

## Einleitung

Was Beuys von der traditionellen klassischen wie modernen Kunst unterscheidet, ist, daß seine Kunst in allen ihren Erscheinungsformen ein einziges Kunstwerk darstellt - vergleichbar dem Konzept der Moderne, das die *Autonomie der Mittel, des Werkes und des Künstlersubjekts* gegenüber Welt und Leben resp. Natur, Kultur und Gesellschaft postulierte und thematisierte. Ein Kunstwerk, das dieses Konzept bewußt erweitert, indem es seinen *gesellschaftlich-historisch bedingten Autonomieanspruch* mit dem *Prinzip der Verantwortung für Welt und Leben, Kultur und Gesellschaft* inhaltlich verknüpft. Aber noch dort, wo es sich politisch, ökologisch, therapeutisch oder pädagogisch gibt, geht es Beuys mit dem Kunstwerk seiner Kunst prinzipiell und letztlich um dieses selbst: um ein die Kunst derart erweiterndes Kunstwerk. Erweiternd dadurch, daß es die Menschen mit sich selbst, ihrer Welt, ihrem Leben, ihrer Kultur und Gesellschaft in eine bewußte, produktive Beziehung bringen will: durch *Wahrnehmungsbewußtheit* in der Begegnung und im Austausch mit diesen Wirklichkeitsebenen und -bereichen.

Damit ist die bis heute ungebrochene Bedeutsamkeit dieser Kunst für die Bildung des Menschen angesprochen. Ihre diesbezüglich stärkste Ausprägung sehe ich in der Tatsache, dass Beuys im Hervorbringungsprozeß seiner Kunst sich selbst hervorbrachte, indem er sich in das durch sie eröffnete widerspruchsvolle Spannungsfeld zwischen Mensch und Welt, Individuum und Gesellschaft, Kunst und Politik, Kultur und Ökonomie, Ökonomie und Ökologie hineingestaltete - und zwar als Subjekt dieses selbstbildenden Geschehens. Als gesellschaftliches resp. biographisches Subjekt bearbeitete und ästhetisierte er sich selbst: als *Beuys, der Mann mit dem Filzhut und der Anglerweste*. Bei Beuys waren die Hervorbringung seiner Kunst und die seiner Person untrennbar miteinander verknüpft: *fabricando fabricamur - durch unser Gestalten erhalten wir selbst Gestalt*.<sup>2</sup>

Diesen dynamischen Zusammenhang wechselseitiger Hervorbringung von Künstler und Werk oder Mensch und Welt als Kunst bezeichne ich - im Anschluß an Hermann Glockner, Humberto R. Maturana, David Bohm u.a. - als *Sympoiese*.

Anders gesagt: Die Kunst von Joseph Beuys ist exemplarisches bildendes Arbeiten an sich selbst, an der Bewußtheit seines eigenen Wahrnehmens, Denkens und Handelns. Sie geschieht, indem ein Mensch seine Wahrnehmungsfähigkeit für die damit angesprochenen elementaren ökologischen, ökonomischen und politischen Lebenszusammenhänge ausbildet und dadurch lernt, sich selbst als einen aktiven Teil von und in ihnen wahrzunehmen und zu begreifen, sein personales, ich-perspektivisches Bewußtsein auf diese Höhe zu transformieren: *die Evolution fortzusetzen* (Beuys). Denn diese vollzieht sich schon lange nicht mehr vor allem eigengesetzlich. Vielmehr ist sie inzwischen in Umfang und Qualität von unserer Lebensform und Daseinsweise bestimmt und geprägt, deren katastrophalen Auswirkungen dabei sind - folgt man den entsprechenden wissenschaftlichen Analysen und Prognosen - die gesamte Biosphäre zu zerstören.

Die Verantwortung für eine Umkehr dieses Prozesses macht die ethische Qualität der Kunst von Joseph Beuys aus: sein „Emotionieren“ (Maturana) resp. Verkörpern und entschiedenes Bestehen auf einer Bildung des Menschen, die auf ein engagiertes zivilgesellschaftliches Bewußtsein zielt, das die Notwendigkeit der Hervorbringung einer humanen wie ökologischen Ökonomie und Politik erkennt und zu einem entsprechenden Umlernen in Vollzügen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns motiviert. Als

ein solches Umlernen vollzog sich bei Joseph Beuys das Hervorbringen seiner Kunst in den Jahren zwischen 1957 und 1967, einer Kunst, deren systemisches Konzept die Frage nach der Qualität der Beziehung von Mensch und Welt, des Austauschs zwischen diesen beiden Größen, in die Kunst hereinholte und *Kunst als Praxis des Übens von Wahrnehmungsbewusstheit in Vollzügen dieses Austauschs* neu bestimmte.

Die mit diesem Buch vorliegende hermeneutische Untersuchung der inneren Beschaffenheit dieser Kunst - *Beuys nachdenkend* in ihrem Ersten Teil und *Beuys ästhetisch verifizierend* in ihrem Zweiten Teil - macht in ihrem Dritten Teil - *Beuys weiterdenken* - ihre hierbei zutage geförderten gesellschafts- und bildungstheoretischen resp. pädagogischen Implikationen einer weiterfragenden Auslegung zugänglich. Dies geschieht in Anschluss an vergleichbare Diskurse wie dem der systemisch fundierten Transformation der patriarchalen Daseinsform und Lebensweise bei Humberto R. Maturana (Biologische Philosophie), der dieser Absicht zuarbeitenden Erörterung der Begriffe *Subjekt* und *Selbst* bei Wilhelm Schmid (Philosophie der Lebenskunst) und der diese bestätigenden Bestimmung des *Menschen als geistiges Lebewesen* bei Markus Gabriel (Philosophie des Geistes), der Praxistheorie einer *subjektgeleiteten Ästhetischen Bildung* bei Gert Selle (Das Ästhetische Projekt) und dem Diskurs der Grundlegung einer *Integrativen Pädagogik* bei Heinrich Dauber.

„... aus der Kunst heraus die Welt zu entwickeln“

Das Denken des jungen Joseph Beuys war bekanntermaßen naturwissenschaftlich ausgerichtet, sein Wollen jedoch gleichzeitig von einem Existenzbewußtsein bestimmt, das in seiner Person gründete und durch seine Kriegserfahrungen geschärft worden war.<sup>3</sup> Er erkannte früh den zweckdeterministischen, positivistischen Ansatz der Naturwissenschaften, ihr materialistisches Denken, das die Wirklichkeit partikularisiert und der Bildung eines einheitlichen Bewußtseins menschlicher Existenz im Weg steht. Demgegenüber bestand Beuys auf einem eigenständigen, organismischen Denken, dem es um die Erkenntnis der inneren Zusammenhänge der Evolution von Natur und Gesellschaft geht.<sup>4</sup>

Deshalb verlegte er sich auf das Arbeitsfeld der Kunst. Bei ihr vermutete er einen solchen umfassenderen Denkansatz, dem er zutraute, die Begrenztheiten einer zur Ideologie gewordenen Wissenschaft konterkarieren und zugunsten eines neuen Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst überwinden zu können. Doch fand Beuys sich darin bald enttäuscht. Denn die Kunst, wie sie an der Akademie gelehrt und praktiziert wurde, erschien ihm ebenso formalisiert und in ihrem Vorgehen ebenso partikularisierend wie das auf isolierte Abstraktionsprozesse reduzierte Denken der Naturwissenschaften.<sup>5</sup>

Beim Nachvollzug seiner Biographie gewann ich den Eindruck, daß seine frühe wissenschaftskritische Haltung weniger auf ein entsprechendes Literaturstudium zurückzuführen ist, als auf die Struktur seiner Persönlichkeit. Diese schien mir von zwei Eigenschaften ganz besonders stark geprägt gewesen zu sein: von radikaler Selbstreflexivität und - mit dieser Eigenschaft konsequent verbunden - einem hohen verantwortungsethischen Anspruch an sich selbst; Eigenschaften, die jedes Denken vor Verengung und Verfestigung, jedes Handeln vor mangelnder Umsicht und Verantwortungslosigkeit bewahren können.<sup>6</sup>

Beides vermisste Beuys an und in der Kunst seiner Zeit, deren „großer signalhafter Charakter“, wie er sagte, „die große Mehrheit der Menschen alleine gelassen“ habe.<sup>7</sup> Er stellte sich daher die Aufgabe, eine Kunst hervorzubringen, die „eine Wesensbeschreibung des Menschen ist, eben des Menschen, der die Freiheit ausdrückt, verkörpert und als Entwicklungsimpuls für die Welt weiterträgt und entwickelt“ - so Beuys rückblickend in einem Gespräch aus dem Jahr 1979, auf das ich mich im Ersten Teil hauptsächlich beziehe.<sup>8</sup> Es faßt zusammen, um was es ihm bei seinem lebenslangen Versuch des Lösens dieser Aufgabe im Grunde gegangen ist: zuallererst um Selbstbewußtwerdung des Menschen als produktives Subjekt seiner eigenen Geschichte; dann und deshalb um die Verwirklichung *geistiger Freiheit* - seiner *Kreativität*<sup>9</sup> im Sinne eigenständigen Denkens und Vorstellens von Möglichkeiten, diese Geschichte in eigener Verantwortung zu gestalten - genauer: seine unmittelbaren wie mittelbaren gesellschaftlichen, kulturellen, politischen, ökonomischen und ökologischen Lebensverhältnisse zu gestalten resp. umzugestalten, durch: *Selbstbewußtwerden* - *Verwirklichen geistiger Freiheit* - *Entwickeln der Welt aus der Kunst heraus* - Aktivitäten, die zugleich die *intentionalen Dimensionen* seiner Kunstpraxis ausmachen.<sup>10</sup>

Wie läßt sich ein solcher Universalitätsanspruch von Kunst überhaupt begründen und vertreten? Die Beantwortung dieser Frage gibt mir - vor jeder weiteren Erläuterung der hier vorliegenden Untersuchung - Gelegenheit, meine Position zur Kunst von Joseph Beuys in gebotener Kürze darzulegen und drei Voraussetzungen eines produktiven Umgangs mit ihr zu formulieren.

