt Beuys in seiner Hinwendung auf die Sozialisation in dem geistigen Gebilde der Sozialen Plastik nicht an. Darin würde er das Ende des weiteren Arbeitens und sich ständigen Veränderns des Prozesses der Sozialisation sehen, womit jegliche Moralität in seinem Sinne abgetötet wäre.

Zunächst handelt es sich also auf ein *Sich Zurück Besinnen* und *Sich Zurück Beziehen* auf das Ich, im Sinne einer Konzentration auf das Ich. Dabei schaut der einzelne Mensch auch auf sein Ich als ein Selbst von außen. So wird das eigene Ich speziell wahrgenommen und schließlich der andere Mensch als ein spezifisches Du. Das Wahrnehmen des eigenen Ich als Ich, entsteht also durch das gegenüberstehende Du und die damit einhergehende Wahrnehmung des Gegenübers. Darin besteht das Charakteristikum bei Beuys, um eine von der Basis des menschlichen Erlebens ausgehende natürliche Einstellung zur sozialen Welt und der sich darin ereignenden

⁵³⁴ „Wenn die christliche Freiheit den Kern der soziokulturellen Realisierung des Christentums bildet, dann liegt darin zugleich auch die Freiheit der Aneignung und Weiterbildung der unterschiedlichen Facetten seiner vielfältigen Überlieferungsgeschichte. Sie lässt sich nicht regulieren und schon gar nicht reglementieren. Barth 2021, 460. Daher findet sich auch bei Barth das Interesse an der Identifikation christlicher Sozialformen jenseits der amtskirchlichen Zuständigkeit.“ Barth, Ulrich. Symbole des Christentums. Berliner Dogmatikvorlesung. Hrsg. Friedemann Steck. Tübingen, 2021. So in, Arnulf von Scheliha, Schleiermacher als Sozialphilosoph, 38.

⁵³⁵ „Und dennoch merkte er genau: Hier ist die Stelle, wo ich mich als Künstler absetzen muss, weil Religion nicht durch Lehre, nicht durch Ideologie, auch nicht durch Moral zu bestimmen ist, sondern Religion ist etwas, was im Vorfeld der Erkenntnis schwimmt wie Intuition; und in diesem Vorfeld spürst du vor-verbal bestimmte Ideen – fast wie ein guter Prophet. Der hat seine Intuition und er kann sie allenfalls herausstammeln, aber nach und nach gibt es die Möglichkeit, sie zu verbalisieren und zu kommunizieren. Und das, denke ich, ist bei Beuys der Fall. Er hat sozusagen sein persönliches Verständnis des Glaubens für sich selbst umformuliert.“ So Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus.

Sozialisation durch die eigene Handlungsweise zu gewinnen. Und damit ist auch seine Moral begründet. Ähnlichkeiten zu Jean-Paul Sartre, Emanuel Lévinas und auch Luyce Irigaray sind offenkundig.⁵³⁶

An dieser Stelle ist auf die Besonderheit der Moralvorstellung bei Beuys einzugehen. Denn damit eröffnet sich eine basale Schnittstelle, die Beuys im Licht einer neu moralisch orientierten Sozialisationstheorie erscheinen lässt, die von einem religiös-spirituellen Konstruktivismus geprägt ist.⁵³⁷ Antje von Graevenitz betont in einem ihrer Aufsätze, Beuys' Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte, dass es als ein Glaubensbekenntnis an das Publikum und also an alle Menschen gerichtet ist.⁵³⁸ Das Außergewöhnliche an solch einer Zusammenstellung von 19 Orangen, welche auf Blättern und einem mit Schwefelpulver belegten Brett anberaumt wurden, zeigt sich quasi als Affront gegen alles bisher Kreierte, welches in jener großen Kunst der Epochen von der Antike über die Renaissance und Barock bis in die Moderne hinein mit dem Wort ‚Glaubensbekenntnis‘ in Einklang stand. Hier offenbart sich auf den ersten Blick nichts, was ad hoc an ein Glaubensbekenntnis im religiösen Sinne erinnert. Beuys inszeniert es mit ‚Credo‘ – Ich glaube...

Nun woran glaubte Beuys und was sollten die Menschen, infolge der Anschauung jenes Werkes nun glauben. In welchem Glauben sollten sie bestärkt oder initiiert werden. Antje von Graevenitz nennt diesbezüglich auch das ‚schwarze Quadrat‘ von Malewitsch.⁵³⁹ Das Werk *Credo* von Beuys besteht provozierend aus jenem grau bemalten Eisenkasten und steht zunächst jeder ästhetisch gewohnten Sichtweise entgegen. Ist ein Credo doch etwas feierliches und wendet sich an das Göttliche oder

⁵³⁶ Manfred Frank,, „Fragmente einer Geschichte der Selbstbewußtseinstheorie von Kant bis Sartre“, 1991;

Emanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* [1947], Paris 1963 (Vom Sein zum Seienden, übersetzt und eingeleitet von Anna M. Krewani und Wolfgang N. Krewani, München 1997);

Irigaray, Luce: *Speculum*. 1980; (*Speculum de Lautre femme*, Paris 1974).

⁵³⁷ So beweisbar in: Joseph Beuys und das Mittelalter (Hrsg.) Hiltrud Westermann-Angerhausen, Dagmar Täube.

Beiträge von: Johannes Cladders, Antje von Graevenitz, Franz Joseph van der Grinten, Wulf Herzogenrath, Theo Jülich, Andreas Speer, Karin Thomas, Hiltrud Westermann-Angerhausen und Moritz Woelk. Schnütgen-Museum, Köln 1997.

Hiltrud Westermann-Angerhausen, *Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft. Joseph Beuys und das Mittelalter*

Hiltrud Westermann-Angerhausen *Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft Joseph Beuys und das Mittelalter* 9-41

Wulf Herzogenrath, *Joseph Beuys und sein Rasierspiegel am Kölner Dom Anmerkungen zu einem Interview von 1980*, 43- 49

Antje von Graevenitz, *Beuys' Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte* 65-81

Theo Jülich, *Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys* 83-95

Moritz Woelk, *Straßenbahnhaltestelle von Joseph Beuys und der Kruzifix aus St. Georg: Reliquien, Material, plastische Form* 105-117

Karin Thomas, *Der frühe Beuys – gesehen aus den Koordinaten des Kreuzes* 122-135

Johann Cladders – *Ohne Titel* 149ff.

Andreas Speer, *Der erweiterte Kunstbegriff und das mittelalterliche „Kunst“-Verständnis* 166-175

⁵³⁸ Antje von Graevenitz, *Beuys' Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte* 65-81, 65.

⁵³⁹ Kasimir Malewitsch, *Das schwarze Quadrat 1913/15 besticht durch eine Direktheit, Einfachheit und grandioser Schlichtheit, von welchem die Betrachter herausgefordert werden und zwar besteht hier die Herausforderung in einer hermeneutischen Interpretationsarbeit, die auch jene Divination verlangt, die Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher forderte und jedes Publikum erst zu wahrhaften Betrachtern und Rezipienten werden lässt.*

an Gott direkt. Dennoch schätzt Antje von Graevenitz die Arbeit von Beuys in der Weise, dass sie sagt, das gesamte Beuysche Oeuvre könne als Passage zu einem Credo aufgefasst werden.⁵⁴⁰ Beuys glaubte mit seiner praktischen Ausführung – Eisenkasten, Orangen, Brett und Schwefelpulver – das Feierliche und nach Gottes Nähe Suchende damit zum Ausdruck zu bringen? Bemerkenswert ist, dass jenes Werk 1985 in Italien entstand, in jenem Land, das Beuys so sehr auch wegen der *Arte povera* schätzte und ebenso den Zusammenhalt der Bevölkerung so sehr bewunderte, wohl seinen Wunsch nach Kameradschaft und Zusammenhalt kraftvoll spiegelte und jenem zugleich Realität verlieh. Das Erstaunliche besteht darin, dass Beuys sein hier vorgestelltes Werk mit dem Titel *Credo* versah.⁵⁴¹

Welche Quintessenz lässt sich hinsichtlich der spirituell, religiösen Sichtweise daraus ziehen. Wie Antje von Graevenitz lapidar feststellt, ist damit lediglich kund getan, dass Beuys gläubig war⁵⁴² und aufgrund jener öffentlichen Äußerung auch dazu stand.

Sehr wichtig ist, dass Beuys das Wort *Credo* direkt „auf den einfachen Karton schrieb“⁵⁴³, womit er dem Bekenntnis Nachdruck an Hand seines Tuns, seiner Handlung, verlieh. Darin bezeugt er, dass es etwas Alltägliches ist, was man eben auf *den einfachen Karton* schreiben kann und es in keinen sakralen Raum gebracht werden muss. Hier bestehen also ein Bekunden und eine Handlung in symbiotischer Zusammenstellung im Verbund. Jenen Zusammenhang herzustellen, verlangt nach einer hermeneutisch anspruchsvollen Interpretationsarbeit, die Beuys vom Publikum verlangt. Es geht darum selbstständig die komplizierte Komplexität herauszufiltern. War schon die Interpretationsarbeit in allen Epochen der Kunst eine oft nicht leichte Aufgabe für das jeweilige Publikum, so erweist sich hier noch eine weit darüber hinaus gehende Schwierigkeit, eben weil das Wort *Credo* mit einer meist religiösen Konnotation belegt ist, die nur schwerlich in Gestalt einer mit Orangen bestückten Eisenkiste zum Ausdruck gelangt. Aber man bedenke stets, wie jeder ein Künstler ist, so kann auch jedes Werk, jede Handlung Kunst sein. Die bei vielen Menschen auftretende Befremdung forderte Beuys geradezu herauf, da es ihm darum zu tun war, den Schöpfungsprozess – das Schöpfungspotential – in jedem Menschen anzustoßen, um wiederum die verändernde Grundlage für eine völlig neue Sozialisation hervorzurufen. Die mit Orangen bestückte Eisenkiste ist dafür ein *leuchtendes* Beispiel.

Leuchtend im wahrsten Sinne des Wortes ist auch die Beuysche Capri Batterie. Hier verbindet Beuys eine gelbe Glühbirne über einen Stecker mit einer Zitrone. Auch dieses Werk offeriert Beuys in Italien in der Fondazione Lucio Amelio. Nach 1000 Stunden sei die Batterie auszuwechseln, so der Zusatz von Beuys. Stellt sich hiermit jedem Interpreten, jedem Rezipienten eine kaum zu leistende Interpretationsarbeit⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Antje von Graevenitz ebd.

⁵⁴¹ Ebd. Kat. Nr. 15

⁵⁴² Antje von Graevenitz a.a.O. 66

⁵⁴³ Antje von Graevenitz, ebd.

⁵⁴⁴ Die Aktualität und das Interesse, die Arbeiten von Beuys zu interpretieren zeigt auch dass, die gruppe Talking Heads Frankfurter Hauptschule jene Plastik – Capri Batterie – und in einer eigens dazu ersonnenen Aktion nach Tansania brachte.

im Sinne eines Unterfangens dar? Kann sich auf dieser Grundlage eine konstruktivistisch geleitete Sozialisation ergeben? Dass hier etwas – geistig, intellektuell, spirituell – konstruiert werden soll ist klar, nur ist eben der Weg, welcher von Beuys dafür gewählt wird äußerst vieldeutig und wohl auch zumindest teilweise für die menschliche Auffassungsgabe eine Überforderung und vielleicht auch eine Zumutung. Letzteres darf man auch annehmen, zumal die Bevölkerung auf jene Exponate oft mit Unverständnis, Beleidigungen reagierte - ein Zeichen auf eine Art Überforderung.⁵⁴⁵

7.6 Eine neue Religion^{546?}

„Und dennoch merkte er genau: Hier ist die Stelle, wo ich mich als Künstler absetzen muss, weil Religion nicht durch Lehre, nicht durch Ideologie, auch nicht durch Moral zu bestimmen ist, sondern Religion ist etwas, was im Vorfeld der Erkenntnis schwimmt wie Intuition; und in diesem Vorfeld spürst du vor-verbal bestimmte Ideen – fast wie ein guter Prophet. Der hat seine Intuition und er kann sie allenfalls herausstammeln, aber nach und nach gibt es die Möglichkeit, sie zu verbalisieren und zu kommunizieren. Und das, denke ich, ist bei Beuys der Fall. Er hat sozusagen sein persönliches Verständnis des Glaubens für sich selbst umformuliert.“⁵⁴⁷

„Das heißt, der Mensch muss diesen Vorgang der Kreuzigung, der vollen Inkarnation in die Stoffeswelt durch den Materialismus hindurch auch selbst erleiden. Er muss selbst sterben, er muss völlig verlassen sein von Gott, wie Christus damals vom Vater in diesem Mysterium verlassen war. Erst wenn nichts mehr ist, entdeckt der Mensch in der Ich-Erkenntnis die christliche Substanz und nimmt sie ganz real wahr. Das ist eine Erkenntnis. Die ist so exakt und sie muss sich so exakt vollziehen wie ein Experiment im Labor“.⁵⁴⁸

Als Beispiel sei folgendes Experiment erwähnt, dass Beuys mit 100 Fahrradpumpen und 35 Kilogramm Margarine in einer Aktion mit dem Namen Vakuum als eine Art Schöpfungsmythos heraufbeschwor und auf die pneumatischen Kräfte verwies, auf eine im Fett sich verkörpernde plastische Urmasse.⁵⁴⁹ Darin vermischen sich

⁵⁴⁵ In seinen Frühstücksgesprächen ([www.youtube.com>watch](http://www.youtube.com/watch)) äußerte sich Beuys diesbezüglich, dass ihn Telefonanrufe erreichten, die ihn mit wüsten Beschimpfungen belegten. Doch ebenso äußerte er, dass die Dummen (die vermeintlich Dummen) in Wirklichkeit gar nicht so dumm seien und eigentlich ganz genau verstanden hätten, um was es ihm ginge.

⁵⁴⁶ Pfister aus besagtem Interview mit Beuys: „Aus diesem Gespräch Herr Beuys, könnte man schließen, dass Ihre Äußerungen, Ihre Theorien und auch Ihre Arbeiten weniger politisch-ökologisch inspiriert sind, sondern vielmehr christlich-pantheistisch.“ Beuys, Joseph in: Joseph Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister; in: Mennekes, Friedhelm: Joseph Beuys: Christus DENKEN - THINKING Christ (Stuttgart) 1996.

⁵⁴⁷ Zitiert nach Friedhelm Mennekes a.a.O.

⁵⁴⁸ Beuys, zit. n. Mennekes 1989, 22.

⁵⁴⁹ Aktion "Vakuum – Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz", Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen. Auch erwähnt bei Janneke Schoene Beuys' Hut Performance. 2018, 225

evolutionäre wie auch religiöse Aspekte miteinander und stehen in einem Bezug zueinander– wenn auch auf den ersten Blick in keinem direkten.

Auch schon auf dieser Grundlage zeigt sich deutlich, dass Beuys in keiner Weise kirchlich zu vereinnahmen ist, zumal er darüber hinaus sich jeglichem kirchlich initiierten Dogmatismus entzieht. Beuys arrangiert jede seiner Aktionen, Performances, sein gesamtes Werk in einer Komplexität, die seine Hinwendung zur Universalität offenkundig macht. Jedes Werk steht zugleich für einen spezifisch eigenen Weltentwurf. In diesen einzelnen Weltentwürfen findet sich im Beuys'schen Sinne auch jeder einzelne Mensch in einer Sozialisation wieder. „Die Komplexität des Einzelstücks entspricht der Universalität seines Weltentwurfs– Welt ist ja stets persönliche Welt–, und seine Lehre von den drei Elementen des Schöpferischen, Ratio, Intuition und der aus beiden sich speisenden permanenten kreativen Potenz, entspricht zwar dem Bild der Dreifaltigkeit, ist aber ein Modell für Kunst und für die Manifestation des Menschen überhaupt, und wenn er in einem späten Gespräch die Kraft, die die Welt trägt und verändert, Christus-Substanz genannt hat, so hat er ihr zwar einen Namen gegeben, diesen aber verallgemeinert über alle Grenzen von Raum, Zeit und geistig-kulturellen Milieus hinaus. Und in der Abwehr der Kirche mag ein wenig auch von instinkthaftem Innewerden dieser Grenzenlosigkeit, die ihr widersprach, mitgeschwungen haben. Die Kreuzsymbolik dann, die, zeichenhaft und bedeutungshaltig, sein späteres Werk begleitet, hat die Distanz, Vieldeutigkeit und Greifbarkeit zugleich, die sie zum universalen Element tauglich macht, ohne die Gefahr der Vereinseitigung, und das im eigentlichen Sinne Religiöse, das damit zur Sprache kommt, gewinnt gerade in existentieller Verallgemeinerung seine Gültigkeit.“⁵⁵⁰

144

Das Zitat bei Joseph van der Grinten lässt erkennen, wie sehr das gesamte Beuys'sche Werk von einem religiösen Impetus geprägt ist und womit zugleich zum Ausdruck gelangt wie sehr der Mensch auf sich allein gestellt und sich in einer immerwährenden Grenzsituation hinsichtlich der Verortung des Menschen im Religiösen befindet.⁵⁵¹ Es sind die Grenzsituationen des Lebens wie es Karl Jaspers sagte.⁵⁵² Gibt es Gott? Das

⁵⁵⁰ Van der Grinten, Joseph Beuys, in: Gegenwart Ewigkeit, 138. Joseph van der Grinten, Joseph Beuys, In, Gegenwart Ewigkeit. 1990, 138f.

⁵⁵¹ Es gibt entweder einen Gott oder keinen. Wenn man über die Geschichte Gottes oder der Götter schaut, so war die Frage, ob es nicht auch einen obersten Gott gibt. Bei Echnaton war es die Sonne. Platon und Spinoza hatten Gottesvorstellungen, woraufhin sich in Jahrhunderten Gottesbilder entwarfen. Gott kann eben nur einer sein. Wenn es viele Quellen des Seins gäbe, dann gäbe es auch mehrere gleich gute Quellen. Platon, Aristoteles, entweder die Dinge sind in einem riesigen Chaos gegeben oder es gibt eine Quelle. In diesem Zusammenhang ganz anders die Aussage von Dietrich Bonhoeffer: „Einen Gott, den es gibt, gibt es nicht.“ „Es gibt` nur Seiendes, Gegebenes. Es ist ein Widerspruch in sich, jenseits des Seienden ein `es gibt` auffinden zu wollen....Einen Gott, den `es gibt`, gibt es nicht.“ („Akt und Sein“, Kapitel B. Abschnitt 3b).“ Dietrich Bonhoeffer, Habilitationsschrift, Akt und Sein. 1931. Die Ratio allein wird hier versagen, wie auch Worte darüber nicht wirklich etwas aussagen können. Nicht zuletzt deshalb heißt es Jahwe, JHWH! Der Gottesname wird *nicht gesagt*.

⁵⁵² Jene Grenzsituation gilt als „Sinmbasis, aus der der Mensch trotz tiefster Erschütterung durch das Erleben der Grenzsituation die Zuversicht zum Weiterleben und zum Bewältigen der Grenzsituation schöpft.“ Jaspers rekurriert auf den philosophischen Glauben. Ist doch „dieser philosophische Glaube, in vielen Gestalten auftretend, wird nicht Autorität, nicht Dogma, bleibt angewiesen auf Kommunikation unter Menschen, die notwendig miteinander reden, aber nicht notwendig miteinander beten müssen.“ (*Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*. 1962, 110).

würdigste Nachdenken in der Philosophie sei Gott, so wurde es oft in der Philosophie formuliert.⁵⁵³ Doch diesbezüglich dürfen auch die Arbeiten des Soziologen Émile Durkheim nicht vergessen werden. (Die elementaren Formen des religiösen Lebens aus dem Jahr 1912) „Durkheims Vorschlag, die Entstehung und Stabilisierung religiöser Haltungen aus euphorisch erlebten Situationen zu erklären, bleibt auch für die spezialisierte Religionssoziologie interessant; er zielt auf eine Alternative zur alten Erklärung durch Angst⁵⁵⁴ die in Gestalt der Auffassung, Religion diene der ‚Kontingenzbewältigung‘ und gehe auf ein entsprechendes anthropologisch konstantes Bedürfnis zurück, immer noch gängig ist.“⁵⁵⁵ Die strukturbildende Wirkung religiöser Riten ist hier eine Grundlage, die Religiosität nach ihrer Entstehung zu befragen.

Die gesamte Gesellschaft steht Durkheim zufolge stets in irgendeinem Bezug zur Religion. „Die Gesamtheit der gemeinsamen religiösen Überzeugungen und Gefühle im Durchschnitt der Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft bilden ein umgrenztes System, das sein eigenes Leben hat; man könnte sie das gemeinsame oder Kollektivbewusstsein nennen. Zweifellos findet es sein Substrat nicht in einem einzigen Organ. Es ist definitionsgemäß über die ganze Gesellschaft verbreitet. Trotzdem hat es spezifische Charakterzüge, die es zu einer deutlich unterscheidbaren Wirklichkeit machen. In der Tat ist es von den besonderen Bedingungen unabhängig, denen sich die Individuen gegenübergestellt sehen. Diese vergehen, es aber bleibt bestehen.“⁵⁵⁶ Diese Einstellung von Durkheim deckt sich im Wesentlichen mit der sozial-religiösen Sichtweise von Beuys, die er auch in der Sozialen Plastik als Grundlage für ein Zusammenleben sieht.

So nimmt die folgende Äußerung von Beuys Bezug auf einen dazwischen liegenden Bereich aller Religiösen und wie schwierig jenes sehr spezielle im Geistigen zu verortende Gebiet in Worte zu fassen sei.: „Wenn er [der Mensch] dieses Grunderlebnis auch nur anstoßweise hat, stellt es ihm sofort Beine her, nach den

⁵⁵³ Es gibt keine interessante Philosophierichtung, die noch in Erinnerung ist, die sich nicht mit Gott, der Religion beschäftigt hätte. Sich rein auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaften zu verlassen heißt, einer verengten Sichtweise Vorschub zu leisten. Naturwissenschaftsgläubigkeit wurde aber im Besonderen im 19. Jahrhundert praktiziert. Auch die Zeit, in welcher Beuys seine Soziale Plastik vorstellte, war eine Zeit der Gottkrise – wie auch die heutige. Richard Dawkins, und Daniel Dennett weisen die Richtung. Dawkins sagt Gott hat es gemacht, warum gibt es Krankheiten Gott hat es gemacht, zeigt in keine Lösung bringende Richtung hinsichtlich des Leidens in der Welt, da Gott für Phänomene der Natur angeführt wird. Das ist so in der Religion nicht zu finden. Naturerscheinungen sollten mit der Einführung des Begriffes Gott nicht erklärt werden. Interessant in dieser Thematik ist, dass sich kaum Frauen als Atheistinnen präsentierten. Es gibt aber hochkarätige Mystikerinnen, wie Teresa von Ávila, Jutta von Sponheim, Gertrud von Helfta, Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn und Hildegard von Bingen. Soziale Kohäsion zu stiften, ist hier das Anliegen, wie auch in liberalen demokratischen Rechtsstaaten. Feuerbachs Argument, wir haben gern einen Gott, damit wir mit unserer Schwachheit zurechtkommen, wird kein für alle Zeiten überzeugendes Argument sein. Doch wie kommen Menschen auf die Idee Gottes und wie ist jenes Ansinnen soziologisch einzuordnen: Die gesamte Diskussionslage Ägyptologie, Judaistik, Islamwissenschaften liefert Antworten, die im Wettbewerb sind, um Weiterreichendes, welches sich nicht nur in einer Religion bekundet, aufzuweisen. Doch warum haben Naturalismus und Atheismus einen dermaßen großen Erfolg? Es ist wohl der Wunsch einer endgültigen und daher einfachen Erklärung, die Verlässlichkeit bieten soll.

⁵⁵⁴ Émile Durkheim, 1912/1981, 307.

⁵⁵⁵ So Pettenkofer, Anmerkung 8, 129 in Schlüsselwerke der Emotionssoziologie, 2022, Die elementaren Formen des religiösen Lebens 123-133.

⁵⁵⁶ Über soziale Arbeitsteilung. 1992, S. 128.

wahren Quellen des Lebens zu suchen. Dieses Grunderlebnis finden wir ansatzweise an allen möglichen Stellen: bei Johannes vom Kreuz, im deutschen Idealismus, es ist bei Goethe vorhanden, es ist bei den Alchimisten vorhanden, und bei vielen kann man diesen methodischen Umbruch, diese Transformation des Menschen auf diesen Zeitpunkt, in dem wir uns heute befinden, nachvollziehen.“⁵⁵⁷ Beuys nennt hier mehrere Gesichtspunkte und seine Aufzählung verdeutlicht wie sehr er das Religiöse nicht lediglich bei den Heiligen wie Johannes vom Kreuz verortet, sondern es im deutschen Idealismus ebenso wie bei Goethe und sogar den Alchimisten findet.⁵⁵⁸

Dazu eine interessante Ausführung von Antje von Graevenitz, womit herausgestellt wird, dass ihn doch die Lehre der Alchimie besonders affizierte, „als Lehre der Entsprechungen kosmologischer Zusammenhänge, vor allem seit er sich kurz nach dem Krieg mit unedierte Aufsätzen von Rudolf Steiner und den Schriften von Paracelsus, Agrippa von Nettesheim und anderen Meistern der Geheimlehre im Gespräch mit Kommilitonen mit ihr vertraut gemacht hatte“.⁵⁵⁹ Des Weiteren verdeutlicht sich, dass Beuys von der Verbindung der Elemente Feuer und Wasser so beeindruckt war und wie grundlegend er Gegensätze als letztlich zusammengehörend charakterisierte. An dieser Stelle mag auch eine gewisse Tendenz zur Emergenz ⁵⁶⁰ gegeben sein, denn Beuys zielt mit der Erwähnung des Grunderlebnisses darauf hin, dass es etwas sich stets neu Formierendes gibt, welches nicht vorhersehbar und berechenbar ist. Selbst Ignatius von Loyola befließigte sich in seinen Arbeiten einer Sprache, die besagte Rückschlüsse zulassen, da er sich mit „der alchimistischen Bedeutung des Schwefels“ beschäftigt hatte, und darin die Möglichkeit sah, den Gläubigen dahingehend Hilfe bezüglich des Glaubens zu leisten. Es geht darum, dass der Geist die Herrschaft über den Körper zurückerhält.⁵⁶¹

Der Friede zwischen Körper und Geist wird damit eindringlich angemahnt. Wie kann nun ein solcher Friede – den Beuys in seinem goldenen Friedenshasen zur Geltung brachte und das damit einhergehende Positive im Bereich des Miteinanders verankert werden? Beuys gibt sich in diesem Umfeld auch gern als Schamane, was sich daran zeigt, da er während des Prozesses des Schmelzen des Goldes in seiner Aktion auch den Namen einiger namhafter Alchimisten geradezu heraufbeschwört: Agrippa von Nettesheim, Paracelsus oder Athanasius Kircher. Indem sich Beuys auf jene Persönlichkeiten bezieht, wird seine Sichtweise auf die Sozialisation klarer und er stellt immer wieder heraus, dass fluide Abläufe für jene charakteristisch sind. Es gibt keine Grenzen zu dem Vergangenen hin, so dass es stets wieder aufgenommen werden kann und zwar zum Guten hin wie aber auch in die Richtung zum Schlechten. Wouter Weijers kommentiert: „Diese Aktion, bei der eine Krone umgeschmolzen und also das flüssige Gold (sulphur als Wärmeprinzip) mittels Bewegung (mercurius) in eine neue

⁵⁵⁷ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989, 7, Anm. 17.

⁵⁵⁸ Stephan Malaka, Die Aktualisierung der Alchemie im Werk von Joseph Beuys Diss. 2008. Online-Ressource; Verena Kuni, Der Künstler als 'Magier' [...] Diss. 2004.

Nicole Fritz, Bewohnte Mythen, Diss. 2002.

⁵⁵⁹ Antje von Graevenitz, Beuys' Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte 70, Anm. 18.

⁵⁶⁰ Markus Gabriel: Was ist (die) Wirklichkeit. Tübingen 2018.

⁵⁶¹ Später ist dies in der Aura und dem Fragment der Romantik greifbar. So wie es der Schelling Schüler Henrik Steffens als sein Ziel ansah, das Geistige gegen Jahn zu verteidigen.

Form (sal) umgesetzt wurde, passt genau zu Beuys' Plastischer Theorie.“ Das Gold unterliegt hier einem Transformationsprozess, der durch Feuer eingeleitet wird. Auch die Edelsteine, die zuvor die Krone geschmückt haben, sind nun Teil der neuen Form geworden – sind in ihr eingearbeitet. Gold hat die chaotische Form nach der Schmelzung zwar nicht behalten dürfen, doch in der neuen Form der Sonne und des Hasen erscheint die alte Form deutlich gelockert. In seiner Bedeutung hat Beuys das Machtsymbol in ein Friedenssymbol verwandelt. Ein wertvolles Friedenssymbol, wie es durch die Verwendung des Goldes ausgedrückt wird. „So konvertierte er eine Insignie der Macht in ein Symbol der Fruchtbarkeit und Beweglichkeit.“⁵⁶²

In der Aktion beabsichtigt Beuys durch das Verflüssigen des festen Goldes, die immer bestehenden Übergänge zu verdeutlichen, welche den Menschen die Einsicht vermitteln sollen, dass jeder selbstständig diese fluiden Übergänge auch in der Sozialen Plastik anerkennt und nutzt und mit jener Selbstständigkeit dennoch im Glauben an Gott steht, denn Beuys ist sich sicher, dass nur das sich selbstständig gesetzte Sein ⁵⁶³ auch selbst zu Gott finden kann. Ebenso setzt sich jenes Sein auch seine eigenen Bedingungen der Sozialisation,⁵⁶⁴ worin sich die Problematik bekundet, dass Beuys eine Sozialisation zu beeinflussen gedenkt,⁵⁶⁵ die von innen wie von außen gleichermaßen durch die vorgenommenen Handlungen in das gesellschaftliche Geschehen eingreift. Im Sinne der Soziologie ist dies falsch – Beuys unterliegt diesbezüglich also einem Irrtum. Sozialisation lässt sich eben nicht steuern – weder von außen noch von innen, sondern vollzieht sich im gemeinsamen Tun. Doch Beuys stellt hauptsächlich die Kreativität in das Zentrum, zumal die außerordentliche Besonderheit der menschlichen Kreativität darin besteht, dass sich aufgrund der eigenen Kraft auch das Verhältnis zu Gott und einem Glauben an Gott gestaltet.⁵⁶⁶ Darüber hinaus verdeutlicht sich darin eine Wechselseitigkeit, die so auch zwischen der Gesellschaft und dem Individuum besteht. Das Individuum, welches seine kreatürliche Potentialität mit in die Gesellschaft einbringt, um im Austausch das bereits vorhandene Wissen und Können der Gemeinschaft zu nutzen – und sich daran angleicht.

Beuys gesteht dabei jedem Menschen das selbstständige Agieren zu. Bei Beuys ist es der Mensch, der sich nicht der kirchlichen Institutionen – ganz gleich welcher Art auch immer – bedienen muss, um den Glauben zu leben. „Während das alte Christentum eine gemütsmäßige Seeleneigenschaft der Menschen war, um über die Glaubenskräfte Verbindung zu bekommen, ist durch die Abnabelung von dieser Tradition etwas Großartiges geschehen“, erzählte er Pater Mennekes, „etwas Positives, ja etwas

⁵⁶² Wouter Weijers: Gold. In, Joseph Beuys. 2006. S. 126-139. S. 128. 393; Monika Wagner, 2002. S. 124.

⁵⁶³ Übereinstimmungen zu Fichte – Beuys kannte die Fichteschen Schriften

⁵⁶⁴ Höchst eigenartig und brisant, zumal den Grundsätzen der Sozialisation bei Grundmann als Kontrapunkt einzuordnen. M. Grundmann 2006.

⁵⁶⁵ „Jeder hat darum Anteil an der Schöpfung, jeder ist selber Schöpfer und damit in der Lage, schaffend die Welt zu verändern.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 69.

⁵⁶⁶ Zumdick 2006, 11. Die Kreativität gründet dabei, im Denken jedes Einzelnen. Damit wird die Gratwanderung zwischen totaler Unabhängigkeit und Anbindung an Göttliches erahnbar. Das Ich ist nicht nur etwas Geschaffenes, sondern kann auch selbst *erschaffen*.

Christliches, als dem Menschen dadurch gesagt wird: Wenn du einfachhin so glaubst, bist du kein Christ. Du musst versuchen ‚exakt‘ zu ‚glauben‘: Du musst erst deinen Glauben verlieren, so wie Christus für einen Augenblick seinen Glauben verloren hat, als er am Kreuz war [...] Erst wenn nichts mehr ist, entdeckt der Mensch in der Ich-Erkenntnis die christliche Substanz und nimmt sie ganz real wahr. Das ist eine Erkenntnis. Die ist so exakt und sie muss sich so exakt vollziehen wie ein Experiment im Labor.“⁵⁶⁷ Mit diesem Zitat bezeugt Beuys einen Glauben an Gott und bekundet damit, dass der Mensch auf sich zurück geworfen wird und nicht darauf hoffen darf, es werde leicht sein zu glauben.⁵⁶⁸

Indem er auf die Situation Jesu Christi am Kreuz ⁵⁶⁹ verweist und die absolute Tragik des für einen Augenblick wohl verlorenen Glaubens bekundet, zeigt er, wie ernst und dennoch nicht ausweglos die Lage des menschlichen Selbstverständnisses ist.⁵⁷⁰ Selbstständig bleibt der Mensch – auch in seinem Glauben, da er dadurch in keine Abhängigkeit gerät.⁵⁷¹ Obwohl Beuys, soweit ich es weiß, Schleiermacher nicht direkt erwähnt, so nimmt er demgegenüber hinsichtlich des Religiösen nicht nur eingehend Bezug auf Rudolf Steiner ⁵⁷², sondern auch auf Friedrich Joseph von Schelling und damit indirekt auch auf Schleiermacher.⁵⁷³ Die indirekte Bezugnahme auf

⁵⁶⁷ Mennekes, Beuys zu Christus, 1989.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ „Es gibt keine andere Möglichkeit für den Menschen, als sich in die Rolle des Christus hineinzugeben, denn ich setze einmal voraus, dass das Mysterium der Erscheinung des höheren Menschen Wesens – er ist ja nichts anderes als ein höheres Menschen Wesen, ein höheres Ich, seine entsprechende göttliche Erscheinung-, dass dieses sich so ganz real vollzogen hat, das ist ja auch in dieser Botschaft enthalten, dass dieser Christus fortan in jedem Menschen existiert. Ob ich das nun will oder nicht: das Wesen des Christus lebt in mir wie in jedem anderen Menschen auch. So kann man auch sagen: Jede menschliche Tätigkeit ist begleitet von diesem im Menschen lebenden höheren Ich, in dem der Christus lebt. Ganz einfach. Als eine hochentwickelte Form menschlicher Möglichkeiten, ganz besonders mit Bezug auf seine Zukunftsentwicklung. Wenig davon ist im menschlichen Bewusstsein entwickelt worden und ich mache diesen konfessionalisierten Kirchen den Vorwurf, dass sie diese eigentliche Kenntnisnahme einer höheren Wissenschaft über die rein materialistische oder materielle Wissenschaft hinaus überhaupt nicht geleistet haben.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 125f.

⁵⁷⁰ „Am deutlichsten hat sich Beuys wohl in der Aktion „Manresa“ in die Christusgestalt hineinbegeben. Die nähere Beschäftigung mit der Biografie und den Exerzitien des Ignatius von Loyola hatte ihm dabei den entscheidenden Impuls vermittelt.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 81.

⁵⁷¹ Skeptisch war Beuys hinsichtlich jeder Institutionalisierung, ganz gleich ob es sich um die Institution Schule, Universität oder um die Institution Kirche handelte. Auch hier geben die Gespräche die Beuys mit Friedhelm Mennekes führte einen ausführlichen Einblick, bekundet Beuys doch hier, der Glaube sei nicht von einer Kirche ex cathedra oder sonst wie von oben zu verordnen, sondern müsse selbst im Menschen erlebt und also nachvollzogen werden. So der Tenor jener Gespräche mit Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 1989.

⁵⁷² „Zudem reizte ihn nach der Lektüre von Rudolf Steiner dessen Lebensansicht: die Kombination des Christentums mit naturwissenschaftlich und naturbezogenen Betrachtungsweisen. Wegweisend war ihm dabei ein religiöses Thema, das er Zeit seines Lebens nicht verlassen hat, nämlich der nachösterliche Christus.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 70.

⁵⁷³ Die schlechthinnige Abhängigkeit, die auch keine bloße Abhängigkeit darstellt, sondern im Gegenteil und so sieht es auch Beuys, obwohl er nicht ausdrücklich das Schlechthinnige betont. „Immer mehr verlegte er den Akzent von den historischen und symbolischen Bildfindungen auf „Spurensicherung“ einer nachösterlichen Immanenz Christi im kreativen Handeln des Menschen.“ „Dieser Realität setzt Beuys sein Wirken als Künstler entgegen. Es ist die gleiche Intention, die auch Jesus in seinem Wirken geleitet hat: den Menschen aus den „Abhängigkeitsverhältnissen“ herauszuführen, in der er sich selber gebracht hat, aus all diesen „Frustrationen“ und „Entfremdungen“. „Es ist die Unreinheit, die gereinigt werden muss.“ Interview Pfister. So bei Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 85.

Schleiermacher ist deshalb gegeben, da um 1750 sich jener entscheidende Umbruch vollzog, infolge dessen ein tradiertes Verständnis des Religiösen nicht mehr widerspruchlos hinzunehmen war, sondern das Gefühl, die innerseelische Komponente des Glaubens und die sich darin auch bekundende Privatheit als ein herausragender Aspekt jenes neuen Bewusstseins für alles Religiöse in den Mittelpunkt rückte, welches sich eher als Spiritualität auch einer philosophischen Auslegung nähert. Es ist das *Einswerden* mit dem Ganzen, dem Universum und zwar in einer Hinsicht, die das menschliche Erfassen und Erfassen-Wollen von Anfang an vor unlösbare Aufgaben stellt. So gesehen ist dieses neue Verständnis für die Religion daher einerseits geeignet dem Menschen die eigene Potentialität in Hinsicht auf eine göttliches Erfassen zu bedeuten und andererseits auch die nie endende Ohnmacht zu erklären. Schleiermachers Reden von 1799 gewähren einen diesbezüglichen Einblick. Das sich hier ankündigende Paradoxon zeigt sich auch bei Novalis und zieht sich quasi als Leitgedanke durch die Zeit der Frühromantik.

In jener Selbstständigkeit des Menschen und seiner Beziehung zum Göttlichen mag ein Absurdum oder auch ein Paradoxon zu sehen sein, doch liegt es an jedem einzelnen Menschen sich gleich einem Schöpfer zu betätigen und also sein SELBST BEWUSST einzusetzen. In diesem Sinne ist es auch ein Glaube an das eigene Selbst und an die Schöpferkraft – sei sie nun ein göttliches Geschenk, eine göttliche Gabe⁵⁷⁴ oder evolutionären Ursprungs.⁵⁷⁵ Beuys hat sich demgemäß im Sinne einer christlichen Religiosität geäußert⁵⁷⁶, ohne jedoch zu hundert Prozent mit jener Religiosität übereinzustimmen,⁵⁷⁷ so wie es die ausführlichen Gespräche mit Pater Friedhelm

⁵⁷⁴ Wenn Beuys die Göttliche Gabe mit seinem Glauben verbindet, so findet sich alles in einem kosmischen Kontext wieder. Zitat Beuys: „In ihrer Zielrichtung gleicht sie in manchem einem anderen Entwurf zu einer kosmologischen Christologie, nämlich dem von Pierre Teilhard de Chardin.“ – Pierre Teilhard de Chardin, 1968; Ders., Wissenschaft und Christus, Olten 1970; Ders., Mein Glaube, 1972, 1974.

Teilhard de Chardin „ist es vor allem wichtig, von der Verfallenheit an die Materie loszukommen, indem er das „Unterhalb der Dinge“ (le dessous des choses) entdeckt. Damit entwirft er – wie Beuys – ein Antikonzept zum Materialismus.“ „Christus ist für Teilhard de Chardin das Zentrum des Kosmos, der sich von der Kosmogonese über die Biogenese und die Noogenese zur Christogenese hin entwickelt. Der Kosmos strebt auf den kosmischen Christus hin. Er ist das Haupt der Schöpfung, und die Menschen sollen sich – immer christusförmiger werden – in diesen großen Evolutionsprozess eingliedern, der auf den Punkt Omega hinführt.“ „Das Denken von Theoretikern wie Teilhard de Chardin und Beuys ist stark auf die biblischen Aussagen bezogen und verwendet zugleich, einen neuzeitlichen, vor allem evolutiven Denken gerecht zu werden. Derlei Reflexion steht nicht immer im Einklang mit der kirchlichen Lehre.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 94.

⁵⁷⁵ „Doch sind bei den Aktionen zahlreiche Christusbezüge deutlich geworden. Die wichtigsten sind, Der Chef (1964), „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (1965), „Eurasia“ (1966), „Manresa“ (1966), „Celtic“ (1971), „Coyote“ (1974), das Enviroment „Zeige deine Wunde“ (1976) und die Großaktion „Stadtverwaltung“ (1982). Als grundlegender Zug zeigt sich in diesen Aktionen eine Realität, die stetig anwesend und wirkend ist, es ist die sakramentale Präsenz des Christlichen.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 81.

⁵⁷⁶ „Es ist der frühchristliche Hymnus im Philipperbrief, der genau diese Sicht auf die klassisch-christologische Formel bringt: „Er hielt nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich. Sein Leben war das eines Menschen; er erniedrigte sich und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz.“ (Philipperbrief 2,6-8). „Doch fängt für Beuys bei Christus das Eigentliche erst im Tod an.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 88.

⁵⁷⁷ Hier mögen sich auch Übereinstimmungen zu Aussagen Ludwig Wittgensteins finden, welcher sich in Gesprächen mit Pater O'Hara ähnlich äußerte. Dort fiel das Wort *ridiculous*. Wittgenstein hielt es für unmöglich über jenen Bereich des Göttlichen etwas Sinnvolles sagen zu können. Wittgenstein der

Mennekes bekunden.⁵⁷⁸ Darüber hinaus zeigen sich in diesem Zusammenhang Übereinstimmungen zu einigen Aussagen von Ludwig Wittgenstein: „In jedem Falle wird aber mit diesen Ansätzen einer „Rationalisierung“ der Religion insofern eine Absage erteilt, als sie darauf hinauslaufen, dass nach Wittgenstein Religion bereits in den Bereichen des Lebens seinen Ort hat, die einer rationalen Begründung weder bedürftig noch in jedem Falle fähig und in gewisser Weise einer Begründung sogar vorrangig sind. Von daher ergibt sich auch seine kritische Wertung einer jeden Theologie, die sich als der Versuch verstehen will, mit der Vernunft den Glauben zu begründen. Wittgenstein nennt unumwunden einen solchen Versuch „lächerlich“.⁵⁷⁹

Beuys sieht ebenso keinen Weg die Religion, die Anbindung an den Glauben, in irgendeiner Weise rational begründen zu können. Das Geistige steht im Mittelpunkt seiner Arbeiten. So weisen auch seine Werke dem Faktor Wärme die Potentialität zu, eine geistige Erneuerung zu schaffen, mit der die Unzulänglichkeiten der westlichen am Materialismus orientierten Zivilisation überwunden werden könne. Als Ergebnis dieser Überlegungen sieht Beuys eine optimierte Gesellschaft, die mit Natur und Kosmos im Gleichklang stehe. „[Der] Wärmecharakter [war] in meiner Theorie der Plastik der Ausgangspunkt.“⁵⁸⁰ „[Die Kunst] holt aus einem übersinnlichen Bereich etwas herunter, was die Verhältnisse ändert.“⁵⁸¹ „Heute wissen die Menschen nicht mehr viel vom Wesen der Dinge und auch nicht vom Sinn des Lebens, vom Sinn der Beziehungen zur Welt.“⁵⁸²

Religiöses verbindet Beuys grundsätzlich mit den Gedanken seiner Sozialen Plastik und der sich daraus resultierenden Sozialisation.⁵⁸³ Eine interessante Querverbindung zeigt sich diesbezüglich in der Ostkirche. Dort bekunden sich die Gedankengänge auch in der Artikulation, dass die soziale Person als eine Person in Kooperation besteht. Es ist dort die soziale Person, die durch die Beziehung zum Gegenüber zum Du auch das Wir erfährt und also erkennt und so auch zu Gott in einer Beziehung steht.⁵⁸⁴ Damit

Vorlesungen „Über den religiösen Glauben“ hielt, erwähnte er Father O‘ Hara, welcher den Glauben mit der Vernunft und also der Ratio zu begründen suchte.

⁵⁷⁸Beuys zu Christus, Friedhelm Mennekes, Stuttgart 1989.

⁵⁷⁹ In seinen Vorlesungen Über religiösen Glauben von 1938 bringt Wittgenstein auch das Beispiel von Father O‘Hara, der als Theologe Vernunftgründe für den Glauben beizubringen suchte. Über ihn sagt Wittgenstein nun: „I would definitely call O‘Hara unreasonable. I would say, if this is religious belief, then it’s all superstition. But I would ridicule it, not by saying it is based on insufficient evidence. I would say: here is a man who is cheating himself. You can say: this man is *ridiculous* because he believes, and bases it on weak reasons.“ Wittgenstein, 1966, 59. So gesehen bei Wittgenstein und die Religion, Domaschke München, PhJb 2/08, 289-313, 308. Hervorhebung von mir.

⁵⁸⁰ Volker Harlan, Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Joseph Beuys 1986, S. 68f.

⁵⁸¹ Joseph Beuys, in: Dieter Koeplin, 2006, S. 31.

⁵⁸² Joseph Beuys, In, Alain Borer, 2001, S. 14f

⁵⁸³ Zitat Beuys, in Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 126 – Interview mit Pfister: „Die Kirchen haben diese Aufklärung nicht betrieben. Die Wissenschaft nimmt für sich den Begriff der Aufklärung in Anspruch, aber bislang hat sie nur das aufgeklärt, was sich durch sich selbst in seiner Logik aufklärt durch Messen, sagen wir einfach im Koordinaten-Zusammenhang. Die Wissenschaft hat nur aufgeklärt, was sich aufgrund des logischen Fortschreitens im Experiment von selbst aufklärt. Das Wichtigste am Menschen aber, die anthropologische Arbeit, ist auch von der Wissenschaft noch nicht geleistet worden. Dennoch muss man sagen, dass auf dem Wege der christlichen Empfindung zu diesem Wesen diese Wissenschaft viel mehr geleistet hat als die Kirche. Das muss ich noch einmal wiederholen.“

⁵⁸⁴ Dies bezüglich gab es eine tiefgreifende Kritik, so z. B. wenn Maurs betonte, „Beuys verlagere die Transzendenz in die Immanenz einer göttlichen Kraft im Menschen,“ – so Karin v. Maur, Joseph Beuys

ist in der Ostkirche die Gemeinschaft als Quintessenz zu dem eigenen Ich die Grundlage allen Lebens. Doch nur durch die Gemeinschaft gewinnt der Mensch auch dort das Sein als ein lebenswertes Sein. Der Mensch ist auch hier erst in der Gemeinschaft und vor allem in der Gemeinschaft mit Gott ⁵⁸⁵ wirklich aufgehoben. Nur ist es ein *Aufgehobensein*, welches sich nicht in einer nur annehmenden Rolle und also rein passiv darstellt, denn dies würde gegen die von Beuys in den Zenit gerückte menschliche Kreativität sprechen.

In dieser Arbeit wurde bereits oft erwähnt, dass sich Beuys in Gesprächen mit Pater Friedhelm Mennekes der Glaubensproblematik widmete und obwohl er kein religiöser Künstler war, zeigen seine Werke wie sehr er sich der religiösen Thematik immer wieder öffnete. Katholisch erzogen, bewies er dennoch eine totale Offenheit hinsichtlich unterschiedlicher religiöser Tendenzen. Beuys war weder protestantisch noch katholisch, sondern ein Mensch, der sich dem Konstrukt Soziale Plastik als einer Lebensaufgabe widmete. Darin bestand seine besondere Art das Religiöse zu leben.⁵⁸⁶ Er hat auch nie bestritten, dass ihn das Christliche interessiere und für Friedhelm Mennekes war offensichtlich, dass Joseph Beuys tendenziell Christ blieb und sein Interesse ließ sich auch dahingehend beweisen – aber es war nur das Interesse am Christentum.⁵⁸⁷ und nicht die Befolgung irgendwelcher kirchlicher Regeln.⁵⁸⁸ „Beuys fordert einen Paradigmenwechsel nicht nur mit seiner Kunst, sondern auch mit seiner Sicht des Christentums, die, wie noch zu sehen ist, sehr stark von Rudolf Steiner geprägt ist. Paradigmenwechsel ist ein Begriff aus der Wissenschaftstheorie, den Thomas S. Kuhn geprägt hat. Paradigmenwechsel sind notwendig und implizieren, dass jede universitäre Disziplin die Kriterien der Wissenschaftlichkeit erfüllen muss.“⁵⁸⁹

Darüber hinaus sei festgehalten, dass Beuys in der Nähe zur Luckmannschen These einer „unsichtbaren“ Religion stand. Zunächst erfüllt jede „Weltansicht“ nach Luckmann als „eine objektive historische und geschichtliche Wirklichkeit eine

und der Christusimpuls, In: Heiner Bastian 1988, 45-56, 45. Doch jene Kritik wird von Mennekes abgelehnt und als „nicht stichhaltig“ eingestuft., Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 90.

„Richtig ist vielmehr, dass Beuys in einem dialektischen Zueinander dieser beiden Perspektiven den „Akzent auf die göttliche Wirkkraft im Menschen legt.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 90.

⁵⁸⁵ Hier spielt die Kreativität des Menschen wiederum eine bedeutende Rolle: „Anteil zu haben an dem Göttlichen in sich; das Göttliche einzusetzen, freizusetzen; der Mensch muss ein Mit-Schaffender werden“. „Die Christologie von Joseph Beuys ist in diesem Sinne keine Theorie, sondern tief eigentlich Christo-Praxie, d.h. eine Entscheidung für Christus, eine „Disziplinierung“ des Ich.“ Christus ist für Beuys seit der Auferstehung der eigentliche Repräsentant der Menschheit.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 89.

⁵⁸⁶ In diesem Hinsicht ist auch Johann Wolfgang von Goethe interessant, zumal Beuys den Dichterstürzen hoch schätzte. Dazu Anmerkungen zu Goethes Faust. Es ist Faust, welcher der Kirche distanziert gegenüber steht. In einem Dialog mit Gretchen äußert er, dass ihm die Religion der Tradition – die traditionelle Religion - als dürftig und eben unzulänglich erscheint. An einen Gott der Bibel glaubt er nicht. „Ich habe keinen Namen / Dafür! Gefühl ist alles; / Name ist Schall und Rauch / Umnebelnd Himmelsglut. (V. 3455 ff)“. So auch Ernst Fell, Zur Deutung und Bedeutung der Religion in Goethes Faust. In: Archiv für Begriffsgeschichte 45. Hamburg 2003.

⁵⁸⁷ Friedhelm Mennekes, 1996, 23–79, 27

⁵⁸⁸ So auch Erich Ackermann Die Persönlichkeit des Joseph Beuys als Modell einer Plastischen Theologie Leipzig 2019, 37. Dort auch der Hinweis auf, Ruedi Odermatt, 1990, 32.

⁵⁸⁹ Ackermann, 37; T. S. Kuhn 1976, S. 57.

elementare religiöse Funktion“.⁵⁹⁰ „Luckmann nennt in diesem Sinne die universale Form der für jeden Sozialisationsvorgang und für jede effiziente soziale Integration unerlässlichen Wissensordnung „die grundlegende Sozialform der Religion, eine Sozialform, die in allen menschlichen Gesellschaften zu finden ist“.⁵⁹¹ „Diese Sozialform findet nun in historisch und kulturell variablen Konkretisierungen zu jeweils spezifischen institutionellen Ausprägungen.“⁵⁹²

Für Beuys bestand darin die zu Tage tretende Kunstreligion ⁵⁹³, welche er auf der Grundlage seines Kunstverständnisses ⁵⁹⁴ als Inspiration und Teil der Romantik aufgenommen hatte. Auch der dort zu interpretierende Geist des Mythologischen lässt darauf schließen. Es ist das letztlich nie zu Entschlüsselnde und sich einem Geheimnis gleich Verschießende, was Beuys als Grundlage seiner Auffassung und als Basis aller Religion sieht. Eine Religionsauffassung, die sich dem Unendlichen, sogar dem Chaos und in erster Linie dem Geist ⁵⁹⁵ öffnet und in dieser Hinsicht allem Bewegenden und Fließenden verbunden ist.

Doch ist darauf hinzuweisen, dass sich Beuys auf der Ebene des Populärphilosophischen bewegte und im Besonderen auch seine Auffassung des Theologischen und Religiösen fast häretisch anmutet. Warum? Weil Beuys sich bestimmte Sätze und Ansichten herausliest und jene in sein Modell des Sozialen, der Sozialen Plastik und so gesehen auch einer sozialisatorischen Bildung zugrunde legt. In diesem Sinne betätigte er sich als Häretiker. In eben dieser Hinsicht lassen sich Verbindungslinien zu Norbert Elias, Thomas Luckmann, Lüscher, Oevermann und eben Grundmann finden. Dann aber nur, wenn man sich ebenfalls einer gewissen häretischen⁵⁹⁶ Lesart befleißigt, will heißen, indem man Zitate von Beuys als passend zu jenen Theorien der genannten Soziologen aussucht. Dieses ‚als passend‘ aussuchen, birgt eine nicht unerhebliche Gefahr, die darin besteht, den soziologischen Aspekt

⁵⁹⁰ Joachim Renn. Thomas Luckmann und die Wissenssoziologie der 2018. 123 -144, 132; Thomas Luckmann, 1991. Unsichtbare Religion und unbestimmte Religiosität.

⁵⁹¹ Luckmann 1991, 90.

⁵⁹² Renn a.a.O. 132.

⁵⁹³ Schleiermacher, Novalis und so verhält es sich für Beuys hinsichtlich des Bezugs zwischen Mensch und Gott als Künstler wie folgt.: „Es ist doch Logik in dieser Sache“, dass der sich selbst bestimmende Künstler, ich spreche jetzt vom Menschen als einem Künstler, der Kreator ist. Damit nehme ich einen Begriff von Gott. Ich nehme einen Begriff von Gott und gebe den Begriff dem Menschen, aber das brauche ich ja nicht zu tun, denn ich bin viel zu schwach. Das ist ja bereits durch Christus geschehen. Die Tat, die den Menschen frei machen wird und die Christus im Menschen bedeutet und den Souverän im Menschen herausbildet, ist bereits getan“.

⁵⁹⁴ Joseph Beuys spricht von einem „transzendentalen Grund“ der menschlichen Kreativität. Jene „erweist sich als die treibende Kraft einer Kunst, die gerade aus der Christussubstanz lebendig wird.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 95.

⁵⁹⁵ In Hinsicht auf die Religion und den Glauben sei auf eine Stelle des Korintherbriefes bei Paulus verwiesen: 1, Kor 2, 10, 14ff. „Welcher Mensch nämlich weiß, was im Menschen ist, als nur der Geist des Menschen der in ihm ist? So erkennt auch keiner, was in Gott ist, als nur der Geist Gottes. [...] Davon reden wir auch, aber nicht in angelernten Worten menschlicher Weisheit, sondern in Worten, die wir vom Geiste lernten, indem wir Geistesgut in Geistesworten ausdrücken. Ein naturhafter Mensch aber nimmt nicht auf, was vom Geiste Gottes stammt; denn es ist ihm eine Torheit, und er vermag es nicht zu begreifen, weil es geistig beurteilt werden will. Der Geisterfüllte aber beurteilt alles, wird jedoch selbst von niemand beurteilt. „Denn wer hat den Sinn des Herrn erfasst, dass er ihn belehren könnte?““

⁵⁹⁶ In Anlehnung an das Wort Häresie – gr. *haireisis* – Auswahl treffend. Und in diesem Sinne, um eine Auswahl nach eigenem Ermessen zu treffen.

nicht im Sinne der Wissenschaft der Soziologie auszulegen. Gewiss zeigt sich Beuys äußerst vielschichtig und schillernd in seinen Zitaten, die sowohl religionssoziologische und sozialisatorische Aspekte wie auch bildungsorientierte Sozialisationsaspekte aufweisen, die aber nicht klar voneinander abgegrenzt sind und teilweise ineinander übergehen und wechselseitig auf den jeweiligen anderen Bereich verweisen.

Beuys schöpft wahrlich aus einem Fundus und es ist deshalb nötig, seine Aussagen im Blickwinkel des sozialisatorischen Bildungsmodells und den angrenzenden Bereichen zu untersuchen. Schwierig sind auch die sich in fast allen diesbezüglichen Aussagen von Beuys utopische Ansätze. Feststeht, dass religiösen Tendenzen bei Beuys sich darin äußern, dass er auch in dieser Hinsicht jedes Statische ablehnt, da es keine fördernde Auswirkung auf das menschliche Miteinander ausübt und sich stets auch Verbindungen zu Rudolf Steiner und seinem Gedankengebäude des sozialen Organismus feststellen lassen.⁵⁹⁷

„In Beuys' utopischer – und wie Religionsphilosoph/innen meinen⁵⁹⁸ –, letztlich quasi theologisch fundierter Erzählung vom Tod Gottes [...] nach gemeinsamer Schaffung der großen Sozialen Skulptur auf der Grundlage befreiender Bewusstseinsbildung aller Menschen, bleiben nicht bloß solche Konstruktions- und Selektionsmechanismen unberücksichtigt, sondern auch das Argument, dass sich im Habitus von Akteur/innen Effekte von Herrschaft niederschlagen, die weit unter der Ebene von Bewusstsein und Sprache angesiedelt sind“⁵⁹⁹

Nochmals sei darauf rekuriert, dass „die vielfache Präsenz christlicher Symbole und Überlieferung miteinzubeziehen und theologisch als Ausdruck des christlichen Geistes wertzuschätzen“ ist.⁶⁰⁰ Beuys bekundete gerade dies in seinen Braunkreuzen und seinen Aktionen wie der Fußwaschung.

Dabei geht es ihm ganz im Sinne der Tradition der romantischen Philosophie eines Friedrich von Hardenberg (Novalis) und auch Friedrich Schlegels zufolge darum, dem Geistigen einen Platz einzuräumen, der das Materielle nicht als Endpunkt einer Gewissheit ansieht. So steht er der Position eines Auguste Comte⁶⁰¹ diametral entgegen. Obwohl Beuys naturwissenschaftliche Erkenntnisse in seine Arbeiten einfließen ließ, steht ebenso fest, dass er in gleicher Weise auch die Philosophie der Romantik, die Dichtkunst eines Goethe und Schiller wie ebenso den Theorien und Einsichten der Anthroposophie des Rudolf Steiner verbunden war⁶⁰². Auf jeden Fall steht aber fest, dass Beuys der modernen Zeit, die aufgrund ihrer naturwissenschaftlichen Beschreibung supranaturalistische Deutungen nicht mehr zulässt, kritisch gegenüber steht. Ihm war daran gelegen, auch Naturgesetze durchbrechende Deutungen zuzulassen. Jeder neue Blick auf die Gesellschaft,

⁵⁹⁷ GA 305, 189 (26.08.1922), und a.a.O., 212 (28.08.1922)

⁵⁹⁸ vgl. Taylor 2012, 43.; So auch in Beuys Handbuch 394.

⁵⁹⁹ vgl. Bourdieu 1982.; Beuys Handbuch 394

⁶⁰⁰ Arnulf von Scheliha a.a.O, 39.

⁶⁰¹ Auguste Comte, 1830; Und Rede über den Geist des Positivismus I. Fetscher, 1994.

⁶⁰² Des Weiteren sind Nietzsche, Wittgenstein, Ignatius von Loyola, Thomas von Aquin genannt.

verschließt zugleich eine andere. Es gibt gleichberechtigte Perspektiven und es ist wichtig möglichst viele Perspektiven zuzulassen.

8 Beginn einer neuen Religionssoziologie? ⁶⁰³

Schamanismus und eine gewisse Wildheit bieten sich geradezu in einer der Allegorie vergleichbaren Weise an und werden offenbar, wenn Beuys dem Toten Hasen Bilder erklärt. Die Motivation, dem Toten Hasen jene Bilder zu erklären, ist auch als Auseinandersetzung mit dem Tod, der Erstarrung zu sehen. Dort ergeben sich vielschichtige Möglichkeiten einer Interpretation. Beuys – von seiner immanenten Reflexivität getragen – geht es um kein Weitergeben von Weisheiten. Er fungiert teilweise einem Künster gleich und vertritt die Lebendigkeit einer szenischen Handlungskategorie. Somit darf man sagen, dass obsessiver Schamanismus mit Beuys präsent war. Damit steht er für ein assoziatives Symbolisieren und eröffnet die Ebene, auf welcher er undogmatisch handelte.⁶⁰⁴ Es hilft uns jetzt kein Gott mehr ⁶⁰⁵, wir müssen Götter werden – schamanistische Götter sind gemeint, dies wäre das Fazit von Beuys.⁶⁰⁶ Gerade an dieser Stelle zeigen sich erneut die religiösen Bezüge unter dem Aspekt des Sozialen.⁶⁰⁷ Womit sich zugleich die kosmologische Perspektive entfaltet.⁶⁰⁸ „Der Gipfel seines Nachdenkens ist der Satz: Jeder Mensch ist ein Künstler.“ „Das bedeutet, jeder Mensch ist ein Träger von Kreativität, von Energie, von ganz besonderer Energie. Im Blick auf die christliche Gnadentheologie ließe sich auch formulieren, dass jeder Mensch auf eine ganz persönliche Weise von Gott begnadet und geliebt ist, dass er daher eine besondere Kraft, Ausstrahlung und Sendung hat.“⁶⁰⁹

154

In dieser von ihm kreierten Sphäre äußert er sich sehr speziell zum Schamanismus: „[...] ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage,

⁶⁰³ „Beuys war kein Theologe, und er hatte nicht die Absicht einen theologischen Entwurf und schon gar nicht eine Einführung ins Christentum zu geben.“ (...) „Sein Denken ist in seiner evolutionären Zielrichtung und in seiner „revolutionären“ Intention zu sehen. Diese freilich lässt sich sehr wohl theologisch rechtfertigen. Eine Möglichkeit hierzu bietet sich im Zusammenhang mit der Inkarnationstheologie, etwa im Prolog des Johannesevangeliums. Beuys bezieht sich einige Male auf diese Stelle.“ In, Clara Bodenmann-Ritter, 1972; 1988, 72.“ So auch angegeben in Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 91.

⁶⁰⁴ Der Schamane ist ein Mensch, der sich selbst legitimieren kann, weil er sich selbst zum Gegenstand seiner Untersuchung macht, Selbsteinnahme von Pflanzengift und er schafft es, sich selbst aus seiner Todeszone wieder herauszuholen, einer, der sich selbst heilen kann.

⁶⁰⁵ Gott steht den Menschen eben nicht als Hilfestellung in jeder Situation zur Seite., so wie es Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes zum Ausdruck brachte. Mennekes, Beuys zu Christus.

⁶⁰⁶ Ganz in diesem Sinne ist hier das *Ut pictura poiesis* (Bildgebung schafft Erkenntnis) passend, womit sich nicht ausschließlich die Horazsche Poetik bekundet, sondern die Aufnahme jener bei Leon Battista Alberti (1404 – 1472). Italienische Einstellung zum Bild hatte sich schon bei Alberti durchgesetzt. Entwicklung für die Vorgaben von Betreiben von Wissenschaften, schaffe selbst den Gegenstand, an dem du arbeiten willst und versuche selbst zu verstehen, was du gemacht hast. Ekphrasis – lat. Evidentia. Alberti – geflügeltes Auge. – das allsehende Auge Gottes. Flügelmotiv bei Alberti.

⁶⁰⁷ Dazu auch, Peter L. Berger, 2011.

⁶⁰⁸ „Die kosmologische Perspektive bedeutete bei ihm auch die Einbeziehung der alten Weisheiten des Ostens, Ägyptens, der Naturvölker, vor allem die der Eskimos. (...) „und im Sonnenkranz, seiner ersten Bronzeplastik. Sie zeigt einen Christus ohne Kreuzbalken.“ „Hier finden wir Bezüge sowohl zum Johannesevangelium wie zum Dionysos-Mythos.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 74.

⁶⁰⁹ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 84.

dass der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.“⁶¹⁰ Mit Hilfe jener „alten Figur“ ist er bestrebt, eine soziale Transformation an seinem Publikum und also an der gesamten Menschheit, der gesamten Gesellschaft, zu initiieren. Er will etwas bewegen, was sich so eigentlich ausschließlich in den Bereichen Familie, Schule, Universität, Kirche und innerhalb des Berufslebens ereignet. Dabei soll ein Erlernen in der Weise durchgeführt werden, dass an Hand der Mitwirkung, des aktiven Tuns jedes Einzelnen, eine solche Neuorientierung im Denken der Menschen als notwendige Folge abläuft. Doch wie bekundet sich die spezifisch soziologische Sicht bei Beuys auf die Welt, und wie lässt sich daraus seine Logik einer spezifisch gewollten Sozialisation im Sozialen verdeutlichen. Damit ist erneut auf die Lehren Rudolf Steiners zu verweisen, denn jene gelten Beuys als Richtlinie – Modell – zur Verdeutlichung und Umsetzung.

Eine oft angesprochene Problematik könnte sich abzeichnen, dass Beuys das Gedankengut Rudolf Steiners lediglich adaptierte und wiederholte. Aber Beuys war dahingehend äußerst aufmerksam und zeigte, dass seine Adaption durch eine eigene Prägung, eben der Kreation des Denk - wie Handlungsgebäudes seiner Sozialen Plastik, jene Steinerschen Aussagen einer Interpretation auch im Sinne einer praktischen Anleitung unterzog. In diesem Zusammenhang erweist sich seine eigene Sozialisationsperspektive als tragendes Element, die sich immer auch mit seinem eigenen Bildungsanspruch vereint und jenen in seine Sichtweise auf eine Sozialisation einbaut.

Doch ist alles bei Beuys *auch* anthroposophisch geprägt und seine folgende Aussage ist ein weiteres Indiz für seine eigene Interpretation der Anthroposophie: „Ja, wahrscheinlich bin ich einer [ein Anthroposoph]. Aber eigentlich mag ich nur die Gesellschaft nicht immer. Ich werde auch oft angefeindet durch diese Gesellschaft, man ist ja nicht gleich deshalb ein Anthroposoph, weil man in dieser Gesellschaft konsequent und logisch denkt. Andererseits: Unter diesen Voraussetzungen muss man ja eigentlich Anthroposoph sein. Jetzt könnte ich also ein neues Gesetz aufstellen: Nicht jeder Mensch ist ein Künstler, jeder Mensch ist Anthroposoph.“⁶¹¹

Darüber hinaus kann bezüglich der Eigenständigkeit Beuyscher Ideen eine weitere Aussage als Zitat angefügt werden: „Ich glaube, was ich zu diesen Dingen hinzugefügt habe, war etwas wirklich anderes, was wahrscheinlich auf seine Weise nichts mit Steiner zu tun hat, und das ist der erweiterte Kunstbegriff [...] Und ich denke, dass das, was ich manchmal zu entwickeln versuche, ohne eine Heranziehung von irgendwelchen Steinerschen Impulsen, besteht in der Totalität von Kunst und in einem erweiterten, anthropologischen Verständnis von Kunst. Also passt die Soziale Plastik genau in dieses Verständnis hinein.“⁶¹²

⁶¹⁰ Beuys, zit. n. Kuni 2006, 328. So auch in Beuys Handbuch 281.

⁶¹¹ Beuys, zit. n. Ders./Fischer/Smerling 1989, 52. Und so gesehen in Beuys Handbuch 286.

⁶¹² Beuys, zit. n. Wijers 1992, 34–35. auch so gesehen in Beuys Handbuch 286.

Damit rekurriert Beuys ganz klar auf die Autonomie seines Werkes und zwar schon vom Grundsatz her. Womit jedoch nie bestritten ist, dass er Steinersches Gedankengut als Inspirationsquelle wie auch als Plattform benutzte, um dann aber eigenen Entwicklungen Vorschub zu leisten.⁶¹³ Diese Aussage machte Beuys gegenüber seiner Kunstkollegin Louwrien Wijers, die ebenso wie Beuys das Schreiben und Sprechen also solches bereits als Skulptur ansah. Dies ist sehr wichtig, da hieran zu ermessen ist, wie sehr Beuys jegliche Begrifflichkeit der Skulptur einer Neudefinition unterzog wie er die Kunst an sich neu definierte. Darin besteht also das erweiterte anthropologische Verständnis seines Kunstbegriffes. Und jenes erweiterte Verständnis, ist meines Erachtens sehr gut hinsichtlich einer konstruktiven Sozialisation an den Aussagen von Beuys erkennbar. Es ist quasi eine erweiterte konstruktivistische Sozialisationstheorie, eine weitere Spielart wie man sozialisationsbedingte, lebenslange Prozesse in jene neue Auffassung von Kunst einbringt bzw. wie jene in der neuen Kunstauffassung voll zur Geltung kommen können.

Die Autonomie seines Werkes und seiner grundlegenden Gedanken war Beuys also so sehr wichtig, dass er auf keinen Fall lediglich als Jünger und Verfechter Steinerscher Spiritualität gelten wollte und dies obwohl er sich mehrfach öffentlich zur Soziallehre Rudolf Steiners bekannte und jenes Konzept auch in die Gedankenführung und geistige Grundlage seiner Sozialen Plastik integrierte.

Darüber hinaus stellt jener Steinersche Entwurf der Dreigliederung des Sozialen Organismus⁶¹⁴ für Beuys ein Garant der Demokratie und des friedlichen Miteinanders dar, weshalb er hierin auch ein Mittel sah, jegliche aufkeimende antidemokratischen Tendenzen überwinden zu können.

Gewiss sucht sich Beuys ‚etwas heraus‘, etwas vom Schamanismus, etwas vom christlichen Glauben und betätigt sich so gesehen als Häretiker par excellence und zwar in einer Weise, die in heutiger Zeit auf viele ‚Gläubige‘ zutrifft.⁶¹⁵ „Ich versuche durch die Kunst auf das Andere aufmerksam zu machen, was meines Erachtens auch zur Kunst gehört.“⁶¹⁶ Darf man dieser Aussage von Beuys entnehmen, dass er auch in puncto der Religion auf das Andere hinweisen wollte, was eben auch zur Religion gehört? Das Andere wäre dann die rein geistig-spirituelle Ebene, die sich dem

⁶¹³ Teilweise soll Beuys aber noch mit Vehemenz weiter gegangen sein und zwar berichtet darüber eine seiner Schülerinnen, Gisliind Nabakowski: „Ich weiß noch, wie jemand von den Jüngern Beuys fragte, ob er Anthroposoph sei. Beuys, der die Gefahren einer Jüngerschaft sah, obwohl er sie auch nicht unterband, sagte einfach den Tatsachen zuwider Nein.“ Nabakowski, zit. n. Koeplin 1994, 99. So auch in Beuys Handbuch 286.

⁶¹⁴ Joachim Luttermann Diss.

⁶¹⁵ Selbst Gläubige, die religiös orthodoxen Glaubensrichtungen angehören, sind quasi gezwungen sich in unserer heutigen global pluralistisch geprägten Umgebung, für ihre Rechtgläubigkeit speziell zu entscheiden. Alle, sind demnach Menschen, die ausgewählt haben und demnach Häretiker? So; Wir sind alle Häretiker. (Memento vom 28. Mai 2007 im Internet Archive) In, NZZ. 26. Mai 2007.

⁶¹⁶ Joseph Beuys, In, Volker Harlan, (1984), 58 ebenso auch, 229 Joseph Beuys, In, Rolf-Gunter Dienst, 1970, 38., 230; Peter Bürger, 2006. 17.

Buchstaben – dem toten Buchstaben⁶¹⁷ – versagt, womit Beuys ganz und gar der Linie der romantischen Philosophie folgt.

Auf jenes Andere machte auch Thomas Luckmann aufmerksam, ohne an einer institutionalisierten Form festzuhalten. Das Religiöse ist durch eine Individualität geprägt und in diesem Sinne kann seine Auslegung als Weiterführung des funktionalistischen Religionsbegriff bei Durkheim gelten. Religion ist bei Luckmann auch Privatsache – eine Sichtweise, die ebenso schon von der Romantik her bekannt ist. Luckmanns Religionsbegriff ist sehr weit gefächert und käme diesbezüglich den Ausführungen von Joseph Beuys in Hinsicht auf den Glauben, Religion und Gott sehr entgegen, werden doch sogar Sportarten im Sinne einer Religion interpretierbar. Hierin könnte sich eine Schnittmenge zum Beuyschen erweiterten Kunstbegriff ergeben. Auch jegliche menschliche Existenz kann bei Luckmann als religiös gelten.⁶¹⁸

Nun geht Beuys davon aus, dass alles vom Potenzial der Kreativität des Menschen seinen Ausgang nimmt und alles als Kunst einzuschätzen sei. Alles ist damit Kunst? Auf jeden Fall ist es Kunst im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes und auf der Basis und im Umkreis der Aura des Sozialen.

9 Exkurs: Die Soziale Plastik als Gründerin einer neuen Sichtweise in Hinsicht einer Kunstsoziologie

157

*„Es handelt sich einfach um dieses für viele Leute immer noch schwer zu verstehende Prinzip, dass Kunst heute nicht mehr Kunst sein kann, wenn sie nicht in das Herz unserer vorgegebenen Kultur hineinreicht und dort transformierend wirkt [...] das heißt, eine Kunst, die nicht die Gesellschaft gestalten kann und dadurch natürlich auch in die Herzfragen dieser Gesellschaft, letztendlich die Kapitalfrage hineinwirken kann, ist keine Kunst. Das ist die Formel. Und die mag für viele Leute noch so unkünstlerisch aussehen – für viele Leute sehen gerade diese Forderungen absolut unkünstlerisch aus, weil die Menschen alle erzogen worden sind unter einem Kunstbegriff, der ganz anders ist, der aus traditionellen Vorstellungen denkt“.*⁶¹⁹

Wir wissen alle, dass Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt⁶²⁰ – diese Aussage wird auf die Sichtweise bei Beuys nicht zutreffen? Das Schöne, Wahre und Gute ist die (sich) aus sich selbst heraus entwickelnde Gesellschaft. Jene neue Gesellschaft, ist sogar besser und in diesem Sinne auch schöner, weil sich damit das Ethische mit dem Ästhetischen verbindet und

⁶¹⁷ So gerät Beuys wiederum in die Nähe des Schleiermacherschen Geistes, mit und in denen er sich gegen den toten Buchstaben wendet.

⁶¹⁸ Hubert Knoblauch, 1991, 7–41.; Thomas Luckmann, 1963.; Volkhard Krech Religion und Kunst .Beispiel für die Interferenzen von Kunst und Religion – Kunstreligiöse Elemente im Werk von Joseph Beuys und in dessen ; Krech 2018. 783-807.

⁶¹⁹ Beuys, zit. n. Stüttgen 1986, 117. Beuys Handbuch 334.

⁶²⁰ begreifen lehrt - Ein Zitat von Pablo Picasso 1881-1973.

in diesem Sinne auch das Wahre bedient.⁶²¹ Daher könnte es sogar der Kunstbegriff sein, der von Platon akzeptiert wurde.⁶²² Kunst soll ja sichtbar machen und nicht lediglich sichtbar sein und abbilden.⁶²³

Vor allem sollte die Soziale Plastik für alle an ihr Beteiligten auch in einem Handlungszusammenhang erlebbar sein. So müsste jede Person die Tätigkeiten des Anderen auch akzeptieren und für das Gelingen der Idee der Sozialen Plastik als förderlich einstufen. Alle beteiligten Personen müssten eine Veränderung des gesellschaftlichen Gefüges wünschen und dies auch mit dem Hochschätzen jeder damit einhergehenden Tätigkeit bekunden. Ein sozialer Zusammenhang wie sozialer Zusammenhalt müsste sich zeigen. All dies waren Voraussetzungen, die Beuys als Gegebenheit in den Blick nahm. Darin spielt sich dann auch die Sozialisation als spezifisches Miteinander ab, in welchem es zu Akzeptanz, Ablehnung und Reibung, verbunden mit steten Neuorientierungen kommen sollte, die dann auch die sich immer wieder erneuernde Gesellschaft charakterisieren.⁶²⁴ Doch der Aspekt des Verlässlichen scheint hier *zu kurz zu kommen*. Die Verlässlichkeit, die sich so in Familien in einem Wir-Gefühl und einer Familien-Identität zeigt, müsste so auch innerhalb des von Beuys anvisierten Konstruktes der Sozialen Plastik sichtbar und fühlbar werden.⁶²⁵

Ebenso ergibt sich dahingehend auch die Frage, wie genau sich Rituale innerhalb des Umbruchs und der Arbeit an jenem gesellschaftsspezifischen Umbruch gestalten sollten. Es müsste ein bestimmter übereinstimmender Code zugrunde liegen, welchem die Beteiligten Ausdruck durch ihr Tun verleihen. Damit einhergehend müsste eine Intensität entstehen, die einer Inszenierung innerhalb einer Familie gleichen könnte. „Darüber hinaus wird Familie anlässlich spezifischer Momente intensiv inszeniert – sei dies im Rahmen gemeinsamer Mahlzeiten“⁶²⁶ oder eben anderen Gelegenheiten wie dem Feiern der Familienfeste. Problematisch ist hier eine diesbezügliche Einschätzung hinsichtlich einer Familie der Sozialen Plastik, die quasi als Gemeinschaft in eben dieser Art fungiert. Es müsste dann von einer Riesenfamilie⁶²⁷ auszugehen sein, die eben die Aufgaben einer Familie auf der Mikroebene übernehmen kann und dies auch umsetzt mit einem Gefühl der Identität und dem Wir-Gefühl. Darin bekundet sich Sozialisation als Moment des gegenseitigen Austausches und eines Miteinanderseins, worin auch die Atmosphäre sich aufspannt, in welcher ein Prozess des aneinander konfliktbeladenen Reibens⁶²⁸ wie auch ein Prozess des sich

⁶²¹ Das Schöne interpretiert Beuys ohnehin anders, als es die an der Kunsttradition ausgerichtete Kunstgeschichte vollbringt. Dazu Zitate von Beuys in dieser Arbeit.

⁶²² Platon, Politeia, Politikos.

⁶²³ So Paul Klee. Das bildnerische Denken. 1964.

⁶²⁴ Grundsätzlich dazu, Kokonstruktive Selbstbezüge und sozialisatorische Bildung. Grundmann, In, Ulrike Deppe 2020. 67-84.

⁶²⁵ Wernberger, 2017. So auch in Kokonstruktive Grundmann, In, Ulrike Deppe 2020.

⁶²⁶ Wulf, 2020; Zeiher, 2020. So auch angegeben bei Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge, 394.

⁶²⁷ Innerhalb des Subsystems müssen die Wünsche und Bedürfnisse der Individuen übereinstimmen. Persönliche Zufriedenheit ist wichtig, warum handeln sie dennoch konform, selbst wenn sie unzufrieden sind. Der Wunsch nach Selbsterhaltung – Struktur reicht nicht aus, sondern es braucht dynamische Prozesse in und zwischen den Ebenen – gleich so wie im lebenden Organismus.

⁶²⁸ In Anlehnung an Ulrich Oevermann.

gegenseitigen Zuhörens und Helfens in einer Übereinstimmung ⁶²⁹ immer wieder möglich ist.

Auch Pierre Bourdieu entwickelt seine theoretischen Begriffe unter Einbeziehung der Erfahrungen von Individuen. Dabei sind für ihn die Begriffe Habitus, sozialer Raum, soziales Feld, Kapital und Klasse bezeichnend. Das soziale Feld erfährt bei ihm weitere Differenzierungen, sodass man bei ihm auch von einer Literatursoziologie und demnach auch von einer Kunstsoziologie ausgehen darf. Die sich zeigenden Felder bestimmen so ein jeweils spezifisches Wahrnehmungs- und Handlungsmuster oder -schema. Bourdieu geht von dem sogenannten Habitus aus, der auch für Beuys – obwohl er ihn nicht begrifflich definiert und ausdrücklich nennt -bedeutsam sein wird.,⁶³⁰ jener aber – wie bereits ausgeführt – für die Beuys'sche Sichtweise als zu eng ausgelegt werden muss.

9.1 Die objektive Hermeneutik als Fingerzeig für ein Verständnis der Beuys'schen Sozialen Plastik

Das Publikum müsste also im gemeinsamen Sehen, Beurteilen der Beuys'schen Werke und ebenso in einem gemeinsam darauf antwortenden Tun, eine Gemeinschaft als Miteinander erschaffen, welche den familiären Gegebenheiten zumindest sehr ähnlich ist. Doch besteht die Möglichkeit sich auch gegen Mechanismen, die sich zwangsläufig einschleichen, zu wehren? Vielleicht gelingt es besser in einer so *riesigen Familie wie der Sozialen Plastik*, welche dann das Konstrukt, welches familienähnlich ausgestaltet ist in die Realität überführen kann? Eine übergreifende Transmission müsste sich zwischen den Beteiligten ereignen und zwar tiefgreifend und nicht nur wie vorübergehend in einem Verein, mag dieser auch gewissen Interessen dienen.

Bei Beuys müsste es das zwischenmenschlich abgeschlossene Übereinkommen sein, die Gesellschaft für die Zukunft anders zu gestalten und damit in der Gegenwart zu beginnen. Darin würde sich dann auch ein völlig neues Eingebundensein in jedwede Alltäglichkeit zeigen.⁶³¹ Fest in den Fokus tritt immer wieder, dass Sozialisation nur durch das Leben und so auch nur in einer gelebten Wirklichkeit stattfindet und sich nicht in einem Modell, einer Idee oder einer Konstruktion – die ja allesamt noch nicht in der Realität stehen – kundtut. ⁶³² „Schließlich sind es die persönlichen Haltungen zur Familie, die Identifikationen und Anerkennungsmodi, die sich im Sozialisationsprozess aufschichten. Sie sind ebenfalls bei der Analyse von Sozialisationsprozessen in und durch Familie zu berücksichtigen.“ ⁶³³ Damit kommt

⁶²⁹ In Anlehnung an Axel Honneth

⁶³⁰ Doch wie bereits ausgeführt, sah Beuys den Menschen nicht unbedingt von dem Habitus in der Weise geprägt, wie es Bourdieu ausführt.

⁶³¹ So wie es Grundmann auf der Ebene des Familiären sieht. Grundmann et al., 2011; Grundmann & Steinhoff, 2014.

⁶³² Wernberger, 2017. So gesehen in Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 397.

⁶³³ Wiezorek & Grundmann, 2013. So auch angegeben in Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 397.

es auch für die soziologische Forschung darauf an, die Mikroebene – als Innenebene – und die Makroebene als Außenebene zu betrachten. Ein Aspekt, der auch für die Beuyssche Soziale Plastik wichtig erscheint, zumal auch hier die Innenebene von den Menschen modelliert wird wie auch die Außenebene, die ebenfalls von den neu Hinzukommenden bearbeitet wird und die sich wie ein lebender Organismus zeigt.⁶³⁴ Auf jeden Fall handelt es sich hier um ein Bildnis, ein Abbild dessen, was ein soziales Gefüge ausmacht und wie es sich abbilden lässt.

10 Praktische Umsetzung der neuen Kunstsoziologie?

Fraglich ist auch, ob Beuys eine eigene Kunstphilosophie⁶³⁵ gleich mitentwarf und eine neue Kunstsoziologie⁶³⁶ installierte und initiierte.

Die Utopie einer Riesenfamilie als Grundlage für die Soziale Plastik? Die speziellen Fähigkeiten wie Empathie und Hilfsbereitschaft um Differenzen und Konflikte lösen zu können, so wie es in der Familie erfahrungsgemäß zu beobachten ist, wären so auch auf die Makroebene zu verschieben. Des Weiteren sind Interpretationen wie Anleihen an sozialistische Systeme denkbar, doch ist zu beachten, dass Beuys diesbezüglich doch eine völlig neue Auslegung erwog.⁶³⁷ Der Umgang mit bestimmten gegenseitigen Konflikten im alltäglichen Umgang⁶³⁸ ist in der Familie auf der Mikroebene offenkundig und wie selbstverständlich nachvollziehbar. Auf der Makroebene zeigen sich aber Probleme, da es schwierig ist eine 100%ige Angleichung und Überschneidung zwischen der Familie auf der Mikroebene und einer Gesellschaftsform auf der Makroebene zur Geltung zu bringen, welche die Verhaltensweisen einer Familie der Mikroebene übernehmen soll. Im wahrsten Sinne des Wortes wird dann aber die gesamte Lebenswelt in das Konstrukt Soziale Plastik eingefügt, darin verarbeitet und als ein menschlicher Organismus interpretiert, welcher steter Veränderungen unterliegt.

Ist auf der Makroebene ebenso wie auf der Mikroebene von einer einzigartigen Bedeutung⁶³⁹ auszugehen, mit der sich die Handlungen der Menschen bekunden – kommt also den Handlungen der Mitglieder einer Familie die gleiche Bedeutung zu wie den Handlungen der Mitglieder jener Riesenfamilie, die ein gesellschaftliches Gefüge wie die Soziale Plastik repräsentiert? Ein Verschmelzen und Tun, im Sinne eines aufeinander abgestimmten wechselseitigen Zusammenwirkens, so wie es in der Familie der Mikroebene beobachtet werden kann, müsste Beuys so auf der

⁶³⁴ Dazu die Ausführungen zum Dreigliedrigen Sozialen Organismus.

⁶³⁵ Welcher Kunstphilosophie wären die Beuysschen Aussagen dann zuzuordnen? Kant (KDU), Edmund Burke, Alexander Gottlieb Baumgarten?

⁶³⁶ Auch hier stellt sich die Frage in welcher Tradition einer Kunstsoziologie die Beuysschen Aussagen zu verorten seien. Michel Polanyi, Arnold Hauser, Micheal Baxendall?

⁶³⁷ So sah Beuys, laut Eugen Blume, „den als erste Stufe auf dem Weg zum Kommunismus verstandenen Sozialismus, der sich auf Marx berufen den sozialistischen Staaten, [...] lediglich als eine Form des Staatskapitalismus, der die Freiheit des Individuums in der sog. Diktatur des Proletariats unterdrückte“. Blume 1992, 137. So auch in Beuys Handbuch 324.

⁶³⁸ Grundmann & Wernberger, 2014a, so auch angegeben in Grundmann, Konstruktivistische Selbstbezüge 392.

⁶³⁹ Grundmann & Wernberger, 2014b, so auch bei Grundmann, Konstruktivistische Selbstbezüge, 393.

Makroebene für die Riesenfamilie mit Namen Soziale Plastik ebenso angesetzt haben. Jenes wechselseitig bedingte Zusammenwirken, könnte an Hand der Beuysschen Aktivitäten der Fluxus-Bewegung erklärbar sein. Es wäre dann als ein fluides Zusammenwirken zu interpretieren.

Obwohl Beuys der Fluxus-Bewegung nahe stand, um sich später dennoch entscheidend von ihr abzugrenzen,⁶⁴⁰ zeigen sich doch entscheidende Übereinstimmungen gerade hinsichtlich der sozialen Rolle des Künstlers, als eines Impulsgebers bezüglich gesellschaftlicher Transformationen.⁶⁴¹ Beuys war in dieser Hinsicht jemand, der seine eigene Person mit einem bestimmten Outfit geradezu wie in einer Ausstellung offerierte.⁶⁴²

„Alles kann zur schönen Kunst werden“.⁶⁴³ **„Der Geist ist jederzeit poetisch“.**

Als Problem kristallisiert sich Folgendes heraus: Ein Kunstwerk steht als etwas Isoliertes dem Betrachter und Rezipienten gegenüber. Gilt dies auch so für die Riesenfamilie Soziale Plastik und ihrer Mitglieder? Im Beuysschen Sinne wohl nicht, zumal er den erweiterten Kunstbegriff propagiert, welcher erst gar kein trennendes und isoliertes Kunstwerk entstehen lässt, da ein jeder in dem Kunstwerk durch seine alltäglichen Handlungen schon involviert ist. Sein Modell sieht vor, dass die Handlungen der Mitglieder auch auf jener Makroebene den von einer Empathie getragenen Handlungen der Familie auf der Mikroebene vergleichbar sind. So steht die *Riesenfamilie Soziale Plastik* dem Individuum als Kunstwerk nie isoliert gegenüber, da dies schon aufgrund der sozialen Ausrichtung unmöglich ist. Denn jene Soziale Plastik ist vom Grundsatz her schon auf das Miteinander und die gesellschaftliche Verankerung eines jeden mit einem Gegenüber ausgerichtet. Demgegenüber zeigte sich die Gesellschaft der Beuys-Ära nicht in diesem Sinne, weshalb er die totale Neuorientierung anstrebte, um die gesamtgesellschaftliche Problematik der modernen Gesellschaft offenzulegen. Es gilt, die Kunst und das Kunstwerk im Kontext zur Gemeinschaft zu sehen. Dies soll durch das Konstrukt der Sozialen Plastik und der Umsetzung jenes Konstruktes möglich sein. Die Kunstsoziologie weist darauf hin, dass bestimmte Werke in einem Austausch mit gesellschaftlichen Entwicklungen einher gehen. Kursentwicklungen, die den Klassizismus, die Agrarkultur, oder das urbane Umfeld beeinflussten und beeinflussen sind hier nennenswert. Deshalb ist

161

⁶⁴⁰ Beuys interessierte die Fluxusbewegung und brachte sich über zwei Jahre ‚in‘ FLUXUS ein. Dennoch betrachtete er diese Zeit der Mitarbeit nicht als eine Übereinstimmung. Beuys erkannte hier seine Distanz und seine andere Ausdrucksstärke. Er gibt sich in seiner Arbeit differenziert und weist Fluxus dann eher ab. Doch nicht nur zur Fluxus-Bewegung stand Beuys in einem spannungsreichen wie ambivalenten Verhältnis, sondern ebenso auch zur Kunst von Pablo Picasso. Seine eigene Position grenzt er in einem Interview mit Dieter Koeplin vom 1. Dezember 1976 ausdrücklich von jener Picassos ab. Interview mit Beuys am 1. Dezember 1976, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 21.

