



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Fest – Flüssig – Gasförmig“

Materialität in der Aktionskunst von Joseph Beuys

Verfasserin

Marlene Gizicki

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin/Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Für Martin

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	S 8
Einleitung	S 10
1. Kapitel: Grundlegende Begriffe: Materie, Material und Stoff	S 13
1.1 Zum Material- und Stoffbegriff.....	S 13
1.1.1 Der Stoffbegriff.....	S 13
1.1.2 Von Materie und Material.....	S 19
1.2 Die Rolle der Aggregatzustände.....	S 27
2. Kapitel: Joseph Beuys: Seine Ideen und Theorien	S 30
2.1 Das Dreigliederungsmodell von Rudolf Steiner.....	S 30
2.2 Verbindung zu Wilhelm Lehmbruck.....	S 33
2.3 Material/ Skulptur/ Objekt/ Plastik.....	S 34
2.4 Multiples.....	S 36
2.5 Chaos und Form.....	S 37
2.6 Zeichen, Motiv, Kreuz.....	S 38
2.7 Fluxus.....	S 40
2.8 Kunst verstehen/ Kunst sehen.....	S 41
3. Kapitel: Der Körper als Einheit: Fest-Flüssig-Gasförmig auf kleinstem Raum	S 43
3.1 Der menschliche Körper	S 43
3.1.1 Zu Person und Mythos Joseph Beuys.....	S 43
3.1.2 Erscheinungsbild.....	S 45
3.1.3 Der Schamane.....	S 46
3.1.4 Die Rolle der Sprache.....	S 47
3.1.5 Der menschliche Körper und seine Stofflichkeit.....	S 48
3.1.6 Verwendung in der Kunst.....	S 53
3.1.7 Der Einsatz des Körpers bei Beuys.....	S 57
3.1.7.1 „Coyote III“ 1984.....	S 58
3.2 Das Tier	S 58
3.2.1 Der Einsatz von Tieren in der Kunst.....	S 58

3.2.2 Der Einsatz von Tieren bei Beuys.....	S 61
3.2.2.1 „Sibirische Symphonie, 1. Satz“ 1963.....	S 65
3.2.2.2 Blutaktion als politisches Mittel.....	S 66
3.3 Annäherung von Mensch und Tier.....	S 67
3.3.1 „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ 1965.....	S 72
3.3.2 „I like America and America likes Me“ 1974.....	S 75
4. Kapitel: Feste Stoffe.....	S 79
4.1 Erde.....	S 79
4.1.1 Zusammensetzung/ Eigenschaften.....	S 79
4.1.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 80
4.1.3 Verwendung in der Kunst.....	S 82
4.1.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys.....	S 83
4.1.5 Erde - Ausgangspunkt des Materialinteresses.....	S 84
4.1.5.1 „Erdtelefon“ 1968.....	S 84
4.2 Stein/ Basalt.....	S 86
4.2.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 86
4.2.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 87
4.2.3 Verwendung in der Kunst.....	S 87
4.2.4 Verbindung zur eigene Geschichte von Beuys.....	S 88
4.2.5 Stein – Mehr als ein Material des Bildhauers.....	S 89
4.2.5.1 „Das Ende des 20. Jahrhunderts“ 1983-1985.....	S 91
4.3 Baum/ Holz/ Papier.....	S 93
4.3.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 93
4.3.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 93
4.3.3 Verwendung in der Kunst.....	S 95
4.3.4 Vielfach verwendbar: Von Baum, Klavier und Packpapier.....	S 98
4.3.4.1 „Hirschdenkmal“ 1958/1982.....	S 99
4.3.4.2 „Intuition“ 1968-1985.....	S 100
4.3.4.3 „Freitagsobjekt 1 a gebratene Fischgräte“ 1970.....	S 101
4.3.4.4 „7000 Eichen“ 1982.....	S 102

4.3.4.5 Papierarbeit 1962.....	S 108
4.4 Schmutz und Abfall.....	S 109
4.4.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 109
4.4.2 Verwendung in der Kunst.....	S 109
4.4.3 Spuren des Gebrauchs und Verfalls.....	S 111
4.4.3.1 „Hasengrab“ 1962-1967.....	S 112
4.4.3.2 „Ausfegen“ 1972.....	S 113
4.5 Gold.....	S 114
4.5.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 114
4.5.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 114
4.5.3 Verwendung in der Kunst.....	S 115
4.5.4 Ruhm und Ehre für Beuys.....	S 116
4.5.4.1 „Friedenshase“ 1982.....	S 116
4.6 Kupfer.....	S 118
4.6.1 Zusammensetzung/ Eigenschaften.....	S 118
4.6.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 118
4.6.3 Verwendung in der Kunst.....	S 119
4.6.4 Der Eurasienstab.....	S 119
4.6.5 Kupfer – Leiter von Energie und Idee.....	S 119
4.6.5.1 „Eurasienstab fluxorum oranum op. 39“ 1967.....	S 120
4.6.5.2 „Fond III“ 1969.....	S 121
4.6.5.3 „Feuerstätte“ 1975.....	S 123
4.6.5.4 „Capri-Batterie“ 1985.....	S 125
4.6.6 Das Gegenmodell Blei.....	S 125
4.6.6.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 125
4.6.6.2 Mythen/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 125
4.6.6.3 Verwendung in der Kunst.....	S 126
4.6.6.4 „Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum 1941-1983“ 1984.....	S 126
4.7 Filz.....	S 127
4.7.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 127

4.7.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 132
4.7.3 Der Filz und das Nomadentum.....	S 136
4.7.4 Verwendung in der Kunst.....	S 138
4.7.5 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys.....	S 140
4.7.6 Beuys-Filz.....	S 141
4.7.6.1 „Der Chef“ 1964.....	S 142
4.7.6.2 „Schneefall“ 1965.....	S 145
4.7.6.3 „Filzanzug“ 1970.....	S 146
4.7.6.4 „Plight“ 1985.....	S 150
5. Kapitel: Feste Stoffe mit Tendenz zum Flüssigen.....	S 151
5.1 Fett.....	S 151
5.1.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 151
5.1.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 152
5.1.3 Verwendung in der Kunst.....	S 157
5.1.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys.....	S 158
5.1.5 Fett: Ein Handlungs- und Denkprozess.....	S 160
5.1.5.1 „Stuhl mit Fett“ 1964.....	S 161
5.1.5.2 „und in uns...unter uns...landunter“ 1965.....	S 164
5.1.5.3 „Hauptstrom“ 1967.....	S 166
5.1.5.4 „Das Rudel“ 1969.....	S 168
5.1.5.5 „Unschlitt/ Tallow“ 1977.....	S 169
5.2 Schokolade.....	S 169
5.2.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 169
5.2.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 170
5.2.3 Verwendung in der Kunst.....	S 172
5.2.4 Schokolade – die geistige Kraftnahrung.....	S 173
5.2.4.1 „Tierdenkmal“ 1961.....	S 174
5.2.4.2 „Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot“ 1966.....	S 175
5.2.4.3 „Künstlerpost“ 1969.....	S 177

5.3 Von Fettecken und Fettblöcken Schokoladetafeln und Braunkreuzfarbe.....	S 178
5.3.1 „kukei, akopee-Nein“, „braunkreuz“, „fettecken“ und „modellfettecken“ 1964.....	S 180
5.3.2 Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet“ 1964.....	S 181
5.4 Honig.....	S 181
5.4.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 184
5.4.2 Exkurs zum Leben der Biene.....	S 186
5.4.3 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 189
5.4.4 Verwendung in der Kunst.....	S 190
5.4.5.1 „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ 1977.....	S 193
5.5 Wachs.....	S 193
5.5.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 193
5.5.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 194
5.5.3 Verwendung in der Kunst.....	S 195
5.5.4 Wachs: Eindruck und Versiegelung von Körperlichem.....	S 196
5.5.4.1 „Bienenkönigin II und III“ (1952).....	S 196
5.5.4.2 „Mutter und Kind“ 1962.....	S 200
6. Kapitel: Gasförmige Stoffe.....	S 202
6.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften.....	S 202
6.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft.....	S 203
6.3 Verwendung in der Kunst.....	S 203
6.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys.....	S 204
6.5 „Vakuum ↔ Masse, simultan Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt 100 kg Fett, 100 Luftpumpen“ + Filmfragment 20 min aus „Eurasienstab“ 1968.....	S 205
6.6 „thermisch-plastisches Urmeter“ 1984.....	S 206
6.7 „Simultankonzert an drei Klavieren“ 1985.....	S 207
Werk- und Lebensdaten.....	S 209
Zusammenfassung.....	S 212
Bibliographie.....	S 215
Foto- und Bildernachweis.....	S 227

Lebenslauf.....	S 228
Abstrakt.....	S 229

Danksagung

Wie oft hat man schon die Möglichkeit den Menschen zu danken, die einem am nächsten stehen, einen unterstützen – egal welchen Weg man einschlägt?

Ich möchte daher meine erste Publikation (wer weiß schon, ob weitere folgen werden) zu diesem Zweck nutzen. Letztendlich konnte ich nur durch diese Menschen an den Platz kommen, an dem ich heute stehe, und zu dem Menschen werden, der ich heute bin.

Mein allergrößter Dank gilt meinen Eltern. Ohne ihre seelische wie auch finanzielle Unterstützung wäre es für mich oft viel schwieriger gewesen mein Studium in der Weise zu verfolgen, wie ich mir dies erhofft hatte. Ihnen verdanke ich auch das Interesse an den „schönen Künsten“, an der Musik, den Bildern und dem Schauspiel. All diese Eindrücke waren für mich bedeutend und ließen mich letztendlich das Studium der „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ wählen.

Von ganzem Herzen möchte ich auch meiner Omi Stephanie Horvath danken, die mich gerade in meinen rebellischen Jahren unterstützt und mit Liebe gefördert hat.

Meinem Bruder Michael, der mich auf endlosen Nachtspaziergängen begleitet hat, und mit dem man alle noch so kleinen Studienprobleme, aber auch die ganz wichtigen Themen besprechen kann, danke ich für die Geduld mit seiner kleinen Schwester.

In einer Zeit der Lebensabschnittspartner scheint es mir an dieser Stelle angebracht, auch einem Menschen zu danken, der mich eine sehr lange Zeit meines Lebens begleitet hat. Durch seine emotionale Unterstützung und sein Verständnis war es für mich möglich, mein Studium, meine Interessen so intensiv zu verfolgen, wie ich dies getan habe.

Vor allem möchte ich aber meinem Martin für die Kraft, das Vertrauen und die innere Ruhe danken, die er mir wieder gegeben hat. Ohne ihn wäre es nicht möglich gewesen, wieder zurück zum Schreibtisch und zu den Büchern zu finden.

Ein riesiges Dankeschön auch an meine Freunde, die eine oft sehr geistesabwesende und unfreundliche Diplomandin ertragen haben, sowie im Besonderen an Philipp Christian, von dem das Beuys-Bild auf der ersten Seite stammt.

Joseph Beuys selbst möchte ich für seine interessanten und revolutionären Ideen danken, die mich während der Arbeit oft in andere Welten entführten, und die meine Sicht auf die Gesellschaft in positiver Weise verändert haben.

Mit einer Arbeit über Picasso hat mein Studium begonnen, mit einer Arbeit über Joseph Beuys möchte ich es nun (vorläufig) beenden.

Ich möchte allen Professoren, die mich immer wieder für ihre Themen begeistern konnten, das Studium für mich interessant und aufregend gestalteten, danken. Für ihre individuelle Förderung und die Rücksichtnahme, die sie trotz enormer Studentenmassen, jedem einzelnen zukommen lassen, möchte ich an dieser Stelle meine Bewunderung aussprechen.

Einleitung

Beuys und seine Materialien - Beuys und Materialität. Beuys - ein Künstler der Grenzen überschreitet, zu neuen Denkmustern aufbricht. Brigitte Marschall schreibt: „Beuys verbindet Objekt und Skulptur, Raum und Zeit, Körper und Musik.“¹

Alles ist in Bewegung, alles erfährt neue Bedeutung und Form. „Energie ist Bewegung – in der Natur, in den Gesellschaften und im Menschen selbst.“² Beuys, der ewig Wandernde, ist also auch ein Teil dieses Prozesses. Er, der eine naturwissenschaftliche Karriere aufgrund der einseitigen Spezialisierung für sich ablehnte, verschafft sich unterschiedliche Wissenszugänge und übersetzt diese in sein Denken und Handeln. Beuys lässt sich für seine Arbeit von den unterschiedlichsten Quellen inspirieren. Einflüsse von Rudolf Steiner, Goethe und Schiller, Wilhelm Lehmbruck, sowie Wilhelm Schmund, Eugen Löbl und Ewald Martaré machen sich in seinem Werk bemerkbar.

Beuys steht für den Impuls einer neuen Kunst, und steht zugleich abseits der anderen mit seinen Ideen.

Magie und irrationale Erscheinungen werden ebenso beschworen wie Naturereignisse, Totemismus, Christentum und Naturkulte. Der Parameter Zeit wird wesentlicher Faktor der Beuysschen Arbeiten, die Entstehungs- und Wachstumsprozesse – Zeugung, Geburt, Krankheit, Tod – thematisieren und sich vor allem durch prozessuale Handlungen auszeichnen.³

„[...] Kunst verweist nach Beuys entweder auf Leben, indem sie sich als dessen Komplement – Totes, Erstarrtes, Kristallines – zeigt, oder ist Leben.“⁴ Demnach sind Handlungsprozesse des alltäglichen Lebens zugleich auch als Kunst zu verstehen. Beuys neue Begriffe stehen im engen Zusammenhang mit dem Material, den Objekten, den Skulpturen, ja müssen durch sie sogar ergänzt werden. Der Kunst-, wie auch der Materialbegriff werden im Zuge dieser Entwicklung umgeformt und erweitert.⁵ Beuys versucht auf diese Weise eine neue Wirklichkeit aufzustellen, die nicht nur in der Theorie ihre Erfüllung erfahren soll.

¹ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Skriptum zur Hauptvorlesung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Wien: Skriptum, 2006. S. 213.

² Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen: TRIGA, 2001. S. 62.

³ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 212.

⁴ Ebd., S. 215.

⁵ vgl. Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 13-19. S. 17.

Im gesamten Werk von Joseph Beuys erfährt die Arbeit der bildlichen Verstofflichung geistiger Anschauungen eine sowohl zunehmende axiomatische Betonung als auch Bedeutung. Nie hat Beuys die Vorstellung aufgegeben, die besondere Eigenschaft der energetischen Evokationskraft gerade in der Einfachheit eines oder mehrerer Gegenstände sprechen zu lassen. Beuys vertraut darauf, dass das gelebte Leben in der Darstellung dieser rudimentär anmutenden Spuren seinen existentiellen, seinen sterblichen Prozess bewahrt.⁶

Die Beuys'sche Kunst wird durch ihre Materialien sichtbar. „Kein anderer Künstler ist so stark mit den Materialien seiner Kunstwerke identifiziert worden wie Joseph Beuys.“⁷ Materialität und Idee vermischen sich.

Beuys Schaffen hat wesentlich dazu beigetragen, dass die verwendeten Materialien autonom im Werk hervortreten, dadurch entstand zweifelsohne eine Beziehung mit dem Künstler, in der Folge auch eine Identifizierung. „Speziell Fett und Filz werden heute so eng mit Beuys verbunden – er wird als der Mann mit dem Filzhut erinnert und als jener, der unappetitliche Fettecken hinterließ [...]“⁸ Fett, Filz und Honig haben Beuys berühmt gemacht.⁹ „Mit Fett, Wachs und Filz führte Beuys die Kategorie ›Wärme‹ ins Bedeutungsarsenal der Kunst der Avantgarde ein.“¹⁰

Für Beuys sind die Materialien alles Wesen, sie sind mehr als nur Bausteine zur Umsetzung seiner Ideen. Sie sind mehr als nur der Stein eines Bildhauers, den es zu bearbeiten gilt.

Anfang der 1960er Jahre konnte Beuys mit diesen für die Kunst entdeckten Materialien schockieren, heute ist bereits soviel möglich geworden, dass Frank Gieseke schreibt: „Wer sich heute noch durch Fett und Filz als künstlerische Ausdrucksmittel provoziert fühlt, muss sich mit Recht kleingeistigen Konservatismus vorwerfen lassen.“¹¹

Herstellungsweise und Geschichte, die das Material hatte, bevor es in einem, oder als Kunstwerk, verwendet wurde sind für Beuys von Bedeutung. Er betrachtet die Eigenschaften, die für das Objekt von Bedeutung sind, und die Charakteristika, die bestimmte Materialien auszeichnen.

Auch der Tod wird im Schaffen von Beuys mit Materialien in Verbindung gebracht. Für ihn ist der Tod von großer Bedeutung, sieht er in ihm nicht das Ende, sondern ein

⁶ Heiner Bastian [Hg.]: Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch. 1958-1985. Berlin: Benteli, 1986. S. 8.

⁷ Monika Wagner: Materialien und Dinge in Arbeiten von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 20-25. S. 20.

⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 197.

⁹ vgl. Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin: Elefant Press, 1996. S. 71.

¹⁰ Ebd., S. 143.

¹¹ Ebd., S. 6.

Durchgangsstadium, in dem sich der Geist erhält. Der Mensch, sowie auch die unterschiedlichen Materialien sind in ihrer Entstehung eng mit dem Tod verknüpft. Zum Material Holz gelangt man durch das Fällen des Baumes, Fett entsteht aus Bestandteilen von toten Tieren oder Pflanzen.¹²

Bevor die Materialien in der plastischen Arbeit vorkamen, hatte Beuys bereits in Zeichnungen und Skizzen Überlegungen zu ihrer Stofflichkeit erstellt.

In meiner Arbeit möchte ich versuchen, diesen für Beuys so wichtigen Materialien nachzuspüren, und entdecken, was sie bedeutend für seinen erweiterten Kunstbegriff machten, und machen. Warum hat er gerade die der Kunst sonst nicht bekannten Materialien verwendet? Warum arbeitet er aber auch mit traditionellen Materialien wie Stein und Holz? – Diese Fragen möchte ich in der vorliegenden Arbeit ergründen.

Den Anfang der Arbeit bildet das Kapitel zur Einführung von Stoff- und Materialbegriff. Ihm folgt ein Überblick über die theoretischen Begriffe und die Kunstauffassung von Beuys. Nach diesen grundlegenden Begriffserklärungen erfolgt die Analyse der unterschiedlichen Materialien die im Werk des Künstlers Bedeutung erlangt haben. Die Gliederung der Materialgruppen wird durch die Ordnung der Aggregatzustände „Fest-Flüssig-Gasförmig“ festgelegt.

In Mensch und Tier sind fest, flüssig und gasförmig vereinigt – aus diesem Grund steht das Kapitel „Der Körper als Einheit: Fest-Flüssig-Gasförmig auf kleinstem Raum“ am Anfang. Danach sollen die bei Beuys im festen Zustand eingesetzten Stoffe analysiert werden. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Erde, Holz, Stein, Schmutz, Gold, Kupfer, dem Blei gegenübergestellt wird, und mit dem für Beuys so wichtigen Filz.

Die plastischsten und formbarsten Materialien der Beuysschen Kunst werden im 5. Kapitel vorgestellt. Fett, Schokolade, Wachs und Honig treten nicht immer in flüssigem Zustand auf, doch durch ihren niedrigen Schmelzpunkt weisen sie eine „Tendenz zum Flüssigen“ auf.

Im letzten Kapitel werden die gasförmigen Stoffe behandelt, die Beuys in seinen Arbeiten einsetzt. Vakuum, Luft und Dampf sollen hier im Kontext der Kunst beschrieben werden.

Ich habe so weit wie möglich versucht, auf Herstellungsweisen, sowie auf geschichtliche und mythische Bedeutung der Materialien einzugehen. Um einen Übergang zur Verwendung bei Beuys zu schaffen, fügt sich auch eine Betrachtung der Bedeutungsgeschichte – sofern vorhanden - diesen Materialien an.

¹² vgl. Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 18.

1. Kapitel: Grundlegende Begriffe: Materie, Material und Stoff

1.1 Zum Material- und Stoffbegriff

1.1.1 Der Stoffbegriff

Die etymologischen Ursprünge des Begriffs „Stoff“ liegen im Dunkeln. Im Deutschen ist der Begriff erst seit dem 17. Jahrhundert bezeugt, und leitet sich aus den romanischen Sprachen ab. Aus dem italienischen „stoffo“ und dem altfranzösischen „estoffe“ stammt der Niederländische „stof“ der Einzug in den deutschen Sprachgebrauch fand. Der Transfer des Wortes in der Sprache findet seine Parallelen in der Wirtschaftsgeschichte: „Stoff“ bezeichnete zunächst textiles Gewebe, in besonderem Gewebe aus Seide, er war dadurch ein Begriff, der von den Kaufleuten verwendet wurde. So wie sich die Seide über den europäischen Kontinent verbreitete, so verbreitete sich auch der Begriff des Stoffs.¹³ Wird der Begriff „Stoff“ verwendet, kann er für ein textiles Gewebe stehen. Dennoch hat sich dieses Wort von seiner engen handlungsgeschichtlichen Bedeutung befreit.

Heute jonglieren wir mit unterschiedlichen Stofftypen, so beispielsweise die „Werkstoffe“, als bereits bearbeitete Stoffe weisen sie bestimmte technisch nutzbare Eigenschaften auf und lassen sich zu einem Endprodukt weiterverarbeiten. Eine wesentliche Unterscheidung der einzelnen Stoffe beruht auf deren Zuordnung in die Gruppe der Natur- oder Kunststoffe. Voraussetzung dieser Unterteilung ist ebenso die Begriffserklärung der Rohstoffe. Als Rohstoffe bezeichnet man natürlich vorkommende Stoffe tierischer, pflanzlicher oder mineralischer Herkunft. Sie dienen als Grundlage zur Herstellung neuer Produkte, können sich selbst jedoch meist nicht selbst erneuern und werden so immer knapper. Beispiele für Rohstoffe sind Erdöl, Kohle, Holz, Stein und Erde. Naturstoffe sind Rohstoffe aus der belebten oder unbelebten Natur, die technisch verwertbar sind. Im engeren Sinn versteht man darunter die Biochemikalien – aus Tieren, Pflanzen oder Mineralien isolierte, organische Verbindungen. Monika Wagner beschreibt sie und macht zugleich klar, dass der Übergang vom Stoff zum Material fließend verläuft. Ist Holz doch auch Stoff und zugleich schon Material:

Besonders die Naturstoffe scheinen wie die Natur selbst jedem zugänglich und daher ohne Umweg über Wissen unmittelbar und allen gleichermaßen verständlich. Dennoch behaupten diese Materialien, Spolien vergleichbar,

¹³ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 7-15. S. 8.

Authentizität zu besitzen. Sie suggerieren, Zeuge von Geschichte zu sein. In sie hat sich etwas eingeschrieben, das in seiner physischen Realität gerade im Zeitalter der Medialisierung eine nahezu reliquienartige Präsenz beansprucht.¹⁴

Die Herstellung von Kunststoffen erfolgt durch Umwandlung von Naturstoffen, oder aber künstlich aus verschiedenen chemischen Grundstoffen. Diese sind vor allem in Kohle, Erdöl und Erdgas enthalten. Kunststoffe können unterschiedliche Eigenschaften aufweisen, sie können weich, elastisch, spröde, oder zäh sein. Der erste vollsynthetische Kunststoff Bakelit wurde 1909 hergestellt. Der bekannteste Vertreter der Kunststoffe ist wohl Plastik, das selbst wiederum als Kunststoff bezeichnet wird. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Kunststoff zu einem Massenprodukt. Im Gegensatz dazu wird heute die Produktion von Spezialkunststoffen immer wichtiger. Kunststoffe, die sich als Stromleiter eignen, oder andere die Licht sammeln, geben ein Beispiel für diese Entwicklung. 1968 schreibt Jean Baudrillard über die Kunststoffe:

[...] so bedeutet die synthetische Herstellung von Stoffen die Abkehr von ihrer natürlichen Symbolik und die Zuwendung zu einem Polymorphismus, einer Abstraktion höherer Ordnung, die das Spiel der universellen Assoziation der Stoffe eröffnet und folglich die formelle Gegenüberstellung von Naturstoff einerseits und Kunststoff andererseits überwindet.¹⁵

Auch Schadstoffe unterscheiden sich durch eine natürliche oder künstliche Entstehung. Viieldiskutiert ist dieser Begriff vor allem im Bezug auf Umweltverschmutzung. Allgemein versteht man darunter die Stoffe, die für den Menschen und andere Organismen schädlich sind.

Besonders in Bezug auf die Bezeichnung „Kunststoff“ für „Plastik“ wird deutlich, dass sich der Begriff des Stoffes auch andere Begriffe zueigen macht. So stimmen Naumann, Strässle und Torra-Mattenklott darin überein, dass „Stoff“ zur deutschen Entsprechung von „Materie“ wird, und setzten in Folge dieser Äußerung „Materie“ mit „Material“ gleich.¹⁶ Sie beschreiben weiters die unterschiedlichen Zugangsweisen, durch die das Stoffliche erfahrbar wird: „Sie reichen von sinnlich direkten, taktilen und visuellen über physikalisch-

¹⁴ Monika Wagner: Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Hg. v. Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 1996. S. 23-39. S. 35.

¹⁵ Jean Baudrillard: Stimmungswert Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 29-31. S. 30-31.

¹⁶ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 8.

mathematische bis hin zu spekulativ-theologischen Methoden.“¹⁷ Richard Hamann¹⁸ verbindet unter der Stofflichkeit das Weiche, Weibliche und Fließende. Auch er spricht die sinnlichen Eindrücke in Berührung mit dem Stoff an:

[...] was Stoff ist, verstehen wir nicht aus dem Optischen, dem bloßen Anblick, sondern auch nur in Bezug auf Erfahrungen der greifenden Hand durch die Härte und Unnachgiebigkeit einer in Bewegungen wahrnehmbaren Gestalt oder Form erfährt, sondern was bildsam, der greifenden Hand nachgibt, gestaltlos, formlos ist, [...] weil es selbst, wie die Materie, aus Molekülen, aus Teilen besteht, die nur durch einen äußeren festen Rahmen, eine Schüssel, ein Flussbett zusammengehalten werden [...].¹⁹

Lange bevor man jedoch die einzelnen Stoffe in die oben genannten Gruppen unterteilen konnte, und ihre genauen Eigenschaften feststellen konnte, beschäftigte man sich mit dem Grundstoff des Lebens, der uns birgt, und der auch als Materie verstanden werden kann. Die Auseinandersetzung mit dem Grundstoff hat eine lange Geschichte. Anaximander von Milet²⁰ war ein Schüler des Thales, und der erste, der mit seiner Theorie zur Wissenschaftsgeschichte eine rein stoffbasierte, biogenetische Konzeption vorlegte. In seiner Nullhypothese vertrat er die Meinung, dass der Normalzustand der Welt die Existenz von unbelebtem Stoff ist, und dass Leben durch die Krafteinwirkung aus unbelebtem Stoff entsteht.²¹ Platon von Athen²² wiederum sah die Grundelemente des Lebens: Erde, Wasser, Luft und Feuer als geometrische Figuren. Er fand im Leben einen stofflichen Aspekt – für ihn sind Lebewesen aufgrund der ihnen vom Schöpfer mitgeteilten Seele belebt. Die Frage, wie in einer Welt toten Stoffs Lebewesen entstehen konnten, stellte sich ihm daher nicht.²³ Demokrit von Abdera²⁴ sah eine stoffliche Gleichursprünglichkeit von Belebtem und Unbelebtem. Ihre Gleichwertigkeit ergab

¹⁷ Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 10.

¹⁸ 189-1961, Kunsthistoriker.

¹⁹ Richard Hamann: Die Kategorie der Stofflichkeit. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 306-310. S. 307.

²⁰ rund 610 bis 540 v. Chr.

²¹ vgl. Gereon Wolters: Der Stoff, aus dem das Leben ist. Philosophische Konzepte des Lebendigen. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 39-58. S. 44-45.

²² 428/427 bis 348/347 v. Chr.

²³ vgl. Gereon Wolters: Der Stoff, aus dem das Leben ist. Philosophische Konzepte des Lebendigen. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 39-58. S. 45-49.

²⁴ rund 470 bis 380/370 v. Chr.

sich für ihn aus ihrem gemeinsamen Bestandteil aus materiellen Atomen.²⁵ Die heutigen naturwissenschaftlichen Thesen vertreten die Meinung, dass Leben eine Eigenschaft des vorher existierenden unbelebten Stoffs ist. Weiters ist das Leben ein durch bekannte Kräfte organisierter Stoff.²⁶

Diesen Überlegungen folgten erste Kategorisierungen von Stoff. In der frühneuzeitlichen Vorstellung von Stoff unterteilte man 3 unterschiedliche Kategorien: Erstens die mystische Stofflichkeit, zweitens die methodisch-epistemische und operative Stofflichkeit und drittens die materielle Stofflichkeit. Die mystische Stofflichkeit zeigt Dinge, die über die Stofflichkeit hinausweisen. Die Dinge zeigen sich im oder durch den Stoff, aus dem oder in dem sie sind, und präsentieren etwas Unverfügbares. Die zweite Gruppe besteht aus Dingen, die man aus dem Stoff herausholen oder hineinlegen kann. Das Intervenieren des Menschen, der sich selbst eine Deutung zurechtlegt, tritt hier besonders zu Tage. Die letzte Gruppe wiederum setzt sich aus Dingen zusammen, die selbst Stoff, oder Produkte des Stoffes sind. In diesen drei Hauptgruppen soll das Stoffliche in den unterschiedlichsten Bereichen wie Dichtung, Literatur, Musik, Architektur oder Malerei mitgedacht werden.²⁷

Wir leben in einer Zeit, in der wir täglich mit leistungsfähigeren Werkstoffen konfrontiert werden. Die zentrale Rolle der Werkstoffe für den Menschen und die Gesellschaft zeigt sich bereits durch die spezielle Einteilung der Frühzeit der europäischen Menschheitsgeschichte in Stein-, Kupfer-, Bronze-, und Eisenzeit.²⁸ Doch die Bedeutung der Stoffe soll keinesfalls nur durch die Wichtigkeit der Werkstoffe gekennzeichnet sein. Der Stoff erschließt viele Bereiche - er kann neugierig machen, ob auf künstlerische oder wissenschaftliche Art. Der Stoff fragt durch sein Da- und So-sein, nach der sinnlichen Ebene, wie auch nach dem methodisch geleiteten Verfahren.²⁹

Nicht nur in der bildenden Kunst beschäftigt man sich mit Stoffen, auch in der Literaturwissenschaft treten sie in den Vordergrund. Der literaturwissenschaftliche Stoff wird

²⁵ vgl. Gereon Wolters: Der Stoff, aus dem das Leben ist. Philosophische Konzepte des Lebendigen. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 39-58. S. 49-50.

²⁶ vgl. Ebd., S. 55.

²⁷ vgl. Thomas Leinkauf: Stoffe in der Frühen Neuzeit. Allgemeine Überlegungen und drei Beispiele. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 59-82. S. 61-74.

²⁸ vgl. Ulrich Alexander Handge und Hans Christian Öttinger: Wie wird aus Materie Material?. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 123-132. S. 123.

²⁹ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 7-15. S. 9.

zur Beschreibung von wiederkehrenden Erzählzusammenhängen, wie beispielsweise dem Faust-Stoff, oder gar als Bezeichnung für die poetische Sprache selbst, eingesetzt.³⁰

Betrachtet man die Stofflichkeit in unterschiedlichen Bereichen – unter verschiedenen Aspekten, so erschließen sich ihr immer wieder neue Gebiete. Betrachtet man beispielsweise den theologischen Stoff der Bibel und des Christentums, so kann man die Bibel als literarischen Stoff verstehen. Zugleich ist die Bibelerzählung ein geschichtlicher Stoff, und da es thematisch um die Menschen geht, so kann Menschlichkeit als eine weitere Stofflichkeit gesehen werden.³¹ Im Christentum kann ein Wort Stoff sein,³² so wie die Erde aus der Stofflichkeit des Nichts erschaffen worden ist. Pierre Bühler beschreibt wie der Mensch dem Stoff gegenübertritt – dass er ein ambivalentes Verhältnis nicht leugnen kann:

In dem wir uns von der schriftlichen zur geschichtlichen und schließlich zur menschlichen Stofflichkeit hin bewegen, konnten wir auch bereits eine gewisse Ambivalenz im Umgang mit dieser Stofflichkeit wahrnehmen. Sie wurde nicht immer als solche anerkannt, sie wurde umgangen, verschönert oder vernachlässigt. Lässt sich eine gewisse Stofffreundlichkeit beobachten, so zeigt sich aber auch gleich eine gewisse Stofffeindlichkeit.³³

„Immer wieder sind wir als Mensch versucht, unsere Stofflichkeit herunterzuspielen, zu vernachlässigen, ja zu verachten.“³⁴ Dieses Verhalten mag darin begründet sein, dass wir in einer Welt leben, die aus Stoffen gemacht ist, wir als Individuum wollen uns hervorheben, auszeichnen und wollen dabei verdrängen, dass wir selbst nur aus mehr oder weniger vergänglichen Stoffen bestehen. Leugnet der religiöse Mensch seine Verbindung zur Stofflichkeit? Der christlich denkende Mensch steht vor der Entscheidung, sich vor seinem Schöpfer als Geschöpf zu verstehen, oder aber er hat das Gefühl sein eigener Schöpfer zu sein und muss aus diesem Grund seine Geschöpflichkeit ablehnen.³⁵

Eine weitere Eigenheit des Menschen im Umgang mit dem Stoff ist, dass er versucht ist, sein eigenes Bild im Medium des „Stoffes“ zu projizieren.³⁶ Gerade in der Kunst ist der Mensch versucht, dem Stoff die von ihm erdachte Form aufzuzwingen. Immer wieder kommt es zu

³⁰ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 12.

³¹ vgl. Pierre Bühler: „...und das Wort ward Fleisch...“. Stofflichkeit und Stofffeindlichkeit in der Bibel und im Christentum. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 19-37. S. 19-20.

³² vgl. Ebd., S. 34.

³³ Ebd., S. 21.

³⁴ Ebd., S. 36.

³⁵ vgl. Ebd., S. 28.

³⁶ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 11.

Auseinandersetzungen zwischen Form und Stoff, Material und Materie. Bereits in der antiken Philosophie gibt es die Unterscheidung von Form und Stoff. „morphe“ und „hyle“. Während Platon die Form als selbständige Größe betrachtete, vertrat Aristoteles die Meinung, dass jeder spezifische Gegenstand als Form an die Materie gebunden sei.³⁷ Das Begriffspaar Stoff und Form wurde von Aristoteles auf Gegenstände aber auch auf lebendige Organismen angewendet. Im Bezug auf den Menschen fungierte der Körper als Stoff, die Seele als Form.³⁸ Seit Platon und Aristoteles kann die Materie in philosophischer Sicht als „Gegenbegriff“ zur Form, als Nicht-Form, als Ungeformtes angenommen werden. Wird nun auch der Stoff der Materie gleichgesetzt, so ergibt sich diese Nicht-Form ebenfalls für den Stoff.³⁹ Dies widerspricht jedoch der Bedeutung und dem Sprachgefühl von Stoff. So weist er doch ganz konkret auf Ausdehnung, Dichte, Diffusität und Widerständigkeit hin, was übrigens umgangssprachlich auch für die Begriffe Materie und Materialität gilt. Aus diesem Grund versteht Thomas Leinkauf Stoff und Stofflichkeit als „geformte Materie“. Der Stoff partizipiert an der Materie sowie an der Form, liegt in einem Zwischenbereich, da er bereits geformt ist, und doch eine Grundlage zur weiteren Formung darstellt.⁴⁰

Im Abendland war man sich bewusst, dass Stoff und Materie ungeformt (oder vorgeformt) sind, aber das Versprechen der Form in sich tragen.⁴¹ Form wurde somit dem Materialverhalten zugewiesen, wenn auch nur in geringen Ausmaß. Die eigentliche Formung des Materials wurde durch den Mensch gedacht. Form/ Gestalt/ Schema und Type standen demnach auf der einen, im Gegensatz zu Stoff/ Materie/ Substanz/ Token auf der anderen Seite. Stoff und Materie wurde ein weibliches, der Form das männliche Prinzip zugeordnet. Auch heute noch beschäftigt sich die Philosophie damit, Form und Stoff in Zusammenhang zu bringen.⁴² In diesem Kontext zeigt sich abermals eine Verbindung/ Gleichsetzung zwischen Stoff und Material. Auch Monika Wagner stellt fest: „Zwischen ›Stoff‹ und ›Material‹ läßt

³⁷ vgl. Jakob Tanner: Stoff und Form. Menschliche Selbsthervorbringung, Geschlechterdualismus und die Widerständigkeit der Materie. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 83-108. S. 83.

³⁸ vgl. Ebd., S. 84.

³⁹ vgl. Thomas Leinkauf: Stoffe in der Frühen Neuzeit. Allgemeine Überlegungen und drei Beispiele. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 59-82. S. 59.

⁴⁰ vgl. Ebd., S. 59-60.

⁴¹ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 9.

⁴² vgl. Jakob Tanner: Stoff und Form. Menschliche Selbsthervorbringung, Geschlechterdualismus und die Widerständigkeit der Materie. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 83-108. S. 83.

sich keine prinzipielle Unterscheidung treffen.“⁴³ Ergänzend dazu sei aber auf die Aussage von Naumann, Strässle und Torra-Mattenklot verwiesen, die hervorheben: „Diese Begriffe decken sich nicht, doch ist es schwierig, sie genau voneinander abzusetzen, da sie in Philosophie, Ästhetik und Naturwissenschaften unterschiedlich verwendet wurden und werden.“⁴⁴

Eine Unterscheidung der beiden Begriffe erfolgt durch die Begriffsgeschichte. Das Material ist stärker an Konnotationen der Weiterverarbeitung gebunden. Der Stoffbegriff wiederum ist durch den nationalsozialistischen Gebrauch des „Werkstoffs“ noch immer belastet.⁴⁵

1.1.2 Von Materie und Material

1985 schrieb Jaques Derrida über die sich auflösende Verbindung zwischen Materie und Material: „Wenn das ›neue‹ Material nicht mehr eine ›Materie‹ ist (ein ›Grundstoff‹ (...)) – warum gerät das Wort ›Material‹ nicht außer Atem, warum haucht es nicht mit der Erinnerung, die ihm innewohnt, seinen letzten Atemzug aus?“⁴⁶ Ist das Material kein Grundstoff mehr, stand es früher der Materie näher? Im Folgenden sollen beide Begriffe erörtert werden.

Der Begriff Materie kommt von „materia“ und „mater“ und leitet sich aus dem Mittelhochdeutschen ab – bedeutet Ursprung und Mutter.⁴⁷ Aus dieser Definition ergibt sich auch eine Verbindung zum Körper des Menschen – er wird als Materie betrachtet⁴⁸ So beschreibt Jakob Tanner das Gehirn als „[...] ein Stück hochkomplex strukturierter Materie [...]“⁴⁹. Auch Goethe sieht eine bedeutende Verbindung zwischen der vom Künstler bearbeiteten Materie und dem Künstler selbst, zwischen Material und Materie. Der Künstler kann die Natur nicht verändern – seine Erfindungs- und Einbildungskraft muss sich mit der

⁴³ Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 109-121. S. 120.

⁴⁴ Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklot: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklot. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 8-9.

⁴⁵ vgl. Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 109-121. S. 120.

⁴⁶ Jacques Derrida: Material/ Materielles/ Entmaterialisierung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 337-338. S. 337.

⁴⁷ vgl. Jakob Tanner: Stoff und Form. Menschliche Selbsthervorbringung, Geschlechterdualismus und die Widerständigkeit der Materie. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklot. Zürich, 2006. S. 83-108. S. 84.

⁴⁸ vgl. Ebd., S. 85.

⁴⁹ Ebd., S. 87.

Materie verbinden.⁵⁰ So meint er weiters: „[...] so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten als die Materie ihnen und doch eben dadurch so viel machten, dass wir mit einer angestregten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.“⁵¹

Eine interessante Tatsache ist, dass es für das Material keine terminologische Unterscheidung zwischen dem künstlerischen und dem alltäglichen Gebrauch gibt. Nicht nur Rohstoffe, sondern generell alles, das zur Weiterverarbeitung verwendet werden kann, will als Material verstanden werden. Das Material ist in Kunst und Alltag zu finden. In der ästhetischen Theorie sowie in Künstlerschriften versuchte man jedoch immer wieder eine Unterscheidung zu bewirken. Eine Abgrenzung wurde so auch versucht, indem man das Alltägliche durch die künstlerische Gestaltung zum Verschwinden zu bringen versuchte.⁵² Monika Wagner meint dazu: „Das Modell der Transformation erdenschwerer Ausgangsmaterialien durch den Künstler ist immer wieder neu formuliert und theoretisiert worden. Dabei fallen ›Vernichtung‹ des Materials und Schöpfung des Kunstwerks zusammen.“⁵³

Der dem Material innewohnende Umwandlungsgedanke, ist in seiner Begrifflichkeit enthalten. Aus dem lateinischen „materia“ tritt im 15. Jahrhundert die Bezeichnung „Materialia“ hervor. Die Bezeichnung änderte sich, während das neue deutsche Wort noch immer das gleiche Bedeutet – Stoffe, wie Nutzholz, oder Bauholz die zur Weiterverarbeitung gedacht waren, wurden „Materialia“ genannt. Der sich daraus entwickelnde Begriff des „Materials“ steht – betrachtet man seine Verwendung, noch immer in einer Wechselbeziehung zur Arbeit. In der Arbeit wird das „Material“ verwandelt und erscheint im fertigen Werk als ein anderes. Auf Grund dieser Verwendung wird Stoff meist erst dann zum Material, wenn man ihn unter einem intentionalen Blick betrachtet, oder von seinem Gebrauch spricht.⁵⁴ Allgemein bezeichnet der Begriff Material die Substanzen der physischen Welt.⁵⁵

Der Begriff bezeichnet im Unterschied zu Materie und zu Matrix diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind. Material ist demnach der Ausgangsstoff jeder künstlerischen

⁵⁰ vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Material der bildenden Kunst. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 17-18. S. 17.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² vgl. Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin, 2000. S. 109-121. S. 110-111.

⁵³ Ebd., S. 111.

⁵⁴ vgl. Ebd., S. 110.

⁵⁵ vgl. Ebd., S. 110.

Gestaltung. Alles, Rohstoffe wie industriell produzierte Waren, Pflanzen, Tiere und Menschen oder Energie, kann zum Material der Kunst werden. Doch nicht zu jeder Zeit wurden alle Materialien für kunstwürdig befunden. Auch bleiben die den Materialien zugeschriebenen Eigenschaften und Bedeutungen nicht über alle Zeiten hinweg konstant.⁵⁶

Für Karl Marx ist die Verbindung von Material und Arbeit von großer Bedeutung für eine Begriffserklärung. Er sieht den Menschen als eine Naturmacht, die in der Arbeit dem Naturstoff gegenübertritt. Dadurch, dass er auf die Natur einwirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur. Für ihn ist die Erde, zu der auch das Wasser zu zählen ist, der allgemeine Gegenstand menschlicher Arbeit.⁵⁷ Er legt fest:

Alle Dinge, welche die Arbeit nur von ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Erdganzen loslöst, sind von Natur vorgefundene Arbeitsgegenstände. So der Fisch, der von seinem Lebelement, dem Wasser, getrennt, gefangen wird, das Holz, das im Urwald gefällt, das Erz, das aus einer Ader losgebrochen wird.⁵⁸

Im Gegensatz dazu steht das Rohmaterial, das bereits durch vorhergehende Arbeit filtriert wird, als Beispiel dafür gibt er das losgebrochene Erz an, das ausgewaschen wird.⁵⁹ Zusammenfassend schreibt er: „Alles Rohmaterial ist Arbeitsgegenstand, aber nicht jeder Arbeitsgegenstand ist Rohmaterial. Rohmaterial ist der Arbeitsgegenstand nur, sobald er bereits eine durch Arbeit vermittelte Veränderung erfahren hat.“⁶⁰

Soetsu Yanagi⁶¹ sieht das Rohmaterial wiederum als einen für Mensch und Natur bedeutenden Ursprungswert, Arbeit wird hier nicht mit dem Rohmaterial in Verbindung gesetzt:

Nichts ist wertvoller als die unverdorben Beschaffenheit des Rohmaterials. Denn es ist stets ergiebiger als das vom Menschen Hergestellte. Der Mensch ist der Auffassung, künstliches Material (wie etwa Glas) sei rein, aber vom Standpunkt der Natur aus ist es unrein und erkünstelt.⁶²

Karl Albiker legt in seiner Beschäftigung mit dem Material wiederum zwei Grundtypen fest: In der ersten Gruppe bezieht sich der Entstehungsvorgang von innen nach außen – bei Stein

⁵⁶ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 12.

⁵⁷ vgl. Karl Marx: Der Arbeitsprozeß. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 20-21. S. 20.

⁵⁸ Ebd., S. 20.

⁵⁹ vgl. Ebd., S. 20.

⁶⁰ Ebd., S. 20.

⁶¹ 1889-1961, Autor literarischer und philosophischer Essays.

⁶² Soetsu Yanagi: Der Weg des Handwerks. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 22-23. S. 23.

und Holz arbeitet man in die Tiefe, diese Materialien wirken in ihrem Inneren. Bei einem Entstehungsvorgang von außen nach innen wiederum versteht man Materialien wie Bronze, die als Hohlkörper in den Raum hinein wirken.⁶³

Peter Weibel⁶⁴ wiederum spricht die Verdinglichung des Materials an und sieht den einzelnen Materialien eine spezielle Bedeutung zugeordnet:

Egal ob Stein oder Wörter, ob Holz oder Zeichen – sie sind Materialien mit fixierter Bedeutung, mit identifiziertem Kontext. Bedeutung und Kontext können bewusst oder unbewusst vorhanden sein. Unbewusste Kontexte und Bedeutungen zu verdeutlichen, heißt das Material mit neuer Bedeutung aufzuladen.⁶⁵

So wie der Stoff eine Verbindung mit der Form aufweist, so sind Material und Form miteinander verbunden. Sie können aber auch alleine gesehen werden.

Die Liebe zum Material spornt den Menschen an, es zu gestalten und zu bearbeiten, was die Möglichkeit schafft, alle ihm eigenen Formen und ›Geräusche‹ (Schumy) daraus zu gewinnen, das heißt das, was wir die Faktur nennen. Das Material ist die Mutter der Faktur. Jedes neu auftauchende Material kann neue Elemente liefern, aus denen sich neue, unendliche Reihen von Fakturen zusammensetzen.⁶⁶

In Bezug auf die Form wird das durch Jahrhunderte geprägte Bild des weiblichen Stoffs, der durch Formung Aufwertung erhalten soll, auch hier wieder aufgegriffen: „Eine geschlechtliche Polarisierung, die, dem biblischen Schöpfungsmythos folgend, in der Materie ein weiblich-passives, durch den Geist in Form zu Bringendes sehen will, gilt auch für das Material der Kunst.“⁶⁷ Seit der Antike betrachtete man die Form, als eine geistige Kraft, die das Material zum Verschwinden bringen sollte, doch mit der Industrialisierung und auch durch die Attacken gegen die materialistische Kunsttheorie, begann man die beiden Werte Form und Material neu zu überdenken. Empirische Erforschung und systematische Erfassung der Natur waren auf dem Weg zu dieser Entwicklung von großer Bedeutung. Die

⁶³ vgl. Karl Albiker: Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 249-253. S. 252.

⁶⁴ Künstler, Mathematiker, Medientheoretiker.

⁶⁵ Peter Weibel: Materialdenken als Befreiung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 263-265. S. 265.

⁶⁶ Wladimir Markow: Die Faktur/ Das Geräusch. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 276-280. S. 276.

⁶⁷ Franck Hofmann: Materialverwandlungen. Polegomena zu einer Theorie ästhetischer Produktivität. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 17-49. S. 22.

Industrialisierung Zentraleuropas trug dazu bei, dass Naturstoffe wie Erz, Holz und Kohle praktisch erschlossen und technisch verfügbar gemacht wurden. Aufgrund dieser Entwicklung fand auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit den Gegensatzmodellen: natürliche Gestalt und menschliche Formgebung statt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts traten die natürlichen Materialien im Zusammenhang mit der manuellen Bearbeitung, in die Auseinandersetzung mit neuen Produktionsformen. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Naturstoffe wie Holz oder Stein immer mehr in die bildende Kunst gedrängt – in den Industrienationen spielten sie zwar noch eine ideologische und ästhetische Rolle, doch hatten sie generell an Bedeutung verloren. Die individuelle Handarbeit der Künstler hingegen verstand man als geeignet, die Natur und ihre Materialien zu stärken. Verwendete man zunächst einfache, naturbelassene und dauerhafte Materialien, so ging man in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts dazu über einfache, arme Materialien wie Erde oder Holz für eine künstlerische Auseinandersetzung zu gebrauchen. Besonderes Interesse an der Geschichtlichkeit der Natur und an diesen Materialien brachte die Land Art und die Arte Povera auf. Die Künstler beschäftigten sich mit der Entstehung der Naturmaterialien sowie mit der Unabschließbarkeit natürlicher Prozesse – versuchen sich so mit Qualitäten der Natur, die in der Industriegesellschaft zu verschwinden drohen, auseinanderzusetzen.⁶⁸ Nach dem zweiten Weltkrieg, begann man sich auch verstärkt mit der Formlosigkeit auseinanderzusetzen – Schriftsteller und bildende Künstler in Europa, Japan, und später auch in den USA beteiligten sich an einer regen Diskussion. Form war nicht mehr starr – der Prozess, die Veränderung und der Zufall kamen mit ins Spiel. Letztendlich setzte sich das Schlagwort „Anti-Form“ durch, das die Freiheit des Materials von der Form propagierte.⁶⁹ Futuristen und Dadaisten, Surrealisten, Künstler des Nouveau Réalisme und der Arte Povera forderten die Befreiung des Materials ein. In der Kunst des 20. Jahrhunderts versuchte man das Material hervorzuheben, doch stand meist die Zerstörung des Materials noch im Vordergrund.⁷⁰ Die Anti-Form-Arbeiten der Land artists sind ein Beispiel dafür, dass die Form das Material aber auch das Material die Form vernichtet, sodass das Ergebnis dieser Arbeiten das Material aus seiner Weiterverarbeitungsrolle befreit.⁷¹

⁶⁸ vgl. Dietmar Rübel u.a.: Natur als Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 14-16. S. 15-16.

⁶⁹ vgl. Dietmar Rübel u.a.: Form und Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 234-236. S. 235-236.

⁷⁰ vgl. Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin, 2000. S. 109-121. S. 114.

⁷¹ vgl. Ebd., S. 117.

Versuche die unterschiedlichsten Materialien in einer Hierarchie zu ordnen, gab es bereits schon sehr früh – antike und biblische Schriften zeugen von dem Versuch einer Gliederung. Ökonomische Werte wie Rarität, Beständigkeit, Gewinnung und Herstellung wurden ebenso wie symbolische Werte beachtet. In der Renaissance geriet die Hierarchie der Materialien in Konflikt mit der Form, die das Meisterwerk auszeichnen wollte. Durch die Industrialisierung kam es dann zur Auflösung der Materialordnung. Heute kann man in der Kunst größtenteils von einem Nebeneinander der Materialien ausgehen.⁷²

Manche Materialien haben im Laufe der Zeit ihre Bedeutung in der Kunst verloren – Koralle, Elfenbein oder Porphyrt finden heute keine Verwendung mehr. Holz, Bronze oder Gips jedoch sind heute noch so beliebt wie früher.⁷³ Gusseisen war das Material, das zu den neuen Materialien der Moderne gehörte. Durch seine Verwendung in der Architektur, veränderte es Volumen und Massenverhältnisse, wie auch die Vorstellung vom architektonischen Raum. Aber auch andere Materialien eiferten dem Gusseisen im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts nach, und vergrößerten den Materialitätskanon.⁷⁴ Auch der Einsatz von materieloser Materie schien durch die Entwicklung des transparenten Kunststoffes bereits in greifbarer Nähe.⁷⁵ Fett, Kunststoff oder Aluminium sind zu den Materialien zu zählen, die sich im 20. Jahrhundert in der Kunst etabliert haben. Seit den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts werden immer wieder neue Materialien in den Kunstkontext eingeführt. Zu den neuesten Materialien der letzten Zeit zählen organische Materialien von Tieren oder Menschen. Haare, Blut oder Knochen, ja sogar Fleisch haben ihren Einzug in die Kunst gehalten.⁷⁶ Den Vorwurf der Kunstlosigkeit von bestimmten Materialien hat die Kunst zunichte gemacht.⁷⁷ Mit Vehemenz wird die Bedeutung von Materialien des Alltags hervor gestrichen. Mit Haaren, Blut und Kot wird experimentiert instabile, amorphe Materialien gewinnen an Bedeutung. Es werden aber nicht nur

⁷² vgl. Dietmar Rübel u.a.: Materialordnungen. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 34-36. S. 35-36.

⁷³ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München: Beck, 2002. S. 8.

⁷⁴ vgl. Dietmar Rübel u.a.: Vorwort. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 9-13. S. 9.

⁷⁵ vgl. Monika Wagner: Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 229-246. S. 235-236.

⁷⁶ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 7.

⁷⁷ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 9.

kunstfremde Stoffe eingesetzt, auch traditionelle Werkstoffe wie Farbe erhalten eine neue Betrachtung.⁷⁸

Als die industrielle Produktionsweise beliebig formbare Materialien wie Gusseisen oder Kautschuk entdeckte, wurde die „Materialgerechtigkeit“ der Form gegenüber zu einer ästhetischen Debatte.⁷⁹ Während der gesamten Industrialisierungsgeschichte entfachte das „Material“ immer wieder neue Diskussionen, neue Formen und Stile in Architektur, im Kunstgewerbe, sowie in der freien Kunst und Ende des 19. Jahrhunderts kam dem Disput der Name hinzu: der Kampfbegriff der „Materialgerechtigkeit“ war geboren.⁸⁰

Ab 1970 wurde von Seite der kunsthistorischen Forschung besonderes Augenmerk auf das Material gelegt.⁸¹ Dietmar Rübel meint dazu: „Es zeichnete sich ab, dass die Thematisierung des Materials in den Künsten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Voraussetzungen in den schon während der gesamten Industrialisierungsphase akuten Konflikten um Natur- und Industriematerialien besitzt.“⁸²

Monika Wagner meint, dass in vielen Bereichen der Kunst nach 1945 das Augenmerk der Bedeutung von der Form zum Material stattgefunden hat. Materialeigenschaften rücken ins Zentrum der Betrachtung, während die Formanalyse kein geeignetes Untersuchungsinstrument mehr ist. Die physikalische Beschaffenheit, wie auch die geschichtliche Bedeutung von Materialien wird wichtig.⁸³ „[...] Authentizitätskonzepte spielen in den Künsten offenbar vor allem dann eine Rolle, wenn es um das Gedächtnis, insbesondere um das Gedächtnis für das deutsche Trauma, das nationalsozialistische System geht.“⁸⁴

Die neuen Materialien der Kunst, sind teilweise alte Materialien, weil sie dem Warenkreislauf entstammen. Das Material tritt aber auch im Alltag aus seinem Schatten. So hat schon seit geraumer Zeit das Souvenirgeschäft die fotografischen Abbildungen gegen Materialien

⁷⁸ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 13.

⁷⁹ vgl. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 7-15. S. 13.

⁸⁰ vgl. Monika Wagner: Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 229-246. S. 242.

⁸¹ vgl. Dietmar Rübel u.a.: Vorwort. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main, 2005. S. 9-13. S. 11.

⁸² Ebd., S. 13.

⁸³ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 12.

⁸⁴ Monika Wagner: Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Hg. v. Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln/ Weimar/ Wien, 1996. S. 23-39. S. 25.

getauscht, die ein Partizipieren am Bauwerk möglich machen – die körperliche Wahrnehmung rückt in den Vordergrund – eine Entwicklung, die von der Kunst vorweggenommen wurde. Das Bild hat bereits in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts seine unangefochtene Stellung verloren. Materialien und ihre Eigenschaften werden für eine Charakterisierung des Kunstwerks wichtig.⁸⁵ Monika Wagner beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen:

Doch ist auffällig, dass angesichts der beschleunigten Entwicklung virtueller Bildwelten physisches Material offenbar eine anderorts verlorene Authentizität verspricht. Mit physischen Stoffen und Materialien reagieren weite Bereiche der Hochkunst auf die Medialisierung, so als könne sie dadurch die Magie der Dinge gegen deren Verflüchtigung ins ephemere Bild retten.⁸⁶

Wir verlangen heute nach Sicherheit – Gewissheit durch das Material. Das Material spricht eine andere, glaubwürdigere Sprache als das Abbild.⁸⁷

Material weist auf seinen Anspruch an Aufmerksamkeit hin – in der Archäologie, der Ethnologie sowie in der Restaurierung, und auch in der Gegenwartskunst verlangt es nach Beachtung.⁸⁸ Naturwissenschaft und Technik waren schon immer Grundlegend für die Entwicklung der Kunst, und für die Schaffung von Kunstwerken. Kunst und Naturwissenschaft gehen, trotz ihrer vermeintlichen Auffassung als konträre Weltanschauungen, Hand in Hand. Gerade bei der Auseinandersetzung mit den Materialien der Kunst, ist auch das Wissen um die physikalischen und chemischen Gesetze, denen sie unterliegen, von beachtlicher Bedeutung. Altersbestimmung und Aufbau eines Kunstwerks sind primär nur durch die Beschäftigung mit dem Material erfahrbar.⁸⁹ Materialanalytiker fokussieren die Herstellung, Alterung, den Verfall, die Restaurierung sowie auch die Konservierung.⁹⁰ Dazu schreibt Alexander Topkorow⁹¹: „Das Verhältnis der technischen Künste zur Natur tritt am deutlichsten im Problem des Materials hervor, denn die Technik

⁸⁵ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 10.

⁸⁶ Monika Wagner: Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Hg. v. Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln/ Weimar/ Wien, 1996. S. 23-39. S. 23.

⁸⁷ vgl. Ebd., S. 24.

⁸⁸ vgl. Alfred Vendl: Naturwissenschaft in der Kunstforschung – eine Einleitung. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984. S. 1-2. S. 2.

⁸⁹ vgl. Manfred Grasserbauer: Physikalische Mikroanalyse für die Kunst. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984. S. 4-28. S. 7.

⁹⁰ vgl. Ebd., S. 11.

⁹¹ 1885-1937, Theoretiker.

begreift die Natur in erster Linie als Material.“⁹² Betrachtet man ein Kunstwerk, so liegt die Bedeutung einer Interpretation nicht nur auf der Stilkritik, sondern auch auf einer Kritik des Materials. Durch die Beschäftigung mit dem Material erschließen sich uns sozioökonomische wie auch gesellschaftliche Zusammenhänge, die ein Kunstwerk beschreiben.⁹³ Wir verfügen heute über ein großes Spektrum an unterschiedlichen Materialien und Werkstoffen. Keramiken, Biomaterialien, Metalle, Verbundwerkstoffe, Kunststoffe und viele mehr umgeben uns in unserer Welt.⁹⁴ Die Materialeigenschaften können im Kunstwerk genutzt oder inszeniert werden.⁹⁵ Die Frage nach den Materialien der Kunst erscheint heute genauso wichtig wie die Frage nach ihren Mitteln, oder welcher Medien sie sich bedient.

1.2 Die Rolle der Aggregatzustände

In der Chemie bezeichnet man Fest, Flüssig und Gasförmig als Aggregatzustände. Der Übergang von einem zum anderen wird durch Druck oder Veränderung der Temperatur hervorgerufen, die Atome binden sich aneinander oder lösen sich.

Als Festkörper bezeichnet man Stoffe, deren Form und Volumen festgelegt ist. Man unterscheidet zwischen kristallinen/ spröden oder amorphen Feststoffen wie dem Glas. Flüssigkeiten wiederum tragen den Aggregatzustand Flüssig in sich, da zwar ihr Volumen festgelegt, ihre Form jedoch variabel ist. Wasser ist die wohl bekannteste Flüssigkeit. Als Gase bezeichnet man all jene Stoffe, deren Volumen und Form beliebig ist, wie beispielsweise den Sauerstoff.

Feste Stoffe können geschmolzen und so zu einer Flüssigkeit umgewandelt werden. Durch die Sublimation werden sie zu Gasen. Umgekehrt können Gase resublimieren – zu Festkörpern werden, und Flüssigkeiten können erstarren und gefrieren. Flüssigkeiten, die verdampfen werden gasförmig, im umgekehrten Fall werden Gase durch Kondensation flüssig.⁹⁶ Ab welchem Zeitpunkt sich der Zustand eines Stoffes verändert, wird durch den Schmelz-, Siede-, Erstarrungs- und Kondensationspunkt angegeben. Bei sehr hohem Druck, oder sehr hoher Temperatur kann Plasma entstehen – man bezeichnet es als vierten

⁹² Alexander Topkorow: Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 289-294. S. 290.

⁹³ vgl. Alfred Vendl: Naturwissenschaft in der Kunstforschung – eine Einleitung. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien, 1984. S. 1-2. S. 1.

⁹⁴ vgl. Ulrich Alexander Handge und Hans Christian Öttinger: Wie wird aus Materie Material?. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 123-132. S. 128.

⁹⁵ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 14.

⁹⁶ <http://www.schoenhacker.at/chemie/7/handouts/aggregatzustand.pdf>. Zugriff: 09.02.2009.

Aggregatzustand, der sich als sehr energiereich, in den Sternen, in Kerzenflammen oder Gewitterblitzen wiederfindet.⁹⁷

Der Titel der vorliegenden Arbeit „Fest-Flüssig-Gasförmig< Materialität in der Aktionskunst von Joseph Beuys“ beschreibt die Verbindung zwischen den Aggregatzuständen und dem künstlerischen Werk von Beuys. Er setzt die von ihm verwendeten Materialien gezielt ein, und arbeitet mit den in ihnen vorhandenen Eigenschaften, um seine Theorien zu veranschaulichen. Beuys bezieht Feststoffe, wie auch Flüssigkeiten und Gase in seine Arbeiten ein. Die Fähigkeit zur Transformation ist immer auch ein wichtiger Bestandteil der Deutung seiner Werke. Materialien bergen Ressourcen der Veränderung, einmal mehr, dann wieder weniger, beschreibt er diese Verwandlungen. In jedem Fall verstehen sie sich jedoch als mitgedachte Grundinformation.

Karl Albiker⁹⁸ schreibt: „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. Je mehr plastische Möglichkeiten ihm ein Material geben kann, desto wertvoller muss es ihm sein.“⁹⁹ Beuys lotet die Eigenschaften der Materialien aus, und gliedert sie in seine Konzepte als fixen Bestandteil ein.

Materialien, die einen niedrigen Schmelzpunkt aufweisen, also dazu neigen, sich oft schon allein bei Raumtemperatur dem flüssigen Zustand zu nähern, werden von Beuys bewusst als Veranschaulichung des Veränderungsprinzip von Denken und Handeln eingesetzt. In diesen Materialien ist die Bewegung vorherrschend, die er als treibende, natürliche Kraft sieht – ein Denkmodell, das zuvor schon durch Goethe aufgekommen war.¹⁰⁰

In Bezug auf die frühen Zeichnungen 1943, die sich mit pflanzlichen Strukturen beschäftigen, beschreibt August Heuser das Interesse, das Beuys an Bewegung, Veränderung, und unterschiedlichen Formzuständen hat: „Es ist ein erstes Interesse an den Triebkräften und Richtkräften, am Strömen und Fließen, am Gestalt-Werden und Hervorbringen, das das Denken und Schaffen des Künstlers später so einzigartig beschäftigen sollte.“¹⁰¹

Zugleich sieht er in diesen Bewegungen ein Vorbild für die Veränderungen, die ihm in Bezug auf die Gesellschaft vorschweben. Anne Hoormann vermerkt dazu: „Die organische Natur

⁹⁷ <http://www.seilnacht.com/Lexikon/aggreg.html>. Zugriff: 10.02.1009.

⁹⁸ 1878-1961, Bildhauer.

⁹⁹ Karl Albiker: Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main, 2005. S. 249-253. S. 250.

¹⁰⁰ vgl. August Heuser: Alles Vergängliche ist ein Gleichnis. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 13-23. S. 16.

¹⁰¹ Ebd., S. 15.

wird zum Vorbild für Veränderungen im Gesellschaftsprozess.“¹⁰² Beuys hat viele Gedanken für eine gesündere Gesellschaft, für einen Bewegungsprozess, der die Menschen einander näher bringt. Er möchte die mögliche Bewegung in den verhärteten politischen Verhältnissen sichtbar machen, möchte auch die Grenzen von Ost und West aufbrechen.¹⁰³ Zugleich tritt die Bewegung im Gedanken an das Nomadische in den Vordergrund. Immer wieder wird der Begriff „Eurasien“ aufgegriffen, der programmatisch für die Idee der Formveränderung steht. „Eurasien heißt ein zweites Arkadien, ein Ort der Harmonie, des Ausgleichs und der Einheit, in dem alle Gegensätze politischer, philosophischer, religiöser oder mentaler Art zusammenfließen und überbrückt werden.“¹⁰⁴

Für Beuys, der sich Zeit seines Lebens mit Naturwissenschaften beschäftigt hat, haben die einzelnen Aggregatzustände ebensogroße Bedeutung, wie deren Übergang oder das Aufeinandereinwirken von Stoffen unterschiedlicher Zustände. Er sieht diese Prozesse von den Materialien auf die Gesellschaft übertragen, und versucht die Gesellschaft durch diese Formprozesse zu einem Besseren hin zu bewegen.

¹⁰² Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München: Fink, 2007. S. 32.

¹⁰³ vgl. Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp: *Einleitung*. In: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*. Anne Hoormann. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München: Fink, 2007. S. 13-20. S. 14.

¹⁰⁴ Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München, 2007. S. 29.

2. Kapitel: Joseph Beuys: Seine Ideen und Theorien

Die Theorien von Beuys sind für die Wahl seiner Materialien von großer Bedeutung, und umgekehrt erschließen sich für den Betrachter seiner Werke neue Welten durch ein Mitdenken dieser Theorien. Gesellschaft, Kunst, Leben, Politik, Umwelt – Beuys hat Zeit seines Lebens versucht, diese verschiedenen Bereiche miteinander zu verbinden. Er hat sich durch viele Experimente zu den Materialien vorgearbeitet, die seine Ideen am besten repräsentieren und darstellen können. Er selbst beschreibt diese umfangreiche Arbeit folgendermaßen: „Aber ich fahre auf diesen zwei Gleisen. Also praktisch eine theoretische Seite oder begriffliche Seite, und eine, die mehr, ja, bildhaft wirkt.“¹⁰⁵

Im Folgenden soll nun auf dieses Gesamtkonzept eingegangen werden, denn nicht zuletzt ist Beuys „plastische Theorie“ wie Ron Manheim und Barbara Strieder es ausdrücken, der „Dreh- und Angelpunkt“¹⁰⁶ für die Auswahl seiner Materialien.