Zum universalen Anspruch seiner Kunst konnte ich in der Sekundärliteratur keine brauchbare wissenschaftliche Auseinandersetzung oder Gegenargumentation finden. Vorbehalte kenne ich nur aus der höchst dispersen kunstinteressierten Öffentlichkeit. So wurde beispielsweise gefragt, ob es nicht „reiner Hybris“ gleichkäme, zu propagieren, dass „das Heil der Welt“ einzig aus der Kunst zu erwarten sei und ob Beuys „mit seinen Ansprüchen“ nicht alle Kunst ganz und gar überfordere; oder ob es sich „bei diesem heroischen Vorhaben, den Menschen, die Gesellschaft und ihre Entwicklung als künstlerisches Projekt aufzufassen“, nicht um eine „anachronistische, weil verspätete Große Erzählung“ - im Sinne postmoderner Geschichtsinterpretation - handle.<sup>11</sup>

So berechtigt derartige Einwände auf den ersten Blick erscheinen mögen, so gehen sie doch im Grunde an der Sache vorbei insofern, als sie einem affirmativen, eindimensional-rationalistischen Standpunkt aufsitzen, von welchem aus Beuys nicht in den Blick zu bekommen ist. Denn seine Formulierung dieses Anspruchs ist nicht Bestandteil eines rationalistisch-wissenschaftlichen Begriffsgebäudes, das von den ästhetischen Bedingungen und ästhetischen Bestimmungen von Erkenntnis abstrahiert. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein höchst subjektiv gegründetes, aus eigenständigem Wahrnehmen, Denken und Handeln hervorgegangenes, Erkenntnisse verschiedener Wissens- und Wissenschaftsgebiete gleichwohl integrierendes gedankliches Vorstellungsbild seiner Kunst. Dieses setzt Beuys den vorherrschenden empiristisch-rationalistischen Wirklichkeitsauffassungen in Wissenschaft und Philosophie bewußt entgegen.<sup>12</sup> Dadurch geraten bei ihm Kunst und Wissenschaft in ein sie einander wechselseitig integrierendes wie erweiterndes Verhältnis zueinander.<sup>13</sup>

In seinem Vorstellungsbild dieser Kunst läßt Beuys diese in den *ästhetisch gegründeten* wie *ästhetisch veranlagten* (subjekt-konstituierenden) Prozessen der Selbstwahrnehmung

und Selbstbewußtwerdung des Menschen ihren Anfang nehmen und zugleich bis in jene (Welt konstituierenden) Prozesse *asthetisch gegründeter wie ästhetisch veranlagter kunstgeleiteter Vergegenständlichung*<sup>15</sup> hineinreichen. Was bedeutet, dass es sich bei dieser Kunst um eine einheitliche, individuelle wie soziale Bezüge integrierende Existenzform handelt. Damit ist in seiner Breite angegeben, was Beuys mit Erweiterung meint: Erweiterung des Menschen, seines Wahrnehmens, Denkens und Handelns („Jeder Mensch ein Künstler“<sup>16</sup>), und Erweiterung der Welt - im Sinne ihrer Entwicklung resp. Gestaltung zum „sozialen Organismus in seiner Freiheitsgestalt“<sup>17</sup> „aus der Kunst heraus“<sup>18</sup>. Beide Erweiterungen bedingen einander wechselseitig und machen den Inhalt dessen aus, was ich hier als Universalitätsanspruch bei Beuys bezeichne. Anders gesagt: In der Formulierung dieses Anspruchs findet der Erweiterungsimpetus des Künstlers seinen gedanklich-vorstellungsmäßigen wie sprachlichen Niederschlag. Daher ist dieser Anspruch auch als das interne Telos der gedanklichen Hervorbringung des Vorstellungsbildes seiner Kunst aufzufassen. Dieses Denken in Vorstellungen und aus Vorstellungen heraus - die ihrerseits nachweislich auf erfahrungsbedingten Überzeugungen des Künstlers gründen - ist für Beuys kennzeichnend. Es ist ein Denken, das der Erfahrungs- und Vorstellungswelt des bewußt wahrnehmenden und denkenden Subjekts gegenüber geöffnet ist und sich daher gleichzeitig sowohl aus Inhalten sinnlichen Wahrnehmens (körperliche Empfindungen) wie aus solchen geistigen Wahrnehmens (Gedanken, Gefühle, Erinnerungen, Assoziationen und Phantasien oder Imaginationen) speist - ein Denken, das bei Maturana als „emotionierendes“, konkretes Handeln motivierendes Denken gedacht ist.

Dieses nicht-rationalistische, gleichwohl rationale ästhetische Denken bezeichnet Beuys auch als „Anti-Wissenschaft“, womit er die begrifflich-rationale Praxis seiner „Anti-Kunst“ meint.<sup>19</sup> ihre wissenschaftliche Praxis, die eine höhere Bewußtseinsstufe bedingt und bewirkt. Sie widerspricht einem sich selbst aufs (rein) Rationale einschränkenden wissenschaftlichen Denken ebenso wie einer sich selbst aufs (rein) Ästhetische einschränkenden Kunst und hebt beide im dialektischen Sinne als zwei gegenseitig sich ergänzende wie erweiternde Diskurs- und Erkenntnisarten und -weisen auf.<sup>20</sup> Das Vorstellungsbild seiner Kunst und ihres universalen Anspruchs ist für Beuys daher zugleich Gegenbild einer vor allem zweckrational zu-, ein- und ausgerichteten Welt.

Als ein solches Gegenbild, als „Anti-Wissenschaft“, als „Anti-Kunst“ steht dieses Vorstellungsbild seiner Kunst nicht einfach gegen die Realität und die Ordnung der bestehenden Welt, sondern erweitert deren Möglichkeiten gerade dadurch, daß sie deren Begrenztheiten annimmt, thematisiert, aufzeigt und über sie hinausweist. Somit sind das Vorstellungsbild dieser Kunst wie der Prozeß ihrer Hervorbringung bereits Kunst im Sinne der Erweiterung ihrer eigenen Möglichkeiten - eine Kunst des „Möglichkeitssinns“, den Robert Musil beschreibt:

Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.<sup>21</sup>

„Es sei die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten wecke“, sagt Musil, „und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen“.<sup>22</sup> Diese Konstruktion der Entgegensetzung von

„Wirklichkeitssinn“ und „Möglichkeitssinn“ erfährt bei Ingeborg Bachmann eine zugespitzte Gestalt: das bei Musil als Wirklichkeit bezeichnete Reale ist bei ihr das nur innerhalb seiner Grenzen „Mögliche“, das es Überschreitende hingegen ist das vom Künstler zu gestaltende „Unmögliche“, der „Grenzfall, der zu weit geht“ - als den ich den Universalitätsanspruch der Kunst von Beuys betrachte: „Erst im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten“, heißt es bei ihr.<sup>23</sup>

Auf Beuys übertragen bedeutet dies: Das „Unmögliche“, das seine Kunst und ihr Anspruch, „der zu weit geht“, darstellt, läßt uns die uns begrenzenden Möglichkeiten der realen Welt und des Lebens in ihr erkennen und vergrößert dadurch unsere Möglichkeit, diese zu erweitern. Wodurch? Zuerst durch die Erweiterung unseres Bewußtseins dessen, was und worin wir als Menschen, als Subjekte unserer eigenen Geschichte sind. Es geht Ingeborg Bachmann wie Joseph Beuys m.E. gleichermaßen darum, durch die Gestaltung des „Unmöglichen“, des „Grenzfalls, der zu weit geht“, die „Utopie des anderen Zustands“ – „der Liebe, der Freiheit, der Kunst“ – als hohes Ziel nicht aus dem Blick zu verlieren, das sich gleichwohl bei jeder Annäherung wieder entferne.

