

Franz-Joachim Verspohl

Avantgarde und soziales Bewußtsein: Das Beispiel Joseph Beuys

in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 22, 1989, S. 241–246

„Ich habe wirklich nichts mit der Kunst zu tun – und das ist die einzige Möglichkeit, um für die Kunst etwas leisten zu können.“¹ So widersprüchlich diese Formulierung von Joseph Beuys auf den ersten Blick klingt, so konsequent beschreibt sie das Verhältnis des Künstlers zu seinem Medium.

Um die Aussage verstehen zu können, ist kurz auf ihre Syntax einzugehen. Wenn Joseph Beuys „nichts mit der Kunst zu tun“ haben will, betont er besonders den Artikel „der“ und signalisiert, daß er die Kunst in ihrer normativ festgelegten Gesamterscheinung meint, von der das öffentliche Bewußtsein durch Konvention geprägt ist. In diesem Sinne stellte er an anderer Stelle fest: „Man meint zu wissen, was eine Plastik ist. Demgegenüber bin ich der Ansicht, daß man es eben gar nicht weiß“.²

Wenn Joseph Beuys in dem eingangs zitierten Satz jedoch fortfährt, „um für die Kunst etwas leisten zu können“, dann legt er den Akzent auf das Substantiv „Kunst“ und meint damit eine offene, unvoreingenommen betrachtete Größe, deren Rahmenbedingungen nicht festgelegt sind und deren Wirkungsradius nicht eingeschränkt ist. Der Kunstbegriff wird vielmehr zu einem „Kulturbegriff, der menscheitsverbindend ist und jede menschliche Tätigkeit umfaßt“.³

Dennoch bleibt die Kunst eine unverwechselbare Äußerungsform, so daß alle Interpretationen des Kunstbegriffs von Joseph Beuys ins Leere gehen, die ihm die Auflösung der Kunst in alltäglicher Praxis unterstellen. Sie übersehen, daß Beuys die Kunst nicht als Synonym menschlicher Tätigkeit schlechthin versteht, sondern daß er sie aus ihrer eingegrenzten Sphäre zu befreien versucht: „Es läßt sich alles nur aus der Kunst entwickeln für die Zukunft der Menschen, also für die zukünftige Gesamtkultur. Jetzt spreche ich immer von einer Gesamtkultur und nicht vom kulturellen Leben, was sich vollzieht in Museen, in Galerien, in den Akademien, auf dem Kunstmarkt, bei den Kunsthistorikern, in der Kunstwissenschaft usw“.⁴

Joseph Beuys geht folglich von einem gewandelten Funktionsbegriff von Kunst aus, der sich nicht kunstimmanent, durch ästhetische Selbstheilung der Kunst gewinnen läßt. Die künstlerische Arbeit wird nicht mehr ausschließlich aus künstlerischer Perspektive betrachtet, ihre Entwicklung nicht mehr als künstlerische Negation der Tradition der Kunst gesehen, sondern aus einem

Blickwinkel außerhalb des kunstspezifischen Bereichs: „Ich sage, es muß ein anderer Kunstbegriff geprägt werden, der sich auf jedermann bezieht, und nicht nur Sache der Künstler ist, sondern sich anthropologisch nur deklarieren läßt. D.h. jeder Mensch ist ein Künstler in dem Sinne, daß er etwas gestalten kann“.⁵