⁶⁴¹ Diesbezüglich ist aber hinzuzufügen: nun ja, das Wesen des Christus lebt in dem Menschen, des in mir, doch wie soll es dem Menschen vermittelt werden, die in dieser Hinsicht nichts spüren. Die Kunst mag hier den entscheidenden und zugleich auslösenden Impuls geben. Friedhelm Menekes, Beuys zu Christus, 125.

⁶⁴² In Anlehnung Philip Ursprung 2021.

⁶⁴³ Novalis, zit. n. Tieck/ Schlegel 1826, 172, heißt es in den Fragmenten Glauben und Liebe oder der König und die Königin (1798) – ebenso in den vermischten Bemerkungen.

entscheidend, in welcher gesellschaftlichen Situation einer Umbruchphase das Kunstwerk entsteht.

Beuys versteht unter dem Wort, der Bezeichnung Kunst, ein Tun, ein Handeln in einem Handlungsablauf, einem Kontinuum, welches mit einem gewissen Können des jeweilig Handelnden zu verknüpfen ist. Beuys hebt stets hervor, dass Jeder Mensch über ein Können verfüge, selbst ein totkrankes Kind, welches sich nicht mehr bewegen kann und dem Tode geweiht ist.⁶⁴⁴ In erster Linie meint Beuys aber den Menschen, der seine Geschicklichkeit, Fertigkeit einsetzt, um seine Absicht, etwas zum Ausdruck zu bringen, auszuführen. Demgegenüber ist es in der klassischen Kunst – die oft als hohe Kunst bezeichnet wird – meist nötig, eine herausragende Begabung vorzuweisen. Eine Begabung zu haben ist ein dehnbarer Begriff, den Beuys auf alle Menschen ausweitet, ohne dabei die besondere, herausragende Begabung der ‚großen‘ Künstler zu vergessen oder gar abwerten zu wollen. Ihm kommt es auf etwas Anderes an. Dieses Andere geschieht im alltäglichen Leben, in der Lebenswelt eines jeden Menschen und bedingt somit die Gemeinschaft, den sozialen Organismus, der ein Gefüge des möglichen Zusammenlebens darstellt. Der Mensch ist als selbstständig und eigenverantwortlicher Künstler sozusagen am Grundsätzlichen der Kunst direkt beteiligt. Einer Anleitung bedarf es dabei nicht, wohl aber muss die Möglichkeit eines ‚Ausprobierens‘ gegeben sein.

In diesem Zusammenhang sei auf das reflexive Geheimnis hinzuweisen, da es sich in den Beuys'schen Arbeiten oft um diesen Punkt des Geheimnisvollen dreht. Dass ein Geheimnis eine aktive und höchst produktive Kraft des Sozialen ist, hatte schon Georg Simmel in seiner Schrift „Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“, ausführlich besprochen. Dadurch kann eine immense Lebenserweiterung erreichbar sein.⁶⁴⁵

162

11 Problemstellung im kunstsoziologischen und kunstreligiösen Kontext

Sozialisation findet auf verschiedenen Handlungsebenen statt und Parsons stellt ohnehin fest, „dass der Sozialisationsprozess durch eine Reihe von Stufen führt, definiert als Erlernen der Teilnahme an den verschiedenen Organisationsebenen der Gesellschaft; nur zunehmend hochselektiv ausgewählte Minderheiten lernen, an den höheren Ebenen vollständig und verantwortlich teilzuhaben.“⁶⁴⁶ Dabei ist die Familie im Besonderen auch über ihren Lebensraum definiert, der sich auch auf unterschiedlichen Ebenen ausweitet.⁶⁴⁷ Sind es teilweise ineinander übergehende ökologische Ebenen, so zeigt sich dies auch auf der Ebene des sprachlichen Miteinanders. Darin erwächst die Gestaltung der Beziehungen, die das Miteinander auszeichnen und zu dem machen, was es im Prozess der Sozialisation ist und jenen

⁶⁴⁴ Laut Beuys verfügt jenes Kind sogar über ein potenziertes Können, welches allerdings auf anderer Ebene einzuordnen ist und eben nicht mit den sogenannten Maßstäben einer leistungsorientierten Gesellschaft in Einklang steht.

⁶⁴⁵ Dazu auch Alois Hahn, 1997, 23-39, bes. 29, 31.

⁶⁴⁶ Talcott Parsons, Zur Theorie sozialer Systeme. 2023, 44.

⁶⁴⁷ Bronfenbrenner 1981, Die Ökologie der menschlichen Entwicklung; Gesellschaft von unten Grassroots-Praxis in Bewegung Benjamin Görger, Matthias Grundmann und Björn Wendt 2018, 124.

Prozess entscheidend trägt. Jenes Miteinander ist gemeint, welches hier bei Beuys im Sinne einer Kunstsoziologie zu deuten ist, die ebenso wie sein erweiterter Kunstbegriff so auch für eine *erweiterte Kunstsoziologie* steht.

Die entscheidende Frage ist, ob sich eine kunstsoziologische Weiterentwicklung durch die Arbeiten von Joseph Beuys ereignet oder ob sie damit zumindest hätte eingeleitet werden können. Aus diesem Grunde muss seine Begriffsschöpfung der sozialen Plastik in dieser Hinsicht untersucht werden. Inwieweit kann die Feststellung „Alle Menschen sind Künstler“ als Grundlage einer spezifisch Beuys'schen Kunstsoziologie dienen. Ist damit eine völlig neuartige Begrifflichkeit von *Kunst-Soziologie* gemeint und lässt sich jene in bekannte Modelle integrieren und führt sie vielleicht jene Modelle sogar weiter in eine Realität, die für uns heute interessant sein kann. Doch jener neue Kunstbegriff, der so dann auch auf die kunstsoziologischen Sichtweisen Einfluss nehmen muss, wird nicht nur von Beuys allein auf den Weg gebracht, sondern muss ebenso auch von den Mitgliedern jener Riesenfamilie getragen werden.

So wie Familie nicht nur von den Eltern allein gemacht wird, sondern die Familienmitglieder in ähnlicher Weise am Gestaltungsprozess beteiligt sind und also im Sinne einer Kokonstruktion miteinander agieren, so war auch Beuys darauf angewiesen, dass die Menschen, das Publikum, die Studierenden mit seiner Idee und Konstruktion zur Sozialen Plastik interagierten und seine konstruktiven Ideen aufnahmen, um jener Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen.⁶⁴⁸ Alles ist hier auch auf eine Wirkung aus, die jedoch nicht berechenbar ist. Was als Kunst bezeichnet wurde und infolge der langen kunsthistorischen Tradition auch im ästhetischen Sinne fortlebt, musste vom Publikum wie von allen an der Sozialen Plastik Beteiligten erst hinterfragt werden, um dann auch im Sinne eines neuen Kunstideals und so gesehen auch einer erneuerten Kunstsoziologie, sich einer ständigen Veränderung und Erneuerung gegenüber zu sehen. Ist schon die Familie als ein hochdynamisches Gebilde und infolge der Beziehungsverflechtungen von hypersensibler Eigenheit, wie sehr muss sich dies dann auf die Ebene einer Riesenfamilie und der Makroebene erst zeigen. Problem: Die Materialität und Funktionalität im Verständnis der Wissenschaftlichkeit als Hindernis für die Sozialisation durch und mit der Kunst?

Sehr besonders zu beachten sind die vielfältigen und damit auch unterschiedlichen Lebensformen der Menschen, die Beuys mit seinem Konstrukt ansprechen wollte. Es ging ihm um die Verbesserung der Lebensumstände, um eine direkte Demokratie und um eine Freiheit, in welcher jeder eine Erfüllung finden sollte. Einen bestimmten Prototypen hat es diesbezüglich real so nie gegeben.⁶⁴⁹ Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Einflüsse, sind als größtmögliche Problematik einzustufen. Die von Beuys vorgefundene Gesellschaft und ihre Mitglieder hätten seine Ansichten reflektieren, anerkennen und umsetzen wie auch neu bewerten müssen. Die überdimensional große Problematik der Werte, der Wertemaßstäbe innerhalb einer

⁶⁴⁸ In Anlehnung an Grundmann, *Konstruktive Selbstbezüge*, 389.

⁶⁴⁹ Man könnte an die Findhorn Foundation denken, welche 1962 gegründet wurde in mancher Hinsicht mit den Ideen von Beuys übereinstimmen, so z.B. hinsichtlich der Ökologie und der Nachhaltigkeit. Doch das gemeinschaftliche Leben wird hier nicht im Sinne einer Kunst definiert.

Gesellschaft, die von den Menschen mit in die Soziale Plastik hineingenommen werden, müssten dort zugleich quasi ad hoc einer Prüfung im Sinne des Joseph Beuys unterzogen werden. So wie es Ignatius von Loyola (1491-1556) tat, als er seinen neuen geistigen Weg in Betracht zog.⁶⁵⁰ Hier sind es die ethischen Gesichtspunkte, die als Begleiter des Gedankens der Sozialisation durch die Beuysche Kunst in den Fokus geraten.⁶⁵¹

Zwischen den Ebenen Kunst⁶⁵² und Sozialisation sich bewegend erschafft Beuys auch den bereits erwähnten „Friedenshasen“ 1982. Auch die Aktion der „7000 Eichen“⁶⁵³ ist erneut in diesem Kontext zu erwähnen. Natur, Kunst und der Aspekt der Vermittlung an das Soziale, im Sinne des Erlernens und Erneuerns ist hier offenkundig. Der Friedenshase kann hier auch als Übergang zwischen den Ebenen des Sozialen, der Sozialisation infolge des selbstständigen Handelns an Werken, die als Kunst angesehen werden dürfen, einen Teil zu eben jener Sozialisation beitragen. 1982 arbeitet Beuys an einer Aktion und schmilzt die Nachbildung der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen ein. Stellvertretend für ein Sinnbild des wahrhaft Schrecklichen nimmt sich Beuys hiermit der Thematik des Selbsttuns und des Selbstbewusstseins an.

Er arbeitet – formt - das nun weich und formbar gewordene Material zu einer Goldhasen und einer Sonnenkugel um. Hier wird die Krone zu einem Teil von etwas ganz Anderem, was sich der Herrschaftsideologie entgegenstellt und eine Eigendynamik entwickelt. Das Symbol einer Macht – die Krone – wird in einer Art umgestaltet, die sich dann als etwas völlig Neues zeigt, nämlich als Friedenssymbol. Darüber hinaus besteht hier auch noch die Ähnlichkeit zu einem Schokoladenhasen⁶⁵⁴, der zum Osterfest den Menschen als Süßigkeit offeriert wird. Beuys führt hier alles in ein Gegenteil – und damit zu etwas Positivem? So gibt er hiermit zumindest den Anstoß auch jedes familiär, politisch und eben alles sozial Falsche, einer Prüfung und schließlich einer Änderung zu unterziehen. Damit zeigt Beuys in seinem Kunstwerk des goldenen Friedenshasen(s) zugleich den Weg und das Wie zu einer sich aus der Sozialen Plastik heraus stetig prozessual erneuernden Sozialisation.

⁶⁵⁰ Nicht zuletzt aus diesem Grunde bezieht sich Beuys so sehr auf Manresa; „Beuys bewunderte bei Ignatius diese Disziplinierung des Ich in der äußersten Zuspitzung des Bewusstseins (...) im Denken.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 82

⁶⁵¹ In der Philosophie des Aristoteles können die Lebensformen in zwei unterschiedliche Kategorien eingeteilt werden. Erstens das politische Leben und zweitens das theoretische Leben. Beide Lebensformen sollen zu einem guten Leben führen. In der „Nikomachischen Ethik“ und in der „Politik“ beschäftigt sich Aristoteles mit Ethik und Politik als praktischer Wissenschaft. Das von ihm verfolgte Ziel ist die Praxis. Die Nikomachische Ethik untersucht das menschliche Handeln, dessen Zweck (Telos) darin besteht, zu dem „praktisch Guten“ zu gelangen. Eine hier ansetzende Sozialisation müsste demnach auch von philosophischer Seite wünschenswert und ganz im Sinne des Aristoteles sein. Seine wesentlichen Ziele sind: das „gute Leben“ und die „Glückseligkeit“ (eudamonia). Bedeutsam ist vor allem die Betonung des Guten, und dass Aristoteles den Menschen als politisches Wesen („zoon politikon“⁶⁵¹) und als sprachbegabtes Wesen („zoon logon echon“) betrachtet.

⁶⁵² Die Feststellung Adornos ist hier bezeichnend: „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird. Adorno 1970 (Ästh. Th.), 205.

⁶⁵³ Ganz konträr zum Inhalt des Ewigen Waldes im Sinne der nationalsozialistischen Einfärbung.

⁶⁵⁴ Es handelt sich hierbei um den Schokoladenhasen, der für ein Konsumverhalten steht. Beuys bezieht sich hier also auf etwas Bekanntes, damit der Betrachter als Rezipient und Bürger gleichermaßen, selbst Stellung beziehen kann.

Als Frage und These zugleich sei auf Folgendes der Blick gerichtet: Können Werte, wie beispielsweise das Gute, das Schöne, die Glückseligkeit ausschließlich in der Gemeinschaft gefunden werden und wie kann die Kunst als besondere Ausdrucksform eine Plattform für diese Werte bieten. Ist es die Gemeinschaft, die sich durch eine stete Sozialisation in und mit der Kunst entwickelt?

Der Mensch kann sich durch sein Handeln und Sprechen offenbaren und darin liegt seine Chance zu einem guten Leben, welches auch die Glückseligkeit umfasst. Bezeichnend ist, dass das in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten gewährte "Streben nach Glück" als ein Menschenrecht installiert ist.

Um aber die Frage zu beantworten, wie sich Sozialisationsprozesse an Hand des erweiterten Verständnisses von Kunst hätten vollziehen können (und sich teilweise auch vollzogen haben), muss danach gefragt werden, wie sehr die *erweiterte* Kunst sozialisationstheoretische Grundlagen bereithält. „Selbst in der alltäglichen Haushaltsführung und der basalen Beziehungsgestaltung spielen Prozesse der Abstimmung, der Kooperation, der Abwägung von Optionen und der Bewertung individueller Handlungsbefähigungen eine zentrale Rolle.“⁶⁵⁵ Diese Aussage lässt sich so auch auf den erweiterten Kunstbegriff bei Beuys und die Sichtweise auf das Handeln in und mit der Kunst im Sinne eines künstlerischen Tuns übertragen.

So wie es den ständigen Wandel familialer Lebensformen gibt und damit zugleich „makrostrukturelle Rahmenbedingungen in den Blick“⁶⁵⁶ kommen, so lässt sich dies so auch auf die Beuys'sche Sichtweise übertragen. Gerade die für jeden Menschen spezifische Lebensführung drückt sich dann auch in den kreativen bzw. künstlerischen Tätigkeiten aus, die in jedem Einzelfall entscheidend für die Entwicklung und Modellierung der Sozialen Plastik sind. Darin besteht dann auch die Kultivierung im Sinne der Sozialen Plastik, die als spezifische Kultivierung auch unter dem erweiterten Kunstbegriff zu subsumieren ist.

11.1 Das Tun in der Sozialen Plastik als Inbegriff des Sozialen

Die soziale Plastik als Konstrukt einer steten Veränderung der Gesellschaft zum Besseren – zum Bestmöglichen – wird sich im Sinne von Beuys nur dann wirklich vollziehen, wenn jene dort vorgenommenen Tätigkeiten einen besonderen Stellenwert haben werden und zwar als eine Kunst, die jeden Menschen in seiner Tätigkeit als etwas Herausragendes ansieht und jedem auch zutraut, ein solches Potential in sich selbst abrufen zu können. Damit besteht hier eine Verdichtung des Tuns, in Richtung auf einen künstlerischen und damit vor allem kreativen, schöpferischen Akt. Hiermit konkretisiert sich zugleich das Beuys'sche Ansinnen, „jeder Mensch ist ein Künstler“. Ganz bewusst wählte Beuys hier nicht die Formulierung, jeder Mensch ist kreativ oder jeder ist ein Schöpfer und also schöpferisch tätig, sondern nahm das Wort Kunst als

⁶⁵⁵ Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 381.

⁶⁵⁶ Grundmann ebd.

allumfassenden Logos für eine Bezeichnung eines Tuns, welches geeignet zu sein scheint, jedes menschliche Tun zu charakterisieren, soweit es für eine Veränderung an der Gesellschaft dienlich ist.

Die gesellschaftliche Veränderung zum Bestmöglichen, um ein gutes Leben führen zu können, darin kulminierte das Beuysche Anliegen. Das so hervorgerufene künstlerische Handeln führt dann auch zu einer gleichzeitigen Verdichtung der mitmenschlichen Beziehungen, die für das gesellschaftliche Gefüge so entscheidend sind, wenn es darum geht, eine Veränderung herbeizuführen. Die Handlungen, Tätigkeiten, die sich infolge des Verständnisses einer kreativen Tätigkeit und als Kunstschaffen offenbaren, versetzen so auch jeden einzelnen Menschen in die Lage, die Tätigkeit in besonderer Weise Wert zu schätzen und durch das gemeinsame Tun das Wissen um die Möglichkeiten der Veränderung der Gesellschaft zu bestärken. Denn gerade das Gemeinsame, welches sich durch das kreative Tun bezeugt, erweitert auch den Kreativitätshorizont des einzelnen Menschen in die Richtung, die Beuys als „Jeder Mensch ist ein Künstler“ bezeichnet.

Die Wertschätzung jedes einzelnen Menschen und nicht nur einer bestimmten Elite, die Anspruch auf ein spezielles kreatives Potential erhebt, sind hier basal. Ganz in diesem Sinne kann auch jeder Mensch ein Künstler *werden*. So wie in einer Familie „Aspekte des sozialen Handelns „vererbt“, die als „working model“ für alle weiteren Sozialbeziehungen dienen“, ⁶⁵⁷ so geschieht dies auch auf der Ebene, welche Beuys den Tätigen in und an der Sozialen Plastik zugeordnet hatte. Die sich entwickelnden sozialen Beziehungen, die innerhalb des Tätigseins an der Sozialen Plastik entstehen, sollen Erfahrungen ermöglichen, die dann wiederum für den weiteren Ausbau der Veränderung der Gesellschaft zum Besseren genutzt werden. Dies alles geschieht dann auf der Grundlage des neu verstandenen Kunstbegriffs des Schöpferisch-Kreativen. Das Besondere ist hier, dass der einzelne Mensch nicht erst lang dazu einen Lernprozess durchläuft, sondern zugleich in seiner potentiellen Fähigkeit bestärkt, diesen auch nur abzurufen braucht, um in der Sozialen Plastik seine Tätigkeit anzuwenden, ja auszuleben.

So ist zumindest der Einstieg von Beuys gewollt. Ist dieser erfolgt, so wird sich im Laufe des Prozesses in einem gegenseitigen und wechselseitigen Vollzug der Handlungen ein voneinander Lernen einstellen, um damit speziell der Sache der Gesellschaftsveränderung zum Besten hin förderlich zu sein. Die bei jedem im Grundsatz schon vorliegende Orientierung am eigenen Handeln, findet in der Tätigkeit an der Sozialen Plastik die spezifische Ausformung. Zum Vergleich sei dazu eine Äußerung von Grundmann hervorgehoben: „Durch diese genuin menschliche Orientierung eigenen Handelns am Handeln anderer formiert sich eine spezifische soziale Praxis, in die die Individuen eingebunden sind und der sie sich zugehörig und verpflichtet fühlen.“⁶⁵⁸ Das sich hier bekundende Miteinander im gemeinsamen Tun,

⁶⁵⁷ Gerris und Grundmann, 2002, 4; . Gerris und Grundmann, Reziprozität,. In, Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 22. 3-24.

⁶⁵⁸ Grundmann, 2006; Grundmann & Wernberger, 2014, so auch in Oliver Arranz Becker, 2015; Familie und Sozialisation Matthias Grundmann und Angela Wernberger, 381-402.

zeigt eine Wechselseitigkeit, die als Kooperation gilt und die sich so auch in der Sozialen Plastik zeigen sollte, womit sich auch hier inmitten der Sozialen Plastik ein Sozialisationsprozess abzeichnet. Es geht schließlich stets um Koordination und Kooperation. „Und genau darin fußt Sozialisation, als „eine besondere Art der zwischenmenschlichen Kooperation und Handlungskoordination, die die Kultivierung reproduktiver Verhaltensweisen begünstigt und ein Gemeinwesen hervorbringt, das Handlungssicherheit und Unterstützung“⁶⁵⁹ gewährleistet. So müsste JEDER von dem Anderen etwas an Handlungskompetenz übernehmen, etwas lernen, sich aneignen, um so dem fortschreitenden Prozess der Sozialisation zu dienen.

Die Handlungen müssten auf dem Wege des gegenseitigen Respektierens eine Gleichrangigkeit erhalten und so im Sinne der Beuyschen Idee das Kreative versinnbildlichen und von jedem daraufhin einen Ertrag, einen Zuwachs und also einen Mehrwert⁶⁶⁰ erhalten.

Die Soziale Plastik gewährt so gesehen eine doppelte, gar eine multiple Sozialisation, die sich immerwährend verändert und erneuert. Eine Akzeptanz dessen was vorgefunden wird, muss es hier eben nicht mehr geben und darin besteht die Schwierigkeit, die den einzelnen Menschen überfordern dürfte, da Normen hier nicht mehr in der Weise eine grundsätzliche Anerkennung erfahren wie sie beispielsweise bei Tomasello behandelt wird.⁶⁶¹ Die Reziprozität – einerseits auch von Beuys gewünscht – wird andererseits nicht klar als Mittelpunkt gesehen und daher stellt Beuys vielmehr auf ein gemeinsames Erleben von Intentionalität ab. Intentionalität, die stets mit anderen geteilt wird und so ein gemeinsames Sozialisieren im Hinblick auf die Soziale Plastik als deren Motor kennzeichnet. Nicht zuletzt darin besteht auch ein Teil der Kommunikation zwischen den Teilnehmern an der Sozialen Plastik, die sich in *nonverbalen Gesprächen* bekundet, wie sich in den Handlungen zeigt, die jedem vor Augen geführt werden.⁶⁶² In und durch die Soziale Plastik ist dann das Modellieren eröffnet und gewährt ein sich Einleben in das neu entstehende soziale Miteinander. Hierbei könnte alles in einen Zirkel sich wiederholender Versuche verlieren, die kein Ende ersichtlich werden lassen.

167

11.2 Die Soziale Plastik – Gesellschaftsmodell und Erkenntnisgrundlage

„Was man einem Kind beibringt, kann es nicht mehr selbst entdecken. Aber nur das, was es selbst entdeckt, verbessert seine Fähigkeit, Probleme zu verstehen und zu Lösen.“ (Jean Piaget)

Mir geht es darum, die richtige Ausdrucksweise für eine Sozialisation durch die Kunst zu finden. Eine Sozialisation wie sie Beuys zwischen der Kunst und der Gesellschaft

⁶⁵⁹ Grundmann ebd. 384, Oliver Arranz 2015; Grundmann und Wernberger, 381-402; und dort auch angegeben Grundmann, 2006, 59, Grundmann, Dravenau & U. Bittlingsmeyer, 2006.

⁶⁶⁰ Mehrwert innerhalb der Sozialen Plastik.

⁶⁶¹ Michael Tomasello, 2020 und ders. 2021. auch schon bei Piaget.

⁶⁶² So ähnlich in den Ausführungen auch Grundmann & Steinhoff, 2014.

als autonome Größe sah, um sich in einer sozial lebendigen Rolle zu finden, die vor allem die Zukunft gestalten kann (und sollte). Es muss verdeutlicht werden, wie Menschen das Erbe eines Zusammenlebens variieren und verbessern können, um es für die Zukunft zu denken, zu verstehen, zu behandeln und mit einem Leben der Dynamik zu erfüllen. Letztlich sei auch bemerkt, dass wir die Werke der sogenannten großen Kunst nicht abschaffen dürfen, um allein jedem Einzelnen die Befugnis zuzugestehen in eigener Kreativität etwas für Alle Aussagekräftiges ins Leben zu rufen. Die altbekannte und große Kunst ist Teil unseres sozialen Erbes, unserer Identität.⁶⁶³

Hier ist der Weg zwischen Erbe und Zukunft und auch der Utopie zu suchen. Beuys war der Utopie gewogen, was sich letztlich in seiner Aussage bekundet, dass jeder Mensch ein Künstler sei.⁶⁶⁴ Darüber hinaus betont Johannes Stüttgen in einem Interview, Beuys sei ein „Zukunftsspezialist“ und zitiert Beuys, „Ihre (Ursache)“ – die Ursache der Kunst – „liegt in der Zukunft.“⁶⁶⁵ Die individuelle Erfahrung, die sich aber unbedingt einer Verallgemeinerung offen zeigen muss ist basal, denn ohne jegliche Übereinstimmung mit dem Allgemeinen, ist eine Sozialisation nicht umsetzbar. Individuum und zugleich Sozialfigur – daran zeigt sich eine erneute Oszillation. So ist die Soziale Plastik als Leben zu verstehen, beweglich und fließend. Die Soziale Plastik ist das Leben als kollektive Leistung, an welcher alle Menschen mitwirken – mittun und mithandeln.

Den Begriff der Sozialisation benutzt Beuys nicht explizit in seinem Modell der Sozialen Plastik und so vermischen sich hier die Einstellung mit der Handhabung von Gegebenheiten, die der einzelne Mensch im Prozess des Miteinanders vorfindet.

Das miteinander kulminiert im Bilden an der Sozialen Plastik, die so gesehen in vielerlei Hinsicht ein spirituelles und sogar theologisch inspiriertes Konstrukt ist.⁶⁶⁶ Darüber beabsichtigt Beuys im Sinne einer Formierung und Formgebung, eine Sozialisation zu ermöglichen, die sich so in der Gemeinschaft noch nicht ereignet hat – weil nicht ereignen konnte. Der Mensch wird durch die permanente Mitarbeit an der Sozialen Plastik quasi dazu berufen, sich in und mit seinem Tätigsein den Mitmenschen in einem stetigen Austausch zu begegnen, um sich ebenso in die speziellen Prozesse eines völlig neu verstandenen Kunstschaffens einzuleben.

12 Der Chaosbegriff bei Joseph Beuys und die Verwendung von Materialien

„Alles kommt aus dem Chaos. Die Einzelformen kommen aus einem komplexen Ungerichteten. Das muss man sich vorstellen wie eine zusammenhängende, sehr

⁶⁶³ Dieser Meinung hatte sich Beuys übrigens nicht entgegengestellt, nur war es ihm wichtig, dass es nicht bei einer bloßen Bewunderung bleibe. Wenn auch sein Ausspruch „Ich steige aus der Kunst aus“ und „werft doch alles zum Fenster raus“ einen solchen Eindruck vermittelten.

⁶⁶⁴ Der Ausspruch lehnt sich an Novalis und die Romantiker des Deutschen Idealismus an.

⁶⁶⁵ Interview von Johannes Stüttgen am 21.10. 2021. Boesner Kunstportal, [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch)> watch

⁶⁶⁶ Wie oben ausgeführt.

*komplexe Energie, die aber keine bestimmte, sondern eine unbestimmte Stoßrichtung hat. Das Wörtchen ‚unbestimmt‘ passt sehr gut auf den Chaosbegriff, wie ich ihn anwende. Und dann sind alles andere Bestimmungen davon. Nur aus dem Chaos kann etwas kommen. Aber das ist ein positiver Begriff von Chaos.“*⁶⁶⁷

Demnach könnte man von einer epistemischen Leistung des Chaos für die Logik des Sozialen ausgehen. Die diesbezügliche Inspirationsquelle dürfte Friedrich Nietzsche geliefert haben.⁶⁶⁸ Es ist das Dionysische insbesondere als eine Lust, die auch auf Irrationales hinweist und in dem Sinne geradezu eine Kritik an der Sozialität und der darin propagierten Werte des 19. Jahrhunderts übt und damit einem gestaltlosen Urgrund sucht, welcher sich im Chaos auftut⁶⁶⁹. So ist das Chaos eine Grundkategorie bei Nietzsche und weist sich als soziologisches Moment aus. Mensch und Welt und wie jene zueinander stehen, darin ist das Anliegen Nietzsches sichtbar und mit seiner Rede zum Tode Gottes bezeugt sich der Zusammenbruch all dessen, was als wertvoll innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges galt. Beuys nimmt ebenso Bezug auf den Topos vom Tode Gottes und stellt so die Linie zur Gedankenwelt Friedrich Nietzsches her. Seine Erzählweise verdeutlicht inwieweit er selbst einer Utopie der Sozialen Plastik verbunden ist, die sich mit religiösen Tendenzen vermischt. „Die eigentliche Pointe“ ist aber, schreibt Kirsten Claudia Voigt, dass Beuys „Nietzsche und Goethe (den von Nietzsche Verehrten und Bekämpften) begrifflich vereint und versöhnt“ habe.⁶⁷⁰

Dies wird als Grundfaktum für Beuys bedeutsam – stets in Hinblick auf seine Kriegserfahrungen und die Nachkriegszeit. Chaos – sehr bekannt ist diesbezüglich der Schmetterlingseffekt beim Wetter, auch hinsichtlich der Wirtschaftskreisläufe findet der Begriff des Chaos Verwendung. In der Mathematik werden Prozesse als chaotisch bezeichnet, wenn sie sehr empfindlich von den Anfangsbedingungen abhängen, so dass sie sich nur sehr schwer oder gar nicht vorhersagen lassen.⁶⁷¹

169

⁶⁶⁷ Beuys, zit. n. Harlan/Rappmann/Schata 1976, 22; So auch in Beuys Handbuch 234.

⁶⁶⁸ Nietzsches Chaosbegriff ist komplex wie vielschichtig. Es gibt bei ihm auch nicht nur den einen Willen zur Macht, sondern die vielen Willen, die jeweils nach Macht streben und in seinem Werk der Genealogie der Macht kulminieren. Dabei wird nie ein Ganzes gebildet, sondern das Chaos ist vorherrschend, wohl aufgrund der unvorhersehbaren Explosivität. Ganz in diesem Sinne ist die Welt bei Nietzsche auf das ewige Chaos gegründet und verliert sich darin

⁶⁶⁹ Hierzu auch, Bernhard Arnold Krause Apollinisch-Dionysisch. 1987.

⁶⁷⁰ Voigt 2016, 45–46. So auch in Beuys Handbuch 9–10.

⁶⁷¹ Als Beispiele: Wettergeschehen, Einfaches/ normales wie chaotisches Pendel, können jeweils durch mathematische Gleichungen beschrieben werden und unterliegen der Schwerkraft. Lenkt man ein normales Pendel, einfaches Pendel, aus, dann schwenkt es hin und her, selbst wenn man es mehr lenkt, schwenkt es zwar mehr aus, aber noch in vorhersehbaren Bahnen. Der Bewegungsablauf ist stets bekannt. Ganz anders verhält es sich bei einem sogenannten chaotischen Pendel, hier kommt stets eine völlig andere Bewegung heraus. Der Bewegungsablauf ist eben nicht mehr vorhersehbar. Die Chaosforschung ist aufgrund der Unvorhersehbarkeit auch in den und Geistes,- und Sozialwissenschaften von Interesse. Diesbezüglich könnten sich hier Verbindungen zwischen der Beuys'schen Sichtweise auf das Chaotische und die sozialisatorische Bildung in der Soziologie bestehen.

Ebenso ist auf den Begriff der Form einzugehen, die so betrachtet ein Gegenpol zum Begriff Chaos liefert. „Das ist ein plastischer Prozess.“⁶⁷² Alles kommt aus dem Chaos und wird durch Bewegung zur Form gebracht. Zu immer neuen Formen. Dabei kann es auch jeder Zeit wieder ins Chaos zurückfallen. Mit dieser plastischen Theorie hat Beuys eine bedeutende Anthropologische Theorie geschaffen. Ganz in diesem Sinne reklamiert er es auch auf das Modell seiner Sozialen Plastik und dahingehend auf seine Sicht auf die Sozialisation. Eine bizarre Sichtweise, die sich so nicht mit jener Sozialisation wie sie von Matthias Grundmann erklärt wird in Übereinstimmung zeigt.

Die von Beuys verwendeten Materialien mögen in dieser Hinsicht eine Erklärung für seine teilweise bizarr anmutende Sichtweise liefern. Das weiche, verflüssigte Fett zeigt unterschiedliche Möglichkeiten der Anwendung und ist sogar von Beuys als chaotisch bezeichnet worden und gerade wegen dieser Einschätzung war er auch von Fett als Werkstoff fasziniert. Es steht für Energie und also Kraft spendend, war und ist als Überlebensquelle wichtig und lässt sich in vielfältiger Art formen und modellieren. So entstehen Kunstwerke, die sich von den bisher geschaffenen Exponaten deutlich unterscheiden.⁶⁷³ Darin besteht auch ein Verfremdungseffekt, woraus hier erst das Werk als Kunstwerk entsteht. Es gewinnt etwas hinzu, was sich als Sozialisationsförderung interpretieren lässt. Der Bezug zwischen alltagstauglichem Fett, Honig,⁶⁷⁴ Schmiere ist direkt auf den Betrachter als Mensch gerichtet, der sich ansprechen lässt und antwortet. Die Kommunikation läuft hier sogleich in einer direkten Konfrontation ab. Der Betrachter avanciert zum Handelnden, der in ähnlicher Weise einen Schaffensprozess beginnt. Bildhauerei und Plastik verfließen hier ebenso wie überhaupt jede Begrifflichkeit der Kunst in die soziologische Komponente mündet, wie ich es ausdrücken möchte.

Die althergebrachten Werkstoffe in der Bildhauerei bzw. der Plastik sind Bronze, Gips und auch Eisen, doch Beuys setzt das Fett bewusst ein.⁶⁷⁵ Genau wie sich im menschlichen Nahbereich, der Familie, der Freundschaft, des Bekanntenkreises die spezifische Gemeinschaft bildet und gegenseitig beeinflusst, - womit zugleich das Wort -fluss wieder genannt ist, - so will auch Beuys die menschliche Gemeinschaft zu einer (riesigen) Familie formen, die sich in der Kommunikation an ihren eigenen Schöpfungen erkennt und sich des eigenen Selbst, des Ich wie auch des Gegenübers als Du findet. Schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts arbeitet Beuys mit organischen und anorganischen Materialien. In Zeichnungen setzt er Fett ein und ebenso in seinen plastischen Arbeiten. 1963 entwickelt er die plastische Theorie. Das

⁶⁷² Das Beuyssche Diktum bei Staack, Wer nicht denken will fliegt (sich selbst) raus. In, Eugen Blume 2008, 130–153; Wer nicht denken will fliegt raus – sich selbst – Zitat von Joseph Beuys auf einer Karte, Werk „Wirtschaftswerte Apollo, 1977“, das in der Mülheimer Galerie de Hamé u.a. zum Verkauf steht.

⁶⁷³ Heiner Stachelhaus 2006. 91/92. 511

⁶⁷⁴ Für Rudolf Steiner ist die Biene, die ja auf ihre eigene Sexualität zum Wohle der anderen verzichtet „Träger des Liebeslebens“. Sie trägt die Liebe von den Pflanzen in ihren Stock, und macht den Honig damit zum

Liebesprodukt. Beuys will seine Skulpturen als Wärmeleiter im Sinne des Bienenstocks verstanden wissen.

Ebenso wie die Wärme der Biene durch ihr Produkt nach außen getragen wird, so sollen sich auch seine Skulpturen positiv auf die Gesellschaft wirken. In, Steiner, Über das Wesen der Biene. 1988, 28.

⁶⁷⁵ Monika Wagner, 2001. 199- 200.

Fett ist als Material grundlegend, eine Basis des Lebens, eben ein Etwas, was das Leben spendet. Filz findet auch Verwendung, da es Fließendes aufnehmen kann und auch aus Feuchtigkeit entstand wie auch Kupfer in seinen Arbeiten als Wärmeleiter eingesetzt wird.⁶⁷⁶ Wärme, Feuchtigkeit, das Weiche und Fließende als die Grundlagen der Ernährung sind so bestimmend im Werk von Beuys, dass sich schon daraus die Ableitung ergibt, dass ein Bezug auf eine Wechselseitigkeit zum Mitmenschen besteht. Diesbezüglich förderlich sieht Beuys sogar das Museum als besonderen Ort.

Die Dynamik der Kunst und das Beuys'sche Kunstverstehen zeigt sich in der Schnittmenge zur Museumslandschaft, die eben nicht mehr nur als Tempel der Musen zu sehen ist,⁶⁷⁷ sondern als ein Ort der Begegnung und Bewegung, sprach Beuys doch von „museum in motion“.⁶⁷⁸ Verstand Beuys alle schöpferischen Tätigkeiten als dynamisch, so ist es selbstverständlich, dass auch der Ort an welchen Kunst gezeigt wird, die Dynamik spiegeln muss. Dynamik ist im Kunstverstehen des Joseph Beuys, welches zugleich ein Sozialverstehen ist, eine so tragende Spezifität, die sich darin offenbart, dass das Chaos, das Chaotische, welches in einem unendlich und nicht zu durchdringenden hin und her, in einem Überschwang aller Dynamik daherkommt, bei Beuys geradezu gefeiert wird. Für Beuys steht der Begriff des Chaos exponiert für etwas Positives, so dass Energie daraus in unendlicher Menge freigesetzt wird, die Neues kreiert und zu steter neuer Kreation fähig ist und zu eben immer neuer Kreativität führt.⁶⁷⁹ „Nur aus dem Chaos kann etwas kommen. Aber das ist ein positiver Begriff von Chaos [...]. Es muss sich aus diesem Energetischen etwas in Bewegung setzen und dann zu einer Form kommen [...] Das ist Kreativität.“⁶⁸⁰

171

Es geht ihm oft um das schlechthin Chaotische, welches sich so ganz und gar jeglicher Berechnung, Vorhersehbarkeit, und damit Statik und also Bevormundung widersetzt. Dies bekundete Beuys z.B. indem er es darauf anlegte bei den Zuschauern und Rezipienten ein „heilsames Chaos“⁶⁸¹ anzuregen und „erstarrte Vergangenheitsformen“⁶⁸² in Anlehnung an die Katharsis einer völligen Veränderung zu unterziehen. Er zelebrierte die Möglichkeiten die zur Katharsis führen sollten und wünschte jene kathartische Erwärmung. Dies zeigte sich 1963 bei einer Aktion auf dem Festival der neuen Kunst als er Teile der Berliner Sportpalastrede von Hitlers Propagandaminister Joseph Goebbels abspielte, dessen Stimme kam im gellenden Ton vom Band: „Wollt ihr den totalen Krieg“.⁶⁸³

In dieser Absicht wird das Programm von Beuys, welches eigentlich auch nicht wirklich einem Programmverlauf identisch ist, eine kulturelle Erfahrung jenseits der eingefahrenen Bildungs-, Wissenschafts-, und Kunstbereiche konstituieren. Damit

⁶⁷⁶ Theodora Vischer, 1991. S. 163.

⁶⁷⁷ obwohl zu jenen neun Musen eben nicht die *Pictura* – die Muse der Malerei – gezählt wird. Hier erwähnt, da Beuys auch als Zeichner tätig war.

⁶⁷⁸ Beuys, zit. n. Beuys/Haks 1993, 19.

⁶⁷⁹ In diesem Sinne darf man sogar an die neuesten Interpretationen in der Physik denken.

⁶⁸⁰ Joseph Beuys, zit. nach Adriani u.a. 1986 ,1973. 127; Beuys, in Harlan, Soziale Plastik, 22.

⁶⁸¹ Joseph Beuys, zit. nach Adriani u.a. 1986 S. 127.

⁶⁸² Ebenda

⁶⁸³ Es handelte sich um das nicht vollständig abgebildete Spruchband. Wollte ihr den totalen Krieg.

sollte ein neuer Rahmen für alles Soziale geschaffen werden. Zwar steht der Mensch bei Beuys im Mittelpunkt und wie jener seine Art Sozialisation betreibt oder besser gesagt, betreiben sollte, doch ist es darüber hinaus die individuelle Erfahrung, welche die neuen sozialen Strukturen bedingt.⁶⁸⁴

Die Soziale Plastik kulminiert in kultureller Erfahrung und bringt eine zusätzliche Komponente, die eine Vermittlung von individueller Erfahrung in und mit sozialen Strukturen offenlegen soll. Gerade in der Interpretation und sprachlichen⁶⁸⁵ aber vor

⁶⁸⁴ Ganz in diesem Sinne, Harlan 1976. 117 – 125. Eine neue Art der Sozialisation eröffnet sich wohl demnach ebenso auf neuen Sichtweisen der Kunst, die eine sozialisierte Kunst ist.

⁶⁸⁵ „Sprache als Plastik Beuys veranschaulicht den Standort ‚seiner‘ Materialien Fett und Filz. Er verdeutlicht die für ihn ähnlichen Qualitäten der beiden Stoffe, indem er die Bezeichnungen für sie soweit wie möglich einander angleicht. Dazu wählt er eine zweite Sprache und biegt die Rechtschreibkonventionen. Das ist genau die Vorgehensweise von Joyce in *Finnegans Wake*. Beuys scheint auf diese Zusammenhänge anzuspielden, als er sagte, sein Weg sei durch die Sprache gegangen. Beuys 1986, 38.“ Beuys Handbuch 248.

„Im Fluxus-Kontext entdeckte Beuys auch die Möglichkeit, Sprache als ein künstlerisches Material zu betrachten“ Beuys Handbuch 370

„Der Arzt, Medizin- und Kunsthistoriker Axel Hinrich Murken vergleicht die Beuys'sche Bildsprache in zeige deine Wunde des Weiteren mit der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, welche die Leiden Christi in äußerst brutaler und realistischer Weise dargestellt hat (Murken 2018., 13). So evokiert auch Beuys, auf eine gänzlich andere Art, Bilder des Todes, des Schmerzes und der Vergänglichkeit und bezieht diese in das tägliche Leben ein – wie z. B. mit seiner Installation zeige deine Wunde, welche mitten in eine Fußgängerpassage des urbanen Lebens platziert wurde (vgl. ebd., 16). Sowie die Schmerzdarstellung in der christlichen Ikonographie in erster Linie über das Bild der tiefen, blutenden Wunden Christi oder jener der Märtyrer versinnbildlicht wird (Weigel 2007), so findet sich diese Bildsprache ebenso und nicht nur durch die Titelgebung in Beuys' Installation. Die arrangierten Werkzeuge – Forken und Schäleisen – mutieren auf imaginativer Ebene schnell zu eben jenen Waffen, die nicht nur die Gegenstände wie Schiefertafeln ritzen, sondern auch dem hier abwesenden menschlichen Körper tiefe Wunden zufügen können (vgl. Schröder 2011, 237)“. Murken 1979, 13.; Weigel Märtyrer-Porträts, 2007; Schröder, Schmerzensmänner, 2011; Beuys Handbuch 418.

„Wir sind immer schon im Bild, auch wenn wir meinen, vor einem Bild zu stehen. Etwas Ähnliches gilt für die Plastik als geformte Energiebewegung: Sie ist eine innere Relationalität der Verwandlung und sie ist immer auch eine äußere Relationalität der sich in der Bewegung stets verändernden Bezugshaftigkeit. Wir können uns eine Plastik genauso wenig gegenüberstellen wie ein Bild, wir berühren sie immer schon und sind von ihr bewegt. Deshalb kann Beuys auch dazu übergehen, Sprache als Plastik zu verstehen: „Sprechen = Plastik“ (ebd., 359) notiert er etwa auf einem Blatt von 1972. Sprechen ist in der Sprache sein, es ist sich und die Sprache verändern, und es ist, sich etwas Sprachliches vergegenwärtigen. In diesem Sinne ist auch Sprechen oder ist die Sprache topologisch: ein Kontinuum der Verwandlung, um eine Wendung Walter Benjamins zur Sprache und zur Übersetzung aufzunehmen (vgl. Benjamin 1977, 151). Auf einem zwischen 1961–65 datierten Blatt schreibt Beuys über das in Großbuchstaben fixierte Wort »PLASTIK« am unteren Rand eines Blattes „[...] es ist ein Unterschied ob man seine Aufmerksamkeit nur auf etwas Gegenüberstehendes, einen / Gegenstand, sondern auch noch das Denken / über diesen Gegenstand und schließlich / dazu auch noch sich selbst bewusst erlebt“. Beuys, zit. n. Beuys, E. Beuys 2000, 475. Beuys Handbuch 110.

Max Reithmann betont wie sehr Beuys das Sprechen und Denken als eine Einheit sieht. Auch zeigt sich eine Wechselseitigkeit hinsichtlich der Sprache und dem Denken. Übrigens eine Problematik, welche auch in der Philosophie einen breiten Forschungsaspekt einnahm und einnimmt. (Wittgenstein, Austin, Searle, in neuester Zeit auch Nicola Kompa, um nur Einige zu nennen.) Ebenso widmeten und widmen sich Forscher der Soziologie (Sprachsoziologie – Verbindungen zu Luhmann, Schütz, Bourdieu u.a.) eingehend der Beziehung zwischen dem Denken und dem Sprechen als Grundlage jedweder Kommunikation und Interaktion. Nina Schulze führt zur Beuys'schen Sichtweise und also dem Zusammenhang zwischen Denken und dem plastischen Vorgang des schöpferischen Tuns Folgendes aus: „Max Reithmann ruft direkt eine ganze Reihe von Referenzen auf. Er betont, wie eng bei Beuys das Denken mit dem Sprechen verknüpft sei (vgl. Reithmann 1991, 40) und sieht ihn nahe bei Novalis und Fichte, die den schöpferisch-plastischen Vorgang im Sprach- und Denkprozess des Menschen beschreiben (vgl. ebd., 40–42), um zusammenzufassen: »Auch für Beuys setzt der ‚Begriff des Plastischen‘ im Denken und Sprechen an, geht vom Medium der Sprache aus« (ebd., 42). Mit der

allem der plastischen Artikulation der eigenen Erfahrung können und sollen soziale Konstruktionen zum Vorschein kommen. Die Erforschung der eigenen Tätigkeit inmitten der Gemeinschaft lässt mannigfaltige Kollisionen zu, welche bei der Herausbildung und Bewusstwerdung die Identität im Prozess der Sozialisation entstehen lassen, wenn sich der Einzelne eben nicht mehr nur als Einzelner sieht, sondern als Mitmensch, welcher durch das neue soziale Milieu zu sich selbst als höchst sozial aktives Wesen die Sozialisation in der Gemeinschaft voranbringt, heißt (mit-) entwickelt. Dem Menschen eröffnet sich ein Raum, in welchem er Neues ausprobieren muss und Illusionen, unterschiedliche Richtungen und Formen eigener Identitätsbildung, durch ein Formen von Gegenständen auch in die Gemeinschaft als Ergebnis eigener Formung einbringen kann und muss. Damit zeigt sich jedem Einzelnen die reale Möglichkeit selbst etwas bestimmen zu können.

Die kulturelle und soziale Erfahrung der Menschen in einer Gemeinschaft stärkt sich auch an Kollisionen insbesondere in ihrer Anfangsphase. Davon ging Beuys aus, denn seine Kunstauffassung, forderte geradezu dass das Individuum sich plötzlich inmitten des Zusammenbruchs der Formen traditioneller sozialer Identitäten sowie der Entstehung einer völlig neuen Sozialität des Verhaltens wieder findet. Beuys zeichnete damit den Weg einer Sozialisation der Abweichung, eben des Abweichens von jeglicher an Traditionen gebundener Denkweise sozialer Aspekte. Die Künstler sind hier nicht die Elite schlechthin, sondern dieser Gedanke bleibt bei Beuys ausgespart, obwohl es auch weiterhin die Kunst geben soll, ist sie doch als Vehikel einer sozialisierten Kunst mit in den Apparat der Sozialisation eingebunden.

Die soziale Plastik ist aber das entscheidende Moment eines Ideals des 20. Jahrhunderts, welches einem Teilaspekt des Flexiblen schlechthin entspricht, nämlich dem Biagsamen, um damit jedem Menschen die Erreichung des eigenen von ihm selbst zu erkundenden Horizontes zu bezeugen. Hier zeigt sich eine weiche und dehbare, stets interpretativ auslegbare Seite, in der darüber hinaus auch jeder positiv den Anderen als Mitgestalter am Projekt der Sozialen Plastik anerkennt – anerkennen kann.

Damit wird hier die Frage bedeutsam, welche Fähigkeiten und Eigenschaften soziales Leben im sozialen Raum der Sozialen Plastik fördert und zu Tage bringen kann. Beuys setzt direkt bei Phänomenen personalen Lebens im sozialen Raum an, um hier teilweise zu provozieren - wie es ihm in seinen zahlreichen Performances und Aktionen, aber eben auch mit seinen Multiples und sogar mit seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen gelang.

„Darin liegt zugleich begründet, warum Beuys sich nicht auf die Ausarbeitung einer Philosophie hat beschränken wollen, die er in einem oder mehreren Büchern hätte darstellen können. [...]Im Rahmen der ‚sozialen Plastik‘ jedoch glaubte Beuys,

Humboldtschen Definition von Sprache: „Sie ist selbst kein Werk [...], sondern eine Tätigkeit“ (Humboldt, zit. n. ebd., 46), ist der Verstofflichungsprozess des Beuysschen Denkens als Sprechen zu verstehen (vgl. ebd., 46). Seine Überlegungen resümiert der Autor schließlich in dem Satz: „Das Verstehen des Prozesscharakters der Sprache wird somit zur Voraussetzung für das Verstehen des erweiterten Kunstbegriffs“ (ebd., 46).“Nina Schulze, Kommunikation als Kunstform, 117-122, In, Beuys Handbuch 120. Hervorhebung von mir.

Theorie und Praxis verbinden zu können. Dies ließ sich nur unter Verzicht auf eine selbstständige philosophische Theorie erreichen, die dann doch wieder einseitig rational verstanden worden wäre, während die Kunst, die Schiller die Tochter der Freiheit genannt hat, hierfür den geeigneten Zusammenhang bot.“⁶⁸⁶

Hinsichtlich der Beuys'schen Plastik und Skulptur ist ohnehin bemerkenswert, dass die Skulptur als Soziale Plastik, einen Gegensatz zur klassischen Figur nicht nach außen hin darstellt, sondern in das Innere hinein reicht. Jenes, was man als Form benennt, ist quasi im Inneren verborgen und entsteht durch die sozialen Betätigungen der einzelnen Mitglieder. Beuys gibt diesbezüglich zwar Anweisungen, die aber von den Teilnehmern frei umgesetzt werden sollen – eben ganz im Sinne des grundsätzlichen Selbstdenkens und Selbsttuns. Hieran wird immer die performative Seite der Sozialen Plastik bzw. Skulptur bei Beuys deutlich. Beuys spricht von Sozialer Plastik und tut es sogleich – setzt es um und veranlasst so auch die Teilnehmer es zu tun. Performance im wahrsten Sinne des Wortes.⁶⁸⁷ Das sich so zeigende Miteinander-Tun steht einmal mehr für die „Prozesshaftigkeit“ der Sozialen Plastik. Es ist der Schaffensprozess an sich und das Auf-dem-Weg-Sein, um die Möglichkeit offen zu halten, eine sich ständig erneuernde Gesellschaft erschaffen zu können.

Eine Ausweglosigkeit, die sich in einer Hoffnungslosigkeit findet, ist für Beuys ohnehin keine Option, da er stets das Auf-dem-Weg-Sein als zielführend sah und darin sogar das Chaotische als Leitgedanken zuließ. Beuys war auf Diskussion und auf ein Weiterkommen ausgerichtet, um mit Menschen einen Dialog führen zu können – auch und im Besonderen einen Dialog durch und mit der Kunst als Teil der Sozialen Plastik, welche- infolge der hier gemachten Ausführungen – als sozialisierte Kunst gelten darf. Hier sei darauf hingewiesen, dass sich die Sichtweise des Joseph Beuys stets auf das Helle ausrichtet, so wie es Wenzel Beuys hervorhebt.⁶⁸⁸

Damit zeigt er keine direkte Verbindung zu rein atheistisch-nihilistischen Strömungen. Sein Verstehen der Philosophie des Friedrich Nietzsche lässt sich auch dahingehend auslegen.⁶⁸⁹ Die Idee und die sich daran anknüpfende Erfahrung sind für ihn auch in den Frauen- und Mädchenzeichnungen ein bedingendes Element, da hier das Emotionale und Affektive stark im Vordergrund steht und den freien Raum der Selbstbestimmung eröffnet.⁶⁹⁰

„Man braucht dann gar nicht mehr unbedingt dieses Wort ‚Kunst‘. Das Wort ‚Kunst‘ bezieht sich dann auf etwas viel Größeres, und das andere ist einfach eine Darstellung in Material, in Ton, in Holz, das Behandeln von Farbe in Bildern, in Darstellungen,

⁶⁸⁶ Wouter Kotte, Ursula Mildner, 9.

⁶⁸⁷ In gewisser Hinsicht verdeutlicht sich hier sogar die Verbindung zur philosophischen Sprechakttheorie eines John Langshaw Austin (1911-1960), womit ein weiteres Mal der Zwischenbereich im Vordergrund steht.

⁶⁸⁸ Im Gegensatz dazu die Meinung von Stachelhaus, welcher eher das Dunkle im Werk bei Beuys als letztendliche Verankerung sieht.

⁶⁸⁹ Aus den Werken Nietzsches nimmt er sich im Besonderen die Kritik der christlichen Moral vor, den Gedanken des Selbst und die Interpretationen zum Chaosbegriff. Was Beuys auch in dieser Hinsicht als Eklektiker auszeichnet.

⁶⁹⁰ Wouter Kotte Anm. 102.

das Arbeiten mit Linien auf Flächen usw. Man kommt dann auch über diese hochgestochene, elitäre, elfenbeinerne Turmsituation hinaus mit der Kunst.“⁶⁹¹ Kunst im Beuyschen Sinne ist also eine eher geistige Angelegenheit.

Doch kommt es Beuys darauf an, die Einheit von Geist und Seele hervorzuheben. Ratio und subjektive Empfindungen sind deshalb nicht unbedingt unvereinbar. Dem Menschen fällt es schwer aus eigener Kraft etwas zu bewerkstelligen, dass ihn befreit. So steht es auch hinsichtlich des femininen Ansporns. Auch die Frau und der feminin bestimmte Mensch überhaupt muss sich selbstständig ‚aufraffen‘, um eine Selbstbestimmung über das Leben zu erreichen. Beuys sagt dazu: „Er [der Mensch] möchte viel lieber noch mal etwas geschenkt bekommen. Er kriegt aber nichts mehr. Er kriegt nichts, gar nichts, von keinem Gott, von keinem Christus. Dennoch bietet sich diese Kraft an und will mit Gewalt hinein.“⁶⁹²

Beuys ist mit seinen Werken nie als ausschließlich biblisch-christlich zu deuten, vielmehr ist die Erweiterung durch die kosmische Dimension in seiner religiös ausgerichteten Denkweise wichtig. Demnach eröffnen sich dem Menschen laut Joseph Beuys zwei Möglichkeiten. „Einmal die defizient rationale Sicht, besonders der objektiven Wissenschaft, zu einer Ganzheitsschau zu überwinden, dann im Erleben seiner selbst als Ganzheit sich und die Welt als gut und notwendig anzunehmen und ihr im Sinn wahrer Menschlichkeit tätig zu werden. [...] *Zusammenzubringen sind westlicher Materialismus und östliche Spiritualität. Über beide erst ist die Welt ganzheitlich zu erfahren.*“⁶⁹³ Beuys will den Materialismus nicht verleugnen, sondern durch ihn hindurch gehen, um zu einer höheren Ebene zu gelangen. Der Materialismus ist lediglich ein Durchgang.

Die Freiheit der selbstständigen Entscheidung, die sich nicht in einem Alleingang, sondern auf der Grundlage eines „Miteinanderseins“ bildet, stellt bei Beuys das mitmenschliche Ideal dar, welches total auf die Eigenwertigkeit jedes Menschen ausgerichtet ist. Beuys stellt hier die Achtung in der Atmosphäre für jeden einzelnen Menschen exponiert heraus. War dieses Konzept bisher auch in der Kantischen Philosophie nur eine Fiktion und ebenso später in soziologischer Perspektive bei Durkheim, Mead, Parsons, Bourdieu, so zeigen sich allerdings ähnlich gelagerte Aspekte der Aufwertung des Einzelnen in einer Gemeinschaft im Besonderen bei Grundmann und Hurrelmann wie aber auch schon bei Norbert Elias. Für Beuys handelt es sich um mehr als nur ein Modell, da er anhand der menschlichen Interaktionen, die jeweils im direkten Umgang untereinander erfolgen, jene so in kleinen entstandenen Verhältnissen, einem Außenbereich gegenüber stellt, um hier zu klären, dass das Äußere, eben der Außenbereich der sich in der Kulturszene bekundet, äußerst distanziert, will heißen kritisch bewertet werden muss.⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Beuys, zit. n. Rappmann 1984, 21.

⁶⁹² bei Wouter Kotte 39, Anm. 183.

⁶⁹³ Wouter Kotte, 39. Hervorhebungen von mir.

⁶⁹⁴ „Das „Wie“ etwas geschieht, um es zu vollbringen, im Sinne eines Durchziehens ist, wie uns die Soziologie vor allem seit Talcott Parsons informiert, allerdings wundersam: mangels eines gesellschaftlichen Wertekonsenses sind es nicht mehr die Teilsysteme oder gar das Gesellschaftssystem als Ganzes, was die Wertproduktion und –Weitergabe sichert, sondern ein spezifisches Element der

Den Menschen wird an den Werken von Beuys gezeigt, was veränderbar und zwar stetig veränderbar ist. Damit ergeht an die Betrachter zugleich der Aufruf, eine Mitarbeit in diesem Sinne zu starten. Darüber hinaus besitzt diese Mitarbeit einen bildenden Charakter und setzt einen spezifischen Lernprozess in Gang. Besitzt doch Fett nicht vom ursprünglichen Verständnis her, den Ruf als Material für Kunstwerke zu dienen. Ein Bronzeguss für eine Fettplastik ist eigentlich nicht möglich.⁶⁹⁵ Geht es Beuys hier um eine sozialisatorisch gesteuerte Bildung?

Doch eben hieran zeigt sich, dass es Beuys ausschließlich um das stets Neue und Erneuerbare der sozialen Verhältnisse im Lichte dieser Sozialen Plastik geht. Der Mensch als Einzelindividuum, wird bei Beuys zum Herrscher seiner selbst verstandenen Individualität, um so im Besitz seiner kreativen Vermögen zugleich die erste Bedingung der Freiheit als Künstler und die Realisation jener Kreativität an die Gemeinschaft zu geben. Das ist das Beuysche Axiom schlechthin, wenn er die Soziale Plastik in Verbindung mit dem erweiterten Kunstbegriff setzt. Der Mensch besitzt kraft der Freiheit und Selbstbeziehung auch in dem Miteinander, den Verhältnissen zu den anderen ein absolutes Recht, über sich und sein kreatives Tun zu verfügen. In diesem Sinne ist davon auszugehen, dass der Mensch als Künstler bei Beuys eine Fortsetzung durch seine kreative Tätigkeit erfährt und bereits hierin die Sozialisation besteht, die weitergeführt wird und in welcher der Mensch eine Art ‚Emanation‘ seiner Kreativität an seine Umgebung, und seine Mitmenschen gibt.

Sozialisation zeigt sich hier auch in einer entfernten Anlehnung an einen Bienenstaat, zumal Beuys die Biene als Lebensspenderin in vielen seiner Zeichnungen zur Abbildung bringt. Beuys dokumentiert das warme Fett am 18. Juli 1963 in der Galerie Zwirner in Köln. Allan Kaprow und sein Vortrag sind der Anlass, dass Beuys warmes Fett ausstellt, indem er es in einer Ecke eines kleinen Pappkartons präsentiert. Beuys wurde darauf oft angesprochen, angefeindet und er äußerte sich dazu: „Was die Materialien angeht, so habe ich eigentlich gar nichts Neues verwendet, sondern ich habe nur die in Fluxus angelegten Ideen weiterentwickelt und versucht, sie materiell umzusetzen.“⁶⁹⁶ Aha, möchte man sagen, Fluxus ist hier das Stichwort. Jene Kunstbewegung, der auch Beuys zunächst nahe stand. Doch Beuys wollte mehr und über Fluxus hinaus, denn ihm war an einer Sozialisation gelegen, an welcher tiefer als je zuvor die Bezüge des gemeinschaftlichen Lebens weiter entwickelten.⁶⁹⁷

Fett steht also für eine sich den menschlichen Bedürfnissen anpassende Masse und so sind dann auch bei Beuys in seinen Aktionen die sogenannten „Fettecken“ die auch als „Modellfettecken“ zu bezeichnen sind auf dem „Festival der neuen Kunst“ in Aachen am 20. Juli 1964 im Mittelpunkt des Interesses. Damit zeichnet sich Beuys als international sichtbarer und erfolgreicher Aktionskünstler aus. Die Fettkiste ist hier das Thema. Caroline Tisdall beschreibt sehr genau, wozu Beuys diesen Stoff

Gesellschaft: die formalisierten Medien bzw., wie sie Parsons bezeichnete, die „symbolisch generalisierten Interaktionsmedien“. So bei, M. Opielka, 2004, S. 7-31, hier 2.

⁶⁹⁵ Theodora Vischer, 1991, 162.

⁶⁹⁶ Götz Adriani, 1973.. 58.

⁶⁹⁷ Wenn auch die Kritik von Seiten Benjamin Buchlohs anders ausfällt und er argumentiert, Beuys habe Fluxus nur benutzt.

gebraucht: „Die Fat Corner [1979] ist eine tolle Möglichkeit, Geometrie und freien Fluss zu beschreiben, die plastische Theorie. Die Butter ist in die rechtwinkelige Ecke gedrückt, wie der Eckstein in der westlichen Architektur, und fließt in flüssiger Form daraus hervor. Beim Olivenöl in der anderen Schachtel sollte man meinen, dass überhaupt nichts zu sehen wäre, aber das Öl hat einen unglaublichen Rückstand hinterlassen und im Laufe der Zeit die ganze Schachtel gesättigt.“⁶⁹⁸

Mit dem Werkstoff Fett gelingen kreative Tätigkeiten und also auch künstlerische Exponate. Fett avanciert zur Basis der Möglichkeiten hinsichtlich jeglicher Kreation schlechthin. Ganz in diesem Sinne setzt es Beuys als Verständigungsmittel im Kommunikationsprozess ein. Teilweise präsentiert er das Fett in der Weise, dass es geometrischen Formen gegenübersteht und dennoch in jener Gegenüberstellung eine fließende Verbindung zum Ausdruck bringt.⁶⁹⁹ Damit entsteht eine Plastik – die Soziale Plastik und somit gelingt hier der Sprung von der artifiziell künstlerischen Ebene in die Ebene des Menschlichen und Sozialen. Das Fett steht hier gleichsam für die emotionale Ebene, auf welcher sich die Sozialisation vor dem Hintergrund des Atmosphärischen abspielt. Der Aspekt des Chaotischen, weil nicht Vorhersehbares und Berechenbares und also sich jeglicher Technik Versagendes, wird an den Beispielen, die Beuys mit seinen Fettecken liefert, überdeutlich.⁷⁰⁰ Die Fettecke ist in das Bildgedächtnis der Menschen eingegangen, selbst bei denjenigen, die sich mit der Kunstgeschichte und/oder den Künsten, nicht auskennen und oder desinteressiert zeigen.

177

12.1 Die Grundlagen einer Beziehung als Ausgangspunkt zwischen den Teilnehmern der Sozialen Plastik

Die Kreativität kommt also aus dem inneren Geistleben des Menschen und vollendet sich, will heißen, entwickelt sich aus den sozialen Beziehungen heraus, um primär die Fähigkeit des einzelnen Menschen am Gesamtprojekt Soziale Plastik in den Vordergrund zu stellen. Beuys gelangt hier quasi in der Verbindung von Mensch als Einzelwesen und Mensch in der Gemeinschaft zu einer Metaphysik der Subjektivität, der zufolge die Gemeinschaft eine absolute Aufwertung durch jene Kreativität des Individuums erhält.⁷⁰¹ Jene ästhetische Werkintention verlangt vom Interpreten eine komplexe Interpretationsstrategie, da der Leser, Betrachter, Rezipient des Kunstwerkes unbedingt den sozialen Schatz, die gesamte bekannte Enzyklopädie aktivieren ‚muss‘. Der große Unterschied zwischen Interpretieren und Gebrauchen steht hier im Mittelpunkt der Betrachtung. „Die ästhetische Intention ist das, was das Werk sein will; die Intention des Künstlers betrifft das, was das Werk – eben seiner Absicht gemäß – sein soll.“⁷⁰²

⁶⁹⁸ So Caroline Tisdall In, Sean Rainbird, 1970-85. 2006. 103.

⁶⁹⁹ Eva Huber, Fett. In: Joseph Beuys. 2006. 76-93.. 79.

⁷⁰⁰ Peter Bürger, 2006. S. 13-19. S. 16.

⁷⁰¹ Manuela Göhner, 76 ff.

Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys. 2006. S. 91/92.

⁷⁰² Strube 1981, 104.

Beuys verwendet auch in Anlehnung an den Begriff Romantik und jenes Erfassen der Romantik in der Natur, seine Arbeiten zur Verbindung zwischen Baum und Stein. Auch hier ist es das Lebendige, welches sich im Baum bekundet und der Stein, der noch Lebendiges – in sich birgt, welcher aber in eine Statik gefallen ist und erst wieder durch Bemühungen in ein anderes Stadium überführt werden kann. Hierin sind die Wurzeln der Sozialen Plastik zu sehen, die sich schließlich in jener sozialisierten Kunst offenlegen. Beuys zeichnet den Weg zu einer Einheit hin, die Flexibilität verlangt, so wie es sich im wachsenden Baum zeigt, der von der Natur und der Evolution dazu bestimmt wurde, Lebendiges weiter zu geben. Steht der Stein als Sinnbild aller Versteinerungen für ein Ende des Evolutionsprozesses? Ich möchte Beuys hier eher in dem Sinne interpretieren, dass er unbedingt auch jenen Endpunkt der Evolution noch für formbar und also veränderbar ansieht. Ganz so wie sich auch jede Begegnung der Menschen untereinander stets verändert und sogar umkehren lässt.

Er sieht den Menschen zwar als Bestandteil der Natur und in dem Sinne bleibt er dem Gedanken der Romantik verbunden, doch präsentiert er gerade mit der Sozialen Plastik eine Idee, die eben nicht als Idee in irgendeinem Wertehimmel – wie beispielsweise bei Platon und auch später bei Hegel platziert ist – verharrt, sondern direkt innerhalb der menschlichen Begegnungen ihren Ablauf nimmt. „Eine Gegenüberstellung von quantitativ bestimmbar Werten (wie farblos/ farbig in diesem Zitat, hart/ weich, geordnet/ ungeordnet, fest/ flüssig etc. in der Auseinandersetzung mit den Materialien in den sechziger Jahren) ist potentiell immer auch eine Gegenüberstellung von qualitativ bestimmten Werten (wie Entstehen/ Vergehen, Leben/ Tod, Materie/ Geist, Natur/ Mensch etc.)“.⁷⁰³ Dies ist für Beuys einmal mehr eines seiner basalen Anliegen, die sich so auch direkt auf seine Soziale Plastik anwenden lassen und eben damit auch die sozialisierte Kunst betreffen, die aufgrund ihres „Sozialisiertseins“, den menschlichen Bedürfnissen entgegenkommt.

Wie sind nun diesbezüglich die überaus zahlreichen Beuysschen Äußerungen zu bewerten. Auf keinen Fall beabsichtigt Beuys damit Interpretationen seiner Werke zu liefern. Dennoch will er damit herausstellen, dass er den Aspekt des Sozialen in einer Sozialisation, die sich an dem Projekt der Sozialen Plastik aufbaut, in und mit der Kreation der einzelnen Exponate wie auch Aktionen, Performances in die Gemeinschaft miteinfließen lässt. Arnim Zweite sieht die Beuysschen Äußerungen wie folgt: Seine Bemerkungen und Äußerungen hängen demnach „in erster Linie damit zusammen, dass er die von ihm benutzten Begriffe nicht so sehr als Erkenntniselemente, sondern vielmehr als reale Kräfte versteht“.⁷⁰⁴ Beuys geht es um die direkten Bezüge, die sich zwischen den kreativen Handlungen und den damit entstehenden sozialen Kontakten ergeben. Doch besteht hier die Besonderheit, dass er als Künstler eine Sichtweise offenkundig macht, die auf das Chaotische, das Nebulöse und so auch auf das Rätselhafte hindeutet.⁷⁰⁵

⁷⁰³ Theodora Vischer, 1991. 202.

⁷⁰⁴ zit. nach: Joseph Beuys. Natur, Materie, Form, 1991, 14.

⁷⁰⁵ ⁷⁰⁵ Dazu, Dieter Koepplin, 1994, 96. Ich danke Dieter Koepplin an dieser Stelle für seine vielfachen Anregungen und die kritische Lektüre dieses Textes. Vom „*offensichtlich Rätselhaften*“ spricht auch

Das Publikum – welches eigentlich kein Publikum im bekannten Sinne ist, da es zugleich als Akteur innerhalb des Sozialisationsprozesses eingespannt ist – wird bei Beuys in den Kontext des Tuns als Kreateur miteinbezogen und bedient sich damit auch des Plastischen, um so biegsam und dennoch nicht völlig rational nachvollziehbar das menschliche Miteinander zu beeinflussen. Es geht hier um das, was sich auch im sozialen Miteinander und also auch in der Sozialisation nicht restlos rational erklären lässt, da eine gewisse Unvorhersehbarkeit auch stets bestehen bleibt. In diesem Sinne darf gefragt werden, wie der Kreateur (jeder ist ja Kreateur und als Künstler an der Sozialen Plastik beteiligt) in der Sozialen Plastik den Aspekt des Sozialen wahrnimmt. Auf jeden Fall ist hier das erweiterte Kunstverständnis bedeutsam, welches auch das Rätselhafte beherbergt.⁷⁰⁶ Zudem sieht Beuys jeden Aspekt des Schöpferischen von der Aura des Geheimnisvollen umgeben.

Als Künstler ist dies eine eigene und durchaus akzeptable Seite, die sich hier aber auch auf den Aspekt der Sozialisation bezieht.⁷⁰⁷ Dabei ist für Beuys gerade basal, dass man etwas zeigen [muss], was noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten.“⁷⁰⁸ Darin besteht auch die sich stete Erneuerung des Zusammenhanges innerhalb von Gemeinschaften. Max Weber versteht unter einer Gemeinschaft ein Synonym für gesellschaftliche Einheiten von Menschen unter jeweils sich differenzierenden Aspekten und unterscheidet zwischen den unterschiedlichen „Gemeinschaftsarten nach Struktur, Inhalt und Mitteln des Gemeinschaftshandelns“: So zählt Max Weber dazu Hausgemeinschaften (Oikos), ethnische Gemeinschaften, Marktgemeinschaften, politische Gemeinschaften und religiöse Gemeinschaften.⁷⁰⁹ Beuys zieht hier – in seinem Konstrukt Soziale Plastik – die Gemeinschaft der künstlerisch, will heißen kreativ Tätigen zu einer Gemeinschaft zusammen. Handelt es sich doch auch hier um eine Gruppe von Menschen, die gemeinsame Überzeugungen verfolgen und sich an einer Umgestaltung des Lebens und also der Lebenswelt beteiligen, sich daran beteiligen wollen. Auch Beuys setzt hier auf ein Kollektivbewusstsein, welches sich in den Köpfen, dem Geist, der

Heiner Bastian im Vorwort der jüngst erschienen aus dem Nachlass veröffentlichten „Texte 1941 - 1986“. Vgl. Joseph Beuys, *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle*. 2000, 15.

⁷⁰⁶ Heiner Bastian sieht jenes Rätselhafte im Prozess des Erkennens bei jedem Einzelnen selbst. Der Betrachter sieht sich in dem eigenen Herstellungsprozess der Sozialen Plastik gegenüber und zugleich als ein aktiver Teilnehmer und ist so in direkter Weise einbezogen. Jenes Geheimnisvolle sind die „inneren Bereiche“ des Selbst, die jeder Betrachter in seinem Selbst finden muss, denn nur so sind „die Ideen des Joseph Beuys weiterzudenken“. Beuys im Interview von 1974 mit Caroline Tisdall, In, Kat. Heiner Bastian, Joseph Beuys. 1988, 48. Hinsichtlich des Rätselhaften sei auch Wolfgang Zumdick zitiert: „gerade das Rätselhafte an [der Arbeit von Joseph Beuys] macht unseren Geist flüssig, macht uns innerlich lebendig, und wir erzeugen auf der Suche nach der „Geistigkeit des Kunstwerks“ selbst den Geist, auf dessen Suche wir ursprünglich gegangen sind“. Wolfgang Zumdick, *Wie nimmt man das Geistige eines Kunstwerkes wahr?* In, Bernhard Hanel, 1997, S. 55.; Ebenso könnte man hier den Aspekt des Mystischen miteinbeziehen, wie es Barbara Lange zufolge möglich ist. Sie nimmt das Mystische im Werk von Beuys in der Weise wahr, indem sie von einer „Klammer des Mystischen“ spricht. „Der Kontrakt des Zeichners: Joseph Beuys und die Rolle des modernen Künstlers“ In: *Vernissage*, Nr. 16, Heidelberg 2000, S. 20.

⁷⁰⁷ In einem Interview mit Rainer Rappmann äußert Beuys, die Schöpfung des Menschen sei vom „Geheimnisvollen“ umgeben. in: Rappmann., *Soziale Plastik*, 1976, 18.

⁷⁰⁸ Zit n. Dirk Luckow, Joseph Beuys 1998, 184.

⁷⁰⁹ Max Weber: *Gemeinschaften. Max Weber-Gesamtausgabe*, Band I/22-1001, hier Studienausgabe 2009, 16.; Heinz Zippran 1994390–414, hier S. 390 ff.

Teilnehmenden gebildet haben muss.⁷¹⁰ Was dem Teilnehmenden zu Beginn der Initiation zur Sozialen Plastik noch als ein Geheimnis vorkommt, wird aber bei jedem Einzelnen zur klaren Erkenntnis.

Damit sei nun ein weiteres Mal der Bogen zu Bourdieu gespannt. Die handelnden Individuen wirken hier auf das jeweilig passende soziale Feld zurück, es besteht eine Interaktion zwischen den Mitgliedern als Handelnden und dem sozialen Feld. Das künstlerische Produktionsfeld eignet sich laut Bourdieu also im Besonderen wegen seiner Dynamik zur Analyse gesellschaftlicher Machtkämpfe. Im Vorwort seines Werkes „Die Regeln der Kunst“ betont Bourdieu, dass Kunst oder künstlerische Werke genauso untersucht werden könnten wie andere soziale Zusammenhänge.⁷¹¹ Das Kunstwerk ist hier bei Bourdieu das „intentionale Zeichen“, welches damit Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse ist. Dabei kommt es ihm darauf an, die Rekonstruktion des sozialen Raums und die Analyse der Relationen zwischen unterschiedlichen Personen und Orten vorzunehmen. Beuys verfolgt in dieser Hinsicht zwar Ähnliches, ist aber in seinen Formulierungen nicht direkt genug, um von einer sozialen Frage im Sinne einer angestammten Soziologie auszugehen. Für Beuys bleibt hier die Frage des Rätselhaften und auch des Staunens über die Fähigkeiten, welcher jeder Einzelne in das Gemeinschaftsprojekt „Soziale Plastik“ mitbringt. Hier sei ein Zitat berücksichtigt: „(...) wengleich ein Kunstwerk auch immer wie eine Rätselfrage vor dem Menschen stehen muss und Geheimnisse enthalten muss, in die die Menschen sich hineinverstehen werden, wenn sie das vollziehen - da muss dennoch auch die Logik nicht ausgeschaltet bleiben, im Vollzuge dieser Sache“⁷¹²

180

Das Tun in und mit der Kunst, den Exponaten, welche von allen Menschen hergestellt werden können, läuft bei Beuys parallel zum Verstehen innerhalb einer Gemeinschaft ab, dem Prozess der als Sozialisation bezeichnet wird⁷¹³. Die Forschungsliteratur zu Beuys weist im Besonderen darauf hin, dass er im Jahr 1968 acht Mal die Wortschöpfung „Parallelprozess“ als Teil des Ausstellungstitels verwendete.⁷¹⁴ Er geht davon aus, dass sich jener Prozess einer Sozialisation anhand der sozialisierten Kunst in einem Parallelraum des Sozialen mitabspielt. Kunst, Kreativität sind hier bei Beuys gleichbedeutend mit Sozialisation und Sozialität überhaupt. Beuys zeigt die ihn umgebende Welt und die sich darin spiegelnden Verhältnisse der Menschen untereinander in sich gegenüberstehenden Polaritäten, die sich aber nicht ausgrenzen, sondern überschneiden und zusammenfinden. „(...) jeder Mensch vollzieht permanent materielle Zusammenhänge. Er stellt immerfort Zusammenhänge her. [...] es gibt immer sagen wir mal Formprozesse“.⁷¹⁵ Die Sprache, als ein Tun ist hier dermaßen

⁷¹⁰ Doch ist bei Beuys alles auf ein Geheimnisvolles hin orientiert, weshalb Beuys auch als Schamane der Kunstszene galt. Dazu auch: Hartmut Kraft, Über innere Grenzen. 1995. Kraft interpretiert das Beuysche Multiple „Initiation Gauloise“ 1958-74.

⁷¹¹ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. 1999.

⁷¹² Manuela Göhner: 2000, S. 76 ff., 146.; Beuys, zitiert bei Manuela Göhner S. 146.

⁷¹³ Grundmann 2006.

⁷¹⁴ Götz Adriani, 1994, 91.

⁷¹⁵ Zit. n. Volker Harlan, Was ist Kunst? 1986, 27.

bedeutend, da hiermit ein Aussprechen von inneren Zusammenhängen erfolgt, die für das Kommunizieren als Zeichen der Entwicklung des Miteinanders basal sind.

Wie weit sich die Beuys'schen Gedanken hier entfalten, zeigt eine Aussage von Rudolf Steiner. Am 4. Juli 1924 führt Steiner Folgendes aus: Über das „Schreiten [als] Ausfluss eines Willensimpulses. [...] Am Schreiten können wir deutlich drei voneinander verschiedene Phasen unterscheiden: erstens das Heben des Fußes, zweitens das Tragen des Fußes und drittens das Aufstellen des Fußes. Man muss sich bewusst sein, dass in diesen drei Phasen eine ganze Gestaltung zur Darstellung kommen kann. Wir haben zunächst das Heben. Dann bleibt der Fuß etwas unaufgesetzt, er bleibt getragen; Und das dritte ist das Stellen. (...) 1.Heben: Willensimpuls 2.Tragen: Gedanke 3.Stellen: Tat.“⁷¹⁶

Ich verweise hier auf die [vielleicht irritierend wirkende] Aussage Steiners, da sich daran verdeutlicht, wie sehr auch Beuys von jenem Gedankengut ausging und quasi auf automatisch ablaufende alltägliche Handlungen abstellt, die ebenso das Miteinander in der Gemeinschaft beeinflussen und stets verändern können.

So entfaltet auch das Sprechen bei Beuys eine Aura, die weit über alles Verbale hinausgreift, und sozusagen alle Facetten der Übermittlung, Vermittlung von Gedanken, Ideen umfasst.⁷¹⁷ An dieser Stelle sei Antje von Graevenitz zitiert: „Seine [Beuys'] Rituale dienten niemals repressiven [...] Prüfungssituationen. Eher genügte ihm das Innehalten, Schweigen und Gewährwerden.“⁷¹⁸ Ganz in diesem Sinne rekurriert Beuys auch auf seinen Lebenslauf/Werklauf: „Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall liest ...“⁷¹⁹ Nicht zuletzt deshalb ist auch das Senden und das Empfangen für Beuys in den Multiples so wichtig, dass man es auch als eine Art des Sozialisationsprozesses⁷²⁰ im Beuys'schen Sinne ansehen kann.

Damit will er aber nicht eine Soziologie der Kunstwerke begründen. Doch interessant sind all seine Arbeiten schon, gilt es doch zu bedenken, dass sie die Sozialgeschichte mit dem breiten Feld der Kunst zusammenfügen und Analysen in puncto Kunstproduktion, Kunstfeld etc. durchführen. Auch Bourdieu sieht eine Soziologie der Künste vor allem darin „[...] schlicht und einfach, den Dingen offen

⁷¹⁶ Zit. nach Rudolf Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache*. 1994, 158. Ich verweise hier auf die „Eurasia“-Aktion, da hier Körperbewegungen in der Eurythmie betrachtet werden und darin auch eine Form der Sprache zu finden ist. Ähnliches könnte ohnehin auch für das Ballett allgemein gesagt werden. Innerseelisches wird durch die Bewegungen des Körpers zum Ausdruck gebracht. Labanotation: Eine 1953 in den USA entstandene Weiterentwicklung der von Rudolf von Laban (1879-1958) eingeführten Notation, die unter dem Titel ‚Kinetographie‘ im Jahre 1928 veröffentlicht wurde und eine Methode zur Aufzeichnung von Tänzen und Balletten (Schrittfolgen, Hebungen, Drehungen etc.) ist.

⁷¹⁷ Barbara Strieder, 2000, 135ff.

⁷¹⁸ Im Katalog *Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich* 1994, S. 281 findet sich die Anmerkung von Antje von Graevenitz unter dem Stichwort RITUAL.

⁷¹⁹ Zit. nach, Götz Adriani, 1994, 49.

⁷²⁰ Auch hierin ist der Aspekt der Bildung, als ein sich stetes Bilden und Lernen miteinbegriffen.

gegenüberzutreten und sie zu sehen, wie sie sind.“⁷²¹ Darin ist durchaus eine Übereinstimmung mit der Beuys'schen Sichtweise erkennbar.

Der von Beuys hinsichtlich seiner Kunstauffassung und somit auch seines Verständnisses von Sozialisation, ist eben auch immer das Geheimnisvolle und nicht 100%ig Beschreibbare eigen. Ein ungemein wichtiger Bestandteil der Beuys'schen Auffassung wird hiermit präsent und ist als etwas Einzigartiges zu sehen, weshalb die Soziologie von einem reflexiven Geheimnis spricht.⁷²² Ebenso ist in diesem Zusammenhang das Staunen erwähnenswert, da es den plötzlichen wie auch den sich prozesshaft entwickelnden Neubeginn im mitmenschlichen Umgang, in den Verhältnissen zueinander zum Ausdruck bringt.⁷²³ Auch dem Schweigen kommt hier eine besondere Wertigkeit zu, die sich im menschlichen Umgang und also der Sozialisation bekundet und auch zur Sprache und also zur Kommunikation gehört.⁷²⁴ Dazu Beuys: „Die Sprache, die in vieler Weise tiefer den Menschen erlebbar macht, wie die Sprache am menschlichen Bewusstsein arbeitet, wo er selbst ist, wenn er bewusst spricht und das übt, meditiert, wie durch diese Sprache das Bewusstsein, das Selbstbewusstsein sich bildet[...]"⁷²⁵

So kann alles bei Beuys als Sprache im Sinne einer Kommunikation gedeutet werden, auf deren Grundlage der Mensch, der imstande ist alle von ihm hergestellten Gegenstände zum Kunstwerk zu machen, um sich damit zu sozialisieren. Als Beispiel sei das Multipel „Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee“ aus dem Jahr 1969 genannt, in welchem in einem quadratischen Filzstapel eine Tonbandkassette eingelegt war. Material und Sprache, Filz und Worte bilden hierbei einen ebenso paradoxen wie auch sinnvoll bezogenen Kunst-Kontext.⁷²⁶ „Wenn ich spreche (...), versuche ich die Impulse dieser Kraft einzuführen, die aus einem volleren Sprachbegriff fließen, welcher der geistige Begriff der Entwicklung ist“⁷²⁷

182

12.2 Das sich Ereignen der Sozialisation im Utopischen der Sozialen Plastik

⁷²¹ Pierre Bourdieu (1984): „Das objektivierende Subjekt objektivieren“, In, Ders. ([1987a] 1992), 220.; . Bourdieu 1992, 1999, 456, 459f., 362, 490.15., Pierre Bourdieu ([1992] 1999), Die Regeln der Kunst.

⁷²² Alois Hahn, Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten. In, Jan u. Aleida Assmann 1997, 23-39, bes. 29. u. 31: „Geheimnis und Schweigen“.; Dazu auch, Eva Beuys 2000 Texte 1941-1986.

⁷²³ Descartes hat in seinem 1649 publizierten Traktat „Über die Leidenschaften der Seele“ als erster Philosoph das ‚Staunen‘ in die Liste der Leidenschaften aufgenommen und ihm dabei gleichzeitig eine bevorzugte Stellung zugewiesen. Für Descartes ist das Staunen (admiration) die erste Leidenschaft, weil sie entstehen kann, „ehe wir noch wissen, ob der Gegenstand (der sie hervorruft) für uns passt oder nicht.“ Descartes 1973. Die deutsche Übersetzung stammt von A. Buchenau, Berlin 1911, wobei jedoch Felix Thürlemann „admiration“ mit Staunen statt mit „Verwunderung“ übersetzt.

⁷²⁴ Heiner Bastian, „Mit dem Filz verbindet sich das Schweigen[...]“, zit. n.: Joseph Beuys im Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1987, o. S.

⁷²⁵ zit. nach, Joseph Beuys, Sprechen über Deutschland Wangen 1995, 42.

⁷²⁶ Abb. in Schellmann, Klüser, 55. Dazu ein Zitat von Junge: „Jeder Satz. Sprachliche Kommunikation überhaupt, teilt etwas mit und hält gleichzeitig etwas anderes zurück. Kunstwerke vermögen dieses Andere mitschwingen zu lassen.“

⁷²⁷ Joseph Beuys, zit. nach Martin Müller, 1993, 216.

Beuys betont: [...] 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 [...].⁷²⁸ Fühlen und Wollen nennt Beuys hier in einem Atemzug und verweist auf das Plastische.

Kann man wirklich nur von einer Utopie der „Sozialen Plastik“ sprechen? Ist der Beuysche Gedanke einer universellen Umgestaltung des Kosmos durch den Menschen, nur eine abstrakte Sichtweise auf alles was sich mit dem Weltlichen auseinandersetzt? Auf jeden Fall verfolgt Beuys mit dem Gedanken der Sozialen Plastik nicht nur eine Art Gesamtkunstwerk, in welcher der Einzelne dann schließlich aufgeht. Beuys will gerade ein solches Aufgehen in ETWAS verhindern.⁷²⁹ Von einer Beuyschen Utopie und schließlich einer Vision hinsichtlich eines Gesamtkunstwerks, wird oft in der Literatur zu Beuys geredet. Doch ist dies äußerst differenziert zu sehen. Alle und wirklich alle Menschen sollen sich durch die Kunst zum Bewusstsein ihrer universellen, freien gestalterischen Möglichkeiten bekennen können. Doch als problematisch könnten hier die Grundlagen gelten, die Beuys beeinflussten. Die Frage des Okkultismus und des Okkultischen im Ganzen steht hier zur Debatte. Auf einer Grundlage okkultischer Erkenntnisse lässt sich eine Sozialisation auch nur dahingehend aufbauen, dass die Menschen jene Gedanken des Okkulten auch nachvollziehen. Hierin besteht eines der großen Probleme, die Beuys initiiert.

In dieser Hinsicht kann es für die Sozialisation wie Beuys sie sah, auch ertragreich sei, die Schellingsche Sichtweise miteinzubeziehen, da bei Beuys auch die Nähe zum philosophischen Gedankengut von Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling aufscheint.⁷³⁰ Übernimmt Beuys darüber hinaus gar eine eschatologische Sichtweise? Wenzel Beuys äußert sich dahingehend, dass im Werke seines Vaters das Helle, das Positive überwiege und stellt sich damit gegen die Argumentation von Heiner Stachelhaus.⁷³¹ Der Argumentation von Wenzel Beuys ist zuzustimmen, da der Aspekt der Sozialen Plastik und der damit in Einklang stehenden Sozialisation, stets den Anfang und immer wieder einen möglichen Neubeginn impliziert und nicht einen Endpunkt ausmacht.

Dennoch ist immer wieder daran zu denken, dass Beuys den Grund der Sozialen Plastik in der Dreigliederung eines sozialen Organismus im Sinne Rudolf Steiners verfolgt.⁷³² Hiermit ist eben die Vorstellung verbunden, dass es *die* ideale Gesellschaft geben kann und zwar ausschließlich in makrokosmischer Analogie zum dreigliederten Leib des Menschen. Die ideale Gesellschaft und also ein Funktionieren der menschlichen Verhältnisse auf dem Gebiet jeglichen Begegnens, wird als Körper und lebendige Einheit verstanden. Dazu folgende Äußerungen von Beuys aus dem Jahr 1973 die er unter dem Titel „ICH DURCHSUCHE

⁷²⁸ zit. nach Joseph Beuys, Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. 27. Und auch in seiner Rede am 20.11. 1985 in den Münchener Kammerspielen.

⁷²⁹ Daran mag ihn zu sehr die Zeit vor 1945 in Erinnerung sein.

⁷³⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling System des Transzendentalen Idealismus 1800.

⁷³¹ Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, 1991.

⁷³² .In: Beuysnobiscum 1993, 250f. Harald Szeemann.

FELDCHARAKTER“ im Katalog zur Ausstellung „Kunst im politischen Kampf“ veröffentlicht hat. „In ihr hat er die Charakteristika seines erweiterten Kunstbegriffes noch einmal manifestartig zusammengefasst, eines Kunstbegriffes, der ganz in der Tradition des Steinerschen Okkultismus‘ steht. „Erst unter der Bedingung einer radikalen Begriffserweiterung gerät Kunst und die Arbeit mit ihr in die Möglichkeit, heute das zu bewirken, was beweist, dass sie die einzige bewirkende, evolutionär-revolutionäre Kraft ist, die fähig wird, repressive Wirkungen eines vergreisten und auf der Todeslinie weiterwurstelnden Gesellschaftssystems zu entbilden, um zu bilden.“⁷³³

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. Nur ein so revolutionierter Kunstbegriff kann zu einer politischen Produktivkraft werden, die durch jeden einzelnen Menschen hindurch sich vollzieht und Geschichte macht. Allerdings muss das und vieles Unerforschte erst in die Bewusstseinsinhalte hineinkommen.