2.1 Das Dreigliederungsmodell von Rudolf Steiner - Wegweiser zur „Direkten Demokratie“ / zur „Sozialen Plastik“

Beuys ist mit der gesellschaftlichen Situation in seinem Heimatland Deutschland, aber auch generell mit der Situation in Europa und Amerika unzufrieden. Sein Kritisches Denken, bereits seit seiner Jugend vorhanden, beginnt sich ab 1960 immer stärker zu formieren – 1967 beginnt sich Beuys in der Öffentlichkeit politisch zu engagieren. Er möchte mehr Freiheit, mehr soziales Denken und Mitsprache für jeden einzelnen Bürger. Sein Ziel ist eine selbstbestimmte Demokratie und er möchte sie so schnell wie möglich einleiten, denn dass eine solche grundlegende Veränderung viel Zeit brauchen wird, ist selbst dem drängenden Künstler und Gesellschaftskritiker bewusst. So meint Beuys 1972: „Damit wir aber am Ende des Jahrhunderts da sind, müssen wir ja jetzt an der Sache arbeiten.“¹⁰⁷

Die Menschen müssen lernen selbstbestimmt zu handeln, und diese Selbstbestimmung können sie laut Beuys nur aus der Kreativität gewinnen. Ist dieser erste Schritt getan, wird es für die Menschen auch leichter sein, ihre neu gewonnene Freiheit in politischem Mitspracherecht durchzusetzen.¹⁰⁸ Auf einen langen Zeitraum gesehen wird diese Einstellung eine neue Geschichtsschreibung ermöglichen. Durch diese Überlegungen scheint es von besonderer

¹⁰⁵ Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin: Ullstein, 1997. S. 27.

¹⁰⁶ Ron Manheim und Barbara Strieder: Zur Einführung. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 7-10. S. 8.

¹⁰⁷ Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 12.

¹⁰⁸ vgl. Ebd., S. 28.

Bedeutung, mit der Anregung zur Kreativitätsentfaltung zu beginnen, sie möglichst früh in den Bereich der Bildung einzubauen.

Um ein Gleichgewicht in jedem einzelnen und in der Gesellschaft herzustellen, müssen die bis heute getrennten Bereiche miteinander in Kommunikation treten. In Anlehnung an das Dreigliederungsmodells Rudolf Steiners¹⁰⁹ sollen Recht, Wirtschaft und Geistesleben in neuen Einklang zu bringen sein.¹¹⁰ Frei nach dem Geleitsatz: „[...] Freiheit im Geiste, Gleichheit vor dem Recht, Brüderlichkeit in der Wirtschaft.“¹¹¹

Steiner entwickelte diese soziale Dreigliederung anhand der Dreigliederung des menschlichen Organismus. Das Individuum als Organismus aus Nerven- und Sinnesleben, aus rhythmischen Vorgängen und dem Stoffwechsel sollte sich mit diesen Vorgängen – die auf die Gesellschaft übertragen werden, in ihr wieder finden können. Die Prozesse, die im menschlichen Organismus ablaufen, sollten als gesellschaftliche Prozesse außerhalb wiederzuerkennen sein. Der Mensch soll so Beuys, eine Selbstwahrnehmung in der Gesellschaft entwickeln - die Rolle jedes einzelnen soll gestärkt werden: „An jeder Stelle, wo ich stehe – ob ich im Schulwesen stehe, in der Rechtsverwaltung oder am Arbeitsplatz stehe, bin ich ein notwendiges Glied in der Gesellschaft.“¹¹² Mit der geförderten Kreativität gewinnt der Bürger mehr Mitspracherecht und dadurch wird er in Folge mehr in die Politik eingreifen können. Somit wird dann auch die Politik zu einer Kunst, gesteuert und erschaffen von der Kreativität der Gesellschaft. Durch den Prozess des voneinander Lernens und Profitierens sollte sich die Welt als Ganzes in eine Ausbildungsstätte verwandeln. Beuys beruft sich in seiner Argumentation auf Goethe, der bereits vor ihm das Denken von Kunst und Wissenschaft in einem größeren Zusammenhang gefordert hat.¹¹³

Ich erhebe nicht so sehr den Anspruch auf Originalität, sondern es kommt mir darauf an, dass diese Dinge Wirklichkeit werden, und zwar bis in die politischen Verhaltensweisen hinein [...].¹¹⁴

Durch diesen Gedankengang erklärt sich auch der von Beuys viel zitierte Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Er versteht darunter nicht den traditionellen Künstler, den Maler

¹⁰⁹ Rudolf Steiner galt als Begründer der Anthroposophie und lebte 1861-1952. Sein Dreigliederungsmodell stellte er nach dem 1. Weltkrieg auf.

¹¹⁰ vgl. Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 60.

¹¹¹ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin: List, 2006. S. 138.

¹¹² Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 79.

¹¹³ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973. S. 43.

¹¹⁴ Ebd., S. 43.

oder Bildhauer, sondern einen Menschen, der aktiv und mithilfe seiner Kreativität die Umwelt positiv verändert und gestaltet. Im selben Kontext ist auch die Gründung der „Deutschen Studentenpartei“ 1967 zu sehen – jeder Mensch ist für Beuys ein Student.

Der Begriff Kunst wird von Beuys erweitert – der „Erweiterte Kunstbegriff“ umfasst somit die Kreativität und Selbstbestimmung des Einzelnen in den verschiedensten Lebensbereichen.¹¹⁵ Durch das Mitspracherecht aller wird es möglich, die Macht des Staates und die dadurch entstandene Beschränkung der Freiheit zu durchbrechen. Dieser erweiterte Kunstbegriff „kulminiert“ in der „Sozialen Plastik“, wie es Heiner Stachelhaus ausdrückt.¹¹⁶

Die ›Plastische Theorie‹ als begriffliches Modell ist in ihrer unmittelbaren Anwendbarkeit Teil der Wirklichkeit. Sie versucht nicht, ein autonomes Universum Wirklichkeit werden zu lassen, sondern sie stellt ein rationales Kriterium zugängliches Modell unter den Bedingungen der Realität zur Diskussion.¹¹⁷

Auch Theodora Vischer beschreibt das Verhältnis von Beuys zur Sozialen Plastik treffend:

Es ist das Gewährwerden des Plastischen als einer weit über den Bereich der Kunst hinausreichenden gestalterischen Kraft, die in der Kunst in nuce erkennbar sein kann, die aber alles, das heißt alle Lebensbereiche und sowohl das Materielle wie das Geistige, durchzieht. Auf der Grundlage eines so umfassenden Verständnisses des Plastischen wird der Entwurf einer sozialen Plastik als folgerichtige Erweiterung nachvollziehbar.¹¹⁸

Veranschaulichend drückt auch Peter Bürger das Plastikverständnis von Beuys aus: „Plastik ist für ihn nicht das Resultat einer besonderen künstlerischen Tätigkeit, die auf die Herstellung eines ausstellbaren Werks abzielt, sondern das in allen gesellschaftlichen Bereichen wirksame Prinzip der Gestaltung.“¹¹⁹ Für Beuys scheint Kunst ein lebensnotwendiger Stoff für die Gesundheit einer Gesellschaft. „So ist die Kunst, die er meint, ein Medikament, eine Salbe zum Einreiben, eine Pille zum Einnehmen.“¹²⁰ „Dieses universale Plastische Prinzip bezieht sich auf alle Lebensbereiche und Lebensprozesse.“¹²¹ Für Beuys

¹¹⁵ vgl. Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 114.

¹¹⁶ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 7.

¹¹⁷ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln: König, 1991. S. 248/ 249.

¹¹⁸ Ebd., S. 32.

¹¹⁹ Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 14.

¹²⁰ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 93.

¹²¹ Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 7.

sind Mensch und Umwelt miteinander vereint - die Formbewegung macht dies deutlich.¹²² Ausgangspunkt der Sozialen Plastik, des erweiterten Kunstbegriffs ist die Kreativität des Menschen – die einzige revolutionäre Kraft, die Schöpferkraft jedes Einzelnen.

2.2 Verbindung zu Wilhelm Lehmbruck

Wilhelm Lehmbruck lebte 1881-1919. Er war Bildhauer und Graphiker, vor allem aber ein wichtiger Vertreter der expressionistischen Plastik. Wilhelm Lehmbruck war zweifelsohne von den Ideen des österreichischen Philosophen, Pädagogen und Naturwissenschaftler Rudolf Steiner beeinflusst. Steiner erweiterte Lehmbrucks Denken über den Kunstbegriff, und wiederum beide Männer hatten großen Einfluss auf das Schaffen von Beuys. Durch das Studium ihrer Theorien und Werke fand er zu seinem Kunstbegriff, seiner sozialen Plastik. Zum künstlerischen Schaffen Lehmbrucks findet Beuys durch das Abbild einer Skulptur, das er in jungen Jahren zufällig in einem Buch entdeckt. Beuys selbst kommentiert in seiner Dankesrede an Lehmbruck am 12. Januar 1986 diese Entdeckung: „Alles ist Skulptur – rief mir quasi dieses Bild zu.“¹²³

Nicht, dass Beuys bis zu dem Zeitpunkt, in dem er die Abbildung von Lehmbrucks` Werk in Händen hielt, noch nie eine Skulptur gesehen hätte. Das Gegenteil war in seiner Jugend Realität gewesen - durch das Regime der Nationalsozialisten und ihre Auffassung von kulturellen Werten, war Beuys von einer Fülle von Skulpturen umgeben. Nein, was ihn so faszinierte, war, dass diese Skulptur über sich hinaus reichte. Die Skulptur, die er in dem kleinen Büchlein fand, ging weit über den räumlichen Begriff der Plastik hinaus, übertrug sich auf den Menschen. Beuys beschreibt, was ihn an Lehmbrucks Skulpturen so fasziniert:

Das heißt, seine Skulpturen sind eigentlich gar nicht visuell zu erfassen. Man kann sie nur erfassen mit einer Intuition, die einem ganz andere Sinnesorgane ihr intuitives Tor offen machen, und das ist vor allen Dingen das Hörende – das Hörende, das Sinnende, das Wollende, das heißt, es sind Kategorien in einer Skulptur vorhanden, die niemals da vorher vorhanden waren.¹²⁴

¹²² vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 117.

¹²³ Joseph Beuys: „Mein Dank an Lehmbruck“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 9-39, S. 11/ 13.

¹²⁴ Ebd., S. 17.

Und weiters „[Als ich] an ein plastisches Gestalten dachte, das nicht nur physisches Material ergreift, sondern seelisches Material ergreifen kann, wurde ich zu der Idee der ›Sozialen Plastik‹ regelrecht getrieben.“¹²⁵

Auch Lehmbruck spürte diesen Drang, das Miteinbeziehen der Gesellschaft in das Künstlerische und die Verbesserung der Gesellschaft in anbetracht dessen, dass sie doch auch eine Plastik, eine Skulptur ist. Lehmbruck jedoch starb - bevor er diesen Gedanken umsetzen konnte.

Für Beuys ist klar, dass er mit den Errungenschaften Lehmbrucks weiterarbeiten will, und vor allem durch den Wärmebegriff¹²⁶ Steiners den Raum erweitern möchte.

In ihrem Schaffen, in ihren Ansichten über Kunst findet man bei Beuys und Lehmbruck noch einen weiteren gemeinsamen Bezugspunkt. Beide wollen den Tod als ein wichtiges Element des Lebens verstanden wissen, sehen ihn als Teil und nicht zwingend als Ende des Lebens.

2.3 Material/ Skulptur/ Objekt/ Plastik

Was ist Skulptur, was ist Objekt, was ist Plastik? Bei Beuys ist eine klare Definition als Antwort auf diese Fragen kaum zu finden, Grenzen verwischen, können nicht deutlich gesetzt werden. Die Materialien sind als Träger der Idee unterschiedlicher Konzepte, die sich anpassen und neue Übergänge schaffen, zu verstehen.

Tatsache ist, dass der traditionelle Begriff Skulptur nach dem 2. Weltkrieg von Künstlern aus Amerika und Europa durch ihre dreidimensionalen Werke, außer Kraft gesetzt wurde. Ab diesem Zeitpunkt verwendeten Kritiker zwar noch immer Bezeichnungen wie Skulptur und Plastik, passten sich aber auch durch neue Begriffe wie Environment oder Installation an die neuen Werke an - ein regelrechtes Durcheinander entstand.¹²⁷

Doch nicht nur in der äußerlichen Gestalt beginnen Kunstwerke eine klare Definition schwierig zu machen. Künstler wie Beuys betrachten nicht nur das Äußere ihres Werkes, die Hülle – sie verlangen auch nach einer Definition, welche die Wirkung des Werkes berücksichtigt und im besten Falle beschreibt.

Die erste Berührung mit dem erweiterten Begriff Skulptur macht Beuys noch als Gymnasiast. Er findet ein Büchlein, in dem er eine Abbildung einer Skulptur Wilhelm Lehmbrucks entdeckt – der starre Skulpturbegriff ist für Beuys durchbrochen. Von diesem Moment an ist für ihn klar, dass Skulptur alles ist und alles sein kann. Man kann die Skulptur mit seinen

¹²⁵ Joseph Beuys: „Mein Dank an Lehmbruck“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München, 2006. S. 9-39. S. 21.

¹²⁶ Auf den Wärmebegriff wird in Bezug auf den Honig noch genauer eingegangen werden.

¹²⁷ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 152.

Intuitionen und Sinnen wahrnehmen. Sie berührt und bewegt den Menschen, und an dieser Bewegung gilt es zu arbeiten, sie in gesellschaftliche Prozesse zu übertragen und dadurch eine „Soziale Skulptur“ zu erschaffen.¹²⁸ Zum Verhältnis Skulptur und Material meint Beuys:

[...] wobei der Begriff der Skulptur bei mir von vornherein der größere war als der von dem Material...mit Material zu arbeiten. Sowie der Begriff Sprache – der war bei mir von Anfang an sehr wichtig; daß ich mir bewußt war, daß das Sprechen selbst Skulptur ist. Oder daß das Denken selbst wie eine erste Skulptur aufzufassen ist.¹²⁹

Zwischen Skulptur und Plastik lassen sich laut Beuys, der sich hier von Lehmbruck beeinflusst zeigt, Vergleiche anstellen. Wobei zu beachten ist, dass Skulptur mehr innerlich, Plastik mehr äußerlich zu wirken scheint: „Lehmbruck sei der Satz, dass Plastik alles ist – schlechthin das Gesetz der Welt – nicht fremd gewesen. Er habe mit Skulptur etwas Innerliches gemeint.“¹³⁰

Der Begriff Plastik ist für Beuys nicht mehr länger nur räumlich zu definieren, sondern soll auch als Zeit- und Wärmebegriff aufgefasst werden, Plastik ist zugleich hör- und fühlbar. Jede praktische Tätigkeit kann zugleich als Plastik bezeichnet werden. Selbst Sprache und Sprecher werden bei Beuys zur Plastik - das Sprechen zu einem plastischen Prozess. „[...] auch er selbst ist eine Plastik, eine redende, philosophierende, kündende Plastik.“¹³¹

Formenhaft unterscheidet Beuys zwischen Plastik und Bildhauerei. Die Bildhauerei ist seiner Auffassung nach geometrisch und konzeptionell, während hingegen die Plastik das „wärmehafte, runde Prinzip“¹³² verfolgt, sich daher die Möglichkeit einer viel freieren Bewegung innerhalb der Plastik bietet. Plastik und Bildhauerei sind also zwei verschiedene Arbeitsprinzipien, die im Leben zum Einsatz kommen. Ein Lebewesen, das beide Prinzipien in ihre Arbeit einbringt, ist die Biene – sie wird von Beuys, als Plastiker und zugleich auch als Bildhauer, beschrieben.¹³³

Die plastische Theorie von Beuys, wird nicht in einem einzelnen umfassenden Text erklärt. So lange er lebt, setzt sich Beuys mit ihr auseinander, behandelt sie in Gesprächen, Interviews und in seinen Werken wie auch Aktionen. Immer wieder wird die plastische Theorie ergänzt, wird ihr ein neuer Teil – ein neuer Aspekt hinzugefügt. Dieser Umgang steht auch für die

¹²⁸ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 15/16.

¹²⁹ Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972. Berlin, 1997. S. 92.

¹³⁰ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 15/16.

¹³¹ Ebd., S. 140.

¹³² Ebd., S. 90.

¹³³ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 114.

Theorie an sich, die sich nicht starr sondern flexibel zeigt und ein System repräsentiert, das offen für neue Ergänzungen ist.

Heiner Stachelhaus beschreibt, von welcher großer Bedeutung der Einsatz der Materialien für die Theorien von Beuys ist. Sie sind wichtiger Teil eines Werkes, das seine Intensität durch Absolutheit erhält: „In seinen Aktionen, Installationen und mit seinen Plastiken und Objekten setzt Beuys die energetischen Materialien zur Transformierung seiner künstlerischen Ideen konkret ein – hätte er sie wie auch immer, ›nur‹ gemalt, wären es eben auch ›nur‹ Bilder geblieben.“¹³⁴

Leben und Kunst sind für Beuys nicht voneinander zu trennen. Er möchte daher den Menschen die Greifbarkeit von Kunst übermitteln. So versucht Beuys unter anderem durch Skulpturen, Aktionen oder Installationen die Menschen zu erreichen, gesellschaftliche Prozesse zu veranschaulichen.

Er geht in seinem Denken von Energien oder Materialien aus, die er durch Bewegung in eine bestimmte Form bringt, sie verändert und den Prozess der Veränderung dadurch zeigt.¹³⁵ Die Suche nach geeigneten Materialien für diese Formzustände ist daher zunächst von großer Bedeutung. Oft wendet sich Beuys vom herkömmlichen Materialbegriff ab, um seine Sicht der Dinge besonders klar zu definieren. Er spricht dann von Substanzen. Grund dafür ist die Konzentration auf die Eigenschaften der Substanzen, die er eben nicht nur als rein materiell verstanden wissen will – daher auch die Abkehr vom Begriff Material.¹³⁶ Die spirituellen Kräfte in den Materialien stehen so gesehen, bei der Suche nach den geeigneten Materialien anderen Wertigkeiten um nichts nach.

2.4 Multiples

Im Versuch die einzelnen Werke Joseph Beuys richtig einordnen zu können, sei hier auch auf den Begriff „Multiples“ verwiesen. Der äquivalente, deutsche Begriff zu Multiples ist Auflagenobjekt. Im Grunde bezeichnet ein Multiple eine Serie von Kunstobjekten, die vom Künstler inhaltlich verbunden werden. Ursprünglich geht der Begriff auf den Dadaisten Marcel Duchamp zurück, der sein berühmtes Werk „Fountain“ in einer Serie von Urinalien ausstellte. Andy Warhol wiederum stellte den Begriff Multiple durch seine Arbeitsweise der Serigraphie ins Zentrum seines Schaffens. Joseph Beuys hingegen skizzierte Konzepte und verwendete für seine Multiples oft Relikte seiner Aktionskunst. „Prinzipiell sind für Beuys die

¹³⁴ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 160.

¹³⁵ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. S. 13.

¹³⁶ vgl. Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 18.

Multiples Träger demokratischer Botschaften, Vermittler der künstlerischen Idee über seine Vorstellung von Kreativität und Freiheit.“¹³⁷

Theodora Vischer unterscheidet im Schaffen Beuys zwischen „Aktionsbezogenen Multiples“ wie beispielsweise „Vakuum ↔ Masse“ von 1970, und „Werkbezogenen Multiples“ wie „Erdtelefon“ 1973 und „Schlitten“ 1969.¹³⁸ Wie immer scheint es jedoch bei Beuys, der Übergänge liebt, keine feste Definition für ein Multiple zu geben. In Bezug auf unterschiedliche Bezeichnungen und Einordnungen der Beuys'schen Werke sieht auch Heiner Stachelhaus Schwierigkeiten - für ihn entsteht der Eindruck eines fließenden Übergangs: „Mit verschiedenen Ausstellungsprojekten hat Beuys auf die Besonderheiten seiner zwischen Zeichnung, Multiple, Objekt, Plastik, Installation, Aktion hin und her pendelnden und alle diese Gebiete immer wieder auch durchdringenden Praxis aufmerksam gemacht.“¹³⁹

2.5 Chaos und Form

Wie schon zuvor im Bezug auf Plastik und Bildhauerei erwähnt worden ist, stehen einander in der Begriffswelt von Beuys Form und Chaos gegenüber. Während die Form für Kälte und Intellektualität steht, wird das Chaos mit Wärme und evolutionären Kräften in Verbindung gebracht.¹⁴⁰ Dem Chaos wohnt das Leben - der Ordnung, der Tod inne. Im plastischen Prozess – wie ihn Beuys versteht - treten Chaos und Form als Kräfte auf, die Spannung und Bewegung - letztendlich Plastik erzeugen können. Armin Zweite beschreibt die Theorie von Beuys folgendermaßen: „Form und Materie, Idee und Chaos, Denken und Energie sind in seinen Augen untrennbar miteinander verbunden, gehen buchstäblich ansatzlos ineinander über [...]“¹⁴¹

Auch im Menschen, der ja nichts anderes als ein Produzent von Plastik ist, lassen sich die beiden Kräfte - Form und Chaos, finden. Das Chaotische wohnt der Physiologie und dem Willen inne, während sich die Form im Denken wieder findet. Auch auf Abstufungen und Zwischenbereiche darf bei dieser Betrachtung nicht vergessen werden. So liegt beispielsweise das Rhythmische zwischen Chaos und Form und ist dem Empfinden zuzuordnen.

Letztendlich kann man beide Kräfte in den unterschiedlichsten Formen und Materialien wieder finden - der Mensch ist nur eines davon.

¹³⁷ Anmerkung zur Ausstellung. In: Ein Vehikel irgendwo. Joseph Beuys – die Multiples. Joseph Beuys. o.A.. Krems: Forum Frohner, 28.09.2008 - 01.03.2009. Raum 1.

¹³⁸ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 46.

¹³⁹ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 188/189.

¹⁴⁰ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 16.

¹⁴¹ Ebd., S. 19.

Aus diesem Grund soll die folgende Tabelle¹⁴² Chaos und Form noch einmal zusammenfassend beschreiben, und ihr Prinzip unter Bezugnahme der Bewegung erläutern. Die Tabelle präzisiert ein Prinzip, das die Entstehung neuer Formen ermöglicht:

Plastik = Kreativität	
Chaos/ chaotisch Willensmäßig	Form/ gedanklich Formmäßig
warm	kalt
unbestimmt	bestimmt
Urmasse	geformte Masse
ungeformtes Rohmaterial	behandeltes Material
organisch/ amorph ¹⁴³	kristallin
Natur ¹⁴⁴	Geist ¹⁴⁵
Wille	Verstand
unbewusst	bewusst
Leben	Tod
Intuition ¹⁴⁶	Idee/ Gedanke
Energie	
Vermittelnde Bewegungen sind ¹⁴⁷ : Rhythmus (der Herzschlag/ der Blutkreislauf) Gefühl (Empfinden) Seele	

Rudolf W. D. Oxenaar sieht die Rolle der Form bei Beuys folgendermaßen:

Bei Beuys ist die Form funktionell. Die Formen der Farbe sind bei ihm die Farben der Form des gewählten Materials. Farbe ist Material, ist Form ist Inhalt. Braun ist Farbe, ist geronnenes Blut, Schokolade, Dreck, Erde oder einfach Braun, um braun zu sein. Die Wertigkeit ist nicht konstituiert, sondern organisch gewachsen, nicht gemacht, sondern gewählt.¹⁴⁸

2.6 Zeichen, Motiv, Kreuz

Zeichen, oder doch ikonographisches Motiv? Diese Frage stellt sich dem Rezipienten bei der Betrachtung des Beuys'schen Werks.

Beuys Erfindung seiner Stempel 1967 hatte beispielsweise Zeichencharakter, ein Zeichen der Idee der Sozialen Plastik. Die Stempel tragen die Aufschrift „Deutsche Studentenpartei“ und „Fluxuszone West“, „Hauptstrom“ und „Organisation der Nichtwähler“ - werden nahezu

¹⁴² vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 21.

¹⁴³ „amorph“ bedeutet soviel wie „ohne Gestalt“

¹⁴⁴ In der Natur hängt nicht alles vom Zufall ab sondern entsteht nach Gesetzmäßigkeiten.

¹⁴⁵ Stichwörter wie: Intellekt, Denken, Kopf könnte man hier noch hinzufügen.

¹⁴⁶ Auch der menschliche Trieb kann dazu gezählt werden.

¹⁴⁷ Sie befinden sich zwischen Chaos und Form.

¹⁴⁸ Rudolf W. D. Oxenaar: „Laudatio für Joseph Beuys“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 63-71, S. 70.

überall von Beuys eingesetzt. Zeichen wie diese stehen im klaren Gegensatz zum ikonographischen Motiv, das bei Beuys seine Verwendung findet. Das Motiv passt sich im Unterschied zum Zeichen, dem Darstellungskontext an, es ist kein Stempel, der einfach auf ein Blatt oder einen Gegenstand gedrückt werden kann.¹⁴⁹ Als ikonographisches Motiv wäre im Kontext Beuys beispielsweise der Hirsch zu verstehen, aber auch das Kreuz - wobei im Einzelfall geklärt werden muss, wann es sich beim Kreuz doch um ein Zeichen handelt. Letztendlich tritt das Kreuz ja auch im Stempel auf, es soll hier die Polarität von Geist und Materie aufzeigen.¹⁵⁰

Das Kreuz an sich erscheint ab 1947 im Beuyschen Werk. Zunächst hauptsächlich als Skulptur eingesetzt, vertritt es vor allem die christliche Symbolik: Leiden, Erlösung, Auferstehung. Bereits 1949 jedoch sieht Beuys mehr im Kreuz - mystische Elemente treten hinzu. Auch die Form des Kreuzes verändert sich, so setzt Beuys nun vermehrt das griechische Kreuz mit zwei gleichlangen Balken ein. Diese Form ermöglicht eine Vielzahl an unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten. In Form der kreuzenden gleichlangen Balken können sich beispielsweise materialistische und spirituelle Kräfte gegenüberstehen.¹⁵¹ Weiters kann das Kreuz auch als Auseinandersetzung von Rationalität und Intuition beschrieben werden.¹⁵² Letztendlich steht meist eine Zusammenkunft unterschiedlicher Kräfte im Vordergrund. Das Kreuz, als Zeichen verstanden, tritt beispielsweise am 20. Juli 1964 in den Aktionen „kukei, akopee-Nein“, „braunkreuz“, „fettecken“ und „modellfettecken“ in Erscheinung. Hier kann es als Zeichen für Leiden und als Inkarnationssymbol gedeutet werden.¹⁵³ Als Universalzeichen hingegen tritt es in der Aktion „Sibirische Symphonie EURASIA 32. Satz“ 1966 auf.¹⁵⁴ Auch in Form des aus rostbrauner Farbe gemalten „Braunkreuzes“¹⁵⁵ tritt das Kreuz in Erscheinung. Diese speziellen Braunkreuze symbolisieren Erdverbundenheit, eine Verbindung zum Leben sowie zum Tod. Ihre Farbe schwankt zwischen „Vergehen und Werden“¹⁵⁶, die Gegensätze können ineinander existieren, die Farbe deckt ab und verhüllt.

Der sehr starke Eigenwert der Farbe hat zur Folge, daß das Braun nie farbgebend wirkt, sondern daß es wie eine plastische Schicht einer Unterlage aufliegt. Neben ihrer besonderen Materialität zeichnet die Braunkreuze die Art ihres Einsatzes aus. Sie sind nicht mehr Bestandteil

¹⁴⁹ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 55.

¹⁵⁰ vgl. Ebd., S. 67.

¹⁵¹ vgl. Ebd., S. 58.

¹⁵² vgl. Ebd., S. 61.

¹⁵³ vgl. Ebd., S. 60.

¹⁵⁴ vgl. Ebd., S. 61.

¹⁵⁵ Ebd., S. 64.

¹⁵⁶ Ebd., S. 65.

eines einheitlichen Erzählkontextes, sondern sie wurden ihrer jeweiligen Unterlage aufgesetzt.¹⁵⁷

2.7 Fluxus

1962 beginnt Beuys seine Aktionskunst zu etablieren, beginnt sich für eine Kunst mit Aufführungscharakter zu interessieren. Er erhofft sich dadurch, die Menschen noch direkter zu erreichen, mit ihnen in einen intensiveren Kontakt zu treten, als dies durch Zeichnungen und seine bisherigen Werke möglich gewesen ist. Durch den Anschluss an die Fluxusgruppe wird ihm eine breitere Öffentlichkeit zugänglich. Beuys macht sich zunächst Gedanken über die Herstellung eines „Erdklaviers“ – die Idee bleibt zwar unausgeführte, doch Beuys kommt dadurch mit der Bewegung des „Fluxus“ in Kontakt.

Fluxus ist eine Kunstrichtung, die sich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts festigt. Fluxus - eine neodadaistische Bewegung, die die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstrichtungen, sowie zwischen Kunst und Leben fließend gestalten will – deswegen auch der Name Fluxus, der nichts anderes bedeutet als „das Fließende“. Man versucht der Formel: „Zeit = Musik“ nachzugehen, beschäftigt sich mit den musikalischen Theorien von Erik Satie und John Cage. Oberhaupt dieser künstlerischen Gruppierung ist George Maciunas. Fluxus spricht sich gegen Kunst als funktionslose Ware aus. Man will durch Veranstaltungen und Aufführungen provozieren, will auf die künstlerische und geistige Entwicklung der Menschen so intensiv wirken, dass eine Veränderung in der Entwicklung der Menschen als Möglichkeit geschaffen werden kann. Im Gegensatz zum Happening hat Fluxus Aufführungscharakter, es gibt also eine Bühne und ein definiertes Publikum. Ziel ist nicht das Erschaffen von „schöner“ Kunst, vielmehr will man aufrütteln, beschäftigt sich mit „angewandter“ Kunst. Was Beuys am Fluxus fasziniert, ist die Leichtigkeit und der Improvisationsgedanke, der bei den einzelnen Aufführungen zutage kommt. Trotz der Improvisation, der spürbaren Freiheit der Akteure sind die Aufführungen zeitlich und räumlich begrenzt.

Beuys selbst kommt durch den Künstler Nam June Paik, der wiederum durch den Kontakt mit John Cage, dem Urvater des Fluxus, mit dieser Kunstrichtung in Berührung kam, zum Fluxus. Letztendlich verfolgt Beuys jedoch wieder seinen eigenen Weg. Schon nach kurzer Zeit nimmt er Abstand von seinen Fluxuskollegen. Er bemängelt: „[...] vor allem die fehlende Begrifflichkeit, den Mangel an Perspektiven und Visionen [...]“¹⁵⁸ Von diesem Zeitpunkt an, beginnt Beuys die Zufälligkeit in seinen Aktionen zu reduzieren. Er fixiert Abläufe ganz auf

¹⁵⁷ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 64.

¹⁵⁸ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 211.

seine eigene Person, was natürlich im absoluten Gegensatz zum Anonymitätsgedanken des Fluxus steht. Für Beuys ist bereits 1963 schon klar, dass er seine ganz eigene Aktionskunst vertritt.¹⁵⁹ Er selbst meint zu dieser Schaffensphase: „[...] mich nur äußerlich, organisatorisch, nicht aber inhaltlich mit den Neodadaisten, den Fluxusleuten, die meist unter dem Dadabegriff arbeiteten, verband und gleichzeitig meinen eigenen Fluxusbegriff, unabhängig von Dada und Neodada, entwickelt habe.“¹⁶⁰ Die unterschiedlichen Ansichten, und Aktionen von Beuys, riefen bald bei seinen Fluxuskollegen eine Protesthaltung gegen Beuys selbst hervor.¹⁶¹

Auch mit dem Happeninggedanken, der in dieser Zeit aufkommt, kann Beuys nicht viel anfangen. Mit Happening hat die Kunst von Beuys also nichts, und mit Fluxus nur partiell zu tun. Was seine Aktionen von einem Happening unterscheidet, ist, dass Beuys nicht mit einem mitspielenden Publikum arbeitet – beziehungsweise nicht mit ihm arbeiten möchte. Was ihn hingegen mit dem Fluxus verbindet ist die Aktion, die man ohne Bühnenpartner vollzieht und das Interdisziplinäre der Aktionen.

2.8 Kunst verstehen/ Kunst sehen

Interpretationen finde ich unkünstlerisch. Kunst ist doch schon das Mittel, durch ein Bildhaftes etwas sichtbar zu machen. Durch verfrühte Interpretation macht man die Wirklichkeit des Bildes kaputt. Man soll sie zuerst erleben, beim ersten, beim zweiten, beim dritten Mal. Dann erst kann die Interpretation interessant sein.¹⁶²

Aber eins muß man doch feststellen, daß man sehr oft erlebt, daß Menschen kein Organ mehr haben, die Kunst – ja – zu ›verstehen‹. Sie meinen man müßte die Kunst verstandesmäßig verstehen, also mittels der Begriffe der formalen Logik oder mittels der Kräfte, die sie – ja – die Rationalisierbarkeit der Lebensbereiche nennen. Also das deutet darauf hin, daß das Erziehungswesen den Menschen nicht zu seiner freien Entfaltung der Persönlichkeit gebracht hat, ihm beispielsweise kein Organ entwickelt hat, mit dem man Kunst noch erleben kann.¹⁶³

Diese beiden Aussagen zeigen auf, dass es Beuys in der Rezeption seiner Werke vor allem um das Sehen, Erleben und Erfahren geht. Es geht für ihn nicht um das Verstehen der Kunst - dass sich nicht alles begreifen lässt, ist Ziel einer Kunst, die sich mit den Problemen der Zeit

¹⁵⁹ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 93.

¹⁶⁰ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 34.

¹⁶¹ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 97.

¹⁶² Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 23.

¹⁶³ Ebd., S. 62.

auseinanderzusetzen sucht. Eine Interpretation sollte vor allem auf Grundlage des eigenen Sehens und Fühlens geschehen. Heiner Stachelhaus bestätigt diesen Gedankengang, indem er meint: „Das kann jeder auf seine Weise tun, und jeder wird seine eigenen Erfahrungen mit Beuys und seiner dunklen, geheimnisvollen Welt machen.“¹⁶⁴

In Bezug auf seine Aktionen sieht Beuys sein Schaffen als eine Art Therapie, an dessen Anfang er sich nicht davor scheute zu schockieren, um den kreativen Prozess in den Köpfen der Menschen in Bewegung zu bringen.

Götz Adriani meint in Bezug auf das Schaffen von Beuys „[...]“, daß seine Arbeit (Aktionen, Objekte, Manifeste usw.) nur im Kontext seines eigenen Denksystems fassbar wird.“¹⁶⁵. Das Wissen um die Theorien von Beuys scheint also essentiell für eine bewusste Auseinandersetzung. Beuys betitelt seine Werke, tut dies aber auch öfters nicht. Wenn er durch den Titel, dem Werk nun aber einen Namen gibt, so ist dieser nicht als eine eindeutige unwiderrufliche Beschreibung des Werks zu verstehen. Vielmehr ist dies ein Zusatz, der auch Fragen aufwerfen soll. Was Beuys verhindern möchte, ist eine einseitige Interpretation seines Werkes. Gedanken, die parallel zur Sicht auf das Werk aufgestellt werden, sind ihm, der ja durch seine Skulpturen, Aktionen und Bilder zum Denken anregen will, bei weitem lieber als abgegrenzte und abgesicherte Ideen.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 236.

¹⁶⁵ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 86.

¹⁶⁶ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 35/ 36.

3. Kapitel: Der Körper als Einheit: Fest-Flüssig-Gasförmig auf kleinstem Raum

3.1 Der menschliche Körper

3.1.1 Zu Person und Mythos Joseph Beuys

„Das Bild, das der Künstler von sich selbst entwirft, ist Teil der Kunst; insbesondere, wenn der Mensch so untrennbar mit seiner Arbeit verwächst wie im Fall von Joseph Beuys.“¹⁶⁷

Beuys die Kunstfigur, schwankend zwischen Idee und Realität – der Körper von Beuys eine Skulptur, eine Plastik in sich.

Joseph Beuys, der in Krefeld geboren ist, wächst als Einzelkind in einem kleinbürgerlichen und stark katholisch geprägten Umfeld auf. Schon sehr früh widmet er sich seinen naturwissenschaftlichen Interessen, legt in seinem Zimmer ein kleines Labor an. Die niederrheinische Landschaft bewegt seine Fantasie – als kleiner Bub spielt er oft Schafshirte, zieht mit einem Holzstab umher und treibt seine imaginäre Herde an. Tierlieb war Beuys schon immer, doch auch in späteren Jahren erhält er sich sein Interesse, das Wesen der Tiere ergründen zu wollen. Seine musikalische Begabung wird durch Klavier- und Cellounterricht gefördert. Das technische Interesse erwacht ebenfalls in sehr frühem Alter. Als erste Quelle, die diese Neugier weckt, gibt Beuys selbst die Wäscherei Johannes Sanders` in Kleve an, die den kleinen Buben mit all ihren Dampfkesseln, Heizungsanlagen und Schleudermaschinen, fasziniert.¹⁶⁸ Durch seine Kenntnis in der Welt der Kräuter und Gewürze zeichnet sich Beuys vor allem in späteren Jahren als begabter Hobbykoch aus - sieht er Kochen ja auch zugleich als einen gestalterischen Akt.

Prägende Momente, die sich auf seinen Charakter, seine Einstellungen aber auch auf seine Gesundheit auswirken, sind die Erlebnisse im Krieg. Wie viele andere kommt Beuys dem Tod sehr nahe, und hatte vor allem bei seinem Flugzeugabsturz Glück zu überleben. Die unzähligen Verletzungen, die er vom Krieg davonträgt, belasteten den Körper des Künstlers schwer. Dennoch, Beuys zählt nicht zu jenen, die versuchen, die Schrecken des Krieges in ihren Arbeiten zu bewältigen, für ihn ist der Blick Richtung Zukunft viel wichtiger, und eine mystische Vergangenheit viel reizvoller.

Die Legenden, die die Kunstfigur Joseph Beuys umgeben und erschaffen, beruhen zum Großteil auf der Geschichte seiner Rettung nach seinem Flugzeugabsturz am 16. März 1944. Der Funker und Bordschütze Joseph Beuys überlebt als Einziger den Absturz über der Krim und wird dort von umherziehenden Tartaren gesund gepflegt, die ihn nach seiner Genesung in

¹⁶⁷ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch, 2007. S. 24.

¹⁶⁸ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 12.

ihre Gemeinschaft aufnehmen wollten. Die Geschichte trägt durchaus Züge einer „Wiedergeburt-Legende“¹⁶⁹ in sich. Nachforschungen haben jedoch ergeben, dass Beuys nur wenige Stunden bei den Tataren verbracht haben kann, da er bereits am Tag nach dem Unglück von einem Suchkommando gefunden und in ein Feldlazarett gebracht wird.¹⁷⁰

Ob diese Geschichte nun der Wahrheit entsprechen mag oder nicht, erkenntlich wird, dass sie zu den Schlüsselerlebnissen seines Lebens zählt. So meint Theodora Vischer:

Der Reiz des Berichtes liegt jeweils darin, daß offen bleibt, welche Teile sich auf real Erlebtes stützen und welche Teile dem inneren Erleben von Beuys angehören. Diese Unklarheit führte dazu, daß das Erlebnis sich in eine Art persönlichen Mythos verwandelte, der immer wieder aufgegriffen wird.¹⁷¹

Unter diesem Standpunkt ist auch die Legende des Engels zu sehen, der Beuys als kleinen Jungen aufsucht, um ihm den Auftrag zu erteilen, den Erweiterten Kunstbegriff zu entwickeln. Natürlich wird es immer Menschen geben, die diesen Geschichten - die letztendlich ebenso die Aura des Künstlers Beuys prägen, wie sein Auftreten und sein Werk - nichts abgewinnen können. Auch Frank Gieseke meint kritisch: „Seine [Beuys] subjektiven Erinnerungen werden nicht hinterfragt, sondern dienen zur Konstruktion eine Kindheits- und Jugendbildes passend zum Künstler-Klischee als Grundlage der Beuys-Rezeption.“¹⁷²

Joseph Beuys hat sich und seinen Körper immer wieder getestet. Er hat in der Kunst Grenzen überschritten, sowie er auch die Grenzen seiner eigenen Körperlichkeit ausgereizt hat. Als Beuys in eine schwere Depression schlittert, steht er solange nicht auf, bis sich schon Wasser in seinen Beinen sammelt – er das Gefühl verspürt, sich endlich aufzulösen. Auch Essen verweigert er, bis zur kompletten Abmagerung. Letztendlich aber, als diese schwere Zeit überwunden ist, geht er mit neuem Eifer an seine Arbeit heran (natürlich nicht ohne sich neuerlich darin zu verausgaben). Beuys hat in der Zeit seiner Depression alte Lasten abgegeben, um sich konzentrierter an ein neues künstlerisch-gedankliches Konstrukt zu wagen. Seine Gesundheit ist bei weitem nicht die beste, dennoch steht und spricht er stundenlang, verausgabte sich bis zum Schluss. Er kann auf ein gigantisches Werk von rund 70 Aktionen, 50 Installationen, rund 130 Einzelausstellungen, zahlreichen Diskussionen und Vorträgen zurückblicken. Der Gedanke der Sozialen Plastik treibt ihn voran, und auch im Tod

¹⁶⁹ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 213.

¹⁷⁰ vgl. Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 24.

¹⁷¹ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 160.

¹⁷² Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin: Elefant Press, 1996. S. 37.

sieht er eine treibende Kraft. „Den Tod verstand er als Beginn der Wiedergeburt. Im Tod vollziehe sich das eigentliche Leben.“¹⁷³

Rudolf W. D. Oxenaar beschreibt Beuys folgendermaßen: „Beuys ist Lehrer, Prediger so man will, Missionar, sogar Volkstribun, aber vor allem und über alles: Künstler. Ein Künstler, der Kunst für Menschen, mit Menschen und durch Menschen macht. Kunst fordert, Kunst ist ernsthaft und wahrhaft und einzigartig, von allen und für alle.“¹⁷⁴ Im Zentrum des Agierens von Beuys stand Zeit seines Lebens die Kreativität, Beuys sieht sein Leben als ein Kunstwerk – eine Betrachtung die auch von seinen Rezipienten mitgedacht werden sollte.

3.1.2 Erscheinungsbild

Beuys zählt zu den Künstlern, die Erkennungswert haben. Zu seinen charakteristischsten Kleidungsstücken zählen der Filzhut und die Anglerweste. Der Filzhut, so Andrea Schweiger ist „[...] geradezu Vermittler zwischen Beuys und der Aussenwelt.“¹⁷⁵ Brigitte Marschall vergleicht den Hut mit einer Maske, dessen Träger eins wird mit dem Symbol. Die Bedeutung der Maske, deren Ursprung im Kult liegt, ist für ihren Träger von großer Bedeutung. Durch sie werden ihm religiöse Kräfte, und Kräfte der Natur übertragen.¹⁷⁶

Seine Frau Eva erinnert sich, dass sie, als sie Beuys 1958 kennen lernt, beeindruckt von seinem modischen Auftreten ist. Schon damals trägt er den Filzhut, ist zusätzlich mit Flanellanzug und schwarzer Krawatte ausgestattet. Als Accessoires trägt Beuys ein Hasenkiefer als Krawattennadel und Hasenköttelchen in der Brusttasche. Eva gewinnt im Laufe der Zeit den Eindruck, dass er sich jedoch in dieser Montur ein wenig eingeeengt fühlt - so überredet sie ihn zum Tragen von Jeans, und auch die Anglerweste ist ihre Idee. Die erste Anglerweste kauft sie noch, alle anderen näht sie ihm selbst. Die äußere Erscheinung von Beuys ist so charakteristisch, dass er sogar mit Maske erkannt werden kann – der Film „Ludvig Van – Ein Bericht“ von Mauricio Kagel zeigt dies deutlich.

Bescheidenheit und Luxus treten im Leben von Beuys auf kuriose Weise zutage. So kauft er seine Hüte in London bei Stetson und hat eine Schwäche für Luxuslimousinen. Andererseits trägt er Anglerwesten und auch seine Wohnung war Beweis für einen kargen Lebensstil. Nicht zu vergessen ist auch der lange, graue Mantel mit Pelzkragen, der zu einem typischen Erkennungszeichen wird. Insgesamt kann man meinen, dass das Erscheinungsbild von Beuys

¹⁷³ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 221.

¹⁷⁴ Rudolf W. D. Oxenaar: „Laudatio für Joseph Beuys“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München, 2006. S. 63-71, S. 70.

¹⁷⁵ Andrea Schweiger: Filz als künstlerisches Werkmaterial bei Joseph Beuys.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe und Co, 2000. S. 54-55. S. 54.

¹⁷⁶ vgl. Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 214.

schon allein an der Oberfläche einen Kampf gegen die Kälte darstellt – er symbolisiert allein durch seine Kleidung einen Mehrwert an Wärme für die Menschen und die Gesellschaft.

3.1.3 Der Schamane

Der Schamane ist eine sehr ursprüngliche Gestalt, die man meist mit Naturvölkern, ursprünglichen und mythischen Lebensformen assoziiert. Joseph Beuys möchte aber, mit seiner, am Schamanen orientierten, mystischen Person, Zeichen für die Zukunft setzen. „Was zählt, ist die seelisch-spirituelle Energie des Mythischen für den Menschen der Vergangenheit und ihre potentielle Zündkraft für die Zukunft.“¹⁷⁷ Auch Hans-Peter Wipplinger meint: „Entscheidend für eine Interpretation von Beuys als Schamane sind sein Rückgriff auf alte Mythen und Rituale und die Transformation der archaischen Schamanengesellschaft in der Gegenwart.“¹⁷⁸

Innerlich wie äußerlich kann man einen Schamanen grob charakterisieren. So besitzt er materielle und spirituelle Kräfte, wie auch eine charakteristische Tracht, deren wichtigster Bestandteil eine Mütze ist. Meist trägt er noch Trommeln und Tierteile an sich. Der Schamane dient als eine Art Verbindungsperson zwischen den Menschen und der Welt der Götter. Deswegen ist für den Übergang eines Menschen zum Schamanen auch eine Grenz- und Todeserfahrung von Bedeutung. Der Schamane gilt als Vermittler unterschiedlicher Bereiche - hat die Kraft therapeutisch zu wirken. Die Person Beuys hat durchwegs Anknüpfungspunkte an diese mystische Gestalt gefunden. Die Legenden, die sich um seine Person ranken, zeugen von höheren Kräften. So verbreitet Beuys beispielsweise selbst den Mythos, dass ihm im Alter von vier Jahren eine Gestalt erscheint und ihn zur Entwicklung des erweiterten Kunstbegriffs anhält.

Beuys ruht in sich, kann aber auch, wie von einer höheren Kraft getrieben, eisern für seine Ideen und Ansichten einstehen. Man kann seine ruhige Spiritualität in den Dingen, aber ebenso seinen unbändigen Veränderungsdrang spüren. Theodora Vischer unterscheidet zwischen den künstlerischen Auftritten von Beuys und seinem politischen Auftreten: „Ist sonst das Meditative, in autistischer Konzentration Verharrende für das Verhalten von Beuys in Aktionen charakteristisch, agiert er hier – mehrheitlich zusammen mit einer Gruppe von Personen – in einer tendenziell kommunikativen und extrovertierten Haltung.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ Annelie Pohlen: Von der mythischen zur poetischen Utopie. In: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Hg. v. Annelie Pohlen. Köln: DuMont, 1992. S. 7-25. S. 12.

¹⁷⁸ Hans-Peter Wipplinger: Vorwort zur Ausstellung. In: Schamane. Joseph Beuys. Kurator: Hans-Peter Wipplinger. Krems: Kunsthalle Krems, 28.09.2008 - 01.03.2009. Raum 1.

¹⁷⁹ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 44.

„Beuys sieht, was andere nicht sehen, er verfügt, um es relativ neutral zu sagen, über einen hypersensibilisierten Blick.“¹⁸⁰ Glauben, das konnte Beuys eigentlich nach all seinen Lebenserfahrungen nur an sich selbst. Zwar schwingt besonders in seinen Anfangswerken noch seine strenge katholische Erziehung mit, doch er geht auch immer wieder zurück ins Mystische oder interessiert sich für den Buddhismus. Zeichen, die er in seinen Aktionen setzt, werden vom Publikum durchaus als Zauberformeln oder Rituale verstanden. Auch durch den Einsatz der von ihm gewählten, bestimmten Materialien stellt er Verbindungen zur Person des Schamanen her. „Seine Aktionen sind auch als existentielle Demonstrationen und Opferrituale zu verstehen, die Fragen aufwerfen, die nicht logisch zu beantworten sind, aber eine Bewusstseins-ebene der Imagination, eine mystisch, kosmische Gefühlsebene ansprechen.“¹⁸¹ Als Schamane gelingt es Beuys, auch Materialien zu beleben. Was der Schamane berührt, erfährt durch dieses Erlebnis eine neue Bedeutung. „Grundsätzlich kann Materialien oder Dingen, die durch eine bestimmte Person berührt werden, ebenso wie Dingen, die tatsächlich oder vermeintlich aus einer bestimmten Zeit stammen, eine Aura zukommen.“¹⁸² Bei Beuys scheint solch eine Deutung ebenfalls zuzutreffen. Der Schamane ist zweifelsohne ein Medium, eine Figur, und auch Beuys hat sich zu einem Medium gemacht. Er hat seine Privatperson gegen die Kunstfigur eingetauscht.¹⁸³

3.1.4 Die Rolle der Sprache

Die Auseinandersetzung mit der Sprache, mit Lauten und Geräuschen sieht Beuys als ein „Mittel der Veränderung“¹⁸⁴. In Interviews redet Beuys wie um sein Leben - gilt es ja auch seine Ideen zu verteidigen. Gesprächspartner kommen bei diesen Monologen selten zu Wort. Sprache, oder auch Laute sieht Beuys als „Träger der Veränderungsimpulse“¹⁸⁵.

Bevor man aber überhaupt auf Sprache zu sprechen kommt, muss man sich die Ideen von Beuys über das Denken zu Gemüte führen. Denken ist für ihn ein primärer Vorgang, der in der Aktionskette „sich ausdrücken“ als plastische Ausscheidung, am Anfang steht. Das Sprechen wird nun vom Denken ausgelöst, das wiederum als plastischen Vorgang den Kehlkopf verformt.¹⁸⁶ Jede Äußerung ist daher zugleich das Produkt eines plastischen Prozesses. Das Sprechen drückt sich für Beuys als organisches Mittel aus - der Mensch bringt

¹⁸⁰ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 36.

¹⁸¹ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 218.

¹⁸² Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 98/99.

¹⁸³ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 50.

¹⁸⁴ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 212.

¹⁸⁵ Ebd., S. 226.

¹⁸⁶ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 57.

seine Kreativität hervor. Wenn er sich nun weiterer Materialien bedient, entsteht ein plastischer Vorgang, der sich auch in diesen Materialien weiterentwickelt - dadurch letztendlich die Kreativität als angreifbare Plastik zeigt.¹⁸⁷

Theodora Vischer unterscheidet im Kontext Beuys zwei unterschiedliche Arten der Sprachverwendung. Als Sprache, die neben dem Werk existiert, können Theorien, Interviews, Statements etc. gesehen werden, als Sprache, die in das Werk eindringt, muss Sprache gesehen werden, die, geschrieben oder gesprochen, dem Werk habhaft wird.¹⁸⁸ Für eine erste Gliederung des Schaffens von Beuys scheint diese Unterscheidung hilfreich, letztendlich jedoch verwendet Beuys die Sprache als plastisches Material, das seine Werke durchfließt. Auch die von ihm entworfenen Stempel sind ein Beispiel dafür, dass das Begriffliche in das Bildliche eindringt.¹⁸⁹ Sprache wird für Beuys nicht nur durch Wörter sondern auch durch Laute und Geräusche ausgedrückt. Das Plastische bedient sich einer Art Ursprache.

3.1.5 Der menschliche Körper und seine Stofflichkeit

Stellt man sich die Frage nach dem menschlichen Körper, so muss man sich auch unweigerlich mit seiner stofflichen/ materiellen Zusammensetzung befassen. „Fest, Flüssig, Gasförmig“ findet sich hier auf kleinstem Raum repräsentiert. Da auf Beuys vor allem die Lehre Rudolf Steiners großen Eindruck macht, er selbst sich jedoch nicht so oft zum Thema des menschlichen Körpers ausdrückt, sei an dieser Stelle auf wesentliche Ansichten Steiners über den menschlichen Körper verwiesen.

Rudolf Steiner vertritt die Meinung, dass der menschliche Körper zu einem Anteil von rund 88% aus Flüssigkeit besteht.¹⁹⁰ Dadurch, dass wir aus einem so großen Anteil an Flüssigkeit bestehen, und sich die Welt auf Flüssigkeiten am stärksten auswirkt, wirkt die ganze Welt, ja das Universum mit ihren Substanzen auf uns ein.¹⁹¹ In diesem Wechselspiel spielt auch Luft - der Ausdruck des Seelischen, eine bedeutende Rolle. Sie zirkuliert fortwährend in unserem Körper, setzt uns in Bewegung, und macht unsere Umwelt für uns aufnehmbar.¹⁹² Prinzipiell fasst Steiner die Kräfte, die in unserem Körper wirken folgendermaßen erklärend zusammen: „Sehen Sie, im Menschen sind alle Kräfte, wie ich Ihnen immer wiederum auseinandergesetzt

¹⁸⁷ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 118.

¹⁸⁸ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 21.

¹⁸⁹ vgl. Ebd., S. 52.

¹⁹⁰ vgl. Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz: Dornach, 1988. S. 11.

¹⁹¹ vgl. Ebd., S. 12/13.

¹⁹² vgl. Ebd., S. 17.

habe, die in der Erde und die auch im Weltenall sind. Die Erde hat diese Kraft wiederum vom Weltenall. Der Mensch hat sie von der Erde.“¹⁹³

Steiner veranschaulicht aber auch, dass der menschliche Körper in seiner stofflichen Zusammensetzung gesehen auf einen längeren Zeitabschnitt absolut vergänglich ist. Er bringt dafür folgendes Beispiel indem er beschreibt, dass sich zwei Freunde nach zehn Jahren wieder treffen:

[Sie] begegnen dem Freund und erkennen ihn wieder. Was ist aber inzwischen vorgegangen? Ich habe Ihnen ja auseinandergesetzt: Der Stoff, die Materie, die Substanz, die in dem menschlichen Körper ist, die ist nach sieben, acht Jahren vollständig ausgetauscht. Es ist gar nichts mehr davon da. So daß also der Freund, wenn sie ihn nach zehn Jahren wieder sehen, nichts in sich hat von all dem, wirklich nichts in sich hat von dem, was sie vor zehn Jahren an Materie an ihm gesehen haben. Und doch haben sie ihn wiedererkannt.¹⁹⁴

Letztendlich befindet sich immer ein bestimmter Bestandteil eines Stoffes, mit dem Beuys arbeitet auch im menschlichen Körper. Mit dem Baum - dem Holz verbindet uns beispielsweise die Ameisensäure, die sich in Gliedern, Muskel und Gewebe zu einem geringen Anteil wieder finden lässt. Auch Fett ist ein wesentlicher Bestandteil des Körpers, ohne den wir nicht überleben könnten. Unser gesamter Organismus ist auf die Umwandlung von Fett angewiesen, es ist unser Kaloriendepot, durch dessen Verbrauch wir die lebensnotwenige Körperwärme produzieren. Auf das Fettdepot, das wir durch die Aufnahme von überschüssiger Nahrung anlegen, können wir zu einem späteren Zeitpunkt zurückgreifen und es in Energie verwandeln. Der Transformationsvorgang von Fett findet also sogar in unserem eigenen Körper statt.

Die Betrachtung des Körpers als Material existiert schon lange. Sie wurde nicht erst durch die Kunst entdeckt - bereits im Krieg mussten die Soldaten ihren Körper, sowie den ihrer Feinde, als Material begreifen, um handeln zu können. Die Kunst hat den Körper als Material neu in Szene gesetzt, ihm neue Bedeutungszusammenhänge erschlossen. Einzelne Körperbestandteile die auch gerne in der Kunst bearbeitet werden, sollen nun im Überblick dargestellt werden.

¹⁹³ Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 67.

¹⁹⁴ Ebd., S. 82.

Blut

Blut, das in unserem Körper zirkuliert, und alle Organe mit den für sie wichtigen Botenstoffen versorgt, wird als flüssiges Organ, bzw. als flüssiges Transportgewebe verstanden. Es dient unserem Körper als Energie- und Wärmequelle. Seine Interzellulärsubstanz stellt das Blutplasma¹⁹⁵ dar, die zellulären Bestandteile sind die Erythrozyten, die Leukozyten und die Thrombozyten. Die Blutmenge im Menschen beträgt rund 8 % des Körpergewichtes, davon zirkulieren 80 % im großen Körperkreislauf und 20% im kleinen Lungenkreislauf. Durch den Stoff Hämoglobin erhält das Blut seine rote Farbe. Verwendet man Blut zum Malen, so muss man erkennen, dass dieses Hämoglobin unter der Zufuhr von Luft nicht beständig ist - man ihm Farbe oder künstliches Blut beisetzen muss, um das Verblassen zu verhindern.

Geschichtlich sowie religiös betrachtet steht Blut für ein Opferzeichen, und repräsentiert das Opfer des eigenen Körpers. Mit einem Blutopfer übergibt sich der Mensch den Göttern, oder dem Vaterland. Menschen die aus politischer Überzeugung in den Tod gehen, nennt man auch „Blutzeugen“. Blut wertet Verbindungen und Verantwortungsgefühl auf, stellt Beziehungen her. Es steht für Blutsbrüderschaft oder Blutrache, aber eben auch für das Einverleiben des Geistes Christi in sich innerhalb der rituellen Zeremonie des Gottesdienstes der katholischen Kirche. Blut ist eine Quelle des Lebens und der Vitalität.

Zusammenfassend betrachtet kann man dem Blut vier wesentliche Bedeutungsebenen zuordnen: es kann als Heldenblut, Opferblut, Freundschaftsblut oder weibliches Blut betrachtet werden. Unterschiedliche Bedeutungsgegensätze werden in Form eines Materials dadurch vereinigt.

Fleisch

Fleisch ist das durchblutete Muskelgewebe von Menschen sowie auch von Tieren. Es ist als Nahrungsmittel äußerst Kraft spendend und wird bei Schlachtung sowie Opferfesten als Gabe dargebracht. Im Christentum ist das Fleisch negativ behaftet, steht es doch für das Lust und Leidenschaftsprinzip und wird mit Sünde gleichgesetzt.

Zudem bemerkt Tina Knabl, dass Fleisch besonders im 19. Jahrhundert als Symbol des menschlichen Sieges über die Natur angesehen wurde, konnte in ihm doch der Triumph des Menschen gegen das Wilde gezeigt werden.¹⁹⁶ Dem Fleisch wohnt die natürliche

¹⁹⁵ Es besteht zu 90 % aus Wasser und zu 10 % aus gelösten Stoffen.

¹⁹⁶ vgl. Tina Knabl: Inszenierung der Sinnlichkeit – Eine kulinarische Verführung. Eine Analyse der Filme „Tafelspitz“, „Eat, Drink, Man, Woman“ und Bittersüße Schokolade“. Wien: Dipl.-Arb., 2001. S. 15.

Vergänglichkeit inne, einen Verwesungsprozess kann man bereits nach wenigen Stunden erkennen.

Haare

Haare sind so wie die Hautsinnesorgane, die Hautdrüsen und die Nägel¹⁹⁷, Hautanhangsgebilde. Sie bestehen aus einer verhornten Substanz und sind an der Körperoberfläche des Menschen in unterschiedlichen Längen, Stärken und Farben anzutreffen.

Farbe sowie Beschaffenheit weisen nicht nur das Geschlecht, sondern vor allem gesellschaftliche Zugehörigkeit aus. So gilt nach Charles Darwins Evolutionstheorie ein starker Haarwuchs beispielsweise als regressives Zeichen. Seit dem 18. Jahrhundert gilt die Haarpracht des Haupthaars als äußeres Zeichen für die Zusammengehörigkeit einer Familie. Kunstvolle Gebilde aus Haaren verbinden die unterschiedlichen Generationen miteinander. „Denn lange Haare lassen sich mit kunstgewerblichen Techniken wie Flechten, Häkeln, Knüpfen, Klöpfeln oder Weben zu einem Erinnerungstoff verarbeiten.“¹⁹⁸

Haare gelten auch als ein deutliches Zeichen der Sexualität, sind lange Haare in der zivilisierten westlichen Gesellschaft für Männer verpönt, ist es in der Zeit der Sexuellen Revolution als ein deutliches Zeichen der Freiheit zu verstehen, dass nun auch Männer lange Haare tragen. In verschiedenen Kulturen müssen Frauen auch heute noch ihre Haare verbergen, die sie als stark sexuelles Signal nur zu Hause zeigen dürfen.

Haut

Die Haut ist die Oberfläche unseres Körpers - das oberflächengrößte Organ. Unter der Epidermis, der obersten Hautschicht, liegt sie so genannte Lederhaut. Unterhaut und Lederhaut sind fest miteinander verbunden. Die Haut übernimmt eine schützende Funktion – ist sie doch zugleich das schmerzempfindlichste Organ unseres Körpers. Sie wird zur Wärmeregulation wie auch der Aufnahme von Sinnesreizen verwendet.

Schon seit Anbeginn an dient die Haut als Zeichenträger, wird dazu verwendet den sozialen wie auch den kulturellen Status einer Person anzuzeigen. Bereits in prähistorischer Zeit bedienen sich die Menschen der Körperbemalung - bis heute wird sie, so wie auch Tätowierung und Narbenzeichnung, eingesetzt. Die Tätowierung hat zweifelsohne eine

¹⁹⁷ Nägel sind wichtig für unser Tastgefühl. Sie schützen Finger- und Zehenenenden und bieten einen Gegendruck zu dem Druck der auf den Tastballen ausgeübt wird.

¹⁹⁸ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 137.

interessante Entwicklung vollzogen. Wurde sie zunächst vor allem zur Stigmatisierung gesellschaftlicher Gruppen eingesetzt, gilt sie heute durchaus als eingebürgert, als modische Verschönerung und ist in den unterschiedlichsten sozialen Schichten zu finden.

Die Haut an sich hat immer schon einen interessanten Stellenwert. In der Physiognomie nimmt man an, dass das im Inneren des Menschen verborgene Wesen, durch das Äußere der Haut zum Vorschein kommt. Schon 1800 beschreibt man die Haut in der Medizin als kommunikative Oberfläche. Im Laufe der Zeit wird sie immer mehr zu einem Medium und Identitätsausweis. Die Analyse von Fingerabdrücken ist eines der Zeichen dieser Entwicklung. Auch die Grenze der Haut kann heute bereits spielend überwunden werden: „Die Haut hat ihre Bedeutung als Körpergrenze eingebüßt, seit in der Medizin Kamerafahrten durch die inneren Organe zum Alltag gehören.“¹⁹⁹

Knochen

Der Knochen, Bestandteil des menschlichen Körpergerüsts, findet vor allem in Religionen und Kulte seine Verwendung. Ein Beispiel dafür wäre die Verehrung von Heiligen- und Heldenknochen in der christlichen Kultur. Bereits im Mittelalter schmückt man Ossuarien sowie Katakomben mit menschlichen Knochen. In der Kunst verwendet man jedoch meist Knochen von Tieren. Menschliche sowie tierische Knochen werden als Inbegriff des Authentischen verstanden - geht ihnen doch der Tod des Lebewesens voraus. Für Beuys dient der Knochen, den er als aus Flüssigkeit heraus entwickelt sieht, als Veranschaulichung des plastischen Prinzips.

Atmungsorgane – ihre Funktion

Durch die Atmungsorgane wird dem menschlichen Mechanismus Sauerstoff zugeführt und überflüssiges Kohlendioxid ausgeschieden – so kann in Zusammenhang mit den Nieren, der Säure-Basen-Haushalt reguliert werden. Durch lange Transportstrecken wird der gesamte Körper mit Atemluft versorgt. Durch die Verwendung von Atemluft können wir sprechen. Zu den Atemreizen zählt man Schmerz-, und Temperaturreize, psychische Erregung sowie Muskelarbeit und die Wirkung von Hormonen. Um den Vorgang des Atmens zu ermöglichen, ist eine bestimmte Druckdifferenz zwischen Körper und Außenwelt von Bedeutung.

Für Beuys ist der menschliche Körper nicht allein Materie, sondern er ist mehr. Er steht in direkter Verbindung zur Pflanzen und Tierwelt, umschließt und erfasst das Universum in sich

¹⁹⁹ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 291.

selbst. Der Mensch kann Sinnliches wie auch Rationales begreifen - ist Wärme produzierendes wie auch Wärme leitendes Element.

Besonders in seinen Zeichnungen unterteilt Beuys die Eigenschaften und Charakteristika die er einerseits den Männern, andererseits den Frauen zuordnet. Die Rolle der Frau reicht von der Jäger und Sammlerfigur über Mutteridole zu zerbrechlichen Frauengestalten. Männer hingegen werden in den meisten Werken mit der Figur des Schamanen in Verbindung gebracht.

3.1.6 Verwendung in der Kunst

Hans-Thies Lehmann schreibt: „Der dramatische Prozeß spielte sich 'zwischen' den Körpern ab, der postdramatische Prozeß spielt sich 'am' Körper ab.“²⁰⁰ Monika Wagner hält fest, dass der physische Körper mit seiner Präsenz die Authentizität als wichtigstes Versprechen gibt.²⁰¹ Vor allem der nackte Körper verweist auf eine Ehrlichkeit und Authentizität.

Unter dem Gesichtspunkt des lebendigen Körpers als eines durch nichts zu ersetzenden Materials läßt sich die Aktionskunst, will man sie ernst nehmen, bildlich nicht dokumentieren. Sie vergeht mit der Aktion, danach läßt sie sich nur noch erinnern. Sie setzt auf das Erlebnis der Körper statt auf den Besitz der Dinge. Insofern handelt es sich um eine Kunst des Vergessens, es sei denn, der Körper diene als Gedächtnismedium, in den etwas, durch Verletzung und Schmerz, eingeschrieben wird.²⁰²

Nackte Körper, verletzte Körper stehen im Zentrum einer neuen Kunst, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, zum Wahren vorzudringen. Auch mit dem Thema Berührung wird gespielt:

Einen fremden nackten Körper in der Öffentlichkeit berühren zu müssen ist hingegen nur optisch, etwa über die Werbung, sanktionslos erlaubt. In der erzwungenen Berührung schlägt Anziehung in Abstoßung um, bringt doch die körperliche Berührung die schon mehrfach angesprochene Gefahr der Infektion. Ekel ist die extremste Reaktion auf ungewollte Nähe.²⁰³

Künstler konzentrieren sich in ihrer Arbeit mit dem Körper immer wieder auf dessen Verletzlichkeit. Der Körper selbst wehrt sich gegen Verletzungen, er will nicht als Material gesehen werden. Der Künstler hingegen muss ihn als Objekt sehen, um ihn dementsprechend bearbeiten zu können. „Den Körper als Material zu beschreiben bedeutet, ihn von anderen

²⁰⁰ Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S. 367.

²⁰¹ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 272.

²⁰² Ebd., S. 272.

²⁰³ Ebd., S. 277.