In ähnlicher Weise war diese Behauptung schon 1945 von Jean-Paul Sartre aufgestellt worden, der in der „Présentation“ der Zeitschrift „Les Temps Modernes“ schrieb: „Wir können uns ohne Schwierigkeit vorstellen, daß ein Mensch, obwohl er von seiner Situation vollkommen bedingt ist, ein Zentrum irreduzibler Nichtdeterminiertheit sein kann“.⁶ Wie Sartre in der schöpferischen Einmaligkeit jedes Menschen die Möglichkeit seiner „Befreiung“⁷ sah, so bezog auch Beuys den neuen Kunstbegriff „auf den Freiheitspunkt, der in jedem Menschen existiert“.⁸ Damit waren, wie schon bei Sartre, ethische Kategorien kunstspezifischen Anforderungen vorgeordnet. Der Blick von außen auf die Kunst geschah unter anthropologischen Vorzeichen, die von der „synthetischen Einheit“ menschlicher Affektivität⁹ bestimmt sind. Der Beitrag von Kunst an diesem Befreiungswerk des Menschen wurde in der „Bildung einer synthetischen Anthropologie“¹⁰ verstanden, die sich nicht mehr aus der Formspezifik von Kunst und Wissenschaft definiert, sondern aus der Auffassung vom Menschen als irreduzible Größe und Einheit. Der bisherige Ausgangspunkt, von der Kunst zur Ethik zu gelangen, war umgekehrt worden.¹¹

Sartre wie Beuys haben mit dieser Wendung der Aufgabenstellung der Kunst, die aus der Erfahrung des im Völkermord gipfelnden deutschen Rassismus und Antisemitismus und dem Inferno des Zweiten Weltkrieges resultierte, das Avantgardebewußtsein destruiert. Doch anders als Theodor W. Adorno, der nach den gleichen historischen Erfahrungen die Vermutung äußerte, „nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben“¹², sahen sie nicht das Ende der Kunst gekommen, sondern räumten ihr unter veränderten Funktionsbestimmungen eine Existenzberechtigung ein.

Im Umgang mit Künstlern wie Alberto Giacometti und Wols hatte Sartre feststellen müssen, daß die bis in die vierziger Jahre gültigen Vorstellungen vom Kunstwerk als Setzung und Heilinstanz fragwürdig geworden waren und daß die Künstler nicht mehr glaubten, einen „privilegierten Platz“¹³ einzunehmen. Er sah, wie die Künstler mit großer Angst die Liquidierung der traditionellen Werte durchlebten, dabei den entfremdeten Menschen entdeckten und diesen zum Gegenstand ihrer Werke machten. Dieses Prinzip der „Interiorisierung“ und „Exteriorisierung“ war mit jenen Avantgardevorstellungen vom Künstlertum nicht mehr zu fassen, die die analytische Leitbildfunktion der Kunst behaupteten. Stattdessen wurde nun die passiv durchlebte Erfahrung zum Motor des Kunstwerks und manifestierte sich in ihm auf „obskure Weise“, indem es „das Sein“ „oder eines der

Momente dieser Realität ausdrückt“.¹⁴ Aus der ästhetischen Setzung des Künstlers wurde seine anteilnehmende Teilhabe an der Welt, die sich im realisierten Kunstwerk so niederschlägt, daß der Betrachter an ihm partizipieren, den Eindruck der Gegenüberstellung aufgeben und eine neue Beziehung zur Realität herstellen kann, indem sich für ihn eine „ständige Enthüllung des Seins“ vollzieht.¹⁵ Mit gleichem Akzent hat Joseph Beuys das Moment der Partizipation des Künstlers und des Kunstwerks an der Welt sowie die veränderte Rolle des Betrachters betont: „Mein Begriff von Plastik bezog sich immer auf das Leben ... Dann ist man selbstverständlich raus aus der Ideologie von ‚visual arts‘... man bezieht sich auf alle Sinne, die ja aktiv sind in der Tätigkeit der Menschen, in ihrer Arbeit“.¹⁶

Die hier im Gegensatz zur Masse der Beuysliteratur profaniert dargestellten Prämissen des „erweiterten Kunstbegriffs“ von Joseph Beuys erlauben es nun, den künstlerischen Beitrag zur Herausbildung einer „synthetischen Anthropologie“ zu beschreiben. Während in den meisten Untersuchungen die Kunstwerke von Joseph Beuys außer acht bleiben müssen, weil sie zwischen seiner Theorie und Praxis keinen Platz haben, kann ihr spezifischer Beitrag auf diese Weise beschrieben werden. Sie bilden nämlich irreduzible Einheiten der Nachkriegsepoche, die zwischen dem Denken und Handeln in dieser Zeit vermitteln und sinnlich-anschaulich einen Weg der Befreiung weisen.