Es bedarf der Einsicht in objektive Zusammenhänge. Es muss zurückgefragt werden (Erkenntnistheorie) auf den Entstehungsmoment von freier, individueller Schöpferkraft (Kreativität). Dann kommt man an eine Schwelle, wo der Mensch sich primär als geistiges Wesen erfährt, und seine primärsten Produkte (Kunstwerke), sein tätiges Denken, sein tätiges Fühlen, sein tätiges Wollen und die höheren Formen davon, beobachtbar werden als plastische Produktionsweisen, die den Gesetzmäßigkeiten des aufgespaltenen Begriffs Plastik in seine Bestandteile Unbestimmtheit-Bewegung-Bestimmtheit entsprechen (siehe Plastische Theorie) und sich ausweisen als in die den Weltinhalt bestimmende Richtung verlaufend. Nach der Zukunft hin. Dies ist der Kunstbegriff, der den geschichtlich gewordenen bürgerlichen Wissenschaftsbegriff (Materialismus, Positivismus) mitrevolutioniert. Ebenfalls die Weisen religiöser Tätigkeit.“⁷³⁴

12.3 Das romantische Fließen als Ausdruck des Fluxus bei Beuys

„Meine Objekte verstehen sich als Stimulanzien für die Transformation der Idee des Plastischen, von Kunst überhaupt. Sie sollen Gedanken darüber provozieren, was Plastik sein kein [...]. Darum ist meine Plastik nicht festgelegt und fertig. In den meisten dieser Objekte laufen die Prozesse weiter ab: chemische Reaktionen, Gärungen, Farbveränderungen, Zerfall, Austrocknen. Alles ist in einem Zustand des Fließens.“⁷³⁵

⁷³³ EINEN SOZIALEN ORGANISMUS ALS KUNSTWERK. Joseph Beuys im Interview 1984.

⁷³⁴ Vischer, Teodora, 1991,328.; Beuys, Joseph: Ich durchsuche den Feldcharakter. In, Christos M. Joachimides 1973, 30-. 31. Auch in Beuys Handbuch 361.

⁷³⁵ Beuys, zit. n. Rübél 2012, 232.

Bei Beuys geht es eben stets um die Freiheit und ebenso auch um die Sinnlichkeit des Geistigen, eine Verbindung des Geistigen zum Leiblichen. Nie steht eine Art der Leibfeindlichkeit oder die Versagung irgendwelcher Bedürfnisse, die eine Kasteiung mit sich bringen im Mittelpunkt seines Interesses. Für Beuys als Menschen, der der Religion und dem Christentum zugeneigt ist, besteht Leiden, Schmerz und das Tragen des Kreuzes nicht als unüberwindbarer Schrecken dem Menschen gegenüber. Das Tragen des Kreuzes ist möglich (ist auszuhalten), eben auch durch die Kunst, mit welcher der Mensch immer wieder seine Freiheit auch in Gott und im Universum findet. Immer wieder zeigen sich so vermehrt die gedanklichen Verbindungen zur Romantik. Darum gibt es bei Beuys auch keine Idealporträts, die „man“ sich persönlich wünscht.

So gesehen darf der Sozialisationsaspekt bei Beuys, welcher sich mit seiner Sichtweise auf die Kunst und das Kunstschaffen jedes einzelnen Menschen deckt, auch als Liebe gesehen werden. „Nahrung, Wärme, Licht: das Urbedürfnis allen sich entwickelnden Lebens. Dem mineralischen Weg durch Härtung und Erstarrung in Kälte und Tod setzt der dessen, was lebendig ist. Empfänglichkeit, Leidensfähigkeit, die Kraft sich zu verändern und das Weiterleben im Wandel entgegen, dem Gesetz die Liebe. Das freilich leistet alles Lebende. Für Beuys sind die Kreaturen eine Gemeinschaft: Pflanzen und Tiere sind den Menschen erschwistert...“[...].⁷³⁶

Auf das Gesamte, das Ganze⁷³⁷ ist der Focus gerichtet. Jedes Kunstwerk muss in sich stimmig und etwas Ganzes sein, worin auch das Rätselhafte eines Werkes der Kunst und letztlich auch der Sozialisation besteht. Kunst und die soziale Plastik sind hier quasi die Platzhalter eines Aspektes der Sozialisation, zumal die Kunst letztendlich nichts anderes als ein Begriff für den höchsten Anspruch an Form ist, wie es Beuys auch hervorhob. Die zukünftige schlechte Form und Missgestalt, die die Gesellschaft bereits tendenziell angenommen habe, sollte zukünftig vermieden werden. Auch die Form muss damit aus einer Notwendigkeit heraus entstehen. Da zeigt sich sogleich ein Sinn für das Notwendige. Jedes einzelne Element muss durch die Stimmigkeit mit all den anderen Elementen des Kunstwerkes übereinstimmen.

Die eigene Art, der sich selbst begründenden Stimmigkeit ist in der Sozialen Plastik entscheidend. Damit erreicht das Soziale eine plastische Qualität, will heißen, eine biegsame Veränderbarkeit, ein Fließen, welches sich aber leiten lässt und obwohl bewusst doch völlig frei etwas Neues beginnt. Eine Selbstständigkeit, die die Frage nach dem traditionellen Künstler nun ausspart. Das Werk der Sozialen Plastik spricht aus sich selbst, ohne den Künstler, der es aus der Hand gab, zumal jeder hier Künstler ist. Der wichtigste Aspekt ist hier: Indem die Menschen nun hier an der Sozialen Plastik als ihres gesellschaftlichen Gefüges arbeiten, geben sie es beständig aus ihrer Hand, ihrem Verantwortungsbereich, um es von anderen hinzukommenden Menschen, immer wieder einer Neuformung zu überantworten. *Es gleichsam fließen zu lassen.*

⁷³⁶ Franz Joseph Van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. 2000. S. 9-12. S. 10.

⁷³⁷ Friedhelm Mennekens, Beuys zu Christus, 70, „Beuys geht es um das Ganze der Welt, und zwar in ihrer spirituellen Dimension.“

Dies gilt für jede Disziplin innerhalb der Sozialen Plastik, bildende Kunst sowohl wie auch darstellende Kunst und auch für die Musik, als der eigentlich gegenstandslosen Kunst. Der soziale Aspekt äußert sich als eine Verbindung, die den entscheidenden Blitz, Impuls an den Betrachter, Hörer, Leser, an den Mitmenschen gibt.

Dem Gebilde der Sozialen Plastik geht es nie darum, was der Künstler mit einem Werk sagen will. Diese Frage führt ist der Sozialisation im Beuysschen Sinne nicht förderlich. Warum hat es der Künstler aber so gesagt, warum nicht anders, das ist hier die Frage. Entscheidend ist jedoch, was der Künstler denn nun wirklich gesagt hat und nicht was er damit sagen wollte, wie und in welcher Weise hat sich ein Miteinander gezeigt und zwar in neuer Konstellation. Johannes Stüttgen hat sich hierzu in Anlehnung an Joseph Beuys exponiert geäußert.⁷³⁸ Die in sich selbst begründende Stimmigkeit der Sozialisation, infolge der Mitarbeit am Gesamtwerk der Sozialen Plastik ist das Alpha und Omega der Kunst bei Beuys und damit seiner Idee des Miteinanderseins. Das Soziale an der Sozialen Plastik ist aus sich selbst heraus lebendig. Die Modellfälle jener Sozialen Plastik sind eben Malerei, plastische Kunst, Musik, Theater, Ballett etc. Innerhalb dieser Modelle verifiziert sich die Eigenständigkeit des Werkes als Gesamtkunstwerk der Sozialen Plastik.

Damit entzündet jenes Konstrukt im Menschen eine eigene Art des Sehens und Erkennens. Es ist ein *Aha-Erlebnis*, welches dann weit über das Aha hinausgeht. Gerade aus diesem Grund soll der Schaffende sein Werk nicht erklären, interpretieren, denn damit wird er das Originäre und Wahrhaftige und die Phantasie der Betrachter als Mitschaffende töten. Der Begriff der Sozialen Plastik entzieht sich dahingehend auch der Ratio, ohne jedoch ein pures Phantasma zu sein.

„Fluxus ist ein Kollektiv (wie eine Kolchose (kollektiver Gutshof)), nicht etwa mein zweites Ich.“⁷³⁹

Was bedeutet diese Aussage von Joseph Beuys. Schon das Wort Kollektiv, weist auf einen Zusammenschluss hin und in diesem Sinne kann auch die Assoziation Gemeinsamkeit um jeden Preis eine Rolle spielen. Beuys zeigt allerdings wenig Ambitionen in Richtung Einordnung in ein Kollektiv. Er ist zu sehr Einzelgänger, der sich zwar von Kollektiven inspirieren lässt, aber nicht in ihnen aufzugehen gedenkt. Ebenso wird immer wieder der Aspekt des Fließenden aufgegriffen, zumal auch das Miteinander der Menschen in einem Zusammenfließen der Begegnungen und Handlungen besteht, die Beuys für sein Modell des erweiterten Kunstbegriffes und der Sozialen Plastik wie in einer dem Plastilin vergleichbaren Masse einweben will.

Obwohl Beuys auch von der Sozialen Skulptur spricht, lässt sich dennoch die Wortzusammenstellung „Soziale Plastik“ sehr eng mit der Modellierung des gesellschaftlichen Gefüges und der Beziehungen der einzelnen Menschen zueinander in Einklang bringen. Damit deutet sich die Möglichkeit an, die Form leicht ändern zu können, womit auch gemeint ist, dass sich das gesellschaftliche Gefüge im

⁷³⁸ Johannes Stüttgen, Der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys. Forum am KIT www.youtube.com> watch

⁷³⁹ Anm.3, bei Adriani, 100; Brief von W. Vostell vom 03.11. 1964.

übertragenen Sinne leichter variieren lässt. Das Weiche, Biegsame und somit auch das Fließende greift Beuys bereits hier im Modell der Sozialen Plastik von Anfang an direkt auf. Offensichtlich war Beuys auch von der Fluxus-Bewegung in eben diesem Sinne stark beeindruckt, zumal seine eigene Gedankenwelt damit im Grunde nur übereinstimmen konnte. Doch Beuys überwand die Grundlagen, die durch Fluxus gesetzt waren, denn es musste für ihn in eine eigene Richtung des Politischen gehen und zwar indem er die Teilnahme an ‚seiner‘ Sozialen Plastik in der Art einer eigenen Lehre vermittelte.

13 Exkurs: Frauenbild⁷⁴⁰ als Zeichen einer speziell funktionierenden Sozialisation

Im Besonderen kann seine Offenheit und seine Perspektive auf die Frau, auf das Weibliche, als ein Hinweis auf seine Hinwendung zur Intuition gesehen werden.

„Bleiben Rodins weich auf Papier aquarellierte Frauen einem Typus und Duktus verpflichtet, scheinen bei Beuys weibliche Formenfindungen und auf Bildträger eingesetzte Materialien schier unbegrenzt. Sie reflektieren ein „einzigartige[s] Frauenuniversum“. ⁷⁴¹

Der feminine Mensch⁷⁴² ist zugleich Vorbild und Urbild in der Sichtweise des Beuysschen Sozialisationsprozesses und weist dahingehend wiederum den Aspekt des Utopischen auf.

⁷⁴⁰ Da dieser Abschnitt der Weiblichkeit und Feminität gewidmet ist, sei die Bedeutung dieser so höchst wichtigen Wörter zu hinterfragen. Von der Weiblichkeit ist schon seit dem 15. Jahrhundert die Rede und nimmt man die Forscher Grimm beim Worte, so bekundet das Wort Weiblichkeit ursprünglich den Charakter und die Eigenschaft als Frau. Es steht also nicht lediglich für das Wort Frau, sondern umschreibt zugleich das Wesentliche im Kern, eben den Charakter, der sie als Frau und zur Frau macht. Das Wort Weiblichkeit steht demnach für das Grundsätzliche, warum eine Frau eine Frau ist; es steht für ihre ureigene Eigenschaft. Das althochdeutsche Wort *wibheit* sagt so viel wie weibliche Wesensart. Das Wort *feminin* ist später im 18. Jahrhundert in die deutsche Sprache gekommen. Aus dem Lateinischen und Altlateinischen stammend bezeugt das Wort eine Verwandtschaft mit dem Lateinischen *felare*, in der Bedeutung: die Säugende oder die sich saugen Lassende. Das komplizierte, weil vieldeutig zu übersetzende Wort, zeigt schon auf dieser rein grammatikalischen Übersetzungsebene eine nie eindeutig auslotbare Bedeutung. Der sich hier andeutende schillernde Aspekt der Verwendbarkeit des Wortes *feminin*, wird bereits hier ersichtlich und an vielen Stellen der Untersuchung wichtig sein. *Feminin* und *weiblich*, *Feminität* und *Weiblichkeit* sind so auch nicht zu 100% identisch. Die stets wechselnden Sichtweisen der Zeichnungen, zeigen auch in diese Richtung.

⁷⁴⁰ Deshalb ist es lohnend, einen vergleichenden Exkurs zu den sogenannten Plastischen Bildern von Beuys zu unternehmen, da sich hier auch außergewöhnliche Frauenbilder finden. Gleiches gilt auch für Freiplastiken, wie beispielsweise der „Torso“, 1949/51.

⁷⁴¹ Thönges-Stringaris 1997, 168–174. So auch in Beuys Handbuch, 227.

⁷⁴² Das Wort „*femina*“. An dieser Stelle sei nochmals besonderes Augenmerk auf die Bedeutung und den historischen Hintergrund des Wortes *FEMININ/FEMINA* gelenkt. Das Wort, im etymologischen Kontext und der Gebrauch gehen auf einen sogenannten Beweis für die weibliche Eignung zu jeder praktizierten Form der Hexerei zurück. Inquisitoren charakterisierten das Weibliche – nicht etwa den weiblichen Menschen, da allem Weiblichen auch das Menschsein im Grunde abgesprochen wurde, als ein Wesen, welches weniger Glauben habe. Also war alles Weibliche mit dem Vorzeichen eines Minus ausgestattet. *Fides*, der Glaube bezeugt sich in der Vorsilbe *fe*, als Ableitung von *fides*, dem Glauben und die Silbe *mina* bezeugt das Minus und demnach ist sie eine die weniger Glauben hat, also auch nur stets weniger Glauben haben kann. Ihr ist es demnach nicht einmal vergönnt in irgendeiner Weise an dem Glauben, der den Männern zusteht, zu partizipieren. Auf die Bedeutung und Herleitung als die Säugende oder Säugetiere habe ich in dieser Arbeit bereits hingewiesen.

„Die Frau hat sehr viel Elementares in sich [...] Deswegen muss aber heute diese Kraft, die die Frau in sich hat, kommen[...] Das weibliche Prinzip wollte ich ganz gern herausstellen. Ich wollte mich damit identifizieren. Das tue ich ja auch. Das Lebensprinzip hat mich immer interessiert, das drückt sich durch die Frau aus. Die Frau tritt heroisch auf, als Heldenfigur, als Amazone, als Aktrice, die eine gewisse Führungsrolle übernimmt, also viel heroischer und kämpferischer als der Mann.“⁷⁴³ So steht das Weibliche bei Beuys für das ewig Nährende, das Gebärende und ist als Motor alles Lebens schlechthin zu verstehen.

So ist auch das sog. Feminine, welches von Beuys in seinen Zeichnungen thematisiert wird,⁷⁴⁴ nicht von einem Schwall der Liebenswürdigkeit umgeben. Die Frau in seinen Zeichnungen liebt nicht wie man es erwartet und gilt deshalb auch nicht als uneingeschränkt liebenswert. Dazu das Werk: „Torso“, 1949/51.“⁷⁴⁵

„Vor allem in den 1950er Jahren setzte sich Beuys intensiv mit Frauengestalten auseinander, die er aus inneren Wahrnehmungen heraus zeichnerisch entwarf: dargestellt in alltäglichen Verrichtungen oder rätselhaften Handlungen, in akrobatischen Balanceakten, als ätherische, ins kosmische Geschehen verwobene Gestalten oder als fragile, teils irritierende Mischwesen aus Tierreich und Mythologie und manchmal als fragmentierte Körper, ohne Gliedmaßen oder Kopf, nüchtern durch markante Striche umrissen, fern von schmeichelhafter Gefälligkeit [...] Rodin dagegen suchte, umgeben von Modellen, in obsessiver Beobachtung ihm Wesentliches durch flüchtige Skizzen einzufangen: zufällige Bewegungen, Drehungen und Gesten, intime Details wie entblößte Scham und lustvolle Berührungen.“⁷⁴⁶ „Für die jetzt und zukünftig zu gestaltende Gesellschaft bedarf es nach Beuys weiblicher Qualitäten, die zwar in jedem Menschen veranlagt, aber nur individuell zu entwickeln sind. Beuys hat diese innere Wandlung selbst am eigenen Leib vollzogen. An biografischen Stationen und deren Aufforderungscharakter erwirkte er sich den Zugang zu übersinnlichen Bereichen, aus denen heraus er ‚seelisches Material‘ ergreifen und Neues schöpfen konnte, um an der ungelösten sozialen Frage, um an der Sozialen Plastik zu arbeiten.“

Ganz in diesem Sinne lässt sich auch ein Zitat von Luce Irigaray anführen: „Um wieder eine Ethik der sexuellen Differenz möglich zu machen, muss man das Band der Femininen Genealogien neu knüpfen.“⁷⁴⁷ Das Beuysche Frauenbild kreierte sich

⁷⁴³ Beuys im Gespräch mit von Waberer und In, Ausst. Kat. Innere Mongolei 1990, 202f.

⁷⁴⁴ Beispiele: Nr. 4, Ohne Titel 1948; Nr. 8, Wahnsinnige Aktfigur 1948; Nr. 36, Schwangere Frau 1951; Nr. 111, Mädchen 1957; Nr. 185, Zauberinnen 1958.

⁷⁴⁵ Sehr gute diesbezügliche Abbildungen bietet der Ausstellungskatalog, Joseph Beuys. Natur-Materie-Form, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 1992.

⁷⁴⁶ Beuys Handbuch 227; Tönges-Stringaris 1997, 168–174; das auf andere Weise als Rodins Akte anstößig wirken kann. „Auf der Suche nach dem Weiblichen an sich blieb Beuys diesem Thema zeitlebens verpflichtet – auch in einzelnen Aktionen, Installationen oder Skulpturen, wie der monumentalen Jungfrau (1961). Mit Begriffen des Nährenden, Einhüllenden, Durchtragenden, des Schöpferischen, Heroischen und Spirituellen maß Beuys dem Weiblichen als ‚Lebensprinzip‘ umfassende Bedeutung zu, dem Jungfräulichen insbesondere das Numinose, die Unversehrtheit gegenüber äußeren Einflüssen, die hohe Transformationskraft, die Läuterung und Reinigung, wie zahlreiche Werkanalysen belegen (vgl. Tisdall 1979, 50; Otte 1991; dies. 2008; Werke von Beuys, Artistin, 1950/51 Josephine, 1954 Jungfrau, 1952 Jungfrau, 1961.

⁷⁴⁷ Luce Irigaray, 1991, 138f.

geradezu selbst aus neuen Genealogien des Femininen. Dahingehend öffnet Beuys auch die Welt des Spekultativen, zumal seine Frauen – und Mädchenzeichnungen keine ausschließlich rückwärts gerichtete Wende bekunden, sondern eine die Zukunft signalisierende Sichtweise verdeutlicht, zumal er in seiner Kunst sehr gesellschaftspolitisch orientiert war. Darum hat das spekulative Element bei Beuys immer den Wirklichkeitsbezug, der es auch möglich macht, die Ideen eines Rudolf Steiner mit einzubinden. Meiner Ansicht zufolge denkt Beuys alles Feminine, in keiner soziologischen oder feministisch-wissenschaftlich streng fundierten Betrachtungsweise, damit wäre SIE als Feminina tot. Beuys beabsichtigt gerade das Gegenteil, nämlich das Feminine als Inbegriff alles Lebendigen zu sehen und mitzuteilen.

Er sieht das Weibliche mit jenen Qualitäten versehen, die eine Gesellschaft der Zukunft prägen, dynamisieren und zum Besseren führen. Nun darf man stets fragen, was hier genau mit dem Besseren und Guten gemeint ist. Auf jeden Fall sind hier der Aspekt der Freiheit, des Selbstdenkens und des selbstständigen Gestaltens eines Miteinanders wichtig und geben der in der Zukunft existierenden Gesellschaft zumindest die Tendenz des Konstruktiven und Freiheitlichen. Beuys verortet das Feminine so auch im Bereich der geistigen Welt, womit er SIE als ein nicht nur gebärendes und nährendes, sondern vor allem auch als ein spirituelles und also geistiges Wesen in seiner Kunst installiert. So ist bei Beuys seine Soziale Plastik auf geistiger Ebene gegründet, um in weiteren Schritten alles was in irgendeiner Weise an das Materielle gebunden ist zu überschreiten, sozusagen in einem Sprung erneut in die Sphäre des Spirituellen. Es geht ihm um den Aspekt des Reinen, Ursprünglichen und völlig Unberührten als einem Etwas, was noch nicht von der Umwelt beeinträchtigt wurde.

Dem Femininen ist in den Zeichnungen die Potentialität eigen, die es ermöglicht aufzustehen, um zu triumphieren und eine neue Lebensform zu prägen. Ganz im Sinne seiner Ideen zum Konstrukt der Sozialen Plastik. So ist auch der Frau im Besonderen aufgegeben, ihr Leben zu gestalten. „Nicht der sich im Besitz der göttlichen Wahrheit befindende Schriftgelehrte erkennt Gott, sondern die das Leben lebende und erleidende Magdalena.“⁷⁴⁸ Darin bekundet sich einmal mehr die Wertschätzung der Frau als Mensch, die das alltägliche Leben gestaltet. Ganz so fasst Beuys „seine Zeichnungen [...] nicht symbolisch auf, sondern als eine ‚Art Zeichensprache‘, als ‚eine Abbildung von realen Vorgängen‘.“⁷⁴⁹

Er sieht das Feminine als etwas höchst Eigenes und in einer eigenartigen Weise – im besten Sinne. Das Feminine vertritt gleichsam Harmonie und Chaos als auch das Kosmische, und also auch den allgegenwärtigen Menschen. Aus diesem Grunde zeichnet Beuys die Bienenkönigin⁷⁵⁰, die eine Allgegenwärtigkeit des Geistigen

⁷⁴⁸ Wouter Kotte, Ursula Mildner, 40, Anm.192.

⁷⁴⁹ Wouter Kotte, Ursula Mildner, 46.

⁷⁵⁰ „Die Bienenkönigin ist für Beuys ein transitorisches Symbol, das in spätere Weitungsstufen hineinreicht, mit ihren schlagenden Flügeln ist sie so etwas wie ein lebendiges Kreuz, das sich um seine Mitte, das Herz bewegt. Sie ist Symbol für Liebesexistenz, die sich bis zur Selbstaufgabe verzehrt.“ [...] „Es ist der Angriff auf die mythologisch begriffenen Weltansichten, die Beuys ausdrücklich in seine

anzeigt. Speziell „die Bienenflügel deuten auf die Allgegenwärtigkeit des Geistigen.“⁷⁵¹ Sie verkörpert die Jugend und als Spenderin einer besonderen Nahrung, des Honigs, verleiht sie ein Lebenselixier auch im Sinne einer spirituellen Nahrung. Die in dieser Hinsicht nennenswerte Inspirationsquelle für Beuys ist neben Rudolf Steiner auch Maurice Maeterlinck.⁷⁵²

Jenes feminine Potential lässt sich nicht beherrschen und geht aus sich heraus und über sich hinaus, eben auch wie die Kunst aus sich (der Kunst) herausgehen soll und über sich hinaus wachsen soll, so wie Beuys es zum Ausdruck bringt, dass er „wirklich nichts mit Kunst zu tun“ habe.⁷⁵³ Mit der Linienführung in den Frauen- und Mädchenzeichnungen schreibt er zugleich über das feminine Wesen, so dass man die zu Grunde liegenden Beuys'schen Gedanken lesen kann. Darin bekundet sich zugleich die archetypische Dimension der Zeichnungen und die immerwährende Transsubstantiation und Transzendierung. Der sich daraus ergebende Überstieg ist nicht in einer anderen Welt zu suchen, in einer uns völlig verschiedenen Dimension, sondern findet sich in unserer Mitte.

Die Transzendierung findet schon mitten unter uns im Hier und Jetzt statt und muss mit dem Geist wahrgenommen werden. Das Feminine steht darin für ein Energieprinzip und spiegelt Makro- und Mikrokosmos gleichermaßen. Damit kristallisiert das Feminine den einen entscheidenden Punkt heraus, aus dem Leben besteht und in welcher konzentrierte Kreativität wesenhaft zugegen ist. Darüber hinaus kündigt sich hier im Beuys'schen Gedankengebäude nicht nur Plotinisches, sondern immer auch die Verquickung von Realität und Mythos⁷⁵⁴ innerhalb eines Dualismus an. Beuys sieht überall den Demiurgen mit am Werk und provoziert in seinen Zeichnungen ein Universum der Sinne.⁷⁵⁵

So stehen die Seele, die *Anima* und der Spirit in einer Linie und zeigen auf einen neuen Menschen. Denn darum geht es Beuys – Die Entwicklung hin zu etwas völlig Neuem, welches den Menschen tief in seinem Inneren ergreift und selbstverständlich damit auf

Kunst einzubeziehen beginnt: eine andere Weitung seines Schaffens. Auch hier kann wieder das Christusthema Träger des Prozesses sein.“ Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus 72.

⁷⁵¹ Wouter Kotte, Ursula Mildner 44, Anm. 213.

⁷⁵² Wouter Kotte Anm. 215.

⁷⁵³ Wouter Kotte Anm. 302.

⁷⁵⁴ „Das „Wie“ etwas geschieht, um es zu vollbringen, im Sinne eines Durchziehens ist, wie uns die Soziologie vor allem seit Talcott Parsons informiert, allerdings wundersam: mangels eines gesellschaftlichen Wertekonsenses sind es nicht mehr die Teilsysteme oder gar das Gesellschaftssystem als Ganzes, was die Wertproduktion und –Weitergabe sichert, sondern ein spezifisches Element der Gesellschaft: die formalisierten Medien bzw., wie sie Parsons bezeichnete, die „symbolisch generalisierten Interaktionsmedien“. So bei, M. Opielka, 2004, S. 7-31, hier 2.

⁷⁵⁴ Und heute auch bei Stefan Mau.

⁷⁵⁵ Dieter Koepplin hat dargelegt, dass bestimmte Traditionen als Ausdrucksformen früherer Inspirationskulturen noch „ursprüngliche Kräfte“ enthielten und deshalb besonders geeignet seien, beim modernen Menschen „Zentren des heute oft verdrängten Gefühls, zur Seele oder wie man diesen unterbewussten Brennpunkt auch immer benennen will“, herauszustellen. Interessant erscheint ein Hinweis auf einen anderen Künstler. Die Exponate Albert Birkles verraten ebenso den sozialkritischen Blickwinkel. Doch in den 1930er Jahren verlieren sich in seinem Werk die sozialkritisch zugespitzten Tendenzen. Alles wird der Stimmung und Monumentalität mehr untergeordnet. Landschaften und Industriemotive zeichnen sich dadurch aus. Interessant ist – wie bereits oben erwähnt – das von Birkle facettenreich in seiner Malerei umgesetzte Bild der neuen Frau.

die Gemeinschaft in der Weise einwirkt, dass sich auch jene erneuert. „Dort begegnet ihm seine - von ihm als weibisch und schwach verachtete- weibliche Seite, die Trägerin seines Gefühls, seiner Liebesfähigkeit, die sogenannte „Anima“(...) Und er erkennt sie als lebensnotwendig zu ihm gehörig. Er erkennt, dass er ohne sie nur ein halber Mensch war, eine Eidechse mit abgehacktem Schwanz. Es vollzieht sich die innere Vermählung mit ihr, die zur Regeneration führt, zur Zeugung des neuen Menschen⁷⁵⁶, der wieder vollständig und damit heil ist [...].“⁷⁵⁷

Die Frauen- und Mädchenzeichnungen von Beuys können in Hinsicht auf das von ihm dargestellte Frauenbild auch kontrovers gesehen werden, eben weil die Frau eine Überhöhung erfährt, zumal ihr ganz bestimmte Attribute des Weiblichen durch Beuys zugewiesen werden⁷⁵⁸. Die Ambivalenz zu den Zeichnungen Nympe, Larve rekuriert auf eine stete Verbundenheit mit der Natur und verdeutlicht auch hierin die Zwiespältigkeit, die von der Steinerschen Sichtweise auf Beuys übergeht, stellt doch vor allem die Mutterschaft der Frau eine Zäsur dar. Es ist darauf hinzuweisen, dass Beuys mit seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen im Grundsatz für ein binäres Geschlechterbild steht.

Interessant ist in dieser Betrachtung auch, dass Beuys'sche Frauenbild hinsichtlich der Vorkriegszeit und Kriegszeit (2. Weltkrieg), war doch die weibliche Sozialisation hauptsächlich am Ideal der Ehefrau und Mutter orientiert. Beuys hingegen sieht die Frau zwar jenseits heutiger Gender-Problematik und hebt sie demgegenüber als das besondere Wesen heraus, welches sehr selbstständig orientiert ist und sogar weit darüber hinaus als Zauberin und geisterfülltes Wesen von ihm gezeichnet wird, um so darauf aufmerksam zu machen, dass sich das Weibliche einst über alles erheben wird (können). Hier mag eine gewisse Hybris zu sehen sein, doch zeigt dies vor allem, dass Beuys jeglichen „altbackenen“ Standpunkt radikal aufgegeben hat.⁷⁵⁹ Sein Frauenbild ist in diesem Sinne ein neues Bild, welches sich aber ebenso von der nationalsozialistischen Sichtweise auf die Frau als Hüterin der Kinder, des Familienlebens oder aber der Grand-Dame der Gemahlinnen der sogenannten Nazigrößen deutlich abhebt.⁷⁶⁰

⁷⁵⁶ Wie sollte in diesem Zusammenhang die neue Frau oder überhaupt ein Menschenbild im Sinne des Humanen entworfen werden können. Hierzu: Die „Neue Frau“ gilt „als Inbegriff der Zwanziger Jahre“[...]Doch „die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus“, so Friederike Hassauer, 1985, 57.

⁷⁵⁷ Im Joseph Beuys-Archiv des Landes NRW. S. 38. Die Gebrüder van der Grinten gehen davon aus, dass das Heft mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit dem Besitz von Joseph Beuys zugehörig ist. Nordwestdeutsche Hefte aus dem Jahr 1946.; Ebenso verdeutlicht sich hiermit ein platonischer Aspekt, der in Anlehnung an die Kugelmenschen an etwas Vollkommenes erinnert. Platon, Dialog Symposion.

⁷⁵⁸ So in der Zeichnung der Aktrice, die sich wild – und so darf man auch interpretieren – , im Sinne der Romantik als die neue Frau gibt, die sowohl auf die Vergangenheit wie auch in Richtung auf die Zukunft orientiert ist.

⁷⁵⁹ Hinweis von Antje von Graevenitz in einem an mich gerichteten Brief.

⁷⁶⁰ Ganz in dieser Hinsicht sind auch die Filme zu verorten, welche in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland einem *spezifischen* Frauenbild die Plattform gaben. Irina Scheidgen, Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des „Dritten Reiches“. 259-281. 265 So hebt Irina Scheidgen hervor, dass „in Unterhaltungsfilmen [vielfach] auch zwei gegensätzliche Frauentypen auftraten, die durch die Filmhandlung positiv oder negativ bewertet wurden.“ Als Beispiel: „In der noch heute sehr beliebten Komödie „Die Feuerzangenbowle“ (1944, Helmut Weiß) konkurrieren zwei Frauen

Die Frau ist in seinen Zeichnungen sowohl emanzipiert als auch, hinsichtlich ihrer eigenen Wahrnehmung, gefühlsmäßig konfliktbeladen. Sie ist eben keine Superheldin, sondern ein teilweise sogar der Chimäre verwandtes Mischwesen⁷⁶¹ und so demonstriert Beuys, dass er mythologische Aspekte in seine Betrachtung miteinbezieht.

Was sagt dies nun zur Sozialisation aus? Beuys zeigt hier ein Frauenbild, welches sich deutlich von dem Traditionsbild der Frau als Ehefrau und Mutter abgrenzt, obwohl er die Frau als Mutter sehr wohl in seinen Zeichnungen zur Darstellung bringt, doch ist es eine Erweiterung die sich in den Darstellungen offeriert, die als eine Revolution erkennbar sind. Soziales Verhalten der Frau und ihre Sozialisation findet demnach in ihrer eigenen – in einer von ihr spezifisch geschaffenen Sphäre und Atmosphäre statt. Das Atmosphärische wird auch hier bei Beuys zeichnerisch ‚angesprochen‘. Sie sozialisiert sich in dem Sinne durch ihr Verhalten selbst, und zwar passt sie sich ausschließlich den Regeln an, welche selbst von ihr initiiert wurden. Ein sehr spezieller Effekt ist hiermit gegeben, welcher in dieser Weise recht deutlich in den Zeichnungen hervorsteht.

um den von Heinz Rühmann gespielten Schriftsteller Hans Pfeiffer, der als erwachsener Mann noch einmal die Schulbank drückt. Pfeiffer verlässt für diesen Schulstreich seine Freundin Marion, die mit den Attributen ‚städtisch‘, ‚modisch-elegant‘, aber auch ‚arrogant‘ beschrieben werden kann. Der zum Schüler regredierte Schriftsteller verliebt sich auf dem Land in die schüchterne blonde Eva, deren mädchenhafte Kleidung bereits als eine bewusste Handhabung weiblicher Rollenzuschreibung gelten kann und sich als wesentlicher Bestandteil der Propagierung eines bestimmten Frauenbildes erweist.“ Mit einem Verweis auf K. Ellwanger/E.-M. Warth: „Die Frau meiner Träume?“, Karen Ellwanger, Warth, Eva-Maria: „Die Frau meiner Träume? 1985, S. 58–71. hier 58: „Filmhandlung und -ende lassen keinen Zweifel, dass der ideologisch akzeptablere Frauentyp, der ein geordnetes Familienleben verspricht, gegenüber dem sexuell aktiven Pendant bevorzugt wird.“ In: Elke Frietsch, Christina Herkommer, 2009.

⁷⁶¹ Selbst wenn Beuys die Tierfrau zeichnet, steht sie nicht für das rohe Animalische, sondern für die Verbindung zwischen der Macht des Tieres und der Macht des Menschen – sie vereint auf höchster Stufe Menschliches und Animalische zu einer Chimäre, die alle Interpretationsmöglichkeiten sprengt. Sie ist sich als weibliches Wesen ihrer Verantwortung bewusst, einer Verantwortung die sich auf sie als Mutter, als Stütze der Gesellschaft und darüber hinaus als Grundlage und Fortbestand der Menschheit bezieht. Wenn man in den Zeichnungen eine gewisse Animalität bemerkt, dann ist es die Unschuld und Reinheit. Sie ist sich keiner Falschheit bewusst und benötigt auch keine speziellen Regeln, auch keine von außen an sie gebrachte Moral. Sie lebt unmittelbar und doch ergibt sie sich nicht ausschließlich dem sinnlichen Genuss, so wie man jenen in den Bildern des Selen bei Peter Paul Rubens beobachten kann. Sie kann demgegenüber jedes ethische Gebot achten, aber es betrifft sie nicht, da sie kein Gebot übertritt. Die Beuysschen Zeichnungen verlangen dem Betrachter/In eine Achtung ab, die gegenüber der Feminität zu erbringen ist und die jene aus sich heraus fordert, da sie ihre natürliche Vertrautheit des Körperlichen ausstrahlt. Damit zeigt sie sich in ihrer Geschlechtlichkeit und ist darum bemüht jene offenzulegen. Ob es durch das Beuyssche Auge dem Betrachter/In so mitgeteilt werden kann, verlangt stets nach dem Wunsch und auch dem Willen, jene neuen Sichtweise auf sich wirken zu lassen, um sie selbstständig erneut im Hinsehen zu erfassen. Es ist dabei auch zu beobachten, dass sich die Frau in ihrer Dynamik, trotz der Offenheit seelisch verhüllt und zugleich enthüllt. Möglicherweise bekundet sich in den Zeichnungen auch dadurch eine Uneinholbarkeit des femininen Körpers und der femininen Geistigkeit, eben auch aufgrund der Sichtweise des maskulinen Blickes. Das Feminine bezeichnet hier das diachrone Gefüge des Selbst. Zukunft und Vergangenheit werden dabei zu ihrem Thema. Die Zeichnungen fangen zwar den Augenblick der Gegenwart ein, aber dennoch ist hier die Dynamik spürbar, die anzeigt, dass es nur ein sehr kurzer Ausschnitt ist. Dieser Spot weist bereits auf die Erwartung und das Kommende hin. Dazu auch mit der Gewichtung der zwischen den Geschlechtern bestehenden Problematik der Begegnung L. Irigaray: *Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts*, 1980, 374, *„Speculum de lautre femme*, 1974, p. 368f.

Die Problematik besteht nun auch darin, dass die Darstellung der Frau unter der Linienführung des männlichen Künstlers entsteht. Hinsichtlich des Erscheinungsbildes der Frau in den Zeichnungen, ist es der männliche Blick der eine entscheidende Rolle spielt. Hier scheint sich ein Dilemma abzuzeichnen, zumal auch Beuys als Mann in einer Gesellschaft, die auf das Maskuline schon der Tradition gemäß ausgerichtet war, den eigenen Blick nur in der gewohnten, von Männern praktizierten Weise praktizieren konnte?⁷⁶² Diese Feststellung ist bewusst zugleich als Frage formuliert. Konnte Beuys über seine Zeit hinaus, seinen männlich fixierten Blick transformieren, um das zu erfassen, was die Frau in ihrer Weiblichkeit und Feminität wesentlich ausmacht? Ein Genie sollte in der Lage sein, über das was die jeweilige Gegenwart der Zeit in den Mittelpunkt stellt, hinaus zu sehen. Nicole Fritz stellt heraus: „Obwohl die Frauen von Beuys unbekleidet dargestellt sind, erscheinen sie doch nie als Objekte des männlichen Blicks“.⁷⁶³

Ein solches Weitersehen ist durchaus für Beuys und seine Interpretation und Sichtweise auf das Weibliche und Feminine anzunehmen. Dennoch bleibt ein gewisses Dilemma bestehen, was sich darin manifestiert, dass der Blick auf bestimmte Teile des Gezeichneten zuerst fällt. Der Blick richtet sich auf etwas, ohne es intellektuell oder auch nur irgendwie bestimmen zu können. Ohnehin stehen Christliche Moral, Schamhaftigkeit und Tugend konträr zur Schaulust – zum Voyeurismus. Und dies obwohl auch die Theologie wie die Religion auf das Sehen, das Schauen angewiesen sind.⁷⁶⁴ Fast könnte man diesbezüglich schon Stereotype hinsichtlich des typisch Weiblichen und Männlichen sehen.⁷⁶⁵

Doch nehmen die Beuys'schen Frauen- und Mädchenzeichnungen Einfluss auf die Perspektive des Frauenbildes in der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts nach dem zweiten Weltkrieg. Wie gelingt hier eine Sozialisation als nachvollziehbarer Prozess, der sich in der Gesellschaft spiegelt(e). Die rein klassischen Sozialisationstheorien⁷⁶⁶ eines Emile Durkheim⁷⁶⁷ wie auch Talcott Parsons, sehen die Sozialisation in der Weise, dass sich hierdurch das Individuum gewissermaßen in der Gesellschaft als angepasstes und eingepasstes Wesen zeigt. Doch ist vor allem interessant wie sich

⁷⁶² Dazu die folgende Anmerkung bei Nicole Fritz: „Interessant ist bei dem Vergleich von HdA und Beuys' archaisch nackten Frauengestalten, dass für viele der im HdA aufgeführten abergläubischen Handlungen Nacktheit unabdingbare Voraussetzung dafür ist, von dem gewünschten Geist die ersehnte Kraft oder den gewünschten Schutz zu erlangen. Vgl. beispielsweise Stichwort „nackt/Nacktheit“, „Wer also eine über eine menschliche Kraft reichende Handlung vollziehen will, den Göttern gleich wirken möchte, versetzt sich in ihre Erscheinungsform, wird nackt“, Bd. VI, S. 825.“ Nicole Fritz Anm. 414, 104.

⁷⁶³ Fritz, 104.

⁷⁶⁴ So bezeugen es Erasmus von Rotterdam und vor allem bezeugt sich dieser Standpunkt durch die *Biblia pauperum* und auch infolge der Ergebnisse des Konzils von Trient. Das Heilige scheint in der Abbildung zu sehr dem Menschlichen entfernt und ist den Blicken des Menschen entrückt – zumindest fordert es den Menschen zu einer vertieften intellektuell wie intuitiven Mühe.

⁷⁶⁵ Heidrun Bründel, 1999, 14; *Kindheit heute*. 2017.

⁷⁶⁶ Durkheim, *Die Regeln der soziologischen Methode*, 1984.

⁷⁶⁷ *Zur Theorie sozialer Systeme*, Parsons, 1976.

Sozialisation auch und vor allem als ein Vermittlungsprozess darstellt, in welchem die Individuierung ebenso gelingt wie das Einpassen und Anpassen an die Gesellschaft.⁷⁶⁸

Die Kunst der sogenannten frühen Moderne speist ihre Thematik meist aus einer erotischen Perspektive und verweist die Frau so gesehen in eine bestimmte Sozialisationsschiene. Eine Innovation findet statt, doch ist sie von der Erotik und den damit zusammenhängenden erotischen Elementen durchsetzt. Formal wie auch stilistisch wird dadurch auch das Feminine an sich angegriffen. Künstler zeigen sich mit ihren Werken als in extremer Weise von sexuellen Aspekten fasziniert und animiert. Einige Aussagen von Künstlern stehen stellvertretend und weisen in die Richtung stark betonter sexuell aufbereiteter Sichtweisen auf die Frau und ihre Feminität. Nur eine Stellungnahme hierzu von Renoir umreißt das Fluidum, in welchem die Frau und vor allem die Darstellung der Frau in der Kunst von dem Künstler gesehen wurde. „Ich male mit meinem Schwanz“.⁷⁶⁹ Ebenso umschrieb auch Picasso den Akt des Malens wie folgt: „Malerei, das ist wie Liebe machen“.⁷⁷⁰ Aussagen dieser Art stellen die Kunst in einen direkten Zusammenhang mit sexuellen Aspekten und heben hervor, dass künstlerische Tätigkeit stets mit sexueller Fantasie – eben sexueller männlicher Fantasie – und Energie zusammengeht.⁷⁷¹ Dennoch müssen jene Werke nicht so gesehen werden, dass Frauen in den Exponaten jener Künstler grundsätzlich als völlig ergeben und abhängig präsent erscheinen, obwohl sich der sexuelle Kontext oft nicht nur in einer Akzentuierung darstellt.

Die Zeit der Weimarer Republik hingegen lässt die Frau in einem Flair des Internationalen und daher der offenkundigen Selbstbestimmung erscheinen, die so aber weder in der realen Lebenswelt jener Zeit noch in der Kunst existierte. Das Mythische galt als interessant und war den Künstlern der Moderne eine Quelle der Inspiration. Der mythische Grund als Urgrund der europäischen Kultur gewinnt an Wichtigkeit und Künstler wie Wassily Kandinsky wenden sich in diese Richtung. Zeichnet sich hierin sogar der Weg zur Esoterik, zum Schamanen und Mythos wie es Beuys in seinen Arbeiten grundlegend war? Doch ist hier von keiner direkten Esoterik

⁷⁶⁸ Die traditionelle Frauenrolle unterliegt zwar in der Weimarer Republik insoweit einem veränderten Verständnis, da die sich nun etablierende Bilderwelt in den Magazinen von der Befreiung der Frau und ebenso auch die Frau im Beruf und ihre sexuelle Freiheit als Thema aufgegriffen werden, dennoch wird dadurch keine Veränderung des Status der Frau in der Gesellschaft erreicht, die von grundlegender Erneuerung kündigt. So wird es unter anderem auch von den Historikerinnen Renate Bridenthal, Atina Grossmann gezeigt. In Frankreich zeigt sich diesbezüglich kein anderes Bild und obwohl dort die sexuelle Freiheit – oder die angeblich sexuelle Befreiung der Frau – Realität gewesen sein soll, wird sie erst 1946 die Wahlberechtigung erhalten.

⁷⁶⁹ John House „Renoir's World“, 1985, 16.

⁷⁷⁰ John Golding „The Real Picasso“, 1988, 35.

⁷⁷¹ Das Bild der Frau aus der Sicht der Künstlerin in der Kunst erweist sich auch oftmals als eine besondere Verbindung zwischen Feminität und Natur. Die Frau wird in ihrer Feminität mit der Natur identifiziert, sie wird als das Naturwesen gezeigt. So ist sie dann auch als das geheimnisvolle, am Instinkt ausgerichtete und sexuell bzw. erotisch betonte Wesen, mit einer destruktiven Aura. Diese Sichtweise wird z.B. von Georgia O'Keeffe und Emily Carr, bei Frida Kahlo und Leonor Fini gesteuert. Widersprüche zwischen Kunst und Weiblichkeit stehen sich teilweise grundsätzlich gegenüber und zielen auf eine Unvereinbarkeit hin. Die wahre Feminität und Weiblichkeit scheint sich der Aussagekraft in der Kunst zu entziehen.

auszugehen, zumal das Wort eine im heutigen Sinne ausgelaugte Konnotation angenommen hat.

Beat Wyss hingegen sah die „esoterische Seite der Avantgarde“⁷⁷². Er interpretiert die Arbeiten der Klassischen Moderne als der Esoterik zugewandt. Auch die Frauen- und Mädchenzeichnungen von Joseph Beuys sind in ähnlicher Weise zu rezipieren. Damit steht zugleich die Frage zur Diskussion, ob der frühe Beuys bereits als Repräsentant einer Avantgarde gelten darf. Diese Frage wird sicher mit ja zu beantworten sein, sofern man an den Künstler Beuys in seinen späteren Aktionen und seinen Einfluss auf internationaler Ebene denkt.⁷⁷³ Beuys wurde oft ausschließlich in diesem Fluidum des avantgardistischen Aufbruchs wahrgenommen und verzeichnete so auch in den USA einen enormen Erfolg. Der avantgardistische Hintergrund bildete sozusagen eine Einheit mit Beuys. Beuys gab sozusagen die Antwort in und mit der Avantgarde und verinnerlichte die avantgardistisch anmutenden Grundzüge in seinen Werken. Wie sind in diesem Zusammenhang Vermutungen zu bewerten, die Beuys in der Nähe der national-konservativen und nationalsozialistisch gefärbten Ideenwelt sehen.

Sind vielleicht im Besonderen seine frühen Frauen- und Mädchenzeichnungen hier ein – im wahrsten Sinne des Wortes – bezeichnender Hinweis? Ist es beweisbar oder zumindest denkbar, dass Beuys die falsch verstandene Mythenwelt des Nationalsozialismus als Inspirationsquelle in seiner Gedankenwelt etablierte?⁷⁷⁴ Als gesichert sei hervorgehoben, dass Beuys Grenzen nicht akzeptierte und in jede erdenkliche Richtung Inspirationen vernahm und aufnahm und jene auch in seinen Werken umsetzte und also vermittelte. Nur aus diesem Grunde sah er die Soziale Plastik als Innovation einer kommenden und sich damit stetig neu präsentierenden Sozialisationsmöglichkeit. Beuys bemüht auch diesbezüglich ein esoterisches Moment in einem tiefgründigen Sinne und erteilt damit jeder oberflächlichen und verfälschten Esoterik eine Absage.⁷⁷⁵

Die Grunderfahrung, die zur Darstellung des Femininen in den Frauen- und Mädchenzeichnungen führt, ist bei Beuys nicht ein Mangel, ein Zu-Wenig, sondern ein Zu-Viel an sogenannter *Frauenerhöhung*. Diese Einstellung birgt auch die Gefahr, dass das Verstehen des Femininen in ein Stadium des Unvermittelbaren kippt und

⁷⁷² Beat Wyss, *Mythologie der Aufklärung*. 1993, 11.

⁷⁷³ Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys*. 1994, 330.

⁷⁷⁴ Volker Harlan, *Verzeichnis der anthroposophischen Schriften Bibliothek von Joseph Beuys*, in *Joseph Beuys Tagung Basel*, 1.-4. 1991, 1991, 292-295. An dieser Stelle wird klar herausgestellt, dass Beuys nicht die falsch interpretierte Mythenwelt des Nationalsozialismus übernahm.

⁷⁷⁵ Es geht ihm auf keinen Fall um eine Esoterik um jeden Preis, nur um in irgendeiner Weise das Mythische zu bemühen. Beuys geht es vor allem um Wahrhaftigkeit, so wie sie in seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen zum Ausdruck kommt. Ganz so wie Esoterik im Ursprung eine Übersetzung erfährt, so unterzieht Beuys die esoterische Thematik in seinen Zeichnungen einer Aufbereitung. Mir ist es aber wichtig, Beuys nicht als den reinen Esoteriker schlechthin zu charakterisieren, sondern seine schöpferische Kraft im Sinne einer Zauberästhetik zu interpretieren, die auch in ethisch-ästhetischer Weise bewertet werden muss. Beuys brilliert mit seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen quasi in einer eigenen Welt, die den Spirit herausfordert und eine eigene feminine Zauberwelt entstehen lässt. Es ist in dieser Untersuchung zu zeigen, dass Beuys gerade in seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen eine mythische Märchenwelt erstehen lässt, die auch an Goethesche Märchen denken lässt. Hier handelt es sich dann um eine vieldeutige und verborgene Esoterik, die darauf angelegt ist, dass Betrachter/Innen der Zeichnungen jene verborgene Welt entdecken und in und mit ihnen weiter denken.

dahinter nur mehr der mythologische Aspekt gesehen wird.⁷⁷⁶Beuys verlangt mit seinen Zeichnungen ein neues Sehen, so wie beispielsweise Wassily Kandinsky den „Heuhaufen“ von Claude Monet neu im Sinne von zuvor so noch nie gesehen erlebte. Das neue Sehen vollzog sich speziell und ad hoc in der Bildbetrachtung und also als Rezeption.

Ein solch neues Sehen verlangt Beuys auch für die Soziale Plastik. So kann ein neues Sehen auch über einen längeren Zeitraum in wahrnehmbaren Stufen, einer Evolution vergleichbar erfolgen. Auf jeden Fall ist es ein bemerkenswertes Ereignis. Am Ende des Prozesses steht das Sehen als Produkt eines Erlebnisses, welches so noch nie stattgefunden hat. Also wird der Sehende, der am Prozess der Sozialisation innerhalb der Sozialen Plastik Tätige, zum ersten Mal zum wirklich Sehenden. In dieser Weise können auch die Frauen- und Mädchenzeichnungen von Beuys den Sehenden *in Beschlag nehmen* und für eine gewisse Verwirrung wie auch ein Erstaunen sorgen.⁷⁷⁷

Hier gibt es nie um die Einteilung in hässlich und schön. Das Feminine wird hier nicht wirklich gegenständlich, sondern bewahrt den eigenen und damit spirituellen Raum. Dennoch zeigt sich darin keine Welt ohne jeden Bezug zur Realität und Gegenständlichkeit. Der anklingende eigene und höchst spirituelle Raum des Femininen bezeugt eher eine Zwischenwelt, die das rein Geistige repräsentiert, um dennoch für die Realität des Gegenständlichen geöffnet zu bleiben. Auf diese Weise lässt Beuys zwei Ebenen miteinander in einer Art Koexistenz bestehen. Man kann die Beuyschen Bewegründe, für diese Weise der Darstellung des angenommenen und übersetzten femininen Selbstverständnisses errahnen. Beuys lebt darin sogar einen Teil der eigenen Religiosität und bezeugt sein religiöses Verständnis darin, dass er dem Femininen einen quasi sakralen Raum zuerkennt. Damit hebt er das Feminine der Frau in einen derart extravaganten Blickpunkt, dass damit bekundet wird, dass sie sich selbst⁷⁷⁸ als ein SIE zu diesen Höhen aufschwingt. Aus diesem Grunde wirkt sie in den Zeichnungen teilweise auch als Priesterin einer individuellen Religion.

⁷⁷⁶ Es wäre dann eine falsch verstandene Mythologie, die zudem noch ein falsches Verständnis in Richtung des Esoterischen mit völkischem Akzent setzt.

⁷⁷⁷ Die Zeichnungen prägen sich dem Auge ein und man wird sie nicht mehr los, so als ob sich das Sehen mit den Eindrücken der Zeichnungen vermischen. Die Titel der Zeichnungen – soweit vorhanden – sind sehr prägnant und dennoch auch vieldeutig verschwommen oder vernebelt wie *Aktrice* etc. Die Umschreibung *Aktrice* enthält, obwohl prägnant ausgesagt ist, dass eine sich dem Schauspiel widmende Frau gemeint ist, einen wahren Katalog an Konnotationen und es ist sehr schwierig alles zusammensehen zu können. Beuys lässt es offen, ob sie als Schablone dient, als Inbegriff von Freiheit – obwohl Freiheit auf keinen Fall so zu verstehen ist, dass man alles machen kann was man will. Andererseits kann sie auch für die seelische Zerrissenheit stehen oder als von Angst erfüllter Mensch. Es gibt viele Möglichkeiten der intuitiven Erfassung, die sich hier ergeben können. Es mag hier von Beuys auch ein Fluidum eingefangen sein, dass über das Sehen des Betrachters/In hinausgeht und bewusst darauf abzielt, den eigenen geistigen (intellektuell wie auch intuitiv zu erfassenden) Horizont zu übersteigen. Jede Zeichnung verlangt hier danach, sich bewusst auf ein Abenteuer hinsichtlich des Schauens hinzugeben. Beuys versucht hiermit auch, eine optische neue Paradieswelt des Femininen anklingen zu lassen. Das Potentielle des Femininen wird so der Optik zugänglich. Alles Schwere und Materielle schwindet in den Linien dahin.

⁷⁷⁸ Der Aspekt des sich selbst setzenden Seins bei Fichte, schimmert hier in Latenz – zumal Beuys von Fichteschem Gedankengut mitgeprägt war und seine Schriften kannte.

So stellt sich auch die Frage nach einer moralischen Dimension in den Frauen- und Mädchenzeichnungen. Es ist eine andere Moral⁷⁷⁹, sozusagen die Moral, die Beuys eigens in den Zeichnungen etabliert und die sich variationsreich in den Bildern bekundet und gerade aus diesem Grunde auch einen Fingerzeig in Richtung der in der Sozialen Plastik sich vollziehenden Sozialisation liefert. Es besteht eine Ambivalenz zwischen erotischer Wirkung und einer moralischen Aussage im Sinne Beuys' und der daraus resultierenden Spannung. Es ist die Spannung, die sich zwischen dem Thema Frau/Feminität und der Formung ergibt, mit welcher diese Thematik umgesetzt wird. Beuys bricht in diesem Sinne auch mit der Tradition, die eine feminine Aktzeichnung mit dem jeweiligen Moralbegriff der Zeit und der Religiosität in Einklang sehen wollte. In ähnlicher Weise konnte auch eine mythologische Legitimation zur Geltung kommen, so dass Motive der antiken Mythologie als Grundlage fungierten.

Daher erschließt sich die Rezeption der Beuys'schen Frauen- und Mädchenzeichnungen aus vielschichtigen Perspektiven, die nicht unumstößlich feststehen, da sie sich immer wieder einer neuen Sichtweise öffnen. Die so entstandenen Zeichnungen des Femininen werfen immer wieder kritische Fragen auf, die sich jeder These zu entziehen scheinen. Eine grundsätzlich umfassende Betrachtung der Frauen- und Mädchenzeichnungen von Beuys wurde von der Forschung nicht in der Weise vollbracht, dass man von einer ernsthaften Auseinandersetzung innerhalb der kunstsoziologischen Forschung reden darf.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Die Beuys oft in Gesprächen mit Friedhelm Mennekes diskutiert.

⁷⁸⁰ Auch hierin ist das Neue und vor allem das stets überdauernde des wahren Schönheitsbegriffes im Sinne von Beuys zu sehen. Die Frau als ein Etwas worin sich als gründet und die imstande ist die Gesellschaft wirklich neu zu formen, eine Umformung wie auch eine Überformung durchführen zu können, zeigt einmal mehr den sozialen Charakter der Plastik, die Beuys eben auch aus diesem Grunde als eine Soziale Plastik benannte. Drain ist das Schöpferische allen weiblichen Antriebes zugleich vorhanden. Das Schönheitsideal ist so gesehen, die sich zum Besten ändernde Gesellschaft, die sich als freies, gutes und den menschlichen Bedürfnissen dienliches Konstrukt erweist. „In der Kunstwissenschaft wurde und wird nicht selten versucht, bestimmte Kriterien als scheinbar objektiv verbindliche Richtlinien für dasjenige aufzustellen, was gute, echte, schöne Kunst auszeichnet. „Theorien“ solcher Art kommen Bevormundungen gleich. Es kann nicht die Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, dass eine möglichst hohe Anzahl verschiedener Theorien über Kunst, Ästhetik und/oder Schönheit aufgestellt wird, ohne sich auch nur im Geringsten um die Definitionsversuche von „Theorie“ seitens der Wissenschaftstheorie zu kümmern oder die Bedeutungen und Verwendungsweisen des Theoriebegriffes in den anderen Fächern unberücksichtigt zu lassen. Denn dadurch isoliert man sich selbst.“ So die Anmerkung von Reichenberger, Was wissen wir über die mittelalterlichen Vorstellungen von Kunst und Schönheit? Ein Beitrag zur aktuellen Diskussion über das „Ästhetikverständnis“ im Mittelalter von Andrea Reichenberger. Bd. 4 (2001), Concilium medii aevi 49-79, 50.; Erwähnenswert ist, dass der Farbe Rosa eine Vorliebe entgegengebracht wurde und zwar auch von berufstätigen Frauen, die so dem Modediktat folgten. Die Farbe Rosa war, laut Siegfried Kracauer (auch als Soziologe zu verorten) die typische Farbe der Garderobe einer Angestellten jener Zeit (20er Jahre des 20. Jahrhunderts) bestimmte. Warum? Rosa stand für Reinheit, Sauberkeit und Glätte, die einem reifen Pfirsich entsprach. Das dahinterstehende Frauenbild ist damit überdeutlich definiert. Sie – die Frau – sollte einem Schönheitsideal gleichkommen, dass sich allein an das sinnliche Auge des Maskulinen richtete, um zu gefallen. Kracauer in, Die Neue Frau Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes 1993. Allein die frische und vor allem in den Augen der Männergesellschaft formbare Frau, die so ohne individuelle Persönlichkeit einer Vorzeichnung entsprach, die einen Geschmack einer bestimmten Zeit repräsentierte. Mehr nicht. Selbstständigkeit, problematische Persönlichkeitsstrukturen waren der Frau

Eine umfassende Betrachtung verlangt auch immer nach einer ‚Einbettung‘ in die jeweilige Jetztzeit, will heißen, der Standpunkt der Gegenwart hat sich reflektierend auszuwirken.⁷⁸¹

Was ereignet sich nun genau in den Beuyschen Werken und zeigt sich hier dennoch eine Art sozialisierter Feminismus und zwar fern ab jeglicher Einübung auf ein spezifisches Frauenbild? Als These mag vorangestellt sein, dass eine neue Konstellation auf den Weg gebracht werden soll. Die Frau und das Mädchen sind sozusagen aufgerufen, an ihrem Schicksal nicht nur nicht zu verzweifeln und es hinzunehmen, sondern es bewusst und in ihrer Eigenständigkeit zu beeinflussen und grundlegend zu verändern. Damit muss nicht automatisch der Feminismus bemüht werden. Feststeht, dass die feministische Rhetorik der 1960er bis 70er Jahre für das Verstehen einer Feminität des 21. Jahrhunderts teilweise befremdlich anmutet und dennoch ist es eine unumstößliche Tatsache, dass sich damit eine neue politische Weltanschauung kundtat, die zur Handlung aufforderte. Diese Aufforderung und die damit in Zusammenhang stehende Weltanschauung, war auch für die Kunst und schließlich auch für die Kunstgeschichte von Relevanz –und zwar bis in die Gegenwart.⁷⁸²

Ein Missverstehen könnte sich aus der Tatsache ergeben, dass in den Beuyschen Zeichnungen die Gesichter der Frauen zumeist nicht speziell individualisiert sind. Es sind die so nicht erkennbaren Gesichter die ein Befremden bei den Betrachtern auslösen könnten. Welcher Effekt wird damit erzielt? Die weibliche Gestalt steht als Ganzes im Mittelpunkt und eben nicht nur einzelne Teile wie das Gesicht. Ihre Individualität steht als Ganzes vor dem Betrachter. Ebenso könnte dann auch gefolgert werden, dass schon zum Zeitpunkt der Auswahl und des Zeichnens die Frau ganz und gar in ihrer gesamten Erscheinung im Mittelpunkt bei Beuys stand und zwar ganz und eben nicht in einer Weise, in welcher die Frau auf ein Frauenbild hin sozialisiert werden sollte.

Die feminine Körperlichkeit ist hier als eine Stütze der Spiritualität zu sehen. Der Körper zeigt in der Eigenheit der Dynamik, die in den Zeichnungen stets wahrnehmbar ist, eine Spiritualität, die nicht vom Körper zu trennen ist. Sinnlichkeit und Spiritualität stehen hier auf einer eigenen Ebene nebeneinander und etablieren so eine immer wieder aufwärts sich windende Bewegung. Der körperliche Ausdruck ist so auch im Ganzen geistig-spirituell gegründet. Der entblößte Körper steht hier auch für die Seele, die den Leib beseelt. Die Ästhetik ist in den Frauen- und Mädchenzeichnungen, die

so nicht zugeteilt, sie entsprachen nicht dem sogenannten Zeitgeschmack. Schon das Wort deutet damit auf reine Äußerlichkeit und oberflächliche Sinnlichkeit.

⁷⁸¹ Die Frau ist bei Beuys ein Wesen im Zentrum der Natur und in diesem Sinne als das Naturwesen schlechthin zu sehen – zumindest zeichnet sich so der erste Eindruck ab. Von herkömmlichen in der Kunst bekannten Frauen- und Mädchenportraits kann keine Rede sein. Der besondere Fokus liegt hier auf dem Aspekt aller Feminität in ihrer Eigenartigkeit, welche sich ganz erheblich von dem Männlichen unterscheidet und gerade aus diesem Grunde eine große Rolle in der frühen Schaffensperiode bei Beuys spielt. Beuys hatte sich sehr intensiv in den 40er bis 60er Jahren mit dem Thema des Femininen in den Zeichnungen auseinandergesetzt.

⁷⁸² Whitney Chadwick, Frauen, Kunst und Gesellschaft. 2013, 16.

Ästhetik des beseelten femininen Leibes.⁷⁸³ Die sich abzeichnende Körperkonzentration ist in ihrer Intensität aber nie fixiert, sondern variabel. Das Variable bringt so auch eine Vieldeutigkeit mit sich, die Brüche und die damit einhergehenden Versuche eines Neuanfangs verdeutlichen. Auch hier ist nichts vorhersehbar, sondern offen. Darin mag sich eine Parallele zum Leben von Beuys auf tun.

Sicher ist der Fokus der Frauen- und Mädchendarstellungen nicht zuletzt auch deshalb so interessant für die Kunstsoziologie, weil Joseph Beuys' Leben eine weite Spanne sozialer Umbrüche – vor allem auch infolge des zweiten Weltkrieges und der Zeit des Aufbaus – umfasst, die auch die Rolle der Frau und damit des Femininen überhaupt hinterfragt und nach einer neuen Definition des Femininen ‚leht‘. Eine neue Definition der Frau als feminines Wesen, die sich jeder (damaligen) Definition entzog. Als Hintergrund nutzte Beuys Umweltverbände wie auch Fraueninitiativen – hatte er doch ohnehin ein Hausfrauengehalt gefordert – doch damit nicht genug, denn Beuys sah die Frau als die Gebende des Lebens und als ein Wesen, welches die Zukunft gestalten würde. Sie, die Frau, ist es die in der zukünftigen Demokratie die kreativen Impulse geben wird. Doch sein Bild der Frau war nicht etwa das der Frauenbewegung im Sinne von Womans Libaration in den USA. Auch hinsichtlich der Frauenbewegung sieht Beuys das Modell und die Umsetzung jener Idee des erweiterten Kunstbegriffes als „die einzige Möglichkeit, die herrschenden Verhältnisse zu überwinden“.⁷⁸⁴

Dabei bezeugt das Feminine einen Wert, der sich erst in den Köpfen und ebenso in den Seelen etablieren musste.⁷⁸⁵ War man sich in der Zeit der 20er und 30er Jahre

⁷⁸³ Damit zeigt sich ein äußerst wirkungsvoller Gedanke, der auch in Hinsicht auf den religiös-spirituellen Teil brisant ist, wurde doch der Frau noch durch das Konzil von Trient das Menschsein im vollen Sinne abgesprochen.

⁷⁸⁴ Beuys/Brügge 1984, 182.

⁷⁸⁵ Das sich in den 20er und 30er Jahren abzeichnende Repräsentieren eines Frauenbildes barg eine nicht berechenbare Schwierigkeit für die Zukunft. Schönheitswettbewerbe suchten und fanden die schönste Frau und die Frau von heute etc. Künstlerinnen jener Zeit waren rar und sahen sich mit einer starken Gegnerschaft von Seiten ihrer männlichen Konkurrenz konfrontiert, die keinesfalls daran interessiert war eine wahrheitsgemäße Neue Frau zu akzeptieren. Kunstkritiker wie Jurymitglieder der Kunstszene standen der neuen Entwicklung, welche die Feminität aus eigener Sichtweise interpretierte – so wie es beispielsweise Teresa Feodorowna Ries bewies – in geradezu verstörter Weise gegenüber. Ihnen kam es auf Kanalisierung und Abschwächung der Darstellungen an. Viel lieber installierten sie das Frauenbild in der Weise wie es sich auch in den Revuen der Weimarer Republik bekundete. Glamour war angesagt und versagte sich ganz und gar der wahren Feminität, die in einer Identität ihr Selbstsein findet, ohne auf Effekte zu bauen. Revuen basieren und basierten auf einer Idealität, die sich in einer Scheinwelt kundtut. Mag es für die daran teilnehmenden Frauen und Mädchen teilweise ein Sprungbrett in eine begüterte Welt gewesen sein, die eigentliche Selbstständigkeit war damit nicht gewonnen, sondern oft nur eine Phantasterei. Eigentlich handelte es sich dabei nicht um die Neue Frau, sondern um die mondäne Lebedame, die einen neuen Schönheitstyp verkörperte. Sie war also eine Heldin des Boulevards und der Soiréen und Partys. Eine neue und seltsame Heldin, die sich von dem Frauenbild vor dem 1. Weltkrieg – auch vor dem besagten Krieg war es stets nur ein Frauenbild – schon unterschied. Aber diese Unterscheidung war nicht auf das feminine An-Sich ausgerichtet. Davon war in den Boulevard-Blättern nichts zu lesen. Vor dem Krieg war ihr Auftritt dem einer Heldin vergleichbar, da sie als Rückhalt der Daheimgebliebenen zu gelten hatte. Das Mondäne war noch nicht interessant, da es sich im großen Rahmen nicht gesellschaftlich einordnen ließ. Feststeht, dass die Folgen des 1. Weltkrieges das Bild der Frau veränderte und ihr eine erweiterte Aufgabe im Rahmen der sozialen Existenz zuwies. Die erweiterten Aufgaben bezogen sich vor allem auf die Frau als Arbeitskraft und auch als Ersatz des im Krieg getöteten oder schwer verletzten Ernährers der Familie. Ähnlich zeigte sich dann auch diese Tatsache nach dem Ende des 2. Weltkrieges. Dennoch sind jene Wandlungen des

überhaupt bewusst, dass das Wort feminin einen Wert ummantelte? Wollte man gewiss sein, dass die Gesellschaft bereit war, das Neue zu beginnen? Als ein Fazit darf hier gelten, dass Beuys mit seinen Zeichnungen den Masken der 20er und 30er Jahre entgegentritt.⁷⁸⁶ Darüber hinaus ist die Frau in den Beuys'schen Zeichnungen auch nicht als Eva präsent.⁷⁸⁷ Sie ist nicht das Wesen, welches zur Interpretation im Sinne der vorgefassten Meinung der biblischen Eva anregt.

Beuys war überdies sehr naturwissenschaftlich ambitioniert, was nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck kommt, dass er sich mit der Evolution des Menschen, des menschlichen Skeletts eingehend beschäftigte wie er ebenso äußerst detailreich die weibliche Plazenta in seine Kunstwerke integrierte, um so auch auf die innige Beziehung zwischen Mutter und Kind zu verweisen. Allerdings vermischt sich in der Beuys'schen Gedankenwelt hier vieles mit mythologischen und kosmischen Gesichtspunkten, wofür stets auch die teilweise Adaption der Sichtweise Rudolf Steiners mitverantwortlich ist. Beuys ist so gesehen in der Welt der Kunst und alles Künstlerischen sozialisiert und gleichzeitig auch in jener naturwissenschaftlichen Welt, womit sich der überaus wichtigen Aspekt des Weiblichen bei Beuys in der Kunst herauskristallisiert.⁷⁸⁸

Frauenbildes vielschichtig und schillernd in der Art des Erscheinens. Die Utopie der in den Magazinen und Theatern sich zeigenden Neuen Frau, etablierte sich bald in einer Realität, die Anleihen an jener Utopie gemacht hatte. Hierin bewirkte sich eine Unsicherheit zwischen dem Ideal und dem Idol, welches sich lediglich als Bild outete. Jenes sich so etablierende Bild innerhalb der Realität, des Alltagslebens, eröffnete selbstverständlich auch neue Räume, die hinsichtlich des Selbstbewusstseins und der Selbstständigkeit entscheidend waren und die es so vormals nicht gab. Vielleicht prägte sich hierin auch die Idee, dass sie sich ihre eigene Rolle wählen könnte. Doch es handelte sich eben nur um eine Rolle – ihr eigenes Selbstsein war nicht gefragt. Die Unmittelbarkeit zum Femininen fehlt in dem Bild von der Frau, denn es wird nur von ihr gemacht und ist nicht SIE. Meist zeigt sich diese fatale Neigung, die darin besteht, sich ein Bild von der Frau zu machen, um damit auf etwas zu zielen, was ihr letztes Ziel als Frau sein sollte oder bestenfalls sein könnte. Das Bild was sie ist, sollte sie selbst in sich entfachen. Darin besteht meiner Meinung nach ein äußerst eigenes Bild, welches eigentlich kein Bild ist, sondern ihr seelisches Selbst.

⁷⁸⁶ Schon Robert Musil reüssierte, dass sich die Frau lediglich „ihr eigenes Wunschbild“ ausdenke⁷⁸⁶ Mit dieser Aussage bezeugt Musil die Enttäuschung der Frau und wohl auch die enttäuschte Gesellschaft. Doch mit dem sogenannten Wunschbild bleibt alles wieder an einem Ideal haften. Die wahre Feminität, die Frau und ihr Wesen sind noch immer nicht wahrgenommen worden und eben auch nicht von den Menschen selbst, um die es hauptsächlich geht: von den Frauen. Die Frau selbst ist noch nicht reif genug, um dieses Wunschbild abzustreifen und den authentischen Weg zu gehen, der sich nur in ihrer eigenen Seele finden wird. Ihr Wollen ist noch nicht auf der Ebene angelangt, die nach Selbstständigkeit unverbrüchlich verlangt. In diesem Stadium zeichnet Beuys die Frauen und Mädchen in den 40er, 50er und 60er Jahren. Aber und dies ist von herausragender Wichtigkeit, sie will kein Ideal ihres Selbst erschaffen, sondern ihr Selbstsein ist ihr eigenes Ziel. Die gesellschaftlich sich abzeichnenden Strukturen der 20er und 30er Jahre in Deutschland – in Europa – deuteten die neuen Möglichkeiten für die Frau an. Doch ist ihre feminine Existenz, obwohl zwischen Unschuld und Jungmädchen, Berufstätigkeit und Lebedame in der Art des Vamps zwar in schillernden Aspekten gegeben, aber es ist nicht ihr ureigenes Selbst, sondern wie gesagt, es sind die Tendenzen der Mode und der immer noch maskulin bestimmten Zeit. Grundsätzlich blieb ihr Streben noch erfolglos und in dieser Hinsicht mag der Meinung Robert Musils hier zugestimmt sein. Robert Musil, Die Frau gestern und morgen, in, Die Frau von Morgen wie wir sie uns wünschen. (Hrsg.) Friedrich M. Huebner, Leipzig 1929, 100f.

⁷⁸⁷ Hofmann, 2009, Die neue Eva. In, Die Magd des Herrn. 2009, 152ff.

⁷⁸⁸ „Als er nach seiner Krisenzeit erstmals wieder unter Menschen ging, lernte er beim Karnevalsfest in der Düsseldorfer Kunstakademie im Frühjahr 1958 Eva Wurmbach kennen, die er im September 1959 heiratete. Wie eine Frau als Auslöser der Wandlungskrise von Beuys genannt wird, dann Mutter van der Grinten in der Marge der Krise eine zentrale Rolle spielte, so taucht hier nun wieder eine Frau zum

Dabei trifft es zu, dass die Sichtweise auf die Sozialisation sich in erster Linie auf „den persönlichen Prozess der Aneignung sozialer Fähigkeiten“⁷⁸⁹ bezieht und sichtbar wird, um hier im Zusammenhang mit der sozialisierten und auch sozialisierenden Kunst in Einklang gebracht zu werden. In dem Sinne beabsichtigt Beuys mit seinen Zeichnungen die individuellen Fähigkeiten der Frau nicht nur zu befördern, sondern sie weit darüber hinaus als das Wichtigste für die Gestaltung eines tragfähigen Miteinanders, für die Sozialisierung und als Grundsätzliches des Menschseins zu zeigen.

Die Frage die sich direkt stellt ist, wie in welcher Art und Weise wurde das Individuum dem Menschlichen gemäß sozialisiert? Das ist so auch im Hintergrund die Frage, die Beuys in seinen Arbeiten formuliert. Auf diesem Hintergrund rückt Beuys einen Idealismus des Sozialen, in Form des Gedankengebäudes seiner Sozialen Plastik ins Blickfeld. Jener hier erwähnte Idealismus des Sozialen ist nur dadurch bei Beuys so stark, um das eigene Selbst für die Zukunft einer Gemeinschaft, die in den Verhältnissen der Menschen untereinander ein Miteinander und eben kein Gegeneinander bekundet, wahr werden zu lassen. Das Ich in der Sozialen Plastik und das Ich der Welt bleiben sich bei Beuys nicht in einer Unnahbarkeit fern, sondern finden schließlich zueinander – irgendwann einmal. Es ist der Innenbereich (die

Zeitpunkt der Überwindung der Krise auf. Im Kontrast zu der eher distanziert erlebten Mutter, scheint die große Bedeutung des Haltgebenden, des Energie und Wärme spendenden Weiblichen bei Beuys offensichtlich, was sich in zahlreichen seiner Zeichnungen aus Mitte/Ende der 1950er Jahre offenbart. Andererseits kann von einer partiellen, stabilisierenden Identifikation mit Rudolf Steiner ausgegangen werden, die sich im Schriftbild wie auch in den von Beuys nun so häufig verwendeten, beschriebenen Tafeln zeigt. Sie ähneln stark den Wandtafelzeichnungen von Steiner.“ In Beuys Handbuch 18. Überhaupt sind seine Zeichnungen immer wieder zu erwähnen: „Die als Multiple in Buchform 1975 veröffentlichte Serie der Zeichnungen zu Leonardos Codices Madrid ist von Anfang an als eine Art öffentlicher Dialog konzipiert. Beuys kehrt zum Medium der Zeichnung in einer Zeit zurück, in der sein politisch-gesellschaftliches Wirken im Vordergrund steht. Das Buch verbindet die enigmatische Sprache früher Zeichnungen mit dem wissenschaftlich anmutenden Duktus der späteren Diagrammtafeln.

Diese exemplarische Verbindung zweier Erkenntnisweisen lässt sich mit Steiners Wandtafelzeichnungen, aber auch mit Leonardos Verfahren der sog. *dimostrazione* in Zusammenhang bringen, mit der er eine Mischung aus bildlicher und schriftlicher wissenschaftlicher Darstellung erfand. Beuys kommentierte Leonardos Codices und die Entstehung seiner eigenen Zeichnungen folgendermaßen: „[D]ieser Kodex ist ein ganz spezieller, ziemlich stark technologischer Kodex [...] es ist wirklich etwas wie ein technischer Katalog über alle möglichen Dinge, die man technisch machen kann. Ich habe gesagt, ich mache so eine Leonardo-Sache und ich stelle mir vor, wie Leonardo heute Technologie zeichnen würde, wenn er jetzt lebte“. Beuys 1979, o. J. So in Beuys Handbuch 262. Immer wieder wird die Problematik und damit das Problematische der Wahrheit angeführt. „Das dialogische Prinzip, das etwa zeitgleich durch Jürgen Habermas auch als kritische Wahrheitstheorie formuliert wird und das insbesondere in den späten 1980ern und frühen 1990ern als neues politisches Medium in die politische Debattenkultur (Stichwort ›runder Tisch‹) etabliert wurde, ist für Beuys ein wesentliches Mittel eines demokratisch-gesellschaftlich verantwortlichen Handelns. Ganz im Sinne der von Habermas etwa zur gleichen Zeit konzipierten Theorie des kommunikativen Handelns (1981) ‘erweitert‘‹ Beuys nun diese Goethesche Wahrnehmungslehre durch das dialogische Prinzip. Ein Bezug zur Theorie von Jürgen Habermas scheint hier abermals auf..

Auf einer in London während einer mehrtägigen Wandtafelaktion mit dem Titel *Directive Forces for a New Society* (1974) entstandenen Wandtafelzeichnung ist diese Skepsis dokumentiert. „Which truth“ heißt es hier fragend. Auf einer anderen Wandtafelzeichnung entsteht ›Wahrheit‹ eigentlich erst dadurch, dass die unterschiedlichen Philosophie-Ansätze und Wahrheitsansprüche, die sich in den -ismen manifestieren, sich in einer ›permanenten Konferenz‹ austauschen und so ein intersubjektives Wahrheitskonzept entsteht.“ In Beuys Handbuch 300.

⁷⁸⁹ Grundmann, Hochschulschrift 27.

Soziale Plastik), welcher ebenso den Außenbereich der Welt bereits mitumfängt – worin sich ein quasi Widerspruch für das Beuysche Konstrukt ergibt. Daraus lässt sich aber nicht nur ein Pessimismus ableiten. SIE die Soziale Plastik soll nicht nur die Trägerin des künstlerischen Lebens im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes sein. Darin besteht eben nicht ihre Besonderheit, sondern in ihrer Kraft und Kreativität eine menschenwürdige Gesellschaft mit und innerhalb der Sozialität, als eines sich reflektierenden Organismus aufzubauen.

Das gemeinschaftliche Arbeiten, Tätigsein an der Sozialen Plastik ist in der Weise besonders, da hiermit eine Heilung der defizitären menschlichen Verhältnisse untereinander möglich sein soll. Dies ist außergewöhnlich, da Beuys auch stets die Zerrissenheit und Unschlüssigkeit des Menschlichen und letztlich auch seiner Arbeit und seiner Exponate herausstellt. Die Macht des Sozialen als eines Miteinanders zeigt sich in einer wahrhaftigen Inbrunst. Von 1972–74 bereiste Beuys nicht nur Europa wie z.B. England, Schottland, Irland und Italien, sondern die USA, um seine Idee der Sozialen Plastik zu bekunden, womit klar herausgestellt ist, wie sehr es ihm ernst war, ja eine Herzensangelegenheit, da er sich damit eine Änderung und neue Sichtweise erhoffte, in welcher sich infolge der sozialisierten Kunst jene Antriebskraft zeigen sollte, die als Grundlage für eine weltweite gesellschaftliche Veränderung zielführend sei.

Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass es durchaus theoretische Verbindungen hinsichtlich einer primären, vom Grunde her gedachten Sozialität zu Mead (2013) gibt. Die Frau kommuniziert bei Beuys in den Frauenzeichnungen quasi auf der Ebene der Vorsprachlichkeit und in diesem Sinne mit äußerster Intensität. Sozialisation spielt sich auf der Ebene des Konstruktiven und also in diesem Bereich des Femininen ab, der im Innerseelischen sozusagen vorgedacht – im Voraus gedacht wird. Dieser Bereich des Vorgedachten steht im Austausch mit der Ebene der Realität, auf welcher die Kommunikation innerhalb der Interaktionen abläuft. Hierin besteht der Prozess des Oszillierens.⁷⁹⁰

Beuys zeichnet die Frau bewusst ohne männlichen Beistand, denn sie war in der Lage sich selbst in die neue Natur zu verbringen. Diese neue Natur ist nicht nur die der Elfen, die von einer germanisch-keltischen Götterwelt getragen wird, sondern deutet dahingehend etwas völlig Neues an. Die Mythologie ist dafür lediglich eine Basis – eine Absprungbasis. Es ist auch hierin der Sieg der Frau über alles Durchschnittliche zu sehen. Sie ist sich dessen in der Intensität bewusst, dass sie auch nie als diejenige von Beuys dargestellt wird, die sich ihrer hohen Position schämt, weil sie noch zu unerfahren darin sei. Nein, die Frau in den Zeichnungen ist eine Persönlichkeit, die sich schon immer dessen bewusst war. Sie zeigt nie wirklich Demut, obwohl sie die Demut der Natur in Persona ist.

Beuys verbleibt mit seinen Zeichnungen eben nicht in irgendeiner ikonografisch vorbestimmten Rahmung. Humanistisches Gedankengut zeigt sich hier nicht unbedingt, zumal solches stets auch die Darstellung des Männlichen in der bildenden

⁷⁹⁰ Es ist ein Hin – und Her zwischen dem Innerseelischen und dem Äußeren.

Kunst dominierte. Die Frau ist als eine Art Schöpferin mit dem Schöpfer – mit der Natur – in den Wettstreit getreten, ohne je arrogant überheblich sein zu können, eben weil sie selbst schöpferisch ist. So ist es meine Lesart, die auch besagt, dass Beuys seine Frauenzeichnungen zwar in der Öffentlichkeit ansiedeln will, doch Letztere nicht darüber richten kann. Die Öffentlichkeit, das Publikum, der Betrachter soll es zur Kenntnis nehmen und verinnerlichen, denn nur so kann und wird die Welt weiter bestehen. Hierin sieht man auch den Beuys der Natur, der sich schützend über alles was die Natur ausmacht stellt. Auch die Frau ist als solche schützenswert, obwohl es doch scheint, dass sie gerade durch ihre besondere Macht sich selbst am besten schützen könne.

Im Grunde ist die Frau bei Beuys von jedweder Beurteilung befreit, sie ist nie darauf angewiesen – wie es die Zeichnungen von Beuys machtvoll zum Ausdruck bringen. Ihr Selbstsein ist in der Weise eigen, dass auch niemand auf ihre Bereitschaft zur Kommunikation zu einem Gegenüber von vornherein hoffen kann. In diesem Sinne steht sie für ihren eigenen psychischen Kosmos. Er ist ausschließlich darauf aus, die Frau in ihrer ureigenen Ästhetik anzudeuten. Daraus folgt, dass das Feminine nur der eigenen Welt verpflichtet ist und in jener gottgleich lebt und waltet.

Damit ist aber kein neues drittes Geschlecht angekündigt, sondern die Frau, die sich ihrer Macht und ihrer Freiheit als feminines Wesen bewusst ist. Sie bleibt in gewisser Weise so auch die Hüterin des Nachwuchses, wie es die Zeichnungen zeigen, die sie als Mutter mit Kind thematisieren. Die Zeichnungen sind so auch nicht nur als Anklage an die traditionell ausgerichtete Rolle der Frau in der Gesellschaft gerichtet, sondern zeigen zugleich dass darin eine Art Blasphemie gegenüber dem Femininen besteht. Aus den Zeichnungen schallt ein Aufschrei des Selbstbewusstseins und der sich neu gestaltenden Welt an den Betrachter. Daraus lässt sich auch interpretieren, dass ein Gott die Schöpfung nur so geschaffen habe, dass die Frau letztendlich unangefochten über ALLEM stehe. Fraglich ist, ob Feministinnen an einer solchen Auslegung überhaupt interessiert sein können. Denn eigentlich beschäftigt sich der Feminismus mit der Praxis und ist an rein praktischer Umsetzung interessiert, um der Frau eine Gleichstellung zu ermöglichen, mit welcher es gelingt, dass sie nicht als ausschließlich von Männern definiertes Wesen gesehen wird.

Diese der Frau so eigenen Begabungen, weisen ihr in der germanischen Religion eine besondere religiöse Stellung an und so fungiert die Frau als Priesterin, welcher darüber hinaus noch eine erhöhte Verehrung entgegengebracht wird. So hebt auch Bernhard Kummer die aktive Rolle der Frau bei den Germanen als Kämpferin hervor, „die ihrer Manneswürde sich voll bewussten Germanen hätten es nicht unter ihrer Würde befunden, die Waffen aus Frauenhand zu empfangen und die Frau als Führerin im Kampf anzuerkennen.“⁷⁹¹

⁷⁹¹ Bernhard Kummer, Weib/Frau, in, HdA, Bd. II, S. 1735. Nicole Fritz erwähnt, dass gerade der Artikel von Bernhard Kummer, lasse einen „germanophilen Einfluss erkennen“. Fritz, 101. Ebenso formuliert Fritz: „Vergleicht man dieses idealisierte Bild der germanischen Frau mit den archaischen Frauengestalten in Beuys' Werk, dann lassen sich durchaus Parallelen ausmachen.“ Ebd.

In diesem Sinne nimmt die Frau bei Beuys eine Garantenstellung ein. Er zeigt die feminine Natur einer göttlichen Vorsehung vergleichbar. Selten weisen die Zeichnungen auf direkte emotionale Bindungen hin. Wenn, dann nur in den Zeichnungen, die die Frau als Mutter visualisieren. Doch bleibt festzuhalten, dass Beuys keine süßliche Vision der Frau als Mutter zeichnet. Es deutet sich an, dass die Mutterschaft nicht die einzige Erfüllung für die Frau sein kann und muss. Beuys' Sichtweise auf die Frau zeigt sie daher auch nie in einem traditionellen Portrait, sondern deutet hauptsächlich die Persönlichkeit als universell Feminines an, ohne eine spezifische individuelle Persönlichkeit darzustellen.

Noch anzufügen ist, dass Friedrich von Hardenberg dem weiblichen Geschlecht allerhöchsten Respekt zollte, was auch in der Zeit der Romantik nicht als selbstverständlich gelten kann, sieht man hier Friedrich Schillers Einschätzung hinsichtlich der Schriftstellerin Sophie Mereau. Demgegenüber bekundete Novalis in Hinsicht auf das weibliche Geschlecht: „Sie sind vollendeter als wir. Freier als wir.“⁷⁹² Damit zeigen sich auch hier bereits Übereinstimmungen zwischen Novalis und Beuys, zumal Letzterer die Frau als das von der Natur bevorzugte Wesen *pries*. So wie es seine Frauen- und Mädchenzeichnungen, wie z.B. *Frau mit dem Korn* beweisen.

An dieser Stelle ist ein Hinweis auf Dewey ergiebig: „Für Dewey existiert „das Soziale – und damit Sozialität –, existiert in es steter Wechselwirkung, bereits vor dem In-die-Welt-Eintreten des Individuums und ist somit bereits (primär) in das Individuum mit einbezogen.“⁷⁹³ Nach einer gewissen Zeit des Lernens und Erlernens, welches sich in der Interaktion mit den Mitmenschen ereignet, können Deutungen des eigenen Tuns und die sich daran anschließenden Wirkungen geklärt werden. In gewisser Weise ereignet sich die Sozialisation in einem Zusammenspiel einzelner Akteure, die sich in der Interaktion befinden und Sozialisation ‚tun‘, ‚machen‘ – es läuft ab (die Sozialisation) und zwar nicht unbedingt nach vorhersehbaren Regeln und Ergebnissen. Fast könnte man sagen in Anlehnung an Paul Feyerabend „anything goes“.

Nicht zu unterschätzen ist auch eine emotionale Ebene, die sich mit einer Energie dem Gegenüber zuneigt und dadurch eine völlig neue Konstruktion im zwischenmenschlichen Miteinander erreicht.⁷⁹⁴ Auf jene Ebene rekurriert Beuys im Besonderen in seinen Frauen- und Mädchenzeichnungen.

Es kommt hier auf den basalen Handlungsvorgang an, den jeder Mensch als Künstler vornehmen kann und welcher auch im Sinne einer Oszillation möglich ist. Es bleibt in dem Sinne ein Oszillieren wie es sich in Wechselwirkungen bekundet, die auch in einem Zusammenklingen im Interaktionsprozess bestehen. Die situative Rahmung wird durch die Kunst und also durch die Soziale Plastik gestellt. Immer wieder sei betont, dass Kunst Soziale Plastik ist und das Wort Kunst nur noch im Gebrauch ist, da sich Menschen gemeinsam dieser Arbeit am Projekt der Sozialen Plastik widmen.

⁷⁹² HKA 4, 24 f.

⁷⁹³ Dewey 1972, S. 62. Dewey, John 1972: *The Aesthetic Element in Education* [1897]. In, Ders. *The Early Works*, 1882–1898. Vol. 5: 1895–1898, .

⁷⁹⁴ Mark Gould, 2009. In Anlehnung an *Mind, Self and Society* by George Herbert Mead.

Nicht zuletzt werden so auch Emotionen und das Atmosphärische von Beuys in der Sozialen Plastik angesprochen, um ein soziales Kollektiv zu beschreiben. Handlung und so die Mitarbeit an der Sozialen Plastik sind daher auch hinsichtlich einer emotionalen Wertigkeit zu sehen. Dieser Gesichtspunkt ist überaus wichtig, zumal Beuys den ganzen Menschen im Visier hat und stets ein ganzheitliches Konzept verfolgt. Der Wert der Emotion bestimmt hier auch die Sozialisation und die Konstruktion einer solchen.