Existenzweisen, die ihm ebenso eignen, abzutrennen. Dadurch kommt letztlich die uralte Dualität von Körper und Geist wieder ins Spiel, die zu überwinden die Aktionskunst angetreten war.²⁰⁴ Interessant erscheint auch die Tatsache, dass wir nicht wissen, wie sich der Schmerz in einem anderen Körper anfühlt, denn jeder Mensch hat ja ein individuelles Schmerzempfinden. In keinem anderen Bereich wird jedoch so selbstverständlich eine universelle Gültigkeit angenommen wie in diesem.²⁰⁵ Laut physiologischen Studien kommt es zu unmittelbaren Reaktionen des Körpers, wenn ihm Impulse einer Verletzung übermittelt werden, egal ob die Verletzung den eigenen oder fremden Körper betrifft.²⁰⁶

Der Körper an sich steht zwischen Leben und Tod, Kunst und Gesellschaft. Er ist ein Material, das mit seinen eigenen Bestandteilen spielt – ein Universalspielzeug so könnte man seine Rolle beschreiben. „Der Körper ist eine Schnittstelle, in der immer wieder bei näherer Betrachtung die Grenze zwischen Lebendigem und Totem zum Problem und zum Thema wird.“²⁰⁷ Die Frage nach dem Körper, und seiner Inszenierung erlaubt neue Zugänge, neue Fragestellungen: „Wem der Körper gehört, wer ihn als wessen Material zu verstehen hat, entlarvt sich als eine politische Frage.“²⁰⁸ Der Körper ist Material - immer auch im sozialen, politischen, gesellschaftlichen Kontext zu sehen.

Der Körper ist unter den Bedingungen gentechnologischer Möglichkeiten heute zu einem Materialdepot mit nachwachsenden Ressourcen geworden. Als Material der Kunst dürfte zumindest der traditionelle, physische Körper damit seine Provokationskraft ebenso wie sein Potential an Verheißungen restlos eingebüßt haben.²⁰⁹

Eine Provokation durch einen neuen Umgang mit diesem Material ist jedoch nie auszuschließen.

Blut und Körpersäfte

Auch in der Kunst bleibt das Material Blut stets in Verbindung mit Verletzung, Tod oder Geburt. Laut Monika Wagner kann sich Blut nicht von diesen existentiellen Verbindungen lösen.²¹⁰ Als künstlerisches Material wird Blut erst in den 1960er Jahren entdeckt. Vor allem

²⁰⁴ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 284.

²⁰⁵ vgl. Ebd., S. 285.

²⁰⁶ vgl. Ebd., S. 286.

²⁰⁷ Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main, 2005. S. 382.

²⁰⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 280.

²⁰⁹ Ebd., S. 292.

²¹⁰ vgl. Monika Wagner: Materialien und Dinge in Arbeiten von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 20-25. S. 20.

in der Auseinandersetzung mit der Sublimationsstrategie der katholischen Kirche, beginnen sich die Wiener Aktionisten mit dem Material Blut auseinanderzusetzen. Günther Brus verletzt sich beispielsweise selbst in seinen Performances. Aber auch Marina Abramović und Gina Pane nahmen in ihren Aktionen Bezug auf die christliche Symbolik des Blutes.

Die mexikanische Künstlerin Ana Mendieta wiederum verweist in den 1970er Jahren mit ihrer Arbeit „Rape Piece“ auf das Thema der Vergewaltigung von Frauen. Auch Künstlerinnen wie Judy Chicago oder Leslie Labovitz-Starus beschäftigten sich vor allem mit dem weiblichen Bezugspunkt des Blutes, den sie im Umgang mit Menstruationsblut erkennen. Ebenso verweist Jenny Holzer in ihrem Bildzyklus „Lustmord“ 1993 auf Blut als geschlechtsspezifischen Stoff.

Mit der Menge des Blutes im menschlichen Körper setzen sich Künstler wie Micha Brendel oder Marc Quinn auseinander. Letzterer erschafft 1991 ein Blutportrait – die Plastik besteht aus seinem eigenen Blut und dem Zusatz von Stabilisatoren.

Durch den Einsatz der Körpersäfte in den 1960er Jahren spielt man auf die Grenzenlosigkeit des Körperlichen an – die Trennung Innen und Außen scheint nicht mehr vorhanden. Der natürliche Schmutz des Körpers gilt als ehrlich, authentisch und will gezeigt werden. Die Präsentation von Körpersäften wird auch durch die Fotos der Serie „Body Fluids“ 1985 – 1990 von Andres Srrano inszeniert. Auf diese Weise stellt der Künstler Blut, Sperma und Milch ins Zentrum der Betrachtung.

Fleisch

Fleisch noch als Teil eines lebenden Organismus, wird in der Aktionskunst der 1960er Jahre bekannt. Durch Selbstverletzungen und Beschmutzungen setzte man sich mit dem menschlichen Körper auseinander. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch immer wieder der Vergleich von rohem, tierischen Fleisch, mit dem menschlichen Körper. Die Wiener Aktionisten oder Künstler wie Carolee Schneeman arbeiten gerne mit dieser Verbindung zum tierischen Körper.

Betrachtet man die einzelnen Körperteile, so wird deutlich, dass das Gesicht der Teil ist, der am schwierigsten die Position des Materials einnehmen kann. Das Gesicht erscheint als die Zentralisierung unserer Persönlichkeit, als Zentrum des Subjektiven. Die Zerschneidung des Gesichts gilt als eine der brutalsten Behandlungen des menschlichen Körpers. Gerade aus diesem Grund wird sie von Künstlern immer wieder provoziert.

Haare

In der klassischen Kunsttheorie geht man von einer Schönheit durch Ordnung aus, aus diesem Grund werden in Skulpturen zunächst nur das Haupthaar und die Augenbrauen abgebildet - was darüber hinausgeht, wird als nicht kunstvoll-schön angesehen. Als Gegenreaktion auf diese starren Denkstrukturen verehren die Surrealisten gerade diese behaarten Körperstellen. Salvador Dalí sieht so die von ihm verwendeten weiblichen Schamhaare als Verweis auf eine ursprüngliche, animalische Weiblichkeit. Im 20. Jahrhundert verändert der neue Zugang zur Sexualität den Umgang mit dem Material Haar sehr deutlich.

Nach 1970 rückt das Haar ins Zentrum der Betrachtung feministischer Künstlerinnen. In diesem Zusammenhang sind die Haararbeiten von Patsy Norvell oder Mona Hatoum zu erwähnen. Im Gegensatz zu diesen Werken mit eingearbeiteten Haaren stehen die Kunstobjekte, die Haare in ihrem losen Zustand präsentieren. Sie fragen eindringlich nach dem ihnen zugehörigen, jedoch nicht präsenten Körper.

Da das menschliche Haar aus den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus in der Industrie weiterverarbeitet wurde, ist auch diese Verbindung zum Haar immer wieder als Thema in der Kunst verarbeitet worden. Besonders offensichtlich wird diese Auseinandersetzung in einer Performance von Gideon Grechtman - er verarbeitet 1979 seine eigenen Haare zu einer Bürste um diese Problematik der Wiederverwendung zu thematisieren. Haare sind Kennzeichen, können aber auch dazu verwendet werden Normierungen des Körpers zu überschreiten - neue Identitäten und Rollen anzunehmen. Die Kunsthaarperücke scheint das extremste Beispiel zur Veranschaulichung dieser Möglichkeiten. Haare können aber auch, vor allem in der Kunst von Beuys, als Wärmespeicher verstanden werden.

Haut

Vor allem die Beschriftung, Bemalung und Verletzung der Haut gilt in der Body-art und Performance-Kunst der 1960er und 1970er Jahre als beliebtes Mittel des Ausdrucks. Valie Export setzt ihre Haut unter anderem mit einer Strumpfhaltertätowierung in Szene.

Einige Künstler versuchen die Schutzschicht der Haut zu überwinden, um zu ihrem Inneren, dem Authentischen Vorzudringen. Gina Pane schneidet sich in die Haut, um diesen Mantel der das eigentliche Ich abdeckt, zu überwinden. Die Haut wird als Grenze verstanden, die es zu überwinden gilt. Auch Günter Brus verwendet seine Haut als Austragungsort künstlerischer Gedankengänge. Thematisch setzt man sich mit dem Material Haut, seiner Verletzbarkeit oder der Überwindung der Angst vor der Verletzung der Haut als eine Überwindung natürlicher Schwäche, auseinander.

Eine besonders schmerzintensive Verwendung der Haut im Sinne des künstlerischen Ausdrucks präsentiert Ulay in seiner Aktion „Tattoo/ Transplantation“ 1972. Zunächst lässt er sich die Wörter „GEN.E.T.RATION“ und „ULTIMA RATIO“ in seinen Oberarm tätowieren. Danach wird die bezeichnete Hautpartie ausgeschnitten, einer Leinwand gleich, aufgespannt und eingerahmt. Im Gegensatz zu diesem gewaltvollen Umgang mit der eigenen Haut stehen die Arbeiten von Rebecca Horn oder Lygia Clark. Sie beschäftigen sich mit der Raum-Körper-Relation sowie mit der Haut als einem Sinnesorgan.

Besonders in Zusammenhang mit der Verwendung der Haut ist der Einsatz von Medien in der Kunst beliebt. Die Verbindung zweier Kommunikationsmittel scheint hier klar. Valie Export fotografiert ihren Oberschenkel während Vito Acconci 1970 Drucke aus Zahnabdrücken in seiner Haut fabriziert.

Knochen

Auch wenn in der Kunst überwiegend der tierische Knochen eingesetzt wird, so tritt seit den späten 1950er Jahren auch verstärkt der menschliche Knochen als künstlerisches Material in Erscheinung. Haare und Knochen verwiesen nach dem Holocaust nicht mehr länger nur auf den Tod – Thematiken wie Völkermord und Vernichtungskrieg wollen durch diese Materialien behandelt werden. So setzt sich die Künstlerin Marina Abramović in ihrer Performance „Balkan Baroque“ die 1997 in Venedig stattfindet, mit der Thematik des Bürgerkriegs auseinander. Sie vollzieht eine Reinigung durch ihr tranceartiges Schrubben von blutigen Rinderknochen. Letzte Reste des Fleisches werden mit dieser Tätigkeit vom Knochen getrennt – drei Tage dauerte Abramovićs reinigende Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit.

3.1.7 Der Einsatz des Körpers bei Beuys

Für Beuys, der Menschen nicht nur als vergängliche Wesen, sondern auch als Götter sieht, ist der Umgang mit dem Körper als einem bedeutungsschweren Material erkennbar. Vor allem in den 1960er Jahren setzt Beuys vermehrt seinen Körper in Aktionen ein, und arbeitet verstärkt körperbezogen mit Materialien.

In Zeichnungen wird der menschliche Körper Anfang der 1970er mehr und mehr in der plastischer Theorie von Beuys berücksichtigt. Die Formen Kristallin und Amorph durchziehen den menschlichen Körper. So wird dem Kopf, dem Sitz des rationalen Denkens,

das Kristalline zugeordnet²¹¹, die Füße, die chaotische und freie Willensbewegung äußern, verkörpern das Amorphe. Intuition und kreatives Zentrum, ist als Zwischenstadium, die Körpermitte.²¹² Beuys führt seinen Körper nicht nur vor, oder bezieht ihn ein, nein, er zitiert ihn auch. So erscheint er in der Installation „voglio vedere i miei montagne“ 1970 – 1971 allgegenwärtig. Es scheint so, als würde diese Installation ein von Beuys ehemals bewohntes Zimmer darstellen. Töne wie Gesten – eigentlich immaterielle Ausdrucksmittel des Körpers, sind Materialien, deren Beuys sich ebenfalls bedient.

3.1.7.1 „Coyote III“ 1984

Am 2. Juni 1984 präsentiert Beuys in Tokio gemeinsam mit Nam Jun Paik das Aktionskonzert „Cojote III“. Zwei Konzertflügel stehen in einem Raum. Ein schwarzer für Paik, ein roter für Beuys. Doch Beuys denkt nicht daran, auf dem Instrument zu spielen. Beuys schreibt das Wort „Cojote“ auf eine Tafel, fügt Rhythmen und Morsezeichen hinzu. Nun beginnt er bis zu seiner absoluten Entkräftung zu „singen“, stößt immer wieder den Laut „ÖÖ“ aus, während Paik auf seinem Flügel spielt. Ein Wecker kündigt durch sein Klingeln das Ende der Aktion an.

Beuys setzt in dieser Aktion seine Stimme als Material des Körpers in Szene. Er verfolgt den Zweck, die Urform des menschlichen und tierischen Ausdrucks miteinander zu vereinen. Die Musik begleitet und unterstützt ihn. Laute sowie Musik erreichen den Zuhörer auf einer spirituellen Ebene, die dem sprachlichen Ausdruck übergeordnet ist.

3.2 Das Tier

3.2.1 Der Einsatz von Tieren in der Kunst

Zum Einsatz des Tieres in der Kunst muss man nicht nur die lebendigen Körper, sondern auch den Einsatz der einzelnen organischen Bestandteile in der Kunst zählen – und dieser hat sich im Laufe der Zeit immer größerer Beliebtheit erfreut.

So wie man die Verwendung des menschlichen Blutes in der Kunst der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts forciert, so entdeckt man zur selben Zeit auch das tierische Blut als neuen Stoff

²¹¹ Die Zeichnung „Explodierender Schädel mit Kristall“ 1952 veranschaulicht dies. Wichtig ist auch, dass der Mensch versuchen muss, dem kristallinen zu entkommen, sich von der Erstarrung zu befreien.

²¹² vgl. Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 200-213. S. 202-203.

der Ästhetik. Hermann Nitsch gilt als einer der bekanntesten Künstler, die mit Tierblut agieren. In seinem „Orgien-Mysterien-Theater“ arbeitet er mit dem Fleisch und Blut geschlachteter Tiere. Er verwendet Blut sowohl für seine Aktionen als auch für seine Schüttbilder.

Blut verblasst, Fleisch verwest, deswegen arbeitete man gerade in der Kunst zunächst mit Ersatzmaterialien wie Wachs und Gips. Man möchte das Fleisch darstellen, doch die Hürde zur Verwendung des Materials ist noch nicht überwunden. In den 1960er Jahren dann hält dies Einzug in die Aktionskunst. Zumeist spielt man auf die Verbindung zwischen dem menschlichen Körper und dem tierischen Fleisch an. Wolf Vostell beispielsweise bearbeitet in „Dogs and Chinese not allowed“ das Fleisch mit einem Bügeleisen, um die verbrannten Körper des Krieges darzustellen. Auch die Künstlerin Ana Mendieta verwendet tierische Organe um eine Assoziation zu Menschenopfern zu erzeugen.

Mit Fleisch wurde aber auch dann operiert, wenn man den immensen Fleischhunger der Industriegesellschaft kritisieren wollte. Um das Fleisch vor dem Verwesen zu schützen wurden Konservierungsmethoden nun auch in der Kunst der 1980er und 1990er Jahre vermehrt eingesetzt. Die Künstlerin Jana Sterbak salzt das von ihr erstellte Fleischkleid, um es haltbar zu machen. Als Felix Droese seine Hühnerherzen ausstellt, macht er sich die Konservierung ebenfalls zueigen. Im Gegensatz zu diesen Beispielen bedienen sich nur wenige Künstler des Verwesungszustandes. Einer von ihnen ist Micha Brendel, der 1989 einen Fleischzopf ausstellt und ihn verwesen lässt – er sieht diesen Prozess als veranschaulichendes Mittel, auf die Vergänglichkeit des Fleisches hinzuweisen.

Die Tierhaut wird hingegen öfter als das Fleisch in der Kunst eingesetzt – es hat auch eine dementsprechend längere Tradition. Meret Oppenheim überzieht in ihrem Kunstwerk „Objet (Le déjeuner en fourrure)“ 1935-1936 eine Tasse, den dazugehörigen Teller und den Löffel mit Pelz – „[...] sie ummantelte das Industriefabrikat mit einem Beutestück wilder Natur.“²¹³

Fell weckt Berührungswünsche, die auch in der Kunst gezielt eingesetzt werden. Durch das Streichen über das Fell, die Berührung, entsteht zusätzlich eine gewisse Form der Lust, der Erotik, die es früher zu vermeiden galt.

Unterschiedliche Fellarten werden mit betonter Weiblichkeit oder Männlichkeit assoziiert. Das Fell einer Gazelle wird beispielsweise mehr dem weiblichen Geschlecht zugeordnet, während ein Bären- oder Wolfsfell als maskuliner angesehen werden.²¹⁴ Leder und Pelz werden in doppelten Sinn als zweite Haut eingesetzt. Die Materialien lassen eine Formung

²¹³ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 73.

²¹⁴ vgl. Ebd., S. 74.

durch den Körper zu und bewahren so dessen Form, können auch als Gedächtnis – als eine Art Langzeitabdruck des Trägers gesehen werden.

Auch Knochen werden gerne in der Kunst in Szene gesetzt. Sie bestehen überwiegend aus anorganischen Substanzen, und bilden das Körpergerüst. Sie sind hart, oder auch elastisch - Beuys, der sie als aus der Flüssigkeit entwickelt sieht, zählt sie zur Plastik, sieht in ihnen den plastischen Prozess verwirklicht. Knochen tragen die Eigenschaft in sich, besonders lange stabil zu bleiben - werden daher im Alltag zunächst zur Herstellung von Werkzeug und Schmuck verwendet. Als Teil des Körpers tragen sie immer auch den Verweis auf eine gewisse Vergänglichkeit in sich - werden als Zeichen des Todes verstanden. In vielen Kulturen werden sie aufgrund dieser Assoziationen aber ebenso als Verweis auf die Wiedergeburt gesehen. Im Laufe der Zeit wird die Verwendung des Knochens gerade im Alltag der westlichen Welt tabuisiert und tritt immer mehr in den Hintergrund.

Erst die Künstler der späten 50er Jahre des 20. Jahrhunderts sehen den Knochen wieder als ein brauchbares Material. Der Knochen gilt ihnen als besonders geeignetes Material zur Thematisierung von Mord und Vernichtung. Wolf Vostell wie auch Beuys setzen den Knochen, in Verbindung mit technischen Gräten, in Szene. In der Konstellation Knochen und Massenmedien geht man auf die Auflösung des Menschen durch neue Welten ein – verwendet zur Versinnbildlichung des Menschen Teile des Tieres. Mit Knochen kultischer, wie auch politischer Bedeutung setzen sich Künstler wie Daniel Spoerri, Curt Stenvert oder Marcel Broothaers auseinander. Beuys und Vostell ähnlich, verwenden Künstler wie Gloria Friedmann oder Cildo Meireles tierische Knochen als Ersatz für menschliches Gebein - die Echtheit der Knochen hingegen gilt in den Werken meist als eine nicht zu hinterfragende Grundvoraussetzung. Setzen Künstler, wie Nancy Graves oder Allan McCollum künstliche Knochen ein, hinterfragen sie bewusst die Authentizität des Materials. Im Gegensatz zu solchen Überlegungen, verwendet Marina Abramović in ihrer Performance „Balkan Baroque“, wie zuvor bereits erwähnt, echte Rinderknochen, denen noch Blut und Fleisch anhaftet. Sie sieht diese Knochen in ihrer Erscheinung als eine Möglichkeit, auf die Grausamkeiten des Balkankrieges hinzuweisen.

Knochen sollten jedoch nicht nur als Verweis auf den Tod verstanden werden - vielmehr umfassen sie auch die Entstehung und Entwicklung des Lebens. Durch unterschiedliche kulturelle Bedeutungen tragen diese toten Materialien zusätzlich die Quelle des Rettenden in sich.²¹⁵

²¹⁵ vgl. Sebastian Hackenschmidt: Organisches. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 164-177. S. 167.

Nicht nur Fleisch, Knochen und Häute werden im Museum ausgestellt, neben der Präsentation von Einzelteilen ist heute bereits die Zurschaustellung von präparierten ganzen Leichnamen möglich. Vor allem in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts hielten naturwissenschaftliche und medizinische Konservierungsmethoden Einzug in die Kunst. Taxidermie oder Dermoplastik werden auch von den Künstlern Mark Dion oder Thomas Grünfeld eingesetzt. In diesen Konservierungsverfahren werden die inneren Teile des Tieres vollständig entnommen - das tote Tier wird so vor dem Verwesungsprozess bewahrt, bzw. wird der Verwesungsprozess dadurch extrem verlangsamt. Die Kunst verweist mit dieser Praktik auf das 19. Jahrhundert, indem man unter Verwendung der Präparation, Naturtreue und Lebensechtheit in die Räumlichkeiten von Naturkundemuseen, bringt. Die Surrealisten integrieren Tierpräparate in ihre Assemblagen und Installationen. Robert Rauschenberg stellte dann in den 1950er Jahren die toten Tiere in den Mittelpunkt seiner frühen „Combines“. Thematiken wie Natürlichkeit und Künstlichkeit werden durch die Verwendung dieser Tiere diskutiert. Die Konservierungsverfahren erweitern sich im Laufe der 70er Jahre. So gelingt es dem Künstler Damien Hirst in den 90er Jahren in seiner Werkgruppe „Natural History“ unter anderem ein Lamm in Formaldehydlösung auszustellen. Auch Beuys beteiligt sich an diesen neuen Praktiken - stellt eine konservierte Ratte in der „Auschwitzvitrine“ des „Darmstädter Blocks“²¹⁶ aus.

Bei Beuys dient der tierische Körper jedoch meist als Ressource für Materialien wie Haare, Einzelteile wie beispielsweise Hasenpfoten, Knochen, Zähne, Kiefer oder Blut. Das Blut findet man dann in Plastiktaschen, als Malfarbe, in Transfusionsbeuteln oder auf Pflastern.

3.2.2 Der Einsatz von Tieren bei Beuys

Bereits der Lehrer von Beuys, Ewald Mataré, war künstlerisch von der Tierwelt inspiriert und fasziniert. Es ist anzunehmen, dass er seine eigene Inspiration zumindest zu einem kleinen Teil auf Beuys übertragen konnte.

Für Beuys ist zusätzlich das nomadische Element - das sein Leben und seine Weltanschauung maßgeblich prägte - eng mit der Tierwelt verbunden. So meint er: „Seit meiner Kindheit sind Naturbilder für mich ganz einfach mit dem Nomadischen zu charakterisieren und alles, was sich da unterbringen lässt, wie Dschingis Khan, Hirtenvorstellungen, Tierbilder usw. trägt diese Züge.“²¹⁷ Die Tiere, mit denen er sich Zeit seines Lebens am meisten beschäftigt - die

²¹⁶ Zu den wichtigsten Werken im Schaffen Joseph Beuys zählt der „Beuys-Block“. Sieben Räume des Hessischen Landesmuseums Darmstadt wurden von Beuys selbst mit 257 seiner Objekte und 26 Zeichnungen ausgestattet.

²¹⁷ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 15/ 16.

ihn auch künstlerisch immer wieder in seinen Werken aufsuchen, sind der Elch, der Hirsch, das Schaf, der Hase, der Schwan und die Biene. Als Leitmotiv lässt sich hier ebenfalls wieder das nomadische Element erkennen.²¹⁸ Tiere haben für Beuys Symbolwert. Sie stehen in seinen Aktionen immer auch in einer Verbindung zum Menschen.²¹⁹ Er versteht sie, die ein viel feineres Empfinden als der Mensch haben, aber auch als Außenorgane des Menschen. Seiner Meinung nach, sollten die Menschen danach trachten, die Ursprünglichkeit, die im Wesen der Tiere liegt, die aber auch einst im Menschen vorhanden war, wieder zurück zu gewinnen.²²⁰ Die Intelligenz der Tiere beruht für Beuys auf deren Innerlichkeit - die Tiere haben sich für die Existenz der Menschen geopfert.

Beuys verwendet lebendige Tiere, tote Tiere, er verwendet ihr Fell, ihre Knochen, malt mit ihrem Blut oder der flüssigen Absonderung des Fleisches. Sebastian Hackenschmidt beschreibt den allumfassenden Einsatz der Tiere, die auch den Tod in seiner Materialität Raum geben: „Das gesamte Œuvre von Joseph Beuys wird von toten organischen Materialien durchzogen – in plastischen Arbeiten sämtlicher Werkphasen finden sich Knochen, Schädel, Zähne, Haare, Hörner, Fellstücke und kleinere Tierkadaver [...]“²²¹ Durch den Einsatz organischer Überreste gelingt es Beuys, auch verstärkt das mythische Denken ins Bewusstsein der Betrachter zu bringen. Die totemistische Verehrung von Tieren steht hier teilweise im Vordergrund.²²²

Im Folgenden sollen nun einige ausgewählte Tiere näher erläutert werden:

Eng mit dem Heimatort von Beuys verbunden, ist der Schwan. Die Klever Mythologie hat sich dieses Tieres besonders angenommen. So tritt der Schwan in mittelalterlichen Sagen um Lohengrin, dem niederrheinischen Schwanenritter und Elsa von Brabant auf. Die Klever Burg hieß Schwanenburg, und auch die Herzöge von Kleve unterstützten den Kult des edlen Tiers.²²³ Vor allem in frühen Zeichnungen von Beuys tritt der Schwan als beliebtes Motiv in Erscheinung.

Mit ihm verbunden, ist immer auch ein Motiv der Bewegung und des Übergangs.²²⁴

²¹⁸ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 24.

²¹⁹ vgl. Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 217.

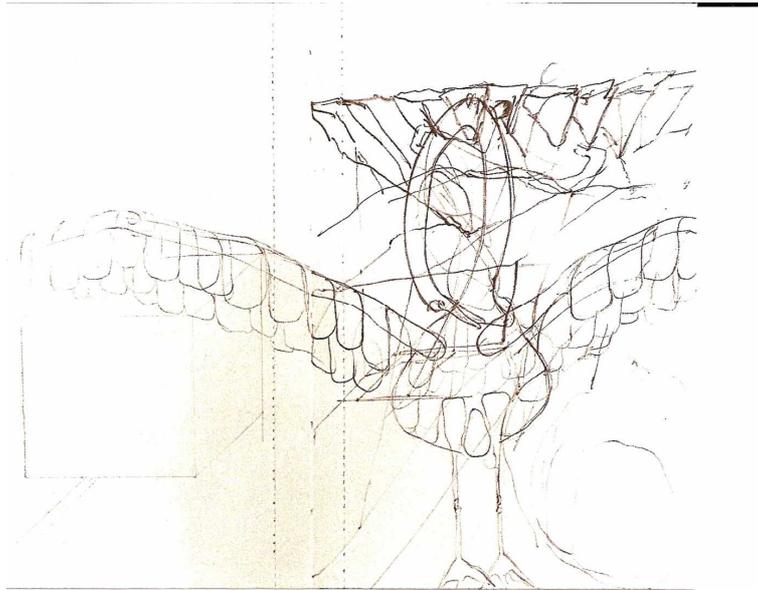
²²⁰ vgl. Ebd., S. 219.

²²¹ Sebastian Hackenschmidt: Organisches. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 164-177. S. 165.

²²² vgl. Ebd., S. 166.

²²³ vgl. Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 24.

²²⁴ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 142.



„Ohne Titel (Schwan)“²²⁵

Elch, Schaf und Hirsch sind mit der, von Beginn an existierender Hirtenvorstellung von Beuys, in Verbindung zu setzen. Der Hirsch hat als Herdentier eine besondere Bedeutung in seinem Werk. In seiner ersten großen Aktion „Sibirische Symphonie“ 1963 wollte Beuys ursprünglich einen toten Hirsch einsetzen, musste, als dieser jedoch nicht zu beschaffen war, auf einen Hasen zurückgreifen. Warum aber hat gerade der Hirsch, so eine große Anziehungskraft auf Beuys?

Ein besonderes Interesse ruht wohl auf dem Hirschen, da er schon seit Urzeiten als mystisches Wesen gilt. Der Verzehr seines Horns soll vor bösem Zauber schützen. Für Griechen, Römer und Germanen gilt der Hirsch als Göttertier. Beuys selbst arbeitet in seinem Werk besonders die Verbindung von Hirsch und Tod heraus.²²⁶ „Den Hirsch setzte er mit der Christusfigur gleich, wobei Beuys das Christentum als Initial- und Antriebskraft versteht.“²²⁷ Der Hirsch steht aber auch in enger Verbindung zum Kosmos, dem Zyklus des Blutes und ist das Tier der Götter in den Geschichten der germanischen Mythologie.²²⁸

Der Hase ist mit seinen rund 45 Arten ein Säugetier, das in der ganzen Welt verbreitet ist. Berühmt ist er für seinen extraordinären Laufstil, bei dem es ihm durch seine verlängerten

²²⁵ Abbildung 1: Joseph Beuys: Zeichnung „Ohne Titel (Schwan)“. Bleistift. 21,5 × 27,6 cm. Nachlass Joseph Beuys. O.J..

²²⁶ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 72.

²²⁷ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 217.

²²⁸ vgl. Heiner Bastian [Hg.]: Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch. 1958-1985. Berlin, 1986. S. 26.

Hinterbeine gelingt, Haken zu schlagen und so vor seinem Jäger zu fliehen. Seit rund 50 Millionen Jahren ist das Vorkommen der Hasen auf der Erde nachweisbar. Zunächst gilt der Hase als heiliges Tier oder wird den Göttern geopfert. In Ägypten verehrt man ihn wegen seiner außergewöhnlichen Sinnesorgane und auf Grund seiner Schnelligkeit. Im Christentum gilt er wiederum als Sinnbild der Auferstehung. Meist steht der Hase für eine große Erdverbundenheit. Für Beuys ist er mit all seinen Fähigkeiten als Außenorgan des Menschen zu verstehen - seine enorme Fruchtbarkeit, seine Steppenherkunft und sein dunkler Charakter beschäftigen und begeistern den Künstler. Er setzt ihn aber auch dazu ein, vergessene Mythen und Riten wiederzubeleben. Zusätzlich ist der Hase für Beuys in einer starken Verbindung zur Weiblichkeit zu sehen. Er ist mit der Geburt, der Monatsregel und allen chemischen Umwandlungen des Blutes in Verbindung zu setzen.²²⁹

Jahreszeitlich wird der Hase mit dem Frühling assoziiert. So war er auch das Lieblingstier der altgermanischen Frühlingsgöttin „Ostara“.²³⁰

Für Beuys vereinigt und versinnbildlicht der Hase auch den Eurasischen Gedanken. Der Hase, das Tier, das davonläuft, unterwegs ist, durchquert die Kontinente Europa und Asien.²³¹

„Dieses mit dem Hasen verbundene Bewegungsprinzip steht in der Beuys'schen Ikonografie auch für Wiedergeburt, beziehungsweise Inkarnation, wenn sich der Hase ganz real der Materie verbindet, indem er sich in die Erde eingräbt.“²³² Der Hase – ein Übermittler des Freiheitsgefühls.

Ein interessanter Aspekt bei der Verwendung für den Hasen im Schaffen von Beuys ist die Tatsache, dass er einem toten Hasen deutlich mehr Intelligenz als einem lebendigen Hasen zuschreibt.²³³ So setzt Beuys kontinuierlich den toten Hasen als Material in Szene. Gemeinsam mit Tierhaaren tritt auch das Hasenblut oft in Erscheinung, die Arbeit „Giocondologie“ 1963 dient als Beispiel für diese interessante Verbindung.

Auch der Kojote soll hier erwähnt werden - tritt er doch auch in einer von Beuys bekanntesten Aktionen als einer der Hauptdarsteller auf. Der Kojote, auch als Präriewolf und Heulwolf bezeichnet, kommt in Nord- und Mittelamerika vor. Er ist für den Menschen ungefährlich, ernährt sich nur von Kleintier und Aas. Als Bedeutungsträger zählt er zu den verehrungswürdigen Tieren für die Indianer. Bei den alten Heilungsritualen der Navajos

²²⁹ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 78.

²³⁰ vgl. Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin, 1996. S. 70.

²³¹ vgl. Ebd., S. 185.

²³² Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 24.

²³³ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 22.

werden Kojotenmasken getragen - für die Ureinwohner Amerikas war der Kojote das Sinnbild von Freiheit, und gleichzeitig ein Tier mit enormer Anpassungs-, und Verwandlungsfähigkeit. Je nach seinem Willen, konnte er Unheil oder Heil über die Menschen bringen. Mit der Entdeckung Amerikas und der Einwanderung der Weißen wird der Kojote als Vertreter der Ureinwohner, jedoch zu einer verachtungswürdigen Spezies. „Der Kojote gilt als Repräsentant für die unbewältigte Vergangenheit des Mordens an den Indianern und wird von den Amerikanern bis heute gehasst.“²³⁴

Für Beuys, der zweifelsohne Vorbehalte gegen Amerika hat, sich jedoch auch gegen die Diskriminierung von Lebewesen stark machen will, war diese Ächtung des Kojoten der ausschlaggebende Grund, mit ihm zu arbeiten.²³⁵ Der Kojote wird von Beuys auch als aus Eurasien stammendes Tier bezeichnet, was eine Eingliederung in den zentraleuropäischen Kunstkomplex gut ermöglicht.

3.2.2.1 „Sibirische Symphonie, 1. Satz“ 1963

Am 3. Februar. 1963 bezieht Beuys erstmals einen toten Hasen in eine Aktion mit ein. „Sibirische Symphonie, 1. Satz“ lautet der Titel dieser Aktion, die 10 Minuten dauern wird. Die Aktion ist neben „Komposition für 2 Musikanten“ der zweite Beitrag von Beuys zum „Festum Fluxorum-Fluxus“, das an der Kunstakademie in Düsseldorf aufgeführt wird. Beuys setzt sich ans Klavier und improvisiert einen freien Satz, führt dem Publikum im Anschluss ein Stück von Erik Satie vor. Nun befestigt er den Hasen kopfüber an einer Schiefertafel, die im Raum steht, beschäftigt sich anschließend wieder mit dem Klavier. Überall im Raum liegt zerknülltes Papier, eine Leiter füllt den Raum zusätzlich aus. Beuys präpariert das Klavier mit kleinen Bergen aus Ton und steckt in jeden dieser Berge einen Ast. Danach führt er einen Draht vom Klavier bis zum Hasen. Bis dahin mag die Aktion die Zuschauer noch nicht schockiert haben - diese Reaktion tritt jedoch schlagartig ein, als Beuys dem zu diesem Zeitpunkt bereits schon toten Hasen das Herz entfernt. Der schon tote Hase wurde hier einer unglaublichen Gewalt ausgesetzt, die nicht jeder angemessen fand.²³⁶

Reinhard Ermen meint zu dem Begriffsort Sibirien: „Zuallererst ist das wieder ein zentraler Ort der eurasischen Landmasse, wo sich Ost und West unter den von Beuys gesetzten spirituellen Vorzeichen begegnen.“²³⁷ Bereits durch den Titel der Aktion verweist Beuys auf

²³⁴ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 219.

²³⁵ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 210.

²³⁶ vgl. Ebd., S. 164.

²³⁷ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 43.

eine Verbindung zu dieser Landmasse. Beuys präsentiert hier im Gesamtbild die Kargheit der sibirischen Ebene. Der tote Hase ist Teil einer Landschaft, in der dünne, fragile Bäumchen aus der Erde wachsen. Die Tonberge, die Beuys auf dem Klavier platziert hat, verweisen auf die Erdverbundenheit des Hasen mit dieser Materie. Das Klavier ist durch seine Oberfläche mit den Erdhaufen verbunden, gleichzeitig leitet es die Erdenergien durch den Draht an den Hasen weiter. Werden dem Hasen dadurch neue Kräfte eingeflößt? - Sein Körper ist Tod, doch kann sein Geist wieder belebt werden?

Dadurch, dass Beuys dem Hasen das Herz entfernt, tritt er in eine körperlich durchdringende Verbindung zu ihm, er greift in und an sein Inneres. Durch das Herausreißen des Herzens verweist Beuys zugleich auf die bekannte Opferbedeutung des Hasen. Die Herzentfernung offenbart sich zugleich aber auch als eine Neugeburt des Hasen – das Herz, der wichtigste Bestandteil des Körpers hat sich aus der schweren Hülle befreit und tritt in einer veränderten Körperlichkeit ans Tageslicht. Der tote Hase ist keiner körperlichen Bewegung mehr fähig, eine geistig-spirituelle Bewegung jedoch muss ihm zugesprochen werden.

Im Bezug auf die dargestellte Aktion meint Götz Adriani:

Vielmehr zielen diese und die folgenden Aktionen darauf ab, die Geburt als plastische Materialisation, die in Form eines Inkarnationsprozesses fortläuft bis zum Tod und darüber hinaus, mit Hilfe biographischer Relikte erkenntlich zu machen, und die stets wiederkehrenden Pole von Wärme und Kälte, von Amorphem und Kristallinem, von scheinbarem Anfang und Ende, sowie die darüber hinausgreifende Evolution zu analysieren.²³⁸

Die Wärme liegt im Ton und den aus ihm herauswachsenden jungen Pflanzenteilen. Wärme in Form von Energien fließt aber auch durch den mit verschiedenen Requisiten verbundenen Draht. Das Klavier erzeugt durch seine Töne, Beuys durch seine Bewegung – Wärme. Die Kälte wird durch die Außenhaut des Hasen oder durch das verstummte Klavier ausgedrückt.

3.2.2.2 Blutaktion als politisches Mittel

Da Beuys vor allem immer wieder mit tierischem Blut arbeitete, sei die Aktion vom 09.06.1982 erwähnt, die Beuys vor der Türkischen Botschaft in Bonn/Bad Godesberg veranstaltete. Beuys, zur damaligen Zeit Mitglied der Grünen, spannt vor der türkischen Botschaft ein Transparent gegen Folter und Todesurteil, und überschüttet es mit Tierblut. Danach wird es mit roten Nelken bestreut, aus einer spontanen Regung heraus legt Beuys mit

²³⁸ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 56.

den Nelken das Wort NATO. Alle Teilnehmer verharren schweigend vor dem gerade entstandenen Bild.

Im Werk von Beuys steht Blut laut Heribert Schulz neben der Transformation „[...] auch für das sich Bewegende, Fließende und Strömende.“²³⁹ Beuys möchte mit seiner Aktion etwas bewegen, die Menschen wachrütteln, sie zum Nachdenken bringen. Das Blut vereint diese Bewegung. Zugleich wirkt das Blut in seiner Materialität schockierend. Ein Material, das im Körper fließt, unter der Haut verborgen ist, wird nun nach außen gekehrt, rückt ans Tageslicht. Die Verbindung zum Körper macht auch die Angst einflößende Verbindung zum Tod und in diesem Kontext zur Todesstrafe offensichtlich. Die roten Nelken, als Symbol einer links orientierten Gesinnung, verstärken das durch das Blut behandelte Gegenbild der Gewalt – und Forderung gegen diese. Auch die direkt vor Ort vollzogene Blutschüttung ist ein deutlicher Anstoß zum Nachdenken – nicht still und leise wird das Blut inszeniert, sondern mit all seiner Kraft und Bedeutung.

3.3 Annäherungen von Mensch und Tier

Im besten Sinne des Wortes ist der Aufstieg eines Wesens, das sich seiner selbst bewußt wird, sich also zur Anschauung seines eigenen Ichs durchringt, genauso revolutionär wie das erste Entstehen eines Lebewesens aus der unbelebten Materie. Wie aber die Potenzen des Lebens schon in der Materie in irgendwelcher Form geschlummert haben müssen, so müssen auch die der Menschwerdung schon in ihr verborgen gewesen sein. Grob läßt es sich so ausdrücken, daß sich die belebte Materie zu einer Höhenstufe entwickelt hat, in der sie sich selbst wiedererkennt.²⁴⁰

Der Mensch kann seine Verbindung zur Natur nicht leugnen, die Natur ist im Menschen enthalten, so wie auch zwischen Lebendigem und Unbelebtem eine Verbindung besteht.

Noch um 600 v. Chr. wurden in der abendländischen Kultur die beiden letzten Kategorien voneinander unterschieden, selbst wenn es große Unklarheiten bezüglich der Einteilung gab. Zu dieser Zeit sah man Pflanzen und Tiere in der Gruppe der Lebewesen, doch weitere Gemeinsamkeiten schienen zu abstrakt. Diesen öffnete man sich erst im 19. Jahrhundert, da zu dieser Zeit integrative Fragestellungen durch Evolutionstheorie, Zelltheorie und Genetik,

²³⁹ Heribert Schulz: Blut. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 34-47. S. 37.

²⁴⁰ Karl Sälzle: Tier und Mensch. Gottheit und Dämon. München: BLV, 1965. S. 12.

an Bedeutung gewannen.²⁴¹ In der Biologie des 20. Jahrhunderts, versucht man meist die Entstehung des Lebendigen durch den Rückgriff auf das Unbelebte zu erklären.²⁴² Die grundlegende Frage nach der Entstehung des Lebendigen, des Lebens lässt jedoch auch immer wieder Platz für philosophische Spekulationen.²⁴³ Verbindungen zwischen dem Mensch und seiner Umgebung ergeben sich dadurch immer wieder. Karl Sälzle schreibt: „Die Anschauung, daß Mensch gleich Tier sei, ist dem tieferen Naturgefühl der Verbundenheit alles Lebenden entsprungen.“²⁴⁴ Biologie und Religion geben unterschiedliche Antworten auf diese, dem Menschen eigene Naturverbundenheit. So lebten Adam und Eva im Garten Eden in Einklang mit der Natur – eine enge Verbindung war von Anfang an gegeben. Betrachtet man die Evolutionstheorie so dauerte es Millionen von Jahren bis sich der Mensch aus der Tierwelt herausgeschält hatte. Die tierischen Instinkte selbst haben dem Menschen zu dieser Entwicklung verholfen.²⁴⁵ Vor rund 30 bis 15 Millionen Jahren v. Chr. kann der erste nachweisbare Stamm urtümlicher Menschenaffen datiert werden.²⁴⁶

Was den Menschen primär vom Tier unterscheidet ist sein Ichbewusstsein – der Mensch existiert nicht nur mit und in seiner Welt, sondern sieht sich als ihr gegenübergestellt.²⁴⁷ Heute ist die Abgrenzung von der Natur im menschlichen Denken bereits vollzogen, selbst wenn wir uns unserer Wurzeln bewusst sind.

In den unterschiedlichsten Religionen und Mythen jedoch lebt die Verbindung zum Tier weiter. So schreibt Karl Sälzle: „Die Welt wäre um viel seelisches Gut ärmer, und manche Religionen hätten überhaupt nicht entstehen können, würde man dem Tier eine geistige Wesenheit abgesprochen haben.“²⁴⁸ Verbindungen und Überlagerungen von Mensch und Tier sowie von übersinnlichen Wesen findet man in der Geschichte häufig.²⁴⁹ Viele Mythen zeugen von einer Verwandlungsfähigkeit, die den Mensch zum Tier oder das Tier zum Menschen macht. Während im Christentum zwar ein Miteinander von Mensch und Tier besteht, hat der Mensch, dem Leib, Seele und Geist zueigen sind ohne Zweifel eine dem Tier übergeordnete Rolle. Das Gegenteil wird von gewissen Naturvölkern vertreten, die das Tier als Person anerkennen. Für sie besteht oftmals kein Wesensunterschied zwischen Mensch und Tier, das Tier gilt als dem Menschen übergeordnet und ihm zu gleichen, will als eines der höchsten

²⁴¹ vgl. Gereon Wolters: Der Stoff, aus dem das Leben ist. Philosophische Konzepte des Lebendigen. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich, 2006. S. 39-58. S. 40-41.

²⁴² vgl. Ebd., S. 41.

²⁴³ vgl. Ebd., S. 40.

²⁴⁴ Ebd., S. 19.

²⁴⁵ vgl. Ebd., S. 12.

²⁴⁶ vgl. Ebd., S. 11.

²⁴⁷ vgl. Ebd., S. 12.

²⁴⁸ Ebd., S. 4.

²⁴⁹ vgl. Ebd., S. 4.

Ziele im Leben verstanden werden.²⁵⁰ Das Tier wohnt dem Menschen inne – diese Auffassung vertritt auch der Glaube an die Körperseele in Tiergestalt. Der Mensch setzt sich aus Leib und Körperseele zusammen, während der Mensch nicht ohne Körperseele leben kann, kann diese auch als eigenständige Person Erfahrungen machen.²⁵¹

Beuys greift die Tradition der Verbindung von Mensch und Natur auf, und setzt sie in seinem künstlerischen Schaffen, wie auch in seinen Theorien um. Franz Joseph Van der Grinten verweist auf diese Verbindung: „Für Joseph Beuys war das Ganze nicht die bloße Summe dessen, was es in Vielheit einzeln gibt, sondern die Ganzheit manifestiert und begründet sich in der Verflechtung und Wechselbezogenheit all dessen, was existiert.“²⁵² Und weiters:

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 verschwistert, [...].²⁵³

Beuys bringt Pflanzen und Tieren in seinem Werk besondere Beachtung entgegen. Die Tierdarstellungen seiner frühen Zeichnungen legten auch den Grundstein seiner Theorien zu Politik und Gesellschaft.²⁵⁴ Es ist eine ganzheitliche Gesellschaft die das Zusammenleben von Mensch und Natur mitdenkt.

Barbara Strieder zeigt auf: „Natur wird von Beuys als ein lebendiger Gesamtzusammenhang begriffen und immer wieder unter dem Thema der Verwandlung, der Bewegung dargestellt.“²⁵⁵ Nicht nur das Miteinander, auch eine Transformation, eine Verwandlung von Mensch und Tier ist für Beuys sichtbar und am eigenen Körper erfahrbar. Er selbst wird im Gespräch mit den Tieren seiner Aktionen, selbst zum Tier. Er verändert sein Äußeres, hüllt sich in Filz (der zum Großteil aus Schafwolle besteht), erstellt so eine zweite Haut die seiner tierischen Identität entspricht. Im Gespräch mit dem Tier als Aktionspartner verwendet Beuys eine Laut- und Geräuschsprache, gibt seine menschliche Kommunikationsfähigkeit ab. Aus

²⁵⁰ vgl. Karl Sälzle: Tier und Mensch. Gottheit und Dämon. München, 1965. S. 30-31.

²⁵¹ vgl. Ebd., S. 205.

²⁵² Franz Joseph van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 9-12. S. 10.

²⁵³ Franz Joseph Van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 9-12. S. 10.

²⁵⁴ vgl. Ebd., S. 10.

²⁵⁵ Barbara Strieder: Joseph Beuys – Kopf und Sinne. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 131-141. S. 132.

toten Tieren kann er wiederum Kraft gewinnen sich selbst zu verlebendigen.²⁵⁶ Nach der Auffassung von Beuys ist die Tötung eines Tieres aber immer ein Akt, den man mit Liebe, Respekt und Dank dem Tier gegenüber verbinden muss.²⁵⁷

Verbindung von Mensch und Tier gibt es aber auch in ihrer Lebensweise. Der Bienenstaat oder die Herde sind Gesellschaftsmodelle, die dem Einzelgänger in Form des Bären, Kojoten, Wolfes, Schakals, des Schwans oder des Hasen gegenüberstehen.²⁵⁸ Claudia List schreibt:

Die Ursprünglichkeit, Einfachheit und Erdnähe der nomadisierenden Lebensweise, das Auf-sich-Gestelltsein in der unendlichen Weite hat ihn zu zahlreichen Werken und Aktionen angeregt. Innerlich vollzieht Beuys die Ausdehnung des real erfahrenen südrussischen Raums auf die Steppen und Tundren Sibiriens und auf die Tiere, die in Herden oder Rudeln in ihnen leben: Elche, Rehe, Rentiere, und allen voran der Hirsch.²⁵⁹

Im Laufe seiner Entwicklung wendete sich Beuys immer mehr dem Hasen als eines seiner wichtigsten Tiere zu:

Bis in die sechziger Jahre war für Beuys der Hirsch das zentrale Wesen, er fühlte sich ihm totemhaft verbunden. Mit dem Heraustreten aus dem Gehege des Ateliers und dem Gang in die öffentliche Auseinandersetzung wurde der Hase sein universeller Begleiter, fast sein alter ego.²⁶⁰

Hirsch und Hase gelten als schamanische Tiere, die als Seelenführer für Verwandlung und Reinkarnation stehen.²⁶¹ Der Hase spielt seit den frühen Fluxus-Aktionen eine wichtige Rolle bei Beuys. Speziell in seiner Auseinandersetzung mit dem Ost-West Konflikt, aber auch in den ersten Fluxus-Konzerten in denen die Ost-West Problematik noch kein Thema war.²⁶²

Anne Hoormann beschreibt die Bedeutung des Hasen bei Beuys:

Dem Hasen wurden virtuelle Kräfte, etwa die Fähigkeit der Verwandlung, zugeschrieben, da er sich auf der Grenze zwischen Geist/ Erkenntnis und Materie bewegt. Dadurch konnte er zum Sinnbild des Ausgleichs zwischen

²⁵⁶ vgl. Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart.* Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München, 2007. S. 29.

²⁵⁷ vgl. Franz Joseph Van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 9-12. S. 10.

²⁵⁸ vgl. Ebd., S. 11.

²⁵⁹ Claudia List: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst.* Stuttgart/ Zürich: Belser, 1993. S. 231.

²⁶⁰ Franz Joseph Van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 9-12. S. 11.

²⁶¹ vgl. Claudia List: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst.* Stuttgart/ Zürich, 1993. S. 232.

²⁶² vgl. Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart.* Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München, 2007. S. 23.

Rationalität und Intuition, Wissenschaft und mythischem Denken, zwischen West und Ost, Asien und Europa.²⁶³

Mensch und Tier sind Leben und Tod, Kunst und Gesellschaft zueigen. Die Tiere bei Beuys stehen in einer Verbindung zum Menschen, haben als Material Symbolwert. Beuys macht sich Qualitäten der Tiere zueigen, setzt die mit ihnen verbundenen Bedeutungen so wie die Eigenschaften der übrigen von ihm verwendeten Materialien ein. Das Tier als Teil der ursprünglichen Materie wird bei Beuys zum Material. Wie einen Materialbausatz kann er auch die einzelnen organischen Teile des Tieres verwenden. So trennt er beispielsweise das Herz des Hasen von dessen Körper, entreißt ihm das lebensnotwendigste Organ. In einer anderen Aktion scheinen ihm wiederum nur die Pfoten des Hasen von Bedeutung – auch sie sind vom Körper des Hasen getrennt. Auch Fell, Knochen und Zähne werden gerne von Beuys verwendet. Das Tier wird aber auch als zusätzliches Organ dem Menschen hinzugefügt – so bezeichnet er den Hasen als das Außenorgan des Menschen – eine weitere Metamorphose tut sich auf.

Mensch und Tier ist das Fleisch gemeinsam, beide bestehen aus Fleisch, beide verzehren es. Fleisch impliziert Leben und Tod, Macht und Unterwerfung, Lust und Leidenschaft aber auch Schuld und Sünde.²⁶⁴ Menschen ernähren sich von tierischem Fleisch, auch als Nahrung wird das Tier zum Material. Auf der documenta verteilt Beuys 6 Hasenbraten an das Publikum.²⁶⁵ Der Hase, Träger von Energie, gibt seine Energie an die Menschen ab, die ihn sich einverleiben, seine Kraft wird im Menschen umgewandelt – der Mensch macht sich ihn zueigen, die Körpergrenzen werden aufgehoben. Körpergrenzen werden aber auch durch die heutige gentechnische Reproduzierbarkeit aufgehoben – wieder einmal rückt das Tier in die Rolle des Materials.

Im Werk von Beuys steht der Mensch immer in Verbindung mit der Natur, sein Körper wird zum transformierbaren Material. So tritt der Mensch in seinem Werk fast immer in Gestalt der Frau in Erscheinung²⁶⁶, die Frau, die gebären kann, und Leben formt, sich selbst aber auch in diesem Prozess verändert. Franz Joseph Van der Grinten beschreibt den Menschen im Werk

²⁶³ Anne Hoormann: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München, 2007. S. 35.

²⁶⁴ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 102.

²⁶⁵ vgl. Anne Hoormann: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München, 2007. S. 31.

²⁶⁶ vgl. Barbara Strieder: Joseph Beuys – Kopf und Sinne. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 131-141. S. 132.

von Beuys folgendermaßen: „Er ist da und lebt.“²⁶⁷ - Leben bedeutet Energiefluss, Veränderung. Der Kopf des Menschen ist durch seine Sinnesorgane mit dem Kosmos verbunden.²⁶⁸

In Beuys selbst findet sich die Verwandlung von Mensch zu Übermensch wieder, der Übergang von Kunstfigur zum Schamanen und vom Schamanen zum Tier. Als Mensch ist ihm aber auch der grundsätzliche biologische Transformationsprozess zueigen.

Aufgrund der überaus wichtigen Bedeutung der Figur des Schamanen, sei im Folgenden seine Körperlichkeit und Transformationsfähigkeit beschrieben. Der Schamane ist an das Tier gebunden, wie auch das Tier an den Schamanen.²⁶⁹ Er besitzt eine Tiermutter, die sich ihm nur sehr selten zeigt. Einige berichten von einem einmaligen Besuch der Tiermutter vor dem Tod des Schamanen, andere berichten, dass sie bei seiner Geburt, bei seinem Tod, und wenn der Schamane im Sterben liegt, auftritt.²⁷⁰ Das Alter ego, das andere Ich des Schamanen ist ein Tier, das ihm innewohnt, zusätzlich besitzt er die Fähigkeit, sich in ein Tier zu verwandeln.²⁷¹ Beuys verweist durch sein äußeres Erscheinungsbild auf diese mystische Figur, zugleich kann er nicht auf die Figur des Schamanen reduziert werden – sie ist lediglich eine Brücke zum Verständnis der grenzübergreifenden Materialität von Mensch und Tier.

3.3.1 „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ 1965

„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ ist der Name der Aktion, die am 26. November 1965 in der Galerie Schmela in Düsseldorf aufgeführt wird. Anlass ist die Eröffnung der ersten Einzelausstellung von Beuys „...irgend ein Strang...“ in einer öffentlichen Galerie. Beuys tritt hier einmal ohne Hut, dafür mit einem vollkommen von Honig und Blattgold bedeckten Kopf in Erscheinung. Gold im Wert von 200 DM schmückt sein Haupt. Im Arm hält er einen toten Hasen, den er lange Zeit ansieht. Diese zunächst ziemlich regungslose „Skulptur Beuys“ sitzt auf einem Stuhl in der Ecke der Galerie, gleich neben der Eingangstür, sodass niemand an ihr vorbei sehen kann, ohne ihr Beachtung zu schenken. Nach einiger Zeit steht Beuys auf, und führt den Hasen durch den Raum. Er bleibt mit ihm vor den Bildern der Galerie stehen, und es sieht tatsächlich so aus, als würde er dem Hasen diese Kunstwerke erklären. Er lässt den Hasen mit seiner Pfote die Bilder berühren, spricht mit ihm. Hie und da durchquert er den drei Meter breiten, acht Meter langen Raum - muss dabei über einen

²⁶⁷ Franz Joseph van der Grinten: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 9-12. S. 11.

²⁶⁸ vgl. Barbara Strieder: Joseph Beuys – Kopf und Sinne. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 131-141. S. 138.

²⁶⁹ vgl. Claudia List: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst. Stuttgart/ Zürich: Belser, 1993. S. 232.

²⁷⁰ vgl. Karl Sälzle: Tier und Mensch. Gottheit und Dämon. München, 1965. S. 200.

²⁷¹ vgl. Ebd., S. 198.

verdorrten Tannenbaum steigen, der in der Mitte des Raumes platziert ist. Am rechten Fuß trägt Beuys eine Eisensohle, die durch ein Mikrophon verstärkt, ein klackerndes Geräusch beim Gehen erzeugt. Heiner Stachelhaus beschreibt dieses Bild folgendermaßen: „Alles ist von unbeschreiblicher Zärtlichkeit und von großer Konzentration.“²⁷²

Das Publikum kann die ganze Aktion von außen, durch ein großes Schaufenster betrachten. Alfred Schmela, der Besitzer der Galerie, zieht von innen die Fenstervorhänge beiseite, und gibt den Blick auf den vergoldeten Beuys mit seinem Hasen, frei. Die unverständlichen Lautbildungen und Geräusche von Beuys dringen leise durch die geöffneten Oberlichter des Raumes. Nach rund drei Stunden werden dann die Türen der Galerie für das Publikum geöffnet. Beuys hat zusammen mit dem Hasen erneut seinen Platz auf dem Sessel eingenommen.

Theodora Vischer erklärt das Agieren von Beuys:

Über die unentschlüsselte Bild- und Aussagewelt der Objekte und Zeichnungen in der Ausstellung legt sich mit der Aktion eine zweite Schicht von Bildern und Eindrücken, die nicht wie der Text zum Bild, die Erklärung zum Rätsel funktioniert, sondern die die anschaulich imaginäre Ebene der Bildwerke noch verdoppelt.²⁷³

Wieder einmal geht es Beuys nicht um ein Verstehen im rationalen Sinn, vielmehr soll ein Verstehen durch Gefühle und Intuition – über das Unterbewusste zum Ausdruck kommen. Honig, Gold und Hase sind die zentralen Materialien dieser Aktion – nicht zu vergessen ist der eigene Körper des Künstlers. Den Hut hat Beuys abgenommen, seinen gesamten Kopf mit Honig eingerieben und extrem dünnen Blattgold ummantelt. Der Kopf als Sitz des Denkens, als Lenker des Verstandes wird durch die beiden positiv konnotierten Materialien Honig und Gold aufgewertet – der Kopf als Autorität des Körpers wird im Gegensatz zu den anderen Körperteilen kenntlich gemacht und ausgezeichnet. Der Kopf als Zentrum der Gedankenwelt erhält durch seine zweite und dritte Haut eine spirituelle Ausstrahlung – verweist auf die Intuition, um die es im Verständnis der Kunstwerke gehen soll. Gold und Honig sind kostbare Materialien unserer Umwelt, sie stehen aber nicht nur für ihren Reichtum (Reichtum des Wertes beim Gold, Reichtum an Bestandteilen beim Honig), sondern sie verweisen auch auf Lebendigkeit, auf das Sinnliche – die leuchtende gelbgoldene Farbe ist Ausdruck dieser Kräfte. Übertragen auf den Kopf kann es im Honiggoldkopf keine starren Gedankengänge und kein Sterben von Ideen geben. Die Materialien durchdringen den Geist und beleben ihn.

²⁷² Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 171.

²⁷³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 110.

Zusätzlich steht der Honig in der Theorie von Beuys ohnehin für die Repräsentation des Denkens. Die Biene produziert den Honig – der Mensch produziert Ideen und Gedanken.²⁷⁴ Zugleich assoziiert man auch den alltäglichen Genuss von Honig, bei der Betrachtung von Beuys. „Mit dem Honig werden hingegen die Sinne angesprochen – Geschmack, Duft und die gelbgoldene Farbe sind ›sinnliche‹ Merkmale.“²⁷⁵

Beuys gibt seine Gedanken zu seinen Bildern weiter. Er kommuniziert sie jedoch nicht an die Menschen, sondern an den Hasen, der in seinen Armen liegt. Das, im lebendigen Zustand bewegte Tier ist ganz ruhig und scheint die Worte von Beuys aufzunehmen. Die Verwendung eines toten Hasen ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Beuys von dem in seinen Armen liegenden Tier verstanden werden will, und dass er dem toten Hasen eine höhere Intelligenz zuschreibt. Die Sprache von Beuys wird in den Erklärungen zum klanglichen Material und erhält dadurch plastische Qualität.²⁷⁶ Er kommuniziert durch Laute und Geräusche, spricht auf einer sinnlichen Ebene, die mehr Bedeutung zulässt, daher als plastisch angesehen werden kann. Zudem ist die Sprache als Plastik zu erkennen, die vom Menschen geformt wird. Die Verwendung von akustischen Elementen verstärkt zusätzlich die Verbindung zur Natur und zur Erde – zum Ursprünglichen, das nicht nach einer konkret geformten Sprache verlangt. Auch die Eisensohle, die an seinem Schuh befestigt ist und bei jedem Schritt ertönt, verweist auf die Ursprünglichkeit von Geräuschen. Zugleich scheint dieses Klackern den Takt der Aktion anzugeben.

In dieser Aktion wird das Material Körper auf zwei unterschiedliche Arten präsentiert. Einmal in Form von Beuys, das andere Mal in Form des Hasen. Dennoch agieren beide Körper in so großer Harmonie, dass man eine Einheit von Mensch und Tier erkennen kann. Gesten sowie Denken scheinen zwischen den beiden Materialien zu zirkulieren, Verbindungen entstehen – Energie fließt. Reinhard Ermen kommentiert diesen Anblick folgendermaßen: „Mann und Hase scheinen ganz für sich zu sein, und manchmal ließ Beuys das Tier über den Boden stolzieren, indem er selber auf allen vieren kriechend, die Ohren in den Mund nahm.“²⁷⁷ Beuys haucht dem Hasen Leben ein, gibt ihm etwas von der Lebendigkeit seines Körpers, von seinen Bewegungen ab.

„Beuys hat sich stets intensiv mit dem Schmerz, mit Krankheit, Geburt, Leiden und Tod beschäftigt.“²⁷⁸ Der tote Hase ist für ihn spirituell noch lebendig, und gerne erklärt er ihm

²⁷⁴ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 104.

²⁷⁵ Ebd., S. 105.

²⁷⁶ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 111.

²⁷⁷ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 62.

²⁷⁸ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 79.

seine künstlerische Welt, sein Kunstverständnis. Mit dem toten Hasen bewirkt er auch ein Gegenbild der Energie, will gerade dadurch Lebendigkeit und Kraft zeigen.

Hase und Beuys – diese Einheit wird ganze drei Stunden lang nicht durchbrochen. Die beiden Körper durchwandern in voller Konzentration auf sich und die Bilder die Räumlichkeiten der Galerie. Das Publikum bleibt ausgeschlossen, kann die Aktion nur durch die Fenster der Galerie verfolgen. Götz Adriani äußert im Bezug auf diese Aktion unter anderem folgende Gedanken: „Es geht darum, den Fragecharakter der Aktionen durch das Absurde zu intensivieren.“²⁷⁹ Und weiters:

[...] Indizien für die Absicht, durch die Intensität des Interrogativen und durch formal Absurdes dem Aktionszuschauer einen Hinweis darauf zu geben, daß für die menschliche Existenz nicht nur der Intellekt, sondern alle Formen der Sensitivität und Intuition von Bedeutung sind.²⁸⁰

Beuys weist so auf ein besseres Verstehen oder Erfassen seines Werkes hin.

Auch dem Holzstuhl muss man einige Aufmerksamkeit schenken, handelt es sich hier doch um einen von Beuys präparierten wärmenden Stuhl. Ein Sesselbein ist mit einer dicken Filzrolle eingewickelt. Vor dem Sessel liegen eine Filzsohle, unter ihm ein Knochen und ein Mikrofon. Anfang und Ende der Aktion werden durch die Ruhe von Beuys auf dem Sessel ausgedrückt. Es scheint so, als könnte er an diesem Platz seine gerade verbrauchten Energien wieder aufladen.

3.3.2 „I like America and America likes Me“ 1974

Die Aktion „I like America and America likes Me“ 1974 stellt eine der letzten Aktionen von Beuys dar, in denen sein Körper als kreatives Material agierte. Von 21. bis 25. Mai 1974 zeigt Beuys täglich von zehn bis achtzehn Uhr diese Aktion in der New Yorker Galerie René Block. Der Kojote Little John ist sein Partner - einige behördliche Hürden mussten in Vorfeld überwunden werden, um eine Genehmigung für den Kojoten als Aktionspartner zu ermöglichen.

Beuys möchte mit dem ursprünglichen Amerika in Kontakt treten, der Kojote als Vertreter der Ureinwohner soll während der gesamten Aktion sein Berührungspunkt zum Land sein. Jedem anderen Kontakt und Eindruck verweigert sich der Künstler. Aus diesem Grund wird Beuys bereits am New Yorker Airport in Filz eingehüllt, auf eine Krankenwagenbahre gelegt und mit einem verhängten Krankenwagen in die Galerie gebracht. Von Kopf bis Fuß ist er

²⁷⁹ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 99.

²⁸⁰ Ebd., S. 99.

eingewickelt, nicht einmal sehen kann er mehr. Amerika soll seine Sinne nicht berühren. Dass Beuys den Boden der Galerie berührt, kann er nicht verhindern. Die Gründe für Beuys abwehrende Haltung gegenüber Amerika sind politischer und wirtschaftlicher Art. Weder ist er mit dem kriegerischen Eingreifen in Vietnam, noch mit dem am Konsum orientierten Kunstmarkt einverstanden.

Zusammen mit dem Kojoten wird er in einem durch ein Gitter abgesperrten Raum der Galerie die nächsten Tage leben. Utensilien, die Beuys in dieser Aktion gebrauchen wird, sind Handschuhe, ein Spazierstock, eine Taschenlampe, Filzbahnen, eine Triangel und Ausgaben des „Wall Street Journal“. Ein Stück Hasenfell trägt er auf seiner Weste. Wie nun aber verbringen Mensch und Tier diese gemeinsame Zeit?

Zunächst einmal kümmert sich Beuys um das Wohl des Kojoten, indem er ihm Essen und Trinken gibt. Er hält seine Hände schützend über das Tier und beginnt, nach diesem Eröffnungsritual seine Gegenstände im Raum zu verteilen. Das Tier wiederum reagiert mit der Geste des Zueigenmachens, markiert die Gegenstände mit Urin und umkreist immer wieder den Künstler. Beuys beginnt nun mit seiner Verwandlung, wickelt sich in Filz ein, sodass nur noch der Holzstab aus dem oberen Ende des „Filzmenschen“ herausieht, die Figur des Hirten wird durch diese Geste deutlich verkörpert. In einer Art Demutsgeste, verbeugt sich Beuys, wenn sich der Kojote nähert, richtet sich auf, wenn Little John wieder auf Abstand geht.

Jeden Tag ordnet er die neuen Auflagen der Zeitung zu Stapeln von je 25 Exemplaren. Der Kojote beschäftigt sich mit dem Filz, den Handschuhen. Mensch und Tier tauschen sogar für kurze Zeit Lager, Beuys bettet sich auf Stroh, der Kojote macht sich auf dem Filz sein Lager zurecht. Beuys umwickelt die Taschenlampe mit Filz oder schlägt an seine Triangel, die er um den Hals gebunden trägt. Von Zeit zu Zeit ertönt von einem Tonband das Geräusch von Turbinen. Beuys klopft mit seinem Hirtenstock auf den Boden. Das Tier läuft umher, trinkt aus seinem Napf oder versucht diesen zu bewegen. Durch immer wieder gleiche Abläufe wird die Aktion zum Ritual transformiert.

Letztendlich gewöhnen sich Beuys und der Kojote aneinander, Mensch und Tier lernen nebeneinander – miteinander zu leben.²⁸¹ Während der Kojote zunächst noch durch Urinieren sein Revier markiert, oder gespannt auflauert, gewöhnt er sich langsam an die Gestalt, mit der er hier auf kleinstem Raum lebt. Beuys überlässt dem Tier seine Handschuhe zum Spiel, stellvertretend für seine eigenen Hände erfolgen dadurch Berührungen zwischen Beuys und dem Tier.

²⁸¹ Beuys beginnt schon bald den Kojoten zu streicheln, auch wenn diese Geste der Zuneigung zunächst noch mit Handschuhen vollzogen wird.

Beuys kommuniziert mit Little John, das Turbinengeräusch, durchbricht für kurze Zeit diese Dialogeinheiten. Zwischendurch gönnt sich Beuys kleine Zigarettenpausen, oder begrüßt Freunde, die gekommen sind um ihn zu sehen.