Daß diese Voraussetzungen schon knapp zwei Jahre nach dem Tod von Joseph Beuys nicht mehr präsent sind, wenn sie es überhaupt je waren, macht die 1988 gefallene Äußerung eines Kunstkritikers und Ausstellungsmachers deutlich: „Heute hebt der Kunstbetrieb mehr ab auf das Kunstschöne und auf die Gültigkeit der Form, was heißt: letztlich auf den Abschluß des künstlerischen Prozesses“.¹⁷ Mit dieser Aussage wird dem Werk von Joseph Beuys die „Gültigkeit der Form“ abgesprochen, als wenn es ihm nicht gerade auch um diese gegangen wäre. Derartige Einschätzungen können nur aus dem Mißverständnis entspringen, als seien die Werke von Joseph Beuys Begleitstücke eines aktionistischen Werkprozesses. Vielmehr muß aber festgestellt werden, daß die Arbeiten von Beuys Resultate hoch komplexer Vorgänge sind, die nicht mehr nur aus der Eigenaktivität des Künstlers resultieren, sondern aus dem vielschichtigen Verhältnis gesellschaftlicher Prozesse, auf die sich der Künstler einließ und die er zu Mitgestalten seiner Werke machte.

Dieser Werkcharakter hat sich verständlicherweise erst sukzessiv entwickelt und durchläuft verschiedene Stadien, die, wie aus den skizzierten Vorbedingungen ableitbar, aus Reaktionen sowohl auf den Kunstbetrieb als auch auf gesellschaftliche Ereignisse resultieren. Auffällig ist jedoch ein durchgehender Grundzug bei Joseph Beuys. Subversive Strategien waren ihm fremd. Vielmehr

propagiert er Kritik und Veränderungsabsicht spätestens seit 1964 nach dem spektakulär verlaufenen Aachener „Festival der neuen Kunst“ in aller Offenheit. Er verstand es sogar, die Massenmedien zum Element seiner künstlerischen Absicht zu machen. Auch gegenüber dem Kunstbetrieb hält sich der Künstler seit seiner Beteiligung an der documenta in Kassel 1964 nicht mehr bedeckt, nachdem er sich zuvor verweigert hatte und allenfalls im regionalen Rahmen ausstellte. Wie bei der Einbeziehung der Massenmedien bedeutete ihm der Erfolg im Kunstbetrieb nicht das Ziel seiner Wünsche, sondern die Plattform, von der aus der Rahmen der Kunst aufgesprengt werden konnte. Das Oszillieren zwischen den Institutionen des Kunstbereichs, der Massenmedien, kulturellen und gesellschaftlichen Interessenssphären trug dazu bei, die Grenzen zwischen den einzelnen Gebieten zu nivellieren und dadurch das Arbeitsergebnis, das Kunstwerk, als Resultat um so deutlicher hervortreten zu lassen. Auf diese Weise trat in der Tat der Effekt ein, den Beuys wünschte: Indem viele ihm zuarbeiteten – Galeristen, Künstler, Freunde, Politiker, Bankiers, Museumsleiter, Sammler, Wissenschaftler, Pädagogen und Theologen – konnte er verdeutlichen, daß alle an dem durch ihn definierten Kunstbegriff mitarbeiteten und dieser Tätigkeit zumindest den gleichen Rang beimaßen wie ihrer eigenen.