Beuys zielt in seinem Hauptanliegen quasi auf eine *sozialplastische* Sozialisation ab, wenn hiermit auch von meiner Seite eine seltsame Wortschöpfung entsteht – es ist eine von der Sozialen Plastik inspirierte Sozialisation, besteht doch die Soziale Plastik in eben jenem Gesamtkunstwerk. Jenes Gesamtkunstwerk Soziale Plastik ist so auch (wenn auch nicht ausschließlich) ein ‚Symbolon‘⁷⁹⁵ und betet darüber hinaus ein Gefüge, welches infolge der inhärenten Praxisorientiertheit, ein neues gesellschaftliches Gefüge zur Entstehung bringen soll.

13.1 Die sprachliche Ebene

Darin eingebettet soll auch eine Sprachlichkeit zum Ausdruck kommen, die eine übergreifende Verständigung ermöglicht. Beuys sieht hier die Sprache als etwas Umgreifendes, die mit Metaphern durchsetzt ist. Jene Sprachlichkeit erweist sich zudem als herausragender Faktor einer Sozialisation, die der Mensch als Künstler aufgrund der Sprache konstruiert. Darin sieht Beuys auch die potenziell angelegte Schöpferkraft eines jeden Einzelnen.

Dennoch ist die gesamte Soziale Plastik das Bild einer Wirklichkeit, die mit der Sprache der Ratio allein nicht ausgesagt werden kann. Sozialisation als kreativ schöpferischer Akt, spiegelt sich in jedem Tun wider und ist also ein Wechselspiel zwischen Tun und dem Gesehenwerden, dem Wahrgenommen werden. Das Tun, das Werken und Mitwirken jedes Einzelnen an der Sozialen Plastik, zeigt hiermit auf das Verhältnis, welches sich zwischen den Protagonisten („Jeder Mensch ist ein Künstler“) auftut. Damit ist auch zugleich eine Konstruktion dessen gegeben, die so entscheidend ist für das Selbsttun.

Dem Wirken in und mit der Sozialen Plastik wird quasi ein Kleid der Sozialisation unter den Vorzeichen der Konstruktivität übergestülpt. Jeder Mensch entwickelt hier eine spezielle Sprache, um ‚den Anderen‘ zu erklären warum die Soziale Plastik als ETWAS fungiert, welches im Zusammenleben vorteilhaft, weil kreativ ist. Kreativität als besondere Gabe der Kreation ist hier eng mit dem Gedanken der eigenen Konstruktion von Sozialisation verbunden. Hierin zeigt sich auch ein Relationsgefüge. Doch eine reine Darstellung von Inhalten ist hier nicht mehr en vogue, eben weil sich

⁷⁹⁵ Ganz im Sinne einer Erkennungs- oder Eintrittskarte im sogenannten alten Griechenland. Dazu auch Hans-Georg Gadamer. Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest 1977. Ders., Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik 1960/2010.

daran kein Prozess der Entwicklung anschließen würde, der mit der Sozialen Plastik konform ginge.

Die Empfindung des Menschen spielt hier eine ebenso wichtige Rolle wie der Ausdruck selbst. In der Empfindung wird genau das festgehalten, was für das Miteinander der Gemeinschaft als förderlich angesehen wird. Darin liegt auch der experimentelle Charakter der Sozialen Plastik, da der Mensch somit erfährt was durch sein kreatives Tun geschehen *kann*. In dieser Hinsicht ebnet die Soziale Plastik einen zwar unvorhersehbaren aber vielschichtigen Kommentar zur Lebenswelt, der sich zu einer eigenen ‚Abteilung‘ innerhalb des Kunstgeschehens verselbstständigt. In dieser Hinsicht bleibt aber immer auch ein letzter Zweifel bestehen, der sich durch ein Unsagbares⁷⁹⁶ eigentlich nur erfüllen lässt. Aber Beuys ist daran interessiert, jenes Unsagbare den Menschen zu eigen zu machen, es ihnen zu erschließen, so dass darin ein neuer Weg der Kommunikation entsteht, ganz im Sinne einer besonderen Sprache, die sich in der Sozialen Plastik selbst kreiert.

Die Soziale Plastik fungiert bei Beuys dennoch oder auch vor allem deshalb als Teil eines Gesamtkonzeptes der Kunst, weil hier ein Mikro-Universum entsteht, welches sich durch Mannigfaltigkeit und eine eigene Sprache ausweist, die sich in der Experimentierfreudigkeit der Teilnehmer manifestiert. Die Sprache ist als Ausdrucksform hier aber nie eindeutig, da es Beuys um das Spezifische geht, welches der steten Möglichkeit eines Wandels unterliegt.

Beuys manifestiert demnach eine Ursprache, die sich durch eine Verdichtung kundtut. Die Verdichtung zeigt sich, indem der Einzelne an der Sozialen Plastik mitarbeitet, heißt sich mit einer Handlung einbringt. Darin entfaltet sich ein Entwicklungsprozess, der nicht vorhersehbar ist. In diesem Sinne kann hier eine Ähnlichkeit zur Gedankenwelt des Soziologen Norbert Elias⁷⁹⁷ zur Diskussion stehen. Wohlgermerkt handelt es sich um Verbindungen zur Soziologie, die aber nicht von Beuys explizit genannt wurden.

Beuys verlangt nach einem spezifischen Einleben in die Sprache als Ausdrucksform der Sozialen Plastik. Es geht um das, was sich wirklich an Hand des Modells der Sozialen Plastik ausdrücken lässt. Jene Ausdrucksmöglichkeiten erschöpfen sich allerdings nicht im rein Positivistischen und Rationalen, denn gerade dieser Tendenz soll mit der Teilhabe an der Sozialen Plastik entgegengewirkt werden. Doch ist die Soziale Plastik besonders komplex und zeigt sich auch in Repräsentanz einer eigenen Sprache. Für die Beuysche Soziale Plastik ist es überaus zentral, dass jeder Mensch seine eigene Sprachlichkeit schon in seinem Inneren hat, jene aber durch die Soziale

⁷⁹⁶ Frank, 1980. Dort hebt Manfred Frank im Besonderen auf den Aspekt des im Subjekt sich Ereignenden ab, wenn es darum geht, das Sagbare einzugrenzen. Unsagbares bekundet sich ja nicht in irgendeiner Eindeutigkeit.

⁷⁹⁷ Norbert Elias, In, Über den Prozess der Zivilisation äußert sich Elias wie folgt: „hinsichtlich des Königsmechanismus: »Die Stunde der starken Zentralgewalt innerhalb einer reich differenzierten Gesellschaft rückt heran, wenn die Interessenambivalenz der wichtigsten Funktionsgruppen so groß wird und die Gewichte sich zwischen ihnen so gleichmäßig verteilen, dass es weder zu einem entschiedenen Kompromiss, noch zu einem entschiedenen Kampf und Sieg zwischen ihnen kommt.“ Norbert Elias, 1976, 236.

Plastik aufgedeckt wird. Der Mensch, welcher hier handelnd an der Sozialen Plastik teilnimmt, entdeckt hierin sein Ich gleichermaßen erneut und auf eine originäre Weise.

13.2 Die Soziale Plastik als Sprache eigener Art

Beuys entwickelte seine eigene Sprache, um das politische Element, den Menschen, auf ein eigenständiges und selbstbestimmtes Leben einzustellen, oder zumindest den Blick in diese Richtung zu lenken. Die sehr speziellen von ihm verwendeten Materialien, als da wären Fett, Honig und auch Schmutz und Unrat, sind ein Fingerzeig, welcher sich auf die Entstehung jener Substanzen richtet und wie sie in der Gesellschaft eingesetzt wurden und wie man sie in einem völlig anderen Kontext auch einsetzen kann. Darin manifestiert sich ebenfalls die Beuys'sche Sprache. Mit der Verwendung der Materialien lehrt er das Publikum die Vielfalt die jenen Substanzen eigen ist anzuerkennen und fordert damit den Menschen auf, seine eigenen Fähigkeiten auch in dieser Weise auszuprobieren. Darum steht das Material für eine eigene Sprachlichkeit, die sich darin ihren spezifischen Ausdruck sucht. Schwierig ist es festzustellen, wie genau das Publikum, die Menschen allgemein, die Beuys'schen Bedeutsamkeiten des Materials erkennen sollen. Eine gewisse Einübung wie auch Einführung ist hier notwendig. Die Zeichen die von Beuys gesetzt werden, sind zu interpretieren und daraufhin in der Lebenswelt umzusetzen. Die Einführung wie Anleitung hierzu, beabsichtigte Beuys im Zuge seiner Aktionen und zahlreichen Diskussionen zu erfüllen. In diesem Sinne betätigte er sich als lehrender Schamane oder spezieller Lehrer in und mit der Sozialen Plastik.

207

Hier kommt der Sprache als wahre Kommunikation von Mensch zu Mensch ein Spezifikum zu, welches sich in eben diesem Konstrukt der Sozialen Plastik als Sprache manifestiert. Die Soziale Plastik offeriert in ihrem An Sich eine Sprache, mit welcher sich die Gestalt einer bestimmten Sache, Idee formen lässt. Damit ist die Soziale Plastik der Ort einer sich stets ändernden und dynamischen Variablen, die ebenso einer sich stetig ändernden Gestaltung unterworfen ist. Das sich hierdurch ereignende Gespräch mit den Werken, Handlungen der so völlig neu verstandenen Kunst ist aus diesem Grunde schon von ihrer Definition her unabgeschlossen und wartet auf eine stete Erweiterung. Darin liegt die sich ändernde wie erneuernde Tiefe, die als neue Ebene des Kommunizierens in das konkrete Leben der Teilnehmer mündet.

Die sich so ereignende Kommunikation unterliegt keiner spezifischen Definition, zumal Beuys sich nie auf festgefahrene Dogmen verlässt, da sein Verständnis von Kunst und Sozialisation jeglichem Dogmatismus diametral entgegensteht. Ihm geht es in der Umsetzung des Modells seiner Sozialen Plastik gleichermaßen um das Seelische des Menschen und damit um eine Transformation jener Gefühlswelt, um diese in die spezifische Sprache der Sozialen Plastik zu übersetzen. Wichtig ist ein Verstehen aus dem Mittelpunkt der Sozialen Plastik, als dem Mittelpunkt des Menschen schlechthin, welcher sich mit seinen Handlungen im sozialen Umfeld befindet.

Die Soziale Plastik besticht quasi durch eine – urbildliche – Visualität der Sprache, die nach einem besonderen Sehen verlangt. In den Handlungen der Menschen als Künstler und also Kunstschaffenden, ist auch die Vermittlung des spezifisch eigenen Schaffens eines jeden Einzelnen zu verstehen. Wiederum ist es die Dynamik in Verbindung einer Wandelbarkeit, die sich verselbstständigt und in eine Eigendynamik mündet. Doch Beuys bleibt auch hier im Grunde der Natur verbunden und so ist die Soziale Plastik, obwohl auf die Gestaltung der Menschen angewiesen, doch ein Produkt der Natur, zumal der Mensch als Wesen der Natur hier Hand anlegt und den natürlichen Impulsen seines seelischen Innenlebens folgt.

Ganz in diesem Sinne hebt Karen Barad hervor, dass jegliches Material auch zugleich eine eigene Sprache mit sich führe und also der reinen Schriftsprache etwas entgegnet, was sich dem reinen geschriebenen Wort zwar nicht in jeder Hinsicht widersetzt, aber es erweitert und verändert. „Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every “thing”—even materiality—is turned into a matter of language or some other form of cultural representation.“⁷⁹⁸ Kommt dem Material eine Eigenschaft zu, die sich sogleich einer Handlung vergleichbar assoziiert?

Nun steckt hinter jedem Material, den Eigenschaften und wie es entstanden und bearbeitet wurde, eine Geschichte, die so gesehen auch wieder eine Erzählung in sich ist. Ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, dass Beuys speziell diesen Schnittpunkt zwischen Sprache als Material hätte erklären müssen oder entsteht jene Erklärung bereits in der Zusammenstellung des Materials und des Werkes? Bereits hier an diesem Punkt verlangt Beuys von jedem Menschen als Mitwirkendem an der Sozialen Plastik, das diesbezügliche Verstehen. Auch hierin zeigte sich Beuys zufolge aber das Tätigsein innerhalb der Sozialen Plastik, dass somit der Verstehensprozess gleichsam eingeleitet werden sollte.

Darin spannt sich auch eine geistige Verbindungslinie zu Ludwig Wittgenstein auf. Die Faszination die Wittgensteins Philosophie auf Beuys ausübte ist nicht unerheblich für sein Konstrukt der Sozialen Plastik. Denn für Wittgenstein war die Philosophie keine Lehre, sondern vielmehr eine Tätigkeit. Der *Tractatus logico philosophicus* erteilt dahingehend Auskunft. Die Wichtigkeit der Sprache steht bei Wittgenstein im Zentrum, zumal für ihn alle Philosophie als „Sprachkritik“ gesehen wird. was wiederum eine Nähe zur Beuys'schen Sicht auf die Sprache verdeutlicht. Doch gibt es Unaussprechliches, worauf Wittgenstein im Besonderen rekurriert, wie es der Schlusssatz des *Tractatus* zum Ausdruck bringt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ 4.112. Des Weiteren äußerte Wittgenstein Ethik und Ästhetik seien Eins und es könne keine Sätze der Ethik geben, welche sinnvoll das Ethische zu erfassen vermögen. Die Ethik kann in ihrem Gehalt nicht in Sätze gebannt werden, es verlangt nach Umsetzung, nach Handlungen. In dieser Hinsicht ging Beuys konform.

⁷⁹⁸ Barad, 2007, 132.

Aus diesem Grunde ist andererseits die Ästhetik und das ästhetische Empfinden für die Sozialisation so wichtig, denn das jeder ästhetischen Empfindung innewohnende Fühlen auch im Sinne alles sinnlichen Erfahrens und Erfassens (Sehen, Hören – Sprache-, Fühlen, Schmecken), macht das konstruktive Vermögen einer Sozialisation aus. Dem Gegenüber wird etwas mitgeteilt, um nicht nur Laute von sich zu geben, sondern um auch psychisch mit dem Anderen in Kontakt treten zu können. Auch hier ist die Sprache und das Wort von immenser Wichtigkeit: „Am Anfang war das Wort.“ (1, Joh.) Die Sprache und also das Sinnliche sind darüber hinaus basal für jeglichen ästhetisch gearteten Austausch, denn alles ist Ästhetik – andererseits hatte Wittgenstein festgestellt, „Ethik und Ästhetik sind eins“.⁷⁹⁹

13.3 Das nicht sichtbare Soziale

Kunst, Künstler und Rezipient, Betrachter bestehen hier auf einer Ebene und innerhalb einer konstruktiv ausgerichteten Sichtweise auf das soziale Gefüge in einer in sich verwobenen Einheit. Beuys gibt mit dem Konstrukt einer Sozialen Plastik, der Kunst die Aufgabe als ein nicht ‚hintergebares‘ Erstes zu fungieren. Alles ist jetzt Kunst, was den Menschen in seinem Lernprozess des Miteinanderlebens in der Lebenswelt weiterbringt. Da sieht Beuys die Demokratie als einen wichtigen Bestandteil, in welcher jeder Mensch direkt als Demokrat teilnimmt, abstimmt – es ist das *urklassische* Modell, an welches Beuys hier denkt. Keine dazwischengeschaltete Ebene, kein dazwischen anberaumter Machtapparat, sondern der Einzelne ist maßgebend, weil ihm die Möglichkeit zu Teil wird, unvermittelt und also direkt Einfluss zu nehmen. Darin besteht das Alpha und Omega der Sozialen Plastik, die sich im Konstrukt des Satzes „Jeder Mensch ist ein Künstler“ ein Manifest setzt. Es ist *das Erste* und damit das erste Erlebnis und die sich daraus ergebende Erkenntnis hinsichtlich des Mitwirkens als Künstler.

Jede Ausdrucksform ist für Beuys wichtig im Sinne der Mitarbeit an der Sozialen Plastik. Vor allem ist der Ausdruck im Sinne der Sozialen Plastik, keine Ausdrucksform, welche der traditionellen und also kunstgeschichtlichen Form des künstlerischen Ausdrucks, als Zugabe oder Ergänzung gilt. Die Ausdrucksform, die sich infolge der Mitgestaltung/Mitarbeit/Teilhabe an der Sozialen Plastik ergibt, ist eine völlig neue Ausdrucksform und löst die angestammte Form ab. Beuys geht es eben nicht nur darum, zwischen der Tradition und der von ihm propagierten neuen Sichtweise zu vermitteln. Es geht um einen radikalen Neuanfang, auf dessen Grundlage sich eine konstruktive Sozialisation, mit Hilfe der nun neu definierten Kunst zeigt.

⁷⁹⁹ Tractatus logico philosophicus 6.421; „Wittgenstein führt Ethik und Ästhetik nicht ohne Grund eng zusammen. Er glaubt, sie sind Aspekte ein und derselben Tätigkeit und zwar der Untersuchung, was das Leben lebenswert mache oder zu erforschen, welches die rechte Art zu leben sei.“ Wittgenstein, Vortrag über Ethik, S. 11 f. so gesehen bei Martin Münnich. Diss. 2020, 26.

In diesem Sinne möchte ich Bezug auf eine Formulierung bei Nelson Goodman nehmen: „dass die Welt auf so viele Weisen besteht, wie man sie wahrheitsgemäß beschreiben, sehen, abbilden kann, und dass es *die* Seinsweise der Welt nicht gibt,“⁸⁰⁰ also ist auch nicht nur eine Ausdrucksform der Kunst entscheidend oder kann eine führende Rolle spielen, da es ‚die eine‘ Kunst nicht gibt. Doch würde dieser These Beuys wohl widersprechen, zumindest in der Hinsicht, dass gerade die Soziale Plastik, aufgrund ihrer Offenheit und steten Entwicklungsmöglichkeit, eben ‚die eine Kunst‘ ist. Ist doch der Künstler der Sozialen Plastik eben nicht nur der Mitwirkende und Mitherschaffende, welcher in erster Linie rezipiert, sondern er ist der originär Erschaffende, der Schöpfer einer eigenen Kunst.

Der Platzhalter der Kunst ist jetzt die Soziale Plastik und sie steht für den Beuys'schen Ruf nach dem Menschen der ein Künstler sei, weg von jeder Treue, welches noch von traditionellem Kunstschaffen kündigt. So steht es im Sinne von Beuys auch hinsichtlich jeder Kunstakademie, die der kunstwissenschaftlichen Tradition verpflichtet ist. Beuys sieht hier eine vertrackte Treue am Werk, die sich mit jener Kritik einer Buchstabentreue vergleichen lässt, die schon Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher beklagte.⁸⁰¹

Nicht nur die Mitteilung von etwas Geistigen ist für Beuys maßgebend, sondern die Besonderheit des Alltäglichen als Lebenswelt scheint hier immer wieder der Angelpunkt zu sein. So zeigt sich das künstlerische Schaffen eines jeden nicht mit einer spezifisch ausgearbeiteten schulisch-akademischen Methode, die einer Objektivität den Boden bietet, den Beuys restlos zu verlassen wünschte. Hier zeigen sich dann auch die Ideen eines Rudolf Steiners erneut und so kann man das Beuys'sche Gedankenuniversum als Konglomerat verschiedener Denkströmungen bezeichnen, die sich vom Thomismus zum Neothomismus, von Goethe, Schiller, zu den Romantikern wie z.B. Novalis, Schelling zu Nietzsche über Steiner und Haeckel hin zur Arte Povera und Fluxus führten. Religiöse Tendenzen verschmelzen gleichsam mit ästhetisch-ethischen Aussagen. In dem Sinne ist Beuys ein ‚Eklektiker der neuen Zeit‘. *Allbestimmend ist für ihn das Geistige und das Denken. In diesem Sinne sei Husserl zitiert:* „Absolut gesprochen gibt es nichts anderes als Geist, und gibt es keine andere Verbindung als geistige“.⁸⁰²

Daran hält Beuys fest, auch wenn das Alltägliche für die Konstruktivität einer Sozialisation entscheidend auf die Praxis ausgerichtet ist. Die Soziale Plastik bedingt einen Austausch im wechselseitigen Gespräch der Teilnehmenden. Dabei ist der Gedanke zentral, dass es ein Gespräch der Handlung ist, sich in und mit den Handlungen bekundet, um somit jegliche Grenzen des bloßen Buchstabens und des Akademismus zu eliminieren. Doch bleibt auch hier die Linie zu Goethe und zu den Romantikern bestehen, da sich der über den Handlungen und der Praxis erhebende und erhabene Geist in seiner Präsenz durch eben jene Handlungen zeigt. Damit bestehen

⁸⁰⁰Goodman 1995, 18.

⁸⁰¹Schleiermacher bemängelte zwar die zu sehr an dem Bibeltext verhaftete Interpretation und hob jenes exponiert in den „Reden“ 1799 hervor, womit er sich vehement gegen die sogenannte buchstabentreue wandte.

⁸⁰²Husserl, Gesammelte Werke 13, 232.

Geist und Handlungen, Tätigkeiten an der Sozialen Plastik in einer wechselseitigen Kohärenz und Koexistenz, in welcher jedoch das Geistige das Hauptsächliche ist. Die Soziale Plastik darf darüber hinaus als Konstrukt gesehen werden, welches durch das Geistige den Aufstieg, quasi die Transzendenz erreicht. Hiermit erscheint die religiös orientierte Konstruktion, welches Beuys in Anlehnung an die Romantiker, aber eben auch im Besonderen von Rudolf Steiner herleitet.⁸⁰³

Jeder Mensch, der an der Sozialen Plastik teilnimmt, sich mit seinen Handlungen einbringt, begibt sich auf ein Wagnis, welches darin besteht, zugleich auf etwas Geistiges verwiesen zu sein. Beuys ist damit kein absoluter Außenseiter, bedenkt man, dass auch Max Weber sagte, der Mensch könne eigentlich ohne Religion nicht bestehen.⁸⁰⁴ Damit verweist auch Max Weber als Soziologe auf das Geistige und das Religiöse als Grundbaustein eines gesellschaftlichen Gefüges. Darüber hinaus dient die Soziale Plastik als Transportmittel der Evidenz. Hiermit ist jenes Modell der Sozialen Plastik etwas, in welches der Mensch sich vorfindet, es ist ein Etwas, in welches er eingelassen wird, um sich bewusst darauf einzulassen. Eigentlich definiert sich damit der Sozialisationsbegriff par excellence.

Wichtig ist aber, dass nicht unbedingt ein Nacheinander der Handlungen sichtbar wird, sondern dass es eher ein Zugleich ist, da sich der Teilnehmende unbewusst stets auf der Basis der Sozialen Plastik befindet und sich diese spezielle Situation erst bewusst machen muss. Die Teilnehmer verweilen in ihrem Tun an der Sozialen Plastik und dabei wird der Erfolg, das von ihnen Hergestellte, oft ‚ad hoc‘ wahrnehmbar. Eine bewusste Planung ist hier nicht nötig und wohl auch nicht wünschenswert, da Beuys die Intuition und das intuitive Erfassen favorisiert, um so der konstruktiven Sozialisation eine Basis zu bereiten.

Jenes, welches jeder Teilnehmer im Alltäglichen macht, ist auch ein Teilbereich der Geistsprache und also innerhalb einer konstruktiven Sozialisation im Sinne von Beuys fundamental. Das Problem ist hier, inwieweit jener Teilbereich als Bestandteil einer Geistsprache erfassbar ist. Darauf sei zunächst geantwortet, dass die auf der Grundlage und Teilnahme an der Sozialen Plastik entstandenen Werke bereits als Teilbereich einer Geistsprache fungieren. Die entstandenen Werke verweisen auf eine Sprache des Geistes, für die sie zwar in ihrer Materialität stehen, denn Beuys sieht sehr wohl das Materielle als wichtig an, jedoch in dem Sinne, dass es auf ein Höheres und also Geistiges verweist. Die Sozialität des Menschen verweist in gleicher Weise auf ein Bekenntnis, einer Überzeugung, dass ein Miteinander nur aufgrund einer Konstruktion stattfindet, die sich dem Geistigen verbunden sieht und auf dieser Grundlage besteht.

Es ist ein stillschweigendes Einvernehmen zwischen den Teilnehmern und Handelnden an der Sozialen Plastik und dem Geistigen, welches sich transzendental auftut. Eine paradoxe Vorstellung bei Beuys? Vor allem brilliert Beuys hier auch in einer Vielperspektivität und es ist schwierig nur die eine faktische Ebene zu haben.

⁸⁰³ Rudolf Steiner und Goethe, Novalis. Vor allem findet sich 23 mal das Wort Geist in seinen Zitaten .

⁸⁰⁴ Max Weber, „Der Mensch kann ohne Religion nicht sein“. 1904/05: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 20, 1904, S. 1–54 und 21, 1905, S. 1–110.

Die Außenperspektive wird anders wahrgenommen als die Innenperspektive, in welcher die konstruktive Sozialisation ‚abläuft‘. Beuys reflektiert aber die Außenperspektive stets mit und verweist auf eine völlig neuartige Doppelbödigkeit einer sich ereignenden Sozialisation. Vielleicht ist es das nie – noch nie – Erarbeitete, Ausprobierte und Gehörte, was Beuys hier so sehr fasziniert. Er bietet es auf eine anrührende Art an, um das Miteinander der Menschen in einer so spezifisch sich zeigenden Sozialisation heraufzubeschwören, mit welcher man an kein Ende kommt. Beuys verweist hier nicht auf ein Ergebnis, es ereignet sich etwas, eben die Sozialisation wie er jene in seinem Modell sieht. Es ist so viel Außergewöhnliches, Extravagantes und Schräges daran und gerade deshalb sollte eingeräumt werden, dass etwas sehr ‚Denkenswertes‘ davon ausgeht. Beuys sprengt die Kunst von innen her und stellt sie auf den Boden der Soziologie, der Philosophie und der Religion/Theologie. Insofern bleibt er stets miraculös.

Die soziale Plastik kommt durch das Wirken und Handeln der Teilnehmer, die laut Beuys als Künstler agieren, in einer unvermittelten und also direkten Geistsprache zur Geltung. In diesem Sinne darf man auch von einer Autopoiesis sprechen. Mit Hilfe der Sozialen Plastik soll es gelingen, jenes Unsichtbare der Geistsprache für das Miteinander und also die Sozialität der Menschen dienlich zu machen. So gibt es bei Beuys auch keine Laien, die die Mitwirkung an der Sozialen Plastik quasi als Zeitvertreib sehen, sondern jeder ist in seiner Spontaneität ein vollwertiger Künstler.

13.4 Die Soziale Plastik als sozialisierte Kunst⁸⁰⁵

Hier kommt es eben nicht darauf an, zwischen einer akademischen Kunst und einer spontan ins Leben gerufenen Kunst zu unterscheiden, da es eine solche Unterscheidung in der Arbeit an der Sozialen Plastik nicht mehr gibt.⁸⁰⁶ Zwar gilt es, die Kunst der Sozialen Plastik nicht von einer sogenannten Kunst im Grundsatz zu unterscheiden, zumal Beuys nicht müde wird zu betonen, dass es nur noch die eine Kunst gibt, die ihn interessiert und welcher auch die Zukunft gehöre, nämlich die Kunst, die durch die Soziale Plastik vollendet wird. In diesem Sinne gestaltet sich die Kunst als ein soziales Konstrukt und gerade durch das konstruktive Element ist die so verstandene Kunst originär wie auch ewig.

Wie sieht nun diesbezüglich die Praxis aus und was meint Beuys hier genau? Ist es jede Tätigkeit, die sich eignet, um am Modell, dem Konzept einer Sozialen Plastik etwas zu gestalten? Ist jenes dadurch Entstandene als ein Etwas, mit der Potenzialität

⁸⁰⁵ Als Beispiel sozialisierter Kunst ist in dieser Arbeit schon stellvertretend auf das Projekt der Stadt Würzen aufmerksam gemacht worden. Kapitel 5: Problemstellung: Sozialisation, Bildung und Erziehung ein Miteinander durch und mit der Beuysschen Kunst als Sozialisierte Kunst?

⁸⁰⁶ Selbst unter der Prämisse, dass es die akademische und die hohe Kunst auch weiterhin in speziellen Bereichen gibt. Es ist eine Parallelwelt der Kunst, die obwohl auch von der Sozialen Plastik als einem Modell, einer Theorie, in welcher die konstruktive Sozialisation angestrebt und vollzogen wird, mitumfasst wird, ohne dennoch eine Superrolle gegenüber den Werken der Sozialen Plastik einzunehmen. Es scheint einem Unterfangen gleich, da Beuys sowohl die hohe Kunst – die er aber nicht als hohe Kunst benennt – und auch die Soziale Plastik ineinander verschmelzen lässt. Erst die Zukunft hätte gezeigt, in welcher Weise sich diese Prozesse entwickelt hätten.

ausgestattet, so dass es auf das menschliche Miteinander Einfluss nehmen kann? Das Bestellen eines Feldes in der Landwirtschaft, das Nähen eines Kleidungsstückes, das Mauern einer Wand, das Schreinern eines Stuhles oder irgendeines Möbelstückes, das Backen des Brotes etc. alles jene Tätigkeiten, die eigentlich nicht als Kunst bezeichnet werden, bestenfalls als Kunsthandwerk und dies auch nur wenn noch irgendeine Besonderheit in jener Tätigkeit als Zusatz bemerkbar ist, wie z.B. eine besondere Flechtarbeit als Sitz bei einem Stuhl. Beuys meint hier aber, dass es nicht nötig ist, etwas Außergewöhnliches herstellen zu wollen, sondern dass es tatsächlich jede Tätigkeit sein kann. Jede Kleinigkeit *kann* zumindest so entscheidend sein, dass sich in der Gesellschaft, dem Verhältnis der mitmenschlichen Beziehungen untereinander, eine Änderung, eine Erneuerung, ein völlig neuer Blickwinkel auf das menschliche Geschehen und Gestalten richtet. Aus diesem Grunde wird eine Offenheit gefordert, so dass die Gesellschaft, die Gemeinschaft unvoreingenommen jeder menschlichen Tätigkeit als potentiell Ausdruck einer Kunst entgegen sieht. Gerade darin besteht das explosive Reflexionspotential.

Die Einzigartigkeit jedes einzelnen Menschen führt hier dazu, dass auch jede anscheinend noch so normale und sogar geringe Tätigkeit, die von ihm ausgeführt wird, eine Sprengkraft im Sinne einer Emergenz haben kann. Auch jede aus Spaß angefertigte Zeichnung, die ohne Absicht entsteht, hohe Kunst sein zu wollen, gehört in diesen Bereich, der eben in gleicher Weise wie eine handwerkliche, eine pflegende, eine der Erhaltung dienende Tätigkeit einzuordnen ist. Immer wieder von Neuem tut sich der Gedanke des Ausspruches „Jeder Mensch ist ein Künstler“ dahingehend auf, dass die vertikale Machtstruktur, die sich in den Institutionen zeigt – auch der Institution der Schule, der Universität, schließlich der Politik – in eine horizontale Struktur verändert werden müsse. Macht wird so auch von Beuys völlig anders definiert, ähnlich als ein Teilen, um so der Macht im Monopol zu entgehen. Dafür ist es unausweichlich, dass sich alle Menschen daran beteiligen, darüber nachdenken und reflektieren – stets ist der Beuyssche Ausspruch: „Wer nicht denken will fliegt raus“ im Hintergrund vorhanden. Schließlich offenbart sich hierin die skulpturale und plastische Arbeit, die in Permanenz und eben von jedem Einzelnen zu leisten ist, um sich so einer Vervollkommnung anzunähern. Rudolf Steiner verwies auf die Biene und führte aus: „Also das ist es gerade, was man bei Bienen beachten muss, dass man es nicht nur mit Einzelbienen zu tun hat, sondern dass man es mit demjenigen, was ja absolut zusammengehört, was ein Ganzes ist, zu tun hat.“⁸⁰⁷

Darin offenbart sich eine kollektive Intelligenz, weshalb sich der Bienenschwarm auch als Grundlage des Modells der Beuysschen Sozialen Plastik so eminent gut eignet. Doch ist hier darauf hinzuweisen, dass die Individualität des Einzelmenschen dennoch nicht in dem Ganzen in dem Sinne aufgeht, dass das Individuelle nicht mehr als solches auffindbar wäre. So darf es auch nicht gemeint sein! Zwar kreieren die Bienen ein Netzwerk, welches dann funktioniert und zu Problemlösungen herangezogen werden kann, doch auf menschlicher Ebene ergibt sich eine Komplexität, welche nach

⁸⁰⁷ Steiner, Über das Wesen der Biene, 11. Vortrag, Dornach 05.12. 1923 (GA 351), Dornach 1988, 183.

gesonderter Betrachtung verlangt. Letztendlich wollte Beuys die Befreiung der Menschheit von jeglicher vertikaler Macht erreichen, um alles was die Macht bedingte auf die Ebene des Horizontalen zu befördern. Er war in diesem Sinne Utopist, welcher die Utopie sät und schließlich die Realität erntet oder um die Realität zu ernten, die dann aber immer noch besser ist als der jeweilige gesellschaftliche Istzustand?⁸⁰⁸

Es geht darum das neue Konzept, die neue Sicht und Einsicht auf den Menschen an sich und damit auch auf seine Handlungen zu erfassen und mit Empathie zu verstehen. In diesem Sinne ist auch der Gesang, der Tanz, jegliche Art des Musizierens und vieles andere als von Künstlern Kreiertes zu verstehen. Doch scheint in diesem Zusammenhang etwas sehr wichtig zu sein. Beuys spricht ausdrücklich davon, jeder Mensch sei ein Künstler und sagt nicht speziell, dass auch alle erdenklich von ihm ausgeführten Tätigkeiten Kunst seien. Es besteht hier ein seltsamer Bezug zwischen dem Menschen, der ein Künstler ist – denn jeder ist ja ein solcher – und den sogenannten Produkten und/ oder Gegenständen, Tönen, Tanzschritten etc. die nicht explizit von Beuys als Kunst bezeichnet werden. Handelt es sich also um Künstler, ohne Kunstwerke? *Sind jene Werke dennoch oder vor allem deshalb geeignet etwas Neues, Unvorhergesehenes und also Entwicklungen in der Gemeinschaft anzustoßen bzw. hervorzubringen und gerade in diesem Sinne als sozialisierte Kunst zu gelten?*

Beuys geht es darum, ein reflektiertes Bewusstsein im Geist und dem Verstand der Menschen zu erwecken. In diesem Sinne wird der Intuition eine tragende Funktion zugestanden, die obwohl einer intellektuellen Vielschichtigkeit nicht verschlossen ist, dennoch in zweiter Reihe rangiert. Beuys bewegt sich mit dem Modell seiner Sozialen Plastik zwischen der Intuition und der Ratio.⁸⁰⁹ Im Eigentlichen zeichnet sich dadurch auch jedweder Prozess der Sozialisation aus, da jene nicht bewusst steuerbar ist.⁸¹⁰ An dieser Schnittstelle ist auch die Beuys'sche Sichtweise hinsichtlich der Möglichkeiten der Formung und also Veränderung gesellschaftlichen Lebens, mit Hilfe und an Hand der Kunst als Ausdruck eines jeden Menschen bedeutsam und zwar mit Blickrichtung auf eine Utopie,⁸¹¹ sind doch den Beuys'schen Gedanken utopische Tendenzen von

⁸⁰⁸ In Anlehnung an Luigi Coppelas Ausspruch „Sät Utopie, erntet Realität“. 07.11. 2020.

⁸⁰⁹ Vergleichbar wie es auch der Titel der Habilitationsschrift von Matthias Bunge zum Ausdruck bringt. Bunge, 1996.

⁸¹⁰ Grundmann

⁸¹¹ Dazu Christoph Menke Theorie der Befreiung, Berlin 2022. „Wir leben in einer Zeit gescheiterter Befreiungen. Denn bei Lichte besehen haben alle Befreiungsversuche früher oder später neue Formen der Herrschaft und damit der Knechtschaft hervorgebracht. Für Christoph Menke verlangt die Erklärung dieser Situation nach einer Umkehrung des Blicks. Anstatt uns einfach dem nächsten Befreiungsprojekt zuzuwenden, müssen wir analysieren, wie die bisherigen Befreiungsversuche verlaufen sind. Vor allem ihr Anfang ist dabei entscheidend – die gewöhnliche, aber faszinierende Erfahrung, dass eine Gewohnheit, die uns knechtet, plötzlich bricht. Sie zu bejahen heißt, in die Praxis der Befreiung einzutreten.

Aus dieser Grundthese entwickelt Menke eine bahnbrechende Theorie der Befreiung, die eine Revision der üblichen – in Natur oder Gesellschaft verankerten – Freiheitsvorstellungen beinhaltet. Es stellt sich heraus: Freiheit und Herrschaft sind unauflöslich ineinander verstrickt, und Befreiung ist nicht die Vorgeschichte der Freiheit, sondern ihre Vollzugsweise. Dies veranschaulichen zwei exemplarische Befreiungsnarrative, auf die sich dieses Buch maßgeblich stützt: die Exodus-Erzählung aus dem 2. Buch Mose und die Geschichte von Walter White in der Fernsehserie *Breaking Bad*.“ Und auch, Menke, Soziale Plastik, Joseph Beuys' In, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Band 68/1

vornherein inhärent. Jenen Beuyschen utopischen Vorstellungen sind Elemente des intuitiven Verstehens eigen.

Hierin zeigt sich die Wertschätzung des eigenen Vermögens, der eigenen Kreativität, die bei Beuys nicht nur eine Leerformel oder ein anerkennendes, freundliches Wort ist, sondern eine Anerkennung der Fähigkeiten jedes Menschen beinhaltet. Auf dieser Basis ereignet sich eine Erfahrung, die mit einer Erkenntnisfindung gepaart ist und so auch von Erwin Panofsky hinsichtlich seiner Ausführungen zur Ikonologie gemacht wurden, denn die Voraussetzung des Erkenntnisgewinns kann auch laut Panofsky von nicht akademisch geschulten Menschen ausgehen. „Um diese Prinzipien zu erfassen, benötigen wir eine geistige Fähigkeit, die sich nicht besser beschreiben lässt als durch den ziemlich in Misskredit geratenen Ausdruck ‚Synthetische Intuition‘ und die in einem begabten Laien besser entwickelt sein kann als in einem belesenen Gelehrten.“⁸¹² Auch schon eine Koryphäe der Kunstwissenschaften wie Panofsky, verweist speziell auf die Position der sogenannten Laien, die infolge der Intuition eine neue Sichtweise entwickeln und dadurch Veränderungen projizieren, die auf die Gemeinschaft in der Weise einwirken, sodass sich jeder Mensch hierdurch mit veränderten Gestaltungsmöglichkeiten konfrontiert sieht.

Damit wird direkt auf das Vertrauen in das eigene Können Bezug genommen, worin sich eine nicht zu unterschätzende Macht bezeugt. Sozialisation findet gerade im Zuge des Vertrauens auf die eigenen Fähigkeiten statt, die das Einzelwesen dazu auffordern, sich mit Fähigkeiten in die Gemeinschaft einzubringen, um so am Experiment Sozialisation teilzunehmen – und zwar erstens rein gefühlsmäßig und zweitens in Koppelung dessen, was beispielsweise in der Familie und dem familiären Umfeld erlernt wird. In Zeiten der Digitalisierung und der Algorithmen, einer damit einhergehenden stets möglichen Überwachung, die auch mit Filterblasen in Verbindung steht, in welchen Menschen nur das hören und sehen, was sie hören und sehen wollen, ist das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Entscheidungskompetenzen hoch aktuell. Zwar werden Vielfältigkeit und Offenheit infolge der Errungenschaften der Technik propagiert, doch sind einige wenige Zentren hier entscheidend, die eine vermeintliche Vielfalt suggerieren. Phantasie und das Selbsttun, die selbstständig organisierte Handlung wird von einer großen Anzahl an Bloggern und Netzteilnehmern auch ausgeführt, doch hierin zeigt sich, dass es quasi zu einer unübersichtlichen Ausuferung kommt, die eine *Gleichmacherei* nach sich zieht. Individualität, die sich in gewisser Qualität bekundet, wird kaum erreicht, weil es ein Ausverkauf der angeblichen Freiheit des Tuns ist, die als ein ‚alles ist möglich‘ und ‚jeder kann sich irgendwie einbringen‘ zur Show degradiert wird. Fast könnte man annehmen Beuys habe davor gewarnt und mit dem Konzept seiner Sozialen Plastik bereits den Ausweg aus einem vermeintlichen Fliegenglas bereitgestellt.⁸¹³

In welche Gemeinschaft bringt sich der Einzelne ein? In die Filterblase, in welche alle zu passen scheinen und sich in immer gleichen ästhetischen Austauschritualen langweilen? Alles ist technisiert und niemand setzt mehr auf das Gespräch von Mensch

⁸¹² Panofsky 1975, 47-48.

⁸¹³ Diese Formulierung ist in Anlehnung an Wittgenstein gewählt.

zu Mensch allein, sondern verlangt nach größtmöglichem Austausch, welcher als Kommunikation bezeichnet wird. Die segensreichen Möglichkeiten der Technisierung/Digitalisierung führen in ein Fliegenglas, welches schon Wittgenstein⁸¹⁴ beklagte. Gerade die Auffassung, mit der Welt zu kommunizieren und ein endlos mögliches Gespräch führen zu können, in welchem es keine Grenzen zu geben scheint, ist lediglich eine Suggestion, die den Menschen von seiner seelisch-geistigen Eigenwelt, seinem Inneren wegführt.⁸¹⁵

Für Beuys spielt die *Communio* im Sinne einer von Mensch zu Mensch sich ereignenden direkten Kommunikation die wesentliche Rolle in seinem Konstrukt der Sozialen Plastik. Es geht dann nicht darum, ein Werk der Kunst als Kunst zu erkennen und auch nicht darum ein Werk des Einzelnen in besonderer Weise herauszuheben, sondern es als Bestandteil eines sich wechselseitig ergebenden Austausches zu würdigen, der in seiner Prozesshaftigkeit unvorhersehbare Möglichkeiten birgt. Regeln sind hier nicht gefragt, zumal sie in diesem Kontext nur auf Regelmäßigkeiten verweisen, die auch stets geändert werden. Die so gesehen sozialisierte Kunst, das Tätigwerden in der Sozialen Plastik, hängt im Endeffekt davon ab, welches Bild sich die Menschen von ihrem Tun machen. Beuys bietet in dieser Hinsicht eine Therapie an, um die verkrustete Aura der Kunst zu durchdringen. Darin ist der Mensch fiktional – wie übrigens in den Bereichen alles Menschlichen – so zumindest vom Existentialismus aus gedacht. Geht es Beuys um eine völlig von allem unabhängige Kunst von der Kunst? Ja. Nur so mögen die Menschen als Kunstschaffende in die von der Sozialen Plastik initiierten Kommunikationsmöglichkeiten treten. Es ist die Potentialität der Unmittelbarkeit, die Beuys als tragendes Moment seiner konstruktiven Sozialisation sieht.

216

14 Die Umsetzung der Sichtbarmachung des sozialen Gefüges

Es ist offensichtlich, dass Beuys „Materie niemals als totes Etwas“ sieht. Ganz im Gegenteil gilt sie ihm doch als Geist. : „Denn das Denken des freien Individuums wiederholt ja das Evolutionsprinzip ganz vom Urbeginn an. Der Mensch wird selber zum Schöpfer der Welt und erlebt es auch, wie er die Schöpfung fortsetzen kann“.⁸¹⁶ Für Beuys ist also jede Bestrebung innerhalb des Sozialisationsprozesses und des *Sozialisiertwerdens* in der Weise zu sehen, dass der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen ist und sein Selbst in den Mittelpunkt der Reflexion stellt, um überhaupt auch ein Verständnis hinsichtlich des Menschseins seiner Mitmenschen zu haben. Es geht darum, wie Matthias Grundmann betont, dass von der aktiven Auseinandersetzung des Individuums mit dem Gegenüber und der Umwelt zu handeln

⁸¹⁴ § 309, Philosophische Untersuchungen „Was ist dein Ziel in der Philosophie? – Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.“

⁸¹⁵ Mit der hier angesprochenen Phantasie beschäftigt sich der Philosoph Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher eingehend. Besonders in der Ästhetik (1819/25). Schleiermacher 1984, 31ff.

⁸¹⁶ Beuys, zit. n. Harlan 1986, 23; ähnlich Fuhlbrügge 2008, 142.

ist.⁸¹⁷ Wie genau nun setzt es Beuys um, will heißen, worin genau und durch was sieht Beuys Sozialisation initiiert.

Vor allem sieht Beuys sein Selbst, (Habitus) als Ausgangspunkt für eine Sozialisation, die den Menschen interessiert. Besser gesagt, das Modell einer von ihm anvisierten Sozialisation, ereignet sich in einem lebenslangen Prozess aufgrund der Sozialen Plastik und wird durch sein – dem Beuyschen – Erscheinungsbild und sein In-Szene-Setzen initiiert. Beuys ist hier der Selbstdarsteller, den es gilt wahrzunehmen und jene Darstellung dann auch für das eigene Leben als Möglichkeit eines immerwährenden Neuanstoßes des Zusammenlebens zu registrieren.

Darüber hinaus verfolgt Beuys einen bio-ökologischen Ansatz, weil damit dem Menschen der Aspekt der Natürlichkeit als Lebensmittelpunkt erhalten bleibt. Auch bei Beuys, der das Geistige als Basis für die Soziale Plastik, ist dennoch oder besser gerade deshalb das Biologisch-Ökologische mit maßgeblich. Es geht Beuys darum, den Zusammenhang zwischen den rein biologischen Voraussetzungen und den sozialen Faktoren herauszustellen. Dabei sind für ihn die sozialen Faktoren entscheidend. Er vollzieht damit zugleich einen Perspektivenwechsel und gesteht jeder kreativen Handlung eines Menschen, die sich in dem Zusammenleben und also aus den Interaktionen ergibt, eine sozialisatorische Potentialität zu. Stößt Beuys damit zugleich Sozialisationsprozesse an, die sich in einer mikrosoziologischen Perspektive entwickeln und dadurch positiv auf die emotionale Geistigkeit des Menschen einwirken? Diese Frage sei bereits hier mit einem eindeutigen Ja beantwortet. Der Leitgedanke des GUTEN, sei hier auf die von Beuys gedachte gute Gesellschaft angewendet. Gesellschaft ist für Beuys etwas, welches dennoch oder gerade aus diesem Grunde, nie als Einheit und Ganzes auftritt, sondern eben als etwas, welches in einzelne Teilbereiche zerfällt und deshalb aus einer speziellen, eben der Perspektive des Teilbereiches in den Blick zu nehmen ist. In diesem Sinne verweist Beuys unterschwellig auf eine soziale Motorik.

Jene soziale Motorik ist es, die bei Beuys im Verborgenen auf eine gute Gesellschaft hinarbeitet, da der Sozialen Plastik jene spezifische Motorik eigen ist, um etwas Gutes für das Leben jedes einzelnen Menschen zu gewährleisten, womit sich erneut ein Gedanke der Utopie verdichtet. Dabei zielt Beuys zunächst auf eine mikrosoziologische Ebene und Perspektive, er sieht auf das Kleine⁸¹⁸, welches sich im Großen fortsetzen soll, womit ein weiteres Mal der Aspekt des Utopischen miteinbezogen ist. Die Menschen werden von Beuys angesprochen, um in ihrem Umfeld und darüber hinaus, mit den anderen Menschen als Mitmenschen zu interagieren, über Handlungen ins Gespräch zu kommen, um einen Sinn in Tätigkeiten sehen zu können oder besser, den eigenen Tätigkeiten einen Sinn zu verleihen, um sie der Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen. Darin sieht Beuys einen äußerst wichtigen Anknüpfungspunkt, da er verlangt, dass man nicht nur seinen Vorschlägen zuhört und

⁸¹⁷ Grundmann 2006, Sozialisation, 65ff.

⁸¹⁸ Das enge Umfeld jedes Einzelnen, Familie, Freundeskreis

jene in die Tat umsetzt, sondern selbstständig sinnvolle Tätigkeiten vollbringt, entwirft, um jene Entwürfe umzusetzen.⁸¹⁹

Damit zeigt sich auch zugleich die Aufforderung an das eigene Selbst des Menschen, welcher sich als Individuum speziell in einer Auseinandersetzung mit sich selbst befinden muss, um auch über den eigenen Schatten zu springen, um nicht das Vorgefundene, Gegebene als Dogma hinzunehmen. So ist bemerkenswert, dass sich eigentlich eine Meinung etabliert, die sich gegen Talcott Parsons richtet, der herausstellte, dass Menschen oft dazu bereit sind auch nachteilige Gegebenheiten hinzunehmen, um friedlich und vielleicht angenehmer das Zusammenleben gestalten zu können.⁸²⁰ Eine schwierige, wenn auch oft vorgefundene Tatsache. Beuys geht hier entschieden in eine andere Argumentationsrichtung. Er sieht den Menschen von seiner grundlegenden Veranlagung dazu imstande, sich selbstständig zu emanzipieren, obwohl jener dazu eine Art Anleitung erhalten müsse. Eine solche geht gleichermaßen von den Beuys'schen Exponaten aus und erfährt eine stete Wiederholung in den von Beuys initiierten Diskussionen und Interviews. Ganz in dieser Manier *kündigt* Beuys von der Kunst der Sozialen Plastik und weist ihr den Raum zu, in welchem sich die Möglichkeiten eröffnen, besondere geistige und spirituelle Qualitäten zu vervollkommen, mit welchen den Menschen allgemein, eine neue Sicht auf ihre Fähigkeiten gegeben wird. Beuys will damit die Macht, über das Sein und Tun, in die Hand jedes einzelnen Individuums legen.

Mit seinen Aktionen und Performances – wie z.B. wenn er dem toten Hasen die Bilder erklärt und damit bewusst darauf abzielt, den Menschen etwas Absurdes oder zumindest etwas zu zeigen, was so nicht im Alltäglichen anzutreffen ist, ruft er damit auf, eine völlig neue Sicht auf die Umwelt, die Dinge in der Welt und der Wesen darin zu werfen. Mit seiner Inszenierung und der außergewöhnlichen Goldpatina, die dort zu sehen ist, fordert es sein Tun geradezu heraus, ihn und den Hasen als etwas Außergewöhnliches wahrzunehmen und zwar Beuys in Kombination mit dem Hasen und der Tatsache, dass jener tot ist und er sich dennoch oder gerade deshalb die Mühe macht, ihm die Bilder zu erklären. Eine Anlehnung an Absurditäten wie man sie bei Sartre und auch bei Kafka kennt? Im Gewöhnlichen und Alltäglichen findet sich also das Ungewöhnliche, dass etwas ist, die Kunst bedingt, sie bedingen kann.

Diese damals zumindest seltsam anmutende Aktion von Beuys war wie alles was er in Sachen Kunst unternahm wohl kalkuliert, um sein Publikum zu „haben“. Sein Publikum, das sind alle Menschen und er beabsichtigt alle irgendwie zu erreichen. Er, der Beuys, der ehemalige Bordfunker, der den Krieg überlebte und sich aus dem verwirrten Zustand, der sich womöglich auch aus einem kollektiven Schuldgefühl

⁸¹⁹ Beuys verlangt ja nach dem „Hineindrücken einer Tat, in die Materie“ (Beuys, zit. n. ebd. 1984, 125). Das was gemacht wird, muss auch eine Folge haben, es muss sich etwas ereignen.

⁸²⁰ Alles Tun ist auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet und daher kann es auch sinnvoll sein, negative Lebensumstände hinzunehmen, um im gesellschaftlichen Miteinander weiter als Individuum bestehen zu können. So auch in Parsons Sozialhandlungstheorie verankert. *The Social System*. Kultur, Sozialität und die Persönlichkeit jedes Einzelnen werden auch hier in einer Verzahnung gesehen, die auch danach verlangt, Zugeständnisse zu machen, um ein Zusammenleben überhaupt erst zu ermöglichen.

speiste, lösen konnte und mit seinen Aktionen, Performances, Exponaten ein Weltstar wurde, einer, den (fast) jeder kennt bzw. in den 60er-80er Jahren des 20. Jahrhunderts jeder kannte. Beuys avancierte damit zugleich zu einem Lehrer, animateur, Provokateur und war nie einer, den man übersah. Ohnehin war für ihn entscheidend, dass er sich als Lehrer und zugleich als Schüler sah. Lehrer und Schüler in einer Person, um immer von Neuem lehren und lernen zu können, als politischer Mensch wie auch als Künstler. Es ist ein beständiges Ausprobieren zwischen der Person eines Lehrers und Schülers und einer sich neu entwickelnden Sicht, die mehr als alltägliches Bemerkens sein will und sich auf subtile Phänomene bezieht. Es ist so, als wenn sich Beuys als Lesender und zugleich als Vorlesender seiner Werke und der Werke seiner Schüler sieht. Die Mitteilung, die sich durch das Lesen und Vorlesen vollzieht, ist wie Schleiermacher sagt, ein „beständiges Fortsetzen der Probe, ob alle Menschen ihre Vorstellungen identisch konstruieren“.⁸²¹

Damit ist zugleich der Bezug zur Sozialen Plastik hergestellt. Es ist die durch den 2. Weltkrieg hervorgerufene auch psychologische Erschütterung, die Beuys dazu veranlasste, seine Vorstellungen mit der Idee der Sozialen Plastik zu erfassen, um darin und damit ein neues Modell menschlichen Zusammenlebens zu ermöglichen. Die Beuys'sche Soziale Plastik steht für ein völlig neues und verändertes Gesellschaftsmodell, welches vor allem darin besteht, dass es stets der Veränderung und also dem Wandel zugänglich ist. Immer wieder ist darauf hinzuweisen, dass Beuys der Thematik des Fließens und also dem Hauptanliegen der Fluxus-Bewegung grundsätzlich verbunden bleibt. Dem Statischen haftet etwas Dogmatisches an und damit hat sich Beuys nie abfinden oder gar zufrieden geben können. Doch was genau macht die Beuys'sche Gesellschaft aus, von welchem Gedankengut wird sie getragen.

Beuys sieht Gesellschaft als ein Konstrukt von menschlichen Begegnungen. Der Mensch repräsentiert in der Begegnung mit den Anderen die Gesellschaft, die auch den Einzelnen an der Sozialen Plastik teilhaben und also mitarbeiten lässt oder besser formuliert, darauf angewiesen ist, dass an der Sozialen Plastik mitgearbeitet wird. Beuys beabsichtigt einen Paradigmenwechsel, der in diesem Sinne auch extrem sein soll, dass sich das Miteinander der Menschen in der Weise ändert, so dass sie sich zuerst auf ihr eigenes Ich und ihren Willen besinnen, um dann dem Gegenüber als dem Mitmenschen Anerkennung zu zollen und zwar indem an einem gemeinsamen Projekt gearbeitet wird. Ein gemeinsamer Nenner des moralischen Rüstzeuges muss damit bereits vorliegen – es muss diesbezüglich eine Übereinkunft geben. Es ist ein Aufleuchten eines Aspektes der Utopie, welcher sich durch seine gesamte Kunst und Soziale Plastik quasi spiralförmig windet.

Darüber hinaus suggeriert die Soziale Plastik eine bestimmte Haptik – man kann Hand daran legen. Dies finden die Menschen nicht nur interessant, sondern als eine Herausforderung an das eigene Tun, die Fähigkeiten, weil es nicht nur ihre Wahrnehmung steigert, sondern auch die Möglichkeit bietet, dem Habitus entkommen

⁸²¹ Schleiermacher Dialektik (1822, 373) 1995, 460.

zu können.⁸²² Ein weiteres Mal setzt sich hiermit auch der Gedanke durch, dass das Materielle sehr wohl wichtig aber nicht allentscheidend ist, um das Zwischenmenschliche verbessern und intensivieren zu können. Genau an dieser Stelle sieht sich Beuys als der Reformers schlechthin, der das Miteinander der Menschen an Hand seiner Sozialen Plastik und also durch den Gedanken, dass jeder Mensch als Kreativer zu denken sei, zum Besten lenken könne – und schließlich als Gesellschaftsreformer, der mit seiner Sozialen Plastik durch ein Tätigwerden in der Kunst die Welt zum Besseren (an-) leitet.

Wie genau wollte sich Beuys als Künstler in diesen Kreislauf einbringen, der sich zwischen dem Publikum, repräsentiert durch die Menschen des alltäglichen Lebens ergibt, um die Umsetzung der Idee der Sozialen Plastik zu betreiben? Wie beabsichtigte er sich als Lenker oder auch Lehrer zu betätigen? Speziell die Zeichnungen sind hier bedeutsam, geben sie doch den Einblick in die Ideenwelt des Künstlers, der die Kunst als etwas Gewöhnliches zu betrachten wünschte, um jene so einer sozialen Bedeutsamkeit von immensem Ausmaß zuzuführen. Die soziale Plastik als Grundlage jeder Kunst, repräsentiert wie kulminiert in der kreativen Kapazität eines jeden Einzelnen, als Grundlage des Sozialen schlechthin– darin könnte der eigentliche Gehalt all der Bemühungen um die Soziale Plastik zu sehen sein. Jenen Gedanken zur Sozialen Plastik entwickelte Beuys bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, also kurz nach seinem seelischen Zusammenbruch, in seinen Zeichnungen.

220

Das Zeichnen ist die Basis seines Schaffens. Die zeichnerischen Arbeiten jener Jahre sind geprägt von dem Potential des Plastischen und bezeugen bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Vision eines gesellschaftlichen Umbruchs, der sich einer erneuernden Interaktion zwischen den Menschen widmet. Die Soziale Plastik wird oft als die Theorie von Beuys gesehen, doch es handelte sich um mehr als nur um eine Theorie oder ein Modell. Es war ein Mehr in dem Sinne, dass es bei Beuys bereits in seinem innerseelischen Erleben zugegen war. Jenes war das *Mehr*, welches nicht nur einen Mehrwert ausmacht. Das *Mehr* ist wie eine dazwischen geschaltete Ebene, die im friedlichen Miteinander, dem friedlichen Umgang, der Zufriedenheit, dem sorgsamem Umgang mit Ressourcen und schließlich dem Glück zum Ausdruck gelangt. Der Einsatz jener Materialien bringt den Menschen zum Nachdenken über jenes *Mehr* und das Verhältnis des Alltäglichen.

14.1 Das Problem: Beuys als Individuum und Vertreter eines sozialen Geistes

Im Besonderen ist in diesem Zusammenhang erneut zu bemerken, dass Beuys sich für das Keltentum interessierte und den Germanenkult⁸²³ in seine Wissensgerde ebenso

⁸²² Pierre Bourdieu zufolge eben nicht möglich – oder zumindest kaum möglich. Selbst wenn es teilweise gelingt, besteht doch der Habitus stets weiter fort im Gedankengut des einzelnen Menschen, wird sozusagen stets mitgeschleppt.

⁸²³ Hier ist ebenso die Synode von Leptinā 742 (Estinnes) zu nennen, auf welcher die Frage nach dem Stellenwert des Germanenglaubens und der germanischen Götterwelt hinterfragt wurde.

miteinbezog, was auch das Interesse für die Musik Richard Wagners und hier auch die Bewunderung für den Parsifal erklärt. Zu diesem weiten Themenkreis zählt nun auch die theologische-religiöse Basis, die Beuys in einer Faszination des Ignatius von Loyola wie auch des Thomas von Aquin zum Ausdruck bringt, was ihn ebenso auch zum Interesse an den Schriften Friedrich Nietzsches gelangen lässt. Es ist das intellektuell-geistig-philosophische, welches Beuys auf seinem Weg zur Expression brachte

Dass jeder „ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus“ werde⁸²⁴, darin besteht das Können von Beuys, zumal er ohnehin das Wort Kunst mit dem „von etwas Können“ in Verbindung bringt. Demokratisch, friedlich und letztendlich auch Glück verheißend, so sah Beuys die von ihm im Modell der Sozialen Plastik veranschlagte „neue“ Gesellschaft. Ist es in den USA ein in der Verfassung erwähntes Recht, so ist es auch für Beuys ein Wert, der sich durch eine evolutionäre Dynamik im Miteinander der Menschen durchsetzen kann und zwar durch die neue Kunst, die infolge des von ihm formulierten „erweiterten Kunstbegriffs“ in seinen Gedanken relevant ist. Diese evolutionäre Prozesshaftigkeit ist bei Beuys ein Oszillieren zwischen dem Können und Tun der Mitglieder, der Teilnehmenden an jener Sozialen Plastik und dem Konstrukt eben jenes sozialen Gebäudes, welches als Soziale Plastik von ihm als Schlagwort benutzt wird. Das Handeln macht die Soziale Plastik und lässt sie in all den Handlungen der Teilnehmenden immer wieder neu entstehen, nichts verläuft hier in irgendwelchen altbekannten Mustern.

221

Doch Beuys ist nie widerspruchsfrei und darin zeigt sich seine bedingungslose Dynamik, die sich eben auch in seiner Selbstdarstellung bekundet, gleichsam als Inbegriff des Künstlers steht er vor seinen Schülern wie auch vor dem Publikum. Doch Beuys erlernt auch hier wiederum seine Selbstdarstellung zu bestärken, zumal seine Auftritte nicht nur anerkannt, ja sogar in einer Art gefeiert werden, so dass sich auch daraus eine eigenständige Kunstform entwickelte. Sein Hut, seine Anglerweste wie seine Eloquenz geben darüber detailreich Auskunft. Was Beuys als Kunst deklariert ist Kunst. So wie er es *einem Fan* gesagt hat: Worauf ich meinen Namen schreibe, das ist Kunst. Sei es nun ein T-Shirt oder sonst ein Gegenstand, denn Beuys propagierte, dass eben alles seinem erweiterten Kunstbegriff angehören könne.

Damit passt die individuelle Sichtweise auf das was Kunst ist zu den Mustern des Fließenden, sich stetig Verändernden, kaum Greifbaren und doch immer Wiederkehrenden. Die Kunst, und die Gesellschaft in ihrem Gefüge, die ja Phänomene reflektieren, müssen dennoch die Möglichkeiten ihrer Anfechtung kennen. Manfred Frank schreibt eine Abhandlung mit dem Titel ‚Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher‘. Nach Frank ist Schleiermachers Hermeneutik durch spätere Autoren und Interpreten ‚verschleiert‘ worden. Manfred Frank bekundet ein systematisches Interesse an den Fragen der Hermeneutik und entdeckt in Schleiermacher einen Autor, der in seiner ursprünglichen Theorie bei der Lösung moderner Probleme Antworten suggerieren kann. Zum

⁸²⁴ Beuys, zit. n. Rappmann 1984, 20.; Beuys Handbuch 28.

Kunstwerk: Schleiermacher spricht ganz allgemein vom Kunstwerk als von „etwas Abstrakte(m), (das) insofern (...) nichts an und für sich (ist), sondern (...) erst durch die Beziehungen (wird), die der Beschauer hineinlegt.“⁸²⁵ Doch wird der Leser nicht nur gesteuert, sondern kann auch sehr wohl schöpferisch tätig sein. So ist die „Lektüre dann ein gesteuertes Schaffen.“⁸²⁶

Bestand die Idee als Modell der Sozialen Plastik schon früh in seinen Zeichnungen, so war es doch das gemeinsame Herangehen an die problematischen Fragen zur gesellschaftlichen Entwicklung, die sich auf ein Mitspracherecht und die Anwendung einer direkten Demokratie wie auch auf den Schutz und den Umgang mit der Ressource Wald, den Bäumen und den für die Menschen wichtigen Lebensgrundlagen der Natur Bezug nahmen. „Die Bäume sind nicht wichtig, um dieses Leben auf der Erde aufrecht zu erhalten, nein, die Bäume sind wichtig, um die menschliche Seele zu retten.“⁸²⁷ Der Aspekt aller Dynamik und des Flüssigen als Motor aller Sozialität in Verbindung zu einer rein geistigen Ebene, lässt Beuys hier als Vertreter eines sozialen Geistes auftreten.

Das gemeinsame Herangehen bezeugte sich so auch in der Arbeit an der Akademie mit Studierenden, die Beuys ebenso Impulse gaben wie er sie ebenso sendete. Nicht umsonst sah sich Beuys als Sender und Empfänger wie auch Dreh- und Angelpunkt seiner Exponate. „Ich bin ein Sender, ich strahle aus.“ Darin besteht eine Interaktion, die das Ursprüngliche aller Interaktion in sich birgt – Senden, Ausstrahlen und letztendlich auch Empfangen. Das Modell der Sozialen Plastik konkretisiert sich somit immer mehr und verdeutlicht das Anliegen umso präziser, welches darin besteht, Interaktionen zu intensivieren, um sie für die bevorstehenden gesellschaftlichen Änderungen praktikabel zu machen. Beuys sieht nun nicht mehr nur das Modell, die Idee an sich, sondern ganz konkret die Transformation jener Idee in die Welt des Alltags, die so quasi plastisch hervortritt.

Damit erschöpft es sich im Besonderen nicht in lediglich ethischen Aspekten, die sich an eine Moral – wenn auch eine neue Moral – anknüpfen, sondern es ist mehr, was sich schon in seiner Arbeit *Manresa*, den *Braunkreuzen* und nicht zuletzt auch an der von ihm gestalteten *Madonna* zeigt.

Beuys konnte diese Überzeugungen auch nicht als ein Lehrer im herkömmlichen Sinne an seine Studierenden übermitteln. Ganz in diesem Sinne äußert sich Jonas Hafner: Der Lehrer, „den Beuys hat spielen müssen“, ..., sei ein „Akademielehrer“ gewesen, „der er eigentlich nicht war“. Beuys sah sich mehr in einer Interaktion stehend, die sich zwischen ihm und den Studierenden ergab. So war er zugleich auch der Schüler und sogar noch darüber hinaus, indem er sagte: Und der Lehrer, „der er hat sein können“, habe „in der Regel gesagt: “Ich bin ja dein Schüler“. Beuys habe die

⁸²⁵Schleiermacher, 1843, *Die christliche Sitte* (SW I/12), 682.

⁸²⁶Sartre 1965, 40.

⁸²⁷ Beuys zitiert nach *Documenta 7*, 1982, Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung 7000 Eichen.

„Jugendrebellion der Pubertät“ „so ernst genommen, dass er sie dann selber benutzt hat“.⁸²⁸ Gerade damit bezeugte er etwas spezifisch Soziales.

„So wird letzten Endes, wenn man utopisch denkt (besser gesagt überhaupt denkt), die ganze Welt zur Akademie“.⁸²⁹ So widmet sich Beuys einer Idee der Freien Universität, die sich ganz seinen Vorstellungen zufolge entwickeln soll - Free International University (FIU). Dass die Idee der Freiheit, des freien Schaffens und einer Atmosphäre, in welcher die Freiheit sozusagen allenthalben sichtbar und spürbar ist, hier zentral den sozialen Geist repräsentiert, war damit eine Selbstverständlichkeit. Nicht nur die akademisch gebildete Menschheit wollte Beuys damit ansprechen, sondern alle Bürger, alle Menschen.

Auch in seinen Ausstellungen wurde nun klar, dass es ihm darum ging, einen sozialen Geist mit seiner Person als Kündler in Verbindung zu bringen, um so ein Gespräch mit dem Publikum zu beginnen. Und es sollte nicht nur bei einem Gespräch bleiben, denn Beuys forderte zur Handlung und zur aktiven Teilnahme, wahrlich zur Aktion auf, um auf diese Weise das erweiterte Künstlertum – den erweiterten Kunstbegriff eben auch auf die Tätigkeiten aller Menschen zu beziehen. Schon seine Ausstellungen, die u.a. mit „Leben in deinem Kopf“ betitelt werden „Life in your head. When Attitudes Become Form“,⁸³⁰ womit präzise ausgesagt wird, dass eben jene inneren Einstellungen auch ihren Ausdruck erhalten sollen und an die Menschen gelangen *müssen*. Damit wird einmal mehr klar, dass es sich um keinen traditionellen Kunstbegriff und ebenso auch um kein der Tradition verbundenes Kunstverstehen mehr handeln konnte und auch nicht mehr handeln durfte.

Alle Tendenzen, die einer wie auch immer gearteten Kunsttradition verbunden sind, können für Beuys hier nicht mehr einen sozialen Geist repräsentieren. Darin ist ein harter Einschnitt zu sehen. Dennoch steht Beuys hier nicht allein, zumal es deutlich markierte Erneuerungen in der Kunst immer schon gegeben hatte. Man denke nur an die Secession/Sezession. Doch Beuys geht es in seinem Anliegen eben nicht darum, einen neuen Zeitabschnitt ‚einzuläuten‘.

Hierin zeigt sich facettenreich die Konstruktion einer Sozialisationstheorie im Sinne von Beuys, als etwas Neues, welches sich darüber hinaus nicht unbedingt als Revolution ereignet, sondern als Evolution. Nur so kann sich das großangelegte Projekt verfestigen und von einer kristallinen Form zu einer flüssigen, geschmeidigen Masse werden, die sich endlos neu formen und also erneuern lässt. Seine überaus zahlreichen Interviews, die im Fernsehen gesendeten Podiumsdiskussionen und jene Aktionen und unzähligen Vorträge und Seminare bekunden, dass jeder Mensch den sozialen Geist mitträgt, wenn jeder wirklich konstruiert und erschafft. Die ganze Welt *würde* so zu seiner Akademie der Freiheit und Ausdruck eines sozialen Geistes und des in Freiheit schaffenden Menschen. Beuys avancierte in seinem Sein zum Kunstobjekt, um sich darin als Subjekt dem Publikum in immer neuen Facetten zu

⁸²⁸ Hafner, zit. n. Pickshaus 1987, 108.

⁸²⁹ Beuys 1969, 50–53. 62

⁸³⁰ Szeemann, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern. 1969.

präsentieren. Er stellte seine Kunst als ein ständiges Bewerben um sein eigenes Selbst und damit um das Selbstsein jedes einzelnen Menschen in den Fokus.⁸³¹

Beuys sieht also Menschen als Konstrukteure seiner spezifischen Ideen und Verkünder eines sozialen Geistes,⁸³² die das Miteinander beeinflussen. Wärme wird hier ein Schlüssel für alle Beziehungen sein, die im gesellschaftlichen Leben von Belang sind. Wärme als Leiter zu anderen Menschen und als Energie im Sinne einer telepathischen Kraft – worin sich auch die Spiritualität eines sozialen Geistes spiegelt. Die Wärme ist der Inbegriff für eine Soziale Plastik, sie ist par excellence der wichtige Baustein. „Der Wärmebegriff reicht schließlich viel weiter – er ist nicht einmal als eine physische [...] Wärme gemeint [...] nämlich [...] evolutionäre Wärme oder ein Evolutionsbeginn [...]“.⁸³³ Darin besteht der geistige Aspekt, die besondere Spiritualität, die Beuys in Anlehnung an die romantische Philosophie, von Fichte, Goethe, Schlegel, Schleiermacher und nicht zuletzt von Novalis verarbeitet. Die Besonderheit ist auch, dass Goethe als Romantiker gesehen werden kann, zumindest so wie Beuys das Goethesche in seine Art der Kunstvermittlung infiltriert.

Objekte an sich, sind für Beuys nur nebensächlich, eben ein Effekt, der sich ergibt – das Essentielle jeder Gesellschaft ist der soziale Geist. „Wenn ich an diesen Objekten irgendetwas interessant fände“, so sagte er, „dann hätte ich doch keine ‚Free International University‘, keine ‚Organisation für direkte Demokratie‘ und auch nicht 7.000 Eichen und paar Millionen in der Zukunft pflanzen wollen“.⁸³⁴

So ist auch der Aspekt einer direkten Demokratie für Beuys *der* Diskussionspunkt schlechthin, um den Menschen eine wirkliche Teilhabe am demokratischen Geschehen zu geben. Interessant ist, dass es sich um das quasi Installieren eines sozialen Geistes gekoppelt mit einer Weitsichtigkeit handelt, die sich darin zeigt, dass sich schon tendenziell Aktionen im Sinne der späteren Friday for Future Bewegung abzeichnen. Ob Beuys jene Friday for Future Aktionen unterstützt hätte, verweist zwar in das Reich der Spekulationen, aber zumindest darf feststehen, dass der Aufruf zur innovativen Aktion jedes Einzelnen, bei Beuys angelegt war. Seine gesamten Ausführungen zum erweiterten Kunstbegriff lassen darauf schließen.

Ebenso seine diesbezüglichen Aktivitäten wie seine Mitarbeit in der Partei der Grünen. Dabei ist für Beuys die Interaktion das Vehikel, auf welchem sich jede Innovation des Denkens initiiert lässt.⁸³⁵

⁸³¹ Beuys, zit. n. Stüttgen 1988, 71. So auch in Beuys Handbuch 268.

⁸³² Eine nicht unproblematische Interpretation von meiner Seite, zumal es dann kein selbstständiges Konstruieren ist, sondern am Modell Soziale Plastik bei Beuys ausgerichtet ist.

⁸³³ Beuys, zit. n. Schellmann 1992, 19.. So auch in Beuys Handbuch, 19.

⁸³⁴ Beuys 1985, 99.

⁸³⁵ Joseph Beuys: Beuys' politisches Engagement beginnt 1967 mit der Gründung der „Deutschen Studentenpartei« und führt über die FIU „Freie Internationale Universität für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“ 1973 zu seiner Mitbegründung der Partei der Grünen am 17. März 1979. Im Juni 1979 ist er Kandidat der Grünen für die Direktwahlen zum Europaparlament und gestaltet für die Partei dieses Plakat. In seinem Aufruf dazu heißt es: »Ich trete für die Grünen ein, denn es ist klar geworden, dass alles, was wir in unser Leben einbeziehen, sinnlos wird, wenn das Leben selbst bedroht ist. (...) Ich arbeite für die Grünen, denn sie sind mehr als das schlechte Gewissen der Parteien, und ich kandidiere für sie, denn nur die Grünen in aller Welt wollen mit ihren schöpferischen Kräften ein

Die Kunst war mit Beuys im Sinne des sozialen Geistes erweitert und also höchst sozial, eben verbindend und auf das menschliche Miteinander ausgerichtet. Ist darin vielleicht sogar eine konstruktivistische Sozialisationstheorie *at its best* zu sehen?

Auf jeden Fall galt es diesbezüglich, die Menschen zu lehren, um sie zur Sozialisation, die diesen Grundsätzen gerecht werden konnte anzuregen. Die Mittel die Beuys einsetzte waren sowohl seine Eigendarstellung als Identitätsbehaupter als auch seine Installationen, Aktionen und Performances, die seine Gedanken zum Ausdruck brachten, die er wiederum in seinen zahlreichen Stellungnahmen und Interviews bespiegelte und so an die Bevölkerung – an den Menschen – weitergab.

14.2 Der Aspekt des Konstruktiven in Beuys'scher Sichtweise auf eine Sozialisation

Beuys, der Selbstdarsteller, war davon überzeugt ein Leben lang ein Lernender und also ein Mensch zu sein, der immer Neues dazu lernt. Damit manifestiert sich der bei ihm vorkommende dynamische Aspekt. Jeder Mensch ist eben nicht nur ein Künstler, sondern auch der in der Dynamik stehende Lernende, welcher sich auch dem Novum der Sozialen Plastik immer wieder von Neuem stellen muss.

Sehr intensiv stellte Beuys seine Arbeit, im Sinne der Modellierung einer Sozialen Plastik, in Italien vor. Dort, wo ihm der Begriff Volk so leicht formulierbar scheint, um hier den Zusammenhalt und den Aufbruch zu etwas Neuem zu wagen. Auch in Italien setzt er sich in Szene als ein Künstler, der auch versteht und die Sorgen der einfachen Leute, der Armen sieht. Zusammenstehen und das eigene kreative Können in den Zenit einer Arbeit an der Sozialen Plastik zu stellen, dies ist für Beuys in Italien sichtbar und durchaus umsetzbar.

Beuys sah seine Auftritte als Werbung für die Soziale Plastik, als Apell zur sozialen Mitarbeit und so gab er sich einem Schauspieler⁸³⁶ gleich, der seine Rolle im Herzen trägt und wirklich (er-)lebt. So gesehen avanciert Beuys aufgrund seiner teilweise exzentrischen Selbstdarstellung zu einem Schauspieler mit und im Inneren seiner Idee, seines Modells, der Sozialen Plastik oder auch Sozialen Skulptur. Zur Begriffsbildung der Sozialen Skulptur ist zu sagen, dass hierin das Feste, das Bleibende zum Tragen kommt. Das Meißeln und Abtragen der Schichten wird vollendet durch die Feinarbeit. Das Wichtige in diesen Begriffsbildungen sind allerdings die basalen Ideen des freien Erschaffens, um etwas zu erneuern. Das Bleibende wäre hier dann im Sinne von Joseph Beuys, dass sich Wandelnde oder dass, welches sich als ein immerwährendes Erneuerndes in den Arbeiten zeigt, sei es nun die Soziale Plastik oder die Soziale Skulptur oder der Prozess der Sozialisation.

wirkliche Neugestaltung unseres Lebens bewirken. Darum ist die Stimme, die Sie den Grünen geben, einen Stimme, die Sie sich selbst für eine bessere Welt geben.“ Wahlplakat für die Grünen, 1979 – 1980.

⁸³⁶ Zumal seine Arbeiten auch im Sinne der Theaterarbeit eingeordnet werden können. McEvelley 1999, 189; Gronau 2012. So auch gesehen in Beuys Handbuch, 102.

Das Gemeinsame und das im Kollektiv zu erlebende Handeln, welches sich in wechselseitigen Interaktionen bestätigt, soll so eine Sozialisation tragen, die aufgrund des damit inhärenten Konstruktivismus die Veränderungen im Denken der Handelnden prägt, sodass es zu gesellschaftlichen Innovationen kommt. Zugleich wird hiermit eine Sozialethik neuen Zuschnitts propagiert, in welcher Beuys als Protagonist die Grundlagen wie ein Philosoph oder auch Schamane den Menschen verkündet. Ganz so wie der erweiterte Kunstbegriff von jener neuen allumfassenden Kunst kündigt, so sind die Bestrebungen von Beuys auch als eine Gegen-Kultur zu sehen, die auf die Kunst als kreatives Vermögen jedes Einzelnen setzt, um in einem solch angelegten Kollektiv die entscheidenden politischen Veränderungen in Richtung einer direkten Demokratie wie auch der ständigen Selbstreflexion und Veränderungsmöglichkeiten jener Gesellschaft zu erreichen. Gewisse utopische Tendenzen sind latent vorhanden.

Der Konstruktivismus zeichnet sich in seinem Konzept als die schlechthinnige Basis des Denkens einer Sozialisation ab, die langfristig auf ein Übereinkommen der friedlichen und kreativen Gestaltung des Miteinanders hindeutet. Aktivismus wie Konstruktivismus, im Sinne einer konstruktiven Anwendung des Beuys'schen Plans der Selbstverwirklichung im Kollektiv stehen dabei Seite an Seite. Kunst – welche unter dem Begriff des erweiterten Kunstbegriffs steht – lässt sich nicht von der Sozialität, dem *Sozialen An Sich*⁸³⁷ trennen.

Dabei sieht Beuys auch auf die Ökologie und der heute heraufbeschworene Aufruf zur Nachhaltigkeit ist mehr als nur unterschwellig vorhanden. Beuys ist ein Kündler, der die Problemlage der Zukunft bereits anvisiert. Nachhaltigkeit ist an das Ich gebunden. Ein solcher Ausspruch ist auch für Beuys einschlägig. Es geht vor allem darum, was der Mensch selbst tut, tun kann etc.

Beuys nutzte dabei den Rahmen jener Gruppierungen, wie sie Fraueninitiativen und auch die Friedensbewegung der frühen 80er Jahre, ebenso auch die Anti-Atomkraft-Bewegung zum Ausdruck brachte, die seinem Anliegen – stets ist der Bezug zum erweiterten Kunstbegriff und der Sozialen Plastik/Skulptur zu sehen – entgegenkamen, da hier etwas Neues und dem Mainstream Entgegengesetztes in den Fokus geriet. Es ist wiederum der Künstler und Kündler Beuys, der die daraus entstehende Atmosphäre für sich in der Weise absorbiert, um sie wie in einer Umarbeitung dann wieder an das Publikum, die Bürger zurückzugeben. Er singt lieber „Sonne statt Reagan“ und zeigt damit sein Talent, welches sich auch darin beweist, sich trotz der latenten Möglichkeit, der Lächerlichkeit preiszugeben, dennoch oder gerade deshalb einen Aufmerksamkeitserfolg zu verzeichnen. So war sein Engagement für „Die Grünen“ ein Vorstoß in Richtung einer Demokratie der Kreativität und des Konstruktivistischen, da jeder Mensch in dieser Atmosphäre befähigt sein sollte, die Sozialisation als ein friedliches Miteinander, immer im Zusammenhang des aktiven

⁸³⁷ dem Sozialen in dem speziellen An Sich wie Beuys das Soziale als Inbegriff der Begegnung der Menschen untereinander sah.

eigenen Handelns und Tuns zu verwirklichen. Entwürfe eines Gesellschaftsmodells werden so von Beuys in die Mitte seines Publikums gegeben.

Dabei ist mir wichtig herauszustellen, dass auch gänzlich diametral verlaufende Zugänge zu Sozialisationsbeschreibungen, keinen total gegenseitigen Ausschluss bedeuten, sondern sich in einem gemeinsamen Nenner finden und gegenseitig vervollständigen – vielleicht sogar vervollkommen.⁸³⁸ Das Individuum, welches im gesellschaftlichen Umkreis sozusagen vergesellschaftet wird, so wie es die klassischen Sozialisierungstheorien Émile Durkheims und Talcott Parsons darlegten, steht bei Beuys nicht zur Ansicht, sondern vielmehr die wechselseitig sich ereignende Sozialisation, die sich so als einen doppelseitigen Vermittlungsprozess zeigt, in welchem sich die Individuierung vollzieht.⁸³⁹ Ein weiterer Klassiker der Soziologie sei genannt, George Herbert Mead, welcher exponiert das Verhalten in Abhängigkeit der Sprache, der Mimik herausstellt, so dass sich die Identität des Menschen in eben diesem wechselseitigen Verhalten mit dem Gegenüber entwickelt. In dieser Hinsicht setzt er auf die Kommunikation in der Weise, dass auch das Selbst und die Wahrnehmung des Selbst als Abgrenzung zu dem Anderen entscheidend für eine kommunikative Linie zwischen den Teilnehmern fungiert. Es geht um das I und das Me. Ähnlichkeiten bestehen auf argumentativer Ebene zu Luce Irigaray⁸⁴⁰ und Emanuel Lévinas.⁸⁴¹

Jeder Mensch⁸⁴², der stimmlich kommuniziert, hört seine Stimme, nimmt Laute wahr, die von seinem Selbst ausgehen. Doch jene Wahrnehmung des Selbst entsteht erst, sobald sich das Selbst zu einem Gegenüber in ein Verhältnis setzt. Das Gegenüber ist somit entscheidend für die Selbstwahrnehmung. Das Selbst lebt und nährt sich quasi infolge der Referenz zu sozialen Objekten. Eine geistig-intellektuelle Anspannung wird hier vorausgesetzt, um die eigene Subjektivität – das eigene Subjekt – zu objektivieren. Interaktivität ist hier ein Stichwort von enormer Tragweite. In ähnlicher Weise wurde ein vergleichbarer – wenn auch nicht völlig gleicher – Prozess sehr detailliert von Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling erarbeitet.⁸⁴³ Mead sieht aber die Selbstreflexion stark an die Kompetenz gebunden, mit dem Gegenüber in Kontakt treten zu können.

Hier ist die Selbstreflexion quasi der Ausgangspunkt, um Beziehungen, Interaktionen, aufbauen und pflegen zu können. Bestimmte Haltungsmuster und Rollen werden

⁸³⁸ In Anlehnung an Grundmann, Dimensionen einer konstruktivistischen Sozialisationsforschung, 1999, 20-34, 25.

⁸³⁹ Grundmann, 1999, 101.

⁸⁴⁰ Luce Irigaray, Welt teilen. 2010, 30f. Auch ihr geht es um die Auseinandersetzung mit dem Gegenüber, doch legt sie den Fokus speziell auf die Geschlechterdifferenz. Das stete Vorhandensein der Beziehungen zwischen Menschen und die Möglichkeit, wie jene Beziehungen für eine Verbesserung des mitmenschlichen Lebens genutzt werden können, ist für sie das Hauptanliegen.

⁸⁴¹ Lévinas verdeutlicht in seinem Werk „Jenseits des Seins“, dass jede Begegnung, in welcher das Gegenüber angenommen wird, auch gleichzeitig mit einer Einschränkung des eigenen Selbst einher geht. Auch hier geht es um den Aspekt der Oszillation. *Autrement au'etre ou au-delà de l'essence*, 1974.

⁸⁴² Der Mensch, welcher in medizinischer Hinsicht mit gesunden Sinnen ausgestattet ist

⁸⁴³ Schelling, Transzendentaler Idealismus, in welchem Schelling darauf hinweist, dass sich das Subjekt selbst objektiviert, um eine erweiterte Sichtweise auch für die Umwelt, die Natur, zu erhalten und so auch in Beziehung zu ihr tritt. Auch ein Selbstbezug wird darin offensichtlich.

ersichtlich.⁸⁴⁴ Die Reziprozität ist ein entscheidendes Moment, welches den Prozessen der Interaktion immanent ist, ja diese bedingt. Alfred Schütz formulierte diesbezüglich grundlegende Thesen, die darauf zielen, die Wechselseitigkeit der Beziehungen an Hand der Handlungsperspektiven, die traditionell gebunden sind aufzudecken und auch jene die individuell initiiert sind zu untersuchen.⁸⁴⁵ Es sind die konkreten Situationen, die darüber entscheiden wie gemeinsame Handlungserfahrungen angewendet und verarbeitet werden, will heißen wie sie zukünftig von Belang sein werden. Das Konkrete wie das Generelle der Handlungsperspektiven fließen in einem Prozess zusammen. Es ist daher bedeutsam, dass sich die so erfahrenen Handlungsperspektiven in der Weise verdichten, dass eigene Erfahrungen und Perspektiven mit den generellen innerhalb des Prozesses der Sozialisierung in der Weise zusammenfließen, dass ein handelndes Subjekt, also der Mensch, die von ihm gemachten Erfahrungen, in der Sichtweise des Allgemeinen deutet. Es verbleibt also nicht auf der Schiene des Individuellen, sondern das Generelle übernimmt die Oberhoheit.⁸⁴⁶

In diesem Sinne kommt es dazu, dass die Umwelt als eine geteilte Umwelt wahrgenommen wird, die vom Ich wie auch von den anderen Ichen geteilt wird. Damit steht die Wechselseitigkeit hier im Mittelpunkt und führt zu eben dem sich ständig ereignenden Austausch. Zunächst beziehen sich die diesbezüglichen Forschungen auf die „Perspektive des heranwachsenden Kindes“.⁸⁴⁷ Kann diese Sicht und Einschätzung auch auf das Publikum Anwendung finden?

So stellt sich die Frage, wie die eigenen Handlungsbedürfnisse des Kindes mit jenen bereits gegebenen und also von der Gesellschaft vorgelebten Handlungsstrukturen zu einer Einheit gelangen und bestenfalls deckungsgleich werden können. Legt man die Erkenntnisse George Herbert Meads zugrunde, so kommt es hauptsächlich zu Unterschieden zwischen den vorgegebenen sozialen und den individuellen Handlungsperspektiven, weshalb Mead I und Me zur Unterscheidung verwendet.⁸⁴⁸ Daran ist auch stets zu denken, wenn es darum geht, die Soziale Plastik und die an und in ihr ausgeführte Arbeit zu bewerten. Jedes Individuum, welches sich an der gesellschaftlichen Umgestaltung beteiligt⁸⁴⁹, wird damit auch die eigenen Handlungsperspektiven ausbilden. Im Besonderen ist damit auch die Biografie bedeutsam, an welcher sich das Individuum orientiert. Beuys müsste demnach zugleich auch die biografischen Grundlagen bereiten, an denen sich das Individuum quasi individuiert. „Im Sozialisationsprozess werden demnach sozial vorgegebene Handlungsperspektiven aufgenommen und zugleich in entwicklungsspezifischer Weise interpretiert.“⁸⁵⁰ Schleiermacher und Mead sind sich dahingehend einig, dass

⁸⁴⁴ Mead 1980, I, 235ff. Gesammelte Aufsätze, 118 – 148, So gesehen bei, Grundmann und Monika Keller 1999.

⁸⁴⁵ Schütz und Luckmann 1979.

⁸⁴⁶ Grundmann 1997.

⁸⁴⁷ Grundmann, Keller ebd. 121.

⁸⁴⁸ Mead 1968, 216ff., 1987a, 210ff. und 241ff.; 1987b, 219ff. so zitiert bei Grundmann, Keller 121.

⁸⁴⁹ Denn genau darin besteht die Arbeit in und an der Sozialen Plastik – die Soziale Plastik als gesellschaftliches Konstrukt, als zu formendes Material und zugleich als etwas Lebendiges.

⁸⁵⁰ Grundmann, Keller 122.

sie das Einssein des Subjekts mit sich selbst und dem Einssein mit der Gemeinschaft als wichtig erachten. Dabei fokussiert Schleiermacher die Erziehung am Bild des Selbst. Damit steht auch zugleich fest, dass Schleiermacher wie auch Mead die individuelle Einzigartigkeit in Relation zu einem Gegenüber sehen. Das Individuelle benötigt sowohl Allgemeines und ist in stetem Austausch mit der kommunikativen gesellschaftlichen Praxis zu verstehen.⁸⁵¹ Identität entsteht und verweist also auf den kommunikativen Aspekt der gesellschaftlichen Praxis. Der Andere als ein Gegenüber wird benötigt und in dieser Hinsicht zeigen sich Parallelen zwischen Schleiermachers Konzept und dem von Mead. Sozialisation wirkt einerseits individuierend und andererseits verleiht sie der Individuation die Sozialisierung.