Beuys stellt durch sein Verhalten eine kleine Wiedergutmachung an der Seele des Kojoten dar. Bevor er Amerika verlässt, drückt er das Tier zum Abschied an sich und verteilt das Stroh im Raum. Er geht wie er gekommen war – mit Krankenwagen, Sirenen und in Filz eingewickelt, verlässt Beuys Amerika. Auch durch den Auf- und Abtritt von Beuys wird das Stück „Kojote“, das hier präsentiert wird, in einen bedeutungsschweren Rahmen gelegt. Beuys als stehende, hockende, kniende oder liegende Figur, in Filz eingehüllt oder nicht, und der Kojote, waren die Darsteller.

Kommt bereits in der Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ 1965 eine Kommunikation zwischen dem menschlichen und dem tierischen Körper zustande, so erfährt diese Begegnung, im Zusammenleben mit dem Kojoten noch eine Steigerung. Beuys, der sich auch in der Welt der Tiere zuhause fühlt, schlüpft einmal mehr in die Rolle des Vermittlers zwischen Mensch und Tier. Beuys präsentiert sich in der Verkörperung des Hirten. Der Hirte trifft hier genau genommen auf einen Feind seiner Herde.²⁸² Doch der Kojote wird bei Beuys nicht wie einst von den Amerikanern als Feind gesehen. Vielmehr ist er der Vertreter der Amerikaner und der einzige Berührungspunkt, den Beuys mit sich in Kontakt treten lässt. Der Kojote steht für die unterdrückte Seele, zugleich repräsentiert er das Natürliche, das Beuys an sich heran lässt. Kojote und Indianer wurden einst aus ihrem Heimatland verjagt²⁸³, heute sieht Beuys in ihnen den letzten Rest Menschlichkeit des amerikanischen Volkes.

Die Handlungseinheiten der Aktion schwanken zwischen würdig und still sowie zwischen angespannt und laut. Mensch und Tier begegnen einander auf unterschiedliche Weise – die Bewegungs- und Geräuschkulisse ist Abbild dieser, zunächst von Unsicherheiten geprägten Zusammenkunft. Beuys versucht sich dem Tier anzunähern - durch eine Klang- und Geräuschsprache wie auch durch seine äußere Erscheinung. „In der Gegenüberstellung von Mensch und Tier entstand der Eindruck, als sei der Filz das ›Fell‹ oder die Haut des ›Eurasiers‹.“²⁸⁴ Ähnlich einem zweiten Kleidungsstück verstärkt Beuys durch den Filz seine äußere Schicht.

²⁸² vgl. Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin, 1996. S. 201.

²⁸³ vgl. Ebd., S. 201.

²⁸⁴ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 215.

Filz besteht zu einem Großteil aus Schafwolle – das Schaf wiederum ist ein dem Kojoten unterworfenen Tier, es ist schwächer als er. Durch die vollkommene Einwickelung in Filz drückt Beuys seine Unterwürfigkeit vor dem Tier aus. Seine Transformationsbereitschaft drückt er auch durch Rückgriffe auf schamanische Kennzeichen aus. So kann man auch die von Beuys verwendete Triangel mit der Trommel des Schamanen vergleichen.²⁸⁵

In der Aktion wird ein Ritual ausgelebt. Ein Ritual, das gegliedert und unterteilt ist, indem mythisch aufgeladene Gegenstände wie Filz, Triangel oder Stab zum Einsatz kommen und das durch bedeutungsschwere Gesten eine Annäherung zwischen Mensch und Tier erlaubt.

Beuys vollzog eine Abfolge von symbolischen Handlungen, die in ihm bestimmte Kräfte freisetzen. Er lebte ein Ritual der Heilung, nahm sich der Wunden der anderen stellvertretend an (stellvertretend für die der Indianer). Im Schamanismus bildet der rituelle Tod die Voraussetzung für Heilung, Weisheit, Wiedergeburt. Beuys lebte die Krise und den rituellen Tod, bis er den Einklang mit Natur, Geschichte und Mensch erreicht hatte.²⁸⁶

Beuys steht Amerika zweifelsohne nicht neutral gegenüber, er möchte dennoch versuchen, durch seine Person den traumatischen Punkt der Geschichte Amerikas zu bewältigen. Durch diese Überwindung sei vielleicht ein neuer Anfang möglich – Beuys glaubt an ein besseres Amerika, die Kommunikation zwischen Mensch und Tier ist ein Anfang. Zusätzlich bezieht sich Beuys in seiner Aktion generell auf die Spaltung von Kulturen und Traditionen. Ein Thema, das auch in den ›Eurasia‹-Arbeiten vorrangig behandelt wird.²⁸⁷

²⁸⁵ vgl. Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 220.

²⁸⁶ Ebd., S. 220.

²⁸⁷ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 210.

4. Kapitel: Feste Stoffe

Die Heftigkeit, Härte, die Kohärenz als die Eigenschaft, worauf die Trag- und Haltkraft beruht, sind Bedingungen des Materials, welche zunächst nur die handwerksmäßige Seite der Baukunst angeben. Doch stehen auch sie schon mit der ästhetischen in einem untrennbaren Zusammenhang [...].²⁸⁸

Einen Festkörper als Ausgangspunkt zu nehmen, ist eine bewusste Entscheidung des Künstlers. Eignen sich doch feste Körper besonders gut dazu, sich dem Künstler zu unterwerfen, sich einer speziellen Form unterzuordnen. Auch Beuys verwendet in seiner Arbeit feste Stoffe. Materialien wie Erde, Holz, Stein und Schmutz, Gold, Kupfer, Blei und Filz haben einen festen Platz in seinem Werk eingenommen. Dennoch zwingt er ihnen keine Form auf, die das Sosein der Materialien überschatten würde. Vielmehr setzt er sie ihrer Ursprünglichkeit gemäß ein. Das Kunstwerk bekommt vor allem durch die Verwendung eines spezifischen Materials ein Sprachrohr. Feste Körper zu verwenden bedeutet für Beuys keine Flucht in die Starrheit. Holz kann durch das Wachstum des Baumes belebt sein, der Filz wiederum zeichnet sich durch seine Speicherfähigkeit aus – ist Produzent von Wärme. Robert Smithson schreibt über die Eigenschaft von Festkörpern:

Jemand mag ›hohle‹ Körper ablehnen und ›massive Materialien‹ vorziehen, aber kein Material ist wirklich massiv, alle sind mit Hohlräumen und Rissen durchsetzt. Festkörper sind Partikelstrukturen um einen Energiefluß herum, sie sind objektive Illusionen, die mit Körnchen von Materie besetzt sind, eine Ansammlung von Oberflächen, die jederzeit zerbrechen können.²⁸⁹

Beuys sieht diese Zerbrechlichkeit und setzt sie bewusst in Szene. Die Materialien haben in seinen Kunstwerken Raum zu wirken, auch wenn sie zu verharren scheinen. Sie wirken in sich selbst oder in Bezug aufeinander, sodass der Energiefluss sichtbar wird.

4.1 Erde

4.1.1 Zusammensetzung/ Eigenschaften

Der physikalische Stoff Erde hat unterschiedliche Farben sowie Formen. Er tritt als Humus oder Schutt, als Sand oder Schlamm in Erscheinung. Nur schwer lässt sich Erde formen. Form entsteht vielmehr durch ihr Eigengewicht. Dennoch ist Erde ein unglaublich vielseitiger Stoff.

²⁸⁸ Friedrich Theodor Vischer: Das Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 44-51. S. 45.

²⁸⁹ Robert Smithson: Erdprojekte. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 265-267. S. 266.

Erde ist transportabel und speicherfähig, hat ein Gedächtnis, und birgt Erinnerungen, beispielsweise in Form von Spuren - zugleich ist die Erde selbst eine Spur.

In den Arbeiten von Beuys ist der Einsatz von Erde in Form des Tons immer wieder zu bemerken. Aufgrund dieser Tatsache, sei der Ton an dieser Stelle im speziellen ausgewiesen. Tonerde ist das Verwitterungsprodukt von feldspathaltigem Gestein und kann in Verbindung mit Wasser zu gut formbarem Ton umgestaltet werden. Man kann Ton trocknen, brennen und glasieren. Eine höhere Stabilität erlangt er durch Brennen – hier verringert er deutlich sein Volumen, zusätzlich wird die Wasseraufnahme verhindert. Generell ist Ton ein leicht zu handhabendes und bearbeitbares Material. Der Philosoph Moritz Carrière²⁹⁰ schreibt über den Ton:

Der Thon in seiner Festigkeit, Zähigkeit und Schwere steht dem organischen Leben am nächsten.[...]Der Thon hat das Fleischige durch die Dichtigkeit, und er hat etwas von der Befreiung des Stofflichen zu organischer Belebung durch das innere flüssig gewordene Bewegte.²⁹¹

Die Beziehung zwischen Mensch und Ton ist in dieser Beschreibung besonders deutlich erkennbar.

4.1.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

„Und jetzt erst wird voll bewußt, daß die Erde sozusagen die einzige Möglichkeit ist für die Entwicklung des Menschen.“²⁹² Erde, die Kraft „[...] die Alles hervorbringt und zurücknimmt, zum Kristall oder zu Staub werden lässt.“²⁹³

Erde bezeichnet nicht nur den Stoff - das Material, sondern Erde bezeichnet auch den Körper unseres Planeten. Erde birgt Geschichten, Erfahrungen, Leben. Die Bedeutung des Materials wird bereits in der aristotelischen Philosophie veranschaulicht. Erde gehört hier, neben Feuer, Wasser und Luft zu den vier Elementen. Noch bis ins 19. Jahrhundert gilt Erde als Ursprung des Lebens, des Entstehens und Vergehens. Nur langsam werden Fortschritte über die Kenntnis der Erde in der Forschung, auch im Denken der Menschen verankert. Physikalische sowie auch chemische Erklärungen laufen dem bedeutungsschweren Element Erde hinterher. Monika Wagner bezeichnet Erde als einen der Naturstoffe, der sich doch von den anderen

²⁹⁰ 1817-1895.

²⁹¹ Moritz Carrière: Maß, Material und Farbe. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 51-54. S. 53-54.

²⁹² Clara Bodemann-Ritter[Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/ 1972. Berlin, 1997. S. 72.

²⁹³ Franz Joseph Van der Grinten: Alle Materie ist auf ihre Weise belebt. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 11-12. S. 11.

abgrenzt: „Bei kaum einem dieser Stoffe klafft das Verhältnis von ahistorischem Anschein und historischer Betrachtung weiter auseinander als bei Erde.“²⁹⁴ Erde ist wertvoll und heilig, zugleich jedoch auch wertlos.²⁹⁵

Der Verbindung zur Erde im Totenkult sowie bei Staatspraktiken hat sich bis heute erhalten. In der Zeit des Nationalsozialismus ist eine besondere Verbindung von Mensch und eigenem Land, zur eigenen Erde, propagiert worden. Blut- und Bodenideologie sind die Schlagwörter einer von Krieg und Gewalt dominierten Zeit. Erde birgt unsere Gesellschaft. Karl Marx sah in ihr eine Proviantkammer wie auch das ursprüngliche Arsenal von Arbeitsmitteln.²⁹⁶ Unsere „Mutter Erde“ verweist auf den ursprünglichen und schützenden Wert des Materials, auf die Verbindung zur Natur und zur Landwirtschaft. Durch den Namen „Mutter Erde“, und durch seine Konnotation als passiver Part wird der Urstoff aber zugleich auch als genuin weibliches Material ausgewiesen. Auch Monika Wagner macht dies deutlich: „[...] Erde wie Farbe, werden als flexible, amorphe Materialien, als Matrix, seit jeher weiblich gedacht.“²⁹⁷

Interessant ist die Tatsache, dass Erde bis heute als allgegenwärtiger Urstoff gesehen wird, betrachtet man jedoch das Verhältnis zu diesem Stoff in der heutigen Zeit genauer, so wird erkennbar, dass die meisten Menschen heute ohne jeglichem Bezug zur Erde aufwachsen. Die Erde scheint aus dem Lebensumfeld Stadt, in dem die meisten Menschen heute ansässig sind, wie verbannt.

Auch Ton kann als so genannter Urstoff bezeichnet werden. In Form des Backsteins tritt er als Baumaterial auf, verbreitet ist er aber auch in Form von Gefäßen. Tonerde ist mit dem Lehm verwandt, der zur Herstellung von Ziegeln Verwendung findet, und aus dessen Stoff laut Schöpfungsgeschichte, der Mensch entstanden ist.

Werkstücke aus Ton sind bereits aus prähistorischer Zeit nachweisbar. Tönerne Gefäße, Wandbekleidungen, Gesetzestafeln und Grabbeigaben sind aus dem vorderasiatischen Raum belegt und zu großem Teil erhalten geblieben. Aus dem Mittelalter sind nur wenige Tonplastiken bekannt. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts werden jedoch Serien von Tonfiguren hergestellt, die als Ersatz für teure Holzschnitzereien in der Kirche eingesetzt werden. In Italien setzt die Herstellung von monumentalen Skulpturen und Reliefs zu diesen Zwecken bereits schon ein wenig früher ein, und setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort.

²⁹⁴ Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, 2001. S. 110.

²⁹⁵ vgl. Ebd., S. 111.

²⁹⁶ Karl Marx: *Der Arbeitsprozeß*. In: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main, 2005. S. 20-21. S. 21.

²⁹⁷ Ebd., S. 45.

4.1.3 Verwendung in der Kunst

Erde zählt so wie Holz zu den „armen Materialien“²⁹⁸ in der Kunst – durch dieses Adjektiv geht man auf die Einfachheit der Materialien – nicht auf ihren Wert, ein. In der Kunst ist dieses Material ebenso bedeutungsschwer, wie auch flexibel, zählt zu den weit verbreiteten Materialien der zeitgenössischen Kunst. Vor allem in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wenden sich viele Künstler von der Pop-art Bewegung ab, und dem Material Erde zu. Weg vom Kunststoff und den Verbindungen zur Konsumgesellschaft, hin zu Erdmaterialien, lautet der Ruf der Arte Povera in Europa und der Land-art in den USA. In den Grabungen und Sprengungen Michael Heizers in den 1960er Jahren, spricht Erde ihre eigene Sprache.

Künstler bewerten das Material im positiven, wie auch im negativen Sinn – Erde erscheint in ihrer Bedeutung flexibel. Der Künstler Walter de Maria erschafft Erdräume. 1980 beispielsweise schüttete er die Räume einer New Yorker Galerie mit Erde aus. Er zeigt Natur im Großstadtdschungel. In einem von ihm 1968 geschaffenen Erdhaufen wiederum wird die Erde zum negativ konnotierten Dreck. Kriegsschutt und ökologische Verseuchung werden so wie die „Elementarnatur“²⁹⁹ zur Schau gestellt. Da die Formung von Erde oft schwierig ist, verwenden Künstler wie Joseph Beuys oder Magdalena Jetelová die geometrische Form des Kegels, die bei der Schüttung von selbst entsteht. Künstler verwenden Erde als Zeichen der Kultur oder des Menschen selbst. Nikolaus Lang beispielsweise verwendet Torf als Bildhauermaterial und symbolisiert so die Formung des Menschen aus der Erde.

Interessant ist die Tatsache, dass der Einzug der Erde im Kunstraum, mit der Medialisierung des Kunstraumes Hand in Hand geht. Anscheinend ist es für einige Künstler notwendig, den Gegenpol der Medialisierung ebenfalls auszustellen. In der Kunst des 20. Jahrhunderts werden diese zwei Räume immer wieder miteinander verglichen. Zwei Kräfte, die das Gegensätzliche präsentieren, oder sich ergänzen – der Urstoff gegen die Gesetze der neuen Welt. Anlässlich der ersten Mediale 1992 in Hamburg nimmt sich Bob Wilson dieses Themas an. Während in den Räumlichkeiten der Ausstellung neue mediale Welten vorgestellt werden, hat der Künstler den Estrich mit Lehmschlick ausgekleidet. Lehm in getrocknetem Zustand zeigte seine Bruchstellen, veranschaulicht die pure Materialität und verkörpert so die Grundlage der immateriellen Medienwelt.

Vergleicht man Ton mit anderen künstlerischen Materialien, so ist er in der Wertehierarchie ziemlich weit unten angesiedelt. In der Renaissance verwendet man Ton zur Herstellung von

²⁹⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 92.

²⁹⁹ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 76.

plastischen Skizzen, die bei der Formfindung von Skulpturen eingesetzt werden. Diese „bozzetti“³⁰⁰ erhalten zunehmend an Bedeutung, und entwickeln sich sogar zu Sammlerobjekten. Auch als Ausgangsform zum Bronzeguss kann man Ton gut verwenden. Michelangelo hält diese Bedeutung fest. Beide Verwendungsarten werden bis ins 19. Jahrhundert hinein praktiziert. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts stellt Honoré Daumier bereits karikierende Plastiken aus Ton her.

Die Bedeutung des Tons als plastisches Medium verflüchtigt sich jedoch, als man im Sinne der Materialgerechtigkeit, Widerstand im Material sucht – diesem Wunsch kann der leicht formbare Ton nicht gerecht werden. Eine extreme Abwertung erfährt Ton in der Zeit des Nationalsozialismus, wo er als charakterloses Material angesehen wird. Die Moderne, im Gegensatz zu dieser Meinung, schätzt die Formbarkeit sowie auch die Verbindung zur Alltagswelt, die Ton in sich trägt. Als traditionsreiches und zugleich einfaches Material findet Ton auch in Keramikwerken seine Entsprechung. Ton dient aber auch zur Veranschaulichung von Spuren. Die Künstler der Arte Povera können Ton als armes Material für sich entdecken – seine Qualitäten schätzen. Man nimmt auf seine Verbreitungstechnik, auf seine Bedeutung in der Schöpfung Bezug, verbindet den Ton auch mit Weiblichkeitsmythen. Im Laufe der Zeit hat man sich den vielen und unterschiedlichen Bedeutungen des Tons angenommen, ihn immer wieder neu inszeniert und hat auch auf alte Bedeutungen zurückgegriffen.

Generell zeigt sich also, dass sich Erde, je nach ihrer Zusammensetzung, zu unterschiedlicher künstlerischer Gestaltung eignet, und dadurch unterschiedliche Bedeutungen erfährt.³⁰¹

4.1.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys

Eine Verbindung zum Urstoff Erde, scheint für Beuys bereits in jungen Jahren als bedeutend. Die ersten Ausstellungen, die er als Kind veranstaltete, beschäftigten sich mit dieser Materie. 1928 erfolgt, traut man seinen Aussagen in „Lebenslauf/ Werklauf“ die Präsentation „Erste Ausstellung vom Ausheben eines Schützengrabens“ und „Ausstellung um den Unterschied zwischen lehmigen Sand und sandigem Lehm klarzumachen“. Im Alter von zwölf Jahren zeigt er eine „Ausstellung unter der Erde (flach untergraben)“.

Als Zeichen hat Beuys in seinem Schaffen das Kreuz für die Erde bestimmt. Das alles und zugleich nichts bedeutet, das zugleich den Ursprung sowie die Unterteilung des Lebens

³⁰⁰ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 227.

³⁰¹ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 114.

symbolisiert. Auch die Farbe Braun setzt Beuys oft und gerne ein – sie beschäftigt ihn immer wieder in seinem Werk. Braun verweist in verschiedenen Farbabstufungen auf die Farbe der Erde. Auch als Braunkreuz, oder getrocknetes Blut verweist Braun letztendlich wieder auf die Erde.

4.1.5 Erde - Ausgangspunkt des Materialinteresses

Theodora Vischer sieht das Material Erde als Dreh- und Angelpunkt der Beuyschen Theorie:

Materie verstanden als Urgrund nimmt in seinem bildnerischen Denken einen entscheidenden Platz ein. An ihr wird sowohl das Vergehen wie das Entstehen manifest, sie ist das einzige greifbare Zeugnis des ganzheitlichen Kreislaufs, der als solcher an einem sowohl materiellen wie auch immateriellen, kosmischen oder geistigen Bereich teilhat. Hier liegt die Begründung für das ausgeprägte Materialinteresse, das Beuys in seinem plastischen Schaffen an den Tag legt.³⁰²

Zum Transformationsgedanken von Beuys passt Erde auch in der Hinsicht gut, da sie schon seit frühester Zeit mit Verwandlungsprozessen in Verbindung gebracht wird. „Die Konzentration auf die Materie, wie Beuys sie im plastischen Schaffen entwickelt, ist eine Stellungnahme zugunsten der Wirklichkeit, von der die Materie eine Erscheinungsform ist.“³⁰³

Erde ist so wie Blut in den Köpfen vieler, noch immer mit rassistischen Ideologien und Denkstrukturen des Nationalsozialismus verbunden. Umso einleuchtender scheint es, dass zunächst gerade die Amerikaner ein sehr zwiespältiges Verhältnis zum deutschen Künstler Beuys hatten.

Eine Verbindung zur Materie - zur Erde, stellt die horizontale Ausrichtung vieler Plastiken von Beuys dar. Dadurch wird der Bezug zur Erde thematisiert, tritt diese auch nicht als Material in Erscheinung. Ein Beispiel dafür wären die Installation „Schneefall“ 1965 oder „Ende des 20. Jahrhunderts“ 1983-1985.³⁰⁴ In seiner Arbeit „Erde essen, Lehm essen“ 1963 geht Beuys hingegen auf die Verbindung von Erde als Urstoff des Menschen ein. Eine geöffnete Sardinenbüchse ist hier mit grauem Ton gefüllt.

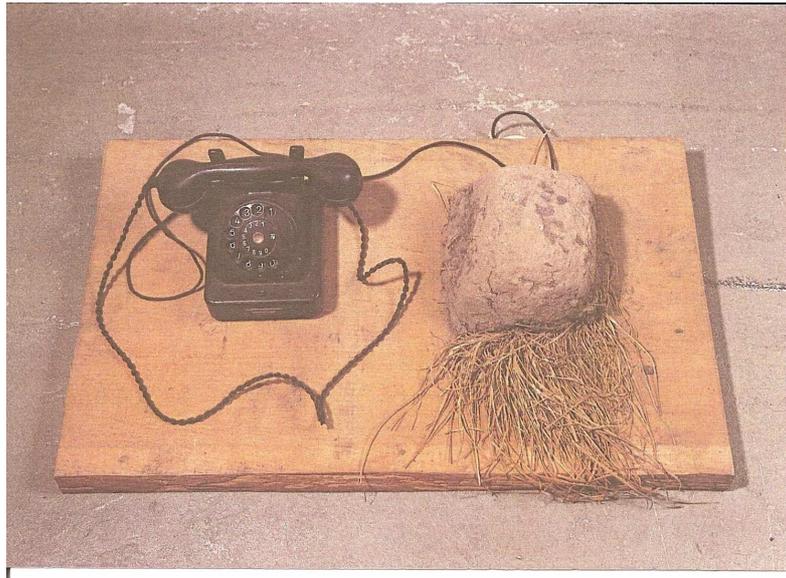
4.1.5.1 „Erdtelefon“ 1968

Von 20.-29. September 1968 stellt Beuys sein „Erdtelefon“ in Düsseldorf aus.

³⁰² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 143.

³⁰³ Ebd., S. 182.

³⁰⁴ vgl. Ebd., S. 143.



„Erdtelefon“³⁰⁵

Erde tritt als Material in verschiedenen Schöpfungsmythen auf. Schon hier wird erkennbar, dass ihr meist ein zweites Element hinzugefügt werden muss, um etwas entstehen zu lassen. Sei dies nun Feuer, ein Geist oder ein Wort. Durch dieses zweite Element wird der Erde Leben eingehaucht. Genau diese Verbindung zwischen Erde und einem nicht greifbaren zweiten Element wird hier thematisiert.

Telefon und Lehmklöß stehen einander gegenüber. Wer verleiht wem die Stimme? Wer gibt die Energie? Kann die Erde belebt, oder das Telefon benutzbar gemacht werden? Die Bedeutung der Plastik bezieht sich auf einen Energieaustausch, auf die Möglichkeit der Funktionsfähigkeit. Das Kabel, das hier unter der Holzplatte weitergeführt wird, trägt die Hoffnung auf Kommunikationsfähigkeit in sich – nicht alles ist hier sichtbar, die Funktionsfähigkeit kann nicht ausgeschlossen werden.

Die Verwendung des Lehmbrockens in Kombination mit dem Telefon ist befremdlich, kann dadurch aber neue Assoziationen entstehen lassen. Auch Götz Adriani kommentiert: „[Beuys zeigt] Objekte, die funktionsentfremdet eine andere, freiere Realität schaffen, weil sie nicht affirmativ Konsumkongruentes beinhalten.“³⁰⁶ Möchte Beuys hier auf eine Verbindung – auf einen Austausch zwischen Mensch und Natur hinweisen? Ist unsere Verbindung zu unserem Ursprung bereits so weit entfernt und utopisch wie das Telefon, das seine Energie aus der Erde bezieht? Die Plastik erinnert ebenso an das Bild des göttlichen Lebeneinhauchens. Hier könnte eine Stimme dem Lehmklumpen vielleicht ebenso Leben einhauchen.

³⁰⁵ Abbildung 2: Joseph Beuys: Skulptur „Erdtelefon“. Telefon, Kabelschnur, Lehmklumpen, Heu auf Holzbrett. Auf der Unterseite signiert „Joseph Beuys 68“. 20 × 47 × 76 cm. Privatsammlung. 1968.

³⁰⁶ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 106.

Aber auch Theodora Vischers Ansicht muss hier berücksichtigt werden: Elemente wie Kabel, Sonden oder Lampen tauchen bei Beuys ab 1951 auf. Weder haben sie etwas Natürliches, noch etwas Mystisches an sich – sie verweisen auf den physikalischen Bereich im Schaffen von Beuys. Primär sind sie als Zeichen für Energiekreisläufe, Magnetfelder, oder Akkumulatoren zu sehen.³⁰⁷

4.2 Stein/ Basalt

4.2.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Unter dem Überbegriff „Stein“ versteht man unterschiedlichste Gesteinsarten, die sich in Alter, Vorkommen und Eigenschaften unterscheiden - beispielsweise in Bezug auf Härte, Dichte, Gewicht oder Farbigkeit. Jeder Stein hat seine eigene Geschichte und Bedeutung - ob diese nun seine Entstehung oder Verwendung betrifft. Besonderes Augenmerk soll hier nun auf die Gesteinsart Basalt gelegt werden.

Basalt ist ein Ergussgestein, das durch die rasche Abkühlung von Gesteinsschmelze entsteht, wird daher zum Sediment- und Effusivgestein gezählt. Meist dringen die so entstandenen prismatischen Säulen bis zur Erdoberfläche empor und zeigen sich in gigantischen Formationen - haben eine sehr prägnante Erscheinung. Rein stofflich gesehen besteht Basalt aus einer Zusammensetzung von Augit, Feldspat und Magnesiteisenstein. Er ist dicht und hart, unbearbeitet hat er eine eher rötlich-braune Farbe, wohingegen der geschliffene Stein schwarz glänzend ist. Basalt ist ein sprödes Material, das unter Druck leicht springt – eine genaue und feine Bearbeitung scheint dadurch schwer möglich. Durch Hitze lässt sich der Stein, der aus einer gashaltigen Grundmasse besteht, aber auch wieder verflüssigen.

Weltweit ist er das am häufigsten vorkommende Gestein und findet vielerlei Verwendung – besonders als gegossenes Baumaterial. So wird der Basalt zur Straßenschotterung oder zur Straßenerschließung durch Pflastersteine eingesetzt, findet als Baumaterial und zur Isolierung Verwendung, wird aber auch als Grabstein eingesetzt. Verwitterter Basaltstein verwandelt sich in fruchtbare Erde, die zur Düngung von Pflanzen eingesetzt werden kann. Wird Basaltstein benötigt, so muss er in kleinen Stücken abgesprengt werden, als zugeschnittener Werkstein ist Basalt nicht erhältlich. Kommt es nun zum Einsatz des Steines, so muss sich der Arbeiter meist den naturgegebenen Formen des Basaltes anpassen.

³⁰⁷ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 145.

Seinen Namen hat der Basaltstein von der Region Basan, die im Osten des alten Palästina liegt. Er entwickelte sich aus dem Städtenamen, da der Boden dieser Region aus Lava entstanden ist.

4.2.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Basaltskulpturen aus vergangenen Zeiten findet man vor allem im alten Ägypten, im vorderen Orient oder in Mittelamerika. Hier entdecken die Hochkulturen der Azteken und Olmeken den Basaltstein für sich. Auch in Indien verwendet man diese Gesteinsart gerne. Hier gestaltet man Skulpturen hinduistischer Gottheiten - arbeitet oft sehr detailreich. In Rom wiederum findet man im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. Gefallen daran, Bronzestatuen mit Basalt nachzuahmen. Im 19. Jahrhundert sieht man Basalt dann als einen Stein, der die Intelligenz in der Natur aufwertet, während man bereits in der Romantik von seiner naturgegebenen Gestalt fasziniert war. Eine ortsspezifische Tradition hat der Basaltstein in Kassel. In Parkanlagen oder künstlichen Steinbrüchen setzt man ihn hier in Szene. Beuys greift diese Tradition mit dem Projekt „7000 Eichen“ 1982 auf.

4.2.3 Verwendung in der Kunst

Monika Wagner stellt fest: „In der Praxis künstlerischer Gestaltung gibt es keinen Werkstoff, der so weit verbreitet ist und aus dem so viele Kunstwerke vergangener Kulturen materialitär überliefert sind wie Stein.“³⁰⁸ Lediglich Holz ist vermutlich noch weiter verbreitet, doch nie kann es in seiner Verwendung an die Stabilität des Steins herankommen. „Stein ist das immer schon dagewesene, das ewige Material schlechthin.“³⁰⁹

Als einer der beliebtesten Steine zur Herstellung von Skulpturen gilt Marmor, der seit der Antike in diesem Kontext seine Erfüllung findet. Selbst als neue Materialien für die Kunst entdeckt werden - der Stein seine absolute Vormachtsstellung in diesem Bereich verliert, wird er vermehrt in der Architektur mit neuem Eifer eingesetzt.

Bei der Betrachtung des Steins als künstlerisches Material nimmt Basalt eine besondere Rolle ein. Im westlichen Kulturkreis wird er früher nur vereinzelt für bildhauerische Skulpturen verwendet. Generell wird diese Gesteinsart bis Mitte des 20. Jahrhunderts nur wenig beachtet. Gründe dafür sind seine Härte, die schwer umzugestaltende naturgegebene Form und seine bei der Bearbeitung auftretende Brüchigkeit. Nach 1960 wird der Basalt jedoch interessanter,

³⁰⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 170.

³⁰⁹ Ebd., S. 170.

findet er doch in der Erstellung von nicht-gegenständlichen Skulpturen seinen idealen Gebrauch.

Der Bildhauer Isamu Noguchi erstellt seit dem Ende der 1960er Jahre Skulpturen aus Basaltgestein. Für ihn ist der Kontrast von lediglich grob bis zu einem intensiv bearbeiteten Stein von besonderem Interesse. Mit dem Kontrast der unterschiedlichen Oberflächenbeschaffenheit setzten sich auch japanische Künstler wie Masayuki Nagare, Seiji Kunishima oder Nobuo Sekine auseinander. Das Interesse von japanischen Künstlern am Basalt erklärt sich durch die heimische Ästhetik des Wabi-Sabi. Diese besagt, dass man der Selbsttätigkeit eines Materials positiv gegenüber eingestellt ist. Oft bildet Basalt eine natürliche Patina die der japanische Vorstellung von „[...] Schönheit des Unvollkommenen, Zerbrochenen oder Verwitterten [...]“³¹⁰ entspricht.

Auch die Transformation des Gesteins von flüssig zu fest scheint für die Kunst des 20. Jahrhunderts von Interesse. Dadurch können naturgeschichtliche sowie auch politische Bewegungen veranschaulicht werden. Der Bildhauer Franciszek Duszenko, der gemeinsam mit dem Architekten Adam Haupt die Gedenkstätte des Konzentrationslagers Treblinka entwirft – verwendet für dieses Werk bewusst Basalt. Als Metapher für den Holocaust wird hier geschmolzener Basalt eingesetzt, der eine Fläche bedeckt. Die Basaltfläche befindet sich dort, wo man einst die Leichen verbrannt hat.

Viele Künstler des 20. Jahrhunderts veranschaulichen die Beweglichkeit und die Natürlichkeit der Steine. Man weist auf die Herauslösung aus dem Felsen hin, zeigt Bohrlöcher an sichtbaren Stellen oder achtet nicht mehr auf eine Verdeckung der Spaltfugen.

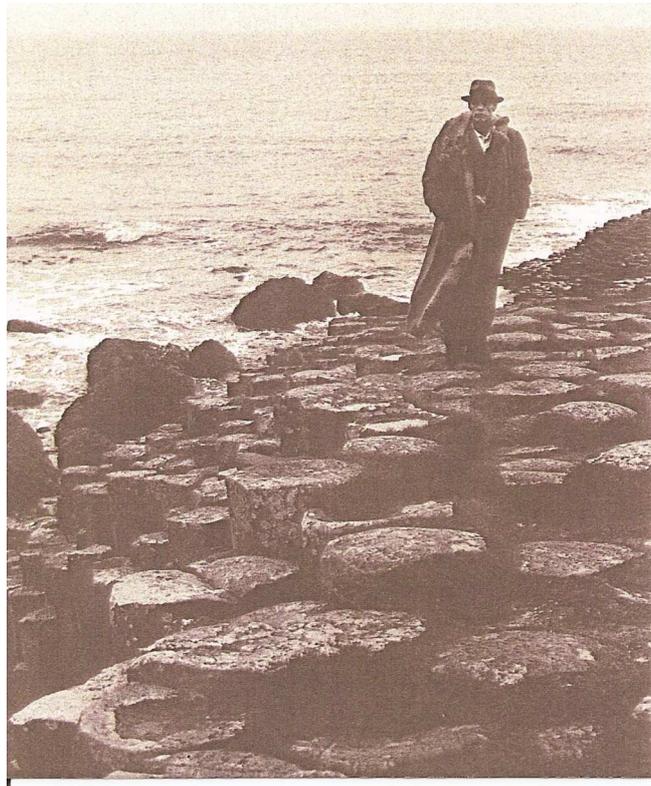
4.2.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys

Die Arbeit mit Stein, ist schon sehr früh in der künstlerischen Laufbahn von Beuys verankert, da er bei der Aufnahme seines Kunststudiums an der Düsseldorfer Akademie zunächst dem Bildhauer Joseph Enseling als Schüler zugeteilt wird. Unter seinem zweiten Lehrer Ewald Mataré erstellt er 1951 eine seiner ersten monumentalen Steinarbeiten. Das Grabmal für Heinrich und Maria Nauen wird vom Lehrer entworfen und von Schüler Beuys aus Stein geschlagen.

1974 besuchte Beuys den Giant's Causeway in Antrim. Diese mächtige Basaltsteinsformation war einst aus Lava entstanden. Natürlich war dieser Hintergrund für Beuys faszinierend, beschäftigt er sich doch ständig mit der Transformation von Materialien. Die heiße Lava, die im kalten Wasser erstarrt, bietet ein gigantisches Bild der wechselseitigen Beeinflussung von

³¹⁰ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 32.

Stoffen. Auch die Form der Gesteinsblöcke passt zur theoretischen Formenlehre von Beuys, ähneln sie doch den Bienenwaben in ihrer hexagonalen Form. Beuys arbeitet immer wieder mit dem Gestein Basalt – er empfindet dafür eine Faszination, die wohl auch durch die besonderen Eindrücke dieser Reise entstanden sein mag.³¹¹



„Joseph Beuys am Giant`s Causeway“³¹²

Basalt tritt aber auch in der Region auf, in der Beuys aufgewachsen ist. Die mittelalterlichen wie auch neuzeitlichen Mauerwerke in Kleve sind aus Basalt entstanden. Ein Beispiel dafür ist die Klever Schwanenburg.

4.2.5 Stein – Mehr als ein Material des Bildhauers

Andreas Schalhorn vermerkt: „Wenngleich man ihn nicht auf den ersten Blick zu den ›typischen‹ und quantitativ markanten Beuys-Materialien rechnen wird, hat auch der Stein seinen besonderen Platz im vielschichtigen Materialkosmos von Joseph Beuys.“³¹³ Beuys sieht den Stein als plastisches Werk der Natur, dessen spezielle Eigenschaften es zu berücksichtigen gilt, wenn er sich dieses Materials bedienen will. Dadurch kann er mit

³¹¹ vgl. Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München: Schirmer/Mosel 2006. S. 69-72.

³¹² Abbildung 3: Joseph Beuys am Giant`s Causeway. Fotografie. O. J..

³¹³ Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 201.

Energien in Kontakt treten, die ihn zum Sender oder auch Empfänger von Impulsen machen.³¹⁴ Schon sein Leben lang ist Beuys von der beeindruckenden Kraft der Berge, des Gesteins und der Mineralien fasziniert. Für ihn stellt das Gebirge das Skelett der Erde da. Minerale bezeichnet er hingegen als ein Symbol für Kraft und Regeneration. Der Basaltstein ist für ihn alleine durch sein Vorkommen auf der ganzen Welt von besonderer Bedeutung.³¹⁵ Erstmals bearbeitet er Basalt in den 1950er Jahren, aus seinem Material erstellt Beuys das monumentale Grabkreuz für den Sammler Joseph Koch.

In der prismatischen Form des Basalts sieht Beuys, den Ausdruck des Nicht-Organischen, sowie auch der mineralischen Natur.³¹⁶ Mit seiner kristallinen Struktur wird der Stein für ihn zu einem bedeutungsschweren Material der Plastik. Verhärtung von organischem, wie anorganischen Material wird in der kristallinen Struktur ausgedrückt, daher bedeutet der Stein „Vertotung“ – dem Basalt, der ja aus der heißen chaotischen Lava entsteht, ist diese Bedeutung im besonderen Maße eigen.³¹⁷ Mit dem Basalt hatte er einen Stein entdeckt, der nicht nur fest, sondern auch flüssig ist, der sich der Idee des Plastischen unterordnen - in ihre Welt einordnen kann. Monika Wagner meint dazu: „[...] Selbst das Werk aus Stein ist nicht mehr formkonstant, sondern wird variabel.“³¹⁸

Für Beuys ist der Einfluss von Wärme auf die von ihm verwendeten Materialien, von besonderer Bedeutung – steht sie doch als Transformationsenergie im Zentrum seiner plastischen Theorie. Basalt befindet sich zwar zumeist in kristalliner Form, die für Beuys mit dem Absterben in Verbindung zu setzen ist, doch durch die Wärmeempfindlichkeit ist das kristalline für den Stein kein Endurteil, sondern lediglich ein Durchgangsstadium.³¹⁹ Beuys sieht den Stein allgemein als Inkarnation des Menschen – physisch wie geistig.³²⁰ Die Arbeit mit Basalt symbolisiert hingegen die gesellschaftliche Umwälzung.³²¹

³¹⁴ vgl. Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 202.

³¹⁵ vgl. Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München, 2006. S. 35.

³¹⁶ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 181.

³¹⁷ vgl. Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 202.

³¹⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 179.

³¹⁹ vgl. Ebd., S. 182.

³²⁰ vgl. Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 203.

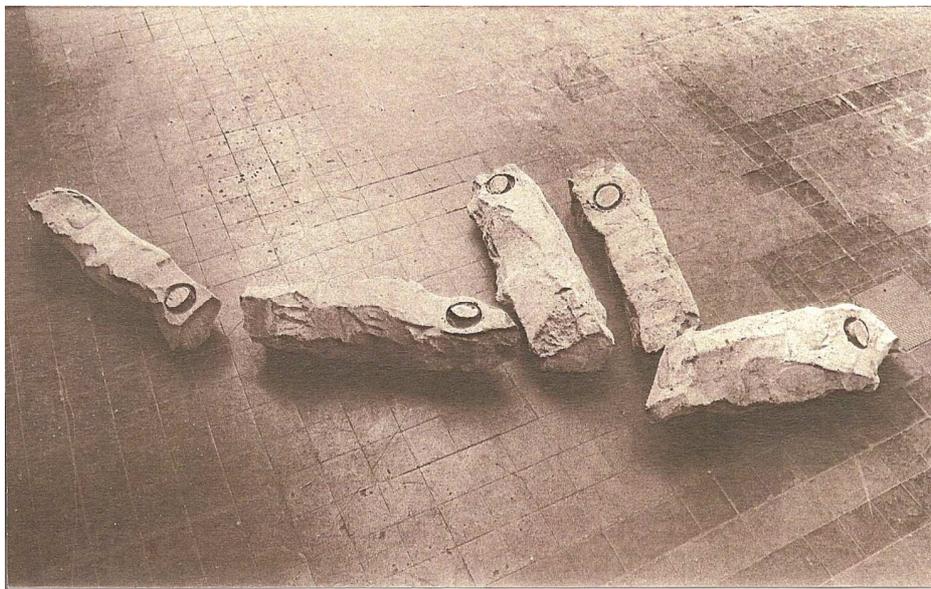
³²¹ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 31.

4.2.5.1 „Das Ende des 20. Jahrhunderts“ 1983-1985

„Das Ende des 20. Jahrhunderts“ umfasst vier verschiedene Installationen, die im Zeitraum von zwei Jahren entstanden sind. Zunächst stellt Beuys im Sommer 1983 seine Plastik in der Kunsthalle Düsseldorf aus. Ursprünglich ist die Arbeit mit 65 Basaltsteinen konzipiert, doch aus statischen Gründen kann hier nur ein kleiner Teil der „Steinsammlung“ gezeigt werden. 44 Steine werden dann in der Galerie Schmela zu einer selbstständigen Rauminstallation. Jede der präsentierten skulpturalen Installationen besteht aus Basaltblöcken, denen zunächst ein kegelförmiges Stück herausgeschnitten, abgeschliffen und danach wieder eingesetzt worden ist. Das kegelförmige Stück hält sich nun, ummantelt von Filz und Ton erneut im Stein fest. Die Steine laufen nebeneinander oder aber sind übereinander aufgebaut, Assoziationen zu Monumenten wie Stonehenge entstehen.³²² Armin Zweite kommentiert das Bild das sich dem Betrachter der Installation bietet:

So läßt etwa das Diagramm der Arbeit erkennen, wie Beuys in der parallelen Anordnung der meisten Steine so etwas wie eine Wegrichtung, einen Zug der an sich unbeweglichen Basaltstelen andeuten wollte, so als wäre eine Gruppe, die gerade noch einem Ziel zustrebte, ganz plötzlich angehalten worden und buchstäblich zu Tode erstarrt.³²³

Von der erstarrten Bewegung her erinnert die Anordnung der Steine sogar an die Arbeit „Das Rudel“ 1969.



„Das Ende des 20. Jahrhunderts“³²⁴

³²² vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 45.

³²³ Ebd., S. 45.

³²⁴ Abbildung 4: Joseph Beuys: Skulptur „Das Ende des 20. Jahrhunderts“. 5 Basaltsteine mit herausgefrästem Kegel, Filz, Lehm. Jeder ca. 190 × 60 × 60 cm. Sammlung Ulbricht. Düsseldorf. 1983.

Durch spezielle Inszenierung, wie beispielsweise durch Licht, kann der Stein seine Schwere verlieren – Beuys jedoch will hier den Stein in all seiner Kraft präsentieren und verzichtet auf solche Verfälschungen. Er zeigt den Stein in seiner massiven und bedrohlichen Erscheinung. „[...] immer scheinen die Steine einander verbunden, aufeinander angewiesen und wie einem verborgenen Sog unterworfen.“³²⁵

Der natürliche Säulenwuchs des Basalts ist erhalten geblieben, veranschaulicht wird jedoch eine eingefrorene Bewegung die durch ihre horizontale Ausrichtung auf den Tod verweist. Die Steine die sonst vertikal in den Himmel ragen, wurden hier, sowie auch im Projekt „7000 Eichen“ horizontal gelegt.

Der Stein, der bei Beuys des Öfteren auftritt, markiert eine Grenze des Lebens die sich zum Tod hinwendet, und der man nicht entgehen kann.³²⁶ Die Säulen sind von einer Verwitterungsschicht wie von einer Haut umhüllt, die einen natürlichen Verfall des Gesteins präsentiert – fast so, als würde es sich um Ausstellungsobjekte in einem Naturkundemuseum handeln. Zugleich werden dadurch Verbindungen zur Natur geweckt, die die Basaltsäulen deutlich vom städtischen Umfeld und dem des Museumsraumes abgrenzen.³²⁷

Was sich durch diese Skulptur präsentiert, kann man mit Assoziationen über totes Material, Grab-, oder Schlachtfeldern vergleichen, und dennoch tritt keine vollkommene Erstarrung ein. Die Skulptur veranschaulicht zwar das Ende, harrt aber aus, um auf eine Veränderung zum Besseren zu warten. Andreas Schallhorn deutet die durch die Steine ausgedrückte Vertotung folgendermaßen: „[Es] impliziert jede Versteinerung in der von Beuys substanziell angereicherten und veränderten Form die Möglichkeit, diese zu überwinden – den Einsatz neuer gestalterischer Ressourcen des Menschen vorausgesetzt.“³²⁸ Auch Sean Rainbird beschreibt die Installation als eine, die auf eine gewisse Art und Weise Leben und Tod als etwas beschreibbar macht, in dem das Potential zu einer Erneuerung steckt.³²⁹

Beuys selbst deutet den Hoffnungsmoment des Lebens durch die Vertiefung im Stein an. Sie gilt ihm als Aufnahmefläche für Strahlen, er bezeichnet sie als „Collector für kosmische Formkräfte“.³³⁰ Diese kleinen Zylinder zeigen an, dass der Zustand der Starre überwunden werden kann - sie sind der Teil im Stein, der Lebendigkeit vermittelt.³³¹ Monika Wagner sieht

³²⁵ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 199.

³²⁶ vgl. Ebd., S. 200.

³²⁷ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 180-181.

³²⁸ Andreas Schallhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 203.

³²⁹ vgl. Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München, 2006. S. 72.

³³⁰ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 42.

³³¹ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 200.

in der Herstellung der stumpfen Kegel – durch die Operation des Herausschneidens und Wiedereinfügens, eine Metapher für Verwundung und Heilung.³³² Theodora Vischer verweist wiederum auf eine erneute Lebendigkeit: „Die Steine erhalten damit ein besonders ausgezeichnetes ›Organ‹, das zwar nicht identifizierbar ist, ihnen aber eine Richtung – oben/ unten, hinten/ vorn – gibt und Orientierungsfähigkeit zuspricht.“³³³

Die Steine selbst weisen keine regelmäßigen Strukturen auf, sind von ihrer Zusammensetzung zum Teil amorph und zum Teil kristallin. Reinhard Ermen beschreibt die Flächen mit Steinskulpturen als Wesen die mit ihren „[...] skulpturalen Organen oder Augen noch dem vorangegangenen Zeitalter angehörten.“³³⁴ Er stellt dieser Arbeit, die voran gegangene Arbeit von Beuys „7000 Eichen“ entgegen, die er mit dem Titel „Der Anfang des 21. Jahrhunderts“ bezeichnet.³³⁵ Dekonstruktion sowie auch die Rekonstruktion werden durch diese beiden Arbeiten veranschaulicht. Armin Zweite betont: „[...] dieses Environment und die Kasseler Arbeit verhalten sich zueinander wie Diagnose und Therapie.“³³⁶

4.3 Baum/ Holz/ Papier

4.3.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Holz wächst und verrottet, lässt sich also in menscheitsgeschichtlichen Dimensionen datieren und unterscheidet sich durch diese Eigenschaften grundlegend von Stein.³³⁷ Es gibt unzählige Holzarten, sowie die unterschiedlichsten Verwendungen für dieses Material. Die Pflanze, das Holz und das Produkt Papier sollen im Folgenden näher erörtert werden.

4.3.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Was eine lebende Pflanze primär auszeichnet, ist ihr Wachstum und ihre Ortsgebundenheit. Unzählige Pflanzenarten existieren auf der Welt, und aus den meisten gewinnen die Menschen Materialien, die sie im Alltag sowie auch in der Kunst verwenden. Bäume liefern beispielsweise das vielseitig verwendbare Material Holz.

Durch die Verarbeitung der Pflanzen gewinnen wir aus ihnen einen Nutzwert - die Verarbeitung ist das Fundament fast aller Kulturen dieser Erde. Neben dem praktischen

³³² vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 183.

³³³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 200.

³³⁴ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 124.

³³⁵ vgl. Ebd., S. 124.

³³⁶ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 46.

³³⁷ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 170.

Nutzen erfahren Pflanzen auch seit Anbeginn an Gebrauch im Hinblick auf die ästhetische Bedeutung. Sie präsentierten sich als Blumenbouquet, in Form von Kränzen oder Gärten.

Monika Wagner hebt hervor: „Bäume sind nicht nur ein ökologisches oder ästhetisches Gestaltungselement, sondern sie vermitteln Images. Ihre 'Natur' ist demnach geschichtlich.“³³⁸

Auch Tina Knabl verweist auf die besondere Rolle der Pflanze: „[...] wobei die Pflanze, der Baum als Symbol für das Leben, für den Menschen selbst steht.“³³⁹

Aber nicht nur der Baum sondern auch das Holz selbst verweist auf seine Lebendigkeit. So schreibt Jean Baudrillard: „Das Holz hat einen eigentümlichen Geruch und sogar eigene Parasiten. Kurz, dieses Material ist ein Wesen.“³⁴⁰ Holz tritt in ungefähr 10000 verschiedenen Arten auf. Wenngleich Holz unglaublich oft verwendet wurde und wird, so unterliegt es meist den härteren Materialien. Veranschaulicht wird dies unter anderem an der Verwendung von Holz in westlichen Hochkulturen – das Holz wird hier im Laufe der Zeit durch Stein und später durch Metall ersetzt. Ohne Rücksicht auf bereits entwickelte Traditionen beginnt man Holz einzutauschen. Interessant ist eine Betrachtung der unterschiedlichen Kulturen im Bezug auf ihre Wertschätzung von Holz. Peter der Große, der Gründer St. Petersburgs lässt diese Stadt aus Stein bauen, das übliche Reich muss sich mit dem weniger wertvollen Baumaterial Holz begnügen. In Japan und Ozeanien hingegen ist Holz hoch angesehen, wird infolge dessen nur für höchste Aufgaben eingesetzt. Im Christentum wiederum wird Holz oft mit dem Kreuz gleichgesetzt, wird dadurch zum Material einer reichen Symboltheologie. Das Holz dient nicht nur als Kreuz Christi, sondern kann auch als Zeichen des paradiesischen Lebens gesehen werden.

Wie verhält sich nun das Material Papier im Laufe der Geschichte? Schon im alten Ägypten hat man ein Rezept zur Herstellung eines papierähnlichen Stoffes entwickelt. Geschröpftes Papier ist jedoch erst vor zweitausend Jahren entstanden - in China hat man das Rezept unter Verwendung von Pflanzenfasern und Textilresten entwickelt. Im Mittelalter tritt Papier an Stelle des Pergaments. Es dient der Überlieferung von Bild und Schrift, und kann sich seit der Entstehung des Buchdrucks um 1440 in Europa als wichtiges Trägermedium behaupten. Unterschiedliche Druckverfahren werden im Folgenden entwickelt, in großen Auflagen entstehen Holzschnitte, Kupferstiche sowie Bücher und Papiergeld. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird die Papierindustrie industrialisiert. Anstelle der Textilreste setzt man ab

³³⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 149.

³³⁹ Tina Knabl: Inszenierung der Sinnlichkeit – Eine kulinarische Verführung. Eine Analyse der Filme „Tafelspitz“, „Eat, Drink, Man, Woman“ und Bittersüße Schokolade“. Wien, 2001. S. 55.

³⁴⁰ Jean Baudrillard: Stimmungswert Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main, 2005. S. 29-31. S. 29.

1850 Holzschliff und Zellulose bei der Herstellung ein. Interessant repräsentiert sich die Werteverchiebung des Papiers innerhalb der Geschichte. Zunächst als wertvolles Gut gesehen, scheint eine Wertschätzung des Materials in unserer heutigen Zeit nicht mehr gegeben – oftmals verwandelt es sich bereits nach der ersten Verwendung zu Abfall.

4.3.3 Verwendung in der Kunst

Unbearbeitete, lebendige Pflanzen werden im Zeitalter der Industrialisierung nicht mehr als Materialien der Kunst anerkannt. Landschaftsarchitektur, wie sie zuvor in Form von prachtvollen Gärten existiert hat, wird nicht länger im Kreise der Kunst geduldet – die Pflanzenwelt verkörpert nun nicht vielmehr als eine Erholungszone im städtischen Raum. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird diese Entwicklung wieder rückgängig gemacht. Pablo Picasso verwendet in seinen Collagen gepresste und getrocknete Pflanzen, Ian Hamilton Finlay sowie Alan Sonfist holt den Garten als Kunstwerk in den Bereich der Kunst zurück. In den 70er Jahren wiederum hält die Zimmergärtnerei Einzug in die Welt der Kunst. Auch der ökologische Gedanke wird mit dem Kunstgedanken verbunden, Beispiele dafür liefern Mel Chin wie auch Beuys. Letzterer plant 1983 ein verseuchtes Spülfeld bei Hamburg durch die Pflanzung von Bäumen zu entgiften.

Neben Stein und Metall dient Holz als einer der wichtigsten Stoffe für die kulturelle Tätigkeit des Menschen. Besonders im späten Mittelalter erfährt Holz eine bedeutungsschwere Aufwertung durch die organisierten Bauern- und Bildermacherzünfte. Das lebendige Ausgangsmaterial erfreut sich in Deutschland, Frankreich, Flandern, Nordeuropa, Spanien und in mitteleuropäischen Regionen enormer Beliebtheit. Durch das Zunftwesen bringt man es zu technischen Höchstleistungen skulpturaler Arbeiten, man organisiert Arbeitsteilung, kann so größere Mengen produzieren und entsprechend exportieren. Hölzerne Bilder mit aufwendiger Rahmenarchitektur entstehen. Im Barock beginnt man nach neuen Materialien zu suchen. Seit dem 18. Jahrhundert ist der Werkstoff Holz zur Herstellung von Skulpturen nicht mehr gefragt. Neue Materialien wie Gips, Marmor und Bronze nehmen ihren Platz ein. Im 19. Jahrhundert schreibt Hegel:

Im ganzen aber scheint das Holz, wenn es nicht mit Gold oder sonst einer anderen Weise überzogen wird, der eignen Fasern sowie des Zuges dieser Fasern wegen gegen das Großartige zu sein und sich mehr zu kleineren Arbeiten zu eignen, zu welchen es im Mittelalter häufig benutzt wurde und auch heute noch angewendet wird.³⁴¹

³⁴¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Material der Skulptur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 40-43. S. 41.

Der Primitivismus ist die treibende Kraft, die für die Wiederaufnahme des Holzes in die Reihen der Künstlermaterialien plädiert. So erstellt Paul Gauguin 1880 Reliefs aus Holz. Durch die Inspiration der afrikanischen Kunst beginnen Picasso, Ernst Ludwig Kirchner und einige Brücke-Künstler Holz in ihren Arbeiten einzusetzen. Constantin Brancusi findet durch die Rückbesinnung auf seine rumänischen Wurzeln zum Material Holz, während Ernst Barlachs Holzfiguren wahrscheinlich nicht ohne die Eindrücke seiner Russland-Reise entstanden wären. Im Zentrum der Arbeit mit Holz steht die starke Verbindung zum Künstler, die Möglichkeit „[...] des eigenhändigen Heraushauens und Schnitzens [...]“³⁴² die auch im Endergebnis sichtbar bleibt. Der Primitivismus legt in der Bearbeitung von Holz zwei Gattungsoptionen fest, die auch weiterhin Verwendung finden. Einerseits gibt es die „Genrefigur“, andererseits das „Idol“. Weniger von ideologischen Gründen geprägt ist die Verwendung von Holz im Kubismus und Konstruktivismus. Holz ist billig, und vorhanden – diese Gründe reichen vorläufig für eine Verwendung des Materials. Im Bauhaus beschäftigt man sich mit Holz sowie den unterschiedlichen Verwendungstechniken, den Bricolage-Techniken, Modellbauten in Combine-Paintings, Installationen und Assemblagen. Man verwendet Holz auch in Cross-Over-Stilen, die Möbel und Architektur integrieren. Im Kubismus, Dadaismus, sowie im Surrealismus werden auch die außerkünstlerischen Verwendungsformen des Holzes in den Kunstbegriff integriert. Kurt Schwitters Vorliebe für bereits verwendetes und malträtiertes Holz lebt in der Materialkunst der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wieder auf. Künstler wie Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, oder auch Alberto Burri verwenden verbranntes Holz, das meist als direkter Verweis auf Kriegsschäden und die Schrecken des Holocaust eingesetzt wird.

Feuer und Holz werden in der Kunst gerne zusammen gebracht, da Holz verschiedene Stadien der Verkohlung veranschaulichen kann – Holz kann noch seine Form bewahren, ohne vollkommen vernichtet zu werden. Holz verbrennt nicht so schnell wie Papier oder Karton, die letztendlich nichts anderes als Asche hinterlassen. Selbst im verbrannten Holz ist das Lebendige noch immer erkennbar.³⁴³ Auch Beuys stellt verbranntes Holz in seinem Werk aus. Wenngleich die hölzerne Türe seines Düsseldorfer Ateliers zunächst bei einem Unfall verbrennt, so versieht er sie mit Ergänzungen und setzte sie als Kunstwerk in Szene - als hätte er die Verbrennung selbst geplant. Beuys macht sich hier die Explosion als künstlerisches

³⁴² Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 149.

³⁴³ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 244.

Handwerk zueigen, um mit diesem Werk an Katastrophen zu erinnern.³⁴⁴ Auch Kohle – vollständig verbranntes Holz kann als künstlerische Form in Szene gesetzt werden – eine Energieumwandlung tritt hier deutlich in Erscheinung.

Die Eigenschaften des Holzes wohnen der künstlerischen Auseinandersetzung fast immer inne - brutale Rohheit und fein geschliffenen Formen stehen einander gegenüber. Seit den 1960er Jahren gibt es aber auch eine ökologisch orientierte Kunst, die sich mit dem Ursprung des Holzes befasst. So setzt auch die Künstlerin Louise Nevelson seit 1957 recyceltes Holz für ihre Tableaus und Reliefwände ein. Im Bezug auf Beuys sei erwähnt, dass bereits schon sein Lehrer und Vorbild Ewald Mataré gerne mit dem Material Holz arbeitet, das er, wie auch Bronze, oft zur Herstellung seiner Tierskulpturen verwendet.

Das neue Material Papier findet zunächst vor allem im ostasiatischen Raum seine Verbreitung - so entwickeln sich in Japan die Faltkunst Origami oder die Papier-Collage. Erst im 16. Jahrhundert findet Papier auch Eingang in das europäische Kunsthandwerk. Hier erfreut sich vor allem der Scherenschnitt großer Beliebtheit.

Beim Einsatz von Papier in der Kunst, werden vor allem die unterschiedlichen Eigenschaften bei der Wahl des Materials berücksichtigt. Als Beispiel sind hier Goethe und Schiller zu nennen, die für ihre Briefe und Publikationen an die Qualität des Papiermaterials hohe Ansprüche stellen. Im 19. Jahrhundert dann boomte die Verwendung von Japan-Papierbögen. Mitte des 19. Jahrhunderts wiederum verwendet man das billige und flexible Material Papier um teure Materialien wie Holz, Marmor oder Leder nachzuahmen. Anfang des 20. Jahrhunderts setzen George Braque und nach ihm, Pablo Picasso Papiertapeten in ihren Werken ein. Die Dadaisten beginnen das Papier mit collagierten Darstellungen für sich zu gebrauchen, das Verhältnis von Text und Bild wird dadurch enger - mit der Collage setzen sich aber auch die Futuristen, Konstruktivisten und Surrealisten auseinander. In den 20er Jahren beschäftigt sich das Bauhaus intensiv mit der Verwendung und Formung des Materials. Künstler der Zero-Gruppe wiederum stellen vor allem weißes Papier ins Zentrum ihrer Arbeit. Bis dahin wurde Papier als ein künstlerischer Rohstoff behandelt, den man auf unterschiedliche Art und Weise behandeln kann.

Einen vollkommen neuen Umgang mit Papier können sich die Künstler der 50er Jahre ermöglichen. Ausgehend von Amerika beginnt man handgeschöpfte Papierpulpe in der Kunst einzusetzen. Künstler wie Robert Rauschenberg oder Kenneth Noland können so bereits

³⁴⁴ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 236.

schon im Papier malen. 1960 boomt die Bewegung der De-Collagisten. Durch ihre Abreißbilder gelingt es auch ihnen, dem Material Papier in der Kunst neu zu begegnen.

Immer wieder binden Künstler, die sich mit Papier auseinandersetzen, das Element Feuer in ihre Arbeit ein, die zerstörerische Kraft des Elementes wird in dieser Verbindung besonders offensichtlich. Artonin Artaud, John Latham, und Bernhard Aubertin sind Künstler, die mit Papierverbrennung arbeiten.

Im 20. Jahrhundert hat man sich aber auch immer wieder des Materials Papier in Zusammenhang mit der Thematik der neuen Medien angenommen - das fragile Papier beispielsweise in Form von bearbeiteten, verunstalteten Büchern eingesetzt. Anselm Kiefer beispielsweise stellt mit Blei übergossene Bücher aus. Auch die Betrachtung der Problematik „Materialverschleiß von Papier“ fand Eingang in die Kunst. Dieser Thematik nehmen sich beispielsweise HA Schult und Joel Fischer an. 1963 stellt Franz Erhard Walther in der Düsseldorfer Kunstakademie einen gefalteten Papierbogen aus. Während Knicke und Alterungsspuren zu vernehmen sind, ist Papier diesmal nicht Träger eines Kunstwerks, sondern stellt in seiner puren Materialität selbst ein Kunstwerk dar. Zusammenfassend kann man daher feststellen, dass das Material Papier auf vielfältigste Weise in der Kunst in Szene gesetzt wird.

4.3.4 Vielfach verwendbar: Von Baum, Klavier und Packpapier

Beuys setzt in seinen Arbeiten bewusst die Natürlichkeit von Pflanzen – im besondern die Naturverbundenheit der Bäume in Szene. Für Beuys sind Bäume, so wie Tiere, arme entrechtete Lebewesen, wobei sie doch soviel intelligenter als die Menschen sind.³⁴⁵ Vom Baum ausgehend tritt in seinen Werken aber auch die vielfältige Auseinandersetzung mit dem Material Holz zutage.

Holz spielt bei Beuys nicht nur als Rohstoff eine wichtige Rolle. Auch in Form eines Instrumentes tritt das Material Holz ins Zentrum seiner Arbeit. Beuys, der selbst in seiner Kindheit das Klavierspiel erlernt, bedient sich oft der Präsenz des repräsentativen Instruments. „Kaum ein Künstler des 20. Jahrhunderts hat sich so intensiv mit diesem bürgerlichen Möbel auseinandergesetzt wie Joseph Beuys.“³⁴⁶ Er spielte auf und mit dem Klavier, näht es in einen Schutzmantel aus Filz³⁴⁷, füllt es mit Rosen und Nelken³⁴⁸, oder mit Süßigkeiten, Waschmittel, Blättern, Majoran und geometrischen Körpern³⁴⁹. Im Laufe der

³⁴⁵ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 183.

³⁴⁶ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 14.

³⁴⁷ „Infiltration Homogen für Konzertflügel“, 1966.

³⁴⁸ „Revolutionsklavier“, 1969.

³⁴⁹ „Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken“, 1964.

Zeit setzt Beuys das Klavier vermehrt als stumme Requisite ein. Reinhard Ermen meint dazu: „Die Instrumente sind verstummt, weil die Skulpturen, denen sie angehören, allein durch ihre Anwesenheit sprechen.“³⁵⁰

Beleuchtet man das Material Holz so steht es, wie zuvor bereits erwähnt, in starker Verbindung zum Papier. Beuys pflegt seit Anbeginn seiner künstlerischen Karriere eine intensive Auseinandersetzung mit dem Material. Er zeichnet und arbeitet viel auf – sowie auch mit dem Papier. Auf die kreative Ausgangsform „Blatt Papier“ kann er seinen eigenen Stil übertragen, lässt eine Persönlichkeit des Papiers entstehen. Sein Ausgangsmaterial ist des Öfteren eingerissen, zerknittert, oder mit Flecken versehrt. Beuys legt sich nicht auf einen Papierbogen fest, er verwendet, was ihm in den Sinn und in seine Hände kommt. Servietten, Pappkartons, Formulare, Packpapier um nur ein paar Beispiele zu nennen, sind charakteristische Ausgangsmaterialien für Beuys.

4.3.4.1 „Hirschdenkmal“ 1958/1982



„Hirschdenkmal“³⁵¹

³⁵⁰ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 129.

³⁵¹ Abbildung 5: Joseph Beuys: Skulptur „Hirschdenkmal“. Holztisch, Eisen, Kupfer. 124 × 96 × 290 cm. Nachlass Joseph Beuys. 1958/ 1982.

„Hirschdenkmal“ 1958/ 1982 präsentiert sich als eine Skulptur aus Holz, Eisen und Kupfer. Auf einem einfachen Holztisch installiert Beuys landwirtschaftliche Geräte. Er arbeitet hier mit bereits fertigen Objekten, die schon an sich Bedeutungsträger sind – denen ein alltäglicher Gebrauch innewohnt. Der Holztisch bildet das Fundament der Darstellung des Hirsches. Die weiteren Geräte dienen der Vervollständigung im Sinne der Kennzeichnung des Objekts als Hirsch. Denkt man den Titel bei der Betrachtung der Skulptur mit, so kann man hier ohne Schwierigkeiten die Gestalt eines Hirsches ausmachen. Der Kopf wird durch eine breite Platte, oder einen Spaten signalisiert, während die Spule das Geweih des Tieres darstellt. Der Stiel dieses Gerätes verkörpert den Schweif des Hirschen. Mit allen vier Beinen steht das Tier auf dem Boden. Seine Erdverbundenheit wird vor allem durch das Material Holz signalisiert, das seine Verbindung zur Natur deutlich macht. Der Tisch bietet Halt, so wie auch die Beine das Tier tragen müssen.

Die Verarbeitung von Holz zu Möbelstücken spielt in der Geschichte der Menschheit eine bedeutende Rolle. Der Tisch wiederum war lange Zeit das Zentrum der Zusammenkünfte von Familie und Freunden. Der Form des Tisches wohnt eine Kraft inne, die auf Zusammenhalt anspielt. Das Holz verstärkt diese Bewertung. Das Hirschdenkmal wird zu einer Skulptur, die Kraft und Natürlichkeit wie auch Wärme ausstrahlt. Kupfer, als Bestandteil des Werkes kann hier wieder einmal als ein den Energiefluss unterstützender Leiter gesehen werden.