Ich fasse daher den universalen Anspruch bei Beuys, *aus der Kunst heraus die Welt zu entwickeln*, als eine Hervorbringung seines „Möglichkeitssinns“ auf, auch als den „Grenzfall, der zu weit geht“, als „Utopie des anderen Zustands“ und die Substanz, die den Gegenbildcharakter seiner Kunst gegenüber der Welt ausmacht. In diesem Charakter Bedeutung und Funktion dieses „unmöglichen“ Anspruchs seiner Kunst zu erkennen, sehe ich die erste Voraussetzung eines produktiven Umgangs mit ihr.

Und obschon Vorstellungsbild und Universalitätsanspruch erweiternder Kunst auf den Möglichkeitssinn des Künstlers zurückgeführt werden können – auf die Wahrnehmungsaktivität eines vorrationalen Spürbewußtseins für das *Sublime*<sup>24</sup> –, besitzen sie doch zugleich auch eine rationale, Gedanken ordnende und Handlungen orientierende Funktion, vergleichbar derjenigen eines Paradigmas. Anders gesagt: Zwischen Vorstellungsbild und Anspruch seiner Kunst als Überzeugungen einerseits und den sich aus ihnen ergebenden Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsvollzügen als Kunst andererseits besteht bei Beuys ein konsistenter, kohärenter wie wechselwirksamer innerer Zusammenhang. Hierzu heißt es in dem erkenntnistheoretischen Werk des dänischen Wissenschaftsphilosophen Tor Noerretranders, „Spüre die Welt“:

Es gibt einen Wert, der fast allen Menschen erstrebens- und schätzenswert erscheint, ein Wert, der sich auf das Feine und Erhabene der menschlichen Existenz bezieht, ein Wort, das wir verwenden, um Taten und Gedanken, Landschaften und Szenerien, Erlebnisse und Begegnungen, Leistungen und Werke zu beschreiben, wenn sie uns ganz ergreifen: das Sublime. ... Das Wort sublim kommt aus dem Lateinischen und bedeutet schwebend, erhaben, hehr. Genauer bes.,hen handelt es sich um ein Kompositum aus sub, „unter“, und limen, „Schwelle“ ... Sublim ist (das Erleben), wenn wir uns des gesamten Erlebnisapparats bedienen und uns trauen, die Welt genau so zu spüren, wie sie ist, chaotisch und widersprüchlich, beängstigend und gefährlich, schmerzvoll und lustig. ... Das Sublime als Wert betont, daß das Bewußtsein wertvoll ist, wenn es die Balance zur nichtbewußten Wechselwirkung mit der Welt hält ...<sup>24</sup>

Dieser wahrnehmungsspezifische oder ästhetische Zusammenhang ist Gegenstand meines Nachdenkens und Wahrnehmens seiner Kunst im Ersten und Zweiten Teil der vorliegenden Arbeit. - Im Erkennen, daß dieser Zusammenhang verlorenginge, entfielen

das ihm inhärente, ihn konstituierende Denken, sehe ich die zweite Voraussetzung eines produktiven Umgangs nicht nur mit dieser Kunst. Der wechselwirksame Zusammenhang zwischen ihrem Vorstellungsbild und Universalitätsanspruch einerseits und den sich aus ihm ergebenden Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsvollzügen erweiternder Kunst konstituiert, was Theodora Vischer als „Einheit des Werkes“ von Joseph Beuys lediglich feststellt.<sup>25</sup> In ihrer Dissertation untersucht sie zwar die Bedeutung des „Eindringen(s) des begrifflichen Diskurses ins bildnerische Schaffen“ für die Entwicklung des Gesamtwerks,<sup>26</sup> geht aber den Konstitutionsmomenten dieses „Eindringens“ nicht auf den Grund. Wie ich nachweisen werde, handelt es sich bei der Wechselwirksamkeit von Denken und Handeln bei Beuys um die praktische Konsequenz seines Denkens erweiternder Kunst, die sich aus ihrem universalen Anspruch ergibt und die er mit schier unerschütterlicher Beharrlichkeit und Ausdauer immer wieder von Neuem zieht. Den konstitutiven Charakter dieser Wechselwirksamkeit von Denken und Handeln für die „Einheit des Werkes“ (Vischer) bestätigen Carl-Peter Buschkühle und Dorit Bosse,<sup>27</sup> die sich in ihren Dissertationen unabhängig voneinander u.a. mit Armin Zweite kritisch auseinandersetzen, der einzig im Bildwerke und Aktionen hervorbringenden Beuys den wirklichen Künstler sieht und den Beuys der Inhalte dieser Werke und ihres argumentierenden Vertretens für vernachlässigenswert hält.

Armin Zweite, Kurator und von 1974 bis 1990 Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München, begründet dies damit, daß das Denken der Kunst bei Beuys hermetisch, synkretistisch und daher rationaler Auseinandersetzung nicht zuführbar sei.<sup>28</sup> Diese Betrachtungsweise aber geht an Beuys vorbei. Denn ihm war es nicht um eine kunstimmanente Innovation zu tun. Etwa darum, die material-ästhetische Entwicklungslinie moderner Kunst seit Marcel Duchamp, dem synthetischen Kubismus oder den Dadaisten wie Max Ernst oder Kurt Schwitters zu bereichern. Vielmehr ging es Beuys um die Fundierung und Ausdifferenzierung einer Kunst, die den Zusammenhang von Wahrnehmen, Denken und Handeln, Theorie und Praxis, Kunst und Wissenschaft thematisiert und auf ihre Weise erforscht: durch den Einsatz elementarer Materialien. Deshalb sehe ich gerade im Zu- und Ineinander des Beuys als des Installateurs des „Block Beuys“, des Zeichners der „Bienenkönigin“, des „baumpflanzenden Sozialplastikers“ oder „fußwaschenden Schamanen“ auf der einen und des Beuys als des Schultafeln bezeichnenden Ideen- und Begriffsbildners oder des in Gesprächen und Interviews argumentierenden Apologeten seines Erweiterten Kunstbegriffs auf der anderen Seite die originäre Substanz seiner Kunst. Ihre Erkenntnis ist für mich die entscheidende Voraussetzung für einen produktiven Umgang mit seinem Werk und seiner Person.

Zusammengefaßt:

Die Kunst von Joseph Beuys bestand in der Hervorbringung einer, die traditionelle Kunst erweiternden Kunst. In einem Diskurs, der rationale und ästhetische Erkenntnismöglichkeiten miteinander verbindet und dadurch wechselseitig erweitert. Diese Erweiterungsthematik gründet und gipfelt im Universalitätsanspruch dieser Kunst: *aus ihr heraus die Welt zu entwickeln*. Mit dem gedanklichen Vorstellungsbild seiner Kunst, *das ein Gegenbild des heutigen Menschen und seiner Welt ist*, wollte Beuys dazu beitragen, die jeweiligen Engführungen von Kunst und Wissenschaft auf einer höheren, beide einenden Bewußtseins-ebene aufzuheben, indem er dieses Gegenbild begrifflich-rational und

ästhetisch-anschaulich gestaltete. Dies jedoch auf eine ungewohnte und ungewöhnliche Weise, bei der es ihm darauf ankam, bildend wirksam zu sein. Deshalb wurde die Frage nach der Bedeutung seiner Kunst für die Bildung des Menschen bereits mehrfach gestellt und bearbeitet. Wie ich zeigen werde, ist diese Bedeutung vor allem in der Person des Künstlers begründet, in seiner einheitlichen, sein Wahrnehmen, Denken und Handeln integrierenden Lebens- und Arbeitsweise.<sup>30</sup>

Soviel zum Ausgangsgegenstand der im Folgenden dokumentierten Untersuchung der Kunst von Joseph Beuys, für die sein Denken und Sprechen über sie und von ihr von konstitutiver Bedeutung ist. Die Gliederung meines Forschens ist das Ergebnis einer gedanklichen Parallelbewegung während meines Studiums ausgewählter Primärtexte und meines Sichtens und Auswählens solcher Bildwerke, von denen ich vermuten konnte, dass sie die von mir erhobenen Aussagen des Künstlers zu seiner Kunst ästhetisch zu verifizieren vermögen.

Erst gegen Ende dieser vorklärenden wie grundlegenden Einsichtnahmen in das Gesamtwerk des Künstlers, zeichneten sich die folgenden Schritte meines weiteren Vorgehens ab:

- (1.) Beuys *nachzudenken* (Denken der Kunst bei Beuys studieren)
- (2.) Beuys *wahrzunehmen* (Substanz dieses Denkens an Bildwerken verifizieren)
- (3.) Beuys *weiterzudenken* (Schlüsse für die Beziehung von Mensch und Welt ziehen)

Letzteres meint:

Erweiternde Kunst einem *ästhetisch bildenden Umgang mit sich selbst und der Welt* und damit einer *zukunftsweisenden pädagogischen Auslegung* zugänglich zu machen, deren Bezugshorizont *Welt und Leben im 21. Jahrhundert* sind.