Der Entwicklungsprozess setzt eine Verallgemeinerung in Gang, mit welcher sich jedes Individuum auseinandersetzt und die es in gewisser Weise auch übernimmt. Zentral ist also einmal das Individuum und andererseits die soziale Gruppe, denn zwischen ihnen besteht die Reziprozität, die es erst ermöglicht, dass sich Veränderungen ergeben können. Ganz so müsste man das Publikum, die an der Sozialen Plastik Teilnehmenden, auch in jener Weise sehen, dass jeder einzelne Mensch in den Entwicklungsprozess Soziale Plastik eingefügt wird, sich einfügt und damit eben eine Verallgemeinerung einsetzt, die wiederum von den Teilnehmenden, der Gruppe, übernommen werden. Vor allem aber auch darf nicht aus dem Blickfeld gelangen, dass bereits vorgefundene und eingeübte Handlungsperspektiven wichtig bleiben. Beuys beabsichtigt alles mit der Konstruktion der Sozialen Plastik zu verändern, und zwar indem sich alles innerhalb eines evolutionären Prozesses abspielt. Vom Allgemeinen zum Besonderen und umgekehrt vom Besonderen zum Allgemeinen findet hier der Austausch statt.⁸⁵² Damit sollte sich auch eine neue Moral im Geist und Gefühlsleben des Menschen etablieren. Auch hier handelt es sich um eine autonome Moral⁸⁵³ und also um die Moral, die als „das Produkt gemeinsamer Handlungen“ entsteht, „die nicht durch Zwang bestimmt sind“.⁸⁵⁴

Jene neue Moral ist der Anleitung zum Leben in einer Lebenswelt, welche den Namen *Soziale Plastik* trägt, inhärent. Beuys wollte vielleicht damit einen Anpassungsprozess in Gang setzen, der sich aber eher zielgerichtet und möglichst rasch vollziehen sollte und nicht in einer langsam sich vollendenden Anpassung an gesellschaftlich vorgefundene Regeln mündet. Darin muss ein Problem gesehen werden, gerade weil der Zeitfaktor entscheidend war und sein wird, wenn es darum geht einen grundsätzlichen gesellschaftlichen Umschwung durchzuführen. Ebenso ist erwähnenswert, dass sich das Vorgefundene als Regelwerk nicht ad hoc auslöschen

⁸⁵¹ Winkler, *Geschichte und Identität*, 74-112.

⁸⁵² Anders hatte sich diesbezüglich noch Kohlberg positioniert vom Besonderen, Speziellen, eben Partikularen zum Allgemeinen. Kohlberg 1995.

⁸⁵³ Damit ist ein Regelwerk angesprochen, welches verhandelbar ist und also keine in Stein gemeißelte unumstößlichen Richtlinien setzt.

⁸⁵⁴ Grundmann, Keller 126; Dennoch ist bezeichnend, dass in einer sog. autonomen Moral die Rahmung sehr weit besteht und es mehr dem Einzelnen obliegt, die Rahmung selbstständig zu bestimmen. Und dazu auch das Kapitel in dieser Arbeit „Eine neue Moral?“

lässt, sondern erst Stadien zu absolvieren sind, in und mit welchen eine grundlegende Veränderung vollzogen werden kann.

15 Der Status der Ideen in der Sozialität bei Beuys in Hinsicht des Selbstmachens und Modellierens

Die Vielschichtigkeit seines künstlerischen Anliegens, welches wie ein Universum für sich anmutet, da er politische, gesellschaftliche, bildungstechnische wie auch künstlerische Aspekte in einer Blase des Kreativen zusammentrug, weist in eben diese komplexe wie komplizierte Richtung der Vermittlung, die deshalb nicht selten einem Unterfangen gleichkam. Auch Installationen wie die Honigpumpe, Manresa und ebenso die Auschwitzvitrine sollten durch den hervorgerufenen Eindruck in die Seele des Zuschauers gelangen, um daran anschließend jenen Eindruck in die Gesellschaft hineinzudrücken. Ein sehr besonderer Sozialisationsprozess wird hierdurch angestoßen. Das Besondere ist daran, dass sich im sogenannten *normalen Prozess* der Sozialisation kein Lenkender oder Leitender als Einzelner im Hintergrund oder wo auch immer befindet, sondern sich jener Prozess durch ein in die Gesellschaft, die Gemeinschaft hineingeboren werden, manifestiert. Sicher besteht auch dadurch eine bestimmte Lenkung, auf die auch wieder vom Individuum reagiert wird, doch ist es ein völlig anderes Szenario bei Beuys und der Beuyschen Sozialisation.

230

Es ging ihm um „das Hineindrücken einer Tat in die Materie“ und sein „Abdruckcharakter“.⁸⁵⁵ Damit waren allumfassend die Tätigkeiten der menschlichen Handlungsmöglichkeiten gemeint, auch im Besonderen jene, die sich im Denkprozess ergeben. Doch geht es Beuys nicht um eine „Verknüpfung von Kunst und Nichtkunst im Begriff der Plastik“⁸⁵⁶, sondern um die grundsätzliche Wertschätzung des menschlichen Tuns in Hinsicht auf die Kunst. Kunst kann demnach alles sein. Zuzustimmen ist dem Argument, Beuys beabsichtige „ein universales, in Natur, Kultur und Sozialleben wirkendes Gestaltungsprinzip mit prozessuellem und transformierendem Charakter“ in die Idee der Sozialen Plastik zu integrieren.

Doch was ist unter dem „transformierenden Charakter“ zu verstehen? Beuys will jedem Menschen durch die Mitarbeit an jener Sozialen Plastik erklären, dass es um weit mehr geht als darum, irgendeine Tätigkeit ‚gut und richtig‘ auszuführen. Weiter kommt es darauf an, dass diese Tätigkeit etwas bewerkstelligt, womit etwas erreicht wird, welches vielmehr ist, als nur eine gute und richtige Tätigkeit. Andererseits jedoch sieht Beuys gerade jedes noch so unspektakuläres Tun als künstlerisches Schaffen an, so z.B. das Kartoffelschälen.⁸⁵⁷ Verbirgt sich hier eine neue Idee? Denn das weit Hinausgehende mit transformativem Charakter erschöpft sich selbst bei Beuys nicht in einer solchen Tätigkeit. Mit jenem weit Hinausgehenden kann die Gerechtigkeit gemeint sein, ebenso wie der Frieden und das dem Menschen dienende

⁸⁵⁵ Beuys 1984, 125.

⁸⁵⁶ wie im Beuys Handbuch ,55-56.

⁸⁵⁷ Wie er es auch in einem seiner zahlreichen Interviews sagt. www.youtube.com> watch

Wohl, das Glück, die lebenswerte Atmosphäre, die auch die Freiheit initiiert und garantiert und vieles mehr. Auf jeden Fall wird der *Istzustand* verändert, ist der Formung übergeben.

Welche Idee ist nun leitend und wird von Beuys wiederum transformiert. An dieser Stelle zeigen sich zunächst die Einflüsse des Steinerschen Gedankengutes wie auch die eines Jakob Böhme, Angelus Silesius, die Philosophie der Romantik, Schelling, Schlegel, Friedrich von Hardenberg – Novalis -, Goethe, Schiller, vielleicht auch die Theosophie der Helena Blavatsky, die Akasha Chronik, Fichte und nicht zuletzt auch Nietzsche. In diesem Sinne könnte man hier eine wahre Ansammlung für einen Eklektizismus höchst eigener Art zu sehen. Christliche, philosophische und anthroposophische Ideen wie Theorien waren für Beuys leitend. Darin sah er die Grundlage seines Verständnisses der Sozialen Plastik, unter Einberufung des erweiterten Kunstbegriffes und der Vermittlung an die Menschen. So war er auch Schamane – aber nie Scharlatan – und ebenso nie Erlöser.⁸⁵⁸

Das Problem dabei war und ist: Nicht alle werden sich diesem Anspruch öffnen können. Es geht nicht nur darum, dass sie – das Publikum, die Allgemeinheit – sich nicht öffnen wollen, wollten, sondern, dass sie es eben nicht können und nicht konnten. Die Menschen hatten diesbezüglich keinen Sozialisationsprozess durchlaufen und waren auch nicht ein solcher Prozess – in Anlehnung an Norbert Elias.⁸⁵⁹ Des Weiteren verlangt Beuys eine Einübung auf geistig-spirituelle Ebene.

Hierin kann zugleich ein fast häretischer Zug sichtbar werden, denn Beuys suchte sich aus den für ihn interessanten Theorien der Gelehrten jene Stücke heraus, die er dann zu seinem wissenschaftlichen Weltbild und seiner eigenen Theorie verwenden konnte. Eklektizismus wie auch Häresie könnte man jenes Sammeln bei Beuys nennen und es birgt einen wahrhaft interessanten Schatz an tiefgründigen Forschungsmöglichkeiten, die sich bis zur Emergenz und dem Neoexistentialismus⁸⁶⁰ spannen.

Dabei war jene Idee eines totalen Kunstwerks, um vielschichtig Eklektizistisches aufzunehmen und zu Neuem hinzuweisen. Dieser Ansatz war bereits in seinen Zeichnungen sichtbar, denn damit skizzierte er den sozialen Aspekt des Miteinanders im Besonderen. Dies bekunden auch seine Frauen- und Mädchenzeichnungen wie auch seine Ausführungen zur Naturthematik. Der weiterführende Idee ist, dass der Mensch als Plastiker imstande ist, seine Umgebung und zwar sein soziales Umfeld mit dem *Ichsein* zu vereinen, so wie es die Philosophie bei Schelling⁸⁶¹, Schlegel⁸⁶² und Fichte⁸⁶³ darlegt, aber auch bei Novalis und Goethe sichtbar wird, um damit ein gutes

⁸⁵⁸ Auf die Frage, ob er sich als Erlöser fühle, antwortete Beuys: „Nein, ich fühle mich nicht als Erlöser“. In, Friedhelm Mennekes, Beuys zu Christus, 125. Nein, warum auch, eher doch wohl als ein Mensch der aufmerksam machen will, aufmerksam, um Jesus und den Glauben in einer Unvollkommenheit wieder in das Denken des sog. modernen Menschen zu bringen.

⁸⁵⁹ Ihm zufolge ist der Mensch ein Prozess und durchläuft ihn nicht nur.

⁸⁶⁰ Markus Gabriel, Neo-Existentialismus, 2020.

⁸⁶¹ Schelling, System des transzendentalen Idealismus. Hamburg 2000. Mit einer Einleitung von Walter Schulz und ergänzenden Bemerkungen von Walter E. Ehrhardt.

⁸⁶² Friedrich Schlegel, Lucinde. 1799. Ebenso, August Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur.

⁸⁶³ Fichte, Wissenschaftslehre 1794, 2018.

und besseres Leben zu ermöglichen. Von hier aus springt Beuys quasi mit seinen Zeichnungen in das Feld der Aktionen auf der Straße und zu den Performances. Es gilt, nicht mehr nur etwas anzusehen, sondern direkt im Inneren des realen Lebens auf der Straße etwas zu tun.

Somit vereinen sich hier Praktisches und Ideelles, Visionäres und Reales. Im Mittelpunkt steht dabei immer die Gestaltung eines Miteinander Seins im alltäglichen Leben. Dem Alltäglichen kommt somit die entscheidende Besonderheit zu und Beuys weist damit implizit auf die potentielle Kraft jedes Einzelnen hin, welcher eben durch das Gestalten, etwas tut und schöpferisch ausdrückt.⁸⁶⁴ Jeglicher totalitärer Tendenz wird damit schon von Anfang an der Nährboden entzogen. Es ist eine Idee, die bei Beuys geradezu mit virulentem Charakter ausgestattet ist, da sie sich auf alle seine Werke und Auftritte bezieht und die so nicht bei Platon, Hegel, Marx zu finden ist, sondern bei dem Griechen Perikles.⁸⁶⁵

Um diesen Ideen Ausdruck zu verleihen, arbeitete Beuys mit verschiedenen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks, wie beispielsweise auch mit Diagrammen, die immer auch den Bezug zu seinen Zeichnungen herstellten und sogar das Wort wie in seinem bekannten Auftritt und *dem nee, nee, nee* zeigt, womit alle Darstellungsformen doch auch wieder in einer Oszillation bestehen.⁸⁶⁶

Jenes in den Diagrammen Ausgeführte wird in der Vieldeutigkeit der Sozialen Plastik ihren eigenen Wert erfahren. Es ist der Wert, welcher den Menschen zum Künstler macht und der Gesellschaft den Wert der Kreativität zuschreibt. „Das heißt in der weiteren Konsequenz vielleicht auch, dass wir die ganze Schöpfung, insbesondere alles Lebendige, wie einen Organismus ansehen könnten, dessen Selbstbewusstsein wir Menschen sind; unser Gottesverhältnis steht stellvertretend für das der ganzen Schöpfung. Das wiederum könnte einen Gedanken implizieren, den intuitiv menschliche Empathie realisiert: dass das Leiden jedes Lebendigen das Leiden des Lebendigen überhaupt ist.“⁸⁶⁷ „Das Bild vom gegliederten Leib steht bekanntlich in einer alten und breiten philosophischen Tradition, wobei allerdings mit dem einheitlichen Leib das organisierte Gemeinwesen, der Staat gemeint ist.“⁸⁶⁸ Für Paulus aber ist die Einheit des gegliederten Leibes nicht nur eine Metapher für eine Lebensgemeinschaft analog zu Staat oder Volk, sondern nimmt Bezug auf die Einheit

⁸⁶⁴ auch in Anlehnung an Grundmann 2006.

⁸⁶⁵ Der athenische Staatsmann Perikles (um 490 v. – 429 n. Chr.) kann als Reformator der Reformen des Kleisthenes gesehen werden, da er ab 457 v. Chr. sogar Bürgern mit geringem Einkommen Diäten zukommen ließ, um so eine gerechtere Möglichkeit der Teilnahme am demokratischen Ablauf zu bieten.

⁸⁶⁶ Maja Naef weist darauf hin, dass für den Zeichner Beuys die Transformation auch über die unterschiedlichen Formen der Medien hinweg bedeutsam sind. So erfahren die Diagramme besondere Betonung, z.B. das Diagramm von 1972, ebenso words which can hear von 1975 wie auch die Tafeln betont in ihrem Beitrag über Beuys als Zeichner die Transformation der verschiedenen Medienformen – hervorgehoben sind bei ihr diesbezüglich die Diagramme Diagramm-Zeichnung von 1972, (1975), und die Tafeln Richtkräfte (1974–77). Daran wird klar, dass es eine stete Hin- und Her Bewegung auch zwischen den Disziplinen gibt. Zeichnen, Hören, Sagen und Denken stehen nebeneinander, ohne jedoch völlig ineinander aufzugehen. Naef, Maja, Beuys, der Zeichner. In, Marion Ackermann/ Isabelle Malz 2010, 336–349. Naef 2010, 383, 346.

⁸⁶⁷ Tom Kleffmann, Der Römerbrief des Paulus, 2022, 179.

⁸⁶⁸ Dazu Platon, Politeia 462c–d; Aristoteles, Politik 1302b34–1303a1, zitiert bei M. Wolter, Der Römerbrief 2, S. 267. Ebenso sei Livius erwähnt. Ab urbe condita 2,32,9–10.

mit Gott. Die Bezüge zur Idee des sozialen Geistes in der Sozialen Plastik sind hier offenkundig.

Der gegliederte Leib und das Miteinander der Menschen steht als Ideenkonstrukt der Sozialen Plastik voraus, um ein Geflecht und Team der Menschheit bilden zu können. „Wie wird aus verschiedenen Ichs ein Wir, aus Menschen mit unterschiedlichen Professionalitäten ein interprofessionelles Team? Das Wir entsteht durch die Interaktionen der einzelnen Ichs in der Gruppe. Es umfasst das gesamte Geflecht der Ich-Du-Beziehungen sowie die dadurch ausgelöste Dynamik in der Gruppe.“⁸⁶⁹ Des Weiteren: „Das Wir kann nur so stark sein, wie seine einzelnen Ich-Komponenten.“⁸⁷⁰

Diesbezüglich verweist Wolfgang Zumdick im Besonderen auf Diagramme, die dazu beitragen, eine spezielle Spiritualität zu vermitteln. In ähnlicher Weise betonte auch Maja Naef, dass der Übergang zwischen den unterschiedlichen Tätigkeiten wie Hören, Zeichnen und Sagen bedeutend sei und jeweils eine eigene Qualität und Ausstrahlung mit sich führe.⁸⁷¹ Deshalb wird sich hier eine objektive, technisch messbare Wirklichkeit nie ergeben können.

Aus diesem Grunde bestand ja die Kausalforderung bei Beuys darin, den Menschen, ja der Menschheit, etwas Gutes zu tun und wie jenes Gute erreicht werden könne. Gerade in der 2. Hälfte der 60er Jahre zeigte sich eine brodelnde politische Sphäre, die den reformorientierten Mitmenschen eine Plattform bot. So wurde der Ruf nach einer Revision der gesellschaftlichen Verhältnisse laut und Beuys griff diese atmosphärischen Gedanken auf. Eine umgreifende Sozialisationstheorie hatte sich noch nicht gänzlich etabliert, obwohl Geulen nennenswert ist, welcher bedeutende Vorüberlegungen diesbezüglich leistete.⁸⁷² „Sozialisation ist der Prozess der Entstehung und Entwicklung der Persönlichkeit in wechselseitiger Abhängigkeit von der gesellschaftlich vermittelten sozialen und materiellen Umwelt. Eine umfassende Theorie der Sozialisation hat daher einerseits vom Persönlichkeitsbegriff ausgehend die innerpsychischen Prozesse zu thematisieren, in deren Verlauf bestimmte Bedingungen in der konkreten Umwelt eines Individuums unter Mitwirkung seiner physischen Ausstattung zu psychischen Formationen verarbeitet werden (psychologische Ebene) und andererseits die dem Subjekt gegenüberstehenden gesellschaftlichen Umweltbedingungen, bzw. deren gesellschaftlichen Vermittlung, bis hin zu den allgemeinen Strukturbedingungen des jeweils gegebenen historischen Gesellschaftssystems nachzuzeichnen (soziologische Ebene) [...]“⁸⁷³

⁸⁶⁹ Themenzentrierte Interaktion als Instrument für die Zusammenarbeit in interprofessionellen Teams Christiane Luckhardt 192-206, 204 In, Georg Hofmeister 2022. Mit weiteren Verweisen auf Schneider-Landolf et al. 2014, 120. Schneider-Landolf, 2014, Handbuch Themenzentrierte Interaktion (TZI), 2018: 172 Cohn, 2018; Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion.

⁸⁷⁰ Tom Kleffmann, a.a.O., 251.; Schmidt-Burkhardt 2012; Leeb 2012; Und für die Neuzeit, Bonhof 1993; Für das diagrammatische Denken bei Beuys ein Hinweis auf Cortjaens, Heck 2014.

⁸⁷¹ Maja Naef. ebd.

⁸⁷² Geulen, Thesen zur Metatheorie der Sozialisation, 1973, 85-101; Geulen, 1977, und Geulen, Hurrelmann, 1982, 51-71, 61ff.

⁸⁷³ Ebd.

Dabei ist für Beuys der Begriff der Demokratie zentral und als ein gegenseitiges Verstehen auszulegen. Imagination wie Phantasie kommen mit ins Spiel und sind in den Gedanken bei Beuys zielführend für eine an den menschlichen Bedürfnissen orientierten Sozialisation.

Eine bewusstes Modellieren ist hier möglich, worin jene neue Kunstform besteht, die sich in Dialogen bekundet, die aber vor allem praktisch angewendet werden können, denn Denken ist für Beuys eine plastische Praxis und daher ist es ein bildhaftes Denken. Im Grunde muss auch die Wissenschaft plastisch und damit bildlich werden – es muss eine lebendige und damit dem Miteinander-Sein förderliche Anwendung stattfinden. Immer geht es hier um die Interaktion, die sich in einer Dualität zwischen dem Einzelnen und den anderen Teilnehmern an der Sozialen Plastik aufspannt.

Auch ‚der Sonnenstaat‘ von Tommaso Campanella ⁸⁷⁴ lässt sich anführen, um die utopische Sicht des Joseph Beuys zu verdeutlichen. Das Lebendige und Plastische lässt sich auch in Campanellas Sonnenstaat erkennen und ebenso auch in der Utopia des Thomas Morus, welcher ebenso das Lebendige und die Möglichkeit einer sich ständig ereignenden Erneuerung thematisierte.⁸⁷⁵

Der höchst eigenen Beuyschen Ästhetik kommt hier ein Wert zu, der sich im Besonderen als ein ethisch-ästhetischer Wert, als ein Wert des Ethisch-Ästhetischen⁸⁷⁶ outet. Das Problem besteht und bestand eben darin, wie man jenen Wert plastisch sichtbar macht und den Menschen erklärt. Die von Beuys in seinen Diagrammen und in seinen Zeichnungen – wie auch den Frauen- und Mädchenzeichnungen – angedeutete Idee der Sozialen Plastik bekundet dahingehend eine Weiterleitung seiner

⁸⁷⁴ Das Werk, das als dritter Teil der *Realis Philosophiae epilogisticae partes IV* im Jahr 1623 erschien, erfuhr 1636 und 1637 eine Umarbeitung. Der utopische Sonnenstaat ist wie geschaffen für eine vieldeutige Interpretation. So lässt sich von dem Programm des Sonnenstaates auch als einem Erziehungsideal ausgehen. Das Studium des Buchstabens, der Schrift, ist nicht entscheidend, sondern die Anschauung soll zur Abstraktion führen und so werden Bild – und Gegenstandsbetrachtung als belebende Anschauung qualifiziert.

Der streng organisierte und geordnete Staat möchte ein Abbild göttlicher Weltordnung anbieten und zugleich Regeln aufstellen, nach welchen es gelingen kann. „Um eine gute Nachkommenschaft zu zeugen, werden die Statuen von Göttern betrachtet“. (*Citta' del sole*, 71) Der Glaube, dass die göttliche Kraft und Macht auf die Statuen übergehe und durch den Vorgang der Betrachtung schließlich auch dem Menschen zu eigen wird, bezeugt sich in einer Tradition der Renaissance. Auch das herausragende Interesse an der Astrologie wird mit diesem Werk bezeugt. Die Utopie des Sozialen verbindet sich hier mit dem Wunsch, das Glück in für den Menschen günstige Bahnen zu lenken. In diesem Sinne führt C. sein System stringenter durch als Platon in der *Politeia*.

⁸⁷⁵ Thomas Morus: [Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus] *De optimo rei publicae statu deque nova Insula Utopia*. Löwen 1516.

⁸⁷⁶ Christoph Wulf 1994, 3-22, 11: „Wahrheit und Güte“ sollen „nur in der Schönheit verschwistert“, der „höchste Akt der Vernunft“ soll ein „ästhetischer Akt“ und „die Philosophie des Geistes“ eine „ästhetische Philosophie“ sein. „Als zentral für jedes Verständnis der Verbindung zwischen Ethik und Ästhetik ist diese Frage nach der „Grenze zwischen Leib und Welt“ eine Frage, die nicht allein von Merleau-Ponty in seinem Werk „Das Sichtbare und das Unsichtbare“, sondern genauso von Jean-Paul Sartre in seinem Roman „Der Ekel“ untersucht wurde. Ob sie nun in Begriffen gestellt wird, die an existentielle Leichtigkeit oder an Verzweiflung, an ein inniges Verbundensein mit der Welt oder an eine Entfremdung von ihr, an die Erfahrung ehrfürchtiger oder furchtbarer Begegnungen mit weltlichen „Dingen“ denken lässt, so problematisiert doch diese Frage die sinnlich wahrnehmbare Objektivität subjektiven Seins; und inwiefern es dem empfindbaren Sein der objektiven Materialität der Welt ähnlich oder unähnlich ist.“ So Marie-Anne Berr Technologie und Imagination Zur Rematerialisierung des Immateriellen, in Wulf, 173.

Gedanken, die so wie ein Band den Weg zu den Teilnehmenden anzeigen sollen. Das Beuyssche Denkgebäude manifestiert den Menschen als ein neues Lebewesen, welches sich der Freiheit und auch des Miteinanders in eigener Praxis bedient. Die Frauen- und Mädchenzeichnungen legen hierfür Zeugnis ab.⁸⁷⁷ In diesem Zusammenhang sei auch auf die Synode von Leptinä verwiesen, auf welcher die Religion der Germanen, die germanischen und darüber hinaus die keltischen Kulte diskutiert wurden. Die Beuysschen Gedanken waren stets vielfältig mit dem kulturell aufgeladenen Gedankengut der keltischen Kultur aufgeladen. Seine Idee zur Arbeit an der Sozialen Plastik lassen auch diesbezügliche Rückschlüsse zu.⁸⁷⁸

Beuys zeichnet seine Gedanken und verlangt auch von Bürgern, den Menschen auf der Straße, die sein Publikum sind, dass sie den Zugang zur Sozialität der Sozialen Plastik in einem inneren psychischen Vorgang ablaufen lassen, welcher nicht nur ein Interieur der inneren Gedankenwelt ist, sondern das wirkliche Tun und Handeln initiiert. Es ist ganz klar das Virtuelle hier auch als Machtfaktor fungiert, da es nicht mehr darum geht, Kunst als exponierten Zweig einer elitären Gesellschaftsschicht zu sehen, die ganz im Sinne eines Pierre Bourdieu definiert ist. Das Gemeinsame im Tun ist daher das Wichtigste, weshalb auch Antje von Graevenitz, Eugen Blume, Volker Harlan wie auch Wolfgang Zumdick den Aspekt der immensen Komplexität bei Beuys in allen Kommentaren, Aufsätzen und Besprechungen hervorheben.⁸⁷⁹

Es ging Beuys ganz allgemein um „politische Veränderungen“ und damit zugleich um die „Ausbreitung philosophischer Erkenntnisse“.⁸⁸⁰ Seine Kunst war zugleich seine Kunstvermittlung und hierin deutet Beuys eine Utopie mit einer Begrifflichkeit an, die weit entfernt von jeglichem falsch verstandenen Romantisieren ist. Beuys ist bestrebt den wahren Aspekt der Romantik und das Romantisieren als eine Suche und ein Finden nach wahrer Erkenntnis herauszustellen. Ein Multiple steht zwar für etwas Alltägliches, aber gerade darin wie es z.B. mit einer Glühbirne, einer Tragetasche oder dergleichen dem Betrachter angeboten wird, zeigt sich offenkundig was den Menschen in der Alltäglichkeit und im Hier und Jetzt umgibt. Zentrale Begriffe stehen hier zugleich in revolutionärer Tradition und entsprechen dem Konzept der sozialen Dreigliederung nach Rudolf Steiner: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, formuliert in dem Multiple Schiefertafel.⁸⁸¹

Beuys ist in Hinsicht einer Erweiterung des Kunstbegriffs allgemein wie speziell unterwegs und spart auch nicht den Blickwinkel auf die Musik aus. So ist er gegen jede allein dem Konsum dienende Vereinnahmung von Musik. Teilweise sprach er

⁸⁷⁷ Hiermit erweist sich ein entscheidender Strang, der sich von der Minne her bis zu den 40er, 50er, 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zeigt. Die Minne als Kunstform des Mittelalters passt in dieses Konstrukt der Sozialisation sehr gut, da Beuys die Romantik und ihre Philosophie - wie an Hand von Novalis bewiesen werden kann – gerade auch für die Sichtweise auf seine Soziale Plastik hochschätzte.

⁸⁷⁸ Antje von Graevenitz 1976/1980, 25., Graevenitz, Antje von, 1996, 63–78.

⁸⁷⁹ Wolfgang Zumdick, Pan XXX TTT: Joseph Beuys als Denker, Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie. 2002. Eugen Blume, 2008; Und im Weiteren auch Vischer, Teodora, 1991, 79.

⁸⁸⁰ Schellmann/Klüser 1992, 9, 19.

⁸⁸¹ Zum Vergleich ebd. Nr. 52 von 1972. So auch in Beuys Handbuch, 92; Wolfgang Zumdick in Beuys Handbuch, 285.

seine Kritik in sehr drastischen Worten aus.⁸⁸² Auch hinsichtlich dieser Seite der Kunst, muss alles praktikabel wie verwertbar sein, um der gesellschaftlichen Umgestaltung und also der Soziale Plastik förderlich zu sein. In diesem Sinne avanciert die Soziale Plastik zu einem Kampfmittel, um ein Miteinander zu erschaffen, welches den Vorstellungen der Menschen – und vor allem jenen von Beuys – entspricht, um das Bestmögliche für ein Zusammenleben zu erreichen.

„[...] das muss *aus der Zukunft kommen*, so etwa nach der Idee: die Wirkung ist eher sichtbar als die Ursache“.⁸⁸³ Dieser Ausspruch von Beuys ist nicht sogleich zu verstehen, doch wenn man bedenkt, dass für ihn die Gegenwart nur ein Übergangsstadium sein kann, da der von ihm anvisierte Zustand der erneuerten Gesellschaftsordnung und vor allem der erneuerten Einstellung zur Kunst und Kreatürlichkeit jedes Einzelnen noch nicht erreicht ist, dann klärt sich der Bezug rasch auf.

Sehr wichtig ist es deshalb, die Soziale Plastik nicht lediglich als ein Objekt in einem Ideengebäude zu sehen. Davon beabsichtigt Beuys eine totale Abkehr. Seine Soziale Plastik ist ein in Raum und Zeit sich ereignendes Gefüge, welches durch menschliche Kreatürlichkeit etwas in Gang setzt, was sonst nur Göttlichem vorbehalten zu sein scheint. Der Mensch ist derjenige, der aber nicht wie ein Gott erschafft, sondern eben ganz im Sinne der menschlichen Möglichkeiten, die Beuys hervorzuheben gedachte, denn nur so konnte ein lebender sozialer Organismus geschaffen werden, welcher mit den ihn erschaffenden Menschen eine Symbiose eingehen sollte, die wirklich das Neue im Sinne einer Perspektive auf das Soziale war. Warum? Weil hiermit der Aspekt des Lebenden mit jenem des Künstlichen einhergeht, sich im Zenit trifft und im ewigen Oszillieren zeigt. Diese meine Interpretation der Beuysschen Sozialen Plastik ist damit zugleich ein Beispiel eines wahrhaft konstruktiven Sozialisationsansatzes.

„Eine Gesellschaftsordnung wie eine Plastik zu formen, das ist meine und die Aufgabe der Kunst“.⁸⁸⁴

15.1 Die Herausforderung des Denkens als Therapie und Heilung einer kranken Gesellschaft

Beuys rückt damit auch den Aspekt der Therapie, als einen wichtigen Gesichtspunkt hinsichtlich der Gestaltung einer Gesellschaft hervor. Sein Konzept einer Sozialen Plastik hat demnach einen therapeutischen Nutzen, zumal sich Beuys damit auch selbst – aufgrund seiner Kriegserlebnisse – zu therapieren scheint. „Eine besondere therapeutische Aufgabe komme laut Beuys den Künsten zu, da diese der am

⁸⁸² So sprach Beuys von „Mozartschweinefleisch“, so Beuys, zit. n. Jappe 1985, 77 und seine Kritik am traditionellen Musikkonsum bekundete er mit der Wortschöpfung „Konzertthausschleiß“. Beuys 1989, 52.

⁸⁸³ Beuys, zit. n. Jappe 1985, 74. Hervorhebung von mir.

⁸⁸⁴ Beuys, zit. n. Oman 1988.

Materialismus krankenden Gesellschaft zu einer neuen sozialen, demokratischen Lebensform verhelfen.“⁸⁸⁵

Beuys zeigt das soziale Anliegen stets in der Weise, dass er eine sozial orientierte Rhetorik wählt, die vor allem darin zum Ausdruck gelangt, dass er die Soziale Plastik als ein alltägliches Phänomen charakterisiert und anbietet. So ist hervorzuheben, dass die damit einhergehende Lebenswelt nicht hoch genug angesetzt werden kann. Gerade in jener Lebenswelt – die auch schon bei Husserl das großangelegte Thema war⁸⁸⁶, zeigt sich für Beuys der schöpferische Anteil, will heißen die schöpferische Möglichkeit aktiv in das Geschehen der Zeit einzugreifen.

Deutlich wird hiermit, dass wir heute die Wirkweise von Beuys nur anhand seiner Exponate nachvollziehen und eben nicht mehr in dem Fluidum, der Aura oder Sphäre jener Jahre stehen, die hier entscheidend sind. Es ist somit auch von einem Gefühl zu reden und damit von jener Immaterialität, die bei Beuys so entscheidend war. Die damals vorhandene gesellschaftliche Bewegung ist nicht sogleich rational fassbar und darin ist ein Problem thematisiert, wie es sich immer wieder bekundet, wenn es darum geht, zeitliche Abstände nicht nur rational, sondern vor allem auch emotional zu erfassen. Jedoch lässt sich ein Einleben in diese von Beuys propagierte Kunstform nachvollziehen.

Entscheidend ist hier der Ansatz des Theologen Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, welcher der Divination ⁸⁸⁷ jenen Rang einräumt, mit welchem sich erst ein wirkliches Verstehen und Einleben in etwas Göttliches bekundet. Doch darüber hinaus begibt sich Schleiermacher auch auf das Gebiet einer „freie(n) und regelüberschreitende(n) interpretatorische (n) Kunst“.⁸⁸⁸ Ein in diesem Sinne eigentlich nicht erfahrbarer Sinn eines Werkes, kann demnach auf sehr besonderer Weise selbst kreiert werden, ja der Interpret wird somit ein *Mit*kreator, welcher nicht nur lediglich rekonstruiert.⁸⁸⁹ Daran verdeutlicht sich, wie sehr sich das Einleben in ein Werk zu einem sich verselbstständigendem Schaffen erweitert. Ebenso zeigt sich hier, dass Schleiermacher dem Menschen allgemein ein solches Talent zugesteht, die Divination also in einem äußerst engen Zusammenhang mit dem Schaffensakt als solchem steht. Mit der Divination beginnt zugleich ein eigener und selbstständiger Schaffensprozess, welcher quasi durch die Divination eingeleitet wird.

Hiermit ist der Interpret ein Übersetzer par excellence, denn damit wird ein Überstieg in eine neue Welt des Verstehens geleistet. So könnte man es auf die Situation einer konstruktivistischen Sozialisationsperspektive im Sinne von Joseph Beuys deuten. Das Material ist hier die Gemeinschaft und die Übersetzung der Idee einer totalen Umgestaltung der Gemeinschaft – schließlich der gesamten Gesellschaft – ist die spezielle Transzendenz, der Überstieg, der von außen geschieht. Nur damit ist für

⁸⁸⁵ Harlan/ Rappmann/Schata 1976, 113; Harlan, 1984; So auch in Beuys Handbuch 103.; Kliege, 2012, 82–97

⁸⁸⁶ Husserl, Hua VI, 213. Edmund Husserl: Husserliana. Gesammelte Werke. Den Haag bzw. Dordrecht u.a. 150ff.

⁸⁸⁷ Ebd.

⁸⁸⁸ Manfred Frank 1985, 357.

⁸⁸⁹ Manfred Frank ebd.

Beuys die Umgestaltung vollziehbar. Womit es um die Tätigkeit des Einzelnen im Einklang mit den Anderen geht, im Sinne eines Individuellen Allgemeinen.⁸⁹⁰

Bei Beuys soll nun von außen und zugleich von innen jener Prozess gesteuert werden, ohne jedoch eigentlich eine Steuerung zu sein, womit sich ein Paradox ankündigt. Über all dies geht Beuys in seiner sehr speziellen Aufforderung im Sinne einer Divination noch hinaus, denn er verlangt ein direktes Tun im Sinne einer eigenen Handlung, die sich am jeweiligen Werk beteiligt. So können unzählige viele Einzelwerke zu einer riesigen Sozialen Plastik *infolge der Divination* zusammenwachsen.

Für Beuys' Kunst gilt heute, dass nur noch seine physische Kunst erlebbar ist. Sein immaterielles zur Bildung der Sozialen Plastik eingebrachtes Werk des sozialen Geistes ist ebenfalls nur noch mittelbar zu rezipieren. „Ich weiß wohl, dass man gern eine Künstlerexistenz bewundert, die, ohne sich davon Rechenschaft abzulegen, was es heißt, ein Mensch zu sein, ihrem Talent folgt, so dass der Bewunderer ihn über seinem Kunstwerk vergisst; aber ich weiß auch, dass ein so Existierender sein Tragisches darin hat, dass er eine Differenz ist, die nicht persönlich im Ethischen reflektiert ist, und ich weiß auch, dass in Griechenland der Denker kein verkrüppelter Existierender war, der Kunstwerke hervorbrachte, sondern dass er selber ein existierendes Kunstwerk war.“⁸⁹¹ Hier ist es möglich die Interpretation auch in Richtung der Sichtweise von Joseph Beuys auszuweiten, da schon im antiken Griechenland der Denker es also war, welcher Kunstwerke hervorbrachte und jener auch selbst als Kunstwerk galt. Seine Ideen, Konzepte und Projekte waren also höchst philosophisch wie auch soziologisch fundiert.⁸⁹²

Das von ihm ins Leben gerufene Konzept des „erweiterten Kunstbegriffs“ zeichnet eine direkte Linie zum Selbstdenken, plastischen Tun und Handeln, Teilhabe an gesellschaftlicher Veränderung, die nicht etwa approximativ voranschreitet, sondern sich in einem Vor und Zurück zeigt und nach steter Reflexion verlangt. Wichtig ist, dass die Zeichnungen aus den 40er, 50er, 60 Jahren den Aspekt des Sozialen bereits vorwegnehmen, denn sie sind quasi eine Projektion auf das, was es zu tun gilt – es ist der Handlungsaspekt, der schon eine Rolle spielt, wenn dieser auch nicht sogleich im Vordergrund sichtbar wird.⁸⁹³

Fluxus und ebenso auch die *Arte povera*⁸⁹⁴ sind Bereiche, die eine Intensivierung der Beuys'schen Werke, Aktionen, Performances, verdeutlichen. Es war bei Fluxus wie

⁸⁹⁰ Frank 1985, ebd..

⁸⁹¹ Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Zweiter Teil (1846). Kapitel 3. Die wirkliche Subjektivität, die ethische; der subjektive Denker §1 Das Existieren; Wirklichkeit. In: Gesammelte Werke. Bd. 16,2. In der Übersetzung von Hans Martin Junghans, Düsseldorf, Köln 1958.

⁸⁹² Baumgärtel, 2020; Dazu auch, Beuys und Beuys. Der Jahrhundertkünstler zwischen Fettstuhl und sozialer Skulptur. Buch und Regie: Peter Schiering. Kamera: Anthony R. Miller, Elia Lyssy. Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz. 35', 2006. Erstausstrahlung: 11.02.2006, 3sat.

⁸⁹³ Die Frauen- und Mädchenzeichnungen wie z.B. die Aktrice, die Wahnsinnige machen dies deutlich. Ebenso seine Zeichnungen, in welchen die Bandagen thematisiert werden. Das Kranke, das dem Tod geweiht zu sein scheint gibt den Anstoß zum Mitleiden und Handeln, zum Denken. Frauen. Zeichnungen von 1947 bis 1961. Ausstellung 9.11. bis 3.12.1982 im Sparkassenhochhaus Düsseldorf; Beuys, 1982, Frauen und Mädchen. Frauen und Mädchenzeichnungen, 1982.

⁸⁹⁴ Carolin Angerbauer, Joseph Beuys und die *Arte povera*. 2015;

auch hinsichtlich der Arte Povera mehr als nur eine Inspiration, da sich diese *Strömung* schon in seiner frühen zeichnerischen Phase ankündigte und er lediglich einen potenzierten Rahmen dazu benötigte, um die früh angelegte Essenz sichtbar werden zu lassen. Stellvertretend sei ein Zitat genannt: „Dies ist [...] ein Glaubensbekenntnis an die Fähigkeit der Menschheit, über die Krise hinwegzukommen, die das Ergebnis des positivistischen, materialistischen Denkens des Westens ist, um sich auf eine höhere Bewusstseinsstufe hinaufentwickeln zu können“.⁸⁹⁵

In Hinsicht auf Amerika bekundet Beuys eine besonders kritische Haltung in der Weise, dass er in der Aktion „I Like America and America likes Me“ von 1974 das hochgelobte Land der Freiheit hinterfragt und damit die Ausbeutung von Ureinwohnern und Natur hervorhebt. Auch in dieser Hinsicht war Beuys Utopist und Romantiker zugleich quasi Humanist par excellence, dem – übersetzt in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – das Ich-Bewusstsein und die Hochschätzung des Menschen auf allen Erdteilen das Kennzeichen seiner Kunst im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs war.

So zeigt sich, dass die Beuysche Auffassung von Kunst gerade in der Jetztzeit eine erneute Brisanz erfährt, die weit über jegliche Ökobewegung – sei diese auch noch so wichtig – hinausragt. Die hochgeschätzte und schützenswerte Natur, ist in der Sozialen Plastik nicht unter den Aspekt einer Gefährdung gerückt, zumal Beuys in jener (der Sozialen Plastik) ein Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch als im Denken jedes Ichs als fest verankert sieht.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Beuys mit Italien wohl so etwas wie ein Quasi-Ideal verband. Lucio Amelio interpretiert die Italienbegeisterung von Beuys ebenso als Ideal. Für Beuys verkörperte Italien „das von ihm gesuchte Ideal eines Landes“, wo es noch einen sozialen Zusammenhalt in der Gesellschaft, eine »Idee von Volk« gebe.⁸⁹⁶ Was faszinierte Beuys am Mezzogiorno so sehr, dass er sich auf der Veranstaltung „La rivoluzione siamo Noi – Un socialismo libero e democratico“ (dt.: Die Revolution sind Wir – Freier Demokratischer Sozialismus) 1972 in Rom im Incontri Internazionali d’Arte in der Weise gab, um als Repräsentant der Idee der Revolution schlechthin zu gelten. Der Umstand, dass Beuys als Soldat in Apulien stationiert war (1943) und er aus dieser Zeit tief beeindruckt von dem Zusammenhalt jener Menschen war und aus diesem Grunde meinte, ein Stück von etwas Urtümlichem, Basalem zu erahnen, darf als Grundlage seiner sehr speziellen Vorliebe für Italien gelten. Sein Konzept der Sozialen Plastik und dem damit verbundenen Neuanfang einer Gesellschaft, die als menschlich zu bezeichnen ist, wird in dieser Zeit in Italien für ihn prägend gewesen sein.⁸⁹⁷

Immer wieder deutet sich hiermit an, dass die Beuyschen Absichten als utopisch zu interpretieren sind. Utopie *at its best*, so könnte man es auch hier auf den Punkt bringen. Beuys ging davon aus, dass jene Kraft des Mezzogiorno und seiner Menschen

⁸⁹⁵ Tisdall 2008, 8.

⁸⁹⁶ Lucio Amelio, zit. n. Kort 1994, 38.

⁸⁹⁷ Beuys 1979, o. S.. Beuys, Joseph: Freier demokratischer Sozialismus. In, Incontri 1972, Quaderni del Centro d’Informazione Alternativa. Incontri Internazionali d’Arte Roma, 3 (1979), o. S.

eine „Transformation der gesamten Ökonomie“ vollziehen könne.⁸⁹⁸ Etwas wie *élan vital* und auch die Lebenswelt, so wie sie sich bei Bergson und auch bei Husserl zeigt, sind in diesem Sinne mit dem Beuysschen Duktus vergleichbar.

Gerade hier wird der Teilnehmende an der sozialen Plastik zum Rezipient und zugleich zum Denkenden und also zum Handelnden an der Sozialen Plastik und gibt sich damit selbst in eine Therapie, um vor der kranken Gesellschaft und jedweder Kommerzialisierung gefeit zu sein. Schon an diesem Punkt beginnt jene entscheidende Teilhabe. Das folgende Zitat gewährt Einblick in die Beuyssche Haltung hinsichtlich der Kommerzialisierung. „Die Preispolitik hatte der Künstler dabei ganz in die Hände seines Galeristen gelegt: „Und Beuys fühlte sich für einige Tage unwohl. Aber er hatte es mir überlassen, die Preise festzulegen“.⁸⁹⁹ Es geht hier um den Schlitten. „Ungeachtet dessen, bot Block den Schlitten in einer Auflage von 50 Exemplaren für nur 300 DM an.“ „Ich würde ihn als das erste durchentwickelte Multiple bezeichnen, weil gleichzeitig auch noch eine soziale und demokratische Dimension hinzukam“.⁹⁰⁰ Diese Aussage seines Galeristen mag dennoch in die Richtung zielen, das Beuys vor allem seine Ideen der Kunst und was es sein kann mit jener Kunst zu leben bekundet, dass es ihm darum ging, das Materielle zu übersteigen – es zu benutzen, um auf eine andere Ebene – eben jene der Sozialen Plastik – zu gelangen. Dennoch konnte die kommerzielle Seite nicht weggedacht werden. Ob es so zu sehen ist, dass Beuys das Kommerzielle zutiefst ablehnte oder ob er es einfach hinnahm, lässt sich nicht abschließend beantworten, zumal infolge jener Kommerzialisierung seine Kunst vermehrt die Menschen erreichte.

Das Ziel von Beuys war die „plastische“ Formung eines „neuen Menschen“.⁹⁰¹ Beuys setzte hier bewusst seine persönliche Ausstrahlung ein, um dem Publikum, wie auch den Menschen allgemein diese seine Idee als etwas Allentscheidendes für die menschliche Zukunft vorzustellen und anzupreisen. Damit avanciert Beuys hier zugleich als Lehrer im Sinne eines Animateurs und politischen Vertreters seiner Kunst. Dennoch ist es sehr wichtig darauf zu verweisen, dass die Wahrnehmungen der Rezipienten nicht bewusst gesteuert werden sollten, denn dafür war Beuys ein zu freiheitsbetonter Vertreter seiner Werke. Bestenfalls kann man hier eine Anleitung von Seiten Beuys' sehen und dies ist durchaus legitim und lobenswert, zumal neue Sichtweisen⁹⁰² in der Kunst wie in der sozialisierten Kunst von solch immenser Bedeutung sein können, dass nur durch eine neue Einübung jener neue Tenor, erfasst werden kann.

Gerade auch aus diesem Grunde soll jene Arbeit an der Sozialen Plastik auch in Museen sichtbar sein. Könnte man zunächst davon ausgehen, Beuys sei lediglich daran

⁸⁹⁸ Beuys, zit. n. Franco 1985.

⁸⁹⁹ Block 2008, 16. So auch in Beuys Handbuch, 171; René Block, Im Gespräch mit Günter Herzog am 25.11.2008. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V. ZADIK, sediment. Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt. Bd. 16, 2009, 9–40.

⁹⁰⁰ ebd.

⁹⁰¹ Körner/Steiner 1982, 35.

⁹⁰² Erinnert sei beispielsweise an den Mandrill in der Hamburger Kunsthalle 1920 – vom Publikum abgelehnt, weil *nicht wirklich gesehen*. Ebenso *erging* es schon der Malerei des Impressionismus, da jener Stil die tradierten Sehgewohnheiten des Publikums irritierten.

interessiert gewesen, den Menschen im Alltäglichen direkt vor Ort die Möglichkeit der Teilhabe zu geben, so sieht er doch laut eigenem Bekunden das Museum als einen geeigneten Ort: „[...] die gesamte kulturelle Arbeit und die gesamten Probleme des sogenannten Gesellschaftswesens in seinen Mauern zu bearbeiten.“⁹⁰³ Beuys spricht damit im Besonderen die Kultur an ⁹⁰⁴, in welcher sich Arbeit vollzieht, zumal die Kultur und der Raum des Kulturellen schlechthin üblicherweise mit den Museen assoziiert werden. Aber gerade damit beabsichtigt Beuys, den Blick wie auch den Raum hinsichtlich des Kulturellen zu erweitern. Kultur, von Cultus stammend und also von religiösen Aspekten durchdrungen und bedingt, weist dennoch auf kein Sondergebiet hin, sondern ganz im Gegenteil nimmt es doch den Hauptteil des sozialen Gefüges ein und gibt den Menschen jenen Betätigungsort jeglicher konstruktiver Sozialisation. *Museum kann also überall sein*, auch in diesem Sinne findet eine Erweiterung statt – der erweiterte Kunstbegriff umfasst auch den Museumsbegriff.

Beuys brachte die Kunst, die des Menschen eigene Kunst war und ist, als Produkt der kunstorientierten, schöpferorientierten und konstruktiven Sozialisation in einem dynamischen Zusammenhang zu den Menschen. Damit wird das Museum zur ganzen Welt, es füllt quasi die Welt und ganz im Sinne Wittgensteins, von welchem sich Beuys inspiriert wähnte: „Die Welt ist alles was der Fall ist.“⁹⁰⁵ Die Lebenswelt, sowie sie sich bei den Bürgern auf der Straße ergab, sollte gleichsam von der musealen Aura erfüllt sein.⁹⁰⁶ Dafür war es grundsätzlich, den altbekannten Begriff der Kunst im Sinne von Beuys abzustreifen und den neuen erweiterten Kunstbegriff im Miteinander der Bürger – also sozial – umzusetzen. Wie sollte jene soziale Umsetzung erfolgen und wie sieht eine diesbezüglich geprägte konstruktive Sozialisation aus?

Überall sollte sich jener Prozess der neu zu erfahrenen Sozialisation ereignen und zwar in den Familien, in den Schulen, den Universitäten, all den Arbeitsbereichen des Lebens. In all diesen aufgezählten Bereichen begegnen sich Menschen in Interaktionen und auf Grund dieser Tatsache muss von der Kunst – und vor allem einer der Kunst inhärenten Sozialität wie Soziabilität – als sozial Wichtigem gesprochen werden, um die geistige Fähigkeit jedes einzelnen Ich zu bestärken. Daran verdeutlicht sich auch die Linie zu den Philosophen Fichte, Schelling, Schleiermacher und auch zu Friedrich von Hardenberg – Novalis.⁹⁰⁷ Ebenso lässt sich eine Verbindungslinie zu den Soziologen Durkheim, Mead, Parsons wie auch zu Habermas und Grundmann verfolgen.⁹⁰⁸

⁹⁰³ Beuys, zit. n. Beuys/Haks 1993, 18.

⁹⁰⁴ Dieser Begriff sei an dieser Stelle genannt, obwohl das Wort Kultur nur zu oft als Containerbegriff gebraucht und verbraucht wird. Obwohl von cultus sich herleitend und also wiederum eine religiöse Aura eröffnet – Verehrung, Anbetung – und ebenso, gepflegt, bearbeitet, bebaut, angebaut bedeuten kann.

⁹⁰⁵ So der erste Satz des tractatus logicus philosophicus.

⁹⁰⁶ Beuys, zit. n. Beuys/Haks 1993, 17.

⁹⁰⁷ Wissenschaftslehre Fichte; Schelling Transzendentaler Idealismus; Schleiermacher, Reden 1799; Novalis, Heinrich von Ofterdingen..

⁹⁰⁸ Émile Durkheim, Le suicide: Étude de sociologie. Félix Alcan, Paris 1897. *Der Selbstmord*. Deutsch von Sebastian und Hanne Herkommer. Luchterhand, Neuwied, Berlin 1973. Durkheim erklärte Selbsttötungsraten und untersuchte jene an Hand sozialer Kontrollmechanismen und sozialer Integration. Das Ich der einzelnen Akteure steht hier im direkten Zusammenhang, in einem

Sehr fraglich ist, ob die mit Vehemenz vorangetriebene Vermittlungstätigkeit als eine Heilslehre ⁹⁰⁹ von ihm gewollt war.⁹¹⁰ Zutreffend ist, dass Beuys ein Konstrukt vornimmt, welches eine neue Sichtweise auf die gesamte Welt vermittelt und in diesem Sinne stark soziologisch und eben nicht im Sinne der Kunst im bekannten und von der in der Kunstgeschichte getragenen Weise zu deuten ist. Seine völlig neue Sichtweise reflektiert Beuys, indem er sich als Schamane, als Lehrender und selbst als Revolutionär darstellt – „La rivoluzione siamo noi“ womit er sich auf einem Plakat in der Art eines Voranschreitenden zeigt, der zur direkten Veränderung auffordert. Beuys bietet hiermit eine kämpferische und total überzeugte Linie an, welcher sich der Betrachter des Plakats nicht ohne Anstrengung entziehen kann.⁹¹¹ Die hier vorgestellte Konstruktion – wie man es machen sollte, um etwas zu erreichen – spricht sich in einer Direktheit aus, die so auch in den Familien, den Institutionen, allen öffentlichen Bereichen *gemacht* werden soll.

Man könnte meinen Beuys, trage eine unsichtbare phrygische Mütze. Ganz in diesem Sinne sei ein Werk des Künstlers Salvatore Garau genannt. Die unsichtbare Skulptur von Salvatore Garau ist ein Werk, welches auf der Piazza della Scala in Mailand *steht*. Es geht um das Immaterielle, um ein Etwas, was man nicht sieht.⁹¹² Salvatore Garau sagt dazu: Ich sehe mich selbst, während ich über die Welt nachdenke. Und jeder andere kann das auch.“ Darin mag ein Hinweis zu sehen sein, dass Beuys'sche Gedanken durchaus auch heute relevant sind. Das Immaterielle als der reine Gedanke, das Gegenteil vom Materiellen – beides – das Materielle wie das Immaterielle – bei

Abhängigkeitsverhältnis zur sozialen Integration; George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society* 1934. Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. 968; Talcott Parsons, *Parsons, Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien*. 2023; Klaus Hurrelmann, *Sozialisation: 2021*; Pierre Bourdieu, *Habitus - Der Habitus ist die Leib gewordene Geschichte. Die soziale Welt wird dabei vom Inneren – also vom Ich – in der Weise wahrgenommen, dass es quasi eine Objektivierung in den Leibern ist*. Bourdieu, Pierre, *Sozialer Raum und „Klassen“*. 69; Thomas Luckmann, *Die unsichtbare Religion*. 1991. Die Interaktion mit Mitmenschen stellt für Luckmann schlechthin die Grundlage aller Empathie dar, zumal der Mensch sich sein Verhalten vorhält und sich dessen bewusst wird, um die Perspektive eines Gegenübers dabei miteinzubeziehen. Gleichsam entsteht damit die Möglichkeit, in die Rolle des anderen Ich zu *schlüpfen*; Norbert Elias, *Das Über-Ich und die Problematik der Übertragung der Ängste durch die Eltern auf das Kind*. Elias, Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. 1997; Matthias Grundmann, *Sozialisation, Skizze einer allgemeinen Theorie*, Konstanz 2006, „Im Falle der Ich-Identität ist anzunehmen, dass sie sich vor allem vor dem Hintergrund solcher Sozialisationserfahrungen entwickelt, die der idealen Sozialisationspraxis nahe kommen.“, 178. Ulrich Oevermann, *Das Verstehen im Alltag ist von der Motivation, vom Motiv geprägt. Im alltäglichen Geschehen ist der Mensch „unter praktischem Handlungsdruck darauf aus, möglichst treffsicher und möglichst schnell eine richtige Vermutung über die Absichten und die Befindlichkeit eines Interaktionsteilnehmers oder über den Sinn der zeichenhaften Objektivierung von Intentionen zu erhalten.“* Ulrich Oevermann U. a. 1979, 386; Axel Honneth, *In der modernen Gesellschaft kommt der „Freiheit im Sinne der Autonomie des einzelnen“ (35) ein schlechthinniger ethischer Wert zu. Das Recht der Freiheit. Grundriss einer demokratischen Sittlichkeit*, 2011; Kurt Lüscher, *demzufolge Ambivalenzen als Erfahrungen des Fühlens, Denkens, Wollens und der Gestaltung sozialer Beziehungen zu begreifen sind, welche im Erleben von Spannungsfeldern und darin zwischen polar zugespitzten Gegensätzen wie auch Unterschieden offenkundig sind*. Kurt Lüscher, 1968.

⁹⁰⁹ So bei Turn 1973, 105.

⁹¹⁰ So gesehen in Beuys Handbuch 179.

⁹¹¹ La rivoluzione siamo noi carolin Angerbauer.

⁹¹² Der denkende Buddha Februar 2021.

Garau so wichtig wie schon bei Beuys. Und vor allem geht es nicht um eine Kritik am Kunstmarkt, sondern um reine Spiritualität!? So kann der immateriellen Skulptur viel mehr Spiritualität inhärent sein, als in manchen materiellen Werken.

Zu diesem Themenkreis hat sich auch Andy Warhol mit einem Werk geäußert. 1985 rief er eine unsichtbare Skulptur ‚ins Leben‘.⁹¹³ *Die Abwesenheit von Sichtbarkeit*, so der Titel der spricht und der nicht sichtbaren Skulptur das Besondere verleiht. Es ist offensichtlich, dass ‚die Betrachter‘ vor eine Denkaufgabe und Sehaufgabe besonderer Art gestellt sind. Man darf sagen: ganz im Sinne von Joseph Beuys. Und vor allem ist hervorzuheben, dass auch Garau als Künstler der Gegenwart bekundet, jeder könne eine solch nicht sichtbare Skulptur erschaffen. Phantasie und Atmosphäre gehen abermals eine Symbiose ein und jene muss von der Gesellschaft, den Menschen, seelisch aufgenommen werden. Was lässt sich daraus für den Sozialisationsprozess und eine konstruktiv orientierte Bildung ableiten? Sozialisation wie auch Bildung beginnen auch in diesem Fall mit einem Hinsehen, Anschauen, sich Umschauen⁹¹⁴ ja der Anschauung in ihrer reinsten Form, so wie es Kant und schließlich Goethe und vor allem die Romantik und ihre Philosophen, von welchen Beuys inspiriert war, auch zum Ausdruck gebracht hatten.⁹¹⁵

Aus diesem Grunde bedeutet Künstler zu sein bei Beuys sich des sozialen Engagements zu befleißigen. Die Einübung für jenes soziale Engagement in eigener Sache erfolgt dann in jeder Parzelle so in den Familien, den Institutionen etc. In diesem Zusammenhang wird interpretiert⁹¹⁶, dass die Soziale Plastik „als Motor gesellschaftlicher Transformation“⁹¹⁷ gelte.

Doch beabsichtigte Beuys wirklich eine Transformation – eine Umformung? Oder wollte er nicht vielmehr eine totale Umorientierung? Bei einer Umformung bleibt das Basale noch bestehen und es lässt sich stets darauf rekurrieren. Dies kann Beuys nicht gemeint haben, zumal dann wenn man sich seine radikale Neuorientierung hinsichtlich der Kunst vergegenwärtigt. Darauf kommt es an: Das Leben ist die Kunst schlechthin und das Wort schlechthin ist hier einmal mehr entscheidend. Beuys geht es um Alles im wahrsten Sinne des Wortes und eben nicht nur um eine Umformung, Darin ist er ein außergewöhnlicher Utopist.

Dahingehend zeigte Beuys auch innerhalb der FIU (Free International University for Interdisciplinary Research), dass er für seine Projekte wie die genannten 7000 Eichen und etwa die auf der documenta 6 gezeigte Honigpumpe eine Vortrags- und Diskussionsrunde wählte, die ihn als einen Vermittler seiner Konzepte und auch als

⁹¹³ Doch damit besteht ein winziger, wenn auch entscheidender Unterschied zwischen den Werken von Warhol und Garau, denn Salvatore Garau erschafft keine unsichtbaren Skulpturen, sondern welche, die nicht sichtbar sind. Eben immateriell.

⁹¹⁴ Das sich Umschauen in der Gemeinschaft – die Orientierung, wo und vor allem mit wem befinde ich mich. So dürften es die Soziologen Durkheim Mead, Parsons, Bourdieu, Hauser, Baxandall, Polanyi, Luckmann, Luhmann, Elias, Grundmann, Hurrelmann gesehen haben um nur einige zu nennen.

⁹¹⁵ Kant KDU (Kritik der Urteilskraft), Schleiermacher, Reden 1799, Schelling, Transzendentaler Idealismus.

⁹¹⁶ Beuys Handbuch 182

⁹¹⁷ Ebd.

Lehrer manifestiert. Gerade weil er hiermit alle Vertreter des beruflichen und auch privaten Lebens ansprach und daran beteiligte, unter anderem auch Soziologen und Sozialarbeiter⁹¹⁸, Lehrer und Künstler, beweist sich letztlich seine sozialisatorisch ausgerichtete Bildungsstrategie, im Sinne einer sozialisatorisch geprägten Bildung. Es sollte somit eine sozialisatorische Bildung in der Weise gesteuert werden, dass die Prinzipien und Werte der Freiheit und Kreativität voll angewendet und erlebt werden konnten. Das Interdisziplinäre wie sogar das Transdisziplinäre standen im Fokus, um auf diese Weise möglichst viele oder besser alle Angehörige der sozialen Schichten anzusprechen. Es sollten im Besonderen auch Akteure aus der beruflichen Praxis miteinbezogen werden.

Damit ist bereits klar herausgestellt, dass Beuys nie eine Flucht in eine Traumwelt beabsichtigte, sondern ihm war sein Projekt bzw. sein Modell der Sozialen Plastik ein existentiell wichtiges real zu verwirklichendes Anliegen, welches auch seine speziell eingefärbte Pädagogik eines Rudolf Steiners miteinbezog. Letztendlich wollte er in Anlehnung an Steiners Pädagogik in die Seele jedes einzelnen Menschen sehen und darin besteht ein Problem, weil Beuys nicht als Lehrer im Sinne eines Lehrenden einer Schulklasse auftrat, sondern die Gesellschaft als Gesamtheit zu erreichen trachtete. Demgemäß nimmt dann auch Helmut Zander eine höchst problematische Beurteilung der Steinerschen Pädagogik vor.⁹¹⁹ Doch betont Zander, dass Beuys Werke in seinem Bibliotheksbestand mit zahlreichen Anmerkungen zu Steiners Schriften versehen habe. Man kann also davon ausgehen, dass Beuys dahingehend intensiv gearbeitet hat und Querverweise zur Anthroposophie aufstellte. Dennoch war Beuys Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft geworden und dies ist bemerkenswert, zumal Beuys in Interviews bekundete, jeder Mensch sei Anthroposoph – ganz in Anlehnung an den berühmten Ausspruch, jeder Mensch sei ein Künstler, ein Kreativer. Auch sich selbst bezeichnete er als Anthroposoph. Die Soziale Plastik ist insoweit anthroposophisch gefärbt, da sie das Gedankengut der Anthroposophie teilweise aufnimmt und zwar vor allem in Hinsicht auf die Verbundenheit des Menschen in und mit der Natur, um dennoch den Fokus auf das Wesenhafte des Menschen im Geistigen zu legen. Also besteht eine problematische Verbindung zwischen der Sozialen Plastik des Joseph Beuys und der Anthroposophie Rudolf Steiners? Dazu eine Anmerkung Helmut Zanders: „Der Mensch produziert selbst sein Karma, also die Folgen, die die nächste

⁹¹⁸ Darauf verweist auch Carolin Tisdall, Tisdall 1993, 127.

⁹¹⁹ Helmut Zander zur Waldorfpädagogik. 2012. Gegenargumente von Opielka. Wichtig ist vor allem dass, „der Zusammenhang zwischen Anthroposophie und Sozialwissenschaften vermint ist,“ so Opielka Beitrag 2011, 2. So geht es auch um die Abgrenzung zwischen der Anthroposophie und der Theosophie. Erstere wird nur als Anhängsel oder gar Plagiat gesehen.; Ebenso auch sehr kritisch zur Waldorfpädagogik André Sebastiani. Anthroposophie. Eine kurze Kritik. 2019. Besonders zum Rassismusvorwurf bei Steiner, Sebastiani 57. Darüber hinaus sieht Sebastiani darin eine „gnadenlose Biologisierung der Menschengeschichte“, 61. Sebastiani bezieht auch die Thematik der sog. Wurzelrassen mit ein und erwähnt den esoterischen Darwinismus, 62. Wurzelrassen unter anderem, Lemurier – in Bezug auf den fiktiven Kontinent Lemuria, Atlantier, Arier. Ausgehend von der Einteilung bei Helena Blavatsky, von welcher Steiner zeitweise beeinflusst war. Dies ist erwähnenswert, da Beuys als Kenner der Steinerschen Schriften sich auch Fragen hinsichtlich dieser Problematik gestellt haben muss, wie sich übrigens auch in seinen Zeichnungen verdeutlicht. Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt, ist aber nicht davon auszugehen, Beuys habe jene Idee der Wurzelrasse unreflektiert in seine Arbeit einfließen lassen. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Steiners Rassentheorie (Tribleben der Neger, Aussterben der Indianer) unbedingt historisch kontextualisiert werden muss.

Existenz bestimmen. Er ist für sein Leben selbst verantwortlich, er muss seine „Selbsterlösung“ bewerkstelligen. Diese radikale Position hat Steiner immer wieder deutlich gemacht: in seinem Schulungsweg, in der Heilpädagogik, in den Mysteriendramen, in der Biographiearbeit oder in seiner Theologie für die Christengemeinschaft. Allgegenwärtig ist seine Überzeugung: Wenn es mir gut geht, bin ich dafür verantwortlich, wenn es mir schlecht geht, auch.“⁹²⁰

Doch geht es nicht darum, den Menschen zu optimieren, denn jenen sieht Beuys bereits als Optimum, welcher jedoch seine Situation nicht erkennt, weshalb Beuys ihm (jedem Menschen) jene Hilfe durch die Teilhabe an jedem gehörenden höchst eigenen Werk der Sozialen Plastik nicht nur anbieten wollte, sondern jeden Einzelnen darin integrieren wollte, ohne dass es dabei zu einem Verlust der Individualität kommen sollte. In zweifacher Hinsicht ist Beuys hier universal. Erstens sieht er den Menschen als potentiell künstlerisches Wesen an und zweitens gab er damit die Lösungsmöglichkeit, alle bisherigen Missstände der Welt damit aufheben zu können – oder zumindest einer entscheidenden Besserung zuzuführen. Er betätigte sich also auf dem Gebiet eines Lehrers, der dem Potential eines Schülers zum Ausdruck verhalf. Im besten Sinne ist es sogar die Praxis der Mäeutik,⁹²¹ die Beuys hier mit seiner Sozialen Plastik propagiert.

Ohnehin ist das Senden und Empfangen für das Miteinander und das sich Austauschen von Meinungen zwischen Menschen eine unerlässliche Gegebenheit, ohne die kein Miteinander bestehen kann. Damit ist die Kommunikation der entscheidende Faktor für die Kunst, für jene wie sie Beuys versteht und für das gesellschaftliche Zusammenleben allgemein. Beuys, der die Kunst als gesellschaftliche Grundlage, als ETWAS ansieht, was alle angeht und alle machen können, besteht aus Kommunikation und zwar in gleicher Weise wie auch jegliche Sozialisation und sozialisatorische Bildung auf der Grundlage einer Kommunikation besteht. Schließlich betätigt sich Beuys in jeder Aktion und jeder Arbeit zugleich als Lehrer und sprach mit Vehemenz aus, dass sein größtes Kunstwerk darin bestehe, Lehrer zu sein.⁹²²

Doch trotz des utopischen Blickwinkels, wollte Beuys im hier und jetzt der 60er und 70er Jahre die Umsetzung der Sozialen Plastik und so arbeitete er fotografisch jenen Schnittpunkt zwischen Imagination und Realität, zwischen Intuition und Ratio ⁹²³ heraus. Wieder wird die Rückschau basal, die Lebenswelt der Vorkriegs- und Kriegszeit, die Nachkriegszeit und sein psychischer Zusammenbruch, der zugleich den Wendepunkt einleitet. Von hier aus weitet sich der Beuysche Blick in das Zukünftige, um das imaginär Vorgestellte der Realität zuzuführen.

⁹²⁰ So Helmut Zander, *Anthroposophie* 207.

⁹²¹ Mäeutik, die als sog. Hebammenkunst fest mit dem Namen des Sokrates verbunden ist. Durch Argumentation und Gegenargumentation, soll der Gesprächspartner zu eigenen Denkleistungen gelangen, die sich nicht an vorgefassten Meinungen orientieren. Also geht es um Selbstdenken par excellence! – ganz im Sinne von Beuys.

⁹²² Sharp 1990, 77-92. 85. so auch in Beuys Handbuch 119.

⁹²³ Ganz in Anlehnung an Matthias Bunge, *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*, 1996.

Die unbedingte Freiheit der Kunst zeigt sich so auch in jenen Werken, welche die Soziale Plastik stellvertretend ankündigen und vorstellen. Es ist wieder der weite Kunstbegriff, eben ganz im Sinne des von Beuys so oft zitierten „erweiterten Kunstbegriffs“, der schon in sich praktisch ist und den rechtlichen Raum des Art.5 III GG auszuschöpfen gedenkt. Alles hier Angekündigte wollte Beuys auch umsetzen, so kündigt es auch sein Demokratiemodell an. Demokratie, so wie sie in Deutschland bestand, war nur ein Durchgangsmodell auf dem Weg zur wahren und von Beuys verstandenen direkten Demokratie, in welcher jeder Mensch nicht nur frei sein sollte, sondern vor allem mitverantwortlich für das Geschehen im Land. Darin bestand ein wichtiger Aspekt der Sozialen Plastik. Bei Beuys sollte nichts repräsentiert werden, sondern alles direkt in der Lebenswelt *ankommen*.

Dabei ist bezeichnend, dass jedem die Freiheit seines Tuns bewusst wurde und durch das selbstständige eigene Tun auch das direkte Umfeld verändert wurde. Doch wiederum zeigt sich das angesprochene Problem: Beuys sieht den einzelnen Menschen zu sehr als Einzelwesen, welcher zwar durch Interaktionen hervorsticht, aber jene eher in eine Richtung verlaufen, nämlich in die eigene. Es ist eher der aristotelische Aspekt, welcher auf das eigene Selbst fokussiert, als auf den Austausch und die wechselseitigen Beziehungen der Menschen untereinander, weshalb Aristoteles grundsätzlich nicht als Soziologe gelten kann. Ganz in diesem Sinne sei das folgende Beuysche Zitat genannt: „Nein, das ist ja in dem Augenblick auch geklärt, wenn man eine Vorstellung vom sozialen Organismus hat – wie also das Recht im sozialen Organismus wirkt –, dann weiß man, dass nicht jedermann über alles abstimmen kann, sondern dass sich das Demokratische, d. h. das Rechtselement, abspielen muss nach verschiedener Weise“.⁹²⁴

Vor allem aber steht die Kunst für Beuys als Maßstab im Zentrum jedes Einzelnen und ebenso auch als bedeutende Potentialität jedweden Miteinanderseins. Doch ist stets daran zu erinnern, dass wiederum der Beuysche Kunstbegriff maßgebend ist, der jedem das Gestalten und Erschaffen im Sinne der Kunst zubilligt. Daher darf man auch annehmen, dass sich seine so verstandene Perspektive auf die Kunst als ein Machtfaktor darstellt. Es ist die Macht des Alltäglichen, in welcher sich das Geniale des Allgemeinen ausdrückt.⁹²⁵ Auch hier ist alles fließend und kann sich stets ändern und an sich verändernde Grundlagen der Lebenswelt angepasst werden. Das Formbare und Fließende wird so auch auf alle Gesetze und das Recht übertragen. Damit zeigen sich wiederum große Problematiken, wenn man die Rechtsfigur der Rechtssicherheit miteinbezieht.⁹²⁶

⁹²⁴ Beuys, zit. n. Rappmann 2001, 16.

⁹²⁵ So auch in Anlehnung an: Beuys/E. Beuys 2000, 385. Beuys, Joseph/Beuys, Eva (Hrsg.): Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. München 2000.

⁹²⁶ Tomas Osterkamp, Juristische Gerechtigkeit. 2004. 37: „In seinem Aufsatz [Gustav Radbruch] die Erneuerung des Rechts“ von 1947 steht für ihn [Gustav Radbruch] die erneuerte Bindung des Staates an sein eigenes Recht ausdrücklich an erster Stelle: „Jetzt gilt es, die Rechtssicherheit neu zu errichten“. „Die Abwägung unterläuft die Gesetzesgebundenheit des Richters; er ist der eigentliche Gesetzgeber [...] Der Rechtsstaat ist das Gemeinwesen der Rechtsklarheit, der Vorausschbarkeit aller staatlichen Entscheidungsprozesse. Die Abwägung ist zum Roulette der Prozesse geworden, zur juristischen Notbremse, die jeder Passagier ständig zieht. Deswegen kritisiert sie niemand, weil jeder auf sie als

Regierungen interpretiert Beuys als Modelle; es sind demnach Vorstufen, die es gilt zu formen und zu verändern. So war die Regierung Deutschlands (damals die Regierung der BRD) eine zwar von den Bürgern gewählte Leitung, die aber jeweils für vier Jahre statisch die Rolle der Vertretung all der Menschen in Deutschland übernahm. Beuys wollte jedoch, dass ein immerwährender Umbruch stattfinden solle und vor allem, dass alles in Dynamik voranschreitet. So äußert Peter Lynen: „Regierungsmodelle sind soziologisch formbare Plastiken. Gesetze sind geronnene Politik. Dabei reicht das Material vom harten Marmor bis zum knetbaren Ton. Ein Beuys, der alle möglichen Materialien in seine Kunst einbezog, kann insoweit auch heute und in Zukunft anregend und beispielhaft wirken. ‚Soziale Plastik‘ ist kein Begriff der Vergangenheit.“⁹²⁷

Ebenso wird betont, dass Beuys die Kunst als „ein Kraftfeld der Gesellschaft“ sah.⁹²⁸ Aber Beuys die Crux besteht darin, dass Beuys nicht eine etablierte Kunst meint, wie sie in den Musentempeln dieser Welt ausgestellt und von Kuratoren einem Publikum angeboten wird. Er sieht die Kunst nur in seinem neu definierten Sinne, dass es eben eine Kunst der sich stets neu formierenden Politik ist, die ebenfalls von den Menschen in doch direkteren Handlungen vorgenommen wird, als es die Demokratie bisher ermöglicht. Wiederum ein utopischer Gedanke, der sich variationsreich durch seine gesamte Arbeit zieht.⁹²⁹

Was und wie sollte der Motor sein, um jene Utopie(n) zu übersetzen. Warum sollten die Menschen als nun ernannte Künstler, ihrem Selbstverständnis zufolge die von Beuys gesetzten Ziele als die ihren akzeptieren. Hier stellt sich die Frage nach einer (der) Moral. Inwieweit spielt jene Moral für die Sozialisation überhaupt eine Rolle.

Sozialisation verbindet sich stets auch mit der Notwendigkeit, dass die Nachkommen in eine bereits bestehende soziale Welt eingeführt werden, um sich in jener bestehenden Welt von sozialen Verflechtungen überhaupt zurechtfinden zu können und auch um in jenem sozialen Gefüge zu funktionieren. Darin besteht das sozial angemessene Verhalten. „Sozialisation dient diesem Verständnis nach auch dazu, Heranwachsenden die kulturellen Werte, Moralvorstellungen und sozial erwünschten Fertigkeiten nahe zu bringen, die in einem Kulturkreis, einer Gesellschaft bzw. einer

einen Hauptgewinn rechnen darf. Mit der aufklärerischen Rationalität des Rechtsstaats hat dies nichts mehr gemein. Von Rechtssicherheit darf nicht mehr die Rede sein, wo kein Anwalt wissen kann, wie ein Richter gewichten, wo er die Waage aufhängen wird.“ Würtenberger, *Rechtliche Optimierungsgebote oder Rahmensetzungen für das Verwaltungshandeln?*, S. 153 f. Würtenberger, Thomas: *Rechtliche Optimierungsgebote oder Rahmensetzungen für das Verwaltungshandeln?*, VVDStRL 58 (1999), S. 139 ff. Einen Überblick bieten zwei Sammelbände zum Thema: Krebs u.a. (Hrsg.), *Summum ius, summa iniuria. Zivilrecht zwischen Rechtssicherheit und Einzelfallgerechtigkeit*, sowie *Summum ius – summa iniuria. Individualgerechtigkeit und der Schutz allgemeiner Werte im Rechtsleben. Ringvorlesung der Tübinger Juristenfakultät* (hier vor allem die theoretisch interessanten Aufsätze von Eisser, Esser, Elsener und Gernhuber). dazu auch Wolff, *Über die Gerechtigkeit als principium juris*, S. 118 ff.“

⁹²⁷ Peter Lynen, *Soziale Plastik und das Recht* 210ff., hier 212.

⁹²⁸ Joseph Beuys, Eva Beuys, 2000, 385. So auch bei Peter Lynen a.a.O.

⁹²⁹ Moruas 1516.

sozialen Bezugsgruppe, gelten.⁹³⁰ Doch ist jeder Mensch gleichermaßen immer auch auf eine Unterstützung angewiesen, die innerhalb einer Gemeinschaft zu leisten ist.⁹³¹

15.2 Beuys als Akteur besonderer Art – Identitätsbehaupter

„Eigentlich ist dieser Schock nach Ende des Krieges mein Urerlebnis, mein Grunderlebnis, was dazu geführt hat, dass ich überhaupt begonnen habe, mich mit der Kunst auseinanderzusetzen, also mich im Sinne eines radikalen Neubeginns wieder zu orientieren[...]. Ich fühlte mich verantwortlich, aber Schuldgefühle habe ich keine, denn die könnte ich mir gar nicht leisten, weil sie mich hindern würden, die Sache voranzutreiben. Schuldgefühle haben ja immer eine lähmende Wirkung“.⁹³²

Die eigene Darstellung des Selbst von Beuys – eben seine Selbstdarstellung – geht auf die Selbstwahrnehmung zurück. Ganz in diesem Sinne ist Beuys ein riesiges Logo seines Ich(s). Die Person Beuys ist dermaßen mit seinem Werk eins, so dass man von einer Identität zwischen Person (Ich), Werk und eben dem Auftritt in der Öffentlichkeit ausgehen muss. Wie in den einleitenden Überlegungen zu dieser Arbeit bereits festgestellt, ist Beuys von seinem Werk *nicht nur nicht zu trennen*, sondern identisch mit jenem. Das Werk von Beuys ist Beuys.

Die Persönlichkeit des Joseph Beuys steht dabei in geradezu symbiotischer Weise mit seinen Exponaten und Aktionen, Performances in einem geradezu unlösbaren Zusammenhang. Beuys ist mit seiner Persönlichkeit das Spiegelbild seiner Kunst, seiner Werke. Leben und Kunst, als alltägliches Tun gehen ineinander über. So könnte man sagen: die Soziale Plastik ist gleich Beuys. Alles in seinen Werken – schon in seinen Frühwerken – strebt auf eben jene soziale Ausrichtung hin. Nun könnte man einwenden, dass doch jeder Künstler in irgendeinem Sinne sozial sei, da er mitteilen und vermitteln wolle. Doch bei Beuys geht diese Art der Mitteilung und Vermittlung in *dem Sozialen* völlig auf. Das Soziale ist hier, obwohl ein Aspekt, doch ein Gleichsein mit der Kunst der Sozialen Plastik. Ganz in diesem Sinne wird auch das Ästhetische⁹³³ von Beuys unter den Primat des Sozialen und damit der Sozialen Plastik gestellt.

Von immenser Wichtigkeit ist, dass Beuys sich zu seiner Verantwortung bekennt, die ihn dazu brachte, sich der Kunst zu widmen. An dieser Stelle ist seine Darstellung als Künstler, der seine Identität in einer Weise behauptet von eminenter Wichtigkeit, denn sie bedeutete die Rettung für Beuys als Mensch, sie rettete ihm seine Identität und soll

⁹³⁰ Gerris und Grundmann, 2002, S. 4.

⁹³¹ Josef Esser, 1963, 22ff., Hartmut Esser, Soziologie 1999, 161.

⁹³² Beuys 1982 Im Gespräch mit André Müller, 69.

⁹³³ Welches ohnehin nichts anderes bedeutet wie es schon das altgriechische Wort *aisthesis* kundtut. Nämlich Wahrnehmung und Empfindung. Des Weiteren geht es, wenn man von der Ästhetik spricht zunächst um eine Lehre, die sich der Schönheit und Harmonie widmet. Erst mit 1750 Alexander Gottlieb Baumgarten wurde die Ästhetik zur Disziplin im wissenschaftlichen Sinne. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*. 2007.

in dieser Hinsicht auch die Gesellschaft, die Menschen, retten. Damit bekundet er seine Rolle als Retter und wird seiner ihm oft zugewiesenen Aufgabe als Schamane ebenso gerecht. Die Rolle, die Beuys hier einnimmt ist situationsgebunden. Beuys als Künstler nimmt diesbezüglich eine nochmals andere Rolle hinsichtlich eines Akteurs ein, wie sie grundsätzlich von allen künstlerisch tätigen Menschen beansprucht und ausgefüllt wird. Bei Beuys ist es darüber hinaus das Autobiographische als Besonderheit, was ihn zu einem Tätigkeitsbehaupter macht und so vor allem für die Wortschöpfung Identitätsbehaupter im Sinne von Uwe Schimank⁹³⁴ quasi prädestiniert. Die Wirkung, die von Beuys ausging ist von phänomenalem Charakter. Doch konnte er auf die Tatsache wie er wirkte, nicht direkt Einfluss nehmen, zumal dafür das Gegenüber entscheidend war – das Publikum. Die Wirkintensität ist entscheidend für das, was erreicht werden soll.

Die Beuysche Sozialisation spielt sich in seinen Aktionen, Performances und Selbstdarstellungen ab. Beuys inszeniert seine Person und zugleich seine Theorie der Sozialen Plastik, das Plastizieren an einem lebendigen Organismus, der aber hergestellt wird von den Künstlern, den Menschen, um dann jene Lebendigkeit auszustrahlen, die von jedem Menschen selbst ausgeht. Es ist der schon angesprochene Oszillationsprozess, der sich bei Beuys immer wieder zeigt – verdeckt und unverdeckt. Ebenso verkörpert Beuys die Rolle des Lehrers, des Schamanen und die des Mitmenschen, des Kollegen, des Mitgestalters an der Sozialen Plastik/ Skulptur. Insofern sieht Beuys das gesamte Konstrukt und Konzept der Sozialen Plastik als das totale Kunstwerk, eben als ein Gesamtkunstwerk schlechthin, womit an das Gesamtkunstwerk bei Richard Wagner erinnert sei⁹³⁵ wie ebenso seine Identität in diesem Sinne wahrlich in Permanenz behauptet wird.

„Was 1964 zunächst schriftlich als Selbstbeschreibung abgefasst wurde, mündet in den 1970er-Jahren in einen nicht abreißenden Redefluss in seinen Vorträgen, Interviews und den in dieser Phase politisch motivierten Aktionen, so als würde er Lebenslauf/ Werklauf in endlosen Aufführungen einüben, erweitern, ausschmücken und erst zu jener Selbstmythologisierung machen, als die das Leben von Joseph Beuys überliefert ist.“⁹³⁶

„Für Benjamin Buchloh ein hartnäckiger Kritiker von Beuys, ist er der einzige Künstler in Deutschland, der den surrealistischen Weg fortgesetzt hat und den man demzufolge auch berechtigt als Surrealisten bezeichnen kann⁹³⁷. Gleichwohl, hinter diesem scheinbaren Lob verbirgt sich Kritik: Wer als Surrealist bezeichnet wird, gerät leicht in den Verdacht, wirklichkeitsfern zu denken und zu arbeiten. Auch wenn Beuys viele visionäre und phantastische Vorstellungen und Gedanken hatte und präsentierte,

⁹³⁴ Uwe Schimank, zu Identitätsbehaupter, Uwe Schimank, Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurtheoretische Soziologie. Weinheim 2007, S. 71 ff.

⁹³⁵ Unterschiedliche Künste, Kunstgattungen und ihre Ausprägung auch hinsichtlich des Emotionalen sind so vor allem im Werk bei Richard Wagner erkennbar. Vielschichtige Bezüge und die sich daraus ergebenden geradezu unendlichen Interpretationen sind ein Ansatz, der sich auch für Beuys und seine Idee der Sozialen Plastik als tragend erweist. Utopie, Phantasie und Realität gehen hier gleichsam in einer Symbiose zusammen. So sind auch Happening, Fluxus, Performance nennenswert.

⁹³⁶ Maja Naef, Joseph Beuys, 1011,80.

⁹³⁷ Ermen 2007, 50.

kann man ihm nicht vorwerfen, dass er fern der Wirklichkeit agierte, im Gegenteil, er brachte sich ganzheitlich in sie ein, er war Teil der Wirklichkeit, nahm Wirklichkeit wahr und an und versuchte sie zu verändern.“⁹³⁸ Dem ist hinzuzufügen, dass er jene Wirklichkeit mit einer permanent in Szene gesetzten Behauptung seiner Identität zu verändern suchte.

Die Beuys'sche Selbstdarstellung zeigt sich auch in der Weise, dass er damit eine Interaktion befördert, die seinen persönlichen Kult um sein Auftreten regelrecht dokumentiert und so auch sein Image des Schamanen bedient. Im Besonderen zeigt sich dies an Filmen, Fernsehsendungen, Interviews, die Beuys in zahlreicher Weise gab und so in den damaligen Massenmedien eine fast schon stete Präsenz zeigte. Immer wieder sprach er in diesen Formaten von der Sozialen Plastik und dem erweiterten Kunstbegriff als ein die Gesellschaft potentiell veränderndes Konstrukt, welches für die Zukunft des Menschen – ja im Beuys'schen Sinne der Menschheit – positiv sei.

Diese seine Selbstdarstellung ⁹³⁹ avanciert zu einer eigenen Kunstform, die ausschließlich durch seine Person getragen wird wie es sich vor allem auch daran verdeutlichen lässt, dass seine künstlerischen Arbeiten mit seinem gesamten Leben, seiner Lebensführung, den hier transportierten Inhalten, zu einem großangelegten und selbsterdachten schlechthinigen Kunstwerk in einer Einheit sichtbar werden. Die Visualität als stete Präsenz des Joseph Beuys in Symbiose mit seinem Tun – und sein Tun kann seiner Aussage zufolge auch immer als künstlerisches Tun gesehen werden, steht hier an oberster Stelle. Nicht zuletzt heißt es auch aus diesem Grund Lebenslauf/Werklauf und bezeugt damit Beuys als den Identitätsbehaupter par excellence.

„Die Heiligenverehrung, die Legenden- und Mythenbildung, die mit seiner Person verbunden sind, sind Teil der Forschung selbst geworden. Barbara Lange hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die kunsthistorische Wissenschaft die Position des Künstlers weitgehend paraphrasiert und dadurch institutionalisiert hat.“ ⁹⁴⁰ „Mit der Institutionalisierung geht auch eine Etablierung einher. Ganz ähnlich sieht es Benjamin Buchloh, wenn er schreibt: „Inzwischen jedoch haben der Fanatismus und die Intensität des privaten und öffentlichen Mythisierungsprozesses es fast unmöglich gemacht, eine geschichtliche Perspektive an die künstlerische Arbeit von Beuys

⁹³⁸ Benjamin H. D. Buchloh, Joseph Beuys – Die Götzendämmerung, 1987, 60–77 . so in Ackermann, 2019, 16.

⁹³⁹ Hier soll auch ein Foto erwähnt werden, auf welchem Beuys in einem Pelzmantel zu sehen ist. Lucrezia de Domizio und Joseph Beuys 1975 in Pescara, Italien. Foto von Buby Durini; Beuys stellte sich hin und wieder in einem mit königsblauer Seide ausgeschlagenen Luchsmantel dem Publikum vor. Joseph Beuys Titus/Iphigenie. Fotos von der Frankfurter Theaterfotografin Abisag Tüllmann. Dies fand in einer Aufführung zur statt „Experimenta 3“ im Frankfurter Theater am Turm. Titus Andronicus und Iphigenie wurden thematisiert und Beuys mittendrin samt Hut, Weste und besagtem Luchspelzmantel alles nochmals getoppt durch ein weißes Pferd. Beuys inszenierte sich selbst und gab sich als Schauspieler, indem er den Part der Iphigenie übernahm: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel (...) das Land der Griechen mit der Seele suchend.“ Danach entledigte er sich des luxuriösen Pelzmantels und Claus Peymann wie auch der Dramaturg Wolfgang Wiens zitierten weiter Passagen aus Iphigenie und Titus. Beuys ließ dazu zweimal den Buchstaben „ö“ verlauten.

⁹⁴⁰ Barbara Lange, Joseph Beuys –1999, 242. So gesehen bei Ackermann a.a.O., 16.

anzulegen.“⁹⁴¹ „Seine permanente Selbstinszenierung macht es schwer, die Persönlichkeit von Beuys zu greifen; dahinter verbirgt sich ein vielschichtiges Phänomen. Beuys hat ständig an seiner Interpretation und Inszenierung gearbeitet und dabei mit Zeitströmungen und Figuren gespielt. Benjamin Buchloh ist ein ausgewiesener Kritiker des Beuyschen Kunstverständnisses.“⁹⁴²

Sein künstlerisches Werk in symbiotischer Koppelung mit seinem Leben, befindet sich im Fluss, im Fließenden und ist auch aus diesem Blickwinkel in sich etwas *in sich Verschmolzenem* vergleichbar. Beuys geht als Person, als Persönlichkeit mit seinem Werk eine Symbiose ein, die so *als Beuys und nur als Beuys* für das Publikum und für die Gesellschaft allgemein dasteht. Damit geht er als Beuys zu den Menschen und damit Beuys der Künstler, Beuys der Lehrer, Beuys der Schamane, Beuys der Unterhalter, und vor allem Beuys! *Schon in der Familie nannte man ihn Beuys, nicht etwa Joseph oder Papa, sondern er war Beuys.*

Problematisch ist, dass die Gesellschaft im Ganzen für Beuys zu seinem Publikum wird. Alles avanciert durch und infolge des Werklaufs – womit auch stets sein Lebenslauf gemeint ist – zu einer Szenerie, die einer riesigen Performance, Aktion und eben in dieser Hinsicht auch einem Theaterstück ähnelt oder gleichkommt. Nur dieses von Beuys in Szene gesetzte Theaterstück ist ein Teil der Realität, und zwar auf der Ebene einer Realität,⁹⁴³ die sich durch eine Direktheit auszeichnet. Sein Leben ist zugleich sein Werk und zwar in dem Maße, dass es sich nicht nur um eine Spiegelung handelt, sondern Leben und Werk gehen direkt ineinander über und sind eins.