Mit der Beuys oft unterstellten therapeutischen Funktion von Kunst hat diese Beschäftigungsstrategie wenig gemein. Vielmehr zielt sie bewußt darauf ab, alle Tätigkeiten zu desavouieren und zu marginalisieren, die nicht seinem auf menschlicher Freiheit basierenden Kunstbegriff entsprechen. Die Einbeziehung eines möglichst großen Kollektivs in seine Arbeit dient der Schaffung einer Plattform, die helfen soll, distinkte Verhaltensweisen zwischen Kunstkennern und Laien abzubauen und einen neuen, konsensfähigen, erweiterten Kunstbegriff durchzusetzen, der seinerseits auf die anderen gesellschaftlichen Bereiche zurückwirkt. In diesem Zusammenhang spielte das Experiment eine große Rolle, bei dem Beuys zwar die Ausgangsbasis bestimmte, sich aber nicht außerhalb der Versuchsanordnung bewegte: Als Experimentator war er Teil des Experiments; zugleich beabsichtigte er, die Grenze zwischen Akteur und Zuschauer aufzuheben. Insofern konnte er weniger vermittelt symbolisch agieren, sondern mußte nach Formen suchen, die realitätsbezogen an der „Enthüllung des Seins“ mitwirkten. Angesichts des hohen Prestiges des naturwissenschaftlichen Experimentes und seiner dominanten Rolle im gesellschaftlichen Bedingungs-zusammenhang wählte Joseph Beuys nicht selten Versuchsanordnungen aus diesem Bereich, um mit ihrer Hilfe den schmalen Grad zwischen Gesellschafts- und Naturprozessen sichtbar zu machen und die unzulässige Vermischung zwischen beiden Bereichen aufzudecken.

Die Werkgruppe um die Aktion „Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“¹⁸ von 1966 kann als das erste eindringliche Beispiel dienen, in

dem Joseph Beuys von der gesellschaftlichen Gesamtkultur her auf die Kunst blickt. In einer in der Düsseldorfer Kunstakademie stattfindenden Aktion ließ er einen mit Filz bespannten Flügel in die Aula ziehen, kettete an einem Bein eine Spielzeugente an, zog sie auf und ließ sie sich bewegen, flattern und quaken. Anschließend begab er sich zu einer Wandtafel und zeichnete die Diagramme „Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“ und „Division of the Cross“. Nach einer Diskussion mit den Anwesenden schrieb er erneut auf die Tafel die Sätze: „In das Zimmer des Contergankindes eingedrungen/ Hilft ihm die Musik der Vergangenheit?/ Das Leiden/ Die Wärme/ Der Klang/ Die Plastizität“.¹⁹ Während diese Tafel heute nicht mehr existiert, wurde der Flügel später als autonomes Werk an das Centre Pompidou in Paris verkauft. Eine Doublette des Filzbezuges des Flügels hängte Joseph Beuys selbst in seine Ausstellungsräume des Darmstädter Museums. Die schalldämpfende Isolierung des Flügels und sein Verschluss stehen in engster Beziehung zu dem Satz: „Hilft ihm [dem Contergankind, F.-J. V.] die Musik der Vergangenheit?“ Die kleine flatternde Spielzeugente am Fuß des Flügels korrespondiert unmittelbar mit der damaligen Vorstellung vom hilflosen Contergankind, dessen Arme und Beine durch das Medikament „Thalidomid“ – ein Schlaf- und Beruhigungsmittel, das schwangeren Frauen verschrieben wurde, obwohl die Nebenwirkungen annähernd bekannt waren – verkümmerten.