Da der erste Schritt, Beuys nachzudenken, Grundlage der beiden auf ihn folgenden bildet, sei hier einleitend auf seine wichtigsten Ergebnisse hingewiesen:

## Erweiternde Kunst - Erweiterte Kunst

In der Darlegung meiner Position und Vorgehensweise werde ich zwischen *erweiternder Kunst* und *Erweiterter Kunst* unterscheiden, womit zwei Seinsweisen der Kunst von Joseph Beuys angesprochen sind, deren Wahrnehmung entsprechende Rezeptionsebenen und -weisen bedingen:

*Erweiternde Kunst* bezeichnet die *generative Seinsweise*<sup>30</sup> dieser Kunst, die im Prozeß des Entwickelns und des Verwirklichens ihrer Inhalte und ihres universalen Anspruchs besteht - dies im Sinne von Erzeugung, Hervorbringung: *poiesis* und *techné*; wobei diese Bestimmung erweiternder Kunst sich auf ihr prozessives Hervorkommen im Zuge der Arbeit des Künstlers an ihrem gedanklichen Vorstellungsbild bezieht (etwa vom Ende der Fünfziger bis zum Beginn der Siebziger Jahre). *Erweiterte Kunst* hingegen bezeichnet ihre *statarische Seinsweise*,<sup>31</sup> den Zusammenhang der dabei entstandenen Vergegenständlichungen der Inhalte oder Intentionen seiner Kunst und ihres universalen Anspruchs - dies im Sinne des *sichtbaren Werks* als einer hervorgebrachten, auf sich selbst beru-

henden Gegebenheit; wobei diese Bestimmung erweiterter Kunst sich auf ein jeweiliges sinnlich wie geistig wahrnehmbares Werk bezieht, das aus der Arbeit des Künstlers am gedanklichen Vorstellungsbild seiner Kunst hervorgegangen ist. Beim Formulieren dieser beiden Bestimmungen stellte sich mir die Frage, ob ich hier nicht besser von *Seinsweise* als von *Daseinsform* sprechen sollte. Ich entschied mich für *Seinsweise*, weil ihr Begriff auch das *Moment des Wirkens* der niedergelegten, ab- und ausgestellten Werke in der aktiven wahrnehmenden Begegnung mit ihnen beinhaltet.

Diesen in sich konsistenten *Zusammenhang des material-ästhetisch geleiteten Vergegenständlichens seines Denkens*, der in der staratischen Seinsweise Erweiterter Kunst sichtbare Gestalt gewinnt, differenziere ich nach den medialen Feldern, in und mit denen Beuys arbeitete, in *Wortwerk* (Interviews, Gespräche, Vorträge, Reden), *Bildwerk* (Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Plastische Bilder, Objekte, Multiples, Installationen) und *Handlungswerk* (Tafelarbeit, Aktionen, Organisationstätigkeit) (siehe Diagramm, S. 19)

## Zwei Seinsweisen - zwei Rezeptionsweisen

*Erweiternde Kunst* liegt *Erweiterter Kunst* zeitlich voraus und inhaltlich zugrunde. Als die generative Seinsweise der Kunst von Joseph Beuys war erweiternde Kunst zu seinen Lebzeiten mit der jeweils aktuellen Hervorbringung des in seinem Wortwerk entfalteten gedanklichen Vorstellungsbildes identisch. Man identifizierte den es sprechend veröffentlichenden Beuys mit ihr, wie er sie in Gestalt seiner zur Kunstchiffre gewordenen Person ästhetisch-anschaulich repräsentierte. Posthum aber ist erweiternde Kunst, ihr Gedachtwerden, allein durch den Nachvollzug von Primärliteratur belebbar und geistig erfahrbar. Er gelingt - nach meinen Erfahrungen, die der Zweite Teil dokumentiert - am effektivsten, wenn er mit dem Wahrnehmen ihrer staratischen Seinsweise, dem Betrachten Erweiterter Kunst, verbunden ist.

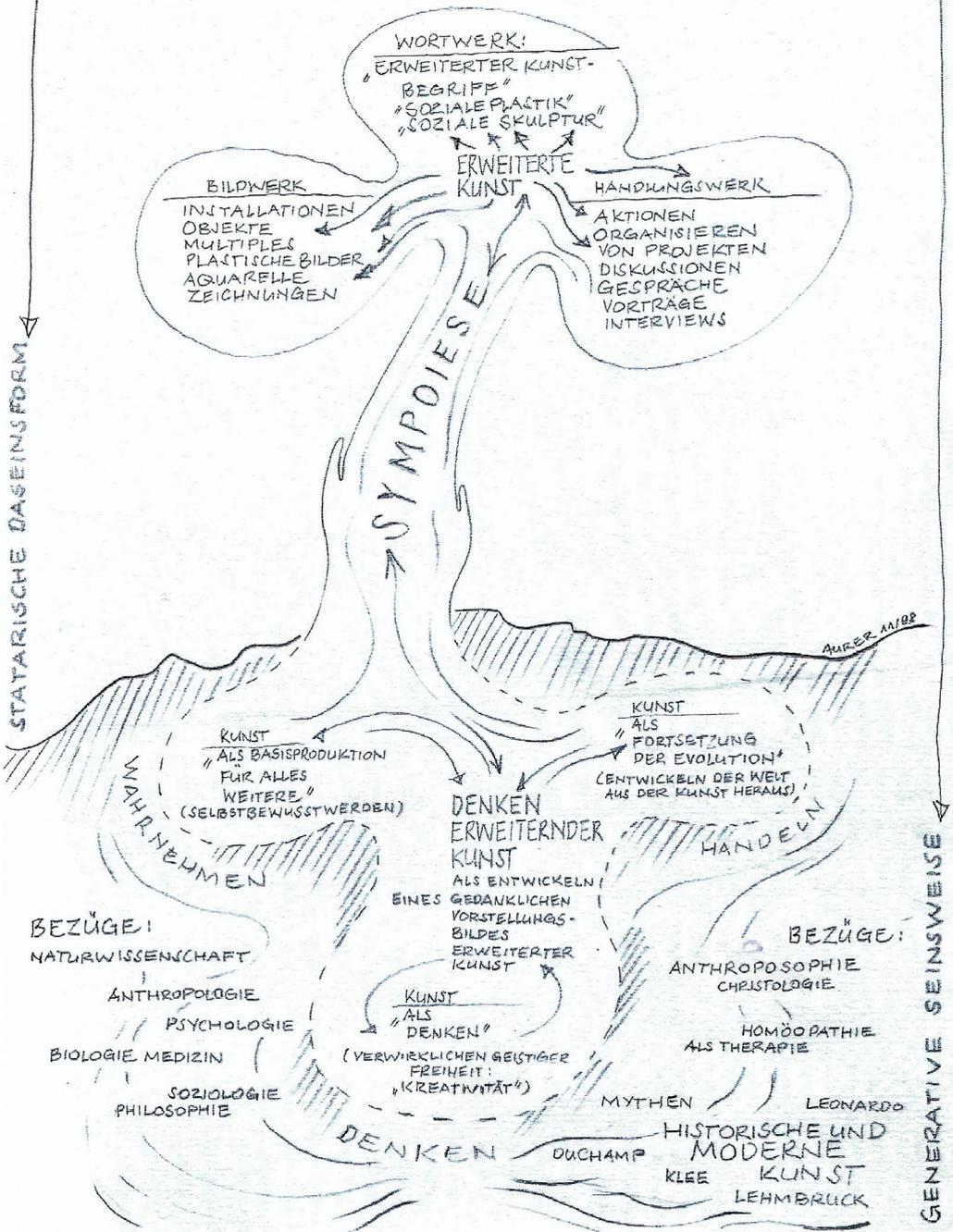
Dieses bedürfte daher einer Rezeption, die die beiden Seinsweisen dieser Kunst als aufeinander bezogene Existenzformen begreift und sie in einem sich gegenseitig intensivierenden Wechsel von betrachtendem Erschließen ihrer Bild- oder Handlungswerke und nachdenkender Lektüre ihrer Wortwerke wahrnimmt. Die Erkenntnis der Notwendigkeit der Unterscheidung zweier Seins- und Rezeptionsweisen war eines der wichtigsten Ergebnisse meines Nachdenkens erweiternder Kunst. Sowohl im Hinblick auf einen offenen und lernbereiten Umgang mit ihr wie auch auf die Frage nach möglichen Folgen ihrer Praxis für ästhetische Bildung: nach Möglichkeiten, sie von ihrer Substanz her weiterzudenken, das an ihr Originäre zu erkennen und zu transformieren.

Dies aber war erst möglich, nachdem ich mich nachdenkend und betrachtend auf der Ebene der generativen Seinsweise dieser Kunst bewegte und von den Inhalten und Bezügen Erweiterter Kunst hatte ansprechen lassen. Hierbei spielte das von mir hermeneutisch-analytisch freigelegte gedankliche Vorstellungsbild dieser Wahrnehmen, Denken und Handeln integrierenden Kunst eine zentrale Rolle.

Sein gedanklicher oder geistiger Nachvollzug gelang mir dann am befriedigendsten, wenn er mit parallel verlaufenden Betrachtungen entsprechender Beispiele ihres staratischen Seins, das heißt originaler Werke einer Beuys-Ausstellung, verbunden war. Hierzu gehört auch - vice versa - der Nachvollzug des beide Seinsweisen in sich aufhebenden *Wortwerks* des Künstlers, das in seinem *Erweiterten Kunstbegriff* aufgeht.