4.3.4.2 „Intuition“ 1968-1985

In den Jahren 1968-1985 entwirft und verkauft Beuys rund 12000 Holzkisten mit der Aufschrift „Intuition“. Diese Multiple tragen alle den gleichen Namen – Identisch mit der Aufschrift. Die Holzkisten sind im DIN A4 Format, 5 Zentimeter hoch, und auf einer Seite offen. Mit einem Bleistift verewigt Beuys auf der Rückseite der Kiste, die Signatur und das Jahr. In die Kiste hinein schreibt er das Wort „Intuition“. Darunter setzt er jeweils zwei Linien. Die obere Linie begrenzt er links und rechts durch einen Querstrich, die untere Linie jedoch wird nur durch einen rechten Querstrich gebremst - verläuft offen. Die Kisten werden zunächst zu einem Preis von 8 DM, dann zu einem Preis von 12 DM verkauft. Heute haben sie als Sammlerstücke bereits einen Wert, der in etwa 500 Euro beträgt.

Für Beuys hängen Kreativität, Rationalität und Intuition zusammen. Betrachtet man das Denken, so findet man die Kreativität im Bereich des Rationalen sowie im Bereich des Intuitiven. Auch die Kreativität ist formbar, bewegbar, und bleibt nicht statisch. Sie ist zwar

auf allen Ebenen des Seins vorhanden, doch muss sie sich entwickeln können, um ihre volle Wirkungskraft zu erreichen.³⁵²

Denken ist damit für ihn eine formale, ›kristallin-starre‹ und begrenzt wirkende Tätigkeit, die aufgrund ihrer logischen Bedingtheit ein gleichsam mathematisch nachprüfbares Maß an Rationalität einschließt. Demgegenüber ist für Beuys ›Intuition‹ die Ausweitung dieser begrenzten Form des Denkens, das Überwinden des Denkens in Qualitäten durch das Denken in *Qualitäten*.³⁵³

Die Intuition verweist hauptsächlich auf den Bereich des Fühlens. Beschriftet Beuys seine Kisten nun mit diesem Wort, so legt er für sich die Intuition im wahrsten Sinne des Wortes in die Holzkiste hinein. Dadurch deutet er aber auch auf die Offenheit der Kiste hin, in die jeder Betrachter selbst etwas hineindenken, hineinfühlen kann. Der offene Strich verdeutlicht diese Position. Er ist nicht begrenzt, ist in seinem Verlauf nicht behindert und verweist so auf die Kraft freier Gedanken. Die Intuition wohnt der Kiste inne, man muss nur auf sich selbst vertrauen, will man diese Intuition sichtbar machen. Die 12000 Holzkisten können eigentlich als identisch angesehen werden, andererseits wird ihr Inhalt von jedem Besitzer ganz individuell gesehen. Holz umgibt die Intuition. Es schützt das Wort – das Gefühl durch seine Wände, so wie eine Kinderwiege das Kind beschützt. Beuys verweist mit diesem Multiple auch auf die Bewohnbarkeit, die dem Material innewohnt. Dem Menschen galt und gilt Holz noch immer als ein Material für den Bau einer Behausung. So wie es den Menschen an sich beschützt und umgibt, so umfängt es auch seine Gedanken und Gefühlswelt. Holz ist ein lebendiges Material – ihm wohnt die Kraft des Baumes, als eine mit der Erde fest verwurzelte Pflanze, inne. Diese Eigenschaft kann man als inspirierend und bereichernd für die Intuition auffassen. Beuys hätte die Intuition auch mit Fett umfassen können. Auch Fett hätte der Intuition fruchtbare Kräfte zukommen lassen. Dennoch wäre Fett zu unbeständig um die Intuition zu schützen. Beuys zeigt das Zerbrechliche der Gefühlswelt auf, die eine feste Ummantelung benötigt, Holz ist das ideale Material um diese Sicherheit zu gewährleisten.

4.3.4.3 „Freitagsobjekt 1 a gebratene Fischgräte“ 1970

In der Aktion „Freitagsobjekt 1 a gebratene Fischgräte“, die am 6. November 1970 in der Düsseldorfer „Eat-Art“ Galerie stattfindet, befestigt Beuys Fischgräten an Bindfäden unter der Decke der Galerie, an Bilderleisten. Er reibt sich sein Gesicht mit Asche ein, und stellt Zertifikate für den Verkauf der Fischgräten aus. Die 25 Zertifikate sind ungefähr DIN A4

³⁵² vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 87.

³⁵³ Ebd., S. 86.

groß und werden in die Fischgräten eingelegt, mit drei Stempeln, der Signatur von Beuys und der von seinem Aktionspartner Daniel Spoerri, versehen. Beuys verwendet hier seine Stempel „Hauptstrom“, „Fluxuszone West“ und „Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung, Informationsstelle Andreasstraße 25“. Beuys trägt seinen charakteristischen Mantel und einen Stock. Mit aschebeschmierten Gesicht und seiner ganzen Bekleidung bleibt er danach reglos in einer Ecke der Galerie stehen.

Welche Bedeutung übernimmt Holz in Form der Asche in dieser Aktion? Der Fisch hat hier seine Gräten hinterlassen, das Holz seine Asche. Während kein lebendiges Zeichen des Fisches mehr übrig geblieben ist, so existiert Holz in seiner Lebendigkeit als Papier weiter. Die Zertifikate aus Papier und mit den Zeichen der Stempel versehen, weisen auf die Bedeutung der Sozialen Plastik hin. Durch die Zertifikate setzt Beuys ein Zeichen, mit dem er zugleich die gesamte Aktion stempelt – auf ihre Bedeutung hinweist. Tod wohnt den Gräten sowie der Asche inne. Etwas ist vor dieser Aktion abgestorben – von Beuys abgelegt worden. Die Asche präsentiert die Verwandlungsfähigkeit von Holz zu etwas Immateriellen, sie kann als Zeichen der Überwindung von Materie angesehen werden. Auch der Fisch hat seinen Körper abgelegt. Alte Strukturen werden verlassen, die Kraft wird in der spirituellen Energie – ausgedrückt durch das Vergehen – auf eine neue Art wieder gefunden. Beuys beschmiert sein Gesicht mit Asche, er führt sie dadurch in seine geistige Welt über. Er reibt sein Gesicht mit Asche ein, und bedeckt dadurch den an Ausdruck reichsten Körperteil des Menschen – das Zentrum des emotionalen Ausdrucks. Beuys verharrt reglos in seiner eingenommenen Position, lässt nur den Geist bewegen.

Auf den ersten Blick zeigt sich in der Aktion überwiegend der Tod der Materialien, doch dieser erschafft zugleich ein Gegenbild, das geistige Aktivität möglich macht. Ein Gegenbild seines Leidens wird hier dargestellt.³⁵⁴ Hinzu kommt die Beuys'sche Betrachtung des Todes als ein Durchgangsstadium des Lebens. Die Stempel verweisen auf die Theorien und Konzepte von Beuys. Unter Bezugnahme auf diese Zeichen kann man folgende Aktion auch als eine gesellschaftskritische verstehen. Die starren Denkmuster müssen fallen, was dann noch zurückbleibt, kann neu belebt werden und eine neue Struktur erhalten.

4.3.4.4 „7000 Eichen“ 1982

Das Projekt „7000 Eichen“ wird von Beuys anlässlich der documenta 7 in Kassel ins Leben gerufen. Am 29. Juni 1977 pflanzt er vor dem Museum Fridericianum auf dem Friedrichsplatz

³⁵⁴ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 181.

den ersten der 7000 Bäume. Laut Beuys sollen alle 7000 Bäume bis zum ersten Tag der documenta 8 in Kassel gepflanzt werden. Es soll so die größte ökologische Plastik der Welt entstehen. Beuys selbst kann jedoch den Augenblick der Fertigstellung des Projektes nicht mehr erleben, sein Sohn Wenzel pflanzt im Gedenken an seinen Vater zur Eröffnung der documenta 8, den 7000. Baum. Er nimmt seinen Platz neben der ersten von Beuys gepflanzten Eiche ein.

Wie nun aber stellt sich Beuys die Realisierung dieser Plastik vor, beziehungsweise wie plant er sie? Wie kann er ein Projekt für die Bevölkerung verwirklichen, dem viele Teile der Bevölkerung durchaus sehr kritisch gegenüberstehen? Das Motto von Beuys lautet „Stadtverwandlung statt Stadtverwaltung“³⁵⁵. Schon seit den 1950er Jahren hat Beuys sich mit der Problematik der Gefährdung der Natur auseinandergesetzt, dieses Werk soll sein bedeutendstes zu diesem Thema werden. Zunächst werden 7000 Basaltblöcke auf dem Friedrichsplatz zu einem keilförmigen Gebilde aufgebaut. Der Keil befindet sich gegenüber des Eingangs des Fridericianums, seine Spitze zeigt auf die erste, eingepflanzte Eiche. Jede der 1,20 m hohen, mit einem Durchmesser von 30-45 cm ausgestatteten und rund zehn Zentner schweren Basaltsäulen soll für einen Baum stehen. Sie alle stammen aus den Steinbrüchen der näheren Umgebung. Für 500 DM kann nun jeder der will, einen dieser Blöcke, im eigens für diesen Zweck gegründeten „Baumbüro“³⁵⁶ der FIU, erwerben. Durch den Kauf wird dann ein Baum im Stadtgebiet Kassel gepflanzt, neben ihm wird die erworbene Basaltsäule platziert. Zusätzlich erhält der Käufer eine Spendenbestätigung und ein Baumdiplom der „Free International University“.

Bürger, Institutionen und auswärtige Sponsoren beteiligen sich eifrig an diesem Projekt - so macht sich das Werk trotz anfänglicher Kritik und Ablehnung einen Namen. Unter dem Begriff „Eiche“ werden tatsächlich 7000 Bäume gepflanzt, die je nach den günstigsten Wachstumsmöglichkeiten und nach der örtlichen Belastung für die Pflanzen Eichen, Eschen, Linden, Platanen, Ahorne, Rot-Apfeldorne, Robinien, Kastanien, Ulmen, japanische Schurbäume, Hainbuchen, Walnussbäume, einen Ginko, einen Lederhülsenbaum, und einen Tulpenbaum umfassen. Die „7000 Eichen“ sind eine Realisation der Idee der Sozialen Plastik, die eine Verbesserung der Lebensqualität der Menschen bewirken soll. Die Soziale Plastik müsse sich erst entwickeln - es geht darum, einen Anfang zu machen - Aussagen, die Beuys immer wieder wiederholt, finden hier ihre Verwirklichung. Das Leben einer Eiche umfasst rund 800 Jahre, der Baum wird auch in ferner Zukunft als Veranschaulichung des Weltverbesserungsgedankens von Beuys sichtbar sein. So meint Armin Zweite: „[...] auf

³⁵⁵ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 182.

³⁵⁶ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 85.

Kooperation und Sinneswandel, kam es Beuys in entscheidendem Maße an.“³⁵⁷ Beuys will, dass sich die Menschen an diesem Projekt beteiligen - durch ihre Beteiligung erfahren, dass sie selbst ihre Umwelt aktiv zum besseren verwandeln können. Dennoch, die Finanzierbarkeit des Projekts, die sich nicht als besonders einfach erweist, zeigt auch, dass die Menschen weit weniger an einer Umweltveränderung zum Positiven, beteiligt sein wollen, als Beuys sich dies vorstellt. Zum größten Teil muss Beuys die Finanzierung seines Projektes daher selbst in die Hand nehmen. Doch hat er mit „7000 Eichen“ einen Impuls zum Nachdenken über die Umweltproblematik gegeben und genau um diese Geste geht es ihm. Armin Zweite urteilt jedoch strenger über das Projekt, das nicht zu hundert Prozent verwirklicht werden konnte:

Mißt man das Werk an den mit ihm verknüpften Ansprüchen, so ist festzustellen, daß eine Metamorphose des sozialen Körpers nicht wirklich initiiert werden konnte, da es nahezu ausschließlich Mitglieder der Kunstwelt waren, Künstler, Sammler, Ausstellungshäuser, einige Museen usw., die Beuys dabei unterstützten, das Projekt zum Abschluß zu bringen.³⁵⁸

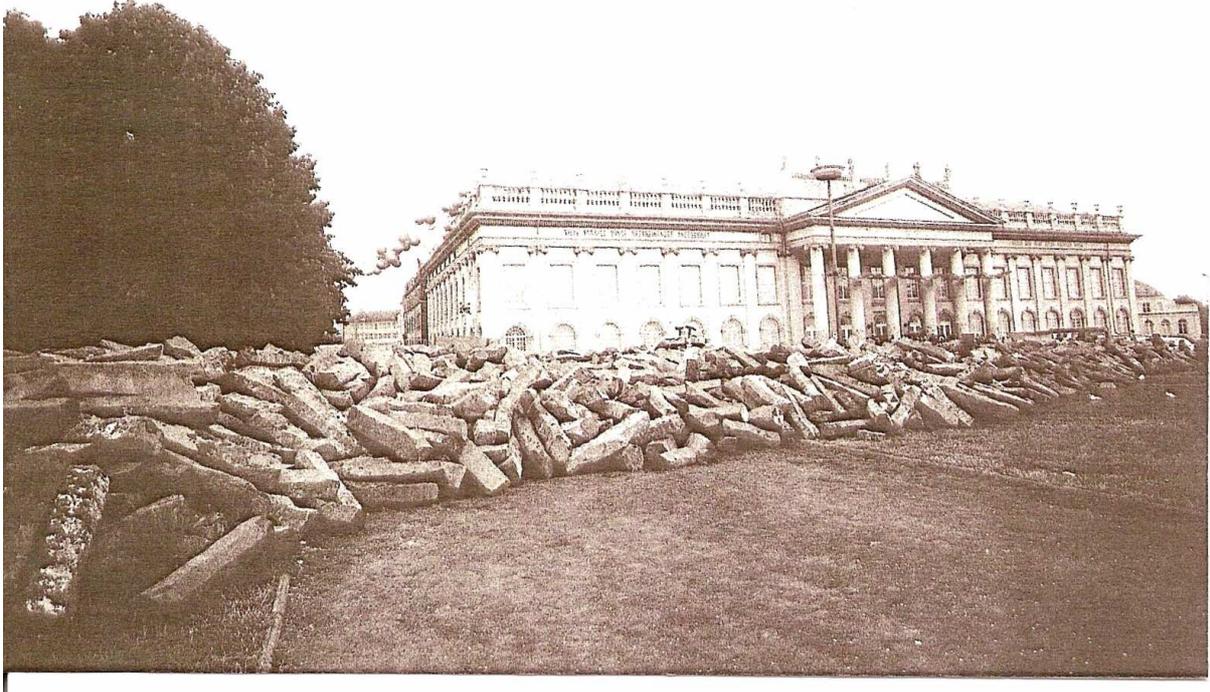


„7000 Eichen“³⁵⁹

³⁵⁷ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 35.

³⁵⁸ Ebd., S. 44.

³⁵⁹ Abbildung 6: Joseph Beuys: Aktion „7000 Eichen“. Eichenbaum und Basaltstein. Fotografie von Dieter Schwerdtle. Kassel. [1982].



„7000 Eichen“³⁶⁰

Baum und Stein präsentieren sich in diesem Projekt als bedeutungsschwere Materialien. Die wachsende Pflanze, der Baum ist die Versinnbildlichung des Lebens. Durch den Baum wird Wärme abgegeben, die man auch als gesellschaftliche Wärme verstehen kann. Durch sein kontinuierliches Wachstum stellt der Baum zusätzlich eine Entwicklung dar, er entfernt sich zu einem Teil von seinem Ursprung, wenngleich er fest mit ihm verwurzelt bleibt. „[...] mit dem Wachsen des Baumes verändert sich die Relation zum erdgeschichtlichen Repräsentanten.“³⁶¹

Entfernt man sich von einer generellen Betrachtung des Baumes, so muss man sich gerade durch den Titel der Aktion mit einer bestimmten Baumart auseinandersetzen. Zur Verwendung des Eichenbaumes bei Beuys gibt es immer wieder die unterschiedlichsten Spekulationen. Für Beuys ist die Eiche, als traditioneller Baum der germanischen und keltischen Vorzeit, ein Verweis auf eine Lebensweise, die im Einklang mit der Natur stattfindet. Der Eichenbaum ist also Repräsentant einer noch nicht erdrückend urbanen Welt.

Eine Parallelität zu keltischen Kulthandlungen lässt sich auch zur Verbindung Baum-Stein dieses Projekts erkennen. So war es üblich, Opferrituale unter einem besonders kräftigen Baum zu vollziehen und dort auch einen Opferstein zu platzieren. Geschichtlich gesehen gibt es noch weitere Verbindungen zur Eiche. So gilt der Eichenbaum als ein beliebtes Symbol der

³⁶⁰ Abbildung 7: Joseph Beuys: Aktion „7000 Eichen“. Basaltsteine auf dem Friedrichsplatz. Fotografie von Ute Klophaus. Kassel. 1983.

³⁶¹ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 31.

Kaiserzeit und auch Bismarck setzte drei Eichenblätter in seinem Wappen ein. Die Nationalsozialisten haben immer wieder versucht, die Eiche als starken deutschen Baum für sich zu vereinnahmen – sie bilden ihn sogar auf dem Eisernen Kreuz ab. Der Eichenbaum als eine elementare, starke Pflanze passt in ihre Blut- und Bodenmythologie. Warum setzt nun aber Beuys gerade diesen Baum 1982 in Kassel in Szene?

Für ihn ist die Eiche ein wichtiger Baum der deutschen Identität, zusätzlich gekennzeichnet durch ihr langsames Wachstum. Das Wort „Eiche“ bedeutet aber auch „Druide“ und spielt dadurch auf die mystischen Kräfte des Baumes an. Der Druide ist zugleich auch verbindendes Element von Vergangenheit und Zukunft.

Betrachtet man die Präsenz des Steins in diesem Projekt, so tritt er als Kultstein, zugleich aber auch als Teil eines Trümmerfeldes in Erscheinung. Gerade durch die Assoziation Grabstein und Trümmerfeld ist der Stein hier stellvertretend als Symbol für den Tod, oder das tödliche Denken zu sehen.³⁶² Jedoch wird von beiden die Thematik des Todes nicht durch und durch verkörpert. „Wenn man sich vor Augen hält, daß strikt geometrische Elemente von Beuys durchgängig mit dem Todesprinzip in Verbindung gebracht werden, dann sollen die Kasseler Steine mit ihrer ›Tendenz zum Amorphen‹ noch Spuren des Lebendigen vergegenwärtigen.“³⁶³

Die monumental und grabsteinartig wirkende Anhäufung mit Steinen löst sich auf, der Stein erfährt in Verbindung mit dem Baum eine Art Wiederbelebung. Baum und Stein bilden in diesem Werk eine Einheit.³⁶⁴ Betrachtet man den Einsatz der Steine genauer, so kommt man geschichtlich ebenfalls auf interessante und mögliche Inspirationsquellen für Beuys. In Kassel ist es bis zur Jahrhundertwende eine lokale Gepflogenheit, zwischen Bäume am Straßenrand Steine zu setzen. Vielleicht wird Beuys aber auch durch den Besuch der vom Erdbeben zerstörten Stadt Gibellina 1981 dazu inspiriert, Basaltsteine für sein Projekt zu verwenden.³⁶⁵ Nun jedoch zurück zur bedeutenden Verbindung von Stein und Baum. Sie präsentieren eine Einheit und weisen doch deutliche Gegensätze auf. Der Stein ist statisch und hart, der Baum veränderbar, flexibel und zunächst noch zart. Der Stein steht am Ende des Evolutionsvorgangs, der Baum noch am Anfang.

Eine Gegenüberstellung von quantitativ bestimmbar Werten (wie farblos/ farblich in diesem Zitat, hart/ weich, geordnet/ ungeordnet, fest/ flüssig etc. in

³⁶² vgl. Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 19.

³⁶³ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 42.

³⁶⁴ vgl. Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. S. 201.

³⁶⁵ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 43.

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.).³⁶⁶

Die Materialveränderung von Stein und Baum präsentiert sich in diesem Projekt auf unterschiedliche Art und Weise. So wohnt sie der Materie des Basaltgesteins inne, oder zeigt sich in den im Laufe der Zeit entstehenden Veränderungen – dem Verschwinden der Steine. Der anorganische Stein wird zu Natur.³⁶⁷ Der Baum wird gepflanzt und wächst empor. „Zusammen mit der Baumpflanzung wurden in >7000 Eichen< dann alle Basaltsäulen wiederaufgerichtet, aber nun im Verbund mit der Erde und einem Baum. Das Gestein, die >Knochen der Erde<, wurden symbolisch reanimiert und mit neuem >Fleisch< versorgt.“³⁶⁸ Auch Andreas Schalhorn erkennt eine intensive Verbindung zwischen Steinen und Bäumen: „Zum einen gewähren sie den neben ihnen wachsenden Bäumen im Stadtraum Schutz, zum anderen dienen sie mit den Mineralien, die sie über das Erdreich an die Wurzeln abgeben, als Ernährer der Bäume.“³⁶⁹ Der Basaltstein, der neben dem Baum steht, hebt den Baum als Aktionsobjekt hervor, gleichzeitig übernimmt er die Rolle des Wächters, des jungen Baumes - der erst wachsen muss, um seine Kraft vollständig zu entwickeln. Später wird sich das Verhältnis von Stein und Baum umdrehen. Der monumentale Baum wird dann den kleinen Stein schützen. Durch den Einsatz beider Materialien veranschaulicht Beuys hier eine „[...] Rückbesinnung auf den lebendigen Ursprung [...]“³⁷⁰

Die Dauer des Projektes beträgt fünf Jahre – fünf Jahre in denen eine ständige Bewegung veranschaulicht wird. „Raum und Zeit verstand Beuys als Gestaltungsfaktoren.“³⁷¹ – Er sieht sie als Kräfte um eine höhere Ebene des Verständnisses zu erreichen. Gegensätze vereinigen sich. „Der Einsatz von in ursächlicher Beziehung stehenden Gegensätzen ist in dieser Installation also maßgebendes Ordnungsprinzip.“³⁷²

Theodora Vischer ist der Meinung: „Die Wirkung des Werkes tritt erst in Funktion, wenn das seiner Erscheinung innewohnende Reflexionsangebot nicht nur meditativ in der Anschauung

³⁶⁶ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 202.

³⁶⁷ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 182-183.

³⁶⁸ Ebd., S. 183.

³⁶⁹ Andreas Schalhorn: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 200-213. Aus der Fußnote 3: S. 232.

³⁷⁰ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 151.

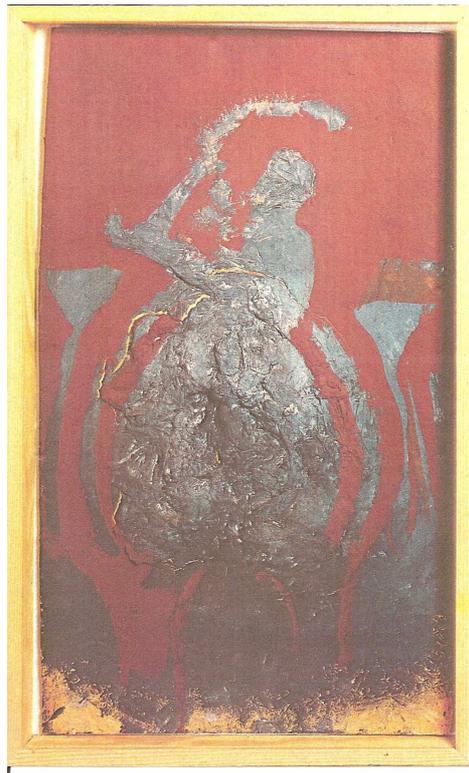
³⁷¹ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 227.

³⁷² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 197.

empfangen, sondern über den dazugehörigen organisatorisch-begrifflichen Bereich in Handlung eingelöst wird.“³⁷³ Die Menschen sollen sich am Bewegungsprinzip beteiligen, selbst Veränderungen herbeirufen.

Interessante Überlegungen zum Projekt „7000 Eichen“ äußert auch Frank Gieseke. Er bringt die Baumpflanzungsidee wiederum mit dem Flugzeugabsturz von Beuys in Verbindung. Am 16. März 1982 pflanzte Beuys den ersten Baum, der 16. März 1944 war der Tag an dem sich sein Unglück ereignete. Dazwischen liegen genau 38 Jahre, und das sind wiederum 14000 Tage. Diese 14000 Tage könnten daher auch für 7000 Eichen und 7000 Basaltsteine stehen.³⁷⁴ Wenn man nun aber so weitläufig spekuliert, so muss man auch einen Gedanken berücksichtigen, der weit näher liegt. Beuys erschafft „7000 Eichen“ anlässlich der 7. documenta, die Zahl könnte genauso gut auf diese Verbindung verweisen.

4.3.4.5 Papierarbeit 1962



„Ohne Titel“³⁷⁵

³⁷³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 85.

³⁷⁴ vgl. Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin, 1996. S. 214.

³⁷⁵ Abbildung 8: Joseph Beuys: Kollage „Ohne Titel“. Graue und braune Ölfarbe auf Papiermarché, Spanholz, geklebt. 61 × 34,8 × 2,6 cm. Museum Schloß Moyland/ Sammlung Van der Griten. 1962.

Zur Veranschaulichung des verschiedenartigen Umgangs von Beuys mit Papier, soll diese unbetitelt Arbeit aus dem Jahre 1962, verwendet werden. Aus Papiermaché hat Beuys hier ein sehr kräftiges Werk entstehen lassen. Durch die Übermalung mit schwarzer, goldener sowie roter Farbe hat er eine Form aus dem Material geschaffen, die einem aus dem Wasser entspringenden Urwesen gleicht. Das Papier tritt in einer plastischen Form zutage, unterstreicht die Lebendigkeit des hier dargestellten Wesens. Elemente wie Holz und Wasser, die in diesem Bild zu erkennen sind, spielen auch auf die Bestandteile des Papiers an.

4.4 Schmutz und Abfall

4.4.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Woraus besteht Abfall, Schmutz und Dreck? Monika Wagner liefert auf diese Frage eine präzise Antwort: „Abfall setzt sich aus Objekten und Stoffen zusammen, die verbraucht, zerstört oder als überflüssig erachtet, aus ihrem Gebrauchskontext ausgeschieden worden sind.“³⁷⁶ Abfälle sind nicht von ihrem Verursacher zu trennen - sind deshalb Ausdruck der Materialität unserer Gesellschaft, der Produktion und Produktverwertung. Der Abfall unterschiedlicher Zeiten zeigt die unterschiedliche Lebensweise der Menschen. Abfall spiegelt unsere Kultur wider und ist doch „Gegenkultur“³⁷⁷. Im Laufe der Geschichte erhält er mitunter eine besondere Bedeutung: „Dem Müll mit all dem Ausgeschiedenen, Abgelebten und Verbrauchten ist – mit Ausnahme des Realzeitsystems – ein nostalgisches Moment eigen.“³⁷⁸ „Abfall, Müll und Schmutz sind Materialgemische ohne feste Grenzen. Innerhalb dieser Gemische verbinden sich die Materialien zu einer schwer trennbaren Masse, angesichts derer das Differenzierungsvermögen zu scheitern droht.“³⁷⁹ Abfall als Ganzes betrachtet, lässt die Grenzen der Materialität einzelner Produkte verschwinden, und hinterlässt Spuren der Bewegung sowie der Vereinigung.

4.4.2 Verwendung in der Kunst

Dass man versucht, aus etwas Altem, etwas brauchbares Neues zu entwickeln, zählt zu einer der ältesten kulturellen Praktiken. Auch der, auf die Erhaltung unserer Erde bezogene

³⁷⁶ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 13.

³⁷⁷ Ebd., S. 14.

³⁷⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 67.

³⁷⁹ Dietmar Rübel: Säuberungen in Ost und West. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 285-299. S. 285.

Recyclinggedanke, ist unter diesem Gesichtspunkt zu sehen. Die offensichtliche Verwendung von Abfall in der Kunst ist generell jedoch erst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Im Kubismus und Futurismus beginnen die Künstler, Abfall für ihre Zwecke zu gebrauchen. Entweder nehmen sie ihn als Modell ihrer Bilder, oder aber sie integrieren ihn direkt in Collagen. Künstler des Nouveau Réalisme und der Junk-Art beginnen in den 1960er Jahren die Abfälle der Überschussgesellschaft zu dokumentieren. Die Unordnung, die im Abfall präsentiert wird, wird hier ebenfalls kommentiert. Weg vom Bild, entwickelt sich die Präsentation des Abfalls auch als Objekt/ Skulptur im Raum.

Die Menschen der westlichen Industriegesellschaft sind nicht mehr mit Rohstoffmangel konfrontiert. Als absolut konträre Lebensform hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wegwerf-Gesellschaft entwickelt. Die Kunst sieht sich als Plattform, um dieser Problematik zu begegnen.

Beuys, wie auch Kurt Schwitters arbeiten mit Alltagsabfällen und Fundstücken. Für die Abfallarbeiten beider Künstler steht das Zitat: „Die Materialien werden nicht einer Kompositions-idee unterworfen, sondern sollen für sich sprechen.“³⁸⁰ Bei Beuys kommt es, im Gegensatz zu Schwitters, nicht zu einer Spurenverschleierung des Abfalls. Beuys bringt auch im Umgang mit Schmutz seine ihm eigenen Denkstrukturen zum Ausdruck. Auch Künstler wie Robert Rauschenberg oder Bruce Conner arbeiten mit Abfällen. Rauschenberg integriert unterschiedlichste Materialien und Gegenstände in seine Bilder, die er dann durch Malerei zu seinen „Combines“ werden lässt. Der Künstler Arman wiederum zeigt Abfälle in einem Plexiglaszylinder. Monika Wagner beschreibt:

Insofern lassen sich am Müll ebenso seismographisch der Zustand einer Gesellschaft ablesen wie die individuellen Vorlieben oder der soziale Stand eines einzelnen. Der Müll bildet ein Archiv, dem sich immer neue Schichten anlagern. In ihm sind die Spuren des gerade Vergangenen, der abgelegten Moden und der anhaltenden Alltäglichkeiten aufbewahrt.³⁸¹

Das, was Wagner hier auf die Arbeit des Künstlers Arman bezieht, ist auch für den Umgang mit Schmutz und Abfall bei Beuys, bezeichnend.

Die variable und chaotische Form des Abfalls wird vor allem von Gordon Matta-Clark und Tony Cragg durch Schichtungen und Schüttungen veranschaulicht. Die Müllberge stehen hier für einen Gesamtüberblick des Abfalls - ein deutlicher Gegensatz zur heutigen industriellen Mülltrennung. Ilya Kabakov ist seit den 1980er Jahren für seine Arbeiten mit Abfall bekannt.

³⁸⁰ Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 14-15.

³⁸¹ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 65.

Er arbeitet in riesigen Archiven, konzentriert sich so auf die Rolle der Abfälle als eine Charakteristik der Gesellschaft. In den Archiven sieht er „[...] einen fortlaufenden sozialen Dialog über Werte, Ästhetik, Eigentum und Macht.“³⁸². Vor allem in den 1990er Jahren entstehen viele Arbeiten direkt in den Mülldeponien. Künstler wie Lois Weinberger und Vito Acconci erklären sich durch diese besondere Arbeitsweise.

Mit der Entdeckung des Abfalls zu künstlerischen Zwecken, mit seiner Aufnahme in die Reihen des künstlerischen Materials verändert sich auch das Selbstverständnis der Künstler. Sie sind nicht länger die Schöpfer der Kunst aus dem Nichts, sondern machen sich Gegenstände zueigen. Eine engere Beziehung zur Gesellschaft und dem Konsumwesen wird durch diese spezielle Arbeitsweise hergestellt. Der Künstler wird so zur letzten Instanz über Objekte. Er bestimmt, ob er sie ihrem Schicksal als Abfall überlässt, oder sie wiederbelebt - als Ware der Kunst wieder wertvoll werden lässt. Durch diese Möglichkeit erschließt sich einerseits der Kunst ein neuer Materialbereich, andererseits wird der Unterschied von Alltag und Kunst um ein Stück verkleinert. In den letzten Jahren hat sich die Arbeit des künstlerischen Recycling entwickelt. Abfall wird so nicht mehr länger mit Schmutz und Unrat definiert, sondern positiv aufgewertet und mit Schönheit konnotiert. Zugleich entstehen aus der Beschäftigung mit Abfall zeitkritische Kunstwerke. Der amerikanische Bildhauer Duane Hanson beispielsweise thematisiert in „Trash-Abfall“ 1967 das Risiko der illegalen Abreibung, indem er ein aus Kunststoff geformtes Baby zusammen mit Abfall in einer Mülltonne ausstellt.

4.4.3 Spuren des Gebrauchs und Verfalls

In den Jahren 1963-1968 erschließt sich Beuys eine neue Werkgruppe, die sich mit Materialien und Gegenständen beschäftigt. Wenn es sich hierbei auch nicht ausschließlich um Schmutz handelt, so kann wohl von einer Art Abfall die Rede sein, handelt es sich doch um zum Teil auch um verrottete Dinge die in einem Durcheinander Regale und Kästen füllen.³⁸³

Entscheidend ist, daß dieser Materialbereich in der Beuys'schen Verwendung nie neutral wirkt. Die Auswahl der Objekte sowie vor allem ihr Zustand bringt neben ihrer alltäglichen Bestimmung immer auch noch Spuren des Gebrauchs und Verfalls und damit verbundene Assoziationen zur Wirkung.³⁸⁴

³⁸² Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 14.

³⁸³ Beispiele dafür wären unter anderem „Szene aus der Hirschjagd“ 1961, „Hasengräber“ 1964 oder „Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot“ 1966.

³⁸⁴ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 174/ 175.

Aber nicht nur der Verfall, etwas unbrauchbar Gewordenes, wird gezeigt, nein, vielmehr dienen diese Objektsammlungen zugleich auch als Energiespeicher - Energien werden hier im Sinne von Ideen verstanden, die dem Durcheinander innewohnen.³⁸⁵ Beuys geht es nicht darum, alte Dinge oder Abfälle in Szene zu setzen, er möchte mit seinen Werken die Menschen erreichen, etwas bewirken, etwas auslösen – sei dies auch durch Hilfe von Abfall.

4.4.3 1 „Hasengrab“ 1962-1967



„Hasengrab“³⁸⁶

Der Abfall einer Baustelle – oder ähnliche Assoziationen werden bei dieser Plastik zunächst ins Gedächtnis gerufen. In einem chaotischen Durcheinander häufen sich verschiedene Objekte auf einer Holzplatte. Ein grauer Gürtel oder Schlauch schlängelt sich durch das Chaos. Ihm wohnt die Form eines umgedrehten Herzens inne. Medikamente, eine Art Defibrillator, Fettbrocken, Ton, Kabeln und Schachteln sind zu sehen. In diesem Durcheinander herrscht Energie – eine Energie, die vom Leben erzählt, die aber auch durch ihre Einzelteile das Gefühl der Bedrohung in sich trägt. Was sich hier bedroht sieht, ist das Leben. Auch der Titel der Plastik weist auf das Ende des Lebens hin – das Hasengrab verweist auf den Tod. Durch seine Farbigkeit (vermehrte Orange- und Rottöne) verspricht die Plastik jedoch auch wieder Lebendigkeit. Ist dies ein Trugschluss? Beuys, der des Öfteren auf die Wichtigkeit von Gegenbildern verweist, stellt durch die farbige Welt vielleicht gerade hier

³⁸⁵ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 177.

³⁸⁶ Abbildung 9: Joseph Beuys: Skulptur „Hasengrab“. Verschiedene Materialien darunter medizinisches Gerät, Medikamente, Eierschalen, Kabel, Ton, Fett, Farbe auf Holzbrett. 30 × 101 × 70 cm. Privatsammlung. 1962-1967.

die Assoziation zum Tod her. Das farbige Durcheinander wäre auch mit dem Todverständnis von Beuys zu erklären – ihn sieht er nicht als das Ende, sondern lediglich als einen Teil des Lebens.

4.4.3.2 „Ausfegen“ 1972

Am 1. Mai 1972 veranstaltet die Galerie René Block gemeinsam mit Joseph Beuys die Aktion „Ausfegen“. Der 1. Mai wird von Studenten in Berlin als Anlass zum Umzug - zur Demonstration genutzt. Beuys fegt den Bürgersteig am Karl-Marx-Platz mit einem roten Besen. Zwei Studenten helfen ihm bei dieser Aktion. Die meiste Zeit über ist die Arbeit zwischen den Aktionisten folgendermaßen verteilt: Beuys kehrt, der Afrikaner arbeitet mit der Schaufel, während der Japaner meist die Säcke zur Aufbewahrung des Schmutzes, bereithält. Von Zeit zu Zeit ertönt von Beuys: „Wir machen alles sauber – bis heute Abend.“ Immer wieder sammelt er Stücke mit den Händen auf oder kratzt mit der Schaufel auf dem Boden – Menschen gehen vorbei, beobachten die merkwürdige Aktion. Ein zweiter Besen, allerdings einer ohne rote Borsten, steht abseits. Um den Schmutz in die Galerie zu bringen, füllt Beuys ihn in die Plastiksäcke, die für direkte Demokratie werben. In der Galerie angekommen, entleert er die vollen Säcke, in den weißen, fast steril wirkenden Räumlichkeiten mit dunklem Boden. Die Aktion wird zum Objekt. Beuys ordnet an, überlegt, wo er den Besen platzieren soll. Zunächst lehnt er ihn über den Schmutzhaufen an die Wand, dann schräg darüber, entscheidet sich letztendlich doch dafür, ihn neben dem Schmutzberg an die Wand zu lehnen – nebenbei ertönt die Internationale – füllt den restlichen Galerieraum aus.

Monika Wagner charakterisiert Beuys durch sein Handeln in dieser Aktion als „Historiograph des Abfalls“³⁸⁷. Er nimmt sich hier sehr deutlich der Gegenkultur an, setzt sie in Szene. Beuys tritt in seiner Aktion sehr ruhig und kontrolliert auf. Von der aufgewühlten Stimmung der Studenten, die für ihre Rechte demonstrieren, wirkt er nicht mitgerissen. Bevor sich der Zug der Demonstranten in Bewegung setzt, steht Beuys, an seinen Besen gelehnt am Straßenrand. Er muss den Abzug der Demonstranten abwarten, bevor er die zurückgelassenen Requisiten der Demonstration auflesen kann. Die Borsten des Besens, den er verwendet, sind rot – ein Zeichen dafür, dass er sich mit den Studenten solidarisch erklärt. Dennoch, Beuys ist nicht Teil der Demonstration, was durch seine Stellung als Zuschauer am Straßenrand ausgedrückt wird. Beuys zeigt hier eine deutliche Distanzierung, aktiv wird er erst in seiner eigenen Aktion. Sobald die Menschen verschwunden sind, beginnt Beuys die Überreste der

³⁸⁷ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 14.

Demonstranten zusammenzukehren. Jegliche Form der Diktatur soll dadurch ausgefegt werden – auch die der fordernden Studenten. Indem er einen afrikanischen, sowie einen japanischen Studenten als Helfer für diese Aktion einsetzt, spricht er die weltumfassende Breite seiner hier ausgedrückten Idee an.³⁸⁸

Doch was genau will Beuys mit dieser Aktion bewirken? „Die Aktion ›Ausfegen‹ will nicht verändern und nicht belehren, sondern vielmehr die Wirksamkeit des ›Wärmehaften‹ zeigen [...]“.³⁸⁹ Der Schmutz der zusammengekehrt wird, um in der Galerie seinen Platz einzunehmen symbolisiert Energie, steht für die Kraft und Überzeugung der Demonstranten. Zugleich ist er eben auch die Gegenkultur, die den Kräfteverschleiß aufzeigt. In der Galerie präsentiert er sich als rebellische Kraft, die in die sterilen Räumlichkeiten eindringt, starre Denkmuster durchbrechen will. Der Schmutz ist das Abbild revolutionärer Ideen und Kräfte, die er in sich vereinigt. Er präsentiert sich als Berg der Hoffnung, als Denkmal, dem die Lebendigkeit seiner Ideen innewohnt.

4.5 Gold

4.5.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Gold verbirgt sich in Gestein und sandigen Gewässern. Das edelste aller Metalle tritt nur in feinsten Körnern in Erscheinung, sodass es schwer zu finden ist. Die natürliche Farbe reinen Goldes ist hellgelb - durch Polieren des Materials weist es einen strahlenden Glanz auf.

Das Besondere des Goldes ist seine Formbarkeit – so kann aus nur einem Gramm Gold ein Draht mit 1000 Meter Länge entstehen. Meist wird Gold in Verbindung mit anderen Metallen verwendet, der Eigengehalt des Goldes wird dann in Karat angegeben. Die extreme Formbarkeit des Goldes hat auch seine negativen Seiten, so kann es in reiner Form kaum Verwendung im Alltag finden. Die Legierung macht es härter und leichter verwendbar.

4.5.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Aufgrund seiner Form- und Umschmelzbarkeit wird das Gold seit der Antike höchst geschätzt. Findet es im Alltag eher geringe Bedeutung, so gilt es seit jeher als das Material, das im Kult von Herrschern und Göttern eine bedeutende Rolle einnimmt. Funde ägyptischer Pharaonengräber, sowie aztekischer Kultstätten weisen auf die bedeutende Rolle des Goldes

³⁸⁸ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 98.

³⁸⁹ Ebd., S. 102.

hin. Auch eines der sieben antiken Weltwunder, die Zeusstatue des Phidias in Olympia war mit Goldblech beschlagen.

Im Mittelalter spricht man Gold vor allem eine schützende Wirkung zu, sieht das Material aber auch in seiner Rolle als Schmuck. Als Tauschmittel und Zahlungsressource gilt Gold ebenso als bedeutendes Material der Geschichte. In Griechenland etabliert sich Gold um 650 v. Chr. als Tausch-, und fungiert bis zum Ende des Römischen Reichs, als Zahlungsmittel. Im frühen Mittelalter wird der Einsatz des Goldes, zurückgedrängt, erst im 13. Jahrhundert kann es sich erneut als internationales Zahlungsmittel beweisen.

Die Gier nach Gold steigert sich im Verlauf der Geschichte - 1500 beginnt man mittel- und südamerikanische Hochkulturen auszurauben. Gold fordert Opfer, ist dennoch kein Garant für den Wohlstand. Der Bankrott des spanischen Weltreichs Ende des 16. Jahrhunderts, sowie auch die wirtschaftliche und soziale Depression des 19. Jahrhunderts zeigen die Unbeständigkeit des Goldwertes auf. Man musste letztendlich feststellen, dass Gold zu schwerfällig und knapp für den Handel ist.

4.5.3 Verwendung in der Kunst

Gold wird als Bedeutungsträger von etwas Göttlichem, von Kraft und Licht angesehen, der Goldgrund wird von Anfang an in vielen Werken eingesetzt. „[...] ebenso wie in illuminierten Schriften des Mittelalters galt Goldgrund als Konkretion des Lichts im göttlichen ›Unraum‹.“³⁹⁰ Gold hat auch einen bedeutenden Wert in der Verzierung von Skulpturen, wird oft und gerne eingesetzt.

1435 kommt es jedoch zu einer Wende, die die Verwendung von Gold in der Kunst betrifft. Leon Batista Alberti verbannt Gold aus der Hochkunst, wer Gold durch Farbe nachbilden kann, steht in seinen Augen künstlerisch eindeutig höher. Gold wird dadurch in den Bereich des Kunsthandwerks zurückgedrängt, in der Kleinkunst verliert es jedoch nicht an Bedeutung – so will auch die Prunksucht reicher Auftraggeber nicht wirklich ein Ende nehmen. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts erhält Gold wieder im künstlerischen Kontext an Beachtung. In den Bildern der Präraphaeliten wird der Goldgrund erneut eingesetzt. Der Jugendstil, mit Gustav Klimt als einem seiner bedeutendsten Vertreter, verfolgt den Einsatz des Goldes weiter. Eine Neudefinition des Stellenwerts von Gold erfolgt erst durch das künstlerische Schaffen, das sich nach dem 2. Weltkrieg in einer etablierten Konsumgesellschaft, entwickelt. Nicht mehr länger geht man von den göttlichen Zusammenhängen dieses Materials aus. Die aktuelle Gesellschaft wird mit dem Material Gold in Verbindung gebracht – doch auch auf

³⁹⁰ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 122.

traditionelle Assoziationen des Goldes wird immer wieder zurückgegriffen. So beruft sich auch Yves Klein auf die ursprüngliche Tradition des Goldes und seinen spirituellen Wert. Andy Warhol wiederum stellt aus Glitter und Blattgold die „Golden Shoes“ wie auch die „Golden Boys“ Mitte der 1950er Jahre her. Als der wirtschaftliche Wert des Goldes fällt, verwenden viele Künstler das einst so wertvolle Material mit einer ausgelassenen Freizügigkeit. Gordon Matta-Clark, Lynda Benglis, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Hans Haacke, oder James Lee Byars sind hier zu nennen. Während Chris Burden 1985 in „The Tower of Power“ den Wert des Goldes als Macht des Kapitals präsentiert, setzt Robert Rauschenberg Gold als Material wie jedes andere auch in Szene.

4.5.4 Ruhm und Ehre für Beuys

Gold verleiht Glanz - steht für Reichtum, Ruhm und Ehre. Vielleicht verwendete Beuys gerade deshalb dieses Material in seiner letzten großen Skulptur „Palazzo Regale“. Gezeigt wurde das Werk vom 23. November 1985 bis zum 31. Mai 1986. Neben zwei Vitrinen die er bestückte, schmückte er die Wand mit sieben leeren Messingrahmen, die nichts anderes zeigten als den Glanz von Dammarfirnis und Goldstaub. Beuys verlässt die Welt, hinterlässt jedoch ein Werk aus fruchtbaren Ideen und Theorien. Der Wert des Goldes mag den Wert seiner Hinterlassenschaft nicht aufwiegen, aber er ist ein Zeichen der Kostbarkeit dieses Nachlasses.

4.5.4.1 „Friedenshase“ 1982

Am 30. Juni 1982 arbeitet Beuys in seiner Aktion „Friedenshase“ auf einem Gerüst, das über dem Steinkeil der Aktion „7000 Eichen“ montiert ist. Er schmilzt die Nachbildung der Zarenkrone Iwans dem Schrecklichen ein, formt sie in einen Goldhasen und eine Sonnenkugel um. Die Nachbildung hatte Beuys von einem Gastwirt, der diese Krone hatte nachmachen lassen - des Öfteren wurde sie in der Wirtschaft auch als Becher für Sekt verwendet. Das Symbol der Krone war durch diese Aktion daher schon ad absurdum geführt. Beuys nahm sich dieses Gedankens erneut an, indem er aus dem Machtsymbol der Krone den Hasen als Friedenssymbol goss. Dieser ähnelt eindeutig dem bekannten Schokoladehasen. Während er die Krone zum Hasen umgießt, beschwört Beuys immer wieder die Namen der großen Alchimisten wie Agrippa von Nettesheim, Paracelsus oder Athanasius Kircher, und als er das Gold fertig geschmolzen hat, ruft er mit lauter Stimme aus, dass Gold nun gesunken sei und dass es blinkt. Um seine Aktion zu Ende zuführen, wird der Hase samt der Sonnenkugel und der Gusschlacke unter Panzerglas im Foyer des Fridericianums eingemauert.



„Friedenshase“³⁹¹

Wouter Weijers kommentiert: „Diese Aktion, bei der eine Krone umgeschmolzen und also das flüssige Gold (sulphur als Wärmeprinzip) mittels Bewegung (mercurius) in eine neue Form (sal) umgesetzt wurde, passt genau zu Beuys` Plastischer Theorie.“³⁹² 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.“³⁹³

Das Symbol der Beweglichkeit wird einerseits durch den Hasen, aber auch durch die Sonne ausgedrückt. Beuys beschreibt mit dem Guss dieser beiden Formen auch seine Rolle als Schamane, der mit dem Universum in Kontakt treten kann. Beuys dazu: „Wenn ich versuche mit dem Geist dieser Ganzheit von Tieren zu sprechen, erhebt sich die Frage, ob man nicht

³⁹¹ Abbildung 10: Joseph Beuys: Aktion „Friedenshase“. Goldhase und Goldkugel. Leihgabe Josef W. Fröhlich. Kassel. 1982.

³⁹² Wouter Weijers: Gold. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 126-139. S. 128.

³⁹³ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 124.

auch mit anderen höheren Wesen verkehren könnte.“³⁹⁴ Ohne Sonne könnten die Lebewesen der Erde nicht existieren, die Wertigkeit sowie die Verbindung der beiden Plastiken wird durch den Einsatz des Materials Gold ausgedrückt. Das Gold ist zusätzlich glänzendes Material und verweist so auch auf die strahlende Wirkung die real wie spirituell von Sonne und Hase ausgeht.

4.6 Kupfer

4.6.1 Zusammensetzung/ Eigenschaften

Kupfer hat vor allem leitende Eigenschaften. Es zeichnet sich durch eine hohe elektrische Leitfähigkeit und eine gute Wärmeleitfähigkeit aus - Wärme ist über Kupfer jedoch nicht fühlbar. Nach Silber präsentiert Kupfer damit das Metall der höchsten Leitfähigkeit. Generell wird Kupfer als Material der Übertragung und Vermittlung gesehen.

4.6.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Metalle werden zunächst mit der Erde in Verbindung gesetzt, doch Beuys sieht in ihnen, ebenso wie bei Steinen, auch eine Verbindung zur alchemistischen Tradition.³⁹⁵ Bezogen auf diese Tradition stehen Metalle in Verbindung zum gesamten Kosmos. Die Planeten wirken auf die Erde ein, sodass die unterschiedlichen Metalle entstehen können. Aus diesem Grund ist auch jedes Metall einem bestimmten Planeten zugeordnet. Kupfer wird dem sonnennahen Planeten Venus zugeordnet - verkörpert daher auch weibliche Eigenschaften wie Wärme und Ausdehnung. Im Gegensatz dazu steht das Metall Eisen. Stehen die beiden Stoffe hier in ständigem Gegensatz, so arbeiten sie in der Mineralien- und Organismuswelt zusammen.

Schon von Anbeginn an wird Kupfer eine besonders heilende Wirkung zugesprochen. Es fördert die Hormonbildung, wirkt adstringierend und desinfizierend. Leber, Niere, Herz, Gehirn und Haare tragen einen hohen Kupfergehalt in sich. Kupfer hat aber nicht nur auf Menschen besondere Wirkung – es gilt vielmehr auch als ein wichtiges Spurenelement für das Wachstum der Pflanzen.

Zugleich ist Kupfer aber auch ein Gebrauchsmetall, wird bereits seit der jüngeren Steinzeit zur Herstellung unterschiedlichster Geräte, Waffen und Schmuck verwendet und geschätzt. Im spirituellen Sinn ist Kupfer wiederum als geistiges Material zu verstehen.

³⁹⁴ Joseph Beuys. Erklärungen der Ausstellung. In: Schamane. Joseph Beuys. Kurator: Hans-Peter Wipplinger. Krems: Kunsthalle Krems, 28.09.2008 - 01.03.2009. Raum 3.

³⁹⁵ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 232.

4.6.3 Verwendung in der Kunst

Der Kupferstich gilt als die früheste Tiefdrucktechnik hat daher in der Kunst eine besondere Bedeutung.

In den Arbeiten mit Kupfer steht vor allem die Oberflächenstruktur des Werkes im Zentrum. Unter Oxidation bildet sich an der Oberfläche des Kupfers eine Patina, die auf die organischen Bestandteile und der Verbindung des Kupfers und der Natur hinweist. Von diesem Verweis macht die Kunst oft und gerne Gebrauch.

4.6.4 Der Eurasienstab

Seit 1967/68 setzt Beuys den Eurasienstab, einen Stab aus Kupfer in seinen Werken ein. Dieser wiegt durchschnittlich 50 Kilo und unterstreicht das schamanische Auftreten des Künstlers. Er ähnelt einem Hirten- oder Bischofsstab und hat eine ganz spezielle Form: Seine Spitze läuft im Unterschied zu einem normalen Spazierstock sehr lange parallel zur Hauptstange. Aus diesem Grund ist der normale Spazierstock im Gebrauch bei Beuys oft als Vertreter des Eurasienstabes gedacht. Den Eurasienstab selbst trägt Beuys oft auch mit der Krümmung nach unten. Was bedeutet für Beuys nun aber die Einheit Eurasien, beziehungsweise die Bezeichnung Eurasienstab, oder der Gegenstand an sich?

Eurasien ist der Ursprung, der Anfang unserer Geschichte. Der Eurasienstab führt durch seine spezielle Schwingung vor Augen, wie Beuys den Ost-West Gegensatz, den Gegensatz Asien-Europa verstanden wissen will. Der Osten bedeutet für Beuys Mystisches - Vertrauen auf die Intuition, während der Westen für den Glauben an Verstand und Wissenschaft einsteht. Die Biegung im Eurasienstab steht nun aber für den Austausch beider Kulturen, ja man könnte sogar im Richtungsverlauf eine Rückbesinnung auf die Ursprungswerte des Ostens erkennen.³⁹⁶ „Mit dem Eurasienstab umschreibt Beuys die Aufhebung des Ost-Westgegensatzes.“³⁹⁷ Der Eurasienstab strahlt Kraft und Energie aus, bildet Bezugsräume und führt Gegensätzliches zusammen.³⁹⁸

4.6.5 Kupfer – Leiter von Energie und Idee

In seinen Bildern setzt sich Beuys vor allem in den späten 1950er Jahren mit dem Material Kupfer auseinander. Als plastisches Material tritt es dann 1964 in der Aktion „kukei, akopee-

³⁹⁶ vgl. Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 109.

³⁹⁷ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 106.

³⁹⁸ vgl. Ebd., S. 92.

Nein“³⁹⁹, „braunkreuz“, „fettecken“ und „modellfettecken“ erstmals in Erscheinung – wird in Form einer Kupfer-Filz Rolle präsentiert.

Beuys verwendet Kupfer vor allem in seiner Rolle als Energieleiter. Führt man diese Idee noch weiter, so könnte man das Material auch als Leiter von Ideen, bzw. als Material zur Übertragung von Ideen bezeichnen.⁴⁰⁰ Kupfer, das ja zu einem weit mehr traditionellerem Material in der Kunst zu zählen ist, als beispielsweise Fett oder Filz, war deswegen für Beuys und seine plastische Theorie nicht von geringerer Bedeutung. Vielmehr zählte es zu den Stoffen, die durch ihre lange Kunsttradition seine Theorie verfestigen konnten. Kupfer und Eisen sind dennoch – im Vergleich zu Holz oder Stein - in der Kunst relativ junge Materialien.

Besondere Bedeutung erhält das Kupfer als Material der „Fond-Gruppe“ und in Form des zuvor beschriebenen Eurasienstabs. Der Stab ist auch die bevorzugte Erscheinungsform des Kupfers im Beuyschen Werk.

4.6.5.1 „Eurasienstab fluxorum organum op. 39“ 1967

Besonders gerne inszeniert Beuys das Material Kupfer in Form des Eurasienstabs. Am 2. Juli 1967 tritt Beuys mit der Aktion „Eurasienstab fluxorum organum op. 39“ in einer Wiener Galerie auf. Begleitet wird die Aktion von der Musik Henning Christiansens. Der Kupferstab - der Eurasienstab, der hier zum Einsatz kommt ist 3,64 m lang und 50 kg schwer, von seiner äußeren Erscheinung gleicht er jedoch einem ganz normalen Spazierstock mit einem Ende, das um 180° gebogen ist.

Zunächst baut Beuys eine Fettecke, danach klemmt er Filzstücke zwischen Boden und Decke. Die Filzstücke sind mit Filz überzogene Holzwinkel, die durch ihre Platzierung den Raum unterteilen, einen Raum im Raum entstehen lassen. An ihnen fährt er mit seinem Eurasienstab entlang, lehnt ihn in jede Ecke. Nun bringt er den Stab in eine waagrechte Position und zeigt in alle Himmelsrichtungen, sowie auch auf die Fettecke. Letztendlich schreibt er den Satz „Bildkopf – Bewegkopf – der bewegte Isolator“ auf den Boden. Bildkopf ist hier der Verweis auf Objekte und Aktionen, während der Bewegkopf für die Bewegungen steht, der diese Objekte und Aktionen ausgesetzt sind.⁴⁰¹

Die Bewegungen, die Beuys mit dem Stab ausführt, laufen sehr langsam und dabei sehr gezielt ab. Sie vermitteln so den Eindruck eines

³⁹⁹ akopee war Wenzel Beuys` Wort für einkaufen.

⁴⁰⁰ vgl. Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München, 2006. S. 53.

⁴⁰¹ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 101.

vorgeschriebenen, fast rituellen Vorgangs, dessen Bestimmung es ist, bestimmte Richtungen aufzuspüren und anzuvisieren und die damit erfassten Bereiche durch das gebogene Stabende imaginär heranzuholen und zusammenzuführen.⁴⁰²

Beuys erschafft durch seine Bewegungen einen harmonischen Raum, in dem Energien wirken. Er weist dadurch auf die isolierte Situation des Raums im Raum hin. Sowie die Welt von unterschiedlichen Gruppen und keiner harmonischen Menschenmasse bewohnt wird. Beuys möchte eine Zusammenfügung der Welt versinnbildlichen.

Der Kupferstab mit all seiner Kraft soll Asien und Europa zusammenbringen, Menschen aus diesen Erdteilen in ihren Fähigkeiten vereinen, letztendlich Himmel und Erde miteinander in Kontakt treten lassen.⁴⁰³ Durch die scharfe Biegung des Stabes soll einerseits die Rückbesinnung auf alte Werte veranschaulichen – zugleich soll aber auch das einander Entgegenkommen der Kulturen thematisiert werden. Der Eurasienstab lässt Energien durch sich und in sich fließen – füllt damit den mit Filz abgegrenzten Raum aus.

Theodora Vischer setzt sich mit dem Verhältnis von Filz und Kupfer auseinander, wie es auch in dieser Aktion thematisiert wird. Über den Filz meint sie: „In seiner Fähigkeit, Wärme, das heißt aber auch Energie zu speichern, vermag er ein Potential bereitzustellen, das Bewegung und Veränderung auslösen kann.“⁴⁰⁴ Während sie über Kupfer folgende Aussage tätigt: „Kupfer verfügt dank seiner hohen Leitfähigkeit über die Macht, vorhandenes Energie- und Bewegungspotential in Aktion zu setzen.“⁴⁰⁵

4.6.5.2 „Fond III“ 1969

Eine für das Schaffen von Beuys sehr bedeutende Serie trägt den Namen „Fond“. Die Installation „Fond III“ soll hier nun näher beschrieben werden. In der Düsseldorfer Galerie Schmela baut Beuys neun große Filzstapel auf. Jeder Stapel besteht aus hundert Filzplatten und einer Kupferplatte die obenauf liegt. Der Raum wird nur durch trübes Licht erhellt.

Theodora Vischer beschreibt die „Fond“ Arbeiten⁴⁰⁶ von Beuys als „[...] bildlich machtvoll wirkende Stromquellen und Batterien [...]“⁴⁰⁷. Adam C. Oellers spricht sogar von einer

⁴⁰² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 167.

⁴⁰³ vgl. Ebd., S. 167/ 168.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 169.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 169.

⁴⁰⁶ „Fond III“ 1969, „Fond IV“ 1970/ 1974, „Brazilian Fond (Fond V) 1979/ 1981, „Fond VII/ 2“ 1967/ 1984.

⁴⁰⁷ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 170.

Verwandtschaft mit der ersten Volta'schen Batterie.⁴⁰⁸ Stephanie Benedikt-Jansen wiederum beschreibt die Fond-Werke als diejenige Gruppe, die sich im Schaffen von Beuys in einer behäbigen Endform präsentieren. Sie machen damit eine der beiden Werkgruppen aus, die denen der aufgelösten Strukturen entgegengestellt ist.⁴⁰⁹

Schon alleine die Bezeichnung „Fond“ verweist auf etwas Fundamentales.⁴¹⁰ - Auf fundamentale Kräfte und Energien, die hier entstehen, und zwischen den einzelnen Teilen der Installation wirken. Stephanie Benedikt-Jansen beschreibt den Energiehaushalt der Fond-Arbeiten folgendermaßen: „In den FOND-Werken ergibt sich die Wärme beziehungsweise Abgabe von Wärme aus der Ausgewogenheit der Materialien, und die kontrollierte Energie wird den unkontrollierten Energieformen entgegengesetzt.“⁴¹¹

Die Materialien sind der Träger und zugleich Erzeuger des Energieflusses. In dieser Fond Arbeit präsentieren sich die beiden Materialien Filz und Kupfer. Das plastische Material Filz wird hier gestapelt und in Schichten vorgeführt. Die oben aufliegende Kupferplatte versorgt die einzelnen Filzsäulen mit ihrer Kraft. Anhand des Kupfers kann Beuys die totale Öffnung der Substanzität des Materials aufzeigen.⁴¹² Theodora Vischer sieht in den einzelnen Teilen dieser Installation des plastischen Urtiercharakter.⁴¹³ Wenngleich sich Filz und Kupfer grundlegend unterscheiden, wirken sie auf eine plastisch produktive Weise zusammen. Gegensätze scheinen hier den Energiefluss zu fördern. Unterschiede lassen sich in der Temperatur der Materialien, ihrer Oberflächenbeschaffenheit sowie ihrer Ausrichtung (Horizontalität/ Vertikalität) erkennen. Spannung entsteht – Energie wird gespeichert. Filz ist beispielsweise ein schlechter Wärmeleiter, Kupfer hingegen ein guter. Die resultierenden Spannungen, die aus den Eigenschaften der Materialien entstehen, lassen sich daher nicht vermeiden. „In solchen Werken aus Filz und Kupfer wird Bewegung und Veränderung in erster Linie über das Gestaltungsprinzip des Speicherns als Potential werkhaf.“⁴¹⁴ „Im Prinzip des Speicherns wird das plastische Potential als Energie bewußt, die zur Gestaltung und Formung bereitsteht. Das Prinzip des Leitens schließlich setzt den Formprozess in Gang.“⁴¹⁵

⁴⁰⁸ vgl. Adam C. Oellers: Kupfer. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 152-163. S. 155.

⁴⁰⁹ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 12.

⁴¹⁰ vgl. Ebd., S. 115.

⁴¹¹ Ebd., S. 76.

⁴¹² vgl. Adam C. Oellers: Kupfer. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 152-163. S. 156.

⁴¹³ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 191.

⁴¹⁴ Ebd., S. 171.

⁴¹⁵ Ebd., S. 181.

Die Installation bezieht sich in erster Linie auf sich selbst, erst dann konzentriert sie sich auf den ihr zur Verfügung gestellten Raum.⁴¹⁶ Über die Verbindung zum Raum äußert sich Theodora Vischer weiters: „War zum Beispiel der Arbeit ›Fond III‹ in den Räumen der Galerie Schmela 1969 etwas Tierisch-Ungetümes eigen, so wird sie 1987 im großräumigen Loft der Dia Art Foundation in New York zu einem kühlen stereometrischen Arrangement.“⁴¹⁷ Räume können also durchaus atmosphärisch auf Installationen einwirken, dennoch ändert dies nichts an der Konzeption der Werke.⁴¹⁸ Die Idee der Fondarbeiten möchte jedoch vor allem den Menschen erreichen. Die Prozesse, die nun im Raum wirken, sollen sich auf den Menschen übertragen, die energetischen Prozesse sollen auch im Menschen etwas bewegen.⁴¹⁹

4.6.5.3 „Feuerstätte“ 1975

Von April bis Mai 1975 zeigt Beuys in der New Yorker Galerie René Block seine Installation „Feuerstätte“. An drei Wänden des Galerieraumes sind 29 Kupferstäbe zu je 92 cm in aufsteigenden Primzahlengruppen⁴²⁰ angeordnet. Sie stellen dadurch eine „Gruppe von Individuen“⁴²¹ dar. Durch ihre Anordnung umschließen sie einen kleinen Holzwagen der in der Mitte des Raumes steht. Vor der Deichsel des Wagens liegt ein Spazierstock aus Kupfer, in der Mitte mit einem langen, schmalen Filzband umwickelt. Die Ordnung der Primzahlen wird durch einen Stab und einen verkehrt an der Wand lehrenden Spazierstock aus Kupfer durchbrochen. Beide Stücke befinden sich zwischen der Dreier- und Fünfergruppe. Zusätzlich liegt an der Wand ein aus Kupfer und Eisen bestehender Stab. Drei Tafeln aus Eisen, sind in einer Ecke des Raumes angebracht. Die ganze Installation wird dadurch vervollständigt, dass auf dem Holzwägelchen ein in zwei Teile geteilter Eurasienstab lagert.

Reinhard Ermen nennt dieses Objekt „[...] Diskurs von Materialien und Zahlen, von Zentrum und Umgebung [...]“⁴²². Ein Diskurs, der Schwingung und Energie erzeugt, sich der Beuysschen plastischen Entsprechung der Materialien einordnet. Nicht eine reale, Wärmespendende Feuerstätte wird hier dargestellt, vielmehr muss der Betrachter das Feuer in sich entstehen lassen. „Wärme und Energie wird nicht durch sich selbst verzehrendes Feuer als

⁴¹⁶ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 186.

⁴¹⁷ Ebd., S. 189.

⁴¹⁸ vgl. Ebd., S. 189.

⁴¹⁹ vgl. Adam C. Oellers: Kupfer. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 152-163. S. 155-156.

⁴²⁰ 1, 2, 3, 5, 7, und 11

⁴²¹ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 207.

⁴²² Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 108.

Produkt weitergegeben; vielmehr steht sie als Bewegungspotential zum Gebrauch bereit.“⁴²³

In diesem Sinne fordern uns die Werkzeuge dazu auf, mit ihnen zu arbeiten, wir sehen uns nicht einem Feuer, einer freien Energie konfrontiert, die uns übergeordnet ist.⁴²⁴

Betrachtet man das Element Feuer, so muss man es in seiner gesamten Bedeutung erfassen. Feuer kann nicht nur mit Energie gleichgesetzt werden – seine bedeutungsschwere Rolle wird bereits durch das Vorkommen im Titel festgelegt. Dem Element Feuer können die unterschiedlichsten Bedeutungen zuteil werden. Feuer hat wesentlich zur Entwicklung unserer Kultur beigetragen, Feuer spielt aber auch als Waffe im Krieg eine wesentliche Rolle. Feuer spendet Wärme und erhält uns am Leben, hat aber ebenso eine lebens-vernichtende Wirkung. Das Element tritt als Licht der Erleuchtung auf, zeichnet aber in Form der Flammen, auch die Hölle aus.⁴²⁵ Feuer verbrennt und konserviert seine Opfer in Form von Asche.

Wie um einen Feuerplatz eines heiligen Rituals, reiht Beuys seine Kupferstäbe entlang der Wände des Galerieraumes an. Betritt der Betrachter den Raum, so ordnet er sich in die Reihung der Stäbe ein, vervollständigt den Energiefluss zwischen den Kupferstäben. Auf den Menschen, sowie auch auf den Energie und Bewegungsgedanken der Installation verweist die Länge der Kupferstäbe, die dem Schneidermaß eines durchschnittlichen Beines entspricht.⁴²⁶

Weitere Stäbe sind im Raum zu erkennen. Der Stab, der vor der Deichsel des Wagens liegt, ist so wie der an der Wand liegende Stab aus Kupfer und in Form eines Spazierstocks geschwungen. Durch diese gleiche Form stehen die beiden Stöcke in einer Beziehung zueinander.