Joseph Beuys fragt angesichts dieser durch die Gesellschaft verursachten Verstümmelung des Menschen, ob die traditionelle Kunst noch zeitgemäß ist, weil sie Produktionsmaßstäbe setzt, die nur für einen mit ausgebildeten Extremitäten ausgestatteten Menschen erfüllbar sind. In seiner die Aktion vorbereitenden Partitur hat der Künstler diesen Zusammenhang auf die in Architektur und Kunst normativ geltende Proportionsästhetik übertragen; er konfrontiert die klassische griechische Säulenordnung als statisches Element mit einem skeletthaften Gelenksystem, das in Reaktion auf die Verkümmern der Gliedmaßen der Contergankinder entstand. Er stellt die Kernfrage, ob der klassische Proportionskanon in der Kunst noch Geltung haben kann angesichts der menschlichen Deformation. Gleichzeitig jedoch provoziert er mit der Behauptung „Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“ das Eingeständnis, die veränderten Proportionen als dynamischen Ausgangspunkt eines anthropologischen Kunstbegriffs zu akzeptieren.

Als zweites Beispiel für das Oszillieren zwischen Theorie und Praxis, dessen Kondensat ein Kunstwerk ist, das auf die Bildung einer „synthetischen Anthropologie“ abzielt, kann die Aktion „Ausfegen“ in Berlin am 1. Mai 1972 gelten. Während der Demonstrationen der Gewerkschaften am „Tag der Arbeit“ fegte Beuys mit einem roten Besen auf dem Karl-Marx-Platz den hinterlassenen Abfall zusammen, sammelte ihn und stellte ihn zusammen mit dem Besen in einer Vitrine aus.²⁰ Kann dieser Vorgang einerseits als Affront gegen die Gewerkschaften aufgefaßt werden – Joseph

Beuys sprach selbst davon, „daß auch die ideologie-fixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muß“²¹ –, so muß er doch andererseits als Versuch der Überwindung partikularer Interessen gesehen werden. Das Werk zeigt den weggeworfenen Müll anonymer Einzelner, die sich im historischen Moment zusammengesellt haben und nun stellvertretend durch den Abfall erneut zu einer Einheit zusammenkommen. Die Relikte bewahren die Idee der synthetischen Einheit menschlicher Affektivität.

Um diese Idee der synthetischen Einheit menschlicher Affektivität geht es auch in einer anderen Arbeit, deren Ausgangspunkt ebenfalls der Müll ist. Die 1977 für die im westfälischen Münster stattfindende Ausstellung „Skulptur“ erarbeitete Plastik „Unschlitt/Tallow“ sollte eine „tote Ecke“ der modernen Architektur füllen. Ursprünglich wollte Beuys die Abfallecke unter einer Fußgängerrampe, die den Benutzern einer Unterführung stets vor Augen ist, vollständig mit Bienenwachs ausgießen. Aus finanziellen und organisatorischen Gründen konnte dieses Projekt nicht realisiert werden. Stattdessen wurde die Ecke als Hohlform nachgebaut und mit einem Gemisch aus Talg und Bindemitteln ausgegossen. Der fast zehn Meter lange und mehr als zwei Meter hohe Keil wurde später von Beuys willkürlich zersägt und ausgestellt als Skulptur, „die nicht kalt wird“. Denn es hatte sich nach der Füllung der Hohlform herausgestellt, daß der Härtingsprozeß wesentlich länger dauerte als erwartet und daß das Material ein ausgezeichneter Wärmespeicher war.²² Abgesehen von diesem Experiment wurde die Plastik zu einer offenen Demonstration gegen die „Unwirtlichkeit der Städte“. Ihr Gehalt wird stets mit ihrem Anlaß verbunden bleiben, der zusätzlich noch dadurch Sprengkraft erhält, daß zur Ausstellung andere namhafte Bildhauer eingeladen worden waren, die in der Stadt Münster ebenfalls tätig wurden. Während diese jedoch die Kulturstrategie, Skulpturen als Pendant zur gebauten Umwelt zu betrachten, affirmativ erfüllten, sprengte Beuys den kunstimmanenten Zusammenhang. „Unschlitt/Tallow“ verdeutlichte, daß die Mangelsituation der Architektur die Skulptur erforderlich machte. Doch Joseph Beuys verhüllte die Wunde der Architektur nicht, sondern legte sie schonungslos offen, um gleichzeitig zu zeigen, aus welchen Prämissen die von der Kulturbürokratie in der Regel eingeleiteten künstlerischen Aktivitäten resultieren. In ihrer heutigen Aufstellung sind die einzelnen Teile des ehemaligen Blockes so plaziert, daß der Betrachter bei genauerem Hinsehen dazu verleitet wird, die einzelnen Stücke wie bei einem Puzzle zusammenzuschieben, so daß sie wie ein Riegel in der Eingangshalle des Museums in Mönchengladbach liegen und den Zugang zu den Museumsräumen versperren würden.