# DIE KUNST VON JOSEPH BEUYS

ENTWICKELN DER WELT AUS DER KUNST HERAUS  
UND DURCH KUNST ALS SYMPOIETISCHE PRAXIS



## Integration von Wahrnehmen, Denken und Handeln

Demgegenüber besteht selbst bei mit Beuys Vertrauten eine sich auf seine Bild- und Handlungswerke beschränkende Rezeption *Erweiterter Kunst*. Dieses unbewusste Ausblenden ihrer *generativen Seinsweise* führt dazu, daß die wechselwirksamen Prozesse, also jene des Hervorbringens des *gedanklichen resp. unsichtbaren Vorstellungsbildes erweiternder Kunst* auf der einen Seite, von denen des Hervorbringens ihrer *sichtbaren material-ästhetischen Vergegenständlichungen*, also der ausgestellten Werke *Erweiterter Kunst*, abgekoppelt werden.<sup>32</sup>

Solches Abkoppeln des „begrifflich-analytischen“ Diskurses vom „bildnerischanschaulichen Schaffen“ (Vischer) ignoriert nicht nur das kunstpraktisch bedeutsame Reflexionselement des im Wortwerk sich manifestierenden Denkens erweiternder Kunst, sondern die „Einheit des Werkes“ (Vischer) im Sinne der Wechselseitigkeit und Wechselwirksamkeit beider Diskursarten im Schaffen des Künstlers: es trennt dadurch die *statarische* von der *generativen Seinsweise* resp. *Erweiterte Kunst* von ihrem gedanklichen Vorstellungsbild - und damit von dem es hervorbringenden Denken des Künstlers.

Derart verkürzte, vereinsseitigte und vereinsseitigende Betrachtungsweisen gehen am Sinn dieser Kunst vorbei und leisten Mißverständnissen und Fehlurteilen Vorschub.<sup>33</sup> Meine Behauptung der Untrennbarkeit von Denken und Handeln bei Beuys finde ich in den Arbeiten von Theodora Vischer, Carl-Peter Buschkühle und Dorit Bosse bestätigt.<sup>34</sup> Jedoch bleibt bei ihnen Denken bloße Funktion von Handeln, reine Konstruktions- wie Reflexionsinstanz des Hervorbringens der Bild- und Handlungswerke, auf die sie das Beuys'sche Werk reduzieren. Demgegenüber komme ich zu dem Ergebnis, daß Beuys sein Denken der Kunst nicht nur als ein Er- und Bedenken seines Kunsthandelns angesehen hat, sondern als eine eigenständige *Vorgehensweise* seiner die traditionelle Kunst erweiternden Kunst und diese - per definitionem - als Kunst.

*Denken als Kunst* geht dabei aus *Wahrnehmen als Kunst* hervor und ist auf *Handeln als Kunst* bezogen. Hier gibt es keine Unterordnung des Wahrnehmens unter das Denken oder dessen Primat über das Handeln. Vielmehr sind Wahrnehmen und Denken auf je spezifische Weise an jedem bewussten Handlungsvollzug beteiligt. Dies lässt vermuten, daß Handeln bei Beuys sich stets auf zwei äquivalenten Ebenen ereignet, die nicht isoliert voneinander existieren und wahrgenommen werden können.

- (1.) Ebene des *sinnlich Wahrnehmbaren der sichtbaren Seite des Werkes*
- (2.) Ebene des *geistigen Wahrnehmbaren der unsichtbaren Seite seines Werkes*

Dabei ist vorstellbar, dass er sich einmal mehr auf der einen, dann wieder mehr auf der anderen Ebene und sicher auch oft zwischen beiden oszillierend bewegte, wobei für ihn die sichtbare nicht wichtiger als die unsichtbare Seite seines Handelns gewesen ist. Und indem Beuys diese beiden Seiten bewusst aufeinander zu beziehen und wahrzunehmen verstand, war es ihm möglich, das unsichtbare Vorstellungsbild seiner die Kunst erweiternden Kunst sichtbar zu machen, es material-ästhetisch zu vergegenständlichen.<sup>35</sup>

Anders gesagt: das eine ist ohne das andere nicht zu haben – oder: wer das Denken der Kunst bei Beuys in der Begegnung mit dem Werk heraushält, bringt sich selbst um

die geistige Wahrnehmung seiner unsichtbaren Wirklichkeit und die Wirksamkeit, die es ausmacht.<sup>36</sup> Wie der *Erweiterte Kunstbegriff*, die *Plastische Theorie* oder die *Soziale Skulptur* ihre eigene sinnlich wahrnehmbare, sichtbare Seite hervorbringen, so evoziert solches Hervorbringen von Bildern, Objekten oder Installationen die Arbeit am Unsichtbaren: am *Denken erweiternder Kunst*.

Die auf diese Weise sich herausbildende notwendige *Einheit von Wort-, Bild- und Handlungswerk* gründet in einem bei Beuys ausgeprägten ästhetisch-praktischen Sinn für das Zusammenwirken von Wahrnehmen, Denken und Handeln in den Vollzügen seiner künstlerischen Arbeit. Dieser Sinn und seine sie didaktisierende Eigenschaft verleihen ihr einen ästhetisch bildenden Charakter.

## Das sympoietisch geknüpfte Geflecht

Während Theodora Vischer das Werk von Joseph Beuys als eine „Einheit“ beschreibt, die sich der Wechselwirksamkeit „begrifflich-analytischen“ und „bildnerisch-anschaulichen Schaffens“ verdanke,<sup>37</sup> betrachte ich es als Manifestation eines dichten begrifflich-rationalen und zugleich ästhetisch-anschaulichen Flechtwerks aus Vorstellungswelten, Gedankengängen und Handlungsvollzügen. In ihm steht alles, was Beuys jemals erdachte, ausprobierte und zur Diskussion stellte, in vielfältigen Beziehungen zu- und untereinander. Die vorliegende Arbeit nimmt daher die Fülle, Komplexität, Vielgestaltigkeit und Vielschichtigkeit dieses weitverzweigten geistigen Flechtwerks in den Blick, greift jedoch zunächst denjenigen seiner Hauptstränge auf, an dem sich das Geflecht des Wortwerks dieser Kunst bildete. Dieser Hauptstrang ist das *Denken erweiternder Kunst*, das als primäres Spurenelement sein gesamtes Wort-, Bild- und Handlungsschaffen durchflutet. Im Nachgehen dieses Strangs zeigten sich dem makroskopischen Blick nicht nur Fäden und Verknüpfungen dieses Geflechts mit den Strängen des Bild- und Handlungswerks, sondern auch die inneren Strukturen dieses Denkens selbst, seine eingangs genannten intentionalen Dimensionen: *Selbstbewußtwerdung*, *Verwirklichung geistiger Freiheit und Entwickeln der Welt*.

Dabei wurde deutlich, (1.) wie Beuys sich in diesen Dimensionen denkend bewegte und wie sich dadurch -vice versa - sein Denken der Praxis Erweiternder Kunst konkretisierte, indem es drei ihr innewohnende Verwirklichungstendenzen oder *Vorgehensweisen* erkennen ließ: Kunst ist bei Beuys zuerst als *Basisproduktion* gedacht, die auf *Selbstbewußtwerdung* zielt; dann ist sie als *Denken* gedacht, das die *Freiheit des Geistes* im Sinne der unhintergehbaren Quelle menschlicher *Kreativität* verwirklicht; und schließlich als *Fortsetzung der Evolution* im Sinne der Intention des Künstlers, *die Welt aus der Kunst heraus zu entwickeln*; (2.) wurde deutlich, daß sein Hervorbringen dieses Vorstellungsbildes selbst Erweiternde Kunst im Vollzug war, die sich im Wortwerk Erweiterter Kunst vergegenständlichte.<sup>38</sup>

Dem weiteren, vertiefenden Nachdenken dieser Einsichten in das Geflecht seines Wortwerks zeigte sich schließlich der *Modus* seiner *Erweiternden Kunst*: das *dialogisch-dialektische Grundmuster* seiner *inneren Dynamik*, die sich dem *sympoietischen* produktiv-schöpferischen Austausch des Künstlers mit der Welt verdankt.<sup>39</sup> Und indem ich den makroskopischen Blick auf den Zusammenhang der drei *Vorgehensweisen* seiner Kunst

und ihres *Modus* zugunsten eines mikroskopischen zurücknahm, den ich auf die Stränge, Fäden und Verknüpfungen ihres geistigen Flechtwerks richtete, kamen Struktur und Prozeß seines Entstehens zum Vorschein: (1.) das Bewußtsein des Künstlers, sein Denken des Zu- und Ineinanders von Wahrnehmen, Denken und Handeln in seiner ästhetischen Arbeit an der Kunst - seine *Autopoiese*; und damit auch (2.) das Prinzip dieser Arbeit: die *Sympoiese Erweiternder Kunst mit der Welt* (s. S. 90 ff.).