Der an der Wand liegende Stab bestehend aus Kupfer und Eisen, symbolisiert bereits in sich eine elektrische Spannung. Eisen wird schon immer mit Gewalt in Verbindung gebracht - so ist es ein dem Kriegsgott zugeordnetes Material und wird bereits in der frühesten Waffenherstellung eingesetzt. Es gilt aber auch als stabiler und doch zugleich flexibler Werkstoff, der besonders in der modernen Technik, sowie im Alltag, seine Verwendung findet. In der Hierarchie der Metalle steht Eisen ziemlich weit unten, beginnt leicht zu rosten. Die Verwendung des Eisens weist also ebenfalls auf die vernichtende Wirkung des Feuers hin.

Ab 1960 tritt in den Arbeiten von Beuys das Skripturale in Erscheinung. Er nützt seine Zeichnungen als Partituren für Aktionen, bezieht sie, wie in „Feuerstätte“ auch auf Tafeln in

⁴²³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 206.

⁴²⁴ vgl. Ebd., S. 206.

⁴²⁵ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 235.

⁴²⁶ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 207.

die Installationen und Aktionen mit ein. Die drei Tafeln, die hier präsentiert werden fügen sich nicht in die übrige Werkerscheingung ein. Dennoch thematisieren sie die Installation durch ihre Beschriftung: „Eisen“, „das Modell der Dreigliederung des sozialen Organismus“ und den „Nordirlandkonflikt“. Auf der letzten Tafel steht zusätzlich das Wort „Feuerstätte“.

4.6.5.4 „Capri-Batterie“ 1985

Wie der Name schon ausdrückt, entsteht diese Plastik während dem Aufenthalt von Beuys auf Capri. Beuys beruft sich hier auf eine alte griechische Weisheit, die besagt, dass Kupfer und Zitronensäure schwachen Strom erzeugen können – verbindet beide Materialien miteinander. Beuys fügt den Satz „Nach 1000 Stunden Batterie auswechseln“⁴²⁷ hinzu – vielleicht eine Anspielung auf seine verschwindende Lebensenergie.

Die Zitrone kann immer wieder ausgewechselt werden, die Kräfte von Beuys scheinen sich dem Ende zuzuneigen. Eine Erneuerung würde ihnen gut tun, doch dies ist nicht möglich. Das Material Kupfer wird hier sowohl in physikalischer wie auch in mystischer Sicht als Leiter von Energie in Szene gesetzt. Während sich das Metall Kupfer zur Energieherstellung nicht vollkommen verbraucht, stößt die Zitrone in ihrer Erzeugung von Strom an ihre körperlichen Kräfte. Sie verbraucht sich vollkommen an die Energie – so wie sich auch Beuys vollkommen in seiner Kunst verbraucht hat.

4.6.6 Das Gegenmodell Blei

4.6.6.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Blei wird durch die Bearbeitung von Eisen gewonnen. Es ist ein sehr dichtes Schwermetall, das sich bereits bei einem sehr niedrigen Schmelzpunkt leicht biegen und gießen lässt. Blei weist zusätzlich eine geringe Korrosion und eine geringe Elastizität auf. Durch die Weichheit des Materials ist die Erstellung von großen Skulpturen ohne zusätzlichen Halt nicht denkbar, ohne ihn würde das Blei nach kürzester Zeit in sich zusammensinken. Blei steht auf der Metallhierarchie an letzter Stelle und gilt als hoch giftig.

4.6.6.2 Mythen/ Stellung in der Gesellschaft

Betrachtet man die geschichtliche Bedeutung von Blei, so zählt es zu den wichtigsten und ältesten Gebrauchsmetallen. In prähistorischer Zeit, sowie auch in der Antike verwendete man

⁴²⁷ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 201.

Blei zur Herstellung von Fluchttafeln, aber auch als Ausgangsmaterial für Amulette. Im Mittelalter ist es vor allem für die Sakralkunst von Bedeutung. Auch die Menschen im Barock entdeckten Blei für sich, da es sich aufgrund der Witterungsbeständigkeit ideal für die skulpturale Verschönerung der Gärten eignete.

Blei steht für Schwere und Melancholie. Diese Bedeutung ist der Zuordnung zum Planeten Saturn sowie Chronos, dem Gott der Zeit, zu verdanken. Im Christentum erfolgte eine Gleichsetzung von Blei mit Sündenschwere. Durch den Prozess des Verfalls kann Blei heute noch immer als die Veranschaulichung der zerstörerischen Kraft angesehen werden.

Die heutige industrielle Verwendung hat für weitere Assoziationen mit Blei gesorgt. Blei gilt nicht nur als Energiespeicher, sondern umhüllt Säuren sowie Munition und wird als Strahlenschutz und im Reaktorbau eingesetzt.

4.6.6.3 Verwendung in der Kunst

Erst in den 1960er Jahren erfährt Blei „[...] seine eigentliche Karriere als unersetzbarer Werkstoff [...]“⁴²⁸. Viele Künstler setzen die dem Material innewohnenden Eigenschaften von diesem Zeitpunkt an gezielt in ihren Werken ein. Schutz oder Zerstörung werden in ihrer Bedeutung bei der Verwendung des Materials Blei, noch unterstrichen. Monika Wagner beschreibt das Metall in diesem Zusammenhang als „ausdrucksstarken Akteur“⁴²⁹.

In „Splashings“ 1996 demonstriert der Künstler Richard Serra in erster Linie die physikalischen Eigenschaften von Blei. Als Körperhülle oder zur Erstellung von Abdrücken wird Blei von Antony Gormley, Jannis Kounellis sowie Robert Morris verwendet, während Anselm Kiefer hingegen tonnenschwere eigenständige Kunstobjekte aus Blei entwirft.

4.6.6.4 „Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum 1941-1983“ 1984

„Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum 1941-1983“ wird zum Jahreswechsel 1983/1984 in Düsseldorf gezeigt. Ein kleiner Raum der Konrad Fischer Galerie ist vollständig mit Blei tapeziert. Eine kleine Glühbirne erhellt den Raum. Jedes Geräusch erfährt - genauso wie das Licht - eine dämmrige, dämpfende Wirkung. Nur zwei Silberringe an der Decke des Raumes bilden einen Kontrast zur übermächtigen Wirkung des Bleis. Die beiden Silberringe sind von unterschiedlicher Größe - der eine hat den Umfang eines Kinderkopfes, der andere den eines Erwachsenen.

⁴²⁸ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 41.

⁴²⁹ Ebd., S. 43.

Betritt man die Räumlichkeit, so werden Assoziationen wie „Bunker“ oder „Strahlenschutzraum“ hervorgerufen. Im nur wenig beleuchteten und kleinen Bleiraum fühlt man sich eingengt und isoliert. Von Freiheit bleibt in diesem Raum nur eine vage Erinnerung bestehen. Dem Betrachter erscheint der Schmerzraum als eine Vision des Endes.⁴³⁰ Zugleich erschafft Beuys mit dem Bleiraum ein Gegenbild, das sich gegen den Schmerz und die Isolation auflehnt. Armin Zweite kommentiert dieses Gegenbild: „Beuys kann so den ganzen Schmerz der Zeit in einem Gleichnis ausdrücken. Es gilt, die politischen, gesellschaftlichen und persönlichen Bleikammern zu sprengen, also herauszukommen aus einer zunehmenden Isolation.“⁴³¹

Schmerz, die treibende Kraft der Gesellschaft, soll isoliert werden, Blei ist für die Aufgabe der Isolation besonders geeignet. Allein beim Betreten des Raumes fühlt sich der Betrachter ausgegrenzt von seiner Umgebung – wie gefangen. Den Gegensatz zum Blei verkörpert das Silber. Während das Blei den Raum isoliert, möchte das Silber erklingen, Wärme ausstrahlen, Wärme leiten. Mit unserem Denken können wir die Bleikammern unserer Gesellschaft aufbrechen, die Silberringe in Kopfgröße sind eine Anspielung auf die Kraft, die dem Menschen innewohnt.

4.7 Filz

4.7.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Mit Filz wird oft eine gewisse Rohheit, und damit zugleich auch Einfachheit assoziiert. Doch ist der Filz in Wahrheit ein unglaublich wertvoller Stoff, der schützende und speichernde Eigenschaften in sich trägt. Was ihn so besonders auszeichnet, ist die Tatsache, dass man ihn ohne große technische Hilfsmittel entstehen lassen, sowie auch bearbeiten kann - das Material lässt seinem Schöpfer durch seine Einfachheit viel Freiheit in der Gestaltung.

Filz ist ein extrem formbares Material. Dreidimensionale Erzeugnisse, Kleidung - im besonderen Hüte, sind daher ebenso beliebt, wie zweidimensionale Gegenstände (meist Decken oder Teppiche). Filz ist universell brauchbar, „[...] ein Verbrauchsmaterial, dem auch heute kein adäquates Material gegenübergestellt werden kann, erst recht nicht in ökologischer

⁴³⁰ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 200.

⁴³¹ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 47.

und ökonomischer Hinsicht.“⁴³². Selbst als Verband kann Filz eingesetzt werden - er ist also nicht nur elastisch, sondern auch antiseptisch.

Filz entsteht in einem schonenden Umgang mit dem Ausgangsmaterial, die Produktion verursacht im Großen und Ganzen gesehen keinen Abfall⁴³³. Der Begriff „Filz“ bedeutet im Althochdeutschen „grobes Tuch“⁴³⁴. Dies ist jedoch nicht als stoffliche Erklärung zu sehen, da Tuch ja gewoben ist, Filz aber nicht. Rein von der Herstellung betrachtet, zählt Filz zu den Vliesstoffen - steht somit deutlich dem Papier näher als dem Tuch.

Wie nun aber entsteht das Material Filz? Aufschluss darüber soll die nähere Betrachtung der ursprünglichen, handwerklich-traditionellen Herstellung geben. Die Arbeitsabläufe der verschiedenen Traditionen unterscheiden sich nur minimal, sodass man von einer allgemeinen Vorgangsbeschreibung des Verfilzens wie sie im Folgenden erläutert wird, als allgemein gültig, ausgehen kann. Kleine Unterschiede gibt es zumeist nur in der Anzahl der Arbeitsschritte, die zur Filzherstellung notwendig sind. In der Mongolei entsteht ein Filz beispielsweise in einem Arbeitsschritt. In anderen Gegenden arbeitet man lieber mit der Herstellung eines Vorfilzes, die einen weiteren Arbeitsschritt erfordert. Wenngleich Beuys mit Industriefilzen arbeitet, das Material also nicht selbst herstellt, ist die Betrachtung dieser Tradition doch wichtig. Die Tradition der ursprünglichen Herstellung gibt nämlich eine Aufschlüsselung der Charaktereigenschaften des Materials, auf die auch Beuys in seiner Arbeit immer wieder zurückgreift.

Um den Filz/das Verfilzen beschreiben zu können, ist es zuallererst notwendig, in die kleinsten Sphären des Ausgangsmaterials, der Wolle oder der Haare einzudringen. Der Unterschied zwischen dem Ausgangsmaterial Wolle oder Haar besteht in der Feinheit der Faser. Während man feine und gekräuselte Fasern als Wolle bezeichnet, fällt auf härtere und glattere Fasern, die Bezeichnung Haar. Der Durchmesser einer Wollfaser kann bei feiner Wolle 0,017 mm betragen, sehr grobe Wolle hat einen Faserdurchmesser von 0,042 mm. Bei den deutlich gröberen Haaren, fällt der Faserdurchmesser bei feinerem Material auf 0,03 mm, bei grobem Haar beträgt er bereits 0,09 mm. Betrachtet man einen Filz mit der Lupe, oder befühlt ihn, so kann man den Unterschied von Woll- und Haarfilz erfahren. Die Oberfläche

⁴³² Marlène Lang: Filz in der Türkei. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 29-74. S. 30.

⁴³³ Sogar der Schmutz der beim lockern der Wolle aussortiert wird, wurde bis Ende der 80er Jahre als Dünger verwendet.

⁴³⁴ Basel. Museum der Kulturen [Hg.]: Filz. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 4.

von Haarfilzen besteht aus glänzenden, glatten Härchen, während die Fasern der Wollfilze stark gekräuselt, und die Filze zusätzlich deutlich schwerer sind.

Die Voraussetzung für das Verfilzen ist die Existenz der feinen Schuppenschicht, die eine Faser umgibt. Die Schuppendichte ist zu einem großen Teil ausschlaggebend für die Qualität des Filzes. Dringt Feuchtigkeit in den Faserstamm, quillt dieser auf und die Schuppen werden auseinander gedrückt. Werden die Fasern nun beim Verfilzen bearbeitet, verhängen sich die abstehenden Epidermisschuppen ineinander. Durch Reibung, Feuchtigkeit und Druck wird ihr Zusammenhalt immer stärker. Grund dafür ist die anfängliche Ausdehnung der Fasern, die sich in Folge ihrer Elastizität wieder zusammenziehen. Der Zusammenhalt wird also stärker, während sich gleichzeitig die Filzfläche deutlich verkleinert.

Zu den Tieren, die als wichtigste Wollproduzenten gelten, zählen Schafe, Kamele, Angora- und Kaschmirziegen, Hasen und Kaninchen, wobei das Fell des Angorakaninchens besonders beliebt ist.⁴³⁵ Auch die erste Schur eines Lammes, zählt zu einer der besten Wollqualitäten. Das Schaf ist generell der Wolllieferant schlechthin. Zweimal im Jahr, im Frühling und im Sommer werden die Schafe geschoren - der genaue Zeitpunkt variiert je nach Gegend. Vor der Filzherstellung wird dann die geschorene Wolle sortiert - in bessere und schlechtere Wolle getrennt. Zur besseren Qualität zählt die Wolle am Rücken und Hals des Schafes. Diese Teile sind meist sauberer als die anderen Teile - werden daher vor der Verarbeitung zu Filz nicht gewaschen. Das Lanolin⁴³⁶, welches den Filzvorgang begünstigt, bleibt so in der Wolle enthalten. Die übrigen Wollteile des Schafes müssen gewaschen werden und verlieren dabei an Qualität. Eine Weiterverarbeitung ohne Reinigung käme jedoch nicht in Frage, da sie viel zu sehr verschmutzt sind.

Nach diesen ersten vorbereitenden Arbeiten beginnt das Lockern der Wolle, das entweder manuell oder maschinell verfolgt wird. Entweder sorgt die Kardmaschine für die Lockerung und Säuberung der Wolle, oder es kommt zum händischen Einsatz unter der Hilfe von Ruten, Kamm und einem in Schwingung versetzbaren Bogen⁴³⁷. Mit Hilfe von Handrechen wird die Wolle danach verteilt und aufgeschichtet. Als Unterlage dient meist ein alter Filz oder eine Schilfmatte - auch Plastikfolien werden heute bereits eingesetzt. Als Nächstes erfolgt das Einspritzen und Einrollen des aufgeschichteten Materials. Je nachdem ob bereits der endgültige Filz, oder aber nur der Vorfilz entstehen soll, weichen die folgenden

⁴³⁵ Im Mittelalter stellte man Hüte aus Biberfell her, doch schon bald begann man das teure Biberhaar zu ersetzen. Im frühen 16. Jhr. entdeckte man dann in London das Kaninchenhaar für die Hutproduktion. Von Bedeutung war auch die Erfindung der Beize, die es möglich machte Tierhaare und nicht nur Schafwolle komplett zu verfilzen.

⁴³⁶ Das Wollfett hat zusätzlich eine wasser- und schmutzabweisende Wirkung.

⁴³⁷ Dieser Bogen dient als wichtigstes Arbeitsinstrument der Filzhandwerker die ohne Maschinen arbeiten.

Arbeitsschritte ein wenig voneinander ab. Will der Handwerker die Wolle direkt nach diesem Vorgang walken, so wird das Ausgangsmaterial mit heißem Wasser bespritzt –wichtig ist es hierbei, den Wärmeverlust möglichst gering zu halten. Soll ein Vorfilz entstehen wird hingegen kaltes, lauwarmes oder seifenhaltiges Wasser zum Einspritzen verwendet. Die feuchte Wolle wird dann mit ihrer Unterlage eingerollt, fest verschnürt und mit Stoff umwickelt. Erreicht werden soll nun, dass die Feuchtigkeit in die Wolle eindringt, und sich die Schuppen der Fasern verfilzen. Zu diesem Zweck wird die Rolle auf dem Boden hin und her bewegt. Unterbricht und öffnet man die Rolle nach ungefähr 30 Minuten, so ist bereits ein formbarer Vlies entstanden. Erneut wird dieses Vlies eingespritzt, eventuell weitere Wolle aufgelegt und der soeben geschilderte Vorgang wiederholt sich von neuem. Diesen Arbeitsschritt nennt man Vorfilzen. Ist dieser Prozess beendet, so kann die Unterlage mit der gearbeitet wurde, entfernt werden, der Filz wird mit heißem Wasser oder auch heißer Seifenlauge gerollt und gewalkt. Füße sowie Unterarme und Seile werden zu diesem Zweck eingesetzt.⁴³⁸ Gemeinschaftliche Filzherstellung erfordert Übereinstimmung und harmonische Bewegungen. Ist der Filz um ein Drittel seiner vorherigen Größe geschrumpft, hat man bereits einen sehr starken Filz erstellt. Dabei muss aber bedacht werden, dass der Schrumpfungsgrad von Wolle zu Wolle unterschiedlich ist. Der noch feuchte Filz wird mit Holz glatt gestrichen und zum Trocknen aufgelegt. Gefärbt kann die Wolle vor dem Vorgang des Filzens werden, aber auch danach ist es noch möglich.

Nach diesem letzten Arbeitsschritt sind die wirklichen Unterschiede des kulturellen Ausdrucks von Filz zu erkennen – dieser erfolgt durch seine Mustergestaltung, „[...] wichtiges Ausdrucksmittel der verschiedenen Ethnien.“⁴³⁹ Zwei verschiedene Musterherstellungen kann man voneinander unterscheiden. Entweder entsteht das Muster während der Filzherstellung, oder danach. Einfilzen erfolgt, wie der Name bereits ausdrückt während der Filzherstellung. Die Mustertechniken Quilten, Stickerei, Applikation, und Mosaiktechnik werden auf dem bereits fertigen Filz angewendet.

Filzobjekte, die Natur und Tiere produzieren, sind beispielsweise die Silser Kugeln, Haarkugeln und Gewölle. Die sagemumwobenen Silser Kugeln werden im folgenden Kapitel nochmals erwähnt. Es handelt sich um Filzkugeln aus Lärchennadeln, die sich im Herbst an der Oberfläche des Silsersees in der Schweiz sammeln. Durch das Zusammenspiel von Wind

⁴³⁸ Bereits 1826 entstand in England die erste Filzmaschine, mit dem Einsatz der Dampfkraft konnte der Mensch bei der anstrengenden Arbeit der Filzproduktion komplett entlastet werden.

⁴³⁹ Marlène Lang: Technik des Filzens.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 12-17. S. 15.

und Wasser werden die Nadeln gerollt und ineinander verfilzt. Auch Moos und andere Pflanzenteilchen werden oft mit ein gefilzt. Die Kugeln sammeln sich dann am Ufer und sinken nach einiger Zeit auf den Seeboden.

Filzkugeln aus Haaren entstehen aber auch in den Mägen von wiederkäuenden Tieren⁴⁴⁰. Damit dies passiert, verwendet der Magen seine Muskelkraft und seine Säure - die Körperwärme und -feuchtigkeit vervollständigen den Arbeitsvorgang. Auch bei der Beschreibung von Gewölle muss man von Filz sprechen. Die Raubvögel verfilzen Haare, Federn und Zähne in ihrem Körper, um diese später wieder Ausspeien zu können.

Die Produktion von Industriefilzen, Nadelfilzen und Vliesstoffen – an der auch Österreich zu einem guten Teil beteiligt ist - ist zwar von großer Bedeutung für die Wirtschaft, doch führt sie eben keine alte Tradition fort. Vom Industriefilz profitieren wir im Alltag. Wir finden ihn in Bereichen der Dekoration, Bekleidung, Isolation oder Abdichtung. Er kann bei seiner Herstellung alle möglichen Bearbeitungen erfahren, kann wie Holz geschliffen, oder mit anderen Materialien zusammengeklebt werden. Außer dem maschinellen Einsatz bei der Herstellung ist der Produktionsablauf mit der manuellen Produktion eines Filzes durchaus vergleichbar. Nadelfilz hingegen wird durch Verhängen der einzelnen Fasern durch Nadeln herbeigeführt. Beim Vliesstoff letztendlich wird ein synthetisches Material mit Latexmilch verfestigt.

Die Eigenschaften des Filzes kann man generell unter dem Wort „Schutz“ zusammenfassen. Filz ist ein guter Isolator, er speichert Wärme, wärmt, und ist leicht formbar – behält dann auch die ihm gegebene Form. Zugleich schützt er aber auch vor zu großer Hitze, Kälte, Feuchtigkeit und Wind. Durch seine haptischen Eigenschaften verweist der Filz immer wieder auf sein Ausgangsmaterial und dadurch auf seine Naturverbundenheit: die Wolle oder das Fell. Der Filz ist sehr dicht, mal weich, mal eher rau, mal fest, dann wieder nachgiebig - er saugt Wärme und Fett auf. Da er keinen Fadenlauf oder Strich hat, kann das Material in alle Richtungen gedehnt und geschnitten werden. Filz beheimatet Gegensätzlichkeiten, die sich laut Johanna Vogel im Material an sich finden. Gegenübergestellt finden sich hier hart und weich, flauschig und glatt, haarig und kompakt oder gekräuselt und ebenmäßig.⁴⁴¹ Aber auch im Prozess des Filzens finden sich die Gegensätze wieder. Die Künstlerin Monika Fergg erwähnt hier: gefühlvoll und kraftvoll, langsam und schnell oder den Übergang von weich zu

⁴⁴⁰ Beispielsweise Kälbern, Rindern, Steinböcken oder Gemsen.

⁴⁴¹ vgl. Marlène Lang: Filz, Experiment und Kunst – Künstlerinnen stellen ihre Werke vor. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 189-213. S. 201.

hart.⁴⁴² Filz wohnt primär eine schützende Wirkung inne, doch auch negative Kräfte der Zerstörung müssen erwähnt werden. Im feuchten Zustand würde der Filz schon nach kurzer Zeit zu gären beginnen und sich selbst zerstören. Filz ist also nicht nur funktionell, sondern auch veränderbar und vergänglich.

4.7.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Der Prozess des Filzens scheint prädestiniert für Legendenbildung – ist doch auch der Vorgang des Verfilzens ein magischer Prozess. Legenden und Sagen über die Herstellung des Filzes gibt es also bereits seit dem Altertum. Die Forschung geht sogar davon aus, dass Filzen entwicklungsgeschichtlich gesehen ein älterer Prozess als Spinnen und Weben ist. Filzen soll neben dem Flechten eine der frühesten textilen Verarbeitungstechniken sein. Wenngleich zur Zeit, als man sich die Legenden der Entdeckung des Filzes erzählte, die Filzherstellung schon längst bekannt war, so sind diese doch interessante Beweise über die Vorstellung der Menschen, dass Filz zunächst nicht „gemacht“ wurde, sondern durch Zufall „geschah“.

Zu diesen Legenden zählt die des umherreisenden Mönchs Clemens. Er hatte vom vielen Wandern schon ganz wund Füße, als er einen Bauern um etwas Schafwolle bat, um seine Schmerzen zu lindern. Er legte die Wolle in seine Sandalen und ging seines Weges. Nach einiger Zeit merkte er, dass die Wolle unter seinen Füßen fest geworden war. Durch den Druck seiner Füße und den Schweiß war sie verfilzt, und erwies sich so nicht nur als schmerzlindernd, sondern auch als äußerst wärmespeichernd. Als er dann später Bischof von Rom wurde, erinnerte er sich an dieses glückliche Ereignis und beauftragte Arbeiter, dieses Wunder zu ergründen. Durch diese Legende gilt der heilige Clemens auch heute noch als der Schutzheilige der Hutmacher.

Einer der zwölf Apostel, der heilige Jakobus, so erzählt man, entdeckte auf ähnliche Weise die Herstellung von Filz und gilt sogar als Erfinder des Filzhutes. Er bettete sein Schlaflager mit Wolle aus. Da er sich im Schlaf bewegte, war durch die Feuchtigkeit und durch die Körperwärme aus der Wolle am Morgen Filz entstanden. Als er das bemerkt hatte, nahm er ein Stück vom Filz, zog es über sein Knie und formte so den ersten Filzhut. Auch Jakobus gilt dieser Geschichte zufolge als Schutzpatron der Hutmacher.

Noah wird die Filzentdeckung ebenfalls zugeschrieben. So habe er den Boden seiner Arche, bevor er die Tiere darin beherbergte, mit Wolle ausgelegt. Als die Tiere wieder ausgestiegen

⁴⁴² vgl. Marlène Lang: Filz, Experiment und Kunst – Künstlerinnen stellen ihre Werke vor. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2001. S. 189-213. S. 208.

waren hinterließen sie ihm eine Filzfläche, die sie durch ihre Ausscheidungen, Bewegungen und ihre Körperwärme geschaffen hatten.

Salomons Sohn hingegen, so erzählt man, wollte einen Wollteppich herstellen. Da er sich nicht besonders geschickt anstellte, gelang es ihm jedoch nicht. Aus lauter Wut warf er die Wolle auf den Boden und stampfte sie mit seinen Füßen. Die Tränen rollten über seine Wangen, tropften zu Boden und sammelten sich in der Wolle. Als er geraume Zeit später wieder zur Ruhe kam, konnte er es kaum glauben: unter seinen Füßen war ein Filzteppich entstanden.

Auch Sagen berichten von der Entstehung des Filzes - wenn es sich auch bei diesen Geschichten um Filze aus Pflanzenstoffen handelt. Die Sage von den Silser Kugeln handelt von einer Überflutung des Silsersees und dem Einfallsreichtum der dort lebenden Wichtelmännchen. Wegen der für die Menschen drohenden Hungersnot wollten die Wichelmännchen Nahrung über den See schicken. Da sie jedoch weder schwimmen konnten, noch Boote besaßen, mussten sie die Lebensmittel in anderer Form verschicken. Sie rollten sie in Kugeln aus Lärchennadeln, bis sich diese verfilzten und schickten sie über den See. So konnten die Menschen dank der Wichtelmännchen und deren Erfindung überleben.

Lässt man alte Sagen und Legenden beiseite und sucht nach den Ursprüngen des Filzes, so sind archäologische Rekonstruktionen von großer Bedeutung. Durch die relativ kurze Lebensdauer des Filzes sind Funde eher selten zu finden. Es dauerte lange, bis man die ersten Entdeckungen machte.

Die Geschichte geht zunächst von einer zufälligen Filzherstellung, wie sie auch in der Sagenwelt überliefert ist, aus. Eine bewusste Filzherstellung habe sich erst um 9000 v. Chr. entwickeln können - kurz nach dem Beginn der Nutztierhaltung des Schafes. Während man zunächst noch mit der groben Wolle der Wildtiere arbeiten musste - der Rohstoff war noch nicht im Überfluss vorhanden, konnte durch das Züchten der Schafe, das dem Beginn der Nutztierhaltung folgte, eine bessere Wollqualität erreicht werden. Je nach Region abweichend, geschah dieser Schritt in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. und ging mit dem Betreiben von Ackerbau einher.

In Asiens Frühzeit haben Jäger und Sammler, so nimmt man an, zunächst die abgestreifte Wolle der Wildtiere gesammelt und ihre Schlafplätze damit ausgelegt. Mit der Zeit sei, wie in der Sage des heiligen Jakobus, Filz entstanden. Die Menschen haben sich also durch Beobachtung die Herstellung des Filzes zueigen gemacht. Die ersten Erzeugnisse waren

Decken, von dessen isolierenden Eigenschaften und variablen Größen die Menschen profitierten. Geformte Filze sowie aufwändige Filzmuster entstanden erst viel später.

1960 gelang es James Mellart erste Hinweise zur Geschichte des Filzes zu entdecken. Eine in der Türkei, in der anatolischen Hochebene gefundene Wandmalerei aus der Jungsteinzeit könnte einen Filzteppich darstellen. Zur selben Zeit wurden Funde im sibirischen Pazyryk gemacht. In Fürstengräbern von skythischen Reiternomaden aus dem 5. – 3. Jahrhundert v. Chr. wurden wertvolle Filzgegenstände gefunden. Durch ihre kunstvolle Bearbeitung konnte man von einer bereits lange zuvor ausgeprägten Filztradition ausgehen. Auch in der Mongolei fand man Filzteppiche, die auf das 4. – 1. Jahrhundert v. Chr. datiert wurden. In Japan kann man heute kunstvolle chinesische Filzteppiche um 618 – 905 n. Chr. bewundern.

Dennoch, unter all den Funden kann man keine im Alltag verwendeten Filze ausfindig machen, sie „[...] beziehen sich alle auf kostbare Objekte aus dem religiösen, höfischen oder zumindest gehobenen städtischen Bereich“⁴⁴³. Ein Grund dafür mag die rasche Abnutzung und kurze Lebensdauer der nicht allzu aufwändig produzierten Gebrauchsfilze sein. Über die Filztradition in der heutigen Türkei meint Marlène Lang:

Zu gering sind die Filzfunde, als dass sie sich wie Mosaiksteinchen zu einer über Jahrtausende kontinuierlich gewachsenen Filztradition zusammenfügen ließen – zu vielfältig waren die Eroberungen und die Einflüsse verschiedener Völker und Stämme, die das Filzgeschehen in dieser wechselvollen Geschichte immer wieder neu geprägt haben dürfen.⁴⁴⁴

Griechische sowie lateinische Schriften geben ebenfalls Hinweise auf die Verwendung des Filzes in frühen Zeiten. Homer beschreibt in der Ilias beispielsweise Odysseus Helm, der im Inneren mit einem Filzpolster ausgekleidet war. Plinius der Ältere beschreibt im 1. Jh. n. Chr. in seiner „Naturalis historia“ den Prozess des Filzens. Die Griechen lernten die Kunst des Filzens von den asiatischen Völkern mit denen sie in Handelsbeziehungen standen, die Römer wiederum übernahmen, mit einigen Veränderungen, das griechische Wissen über die Filzverarbeitung. Da in Essig getränkter Filz widerstandsfähig gegen Feuer und Eisen sein soll, trugen römische Soldaten eine Rüstung, die aus in Essig getränktem Filz bestand.

Sprachlich gesehen leitet man die Bezeichnung des Filzes von seinem Ausgangsmaterial ab, oder aber von seiner Verarbeitung. Der Ursprung des Wortes ist im griechischen wie auch im lateinischen zu finden. Das Griechische verweist mit dem Wort „pilos“ auf „gefütztes Haar“, im lateinischen steht „pilus“ für „das reine Haar“ und „pileus“ für „Gedrücktes,

⁴⁴³ Marlène Lang: Filztradition: Musterentwicklung und Techniken. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 13-27. S. 16.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 14.

Verarbeitetes“. Quellen aus dem alt- und mittelhochdeutschen belegen eine Bezeichnung durch die Wörter „vilz“ und „uilz“.⁴⁴⁵ Das mittelhochdeutsche Wort „vilz“ heißt soviel wie „gestampfte Masse“ und deutet auf westgermanischen Ursprung hin.⁴⁴⁶

Der Filz stand seit seiner Entdeckung für etwas Grobes, Derbes und Rustikales. Diese Assoziation entstand vor allem durch die Verwendung und den Gebrauch des Filzes von ärmeren Menschen und Bauern. Noch heute kommt Filz umgangssprachlich in Beschimpfungen und Rügen vor.

Filz ist aber nicht nur der Stoff der Bauern, sondern vor allem heute ein Material, das das nomadische Leben kennzeichnet. Hier gibt es eine Jahrhundert alte Tradition, die sich vor allem in der Türkei, Kirghisistan und der Mongolei abzeichnet.⁴⁴⁷ Mongolen, Turkmenen, Usbeken, Kirghisen, Kasachen und Uiguren sind heute die wichtigsten Ethnien, die die traditionelle Filzherstellung beherrschen. Betrachtet man das gesamte Verbreitungsgebiet von Filz, so erstreckt sich eine Verbindung von Westen nach Osten. Äußerste Begrenzung im Norden ist Sibirien, im Südwesten Kleinasien und die Mittelmeergebiete, und im Süden Nordindien. Funde von Filzteppichen aus Japan oder dem osmanischen Reich geben Aufschluss darüber, dass Filz einst für gehobene Schichten der Gesellschaft von Interesse war. Diese Traditionen endeten jedoch alle spätestens im 19. Jahrhundert. Geblieben ist die Verbundenheit des Filzes mit der nomadischen und der ländlich-dörflichen Bevölkerung.

Eine der grausamsten Tatsachen, die in der Geschichte des Filzes ebenso erwähnt werden muss, ist die Verarbeitung von Haaren der Menschen, die die Nationalsozialisten in Konzentrationslager gefangen hielten, zu Industriefilzen. Filz war im Krieg ein wichtiger Stoff – für die Menschen zuhause, aber vor allem für die Soldaten auf dem Feld. Der Körper zahlloser Opfer wurde auch für die Filzproduktion schamlos ausgebeutet. Durch dieses Verbrechen, wie auch die generelle Bedeutung des Filzes im Krieg war der Filz gerade in der Zeit des Wirtschaftswunders verpönt. Man betrachtete ihn als ein altes und schmutziges Material.

In der Welt von heute scheint der Filz schon in vielen Bereichen seinen Platz mit anderen Materialien getauscht zu haben. Natürlich hat die Filzherstellung auch in europäischen

⁴⁴⁵ vgl. Marlène Lang: Was ist Filz?. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 5-7. S. 6.

⁴⁴⁶ vgl. Josephine Barbe: Hut und Putz. Kreationen aus Filz, Stroh und Stoff. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2002. S. 105.

⁴⁴⁷ Alle drei sind asiatische Ursprungsländer.

Ländern wie Norddeutschland, den skandinavischen Ländern, Finnland, Schweden, Dänemark und Österreich seine Bedeutung, doch liegt diese heute eher im Bereich der großen Industriekonzerne und ihrer Produkte. Andererseits erhält der Filz als Material, das für sich steht, auch neue Bedeutung. In allen Formen und Farben wird er hergestellt, hat sogar in der Produktion von Accessoires seinen Platz gefunden.

International gesehen kann man heute bereits von einer Art Filzgemeinde sprechen, die entstanden ist – Beuys ist zum Patron dieser Filzanhänger geworden. Filzsymposien finden ebenso statt wie materialspezifische Ausstellungen. Esoterisch orientierte Menschen sehen im Material Filz einen lebendigen Stoff des Lebens, und auch die Verbindung des Materials mit der Weiblichkeit, findet in ihrer Bedeutung Anklang.

4.7.3 Der Filz und das Nomadentum

Bis heute stehen Filz und Nomadentum in einem engen Zusammenhang. Wohnplatz, Kleidungsstücke, oder traditionelle Gegenstände wurden und werden auch heute noch aus Filz hergestellt. Bestes Beispiel dafür sind der Hirtenmantel oder die Behausung der Nomaden.

Betrachtet man die Behausungen der nomadischen Viehzüchter im nordafrikanischen und eurasischen Raum so kann man im wesentlichen zwei unterschiedliche Arten des Filzzeltes erkennen – die Jurte und das Schwarze Zelt: „Die Jurte ist ein in sich geschlossener Raum, das Schwarze Zelt hingegen grenzt einen an sich offenen Raum ab und ist auf die Weite ausgerichtet.“⁴⁴⁸ Während das Schwarze Zelt vor allem in den wärmeren Gebieten gebraucht, wird die Jurte vor allem in kälteren Gebieten als Behausung verwendet. Das Schwarze Zelt ähnelt dem uns bekannten Zelt mit Zeltpfosten und Zeltplane, die Jurte unterscheidet sich in ihrer Bauart deutlich von diesem Typ.

Der Begriff Jurte kommt von „jurt“, das wiederum von den Turksprachen abstammt und als Bezeichnung zugleich für den Wohnplatz aber auch für Land oder Familie steht. Die Jurte selbst ist ein rundes Haus, das einen Raum bildet, eine Türe und eine Dachöffnung besitzt. Ihr Grundgerüst besteht aus Holz, über das mehrere Schichten Filz gelegt werden. 150 – 200 kg Filz sind für die Stabilität und das Eigengewicht der Jurte verantwortlich. Die Nomaden stellen die Filzbahnen selber her, erneuern sie auch selbst, sobald dies nötig ist. Da der Filz durch den Rauch und die Beanspruchung, die das Nomadenleben an ihn stellen, relativ schnell brüchig wird, müssen häufig schlechte Stellen ausgebessert werden. Alte Filzstücke werden nicht weggeworfen - sie finden ihre Verwendung als Isolation unter Filzteppichen oder als Polsterung unter den Sätteln der Tiere. Vor allem in den kalten Jahreszeiten ist der Boden

⁴⁴⁸ Barbara Frey Näf: Ein Haus aus Filz – ein Haus zum Mitnehmen.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 18-24. S. 18.

einer Jurte mit Filzteppichen und Kissen ausgekleidet. Barbara Frey Näf fasst die Beutung des Filzes in diesem Kontext treffend zusammen: „Das älteste Element der Behausung der frühen Nomaden in den Steppen Eurasiens ist eindeutig der Filz. Er ist damit auch ein Element der kulturellen Identität aller Völker dieses Steppenraumes.“⁴⁴⁹

Die Mongolen leben in dem Gebiet zwischen Sibirien und der chinesischen Mauer. Sie wurden einst von Dschingis Khan als ein Volk bezeichnet, dass sich mit Filzwänden umgibt. Noch heute gibt es sowohl im ländlichen Bereich aber auch in den Außenquartieren der Städte nomadische Jurtensiedlungen. Die Jurte ist in den nomadischen Alltag, aber auch in feste Siedlungen integriert. Für die Mongolen ist die Schafschur, wie auch die Filzherstellung ein Anlass der Zusammenkunft und Festlichkeit. Meist sehen die Nachbarsfamilien das Filzen als einen gemeinschaftlichen Prozess an. Dementsprechend wird dieser Vorgang auch zelebriert, Trank- und Speiseopfer zählen ebenso zum Festakt. Kommt es zu einer Heirat, so entspricht es der Tradition, dass die Frau die für die Inneneinrichtung der Jurte nötigen Filze und Jurtenseile herstellt, während die Familie des Mannes Dach- und Wandfilze, sowie das Jurtengerüst zur Verfügung stellt. Auch bei Bestattungs- sowie Krönungszeremonien hat Filz eine große Bedeutung bei den Mongolen.

Bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. haben die Chinesen das Gebiet Zentralasiens „Filzland“ genannt. Kirgisistan befindet sich im Herzen dieses Filzlandes - ursprünglich haben sich die Kirgisen nördlich des Tien Shan niedergelassen. Für sie ist die Filzherstellung vor allem zur ökonomischen Notwendigkeit geworden. Traditionell wird das Filzhandwerk hier von Frauen ausgeführt, sie bekommen durch dieses Handwerk die Möglichkeit, ihre Familie finanziell zu unterstützen, eine Chance die im traditionellen Kirgisistan sonst kaum besteht. Dennoch, nicht in jeder Familie wird diese Tradition als eine wichtige Überlieferung anerkannt, und es kommt oft nicht mehr zu einer Weitergabe an die nächste Generation. Über die Gesamtsituation der Filzproduktion in diesem Land meint Caroline A. Eichenberger: „[Den Menschen] bietet das Filzhandwerk die Möglichkeit, mit einzigartigen und atemberaubend schönen Naturprodukten am Weltmarkt teilzuhaben und so das Überleben zu sichern.“⁴⁵⁰ Die Herstellung des Filzes wird vor allem im Winter bestritten. Bedeutend für die Tradition der Filze ist in dieser Kultur die Symbolik der Tier- und Pflanzenwelt, sowie die Bedeutung der

⁴⁴⁹ Barbara Frey Näf: Ein Haus aus Filz – ein Haus zum Mitnehmen.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel, 2000. S. 18-24. S. 22.

⁴⁵⁰ Caroline A. Eichenberger: Filz in Kirghizstan.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 32-38. S. 38.

Farbkomposition. Beliebt ist auch ein Ritual, in dem eine Mutter ihrer Tochter zur Hochzeit einen traditionellen Filzteppich schenkt, der Fruchtbarkeit und Glück bringen soll.

Bereits zu neolithischer Zeit war der Filz den Turkvölkern bekannt. Die Filztradition der heutigen Türkei geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Osmanen zurück. Unter den osmanischen Sultanen des 15. – 17. Jh. wurde vor allem das Heer mit Filzgegenständen ausgestattet - später wurden auch immer mehr feine Filzarbeiten hergestellt. Die türkische Filzkopfbedeckung gehörte bis 1923 zum Alltag, wurde dann jedoch verboten. Besondere Bedeutung hat der Filz für die ländliche Bevölkerung, meist wird das Handwerk innerhalb der Familie weitergegeben. Bekannt ist vor allem die Herstellung des „kepnek“⁴⁵¹, des kastenförmigen Hirtenmantels. Er dient nicht nur als Kleidungsstück sondern auch als Schlafhülle, sozusagen als kleine Hütte, die der Hirte um sich bildet, wenn er sich in den Mantel hineinrollt. Im Inneren des Mantels entsteht so ein Mikroklima, das den Hirten umgibt und vor äußeren Einflüssen schützt.

Filz, sowie das Nomadentum sind im Schaffen von Beuys zwei Elemente von großer Bedeutung. Aus diesem Grund wurde nun auch auf die Verwendung des Filzes im Alltag der Nomaden eingegangen. Beuys, der so sehr in seinem Leben sowie in seiner Kunst gegen das Statische ankämpft, ist vom Leben der Nomaden fasziniert. Sie, die immer in Bewegung sind, bleiben nie an einer Stelle ihres Lebens stehen. In ihren Völkern werden das Gemeinschaftliche, das Zusammenarbeiten und das brüderliche Verhalten, das sich Beuys so sehr für die westliche Gesellschaft wünscht, gelebt. Die Nomaden sind sich meist der Bedeutung und des Nutzens der einfachen Materialien bewusst – auch hier entsteht eine Verbindung zum Denken des Künstlers, der im Umgang mit seinen Materialien Wert auf ihre Bedeutung, ihre Brauchbarkeit und ihren Ausdruck legt. Er versucht, sich keiner erzwungenen Ästhetik zu unterwerfen, sondern arbeitet mit Materialien die eine Wirkung verkörpern. Filz, und Fett haben im alltäglichen Leben der Nomaden, wie auch im plastischen Denken von Beuys einen hohen Stellenwert.

4.7.4 Verwendung in der Kunst

Marlène Lang beschreibt die Auseinandersetzung mit Filz folgendermaßen:

⁴⁵¹ Oft wird auch die Bezeichnung für Filz „keçe“ verwendet, ein Hinweis auf die enge Verbundenheit des Hirtenmantels mit seinem Material.

Formsuche, Formfindung, Formgebung, als Teil künstlerischen Schaffens erhält durch Filz und seine sinnliche Ausstrahlung faszinierende Dimensionen. Dieses Material mit seinen unerschöpflichen gestalterischen Möglichkeiten lädt ein, es mit Kreativität und Neugierde zu entdecken und zu beleben.⁴⁵²

War Filz im alltäglichen Gebrauch bereits vertraut, hat er als Material erst durch Beuys in den frühen 60er Jahren des 20. Jahrhunderts seine Bedeutung in der Kunst erhalten. So als möchte er sich das Material zueigen machen, beschriftet Beuys 1963 ein flaches Stück Filz mit seinem Namen.

Dem Vorbild Beuys, folgen in der Auseinandersetzung mit Filz Künstler wie Raffael Rheinsberg, Robert Morris oder Barry Le Va. Seit 1967 beschäftigen sich vor allem letztere mit den, ihm innewohnenden Eigenschaften - die Darstellung des Materials steht bei ihnen im Vordergrund. Robert Morris beschäftigte die Spannung und Flexibilität des Materials. Er sieht Filz jedoch in seinem Schaffen als ein Material unter vielen - es rückt bei ihm nicht ins Zentrum der Betrachtung, sowie dies beim Zugang von Beuys zum Filz der Fall war. Zugleich kann Morris dem Material als Amerikaner deutlich freier entgegentreten, als dies bei europäischen Künstlern durch ihre Vergangenheit möglich ist. Zu sehr ist Filz für die meisten mit überwiegend negativen geschichtlichen Erfahrungen aufgeladen. Barry Le Va zerkleinert Filz dermaßen, dass er in seine Ausgangsform zurückgebracht scheint, Robert Morris schneidet, faltet und rollt das Material ein. Die Anti-Form, das Chaotische tritt immer wieder hervor. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts interpretierte Morris den Filz dann als weibliches Material - auch feministische Künstlerinnen wie Judy Chicago nehmen sich dem Material Filz an. Kiki Smith verwendet Filz als Material ihrer Weiblichkeitsmythen, erschafft 1994 beispielsweise die Installation „Mothers Coat“. Immer stärker rückt der Bezug zum Körper ins Zentrum der Filzarbeiten, sogar in ungegenständlichen Arbeiten scheint dieser Bezug sichtbar. Als Grundkonzept von Anish Kapoor's experimentellen Faltungen von Filz ist noch immer der Bezug zum Körper zu sehen.

Auch in der Textilkunst arbeitet man heute vermehrt mit dem Material Filz, die Möglichkeiten der Entfaltung sind hier breit gefächert. Freiräume können bei der Arbeit genutzt werden, die kaum ein anderes textiles Material aufweist. Dazu meint Claudia Gemein: „Die Anmutung dieses Materials erfüllt ganz offensichtlich Bedürfnisse unserer Zeit.“⁴⁵³

⁴⁵² Marlène Lang: Filz, Experiment und Kunst – Künstlerinnen stellen ihre Werke vor. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2001. S. 189-213. S. 190.

⁴⁵³ Claudia Gemein: Filzteppiche neu interpretiert. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 154-170. S. 154.

4.7.5 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys

Filz ist einer der Stoffe, die in der Legende der Tartarenrettung eine große Rolle der Genesung von Beuys übernimmt. Der verletzte Beuys wurde in Filz eingewickelt, „[...] damit er warm wird und Wärme speichern kann.“⁴⁵⁴ Der Filz hilft dem Körper, die lebensnotwendige Wärme zu behalten. Durch diese Legende werden Filz und Fett in einem Art Ursprungsmythos aneinandergelastet, eine feste Verbindung entsteht zwischen ihnen.⁴⁵⁵ Die beiden Materialien werden dadurch auch unmittelbar in einen Zusammenhang zum Körper gesetzt.⁴⁵⁶ Aber auch wenn man der Tartarenrettung keinen Glauben schenkt, muss es als Tatsache anerkannt werden, dass Beuys des Öfteren im Krieg mit dem Material Filz in Berührung kommt, und Möglichkeiten hat einen speziellen Bezug zu ihm aufzubauen.

Auch der Filzhut – ständiger Begleiter von Beuys, steht in einer engen Verbindung zur Körperlichkeit und zum Schutz des Körpers – bedeutet das Wort „Hut“ doch auch „Schutz“ und „behüten“.⁴⁵⁷ Beuys trägt seinen Filzhut, verwendet ihn in Plastiken und Aktionen wie eben auch im täglichen Leben. Ob der Hut nun ein Accessoire seines nomadischen Auftretens, oder aber ein notwendiger Schutz für seinen durch Kriegsverletzungen empfindlich gewordenen Kopf ist, bleibt unklar. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass Beuys durch den Hut aus Filz den traditionellsten der Hüte wählt - das älteste Material der Hutmacherei ist der Filz.

Nicht nur das Verhältnis von Beuys zum Filz, sondern auch das vom Hut zu seinem Ausgangsmaterial erscheint als ein interessantes. Monika Wagner beschreibt das Verhältnis zwischen Hut und Filz folgendermaßen: „Filz zeichnet sich durch ein eigenwilliges Verhältnis von Flexibilität und Materialspannung aus, wie es im geformten Hut, seiner horizontal abstehenden Krempe und seiner Verformbarkeit ohne Verlust der Ausgangsform zum Ausdruck kommt.“⁴⁵⁸

Eine interessante Tatsache – bereits zuvor angesprochen - ist, dass Beuys den industriell gefertigten Filz verwendet.⁴⁵⁹ An seiner Farbigkeit verändert er nichts, seine Filze bleiben in ihrer ursprünglichen diffusen Farbe grau-braun. Eine Farbe, die die Herkunft des Ausgangsmaterials undurchsichtig macht, während der Industriefilz ohnehin oft grausame, historische Geschichten erzählt. Mit der speziellen, eintönigen Farbe wollte Beuys vor allem

⁴⁵⁴ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 26.

⁴⁵⁵ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 205.

⁴⁵⁶ vgl. Barbara Strieder: Überlegungen zur Beziehung zwischen Material und Körper in Werken von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 26-33. S. 26.

⁴⁵⁷ vgl. Josephine Barbe: Hut und Putz. Kreationen aus Filz, Stroh und Stoff. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2002. S. 11.

⁴⁵⁸ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 213.

⁴⁵⁹ vgl. Andrea Schweiger: Filz als künstlerisches Werkmaterial bei Joseph Beuys.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel, 2000. S. 54-55. S.55.

bunte Gegenbilder im Betrachter hervorrufen. Frank Gieseke kommentiert diese Idee jedoch kritisch: „Denn, wenn Grau überhaupt eine Komplementärfarbe hat, ist sie – Grau.“⁴⁶⁰

4.7.6 Beuys-Filz

Bereits in den 1950er Jahren setzt sich Beuys in seinen zeichnerischen Arbeiten mit dem Material Filz auseinander. Um 1963/1964, also ein wenig später nach der Entdeckung des Fetts für Plastiken, beginnt Beuys Filz räumlich-plastisch in Szene zu setzen. Sehr schnell erhält der Filz in seinem Werk große Bedeutung. Eine Geste, die diese Verbindung zu Beuys, dieses Einverleiben des Materials erläutert, ist die bereits erwähnte Beschriftung eines Filzstücks mit seinem Namen 1963. Der braun-rote Schriftzug mit dem biblischen Namen wird vom Filz aufgesaugt – die Verbindung Beuys-Filz scheint besiegelt. Beispiele für dieses künstlerische Zusammenwirken sind „Der Chef“ 1964, „Schneefall“ 1965, oder „Fond III“ 1969. Monika Wagner kommentiert diese künstlerische Verwendung des Filzes folgendermaßen: „Dabei entsteht die für Beuys typische Verzahnung von symbolischen und praktischen Funktionen des Materials.“⁴⁶¹ Heiner Stachelhaus meint weiters: „Mit Fett und Filz konnte Joseph Beuys am sinnfälligsten seine plastische Lehre künstlerisch umsetzen. Es sind Materialien, die der Mensch im allgemeinen in gänzlich anderen Zusammenhängen wahrnimmt.“⁴⁶²

Beuys verwendet Filz als Wärme- und Energiespeicher, wickelt sich selbst und andere Objekte in Filz ein. Filz ist für ihn eines der primären Materialien, in denen Beuys das chaotische und Wärme speichernde Prinzip seiner plastischen Theorie verwirklicht sieht. Genauso wie dem Fett muss dem Material Filz eine „aufsässige Präsenz“⁴⁶³ im Beuyschen Werk zugesprochen werden. Im Zusammenspiel mit anderen Stoffen entsteht oft der Gedanke an die Wirkung eines Kraftwerks – so wenn beispielsweise Kupfer und Filz aufeinander treffen. Durch die Zusammenfügung der Materialien können aber auch andere, neue Qualitäten entstehen.

Filz wird von Beuys zusammen mit anderen Materialien, aber auch alleine in Szene gesetzt. Ein Kunstwerk, das sich ausschließlich auf das Material Filz bezieht, ist durch den Filzanzug 1970 verwirklicht. Wie auch hier, taucht immer wieder eine Beziehung des Materials Filz zum Körper auf. Die innigste Beziehung in diesem Sinne ist die zwischen dem Filzhut und dem eigenen Kopf von Beuys. Filz schützt den Körper, kann ihn repräsentieren, oder

⁴⁶⁰ Frank Gieseke und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin, 1996. S. 193.

⁴⁶¹ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 213.

⁴⁶² Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 92.

⁴⁶³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 105.

ergänzen. Letztere Eigenschaft präsentiert Beuys in seiner Zeichnung „Mann mit Filzplastiken“ 1964. Eine Verbindung zum Denken von Beuys sowie zum Zusammenhang von Körper und Filz stellt auch Claudia Gemein her:

Sämtliche Filztechniken basieren auf Bewegungen und Kräften. Es sind nach außen und nach innen gerichtete Bewegungen im Wechsel. Genauso verhalten sich Organe und Systeme in unserem Körper und letztendlich der menschliche Organismus als Ganzes. Zellen dehnen sich aus und ziehen sich wieder zusammen. Die Grundlage hierfür ist Energie und die Bewegung der Energien erzeugt Leben.⁴⁶⁴

Filz ist in Europa, wie auch in Asien verbreitet - er stellt also in seiner Materialität an sich, ein Verbindungsglied beider Erdteile dar, die sich Beuys vereinigt wünscht.

4.7.6.1 „Der Chef“ 1964

Zum ersten Mal findet die Aktion „Der Chef“ im August 1964, in Kopenhagen statt. 4 Monate später am 1. Dezember kommt die Aktion unter dem Namen „Der Chef, Fluxus-Gesang“ in die Galerie René Block in Berlin. Synchron, „echoartig (auch das Echo ist ein plastisches Prinzip)“⁴⁶⁵ zur Tätigkeit von Beuys in Berlin, soll Robert Morris in New York die gleiche Aktion durchführen.⁴⁶⁶ Beide Künstler sind über Geräusche miteinander verbunden. Was macht nun aber Beuys in Berlin?

In der hell erleuchteten Galerie wickelt er sich in dicken Filzstoff ein, bis er nur noch als Rolle, 2,25 cm × 46 cm groß, in Erscheinung tritt. Nun liegt er eingepackt und bewegungslos am Boden, am Kopf und Fußende befindet sich je ein toter Hase als Verlängerung seiner eigenen Plastik. An der linken Wand des Raumes befindet sich ein Haarbüschel, daneben zwei Fingernägel. Entlang derselben Wand läuft ein Fettstreifen aus Margarine, 167 cm lang und 7 cm dick. Fett befindet sich auch in allen vier Ecken des Raumes. Dreimal als Fettecke in der Größe von 30 mal 30 cm und einmal ist ein Fettquadrat, 5 mal 5 cm aufgebaut. Neben der „Rolle Beuys“ liegt ein Kupferstab - 178 cm lang, der, so wie der Künstler, in Filz eingepackt ist. Während sich dieser Kupferstab links neben Beuys befindet, ist rechts neben ihm ein Verstärker installiert. Acht Stunden lang bleibt Beuys in dieser Position, was von ihm nach außen dringt, sind Geräusche wie röcheln, zischen, seufzen und atmen. Beuys bezeichnet die von ihm abgegebenen Laute als: „Ein Urgeräusch, das man auch in Verbindung mit den

⁴⁶⁴ Claudia Gemein: Filzteppiche neu interpretiert. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2001. S. 154-170. S. 168.

⁴⁶⁵ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 71.

⁴⁶⁶ Berichte über seine Teilnahme gehen auseinander. Theodora Vischer beispielsweise ist der Ansicht Morris hätte nicht teilgenommen. vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 166/ 167.

beiden toten Hasen bringen kann.“⁴⁶⁷ Diese Geräusche werden durch ein Mikrofon und den Verstärker verstärkt und hörbar gemacht. Über ein weiteres Tonbandgerät ertönt in unregelmäßigen Abständen Musik⁴⁶⁸. Beuys steigt um Mitternacht, am Ende der Aktion, aus seinem Filzkokon und erklärt nachträglich, was er bezwecken wollte – nämlich eine Demonstration des plastischen Prinzips. Stellvertretend für die Hasen habe er Laute von sich gegeben, und dadurch die Elemente des Tieres in unserer Sprache aufgezeigt. Mit dem Titel „Der Chef“ habe er auf Selbstbestimmung durch das eigene Denken angespielt. Der Chef sei ja der Kopf des Menschen.

Beuys arbeitet hier mit Modellen aus der Elektrizitätslehre, er stellt mit seiner Aktion einen Stromleiter her, und in Verbindung mit Morris würde die Installationsanordnung eine riesige Batterie darstellen.⁴⁶⁹ Filz und Fett dienen als Speicher, der menschliche Körper produziert Wärme und Energie, die an die toten Hasen, sowie auch an die leblosen Teile des menschlichen Organismus abgegeben werden kann. Kupfer weist auf das leitende Prinzip der Aktion hin, während seine Energie vom im Raum zirkulierenden Energiekreislauf jedoch ausgeschlossen, in sich bleibt. Der in Filz eingewickelte Kupferstab präsentiert im Kleinen, was Beuys im Großen bewirkt.

Beuys nutzt seinen Körper in dieser Aktion als einen Energieproduzenten - als einen Stellvertreter des Tieres und als ein belebendes und sinnliches Material. Trotz seiner aktivierenden Rolle, tritt er in Filz verhüllt, als ein „Gegenstand unter Gegenständen“⁴⁷⁰ auf. Er verharrt in einer meditativen Haltung, während er Energien durch sich hindurch leitet und produziert. Der unheimliche Kraftaufwand erzeugt dieses Verharren in einer Art Meditation. Beuys muss all seine Kraft auf die Energie im Raum lenken. Durch den Isolator Filz verschließt er sich der Außenwelt, dem Publikum. Die Hasen bleiben sichtbar – sie sind der Empfänger von Wärme und Energie und geben durch die Beuysche Belebung ihre spirituellen Kräfte weiter. Sie geben sie an den Raum ab, aber auch an Beuys, der sich nun als Empfänger von Informationen sieht. Er transformiert diese Informationen nicht in unsere Sprache, sondern lässt sie in ihrer Natürlichkeit erscheinen.

Beuys produziert für sich einen inneren Ton, einen „Innenton“.⁴⁷¹ Dieser Innenton dringt nun durch Urgeräusche bis zum Publikum vor. „Der Körper der beinahe stumm wird, der seufzt,

⁴⁶⁷ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 71.

⁴⁶⁸ Es sind Kompositionen von Eric Andersen und Henning Christiansen.

⁴⁶⁹ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 166/ 167.

⁴⁷⁰ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 215.

⁴⁷¹ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 116.

schreit und tierische Laute von sich gibt, ist der Inbegriff einer mythischen Realität jenseits des menschlichen Dramas.⁴⁷² Beuys drückt nicht nur Gedanken, sondern auch Gefühle mit seiner eigentümlich anmutenden Sprache aus. Das akustische Material, das den Raum ausfüllt, ist von Beuys abhängig.⁴⁷³ Ganze acht Stunden verharrt Beuys in seiner Position. Für den menschlichen Körper ist Regungslosigkeit eine unnatürliche Eigenschaft. Selbst im Schlaf bewegen wir uns, lassen unsere Muskeln arbeiten. Durch diese äußere Ruhe konzentrieren sich die Kräfte von Beuys in der Hülle des Filzes. Sie können nicht durch Bewegung hervortreten, so machen sie von der Wärmeabgabe und der Verwendung der Urstimme Gebrauch. Energie, die hier gespeichert wird, hat gestalterische Qualität wenn sie aus Beuys hervortritt - hier formt sie das Lautmaterial, lässt sich also ähnlich einsetzen wie Fett.⁴⁷⁴

Im Raum wird die Dauer der Aktion als Wirkungsqualität erfahrbar.⁴⁷⁵ Die sprachlichen und musikalischen Äußerungen unterteilen die zeitliche Dimension in einzelne Energieabschnitte – von Handlungsabschnitten kann man hier nicht sprechen.

Filz und Kupfer sind in dieser Aktion Teil des menschlichen Körpers.⁴⁷⁶ Wie der Körper, so ist auch das Kupfer vom Filz ummantelt - mit einer zweiten Haut ausgestattet, die schützt und speichert. Stephanie Benedikt-Jansen meint dazu: „Körper, Filz und auch Kupfer können hier als Akkumulatoren gedeutet werden.“⁴⁷⁷ Ein Körper, Energie erhält durch den Filz eine Haut.⁴⁷⁸ Die Filzhülle setzt das plastische Material verstärkt in Szene. Sie isoliert jedoch auch so stark, dass Beuys ein Mikrofon gebrauchen muss, um seine Laute und Geräusche hörbar zu machen.

Im Vergleich mit den kulturellen Praktiken der Mongolen betrachtet Monika Wagner die Aktion auch als Wiedergeburtstück.⁴⁷⁹ Sie fügt ergänzend hinzu:

Die symbolische Bedeutung des Filztuches als Material der Erneuerung beziehungsweise der Überführung in eine andere Existenz hat ein simples Korrelat auf der Ebene der Filzdecken in Lazaretten der Deutschen Wehrmacht. Wer diesen Decken entschlüpfte, hatte ein neues Leben gewonnen.⁴⁸⁰

⁴⁷² Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main, 2005. S. 387.

⁴⁷³ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 115.

⁴⁷⁴ vgl. Ebd., S. 167.

⁴⁷⁵ vgl. Ebd., S. 114.

⁴⁷⁶ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 86.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 86.

⁴⁷⁸ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 214.

⁴⁷⁹ vgl. Ebd., S. 216.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 216.

Geburt lässt neues Leben, neue Wärme und Energie entstehen. Kälte kann man als eine Verlängerung zum Tod hin sehen, die in diesem Raum keinen Platz mehr findet. Selbst der tote Hase, die Haare oder Nägel werden durch die zirkulierende Energie im Raum belebt.

4.7.6.2 „Schneefall“ 1965

„Schneefall“ entstand 1965 im Museum für Gegenwartskunst in Basel. Drei dünne ungleichlange Holzstämme liegen auf dem Boden der Museumshalle. Die Äste dieser dünnen Tannenstämme sind abgeschnitten, nur noch ansatzweise vorhanden. Teilweise ist die Rinde von den Stämmen entfernt. Über den Stämmen liegen 32 graue Filzdecken, die das Ende der Stämme umhüllen, sie jedoch gleichzeitig zu Boden drücken. Diese Filzstücke haben eine fast quadratische Form.

Speziell im Bezug auf das Werk „Schneefall“ schreibt Andrea Schweiger: „Zudem regen Materialgegensätze und – mannigfaltigkeit nicht allein die visuelle, sondern ebenso die taktile Wahrnehmung an: Empfindungen wie rau, glatt, weich, hart, flüssig, fest, kalt, warm, spitz, stumpf werden in Erinnerung gerufen.“⁴⁸¹ Die Holzstämme und die Filzdecken präsentieren hier eindeutig unterschiedliche Kräfte, ihnen sind gegensätzliche Eigenschaften zuzuordnen. Die Äste wirken fragil und zerbrechlich, ihre Schutzschicht, ihre Haut in Form der Rinde haben sie verloren – nackt und ohne jeglichen Halt sind sie der Umwelt ausgeliefert. Sie präsentieren sich als dem Tod geweihte – der Baum, der gesund und lebendig in den Himmel wächst, ist in den horizontal am Boden liegenden Ästen nicht mehr wiederzuerkennen. Durch ihre Verbindung zum Baum haben sie einst ihre lebensnotwendigen Stoffe aus der Erde bezogen, abgespalten von dieser Verbindung bleibt ihnen nur noch die Berührung mit der Erde, genauer einem Galerieboden, aus dem sie keine Nährstoffe beziehen können. Interessant ist auch die Tatsache, dass Beuys hier drei unterschiedlich lange Äste wählt. Möchte er dadurch den Kräfteverlust deutlicher darstellen, oder auf ihre Rolle als Individuen – und damit auf ein individuelles Leiden verweisen?

Die Äste, einst Lebensquelle, liegen nun im Sterben. Sie liegen jedoch nicht alleine, 32 Filzdecken umhüllen sie. „Vielleicht vermag der Filz Lebensspuren, die in den Stämmen noch vorhanden sind, zu bewahren.“⁴⁸² Geht man von diesem Gedankengang aus, so kann der Filz als Decke gesehen werden. Auch kriegsverwundete Soldaten, oder Beuys nach seinem Flugzeugabsturz bei den Tartaren - oder auch im Feldlazarett wurden auf Filzdecken gebettet

⁴⁸¹ Andrea Schweiger: Filz als künstlerisches Werkmaterial bei Joseph Beuys.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel, 2000. S. 54-55. S.55.

⁴⁸² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 170.

und mit ihnen zugedeckt. Der Filz weist durch diese Assoziation noch deutlicher auf die „Krankheit“ der Äste hin, verspricht jedoch zugleich Heilung.⁴⁸³ Ein umsorgter, betreuter Mensch hat die Möglichkeit wieder gesund zu werden. In dieser Skulptur wird dieses Hilfeversprechen vom Filz an die Äste gegeben. Beuys sieht im Filz, wohl auch durch seine Entstehung bedingt, ein Wärmepotential verwirklicht. Durch das Verfilzen entsteht ja ein enger Zusammenhalt der Fasern, sowie auch Wärme. Diese Wärme verspricht „elementare Lebendigkeit“⁴⁸⁴ die sich im besten Fall auch auf die Stämme überträgt und ihnen neue Lebendigkeit einimpfen kann.

Man muss in diesem Werk aber auch einen anderen Zugang zum Filz beachten. Filz kann oftmals sehr schwer sein. Die dünnen Äste wirken von den vielen Filzdecken zu Boden gedrückt, könnten zerdrückt werden, oder zerbrechen. Die Anzahl der Filzdecken ist beachtlich, drohen sie doch so einen unglaublichen Wärmedruck zu erzeugen. Wärme kann Feuer entfachen, und Holz kann verbrennen. Beuys kann mit dem Filz also auch eine negative Wirkung in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen. Die Filzdecken sind zugeschnitten, und der Filz kommt aus der industriellen Produktion. Diese beiden Tatsachen weisen auf Strenge und Kraft hin, die eventuell stärker als das Abbild der zerbrechlichen Natur in Form der Äste erscheinen kann.

Diese beiden unterschiedlichen Gedankengänge weisen auf die konträren Eigenschaften des Filzes hin. Der Filz wird somit durch seine Veränderbarkeit ausgewiesen und verweist zugleich auf den Titel des Werks „Schneefall“. Auch Schnee ist veränderbar und trägt Gegensätze in sich. Schneefall kann als idyllisch angesehen werden, Schnee kann aber auch Menschen unter seiner Last begraben.

4.7.6.3 „Filzanzug“ 1970

1970 stellt Beuys die Plastik „Filzanzug“ her. Wie der Name schon sagt besteht der Anzug in Originalmaßen aus Filz. Kragen, Taschen und Eingriffe hat Beuys herausgearbeitet, wenn auch etwas grober. So sind die Schnittkanten deutlich zu sehen - weder hat der Künstler es für nötig erachtet, sie umzuschlagen, noch sie zu säumen. Auch auf Reißverschlüsse oder Knöpfe hat Beuys verzichtet. Der Anzug wurde zwar nach der Vorlage von einem der Anzüge von Beuys geschneidert, doch Arme und Beine wurden verlängert, sodass ein verzerrtes Menschenbild entsteht. Seine Wirkung entwickelt der Anzug vor allem durch seine

⁴⁸³ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübeler und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 151.

⁴⁸⁴ Claudia Gemein: Filzteppiche neu interpretiert. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2001. S. 154-170. S. 154.

Platzierung im Darmstädter Block Beuys. Hier hängt auf der gegenüberliegenden Wand die leere Filzhülle eines Konzertflügels⁴⁸⁵. – Zwei verlassene Häute, oder doch mehr?