Auch hier operiert Joseph Beuys gegen den gängigen Funktionsbegriff von Kunst und fragt nach den Möglichkeiten eines erweiterten Spielraumes. In der Aktion „Stadt-Verwaltung anstelle von Stadt-Verwaltung. 7000 Eichen“, die mit der documenta in Kassel 1982 begann und mit documenta

1987 abgeschlossen wurde, gelang Joseph Beuys schließlich sein konsequentester Kunstgriff, denn er führte die Kettenreaktion vor, die aus einer laborhaften, im Kontext einer Ausstellung entwickelten Vorgabe entstehen kann. Zur documenta 1982 wurden 7000 Basaltsteine vor dem Museum Fridericianum zu einer dreiseitigen Pyramide mit ungleichen Kantenlängen aufgetürmt, an deren spitzestem Winkel ein junger Baum gepflanzt wurde. Unmittelbar neben diesem Baum wurde einer der 7000 Basaltsteine in die Erde eingelassen mit dem Hinweis darauf, daß die übrigen 6999 verschwinden würden, wenn die gleiche Anzahl von Bäumen in der Stadt Kassel gepflanzt würde. Mit dieser Maßgabe gab der Künstler die an ihn gestellte Aufgabe, eine Skulptur zu schaffen, weiter. Er lieferte das Material und die Bedingungen und forderte die Betrachter der temporären Plastik auf, eine dauerhafte Lösung zu finden. Denn die Standorte für die Pflanzung der Bäume lagen keineswegs fest; vielmehr sollte es Bürgerinitiativen, einzelnen Bürgern, Schulen, Kindergärten und anderen Gruppen vorbehalten bleiben, darüber zu entscheiden. Ein Koordinationsbüro übernahm die Beratung der einzelnen Antragsteller. Auf diese Weise wurde nicht nur die Monumentalplastik auf dem Platz vor dem Fridericianum aufgelöst, sondern ein Prozeß der Kommunikation in Gang gesetzt, wie er in dieser Form nur selten zustande kommt. Der kunstspezifische Beitrag von Beuys zur documenta war so angelegt, daß er zwangsläufig zu einem sozialen und politischen Akt werden mußte, wie er im Titel des Projektes ausgedrückt ist.

Der symbolische Akt des Baumpflanzens war bisher ein verstecktes Mittel der Ästhetisierung der Politik. Es gibt kaum einen Politiker, der diesen Brauch bei einem Staatsbesuch nicht praktiziert hat. Indem Beuys diesen Vorgang zu einem bewußten Mittel der Politisierung der Kunst macht, indem er ihn kollektiviert, entlarvt er seine scheinhaft symbolische Bedeutung als Mittel der Politik. Gleichzeitig präsentiert der Künstler sein Produkt nicht als unveränderliches Substrat seiner Arbeit, sondern als substantielle Verfügungsmasse, die sich erst durch die Teilhabe der aktivierten Rezipienten zu einem Kunstwerk vervollkommnet. Der Künstler löst nicht eine verwaltungsmäßig gemachte Planvorgabe ein, wie im Falle der meisten öffentlichen Monumente, vielmehr kehrt er den Vorgang um: Die Stadtverwaltung hat sich im Dienste der Bürger mit Stadtverwaltung zu befassen. Gleichzeitig indiziert der Vorgang, daß künstlerische Praxis die Möglichkeit der Einschaltung in den Prozeß der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Natur hat, die in der Regel den Natur- und Technologiewissenschaften vorbehalten bleibt. Der sozialverbindliche Gehalt dieser Aktion von Joseph Beuys wurde schnell erkannt und in den Medien zum unverbindlichen Kunstereignis herabgewürdigt, so daß sich auch im öffentlichen Bewußtsein die Zusammenführung von Kunst und Ökologie nicht als Erweiterung des Kunstbegriffs durchsetzen konnte.