Dieses Prinzip *erstens* im nachdenkenden Freilegen der inneren Beschaffenheit erweiternder Kunst aufzuweisen, es *zweitens* in der Rezeption Erweiterter Kunst ästhetisch zu verifizieren und es *drittens* weiterdenkend seiner daseinsbezogenen Reflexion und ästhetisch bildenden resp. pädagogischen Auslegung zugänglich zu machen, erwies sich nunmehr als die dreischrittige Aufgabe der weiteren Untersuchung.

Diese Aufgabe bildete sich erst allmählich im Zuge meiner Untersuchung von Äußerungen des Künstlers darüber heraus, *wie* er die Kunst dachte; seiner Gedanken, die er im Hinblick auf sein zentrales Thema anstellte: *die von ihm vorgefundene traditionelle Kunst wie das mit ihr verbundene allgemeine Bewußtsein davon, was Kunst sei, zu erweitern*. Die Antwort auf seine folgerichtige Frage, wie dies zu bewerkstelligen sei, lautete: *Durch Erweiterung dieses Bewußtseins*. Dies wiederum bedurfte einer Kunst des Erweiterns der vorfindlichen traditionellen Kunst zu einer, das allgemeine Bewußtsein erweiternden Kunst. Doch diese galt es erst noch begrifflich-rational zu entwickeln und, damit verbunden, ästhetisch-anschaulich zu vergegenständlichen. So etwa ließe sich die Situation der Kunst (nicht nur in Deutschland) Ende der Fünfziger, Anfang der Sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts beschreiben: nach Faschismus, Weltkrieg, Auschwitz und Hiroshima. Als eine Situation, die nicht nur von Beuys als eine Paralyse der bisherigen Geschichte der abendländischen Zivilisation erlebt wurde. Als ein gesellschaftlich-kulturelles Vakuum, dessen Wahrnehmung unweigerlich zur Einsicht in die Notwendigkeit einer Erweiterung des Menschen, seines Wahrnehmens, Denkens und Handelns, führen musste: einer Erweiterung seines in der Freiheit des Geistes gründenden Menschseins und damit seiner damals zutiefst traumatisierten Menschlichkeit. Vergleichbar der, wenn auch ein Jahrzehnt später anhebenden Diskussion um die Transformation des Selbstverständnisses der Philosophie. Was Joseph Beuys in den Sechziger Jahren auf intuitive Weise aus seiner Kunst heraus in Gang gesetzt hatte, wurde, zeitlich etwas verzögert, von Francois Lyotards philosophisch geleistet: nämlich einen Diskurs anzustoßen, der den zwanghaften, weil kapitalistisch bedingten wie kapitalistisch formierten technologischen, gesellschaftlichen und kulturellen Fortschritt und das mit ihm identische Gesellschaftsverständnis für überholt erklärte.<sup>40</sup>

## Das Denken der Kunst resp. *Erweiternder Kunst*

Der besseren Lesbarkeit wegen benutze ich für Referenzen dieser Kategorie im weiteren Verlauf Kurzformen. So wird *vom Denken des Künstlers, seinem Denken* oder *dem Denken der Kunst bei Beuys* die Rede sein oder davon, *wie er die Kunst dachte*. Denn bei meinen anfänglichen Versuchen, diesen Sachverhalt angemessen zu benennen (beispielsweise durch Bezeichnungen wie *der Kunstgedanke, der Kunstbegriff, die Kunsttheorie* von Joseph

Beuys u.a.m.), stellte ich fest, daß die Formulierung, die ich schließlich gewählt habe, am ehesten in der Lage ist, die innere Dynamik dieses Kunstdenkens mit auszusprechen: So bewährte sich *Denken Erweiternder Kunst* als Bezeichnung des folgenreichen Sachverhalts, daß Beuys sein Kunst erweiterndes Denken ins ästhetische Material seiner Wort-, Bild- und Handlungswerke hineinvergegenständlichte und hervorbrachte, was als *Erweiterte Kunst* in die jüngere Kunstgeschichte eingegangen ist, wie umgekehrt das Vergegenständlichen seines Denkens sich als das primäre Spurenelement seiner Kunst zu bewähren hatte.

Diese Erkenntnis bedingte meine Entscheidung, vor jede Auseinandersetzung mit der veröffentlichten *Erweiterten Kunst* den Nachvollzug des von Beuys entfaltenen Denkens zum Erweitern der Kunst zu setzen. Denn dieses Denken bildet den Hauptstrang seines Wortwerks. Während seines Freilegens und des damit verbundenen Erkundens der inneren Beschaffenheit *Erweiternder Kunst* zeigten sich mir zwei wechselseitig aufeinander bezogene Prämissen ihres Gedachtwerdens:

(1.) *Erweiternde Kunst* ist als ästhetische Arbeit an ihrem Entstehen anzusehen, in der sie sich in *Erweiterte Kunst* vergegenständlicht und in der ihr Subjekt sich selbst ästhetisch zu bilden vermag.

(2.) *Erweiterte Kunst* ist als vergegenständlichte *Erweiternde Kunst* resp. ästhetische Arbeit an ihrem Entstehen anzusehen und als ein Angebot an Rezipient und Gesellschaft, sich selbst ästhetisch zu bilden.

Beim Klären und Formulieren dieser beiden rekursiv aufeinander bezogenen Prämissen zeigte sich die innere Logik des Denkens erweiternder Kunst: die polare Struktur ihres Universalitätsanspruchs, durch die das Subjekt erweiternder Kunst in einen übergreifenden Kontext gestellt ist: So arbeitet es, sich ästhetisch bildend, an sich selbst, indem es seine Arbeit und seine Ergebnisse als Vorschläge möglicher ästhetischer Selbstbildungsarbeit veröffentlicht und damit zugleich beispielhaft *Welt entwickelt*, hervorbringt, gestaltet, umgestaltet. Dieses sich bewusst ästhetisch bildende und produktiv zur Welt verhaltende Subjekt war von Beuys gedacht, wenn er die Potentialität jedes Menschen ansprach, Künstler zu sein, zumindest aber: sein zu können.

Als Kernelement seines Denkens der Kunst impliziert dieses Postulat eine radikale In-Frage-Stellung der bestehenden Gesellschaft und Kultur und zielt zugleich auf ihre Veränderung ab. Diese beginnt bei Beuys nicht zuerst mit der Organisation einer gesellschaftlichen Gegenbewegung, sondern mit der Arbeit des einzelnen am unbewußten Zustand seiner Wahrnehmung. Denn dieser Bewußtsein verengende Zustand seines Wahrnehmens ist Symptom wie Voraussetzung affirmativen Verhaltens gegenüber Gesellschaft und Kultur sowie permanenten Bestätigens seines dadurch sich verfestigenden „eindimensionalen Bewußtseins“ (Herbert Marcuse). Eines Bewußtseinszustands, der ihn von sich selbst und der Wirklichkeit der sozialen Lebensverhältnisse entfremdet, die seinen Charakter bis in die tiefsten Tiefen seines Unbewussten prägen.

Mit seinem *Mensch-gleich-Künstler-Postulat* provozierte Beuys daher nicht nur Reflexionen des herrschenden Kunst- und Wissenschaftsbegriffs, sondern auch der Begriffe von Wirtschaft, Arbeit, Politik, Kultur und Bildung. Beuys wollte bewußtmachen, daß

deren wirklichen, weil erlebbaren Inhalte seit ihrer grundlegenden Erforschung durch Karl Marx, so wenig an substanzieller Veränderung erfahren haben, wie das patriarchal präformierte Kapitalprinzip ungebrochen über die Mehrheit der Menschen herrscht.<sup>41</sup>

Damit sind Ausgang und Ausdehnung *Erweiternder Kunst* zwischen den Polen der Hervorbringung ihres gedanklichen Vorstellungsbildes und seiner Vergegenständlichung in *Erweiterte Kunst* einleitend umrissen.

Die bestehende patriarchale, kapitalistisch durchökonomisierte Gesellschaft und Kultur vorausgesetzt, war für Beuys die Arbeit an seiner Kunst zugleich der Versuch, Kunst von der *conditio humana* her gedanklich neu zu begründen, zu entwickeln und zu handhaben: jedoch - im Gegensatz zur zeitgleichen Studentenbewegung - von einer Vorstellung vom Menschen ausgehend, die diesen - idealiter - als souveränes ästhetisches Subjekt auffaßt: als empfindendes Sinnenwesen, spürendes Gefühlswesen und als Sinneseindrücke wie Gefühlerleben ver- und bearbeitendes, selbstreflexives Geistwesen. Und damit zugleich als ein an der Bewußtheit seines Wahrnehmens, Denkens und Handelns interessiertes, sich selbst bildendes Subjekt. Schließlich als ein sich selbst und seinen selbstreflexiven Umgang mit sich selbst und der Welt seiner sozialen Lebenszusammenhänge und -verhältnisse transformierendes Subjekt.