„Filzanzug“⁴⁸⁶

Im christlichen Glauben entweicht die Seele nach dem Tod dem Körper. Sie lässt ihn als eine leere Hülle zurück. Die Hülle kann mit der Haut gleichgesetzt werden, eine leere Hülle fragt nach dem einstigen Inhalt, eine leere Haut fragt nach dem Körper. Der leere Anzug, der von Beuys an die Wand der Galerie gehängt wurde, fragt nach dem Träger. Durch seine Absenz ist man sich über den Körper, der diesem Anzug innewohnt, nicht im Klaren, andererseits wird durch den Filzanzug ein Körper erfahrbar – wenn auch nicht sichtbar. Durch seinen Abdruck im Gewand erschafft sich der Körper einen Stellvertreter seiner selbst, und diese

⁴⁸⁵ Aus der Installation „Infiltration Homogen für Konzertflügel“ 1966.

⁴⁸⁶ Abbildung 11: Joseph Beuys: Skulptur „Filzanzug“. Filz, Kleiderbügel. 170 × 100 cm. Privatsammlung. 1970.

Funktion bleibt erhalten – egal in welcher Form uns das Kleidungsstück repräsentiert wird, die Idee des Körpers ist in ihm verhaftet. „Nicht nur Spuren auf Kleidern, auch die Kleider selbst als Spur des Körpers [...]“⁴⁸⁷

In unterschiedlichen Religionen hat das Gewand einen hohen Stellenwert: „Das Gewand verbürgt die intimste Beziehung zum Körper, dessen Stellvertreter es werden kann. Jeder Fleck erscheint als die Marter eines heiligen Körpers, dessen irdische Authentizität er garantiert.“⁴⁸⁸

Interessant ist die Parallele, die man zwischen dieser Bedeutung und dem Material Filz ziehen kann. Denn trotz seiner isolierenden Eigenschaften bewahrt Filz sich auch eine Durchlässigkeit, die immer wieder ans Licht tritt.⁴⁸⁹ Filz ist dicht und schwer, und doch kann man dahinter einen Körper erahnen. Der graue Anzug ist vor allem zu Lebzeiten von Beuys das typische Kleidungsstück des Durchschnittsbürgers, der seinen Arbeitsalltag im Büro verbringt. Dennoch, aus Filz werden diese Anzüge nicht hergestellt, viel zu dick und warm, scheint der Filz in dieser Gestalt denkbar ungeeignet für eine Verwendung im alltäglichen Leben. Beuys schuf seinen „Filzanzug“ nicht, um ihn als Kleidungsstück verwenden zu können, sondern um ihn als Ausstellungsstück zu präsentieren. Einmal schlüpfte er selbst dennoch in den Anzug⁴⁹⁰. Stoffe können fein und aus empfindlichen Materialien hergestellt sein, und besonders Anzüge bestehen oft aus exquisiten Stoffen. Welchen Eindruck kann Beuys nun aber mit seinem Werk übermitteln, wenn er für diesen Anzug das grobe und robuste Material Filz auswählt? Will man den Anzug als Indikator für die Arbeitswelt sehen, so wird die Arbeit durch den Filzanzug erschwert. Der Träger muss eindeutig mit Kräften kämpfen, sie überwinden, die als Hindernis nicht seinen Weg kreuzen würden, hätte er einen Anzug aus einem feineren Material gewählt. Möchte Beuys die Arbeitssituation in Deutschland ansprechen, mit der er nicht einverstanden ist, möchte er mit dem Filzanzug die starren Denkstrukturen der Bürokratie ansprechen? Vielleicht möchte er mit dieser Skulptur ausdrücken, dass jeder in seinem eigenen Filzanzug gefangen ist, jeder sich zu sehr mit sich selbst beschäftigt, ein eigenes Mikroklima erschafft, das dem gesellschaftlichen Klima nicht förderlich ist. Mit dem überproportionierten Anzug würde also kein sexueller Körper, sondern eine soziale Situation ausgedrückt werden. Der Anzug wird zur Kritik am sozialen Körper.

⁴⁸⁷ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 90.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 89.

⁴⁸⁹ vgl. Barbara Strieder: Filz. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 94-111. S. 97.

⁴⁹⁰ „Action the dead mouse/ Isolation unit“ 1970.

Ganz allgemein gesagt, besitzt jedes reale Kleidungsstück eine bestimmte Größe, die Aufschluss über den Körper gibt, der es getragen hat; es unterliegt in Material und Schnitt der Mode, zeigt die soziale Zugehörigkeit an und ist zumindest in den westlichen Kulturen ein wesentlicher geschlechtsspezifischer Indikator. Dem kann Kleidung, selbst als abgelegte, am wenigsten entinnen.⁴⁹¹

Der Filz ist ein weiblich konnotiertes Material - generell wird Kleidung der Weiblichkeit zugeordnet. In Form des Anzugs wird diese Weiblichkeit mit einer überzogenen Männlichkeit konfrontiert. Der Anzug ist überproportional groß, verstärkt dadurch seine männliche Komponente.

Der Stoff von Kleidern ist in der Regel aus flexiblen, weichen Fasern gewebt. So kann er sich den Körperformen ideal anpassen, er kann wärmen und verhüllen. Er bewahrt zwar im Unterschied zu Leder selten die Form des Körpers, doch ist Stoff dehnbar, zeigt Falten, spannt an anderen Stellen, wird abgerieben usw. Aber nicht nur seiner Anschmiegsamkeit wegen ist Stoff weiblich konnotiert, sondern auch weil er ein aufnahmefähiges Material ist, Flüssigkeit aufsaugt, sich verfärbt, Geruch annimmt und verletzlich ist.⁴⁹²

Durch seine Unförmigkeit wird jedoch wieder eine Verbindung zu den Materialeigenschaften des Filzes hergestellt. Filz speichert Energien – das bedeutet, dass der Anzug seinem Träger Energie einverleibt, er umhüllt seinen Träger und vermittelt so das Gefühl von Geborgenheit. Letzteres Bild wird jedoch durch seine grobe Fertigung, seine Größe und Farbe wieder negiert. Die Isolation der heutigen Zeit wird zugleich erfahrbar – jeder steckt in seinem eigenen Schutzanzug. Die Filzkünstlerin Ruth Berweger vertritt folgende Ansicht:

Wer sich umhüllt, spricht eine Art Sprache, deren Bedeutung einem mehr oder weniger bewusst ist. Die Sprache ist wie auf den Leib geschrieben. Man erzählt von seinen Wünschen und Ängsten. Man zeigt von seinem Charakter und seiner Persönlichkeit. Eine Hülle kann sagen: Ich will aufschreien, mich anderen anpassen oder unauffällig bleiben. Wir setzen so Zeichen für andere Menschen.⁴⁹³

In der Kunsthalle Krems hängt der Filzanzug weit oben an der Wand, im sechsten Raum der Ausstellung „Joseph Beuys. Schamane“⁴⁹⁴. Er wirft einen Schatten an die Wand, erscheint dennoch monumental und zugleich verlassen. Eine Hülle, die aufschreit.

⁴⁹¹ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 90.

⁴⁹² Ebd., S. 88.

⁴⁹³ Marlène Lang: Filz, Experiment und Kunst – Künstlerinnen stellen ihre Werke vor. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien, 2001. S. 189-213. S. 192.

⁴⁹⁴ Joseph Beuys: Schamane. Kurator: Hans-Peter Wipplinger. Krems: Kunsthalle Krems, 28.09.2008 - 01.03.2009.

4.7.6.4 „Plight“ 1985

„Plight“ wird im Ende Oktober, Anfang November des Jahres 1985 in der Galerie Anthony d'Offay in London gezeigt. Das englische Wort „Plight“ kann mit „Notlage“ oder „Treue“ übersetzt werden, kann aber auch „Risiko“ oder „Gefahr“, als Verb „verpfänden“ bedeuten. Beuys stattet hier einen Doppelraum mit jeweils in zwei Reihen an den Wänden verlaufenden Filzrollen aus. Die Filzrollen bedecken die Wände dermaßen gut, dass man von dem ursprünglichen Museumsraum nur noch den Parkettboden und die Decke erkennen kann. Sie haben Beulen und Falten, sodass man teilweise erkennt, dass die einzelnen Säulen mit Rohwolle gefüllt sind. In einem der Räume steht ein schwarzer Konzertflügel unmittelbar neben dem Eingang. Auf ihm liegt eine Holztafel mit leeren Notenlinien. Im Sprung der Tafel liegt ein Fieberthermometer.

„[...] der Raum [wird] bei Beuys auf einer symbolischen Ebene mit den Objekten in Einklang gebracht.“⁴⁹⁵ Der Raum ist isoliert und still, und auch das Instrument scheint verstummt. Boden und Decke erscheinen kalt, die Filzrollen strahlen Wärme aus – wenn auch auf eine bedrohlich einengende Art und Weise. „Die dominierende Stofflichkeit der Wände und das sparsame Inventar erwecken widersprüchliche Eindrücke von Geborgenheit, Stille, Wärme, Farblosigkeit, Härte in der Vertikalen, Weichheit in der Horizontalen.“⁴⁹⁶ Ist der Konzertflügel in diesem Raum gefangen, oder kann er sich gerade in dieser Stille mit sich selbst am besten entfalten? Wird hier das Gefängnis des Instruments präsentiert oder zeigt sich hier die Befreiung aus allen Zwängen? Stumpfen die Sinne in diesem Raum ab, oder werden sie durch die positive Ausstrahlung des Filzes erst aktiviert? – Fragen, die jeder Betrachter individuell für sich entscheiden kann. Der Fieberthermometer, der auf der Holztafel auf dem Klavier liegt, ist ein Zeichen der Krankheit. Wird die Kreativität des Instrumentes hier mit Hilfe des Filzes wieder belebt, wird es gesund gepflegt, oder wandelt sich die Wärme des Filzes, sowie dies Reinhard Ermen sieht, im schalldichten Raum zu Fieber um und schwächt den Flügel?⁴⁹⁷

Der isolierte Raum erweckt Assoziationen mit den Räumlichkeiten einer Anstalt. Will Beuys hier auf seinen eigenen Seelenzustand verweisen, oder spricht er hier die Rolle des Künstlers an sich an? Wieder einmal ist der Filz in unterschiedlichen Rollen zu denken, die bei der Betrachtung berücksichtigt werden wollen.

⁴⁹⁵ Brigitte Marschall und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Wien, 2006. S. 226.

⁴⁹⁶ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 48.

⁴⁹⁷ vgl. Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 128.

5. Kapitel: Feste Stoffe mit Tendenz zum Flüssigen

Wenn Joseph Beuys Fett, Schokolade, Wachs oder Honig einsetzt, so werden diese Materialien nicht immer zwangsläufig als Flüssigkeiten eingesetzt. Aus diesem Grund sollen sie hier mit der „Tendenz zum Flüssigen“ erwähnt werden. Dennoch handelt es sich um Stoffe mit einem niedrigen Schmelzpunkt, und Beuys, der sich der stofflichen Eigenschaften der von ihm verwendeten Materialien bewusst ist, nützt diese natürlich auch in seinem Werk. Die Tendenz zum Fließen weist auf Bewegung und Leben der Materie hin, das Formlose spiegelt zugleich das Chaotische und Natürliche wieder. August Heuser schreibt über den bewussten und auf das lebendige verweisenden Einsatz von flüssigen oder weichen Stoffen: „Nutzt er Pflanzensud und organische Farbsubstanzen um den ganzheitlichen Zusammenhang seiner Zeichnungen zu zeigen, so verweist Fett schon auf das Gesamte des Lebens und auf den Stoff, der das Leben trägt und Heil(ung) gibt.“⁴⁹⁸ Auch Erika Billeter beschreibt die innige Verbindung vom Menschen zu weichen Materialien: „Alles, was wir Menschen essen, also unsere Nahrung, ist ja weiches Material. Von Geburt an über die Brust der Mutter bis heute [...]“⁴⁹⁹ Bis auf das Wachs sind alle in diesem Kapitel erwähnten Stoffe auch Nahrungsmittel, stehen dem Menschen als solche sehr nahe, rücken aber auch durch die spezifische Betrachtung der Theorie von Beuys nahe an den Menschen und an das Leben heran.

5.1 Fett

5.1.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Unter dem Materialbegriff Fett versteht man einerseits Fettgewebe von Lebewesen aber auch Stoffe pflanzlicher und tierischer Herkunft. Sie bestehen aus stickstofffreien und kohlenstoffreichen Verbindungen. Fett ist ein sehr formbarer Stoff, kann sich von fest bis hin zu flüssig und fließend transformieren. So wird in der Lebensmittelchemie die Fetthärtung eingesetzt, um flüssige in feste Fette zu verwandeln - Margarine und Butter zählt man zu den gehärteten Fetten. Sie werden jedoch bereits bei Raumtemperatur wieder zu amorphen Materialien. Fett besitzt viele Eigenschaften, es ist jedoch nicht nachahmbar - ein Bronzeguss für eine Fettplastik scheint undenkbar.⁵⁰⁰ Die Haltbarkeit von Fett ist nicht unbegrenzt – so

⁴⁹⁸ August Heuser: Alles Vergängliche ist ein Gleichnis. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln, 2000. S. 13-23. S. 20.

⁴⁹⁹ Erika Billeter und Klaus Rinke: Die weichen Materialien. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 316-318. S. 317,

⁵⁰⁰ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 162.

setzt Beuys seinen Fettplastiken Stearin zu, um sie zu härten und sie damit länger in der Ursprungsform zu bewahren.

Fett dient dem Menschen als intensivster Kalorienlieferant, und erzeugt Energie, die für die Aufrechterhaltung des Lebens notwendig ist, letztendlich wird Fett sogar als sechste Geschmacksrichtung anerkannt. Aber nicht nur als Grundnahrungsmittel hat Fett Bedeutung. Kerzen und Seifen, Schmiere und Druckerschwärze, sowie Salben und Parfums werden aus Fett gewonnen, Fett durchdringt unzählige Bereiche des Lebens, sowie das Leben selbst – eben so wie es auch Materialien durchdringt.

5.1.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Fett ist als Inbegriff organischen Lebens zu verstehen. Unter dem Oberbegriff „Fett“ setzt Beuys neben Butter und Margarine auch Speckseiten, Wurst, Rindertalg oder Olivenöl in und zur Herstellung seiner Werke ein. Aufgrund der besonderen Stellung von Fett und Margarine in der europäischen Geschichte, soll im Folgenden auf diese beiden Fette näher eingegangen werden. Schon seit der Erfindung der Margarine stand diese in einem ungleichen Konkurrenzkampf zur Butter. Sich gegen die Butter durchzusetzen, oder sich zumindest neben ihr zu behaupten, war für das Produkt Margarine zunächst sehr schwierig.

Butter galt von Anbeginn an als gesundes und bekanntes Lebensmittel, ihr war oftmals sogar heilende Wirkung zugesprochen worden. Die ersten, die Butter herstellten, waren die Nomaden der euro-asiatischen Steppe. Während Griechen und Römer keine Butter zum Kochen verwendeten, entdeckte bereits das Spätmittelalter die Butter als Genussmittel zur Verwendung bei großen Festmahlzeiten. Allmählich konnte sich die Butter im 16. und 17. Jahrhundert fast überall, außer im Mittelmeerraum gegen das Öl durchsetzen, doch war sie nicht überall und für jedermann leistbar. Der Großteil der Bevölkerung ernährte sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts von Schweine- und Rinderfett, Speck und Schmalz, auch Butter zweiter Wahl wurde häufiger als die richtige, aus Milch gewonnene Butter, verwendet. Die Existenz des Butterbrottes ist bereits seit dem 14. Jahrhundert belegt, doch nur langsam konnte es sich gegen den mit Butter versetzten Brei durchsetzen. Besonders die Industrialisierung, mit der die Trennung von Wohn- und Arbeitsort einherging, begünstigte die Verbreitung des Butterbrottes.

Da Butter besonders in Kriegszeiten - in Zeiten des Mangels als rar galt, konnte man nach Beendigung von Krisenzeiten immer schon einen größeren Verbrauch von Butter vermerken.

Der pro Kopf Verbrauch der Deutschen, der in der BRD 1963 bei 9,1 Kilogramm pro Kopf lag, veranschaulicht diese Beobachtung.

Vom Ersatzmittel für die Butter, zum Cholesterin senkenden Produkt erarbeitete und erkämpfte sich die Margarine ihre Stellung in der Gesellschaft. Ihr Name bezieht sich auf das griechische Wort „margaros“⁵⁰¹, das Perlmuschel bedeutet. 1869 erfand der Franzose Hypolite Mège-Mouriès, die Margarine – ein Gemisch aus Rindertalg, Milch, Wasser und zerkleinertem Kuheuter. Vom Zeitpunkt der Entstehung an trachtete die Milchwirtschaft ihr Produkt vor der neuen Erfindung zu schützen. Nahezu so alt wie die Erfindung der Margarine sind daher auch die Margarinegesetze der Vertreter der Milchwirtschaft. Sie belegten die Margarine mit Färbeverboten, oder führten die Formung der Margarine in Würfel ein. Dadurch wollte man hervor streichen, dass sich Butter und Margarine deutlich unterschieden, und dass das qualitativere Produkt eindeutig die Butter sei.

1870 verkaufte Mège-Mouriès das Herstellungsverfahren an den Holländer Jan Jurgens, der in den Niederlanden eine Margarinefabrik eröffnete. Auch in England wurde 1869 das neue Produkt als „beurre artificiel“⁵⁰² zum Patent angemeldet. Produktion und Verkauf, wurden aber durch den Deutsch-Französischen Krieg verzögert. Auf dem französischen Markt konnte sich die Margarine auch lange Zeit danach weiterhin nicht durchsetzen. Die Niederländer hingegen wussten das neue Produkt für sich zu nutzen. Zunächst wollte man die Margarine nach England und Deutschland exportieren. Nach England war dies kein Problem, doch als Margarine durch die Gesetze Bismarcks mit einem höheren Zoll belegt wurde, war es kostengünstiger in Deutschland selbst zu produzieren. Jurgens und die Firma van den Bergh eröffneten daraufhin 1888 Fabriken in Kleve und Goch.

Seit der Erfindung der Margarine sah die Butterindustrie einen Konkurrenten in ihr⁵⁰³. Diese Feindseligkeit führte zum Butterkrieg, der im Jahre 1893 seinen Höhepunkt erreichte. Da die Gesetze, die für die Margarineproduktion erlassen wurden einem Verbot der Produktion gleichkamen, ging der Margarineverbrauch in dieser Zeit stark zurück – Leidtragende waren die Konsumenten, die sich keine teure Butter, und nun auch nicht mehr die Margarine leisten konnten.

Betrachtet man die Zusammensetzung der künstlichen Butter, so wird klar, dass die Margarine zunächst aus rein tierischen Fetten hergestellt wurde. Erst im Laufe der Produktionsentwicklung entstand die Herstellung aus tierischen und pflanzlichen Fetten, bis

⁵⁰¹ Birgit Pelzer und Reinhold Reith: Margarine. Die Karriere der Kunstbutter. Berlin: Wagenbach, 2001. S. 18.

⁵⁰² Ebd., S. 8.

⁵⁰³ Die Herstellung von Mischbutter unterstützte die Rivalitäten der beiden Marktparteien.

die Margarine nach der Jahrhundertwende letztendlich auch aus rein pflanzlichen Stoffen produziert werden konnte – England war das erste Land, dem dieser Durchbruch gelang. Grund dafür war der Drang nach Unabhängigkeit, bei dem die Erschließung neuer Rohstoffe als besonders wichtig galt. Unterschiedlichste Rohstoffe wurden so für die Margarineherstellung in Erwägung gezogen. Leider kam es in den Anfängen dieser Entwicklung immer wieder zu Missgriffen in der Rohstoffauswahl - eine Vergiftung der Konsumenten konnte nicht immer verhindert werden. Eine strengere Überwachung der Margarineproduktion war die Folge dieser Fehlgriffe. Die stärkere Kontrolle hatte jedoch kaum Nachteile, da das Vertrauen der Menschen in dieses neue Produkt, durch doppelte Überprüfung gestärkt wurde. Immer mehr Menschen begannen nun Margarine zu essen, da sie sich als Ersatz der teuren Butter gut eignete. Sogar in bürgerlichen Haushalten griff man nun auf Margarine zurück. Aufgrund der stärkeren Nachfrage wurden die Produktionsverfahren verbessert. Da Margarine aus Pflanzenfett hergestellt wurde, galt sie zusätzlich als bedeutend hygienischer als tierische Butter. Nun, da sich Fortschritte in der Produktion eingestellt hatten, begann man auch Werbung für dieses Nahrungsmittel zu schalten - Markennahmen entstanden, das Zugabewesen blühte auf. Dieser Entwicklung bescherte der erste Weltkrieg vorläufig ein Ende. Die Rohstoffversorgung wurde knapp, man musste den Verbrauch einschränken und Lebensmittel strecken – in Deutschland wurden Fleisch sowie fettlose Tage eingeführt. 1915 sah sich der Staat dazu gezwungen, in den freien Handel einzugreifen, Rohstoffe wurden beschlagnahmt, Öle und Fette vom Kriegsausschuss verteilt. Das meiste Fett, das nun produziert wurde, wurde zur Herstellung von Munition und Sprengstoff verwendet. Der Lebensmittelherstellung blieb nur die Verwendung von Ersatzmitteln übrig. Zur Margarineherstellung verwendete man nun Schlachtierrohffette, ein weiteres aus Abfällen und Abwässern gewonnenes Fett konnte nur zur Herstellung minderwertiger Seife verwendet werden. Auch durch Anbau von Ölpflanzen versuchte man der Fettindustrie zu Hilfe zu kommen – Raps, Rüben, Mohn und Flachs galten als Hoffnungsträger. Die Qualität der Margarine, aber auch die der Butter, litt unter den beschränkten Ressourcen des Krieges.

Nach dem Krieg ging es jedoch wieder aufwärts. Da man nun wieder selbst produzieren konnte, kam es zunächst zu einem Überangebot, das durch ausländische, wie auch Eigenware hervorgerufen wurde. In Deutschland gab es während der Zeit der Inflation, neben den großen Firmen auch viele kleine Margarinehersteller, von denen jedoch die meisten 1924 durch die Währungsreform Bankrott gingen. Dadurch gab es für die großen Fabriken nun aber wieder genug Nachfrage, um ihr Konzept zu erweitern. Neue Marken wurden ins Leben gerufen. So

stellte Kleve die Marke „Schwan im Blauband“ her, während Goch „Rama“⁵⁰⁴ einführte.⁵⁰⁵ Die Zusatzreklame kurbelte den Verkauf an - erhielt wieder an Bedeutung. So gab es Gutscheinpunkte für die Erwachsenen und Kinderzeitungen für die jungen Konsumenten. Zusätzlich wurde die Margarine in unterschiedlichen Qualitätsstufen hergestellt.

Die Margarinefabriken setzten seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts auch Formmaschinen ein, die weitaus hygienischere Arbeitsumstände schufen, als diese bei der Butterherstellung üblich waren. Für die Margarineproduzenten herrschten nach einer langen und schweren Zeit nun die goldenen 20er Jahre. Der Verbrauch von Margarine boomte, immer mehr soziale Gruppen entschieden sich für ihren Konsum. 1929 erfolgte jedoch erneut ein Rückschlag für die Industrie, der durch den Zusammenbruch der New Yorker Börse hervorgerufen wurde. Aus diesem Grund entstand die Unilever Ltd, die nun 75% der Weltmarktanteile am Margarinegeschäft in ihren Händen hielt.

In Deutschland konsumierte man viel Margarine, und so brachten es die Deutschen in der Statistik auf 37 Prozent des Weltverbrauchs an Margarine. Das bedeutete aber auch, dass Deutschland auf dem Gebiet der Fettproduktion sehr stark vom Ausland abhängig war. Für die Nationalsozialisten war dies natürlich keine wünschenswerte Position, wollten sie doch unabhängig von Rohstoffimporteuren werden. 1932 erfolgte daher der Butterbeimischzwang zur Margarine – eine Reform, die sich positiv auf die nationale Agrarwirtschaft auswirken sollte. Die Fettwirtschaft stand im Zentrum des nationalsozialistischen Wirtschaftsinteresses, vor allem in diesem Bereich war es wichtig, Macht und Unabhängigkeit zu demonstrieren. Margarine durfte nur noch deutsche Öle enthalten, rein pflanzliche Margarine wurde daher mit Ausnahme der Marke „Eden-Pflanzenbutter“ nicht mehr hergestellt. 1933 wurde die Fettsteuer eingeführt, man warb für deutsche Butter und versuchte wiederum, den Margarineverbrauch der Bevölkerung zu senken.

Erfolge am Kriegsanfang führten zu mit Fett beladenen Sonderzügen, die den Rohstoff zur eigenen Bevölkerung brachten. Bald hatte man aber als Folge das Problem der Lagerung. Im gesamten Land gab es kein Verpackungsmaterial mehr - sogar Badewannen wurden zu diesem Zweck herangezogen. Diesem Überschuss folgte jedoch wieder abrupt der Mangel des Krieges. Die Margarineproduktion fehlte eindeutig und so hatte das deutsche Reich bald eine Fettkrise, die zu Rationalisierungen führte. Der Verbraucher sollte durch sein Verhalten die Fettlücke schließen, in der Herstellung wurde die Zwangswirtschaft eingeführt. 1939 kam es daher zur Einführung der Einheitsmargarine.

⁵⁰⁴ Rama war die Margarine mit der Beuys am liebsten arbeitete.

⁵⁰⁵ Als sich beide Konzerne 1929 zusammenschließen mussten, entstand die Marke „Rama im Blauband“

Der Fettmangel während des Krieges war so groß, dass man sogar nach der synthetischen Herstellung von Fett aus Kohle forschte. Doch auch die Produktion von synthetischem Fett musste 1944 wegen Kriegseinwirkungen und Rohstoffmangel eingestellt werden. Erschreckend waren nicht nur die Rationalisierungen, die die eigene Bevölkerung erfuhr – ihnen ging es mit Abstand noch am besten, vor allem Kriegsgefangene, Zwangsarbeiter und KZ-Insassen mussten unter dem Rohstoffmangel leiden.

Das Ende des Krieges brachte letztendlich den ersten Schritt Richtung einer Normalisierung der Industrie. Bereits 1949 konnten die Lebensmittelrationen erhöht werden. Während die Margarine- zunächst noch hinter der Butterproduktion stand, konnte dieses Verhältnis 1955 umgekehrt werden. Wurde in der DDR zunächst nur eine Einheitsmargarine hergestellt, bot man bald drei verschiedene Sorten an. Mit neuer Werbung versuchte man, die Konsumenten wieder von Margarine zu überzeugen. Anfang der 60er Jahre eröffnete in Halle der erste eigene Margarineladen „Die Kokospalme“. Dennoch war die Nachfrage nach der im Krieg kaum vorhanden gewesenen Butter eindeutig größer als die Nachfrage nach Margarine. Ein Buttermangel kündigte sich an, während der Verbraucher nicht in Erwägung zog, auf die Margarine zurückzugreifen – zu sehr wurde sie noch mit Krieg und Rationalisierung in Verbindung gebracht. Man verband mit Margarine meist den Gedanken „zu arm für Butter“. Aufgrund dessen schimpften die Österreicher die Deutschen nach dem Krieg als „Margarinefresser“⁵⁰⁶.

In der DDR musste die Bevölkerung aufgrund der wirtschaftlichen Lage wieder zu einer Reduzierung des Butterverbrauchs angehalten werden. Ein Rationalisierungssystem blieb auch im Westen bestehen. Da Margarine deutlich billiger war, wurde sie vor allem in Arbeiterfamilien konsumiert, man entschied sich doch auch hier für Markenartikel.

Dem Butter- sowie dem Margarinemarkt wurden durch den Einzug des Kühlschranks in die Küchen der Bürger neue Möglichkeiten eröffnet. Heute hat sich die Margarine zu einem Markenartikel entwickelt, in der Zeit fettarmer Produkte und des „funktional food“⁵⁰⁷ boomt das „gesunde Fett“. Nicht mehr länger versucht Margarine der Butter nachzueifern, die Abgrenzung zum tierischen Fett macht heute ihren Erfolg aus.

Für Beuys ist Fett nichts Unappetitliches, nichts Unästhetisches, er lobt die schöne gelbe Farbe und den Nährwert von Fett. In unserer heutigen Überflusgesellschaft jedoch scheint Fett bei weitem einer der unbeliebtesten Stoffe zu sein. Fett am eigenen Körper gilt es zu vermeiden, die Schönheitsindustrie boomt - das Fett muss weg. Dass Fett auch als Schutz und

⁵⁰⁶ Birgit Pelzer und Reinhold Reith: Margarine. Die Karriere der Kunstbutter. Berlin, 2001. S. 7.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 156.

Reserve des Körpers verstanden werden kann, diese Tatsache scheint heute niemanden mehr zu interessieren. Umso erschütternder, dass Beuys das Fett plötzlich in ein anderes Licht stellt.

5.1.3 Verwendung in der Kunst

Ursprünglich ist Fett kein künstlerisches Material, wird aber zur Tischdekoration schon früher in unterschiedliche und kunstvolle Formen gegossen. Bedeutend in diesem Kontext ist auch die lebensgroße Butterskulptur des Prince of Wales, die 1925 bei der British Empire Ausstellung in Wembley zur Veranschaulichung der Leistungsfähigkeit elektrischer Kühlaggregate präsentiert wird. In Deutschland gilt Fett in erster Linie als historisch beladenes, und nicht dem Kunstverständnis zugeordnetes Material. Erst im 20. Jahrhundert tritt es in der Kunst in Erscheinung - Joseph Beuys führt es Anfang der 60er Jahre in den Kontext der bildenden Kunst ein.

Meist tritt Fett jedoch in Form von anderen Nahrungsmitteln in der Kunst in Erscheinung. Schokolade bietet für Fett eine unsichtbare Plattform. In seiner reinen Form ist Fett jedoch deutlich empfindlicher und kann seine Materialeigenschaften wirken lassen.

Künstler, die Fett in seiner reinen Form verwenden, sind eher selten. Die meisten von ihnen setzen das Fett in Interaktion mit ihrem Körper ein. Janine Antoni oder Pier Paolo Calzolari sind bekannt für ihren körperbezogenen Umgang mit Fett. Janine Antoni bearbeitet 1992 in der Aktion „Gnaw“ einen rund 270 Kilo schweren Schweinefettkubus mit ihren Zähnen, beißt ab, kaut und spuckt wieder aus. Sie lässt die von ihr ausgespuckten Fettbrocken zu 300 Lippenstiften verarbeiten, aus dem Rest entstehen Schokoladeherzen. Fett kann durch die hier demonstrierte Weiterverarbeitung dem Körper auch von außen zugeführt werden - in Form der Schminke zeigt es das wahrhaft Oberflächliche.⁵⁰⁸ Antoni weist durch diese Aktion auf den Konsumtionsgedanken von Fett hin, präsentiert den Fettwert in der Überflussgesellschaft, während Beuys hingegen noch aus dem Gedankengut der Mangelgesellschaft argumentiert.⁵⁰⁹ Zu früheren Fettarbeiten zählt auch der von Andrea Toppel entworfene „Butterfrosch“ 1978, der die Transformation des Fetts in den Vordergrund stellt. In Wien wiederum haben sich die Künstler Mike Kelley und Paul McCarthy 1998 des Materials Fett angenommen und sich in ihrer Arbeit damit auf Beuys bezogen.

⁵⁰⁸ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 204.

⁵⁰⁹ vgl. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 91.

5.1.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys

Eine erste Verbindung, oder zumindest ein erster Kontakt mit Fett, findet sich schon sehr früh in der Biographie des Künstlers. Beuys, der bereits in der Schule revoltiert, entspricht mit diesem Verhalten klarerweise nicht den Wünschen seiner Eltern. Sein Vater, der dieses Verhalten nicht mehr länger billigen will, vertritt die Meinung, sein Sohn wäre als Lehrling in der Klever Margarinefabrik besser aufgehoben. In Kleve und im nahe gelegenen Goch bieten gleich zwei Margarinefabriken Arbeitsplätze an. Der junge Beuys kann dieser Zukunft entgehen. Interessant bleibt die Verbindung zum Fett dennoch, betrachtet man die künstlerische Verwendung des Materials in seinem Werk.

Aus der Beuyschen Tartarenlegende ergibt sich ein weiterer Bezug zum Fett. Die Nomaden, die Beuys nach seinem Flugzeugabsturz gesund pflegen, verwenden zum Salben seiner schweren Wunden tierisches Fett. Zusätzlich fütterten sie ihn mit fetthaltigen Lebensmitteln wie Milch, Quark, Joghurt und Käse. Im Krieg ist der Gebrauch und Konsum von Fett für die Soldaten lebensnotwendig – Beuys ist Soldat. Es ist anzunehmen, dass seine Essensration haltbare Margarine beinhaltet und er seine Haut durch Einreiben mit Fett vor Austrocknung und Kälte schützt.

Der künstlerische Gebrauch von Fett bei Beuys stößt immer wieder auf Unverständnis - Unfälle werden aus reiner Unkenntnis verursacht. Folgende Geschichte aus dem Leben von Beuys zeigt deutlich, dass auch das von ihm als plastisches Kunstwerk gebrauchte Fett des Öfteren mit unerwünschtem Abfall gleichgesetzt wird. So beseitigt das Reinigungspersonal der Düsseldorfer Akademie eine der Fettecken von Beuys, die als „Schmutz“ identifiziert wird – dem Fett wird seine Alltäglichkeit zum Verhängnis.

5.1.5 Fett: Ein Handlungs- und Denkprozess

Mit Fett hat Beuys einen Stoff gefunden, der den Wärmecharakter seiner sozialen Plastik, seiner Theorien besonders offensichtlich veranschaulicht. Die Plastik ist nicht starr. Beuys kann mit dem Material Fett Energie und Bewegung veranschaulichen. Die Formumwandlung des Materials wird gleichsetzbar mit Handlungs- oder Denkprozessen. Durch Umformung des Fetts entsteht neue Energie. Fett verkörpert eine Idee – die Idee der Plastik. Bewegungen bilden Plastik, und Fett lässt sich leicht bewegen und formen, formt sich jedoch auch wieder zurück. Dieser energetische Prozess, der durch die Plastik von Beuys verkörpert wird, lässt sich besonders gut durch das Material Fett beschreiben. Fett ist enorm flexibel und verändert bereits bei nur leichten Temperaturänderungen seine Form. Aus diesem Grund kann das Wärme und Kälteprinzip der Plastik anhand von Fett besonders deutlich veranschaulicht

werden. In weichem bis flüssigem Zustand präsentiert Fett seine chaotische und energieungerichtete Form, im festen Zustand lässt es sich zu Kunstwerken formen.⁵¹⁰ Gleichzeitig ist sich Beuys aber auch des Verfremdungseffektes dieses Gebrauchsgegenstandes in der Kunst bewusst.

Mit Fett setzt Beuys auch Unterschiede in der Begriffsdefinition von Bildhauerei und Plastik. Er fügt den traditionellen form- und gießfähigen Stoffen wie Gips, Bronze, Eisen und Wachs das Fett hinzu.⁵¹¹ Da sich Beuys mit organischen sowie mit anorganischen Materialien auseinandersetzt, arbeitet er bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts sowohl im zeichnerischen wie auch im plastischen Bereich mit Fett. Es gelingt ihm jedoch erst 1963, das Material entschieden einzusetzen und für seine plastische Theorie zu gewinnen. Theodora Vischer beurteilt, „[...] daß genau die Materialien, die neu im plastischen Schaffen auftreten, auch in den Aktionen im Zentrum stehen: das Fett ganz von Anfang an, Filz sowie Kupfer und Eisen ein wenig später und nicht so häufig.“⁵¹²

Bereits 1959/1960 setzt sich Beuys in seinen zeichnerischen Arbeiten intensiv mit fetthaltigen Stoffen auseinander. In der für ihn durchschlagenden plastischen Bedeutung jedoch setzt Beuys das Fett dann am 18. Juli 1963 in der Galerie Zwirner in Köln künstlerisch ein. Anlässlich eines Vortrags von Allan Kaprow stellt er hier warmes Fett aus, das er in einer Ecke eines kleinen Pappkartons präsentiert. Beuys meint 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.“⁵¹³ Seit diesem Zeitpunkt wird Fett zentrales Material im Werk von Beuys. Durch seine Aktionen „Fettecken“ und „Modellfettecken“ die er unter anderen beim „Festival der neuen Kunst“ in Aachen am 20. Juli 1964 präsentiert, gelingt es Beuys, mithilfe des im neuen Kontext präsentierten Materials, als internationaler Aktionskünstler anerkannt zu werden. Hier stellt er auch zum ersten Mal eine Fettkiste aus. Caroline Tisdall beschreibt sehr genau, wozu Beuys diesen Stoff 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

⁵¹⁰ vgl. Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin, 2006. S. 91/92.

⁵¹¹ vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 199-200.

⁵¹² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 163.

⁵¹³ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 58.

unglaublichen Rückstand hinterlassen und im Laufe der Zeit die ganze Schachtel gesättigt.⁵¹⁴

Fett wird von Beuys als kreativer Stoff verstanden.⁵¹⁵ In Kisten oder Räumen platziert, wird es meist mit geometrischen Formen in Verbindung gebracht. Zwischen der festen, geometrischen Form und dem Fett entsteht eine Bewegung - entsteht Plastik. Das Fett trifft hier auf eine geometrische Form, ein Eck oder einen Winkel - die Ordnung, Form und Intellekt, also den Gegenpol zum chaotischen Fett darstellt.⁵¹⁶

5.1.5.1 „Stuhl mit Fett“ 1964

Auf einem einfachen Küchstuhl platziert Beuys eine tetraederförmige Fettecke auf der Sitzfläche. Das Fett ist nicht aus, wie später von Beuys überwiegend verwendeter pflanzlicher Margarine, sondern besteht aus ungereinigtem tierischem Fett, das mit Stearin versetzt ist. In diesen Fettklumpen hat Beuys an der rechten Seite einen Thermometer hineingesteckt, durch welchen der Betrachter noch zusätzlich irritiert wird. Die diagonale Fläche des Keils erscheint glatt und gut bearbeitet, doch an den beiden Seiten und auf der Rückseite des Keils tritt die chaotische Form des Fetts zutage - es quillt hervor, schafft sich seinen Platz.

In dieser Plastik sitzt das Fett also auf dem Stuhl, wie ein Mensch hat es auf dem Holzstuhl Platz genommen, anstelle des Menschen kann man nur Fett wahrnehmen – es hat ihn in seiner Materialität ersetzt. Der Mensch, als Wärmeproduzent ist durch das Fett austauschbar. Auch Monika Wagner geht auf die stellvertretende Rolle des Fetts in diesem Werk ein, wenn sie schreibt, dass „[...] Einverleibtes und Ausgeschiedenes aber nicht in Relation zum Körper dargestellt werden, sondern an seine Stelle getreten sind.“⁵¹⁷ Das Fett schafft sich Raum, nimmt die gesamte Sitzfläche in Anspruch, auch diese Eigenschaft des Menschen wird in Form des Fettes veranschaulicht.

Das Fett schwankt in diesem Werk zwischen Form und Chaos. Einerseits ist es gut auf dem Stuhl platziert, glatt und sauber geformt. Andererseits versucht das Chaotische im Fett durchzubrechen, sich Platz zu verschaffen, die Seitenflächen, sowie die Rückseite der Plastik veranschaulichen dieses Drängen. Durch das Aneinandergeraten beider unterschiedlicher

⁵¹⁴ Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München, 2006. S. 103.

⁵¹⁵ vgl. Eva Huber: Fett. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 76-93. S. 79.

⁵¹⁶ vgl. Peter Bürger: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 13-19. S. 16.

⁵¹⁷ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 208.

Formzustände entsteht Wärme, die durch den Thermometer als Wärmemaß veranschaulicht wird. Generell kommt in dieser Plastik das chaotisch Wärmehafte zum Ausdruck, wenngleich das Gesamtbild von Formen eingerahmt wird.

5.1.5.2 „und in uns...unter uns...landunter“ 1965

Am 5. Juni 1965 nimmt Beuys am „24 Stunden“ Happening der Galerie Parnass im Wuppertal teil. Weitere Künstler, die sich ebenfalls an der Veranstaltung beteiligen sind: Bazon Brock, Charlotte Moormann, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmit und Wolf Vostell. Der Name der Aktion von Beuys lautet „und in uns...unter uns...landunter“, die Dauer, der gesamten Veranstaltung beträgt 24 Stunden.

Die meiste Zeit hockt Beuys auf einer kleinen, mit einem weißen Wachstuch überzogenen Apfelsinenkiste, betätigt ein Tonband und hört in einen, mit Fett gefüllten Blechkasten hinein - versucht aus diesem etwas herauszuhören. Auch auf die Fettplastik, die er neben sich auf einem Pult aufgebaut hat, legt er von Zeit zu Zeit seinen Kopf. Zwei weitere Margarineblöcke befinden sich vor seinen Füßen. Nicht gewillt seine Position zu verlassen, versucht er immer wieder nach Werkzeug, das am Boden verstreut ist, zu greifen. Die Versuche sind jedoch, durch die selbst auferlegte eingeengte Bewegungsfreiheit, zum Scheitern verurteilt. Weitere Requisiten dieser Aktion sind ein Notenständer mit Partitur, an dem ein Rückspiegel befestigt ist, zwei zweistielige Spaten, die in ein Brett eingearbeitet sind, ein mit Fett verlängerter Spazierstock, ein bronzenes Wurfkreuz, eine Filzrolle und noch einige weitere Gegenstände. Beuys orientiert sich an den Gegenständen in seinem Umfeld, rollt sich zusammen, oder verharrt in der Gegenposition des ausgestreckten Körpers - den Kontakt zu seiner Kiste durchbricht er nicht. Er hält den Spaten mit gestreckten Armen in der Hand, und hört erneut in sein Fettkissen hinein. Seine Gesten wiederholen sich, auch die Gegenstände die er benutzt, bleiben gleich. Viele Objekte im Raum hingegen erfahren überhaupt keine Benutzung. Letztendlich steht Beuys auf und nimmt einen der herzförmigen Spaten in seine Hand. Er hält ihn hoch und bleibt dann noch einige Zeit in dieser Position stehen.



„und in uns...unter uns...landunter“⁵¹⁸



„und in uns...unter uns...landunter“⁵¹⁹

⁵¹⁸ Abbildung 12: Joseph Beuys während der Aktion „und in uns...unter uns...landunter“: Fotografie von Ute Klophaus. Wuppertal. 1965.

⁵¹⁹ Abbildung 13: Joseph Beuys während der Aktion „und in uns...unter uns...landunter“: Fotografie von Ute Klophaus. Wuppertal. 1965.

In einem dokumentierenden Ausstellungskatalog fügt Beuys seiner Aktion folgende Tabelle hinzu:

Krümmen des Raumes:	der Mensch (h)
Krümmen der Zeit:	der Mensch (h)
Generator	
Erzeuger der Zeit:	der Mensch (h)
Erzeuger der Überzeit:	der Mensch (h)
Generator	
Generator	
Erzeuger des Raumes:	der Mensch (h)
Erzeuger des Gegenraumes:	
Generator	[der Mensch (h)]
Erzeuger der Substanz:	
	der Mensch (h)
Kontingenz	= der Mensch (h)
Koordinate	= der Mensch (h)
Impuls	= der Mensch (h)
Feld	= der Mensch (h)
Quantelung	= der Mensch (h)
Ursache	= der Mensch (h)
(Quantum)	= der Mensch (h)
(Wirkung)	= der Mensch (h)
Energie	= der Mensch (h)
Materie	= der Mensch (h)
Kausalität	= der Mensch (h)
Komplementarität	= der Mensch (h)
Determiniertheit	= der Mensch (h)
Undeterminiertheit	= der Mensch (h)
Dimensionen	= der Mensch (h)
Erscheinungen	= der Mensch (h)
Nichterscheinungen	= der Mensch (h)
Erzeuger	
der Wahrheit	= der Mensch (h)

520

Beuys geht hier auf die Quantentheorie und das darin enthaltene Plancksche Wirkungsquantum h ein, entzieht ihr jedoch jegliche Grundlage, indem er den Wert h mit dem Menschen gleichsetzt. Für Beuys soll diese Umdeutung der Theorie keine Widerlegung der physikalischen Formel bedeuten. Vielmehr sieht er h als einen Wert, der alles in sich vereint, und dieser Wert ist eben in der Theorie von Beuys, der Mensch.⁵²¹

Beuys beschreibt seine Aktion folgendermaßen: „Hier geht es über den physikalischen Bereich hinaus, es geht in den Begriff Plastik, insofern als das Moment der dehnbaren Bewegung als Erlebniszustand in Zeit und Raum gegeben ist, und das heißt: Ausdehnung in den geistigen Raum.“⁵²² Der Handlungsraum von Beuys ist eingeschränkt, auch der Gesamtaktion fehlt eine handlungsmäßige Dramatik völlig.⁵²³ Einzelne Phasen werden lediglich durch eine in unregelmäßigen Abständen ertönende Musik wiedergegeben. Ist diese dominierende Enge, diese Starre von Bedeutung? Haben die unterschiedlichen Phasen der Bewegung einen direkt erkennbaren Sinn?

⁵²⁰ Abbildung 14: Umschlag des Kataloges „Joseph Beuys, Werke aus der Sammlung Karl Ströher“. Kunstmuseum Basel. 1969/ 1970.

⁵²¹ vgl. Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 18.

⁵²² Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 74.

⁵²³ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 122.

Beuys drückt durch die eingeschränkte Bewegung ein Gegenbild aus. Das Gegenbild der geistigen Bewegung des Menschen, das Fett, das ihn umgibt, unterstützt diesen Prozess – verspricht es doch Leben und Energie – ist in diesem Kontext als geistige Nahrung zu bewehrten. Fett dient der Aufrechterhaltung des Lebens, und damit auch der Aufrechterhaltung des Geistes, die Verbindung zum Fett aufzugeben scheint für Beuys gleichsetzbar mit der Aufgabe der Lebensenergie. Im Fett kann er ruhen, kann seinen Kopf auf einen Fettpolster legen um zu rasten, das Fett kann aber auch mit ihm sprechen – Beuys zieht Informationen aus dem Lebensstoff, macht das Material für ihn geistig wie körperlich, jede Stunde des Tages, erfahrbar.

Theodora Vischer kommentiert raum-zeitliches Agieren bei Beuys: „Die mit diesen Gesetzen verbundenen Merkmale wie Sparsamkeit, Präzision und Dauer können im Hinblick auf installative Werke als gestalterische Qualitäten festgehalten werden.“⁵²⁴ Diese gestalterischen Qualitäten können auch hier festgemacht werden.

5.1.5.3 „Hauptstrom“ 1967

Mit der Aktion „Hauptstrom“ am 20. März 1967 eröffnet Beuys seine Ausstellung „Fettraum“ in der Darmstädter Galerie Franz Dahlem. Sein Partner Henning Christiansen werkt an Tonbändern mit Musik und Sprache, während Beuys zehn Stunden lang mit Fett agiert - die Aktion dauert von 13 bis 23 Uhr. Christiansens „Musik-, Geräusch- und Sprachfetzen“⁵²⁵ wiederholen sich im Rhythmus von einer Stunde.

Der Raum, in dem der Künstler agiert, ist kahl und weiß, der Boden rostbraun. Beuys hat entlang der Wände im Raum eine Margarinemauer errichtet, die er kontinuierlich bearbeitet. Er verwendet dazu seine Zähne, macht Zahnabdrücke oder formt die Margarine in seinen Kniekehlen und Achselhöhlen. Die daraus entstandenen Plastiken verteilt er auf dem Boden. Beuys isst vom Fett, in gewissen zeitlichen Abständen hüpfte er durch den Raum oder verwendet akustische Instrumente. Die Menschen, die den Raum betreten, hinterlassen ihre Spuren - teils absichtlich, teils unabsichtlich im Fett. Sie formen die Fettmauer um, zertreten Teile oder aber gravieren Ornamente in die Margarine. Beuys bessert die Fehler in seinem „Fettraum“ geduldig wieder aus. Beuys ist in Bewegung, legt sich auf den Boden, wird von krampfartigen Anfällen geschüttelt, er springt auf und hält sich eine Antenne ans Ohr. Mit Hilfe dieses Gegenstandes versucht er nach draußen zu hören. Dann wieder steht er vollkommen gerade und hält sich die Hand vor die Stirn.

⁵²⁴ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 187.

⁵²⁵ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 92.

„Das Material Fett bestimmt die Bedingungen für diese Aktion.“⁵²⁶ Beuys lebt für eine gewisse Zeit mit Fett und im Fettraum, einverleibt das Material seinem eigenen Körper.

Das Fett wird aber auch oberflächlicher Ausdruck des menschlichen Innenlebens - die Menschen greifen es an, verändern es.⁵²⁷ Für Beuys existiert ein Weltbild, in dem Natur, Mensch, Geist und Materie aufeinander bezogen, von einander abhängig sind.⁵²⁸ Dieses Weltbild wird in der Aktion erfahrbar, Beuys lebt im Fett, ernährt sich vom Fett. Der Mensch wiederum arbeitet am Fett, gibt ihm eine Form – durch Bewegungen des Körpers können Fettskulpturen entstehen.

In diesem Fettraum entstehen unglaubliche Energien. Beuys präsentiert sich als der Energieerzeuger, der Fett zu neuen Formen verhilft, neue Formen und Energie gebärt, wie er es veranschaulicht. Er liegt auf einem „Fetttbett“ in Gebärposition.⁵²⁹ Beuys braucht dazu keine technischen Hilfsmittel, lediglich die Energie und die Fläche seines gesamten Körpers ist von Bedeutung. Im Material Fett sind bereits Veränderungsprozesse enthalten: „Durch Wärme- bzw. Kälte- bzw. Krafteinwirkung durchläuft dasselbe Material Fett die gegensätzlichen Zustände des Flüssigen und Erhärteten, des Chaotischen und Geordneten, die damit als zusammengehörig erfahrbar werden.“⁵³⁰ – Beuys kehrt diese Eigenschaften hervor, beeinflusst sie. Monika Wagner beschreibt die Aktion folgendermaßen: „Fett, das Kaloriendepot schlechthin, wurde durch den Verbrauch von Kalorien in Form von Körperwärme verändert.“⁵³¹

Beuys lässt Fettecken entstehen, indem er die Gelenke seines Körpers einsetzt. Achsel und Kniehöhlen werden wie die Scharniere eines Kastens oder einer Türe geölt. Eine Verbindung zum Objekt „Körper“ wird dem Zuschauer dadurch ins Gedächtnis gerufen. Zusätzlich entstehen dadurch am Körper Fettecken, die „[...] sich als organisches Gegenbild zu den laut Beuys sterilen rechtwinkligen Ecken in der Architektur interpretieren“⁵³² lassen. Fettecken werden durch ihre „Negativform“⁵³³ der Ecke in ihrer Form gehalten. Kommt immer darauf an wie stark die Negativform ist, einen Filter durchdringt das Fett leicht, der Körper demonstriert hier jedoch eine starke Negativform.

⁵²⁶ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 165.

⁵²⁷ vgl. Ebd., S. 166.

⁵²⁸ vgl. Ebd., S. 124.

⁵²⁹ vgl. Eva Huber: Fett. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 76-93. S. 78.

⁵³⁰ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 171/ 172.

⁵³¹ Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001. S. 202.

⁵³² Eva Huber: Fett. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 76-93. S. 79.

⁵³³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 172.

Beuys stellt in dieser Arbeit vor allem den Tastsinn ins Zentrum der Betrachtung. „Dabei mag ebenso eine Rolle spielen, dass es für den Tastsinn noch nicht in dem Maße kommerzielle Medienangebote gibt wie für Auge und Ohr.“⁵³⁴ Doch auch der Hörsinn wird auf eine spezielle Weise in Szene gesetzt. Beuys möchte aus seinem isolierten Fettraum heraushören, er möchte Informationen empfangen. Vielleicht auch ein Grund dafür, dass er dem Zuschauer Einlass in sein kleines Fettuniversum gewährt.

5.1.5.4 „Das Rudel“ 1969

„Das Rudel“ oder auch „The Pack“ 1969 ist eine Skulptur, deren Grundbaustein ein VW-Lieferwagen ist. Aus der hinteren geöffneten Türe drängen 32⁵³⁵ Rennschlitten ans Freie, entgegen der Fahrtrichtung des Autos. Von den Rennschlitten wiederum ist jeder einzelne mit einer Filzrolle, einem Fettklumpen und einer Taschenlampe ausgestattet.

Reinhard Ermen beschreibt die Skulptur als Geburtsvorgang, vermerkt aber zugleich, dass sie letztendlich unendlich viele Möglichkeiten der Interpretation zulässt.⁵³⁶ Die Interpretation Sean Rainbirds wiederum spielt auf den möglichen geographischen Verweis der Installation ab:

Das Rudel spielt auf ein zum Überleben notwendiges Hilfsgerät in der kargen Ebene Eurasiens an, der Landmasse, die Europa und Asien verbindet, und verweist damit auf ein kulturelles und spirituelles Spektrum, dem in Beuys' Denken und Kunst ein Hoher Stellenwert zukommt.⁵³⁷

Ungünstige Wetterbedingungen, keine funktionierende Technik, und ein weit entferntes Ziel, all diese Gefühle lässt diese Installation in uns aufsteigen.

Für Armin Zweite handelt es sich hier um eine offene Konfrontation zwischen Rad und Kufe. Er spricht von einem „[...] Monument der Zivilisationskritik in dem Sinne, daß die Technikentwicklung über kurz oder lang an ein totes Ende gelangt und die Rückbesinnung auf die Grundlagen des Lebens notwendig wird.“⁵³⁸ Während das Fahrzeug nach vorne drängt, wollen die Schlitten in die Gegenrichtung. Trotz des Gefühls der Bewegung und des Dranges jedoch bleiben beide Elemente statisch.

⁵³⁴ Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.* München, 2001. S. 83.

⁵³⁵ Die Beschreibungen variieren. Zum Teil ist auch von 24 Schlitten die Rede.

⁵³⁶ vgl. Reinhard Ermen: *Joseph Beuys.* Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 73.

⁵³⁷ Sean Rainbird: *Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85.* München, 2006. S. 32/33.

⁵³⁸ Armin Zweite: *Joseph Beuys. Natur Materie Form.* München/ Paris/ London, 1991. S. 46.

Die verwendeten Gegenstände signalisieren zwar Mobilität und sind doch offensichtlich unbeweglich: das Auto ist nicht mehr fahrbereit und am Schlitten fällt die übergroße Bremse auf. Alles bleibt ambivalent, die Dinge streben auseinander und bleiben dennoch miteinander verbunden, die Zukunft scheint verbaut und auch die Vergangenheit unzulänglich.⁵³⁹

Während das Rad auf einen eventuell größeren Bewegungsdrang schließen lässt, erzeugen die Kufen der Schlitten eine Verbindung zum Boden – stellen also einen Verweis auf eine größere Festigkeit dar.

Das Thema Bewegung – Rückbesinnung – Voranschreiten, wird in dieser Installation dargestellt. Beuys hat sich des Öfteren dieser Themen angenommen, sowie er auch gerne das Fortbewegungsmittel als ein Motiv eingesetzt hat. Beuys sieht die „[...] Bewegung als Leben erhaltendes und generierendes Prinzip.“⁵⁴⁰ Positive und negative Bewegungen vereinen sich in dieser Installation. Eine Kombination von Aufbruch, Flucht, Abenteuerlust sowie auch Überlebenskampf offenbart sich dem Betrachter. Die Schlitten sind mit einer Grundausrüstung für das Überleben ausgestattet, doch die Energiequellen sind nicht unerschöpflich. Beuys selbst meint: „Jeder Schlitten trägt eine Überlebensausrüstung: Die Taschenlampe verkörpert den Orientierungssinn, Filz dient dem Schutz, und Fett ist Nahrung.“⁵⁴¹ Mit den Taschenlampen kann man sich orientieren, wird es möglich, einen Weg zu finden. Das Fett ist das Element, das Leben spendet, gilt es doch als ein haltbares und nahrhaftes Versorgungsmittel. Fest zusammen und an den Schlitten sind die Gegenstände mit Lederschnüren gebunden. Bei näherer Betrachtung kann man erkennen, dass die Filzdecke und die Taschenlampe aneinander gebunden sind, fast so, als würden sie sich festhalten. Beuys weist damit auf die bedeutende Rolle des Fettes hin – ohne Nahrung ist jedes weitere Hilfsmittel unnötig, Filzdecke und Taschenlampe können nur zum Einsatz kommen, wenn man sich durch das Fett stärkt.

[Bei Beuys wird die] inhaltliche Motivik zusammen mit dem zentralen Element der Bewegung sowohl im Zeichnerischen wie im plastischen Werk als Tendenz zur Auflösung ins Nichts gedeutet. Vor diesem Hintergrund drücken die Werke entweder totale Resignation aus oder sie werden zu Zeugnissen postmodernen Bewußtseins ersten Ranges erklärt.⁵⁴²

⁵³⁹ Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London, 1991. S. 46.

⁵⁴⁰ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 204.

⁵⁴¹ Joseph Beuys. Erklärungen der Ausstellung. In: Schamane. Joseph Beuys. Kurator: Hans-Peter Wipplinger. Krems: Kunsthalle Krems, 28.09.2008 - 01.03.2009. Raum 2.

⁵⁴² Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 180.

Bewegung, Aktion wird nur durch ein Zusammenspiel, den Gebrauch aller 4 Elemente möglich. Mit den Symbolen Schlitten und Sibirien weist Beuys zusätzlich in dieser Aktion auf die ihm bekannte Thematik des Nomadentums hin.

5.1.5.5 „Unschlitt/ Tallow“ 1977

„Unschlitt/ Tallow“ entsteht 1977 anlässlich der in Münster veranstalteten Skulpturenausstellung. Beuys soll ein Werk für den Außenraum herstellen. Er entscheidet sich für die Konzentration auf den Platz unter einer Fußgängerrampe, der von Passanten als Deponie ihrer Abfälle genutzt wird. Beuys hat die Idee, den bis jetzt negativ konnotierten Platz mit Bienenwachs auszugießen um ihm eine positivere Bewertung zu ermöglichen. Doch finanziell wie organisatorisch ist dies nicht möglich. Darauf hin, begnügt sich Beuys mit Talg zu arbeiten. Die Ecke unter der Fußgängerrampe wird nachgebaut, diese Hohlform mit einem Gemisch aus Talg und Bindemittel ausgegossen. Der Keil der dadurch entsteht wird fast zehn Meter lang und zwei Meter hoch. Nachdem er getrocknet ist, zerschneidet ihn Beuys in sechs Teile. Da aber der Prozess des Trocknens Monate lang dauerte, war die Skulpturenausstellung bereits zu Ende. So stellt Beuys seine Fettblöcke um einiges später im Innenhof des Landesmuseums aus. „Unschlitt“ gilt als größte Fettarbeit von Beuys - 22 Tonnen Stearin und eine Tonne Rindertalg wurden hier verarbeitet.

Theodora Vischer urteilt über ihr Erscheinungsbild: „Die unförmigen, geballten Fettblöcke, von denen einer noch mit einem Temperaturmessgerät ausgerüstet ist, vermitteln den Eindruck, daß ihre momentane Erstarrung keine Endgültige sei.“⁵⁴³ Sie vergleicht den Anblick der Fettblöcke weiters mit der Erscheinung von Urtieren.⁵⁴⁴

Beuys spielt in seiner Arbeit, wenngleich das Fett in eine feste Form gegossen ist, auf das Wärmeprinzip, dass dem Material innewohnt, an. Selbst in der geformten Erscheinung sind dem Fett chaotische und spirituelle Eigenschaften zueigen, die hier ausgedrückt werden sollen. Denn die erstarrten Fettblöcke verweisen auf die ursprüngliche Negativform der Abfalldeponie - sollen sie sie als die ihr angepassten Formen auskleiden können, und mit neuen positiven Kräften füllen.

⁵⁴³ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln: König, 1991. S. 191.

⁵⁴⁴ vgl. Ebd., S. 191.

5.2 Schokolade

5.2.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Schokolade existiert nicht einfach – Schokolade wird gemacht. Bis das Endprodukt im Supermarktregal oder eben auch in der Kunst Verwendung findet, hat es bereits ein große Anzahl verschiedener Verarbeitungsschritte hinter sich. Sucht man nach der „kleinsten Einheit“ der Schokolade, nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner, dem Ursprünglichen, so führt der Weg zur Kakaobohne, und genau genommen zum Kakaobaum. Dieser Baum und Träger der begehrten Frucht, findet im tropischen Regenwald seine idealen Wachstumsbedingungen. Durch den humusreichen Boden, die hohe Luftfeuchtigkeit und den Schatten anderer Pflanzen kann der Kakaobaum seine volle Pracht entfalten. Die unzähligen Blüten bedecken die Stämme der Pflanze - werden sie bestäubt, so entwickeln sich gelbe oder orange Früchte, in deren Innerem sich die Kakaobohnen befinden. Aus einer Frucht können zwischen 20 und 50 Kakaobohnen gewonnen werden, für eine Tafel Schokolade benötigt man ungefähr 40 Bohnen. Da es im Regenwald keine Jahreszeiten gibt, können die Früchte fünf Mal im Jahr geerntet werden. Durch die Vielzahl an Nährstoffen in der Kakaobohne ist diese ein idealer Energiespeicher. Wird sie zur Schokolade weiterverarbeitet, geht ihrer Energie nicht verloren. In der Schokolade sind letztendlich die chemischen Substanzen Phenylethylamin, Serotonin und Anadamid zu finden. Sie sind für gesteigertes Lustempfinden, sowie für Optimismus und Glücksgefühle in unserem Körper verantwortlich. Weitere Stoffe, die in der Schokolade enthalten sind, sind Theobromin, das die Konzentration fördert, zusätzlich stimmungsaufhellend wirkt, und Calcium, das gut für das Skelett ist. Koffein sorgt für eine anregende Wirkung, während Flavonoide gut für das Herz und den Kreislauf sind. Auch Polyphenole schützen das Herz und Lecithin fördert die Durchblutung. Schokolade enthält aber auch Magnesium, das den Stoffwechsel ankurbelt, Eisen, das die Sauerstoffzufuhr der Zellen begünstigt und Vitamin E, das besonders wichtig für das Abwehrsystem des Körpers ist. Schokolade ist als „emotionales Aphrodisiakum“⁵⁴⁵ zu bezeichnen, wirkt aufputschend, harmonisierend und berauschend. Durch die optimale Kombination aus Zucker und Fett, hebt sich der Endorphin- und Serotoninspiegel im Gehirn, Energien werden freigesetzt. Der übermäßige Genuss von Schokolade wiederum macht träge und müde.

⁵⁴⁵ Tina Knabl: Inszenierung der Sinnlichkeit – Eine kulinarische Verführung. Eine Analys der Filme „Tafelspitz“, „Eat, Drink, Man, Woman“ und Bittersüße Schokolade“. Wien, 2001. S. 95.

Wie nun aber kommt man von der Frucht zur Schokoladentafel? Nach der Ernte erfolgt die Fermentation, eine Gärung, für die die Samen der Kakaofrucht zwei bis sechs Tage brauchen. Während dieser Zeit entstehen bereits die ersten Geschmacksaromen, die später in der Schokolade vorhanden sind. Nach dem Gärungsvorgang werden die Bohnen getrocknet, sodass sich das Aroma der Bohne weiterentwickeln kann. Nachdem die Bohnen ihren Weg in die einzelnen Fabriken gefunden haben, werden sie dort gereinigt, sortiert und geröstet. Beim Vorgang des Röstens entsteht nun der typische Kakaogeschmack. Nach dem Rösten werden die Bohnen sterilisiert, in Schale und Kakaonibs getrennt. Durch Zugabe von Zucker, Kakaobutter, Vanille und Lecithin wird die gemahlene Kakaobohne nun zu einer Masse gewalzt. Letztendlich wird diese Masse so lange bearbeitet, bis daraus eine feine Schokoladenflüssigkeit entsteht, die geformt und abgegossen werden kann. Zwischen der Qualität der Schokolade und der der Kakaobohne gibt es also eine direkte Verbindung. In einer einzelnen Kakaobohne können 600 bis 1000 Aromen enthalten sein, die den Geschmack der Schokolade beeinflussen.

5.2.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Schon die biologische Bezeichnung der Kakaopflanze „the obroma cocoa“⁵⁴⁶ weist auf die Bedeutung hin, die ihr zuteil wurde. In der Übersetzung bedeutet dies soviel wie „Speise der Götter“ und so ist es heute erwiesen, dass Kakao einst Bedeutung als Opfergabe hatte.

Die Urvölker Lateinamerikas, die Olmeken und Mayas verwendeten die kleinen Bohnen auch als Zahlungsmittel. Die Azteken tranken bei Festen und Ritualen „Xocoatl“⁵⁴⁷, ein Getränk aus Kakao, das erlaubte mit den Göttern in Kontakt zu treten. Das Getränk war jedoch nicht für jedermann zugänglich – vielmehr durften nur in der Gesellschaft hoch Angesehene das besondere Xocoatl zu sich nehmen.

Im 16. Jahrhundert brachte der Spanier Hernán Cortéz die Kakaobohne nach Europa, doch war der Schokoladenkonsum noch bis Mitte des 17. Jahrhunderts der spanischen Welt vorbehalten. Für ihn stand zunächst die sättigende Wirkung von Kakao im Vordergrund, denn der Geschmack war bei weitem noch nicht dem der heutigen Schokolade nahe.

Als reines Genussmittel hätte das scharf-bittere Heißgetränk wohl ungünstige Startchancen in Europa gehabt, wie die Abneigung der Reisenden belegt. Dank ihres Rufes als Heilmittel aber bekam die

⁵⁴⁶ <http://www.eufic.org/article/de/artid/kakaos/>. Zugriff: 08.10.2008.

⁵⁴⁷ <http://www.xocoatl.org/history.htm>. Zugriff: 08.10.2008.

Schokolade durch Repräsentanten der europäischen Schulmedizin mächtige Befürworter.⁵⁴⁸

Am Hofe Ludwigs⁵⁴⁹ dem XIV feierte die Schokolade ihren Durchbruch, an den österreichischen Hof von Kaiser Karl IV kam die Schokolade erst im Jahre 1711. Die Schokolade war zu diesem Zeitpunkt noch immer nur als Getränk bekannt. Die Beliebtheit der Schokolade steigerte sich auch durch die neue Tradition Kaffee, Tee oder Kakao mit süßem Gebäck als Schlusspunkt des Essens zu nehmen – eine Entwicklung die vom französischen Hof ausging. Tina Knabl schreibt dazu: „Allmählich wurde die Schokolade zu einem Statussymbol des Adels wie die französische Sprache oder der Fächer der Adligen.“⁵⁵⁰ Erst Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckte man, dass Schokolade auch in Form einer Tafel gegessen werden konnte. In den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts waren die Franzosen Vorreiter dieser Entwicklung, doch waren es die Briten, die die erste Tafelschokolade auf den Markt brachten. Wie sehr Schokolade bereits zu diesen Zeiten begeistern konnte, zeigt auch das Verhalten des Marquis de Sade, der wegen seiner Ausschweifungen im Gefängnis saß, und sich kistenweise Schokolade zukommen liess. Er dachte nicht daran, auf diesen Genuss zu verzichten.