Als Beispiel können die Auftritte von Beuys als Selbstdarsteller und Identitätsbehaupter einbezogen werden. Ebenso seine gesamten Inszenierungen seiner Performances. Jede Handlung, jedes Tun ist demnach ein Tun, welches geeignet ist Kunst hervorzubringen. Jene Kontinuität zwischen [alltäglichem] Tun und Kreativität hebt vergleichsweise auch Hans Joas hervor.⁹⁴⁴

Beuys, der zugleich Initiator, Lehrer und Teilnehmer war, beabsichtigte von innen wie von außen jene Soziale Plastik – als eine neu zu formende Gesellschaft – zu bearbeiten. Dabei setzte er seine Identität in einer Weise ein, mit welcher er sich selbst behauptete, will heißen verteidigte.⁹⁴⁵ Die so von Beuys behauptete Identität, welche als eine Verteidigung seines Selbst sichtbar wird, sobald er sich in Diskussionen und auch aufgrund von Anfeindungen zu *behaupten* hatte, wird von ihm auch in Form des Lehrens eingesetzt, indem er seine Identität einem Vorbild gleich, dem Publikum –

⁹⁴¹ Buchloh 1987, 60–77. So angemerkt bei Ackermann, a.a.O. 16.

⁹⁴² Erich Ackermann a.a.O. 16

⁹⁴³ Es ist nicht die Realität, die in Märchen präsentiert wird, es ist die Realität, die so auch der Philosoph Markus Gabriel erklärt, wenn er die Realität von Einhörnern als real bezeichnet. Diese so von Beuys geradezu heraufbeschworene Realität, die sich dann im Kontext zum Publikum ergibt, benennt er als Soziale Plastik, die sich durch ein Modellieren eines weichen, formbaren Materials auszeichnet. Die gesamte Gesellschaft wird auf diese Weise zur formbaren, weichen Materialmasse, die für alle Änderungen und einen sich immer wieder von Neuem wiederholenden Neuanfang, im Sinne eines evolutionären Prozesses bildet und weiterbildet. Die Initiation dazu – und dies ist sehr wichtig – wird von Beuys gegeben. Ganz in diesem Sinne ist er dann der Schamane.

⁹⁴⁴ Joas 1996, 197.

⁹⁴⁵ Dazu detailliert noch Uwe Schimank.

seinen Lernenden – zur Verfügung stellt. Auch oder sogar dadurch soll Bildung bei Beuys gelingen. Eine Bildung⁹⁴⁶, die sich darin zeigt, dass der einzelne Mensch dadurch sich in seinem eigenen Selbst bestärkt und am Vorbild der Identität von Beuys, das eigene Selbst in eben der ausgewiesenen Weise verteidigt und also behauptet, so dass jeder auch im Sinne eines Selbstbehaupters⁹⁴⁷ auftreten kann, um eine neue Gesellschaft zu formen – wie es an der Idee der Sozialen Plastik von Beuys vorgedacht wurde.

Damit erreichte Beuys, dass sich das Publikum eigene Vorstellungen von der *Person Beuys* machte, sich mit jener Identität Beuys auseinandersetzte, mit der Art *wie* er sich darstellte. Die Wirkung, die auch Beuys nicht zu 100 % vorhersehen konnte, die aber von ihm miteinbezogen und vielleicht auch zu einem gewissen Teil kalkuliert war, konnte das Selbst all der anderen Iche beeinflussen, so etwa indem applaudiert oder lautstark und teilweise auch brüske Kritik⁹⁴⁸ geübt wurde.

„Bei Goffman hat sich das Meadsche Paradigma insofern weiterentwickelt, als er nicht mehr von einem nach der Sozialisation gegebenen Konsens zwischen den Akteuren ausgeht, sondern von sozialen Zumutungen und vorgegebenen Handlungsversatzstücken, mit denen der Akteur mehr oder weniger (bei Goffman meist mehr) raffiniert umgeht, um aus der jeweiligen Situation noch das Beste herauszuholen.“ Es ist eine Welt von Schauspielern, die Goffman vor uns ausbreitet. Steinert fährt fort: „Das Paradigma ist auch insofern weitergekommen, als Goffman, verglichen mit Mead, viel genauer Bescheid weiß über die Tricks im Handwerk des täglichen Lebens. Er schaut immer noch zu, aber er staunt nicht mehr. Er weiß, wie es gemacht wird, und das beschreibt er kühl und distanziert.“⁹⁴⁹

252

⁹⁴⁶ Dabei steht eine Zentralkategorie des didaktischen Modells im Mittelpunkt des Bildungsbegriffs. „Bildung zielt auf ein geschichtlich vermitteltes Bewusstsein von zentralen Problemen der Menschheit, auf Einsicht in die Mitverantwortung aller und die Bereitschaft, an der Bewältigung teilzunehmen. Die Bildungstheoretische Didaktik ist der geisteswissenschaftlichen Pädagogik zuzuordnen und hat somit nach Habermas ein praktisches Erkenntnisinteresse. Sie nutzt hermeneutische Verfahren und hat die These vom Primat der Inhalte. Im Mittelpunkt des didaktischen Modells von Klafki steht die „didaktische Analyse“ des Bildungsinhalts der Unterrichtsstunde. Mit Analyse ist die didaktische Interpretation und Strukturierung im Hinblick auf die Unterrichtsplanung gemeint.“ 77, In, Jürgen Raithel 2007. 78; Klafki, 1958, 50, 10, 450-471.

⁹⁴⁷ Uwe Schimank unternimmt es dabei, eine verstehend-erklärende Sichtweise auf die Soziologie weiterzuführen. Schimank, 2003, In, Giegel, S. 261-298.

⁹⁴⁸ Eine Kritik, die sogar in Handgreiflichkeiten gegen Beuys ausartete. Auf welcher besonderen Weise sich der Künstler Beuys in diesem Sinn als Identität behauptete, zeigte die Aktion „Kuckei, akopee – Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken“ am 20. Juli 1964. Beuys wurde attackiert und durch einen Faustschlag so verletzt, dass er aus der Nase blutete. Der Fotograf Heinrich Riebesehl dokumentierte diese Situation fotografisch: Beuys erfasste die Situation sogleich und nahm ein Kreuzifix in „die linke Hand und erhob die rechte Hand mit halb warnender, halb segnender Geste. Ermen 2007, 54 f.. Klar ersichtlich ist, dass es Beuys genoss, sich in dieser Weise darzustellen und sich einem Schauspieler gleich zu geben. Es ist eine Inszenierung schlechthin, worin er sich als Leidender gab – eben dem Leiden Jesu Christi vergleichbar. Damit erlangt seine Darstellung ikonischen Wert. „Die filmischen Dokumente der Performance in der Galerie Schmela summieren sich auf rund sechs Minuten Material (Beuys und Beuys 2010, DVD), das nur Bruchstücke der Aktion zeigt, dabei aber paradigmatische Momente festhält.“ So auch bei Lüddemann erwähnt, 12.

⁹⁴⁹ Steinert, Handlungsmodell des symbolischen Interaktionismus, In, Hans Lenk, 1977, 84; Heinz Abels 2020. 240

Doch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen einer Theateraufführung und dem wirklichen Leben, „dass auf der Bühne Dinge als wirklich vorgetäuscht (make believe) werden, während in den Interaktionen des Alltags reale Dinge dargestellt werden, die aber kaum geprobt sind. Noch entscheidender ist aber etwas anderes: Auf der Bühne treten die Schauspieler immer nur in einer Rolle, die sie lange geübt haben, auf; sie wissen darum, dass das, was sie tun, nicht echt ist, und kalkulieren, wie man welchen Eindruck beim Publikum erzielt. Die Individuen werden in alltäglichen Interaktionen dagegen mit vielen Rollen zugleich konfrontiert, sie haben das Zusammenspiel der Rollen nicht systematisch geübt und vor allem: ihnen ist die Differenz zwischen dem, welchen Eindruck (impression) sie durch ihr echtes Handeln beim Publikum erzielen wollen und was sie durch ihren Auftritt tatsächlich ausdrücken (expression), in aller Regel nicht bewusst“.⁹⁵⁰ Nun ist nicht bekannt ob Beuys irgendwie seine Auftritte eingeübt hat, auf jeden Fall aber hat er sich um eine Ausstrahlung bemüht, die ihn von anderen Akteuren deutlich unterschied. Der Hut, die Anglerweste, auch der erwähnte Luchspelzmantel mit königsblauer Innenseite aus Seide und ebenso seine teilweise betont lässigen Auftritte in Gesprächsrunden und Podiumsdiskussionen deuten darauf hin, dass er sich sehr wohl mit seinem Erscheinungsbild äußerst gründlich beschäftigt hat.

„Wenn es ihm gelingt, uns in den Bann zu schlagen, halten wir ihn für einen guten Schauspieler. Erst lange nach der Vorstellung lösen wir uns von der Faszination einer Illusion und machen uns klar, dass es nicht die Wirklichkeit war, sondern „nur“ ein Schauspiel. Das ist der erste Zweifel, in dem wir entdecken, dass jemand für uns gespielt hat. Goffman stellt nun die Frage genau von der anderen Seite und untersucht, „wieweit der Einzelne selbst an den Anschein der Wirklichkeit glaubt, den er bei seiner Umgebung hervorzurufen trachtet.“⁹⁵¹ Beuys schlug viele in seinen Bann, doch es konnte ihm in der Hauptsache nicht darum gehen, als Schauspieler wahrgenommen zu werden. Im Besonderen weist aber auch Abels darauf hin, „es gibt Darsteller, die von ihrer Rolle keineswegs überzeugt sind und sich bis zum Zynismus steigern, wenn sie ihre Rolle weiterspielen.“⁹⁵²

Einmal mehr erweist sich an dieser Stelle das Nebulöse wie auch Schillernde in der Person Beuys. Es ist kaum einzuschätzen, inwieweit er sich als Schauspieler sah oder doch eben als Vermittler und Lehrer – wohl ist davon auszugehen, dass er sich in erster Linie als Künstler und Kündler seiner Sozialen Plastik zum Ausdruck brachte und dies in erster Linie wollte. Dennoch reklamierte er in den jeweiligen Situationen seiner Inszenierungen eine face-to-face Interaktion, womit seine Reaktion stets in Hinblick auf die Reaktion des Publikums bestimmt war.

Hurrelmann zufolge besteht gerade deshalb die *erfolgreiche Sozialisation* darin, die eigene Identität zu befördern.⁹⁵³ Andererseits ist die Sozialisation darauf ausgerichtet,

⁹⁵⁰ vgl. Goffman 1959, 3; Heinz Abels, a.a.O. 242

⁹⁵¹ Goffman 1959, S. 19, Heinz Abels, 246.

⁹⁵² Abels ebd.

⁹⁵³ Hurrelmann, 2006, 38. K. Hurrelmann, Einführung in die Sozialisationstheorie Studium Pädagogik. Weinheim 2006.

die Bindungen der Menschen innerhalb der Gesellschaft deutlich zu machen.⁹⁵⁴ Identität macht den Menschen als Individuum aus und bringt seine eigene Art zum Ausdruck. Es ist der Ausdruck seiner Unverwechselbarkeit.⁹⁵⁵ Also besteht eine Gratwanderung zwischen der Sozialisation und der Erkenntnis und Darstellung der Identität. In diesem Sinne geht eine Identität nicht völlig in der Gesellschaft auf – so auch nicht in der Familie. Der Mensch behält hier seine Identität, mehr noch, er bildet die höchstpersönliche eigene Art in der Gemeinsamkeit mit den Anderen aus.

In diesen Kontext passt auch das Folgende: Die hohe Sensibilität bei der Bewertung, aber auch die Genauigkeit und schonungslose Härte seiner Korrekturen wurden meist akzeptiert, da seine Beurteilungskriterien als wichtiger Orientierungspunkt im Findungsprozess der künstlerischen Identität verstanden wurden. Schüler/innen, die noch auf die Lehrmethode des vorhergehenden Lehrers fixiert waren, betrachteten Beuys' Korrekturen häufig als existentielle Verunsicherung und als „Vernichtungskampagne“ gegenüber dem bisher Gelernten.⁹⁵⁶ Andere verstanden sein Urteil als absoluten Maßstab. Auch hier setzte Beuys sehr bewusst seine *Identität Beuys* ein und er wurde auch oder vor allem wegen seiner Identitätsbehauptung als Maßstabsetzender anerkannt.

Ein sozialisatorischer Bildungsprozess begann wieder von Neuem und zwar gerade in Reflexion zur Beuys'schen Identitätsbehauptung. Die eigene Vorstellung hinsichtlich der Konfrontation mit den von Beuys angesprochenen Vorstellungen des Umbaus der Gesellschaft in der Sozialen Plastik, setzen von nun an ein spezielles Prozessgeschehen in Gang, in welchem sich eigene interpretativ verarbeitete Vorstellungen mit jenen von Beuys vermischen. So gesehen fand eine Transformation eigener und Beuys'scher Ideen statt, die das Selbstverständnis des Einzelnen veränderten, zumindest es verändern konnten. Auch Beuys selbst wird jene Transformationsmöglichkeiten an seinem Selbst bemerkt haben. Es hatten sich sozialisatorische Interaktionen ergeben, welche auf das Publikum aufgrund der Wechselseitigkeit zwischen dem Künstler Beuys und dem ihm entgegen gebrachten Interesse oder der Ablehnung entstehen konnten. Selbsterfahrungen in Hinsicht auf das Selbst wie aber auch die Möglichkeit der Einflussnahme auf die anderen Teilnehmenden und also innerhalb der Publikumsebene, weisen auf die Wechselseitigkeit hin.⁹⁵⁷

⁹⁵⁴ Grundmann, 2010. Soziologie der Sozialisation. In, Kneer, 539–554. 2010 hier 539.

⁹⁵⁵ In Anlehnung an Abels; König, 2010, 9..

⁹⁵⁶ Jappe 1973, o. S.

⁹⁵⁷ Eine Wechselseitigkeit, die in ähnlicher Weise so auch bei Grundmann thematisiert wird, Grundmann 2006.

Beide Teile, Publikum wie auch Beuys selbst stehen in einem beiderseitigen Erleben zueinander, in welchem sie durch ein Miteinander⁹⁵⁸ im Tun verbunden sind.⁹⁵⁹ Der sich damit und darin vollziehende Bildungsprozess mag zunächst ausschließlich individualistisch ausgelegt werden, sollte aber unbedingt als soziale Konstruktion im Allgemeinen gesehen werden, da sich die Perspektive des Individuums hierin erweitert und eben nicht nur auf das Ich und Selbst bezogen bleibt. Nicht ausschließlich ein individuelles Handeln stößt Bildungsprozesse an, wenn dies auch aus der Perspektive eines Ich oft so gesehen wird. Deshalb weist Mathias Grundmann darauf hin, dass „das Selbst in Bildungsprozessen zu verwirklichen oder gar zu optimieren bedeutet, es in Bezug zu gesellschaftlichen Vorstellungen zu bestimmen, an denen es sich orientieren muss. Das Selbst, was sich so verwirklicht, bestimmt sich also scheinbar selbst in Bezug auf die situativen – und gesellschaftlich normierten – Verhältnisse, in die es eingebettet ist.“⁹⁶⁰ Jeder Einzelne ist so gesehen ein Akteur in eigener Sache und in dieser Hinsicht obliegt ihm auch stets die Möglichkeit das Selbst zu finden, zu verwirklichen und einer Optimierung zuzuführen. Ob jener Prozess approximativ abläuft oder doch in Brüchen, ist nicht vorhersehbar.

Nur wer sich selbst wertschätzt, wird auch wertvoll für ein Miteinander mit anderen Menschen sein. Beuys ist in der Darstellung seiner Person der Prototyp des sich selbst wertschätzenden Menschen, der sich mit dieser Grundaussage an sein Publikum und seine Studierenden gleichermaßen wandte. In dieser Hinsicht ist erneut hervorzuheben, dass Beuys Zulassungsbeschränkungen für das Studium ablehnte und seine Seminare für alle Interessierten öffnete. Auch damit bekundete er den Willen eine Optimierung des Selbst auch anderen zu offerieren und so auch das Ideal der bürgerlichen Bildung⁹⁶¹ – und weit darüber hinaus – all denen zu ermöglichen, die sich fern davon wähten.

255

⁹⁵⁸ Als Positionen innerhalb der Soziologie, die als Grundlage allen Miteinanders gelten dürfen: Funktionalismus: Welche gesellschaftlichen Aufgaben erfüllen die Familie, die Religion und andere soziale Gebilde? Konfliktansatz: Welche grundlegenden Interessenkonflikte bestehen, welche Gruppen konkurrieren oder kooperieren miteinander und grenzen andere aus? Nutzentheorie: Wie wählen Personen zwischen möglichen Entscheidungen aus? Wie wägen sie Vor- und Nachteile ihrer Handlungen ab? Symbolischer Interaktionismus: Wie erkennt Julia, ob Romeo sie und sie Romeo liebt? Was verstehen verschiedene Personen und Gruppen unter „Liebe“ oder „Freiheit“ und wie entstehen diese Deutungsmuster? In, Klaus Feldmann 2021, 3.

⁹⁵⁹ In Anlehnung an Norbert Elias: „Die ‚Umstände‘, die sich ändern, sind nichts, was gleichsam von ‚außen‘ an den Menschen herankommt; die ‚Umstände‘, die sich ändern, sind die Beziehungen zwischen den Menschen selbst. Der Mensch ist ein überaus mobilierbares und variables Wesen.“ 2017, 377. „Aus dieser Perspektive erscheint Individualisierung, die Befreiung des einzelnen aus persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen hin auf eine Eigenverantwortung, auf Selbst-Bestimmung als sozial induzierter, aber auch vom Individuum an sich selbst vollzogener und immer wieder zu vollziehender Unterwerfungsprozess“.

⁹⁵⁹ Beuys ging es eigentlich nicht darum ein bürgerliches Bildungsideal zu tradieren, doch sah er es in gewisser Weise als Ausgangspunkt, der so wenigstens allen als Neuanfang zur Verfügung stehen sollte.

⁹⁵⁹ Und dies, obwohl ihn die Politik, so wie er sie in den 60er Jahren vorfand, eben ganz und gar nicht affizierte.

⁹⁵⁹ Beuys ging es eigentlich nicht darum ein bürgerliches Bildungsideal zu tradieren, doch sah er es in gewisser Weise als Ausgangspunkt, der so wenigstens allen als Neuanfang zur Verfügung stehen sollte.

⁹⁶⁰ So Grundmann, Konstruktive Selbstbezüge 77.

Das Leben des Joseph Beuys ist quasi als Kunstwerk zu verstehen und zwar in der Weise, dass sich Beuys auch als politischer Künstler⁹⁶² sieht und dem Publikum bekundet. Damit war er als Künstler ein Akteur, welcher der Gesellschaftspolitik seine Färbung gab. Seine Sichtweise auf das was Kunst ist und sein kann, nämlich den gesellschaftlichen Umsturz herbeizuführen, um das Bessere, weil dem menschlichen Dasein Dienlichere zu gewähren, zeigt die Kunst hier in einer Extremform einer Identitätsdarstellung, eben der Darstellung des Ich des Joseph Beuys. Im Besonderen dort, wo Beuys sich mit einer harten Kritik oder gar Ablehnung konfrontiert sah, ist er der Identitätsbehaupter par excellence im Sinne der Theorie bei Uwe Schimank.

„Ich verstehe Kunst und Wissenschaft als wesentliche Bestandteile unseres zivilen Lebens, weil viel bewirkt werden kann durch künstlerische und kreative Prozesse. Ich bin überzeugt, dass Kunst und Kultur unverzichtbare Grundlagen einer Gesellschaft im demokratischen und friedlichen Zusammenleben sind. Je kreativer eine Gesellschaft ist, umso fähiger ist sie aufzustehen und damit zu überleben. Kunst und Kultur helfen Identitäten zu entwickeln und zu stärken.“⁹⁶³

Die starke Konzentration auf einen Menschen zeigt, dass es hier nicht um ein bestimmtes Programm geht, wenn es ihm andererseits auch wichtig war, doch ist hier der Mensch Beuys als Lehrer und Ideengeber und vor allem als Identitätsbehaupter zentral. „Die immer offene Ambivalenz um Beuys, das mit den Manieristen gemeinsame Moment, bleibt auch in dieser ersten, einem größeren Kreis zugänglichen Ausstellung erhalten. Beuys hat sich an den großen Happenings in Deutschland beteiligt und nahm auf seine Umwelt doch nur insofern Bezug, als er sich in ihr realisierte – als ein Mystiker, der sein Inneres für Stunden nach außen kehrte. Beuys‘ Arbeit ist im höchsten Maß existentiell, die Pose gilt nicht in der ständig neuen kompromisslosen Fragestellung und Entscheidung: Leben oder Tod. Der Titel dieser Schau heißt lapidar und brutal, ...irgend ein Strang...“⁹⁶⁴

Nicht zuletzt deshalb dokumentiert Beuys in seiner Aktion 1000 Eichen wie sehr man die Natur schützen muss, um damit zugleich einen Bildungseffekt zu erzielen, der eben in diesem Anspruch bestand, die Natur in ihrem Wert als wertvoll zu schätzen. Diese Wertschätzung birgt einen religiösen Aspekt und daher ist er nicht als Guru einer Ökologiebewegung im heutigen Sinne einzuschätzen. Beuys der wie bereits in einem Zitat herausgestellt, betonte, dass der Mensch die Bäume für seine Seele brauche, um damit das Seelenheil in einer Symbiose der geistigen Art zu den Bäumen als Teil der Natur herzustellen, beweist wie sehr *er sich als Beuys* in alle Richtungen und auf mehreren Gebieten, sei es in das Religiöse, das Künstlerische, das Politische, das Esoterische engagierte und zwar in erster Linie als Inszenierung seiner Person – und als Identitätsbehaupter. Rein Geistiges und Natürliches bedingen sich hier oszillierend gegenseitig.

⁹⁶² Und dies, obwohl ihn die Politik, so wie er sie in den 60er Jahren vorfand, eben ganz und gar nicht affizierte.

⁹⁶³Roth, Martin: Widerrede. Eine Familie diskutiert über Populismus, Werte und politisches Engagement, Stuttgart 2017, 15.

⁹⁶⁴ So Heinz Strelow 1965, in Joseph Beuys, Eva Beuys, Wenzel Beuys. 2010. 73.

Hinsichtlich dieser Problematik gestaltet sich die Sichtweise bei Adorno völlig anders, zumal er eine solche Haltung wohl in die Nähe einer Propaganda und Beuys als Propagandist gesehen hätte. Wenn Moderne, wie Adorno es in der Ästhetischen Theorie postuliert, „Kunst im Zeitalter ihrer Reflexion ist“,⁹⁶⁵ muss nämlich auch Beuys' Arbeit mit Filz als intrinsisch modern verstanden werden – sind doch die Filzarbeiten konsequent reflexiv auf sich selbst als Kunstwerke gerichtet: Immer wieder bezieht sich Beuys auf die Rahmenbedingungen von Kunstproduktion und -rezeption. Im Übergang von den bildhaften Arbeiten an der Wand über skulpturale Werke bis hin zu den raumgreifenden Environments und Aktionen manifestiert sich ein Verschwimmen der Gattungsgrenzen.⁹⁶⁶ Doch „durch die Herausbildung eines Körperbildes schafft sich jedes Individuum einen 'eigenen' Leib, dessen Grenzen verteidigt werden“.⁹⁶⁷

Dass Beuys Menschen für sich interessieren und einnehmen konnte und über eine Sympathie ausstrahlte bezeugt sogar sein Kritiker Hans Peter Riegel, der in einem Interview sagte, Beuys sei sehr freundlich und ein äußerst zugewandter Mensch und vor allem sei er nahbar gewesen.⁹⁶⁸

16 Die Bilder als Aussage einer Anprangerung sozialer Gegebenheiten

Sonne, Feuer und das Licht sind für Beuys zentrale Worte wie auch Bilder, die so gesehen mehr aussagen als nur Worte auszusagen imstande sind. Gerade deshalb sind sie schon dem Bildhaften zutiefst verwandt, was sich auch daran zeigt, dass Beuys „Schütze die Flamme“ in Anlehnung an Wilhelm Lehmbruck so sehr hervorhebt. Die Verbindungen zu dem Aspekt des Dionysischen⁹⁶⁹ zeigt auch bei Beuys seine vielsagende Auswirkung.⁹⁷⁰

Dazu auch die folgende Anmerkung⁹⁷¹: „Pamela Kort erörterte 1987 eine künstlerische Beeinflussung von Beuys durch Lehmbruck ihrerseits am Beispiel von Lehmbrucks 1911 entstandener Plastik Kniende, indem sie deren Rezeptionsgeschichte in Bezug zu Beuys' Rede von 1986 setzte. Sie legt dar, dass Lehmbrucks Kniende von Kunsthistoriker/innen schon “[...] bald mit einer Flamme assoziiert werden [...]“

⁹⁶⁵ Adorno, ÄT, S.392. Hierzu auch: Britta Scholze, 2000, S.118. So in einer Anmerkung angegeben bei Katrin Kolk, Von der Wand in den Raum. Das Material Filz im Werk des Joseph Beuys. Diss. 2021, 15.

⁹⁶⁶ Katrin Kolk, ebd. 15.

⁹⁶⁷ Johannes Meinhardt: „Beuys' Schmutz“, In, Kunstforum International 84 (1986), S.202-221, hier S.207. So angegeben bei Kolk,74.

⁹⁶⁸ Hans Peter Riegel: „Ich verdanke Beuys den unabdingbaren Willen, etwas zu bewirken.“ Beuys steht für einen Aufbruch in der Kunst. SWR Kultur. 19. 05. 2021. Audio über YouTube herunterladen. Dort erwähnt er auch die Großzügigkeit und Freigiebigkeit gegenüber seinem ehemaligen Schüler Jörg Immendorf. <https://swr.de> >SWR Kultur > Kunst & Ausstellung.

⁹⁶⁹ Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

⁹⁷⁰ Anmerkung dazu gesehen in Beuys Handbuch 235, Manheim., In, Kunstchronik 62/3 (2009), 105–144; Beuys, Schütze die Flamme. In, Robert Eikmeyer/ Tomas Knoefel (Hrsg.): Joseph Beuys – die Zukunft des Plastischen: Originaltonaufnahmen [Tonträger]. Nürnberg 2010.

⁹⁷¹ in Beuys Handbuch, 278 .

sollte.⁹⁷² Weiter führt sie aus: „Daher habe sich Beuys in seiner Rede wohl auf dieses Werk bezogen, als er sagte, er habe als Student in der Reproduktion einer Lehmbruck-Plastik eine schützenswerte Fackel oder Flamme erkannt, welche ihn künstlerisch inspiriert habe. Entsprechend hätten die mit dem geistig konnotierten Motiv der Fackel verknüpfen Assoziationsmöglichkeiten in Beuys' Œuvre eine zentrale Rolle gespielt.“⁹⁷³

Beuys ist damit stets als derjenige sichtbar, welcher gesellschaftliche Fehlentwicklungen genauestens in den Blick nimmt, zumal hier wiederum die Verbindung zu seiner in der Nazi-Zeit sich vollziehende Sozialisation abzeichnet. Damit ist ein direkter Zusammenhang deutlich, wenn Beuys seine von ihm kreierte Soziale Plastik der Menschheit vorstellt. „Die Phänomene kultureller Fehlentwicklung [...] sind bestimmt vom Typus des Kleinbürgers, des Spießers, der aus dem Bürgerbeziehungsweise Bildungsbürgertum hervorgeht. Er zeigt eine Mentalitätsstruktur aus Handlungsfurcht, Versteinerung, Pedanterie, Geiz und Intoleranz – [...], Spießer' [...] charakterisiert eine psychologische und anthropologische Situation, ein mittelmäßiges und provinzielles, fanatisches und brutales, engstirniges und mit Ressentiments aufgeladenes, auch pseudo-feinsinniges und ‚innerliches‘ Mentalitätsmuster“.⁹⁷⁴ Die folgenden Ausführungen könnten auch von Beuys stammen. „Der Heros, der Held ist [...] stets schön. Das aber heißt: von bestimmter rassischer Art“.⁹⁷⁵

Denn wichtig ist, dass das Schöne ausschließlich in einer sehr eigenartig speziellen Art als solches definiert wurde und mit dem Ebenmaß des im Faschismus gerierten Künstlichen einherging. Ebenso ist es von außerordentlicher Wichtigkeit, dass jenes in faschistischer Kunst propagierte Ebenmaß nichts mit jenen Vorstellungen der Antike und auch nicht mit jenen der Renaissance direkt zu tun hat. Michelangelo hatte einen sehr eigenen Ausdruck hinsichtlich des Ästhetischen gefunden.⁹⁷⁶ „Die Kalokagathie feiert im 20. Jahrhundert ihre Auferstehung in der Ablehnung alles „Hässlichen“ und Unvollkommenen.“⁹⁷⁷ Was hässlich und unvollkommen ist, entscheidet dabei der neu sich entwickelnde Geschmack, welcher sich am Zeitgeschehen – letztlich auch am sich abzeichnenden – faschistischen Zeitgeschehen bekundet. Doch Beuys steht mit seiner Konstruktion einer Sozialen Plastik gerade jenen Gedanken absolut entgegen. Ihm ist deshalb auch das Element des Fluxus so wichtig und eine gewisse Zeit auch der Motor seiner Arbeit, da die Verwandlung auf gesellschaftlicher Ebene stattfinden sollte. Darüber hinaus ist für Beuys nicht nur ein fließender Aspekt zentral, sondern die Sichtweise einer völligen Verwandlung, die sich auf tun sollte, um so der konstruktiv inspirierten Sozialisation den Nährboden zu

⁹⁷² Kort a.a.O. in Beuys Handbuch 278, Kort 1997, o. S.

⁹⁷³ Ebd.

⁹⁷⁴ Glaser, Hermann, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte. Kulturpolitik im Dritten Reich, Hamburg 2005, S. 22f.

⁹⁷⁵ Rosenberg 1933, S. 280. So gesehen bei Diria Kashapova ,2006, 17.

⁹⁷⁶ Dazu Horst Bredekamp, Nova Acta Leopoldina NF Nr. 412, 2016. 187–209, 198. „Michelangelo wollte seine antiken Anregungsquellen, den Apoll vom Belvedere und den Rossebändiger vom Quirinalplatz, nicht erreichen, sondern durch Störung über treffen. Michelangelos David widersetzt sich der Norm der antiken Proportionslehre. Dieser Effekt war zwar auch dadurch bewirkt, dass Michelangelo einen verschlagenen Block hat retten müssen, aber es ist bei ihm Prinzip.“

⁹⁷⁷ Hermann Glaser, 1994, S. 40f. So auch erwähnt bei, Diria Kashapova 2006, 17.

bieten. An dieser Stelle kann sich der direkte praktische Nachvollzug an Hand einer Vollzugswirklichkeit bekunden und hierin in den Blick gelangen.

So ist in der Beuysschen Arbeit zu Waschfrauen⁹⁷⁸ in Baum und Stein, die praktische Umsetzung des Aspektes der Verwandlung angezeigt. Alles ist hier vom Verbindenden im Sinne einer Soziologie und der sich daraus ergebenden Sozialisation gedacht. Die Verwandlung gewisser Aggregatzustände will Beuys so auch auf den Wandel in der gesellschaftlichen Zusammengehörigkeit herbeiführen. Ihm geht es dabei nie darum, eine Sozialisation im Sinne einer Bildung, die ja stets Ausdruck von Sozialisation ist, durchzusetzen und demnach geeignet ist, innerhalb jenes gemeinschaftlichen Gefüges zu funktionieren. Es kann nie für Beuys wichtig sein, etwas um jeden Preis aufrecht zu erhalten. Selbst seine ins Leben gerufene neuartige Konstruktion der Sozialen Plastik, ist zwar zu einer wichtigen Ressource innerhalb seiner Sichtweise auf eine erstrebenswerte Gesellschaft⁹⁷⁹ geworden, aber dennoch muss sie – jenes neue Konstrukt Soziale Plastik – offen sein, um wiederum einer Änderung die Möglichkeit zu geben. Eigentlich eine drastisch ausgelegte Demokratie, und vielleicht sogar weit über die Gedanken hinausgehend, wie sie in antiken Modellen schon bei Platon gedacht wurden.⁹⁸⁰

Ebenso ist in diesem Zusammenhang der Wert der Metamorphose herauszustellen. Dass, was sich mit der Sozialen Plastik ereignet ist eine organisch fundierte Metamorphose, die zwar außen wie innen von Menschenhand modelliert wird und also ebenso einen künstlichen – ja eben den von Beuys so sehr propagierten – künstlerischen Aspekt birgt, doch eben, infolge der Konstruktion, im Endergebnis etwas anzeigt, was über alles Naturgegebene hinausragt. Hierin besteht der eigentliche und herausragende Aspekt Beuysscher Sozialisations- (Utopie).⁹⁸¹ Dass sich Frauen oft und wenig gesellschaftlich beachtet wie geachtet als Wäscherinnen betätigten bzw. betätigen mussten, ist eine Tatsache der Beuys hier eine Würde zugesteht und dem Säuberungsmittel Seife, als Grundsubstanz des Säuberungsvorganges eine Schlüsselfunktion zuerkennt.

259

16.1 Die Problematik der Sozialutopie

Das Unsichtbare ist als das Wärmende bei Beuys ein zentraler Gedanke, weshalb er in seinen Werken auf Materialien wie Filz, Fett als diverse Energiespeicher zurückgreift. Hierin vollzieht sich das Plastische und ist dem rein Geistigen gegenüber als das Greifbare sichtbar, was so wiederum den materialen Gehalt der Sozialen Plastik mitbedingt. Doch das Wärmende greift bei Beuys noch weiter, denn er assoziiert damit das Atmosphärische, was dem menschlichen Zusammenleben ein besonderes Gut beschert. „Der Wärmebegriff reicht schließlich viel weiter – er ist nicht einmal als eine

⁹⁷⁸ Es sei einmal mehr daran erinnert, dass auch hier das Weibliche als Macht im Mittelpunkt steht.

⁹⁷⁹ Die ja stets von Gleichheit, Freiheit getragen sein soll und immer wieder an die Grundsätze der französischen Revolution erinnern. Einmal mehr ist Beuys als utopisch Denkender bemerkenswert.

⁹⁸⁰ Platon, Politeia, Nomoi und später wieder bei Campanella im Sonnenstaat und bei Thomas Morus.

⁹⁸¹ Nasse Wäsche Jungfrau 1985 I,II,III. sei als Beispiel angeführt.

physische [...] Wärme gemeint [...] nämlich [...] evolutionäre Wärme oder ein Evolutionsbeginn [...]“⁹⁸² Wärme ist in einem Zwischenbereich zu verorten, welcher sowohl dem Geistigen und also Spirituellen angehört wie auch dem Materiellen. Die Atmosphäre der Nähe und Geborgenheit wird durch die Wärme übertragen und nährt sozusagen den gesellschaftlichen Nahraum, in welchem sich die Begegnungen zwischen den Menschen abspielen. Ist damit Beuyssche Sozialisation par excellence umschrieben? Auf jeden Fall ist damit auch ein Prozess verbunden, zumal der plastische Prozess von ihm als ein „Übergang von allem in der Welt“ gesehen wurde.⁹⁸³ Im Besonderen ist es das Atmosphärische, als ein in jenem Prozess integrierter Bestandteil, welcher die Sozialisation erfolgreich macht und darüber hinaus innerhalb des Prozesses zu einem konstruktiven Tun aufruft.

Darin bezeugt sich erneut die Sozialutopie des Joseph Beuys. Er selbst war sich für keinen Auftritt zu schade und sogar bereit als Sänger zu agieren.⁹⁸⁴ Die Atmosphäre der Freiheit und der schützenden Wärme zu erkennen und auszunutzen, war ein weiteres Alpha und Omega des von ihm Propagierten. So etwas konnte nur realisiert werden, indem er seine Sichtweise immer wieder populär machte, ja fast schon in Penetranz anbot. Das Wort Penetranz ist hier nicht negativ besetzt, denn damit soll zum Ausdruck gebracht werden, mit welcher Intensität Beuys das Innerseelische jedes Menschen zu erreichen suchte. Diese Zwischenstellung des Innen und Außen war es auch, die Beuys so sehr an den Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck *in den Bann schlug*. Es ging etwas von der Knieenden⁹⁸⁵ – jener berühmten Plastik – auf die Betrachter über und erreichte sie dahingehend, so dass etwas, welches im Inneren der Skulptur unsichtbar verborgen schien, sichtbar wurde, um im Seelischen der Menschen erneut zu entstehen. Ganz so hatte sich Beuys die spirituelle Ausstrahlung seiner Soziale Plastik vorgestellt.

Beuys äußert sich unmissverständlich zur Intensität der Lehmbruckschen Werke als seiner Inspirationsquelle, wenn er auf die von jenen Arbeiten ausgehenden Gedankengänge Bezug nimmt. „Denksinn [welcher] zu einer ganz neuen Theorie des zukünftigen plastischen Gestaltens“ führe und damit „nicht nur physisches Material“ betroffen sei, „sondern [damit] seelisches Material ergreifen“ könne.“....“ das nicht nur physisches Material ergreift, sondern seelisches Material ergreifen kann [...]“.⁹⁸⁶

Von jener Lehmbruckschen Flamme hat Beuys seine spezielle Sichtweise erhalten und jene variiert. Seine Gedanken basieren darauf, die er schließlich in eine Form gibt, die in Sozialisationstheorien bedeutsam sind – hier im Besonderen auch die Arbeiten von Matthias Grundmann, einer konstruktivistisch geprägten und getragenen Sozialisationstheorie.⁹⁸⁷ Beuys nimmt hier besonderen Bezug auf das dynamische

⁹⁸² So gesehen in Beuys Handbuch 255; Beuys, zit. n. Schellmann 1992, 19.

⁹⁸³ In Anlehnung an Beuys Handbuch 255f. Beuys, zit. n. Tisdall 2000, 100.

⁹⁸⁴ „Sonne statt Reagan“ – Song performt von Beuys höchstpersönlich.

⁹⁸⁵ Die Knieende aus dem Jahr 1911.

⁹⁸⁶ Beuys, zit. n. Schirmer 2006, 19–21. „Der Name Lehmbruck war Beuys bereits 1948 im Kontext eines anthroposophischen Arbeitskreises begegnet, in dem er die Lehren Rudolf Steiners kennenlernte: Dessen Aufruf „An das deutsche Volk und an die Kulturwelt! hatte 1919 auch Lehmbruck unterzeichnet.“ Beuys Handbuch, 277.

⁹⁸⁷ Grundmann

Element und bekundete diesbezüglich: „[...] dort fand ich das Weiterreichen der Flamme in eine Bewegung hinein, die auch heute noch notwendig ist [...] eine Grundidee zur Erneuerung des sozialen Ganzen, der zur ‚Sozialen Skulptur‘ führt.⁹⁸⁸ Die Soziale Skulptur wurde geradezu als Schlagwort zur Wortwendung Soziale Plastik. Jene Wortschöpfung hatte Beuys als Inspiration interpretierend aus den Darlegungen Rudolf Steiners entnommen. Er transformierte jene dort zugrunde liegenden Gedanken in seine geistige Konstruktion einer Sozialen Plastik.⁹⁸⁹ Darin bestand auch die Eigenleistung von Beuys, der die Steinerschen Ausführungen eben in eine rein geistig-spirituelle Ebene seiner Sozialen Plastik integrierte.

Bereits Lehmbruck beabsichtigte mit seinem Werken die Gesellschaft zu gestalten. Jene Lebensverhältnisse innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges sollten auf kreative Weise beeinflusst werden. „Ich will sagen, es kommt nach den Prinzipien, die Wilhelm Lehmbruck auf den allerhöchsten Gipfel der Entwicklung der Plastik in der Moderne getrieben hat, eine Zeit, in der der Zeit-, der Wärmebegriff den Raumbegriff erweitert“. ⁹⁹⁰ Beuys wollte, dass jene kreativen Anlagen in allen Menschen durch seine Werke und durch die Soziale Plastik zum Ausdruck gelangten.⁹⁹¹ Diese plastische und also modellierende Theorie bekundet sich bereits in den Beuys'schen Zeichnungen der 40er, 50er und 60er Jahre.⁹⁹²

Seine Zeichnungen wie auch Installationen stellen klar heraus, wie sehr er mit Formen des Volksglaubens sympathisierte und so fließen ebensolche Tendenzen in sein Oeuvre mit ein. Hierin sah er eine Möglichkeit die Menschen für solche Empfindungen empfänglich zu machen und betätigte sich einem Vater gleich wie ein Vermittler religiöser Themen, um sie seinen Rezipienten – die in diesem Sinne die Rolle der Kinder, der zu Erziehenden, der zu Bildenden oder schlichtweg der ihm anvertrauten Familienangehörigen gleichkamen. Beuys war sogar noch weit mehr und konnte und musste die Rolle des Gurus einnehmen, um seine Ideen der Sozialen Plastik auch wirksam vermitteln zu können. ⁹⁹³

Ebenso äußert er sich sehr speziell zum Schamanismus: „[...] ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, dass der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.“ ⁹⁹⁴ Mit Hilfe jener „alten Figur“ ist er bestrebt, eine soziale Transformation an seinem Publikum und also an der gesamten Menschheit zu initiieren.

⁹⁸⁸ Beuys, zit. n. Schirmer 2006, 19–21, 26. So auch in Beuys Handbuch, 277..

⁹⁸⁹ Ausführungen dazu auch von Joachim Luttermann.

⁹⁹⁰ Beuys, zit. n. Schirmer 2006, 25.

⁹⁹¹ Grundmann 2006, 99-104.

⁹⁹² So auch Voigt 2006, 13. gesehen in Beuys Handbuch 277.

⁹⁹³ Nicole Fritz und Verena Kuni haben sich in ihren Arbeiten ausführlich jener Thematik bei Beuys gewidmet. Szulakowska 2011, 3; Kuni 2006, 329; Fritz 2002, 8. so auch Beuys Handbuch 280.

⁹⁹⁴ Beuys, zit. n. Kuni 2006, 328. So auch in Beuys Handbuch 281.

16.2 Das Beuyssche Menschenbild und die Soziale Plastik als die Aufklärung übersteigend

Damit sei nochmals auf Rudolf Steiner rekurriert. Feststeht, dass sich Beuys sehr wohl intensiv mit dem Schriftgut Rudolf Steiners auseinandergesetzt hatte. Dies beweisen die über 100 Bände seiner Bibliothek⁹⁹⁵ und die zahlreich von Beuys vorgenommenen Anmerkungen in den Steinerschen Schriften.⁹⁹⁶

Dennoch zeigte Beuys auch immer wieder eine gewisse Zurückhaltung und Skepsis, wenn es darum ging, die sogenannte esoterische Lehre von Rudolf Steiner in der Öffentlichkeit zu verteidigen. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach dem Menschenbild bei Joseph Beuys von Interesse, denn es ist entscheidend auch für die Idee seiner Sozialen Plastik, mit welcher er ja beabsichtigt die Gesellschaft umzugestalten und sogar einer radikalen Erneuerung zu unterziehen. Zum Menschenbild führt Beuys aus: „Ja, das ist natürlich viel zu weit gefasst: das Menschenbild, das ich habe [...]. Ich brauche gar kein Menschenbild zu konstruieren, ich brauche auch gar nicht auf irgendeine, zum Beispiel auf anthroposophische Terminologie zu kommen, zunächst. Das brauche ich nicht, damit würde ich viele Menschen abschrecken. Das ist ganz falsch. An einem bestimmten Punkt kommt man nicht darum herum, sozusagen die Dinge durchzudiskutieren bis in die Details. Aber wehe, wenn ich zu früh beispielsweise vom Ätherleib spreche, dann jage ich doch alle Menschen zum Teufel“.⁹⁹⁷

Beuys fand im Dreigliedrigen Sozialen Organismus, was er selbst schon vorgedacht hatte und was bei Steiner so gesehen in einer Koexistenz – eben in seinen Schriften – bestand. Infolge des Lesens und der Verarbeitung der Steinerschen Gedanken zum Dreigliedrigen Sozialen Organismus in die eigene – die Beuyssche – Gedankenwelt, kam es auch zu Begegnungen mit Sozialwissenschaftlern.⁹⁹⁸

Da für Beuys das Denken als Alpha und Omega seiner Sozialen Plastik wie seiner gesamten Tätigkeit als Künstler – wie auch als Künstler seines eigens von ihm geschaffenen erweiterten Kunstbegriffs – galt, stellte er sich nicht lediglich die Frage, was zu tun sei, sondern vor allem wie zu denken sei: „*Wie* müssen wir denken?“⁹⁹⁹ Dies ist die entscheidende Frage auch für eine Untersuchung hinsichtlich der Beuysschen Sichtweise auf eine konstruktivistische Sozialisationstheorie und die sich daraus ergebende konstruktive Sozialisation. Beuys widmet sich der Problematik wie das Denken selbst zu denken sei und zwar in Anlehnung an das Steinersche Werk der Philosophie der Freiheit. Die dort vorgestellte Erkenntnistheorie war für Beuys ein

⁹⁹⁵ Joseph Beuys Estate. „Hans Peter Riegels Biographie zu Beuys bezeugt hauptsächlich eine Ablehnung der Steinerschen Grundlagen, um so Steiner wie auch Beuys als rechtskonservativ bis rechtsnational einzustufen. Riegel 2013, u. a. 356–362, 398–407, 443–448, 458–459, 473.“ So auch in Beuys Handbuch 285. Doch dieser Linie möchte ich nicht Folge leisten und habe dies an den entscheidenden Stellen dieser Arbeit auch argumentativ verteidigt.

⁹⁹⁶ Harlan 1991.

⁹⁹⁷ vgl. Harlan/Rappmann 1984, 12. gesehen auch in Beuys Handbuch 285.

⁹⁹⁸ Wilfried Heidt, Peter Schilinski oder Wilhelm Schmudt

⁹⁹⁹ Beuys, zit. n. Harlan/Rappmann, 129. So gesehen in Beuys Handbuch 289. Hervorhebung von mir.

Ansatzpunkt, um zu zeigen, dass das Denken, welches in solcher Weise einer Reflexion unterzogen wird, so auch die Lebenswelt neu zu gestalten vermag.¹⁰⁰⁰ Hiermit transzendiert Beuys die Steinersche Lehre und führt seine Soziale Plastik als Novum ein. In jener Sozialen Plastik vollzieht sich 1. infolge des Denkprozesses und 2. infolge des Tuns eine Sozialisation, die in der Grundlage konstruktiv angelegt ist.

Beuys: „Wir müssen also die Formen des Denkens, die inneren Formen des Denkens, als die Voraussetzungen für alle weiteren Verkörperungen ansehen. Aus diesem Grund sehe ich mich veranlasst zu sagen, dass das Denken des Menschen selbst schon eine Skulptur ist und dass es darauf ankommt, ob dieses Denken eine Form bekommt, damit sie auch in der physischen Welt eine Form verkörpern kann. Sehen wir denn nicht den Zusammenhang zwischen den inneren Kräften und dass alles auf die inneren Kräfte und ihre Qualität ankommt, damit in den äußeren Lebensverhältnissen der Menschen vernünftige Einrichtungen zustande kommen?“¹⁰⁰¹ Ein so eingeübtes und reflektiertes Denken, welches von Beuys den Menschen vehement ans Herz gelegt wird, soll die Grundlagen eines Sozialisationsprozesses schaffen.

Aus diesem Grunde waren ihm die Sozialen Organismen so wichtig, in welchen den Menschen die eigenen Fähigkeiten vor Augen geführt werden konnten und jeden Einzelnen als Schöpfer und eben auch Künstler anerkannten. Dass sich darin ein Sprengstoff verbirgt, der auch sehr negative Auswirkungen haben kann, eben weil doch nicht ein Jeder kreativ ist im Sinne eines Schöpfers, lege man nun den Begriff des Demiurgen zugrunde oder den geistigen gar in die Nähe des Göttlichen rückenden Begriff des Schöpfers – auf jeden Fall werden sich daran immer wieder die Geister scheiden.¹⁰⁰²

Das gesamte Beuyssche Programm „Soziale Plastik“ war also ein politisches Konstrukt und damit ein Politikum, es sollte die Politik in Deutschland total verändern.¹⁰⁰³ In diesem Sinne sah Beuys auch die Auswirkungen der sog. Zeit der Aufklärung äußerst kritisch, will heißen, er sah mit Distanz darauf, zumal er in Anlehnung an Adorno, Horkheimer und Marcuse¹⁰⁰⁴ die ganz und gar auf das vom Verstand geleitete Erfassen der Wirklichkeit Bezug nahmen und die darin gesehene Wurzel des Übels kritisierten, da sie damit eine dem Menschsein abträglichen

¹⁰⁰⁰ Rudolf Steiner, Philosophie der Freiheit (1893). Beuys verarbeitet jenes Werk auch als Grundlage für seine Idee einer Sozialen Plastik.

¹⁰⁰¹ Beuys, zit. n. Altenberg/Oberhuber 1988, 138). Gesehen auch in Beuys Hand Buch 289.

¹⁰⁰² Gerade dahingehend zeigen sich und zeigten sich stets Sichtweisen, die eben nicht jede Handlung und jeden Einzelnen als kreativ wertvoll einschätzen. Dazu Folgendes von Nadeau zu Louis Aragon: So „relativierte Aragon in seinem *Traité du style* von 1928 die möglichen Ergebnisse surrealistischer Inspiration. „[...] ist Inspiration keine unerklärliche Heimsuchung mehr, sondern ein natürliches Vermögen des Menschen [...] In Stärke und Umfang schwankt sie entsprechend den Kräften und Fähigkeiten des jeweiligen Menschen. Nicht alles, was aus ihr kommt, ist gleich wertvoll [...] Die Grundgedanken eines surrealistischen Textes mögen z. B. höchst bedeutsam sein; dann ist er wertvoll [...] Ein anderer praktiziert gleichfalls die surrealistische Methode, gibt aber nur hanebüchenen Blödsinn von sich. Dann bleibt sein Geschreibe Blödsinn, auch wenn er es surrealistisch hervorgebracht hat. Einfach Blödsinn.“ Nadeau, 1992, Originalausgabe, *Histoire du Surréalisme*, Paris, 1945. 65. Ganz klar wird hier herausgestellt, dass es bezüglich der Qualität des Kreativseins doch erhebliche Unterschiede gibt.

¹⁰⁰³ Wie man so sagt, die politische Landschaft sollte damit aus den Angeln gehoben werden.

¹⁰⁰⁴ Frankfurter Schule – Kritische Theorie, Horkheimer, Adorno.

Gesellschaftsform verbanden. Die Aufklärung war demnach keine wirkliche Befreiung, weshalb Beuys dem Gefühl und der Intuition den Stellenwert einräumt, um eine Atmosphäre des wirklich Sozialen im seinen Sinne zu schaffen. Hierin scheint erneut der Aspekt des Utopischen auf. Die Soziale Plastik ist so gesehen ein Aufruf zu einer erweiterten Aufklärung, die jene Kantische Aufklärung übersteigt.

Dies bringt Beuys so auch in seiner Rede „Sprechen über Deutschland“ zum Ausdruck¹⁰⁰⁵. Nicht dem Intellekt und dem Verstand kommt hier die exponierte Stellung zu, sondern dem Kunstwerk. Beuys fordert eine Distanz zur Huldigung des Verstandes, indem er der ästhetisch versierten Kritik die Vormachstellung zubilligt. „Das Kunstwerk ist das allergrößte Rätsel, aber der Mensch ist die Lösung. Hier ist die Schwelle, die ich kennzeichnen will als das Ende der Moderne, das Ende aller Traditionen. Wir werden gemeinsam den sozialen Kunstbegriff entwickeln als ein neugeborenes Kind aus alten Traditionen“.¹⁰⁰⁶ Es ist offensichtlich, dass hier eine totale Umgestaltung, um nicht zu sagen ein absoluter Neubeginn, mit welchem althergebrachtes Gedankengut – und eben auch jenes der Aufklärung – überwunden werden sollte. Obwohl Beuys der Ratio im Grundsatz nicht ablehnend gegenüber stand, so zeigt sich hiermit ein weiteres Mal, dass er sich quasi zwischen Intuition und Ratio befand.¹⁰⁰⁷

Beuys beabsichtigte seine Kunst als Aufforderung in dem Modell, der Idee der Sozialen Plastik als *to do* der Menschheit anzubieten. Darin sah er die Möglichkeit direkt die Soziale Plastik als eine Einübung einzuführen, um die Techniken, Fertigkeiten, die benötigt werden in jener ganz neuen Gesellschaft auch wirklich leben zu können und für eine dort zu lebende immer wieder erneuernde Gesellschaft tätig zu sein. Dahingehend gibt Beuys ein eindeutiges wie einfaches Rezept: Indem jeder Mensch denkt und zwar selbstständig und dem eigenen Originären zum Ausdruck verhilft.¹⁰⁰⁸

Wie jene sich erneuernde und dann erneuerte Gesellschaft funktioniert zeigt Beuys in Aktionen wie z.B. der Aktion, in welcher er die Fußwaschung vornimmt und somit ein soziales und dienendes Tun durchführt, um hiermit auch auf die Möglichkeit eines Heilungsprozesses hinzudeuten. Damit ist ein Neubeginn gemeint, ganz im Sinne des „Kehret um“, Mk, 15,1. Beuys benennt seine Aktion als Reinigungsritus und Sozialtherapie. „Er [der Reinigungsritus] bedeutet selbstverständlich nichts anderes als der Versuch eines großangelegten therapeutischen Prozesses, der hier bildhaft wird.

¹⁰⁰⁵ Beuys hielt die Rede am 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen.

¹⁰⁰⁶ Beuys 2002, 13. So auch in Beuys Handbuch 294.

¹⁰⁰⁷ Mit meiner Formulierung lehne ich mich bewusst an den Titel der Habilitationsschrift von Matthias Bunge „Zwischen Intuition und Ratio“ an.

¹⁰⁰⁸ Dass es dennoch das Übersinnliche als ein Etwas gibt, welches sich als das Heilige zeigt und von Erscheinungen wie einem Wunder begleitet sein kann, wird von Rudolf Otto in eben seiner Schrift „Das Heilige“. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. aus dem Jahr 1917 bezeugt. So bezieht sich auch der Theologe Paul Tillich auf das Metaphysische, denn im Menschen, welcher die Offenbarung erkennt, gelangt so die metaphysische Struktur der Welt zu jenem Bewusstsein ihrer selbst. Metaphysisches gelangt hier direkt zum Menschen, ja ist ihm inhärent und als eine Verankerung zu sehen. Paul Tillich, Systematische Theologie I/II. Gesammelte Werke seit 1959. Paul Tillich, Systematische Theologie. 2017.

Es ist im Grunde der Beginn einer Sozialtherapie. Eine völlige Reinigung, eine völlige Heilung des gesamten sozialen Feldes, d. h. bis in die sozialen Organismen hinein, ob sie sich nun Staaten nennen oder wie auch immer; Begriffe wie ‚Wirtschaft‘ oder ‚Demokratie‘ oder ‚Kultur‘: es ist die Unreinheit und muss gereinigt werden. Denn so wie die Welt ist, darf sie nicht sein“. ¹⁰⁰⁹

Spätestens mit dieser Aussage beweist sich auf welcher geistiger Grundlage das soziale Engagement des Joseph Beuys gegründet ist. Der Antrieb bestand vor allem darin, das gegenseitige Verständnis und Dienen wieder in den Mittelpunkt zu stellen. Da er die Gesellschaft seiner Zeit als einen sozialen Organismus sah, welcher aber zutiefst in einer Krise verharrte, beabsichtigte er jener Krise in der Weise zu begegnen, indem er nach einer unbedingten Erneuerung verlangte. „Dieser Sozialorganismus ist so sehr erkrankt, dass es allerhöchste Zeit wird, Radikalkuren an ihm vorzunehmen. Es müssen Maßnahmen [...] ergriffen werden [...], damit dieser Gesundheitszustand erreicht wird“. ¹⁰¹⁰ Der Sozialorganismus ist hier aber kein lebendes Museum, sondern verlangt selbstständig danach Neues entstehen zu lassen., eben wie etwas Lebendiges.

Das Prinzip der absoluten Offenheit, welches hiermit von Beuys veranschlagt wird, zeigt sich auch in seiner Interpretation des Waldes als Spender des Holzes, welcher auch das Holz des Kreuzes war, an dem Christus starb. Beuys ist stets darauf aus, seine ätherisch-ethischen Verzweigungen dem Publikum nahe zu bringen. ¹⁰¹¹ Doch das Substantielle ist bei Beuys auf der Ebene des Geistigen angesiedelt. Es ist die Ebene des Äthers, die Rudolf Steiner auch als Dreh- und Angelpunkt in seiner Pädagogik verkündete. ¹⁰¹²

Wie wichtig ist hier der Mensch für Beuys, der jenen doch eigentlich als unabhängig, vernunft- wie auch emotional begabt ansieht und jenen nun als Material benutzt, um die Gesellschaft zu verändern. Dazu ein Zitat von Isaiah Berlin: „Versuch, das Leben in Kunst umzumünzen, setz(e) voraus, dass Menschen bloßer Stoff sind, dass sie einfach eine Art Material sind, nichts anderes als Farben oder Töne“. ¹⁰¹³ Darin kann ein paradoxer Zustand gesehen werden. Beuys selbst benannte jenen Zustand als Real-Utopie. ¹⁰¹⁴

So gesehen spielt sich, sobald die Rede von der Sozialen Plastik aufkommt, bei Beuys alles im Rahmen zwischen Intuition und Rationalität ab, wobei das Rationale stets mitschwingt, um dennoch nie allentscheidend sein zu können. Dies ist sehr wichtig, denn Beuys verweist in allen seinen Werken in die Richtung des Intuitiven. Ganz in diesem Sinne schwebt über den Beuyschen Arbeiten sowohl der Schleier aller Intuition als auch jener aller Spiritualität. Nicht zuletzt deshalb ist er der Philosophie eines Friedrich von Hardenberg – Novalis – verbunden. In dieser Nähe ist auch

¹⁰⁰⁹ Beuys, zit n. Menekes, 1989, 34.

¹⁰¹⁰ Beuys, zit n. Harlan, 2001, 28. So gesehen auch in Beuys Handbuch 296-297.

¹⁰¹¹ In ähnlicher Weise so auch zu finden bei Menekes 1989, 48. Auch in Anlehnung an Beuys Handbuch 295-296.

¹⁰¹² Ätherleib bei Rudolf Steiner. Körperleib, Ätherleib, Astralleib, Ichleib – so die Stufenleiter bei Steiner.

¹⁰¹³ So Hardy 2004, 245. Zitiert in Beuys Handbuch 296. Isaiah Berlin 2004, 227.

¹⁰¹⁴ Beuys Handbuch, 301.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher zu verorten, welcher in seiner Ästhetik wie auch in seiner Hermeneutik¹⁰¹⁵, Dialektik¹⁰¹⁶ und dem Broullion zur Ethik¹⁰¹⁷ das Spirituelle über alle Ratio stellt. Die Reden über die Religion¹⁰¹⁸ geben hier ein großangelegtes Bild.

Seine Idee der Sozialen Plastik in die Praxis umzusetzen war das wichtigste Anliegen und hier sind es die Praktiken, die für die Sozialisationsforschung interessant sind. Beuys nahm folgende Praktiken in den Blick: Fernsehinterviews, Podiumsdiskussionen, Aktionen, Performances und selbstverständlich – so wie er es mehrfach bekundete – seine Zeichnungen, die schon von Anfang an, die Soziale Skulptur bzw. Plastik in sich tragen und darauf verweisen. Erkenntnis ist für Beuys als eine gefühlsmäßig erfahrbare und intuitiv wahrnehmbare Besonderheit bezeichnend. Es ist jenes, was mit der Sozialen Plastik für jeden Menschen erreicht werden kann und soll. Damit geht es um die Erkenntnis dessen, was als das Eigentliche dem Leben und der Welt zugrunde liegt und so auch, um mit Goethe zu sprechen, „was die Welt im Inneren zusammenhält“.¹⁰¹⁹ Beuys als der Goetheverehrer und Anhänger seiner nicht nur literarischen, sondern auch der naturwissenschaftlichen Werke¹⁰²⁰, kann in diesem Sinne interpretiert werden.¹⁰²¹ Zumal auch Goethe der Intuition den Vorrang einräumte.¹⁰²²

Ihm kommt es nun darauf an, das Sinnliche wie auch das Sittliche des Menschen in neuer und überzeugender Art anzusprechen, um es in ein Gleichgewicht zu bringen. In diesem Sinne war Beuys auch an Schillers Ideal einer Erziehung des Menschengeschlechts orientiert. Schiller bezeugt in seinem politisch-ästhetischen Projekt eine „ästhetische Kultur“, die nicht als „eine vom alltäglichen Lebenszusammenhang getrennte Sphäre von Kunstproduktion und Kunstgenuss“ sichtbar ist, sondern sich als „eine Veredelung des gesamten menschlichen Verhaltens, eine Ausbreitung von Schönheit in allen Gebieten menschlichen Tuns“ zeigt.¹⁰²³

An jenen Ideen orientiert, will Beuys zwischen Geistigem und Materiellem vermitteln, um letztlich in Ausübung jener Vermittlung, einer Sozialisation innerhalb der Sozialen

¹⁰¹⁵ Schleiermacher Hermeneutik und Kritik, (Hrsg.) Manfred Frank, Auf der Basis der handschriftlichen Notizen von Friedrich Lücke. Frankfurt am Main 2011.

¹⁰¹⁶ Schleiermacher Dialektik (Hrsg.) Manfred Frank, 2 Bände. Frankfurt am Main 2001.

¹⁰¹⁷ Schleiermacher Broullion zur Ethik 1805/06 (Hrsg.) Hans Joachim Birkner, Hamburg 1981.

¹⁰¹⁸ Schleiermacher Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern. 1799

¹⁰¹⁹ Am Ende des Faust Monologs.

¹⁰²⁰ Goethes naturwissenschaftlichen Werke: Goethe Handbuch Supplemente 2, Hrsg. Manfred Wenzel, Stuttgart 2012.

¹⁰²¹ Auch Rudolf Steiner war ein Verehrer Goethescher Kunst.

¹⁰²² Goethe Handbuch Supplemente 2, a.a.O, 566: So faszinierte Goethe die Biographie von John Í Hunter, „da er ganz ohne Schulausbildung und aus eigener Neigung und Intuition heraus ein bedeutender Naturforscher seiner Zeit geworden war.“ (FA I, 25, 37)

¹⁰²³ Schiller 1991, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 27. Dazu Taylor Refiguring „For Beuys, however, the personal must explicitly become the political. He is deeply committed to the founding tenet of the avant-garde, which dates back to Schiller’s Letters on the Aesthetic Education of Man (1794), according to which one must transform the world into a work of art. We have seen that Beuys developed his notion of social sculpture in which personal transformation effects sociopolitical change to meet this challenge. Working in the midst of the social and political turmoil of the 1960s and 1970s, he remained convinced that change was not only necessary but truly possible“. Taylor, Refiguring 52.

Plastik die Basis zu bereiten. Gleichzeitig betont er, „Jede Arbeitsintention ist ein Ansatz zu einem großen Kunstwerk“.¹⁰²⁴ Darum ist es so wichtig hervorzuheben, dass jede Tätigkeit und Arbeit, die mit einer dementsprechenden Absicht *gemacht* wird, zu einem Vorgang der Kunst nur im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes werden kann – und *sogar zwangsläufig dazu werden muss*.

Inwieweit er von dem Philosophen Fichte beeinflusst war, ist eine wichtige Frage, denn so ist auch in gewisser Weise sein Menschenbild und die Eigenständigkeit hinsichtlich der Ideen Steiners ersichtlich. Man darf davon ausgehen, dass Fichte die Philosophie Immanuel Kants auslegte und seine Sichtweisen sehr stark auf das Ich zentrierte.

Das Ich war hier in einer Weise wichtig, dass sich alles an jener Ichheit auszurichten hatte. So wirkte er auch auf die deutsche Romantik und legte seine Interpretation des sich neu entdeckenden Menschen, der sich durch jene Radikalität des Ich, welche sich als Zentrum sieht und alles, so die Welt wie auch das Subjekt und Objekt als im Ich gesetzt aus diesem Blickwinkel betrachtet. Es ist die Welt, die uns umgibt, aber die wir mit unserem Ichsein bestimmen. Das Ich transformiert die von ihm gesehene Welt¹⁰²⁵ Das in einer solchen Macht stehende Ich, das Ich als Machtfaktor schlechthin, hat Beuys stark beeindruckt, zumal gerade die Soziale Plastik als Plattform zu verstehen ist, auf welcher sich das Modellieren und Verändern am menschlichen Gemeinschaftsleben abspielt. Auch hier besteht jene Dynamik und Macht, die bereits Fichte als ein sich selbst setzendes Ich hervorhob. Damit besteht eine Transformation Fichtescher Gedankenwelt auch bei Beuys und man darf sagen, dass er jene Transformation als Interpretation eher selbstständig vornahm und sich nicht in absoluter Übereinstimmung mit Rudolf Steiner befand.¹⁰²⁶

267

¹⁰²⁴ Beuys, zit. n. Harlan, ebd., 127.

¹⁰²⁵ Bei Kant ist es die Erscheinung. Es handelt sich beider Welt immer um das, welches wir wahrnehmen und wir nehmen nur alles mit und durch Erscheinungen wahr. Was wirklich hinter den Dingen ist, bleibt verborgen. „Wenn wir aber auch von den Dingen an sich selbst etwas durch den reinen Verstand synthetisch sagen könnten (welches gleichwohl unmöglich ist), so würde dieses doch gar nicht auf Erscheinungen, welche nicht Dinge an sich vorstellen, gezogen werden können. Ich werde also in diesem letzteren Falle in der transzendentalen Überlegung meine Begriffe jederzeit nur unter den Bedingungen der Sinnlichkeit vergleichen müssen, und so werden Raum und Zeit nicht Bestimmungen der Dinge an sich, sondern der Erscheinungen sein: was die Dinge an sich sein mögen, weiß ich nicht und brauche es auch nicht zu wissen, weil mir doch niemals ein Dinge anders als in der Erscheinung vorkommen kann.“ Kant KrV A276, AA IV, 178; Bei Reclam 360-361.

¹⁰²⁶ Steiner hatte Fichtes Schrift „Die Anweisung zum seligen Leben“ (populärphilosophische Vorlesungen) mit Begeisterung gelesen, hatte sich Fichte doch hiermit des Freiheitsgedankens wie andererseits auch dem christlichen Glauben zugewandt gezeigt. Teilweise wurde Fichtes „Anweisung“ als Kehrtwende zu seinen frühen Schriften wie der Appellation oder der gesamten Wissenschaftslehre gesehen. Doch muss in Betracht gezogen werden, dass sich ein Aufbruch in Dualität zum christlichen Glauben auch bei Fichte nicht in Abrede stellen lässt. In dieser Hinsicht zeigen sich Übereinstimmungen zum Werk von Rudolf Steiner. Fichtes ästhetische Geistphilosophie entfaltet sich zudem in seiner Vorlesung „Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabens in der Philosophie“. Fichte, Johann Gottlieb: Sämtliche Werke, (Hrsg.) Immanuel Hermann Fichte, 8 Bde., Berlin 1845/46, SW II/3, S. 315–342) Darüber hinaus war der Logos mit allentscheidend für Fichtes Ausführungen. Obraz 2001.

16.3 Sozialisatorisches im Motiv Fluxus

Ohnehin geht es auch Beuys um keine Romantisierung, die sich leider oft in Form eines Klischees zu etablieren scheint¹⁰²⁷, sondern um eine tiefgreifende Ebene, die auf Intuition, Empathie und nicht zuletzt auf eine emotionale Intelligenz setzt. „Also ich verlange eine bessere Form des Denkens, des Fühlens und des Willens. Sie sind die wirklichen ästhetischen Kriterien. Aber sie sind nicht nur bei den äußeren Formen zu beurteilen, sie sind schon im Innern des Menschen selbst zu beurteilen und werden dann da anschaulich.“¹⁰²⁸ Die Romantik wird oft missverstanden.¹⁰²⁹ Bildung steht hier ebenso im Mittelpunkt wie eine neu sich entwickelnde Sozialisation, zumal erstere ein Ausdruck jeglicher Sozialisation ist. Sie bedingen quasi einander. In diesem Sinne sei Novalis zitiert: „Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen.“¹⁰³⁰ Auch Beuys legte bekanntlich seine Soziale Plastik in diesem Sinne an und so darf darauf verwiesen sein, dass sich hier Bildung und der Aspekt einer neu zu erfahrenen Sozialisation hier finden und zwar sehr in Anlehnung eines Ausspruchs von Novalis: „Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden.“¹⁰³¹ Auch Novalis kann hier durchaus im Sinne eines Utopisten gedeutet werden wenn er in den Vermischten Bemerkungen ausführt: „Der Geist ist jederzeit poetisch. Der poetische Staat – ist der wahrhafte, vollkommene Staat.“¹⁰³² Darin zeigen sich Tendenzen, die auch Beuys aufnimmt, denn das Poetische ist im Sinne der Poiesis aufzufassen.¹⁰³³

268

Auch darin verweisen die Beuys'schen Ausführungen zur Sozialen Plastik des Modellierens auf einen dynamischen und fließenden Aspekt, welcher in der Bewegung des Fluxus eine Ausprägung erfuhr, und so ist es jene Fluxus-Bewegung, welcher Beuys zumindest für eine gewisse Zeitspanne sehr verbunden war. Die Bewegung Fluxus forderte dazu auf, an den Aktionen teilzunehmen, es also nicht nur bei dem Schauen zu belassen, sondern aktiv in das jeweilige Geschehen mit einzugreifen. Fluxus war auch in dieser Hinsicht fließend, da es keine strikte Abgrenzung zwischen Aktion und Publikum geben sollte. So wurde bei Fluxus im eigentlichen Sinne das umgesetzt, was sich ohnehin als Atmosphäre zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, Rezipienten, entwickeln soll bzw. entwickeln muss. Beuys sah darin eine politisch wirkende Energie, die es dann auch möglich machen könnte, den Geist des Konstruktiven im Menschen zu erwecken und zwar einer großen Gruppe von Menschen und schließlich die Menschheit, womit sein Konzept in Bezug auf eine

¹⁰²⁷ Romantik als Klischee

¹⁰²⁸ Beuys, zit. n. Grinten/Mennekes 1984, 116. So auch gesehen in Beuys Handbuch 305.

¹⁰²⁹ Dazu vor allem die Ausführungen von Stefan Matusche, *Der gedichtete Himmel* 2021.

¹⁰³⁰ Novalis, zit. n. Tieck/Schlegel 1837a, 127.

¹⁰³¹ Novalis, zit. n. Tieck/Schlegel 1826, 172), heißt es in den Fragmenten *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (1798). So auch angeführt in Beuys Handbuch 305.

¹⁰³² Novalis, zit. n. Kluckhorn/Samuel 1977, 468.

¹⁰³³ Poiesis: Auf jeden Fall wird ein ‚Etwas gemacht‘. Der griechische Ausdruck für das ‚Machen‘: poiesis bekundet sogleich den Zusammenhang mit dem Begriff ‚poiesis‘, der auch für die Poesie steht. Der literarischen Überlieferung zufolge wird bezeugt, das ‚poiesis‘ sowohl das Machen des Handwerkers und das des großen Bildhauers meint – und dann eben auch noch jenes exponierte Können, aus der bloßen Intuition heraus ‚Etwas‘ zu machen.

Sozialisation hier erneut tragfähig wird. Das Politische als Ebene des Zusammenwirkens, ganz im klassischen Sinne.¹⁰³⁴ Auf diese Weise wollte er in seinen Aktionen die Grundlagen für das Verstehen eines sozialen Organismus erwecken, der als Kunstwerk – als Gesamtkunstwerk aller Menschen – inmitten der Lebenswelt stehen sollte.¹⁰³⁵

Damit bestand innerhalb seines Konzeptes der Sozialen Plastik immer eine fließende, ja verfließende Linie zwischen dem Modellieren an der Sozialen Plastik als einem Organismus, lebend und künstlich zugleich¹⁰³⁶ und so entsteht auch der Eindruck, dass sich jenes Modellieren als spezifische Kunst im Alltagsleben verflüchtigt. Für Beuys war es demgegenüber entscheidend, dass sich hier zwar Übergänge fließend ergeben mussten, aber dass jene sich nicht gegenseitig auflösen konnten.¹⁰³⁷

Hiermit eröffnet sich gleichsam erneut der Rückbezug auf die Quelle Friedrich Schiller, welcher beabsichtigte, das Volk ästhetisch zu bilden. So bereits bekundet in seinen zahlreichen Schriften.¹⁰³⁸ Damit knüpfte Beuys direkt an die Ideen Friedrich Schillers, hinsichtlich des Modells einer ästhetischen Bildung an. Das Ästhetische ist hier bei Beuys extrem weit gefächert und bezieht sich auf alles, was mit den Sinnen erfahrbar ist und ebenso auch der Intuition wie auch der Emotion zuneigt. Beuys geht dabei selbstverständlich von dem evolutionären Charakter der gesellschaftlichen Umgestaltung aus, eben ganz im Sinne eines natürlichen Ansatzes – eines der Natur verbundenen Denkens. Ein ad hoc Umsturz wurde von Beuys nicht beabsichtigt. Seine gesellschaftsrelevante Kritik bezog auch jenen Blickwinkel marxistischer Kritik mit ein, zumal Beuys deutlich die Selbstbestimmung wie auch die Selbstorganisation des menschlichen Wesens als selbstständiges Ich stets im Blickwinkel seiner Argumentation bezeugte. Grundlegend kam es ihm darauf an, dass der Mensch nicht nur in einem System der Wirtschaft funktioniere.

Dabei erweiterte Beuys die Perspektive eines Schillers, wie auch Goethes und auch eines Novalis noch einmal um entscheidende Nuancen, denn die Soziale Plastik war ein Konstrukt ganz im Sinne von Menschen für den Menschen. Es bedurfte bei Beuys eben nicht mehr des Genies¹⁰³⁹, um als Künstler in der Sozialen Plastik tätig sein zu können.

Seine Arbeit *Das Kapital*¹⁰⁴⁰ bringt es hier auf den Punkt, denn Kunst ist ihm ein Kapital, wie es vergleichsweise auch Pierre Bourdieu mit seiner Theorie des

¹⁰³⁴ Politeia, Politikos – Platon. Bei Aristoteles das zoon politikon.

¹⁰³⁵ So in Anlehnung an Beuys 1973, 30.

¹⁰³⁶ Womit hier ein Paradoxon anzunehmen ist.

¹⁰³⁷ Dazu auch, Vischer, 1991.

¹⁰³⁸ So in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, Schiller 1991.

¹⁰³⁹ Die spezielle Genieästhetik eines Johann Joachim Wickelmann und wie sie auch von Wackenroder „ausgerufen“ wurde, wären in der sozialen Gesellschaft eines Joseph Beuys nur im Sinne einer Ausgrenzung zu verstehen. Beuys beabsichtigte aber ganz im Gegenteil, alle Menschen teilhaben zu lassen. In diesem Sinne hätte er wohl auch gesagt, dass jeder Mensch ein Genie sei oder zumindest potentiell Geniecharakter aufweise.

¹⁰⁴⁰ Das Kapital Raum 1970-1977

Habitus¹⁰⁴¹ verdeutlichte, in welchem er auf die unterschiedlichen Vorräte von Kapital den Fokus legt. So sind z.B. Bildung wie auch bestimmte Fähigkeiten bei Bourdieu eine Art Kapital wie das Geld.

„Es handelt sich um dieses für viele Leute noch schwer zu verstehende Prinzip, dass Kunst heute nicht mehr Kunst sein kann, wenn sie nicht in das Herz unserer vorgegebenen Kultur hineinreicht und dort transformierend wirkt. [...] Wir leben in der Tat in einer Wirtschaftskultur. Wir dürfen uns da gar nichts vormachen: Wir leben sonst in überhaupt keiner Kultur! Was sonst noch ist, hat einen Nischencharakter, sind Traditionen, die irgendwie mit rübergeschleppt werden, oftmals arg missbraucht werden zur Dekoration von Wirtschaftsabsichten, die meistens von Egoisten betrieben sind, Profitmaximierung, Ausbeutung hier und da, usw. [...] Das heißt: eine Kunst, die nicht die Gesellschaft gestalten kann und dadurch natürlich auch in die Herzfragen dieser Gesellschaft, letztendlich in die Kapitalfrage hineinwirken kann, ist keine Kunst – das ist die Formel!“¹⁰⁴² Ganz klar ist diese Aussage als politisch motiviert wie auch als gestalterisch im Sinne eines Bildungsprogramms zu sehen, welches sich als Produkt eines Prozesses der Sozialisation vollendet – vollenden soll.

Obwohl nun Beuys so sehr dem evolutionären Aspekt verbunden ist, so zeigt sich doch überdeutlich, dass er hiermit ebenso eine revolutionäre Änderung in Aussicht stellt, so wie es seine Feststellung bekundet, eine Kunst, die nicht die Gesellschaft gestalten könne, sei keine Kunst. Auch hier verzahnt sich in den Beuyschen Äußerungen das sozialisatorische Element mit jenem der Bildung, denn das Kunst nur Kunst ist, sofern sie sozial ist, dieser Gedanke muss zuallererst auch von den Menschen miterlebt und nachvollzogen werden, also in die individuelle Gedankenwelt eingebildet werden– bzw. in jener gebildet – werden. Es ist der sich stetige Selbstbestimmungsdrang, welchen Beuys als Grundlage seiner evolutionär wie auch revolutionär angelegten Kunst anspricht. Der Mensch ist bestimmt sein Selbstsein zu bestimmen, aber eben doch in Abgleichung und Angleichung zu seinem Umfeld. So zumindest die gängige These der Soziologie und hier im Besonderen der Sozialisationstheorie (Mikroebene).¹⁰⁴³ Dennoch ist es allentscheidend, auch die eigene Dynamik miteinzubeziehen, zumal dadurch sogleich auch das Umfeld in oft nicht unerheblichem Maße beeinflusst wird. Auch dies ist eine gängige These.

Die so neuverstandene Kunst des Joseph Beuys fungiert hier als Katalysator, um den revolutionären wie ebenso evolutionären Tenor im menschlichen Tun zu bestärken. Der Kunst kommt hier zwar das revolutionäre Potential zu, doch muss es vom Menschen erkannt und umgesetzt werden. Jegliche selbstbestimmende Energie des Menschen sieht Beuys auch in jener neuen Kunst und also in der Sozialen Plastik

¹⁰⁴¹ Bourdieus Konzept des Habitus bietet kaum Handlungsspielräume für den Einzelnen, der quasi vom sozialen Raum gesteuert wird. Dabei sind Geschmack und Haltung kein Ausdruck einer spezifischen Individualität, sondern werden durch die Position bestimmt, welcher der Einzelne im sozialen Raum einnimmt. Eigentlich eine ausweglose Situation. Die oberste Schicht innerhalb oder hier oberhalb der Gesellschaft zeichnet sich vor allem durch ein Bestreben aus, die Macht zu erhalten. Dennoch liegt bei Bourdieu nie eine absolute Statik vor.

¹⁰⁴² Beuys, zit. n. Stüttgen 1986, 117. So gesehen auch in Beuys Handbuch 334.

¹⁰⁴³ Grundmann 2006, 111f., 161f.

verwirklicht. Auch hier besteht wieder die Dualität der Kunst einerseits in Form der Sozialen Plastik als Gesellschaftskonstrukt und andererseits die menschliche Kreativität, die in steter Oszillation zwischen dem eigenen Tun und dem Ganzen der Sozialen Plastik zum Ausdruck gelangt und darin einen Kernpunkt Beuyscher Sichtweise offenlegt.

16.4 Die Schwachpunkte des Sozialen in der Sozialen Plastik

Die Ungeheuerlichkeit des Potentiellen, der potentiellen Möglichkeiten eines jeden Menschen sind jene Vielschichtigkeit, aus welcher sich der Mensch in seinem Menschsein bei Beuys speist.– eigentlich könnte man sogar von *dem* Beuyschen Menschen sprechen. Damit erweist sich zugleich eine Unvorhersehbarkeit, die Beuys aber bewusst in Kauf nahm, zumal die Soziale Plastik einem lebenden sozialen Organismus nachempfunden wurde. Eine gewisse Hybris erkannte er den Menschen zu, um eben das optimal Mögliche erreichen zu können. „L' État ce moi! Ludwig XIV. hat es allein für sich in Anspruch genommen zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, das kann heute jeder Mensch für sich in Anspruch nehmen. Also heute ist jeder Mensch Sonnenkönig; das ist das Prinzip“.¹⁰⁴⁴ Kritikpunkte mögen hier angebracht sein, denn Beuys gibt jedem Menschen damit nicht nur das Recht auf Eigenständigkeit und darauf etwas Besonderes und Herausragendes zu sein, sondern auch darauf sich allein in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.

Beuys konstatierte jedoch die Wunde¹⁰⁴⁵ als eine Katastrophe für die Menschen, die sich aus den Folgen des ersten und zweiten Weltkrieges ergeben hatten und der sog. „deutsche Geist“ wurde von ihm im Zusammenhang eines Verantwortungsbewusstseins gestellt, welches sich so an die Deutschen und eben den deutschen Geist richtet. Damit ist die Konstruktion erkennbar, die Beuys dahingehend anlegte, dass ein jeder seinem Gewissen unterworfen und in dieser Hinsicht ein Souverän mit eben solchem Status sei. In dieser Hinsicht lässt sich also auch seine Äußerung in Anlehnung auf die Souveränität Ludwig XIV. verstehen, jeder Mensch sei ein Sonnenkönig, eben weil damit eine Verantwortung immensen Ausmaßes verbunden ist. Ganz in diesem Sinne ist im Menschen, in seiner seelisch-geistigen Kapazität nicht nur die Freiheit, und die Kreativität zu verorten, sondern eben auch jene Souveränität, die einem Herrscher zugemessen wird.¹⁰⁴⁶

Damit ist die Soziale Plastik die Grundlage, die Basis jeden Lebens. „[...] wenn ich die soziale Skulptur als Grundlagenwissenschaft habe. Erst dann wird es überhaupt wieder einen Grund geben, etwas in Holz zu machen“.¹⁰⁴⁷ Eine überaus wichtige Aussage von Beuys, denn hiermit bezeichnet er eine Verbindungslinie zur Philosophie Fichtes, von welchem er inspiriert war. Auch Fichte ging es darum eine Grundlagenwissenschaft

¹⁰⁴⁴ Beuys, zit. n. Rywelski 1970, o. S.. so auch gesehen in Beuys Handbuch 338.

¹⁰⁴⁵ Man denke an „Zeige die Wunde“. Damit bedeutet Beuys auch eine Scham.

¹⁰⁴⁶ In Anlehnung an Beuys, Beuys 1986, 58.

¹⁰⁴⁷ Beuys, zit. n. Harlan/Rappmann 1984, 21. So gesehen auch in Beuys Handbuch 346.

zu etablieren und jener widmete er sich in seiner Schrift der Wissenschaftslehre.¹⁰⁴⁸ Fichte war bestrebt, das wahre Wissen zu begründen, was sich so wie es sich z.B. als Winkelsumme im Dreieck 180 Grad zeigt. Alle Wissenschaft bedürfe der Begründung und so war es wichtig den Grund warum etwas als wahr anzunehmen sei, bewiesen und also begründet werden müsse.

Die Systematik, die sich als Gefüge zeige und in dieser Weise auch eine systematische Herleitung ermögliche, war hier eine basale Aussage. Es muss demnach eine Grundlage all dessen geben, von welcher alles abgeleitet werden könne. Das Gefüge der Wissenschaft verweist letztendlich auf eine Wissenschaft, welche all die anderen begründet. Damit stellt sich die Frage nach einer allentscheidenden Grund- oder Urwissenschaft. Jene Urwissenschaft, war für Fichte die Wissenschaftslehre. Er benannte sie als Wissenschaft von einer Wissenschaft überhaupt.¹⁰⁴⁹ Auch der Aspekt der Goetheschen Urpflanze klingt hier an.¹⁰⁵⁰ Es ist der Wunsch etwas absolut Grundsätzliches zu finden. In dieser Richtung verortet auch Beuys seine Idee der Sozialen Plastik, womit das Grundlegende aller Lebenswelt, aller Kunst und allen menschlichen Zusammenlebens und -Lernens begründet werden sollte.

Ganz in diesem Sinne sei das folgende Zitat angeführt: „Die Idee der Aktion ist ja die Idee einer Transformation, aus einem tradierten Kunstbegriff auszubrechen, also die Grenzscheide zu markieren zwischen einer tradierten, traditionellen Kunst, wobei die Moderne eingeschlossen ist, und einer anthropologischen Kunst, einer auf den Menschen generell gerichteten Kunst [...]“.¹⁰⁵¹

272

Auch in dieser Hinsicht mag die Podiumsdiskussion, die Beuys mit Max Bense, Max Bill und Arnold Gehlen führte, ein Hinweis auf seine spezifische Sichtweise auf jene konstruktiv ausgerichtete und in einer Sozialisation erfolgenden Bildung Konkretheit erfuhr. Er beabsichtigte das ganz und gar Neue und war auch nicht an marxistisch geprägten Überlegungen ausgerichtet, sondern bekundete seine Abneigung gegenüber dem Marxismus. Eine Diktatur jedweder Art – auch jene des Proletariats war für ihn nicht akzeptabel.¹⁰⁵² Und dies obwohl Beuys sehr wohl die Lebensumstände der Arbeiter kritisierte und einer Verbesserung zuführen wollte und den Kapitalismus auch nicht als erstrebenswert beurteilte, war er, obwohl ein Kritiker des Kapitalismus, dennoch nicht dem marxistischen Ideal anhängig, da er auf unbedingte Freiheit und Eigenentscheidung wie eben auf seine vielbeschworene Kreativität setzte. Dies alles kondensiert in seinem Konstrukt der Sozialen Plastik.¹⁰⁵³

Das Ich als ein Selbst, welches in gewisser Abhängigkeit mit dem jeweiligen Umfeld, eben Familie, Kollegen, Freunde, Vereine etc. einer steten Varietät unterliegt, aber dennoch der grundsätzlichen Selbstbestimmung mächtig ist, war so gesehen das Prinzip und schließlich das ausgearbeitete Konzept der Sozialen Plastik. Das Selbst

¹⁰⁴⁸ Fichte legte damit ein Konzept vor, welches sich als Grundlage aller Wissenschaftsdisziplinen auswies.

¹⁰⁴⁹ Fichte GA I,2,118.

¹⁰⁵⁰ Goethe, Urpflanze

¹⁰⁵¹ Beuys, zit. n. Schneede 1994, 8. So such gesehen in Beuys Handbuch 347.

¹⁰⁵² Adriani/Konnertz/Tomas 1981, 292.

¹⁰⁵³ So auch verdeutlicht in „Kunst = Kapital“ Beuys 1992,

beeinflusst jegliche soziale Struktur, um selbst wieder von jener beeinflusst zu werden. Beuys reflektiert daher in und mit seiner Konstruktion der Sozialen Plastik auf eine Wechselbeziehung zwischen Ich und Selbst zu all den anderen Ich, was sich in jedem Oszillieren bekundet.

Wie wichtig ihm das Ich und die Selbstbestimmung sind mag das folgende Zitat verdeutlichen: „Die Lösung liegt allein in der Idee der Selbstbestimmung, der Selbst-Regierung, der Kreativität und der Erschließung neuer Arbeitsmöglichkeiten, denn es gibt keine neuen Arbeitsplätze mehr“.¹⁰⁵⁴ Aus diesem Grund schlug er auch jene Tonart an, die in der FIU vor allem propagiert und angewandt wurde, dass nämlich das Geistige und also die nicht materielle Arbeit im Kollektiv eine Atmosphäre schafft, die ein „soziales Verhältnis“ kreiere.¹⁰⁵⁵

Hervorzuheben ist, dass Beuys den Menschen den Ausweg aus der entfremdenden Arbeitswelt bieten wollte, um jedem einzelnen im wahrsten Sinne des Wortes die Selbstverwirklichung zu ermöglichen. Es geht darum „einen Arbeitsplatz her[z]ustellen, auf dem sichtbar wird, wie der erweiterte Kunstbegriff wirkt, das heißt, wie er sich als erweiterter Kunstbegriff vom tradierten Kunstbegriff unterscheidet und auf was er sich bezieht“.¹⁰⁵⁶

Beuys beschwört geradezu immer wieder eine Energie, die evolutionär in die Welt gekommen sei und so auch in jedem Menschen walte. Wolfgang Zumdick hat dies in seinen Vorträgen herausgestellt.¹⁰⁵⁷ Dabei spielte Beuys auf die geistigen und sozialen Formen der Energie an, die sich aus der Energie der Natur speisen und infolge Transformationen jene sozialen Energien im Menschen erwecken. Geistige wie soziale Wärme sind im Beuysschen Sinne als Energiezentrum inmitten der Gesellschaft angesiedelt.¹⁰⁵⁸ Damit kann wiederholt gesagt werden, wie sehr Beuys jene Transformationen zwischen Natur und Geist für das menschliche Zusammenleben und die Erneuerung der umgebenden Lebenswelt als basal einschätzte. Doch gerade darin bezeugen sich die Schwachpunkte, die so auch schon Rudolf Steiner vorgeworfen wurden und ihn als Wissenschaftler in seiner Zeit diskreditierten. Gefühl, Fluidum, die Verbindung zu Geisterwelten und das stete Durchscheinen mythologischer wie auch mystischer Tendenzen, verlangen nach einer Einübung und schließlich nach einem bedingungslosen Vertrauen in die Beuyssche Sichtweise. Die von Beuys geradezu mit Vehemenz heraufbeschworene Transformation avanciert dennoch zum Schwachpunkt der Sozialen Plastik schlechthin.

¹⁰⁵⁴ Beuys, zit. n. Morgan 1985, 72. So auch in Beuys Handbuch angegeben, 354.

¹⁰⁵⁵ Lazzarato 1998, 46. So gesehen in Beuys Handbuch 354. „Die fortschreitende Deindustrialisierung machte Platz für den Dienstleistungssektor, der neue „immaterielle“ Arbeits- und Produktionsverhältnisse hervorbrachte, die sich entsprechend soziologischer, kultur- und politikwissenschaftlicher Beurteilungen an der Figur des/der Künstlers/in und dessen kreativer, flexibler und autonomer Arbeit orientiere.“ Lazzarato 1998, 39–52., 39. So auch Beuys Handbuch 253.

¹⁰⁵⁶ Beuys, zit. n. Lange 2017, 227.