Mit dieser Behauptung des Menschen als des Souveräns in seinem Leben brach Beuys bewußt in die Gehege von Wissenschaft, Technik, Ökonomie und Politik ein, um sie - vice versa - bis zu einem gewissen Grad zu reflexiven Bezügen seiner Kunst zu machen. Dadurch erhoffte er sich, zur Bildung eines Bewußtseins beitragen zu können, das die historische Notwendigkeit gleichermaßen zu erkennen vermag, *die Welt aus der Kunst heraus zu entwickeln* und auf diesem Wege zu Lebensverhältnissen zu gelangen, in denen Kunst sich nicht nur - ex negativo - auf ihre *Gegenbilder erzeugende Funktion* beschränken muß, sondern sich - ex positivo - als *produktives Menschsein* voll entfalten kann.

## Beuys unter dem Aspekt von Bildung und Pädagogik

Nachdem im Ersten und Zweiten Teil die innere Beschaffenheit des Denkens der Kunst bei Beuys offengelegt und das Prinzip Erweiternder Kunst, das in der Sympoiese von Mensch und Welt besteht, herausgearbeitet worden ist, geht es daher im Dritten Teil darum, *Beuys weiterdenkend*, die *Kunst der Sympoiese als Paradigma für das Leben des heutigen Menschen und seiner Bildung* zu konturieren und, anhand von Anschlußaufweisen aus *Philosophie* (Wilhelm Schmid, Markus Gabriel, Humberto R. Maturana), *Ästhetischer Bildung* (Gert Selle) und *Integrativer Pädagogik* (Heinrich Dauber), auf ihre bildende Praxis hin zu bedenken. Schließlich wird der auf diese Weise entworfene *ästhetisch bildende, sympoietisch-pädagogische Selbstbildungsdiskurs* auf seine praktische Umsetzung hin zu reflektieren und diese in einen möglichen *Arbeitsrahmen* zu übersetzen sein, dessen Beschreibung das Buch abschließt. Das Nachwort gilt einigen wenigen ausblickenden Gedanken.

Ich bin nicht der erste, der den Versuch unternimmt, die Kunst von Joseph Beuys im Hinblick auf Ästhetische Bildung resp. Pädagogik zu erschließen. An dieser Stelle sei lediglich auf wichtige wissenschaftliche Arbeiten in knapper Form eingegangen, die sich

inhaltlich und methodisch, wenn auch jeweils sehr verschieden, mit kunst- resp. ästhetisch-pädagogischen Implikationen der Kunst von Joseph Beuys befassen.

So befaßt sich die Arbeit Christa Webers<sup>42</sup> vor allem damit, die Kunst von Joseph Beuys mit verschiedenen natur- und geisteswissenschaftlichen Diskursen in Verbindung zu bringen, um zu einer sie objektivierenden Folie für eine „erweiterte Pädagogik“ zu gelangen, deren Konturen und Strukturen aber nicht herausgearbeitet werden. Dorit Bosse<sup>43</sup> hingegen konzentriert sich in ihrer Arbeit darauf, Verbindungslinien zwischen unterschiedlichen historischen bildungstheoretischen Ansätzen (Schwerpunkt: Friedrich Schiller, Briefe zur Ästhetischen Erziehung ...) sowie aktuelleren erziehungswissenschaftlichen und pädagogischen Positionen (u.a. Dietrich Benner, Dieter Lenzen) und expliziten wie impliziten pädagogisch relevanten Aussagen des „sprachlichen“ und des „stofflichen Werks“ (Dorit Bosse) von Beuys freizulegen. Die Lektüre ließ eine Reihe bestätigender wie ergänzender Positionen erkennen.

Diesen beiden stärker allgemein pädagogisch ausgelegten Arbeiten gegenüber besteht das hauptsächliche Anliegen Carl-Peter Buschkühles<sup>44</sup> zum einen darin, die Kunst von Joseph Beuys „als Kunstpädagogik resp. diesen als Kunstpädagogen“ zu interpretieren, zum anderen, sie als einen Beitrag darzustellen, der die vorfindliche kunstunterrichtliche Praxis bereichern und erneuern soll. Seine Arbeit scheint mir aber nicht nur an Beuys und seiner Kunst vorbeizugehen, sondern zu einer wechselseitigen Überforderung von Kunstunterricht auf der einen und dem von ihm vorgeschlagenen „(beuys)künstlerischen Unterrichtsprojekt“ auf der anderen Seite zu führen.

Buschkühles Argumentation beruht zudem auf zwei miteinander verbundenen inhaltlichen wie methodischen Antinomien. Die erste betrifft den Widerspruch zwischen seiner erkenntnisleitenden Hypothese vom kunstpädagogischen Charakter der Kunst von Joseph Beuys und der gleichzeitig von ihm vorgenommenen axiomatischen Setzung, daß diese Kunst „Kunstpädagogik sowie Pädagogik und Therapie“ sei; die zweite besteht darin, daß er „die prinzipiell verschiedenen Diskursformen von Kunst und Wissenschaft“ undifferenziert einander gleichsetzt.

Buschkühles umfangreiche Dissertation enthält neben diesen grundsätzlichen Unterschieden zu meinem Diskurs gleichwohl eine Reihe anregender Gedanken und Überlegungen, die die vorliegende Untersuchung vielfach bestätigen und ergänzen. Dennoch: Trotz jeweils differenzierter Ergründung und Darstellung der Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit der Kunst von Joseph Beuys stellt keine der genannten Forschungsarbeiten *die Frage nach dem Originären dieser Kunst, dem was sie von aller anderen Kunst unterscheidet.*<sup>45</sup> Dieser Frage systematisch nachgehend, zeigte sich das Originäre seiner Kunst darin, *ästhetische Selbstbildung ihres Autors* gewesen zu sein - Arbeit an sich selbst als Künstler, an der eigenen Persönlichkeit: *Selbst-hervorbringungsarbeit*, die sich in den Phasen autopoietischer Selbstkonstitution und sympoiетischer Arbeit an ihm wichtigen Weltinhalten eignete. Diese ästhetische Selbstbildungspraxis galt es, im Dritten Teil auf Konzepte *Ästhetischer Bildung*<sup>46</sup> und neuerer Pädagogik zu beziehen. Bei verschiedenen kunstpädagogischen Ansätzen (Reimar Stielow,<sup>47</sup> Joachim Kettel<sup>48</sup> oder Helga Kämpf-Jansen<sup>49</sup>) entdeckte ich partielle Übereinstimmungen mit Intentionen sowie unterschiedliche Affinitäten zu den Vorgehensweisen Erweiternder Kunst.

Ein weiteres Konzept stammt von Maria Peters. Es basiert auf der Bildungsrelevanz der sinnkonstituierenden Differenz zwischen kunstästhetischem Wahrnehmen und

sprachästhetischem Durchdringen des Wahrgenommenen, die von Peters phänomenologisch und sprachwissenschaftlich fundiert sowie pädagogisch reflektiert wird. Kernaussagen dieses Konzepts decken sich weitgehend mit meinem Ansatz sympoietischen Wahrnehmens im Umgang mit Werken von Joseph Beuys im Darmstädter „Block Beuys“ dessen Erarbeitung Inhalt des *Zweiten Teils: Beuys wahrnehmen* ist.<sup>50</sup>

Soviel als Einleitung und als Überblick über den in den folgenden beiden Teilen des Buches dargestellten dreischrittigen systemischen Untersuchungsprozess. Die ihm zugrunde gelegte Arbeitshypothese lautet:

**(1.) Wenn es die Erweiterte Kunst von Joseph Beuys gibt, dann muß es ein ihr vorausgehendes und zugrundeliegendes, Kunst erweiterndes Denken des Künstlers gegeben haben, das aus seinem diesbezüglich bereits erweiterten Bewußtsein hervorgegangen ist.**

**(2.) Wenn es dieses erweiterte Bewußtsein des Künstlers und sein darin gegründetes, Kunst erweiterndes Denken gibt, das eine Wahrnehmen, Denken und Handeln erweiternde Praxis als Kunst entwirft, aus welcher Erweiterte Kunst hervorgeht, dann muß es ein Prinzip dieser Kunst geben, das als das an ihr Originäre zu betrachten ist - und das die Kohärenz dieser Zusammenhänge gewährleistet.**

**(3.) Wenn es dieses Prinzip Erweiternder Kunst gibt, das die Kohärenz der Zusammenhänge ihrer Wahrnehmen, Denken und Handeln erweiternden Praxis gewährleistet, dann ist nach der Bedeutung dieser Praxis und ihres Prinzips für eine adäquate Bildungspraxis zu fragen.**

Diese dreieitliche Arbeitshypothese diente der Wahrung der Konsistenz und Kontinuität meiner Untersuchung, somit der Stringenz des Sichentwickelns des aus ihr hervorgegangenen Diskurses. Als erkenntnisleitende Ausrichtungshilfe meines Forschens erfuhr diese Arbeitshypothese - rekursiv - im Laufe meiner Forschungstätigkeit zwei ergänzende Korrekturen: die erste erfolgte, als ich die notwendige Differenzierung zwischen *Erweiternder Kunst* und *Erweiterter Kunst* erkannt und vorgenommen hatte; die zweite erfolgte, nachdem ich beim Nachlesen und Nachdenken von Primärtexten auf *das Originäre der Kunst von Joseph Beuys* aufmerksam geworden war. Überlagert von der heroisch anmutenden Geste seiner von ihm konsequent verfolgten Erweiterungsarbeit an der Kunst und überblendet von der Aura der sie repräsentierenden, Aufsehen erregenden material-ästhetischen Manifestationen, war es zunächst freizulegen und als das zu beschreiben, was dieses Originäre ist: das seine Kunstpraxis bestimmende wie entbindende systemsiche *Prinzip der Sympoiese*, dessen sublimes Schalten und Walten das Wahrnehmen, Denken und Handeln des Künstlers strukturierte und zu einer Fülle von Werken führte, deren sokratisch anmutendes provokantes Wirken den weiteren Verlauf der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts weichenstellend mitprägten sollte.