Da Joseph Beuys am 23. Januar 1986 starb, erlebte er die Fertigstellung seiner folgenreichsten Skulptur nicht, um die sich inzwischen ein Verein bemühte. Obwohl das Projekt „Stadt-Verwaltung anstelle von Stadt-Verwaltung. 7000 Eichen“ bis zur Eröffnung der documenta 1987 abgeschlossen wurde, fand es in den Katalogen der Ausstellung keinen Niederschlag. Stattdessen wurde das Spätwerk „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“, 1958-1985, gefeiert, ein Werk aus verschiedenen Metallgüssen, das den Veranstaltern als bestes Indiz der Rückkehr der Kunst in das Museum dienen konnte. Hat sich damit Beuys überholt? Oder ist er nur posthum den Fallstricken des Kunstbetriebs erlegen?

Die Fragen erübrigen sich. Denn die Bedeutung seines Werkes für die Nachkriegskunst bleibt unbestritten, selbst wenn er am Ende nicht als Sieger dazustehen scheint. Doch diese Pose war ihm als anthropologisch orientiertem Künstler ohnehin fremd: Er teilt das Schicksal vieler Nachkriegskünstler wie Pollock, Giacometti und Wols, deren Kunstwerke auf dem Markt zwar Höchstpreise erzielen, aber nicht ins allgemeine Bewußtsein eingegangen sind und die auf die Entdeckung und Annahme ihres intendierten Sinnes warten.

Die Energie, die Beuys aufwandte, um seinen Beitrag zu einer synthetischen Anthropologie zu leisten, sei an einem letzten Beispiel beschrieben. Da das Projekt „Stadt-Verwaltung anstelle von Stadt-Verwaltung. 7000 Eichen“ mehrheitlich durch Privatspenden finanziert werden sollte, trat er unentwegt als Bittsteller bei Mäzenen auf. Kurz vor dem Beginn der documenta 1982 offerierte ihm ein erfolgreicher Düsseldorfer Gastronomie-Inhaber die Kopie der russischen Zarenkrone zur weiteren Verwendung, die ein Juwelier in mühevoller Arbeit dem Original nachgebildet hatte. Die Kopie entsprach dem Original in Goldgewicht und Edelsteinmenge und diente dem Gastronom zu Werbezwecken für ein Nobelrestaurant. Da dieses jedoch aufgelöst wurde, hatte auch die Krone ausgedient und gelangte so als Geschenk zur Finanzierung des Projektes „7000 Eichen“ in den Besitz von Beuys. Wie zur demonstrativen Unterstreichung des von ihm entwickelten erweiterten Kunstbegriffs veräußerte er die einzige Kopie dieser Krone nicht unverändert, sondern mutilierte sie zu einem neuen Werk mit dem Titel „Friedenshase mit Zubehör“. Unter einem Hagel von Protesten, wie die Presse berichtet, ließ er am 30. Juni 1982 vor dem Fridericianum in Kassel die Edelsteine der Krone demontieren, das Gold einschmelzen und in eine Form gießen, die sich nach der Erkaltung des Goldes als Gußform für Schokoladenhasen entpuppte. Beuys ließ die kleine Skulptur zusammen mit den Edelsteinen und dem erhaltenen Kreuz von der Spitze der Krone in eine hinter Panzerglas einsehbare Wandnische einbauen, so daß das edle Werk relativ bescheiden im Museum erscheint.