¹⁰⁵⁷ Wolfgang Zumdick, so z.B. Der Tod hält mich wach. Über Tod und Auferstehung im Werk Joseph Beuys' und Rudolf Steiner. Skulpturenpark Waldfrieden www.youtube.com> watch. Zumdick, HHU, Institut für Kunstgeschichte. Ringvorlesung, Joseph Beuys und die Philosophie.

¹⁰⁵⁸ Carolin Angerbauer stellt fest, mit welcher Intensität Beuys jene Begrifflichkeiten verwendet. Angerbauer 2015, 260; vgl. ebd., 16.

Im Besonderen sind es Gespräche in der Umgebung der *arte povera*¹⁰⁵⁹, die Beuys dazu nutzte seine diesbezüglichen speziellen Ideen zur Transformation Energie und Mensch zu verdeutlichen. „Eine bestimmte Energie wird über das Moment der Bewegung in eine bestimmte Form gebracht, das ist ein Prozess. Es ist ein einfaches Gesetz: Ich greife in ein unbestimmtes Material, Fett oder Ton, und durch eine bestimmte Bewegung bringe ich das in eine Form. Es ist auch wichtig, dass man diese Form in eine unbestimmte Form zurückführen kann“.¹⁰⁶⁰

In diesem Sinne zeigt sich Beuys hier wieder als Künstler, als Bildhauer – aber selbstverständlich in der Blase des erweiterten Kunstbegriffes. Bewusst sei hier wiederum auf das Wort der „Blase“ verwiesen, da die Problematik hier nicht übersehen werden darf, dass sich auch Beuys in jener sehr eigenen Welt des erweiterten Kunstbegriffes bewegte, die eine darin befangene Sichtweise äußerte und zwar zumindest hinsichtlich all jener der Tradition verbundenen Blickpunkte. Sein extrem weitangelegtes in sich verschachteltes Gefüge von Sozialisation, Konstruktivismus, Bildung, Anthropologie bezog sich im Innersten auf den Kern einer Quelle der Energie, die den Menschen dazu befähigen sollte, all jene Ideen, die auch die Soziale Plastik bedingen, zu verwirklichen.¹⁰⁶¹

So zeigt sich auch jener von Beuys installierte Mechanismus innerhalb der Sozialen Plastik, der besagt jeder Mensch sei dazu in der Lage, eine neue „anthropologische“ Kulturepoche *miteinzuleiten*. „[...] die Evolution der Kunst geht von der Moderne [...] aus, geht in die anthropologische Kunst, und in diesem Felde entsteht die Soziale Kunst: das soziale Kunstwerk und die Gesellschaft als Kunstwerk, als Utopie, die Gesellschaft als das höchste Kunstwerk, was sogar über die Einzelkunstwerke hinausreichen soll. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ könnte man es auch nennen. Das ist nur machbar mit der Beteiligung aller. Und aus diesem Grunde ist der Begriff auch so bezeichnet, als ein ‚Erweiterter Kunstbegriff‘. Es ist also nicht der Kunstbegriff von eh und je, [...] sondern es ist der Erweiterte Kunstbegriff gemeint, der die Soziale Kunst als neue Disziplin aus sich entlässt“.¹⁰⁶²

Die den Menschen eigene Kreativität war für Beuys der Beginn der gesellschaftlichen Totaländerungen, die er auch in mehreren anderen Bewegungen als Ankündigung sah, die Bürgerinitiativen wie die Frauenbewegung, alle Friedensbewegungen wie auch die anthroposophische Bewegung, die christlichen Dynamiken, die sich einer Ökumene und Neuorientierung widmeten. Er sah darin eine „gesamtotherne Bewegung“, welche er direkt unterstützen wollte und zwar so wie er es in folgendem Zitat zusammenfasste: Die „Bürgerinitiativen, die ökologische, die Friedens- und die Frauenbewegung, die Bewegung der Praxismodelle, die Bewegung für einen

¹⁰⁵⁹ Gespräche von Beuys mit Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Achille Bonito Oliva.

¹⁰⁶⁰ Beuys, zit. n. Burckhardt 1986, 140. So auch angegeben in Beuys Handbuch 357.

¹⁰⁶¹ Ganz in diesem Sinne rekurren darauf auch Levin 1990; Tisdall 1990; Heckmann 2010; Ursprung 2021, 177–185.

¹⁰⁶² Beuys/Ende 1989, 21.

demokratischen Sozialismus, einen humanistischen Liberalismus, einen Dritten Weg, die anthroposophische Bewegung und die christlich konfessionell orientierten Strömungen, die Bürgerrechtsbewegung und die 3. Welt-Bewegung“, fasste er als gesamtalternative Bewegung zusammen. Es war der Ausdruck und Beginn dessen, was er zu bewirken dachte.¹⁰⁶³

Beuys beabsichtigte mit seiner Idee und dem Konstrukt der Sozialen Plastik quasi eine Lücke in der Forschung zu schließen, so wie er Forschung vor allem durch eine besondere Freiheitsorientierung sah.¹⁰⁶⁴ Die spezifischen Grundlagen verortete Beuys auch bei Duchamp.¹⁰⁶⁵ Das Alte stirbt, hat eine wichtige bewusstseinsentwickelnde Funktion gehabt, als Gegenzug wird es in einer anthropologischen Kunst wieder aufstehen. Eine zielgreifende Transformation so benennt es Beuys. Hier sind auch James Joyce und Eric Satie für Beuys richtungweisend. Beide Joyce und Satie beziehen sich auf den Mythos des armen Mannes, bei Joyce ist es das Proletariat von Dublin, wo Beuys auch das Soziale damit in ihrer Form ausgeprägt sieht. Doch er vermisst darin eine wissenschaftliche Methodologie. Auch bei Duchamp sieht er diese Ansätze, aber er vermisst dort das, womit letztendlich eine Änderung erreicht werden kann. Auch Picasso wird von Beuys miteinbezogen und sagt, bei ihm vermisse er eine Methode, gegen den Feind – das Kapitalistische – anzugehen. Demgegenüber arbeitet Beuys in seiner Aktion *Das Kapital* jenem negativ wirkenden Kapital entgegen. Es gilt stets ein starres Gebilde aus den Angeln zu heben. Die Skulptur nach innen zu legen und auf das Denken zurückverlegen. Dabei geht es Beuys nicht nur um die Partizipation des Publikums, sondern eben um die Anleitung zu einer Transformation in das Soziale, um diese auch umsetzen zu können.¹⁰⁶⁶

275

17.1 Der Mensch als Kreator, Akteur und Zuschauer zugleich

„Es ist herzuholen aus der menschlichen Kreativität [...]. Es ist herzuholen aus der Fähigkeit des Menschen, ein Creator zu sein, das heißt, ein schöpferisches Wesen. Das ist das Creator-Prinzip. Dass man also erkennt – ja, es ist der Mensch, der Geschichte macht, – wer denn sonst?“. ¹⁰⁶⁷

Und deshalb war auch die Wissenschaft ein Teil der menschlichen Kreativität und nur in Übereinstimmung mit einer Verantwortung denkbar, welche jeder Mensch zu übernehmen hatte. „Ich muss jetzt Verantwortung übernehmen. Ich muss jetzt mich beteiligen. Ich muss mitwirken. Ich kann nicht mehr egoistisch für mich alleine leben.“

¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶³ Beuys, zit. n. Harlan/Rappmann/ 1984, 135–136. So auch in Beuys Handbuch 361.

¹⁰⁶⁴ So wie sie auch an der FIU praktiziert werden sollte.

¹⁰⁶⁵ Im Gespräch mit Mario Kramer über die Entstehung der Arbeit *Das Kapital Raum 1970–1977* (1980) Video Gespräch mit Mario Kramer *Das Kapital Raum 1970–1977*.

¹⁰⁶⁶ Graevenitz, Antje von, Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp. 1996, 260–266.

¹⁰⁶⁷ Bodenmann-Ritter 1997, 67.

¹⁰⁶⁸ Beuys, zit. n. Bodenmann-Ritter 1997, 51. So auch in Beuys Handbuch 391.

Über den vielzitierten Satz von Novalis: „Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden,“¹⁰⁶⁹ ging Beuys weit hinaus, denn aus einem „sollte seyn“ wurde bei Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler ist. Die menschliche Kreativität zeigt die Möglichkeiten auf und eben diese Potentialität war es für Beuys, die ausschlaggebend war und deshalb war es eher unbedeutend, ob es infolge des kreativen Tuns zu großangelegten künstlerischen Werken im Sinne des traditionell ausgerichteten Kunstbegriffes kam.

„Jeder Mensch ist ein Künstler. Damit sage ich nichts über die Qualität. Ich sage nur etwas über die prinzipielle Möglichkeit, die in jedem Menschen vorliegt [...]. Das Schöpferische erkläre ich als das Künstlerische, und das ist mein Kunstbegriff.“¹⁰⁷⁰

So war es dann auch nur selbstverständlich, dass Beuys in jener potentiellen Kreativität ein Kapital der besonderen Art sah. Hier kann ein Vergleich zu Pierre Bourdieu hilfreich sein, welcher in seinem Konzept (Habitus) auch die Bildung und besondere Fähigkeiten geistiger und künstlerischer Art als Kapital bezeichnete.¹⁰⁷¹ Das soziale, das symbolische und das kulturelle Kapital sind Bezeichnungen, die Bourdieu einsetzte und damit dem Begriff Kapital eine neue und vor allem erweiterte Aura zukommen ließ. Auch Beuys ist nicht darauf zu reduzieren, nur semantische Veränderungen vornehmen zu wollen, so dass es nur um Begrifflichkeiten ginge. Vielmehr sieht er ein neues potentiell verdichtetes geistiges Kapital, welches dem materiellen Kapital nicht nur ebenbürtig, sondern sogar überlegen zu sein scheint.

Dazu ein Zitat von Teresa Amabile: „Kreativität ist jede Handlung, Idee oder Sache, die eine bestehende Domäne verändert oder eine bestehende Domäne in eine neue verwandelt. Und ein kreativer Mensch ist eine Person, deren Denken oder Handeln eine Domäne verändert oder eine neue Domäne begründet. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass eine Domäne nur durch die explizite oder implizite Zustimmung des dafür verantwortlichen Feldes verändert werden kann.“¹⁰⁷² Die Gemeinschaft spielt hier also die entscheidende Rolle. Stets muss der oszillierende Aspekt berücksichtigt werden.

Sehr problematisch bleibt die Beuys'sche Einstellung hinsichtlich seiner universell angelegten Kreativität und wie das unbewusste potentielle Kreative der Menschen zum Tatsächlichen hin gekehrt werden soll. Kann man in diesem Zusammenhang von einer Illusion sprechen, die sogar noch weit über eine Utopie hinausragt und eigentlich auf den Punkt zusteuert, an welchem lediglich eine Nichtrealisierbarkeit steht? Kuspit führt in Bezug auf Beuys dazu aus, dass „Creativity is rooted in the depths of unconscious nature“.¹⁰⁷³ Wie genau Beuys an jene Tiefe des menschlichen Unbewussten mit Hilfe der Sozialen Plastik heranreichen wollte, hat er nicht en détail beschrieben. Seine diesbezüglichen Ausführungen, hier in dieser Arbeit auch als

¹⁰⁶⁹ Novalis 1798, 286.

¹⁰⁷⁰ Beuys 1978b, o. S.

¹⁰⁷¹ Bourdieu 1979, 3–5.

¹⁰⁷² Amabile 1983, 33. So auch in Beuys Handbuch 394.

¹⁰⁷³ Kuspit 2006, o.S., http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit_7-21-06.asp (25.01.2021).

Zitate erfasst, bleiben allgemein. Doch lässt sich dahingehend Entscheidendes assoziieren, zumal Beuys seine Werke, Arbeiten jeglicher Art, seine Aktionen, Performances als einen Impuls gab und in jenem ein Potential sehen wollte, woraufhin sich seinen Vorstellungen zufolge eine Welt zum Besseren hin gestalten lasse.

Aber was bewirkt Beuys letztendlich? Auch eine Art Zwang? Vordergründig geht es Beuys nie darum, das seinen Ideen Entgegenstehende, das völlig Andere auszuschalten oder doch? „Ich bin ein Sender, ich strahle aus.“¹⁰⁷⁴ Sein Sendungsbewusstsein, welches er einem Schamanen gleich einsetzte, ist in dem Maße ausgeprägt, dass einer Gegenmeinung wenig bis gar kein Spielraum zugestanden wird. Beuys war in dieser Hinsicht ein Aufklärer im Sinne seiner höchst eigenen Sache.

17.2 Das Atmosphärische als gesonderter Raum inmitten der Sozialen Plastik

Beuys avanciert hiermit von Anfang an seiner künstlerischen Tätigkeit zum Übersetzer seiner Ideen, und dies obwohl er nie seine Arbeiten interpretieren wollte und es direkt auch nie getan hat. Doch seinen Werken ist die Übersetzung sozusagen bereits inhärent. Jedes seiner Werke ob *Manresa*, *Eurasienstab*, *Wie man dem toten Hasen die Bilde* erklärt, die *Auschwitzvitrine* und all seine Zeichnungen zum Braunkreuz, seine Frauen – und Mädchenzeichnungen sind Ausdruck dessen was er bereits übersetzt, um es in der Sozialen Plastik zu modellieren oder besser gesagt von den Menschen modellieren zu lassen. Er liefert die Übersetzung stets zugleich in seinen Werken.

Die Atmosphären-Forschung wird dabei hilfreich sein.¹⁰⁷⁵ Das Atmosphärische in der Sozialen Plastik weist darauf hin, dass die Teilnehmenden eine gemeinsame Deutung der Atmosphäre vornehmen, um jene als angenehm für das Miteinander und der sich ergebenden Interaktionen zu empfinden. Doch lässt sich die anvisierte Atmosphäre der Sozialen Plastik nur andeutungsweise rekonstruieren, zumal sie in der Realität nie ganz zur Vollendung kam und in der Form des Konstruktes verblieb. Auch hier steht die Wahrnehmung im Mittelpunkt, die auf der Grundlage eines gefühlsmäßigen Erfassens geschieht und als Differenzbereich einer theoretischen Analyse Probleme bereitet. Auf jeden Fall aber ist von einer Omnipräsenz der Atmosphären auszugehen und dass jene von den einzelnen Personen unterschiedlich wahrgenommen werden können. Dass sich darin bekundende soziale Phänomen ist vielschichtig und von Gruppe zu Gruppe – vielleicht sogar von Individuum zu Individuum – abzugrenzen.¹⁰⁷⁶ Die Deutung ist hier schwierig und dennoch allentscheidend.

Diesbezüglich ist die Ethnomethodologie miteinzubeziehen, weil dort die Art und Weise wie Menschen ihre alltägliche Lebenswelt deuten und von einer subjektiven Handlungsorientierung ausgehen im Zentrum der Untersuchung stehen. So entsteht die Atmosphäre quasi durch die Deutung der Menschen, die an der Sozialen Plastik

¹⁰⁷⁴ Beuys, zit. n. Romain 1972, 86 So auch in Beuys Handbuch 117.

¹⁰⁷⁵ Wolf, Atmosphären des Aufwachsens. 2015.

¹⁰⁷⁶ Patzelt 2007, S. 198.

teilnehmen. Das Problem besteht darin, was Atmosphären charakterisiert und wie man jenes Charakteristikum in Worte fasst und als Kriterium festlegt. Es geht um Transformation.¹⁰⁷⁷ An dieser Stelle gelangt das Denken und vor allem das von Beuys so oft propagierte Selbstdenken erneut in den Fokus.

Damit wird zugleich ein dazugehöriger Lernerfolg garantiert. Der Lernerfolg bestand nun darin, die Soziale Plastik als Konstrukt einer neuen und gerechteren, weil besseren Gesellschaftsordnung zu erkennen. Die Handlungen muss Beuys hier sehr weit gefasst haben, zumal alle Tätigkeiten¹⁰⁷⁸ als der Sozialen Praxis zuträglich aufgefasst wurden. Es kommt innerhalb des sich vollziehenden Lernprozesses zu eben diesem stillschweigenden und von Überzeugung getragenen Übereinkommen zwischen Beuys und den an der Sozialen Plastik Tätigen. In ähnlicher Weise sieht Georg W. Bertram jenen Prozess als spezielle Prozessästhetik.¹⁰⁷⁹

Speziell dazu sagte Beuys: „Was ist Plastik? Ich habe versucht, eben diesen Begriff in seine Grundkräfte aufzuspalten. Dann kommt man auf ganz klare Sachen und stellt fest, dass der aufgespaltene Begriff von Plastik im Grunde ein anthropologischer Begriff ist. Dann kommt man aber auch darauf, dass dieser anthropologische Begriff von sich aus fordert, dass ein Kunstbegriff entwickelt werden muss, der sich tatsächlich auf jedermann beziehen kann, also zu einem echten anthropologischen Begriff wird, zu einem Jedermannbegriff, zu einem Begriff für den Menschen selbst, der Allgemeingültigkeit, der objektiven Charakter hat. Dann ist man aber auch gezwungen, einen neuen Kunstbegriff auszubilden. Der heißt ganz einfach: Wie kann jedermann, d. h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden? [...] Das ist der soziale Organismus“.¹⁰⁸⁰

Auch mit diesem Zitat wird deutlich, dass Beuys Natürliches mit Soziologisch-Gesellschaftlichem verbindet und es in einer Schnittstelle anbietet. Dies wollte und musste Beuys kommunizieren, um sein Modell überhaupt ‚anzubringen‘. Höchstwahrscheinlich ist es schon zu selbstverständlich, Kommunikation als DIE GRUNDLAGE der Kunst auszuweisen und ähnliches mag an dieser Stelle auch für die Soziale Plastik gelten.

17.3 Das Ineinanderfließen der ästhetischen und ethischen Aspekte

Bemerkenswert ist, dass Beuys Dynamik und Wärme als Basis seines Verstehens einer Sozialen Plastik einbaute. Damit tritt immer wieder deutlich hervor, dass Dynamik und Wärme, Naturwissenschaftliches und die Soziale Plastik als

¹⁰⁷⁷ Dazu auch, Luckmann/Soeffner 2015, S. 424 f.

¹⁰⁷⁸ Selbstverständlich waren hiermit ausschließlich legale Tätigkeiten gemeint.

¹⁰⁷⁹ Prozessästhetik: Bertram 2005, 261–294; Bertram, Georg W.: Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 2005. Ebenso auch Georg W. Bertram, „Kunst und Alltag. Von Kant zu Hegel und darüber hinaus“, In, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 54, 2009, 203-217; „Autonomie als Selbstbezüglichkeit. Zur Reflexivität in den Künsten“, In, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 55, 2010, 223-234.

¹⁰⁸⁰ Beuys, zit. n. Rapmann 1984, 20. So auch in Beuys Handbuch 438.

Gesellschaftskonstrukt und damit Sozial- und Geisteswissenschaftliches ineinander übergehen – zusammen fließen.

Der Begriff der Ästhetik in der Moderne war für Beuys mitausschlaggebend, eine Idee des Ästhetischen als Modell und Gedankenkonstrukt in der Sozialen Plastik zu verankern. Alles geht vom Sinnlichen und also von der Wahrnehmung aus. Wie bereits erwähnt, setzte Beuys hier auf die Erkenntnisse eines Immanuel Kant, denn den Menschen ist alles in der Erscheinung gegeben und zugleich in ihr gefangen, will heißen, dass der Mensch nur mit den Erscheinungen lebt und nie direkt das sieht, was es wirklich ist.¹⁰⁸¹ Die Soziale Plastik beginnt schon in und mit der menschlichen Wahrnehmung, denn bereits dieser Moment ist wesentlich, zumal hier die Sichtweise eine Konstruktion erfährt. In der Wahrnehmung entscheidet der Mensch, was weiter geschehen soll. Dieses Wahrnehmen als Entscheiden ist für Beuys etwas Aktives und Dynamisches, welches sich bereits durch Konstruktionen ausweist. Indem man wahrnimmt, konstruiert man zugleich das was wahrgenommen wurde und zwar erneut und auf eigene Art.

So ist es das Alpha und Omega bei Beuys, dass sich hierdurch auch eine gesellschaftliche Änderung ergeben kann und ergeben muss. Kunst auf der Grundlage des erweiterten Kunstbegriffes sollte dies bewirken, was in der Vergangenheit und selbst in der Moderne nicht geschehen war, sollte mit der Sozialen Plastik gelingen, denn hier war es die Kunst die direkt auf die Änderung der Gesellschaft hin konzipiert und konstruiert war.

Beuys wollte lehren, dass zu einem Miteinander in der Gesellschaft gehöre, alles auch gemeinsam zu erarbeiten, zu teilen und zu bewirtschaften. Das ökologische Denken ist in der Sozialen Plastik ebenso involviert wie das rein Ästhetische. Unter diesem Aspekt lässt sich auch bei Beuys feststellen, dass Ethisches und Ästhetisches ja Ethik und Ästhetik eins sind. Ganz so wie es bereits Ludwig Wittgenstein formuliert hatte und welchen Beuys auch als Inspirationsquelle angab.¹⁰⁸²

Des Weiteren wird im Beuyschen Sinne die Lebenswelt in dieser Weise von den Lebenskünstlern zunächst verändert, um dann wie in einem Evolutionsprozess neu erschaffen zu werden. Auf dieser Grundlage gebildete Menschen, die ihre Kreativität in der Sozialen Plastik anwenden, bedeuten hier den Schnittpunkt zwischen Bildung und den gesellschaftlichen Erfolgen. So sieht Beuys auch die Arbeit mit seinen Studierenden als ein Beispiel dafür, die höchst eigene Ausdruckform zu finden, um etwas Neues formen und also erschaffen zu können.¹⁰⁸³

Hierin gilt es den Menschen einzuführen, zu bilden um jedem Individuum diese so allentscheidende Teilhabe an der Sozialen Plastik zu ermöglichen, denn nur dann ist auch eine erfüllte Lebenszeit im Sinne von Beuys gegeben. Hier ist es so, dass Beuys

¹⁰⁸¹ Kant, KrV wie oben angegeben.

¹⁰⁸² Ludwig Wittgenstein, Ethik und Ästhetik sind eins, Tractatus logico philosophicus. (Tractatus, 6.421). Beuys geht es darum, den Ethik und Ästhetik als Einheit zu sehen, um den Bezug zwischen dem Menschen und der Natur zu kennzeichnen, um so auf die Freiheit des Einzelnen wie auch des Einzelnen in der Gemeinschaft hinzuweisen.

¹⁰⁸³ ders. 2003, 137. Regel, 2003, 121–139.)so auch in Beuys Handbuch 477.

das Leben und das jedem Menschen mögliche Glücklichein in der Gesellschaft zu beschenken gedenkt. Doch diese Bescherung ist nur denkbar und durchführbar, wenn der Einzelne selbstständig mitdenkt und kreiert. Der Prozess der Kreation ist – um es immer wieder zu betonen – das Wichtigste.¹⁰⁸⁴

Dies ist auch das spezielle Anliegen von Beuys, der sich diesbezüglich als SOZIALEN KÜNSTLER präsentiert. Sozialisation und sozialisierende Bildung sind deshalb hier gleichermaßen fundamental und stehen um den Begriff erneut zu verwenden, oszillierend einander gegenüber, ohne einander gegenseitig vollends zu verwischen und ineinander aufzugehen.

Eine Ästhetik, die ausschließlich einem schönen Schein verfallen war, sollte nicht mehr hochgehalten werden. Beuys ging es um das wahre Ästhetische, so wie es eigentlich schon in der Antike als das mit allen Sinnen Erfahrbare formuliert wurde und wie es Alexander Gottlieb Baumgarten später in seiner *aesthetica* als Wissenschaft verankerte.¹⁰⁸⁵ Baumgarten formulierte: „Die begriffliche Wahrheit sei verarmt und könne der Wirklichkeit, die immer individuell sei, keinen Rahmen bieten“.¹⁰⁸⁶

Demnach muss wahrhafte Erkenntnis eine *ästhetiko-logische* Erkenntnis sein. In diese Richtung sind auch die Aussagen von Joseph Beuys zu interpretieren. Der hier zu modellierende Stoff, das Material sind die Menschen in ihrem Zusammenleben und somit die Gesellschaft. Die gesamte Gesellschaft als Material der Sozialen Plastik oder noch direkter ausgedrückt, als Nahrung der Sozialen Plastik, die jene alte und verkrustete Gesellschaft wahrlich verzehrt, um eine neue entstehen zu lassen. Alles ist möglich und jeder Mensch avanciert zu einer quasi Gottheit oder zum Demiurgen. Ähnlich auch die Ausführungen bei Werner Hofmann, der hier den *divino artista* am Werke sieht.¹⁰⁸⁷

Beuys erschuf sozusagen die Soziale Plastik im Sinne physiko-chemischer Ideen, die er mit geistig-religiösen Tendenzen zu verweben wusste. In ähnlicher Weise argumentiert auch Magdalena Holzhey.¹⁰⁸⁸ In diesem Zusammenhang passt auch das von Beuys speziell vermittelte Multiple „Ohne die Rose tun wir’s nicht“.¹⁰⁸⁹

18 Zusammenfassung: Einflüsse von Seiten der Philosophie, Theologie und Naturwissenschaft auf das soziale Denkgebäude von Beuys

¹⁰⁸⁴ 122). Regel 1992, Obwohl Regel sich nicht in seinen Ausführungen auf das Glück bezieht. Regel, Günther: Joseph Beuys – aktuelle und fortdauernde Herausforderung der Kunstpädagogik. In: Kunst + Unterricht 159, 1992a, 33–41. Regel, Über die Schwierigkeit, Beuys didaktisch gerecht zu werden. In: Kunst + Unterricht 159 1992b, 42.; Martin Zülch, „Das Sitzen mitten im Zimmer macht öde und einsam“. Gespräch über die anhaltende Aktualität von Joseph Beuys. In: Kunst + Unterricht 166 1992c, 34–38

¹⁰⁸⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica*

¹⁰⁸⁶ Baumgarten *Aesthetica*, §§ 559, 560, 564.

¹⁰⁸⁷ Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst 2003, 505–506. Zitat auch in Beuys Handbuch 373.

¹⁰⁸⁸ Holzhey 2009, 88–124. Im Labor des Zeichners.

¹⁰⁸⁹ Ohne die Rose tun wir’s nicht, 1972.

Ein Rekurs auf Ludwig Wittgenstein und seine Philosophie ist hier relevant, zumal Beuys die Schriften Wittgensteins kannte, die sich in seiner Bibliothek fanden und die er mit Anmerkungen versehen hatte. Wittgenstein war davon überzeugt, dass Gott sich nicht in der Welt offenbare. Beuys hatte sich in ähnlicher Weise in Gesprächen mit Pfarrer Friedhelm Mennekes geäußert. Auch war Wittgenstein kein Positivist und in seinem Bekenntnis zu Unaussprechlichem liegt der Aspekt des Mystischen.

Doch war bereits das 19. Jahrhundert vom Gesichtspunkt einer reinen Vernunft dermaßen geprägt, so dass von einer wahren Wissenschaftsgläubigkeit auszugehen ist. Jene zeigt sich sogar in Teilen der Theologie – so bei Franz Overbeck¹⁰⁹⁰. Dieser Technisierung und Wissenschaftsverehrung stand Wittgenstein mit Skepsis gegenüber wie ebenso jenem Positivismus der eine Begründung allen Wissens aus unmittelbarer Sinneserfahrung meinte ableiten zu können. Der logische Positivismus als jene Gegenbewegung die sich der klassischen Philosophie entgegenstellte war an Grenzen gelangt, weshalb der Wiener Kreis sich der modernen Logik und einer Sinnkritik bediente. Doch zeigte sich Wittgenstein hier weder auf der Seite der reinen Empiristen noch der reinen Rationalisten, weshalb sein Tractatus auch nicht als Beitrag zu dem erkenntnistheoretisch fundierten Streit zwischen Empiristen und Rationalisten zu sehen ist. So ist laut Wittgenstein die Idee vom großen Fortschritt eine Verblendung und ebenso auch jene einer endlichen Erkenntnis der Wahrheit; und so konstatiert er, dass „an der wissenschaftlichen Erkenntnis nichts Gutes und Wünschenswertes ist und dass die Menschheit, die nach ihr strebt, in eine Falle läuft.“¹⁰⁹¹

281

Wittgenstein erhob die Naturgesetze nicht im Sinne der positivistischen Aufklärer, er hielt Naturgesetze nicht für den entscheidenden Weg auf der Suche nach der Wahrheit und er sah in jenem Glauben an Naturgesetze eher einen Aberglauben bestätigt.¹⁰⁹²

¹⁰⁹⁰ Nochmals sei daran erinnert: Im Briefkontakt mit Nietzsche stehend und den Glauben auf der Basis der im 19. Jahrhundert sich etablierenden Naturwissenschaften hinterfragend, kommt Overbeck zu der Erkenntnis, dass das Alte Testament auf Mythen beruhe, die als Sagen zu qualifizieren seien und also von Menschen erdacht seien und daher keinen Glauben begründen könnten. Sehr wichtig waren seine Ausführungen dahingehend, da sie erklärten, dass der menschliche Verstand und die Vernunft keinen Glauben an Gott letztendlich begründen konnten und können. Andererseits bezeugt seine Wissenschaftsgläubigkeit eine gewisse Widersprüchlichkeit, da er auf jener Grundlage auch den Glauben an einen Gott strikt damit zu widerlegen meinte. Für Overbeck gab es keine Möglichkeit des Offenbarungsglaubens. Bereits Kierkegaard hatte auf das Paradoxon aufmerksam gemacht, dass das Unendliche in das Endliche gekommen sei. (Jesus) Doch enthielt sich Kierkegaard jeglicher Abstraktion und verblieb im Glauben.

¹⁰⁹¹ Vermischte Bemerkungen VB 107. In Band 8

¹⁰⁹² Wittgensteins Tractatus macht es deutlich, dass für ihn in jener Zeit die Welt eben alles nur ist „was der Fall ist und sich also durch „die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt“. Jegliche ästhetische Wahrnehmung richtet sich demzufolge nicht auf naturwissenschaftlich bestimmbar „Sachverhalte“ und also gibt es hier den Bereich der jenseits jener „Substanz der Welt“ der Welt liegt. T 2.021. Alles was die Naturwissenschaft betrifft ist sagbar, lässt sich in Sätze kleiden. Demgegenüber gehören Sätze der Ästhetik in den Bereich des Transzendentalen. Über Metaphysisches etwas zu sagen oder besser sagen zu wollen, ist unsinnig. Diese Unsinnigkeit sollte offengelegt werden. Alles was hier unter die Metaphysik fällt ist zwar wichtig, aber nicht rational sagbar. So kann sich das Ästhetische nur zeigen. Dem frühen Wittgenstein zufolge lässt es sich nicht sinnvoll in Sätzen ausdrücken. Eine Wissenschaft von der Kunst erklärt sich nicht, sondern ist eben da. Es gibt diesbezüglich keine Technik, sondern muss in einer Handlung dargestellt werden. Auch auf die Sozialisation bezogen könnte man annehmen, dass jene Logik des Sozialen nicht beschreibbar sei, sondern müsse in Handlungen getan und gelebt werden. Dennoch möchte ich davon ausgehen, dass die Logik des Sozialen zwar aufgedeckt werden kann, aber

Sicherlich öffnet Wittgenstein auch die Möglichkeit einer positivistischen Interpretation seines Werkes, doch im Grunde lässt sich seine Sichtweise auf die Welt durchaus mit jener bei Beuys vereinbaren, der überzeugt war, dass sich der Mensch zum Handeln überwinden müsse und sich selbst in die Verantwortung für sein Tun stellen sollte.

Im Grunde trennte Wittgenstein nicht zwischen der Wissenschaft und dem Leben, er beabsichtigte dahingehend keine Trennlinie zu zeichnen. Doch verweist er darauf, dass das Gute, das Schöne, die letzte Wahrheit, das Reden von Gott, obwohl all dies existent sei, doch als unsagbar gelte. So lautet dann auch ein entscheidender Satz, des Tractatus, dass wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet seien, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt wären.¹⁰⁹³ Danach erst wird sich der Blick auf das Unausprechliche öffnen. Diese von Wittgenstein verteidigte Ansicht, passt auch in die Argumentationsweise von Beuys, denn auch er rekurriert stets auf das *Unergründbare* und eben Unvorhersehbare. Wie Wittgenstein ist auch Beuys das Handeln das Wichtigste und jenes lässt sich nicht durch moralische Traktate, Theorien oder die Religion und die Religiosität betreffende Schriften ersetzen.

Sehr ähnlich zur Beuysschen Sichtweise sind auch die Äußerungen Wittgensteins, welche in den Vermischten Bemerkungen festgehalten sind. So wenn Wittgenstein verlauten lässt, das Leben und auch die Erfahrungen, könnten an einen Glauben an Gott erziehen. Doch bezieht er sich nicht auf Visionen oder Erfahrungen der Sinne, die auf eine solche „Existenz dieses Wesens“ Bezug nehmen, vielmehr seien es die Leiden und zwar unterschiedlicher Art. Es ist dann so, dass Gott nicht einem Sinneseindruck vergleichbar wahrgenommen werden kann. Ebenso schreibt Wittgenstein kurz vor seinem Tod, dass Gott ihm sagen könne: „Ich richte Dich aus Deinem eigenen Munde. Du hast Dich vor Ekel vor Deinen eigenen Handlungen geschüttelt, wenn Du sie an Anderen gesehen hast.“¹⁰⁹⁴

Auch hierin zeigt sich das Zurückgeworfensein auf das Selbst und die Verantwortung, die das Individuum, der Mensch, allein trägt. Beuys wird diese Einstellungen Wittgensteins geschätzt haben, denn auch er sagt, man könne nichts mehr erwarten, man könne nicht immer weiter auf Gottes Hilfe hoffen, da man schon alles erhalten habe. Die Verantwortung für das eigene Tun ist bei Beuys in ebensolcher Weise von basaler Wichtigkeit, dass er es auch in der Sozialen Plastik als Grundlage für die Erneuerung des gesellschaftlichen Gefüges benennt. Ebenso ist für Beuys das Leid und das Leiden ein Hinweis auf Gott und die unendliche Kraft – spricht Beuys doch in einem Beispiel von einem kranken Kind – von welchem eine Kraft ausgehe, die viel größer sei als je ein gesunder eine solche Kraft haben könne.

Selbst die spezifische Einstellung zum Begriff der Schönheit ist der von Wittgenstein ähnlich, die sich beispielsweise in der Architektur des von Wittgenstein entworfenen Hauses für seine Schwester in Wien in der Kundmannngasse zeigt. Der

dennoch nicht im Vorhinein zu kalkulieren ist, um bestimmte Situationen zu befördern oder jenen entgegenzuwirken.

¹⁰⁹³ Tractatus Einleitung bzw. T 6.52

¹⁰⁹⁴ Vermischte Bemerkungen: VB 59, VB 67, Vorlesungen und Gespräche Über Ästhetik usw. 108.

Nachlassverwalter Wittgensteins sprach diesbezüglich von einer Schönheit, die man auch in den Sätzen des Tractatus finde.¹⁰⁹⁵

Damit konfigurieren in gewisser Weise die Grundlagen, die Beuys aus den Schriften Steiners als Inspiration nutzte und in seinen Arbeiten wie auch Aktionen transformierte und so auch für die Soziale Plastik einsetzte. Die Ansätze Steiners sind von herausragender Präsenz für das Verständnis jenes Modells, jener Idee, der Sozialen Plastik. Wenn Steiner sagt, das sinnenfällige Weltbild, sei als Summe metaphorischer Wahrnehmungen einzuordnen, jedoch ohne eine zugrunde liegende Materie¹⁰⁹⁶ dann bezeugt er damit, dass es ihm wichtig ist, die Phänomene und alles Phänomenale in den Mittelpunkt zu stellen, um jedweder materialistisch ausgerichteten Sichtweise zu entsagen, nach welcher es eine alles überdauernde und daher ewige Materie gibt, die als Wirklichkeit hinter der erscheinenden Welt anzunehmen sei. Der Steinerschen Weltanschauung zufolge befinden sich alle sinnlichen Erscheinungen in einem ständigen Fluss und sind keiner Beständigkeit zuzuordnen, die einzige Beständigkeit ist ihre Unbeständigkeit. Auch hier zeigt sich das Motiv des später in der Kunst so mit Vehemenz auftretenden FLUXUS, eben jener Bewegung, der auch Beuys einer gewissen Zeit verbunden war.

Steiner zufolge ist die Welt dem Menschen nie als etwas gegeben, was abgebildet ist und durch die Sinne erfasst wird, um so die Wirklichkeit zu erfahren. „Wer so urteilt, hat sich niemals klar gemacht, was die Wahrnehmung ohne den Begriff ist. Sehen wir uns diese Welt der Wahrnehmung an: als ein bloßes Nebeneinander im Raum und Nacheinander in der Zeit, ein Aggregat zusammenhangloser Einzelheiten erscheint sie. Keines der Dinge, die da auftreten und abgehen auf der Wahrnehmungsbühne, hat mit den anderen unmittelbar etwas zu tun, was sich wahrnehmen lässt. Die Welt ist da eine Mannigfaltigkeit von gleichwertigen Gegenständen.“¹⁰⁹⁷ In dieser Hinsicht käme es dann nur darauf an, welche Begriffe man auf die sinnlich wahrgenommenen Dinge anwendet. Steiners Gedankenwelt sieht die Natur als eine Umgebung, die ständig wächst, Sonne aufnimmt etc., ohne dass der Mensch dies stets wahrnimmt. Doch ist für ihn offensichtlich, dass Begriffe und Ideen der Wahrnehmung hinzugefügt werden. „Unsere Wesenheit funktioniert in der Weise, dass ihr bei jedem Dinge der Wirklichkeit von zwei Seiten her die Elemente zufließen, die für die Sache in Betracht kommen: von Seiten des Wahrnehmens und des Denkens.“¹⁰⁹⁸

Das Denken ist hierfür das Entscheidende, da es die subjektive Tätigkeit des Menschen ist und zugleich Dialog und Kommunikation eröffnet. „Im Denken haben wir das Element gegeben, dass unsere besondere Individualität mit dem Kosmos zusammenschließt. Indem wir empfinden und fühlen (wahrnehmen), sind wir Einzelne, indem wir denken, sind wir das all-eine Wesen, das alles durchdringt. Dies ist der tiefere Grund unserer Doppelnatur: wir sehen in uns eine schlechthin absolute Kraft zum Dasein kommen, eine Kraft, die universell ist, aber wir lernen sie nicht bei

¹⁰⁹⁵ So Georg Henrik von Wright.

¹⁰⁹⁶ GA 1, III, S. XIV.

¹⁰⁹⁷ GA 4, , S.94.

¹⁰⁹⁸ GA 4, S.88.

ihrem Ausströmen aus dem Zentrum der Welt kennen, sondern in einem Punkte der Peripherie.“¹⁰⁹⁹ Jene Zitate Steiners waren auch für Beuys interessant, zumal er zu zeigen versuchte, wie die Wahrnehmung dem Menschen gegeben ist und Denken und Intuition miteinander verbunden sind, um dennoch lediglich einen Teil der Wirklichkeit zu erfassen.

Zudem sah sich Steiner veranlasst, das Gefühl für etwas Sittliches durch eine „moralische Phantasie“ zu ersetzen. „Deshalb musste ich an die Stelle der sittlichen Einsicht die moralische Phantasie einfügen.“¹¹⁰⁰ In Anlehnung an Friedrich Nietzsche wollte Steiner die Moral auf eine andere Stufe heben und vor allem weit von jeglicher christlicher Wahrnehmung verorten. Bei Nietzsche waren es „moralische Instinkte“, womit jener die Moralität auf einer zu messenden und naturwissenschaftlichen Ebene sah. Moral war hier eben nur noch als Instinkt zu interpretieren und nicht etwa als ein Gefühl, welches sich auch einer Anbindung an Göttliches verdankt. Nietzsches moralische Instinkte sind es, die auch bei Steiner in der von ihm formulierten „moralischen Phantasie“ aufleben.¹¹⁰¹

Überdies wurde Nietzsche von Steiner als ein Kämpfer geschätzt, der sich gegen seine Zeit – gegen das Zeitalter – auflehnte. Eine Sichtweise, die auch Joseph Beuys beeindruckt haben dürfte und er sich dahingehend von Steiner inspirieren ließ. Steiner sah in jener Auflehnung bei Nietzsche einen Willen zur Freiheit und einer Selbstständigkeit, die eine absolute Individualität möglich werden ließ. Konventionelle Werte – selbst die Liebe, der Altruismus – wurden nur als Anhängsel einer zu überwindenden Zeit gesehen. Auch mit dieser Haltung konnte sich Beuys identifizieren, galten doch auch ihm Werte, die er infolge seiner Sozialisation zumeist auch zwangsweise erlernt und befolgt haben musste, als ein zu überwindender Makel. Steiner: „Die moralischen Antriebe zum Beispiel sind eine besondere Stufe der Instinkte, nämlich eine höhere Form sinnlicher Instinkte.“¹¹⁰² Moral ist nur ein Ergebnis der eingeübten Sittlichkeit des Individuums und beruht den Erkenntnissen Steiners zufolge eben nicht auf etwas Allgemeinem und damit nicht auf allgemein verbindlichen Ideen.

Vor allem aber geht es Steiner darum, dass der Mensch nicht auf Vergangenes rekurriert, sondern nach vorn schaut, um Neues zu entwickeln. „Nicht bloß Zurückschauen auf die schon vorliegende Entwicklung darf der Mensch und das, was sich in seinem Geiste über diese Entwicklung nachbildet, als das Höchste ansprechen, sondern Vorschauen muss er auf Ungeschaffenes; ein Anfang eines neuen Inhaltes muss seine Erkenntnis sein, nicht ein Ende des vor ihr liegenden Entwicklungsinhalts.“¹¹⁰³ Mysterienkulte standen so auch im Zentrum der Steinerschen Forschungen und er bekundete, dass das Christentum als mystische Tatsache - man könnte einfügen *nur* - eine Entwicklungsstufe der Mysterienweisheit

¹⁰⁹⁹ GA 4, S.91.

¹¹⁰⁰ GA 39, S.226.

¹¹⁰¹ GA 39, S. 239.

¹¹⁰² GA 5, S. 90.

¹¹⁰³ GA 7, 67.

sei.¹¹⁰⁴ Seine Ansichten verband er teilweise auch mit einer indischen Theosophie¹¹⁰⁵, aber eben nicht vom Grunde her, denn Steiner sah sich doch in christlicher Überlieferung stehend – auch wenn er jene seinen spirituellen Eingebungen zufolge, ergänzte und veränderte. Für Steiner war das „Mysterium von Golgotha“ der Mittelpunkt für alles was die Menschen betraf, betreffen konnte.¹¹⁰⁶

Wie sehr das Geistig-Seelische als das Wichtigste der Steinerschen Forschungen angesehen werden muss und die Anthroposophie in dem Sinne nie als Lehre oder Theorie fungiert, sondern nach Gestaltung, Ausdruck und also Darstellung verlangt, mag das folgende Zitat verdeutlichen: „Die Seele steht nach der anderen, vom Leibe abgewandten Seite in Beziehung zu einem geistig Wesenhaften, das die Grundlage ist für das Vorstellen des gewöhnlichen Bewusstseins. Dieses geistig Wesenhafte kann aber nur durch schauendes Erkennen erlebt werden. Und es wird so erlebt, indem sich sein Inhalt als gegliederte Imaginationen dem schauenden Bewusstsein darstellt.“¹¹⁰⁷

Mit dieser Aussage verdeutlicht sich die geistige Welt des Rudolf Steiners, von welcher auch für Beuys eine immense Faszination ausging. Und so sei auch erwähnt, dass die Christengemeinschaft, die auf Anregungen Rudolf Steiners entstand nicht etwa als anthroposophische Kirche zu sehen ist,¹¹⁰⁸ sondern eine völlig selbstständige religiöse Bewegung und Kultusgemeinschaft darstellt.¹¹⁰⁹ „Denn diese Bewegung für christliche Erneuerung ist nicht aus der Anthroposophie herausgewachsen. Sie hat ihren Ursprung bei Persönlichkeiten genommen, die vom Erleben im Christentum heraus, nicht vom Erleben in der Anthroposophie heraus einen neuen religiösen Weg suchten.“¹¹¹⁰ Dies verdient gesonderter Erwähnung, um die Faszination von Beuys zu verstehen, welcher jeden Neuansatz und das Eigenständige in Hinsicht auf eine neue Gesellschaftsordnung quasi beschwor und so auch die Grundlagen im religiös Verankerten und Geistig-Seelischen suchte und in seinen Werken zum Ausdruck brachte, die wiederum als Initiation des eigenständigen Handelns und Denkens in und mit der Sozialen Plastik zur Anwendung kommen sollten.

Hinsichtlich der Arbeit an der Sozialen Plastik muss sich der daran Tätige von jedweder Illusion befreien, da er sich jetzt mit der eigenen Geschichtlichkeit konfrontiert sieht, die den Prozess der Selbsterkenntnis befördert und so zusätzlich eine *moralische Komponente* aufweist

Atmosphäre und Aura sind in der Sozialen Plastik immer zu berücksichtigen, und damit zeigt sich auch der mystische Aspekt, der für Beuys wohl auch in der

¹¹⁰⁴ GA 8, 134.

¹¹⁰⁵ Doch nicht in einer fulminant zu nennenden Nähe zu Annie Besant und Helena Blavatsky. Steiner versuchte sich zu distanzieren.

¹¹⁰⁶ GA 103, 121.

¹¹⁰⁷ GA 21, 160.

¹¹⁰⁸ Schon zu Beginn seines theosophischen Wirkens, ging es Steiner grundsätzlich um eine spirituelle Auffassung des Christentums, wobei die Theosophie geistig erheben sollte. Letztendlich sollten die Menschen erkennen, dass Gott da ist und dem Wort vertrauen: „Ich bin bei euch alle Tage bis ans Ende der Welt. GA 52, 87.

¹¹⁰⁹ Gründer war Friedrich Rittelmeyer, welcher am 16. September 1922 in Dornach (Schweiz) jene Gründung vorantrieb.

¹¹¹⁰ GA 260 a, 397.

Philosophie Wittgensteins gegründet ist. In diesem Umkreis sind die Bemerkungen Wittgensteins zu den Farben erwähnenswert¹¹¹¹ und wie es Edith Stein in ihrer Kreuzwissenschaft zum Ausdruck bringt, wenn sie von der moralischen Qualität der Farbe ausgeht und darin die Aura beschreibt.¹¹¹² Allein mit der Sprache lässt sich die Aura nicht erfassen, sondern das Denken wie auch das Gefühl für das Unendliche sind hier entscheidend und weisen wieder zurück in die Zeit der Romantik. Schon fast zeichnet sich das Chaos ab, von welchem Beuys begeistert schien, zumal bereits Nietzsche in der Kunst etwas sah, was die kalte und berechnende Fiktion einer Sprache zu durchbrechen weiß und sich in einer Art des Durcheinanders findet, was quasi als Sprengen „des ungeheuren Gebälks und Bretterwerks der Begriffe“ zu bezeichnen sei.¹¹¹³

19 Die Perspektive der Beuys'schen Utopie

Wo kommt die Imagination her? Das Existentielle des Miteinanders, des permanenten Zusammenlebens, das war für Beuys Sinnbild der Sozialen Plastik. In diesem Sinne ist es dann auch die Sicht auf die individuellen Akteure oder die Eigenheit des Akteurs. Die damit erfahrenen Kompetenzen und Performanzen, die sich in direkter Umsetzung zeigen, bekunden das utopische Element.

Der Gedanke des anything goes schimmert hier ebenso hindurch wie der Wille, dass eben weil alles möglich sei, eben nur das die Gemeinschaft und das miteinander Fördernde erzielt würde. Die utopischen Ideen der Romantik werden bei Beuys zum Sinnbild innerhalb der Sozialen Plastik und ganz in diesem Sinne betreibt Beuys auch einen Eklektizismus wie auch eine Art Häresie und füttert damit einen höchst eigen gestalteten Historismus für die Zukunft. Das Modell seiner Sozialen Plastik ist zugleich das Modell des Sozialen Menschen. Eine Utopie schlechthin?¹¹¹⁴ Also eine Utopie im besten Sinne des Wortes? Doch wie bereits erwähnt, sind Utopien nicht unbedingt jeglicher Realisierbarkeit fern, sondern könnten in der Zukunft real werden – oder zum Teil real werden. Dazu das folgende Zitat: Im Gegenteil [...], Soziologen sollten Gesellschafts-Utopien aufstellen, da sie dies sonst denjenigen mit weniger Skrupeln oder den weniger Kompetenten oder den Politikern und Journalisten überlassen müssten. Die Soziologen dürften nicht ihre politische Seite verneinen – der Wissenschaftlichkeit zuliebe.¹¹¹⁵

286

¹¹¹¹ Wittgenstein 1984, Bd. 8, 52. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Bemerkungen. Werkausgabe. Frankfurt am Main 1984, 8 Bde., Band 2.

¹¹¹² Stein 2003, 129f. Edith Stein, Kreuzeswissenschaft, Band 18. Freiburg i.Br. 2003.

¹¹¹³ Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn (1873), In, Nietzsche/ Schlechta 1969, Bd. III, 309-322. In Bezug auf die Sprache dazu Fries 1975, 5-14; in Bezug auf die Kunst, Bättschmann 1977, 42 ff.

¹¹¹⁴ Das Wort schlechthin – von schlecht - ist in diesem Zusammenhang gewählt, weil es auch den Akzent von glatt und sogar gut trägt. Mittelhochdeutsch sleht 'in gerader Fläche oder Linie, eben, glatt, leer, einfältig, gut, schlicht, einfach', altsächsisch. sliht 'geschmückt', mittelniederdeutsch slecht, slicht, mnl. sleht 'eben, flach, gerade, richtig, einfältig, arglos',

¹¹¹⁵ Bourdieu 2010c, 33.

Beuys selbst sprach von einer Real-Utopie,¹¹¹⁶ eine Wortschöpfung, mit welcher der Wunsch nach einer Verwirklichung eines in der Zukunft stehenden und möglichen Zustandes beschrieben wird, Wieviel Wunsch und wieviel Realität er hinsichtlich der Verwirklichung seiner Sozialen Plastik sah, ist nicht festzulegen. Das sich ständig Ereignende, welches als Neues und damit völlig Unvorhersehbares, welches sich selbstverständlich jeder Planung entzieht, als Inbegriff der Grundlage des Miteinanders gelten soll und gerade darin den positiven sozialen Effekt für das Miteinander im alltäglichen Umgang der Menschen liefert, bekundet gerade darin mehr ein Wunschenken als ein in die Realität umsetzbares Konstrukt. Eigentlich entfaltet sich hierdurch fast ein Paradox.

Eine neu kreierte Welt, gespeist aus neu herangebildeten Seelen, die in der Arbeit an der Sozialen Plastik ihr heil finden – immer im Einklang mit all den anderen Tätigen – stellt eine immerwährende intellektuelle wie auch imaginative Herausforderung dar, und jeder Einzelne ist somit bereits als utopisches Wesen angelegt. Wendt¹¹¹⁷ verweist auf utopisches Denken bei Norbert Elias, Thomas Morus etc. Hirngespinnste und Phantastereien waren es nicht und sind es auch nicht bei Joseph Beuys, wenn er die Soziale Plastik als eine positive und einzige Möglichkeit erklärt, die Zukunft des Menschen als menschenwürdig zu gestalten.

Doch zeigt sich darin vor allem der Paradigmenwechsel für alles was sich um die Werte herum bewegt. Moral, Gerechtigkeit, Liebe, Nächstenliebe, Mitmenschlichkeit nehmen in diesem Konstrukt einen Platz ein, der nicht mehr nur auf Papier gebannt ist, sondern in der Lebenswelt gelebt werden soll – als Selbstverständlichkeit.

„Technische und soziale Utopien können eine regulative Idee für politische, rechtliche und wirtschaftliche Prozesse sein, aber einen entsprechenden Fortschritt können sie nicht garantieren; und nicht selten verwandeln sie sich sogar in ihr Gegenteil. Für die Verarbeitung von besonderen emotionalen Erfahrungen wie etwa Trauer und Glück halten die Kunst und Intimbeziehungen Möglichkeiten bereit – aber nur in begrenztem Maße, und vor Enttäuschungen ist man auch hier nicht gefeit. [...] Vielen Eltern schwebt das Erziehungsideal einer „freien Persönlichkeit“ vor, aber wie sich ihre Kinder entwickeln, haben sie, wenn überhaupt, nur begrenzt in der Hand. Politik mag das Beste wollen, muss sich aber stets um die Herrschaftssicherung kümmern und kann sie nur begrenzt kontrollieren. Ein gelingendes Kunstwerk kann nicht geplant werden, sondern entsteht oder eben nicht. Gleiches gilt für Liebes- und Freundschaftsbeziehungen. Kurzum: Die Erfahrung, dass die Welt nicht im Verfügbaren und Kontrollierbaren aufgeht, ist allen (sozial-)technischen Phantasien zum Trotz gesellschaftlich omnipräsent, ist es seit den Anfängen sozio-kultureller Evolution und wird es, solange es Gesellschaft gibt, auch bleiben.“¹¹¹⁸

Ähnlich hinsichtlich der Argumentation, der Utopie äußert sich Schlechtriemen zum Werk von Moreno. „In Morenos Schilderungen klingt immer wieder die Utopie oder

¹¹¹⁶ Beuys Handbuch, 301.

¹¹¹⁷ Wendt, 56.

¹¹¹⁸ Krech ‚Dimensionen des Religiösen 51 - 94 in, Pollock, 54.

Vision einer soziometrischen Gemeinschaft an. Es handelt sich dabei eher um eine Vision als um eine Utopie im engeren Sinne, weil er es durchaus für möglich hält, sie zu verwirklichen – das impliziert allerdings auch, dass sie noch nicht Wirklichkeit geworden ist. Aber als Vision scheint sie viele seiner Ausführungen zu motivieren. Man kann sagen, dass es sich bei dieser Wunschvorstellung um die Vision einer vollständigen Vernetzung handelt: Alle sind in ihrem ganzen spontanen Sein beteiligt und miteinander verbunden. Hier kommt eine Eigenschaft des Netzwerk-Bildes zum Tragen, die sonst eher im Kontext sozialer Bewegungen ausgespielt wird: die Partizipation. Ein Netzwerk bindet alle Elemente oder Mitglieder ein. In diesem Sinne geht es auch Moreno um die Einbeziehung aller an der Gestaltung ihrer Gemeinschaft.“¹¹¹⁹

20 Fazit: Ambition, Erfolg und Tragik aufgrund der sozialisationstheoretischen Sichtweise

Beat Wyss hebt hervor, die kunsthistorische Forschung der Nachkriegszeit habe die „esoterische Seite der Avantgarde“ lange verdrängt, da man die Opfer nationalsozialistischer und stalinistischer Kulturpolitik nicht rehabilitieren konnte, während man sie zugleich des Obskurantismus verdächtigte.

Was Beat Wyss für die Klassische Moderne konstatiert, trifft sicherlich auch auf die Rezeption des deutschen Künstlers Joseph Beuys zu.¹¹²⁰ Als der deutsche Künstler der Nachkriegszeit repräsentierte Joseph Beuys vor allem auch im Ausland die deutsche Avantgarde und stieß, so der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede, insbesondere in Amerika „die Tür zur Weltgeltung der deutschen Kunst der achtziger Jahre auf.“¹¹²¹

Beuys spricht und entwickelt seine Denkweise anhand der sozialen Plastik als Künstler und Anthroposoph – auf jeden Fall nutzt er als Orientierung die Werke Rudolf Steiners. Seine Aussagen hinsichtlich eines Bildentwurfs des sozialen Miteinanders bezeugen Beuys als Praktiker, der in seiner Person ein Sinnbild seiner sozialen Plastik ist und eine praktische Umsetzung in einer von ihm anvisierten neuen Gesellschaft fordert.

Es bleibt problematisch, in welcher Weise sich sein Modell der Sozialen Plastik in der Realität konkret vollziehen kann und inwieweit Beuys die entscheidenden Grundlagen hinsichtlich einer direkten Umsetzung überhaupt vornehmen konnte. Für diese Untersuchung war es wichtig, die interdisziplinäre Komponente zwischen Kunst als Tätigkeit im Sozialen, Kunst als Wissenschaft, Philosophie, Theologie und Soziologie und die sich hier zeigenden dazwischenliegenden Bereiche zu benennen, die infolge eines intensiven Austausches zwischen den genannten Disziplinen erfolgen müssen. Im Besonderen war zudem von vornherein festgestellt, dass Beuys in seinen künstlerischen Arbeiten seinen Platz stets zwischen den Disziplinen einnahm, weil

¹¹¹⁹ Schlechtriemen, Bilder des Sozialen, 193.

¹¹²⁰ Dazu Beat Wyss, 1993, 11.

¹¹²¹ Schneede, Beuys. 1994, 330.

sich sein Fokus immer auf den sozialen Aspekt richtete und zwar um ein Vielfaches MEHR als in der Kunst unter den Kunstschaffenden üblich.

Die soziale Plastik ist eine transdisziplinäre Art des selbstständigen Kunstschaffens und verbindet sich, eben durch das aktive Tun der Menschen – als eine Zusammenarbeit von Politik und Kunst, als ein sich ständig erneuerndes und erweiterndes Projekt. Kleinste im Sinne von geringsten künstlerischen Fähigkeiten avancieren hierdurch zu Beteiligungen, welche als solche aufgegriffen werden, um dann dem Ganzen eine eigene und besondere weil förderliche Wirkweise zu verleihen. Der Einzelne gibt also der Gemeinschaft etwas, und dieses ETWAS ist als Zugewinn in eigener Sache zu verstehen und besteht darüber hinaus auch als Gewinn für die Gemeinschaft. Selbstverständlich ist dies eine äußerst positive Sichtweise auf die von Beuys so oft formulierte These: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ So besteht zwischen dem Menschen als Künstler und der Sozialen Plastik in sich eine Verkettung, zumal Soziale Plastik aus der Kreativität eines jeden Menschen besteht. Darin liegt letztlich die Quintessenz.

Wie eine solche Tätigkeit aussehen könnte und was die Handlungen der einzelnen Menschen genau innerhalb einer Gemeinschaft bedeuten könnten, ist bei Beuys oft spekulativ und dennoch ist jenen Ideen ein Modellcharakter eigen.¹¹²² Doch bleibt bei Beuys vieles offen und so musste sich auch diese Arbeit auf eine spekulative Weiterentwicklung seiner Gedanken beziehen. Denn vor allem in jenem Weiterdenken besteht ein großangelegtes Potential, welches für die Nachhaltigkeitsdebatte gilt, welche den Umweltschutz miteinbezieht und auch eine völlig neue Kunst zu etablieren versteht, die auch sozialisatorisch in vielerlei Hinsicht die menschliche Gemeinschaft in immer wähernder Erneuerung in Zukunft weiter entwickeln kann.

Im Besonderen war es auch die Frage nach der Person Beuys, die in der Vorkriegszeit eine Sozialisationsphase durchlief, die die Frage stellt, inwiefern Beuys sich von jener Zeit distanziert hatte. Darum wird auch kritisch hinterfragt, ob sich Beuys dem nationalsozialistischen Gedankengut verbunden fühlte und dieses auch in der Nachkriegszeit weiterhin ‚unterschwellig‘ propagierte. Welche Fakten und sind sie eindeutig, sprechen nun für oder gegen Beuys. Fakten kann man nicht widerlegen, aber was sind Fakten im Falle von Beuys, die für sich sprechen und eindeutig sind – also keiner Interpretation bedürfen, weil sie offensichtlich sind? Darf man den Interpretationen Hans Peter Riegels uneingeschränkt Glauben schenken? Brisante Fragen ergeben sich, hin Hinsicht der Motivation bei Beuys: Was ist das Motiv bei Beuys, sich mit ehemaligen SS Angehörigen zu treffen? Ist Beuys hauptsächlich als Produkt seiner Sozialisation zu sehen, die – wenn auch nicht ausschließlich – in der NS-Zeit stattfand? Es macht den Anschein, Beuys habe mit den ehemaligen NS-Angehörigen sympathisiert? Kann man sich diesbezüglich irren? Wissen wir es? Was sind die Motive der Interpreten, Beuys als Nazi und Ewiggestrigen zu sehen? Auch die von Beuys gemachten Äußerungen können im Lichte einer Interpretation falsch ausgelegt werden.

¹¹²² Weber 2010, 27-56, 29.

Beuys könnte es als Provokation gemeint haben, und jede vermeintlich eindeutige Aussage von Beuys, könnte von Hans Peter Riegel und anderen Interpreten falsch ausgelegt worden sein.¹¹²³ Es gilt, sich in die Person Beuys hineinzusetzen. Welche Persönlichkeitszüge sind für Beuys ausschlaggebend – worin bezeugt sich sein Wesenszug. Man urteilt hier über das Leben von Joseph Beuys. So sieht auch Catherine Nichols, dass man Beuys aufgrund seiner Sozialisation nicht unbedingt in dieser Weise einordnen darf. „Angesichts der im Nationalsozialismus systematisch begangenen Verfolgung, Vertreibung und Ermordung von Millionen von Menschen rief die unbekümmerte, routinierte Fortsetzung der akademischen Tradition wie der künstlerischen Strategien der Moderne in ihm – wie in zahlreichen Mitstreiter/innen der westlichen Kunstszene – wohl ein Unbehagen hervor und löste einen Gedankenprozess aus, den er als allmähliches Absterben mit anschließender Regeneration darstellte.“¹¹²⁴

Es ist wichtig, Beuys in seinen zahlreichen Interviews zu hören, so in jenem mit Hermann Schreiber¹¹²⁵ und auch seine letzten Rede, kurz vor seinem Tod,¹¹²⁶ miteinzubeziehen. Man sollte nicht der Versuchung erliegen, zwischen belastenden wie entlasteten Argumenten hin und her zu pendeln. Stets muss berücksichtigt werden, dass sich Sozialisation über ein gesamtes Leben erstreckt und nicht an irgendeiner Stelle stillsteht. So ist es möglich, 1. dass Beuys nie ein überzeugter Nazi war und 2., dass er auch in der Nachkriegszeit in Anbetracht der Tatsache, dass jene Gräueltaten bekannt wurden, sich nochmals mit diesem Trauma beschäftigte und aus diesem Grunde den Tiefpunkt in seinem Leben erreichte, von welchem auch die Familie, die Gebrüder van der Grinten berichteten.

Als Künstler beabsichtigte Beuys kein objektives, kein historisches und sachlich umfassendes Beuys-Bild zu entwerfen. Er wollte die ihm wichtig erscheinende Linie zwischen sich und dem Publikum zeichnen. Welches Beuys-Bild ist nun wahr? Darin spitzt sich auch am Ende dieser Arbeit die Frage zu: Welcher Beuys ist der wirkliche Beuys? Die Beuys Biografie von Hans Peter Riegel mag umfassend und ambitioniert recherchiert sein, doch ist dem Leser vor allem nach dieser Lektüre nicht die Frage erlassen, ob seine *Berichterstattung* dem wirklichen Beuys gerecht werden kann.

Die Rückfrage nach Beuys muss in Hinsicht auf seine Sozialisation gestellt werden, um damit in seinen Werken, die sich in ein Geschehen der Zeit einfügen, eine Antwort zu erkennen und so dem Mythos wie auch einer Fiktion Beuys zu entgehen, die vielleicht auf einem Missverständnis beruht. Zwischen dem Beuys, der nach dem Krieg seinen psychischen wie physischen Zusammenbruch erlitt und dem Weltstar der modernen Kunstszene, besteht nicht nur ein Bruch, sondern ein infolge seiner lebenslangen Sozialisation erfahrener Zusammenhang. Sowohl der Beuys der Kriegszeit als auch der Beuys der Nachkriegszeit ist nur interpretativ erfassbar. Darin

¹¹²³ Wie auch von Gieseke/Markert. Flieger, Filz und Vaterland

¹¹²⁴ Catherine Nichols, Erweiterter Kunstbegriff, 361-368. Beuys, Joseph: Joseph Beuys. In: Ders./Hans Mayer/Margarete Mitscherlich-Nielsen/Albrecht Schönherr (Hrsg.): Reden über das eigene Land: Deutschland. Bd. 3, München 1985, 33–52.¹¹²⁴

¹¹²⁵ Hermann Schreiber interviewt Joseph Beuys 1980. <https://arte-concreta.com>

¹¹²⁶ „Dank an Wilhelm Lehmbruck“, 12. 01. 1986. www.youtube.com > watch

bezeugen sich Wandlungen, Ausgestaltungen, die einer bequemen Einordnung des Beuys auf eine Seite hin, nie gerecht werden können.

Das Bild von Beuys wird gemacht und setzt eine persönliche Entscheidung des Interpretierenden voraus. Der Blick auf Beuys verlangt nach einem Sicheinlassen auf einen vom Krieg traumatisierten wie auch geprägten Menschen. Nie hat der Interpretierende und Rezipient der Beuyschen Werke wie auch seiner in Interviews getätigten Aussagen, die Wahrheit über Beuys sicher. Beuys ist nie unzweideutig und von jedem Zweifel befreit. Jeder Interpret kann sich hier auch anders entscheiden und so auch annehmen, dass Beuys zu sehr durch seine Sozialisationsphase in der NS-Zeit geprägt war und blieb.

Aber man kann es auch anders sehen und gewiss sein, dass er sich von jedwedem Gedankengut nicht hat im Grundsatz beeinflussen lassen und sich auch deutlich von jener nationalsozialistischen Sichtweise distanziert hat. Es ist auch hier in gewisser Hinsicht eine Glaubensentscheidung pro oder contra Beuys. Eine spezifische Gefahr, dass man sich irrt, bleibt gegeben. Immer sollte dabei im Blickfeld bleiben, welche Hoffnungen Beuys für die Menschen seiner Zeit brachte und was er dem heutigen Menschen im digitalen Zeitalter zu sagen hat und zwar auf eine zukünftige Welt hin. Dabei geht es auch um den Abstand zwischen Beuys und dem eigenen Selbst. Vielleicht gab es da auch schon den Abstand zu der Generation, der Beuys angehörte? Im Besonderen, wenn es um die Aussagen von Beuys geht und Hans Peter Riegel jene als klar und eindeutig für ihn als einen Ewiggestrigen auslegt, so ist es eben nicht unbedingt klar und sicher. Kann ein solch komplexes Leben und künstlerisches Tun überhaupt als eindeutig eingestuft werden? Ganz davon abgesehen, dass viele Künstler ihren Lebenslauf nach eigenem Gusto färbten.¹¹²⁷

Sind die Aussagen von Joseph Beuys so stichhaltig und eindeutig, dass man annehmen muss, er sei von nationalsozialistischem Gedankengut geleitet und habe sich davon nie distanziert? Seine Werke wie die Auschwitzvitrine und die Arbeit zu Lidice sprechen dagegen. In dieser Hinsicht äußerte sich auch Catherine Nichols: So ist „die in der Vitrine Auschwitz Demonstration (1956–64) kulminierende Auseinandersetzung mit dem Holocaust als eine durch den Tod hindurchgegangene Geburt, einen Prozess, auf den Beuys in zahlreichen Werken – darunter zeige deine Wunde (1974–76/80), Straßenbahnhaltestelle (1976) und Das Ende des 20. Jahrhunderts (1983–85) – zurückkam“¹¹²⁸. Ebenso sein Interview, welches Beuys mit Hermann Schreiber¹¹²⁹

¹¹²⁷ Symptomatisch stellt Beuys seinen Lebenslauf als Werklauf dar – Lebenslauf/Werklauf. Auch Salvador Dalí hat seinen Lebenslauf oft nicht wahrheitsgemäß geschildert, um sich selbst als Genie zu zeichnen. Darin bestand das Besondere seiner künstlerischen Selbstinszenierung. War Dalí ein Gefolgsmann des Franco-Regimes oder waren seine Äußerungen und Bekundungen dahingehend als Übertreibung und bewusste Provokation als Künstler zu sehen?

Was er der Hofnarr Francos und gerade aus diesem Grunde als Ironiker zu sehen, so wie es Óscar Tusquets in seinem Buch *Dalí y otros amigos* darlegt und er sich im Sinne der surrealistischen Kunst dem Diktator gegenüber ausschließlich in Ironie äußerte? Dalí also als Provokateur, ganz im Sinne seiner Kunst?

¹¹²⁸ Nichols in Beuys Handbuch 363. Mit zahlreichen Verweisen. Hervorhebung von mir.

¹¹²⁹ Joseph Beuys im Interview mit Hermann Schreiber, 1980. Quelle: <https://arte-concreta.com>

führte, deutet darauf hin, dass er kein ‚Ewiggestriger‘ war und sich sensibel mit dem Thema des zerbrechlichen Menschen auseinandersetzte.

Dennoch ist Beuys zum Stein des Anstoßes geworden. War er für die Bürger der neuen BRD ein Provokateur, welcher dem Staat des Wirtschaftswunders zu kritisch gegenüberstand, so war er andererseits der aktivistischen Szene in jenen Jahren oft nicht radikal genug. Und heute gilt er als Muster einer durch Nazideutschland geprägten Sozialisations-(geschichte), als ein Mensch, dem man sogar noch seine künstlerische Leistung abzusprechen geneigt ist? Beuys steht damit heute mehr denn je in einem Konflikt zu den Menschen, die ihn rezensieren.¹¹³⁰ Als Lehrer war er bemüht, seine Studierenden in eine Gemeinschaft aufzunehmen und sie zu integrieren, um ihnen ein Höchstmaß an Freiheit zu gewähren, ohne jedoch jeden als Künstler aus seiner Klasse in die Welt zu entlassen. Beuys war eben auch ein strenger Lehrer. Aber Hierarchien waren ihm verhasst und er verlangte einen unbedingten Einsatz, was sich auch an dem unpräzisen Dienst der Fußwaschung zeigt, die Beuys in einer Aktion thematisierte. Welche Dimension tut sich hier für die heutige Zeit auf? Avanciert die Soziale Plastik mit ihrem Anspruch, jeder Mensch sei ein Künstler, der sozusagen an einem Gemeinschaftsmahl teilnehme, zu einem Sinnbild der Vollendung eines Miteinanderseins in der Gemeinschaft?

Dabei zeigt sich auch in Hinsicht auf den Beuyschen Entwurf der Sozialen Plastik, eine Ambivalenz, die jeder Gemeinschaft eigen ist. Aus diesem Grunde ist es unerlässlich darauf zu achten, dass es sich bei allen Auftritten und Aussagen von Beuys vor allem um den Künstler Beuys handelt. Als Künstler darf er massiv überzeichnen, um beim Zuschauer/Publikum Emotionen hervorzurufen, die ein intensives Nachdenken über die Grundfragen der Gemeinschaft in der Gesellschaft anstoßen. Dabei geht es darum, eine Diskussion zu jenen elementaren Fragen der Aufarbeitung der Folgen der NS-Sozialisation anzustreben. Hans Peter Riegel sieht Beuys als denjenigen, welcher sich nicht von den NS-Ideen distanzierte.¹¹³¹

„Beuys unterschied also zwischen dem psychischen Tod und dem Tatbestand der unsterblichen Seele, des unvergänglichen Wesenskerns des Menschen, der zu seiner Vollendung verschiedene Inkarnationen erlebt. Demzufolge gingen die von den Nationalsozialisten getöteten Juden über in die folgende Inkarnation, erleben ihren Leidensweg als ein zu ihrer individuellen Fortentwicklung und damit zur Weiterentwicklung der Menschheit dienliches Opfer.“ Dieser Sichtweise ist nicht Folge zu leisten und dies obwohl das folgende Zitat von Beuys nicht unerwähnt bleiben darf. Zitat Beuys: „...Hitler hat nur die Körper in die Öfen geschmissen.“¹¹³² Dies ist eine Mitschrift eines Ringgesprächs aus dem Jahre 1967, welches von Johannes Stüttgen schriftlich fixiert wurde und vollständig lautet: „Und dieser Staat lässt die plastischen Fähigkeiten, die in jedem Menschen stecken, verkümmern, verrotten. Man will den, der nur noch aussieht wie ein Mensch. Der unsichtbare

¹¹³⁰ Auch in dieser Hinsicht sei nochmals auf die Arbeit von Gieseke/Markert hingewiesen.

¹¹³¹ Problematisch ist die Interpretation von Hans Peter Riegel zur Einstellung von Beuys zu Auschwitz Beuys Bd. II., 109.

¹¹³² Zit. nach Hans Peter Riegel, Beuys. Die Biographie, Band 2, Berlin 2017, 306. 561, Anm. 295;

Mensch wird systematisch vernichtet. Diese Gesellschaft ist letztlich noch viel schlimmer als das Dritte Reich.“ Und dann mündet bei Beuys alles in der Konklusion: „Hitler hat nur die Körper in die Öfen geschmissen.“¹¹³³ Der Kontext und die situative Besonderheit des Momentes, in welchem Beuys diese Aussage tätigte, verlangt nach einer einführenden Auslegung. Johannes Stüttgen, der diese Sentenz erwähnt und in einem Brief zitiert, zumal der Satz im Zusammenhang mit der Aussage steht, dass „der unsichtbare Mensch [...] vom System vernichtet“ werde, bezeugt die emotional aufgeladene Situation. Johannes Stüttgen in einem Interview: „...dass man über das Irdische hinausdenken muss [...].“¹¹³⁴

Stehen diesbezüglich Aussagen von Beuys in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der anthroposophischen Sichtweise bei Rudolf Steiner? Sieht Beuys also die Auferstehung als letztlich so bereinigend, dass jede Art eines Übels in Kauf genommen werden muss, weil es eben um jene spirituelle Weiterentwicklung geht, die alles heilt? Das entsetzlichste denkbare menschliche Leid, wäre dann hinzunehmen und sogar wünschenswert – wenn man es nochmals überspitzt interpretiert – um eine Höchstentwicklung des Geistes zu erreichen? In diesem Sinne ganz in Anlehnung an Rudolf Steiner? „Ich wähle ein großes Unglück, um vollkommener zu werden“?¹¹³⁵

Doch sind die Aussagen von Beuys hier in Bezug auf die Kritik an der damals (60er, 70er, 80er Jahre) bestehenden Gesellschaft zu sehen. Beuys, dem es um das Geistige und seelische Leben wie Erleben der Menschen als Mittelpunkt des Seins ging, sah die Gesellschaft der Nachkriegszeit als auf den Konsum konzentrierte Masse, welchem der essentielle Daseinsgrund entzogen wurde. Alles Menschliche wurde seiner Meinung nach, infolge der Konsumfreundlichkeit und Konsumabhängigkeit abgetötet. In diesem Sinne galt ihm die vorgefundene Gesellschaft als zutiefst menschenfeindlich, ja menschenverachtend. Seine Äußerung könnte als Zuspitzung und Empörung zu interpretieren sein, womit sich die Sozialisation, die er auch in der Nachkriegszeit erfuhr quasi im eigenen Leben repräsentierte.

Vor allem aber ist Auschwitz für Beuys nicht nur ein Wort oder ein Titel für eines seiner Werke, sondern wie es Nicole Fritz formuliert, er „verknüpft diesen und die damit verbundene massenhafte Ermordung von Menschen in Konzentrationslagern - wie aus seiner Äußerung hervorgeht - mit seinem bereits erläuterten triadischen Geschichtsbild. Es geht ihm also, wie er sagt, nicht darum, „die Katastrophe darzustellen“, sondern er benutzt den Begriff „Auschwitz“ als „Metapher“, um auf etwas anderes, nämlich sein Geschichtsbild, zu verweisen. Bei diesem „Metaphorisierungsverfahren“ wird dem historischen Faktum Auschwitz dem neuen Kontext entsprechend, in den Beuys es stellt, eine neue Bedeutung zugeschrieben. Auschwitz wird zur Metapher für sein eigenes seelisches Leiden und dem aller Menschen, die dem Materialismus und damit der Abtrennung von dem Spirituellen

¹¹³³ Ebd., so auch bei Riegel zitiert, Beuys, Bd. 2, 109.

¹¹³⁴ Video www.youtube.com> watch ab Min.44-Min.46. Cultopia im Talk mit Johannes Stüttgen 100 Jahre Joseph Beuys

¹¹³⁵ Davon geht Hans Peter Riegel aus. Beuys Bd. 2, 109 und sieht es in Bezug zu Steiners esoterischen Betrachtungen. Steiner 1924, 1988, 272. So auch angegeben, 327. Anm.324.

ausgesetzt sind. Wie bereits erwähnt, bezeichnete er diesen Zustand als „Todeszone“.¹¹³⁶

Gerade mit seinen Auftritten und den Treffen mit ehemaligen SS-Angehörigen, weist Beuys auf das Dilemma der Nachkriegszeit hin. Die Umstände, die der Sozialisation von Beuys zugrunde lagen, machten ihn zu dem, der er war. Das Situative jener lebenslangen Sozialisation war für Beuys entscheidend. Auch bei ihm muss das Publikum den Dissens aushalten, immer in Hinblick auf die Ambivalenz. Jene Ambivalenz muss die Nachwelt anerkennen und überstehen. Dass sich Beuys selbst uneins war mit der Welt, zeigte sich darin, dass er in und mit der Sozialen Plastik eine sich ereignende Gesellschaftskonstruktion kreierte, die sich jeder Eindeutigkeit entzog. Gibt es eine Schuld bei Beuys, die die Frage aufwirft, ob seine Kunst uns heute noch gut genug ist, um uns etwas sagen zu können. Um welche Art Schuld geht es? Ist es eine moralische Schuld und steht er mit einer solchen beladen nun vor einem Gericht? Welche Art von Gericht sollte es sein?¹¹³⁷ So kann es nicht darum gehen, Beuys zu verurteilen. Vielmehr kommt es darauf an, zu beobachten, zu analysieren. Vielleicht war Beuys im moralischen Sinne schuldig? Aber die Betonung liegt eben auf „vielleicht“. Darüber hinaus weisen die in dieser Arbeit angegebenen Argumente darauf hin, dass Beuys kein Nazi und kein Ewiggestriger war.

Für Beuys war das Leben jedes Menschen ein sich stetig bildender Entwurf und so gesehen befand er sich im Prozess einer nicht endenden Konferenz mit den Menschen. Für ihn standen Umwandlungs- wie Umformungsprozesse im Zenit seines Denkens, die auf seine Absicht hinzielten einen dynamischen Charakter innerhalb jeder Gemeinschaft zu verankern. Beuys ist Repräsentant der Generation der Vorkriegszeit, die sich in der Nachkriegszeit mit den angestauten Traumata konfrontiert sah und auf unterschiedliche Weise jene zu verarbeiten suchte.

Das gesamte Auftreten von Joseph Beuys in der Öffentlichkeit kann als persönliche Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, welche man nicht wie ein Protokoll zu lesen hat, da sich Beuys in seiner persönlichen Entwicklung zeigte, einer Entwicklung wie sie sich in und an der damaligen bundesrepublikanischen Bevölkerung oft bekundete. Darin bezeugt sich auch wie Traumata aufgenommen werden und sich auf die folgende Generation übertragen können. Darüber hinaus weisen auch zeitgenössische Interpretationen der Beuys'schen Kunst Entwürfe auf, die als Prognosen der Zukunft gelten könnten¹¹³⁸ und spezifische Atmosphären aufspannen. Beuys eröffnet in dieser Hinsicht ‚Sehnsuchtsräume‘.

¹¹³⁶ Nicole Fritz, *Bewohnte Mythen*, 41.

¹¹³⁷ Prinzipiell verhandelt die deutsche Gerichtsbarkeit keine moralische Schuld.

¹¹³⁸ www.youtube.com > watch, Cultopia im Talk mit Johannes Stüttgen – 100 Jahre Joseph Beuys.

21 Literaturverzeichnis

- Abels, Heinz 2020, Soziale Interaktion Wiesbaden 2020.
- Abramovic, Marina, 2016, Durch Mauern gehen. Autobiografie. München 2016.
- Ackermann, Erich, 2019, Die Persönlichkeit des Joseph Beuys als Modell einer Plastischen Theologie Leipzig 2019.
- Adorno, Theodor W., 1970, Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1970 ff., Bd. 7.
- Adorno, Theodor W., 2015, Gesammelte Schriften. (Hrsg.) Rolf Tiedemann. Bd. 11, Frankfurt am Main 2015.
- Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften (GS). GS 7, Bd. 7: Ästhetische Theorie. 1970, 1996., GS 20.1, Bd. 20.1: Vermischte Schriften I. 1986. GS 20.2, Bd. 20.2: Vermischte Schriften II. Frankfurt a.M. 1986.
- Adorno, Theodor W., 1947, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. NTT journal for theology and the study of religion, 2014-01, Vol.68 (4), p.322-329. Amsterdam 1947.
- Adriani, Götz, Konnertz, Winfried; Thomas, Karin, 1994, Joseph Beuys. Köln 1994.
- Adriani, Götz , 1981, Joseph Beuys Leben und Werk, Köln, 1981.
- Albrecht, Clemens, 2017, Atmosphären Operationalisieren, in, Sociologia Internationalis Berlin B. 55 Ausgabe 2 Juli 2017, 141-166.
- Amabile, Teresa, 1983, The Social Psychology of Creativity. New York 1983.
- Angerbauer, Carolin, 2015, Joseph Beuys und die Arte povera. Materialität und Medialität .München 2015.
- Arbeitstagung, 2007, „Dimensionen und Konzeptionen von Sozialität“ Institut für Soziologie, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 23./24. November 2007. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 36, Heft 3, Juni 2007, 241-244.
- Aulinger Barbara, 1999, Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel. Wien 1999.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica*, 2007, Lateinisch-deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach. Hamburg 2007. (Erstausgabe 1750)

Baumgärtel, Tilman, 2020, *Eintritt in ein Lebewesen. Von der sozialen Skulptur zum Plattform-Kapitalismus*. Berlin 2020.

Becker Arranz, Oliver; Hank, Karsten; Steinbach, Anja (Hrsg.) *Handbuch Familiensoziologie*, Wiesbaden 2015.

Bätschmann, Oskar, 1977, *Bild-Diskurs*. Bern 1977.

Bätschmann, Oskar, 1984, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt 1984.

Barad, Karen, 2007, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, 132.

Barlösius, Eva, 2006, *Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, Pierre Bourdieu*, Frankfurt am Main 2006.

Barth, Ulrich, 2021, *Symbole des Christentums. Berliner Dogmatikvorlesung*, (Hrsg.) Friedemann Steck. Tübingen 2021.

Bastian, Heiner, 1987, „Mit dem Filz verbindet sich das Schweigen[...]“, zit. n.: Joseph Beuys im Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1987, o. S.

Baudrillard, Jean, 1968, *Le système de objets*, Paris 1968 (deutsch: Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M./New York 1991).

Beaucamp, Eduard, 2021, *Im Gespräch mit Michael Knoche über Joseph Beuys in der Zeitschrift Die HOREN 66 (2021) Nr. 281, 120-125*.

Beck, Ulrich, 1997, in, *Laudatio auf den Ernst-Bloch-Preisträger Pierre Bourdieu*, Ulrich Beck

Becker, Rolf, 2017, *Bildungssoziologie – Was sie ist, was sie will, was sie kann 1-32* In: Rolf Becker (Hrsg.), *Lehrbuch der Bildungssoziologie*, Wiesbaden 2017.

Beekman, Ton, 1984, *Hand in Hand mit Sasha; über Glühwürmchen, Grandma Millie und einige andere Raumeschichten. Im Anhang: über teilnehmende Erfahrung*. In, Wilfried Lippitz, und Käte Meyer-Drawe, (Hrsg.), *Kind und Welt. Phänomenologische Studien zur Pädagogik (S. 11- 25)*. Hochschulschriften Erziehungswissenschaft, Bd. 19. Königstein/Ts.: Forum.

Beer, Raphael, 2007, *Erkenntniskritische Sozialisationstheorie. Kritik der sozialisierten Vernunft*, Wiesbaden. 2007.

Benjamin, Walter, 1977, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In, Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. Bd. II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. M. 1977. 140–157.

Berlin, Isaiah, 2004, Die Wurzeln der Romantik, Berlin 2004.

Berger, Peter L., und Thomas Luckmann, 1966, 1984, The Social Construction of Reality. New York 1966; Die Gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main 1980.

Berger, Peter L., 2011, Dialog zwischen religiösen Traditionen in einem Zeitalter der Relativität, Tübingen 2011.

Bernhard, Julia , 2015, (Hrsg.), Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck. Ausst. Kat. Akademie der Künste. Berlin 2015.

Bering, Kunibert, 1997, Beuys-Beckmann-Klee. Die Rolle des Mythos in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in, Kunibert Bering, Werner L. Lohmann (Hrsg.), Mythos-Realisation von Wirklichkeit? In, Joseph Beuys und das Mittelalter (Hrsg.) Hiltrud Westermann-Angerhausen. Schnütgen-Museum, Köln 1997.

Bernfeld, Siegfried, 2012, Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung. Frankfurt am Main 2012.

Bernfeld, Siegfried, 1974, Antiautoritäre Erziehung und Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1974.

Berr, Marie-Anne , 1994, Technologie und Imagination Zur Rematerialisierung des Immateriellen, in, Christoph Wulf, Hrsg., Ethik der Ästhetik, Berlin 1994. 173ff.

Bertram, Georg W, 2005, Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 2005.

Bertram, Georg W, ,2009, Kunst und Alltag. Von Kant zu Hegel und darüber hinaus, in, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 54 (2009), 203-217.

Bertram, Georg W, 2010, „Autonomie als Selbstbezüglichkeit. Zur Reflexivität in den Künsten“, in, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 55 (2010), S. 223-234.

Beuys, Joseph, 1969, Das Bildnerische ist unmoralisch. Gespräch mit Siegfried Neuenhausen. In: Kunst + Unterricht 4 (1969), 50–53.

Beuys versus Gehlen, 1970, Kunst – Antikunst. Arnold Gehlen, Max Bense, Max Bill, Joseph Beuys und als Gesprächsleiter Wieland Schmied. Bildungsforum 67. Forum-Gespräch – Meinung – Gegenmeinung. Gesendet in der Fernsehreihe: Fernsehen als Zeitgeschichte Fernsehdiskussion. Deutschland. 1970. YouTube. GA = Arnold Gehlen Gesamtausgabe. (Hrsg.) Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt am Main.

Beuys, Joseph, 1973, Lebenslauf/Werklauf [1964]. In, Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, Joseph Beuys. Köln 1973. 8–9.

Beuys, Joseph 1974, im Interview mit Caroline Tisdall, in, Kat. Heiner Bastian (Hrsg.) Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988.

Beuys, Joseph, Interview mit Joseph Beuys am 1. Dezember 1976, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977.

Beuys, Joseph, 1977, Eintritt in ein Lebewesen 1977 In, Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1984.

Beuys, Joseph, 1978, Aufruf zur Alternative, In, Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1984. 129–136.

Beuys, Joseph, 1978, Jeder Mensch ist ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus. Vortrag am 23. März 1978 in Achberg. In, Rainer Rappmann (Hrsg.): Joseph Beuys: Kunst = Kapital. Achberger Vorträge. Wangen i. Allgäu 1992, 41–63.

Beuys, Joseph, 1979, In, Rita E. Täubner Levitazione in Italia – Joseph Beuys. Stationen in Italien, in Joseph Beuys und Italien, 12. Herausgegeben von Marc Gundel und Rita E. Täuber im Auftrag der Stadt Heilbronn. Juni 2016.

Beuys, Joseph, 1979, Freier demokratischer Sozialismus. In, Incontri 1972, Quaderni del Centro d'Informazione Alternativa. Incontri Internazionali d'Arte Roma, 3 (1979), o. S.

Beuys, Joseph, 1979, Aktioner Aktionen. AK Moderna Museet. Joseph Beuys. Stockholm 1979.

Beuys, Joseph, 1979/80, in, Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/1980.

Beuys, Joseph, 1980, Interview mit André Müller, in „Penthouse“, Nr. 106, Mai 1980.

Beuys, Joseph, 1980, Interview mit Hermann Schreiber. Sendereihe Lebensläufe. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. YouTube. <https://arte-concreta.com>

Beuys, Joseph, 1982, Frauen und Mädchen. Frauen und Mädchenzeichnungen, Kunstverein Ulm 1982.

Beuys, Joseph, 1982, Im Gespräch mit André Müller. In: André Müller, Interviews, Hamburg 1982, 56–78. Ursprünglich erschienen als Interview in: Penthouse 106, 1980, 98–101.

Beuys, Joseph, Mats B, Von Hasenblut und geistigen Bedürfnissen. In, Moderna Museet 2 (1982), 13–15.

Beuys, Joseph, 1985, Postkarte, DIN-A6, 14.8 x 10.5 cm. Die Sentenz: Hiermit trete ich aus der Kunst aus – so auch auf einer Postkarte.

Beuys über Beuys, 1985, Ein Gespräch. Januar 1985. Gesprächsteilnehmer, Joseph Beuys, Knut Fischer, Walter Smerling. Kamera: Peter Schäfer. Produktion: Westdeutscher Rundfunk, Köln 1985. Erstausstrahlung: 29.02.1988, WDR. (JBMA 1988/0268). Publiziert als: Walter Smerling: Beuys über Beuys – Ein Gespräch. Teil I. VHS, 60', Köln 1988.

Beuys, Joseph, 1989, Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Köln 1989.

Beuys, Joseph, 1992, Natur-Materie-Form, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 1992.

Beuys, Joseph, Frans Haks, 1993, Das Museum. Gespräch über seine Aufgaben und Möglichkeiten Dimensionen[...]Wangen i. Allgäu 1993.

Beuys, Joseph, 1997, Joseph Beuys und das Mittelalter, Hiltrud Westermann-Angerhausen, Dagmar Täube. (Hrsg.) Beiträge von: Johannes Cladders, Antje von Graevenitz, Franz Joseph van der Grinten, Wulf Herzogenrath, Theo Jülich, Andreas Speer, Karin Thomas, Hiltrud Westermann-Angerhausen und Moritz Woelk. Schnütgen-Museum, Köln 1997.

Beuys, Joseph, Eva Beuys, (Hrsg.) 2000, Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. München 2000.

Beuys, Joseph, 2001, in, Alain Borer, „Beweinung des Joseph Beuys“, Joseph Beuys. Eine Werkübersicht 2001.

Beuys, Joseph, 2003, (Hrsg.) Volker Harlan, Druck nach einer Zeichnung von 1974 VG-Bild Kunst 2003.