Welche didaktisch-methodischen Strukturen und Prozesse sich hieraus ergeben würden, zeigte sich mir erst im Laufe meines Wahrnehmens der sieben Räume umfassenden Großinstallation „Block Beuys“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und meiner dabei gemachten, in vielerlei Hinsicht bedeutsamen Erfahrungen, über die ich im Zweiten Teil berichte.

## Gegenstand und Methode

Erst nach einiger Zeit des Erhebens, Sichtens, Auswählens und der Lektüre umfangreicher Materialien zum *Erweiterten Kunstbegriff* von Joseph Beuys (Oktober 1997 bis Juli 2001) stellte sich der Gegenstand dieses Ersten Teil heraus, den ich mit dem ersten Schritt der vorangestellten Hypothese begründete:

Wenn es die Erweiterte Kunst von Joseph Beuys gibt, dann muß es ein ihr vorausgehendes und zugrundeliegendes, Kunst erweiterndes Denken des Künstlers gegeben haben, das aus seinem diesbezüglich bereits erweitert gewesenen Bewußtsein hervorgegangen ist.

Zu betrachten war demnach das Denken der Kunst bei Beuys in seiner Beziehung zu dem es vergegenständlichenden Handeln. Die angewandte Methode läßt sich als subjektgeleitetes, hermeneutisch-empathisches Nachdenken ausgewählter Primärtexte beschreiben, der ein subjektiv begründetes wie objektivierendes Forschungsinteresse zugrunde liegt; ebenso gründliche, nachfragende, in Frage stellende Lektüre von Primärtexten sowie Einfühlung in den Denk-, Sprach- und Sprech-Gestus des Künstlers, um auf diese Weise strukturelle Momente und/oder Muster sowie Rückbindungen an grundlegende Positionen und divergierende Diskurse ermitteln zu können.

Gleichermaßen hermeneutisch-empathisch waren auch Paralleldiskurse und ihre Anschlußmöglichkeiten zu erkunden, wie beispielsweise: „Autopoiese“, „evolutionäre Selbstorganisation des Universums“, „implizite Ordnung“, „Fundamentalphilosophie“, „Ästhetisches Denken“, „Gestalttherapie“ und „Gestaltpädagogik“, „Integrative Pädagogik“, „Transformatives Lernen“, „Ästhetische Bildung“ u.a.m.<sup>1</sup>

### Material

Die Durchsicht von 121 Büchern, Katalogen und Broschüren sowie 15 wissenschaftlichen Arbeiten während eines mehrtägigen Aufenthalts im Beuys-Archiv in Kranenburg (1996) und in der Folgezeit ergab, daß von den Gesprächen, die Beuys in den Jahren zwischen 1964 und 1985 geführt hatte, 41 aufgezeichnet und veröffentlicht worden sind, und daß außerdem 11 von ihm selbst verfaßte Texte vorliegen. Durch Diagonallektüre dieser Texte sichtete ich solche Materialien, die vermuten ließen, Hinweise auf Strukturen und Muster seines Denkens der Kunst zu enthalten. Hierbei erwies sich die Katalogliteratur als wenig geeignet. Deren Autorinnen und Autoren, überwiegend den Bereichen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft verpflichtet, zitieren Primärtexte von Beuys innerhalb ihrer sehr speziellen Diskurse, die die hier gegebene Problemstellung selten berühren. Demgegenüber erwiesen sich Primärtexte, vor allem Gesprächstranskriptionen, als aufschlußreicher. Beim Lesen zeigte sich, daß Beuys es verstand, seine Ideen, unabhängig vom jeweiligen Gesprächsgegenstand, in immer neuen Formulierungsfiguren darzustellen. Die ausgeprägte Weitläufigkeit seiner Rede bei vielgestaltiger Variation der Formulierung identischer Sachverhalte erschwerten jedoch das Differenzieren und Kombinieren von Textpassagen für einen am originalen Material orientierten Zugang zu seinem Denken.

Dies auch deshalb, weil sich die unterschiedlichen Textstellen, die verschiedenen Gesprächs-Kontexten entnommen sind, sowohl im Hinblick auf Sprechgestus wie begriffliche Präzision erheblich voneinander unterscheiden. Es bot sich daher die Alternative an, aus den gesichteten Beuys-Texten und Gesprächs-Transskripten solche auszuwählen, welche entweder dem inneren Zusammenhang seiner Ideen oder einem Hauptgesichtspunkt seines Denkens galten. Die begriffs-systematische Lektüre dieser Texte ergab ein erstes Vorstellungsbild davon, wie Beuys die Kunst dachte. Es bestand aus drei ineinander greifenden Problemen: (1.) der Frage nach der anthropologischen Basis von Kunst resp. nach dem Wahrnehmungsvollzug, (2.) die Frage nach der *Kreativität* resp. dem *Denken als Kunst generierende Kunst*, (3.) die Frage nach der *Begründung der Notwendigkeit, aus der Kunst heraus die Welt zu entwickeln* resp. *die Evolution fortzusetzen*. Diese drei Problemkomplexe bestimmten das weitere Auswahlverfahren der Materialien und die Gliederung des I. Hauptkapitels. Hauptsächliches Auswahlkriterium war ein möglichst hoher Grad an Kohärenz und Stringenz des Diskurses des Künstlers. Ich stellte fest, daß die von mir in die engere Wahl gezogenen Texte die Strukturen und Muster seines Denkens deutlicher erkennen ließen, als dies beim Versuch akribischen linguistischen Rubrizierens der von mir exzerpierten Beuys-Zitate der Fall gewesen wäre, die ich verschiedensten Kontexten seines umfangreichen *Wortwerks* entnommen hatte.

In einer Reihe vergleichbarer Texte erwies sich ein Gesprächstranskript, in dem Joseph Beuys auf die Frage „*Was ist Kunst?*“ antwortet (Material zu I., 1. *Kunst als Basisproduktion*), als der geeignetste, weil er die Konfiguration seines Denkens der Kunst am deutlichsten zur Geltung zu bringen schien. Beim Nachdenken dieses Textmaterials wurde ich mehrfach mit der Ansicht des Künstlers konfrontiert, daß alle künstlerische Praxis prinzipiell aus dem freien Geist und Denken eines jeden Menschen hervorgehen könne; daß Denken bereits Kunst, ein plastischer Ideenbildungs- oder geistiger Formungsprozeß gedanklicher Figuren oder sprachgebundener Vorstellungsbilder sei – und als ein solcher die *conditio sine qua non* eigenständiger Selbstbewußtwerdung und Persönlichkeitsbildung sowie gemeinschaftlicher Lebens- und Weltgestaltung. Ich stellte fest, daß Denken für Beuys mehr ist, als folgerichtiges Bilden problemklärender Frage- oder problemlösender Aussagesätze, mehr als vernünftiges Erwägen alternativer Handlungsmöglichkeiten im Alltag.<sup>2</sup>

Vor diesen operativen Funktionen wissenschaftlichen Sachverstands oder praktisch-vernünftigen Alltagsverstands ist Denken für Beuys eine Funktion des Lebenswillens, des Willens, Leben zu gestalten. Existentiell bedingt, durchdringt es seiner Ansicht nach alles körperlich-sinnliche und geistig-seelische In-der-Welt-Sein und dessen Bewußtwerden im inneren Anschauen oder denkenden Betrachten sinnlicher und geistiger Wahrnehmungsinhalte, das die Griechen „*theoria*“ nannten.

So verstanden, ist Denken für Beuys die Aktivität menschlichen Geistes, durch die ein Mensch sich selbst und seine Welt denkend erfaßt, durchdringt und zueinander in Beziehung setzt. Umgekehrt stellt die Erfahrung dieses wechselseitigen Aufeinanderbezogenenseins von Mensch und Welt ein entsprechendes Bewußtsein erst her. Es ist Vollzug und Funktion der Bewußtwerdung des wechselwirksamen oder rekursiven Selbst- und Weltbezugs eines Menschen. Daher könnte man Denken im Sinne von Beuys als *Mensch-im-produktiven-Austausch-mit-seiner-Welt-Ereignis* umschreiben.<sup>3</sup> Deshalb vergleiche ich seinen Begriff von Denken (siehe unten: I., 2. *Kunst als Denken*) zunächst mit dem