Die Reaktion der Presse und des Publikums auf diesen Umwandlungsprozess einer Kopie zeigt, wie wenig wirksam der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys trotz seines unentwegten Einsatzes in der Öffentlichkeit war. Obwohl die Neuschöpfung eine wesentliche Wertsteigerung bedeutete, wurde sie aus dem Beharren auf konventionellen Wertvorstellungen zunächst verdammt. Wenngleich sie heute zu einem der populärsten Kunstwerke der Stuttgarter Staatsgalerie geworden ist, so wünschte sich doch mancher Besucher, daß das Gold und die Edelsteine wieder einmal poliert würden. Denn Joseph Beuys hat die Pretiosen in einen rostigen Eisenkasten mit kräftigen Schrauben montiert, so daß sie nach und nach beschlagen und ihren Glanz verlieren. Selbst bei diesem auf den ersten Blick so gefälligen Werk hat er sich gegen Idolatrie verwahrt und die Idee des Kunstwerks als im gesellschaftlichen Prozeß wirkende Substanz wenigstens so weit gewahrt, daß er dem Publikum nicht den Dienst erweist, sich in seinem konventionellen Erwartungsverhalten vor Kunst bestätigt zu fühlen.

-
- 1 Zit. n. Kat. Berlin u.a.O. 1979/80: Joseph Beuys. Zeichnungen, Nationalgalerie, S. 31.
 - 2 Zit. n. Kat. Basel 1969/70: Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Kunstmuseum, S. 38.
 - 3 Zit. n. Kat. Basel 1977: Joseph Beuys. The Secret Block for a Secret Person in Ireland, Kunstmuseum, S. 22.
 - 4 Vgl. ebd.
 - 5 Zit. n. Kat. Kassel 1977: documenta 6, Bd. 1, S. 157.
 - 6 Jean-Paul Sartre: Présentation, in: Les Temps Modernes, Jg. 1/1945, S. 17, zit. n. ders.: Der Mensch und die Dinge, Reinbek 1983, S. 167.
 - 7 Ebd., S. 14 bzw. S. 165.
 - 8 Zit. n. Ingrid Burgbacher-Krupka: Prophete rechts, Prophete links, Joseph Beuys, Stuttgart 1977, S. 63.
 - 9 Jean-Paul Sartre, (wie Anm. 6), S. 13 bzw. S. 164.
 - 10 Ebd., S. 14 bzw. S. 165.
 - 11 Vgl. die analoge Feststellung für die Wissenschaft bei Howard Davies: Sartre and „Les Temps Modernes“, Cambridge u. a. O. 1987, S. 7.
 - 12 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt a. M. 1970, S. 353.
 - 13 Interview mit Jean-Paul Sartre, Le Monde, 18. 4. 1964, in: Kursbuch 1/1965, S. 121.
 - 14 Interview mit Jean-Paul Sartre, Clarté, März/April 1964, in: Kursbuch 1/1965, S. 137.
 - 15 Ebd., S. 148.
 - 16 Zit. n. Spex – Musik zur Zeit, Köln, September 1982, Nr. 9, S. 19 f.
 - 17 Georg Bussmann im Gespräch mit Heinz Schütz, in: Kunstforum. Bd. 95/1988, S. 103.
 - 18 Vgl. Caroline Tisdall: Joseph Beuys, New York 1979, S. 168–171.
 - 19 Kat. Stockholm 1971: Joseph Beuys. Aktionen, Moderna Museet, Abb. 23.
 - 20 Kat. Berlin 1988: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau, Nr. 100.
 - 21 Zit. n. Götz Adriani u.a.: Joseph Beuys, Köln 1973, S. 158.
 - 22 Vgl. Franz-Joachim Verspohl/Ute Klophaus: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970 – 77, Frankfurt 1984, S. 43 f.