Joseph Beuys Medien-Archiv, Hamburger Bahnhof und Museum für Gegenwart-Berlin 2003.

Beuys und Beuys, 2006, Der Jahrhundertkünstler zwischen Fettstuhl und sozialer Skulptur. Buch und Regie: Peter Schiering. Kamera: Anthony R. Miller, Elia Lyssy. Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz. 35', 2006. Erstausstrahlung: 11.02.2006, 3sat.

Beuys, Joseph, 2006, in, Dieter Koeplin, Joseph Beuys in Basel. Bd. 2, 2006.

Beuys, Joseph, 2010, Schütze die Flamme. In, Robert Eikmeyer, Thomas Knoefel (Hrsg.). Joseph Beuys – die Zukunft des Plastischen: Originaltonaufnahmen [Tonträger]. Nürnberg 2010, Track 2.

Beuys, Joseph, 2010, Die Eröffnung 1965 (Hrsg.) Eva Beuys, Wenzel Beuys. Göttingen 2010.

BeuysHandbuch, Beuys, Joseph, 2021, Leben – Werk – Wirkung (Hrsg.) Timo Skrandies, Bettina Paust. Unter Mitarbeit von Jasmina Nöllen, Zsuzsanna Aszodi, Alina Samsonijar. Berlin 2021.

Beuysnobiscum 1993, Eine Kleine Enzyklopädie S. 250f. (Hrsg.) Harald Szeemann. Amsterdam 1993.

Block, René, 2008, Im Gespräch mit Günter Herzog am 25.11.2008. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V. ZADIK (Hrsg.), sediment. Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt. Bd. 16, Nürnberg 2009, 9–40.

Blum, Gerd, 2011, Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. München 2011.

Blume, Eugen, 1992, Joseph Beuys und die DDR – der Einzelne als Politikum. In: Gabriele Muschter/Rüdiger Thomas (Hrsg.): *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*. München/Wien 1992, 137–154.

Blume, Eugen; Nichols, Catherine (Hrsg.) 2008, *Beuys. Die Revolution sind wir*. Ausst. Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin. Berlin/Göttingen 2008, 130–153.

Blumer, Herbert, 2020, *Symbolische Interaktion*, In, *soziale Interaktion*, Wiesbaden 2020. 101-120. 109.

Bodenmann-Ritter, Clara, 1997, (Hrsg.): *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5/1972*. Frankfurt am Main, Berlin 1997.

Boehm, Gottfried, 1985, *Bildnis und Individuum*. München 1985.

Böhme, Gernot, 2001. *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001.

Böhme, Gernot, 2022, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 2022.

Bohnsack, Ralf, 1999, *Rekonstruktive Sozialforschung*. Wiesbaden 1999.

Bonhoeffer, Dietrich, 1931, *Akt und Sein. Transzendentalphilosophie und Ontologie*. Habilitationsschrift, Gütersloh 1931.

Boymans-van Beuningen, Kat. Museum. Rotterdam 1979/1980.

Borchardt, Rudolf, 1920, *Die Verkündigung*. Berlin 1920.

Bourdieu, Pierre, 1984 Jean-Claude Passeron, *Les héritiers: les étudiants et la culture*. Les Éditions de Minuit, Reihe „Grands documents“ Nr. 18, Paris 1964. *Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs*. Übersetzt von Barbara und Robert Picht, bearbeitet von Irmgard Hartig. Stuttgart 1971.

Bourdieu, Pierre, 1987, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987.

Bourdieu, Pierre, 1999, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 1999.

Bourdieu, Pierre, 1984, „Das objektivierende Subjekt objektivieren“, in, Ders. (1987, 1992), *Rede und Antwort*, Frankfurt am Main 1984.

Bredenkamp, Horst, 2005, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*. Aus einem Vortrag hervorgegangen, der am 14. Februar 2005 in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung gehalten wurde. Der Abend wurde geleitet von Jan-Dirk Müller. In, *Carl Friedrich von Siemens Stiftung Themen Bd. 90*. (Hrsg.) Heinrich Meier.

Bredenkamp, Horst, 2016, in Nova Acta Leopoldina NF Nr. 412, Ohne Abweichung kein Leben – Die bildende Kunst und die Symmetrie 187–209 (2016).

Bronfenbrenner, Urie, 1981, Die Ökologie der menschlichen Entwicklung Stuttgart 1981.

Brüderlin, Markus, Groos, Ulrike, (Hrsg.) 2010, Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart: Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, 2010.

Brügge, Peter, 1984, Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. Spiegel-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit. In: Der Spiegel, 23 (1984), 178–186.

Bründel, Heidrun, Hurrelmann, Klaus, 2017, Die Lebenswelt der Kinder— qualitative Ergebnisse. Wiesbaden 1999, 14; Kindheit heute. Lebenswelten der jungen Generation, Basel 2017.

Buchloh, Benjamin H.D, 1980, Beuys, Twilight of the Idol. Cambridge, Massachusetts 1980.

Buchloh, Benjamin H.D, 1987, Joseph Beuys – Die Götzendämmerung, in: Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.), Brennpunkt Düsseldorf 1962–1987.

Bultmann, Rudolf, 1960, Neues Testament und Mythologie. Das Problem der Entmythologisierung der neutestamentlichen Verkündigung [1941]. In: Hans-Werner Bartsch (Hrsg.): Kerygma und Mythos. Bd. 1, Hamburg 41, 1960.

Bunge, Matthias, 1996, Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys, Stuttgart 1996.

Burckhardt, Jacqueline, 1986, (Hrsg.): Ein Gespräch/Una discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Zürich 1986.

Burgbacher-Krupka, Ingrid, 1977, Joseph Beuys, Werke aus Sammlung Karl Ströher. Basel 1969. nach Prophete rechts, Prophete links. Joseph Beuys. Nürnberg 1977.

Bürger, Peter, 2006, Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. (Hrsg.) Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. 13-19.

Calleen, Justinus Maria, Jessewitsch, Rolf, 2011, (Hrsg.) Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag“, Solingen 2011, 152-167.

LaCapra, Dominick, 2001, Writing History, Writing Trauma, –Baltimore u. London 2001.

Cassirer, Ernst, 1961, Zur Logik der Kulturwissenschaften, 123–127, Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien Göteborg 1942, Darmstadt 1961.

Chadwick, Whitney, 2013, Frauen, Kunst und Gesellschaft. Übersetzt von Astrid Rall .Berlin, München 2013.

Dialogus Ciceronianus Erasmus Desiderius. 1466-1536. (Hrsg.) Johannes Carolus Schönberger.

Cladders, Johann – Ohne Titel, 1997, in, Beuys und das Mittelalter. Köln 1997. 149ff.

Cohn, Ruth, 2018, Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion. Von der Behandlung einzelner zur Pädagogik für alle. Stuttgart 2018.

Collage, 1976, Zeitschrift für Literatur und Grafik. Bad Wörishofen, 1976,

Comte, Auguste, 1830, 1994, Le Cours de philosophie positive Paris 1830. Und, Rede über den Geist des Positivismus (Hrsg.) I. Fetscher, Hamburg 1994.

Coppola, Luigi, 2020, Präsentation im Webinar „Cosmological Gardens“. Land, Cultivation and Cares, organisiert vom Center of Arts, Design and Social Research. 07.11. 2020.

Cortjaens, Wolfgang; Heck, Karsten (Hrsg.), 2014, Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte. Bd. 2. Transformation des Visuellen. Berlin 2014.

Danko, Dagmar, 2011, Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren. Bielefeld 2011.

Deppe, Ulrike, 2020, (Hrsg.) Die Arbeit am Selbst. Theorie und Empirie zu Bildungsaufstiegen und exklusiven Karrieren Wiesbaden 2020.

Descartes, René, 1649, „Über die Leidenschaften der Seele“ Die deutsche Übersetzung stammt von A. Buchenau, Berlin 1911.

Descombes, Vincent, 1979, Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978). Paris 1979.

Descombes, Vincent, 1992, Autrement au'etre ou au-delä de l'essence, Den Haag 1974 (Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, übersetzt von Thomas Wiemer, Freiburg i.B./München 1992.

Descombes, Vincent, 2013, Die Rätsel der Identität. Frankfurt 2013.

Dewey, John, 1987, Kunst als Erfahrung Frankfurt am Main 1987.

Dewey, John, 1972, The Aesthetic Element in Education [1897]. In, Ders., The Early Works , 1882–1898. Vol. 5:) Jo Ann Boydston. Carbondale 1972.

Dietrich, Cornelia; Krinninger, Dominik; Schubert, Volker 2012, Einführung in die ästhetische Bildung, Weinheim 2012.

Diez, Georg, 2013, Bloß nicht die Hände schmutzig machen, in, Spiegel Online, 24.05.2013. Dazu die Angabe:www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/georg-diez-ueber-joseph-beuys-a-901713.html.

Domaschke, Franz, 2008, Wittgenstein und die Religion, München, PhJb 2/08, 289-313.

Dürer, Albrecht, 1966, Bd. 2, S. 100, Z. 53f., Van Schönheit. In, Dürer, A., Schriftlicher Nachlass. Hans Rupprich, (Hrsg.) Bd. 2. Berlin 1966.

Durkheim, Émile, 1912, Die elementaren Formen des religiösen Lebens 1912.. Frankfurt 1981 u.a.,

Durkheim, Émile, 1972, Erziehung und Soziologie. Düsseldorf 1972.

Durkheim, Émile, 1973 ,Erziehung, Moral und Gesellschaft. Neuwied, Berlin 1973.

Durkheim, Émile, 1992, Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften. Frankfurt am Main 1992.

Durkheim, Émile, 1984, Die Regeln der soziologischen Methode, Frankfurt am Main 1984.

Durkheim, Émile, 1997, Le suicide: Étude de sociologie. Félix Alcan, Paris 1897. Der Selbstmord. Deutsch von Sebastian und Hanne Herkommer. Berlin 1973.

Eco, Umberto, (Hrsg.) 2006, Die Geschichte der Schönheit. München 2006.

Eder, Klaus, 1989, (Hrsg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie. Frankfurt am Main 1989.

Ehlers, Jan, Strüber, Daniel Basar-Eroglu, Canan. Basar-Eroglu & Strüber, 2005, Gamma-Aktivität, Die psychopathologische Bedeutung hochfrequenter EEG-Oszillationen, Zeitschrift für Neu Norbert Elias, 1997, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main 1997.

Elias, Norbert, 1976, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt 1976.

Elias, Norbert, 1987, Wandlungen der Wir-Ich-Balance. In, Norbert Elias, Die Gesellschaft der Individuen. (Hrsg.) Michael Schröter. Frankfurt am Main 2001 207-315.

Elias, Norbert, 2003, Figuration, In: Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Opladen 2003. 88–91.

Ellwanger, Karen; Warth, Eva-Maria: „Die Frau meiner Träume? Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film“, in: Frauen und Film: Maskerade, Heft 38, Berlin: Rotbuch-Verlag 1985, S. 58–71.

Endres, Johannes, 2008/2018. Von der Menschheitsfamilie zum Genom. Immermanns Epigonen zwischen Lessing und Mendel. In:, Wolfgang Bunzel (Hrsg.) u. a. Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung. Bielefeld 2008/2018, 347-365 (Epigonen).

Engelhard, Ernst Günter, 1969, Joseph Beuys: Ein grausames Wintermärchen, in, Christ und Welt, Vol. 21, No. 3 3. Januar 1969“.

Ermen, Reinhard, 2007 Joseph Beuys. Hamburg 2007.

Esser, Josef, 1963, Die Wandlungen von Billigkeit und Billigkeitsrechtsprechung im modernen Privatrecht, In, Tübinger Juristenfakultät (Hrsg.), Summum ius – summa iniuria. Individualgerechtigkeit und der Schutz allgemeiner Werte im Rechtsleben, Tübingen 1963.

Esser, Hartmut, 1999, Soziologie. Allgemeine Grundlagen. Frankfurt am Main 1999.

Famulla, Rolf, 2008, Joseph Beuys: Künstler, Krieger und Schamane. Die Bedeutung von Trauma und Mythos in seinem Werk, Gießen 2008.

Feldmann, Klaus, Immerfall, Stefan 2021, Soziologie kompakt Eine Einführung. Wiesbaden 2021. „Sozialisation und Erziehung: Eltern und Lehrer versuchen, den Kindern die zentralen Normen, Werte und Kompetenzen beizubringen. Institutionen: Familie, Schule, Medien.“

Fell, Ernst 2003, Zur Deutung und Bedeutung der Religion in Goethes Faust. In, Archiv für Begriffsgeschichte 45. Hamburg 2003.

Fichte, Johann Gottlieb, 1962ff. Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. (Hrsg.) von R. Leuth, H. Jacob und H. Gliwitzky. Stuttgart – Bad Cannstatt 1962 ff. Bd. I: Werke; Bd. II: Nachlass, Bd. III: Briefe, Bd. IV: Nachschriften.

Fichte, Johann Gottlieb, 1795, Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre in Rücksicht auf das theoretische Vermögen, Leipzig 1795.

Fichte, Johann Gottlieb, Wissenschaftslehre 1794/2018, (Hrsg.) Wolfram Högerebe, Hamburg 2018.

Fichte, Johann Gottlieb, 1795, Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre in Rücksicht auf das theoretische Vermögen, Leipzig 1795.

Fichte, Johann Gottlieb, (1762-1814), Die Bestimmung des Menschen, EA Frankfurt/Leipzig 1800;

Fichte, Johann Gottlieb, (1762-1814): Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. EA Berlin 1806.

Fichte, Johann Gottlieb, 1845, 46 „Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabens in der Philosophie“. Fichte, Johann Gottlieb: Sämtliche Werke, (Hrsg.) Immanuel Hermann Fichte, 8 Bde., Berlin 1845/46, SW II/3, S. 315–342)

Fiege, Hartwig, 1935, Schleiermachers Begriff der Bildung, Hamburg 1935.

Fink, Monika, 2018, Vorwort, 9, Kunst als gesellschaftskritisches Medium. Wissenschaftliche und künstlerische Zugänge. Veranstaltungsreihe in Innsbruck vom

30.5.–11.6.2017. (Hrsg.) Michaela Bstieler, Lena Ganahl, Elisabeth Hubmann, Denise Pöttgen, Siljarosa Schletterer Bielefeld 2018.

Fleck, Robert, 2015, Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien. Wien 2015.

Fleischer, Jane, 2016, Erwachsenwerden als Prozess mediatisierter Sozialisation Lebensweltbezogene Medienforschung: Angebote – Rezeption – Sozialisation | 6 Wie junge Menschen mit Hilfe online verfügbarer Informationen eigene Entwicklungsaufgaben bearbeiten. Augsburg 2016.

Förster, Eckart, 2022, Kierkegaard, Der Vortrag wurde gehalten am 14. Mai 2022 im Rahmen des Beuys Symposiums am Goetheanum. Beuys Symposium am Goetheanum, 14.05. 2022.

Foucault, Michel, 1976, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1976.

Frank, Manfred, 1980, Das Sagbare und das Unsagbare, Frankfurt am Main 1980.

Frank, Manfred, 1985, Das Individuelle Allgemeine. Frankfurt 1985.

Frank, Manfred, 1991, „Fragmente einer Geschichte der Selbstbewußtseinstheorie von Kant bis Sartre“, in Manfred Frank. (Hrsg.): Selbstbewusstseinstheorien von Fichte bis Sartre, Frankfurt am Main 1991.

Franco, Mario, 1985, Diagramma Terremoto. Regie: Mario Franco. Neapel 1985, 1997.

Fries, Thomas, 1975, Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literari-schen Sprachkritik. Tübingen 1975.

Fritz, Nicole, 2002, Bewohnte Mythen, Beuys und der Aberglaube. Diss. Tübingen 2002.

Fuhlbrügge, Heike, 2000, Wendepunkt und Schwellenzeichen. Das Spiralmotiv im Werk von Paul Klee und Joseph Beuys, in, Kat. Moyland 2000, 68-74.

Fuhrmann, Wolfgang, 2011, In, Das andere Lexikon. Schwarze Romantik. Österreichische Musikzeitschrift, Band 66, Heft 5. 2011. 116-117.

Gabriel, Markus, Was ist (die) Wirklichkeit. Tübingen 2018.

Gabriel, Markus, 2020, Neo-Existentialismus, Baden, Baden 2020.

Gadamer, Hans-Georg, 1977, Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest Stuttgart 1977.

Gadamer, Hans-Georg Wahrheit und Methode. 1960/2010, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960/2010.

Gehlen, Arnold Gesamtausgabe. GA, (Hrsg.) Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt am Main 1978.

- Geisenberger, Jürgen, 1999, Joseph Beuys und die Musik, Marburg 1999.
- Gerris, Jan R.M., und Grundmann, Matthias, 2002, Reziprozität, Qualität von Familienbeziehungen und Beziehungskompetenz. In: Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 22. 3-24.
- Georges, Karl Ernst, 1913, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Bd. 1. Hannover 1913 (Nachdruck Darmstadt 1998).
- Gertenbach, Lars, 2012, Entgrenzungen der Soziologie. Konstruktivismus und Konstruktivismus Kritik in der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, Diss. Universität Jena, 2012.
- Geulen, Dieter, 1973, Thesen zur Metatheorie der Sozialisation, In, H. Walter (Hrsg.), Sozialisationsforschung, 3 Bde. Stuttgart 1973.
- Geulen, Dieter, 2005, Subjektorientierte Sozialisationstheorie: Sozialisation als Epigenese des Subjekts in Interaktion mit der gesellschaftlichen Umwelt, Weinheim 2005.
- Geulen, Dieter, 1977, Das vergesellschaftete Subjekt. Zur Grundlegung der Sozialisationstheorie, Frankfurt am Main 1977.
- Geulen, Dieter, Klaus Hurrelmann, 1982, Zur Programmatik einer umfassenden Sozialisationstheorie, in, Klaus Hurrelmann, Dieter Ulrich (Hrsg.) Handbuch der Sozialisationsforschung. Weinheim, Basel 1982.
- Gieseke, Frank; Markert, Albert 1996, Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin 1996.
- Glaser, Hermann 2005, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte. Kulturpolitik im Dritten Reich, Hamburg 2005.
- Glaser, Hermann, 2006, Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert. In, Kunst und Faschismus 1994.
- Glorius, Birgit, 2023, In, Oliver Arranz Beckerm, Karsten Hank , Anja Steinbach (Hrsg.) Handbuch Familiensoziologie, Wiesbaden 2023. 187-210.
- Göhner, Manuela, 2000, Rhetorische Ästhetik des Gesamtkunstwerks: Joseph Beuys. Oberhausen 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1986, Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart 1986.
- Goethes Handbuch, 2012, Supplemente Band 2 Naturwissenschaften Herausgegeben von Manfred Wenzel, Stuttgart 2012.
- Görgen, Benjamin; Grundmann Matthias; Wendt, Björn 2018, Gesellschaft von unten. Grassroots-Praxis in Bewegung. Bielefeld 2019.
- Görgen, Benjamin (Hrsg.), Björn Wendt (Hrsg.), 2020, Sozial-ökologische Utopien. Diesseits oder jenseits von Wachstum und Kapitalismus? München 2020.

- Goffman, Erving, 1959, *The Presentation of Self in Every Day Life*. Durham 1959.
- Goffman, Erving, 1991, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München 1991.
- Goldberg, RoseLee 2014, *Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute*. Berlin, München 2014.
- Golding, John 1988, „The Real Picasso“, in *New York Review of Books* 1988.
- Gombrich, Ernst H., 1978, *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1978.
- Goodman, Nelson 1995, *Sprachen der Kunst – Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main 1995.
- Gould, Mark 2009, *Culture, Personality, and Emotion in George Herbert Mead: A Critique of Empiricism in Cultural Sociology*. Los Angeles 2009.
- Graevenitz, Antje von, 1996, Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp. In: Förderverein Museum Schloss Moyland e. V. (Hrsg.) *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*. Basel 1996, 260–266.
- Graevenitz, Antje von, 1996, The Old and the New Initiation Rites. Joseph Beuys and Epiphany. In: *Dia Art Foundation (Hrsg.) Robert Lehman Lectures on Contemporary Art #1*. New York 1996, 63–78.
- Graevenitz, Antje von, 1997, Beuys‘ Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte, in, *Joseph Beuys und das Mittelalter*, Köln 1997. 65-81.
- Graf, Gunter; Kapferer, Sedmark, Clemens (Hrsg.) 2013, *Capabilities in sozialen Kontexten. Erfahrungsbasierte Analysen von Handlungsbefähigung und Verwirklichungschancen im menschlichen Entwicklungsprozess*. In *„Der Capability Approach und seine Anwendung*, 125-149.
- Gronau, Barbara, 2010, *Theaterinstallationen, Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*. München, Paderborn 2010.
- Gronau, Barbara, 2012, »Man muss ... eine Art ständiges Theater spielen«. Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys. In: Ulrich Müller (Hrsg.), *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*. München 2012, 116–127.
- Gross, Walter Hatto 1972 *Der kleine Pauly / 4: Nasidius bis Scaurus Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's "Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft"* (Hrsg.) Konrat Ziegler u.a. Stuttgart 1972.
- Grinten, Franz Joseph van der, Grinten, Hans van der, 1973, *Joseph Beuys, Bleistiftzeichnungen aus van der Grinten, den Jahren 1946—1964*. Berlin 1973.
- Grinten, Franz Joseph van der, 1990, Joseph Beuys, in: *Gegenwart Ewigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Eine internationale Ausstellung im*

Auftrag des Senats von Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7.4.–24.6.1990, Stuttgart 1990, 138f.

Grinten, Franz Joseph van der, Mennekes, Friedhelm: Menschenbild -Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984.; Meyer, Frank: Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys. In, FIU Kassel (Hrsg.): Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. Kassel 1989, S.92.

Grinten, Franz Joseph van der, 2000, „...ihr Kreaturen all“. In, Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Wendelin Renn (Hrsg.) Köln, 2000. 9-12.

Grummt, Daniel 2022, Lyrische Gesellschaft Die romantische Seite der Soziologie. Bielefeld 2022.

Grundmann, Matthias 1992, Hochschulschrift Familienstruktur und Lebensverlauf Historische und gesellschaftliche Bedingungen individueller Entwicklung, Frankfurt 1992.

Grundmann, Matthias, Daniel Dravenau, Uwe H. Bittlingmeyer, 2006, Handlungsbefähigung und Milieu. Zur Analyse milieuspezifischer Alltagspraktiken und ihrer Ungleichheitsrelevanz. Berlin 2006.

Grundmann, Matthias, 2006, Sozialisation. Skizze einer allgemeinen Theorie, Konstanz 2006;

Grundmann, Matthias, 1999, (Hrsg.) Konstruktivistische Sozialisationsforschung. Lebensweltliche Erfahrungstexte, individuelle Handlungskompetenzen und die Konstruktion sozialer Strukturen. Frankfurt am Main 1999.

Grundmann, Matthias, 1999, Bildungserfahrungen, Bildungsselektion und schulische Leistungsbewertung, in, Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 19, 4, 339-353.

Grundmann, Matthias, et al., 2003, Milieuspezifische Bildungsstrategien in Familie und Gleichaltrigengruppe. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 6,1. 25-45. 2003.

Grundmann, Matthias ., Keller, Monika, (Hrsg.) 1999, Perspektivität, soziale Kognition und die (Re)Konstruktion sozialisationsrelevanter Handlungsstrukturen. In, Konstruktivistische Sozialisationsforschung. Lebensweltliche Erfahrungskontexte, individuelle Handlungskompetenzen und die Konstruktion sozialer Strukturen Verantwortlichkeit von Matthias Grundmann Frankfurt am 1999.

Grundmann, Matthias, 2004, Intersubjektivität und Sozialisation. In, (Hrsg.) Dieter Geulen, und H. Veith, Sozialisationstheorie interdisziplinär. Aktuelle Perspektiven, Stuttgart 2004, 317-346.

Grundmann, Matthias, 2004, Aspekte einer sozialisationstheoretischen Fundierung der Jugendforschung. In, Dagmar Hoffmann und Hans Merckens (Hrsg.):

Jugendsoziologische Sozialisationstheorie. Impulse für die Jugendforschung. Weinheim und München 2004. 17-34.

Grundmann, Matthias, 2010, Soziologie der Sozialisation. In, G. Kneer, M. Schroer (Hrsg.), Handbuch Spezielle Soziologien Wiesbaden 2010, 539–554..

Grundmann, Matthias, 2011, Sozialisation-Erziehung-Bildung: Eine kritische Begriffsbestimmung, in Rolf Becker (Hrsg.) Lehrbuch der Bildungssoziologie. Wiesbaden 2011, 61-83

Grundmann, Matthias, 2014, Formierung und Gestaltung sozialer Milieus: eine sozialisationstheoretische Perspektive. In Die Form des Milieus. Zeitschrift für Theoretische Soziologie, 1. Sonderband, (Hrsg.) P. Isenböck, L. Nell und J. Renn, 115-131. Weinheim 2014.

Grundmann, Matthias; Wernberger, Angela , 2014, Das sozialisationstheoretische Paradigma mikrosoziologisch beleuchtet. Weinheim 2014. Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online. Fachgebiet Erziehungs- und Bildungssoziologie

Grundmann, Matthias; Wernberger, Angela (Hrsg.) 2015, Familie und Sozialisation. Handbuch Familiensoziologie, Wiesbaden 2015. 390, 382 – 401.

Grundmann, Matthias; 2020, Kokonstruktive Selbstbezüge und sozialisatorische Bildung Kritische Perspektiven auf den Bildungsimperativ und Selbstoptimierungsansprüche in: Ulrike Deppe (Hrsg.) Die Arbeit am Selbst. Theorie und Empirie zu Bildungsaufstiegen und exklusiven Karrieren Wiesbaden 2020. 67-84.

Gürtler, Sabine 2001, Elementare Ethik. Alterität, Generativität und Geschlechterverhältnis bei Emmanuel Levinas. München 2001.

Gundel, Marc 2010, Beuys für alle! [anlässlich der Ausstellung: Kunsthalle Vogelmann "Beuys für alle!", 2.10.2010-23.1.2011] (Hrsg.) Marc Gundel, Bielefeld 2010.

Gugutzer, Robert 2015. Public Viewing als sportiv gerahmtes kollektivleibliches Situationsritual. In, Gugutzer, Robert und Staack, Michael (Hrsg.), Körper und Ritual (S. 71-96). Wiesbaden.

Habermas, Jürgen 1976, Moralentwicklung und Ich-Identität. In, Ders. (Hrsg.): Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus. Frankfurt am Main 1976, 63-91.

Habermas, Jürgen, 1992, Erläuterungen zur Diskursethik, Frankfurt am Main 1992.

Habermas, Jürgen, 2012, Nachmetaphysisches Denken II. Aufsätze und Repliken, Berlin 2012.

Hackenschmidt, Sebastian, 2008, Knochen zu Leim. Joseph Beuys' Hommage „Für Lidice“. In, Stiftung Museum Schloss Moyland (Hrsg.) Filz, Fett, Honig, Gold, Blut... Joseph Beuys. Symposium zur Material-Ikonografie. BedburgHau 2008. 80–84.

Hahn, Alois 1997, Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten. In: Jan u. Aleida Assmann: Schleier und Schwelle, Bd. 1 Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, 23-39.

Halfen, Roland, 2021, Beuys und Steiner, Neue Beiträge zur Desinformation, Zu Hans-Peter Riegel, Beuys – Verborgenes Reden‘, die Drei, Zeitschrift für Anthroposophie Heft 3-21, 102-106.

Harlan, Volker, Rappmann, Rainer, Schata, Peter 1976, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976, S. 10 – 25.

Harlan, Volker, 1988, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys. 1988.

Harlan, Volker, 1991, Verzeichnis der anthroposophischen Schriften Bibliothek von Joseph Beuys, in Joseph Beuys Tagung Basel, 1.-4. 1991, Basel 1991.

Hassauer, Friederike, 1985, Die Menschwerdung der Frau, In, Silvia Eiblmeyer u.a. (Hrsg.), Kunst mit eigen-Sinn, Wien 1985.

Hartung, Gerald, 2021, Rembrandt – Ein kunstphilosophischer Versuch (1916) 365-375, 372, In, Jörn Bohr, Gerald Hartung, Heike Koenig, Tim-Florian Steinbach (Hrsg.) Simmel-Handbuch Leben – Werk – Wirkung. Berlin u.a. 2021.

Heath, Stephen, 1981, Questions of Cinema, London 1981.

Heinich, Nathalie, 1998, Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques Les Éditions de Minuit. Paris 1998.

Heinsen, Marie, 1933, Individuum und Gesellschaft bei Fichte. Nürnberg 1933 (= Diss. Erlangen), Wilhelm Weischedel, 1939, Der Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft. Leipzig 1939 (= Habil Schrift Tübingen).

Helsper, Werner, Kramer, Rolf-Torsten; Thiersch, Sven, (Hrsg.) 2014, Schülerhabitus. Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung. Wiesbaden 2014.

Helsper, Werner; Dreier, Lena Gibson, Anja; Kotzyba, Katrin; Niemann, Mareke, 2018, Exklusive Gymnasien und ihre Schüler. Passungsverhältnisse zwischen institutionellem und individuellem Schülerhabitus. Wiesbaden 2018.

Herzogenrath, Wulf, 1997, Joseph Beuys und sein Rasierspiegel am Kölner Dom Anmerkungen zu einem Interview von 1980, in Joseph Beuys und das Mittelalter, Köln 1997. 43- 49.

Heuser, August, Alles Vergängliche ist ein Gleichnis. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. (Hrsg.) Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 13-23.

Hinsch, Wilfried, 1992, (Hrsg.), Die Idee des politischen Liberalismus, Frankfurt am Main. 1992.

Hofmann, Markus, 2009, Die neue Eva. Geschichtlicher Ursprung einer Typologie mit theologischem Potential, Regensburg, in, Stefan Hartmann, Die Magd des Herrn. Zur heilsgeschichtlichen Mariologie Heinrich M. Kösters, Regensburg 2009. 152ff.

Hofmann, Werner, 2003, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 2003.

Holzhey Magdalena, 2009, Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und die Naturwissenschaft. Berlin 2009.

Honneth, Axel, 2003, Kampf um Anerkennung. Frankfurt a. M. 2003.

Honneth, Axel, 2010, Das Ich im Wir, Studien zur Anerkennungstheorie. Berlin, 2010.

Honneth, Axel, 2011, Das Recht der Freiheit. Grundriss einer demokratischen Sittlichkeit, Berlin 2011.

Horster, Detlef, 2000, Postchristliche Moral - Eine sozialphilosophische Begründung Hamburg 2000.

Die Horen, eine Monatsschrift, Friedrich Schiller (Hrsg.) Tübingen 1795-1797.

Horsfield, Kate, 1990, „Interview with Kate Horsfield“, in, Energy Plan for the Western Man. Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist, (Hrsg.) Carin Kuoni, with introductory essays by Kim Levin and Caroline Tisdall, New York 1990, S. 61–75.

House, John, 1985, „Renoir's World“, in Renoir Ausst.-Katalog, Hayward Gallery, London 1985.

Huber, Eva, 2006, Fett. In, Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. (Hrsg.) Barbara Strieder. BedburgHau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 76-93.

Hughes, Everett C., 1942, 1971, „The Study of Institutions“. In: ders.: The Sociological Eye. Selected Papers, Chicago u. a.: Aldine-Atherton, S. 14-20. In, Dagmar Danko, Zur Aktualität von Howard S. Becker Einleitung in sein Werk. Wiesbaden 2015.

Huizinga, Klaas, 1965 Das Sein und der Andere. Levinas' Auseinandersetzung mit Heidegger, Frankfurt a. M. 1988.

Hummel, Julius, (Hrsg.) 1991, Beuys en Viena. Ausst. Kat. Casa de la Cultura, Santa Cruz de Tenerife/Salsa de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Wien 1991.

Hurrelmann, Klaus, 1993, Einführung in die Sozialisationstheorie Über den Zusammenhang von Sozialstruktur und Persönlichkeit. Weinheim 1993.

Hurrelmann, Klaus, 2006, Einführung in die Sozialisationstheorie Studium Pädagogik. Weinheim 2006.

Hurrelmann, Klaus; Grundmann, Matthias; Walper, Sabine, 2008, Handbuch Sozialisationsforschung. Weinheim u. a. 2008.

Hurrelmann, Klaus, 2015, Psychologische Theorien der Sozialisation, in, Einführung in die Sozialisationstheorie, Weinheim, Basel 2015.

Hurrelmann, Klaus, 2021, Sozialisation, Das Modell der produktiven Realitätsverarbeitung. Weinheim 2021.

Husserl, Edmund, 1963, Husserliana. Gesammelte Werke. Den Haag bzw. Dordrecht u.a., 1963ff.

Illouz, Eva, 2007, Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurt am Main 2007.

Illouz, Eva, 2007, Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Frankfurt 2007.

Immermann, Karl, 1973, Werke in fünf Bänden. (Hrsg.) Benno v. Wiese. Bd. 4. Frankfurt am Main 1973, S. 355-547.

Ingarden, Roman, 1960, Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960.

Ingarden, Roman, 1968, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.

Irigaray, Luce, 1974/1980, Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, übersetzt von Xenia Rajewski u. a., Frankfurt am Main 1980 (Speculum de Lautre femme, Paris 1974.

Irigaray, Luce, 1987 Genealogie der Geschlechter, übersetzt von Xenia Rajewski, Freiburg im Breisgau 1989 Sexes et parentes, Paris 1987.

Irigaray, Luce, 1991, Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution, Frankfurt am Main 1991.

Irigaray, Luce, 2008/2010, Welt teilen. Aus dem Französischen von Angelika Dickmann. Freiburg, München 2010, 30f. (Originaltitel: Le partage du monde, 2008.

Iser, Wolfgang, 1976, Der Akt des Lesens. München 1976.

Jaspers, Karl, 1962, Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung. München 1962.

Jappe, Georg , 1973, Nicht einige wenige sind berufen, sondern alle. Interview mit Joseph Beuys über ästhetische Erziehung. In: Kunstmagazin 9/6 (1973), o. S.

Jappe, Georg, 1976, Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse, 27.09.76. In, Jappe, Georg, 1996, Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Regensburg 1996, 206–220.

Jappe, Georg, 1977, Interview mit Beuys. Über Schlüsselerlebnisse, in, Kunst Nachrichten, Vol. 13 no. 1 März 1977. S. 72–81.

Jappe, Georg, 1996, Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse, 27.09.1976. In, Jappe, Georg, 1996, Beuys Packen. Dokumente 1968–1996. Regensburg 1996, 206–220.

Joachimides, Christos M., Helmut R. Leppien (Hrsg.) 1973, : Kunst im politischen Kampf. Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit. Ausst. Kat. Kunstverein Hannover. Hannover 1973.

Joas, Hans, 1996, „Die Kreativität des Handelns. Frankfurt 1996.

Jonas, Ludwig, Dilthey, Wilhelm 1858, „Aus Schleiermacher’s Leben“, Berlin 1858–1863, Bd. 3.

Jülich, Theo, 1997, Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys, in, Joseph Beuys und das Mittelalter. Köln 1997. 83-95

Jung, Julia, 2020, Stimmungen weben Eine unterrichtswissenschaftliche Studie zur Gestaltung von Atmosphären. Wiesbaden 2020.

Kaltenbeck, Franz; Weibel, Peter (Hrsg.) 2000, Trauma und Erinnerung, Wien 2000.

Kamp, Michael, 2002, Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert Elektronische Hochschulschrift LMU, München 2002.

Kant, Immanuel, 1912, Beantwortung der Frage, Was ist Aufklärung? Akademie Ausgabe VIII. Berlin 1912.

Kant, Immanuel, 1781, 1787. KrV Kritik Der reinen Vernunft, Stuttgart 1987.

Kapner, Gerhardt, 1987, Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst. Wien 1987.

Kashapova, Diria, 2006, Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus Semantische und pragmatische Studien. Tübingen 2006.

Keller, Monika, 2001, Moral in Beziehungen, Die Entwicklung des moralischen Denkens in Kindheit und Jugend. Edelstein, Wolfgang (Hrsg.), Moralische Erziehung in der Schule. Entwicklungspsychologie und pädagogische Praxis. Weinheim 2001 S. 111-140.

Kierkegaard, Sören, 1958, Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Zweiter Teil (1846). Kapitel 3. Die wirkliche Subjektivität, die ethische; der subjektive Denker §1 Das Existieren; Wirklichkeit. In: Gesammelte Werke. Bd. 16,2. In der Übersetzung von Hans Martin Junghans, Düsseldorf, Köln 1958.

Klafki, Wolfgang, 1958, Didaktische Analyse als Kern der Unterrichtsvorbereitung. In, Die Deutsche Schule, 50, 10, 450-471. (Urtext)

Klausnitzer, Ralf, 1999, Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Paderborn 1999.

Kleffmann, Tom, 2022, Der Römerbrief des Paulus, Eine Interpretation in systematisch-theologischer Absicht. Tübingen 2022.

Klee, Paul, 1964, Das bildnerische Denken. Basel 1964.

Kleindienst, Nicole, 2014, Soziologiemagazin, 2014-05, Vol.7 (1), p.66-71. 66ff.

Kliege, Melitta 2012, Vom Prinzip Plastik zur Sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst. In: Ulrich Müller (Hrsg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis. München 2012, 82–97.

Koblauch, Hubert, 1991, Die Verflüchtigung der Religion ins Religiöse. Thomas Luckmanns Unsichtbare Religion, in, Thomas Luckmann. Die unsichtbare Religion, Frankfurt am Main 1991, 7–41.

Koeplin, Dieter, 1977, Interview mit Beuys am 1. Dezember 1976, in, Kat. Kunstmuseum Basel 1977.

Koeplin, Dieter, 1990, Fluxus, Bewegung im Sinne von Joseph Beuys. In: Barbara Strieder (Hrsg.): Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970. Ausst. Kat. Galerie der Stadt Kornwestheim. Stuttgart 1990, 20–35. Dort Brief von Beuys an Manfred Schradi erwähnt.

Koeplin, Dieter, 1994, Beuys aktualisiert Steiner. In: Ausstellungskat. Rudolf Steiner. Tafelzeichnungen. Württembergischer Kunstverein, Ostfildern 1994.

Kohlberg, Lawrence, 1995, Die Psychologie der Moralentwicklung. (Hrsg.) Wolfgang Althof. Frankfurt am Main 1995.

Kolk, Katrin, 2021, Von der Wand in den Raum. Das Material Filz im Werk des Joseph Beuys. Diss. 2021.

Knoor, Werner 2021, in einem Interview am 27. 06. 2021 mit Johannes Bernard, in, Kirche + Leben.

Körner, Josef, 1969, „Krisenjahre der Frühromantik“. Bern, München 1969, 1. Bd.

Koller, Hans-Christoph, (2011): Bildung anders denken. Eine Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart. 2011.

Kort, Pamela 1994, Die neapolitanische Tetralogie: Ein Interview mit Lucio Amelio. In, Cooke, Lynne,; Kelly, Karen (Hrsg.), Joseph Beuys, Arena – Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre! Ausst. Kat. DIA Center for the Arts New York/Hamburger Kunsthalle. Ostfildern Ruit 1994, 34–51.

Kotte, Wouter; Mildner, Ursula 1986, Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys. Ein Requiem. Stuttgart 1986.

Kozloff, Sarah, 2000, Overhearing Film Dialigue Oakland, Los Angeles, New York 2000.

Kraft, Hartmut, 1995, Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse, München 1995.

Kracauer, Siegfried, 1993, in, Die Neue Frau Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev (Hrsg.) Marburg 1993.

Krause, Bernhard Arnold, 1987, Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica, Frankfurt am Main 1987.

Krech, Volkhard, 2018, Religion und Kunst .Beispiel für die Interferenzen von Kunst und Religion – Kunstreligiöse Elemente im Werk von Joseph Beuys und in dessen Rezeption, In, Handbuch Religionssoziologie (Hrsg.) Detlef Pollack, Volkhard Krech, Olaf Müller, Markus Hero. Wiesbaden 2018. 783-807.

Krech, Volkhard, 2018, Dimensionen des Religiösen, In, Handbuch Religionssoziologie Detlev Pollock (Hrsg.) Volkhard Krech, Olaf Müller, Markus Hero. Handbuch Religionssoziologie. Wiesbaden 2018. 51 – 94.

Kremers, Eckhard, 2013, Interview in, Eckhard Kremers, „Bouquet X“. Bielefeld, Berlin 2013.

Kummer, Bernhard, 1986, Weib/Frau, in, HdA, (Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens) Bd. II, 1735.

Kuhn, Thomas Samuel, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

Kuni, Verena , 2004, Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945 Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys. Marburg Diss. 2004.

Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien 1995, Zwischen Verweigerung und Etablierung Eigenständige Räume der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre. Universität Bremen FB 10. Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Institutes Heft 7: Bildende Kunst in der DDR der achtziger Jahre.

Kuspit,, Donald B 2006, A Critical History of 20th-Century Art 2006. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-21-06.asp> (25.01.2021).

Lacan, Jacques 1975, Schriften, Bd. II, übersetzt von Chantal Creusot u. a., Ölten 1975 (Ecrits, Paris 1966).

Lang, Frieder R. und Neyer, Franz J. 2013, Soziale Beziehungen als Anlage und Umwelt. Ein evolutionspsychologisches Rahmenmodell der Beziehungsregulation: In Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 25,2. (162-177).

Lange, Barbara 1999, Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft, Berlin 1999.

Lange, Barbara, 2000, Der Kontrakt des Zeichners, Joseph Beuys und die Rolle des modernen Künstlers“ In, Vernissage, Nr. 16, Heidelberg 2000.

Latour, Bruno, 2007, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main 2007.

Latour, Bruno 2022, Die Hoffnung der Pandora, Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2022.

Lazzarato, Maurizio, 1998, Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus. In: Ders./Toni Negri/Paolo Virno/Tomas Atzert (Hrsg.): Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin 1998, 39–52.

Lepenes, Wolf, 1985, Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. München, Wien 1985.

Levinas, Emmanuel, 1984 Le temps et l'autre [1946/47], Montpellier 1979 .Die Zeit und der Andere, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ludwig Wenzler. Hamburg 1984.

Levinas, Emmanuel, 1997, De l'existence à l'existant [1947], Paris 1963 .Vom Sein zum Seienden, übersetzt und eingeleitet von Anna M. Krewani und Wolfgang N. Krewani, München 1997.

Levinas, Emmanuel, 1984, Die Zeit und der Andere, Hamburg 1984.

Levinas, Emmanuel, 1986, Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo, Wien 1986.

Levinas, Emmanuel, 1987, Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, München 1987.

Levinas, Emmanuel, 1988, Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz, 2. Aufl., Freiburg/München 1988.

Levinas, Emmanuel, 2001, Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg/München 1992. –: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen, München 1995. –: Neue Talmud-Lesungen, Frankfurt a.M. 2001.

Levinas, Emmanuel, 2007, Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen. München 2007.

Denis de De Rougemont, 1987, Die Liebe und das Abendland. Zürich 1987. [zuerst 1939]

Lewis, Francis- Ames, 1999, Concepts of beauty in Renaissance Art, Farnham 1999.

Leys, Ruth, 2000, Trauma. A Genealogy, Chicago u. London 2000.

Lieberknecht, Hagen, 1972, Joseph Beuys. Zeichnungen 1947–49. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, (Hrsg.) Hagen Lieberknecht, Köln 1972.

Lichtblau, Klaus, 2023, (Hrsg.) Georg Simmel, Soziologische Ästhetik. Wiesbaden 2023.

Luckmann, Thomas, 1963, Das Problem der Religion in der modernen Gesellschaft Freiburg 1963.

Luckmann, Thomas, 1990, Die unsichtbare Religion. Frankfurt am Main 1990.

Luckmann, Thomas, 1991, Die unsichtbare Religion. Frankfurt am Main 1991.

Luckhardt, Christiane, 2022, In, Georg Hofmeister, Georg Lämmlin Christiane Luckhardt, Gunther Schendel Birgit Sendler-Koschel (Hrsg.) Zusammen schaffen wir es! Multi- und interprofessionelles Arbeiten in Kirche und Diakonie. Baden-Baden 2022.

Lüddemann, Stefan 2021, Die neue Kunst der Gesellschaft, Kunst im Netzwerk der Praktiken, Wiesbaden 2021.

Lüscher, Kurt, 1968, Der Prozess der beruflichen Sozialisation. Stuttgart 1968.

Lüscher, Kurt, Ludwig Liegle, 2003, Generationenbeziehungen in Familie und Gesellschaft, Konstanz 2003.

Lüscher, Kurt, 2012, Familie heute: Mannigfaltige Praxis und Ambivalenz. In: Familiendynamik. Bd. 37, H. 3, S. 212–223. 2012.

Luckow, Dirk 1998, Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Berlin, 1998.

Luhmann, Niklas, 2002, Die Religion der Gesellschaft. (Hrsg.) André Kieserling. Frankfurt am Main.

Luhmann, Niklas, 1997, Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt 1997.

Luttermann, Joachim, 1990, Dreigliederung des sozialen Organismus. Grundlinien der Rechts- und Soziallehre Rudolf Steiners. Frankfurt am Main u.a. 1990, (= Diss. Göttingen 1990).

Lynen, Peter M. 2013, Kunstrecht. 3 Bde., Wiesbaden 2013.

Maigné, Carole, 1927, Dessoir, Uitz, Frankl. In, Kunstwissenschaft, histoire et culture - Débats théoriques au sein du Congrès de 1927, In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 61 (2), S. 253-266.

Malaka, Stephan 2008, Die Aktualisierung der Alchemie im Werk von Joseph Beuys. Der Beuys-Block als Manifestation eines okkultistisch geprägten Weltbildes. Diss. Braunschweig 2008. Online-Ressource.

Malinowski, Bronislaw 1975, Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur. Frankfurt am Main 1975.

Manheim, Ron 2009, Die zu schützende Flamme – Joseph Beuys und seine Lehmbruck-Rezeption. In, Kunstchronik 62/3 (2009), 105–144.

Matuschek, Stefan 2021, *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München 2021.

Maur, Karin von, 1988, *Joseph Beuys und der Christusimpuls*, in: Heiner Bastian (Hrsg.) *Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Katalog (Martin-Gropius-Bau)* Berlin 1988, 45-56.

McEvelley, Thomas, 1999, *Sculpture in the age of doubt*. New York 1999.

McGovern, Fiona, 2016, *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys*, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice, Bielefeld 2016.

Mead, George Herbert, 1980, *Gesammelte Aufsätze*, 2 Bde. (Hrsg.) H. Joas, Frankfurt am Main) 118 – 148.

Mead, George Herbert, 1934, *Mind, Self, and Society*. Edited by Charles W. Morris. Chicago 1934. *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. (Hrsg.) Charles W. Morris. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ulf Pacher, Frankfurt am Main 1968.

Meinhardt, Johannes, 1986, „Beuys' Schmutz“, in: *Kunstforum International* 84 (1986), S.202-221.

Meyer, Frank; Olsen, Eivind, 1982, *Zu Gast bei Joseph Beuys. Interview (Jan. 1982)*. In: *Info* 3, Nr. 2, Feb. 1982, S. 2-6; wiederabgedruckt in: *Abenteuer des Lebens und des Geistes. 13 Interviews aus dem Umkreis der Anthroposophie*, (Hrsg.) Ramon Brüll, Frankfurt am Main, S. 84-91.

Menke, Christoph, 2022, *Theorie der Befreiung*, Berlin 2022.

Menke, Christoph, 2023, *Soziale Plastik, Joseph Beuys' Konzept einer demokratischen Kunst* in, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* Band 68/1.

Mennekes, Friedhelm, 1989, *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch*, Stuttgart 1989.

Mennekes, Friedhelm, 1996, in: Ders., *Joseph Beuys: Christus »denken« – „thinking“ Christ*, Stuttgart 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übersetzt von Rudolf Boehm, Berlin 1966 (Paris 1945) „Der Philosoph und sein Schatten“, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, (Hrsg.) Hans-Werner Arndt, Hamburg 1984 (zuerst in: *Signes*, Paris 1960)

Merleau-Ponty, Maurice, 1986, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, (Hrsg.) Claude Lefort, übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1986 (*Le visible et l'invisible*. Paris 1964. Paris 1964) *Sens et non-sens*, Paris 1966.

Merleau-Ponty, Maurice, 1964, – *L'Entrelacs – le chiasme*. Paris 1964.

Missverstehen als Fortschritt Europäische Intellektuelle im Zeitalter der Globalisierung Laudatio auf den Ernst-Bloch-Preisträger Pierre Bourdieu. In, Klaus Kufeld (Hrsg.), Zukunft gestalten. Reden und Beiträge zum Ernst-Bloch-Preis 1997.

Meuser, Mirjam, 2019, Schwarzer Karneval – Heiner Müllers Poetik des Grotesken. Berlin 2019.

Meyer, Frank, 1989, Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys. In, FIU Kassel (Hrsg.): Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. Kassel 1989.

Mittelstädt, Karin, 2022, Hat das autonome (erschöpfte) Individuum eine Chance auf Rehabilitation? 180 – 202, 196. In, Hans Friesen, Karin Mittelstädt (Hrsg.) Sozialphilosophie Analyse und Kritik des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, Paderborn 2022.

Morris, Berman, 1985, Wiederverzauberung der Welt am Ende des Newtonschen Zeitalters Hamburg 1985.

Morus, Thomas, 1516, [Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus] De optimo rei publicae statu deque nova Insula Utopia. Löwen 1516.

Murray, Davis S., 1973, Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality, in: Social Forces Vol. 51, 1973.

Müller, Martin, 1993, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Alfter 1993.

Münnich, Martin, 2020, Die philosophische Schnecke. In der Philosophie gewinnt, wer als letzter ankommt Wittgensteins Philosophie zwischen Lebenssorge und Kulturkritik. Diss. 2020.

Murken, Axel Hinrich, 1979, Joseph Beuys und die Medizin. Münster 1979.

Musil, Robert 1929, Die Frau gestern und morgen, In, Die Frau von Morgen wie wir sie uns wünschen. (Hrsg.) Friedrich M. Huebner, Leipzig 1929.

Nabakowski, Gisliind 1994, in, Dieter Koeplin, Beuys aktualisiert Steiner. In, Martin Hentschel (Hrsg.): Rudolf Steiner, Tafelzeichnungen, Entwürfe, Architektur. Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Ostfildern 1994, 85–107.

Nadeau, Maurice, 1992, Geschichte des Surrealismus, Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris 1945.

Naef, Maja 2010, Beuys, der Zeichner. In, Marion Ackermann, Isabelle Malz (Hrsg.), Joseph Beuys. Parallelprozesse. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. München 2010, 336–349.

Nancy, Jean Luc 2012, Die Kunst, Fragment, Naharaim 2012, 6 (2) 286-307.

Nassehi, Armin 2006, Der soziologische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M. 2006.

Nell, Linda Die multiple Differenzierung des Rechts Eine pragmatistisch-gesellschaftstheoretische Perspektive auf den globalen Rechtspluralismus, Weilerswist 2020.

Nichols, Catherine, 2021, „Beuys im Kunstsystem“, in, Timo Skrandies, Bettina Paust (Hrsg.) Joseph Beuys Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Berlin 2021. 31- 39.

Nichols, Catherine, 2021, „Erweiterter Kunstbegriff“, in, Beuys-Handbuch 2021, Leben – Werk – Wirkung (Hrsg.) Timo Skrandies, Bettina Paust. Unter Mitarbeit von Jasmina Nöllen, Zsuzsanna Aszodi, Alina Samsonijar. Berlin 2021. 361- 368.

Nietzsche, Friedrich 1980, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. (Hrsg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York 1980 ff. Bände 1-13. Der Antichrist, Bd. 6..

Nisbet, Robert 2001, Mapping the Legacy. New York 2001.

Noelle-Neumann, Elisabeth; Strümpel, Burkhardt 1984, Macht Arbeit krank? Macht Arbeit glücklich? München 1984.

Novalis Schriften 1960ff., Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe (HKA) in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlass und weiteren neu aufgetauchten Handschriften. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Kohlhammer, Stuttgart u. a. 1960 ff.

Novalis, 1975, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, (Hrsg.) Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1975ff., Bd. 2.

Oberprantacher, Andreas 2018, Kunst und Kapital, Skizze einer leidenschaftlichen Affäre. 21-33, In, Michaela Bstieler, Lena Ganahl, Elisabeth Hubmann, Denise Pöttgen, Siljarosa Schletterer (Hrsg.) Kunst als gesellschaftskritisches Medium Wissenschaftliche und künstlerische Zugänge. Bielefeld 2018.

Obraz, Melanie 2001, Der Begriff Gottes und das gefühlsmäßige Erfassen des Göttlichen bei Fichte und Schleiermacher. Diss. Münster 2001.

Odermatt, Ruedi 1990, Ohne Titel. Eine Begegnung mit Joseph Beuys aus christlicher Sicht, Luzern 1990.

Oelkers, Jürgen 2010, Reformpädagogik. Entstehungsgeschichten einer internationalen Bewegung. Frankfurt am Main 2010.

Oevermann, Ulrich 1978, Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“. In, Hans-Georg Soeffner (Hrsg.) 1979.

Oevermann, Ulrich, 1979, Tilman Allert, Elisabeth Konau, Jürgen Krambeck. Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In, Hans-Georg Soeffner

(Hrsg.) Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Stuttgart 1979, S. 352–434.

Oevermann, Ulrich, 2003, Strukturelle Religiosität und ihre Ausprägungen unter Bedingungen der vollständigen Säkularisierung des Bewusstseins. In, Christel Gärtner, Detlef Pollack/Monika Wohlrab-Sahr (Hrsg.): Atheismus und religiöse Indifferenz. Opladen 2003, 339–387.

Oevermann, Ulrich, 2015, Sozialisationsprozesse als Dynamik der Strukturgesetzmäßigkeit der ödipalen Triade und als Prozesse der Erzeugung des Neuen durch Krisenbewältigung. In: Wie wir zu dem werden was wir sind: Sozialisations-, biographische und Sozialisationstheoretische Aspekte, (Hrsg.) B. Zizek, 15-71. Wiesbaden 2015.

Oman, Hiltrud 1988, Die Kunst auf dem Weg zum Leben. Joseph Beuys. München 1988..

Opielka, Michael 2004, Der Ort der Werte in der Gesellschaft Zu einer anthroposophischen Erweiterung der Soziologie in: Jahrbuch für anthroposophische Kritik, 2004, S. 7-31.

Osterkamp, Thomas, 2004, Juristische Gerechtigkeit. Rechtswissenschaft jenseits von Positivismus und Naturrecht. Tübingen 2004.

1961, Joseph Beuys – Jungfrau, Magisterarbeit. Osnabrück 1991.

Otte, Andrea, 2008, Die Jungfrau im Werk von Joseph Beuys, Norderstedt 2008. Online-Ressourcen.

Otto, Rudolf 1917, in eben seiner Schrift „Das Heilige“. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau 1917.

Overbeck, Franz 1962, Geistiges Testament. Overbeckiana I, Staehelin, Ernst, Matthäus Gabathuler (Hrsg.) Basel 1962.

Patzelt, Werner J., 2007, Einführung in die Politikwissenschaft. Grundriss des Faches und studiumbegleitende Orientierung. Passau 2007.

Paetzold, Heinz, 1990, Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1990.

Panofsky, Erwin, 1975, 1992, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Neuausgabe von ‚Meaning in the visual Arts‘, New York 1957) Köln 1975. Neuausgabe Köln 1992.

Parsons, Talcott 1960, Structure and Prozess in Modern Societies, Glencoe, Illinois 1960.

Parsons, Talcott, 2023, Zur Theorie sozialer Systeme. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von (Hrsg.) Helmut Staubmann und Paul Reinbacher, Wiesbaden 2023.

Perle, Johannes, 1937, Individualität und Gemeinschaft im Denken des jungen Schleiermacher. Gütersloh 1937 (= Diss. Königsberg).

Pettenkofer, Andreas, 2022, Émile Durkheim, Die elementaren Formen des religiösen Lebens, in, Schlüsselwerke der Emotionssoziologie. Wiesbaden 2022. 123-133.

Petersdorff, Dirk von, 2020, Romantik. Frankfurt am Main 2020

Pfaller, Larissa, Wiese, Basil (Hrsg.), 2018, Stimmungen und Atmosphären Zur Affektivität des Sozialen. Wiesbaden 2018.

Pfister, Elisabeth, 1996, Joseph Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister, in, Friedhelm Mennekes, Joseph Beuys, Christus DENKEN - THINKING Christ. Stuttgart 1996.

Pickel, Gert, 2018, Religion und Wertorientierungen 957-980, in, Detlev Pollock (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie Detlef Pollack, Volkhard Krech, Olaf Müller, Markus Hero. (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie. Wiesbaden 2018.

Polanyi, Michel 1985, Implizites Wesen, Frankfurt am Main 1985.

Pollock, Detlev (Hrsg.) 2018, Handbuch Religionssoziologie Detlef Pollack Volkhard Krech Olaf Müller Markus Hero (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie. Wiesbaden 2018.

Prange, Klaus, 2011, Die Zeigestruktur der Erziehung: Grundriss der Operativen Pädagogik. Paderborn 2011.

Prange, Klaus, 2011, Fehlanzeige: Pädagogische Systematik, In, Zeitschrift für Pädagogik 47 (2001) 3, S. 375-387.

Probst, Rudolf; Weber, Ulrich (Hrsg.), 2021, Das Stoffe-Projekt, Friedrich Dürrenmatt. Zürich 2021,

Raithel, Jürgen, Dollinger, Bernd, Hörmann, Georg 2007, Einführung Pädagogik. Begriffe, Strömungen Klassiker, Fachrichtungen. Wiesbaden 2007.

Rappmann, Rainer Interview mit Beuys, 7. 3. 1974. In, Rappmann., Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976.

Rappmann, Rainer, 2009, (Hrsg.): Was ist Geld? Eine Podiumsdiskussion. Joseph Beuys, Johann Philipp von Bethmann, Hans Binswanger, Werner Ehrlicher, Rainer Willert. Wangen i. Allgäu 2009.

Rawls, John, 1995, Die Idee des politischen Liberalismus, Wilfried Hinsch (Hrsg.) Frankfurt am Main 1994.

Ray, Gene, 2001, Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime, in: Joseph Beuys. Mapping the Legacy, (Hrsg.) Gene Ray, New York 2001, S. 55–74.

Regel, Günther, 2003, Die zweite Moderne, die Schule und die Kunst – Konsequenzen für die künstlerische Bildung. In, Carl-Peter Buschkühle (Hrsg.): Perspektiven künstlerischer Bildung. Köln 2003, 121–139.

Regel, Günther, 1992 a, Joseph Beuys – aktuelle und fortdauernde Herausforderung der Kunstpädagogik. In: Kunst + Unterricht 159. 1992, 33–41.

Regel, Günther, 1992b, Über die Schwierigkeit, Beuys didaktisch gerecht zu werden. In: Kunst + Unterricht 159. 1992, 42.

Regel, Günther, Martin Zülch, 1992c, „Das Sitzen mitten im Zimmer macht öde und einsam“. Gespräch über die anhaltende Aktualität von Joseph Beuys. In: Kunst + Unterricht 166. 1992, 34–38.

Regenbogen, Arnim, 1969, Sartres Theorie der Intersubjektivität. Diss. Berlin 1969.

Regenbogen, Arnim, 1998, Sozialisation in den 90er Jahren Lebensziele, Wertmaßstäbe und politische Ideale bei Jugendlichen, Opladen 1998.

Regenbogen, Arnim, 2010, in Enzyklopädie Philosophie in 3 Bänden, (Hrsg.) Hans-Jörg Sandkühler. Hamburg 2010. Band 1, 954. Kapitel Nummer 338.

Rehberg, Karl-Siegbert; Blank, Matthes; Schilling, Hans (Hrsg.) 2016, GA9, = Zeit-Bilder und andere kunstsoziologische Schriften, 2016.

Reiche, Reimut, 1988, Sexuelle Revolution – Erinnerung an einen Mythos, in: Die Früchte der Revolte. Über die Veränderung der politischen Kultur durch die Studentenbewegung, –Berlin 1988.

Reichenberger, Andrea 2001, Bd. 4 (2001), Concilium medii aevi 49-79.

Reithmann, Max 1991, Beuys und die Sprache. In, Volker Harlan, Dieter Koeplin, Rudolf Velhagen (Hrsg.) Joseph Beuys Tagung, Basel 1.–4. Mai 1991. Basel 1991, 39–48.

Renn, Joachim, 2013, Praktische Gewissheit und die Rationalität zweiter Ordnung. Zur gesellschaftstheoretischen Analyse des impliziten Wissens, in: Zeitschrift für Theoretische Soziologie, Jg. 2, H. 1, Weinheim 2013. 56–82.

Renn, Joachim, 2018, Thomas Luckmann und die Wissenssoziologie der Religion in der Moderne. In, Detlev Pollock (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie Detlef Pollack Volkhard Krech Olaf Müller Markus Hero (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie. Wiesbaden 2018. 123 -144.

Richter, Petra, 2000, Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys. Düsseldorf 2000.

Richter, Petra, 2017, Joseph Beuys. Ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen. Neapel, Rom 1971–1985. Düsseldorf 2017.

Riedl, Karin, 2014, Künstlerschamanen. Zur Aneignung des Schamanenkonzepts bei Jim Morrison und Joseph Beuys. Bielefeld 2014.

- Riegel, Hans Peter, 2017 *Beuys Die Biographie / Band 1: 1921-1964*. Zürich 2017.
- Riegel, Hans Peter, 2017, *Beuys. Die Biographie, Band 2*, Zürich 2017.
- Riegel, Hans Peter, 2018, *Joseph Beuys. Die Biographie, Band 3, Dokumente*, Zürich 2018.
- Riegel, Hans Peter, 2021, *Joseph Beuys, Biographie Band 4 . Verborgenes Reden* 2021.
- Romain, Lothar; Wedewer, Rolf, 1972, *Über Beuys*. Düsseldorf 1972.
- Roth, Martin, 2017, *Widerrede. Eine Familie diskutiert über Populismus, Werte und politisches Engagement*, Stuttgart 2017.
- Rosenthal, Gabriele, 1987, *... wenn alles Scherben fällt ...*. Von Leben und Sinnwelt der Kriegsgenerationen. Opladen 1987.
- Ryan, Deci R. M., 2000, The „What“ and „Why“ of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior. *Psychological Inquiry*, 11(4), 227– 268
- Rywelski, Helmut 1970, *Joseph Beuys. Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig*. In, Ders., *Art Intermedia* 3, (1970), o. S.
- Sabisch, Andrea; Zahn, Manuel, (Hrsg.) 2018, *Mitwirkende, Autoren, Natascha Adamowsky, Alejandro Bachmann, Andrea Becker-Weimann, Utz Biesemann, Astrid Böger, Georges Didi-Huberman, Jennifer Eckert, Mira Fliescher, Gerrit Frohne-Brinkmann, Gregor Hildebrandt, Simone Kesting, Alexander Kluge, Paula Loeding, Jan Masschelein, Michaela Melián, Dieter Mersch, Julia Metropolit, Nanne Meyer, Volkmar Mühleis, Michaela Ott, Karl-Josef Pazzini, Peter Piller, Andrea Sabisch, Michael Sailstorfer, Olaf Sanders, Caspar Sänger, Lukas Sonnemann, Stefanie Schlüter, Rebekka Seubert, Dilek Taş, Elena Weit, Susanne Witzgall, Manuel Zahn Lena Ziese. Visuelle Assoziationen*. Hamburg 2018.
- Salomon, Albert, 2022, *Schriften 1949–1954* (Hrsg.) Peter Gostmann und Claudius Härpfer unter Mitarbeit von Tom Kaden und Gerhard Wagner mit einem Vorwort von Thomas Meyer, Wiesbaden 2022.
- Sartre, Jean Paul, 1965, *Que peut la littérature? (Was ist Literatur)* (Hrsg.) Yves Buin. Paris 1965.
- Sartre, Jean Paul 1991, *Das Sein und das Nichts – Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek 1991.
- Saulnier, Claude, 1940, *Le dilettantism. Essai de psychologie, de morale et d'esthétique*, Paris 1940.
- Schäfers, Bernhard, 2012, *Einführung in die Soziologie. Felder des Sozialen, Sozialstruktur und Theorien*. Hagen 2012.
- Scheidgen, Irina, *Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des „Dritten Reiches“* 259-281, in, Elke Frietsch, Christina Herkommer (Hrsg.)

Nationalsozialismus und Geschlecht Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld 2009.

Scheliha, Arnulf von, 2023, Friedrich Schleiermacher als Sozialphilosoph des Christentums, Berlin 2023.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 2000, System des transzendentalen Idealismus. Hamburg 2000. Mit einer Einleitung von Walter Schulz und ergänzenden Bemerkungen von Walter E. Ehrhardt.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 1985, „System des transzendentalen Idealismus“, in Ders., Ausgewählte Schriften in sechs Bänden, Bd. I, Frankfurt am Main 1985, S. 395–702. Schellings Sämtliche Werke (SW): Schelling.

Schellmann, Jörg; Klüser, Bernd, 1970, Fragen an Joseph Beuys, In: Ders. (Hrsg.) Joseph Beuys. 1970.

Schellmann, Jörg, 1992, Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965 1985. München 1992.

Schelsky, Helmut, 1959, Ortsbestimmung der deutschen Soziologie. Düsseldorf, Köln 1959.

Schiller, Friedrich, 1991, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 27. Brief. Friedrich Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart 1991.

Schirmer, Lothar, 2006, (Hrsg.), Joseph Beuys. Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. München 2006.

Schlechtriemen, Tobias, 2014, Bilder des Sozialen Das Netzwerk in der soziologischen Theorie. Paderborn 2014.

Schlegel, August Wilhelm, 1809, Über dramatische Kunst und Literatur. 1809-1811

Friedrich Schlegel, 1796/ 1958, (Philosophische Fragmente), Erste Epoche II, 9, 506; Zweite Epoche I, 1144 (1796 ff.), 71, 291.

Schlegel, Friedrich, 1799, Lucinde. Bekenntnisse eines Ungeschickten. Berlin 1799.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1799, Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern, Berlin 1799.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1958, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. (1799) Hamburg 1958.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1984, Ästhetik (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32). (Hrsg.) Thomas Lehnerer, Hamburg 1984.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1995, Hermeneutik und Kritik. (Hrsg.) Manfred Frank, Frankfurt am Main 1995.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 2001, Dialektik (Hrsg.) Manfred Frank, 2 Bände. Frankfurt am Main 2001.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1981, Broullion zur Ethik 1805/06 (Hrsg.) Hans Joachim Birkner, Hamburg 1981.

Schimank, Uwe, 2003, Theorie der modernen Gesellschaft nach Luhmann – eine Bilanz in Stichworten. In, Giegel, Hans-Joachim; Schimank, Uwe (Hrsg.): Beobachter der Moderne. Beiträge zu Niklas Luhmanns „Die Gesellschaft der Gesellschaft“. Frankfurt am Main, 261-298.

Schimank, Uwe, 2007, Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurtheoretische Soziologie. Weinheim 2007.

Schneede, Uwe M., 1994, Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis. Stuttgart 1994.

Schneider, Birgit; Ernst, Christoph; Wöpking, Jan 2016, Diagrammatik-Reader, Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte 2016.

Schneider, Rolf, 1995, Eine verdrängte Wahrheit. In: Berliner Zeitung vom 24. März 1995.

Schneider-Landolf, Mina, Spielmann, Jochen; Zitterbarth, Walter (Hrsg.) (2014), Handbuch Themenzentrierte Interaktion (TZI), Göttingen 2014.

Schoene, Janneke, 2018, Beuys' Hut Performance und Autofiktion. Heidelberg 2018.

Scholze, Britta, 2000, Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik, Würzburg 2000.

Schratz, Siegfried; Baur, Michael, 2015, Phänomenologisch orientierte Vignettenforschung. Eine lernseitige Annäherung an Unterrichtsgeschehen. In: Brinkmann, Malte; Kubac, Richard und Severin Rödel, (Hrsg.), Pädagogische Erfahrung. Theoretische und empirische Perspektiven (S. 159- 180). Wiesbaden 2015.

Schröder, Gerald, 2011, Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre. Baselitz – Beuys – Brus – Schwarzkogler – Rainer. München 2011.

Schürkmann, Christiane, 2017, Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) 433- 452, in, Christian Steuerwald, Klassiker der Soziologie der Künste. Wiesbaden 2017.

Schütz, Alfred, Luckmann, Thomas, 1979, Strukturen der Lebenswelt, Frankfurt am Main 1979.

Schütz, Roland, 1935, Schleiermacher und unsere geistige Wehrhaftmachung. In: Völkische Schule 13 (1935), S. 417-429; Hartwig Fiege: Schleiermachers Begriff der Bildung. Hamburg 1935 (= Erziehungswiss. Studien 1 = Diss. Hamburg).

Schulze, Nina, 2021, Kommunikation als Kunstform, 117-122, In, Timo Skrandies, Bettina Paust (Hrsg.) Joseph Beuys Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Berlin 2021.

Schumacher, Florian, 2013, Norbert Elias' sozialer Habitus' als Vorläufer des Bourdieu'schen Habitus? Eine vergleichende Analyse. In, Alexander Lenger, Christian Schneickert, Florian Schumacher (Hrsg.) Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden 2013.

Sebastiani, André, 2019, Anthroposophie Eine kurze Kritik Aschaffenburg 2019

Segev, Tom, 2010, Simon Wiesenthal. München 2010.

Selke, Stefan, 2023, Technik als Trost. Verheißungen Künstlicher Intelligenz, Bielefeld 2023.

Siemes, Christof, 2023, Mutmaßung über Jupp, in, Die Zeit, Nr. 22/2013, 23. 05.2013, online verfügbar: www.zeit.de/2013/22/biographie-joseph-beuys (zuletzt aufgerufen am 04. 02.2019).

Sharp, Willoughby, 1969, An Interview with Joseph Beuys, in: Artforum, Vol. 8 No. 4 December 1969.

Sharp, Willoughby, Beuys, Joseph, 1969, Interview with Willoughby Sharp, 1969. In, Joseph Beuys, Carin Kuoni (Hrsg.) Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings and Interviews with the Artist. New York 1990, 77–92.

Shaw, Clifford R.; McKay, Henry, 1966, The natural history of a delinquent career. Chicago (u.a.) 1966.

Silbermann, Alphons, 1974, Zur Wesentlichkeit der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft. In, Sonderheft 17 der KZfSS, S. 326-340.

Silbermann, Alphons, (Hrsg.) 1976, Theoretische Ansätze der Kunstsoziologie. Stuttgart 1976.

Silbermann, Alphons, (Hrsg.) 1984, Klassiker der Kunstsoziologie, München 1984.

Simmel, Georg, 1910, „Soziologie der Geselligkeit“. In, Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19. – 22. Oktober 1910 in Frankfurt am Main 1911, S. 1–16.

Simmel, Georg, 1890, „Rembrandt als Erzieher“, in: Vossische Zeitung, 1. Juni 1890, Sonntags Beilage, Spalte 7–10. Leipzig 1890.

Simmen, Jeannot, 1979, Gespräch mit Joseph Beuys. »Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht« am 8. August 1979 in Düsseldorf. In: Dies. (Hrsg.): Joseph Beuys: Zeichnungen, Tekeningen, Drawings. Ausst. Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam/Nationalgalerie Berlin/Kunsthalle Bielefeld u. a. Berlin/Rotterdam 1979, 29–40.

Smudits, Alfred; Parzer, Michael; Prokop, Rainer; Reitsamer, Rosa (Hrsg.) 2014, Kunstsoziologie. München 2014.

Sontag, Susan, 1980, Gegen Interpretation. In, Kunst und Antikunst. München, Wien, 1980. 9-18.

Soesman, Albert, 2009, Die zwölf Sinne. Tore der Seele. Eine Einführung in die Anthroposophie. Stuttgart 2009.

Speer, Andreas, 1997, Der erweiterte Kunstbegriff und das mittelalterliche „Kunst“-Verständnis, in,

Stachelhaus, Heiner, 1987, Joseph Beuys. Düsseldorf 1987.

Stachelhaus, Heiner, 1989, Joseph Beuys, Stuttgart 1989.

Stachelhaus, Heiner, 1991, Joseph Beuys, Jeder Mensch ist ein Künstler. München 1991.

Stachelhaus, Heiner, 2006, Joseph Beuys. Berlin, 2006.

Staeck, Klaus, 2008, Wer nicht denken will fliegt (sich selbst) raus. In, Eugen Blume/Catherine Nichols (Hrsg.) Beuys. Die Revolution sind wir. Ausstellungs-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin. Berlin/Göttingen 2008, 130–153.

Staeck, Klaus, 2013, „Beuys war nie ein Völkischer“. Klaus Staeck im Gespräch mit Friedbert Meurer 21.05.2013 Deutschlandfunk.

Stäheli, Urs, 2007, „Von der Herde zur Horde? zum Verhältnis von Hegemonie- und Affektpolitik“, in, Martin Nonhoff (Hrsg.), Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld, 2007. 123-138.

Staubmann, Helmut, 2018, Einleitung VX, Talcott Parsons, Zur Theorie sozialer Systeme Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Helmut Staubmann und Paul Reinbacher, Wiesbaden 2023.

Stein, Edith, 2003, Kreuzeswissenschaft, Band 18. Freiburg i.Br. 2003.

Steiner, Rudolf, Schriften – Kritische Ausgabe (SKA), Band 2: Philosophische Schriften.

Steiner, Rudolf, 1919/ 1976, Die Kernpunkte der Sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft (1919). Bd. 23 der Rudolf Steiner Gesamtausgabe (GA 23). Dornach 1976.

Steiner, Rudolf, 1919,1920, In, Ausführung der Dreigliederung des Sozialen Organismus [1919–20]. In, Ders. Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus und zur Zeitlage 1915–1921. Bd. 24 der Rudolf Steiner Gesamtausgabe (GA 24). Dornach 1961, 11–200.

Steiner, Rudolf, 1982, Die Mission einzelner Volksseelen in Zusammenhang mit der germanisch-nordischen Mythologie, Oslo 1910, Dornach 1982.

Steiner, Rudolf, 1988, Über das Wesen der Biene, 11. Vortrag, Dornach 05.12. 1923 (GA 351), Dornach 1988.

Steiner, Rudolf, 1988, *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge*, Dornach 1924, Dornach 1988.

Steinert, Heinz, 1977. *Das Handlungsmodell des Symbolischen Interaktionismus*. In, Hans Lenk (Hrsg.) (1977). *Handlungstheorien – interdisziplinär*, Bd. 4. München 1977.

Stephan, Achim, 2007, *Emergenz, Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*. Paderborn 2007.

Storch, Wolfgang, (Hrsg.) 2021, *Joseph Beuys, Hiermit trete ich aus der Kunst aus, Vorträge, Aufzeichnungen, Gespräche*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Wolfgang Storch. Hamburg 2021.

Strelow, Heinz, 2010, *Ein Zeitzeuge des noch ganzen originalen Bildes. „Existentielle Kunst“*. Ausstellung Joseph Beuys bei Schmela“, 1965, in, Joseph Beuys, (Hrsg.) Eva Beuys, Wenzel Beuys. Göttingen 2010.

Strube, Julian, 2012, *Die Erfindung des esoterischen Nationalsozialismus im Zeichen der Schwarzen Sonne*, in: *ZfR (Zeitschrift für Religionswissenschaft)* 2012; 20(2): 223–268.

Strube, Werner, 1981, *Sprachanalytische Ästhetik*. München 1981.

Stüttgen, Johannes, 1986, *Das Kraftfeld des Erweiterten Kunstbegriffes von Joseph Beuys*. In, *Museumsverein Mönchengladbach (Hrsg.): 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986*. Mönchengladbach 1986, 107–137.

Stüttgen, Johannes, 1988, In, *Joseph Beuys. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte*, (Hrsg.) Wilfried Dickhoff und Charlotte Werhahn, *Ausst.- Kat.*, Düsseldorf 1988, S. 155–206.

Stüttgen, Johannes, 2008, *Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.), Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. Die Chronologie der Ereignisse am der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966–1972*. Köln 2008.

Strieder, Barbara, 2000, *Joseph Beuys - Kopf und Sinne*. In, *Ausstellungskatalog - Wendelin Renn (Hrsg.), Pflanze, Tier und Mensch*. Köln 2000.

Sünner, Rüdiger, 2015, *Zeige deine Wunde. Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys*, Berlin, München, Wien 2015.

Sukale, Michael, 2006, *Max Weber (1864–1920) 2006. Kultur zwischen Chaos und Entzauberung*. In, Hoffmann, Martin Ludwig et al. Hrsg.. a.a.O., 11–37. Hoffmann, Martin Ludwig/Korta, Tobias F./Niekisch, Sibylle (Hrsg.) *Culture Club II. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt a. M. 2006.

Szeemann, Harald, 1969, *Zur Ausstellung*. In, Ders. (Hrsg.): *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. *Ausst. Kat.* Kunsthalle Bern. Bern 1969.

Szulakowska Urszula, 2011, *Alchemy in Contemporary Art*, London 2011.

- Taleb, Nassim Nicholas, 2008, Der Schwarze Schwan. Die Macht höchst unwahrscheinlicher Ereignisse, Originaltitel: The Black Swan, übersetzt von Ingrid Proß-Gill). München 2008.
- Taylor, Mark C., 2012, Refiguring the Spiritual. Beuys, Barney, Turrell. New York 2012.
- Teilhard de Chardin, Pierre, 1968, Frühe Schriften, Freiburg 1968.
- Teilhard de Chardin, 1970, Wissenschaft und Christus, Olten 1970.
- Teilhard de Chardin , 1972, Mein Glaube, Olten 1972, 1974.
- Theunissen, Michael , 1965, Der Andere, Studien zur Sozialontologie der Gegenwart, Berlin 1965.
- Thönges-Stringaris, Rhea, 1997, Frauen. In, Harald Szeemann (Hrsg.) Beuysnobiscum. Amsterdam/Dresden 1997, 168 174.
- Thomä, Dieter 2004, Vom Glück in der Moderne, Frankfurt a.M. 2004.
- Thomas, Karin, 1997, Der frühe Beuys – gesehen aus den Koordinaten des Kreuzes. In, Joseph Beuys und das Mittelalter. Köln 1997. 122-135
- Thurn, Hans Peter, 1973, Soziologie der Kunst. Stuttgart u.a. 1973.
- Tieck, Ludwig; Schlegel, Friedrich, 1837, (Hrsg.), Novalis Schriften. Bd. 1, Berlin 1837; Bd. 2, Berlin 1826/1837.
- Tillich, , Paul, 2017, Systematische Theologie I/II. Gesammelte Werke seit 1959. Systematische Theologie. (Hrsg.) Christian Danz. 9. Auflage. Band 1. Berlin, Boston 2017.
- Tisdall, Caroline, 1979, Joseph Beuys. Ausst. Kat. Te Solomon R. Guggenheim Museum, New York. London/New York 1979.
- Tisdall, Caroline, 1988, Joseph Beuys. Coyote. München 1988.
- Tisdall, Caroline, 1993, Die hundert Tage der Freien Internationalen Universität. In: Veit Loers /Pia Witzmann (Hrsg.): Joseph Beuys. documenta-Arbeit. Ausst. Kat. Museum Fridericianum Kassel. Stuttgart 1993, 187–190.
- Tisdall, Caroline, 2006. In, Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München, 2006.
- Tomasello, Michael, 2020, Mensch werden. Eine Theorie der Ontogenese. Frankfurt 2020.
- Tomasello, Michael, 2021, Warum wir kooperieren, Frankfurt 2021.
- Tugendhat, Ernst, 1979, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung, Sprachanalytische Interpretationen, Frankfurt am Main 1979.
- Tusquets, Oscar, 2003, Dali et otros amigis, Barcelona 2003.

- Ursprung, Philip, 2021, *Kunst Kapital Revolution*, München 2021.
- Vargas, Manuel, 2014, "Social Explanation & the Free Will Problem" in *Moral Psychology, Vol. 4: Free Will & Moral Responsibility*, ed. Walter Sinnott-Armstrong. Cambridge 2014, MA, 403-411.
- Verspohl, Franz Joachim, 1981, Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz. *Städel Jahrbuch N. F. Bd. 8*, S. 204–246 (1981).
- Verspohl, Franz Joachim, 1984, *Joseph Beuys: Das Kapital Raum 1970–77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*. Frankfurt am Main 1984.
- Vischer, Theodora, 1983, *Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?* Köln 1983.
- Vischer, Theodora, 1991, *Joseph Beuys, Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur*. Köln 1991.
- Voigt, Kirsten Claudia, 2006, »Gib mir Honig«. Joseph Beuys liest Friedrich Nietzsche. In, Ulrich Müller (Hrsg.) *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*. München 2012, 52–66.
- Voigt, Kirsten Claudia, 2016, *Joseph Beuys liest Friedrich Nietzsche. Das autopoietische Subjekt. Von der Artistenmetaphysik zur Freiheitswissenschaft*. München 2016.
- Voßkamp, Wilhelm, Hrsg., 1985, *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band 2*, Frankfurt am Main, 1985. 101–150.
- Waberer, Keto von, 1990, Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys. In, Carl Haenlein (Hrsg.): *Joseph Beuys. Eine innere Mongolei: Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*. Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft. Hannover 1990, 197- 221.
- Wagner, Monika, 2001, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, 2001.
- Wagner, Monika, (Hrsg.) 2002, *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. Weiters (Hrsg.). Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002.
- Waldenfels, Bernhard, 1983, Maurice Merleau-Ponty, Inkarnierter Sinn. In, Ders. *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt 1983.
- Walter, Sven, (Hrsg.) 2018, *Grundkurs Willensfreiheit*, Paderborn 2018.
- Watzlawik, Meike; Salden, Ska; Hertlein, Julia, (2017), Was, wenn nicht immer alles so eindeutig ist, wie wir denken? Erfahrungen LSBT Jugendlicher in der Schule und das Konzept der Ambiguitätstoleranz. In, *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 12. 2017.

Weber, Jutta 2010, (Hrsg.) Interdisziplinierung? Zum Wissenstransfer zwischen den Geistes-, Sozial- und Technowissenschaften. Bielefeld 2010. Trans-Disziplinierung? Kritische Anmerkungen zu Transdisziplinarität am Beispiel von Nanotechnologie und Neuroforschung Petra Schaper-Rinkel, 27-56, 29.

Weber, Max, 1904/05, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 20, 1904, S. 1–54 und 21, 1905, S. 1–110.

Weber, Max, 1973, (1922), Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In, Ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. (Hrsg.) Johannes Winckelmann, Tübingen 1973.

Weber, Max, (1988) [1924], Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik, (Hrsg.) Marianne Weber. Stuttgart 1988.

Weber, Max, (1994) [1919]: Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe, (Hrsg.) Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter. Tübingen 1994.

Weber, Max, 2001, Gemeinschaften. Max Weber-Gesamtausgabe, Band I/22-1. (Hrsg.) Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Michael Meyer, Tübingen 2001.

Weber, Ulrich; Mauz Andreas; Stingelin, Martin (Hrsg.) 2020, Dürrenmatt Handbuch Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2020.

Wedewer, Rolf 1992, Die Realität der Magie, in, Lothar Romain, Rolf Wedewer, Über Beuys. Düsseldorf 1992, 11-81.

Weijers, Wouter, 2006, Gold. In, Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. (Hrsg.) Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 126-139.

Weigel, Sigrid, 2007, (Hrsg.) Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blut zeugen und heiligen Kriegerern. München 2007.

Weizsäcker, Ernst Ulrich von, 2022, In, Peter L.W. Finke, Mut zum Gaiazän. Das Anthropozän hat versagt. München 2022. Vorwort von Ernst Ulrich von Weizsäcker. 9-14.

Wendt, Björn, 2018, Nachhaltigkeit als Utopie. Zur Zukunft der sozio-ökologischen Bewegung, Frankfurt am Main 2018.

Wertgen, Alexander, 2009, Das Selbst bei Sigmund Freud und Carl Rogers. Ein Vergleich zweier klassischer Persönlichkeits- und Therapietheorien anhand einer Fallanalyse. Norderstedt 2009.

Welsch, Wolfgang, 1996, Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996.

Wenzel, Harald, 2022 George Herbert Mead zur Einführung. Hamburg 1990; Daniel R. Huebner, Reintroducing George Herbert Mead. New York 2022.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud, 1997, Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft Joseph Beuys und das Mittelalter, in, Joseph Beuys und das Mittelalter, Köln 1997. 9-41.

Wijers, Louwrien, 1992, Schreiben als Plastik 1978–1987. Interviews, Gespräche, Dokumentationen von/mit Joseph Beuys, Andy Warhol, Dalai Lama, Robert Filliou, Sogyal Rinpoche, David Bohm, Fritjof Capra, Rupert Sheldrake, Francesco Varela, Nam June Paik, Harisch Johari. Berlin, London 1992.

Wilken, Anja, 2022, Englischlehrpersonen und Ungewissheit. Umgang mit Normen und Differenzerfahrungen 130-154, in, Ralf Bohnsack, (Hrsg.) Andreas Bonnet, (Hrsg.) Uwe Hericks, [Hrsg.] Praxeologisch-wissenssoziologische Professionsforschung. Perspektiven aus Früh- und Schulpädagogik, Fachdidaktik und Sozialer Arbeit. Bad Heilbrunn 2022.

Winckelmann, Johann Joachim, 1764/1934, Geschichte der Kunst des Altertums (1764). (Hrsg.) L. Goldscheider. Wien 1934.

Winkler, Michael, 1979, Geschichte und Identität. Versuch über den Zusammenhang von Gesellschaft, Erziehung und Identität in der ‚Theorie der Erziehung‘ F.D.E. Schleiermachers. Bad Heilbronn 1979.

Winterling, Aloys, 2018, Die griechisch-römische Antike und die sozio-kulturelle Evolution bei Max Weber und Niklas Luhmann, In, Christian Jaser/Harald Müller/Thomas Woelki (Hrsg.), Eleganz und Performanz. Von Rednern, Humanisten und Konzilsvätern. Johannes Helmrath zum 65. Geburtstag. Wien/Köln/Weimar 2018, 81–138.

Wittgenstein, Ludwig, 1984, Werkausgabe, Frankfurt am Main 1984. 8. Bände. Ludwig Wittgenstein Band 8, Bemerkungen über Farben – Über Gewissheit – Zettel – Vermischte Bemerkungen.

Wittgenstein, Ludwig, 1921, Tractatus logico philosophicus. In den Annalen der Naturphilosophie (im letzten Band bei Oswald) erschienen. Zum ersten Mal 1963 in einer deutschen Einzelausgabe erschienen. Frankfurt am Main 1963./Werkausgabe, Frankfurt am Main 1984, 8 Bde., Band 1.

Wittgenstein, Ludwig, 1984, Philosophische Bemerkungen. Werkausgabe. Frankfurt am Main 1984, 8 Bde., Band 2.

Wittgenstein, Ludwig, 1966, Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, ed. by Cyril Barrett, Oxford. 1966.

Woelk, Moritz, 1997, Straßenbahnhaltestelle von Joseph Beuys und der Kruzifix aus St. Georg: Reliquien, Material, plastische Form. In, Joseph Beuys und das Mittelalter. Köln 1997.105-117.

Wolf, Barbara, 2015, Atmosphären des Aufwachsens. Rostock 2015.

Wolter, Michael, 2014, Der Römerbrief 2. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament. Göttingen 2014.

- Wulf, Christoph, 1994, Hrsg., Ethik der Ästhetik, Berlin 1994.
- Wurzen 2011, Kunst im öffentlichen Raum Projekt des Bundes Bildender Künstler Leipzig e.V. Rosa-Luxemburg-Straße 19/ 21, 04109 Leipzig.
- Wyss, Beat, 1993, Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne. München 1993.
- Yilmaz, Yasemin 2, 018, Die affektive Seite des Interaktionsrituals. Emotionen und Hintergrundaffekte in Durkheims zentralen Konzepten der sozialen Tatsache und der kollektiven Effervescenz 83-10. In, Larissa Pfaller, Basil Wiese (Hrsg.), 2018, Stimmungen und Atmosphären Zur Affektivität des Sozialen. Wiesbaden 2018 .
- Zander, Helmut, 2012, Waldorfpädagogik kontextualisiert. Weinheim 2012.
- Zander, Helmut, 2019, Die Anthroposophie. Rudolf Steiners Ideen zwischen Esoterik, Weleda, Demeter und Waldorfpädagogik. Leiden, Niederlande 2019.
- Zeitschrift für Soziologie, Jg. 36, Heft 3, Juni 2007, 241-244, 243. „Dimensionen und Konzeptionen von Sozialität“ Institut für Soziologie, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 23./24. November 2007.
- Ziebertz, Hans-Georg, 2018, „Religion und Erziehung 809-832,“. In, Detlev Pollock (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie Detlef Pollack Volkhard Krech Olaf Müller Markus Hero (Hrsg.) Handbuch Religionssoziologie. Wiesbaden 2018.
- Zimmermann, Rainer E., (Hrsg.) 2017, Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung Berlin u.a. 2017.
- Zimmermann, Stephan, 2012, Erkennen und Machen. Luhmann und Boghossian über Tatsachen-Konstruktivismus 131-154, 141. In: Markus Gabriel (Hrsg.), Skeptizismus und Metaphysik, Berlin 2012.
- Zipprian Heinz, (Hrsg.) 1994, Max Webers Wissenschaftslehre. Interpretation und Kritik. Frankfurt am Main 1994, 390–414.
- Zumdick, Wolfgang, 1995, Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Basel 1995.
- Zumdick, Wolfgang, 1997, Wie nimmt man das Geistige eines Kunstwerkes wahr? In, Bernhard Hanel, Robin Wagner, Spannungsfeld Kunst. Stuttgart 1997.
- Zumdick, Wolfgang, 2002, Pan XXX TTT: Joseph Beuys als Denker, Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie. Frankfurt 2002.
- Zumdick, Wolfgang, 2006, „Der Tod hält mich wach“. Joseph Beuys – Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens. Dornach 2006.
- Zum Welttag des Friedens 2008 wurde unter dem Titel: „Die Menschheitsfamilie, eine Gemeinschaft des Friedens“ die Botschaft von Papst Benedikt XVI. zur Feier des Weltfriedenstag am 1. Januar 2008 veröffentlicht.

Zweite, Armin, (Hrsg.) 1986, Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment ›Zeige deine Wunde‹ von Joseph Beuys. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle, Environments und Video-Installationen von 70 Künstlern. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lehnbachhaus München. München 1986.