Schokolade war aber nicht nur durch ihren Geschmack, sondern aufgrund der ihr innewohnenden Energie als Lebensmittel von Bedeutung. So war sie im Krieg in die knappe Ration der Soldaten integriert worden. Da man mit Schokolade, im Gegensatz zu anderen Nahrungsmitteln, auch in der Extremsituation des Krieges keine schlechte Erfahrung gemacht hatte, konnte die Geste der Amerikaner, die nach dem 2. Weltkrieg Schokoladetafeln an deutsche Kinder verteilten, als eine beruhigende Geste der Freundschaft verstanden werden.

Heute ist die Schweiz das Land mit dem höchsten Schokoladekonsum der Welt, gefolgt von Deutschland und Österreich. Nicht ohne Grund ist Schokolade noch heute so beliebt. Schokolade überträgt Energie und Wärme. Bei ihrem Genuss stellt sich, wie dies kaum bei einer anderen Süßigkeit der Fall ist, bei den meisten Menschen unmittelbar das Gefühl von Geborgenheit ein. Tanja Maka fasst die vielfältigen Assoziationen mit dem Material Schokolade folgendermaßen zusammen: „[...] Genuss, Belohnung, Trost, Exotik, Aphrodisiakum, Nervennahrung, Antidepressivum, eiserne Reserve, aber auch

⁵⁴⁸ Annerose Menninger: Die Geschichte der Schokolade. „Für Schweine besser als für Menschen geeignet“?. In: Damals 39/ Heft 10 (2007). S. 70-75. S. 72.

⁵⁴⁹ 1638-1715 war König von Frankreich.

⁵⁵⁰ Tina Knabl: Inszenierung der Sinnlichkeit – Eine kulinarische Verführung. Eine Analyse der Filme „Tafelspitz“, „Eat, Drink, Man, Woman“ und Bittersüße Schokolade“. Wien, 2001. S. 98.

Kalorienbombe und Zahnzerstörer.“⁵⁵¹ Schokolade ist demnach ein durch und durch positiv konnotiertes Lebensmittel. So können doch auch die beiden negativen Assoziationen „Kalorienbombe“ und „Zahnzerstörer“ bei maßvollem Konsum entkräftet werden.

5.2.3 Verwendung in der Kunst

Wann wurde Schokolade zum ersten Mal in der Kunst thematisiert? Was waren die Anfänge der Schokolade in der Kunst? Konnte sie sich als Kunstmaterial ebenso wie als Genussmittel durchsetzen?

Den Anfang in der Kunst macht ohne Zweifel die Werbung - das neue Produkt will verkauft und bekannt gemacht werden. Kleine Zettel und Reklameschilder aus Emaille muss man somit zu den ersten Kunstwerken zählen. Bald die Schokolade auch in Gemälden thematisiert. Eines der bekanntesten Bilder entsteht bei einem Wienbesuch des Schweizer Malers Jean-Etienne Liotard im Jahre 1743. Es trägt den Namen „La belle Chocolatière“.

Dennoch, als künstlerisches Material tritt Schokolade zunächst ebenso wenig wie Wein oder Obst in Erscheinung. Allein handwerkliches Können von Zuckerbäckern und Chocolatièrs rückt die Schokolade ins Licht einer künstlerischen Materialauffassung. Die Gestaltung des Lebensmittels in Form von Pralinen, Kuchen, Skulpturen, sowie auch die unterschiedlichen Verpackungsarten der Schokolade erinnert an kleine Kunstwerke.⁵⁵²

Dennoch haben diese Skulpturen, meist als Dekor höfischer Festtafeln, einen, der Kunst fremden Zweck – sind sie doch letztendlich hergestellt worden, um aufgegessen zu werden. Der Schwerpunkt liegt bei diesen Werken noch auf der Präsentation des handwerklichen Könnens und nicht auf der Inszenierung eines der Kunst zuzuschreibenden Materials.

Essen durfte man Schokolade als Bestandteil der futuristischen Bankette⁵⁵³ auch – doch hier hatte das Verspeisen bereits einen ästhetischen und politischen Reiz – durch den Verzehr nahm man an der Kunst und der mit ihr verbundenen Revolution teil.⁵⁵⁴

Schokolade kann man mit allen Sinnen wahrnehmen, und genau diese Eigenschaft macht sie für eine Verwendung in der Kunst so interessant. Man kann die Farbe, die Struktur und den Glanz einer Schokoladentafel sehen, kann sie riechen und schmecken. Man kann aber auch hören, wie sie unter Druck gebrochen wird und fühlen, wie sie sich unter Berührung verhält.

⁵⁵¹ Tanja Maka: Schokolade: In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 178-189. S. 179.

⁵⁵² In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden die Schokoladehäsen und Weihnachtsmänner populär.

⁵⁵³ 1930-1940.

⁵⁵⁴ vgl. Brigitte Marschall: Vom Schaugericht zur Eat-Art: Die Inszenierung der Sinne. In: Maske und Kothurn. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 2000. Heft 1-2. S. 1-25. S. 21-22.

Schokolade berührt nicht nur an der Oberfläche, nein, sie dringt auch in den Konsumenten/ Betrachter ein.

Auch Beuys erkennt die der Kunst offenen und zugänglichen Charakteristika des Genussmittels. Neben ihm arbeitet auch Dieter Roth, ein Kollege der Düsseldorfer Akademie mit dem Material, das er kiloweise in seinem „Schokoladenherd“ zum Schmelzen bringt.

5.2.4 Schokolade – die geistige Kraftnahrung

Beuys beginnt Schokolade vor allem in den 1960er Jahren als Material der Plastik einzusetzen. Braune sowie weiße Schokoladetafeln werden in gebrochener, geschmolzener oder in pulverisierter Form eingesetzt. Er überzieht Werke mit Schokolade, oder erstellt die Braunkreuzfarbe.

Beuys machte sich die Eigenschaften der Schokolade (ihre Farbe, ihren Schmelzpunkt), ihre Verpackungsform sowie ihre Alltagsfunktion zunutze. Zusätzlich belegte er sie im Kontext seiner individuellen Ikonografie mit symbolischer Bedeutung: Schokolade wird zu einer Metapher für geistige Kraftnahrung.⁵⁵⁵

Mit einem Schmelzpunkt von 32° C ist die Schokolade auch für die Veranschaulichung von Bewegungs-, und Formungsprozessen gut geeignet. Über ihre physikalischen Eigenschaften hinaus sieht Beuys in diesem Material aber auch ein geistiges Potential.⁵⁵⁶ In einigen seiner Arbeiten kann Beuys durch Verwendung von Schokolade über den Geruchssinn der Betrachter, sogar auf eine emotionale Verbindung hinweisen.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Tanja Maka: Schokolade: In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 178-189. S. 179.

⁵⁵⁶ vgl. Ebd., S. 180.

⁵⁵⁷ vgl. Ebd., S. 181.

5.2.4.1 „Tierdenkmal“ 1961



„Tierdenkmal“⁵⁵⁸

Beuys setzt in dieser Plastik ausschließlich das Material Schokolade in Szene. Zwei große, helle Stücke einer Schokoladentafel bilden den Grund des Werkes. Auf ihnen stapeln sich vier dunkle Schokoladenstücke. Während all diese Teile durch ihre Form auf ihre Ausgangsform der Schokoladentafel verweisen, ist dies bei den letzten beiden Schokoladenstücken, die auf den anderen Teilen liegen, nicht der Fall. Sie stellen sich als Abbruch einer urtümlichen Gestalt dar. Neben den flachen, maschinell geformten Stücken wirken sie roh und mehr in ihrer Natur dargestellt. Felsengleich ragen sie über die anderen Stücke empor.

Vergleicht man nun die Theorien von Beuys mit dieser Plastik, so kann man eine Kraft erkennen, die durch das Gegeneinander von Chaos und Form dargestellt wird. Die fünf unteren Teile bilden als behandeltes, in Form gebrachtes Material den kalten aber festen Boden, während das Chaos durch die beiden oberen Schokoladenteile verkörpert wird. Sie wirken unbestimmter, chaotischer, ursprünglicher. Durch das Zusammenwirken dieser unterschiedlichen Formen entsteht Energie, die dieses „Tierdenkmal“ belebt. Kräfte entstehen aber auch in der Konfrontation der extremen Farben Schwarz und Weiß. Es scheint so, als würde durch ihr Aufeinandertreffen eine bunte Lebendigkeit möglich gemacht werden können. Beuys wollte mit seinen Werken ja Gegenbilder erschaffen, bei der Betrachtung

⁵⁵⁸ Abbildung 15: Joseph Beuys: Skulptur „Tierdenkmal“. Braune und weiße Schokolade. 10 × 10 × 10 cm. Sammlung Dr. Speck. Köln. 1961.

seiner nichtfarbigen Welt, sollte Farbe im Kopf des Betrachters entstehen können. Eine Farbigkeit, die auch hier bei längerer Betrachtung wirksam werden kann.

Das Tier tritt dem Betrachter in unterschiedlichen Formen entgegen. Entweder lässt sich der gesamte Schokoladenturm als Tier deuten, oder aber nur der Teil, der aus dunkler Schokolade besteht. Je nachdem steht das Tier aufrecht oder hockt es auf seinen vier Pfoten. Bezieht man die weißen Schokoladentafeln mit ein, so kann man sie als Unterleib identifizieren, lässt man sie außen vor, so lassen sie einen Boden erkennen, auf dem das Tier sitzt. Kopf und Oberkörper sind in beiden Fällen die dem Chaotischen zugeordneten Schokoladenteile. Auf dem kräftig gebauten Oberkörper sitzt ein verhältnismäßig kleiner Kopf. Ein spezielles Tier lässt sich hier nicht wirklich ausmachen, was man jedoch erkennen kann, ist eine deutliche Ähnlichkeit zu Formen von Denkmälern. Die Plastik erinnert an aus Stein geschlagene Grabdenkmäler – die Assoziation mit dem Stein lässt den Gedanken an den Tod aufkommen. Dennoch steuert die Schokolade als Energie spendendes und kräftigendes Material gegen die Vertotungsgedanken des Steins. Die Lebendigkeit, die in diesem Tierdenkmal veranschaulicht wird, symbolisiert sich auch durch die unteren Teile der Schokolade, die hell sind. Mit ihrem Licht, ihrer Kraft kann die Lebendigkeit bis in die höher liegenden Teile vordringen, das Werk aus dem Fundament heraus, beleben.

5.2.4.2 „Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot“ 1966

„Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot“ ist Beispiel dafür, dass Schokolade auch in Papierarbeiten von Beuys eingesetzt wird. Die Arbeit entsteht 1966 für die Edition „décollage 5“. Eine Liste von Worten ist in Maschinenschrift auf einem DIN A4 Blatt geschrieben. Der Wortfluss setzt sich auf einem zweiten, länglichen Papier fort. Ein Stück einer Schokoladentafel schmückt das Papier. Die Schokolade wiederum ist mit brauner Ölfarbe übermalt.

mit der Schokolade identifizieren, sie als einen Vermittler dadurch leichter anerkennen.⁵⁶¹ Durch die Energie und Wärme der Schokolade ist es dem Material gelungen, sich und seine Kräfte auf die Wörter zu übertragen. Die Schokolade muss ihren Wert umlegen, da sie mit Farbe übermalt, nicht mehr zum Verzehr und als Energiespender des Menschen verstanden werden kann. Die Schokolade - mit Farbe übermalt ist ungenießbar und verändert, kann daher nur als spirituelle Nahrung aufgefasst werden.⁵⁶²

Im Bezug auf den Titel des Werkes kann man ein zweites spirituelles Nahrungsmittel erwähnt finden. Brot ist ein wichtiges Nahrungsmittel und hat auch eine heilige Bedeutung – vor allem in der katholischen Kirche als Leib Christi. Wir ernähren uns also in zweierlei Hinsicht vom Brot - durch das Essen, sowie auch durch die spirituelle Erfahrung. Da hier jedoch die Schokolade ausgestellt ist, überträgt sich die Bedeutung des Brotes auf sie – folglich wird ihr die spirituelle Energie des heiligen Brotes zuteil. Auch der Beisatz „leuchtend“ verweist auf heilige, spirituelle Kräfte, auf die hier Bezug genommen wird.

5.2.4.3 „Künstlerpost“ 1969

„Künstlerpost“ wird 1969 von Beuys entworfen. Sie besteht aus einem durchsichtigen Plastikkuvert, das gestempelt und mit dem Namen des Absenders versehen ist. Im Kuvert selbst befinden sich helles Fett und eine dunkelbraune Schokoladentafel. Da Fett bereits bei Raumtemperatur seine Form verliert, Schokolade jedoch stabiler ist, umschließt das weich gewordene Fett die Schokoladentafel. Beuys stellt 100 dieser Kuverte her und versendet sie.

Die Veranschaulichung des Wärmeprozesses sollte so die Menschen in Form von 100 Briefen erreichen. Die Schokolade präsentiert hier Form - das Fett das Chaos. Diese chaotische Masse umschließt die Form, hüllt sie ein, möchte sich auf sie übertragen, sich in sie einschreiben. Die Schokolade repräsentiert in dieser Plastik zwar die Form, doch auch in ihr herrscht ein Drang zum chaotischen, sie möchte sich mit dem Fett verbinden. Da es sich bei diesem Werk um eine Sendung handelt, kann angenommen werden, dass die 100 Kuverts einen Weg zurücklegen, bevor sie den Adressaten erreichen. Weg kann nur durch Bewegung überwunden werden, Bewegung lässt Wärme entstehen, sodass Fett und Schokolade eins werden könnten. Die Individualität der einzelnen Kuverts spiegelt sich in einem unterschiedlichen Verschmelzungsprozess wieder. Die zurückgelegten Wege waren nicht gleichlang, nicht

⁵⁶¹ vgl. Tanja Maka: Schokolade: In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 178-189. S. 181.

⁵⁶² vgl. Ebd., S. 180.

gleichviel Energie ist entstanden, um einen identischen Wärmeprozess zu vollziehen. Das Chaotische geht seinen eigenen Weg.

5.3 Von Fettecken und Fettblöcken Schokoladetafeln und Braunkreuzfarbe

5.3.1 „kukei, akopee-Nein“⁵⁶³, „braunkreuz“, „fettecken“ und „modellfettecken“ 1964

Am 20. Juli 1964⁵⁶⁴ beteiligt sich Beuys mit seinen Aktionen „kukei, akopee-Nein“, „braunkreuz“, „fettecken“ und „modellfettecken“ am Fluxusfestival und zugleich Gedenkfeier internationaler Künstler zum 20. Juli. Ort der Veranstaltung ist die Rheinisch-Westfälisch Technische Hochschule Aachen, der volle Titel der Veranstaltung lautet „Actions/ Agit Pop/ Decollage/ Happening/ Events/ Antiart/ L`autrisme/ Art Total/ Fluxus“.

Den ersten Vortrag hält Bazon Brock, der auf dem Kopf steht, während von einem Tonband Goebbels Ausruf „Wollt ihr den totalen Krieg?“ wiedergegeben wird. Er selbst fragt das Publikum immer wieder „Wollt ihr das totale Leben?“. Bereits zu Beginn ist die immer weiter ansteigende Aggressivität des Publikums zu spüren. Während dieser Rede beginnen die anderen Künstler simultan ihre Aktionen zu zeigen. Wolf Vostell beispielsweise schüttet ein schwefelgelbes Farbpigment auf die Bühne - sein Gesicht ist von einer Gasmasken bedeckt. Weitere acht Männer, die sich immer wieder in die Farbe fallen lassen, befinden sich auf der Bühne. Zu weiteren Requisiten zählen unter anderem blutige Knochen, ein Radioapparat und ein Boxerhund, der durch die Zuschauerreihen geführt wird.

Beuys füllt zunächst ein Klavier mit unterschiedlichsten Gegenständen - unter anderem Süßigkeiten, Waschpulver, Majoran, Eichenblätter, geometrischen Körpern und einer Ansichtskarte des Aachener Doms. Er versucht, einen für sich idealen Klang des Instrumentes hervorzubringen, bearbeitet es zu diesem Zweck sogar mit einem elektrischen Bohrer. Er präsentiert ein Chaos im Objekt, das aber positiv wirken soll. Weitere Gegenstände, die Beuys zum Einsatz dieser Aktion bestimmt hat, sind Zeitungspapier, ein Kartenspiel, ein Filzstab und eine Fettkiste.

Nach der Arbeit am Klavier widmet sich Beuys dem Schmelzen von Margarineblöcken in einer Zinkkiste. Die Fettblöcke werden mithilfe eines Elektroherdes und eines Kochers transformiert. In einem anderen Behälter löst Beuys Rosenblätter in Salzsäure auf. Beuys hebt gerade einen in Filz eingewickelten Kupferstab über seinen Kopf, als die Situation eskaliert.

⁵⁶³ akopee war Wenzel Beuys` Wort für einkaufen.

⁵⁶⁴ Es war der 20. Jahrestag der Hinrichtung von Graf Schenk von Stauffenberg und den anderen gescheiterten Hitler-Attentätern.

Die Stimmung im Publikum ist bereits sehr angespannt, als eine Flasche mit Salzsäure explodiert, und ein wütender Student - der seine Kleidung beschädigt glaubt, auf Beuys losgeht und ihm die Nase blutig schlägt.

Beuys schlägt zurück - die Studenten, die ihn angegriffen haben, werden abgeführt. Für eine kurze Zeit wird die Veranstaltung noch fortgesetzt. Beuys hält dem Publikum ein Kreuz mit Christusfigur entgegen, die andere Hand abwehrend erhoben. Das Kreuz ist an einer Spiralfeder montiert, die Beuys zunächst nach hinten spannt - so stellt sich auch das Kreuz, wie als Zeichen der Auferstehung, von alleine wieder auf, als er es dem Publikum präsentiert. Anschließend verteilt Beuys Schokoladentäfelchen im Publikum.

Bereits nach einem Drittel des Programms muss die Veranstaltung abgebrochen werden, Beuys kann seine Aktion Modell-Fettecken nicht mehr zeigen, Gerichtstermine folgen dem Spektakel. Beuys jedoch führt mit den dafür bereiten Studenten, vor dem Hörsaal noch eine stundenlange Diskussion.

Durch Provokation, die zum Teil auch Aggression erzeugt – wie ihm bewusst ist, will Beuys mit den Menschen ins Gespräch kommen. Er möchte eine Reaktion der Menschen erfahren - sie zum Nachdenken bringen. Durch unübliche Aktionen, außergewöhnliche Verhaltensweisen rüttelt Beuys an Konventionen, stellt vergangene, bewährte Formen in Frage. Seine nach ihren plastischen Werten ausgewählten Materialien helfen ihm dabei. Doch kann die Veranschaulichung von Wärmeaustausch und Transformation die Menschen schockieren, sie so in Rage versetzen, dass es sogar zu einem Gewaltausbruch kommt? Im Zuge dieser Überlegungen ist es nicht zu vergessen, dass die Fluxusaktion an einem historisch bedeutenden Tag stattfindet, und viele Zuschauer im Sinne des Gedächtnisgedankens durch das gezeigte Programm verstört reagieren.

Beuys setzt die Materialien Fett, Kupfer, Filz und Schokolade im zweiten Teil seiner Aktion ein. Die Margarinewürfel werden über der Flamme des Kochers geschmolzen. Das chaotisch Wärmehafte tritt in der Form des zerlassenen Fetts zutage. Dem Fett, als dem plastischen Material schlechthin, wohnt das Chaos, die Energie, die Wärme inne, in der Form des Margarinewürfels jedoch scheint dieses Prinzip noch gehalten – nicht vollständig entfaltet. So wie Beuys zuvor das Klavier bearbeitet hat, um „schöne Töne“ zu finden, so bearbeitet nun Beuys auch das Fett, um es in seiner ganzen Kraft zu veranschaulichen. Die Rosenblätter, die sich parallel zu diesem Vorgang in der Salzsäure auflösen, beschreiben abermals den Transformationsprozess des Fettes. Die Auflösung der Form tritt hier durch die komplette Auflösung in Erscheinung.

Adam C. Oellers ist der Meinung, dass sowohl im Wärme- und Fettschmelz-Prozess, wie auch durch die Kupfer-Filz-Rolle, die Ambivalenz von Leiter und Isolator thematisiert wird.⁵⁶⁵ Fett ist ein guter Wärmeleiter – löst dadurch seine relative Festigkeit auf. Kupfer ist ebenso ein guter Wärmeleiter, doch seine Weitergabe von Wärme wird durch den Isolator Filz aufgehalten. Der mit Filz umwickelte Kupferstab wird so zu einem Stab, dem Energie und Kraft innewohnt. Diese beiden Eigenschaften finden sich auch in der Schokolade wieder. Während der Kupferstab jedoch aktiviert, wird die beruhigende Wirkung der Schokolade hier in Szene gesetzt. Ähnlich, wie die amerikanischen Soldaten nach dem Krieg Schokoladetafeln an die Kinder verteilen, so kann auch die Schokoladenverteilung von Beuys als Friedensangebot an die Zuschauer, angesehen werden. Mit seinen plastischen Transformationen will er das Publikum bewegen und aufrütteln, mit der Schokolade und dem anschließenden Diskussionsangebot will er es besänftigen und seine Bereitschaft zur Kenntnisnahme unterschiedlicher Meinungen erklären.

5.3.2 „Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet“ 1964

Joseph Beuys, Bazon Brock und Wolf Vostell arbeiten in der Aktion „Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet“, die am 11. Dezember 1964 stattfindet, simultan. Ort der Aufführung ist das ZDF-Landesstudio Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Live wird hier die Aktion unter dem Namen „Fluxus-Gruppe“ in der Sendereihe „Die Drehscheibe“ übertragen. Den Studioraum hat Beuys bereits durch einen Bretterschlag gestaltet. Vor diesen legt er später eine Platte, die er mit den Worten „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ beschriftet. Die Kritik an Marcel Duchamp wäre hiermit offenbart worden.

Beuys betritt den Raum, legt die Filzdecke, die er hinter sich hergezogen hat, auf den Boden. Dann beginnt er Margarinepäckchen zu stapeln. Beuys liegt auf dem Boden, bewegt sich auf allen Vieren fort, setzt Fett und Schokolade in Szene. Er stellt eine Fettecke her, oder verlängert einen Spazierstock mit Fett und Schokolade. Die Schokolade wird hier nur im geschmolzenen Zustand und mit Braunkreuzfarbe vermischt, eingesetzt. Er arbeitet aber auch mit Glocken, lässt so ein „Geräuschstück“ entstehen.

Beuys zeigt auch hier wieder einmal die Funktionalität der von ihm verwendeten Materialien. Fett umgibt ihn, schützend und bereichernd, in dieser Aktion. Es tritt in seiner reinen Form, wie auch in Form der Schokolade in Erscheinung. Es durchläuft aber auch unterschiedliche Transformationsstadien, verwandelt sich unter Einfluss von Raumtemperatur und

⁵⁶⁵ vgl. Adam C. Oellers: Kupfer. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 152-163. S. 154.

Körperwärme von fest zu flüssig. In Form der Fettecke präsentiert Beuys wieder einmal die Negativform, die einem flexiblen Material eine relative Festigkeit gibt, die es auf Dauer jedoch nicht an seinem Bewegungsdrang hindern kann. Dort wo das Fett keine Grenzen erfährt, da tritt es auf – durch – verschafft sich eine Präsenz. Auch die Schokolade wird in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt - jedoch ist ihre Energie in flüssiger und mit Farbe verdünnter Form eindeutig schwächer. Fett und Schokolade ergänzen einander. Beuys drückt dies in Form des Spazierstocks aus, der durch die beiden Materialien eine Verlängerung erfährt. Die Energie der beiden Materialien verleiht dem Stock Kraft, in der Bewegung von Fett und Schokolade vervollständigt sich seine Funktion, die ja eine Hilfe zur Fortbewegung darstellt. Die Ursprungsbewegung des Fettes ist das Fließen, welches ist die Ursprungsbewegung des Menschen? Beuys liegt auf dem Boden, oder bewegt sich auf allen Vieren fort. Er verweist dadurch auf das Krabbeln kleiner Kinder, die noch nicht die Kraft und die Fähigkeit besitzen, auf ihren eigenen Beinen zu stehen.

Mit dieser Aktion will Beuys die Passivität des Marcel Duchamp kritisieren. Er ist derjenige, der 1917 mit seinem Ausstellungsobjekt „Fontaine“ für Diskussionen sorgt, den Kunstbegriff in ein anderes Licht rückt – ja in Frage stellt. Auch Beuys stellt den veralteten Kunstbegriff in Frage, bringt neue Bezeichnungen sowie neue Materialien in seiner Auseinandersetzung mit Kunst hervor. Für ihn ist das Schweigen einer Person, die einen Stein ins Rollen gebracht hat, unverantwortlich. Durch seine und die Bewegung seiner Materialien verweist Beuys auf den Drang nach Veränderung der den präsentierten Materialien zueigen ist. Ein Drang, der das Schweigen Marcel Duchamps nicht nachvollziehen kann.

Die Filzdecke, die in dieser Aktion zur Verwendung kommt, stellt einen Ruhepol dar. Sie erfährt keine Transformation, kann aber als Bewegungsspeicher angesehen werden, der die vorherrschenden Energien im Raum einfängt. Der Filz, ein Ruhepol und Schutz vor der allumfassenden Bewegung – vor der fließenden Energie im Raum.

5.4 Honig

5.4.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Zur Definition des Honigs findet man in Helmut Horns Buch folgenden Eintrag:

Honig ist sehr komplex aufgebaut und ist gemäß seiner Begriffsbestimmung durch die Honigverordnung vom 13. Dezember 1976 ›ein flüssiges, dickflüssiges oder kristallines Lebensmittel, das von Bienen erzeugt wird,

indem sie Blütennektar, andere Sekrete von lebenden Pflanzenteilen oder auf lebenden Pflanzenteilen befindliche Sekrete von Insekten aufnehmen, durch körpereigene Sekrete bereichern und verändern, in Waben speichern und dort reifen lassen.⁵⁶⁶

Die Bienen gewinnen den Grundstoff des Honigs aus dem Siebenröhrensaft höherer Pflanzen, dem Honigtau – einem Ausscheidungsprodukt Pflanzen saugender Insekten, oder aus Nektarien von Blüten und Beeren. Die Biene besitzt die Fähigkeit, sich auf die ihr zur Verfügung stehende Pflanzenwelt einzustellen. Sie kann besonders effektiv arbeiten, da sie sich an den für eine Pflanze charakteristischen Nektarabsonderungszeitpunkt anpassen kann - die Pflanze dann, zum gegebenen Zeitpunkt, anfliegt.

Wie erfolgt nun jedoch der Weg vom Nektar⁵⁶⁷ zum Endprodukt Honig weiter? Die Trachtbiene sammelt eifrig Nektar, den sie bereits während der Aufnahme mit ihren eigenen Sekreten versetzt. Hat sie genug gesammelt, fliegt sie zurück zum Stock, wo sie den Inhalt ihrer Honigblase an die Stockbiene abgibt, die ihrerseits das Produkt aufnimmt und an eine weitere Stockbiene abgibt. Die Länge einer solchen Futterkette bestimmt zum Teil auch den Fermentgehalt des Honigs. Man nennt diesen etwa 15 Minuten dauernden Arbeitsschritt der Stockbienen auch „Lüften des Honigblaseninhaltes“⁵⁶⁸. Dieser Prozess verringert den Wassergehalt der gesammelten Stoffe, und endet, wenn sich dieser bei 30 - 40% befindet. Um den Wassergehalt noch weiter zu verringern, wird der bereits halbreife Honig an den Zellwänden oder dem Zellboden verteilt, sodass das überschüssige Wasser ebenfalls verdampfen kann. Diesen Arbeitsschritt nennt man „Ventilation“⁵⁶⁹. Der letzte Arbeitsschritt der Bienen erfolgt nach 1-3 Tagen. Der fast fertige Honig wird nochmals umgeschichtet und die einzelnen Zellen werden damit gefüllt, danach verschließen die Jungbienen das kostbare Produkt mit Wachs - auch „Verdeckeln“⁵⁷⁰ des Honigs genannt.

Von da an erfolgt der Eingriff des Menschen in die Honigproduktion, denn die verdeckelten Honigwaben sind ein Zeichen dafür, dass der Honig reif für die Ernte ist. Um sicher zu gehen, überprüft der Imker die Reife des Honigs jedoch lieber am Wassergehalt. Dieser kann durch technische Hilfsmittel bestimmt werden – der Imker kann aber auch eine Stoßprobe oder eine Probeschleuderung anwenden.

⁵⁶⁶ Helmut Horn und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München: Ehrenwirth, 1992. S. 29.

⁵⁶⁷ Vereinfachte Bezeichnung, die aber auch den Honigtau und alle anderen Rohstoffe umfasst aus denen Honig gewonnen werden kann.

⁵⁶⁸ Helmut Horn und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München, 1992. S. 44.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 44.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 44.

Am besten für den Imker und seine Bienen ist eine möglichst schonende Entnahme der Honigwaben aus dem Bienenstock. Natürlich werden die Bienen durch diesen Eingriff gestört, doch ist die Honiggewinnung für beide Seiten zu vereinfachen, wenn der Imker sich an bestimmte Regeln hält. Kühle Tage, oder die Zeit vor dem ersten Trachtflug am Morgen sind geeignete Zeitpunkte zur Entnahme der Waben. Niemals sollten alle Honigwaben entnommen werden, da sonst die Futtersversorgung des Bienenvolkes nicht gewährleistet ist.

Der Imker kann die Waben, nachdem er sie aus dem Stock entfernt hat, auf unterschiedliche Weise bearbeiten, wodurch der Honig infolge dieser Arbeitsmethoden klassifiziert werden kann. Man spricht von Schleuder-, Press-, Waben- oder Scheibenhonig.

Schleuderhonig kommt heutzutage am häufigsten vor, da die mechanischen Schleudern besonders in großen Betrieben die Arbeit erleichtern. Vor dem Schleudern müssen die Wachskappen der Honigwaben entfernt werden. Ist der Schleudervorgang erfolgreich beendet, muss man den Honig anschließend sieben. Solch eine Reinigung ist unbedingt erforderlich, da sich im geschleuderten Honig, Waben- und Wachsstückchen, sowie andere Verunreinigungen befinden. Das darauf folgende „Klären“⁵⁷¹ dient ebenfalls der Reinigung des Honigs. Ein letzter Arbeitsschritt ist für die genießbarkeit des Honigs zusätzlich von enormer Bedeutung: Durch kontinuierliches Rühren soll die natürliche Kristallisation des Honigs verhindert oder zumindest verzögert werden. Ein klumpiger Honig ist beim Konsumenten nicht beliebt, stört er doch das Genusserebnis „Honig“.

Betrachtet man das Produkt Honig, so ist man sich seiner Kraft und Wirkung als Nahrungs- sowie auch als Heilmittel bewusst. Honig enthält Kohlenhydrate, die den Hauptbestandteil seiner Inhaltsstoffe bilden. Weiters enthält Honig Wasser, wobei der durchschnittliche Wassergehalt bei 16 - 19% liegt. Proteine, HMF (5-Hydroxymethyl-2-Furaldehyd), Aminosäuren, Aromastoffe, Säuren sowie Farbstoffe und Vitamine sind in ihm enthalten, wobei zu erwähnen ist, dass der Vitamingehalt des Honigs sehr gering ist. Weiters befinden sich noch eine geringe Menge anderer Inhaltsstoffe im Honig, die unter der Gruppe „Pollenkörner“ zusammengefasst werden können. Zu den einzelnen Bestandteilen des Honigs und zu seiner Hochwertigkeit meint Helmut Horn:

Nun ist es sicherlich richtig, daß es keine wissenschaftlich hinreichend gesicherten Erkenntnisse darüber gibt, daß einzelne Wirkstoffe des Honigs besonders hervorzuheben sind. Das entscheidende ist aber die Vielfältigkeit

⁵⁷¹ Helmut Horn und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München, 1992. S. 66.

der Wirkstoffe und damit das Zusammenwirken der Einzelkomponenten zu einer komplexen Wirkstruktur.⁵⁷²

Als physikalische Eigenschaft des Honigs kann seine schlechte Wärmeleitfähigkeit angegeben werden. Diese Eigenschaft scheint auch für den Umgang und Gebrauch des Honigs bei Beuys von Bedeutung zu sein. Eine weitere Eigenschaft des Honigs ist die, dass man ihn als einen schnellen Energiespender bezeichnen kann. Der in ihm enthaltene Einfachzucker dringt schnell in die Blutbahn ein, während der Traubenzucker rasch umgewandelt und in der Leber des menschlichen Körpers gespeichert werden kann.

5.4.2 Exkurs zum Leben der Biene

Spricht man von der Bedeutung des Honigs, so ist dieser untrennbar mit seinem Produzenten, der Biene verbunden. Tatsächlich werden das Lebewesen und das Produkt zu mystischen Quellen ähnlicher Bedeutung.

Die Geschichte der Bienen geht rund 50 Millionen Jahre zurück. Einen Beweis dafür liefert ein in der Ostsee gefundener Bernstein, der ungefähr so alt ist. In ihm fanden die Forscher Bienen, die sich kaum von der Honigbiene, wie wir sie heute kennen, unterscheiden. Heute sind rund 20 000 Bienenarten bekannt, die Heimat der Bienen ist die Welt – mit Ausnahme der Arktis, wo es diesen Insekten deutlich zu kalt ist. Erica Bänziger beschreibt die Rolle der Bienen folgendermaßen: „Sie zählen zu den wichtigsten und nützlichsten Insekten überhaupt.“⁵⁷³ Eine Beschreibung, die der enormen Bedeutung der Biene als Produzent eines der letzten natürlichen Nahrungsmittel, gerecht wird.

Die Honigbiene, auch „*Apis mellifera*“⁵⁷⁴ genannt, lebt in einem geschlossenen Organismus. „Linnaeus klassifizierte sie als *melifera* (honigtragend), änderte dies aber in *mellifica* (honigerzeugend) ab, als er entdeckte, daß die Insekten nicht nur Honig sammeln, sondern auch in ihrem Stock herstellen.“⁵⁷⁵ Ein solcher Organismus, ein Bienenvolk also, besteht im Frühsommer aus mehr als 30 000 Arbeiterinnen und mindestens 300 Drohnen, die um die Königin herum ihre Dienste verrichten. Die Königin ist für das Überleben ihres Volkes verantwortlich. Diese Verantwortlichkeit zeigt sich vor allem in ihrer Aufgabe, befruchtete und unbefruchtete Eier zu legen. Pro Saison handelt es sich um eine Anzahl von rund 200 000 Eiern. Aus den unbefruchteten Eiern wachsen Drohnen heran, die ihrerseits wieder die

⁵⁷² Helmut Horn und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München, 1992. S. 174.

⁵⁷³ Erica Bänziger: Das goldene Buch vom Honig. Lenzburg: Fona, 2004. S. 10.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁷⁵ Jane Charlton und Jane Newdick: Honig. Schönheit, Gesundheit und Genuß: Tips, Rezepte und Geschichten. [Aus dem Englischen von Ingrid Ahnert]. München: Hugendubel, 1996. S. 8.

Königin begatten. Aus den befruchteten Eiern entstehen neue Arbeitsbienen. Arbeitsbienen haben eine durchschnittliche Lebenserwartung von 35 – 40 Tagen, eine Königin hingegen kann bis zu 5 Jahre alt werden. Neben der aktuellen Königin werden meist ein oder mehrere neue Königinnen aufgezogen. Werden sie nicht gebraucht, so werden sie entweder zu Tode gestochen, oder aber es gelingt der neuen Königin, mit einem Teil des alten Volks einen neuen Stock zu gründen.

Die Entwicklung der Biene steht in einer gewissen Verbindung zur Sonne: Die Arbeitsbiene benötigt einen Zeitraum von 21 Tagen zu ihrer fertigen Entwicklung. Dies ist zugleich die ungefähre Zeit die, die Sonne benötigt, um sich einmal um sich selbst zu drehen. Die Biene ist eng mit ihrer Umwelt verbunden, und reagiert sensibel auf Störungen, die diese betreffen.

Die Evolution der Biene steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Menschen. Mit der Verschlechterung der Umweltbedingungen kann man grundsätzlich eine Zunahme der Bienenkrankheiten feststellen. Diese Krankheiten führen zu einer eigentlichen Störung des biologischen Gleichgewichts in den Bienenvölkern.⁵⁷⁶

Weiters erwähnt Erica Bänziger, dass „[...] Bienen neben den Vögeln einer der verlässlichsten Bioindikatoren für den Zustand einer Landschaft.“⁵⁷⁷ sind. Besonders drastisch wird der Zusammenhang zwischen der Biene und dem Menschen, durch folgende Aussage von Jane Charlton:

Berechnungen haben ergeben, daß nach einem Aussterben der Bienen nicht nur die Gartenblumen, sondern auch die Ernteerträge weltweit aufgrund der fehlenden Bestäubung ausblieben. Da wir unserer Nahrungsquellen beraubt wären, könnten wir nicht länger als zwei Jahre überleben.⁵⁷⁸

Für Beuys ist die Biene vor allem deswegen so interessant, da sie in ihrem Tun das Innere des Menschen veranschaulicht. Für ihn verrichtet das Blut, das die menschlichen Organe versorgt, die gleiche Arbeit die die Biene in ihrem Stock verrichtet. Vor Beuys hat bereits Rudolf Steiner die Idee der Vergleichbarkeit von Biene und Mensch aufgegriffen. Folgendermaßen beschreibt er die Entwicklung des Menschen:

Diejenigen Zellen, die Sie zuerst beim menschlichen Embryo keim entwickelt finden und die dann bleiben, die Eiweißzellen, das sind

⁵⁷⁶ Erica Bänziger: Das goldene Buch vom Honig. Lenzburg, 2004. S. 21.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 21.

⁵⁷⁸ Jane Charlton und Jane Newdick: Honig. Schönheit, Gesundheit und Genuß: Tips, Rezepte und Geschichten. [Aus dem Englischen von Ingrid Ahnert]. München, 1996. S. 88.

diejenigen Zellen, die schon in den frühesten Entwicklungszeiten des Embryo vorhanden sind. Die anderen, die Blutzellen, die entstehen etwas später, und zuletzt entstehen die Nervenzellen. Gerade so, wie es im Bienenstock drinnen geschieht! Nur daß der Mensch sich einen Leib aufbaut, der scheinbar zu ihm gehört, und die Biene baut auch einen Leib: Das sind die Waben, die Zellen.⁵⁷⁹

Weiters meint Steiner: „Und wenn einer ein Stückchen Bienenwachs bekommt, so hat er eigentlich ein Zwischenprodukt zwischen Blut, Muskeln und Knochen.“⁵⁸⁰

Zusätzlich kann man die Biene als einen Leiter von Wärme verstehen. Sie fliegt die Pflanzen mit dem höchstmöglichen Wärmecharakter an, verarbeitet ihren Nektar, und erschafft durch Arbeit und Wärme etwas Höheres und Kostbares aus ihm. Der Wärmebegriff von Beuys in Bezug auf die Biene bezeichnet aber auch das Verhalten der Biene in ihrer Gesellschaft. Bienen setzen ihre eigenen Bedürfnisse für das Wohl der anderen zurück. Unter den Wärmebegriff fallen also auch Begriffe wie Brüderlichkeit und Gegenseitigkeit. So wie die Bienen Wärme in Form von Nektar in ihren Bienenstock bringen, so führen sie die Produktion von Wärme auch in ihrem weiteren Handeln fort – sie geht also nicht verloren. Stephanie Benedikt-Jansen beschreibt die Wärme, die von der Biene erzeugt wird auch als eine zwischen Kopf und Herz entstehende Harmonie.⁵⁸¹ Für Rudolf Steiner ist die Biene, die ja auf ihre eigene Sexualität zum Wohle der anderen verzichtet „Träger des Liebeslebens“⁵⁸². 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.

5.4.3 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Wenn wir die Geschichte des Honigs betrachten, so kann man bereits in der prähistorischen Zeit das Interesse des Menschen an dem süßen Gold nachweisen. Der älteste Beleg dafür ist eine Höhlenmalerei in la Aranas (Spanien) die auf 7000 vor Christus datiert wird. Neben diesem Fund in Spanien konnten im Irak Honigrezepte auf Steintafeln gefunden werden, die

⁵⁷⁹ Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 43.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 47.

⁵⁸¹ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 45.

⁵⁸² Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 28.

auf das Jahr 2100 vor Christus datiert werden. In asiatischen Ländern wiederum erlangte Honig schon sehr früh in der Medizin an Bedeutung.

Viele frühe Bezeichnungen des Honigs haben denselben Ursprung: Aus dem Sanskrit stammt das Wort „madhu“, das dem chinesischen „myit“ ähnelt, ebenso wie das slavische Wort „medhu“ und das englische Wort „mead“ Ähnlichkeiten aufweisen. Aus diesem Grund nimmt man an, dass Nomadenvölker Zentralasiens zur weltweiten Verbreitung des Honigs beigetragen haben.⁵⁸³ Während man Honig zunächst von den Wildbienen sammelte, waren es die Ägypter, die als erste die Bienenzucht erprobten und künstliche Behausungen bauten. Der erste stehende Bienenkorb wird zwischen 100 und 500 v. Chr. datiert.⁵⁸⁴ Bevor man den billigeren Zucker entdeckte, war Honig Jahrhunderte lang das einzig bekannte Süßungsmittel. Ohne Zweifel kam diese Tatsache seiner gesellschaftlichen Wertschätzung wohl auch entgegen.

Honig – das sagenumwobene Produkt. Als göttlichen Nektar verehrte man ihn in Ägypten, Babylonien, Indien und China. In Ägypten wurde die Biene auch seit 3200 v. Chr. als Symbol des Herrschers und des Königreichs verehrt, und stellte seit der ersten Dynastie auch in Hieroglyphenschrift das Zeichen des Königtums dar. Hier ruht der Ursprung für die Tradition, die Biene als Wappentier bedeutender Männer immer wieder - auch in späteren Jahren noch zu wählen. Napoleon wie auch Papst Urban VIII machten von dieser Tradition Gebrauch.

Eine weitere Sitte war es, Honig als Opfergabe zu verwenden. Man bedankte sich aber auch durch die Opferung anderer Güter für die Honigernte. Die Mayas opferten ihren Göttern beispielsweise Mais als Dank für den bei ihnen heiligen Honig. Die Griechen gaben ihren Toten Honig mit ins Grab, während ihn die Ägypter als Grabbeigabe wie auch zur Einbalsamierung verwendeten. Die Römer wiederum waren davon überzeugt, dass der süße Stoff Beredsamkeit verlieh. Sie weihten ihren Honig aber auch der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Der Brauch, Mund oder Zunge eines Neugeborenen mit Honig zu bestreichen, war sowohl in Israel bekannt, und wird noch immer in Indien eingesetzt. Des Weiteren wurde Honig als Zahlungsmittel eingesetzt, sodass Steuern ebenfalls mit diesem kostbaren Lebensmittel bezahlt werden. Man beschäftigte sich mit Honig, ja studierte ihn regelrecht. Bedeutende Männer wie Aristoteles⁵⁸⁵, Vergil⁵⁸⁶ oder Hippokrates⁵⁸⁷ beschäftigten sich mit den Bienen und ihrem kostbaren Produkt.

⁵⁸³ vgl. Jane Charlton und Jane Newdick: Honig. Schönheit, Gesundheit und Genuß: Tips, Rezepte und Geschichten. [Aus dem Englischen von Ingrid Ahnert]. München, 1996. S. 20.

⁵⁸⁴ vgl. Ebd., S. 10.

⁵⁸⁵ 344 – 342 v. Chr.

⁵⁸⁶ 70 – 19 v. Chr.

In den großen Religionen finden sich immer wieder Hinweise auf die bedeutende Kraft des Honigs. Im Koran beispielsweise verbietet Mohammed seinen Jüngern den Genuss von Wein, erlaubt ihnen aber als Alternative den Konsum des kostbaren Honigs, dem er heilende Kräfte zuspricht. Mohammed sah die Biene als das einzige Tier an, dem Gott Ehrerbietung entgegenbrachte. Diese Kräfte werden auch im alten Testament der Bibel erwähnt. So werden die Söhne Jakobs aus Kanaan mit wertvollen Geschenken nach Ägypten geschickt. Unter diesen befindet sich neben einigen anderen Essenzen letztlich auch der Honig. Als Moses mit den Israeliten aufbricht, um in ein besseres Land zu fliehen, spricht er von einem Land, reich an Milch und Honig.

Die indische Mythologie wiederum verbindet ein besonderes Verhältnis zum Produzenten des Honigs - zur Biene. Der Gott Vishnu beispielsweise wird in seiner Inkarnation als eine blaue Biene dargestellt.⁵⁸⁸

Dionysius und Bacchus wiederum erfreuten sich am Genuss von Met, einem Getränk auf Honigbasis. Bei den Griechen wurde der Wein mit verschiedenen Gewürzen, bisweilen auch mit Honig gemischt.

So wie früher beschäftigt man sich auch heute in der Forschung sehr intensiv mit Honig. In der Antike schätzte man seine antiseptische und antibiotische Wirkung. Gerade im Bereich der Alternativmedizin scheint das alte Naturheilmittel durch die Apitherapie eine noch größere Bedeutung zu erlangen, als dem Produkt Honig in der Medizin bis jetzt zuteil geworden ist. Bekannt ist bis jetzt die Verwendung des Honigs für die Wundheilung, bei Magen-, Darm-, Bronchial-, sowie bei Lepra-Erkrankungen. Auch die Organ-Konservierung scheint mit Honig möglich. Im Honig vorhandene ätherische Öle erweisen sich als beruhigend für das Nervensystem und den Kreislauf. „Im Übrigen hat der Honig die spezifischen Nähr- und Heileigenschaften der Pflanzen, von denen der Nektar stammt.“⁵⁸⁹

Auch als Schönheitsprodukt ist der Honig beliebt, wurde und wird vor allem als Pflegemittel der Haut eingesetzt. Auch als Schlaftrunk steht der Honig im Auftrag der Schönheit. Honig soll helfen, den Alterungsprozess der Haut zu verlangsamen, gleichzeitig wird ihm eine lebensverlängernde Wirkung zugesprochen.

Vor allem früher konnten sich die meisten Menschen diese Schönheitsmittel nicht leisten. Die adeligen Frauen genossen diesen Luxus jedoch in vollen Zügen – am bekanntesten sind wohl die Honigmilchbäder der Cleopatra. Im 19. Jahrhundert wurden die einst kostbaren Mittel

⁵⁸⁷ 460 – 370 v. Chr.

⁵⁸⁸ vgl. Helmut Horn und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München, 1992. S. 13-15.

⁵⁸⁹ Erica Bänziger: Das goldene Buch vom Honig. Lenzburg, 2004. S. 38.

massenhaft produziert, so hatten endlich auch einfache Bürger die Möglichkeit Schönheit aus dem Honigtopf zu erwerben.

Rudolf Steiner vertritt die Ansicht, dass der Genuss von Honig dem Menschen Kraft gibt und eine Vereinigung seiner körpereigenen Stoffe bewirkt: „In dem Augenblick, wo Honig gegessen wird, fördert er gerade den richtigen Zusammenhang zwischen dem Luftförmigen und dem Flüssigen im Menschen.“⁵⁹⁰

Doch nicht nur Mythen und Medizin machen den Honig so beliebt. Natürlich sind sie es, die ihm die Aura etwas Besonderem verleihen, doch Honig spielt vor allem als Nahrungsmittel eine bedeutende wirtschaftliche Rolle. Pro Jahr werden ungefähr 900 000 Tonnen Honig produziert. Die Länder, die den Bienen ideale Lebensbedingungen bieten, sind Länder wie beispielsweise Mexiko und Argentinien - die Mittelmeerländer aber auch Kanada und Australien bieten ihnen einen klimatisch ebenfalls günstigen Lebensraum.

5.4.4 Verwendung in der Kunst

In der Kunst tritt der Honig nur vereinzelt zutage, sodass kein Lexikon des künstlerischen Materials ihn dezidiert als Kunstmaterial erwähnt. Neben der Verwendung im Werk von Beuys, soll hier jedoch auch die Künstlerin Marina Abramović erwähnt werden. In ihrer Aktion „Lips of Thomas“ 1973 trinkt die Künstlerin einen Liter Rotwein und isst einen Kilo Honig bevor sie sich auspeitscht und einen Sowjetstern in ihren Bauch ritzt. Sie vollzieht mit dieser Handlung eine Art von Übergangs-, Reinigungsritual. Durch die Züchtigung ihres Körpers kann sie sich auf der anderen Seite befreit machen, befreit von ihrem Körper wieder unvoreingenommen Denken, wengleich dieser Akt der Aufgabe auch nur bis zu einem gewissen Punkt möglich ist, da der Körper immer zum überwiegenden Teil in seiner Natur verhaftet bleiben wird, da er zu einem großen Teil von der äußeren Welt durchdrungen ist.⁵⁹¹

Für die Künstlerin ist ihr Körper im Moment der Aktion zugleich Schreibunterlage und Ausgangspunkt der Handlung, sie ist Täter und Opfer, befindet sich in den beiden Modi „Leib-Sein“ und „Körper-Haben“. Das „Leib-Sein“ manifestiert sich durch die Schnitte der Rasierklinge im Bauch, das „Körper-Haben“ dadurch, dass die Hand die Schnitte vollzieht. Im „Körper-Haben“ kann eine Position „außerhalb“ des Körpers eingenommen werden, und auf ihn eingewirkt werden.⁵⁹² „Im Modus des Körper-Habens ist es möglich, den Körper zu

⁵⁹⁰ Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 28.

⁵⁹¹ vgl. Christoph Wulf: Der mimetische Körper. Handlung und Material im künstlerischen Prozess. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 181-187. S. 183.

⁵⁹² vgl. Ebd., S. 181.

bewegen, ihn einzusetzen, zielgerichtet zu handeln.“⁵⁹³ Selbst mit den positiv konnotierten Materialien Honig und Wein fügt sich Abramović Schmerz zu, übersättigt sich, sodass diese wohltuenden Genussmittel der Messerklinge angeglichen werden, die in ihr Fleisch schneidet.

5.4.5 „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ 1977

Eine der bedeutendsten Beuys'schen Arbeiten, in welcher der Stoff Honig zum Arbeitsmaterial wird, ist das Objekt „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, das Beuys 1977 auf der documenta 6 in Kassel, gemeinsam mit einem Diskussionsangebot der „Free International University“ ausstellt. Arbeitsgruppen, wechselnde Referenten und insgesamt 13 Workshops bilden das Programm – sind Ausgangspunkt intensiver Gespräche über Lebenssituation und Probleme der Menschen .

Die elektrische Honigpumpe, die im Keller des Ausstellungshauses steht, treibt eine drei Zentner schwere Honig-Wasser Mischung durch ein 173 Meter langes System von Schläuchen und Röhren. Die Pumpe ist an einen großen zylinderförmigen Stahlbehälter angeschlossen. Den Anfang nimmt der Honig also im Erdgeschoss. Durch ein dünnes Stahlrohr folgt er dem Verlauf des Treppenhauses bis unter die Deckenkuppel. Hier angekommen vollzieht er eine Krümmung - ähnlich der Krümmung des Eurasienstabes. Das Stahlrohr wird nun an einen Kunststoffschlauch angeschlossen, der den Honig weiter in den Raum der „Free International University“ führt. Durch ein Loch in der Seitenmauer gelangt der Honig in den Raum, der sich gleich neben dem Treppenhaus befindet. Dort durchzieht er den Raum entlang der oberen Kante der Wände. In vielen Windungen erschließt sich der Honig seinen Weg durch den Raum, bis er sich letztendlich wieder, durch das gleiche Mauerloch hindurch bewegt und im Treppenhaus ankommt. Im Auffangbecken aus Blech sammelt sich der Honig nur, um erneut wieder den Weg durch das Schlauch-Rohr-System zu verfolgen.

Neben der tatsächlichen Honigpumpe, ist eine weitere Maschine ebenfalls in das Konstrukt „Honigpumpe“ involviert. Eine durch zwei Elektromotoren betriebene Kupferwalze, 2,60 Meter lang und 12 Zentimeter stark, arbeitet sich ohne Unterbrechung, langsam und regelmäßig durch 100 Kilogramm Margarine. Am Rand der Konstruktion stehen drei bronzene Honigtöpfe „[...] die durch ihre Position, ihre Form und ihr Material sich ostentativ

⁵⁹³ Christoph Wulf: Der mimetische Körper. Handlung und Material im künstlerischen Prozess. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin, 2000. S. 181-187. S. 182.

vom Maschinencharakter von Walze und Pumpe absetzen.“⁵⁹⁴. Der Raum in dem die Maschinen stehen, ist zwar nicht begehbar, doch gut einsehbar für die Besucher konstruiert.

„Für sich genommen strebt jeder künstlerische Schöpfungsakt nach der Utopia des freien Menschen, des uneingeschränkt ganzheitlichen Individuums.“⁵⁹⁵ Beuys hat durch die Honigpumpe am Arbeitsplatz versucht, die Idee des frei denkenden Menschen den Betrachtern der Ausstellung näher zu bringen. Heute fehlt es den Menschen an Freiheit, Kreativität und Zusammenarbeit an ihrem Arbeitsplatz. Das Arbeitssystem funktioniert nicht, weil man der gemeinschaftlichen Arbeit keinen Wert beimisst. Genau diesen gemeinsamen Arbeitsprozess müssen die Menschen nun aber im Raum der FIU⁵⁹⁶ vollziehen, wenn sie miteinander in Kontakt treten und diskutieren wollen. Hier können die Menschen aktiv darüber reflektieren, was ihnen an ihrem Arbeitsplatz fehlt. Beuys möchte mit der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ wieder einmal die Grenzen von Kunst und Leben überschreiten. Die Menschen sollen an gesellschaftlichen Problemen arbeiten, während sich über ihren Köpfen das dynamische Kreislaufsystem der Honigpumpe betätigt. Der Kunstbetrieb hält Einzug in tagesgeschichtliche Problematiken, will seine isolierte Situation durchbrechen. Die Honigpumpe wird hier von Beuys nicht nur als Kunstwerk, sondern auch als Arbeitsplatz inszeniert. Die Honigpumpe ist die Verkörperung der fließenden kreativen Kräfte - Bewegung, Denken und Wille werden durch sie veranschaulicht.

Für Beuys stellte die Honigpumpe den Antrieb, also den Blutkreislauf dar, der Diskussionsraum, den er 100 Tage lang offen hielt, stellte das Herz der Aktion dar, der Kopf der Installation ist die lange Röhre die im Dachbereich des Gebäudes geknickt ist und den Honig staut. Die Installation nimmt das gesamte Stiegenhaus ein – der Honig beginnt seinen Weg im Keller und setzt ihn bis unters Dach hin, fort. Man könnte daraus den Schluss ziehen, dass unten und oben, Erde und Himmel auf diese Weise miteinander verbunden sind – die Kräfte des Honigs werden so veranschaulicht.

Der Honig und die Arbeit des Menschen lassen sich über die Assoziation der Biene aufeinander beziehen. So wie die Biene den Honig produziert, so produziert der Mensch seine Ideen. Gedanken verhalten sich wie Honig – man ist bemüht, sie in eine bestimmte Form zu bringen. Der Honig wird in der Form der Waben eingelagert.

⁵⁹⁴ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 82.

⁵⁹⁵ Annelie Pohlen: Von der mythischen zur poetischen Utopie. In: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Hg. v. Annelie Pohlen. Köln, 1992. S. 7-25. S. 10-11.

⁵⁹⁶ Free International University

Beuys setzt hier aber auch das Material Honig ein, weil er um die Anziehungskraft des Honigs auf den Menschen weiß. Er möchte eine Plastik zeigen, mit der er im Denken möglichst vieler Menschen Plastik entstehen lassen kann, deswegen wählt er ein Material, mit dem nahezu der Großteil der Menschen etwas Positives verbinden kann. Blut wäre leichter durch das Schlauch-Rohrsystem geflossen und hätte den plastischen Prozess ebenso veranschaulicht, doch Honig – mit seiner rein positiven Wertung veranschaulicht den Denkprozess am Arbeitsplatz eben doch besser. Sogar seine Farbe – Gelb wirkt klar und rein, ist „[...] Inbegriff des Gegenwärtigen, Lebendigen.“⁵⁹⁷

Der Honig der hier durch die Räume geleitet wird, symbolisiert in seiner Bewegung ein Prinzip, dass zwischen Chaos und Form steht. Die Form wird in der Installationsanordnung durch die Schläuche und Röhren ausgedrückt, das Fett steht für das Chaos. Der Honig durchläuft also eine Bewegung die von zwei Extremen beeinflusst wird, er steht in einem Spannungsverhältnis. Für den Honig selbst ist seine Bewegung nicht selbstverständlich, worauf die Geräusche, das Ächzen und Schlurfen, hinweisen. Die Drei Prinzipien Chaos, Bewegung und Form finden wieder einmal ihre Entsprechung bei Beuys. Die drei Bronzetöpfe weisen ebenso auf diese Dreideutigkeit hin.⁵⁹⁸

Hier konnte der Betrachter in das System einsteigen und den Fluß, die Bewegung auf eine diskursive Ebene umgesetzt erleben. Er konnte auch wieder aussteigen und, durch diese Erfahrung bereichert, den unaufhörlichen Fluß des Kreislaufs als Energie ansehen, die zur Gestaltung unter der Vorgabe des Zusammenwirkens der drei Prinzipien zur Verfügung steht.⁵⁹⁹

Durch den im Schlauch-, Rohrsystem fließenden Honig und das von der Maschine bearbeitete Fett werden unterschiedliche Aggregats- und Formzustände sichtbar. Die Spannung zwischen Form und Chaos offenbart sich also auch in der Vermengung des Fetts – in dessen ununterbrochener Bearbeitung durch die Walze.⁶⁰⁰ – Geschwindigkeit und Rhythmus geht von den Maschinen und den ihnen unterworfenen Materialien aus. Für Beuys ist dieses Gefangensein der Materialien nichts Unnatürliches – Maschinen versteht er als eine Verlängerung der Natur.

Theodora Vischer ist sich der Bedeutung des Raumes der FIU, in dem die Diskussionen stattfanden bewusst, dennoch meint sie: „Trotzdem aber war dieser Raum mit den Gesprächen

⁵⁹⁷ Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.* München, 2001. S. 54.

⁵⁹⁸ vgl. Theodora Vischer: *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes.* Köln, 1991. S. 83.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 84.

⁶⁰⁰ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: *Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?.* Gelnhausen, 2001. S. 55.

nur ein Teil, eine mögliche Ausformulierung der im Werkganzen zur Anschauung gebrachten, umfassenderen Möglichkeiten.“⁶⁰¹ Der Honig arbeitet sich im Raum der FIU durch ein Schlauchsystem, das zeitweise spiralförmig gewunden ist. Durch ebendiese Form muss man ihre prinzipielle Bedeutung ebenso anerkennen - denn die Spirale ist das Zeichen dynamischer Prozesse. Durch ihren Verlauf trägt sie immer auch eine gewisse Doppeldeutigkeit in sich – sie ist Todes- und zugleich auch Auferstehungszeichen.

Neben Honig gilt es auch Fett nicht zu vergessen. Durch die Walze, in ständiger Bewegung gehalten, verändert es ständig seine Form, findet nie eine Endform und ist dadurch ebenfalls zur Veranschaulichung von Denkprozessen geeignet. Trotz der Kontrolle seiner eigenen Bewegung durch die Walze, ist das Fett dennoch in seiner Bewegung freier als der Honig, der durch die engen Schläuche fließt. Die Veranschaulichung von Bewegung in Form von ursprünglichen und freien Kräften tritt daher durch die Fettinstallation zutage. Der Honig übernimmt in diesem Vergleich die Rolle eines viel stärker kontrollierten Materials.

Als Teil der Installation präsentieren sich auch die drei Honigtöpfe. Sie verweisen durch ihre Einfachheit ebenso auf ursprüngliche, natürliche Kräfte. Es scheint so, als würde der Geist der Installation in ihnen ruhen. Stephanie Benedikt-Jansen sieht sie zusätzlich als die Veranschaulichung eines von Beuys gedachten Systems mit drei Bezugspunkten: „Die ebenfalls vom Kreislauf ausgesparten Bronzetöpfe schließlich mögen die Gleichwertigkeit und Zusammengehörigkeit der drei Prinzipien Chaos, Bewegung und Form symbolisieren.“⁶⁰² Es sind übrigens dieselben Bronzegefäße, die später zur Aufbewahrung der Asche von Beuys verwendet wurden. Beuys selbst hat dadurch seinen Körper den drei Prinzipien untergeordnet und damit zur Schau gestellt, dass Chaos Bewegung und Form zugleich in einem Material vorhanden sein können, jedoch durch unterschiedliche Gewichtung hervortreten. Durch diese Abwechslung wird ebenso Bewegung, Energie und Kreativität freigesetzt.

5.5 Wachs

5.5.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Wachs ist die Sammelbezeichnung für eine Reihe von natürlichen wie auch künstlich gewonnenen Stoffen, die bestimmte Eigenschaften aufweisen. Diese Eigenschaften weisen die Plastizität und Formbarkeit des Materials aus. So ist Wachs bei etwa 20° C fest, und grob- bis

⁶⁰¹ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 84.

⁶⁰² Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 56.

feinkristallin, während es bei Temperaturen über 40° C leicht schmilzt. Wachs kann also bröckelig, zäh oder flüssig in Erscheinung treten. Es kann in kaltem Zustand zu relativer Festigkeit erstarren, im Kontakt mit Feuer kann es letztendlich auch verbrennen. Bereits Descartes wusste, dass das Wachs seine physikalischen Eigenschaften je nach Aggregatzustand völlig verändern kann.⁶⁰³ Aus dieser Erkenntnis ergeben sich bis heute vielschichtige Verwendungsmöglichkeiten sowie unterschiedliche Techniken zur Bearbeitung des Materials.

Die natürliche Farbe von Wachs ist dunkelbraun bis zartgelb, Wachs kann aber auch gefärbt werden. Aufgrund seiner Formbarkeit kann Wachs besonders gut zur Abbildung, Reproduktion und Vervielfältigung eingesetzt werden.

Das Bienenwachs – Stoffwechselprodukt der Honigbienen kann als das historisch und kulturell wichtigste Wachs bezeichnet werden. Bienenwachs ist ein erneuerbarer Naturstoff, der von den Jungbienen zum Bau der Waben produziert wird. Nachdem der Imker den Honig entfernt hat, kann er das Wachs gewinnen. Pro Jahr produziert ein Bienenvolk rund 500 g Wachs – vorausgesetzt es ist ausreichend Nahrung für die Bienen zur Stärkung vorhanden. Die synthetischen Wachse Paraffin und Stearin sind seit dem 19. Jahrhundert in Gebrauch.

5.5.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Als Kosmetika, als Mittel zur Konservierung sowie zur Beschriftung von Tafeln oder zur Malerei fand das Bienenwachs bereits im alten Ägypten Anerkennung. Heutzutage ist Bienenwachs beliebt zur Herstellung von Kerzen, Kosmetika, wird aber auch zur Herstellung von Schuh und Möbelpflegeprodukten, als Klebstoff, Dichtungs- und Imprägniermittel eingesetzt. In der Naturheilkunde wird Wachs zwar seltener verwendet, ist jedoch als warme Auflage bei Erkältungen sehr beliebt. Vor allem früher waren die Bedeutungen des Wachses als Lichtspender sowie als Material für Schreibtafeln von Bedeutung. Als Werkstoff der Bienen gilt Wachs auch als erster Baustoff.

Im christlichen Kult spielte das „reine“ Material Wachs eine bedeutende Rolle. Auch in der Religion hat Bienenwachs einen hohen Stellenwert, da man annahm, die Bienen hätten nach dem Sündenfall das Paradies verlassen, und seien von Gott gesegnete Geschöpfe. In der katholischen Messe durften zunächst nur Kerzen aus Bienenwachs verwendet werden. Als dann Bienenwachs im Laufe der Zeit zu einem teuren Artikel wurde, musste festgelegt werden, dass die für die Messe verwendeten Kerzen nur noch zu 25% aus echtem

⁶⁰³ vgl. Jessica Ulrich: Körper im Transit. Wachs als Medium des Übergangs in Körperdarstellungen der Neunziger Jahre. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 203-216. S. 203.

Bienenwachs bestehen dürften. Wachs wurde aber nicht nur in Form von Kerzen sondern auch als Votivgabe verwendet. Auch Stiftbilder wurden aus Wachs hergestellt.

Durch die naturgetreue Abbildungskraft des Wachses, kam es auch zur Abbildung von Toten in Gebrauch – in Rom stellte man regelrecht Doppelgänger der Toten aus Wachs her – der Darstellungsweise von Wachs als Fleisch bedient man sich noch heute. Vom 14. bis ins 16. Jahrhundert war diese Tradition besonders in Frankreich und England beliebt. Mit den Figuren wollte man das Leben über den Tod hinaus beschwören. Madame Tussauds wächserne Figuren sind letzte Überbleibsel dieser alten Tradition. Im 18. Jahrhundert etablierte sich die Wachsbilderei auch als medizinisches Anschauungs- und Lehrmittel. Es galt als besonders interessant, das Innere des Menschen darzustellen. Den äußeren Krankheitsbildern widmeten sich erst die Modelle des 19. Jahrhunderts vermehrt.

Sigmund Freud wiederum erkannte im Wachs das Material als Modell des Gedächtnisses. Auch für Rudolf Steiner ist Wachs – genauer gesagt das Bienenwachs, von großer Bedeutung. Für ihn ist es das Material, welches der Mensch als körpereigene Kraft in sich trägt. Er stellt auch die Verbindung zum verbrennenden Wachs, und dem verbrennenden Körper her – dadurch entwickelt sich die mystische Bedeutung, dass man im Kerzenrauch etwas von seinem eigenen Körper wieder finden kann.⁶⁰⁴ Nicht nur im Bezug auf den Körper, sondern auch in der Sprache, als Beschreibung einer Charaktereigenschaft ist das Wachs zu finden. Der umgangssprachliche Ausdruck „wachsweich“ betont die Eigenschaft des Wachses, sehr flexibel zu sein – es bezeichnet einen Charakter als „unentschieden“ und „unklar“.⁶⁰⁵

5.5.3 Verwendung in der Kunst

Künstlerisch gesehen ist Wachs als Entwurfform für den Bildhauer von besonderer Bedeutung. Ende des 19. Jahrhunderts wird Wachs aber auch als Plastik die Subjektivität auszudrücken vermag, bekannt. Medardo Rosso sowie Edgar Degas liefern mit ihren Skulpturen beeindruckende Beispiele für die Personalisierung der Materie – autonome Werke können nun auch aus dem Material Wachs geschaffen werden. Da sich jedoch die Kunst der lebensechten Wirklichkeit von Wachsbildern verwehrt, wurden die Wachsskulpturen bereits im 18. Jahrhundert ins Panoptikum verbannt. Nach 1960 hält Wachs wieder Einzug in den Kunstbetrieb - wird dort thematisiert. Von Interesse ist der Grenzgang des Materials zwischen Kunst und Wissenschaft, Kitsch oder Kult. Der menschliche Körper bleibt weiterhin das meist

⁶⁰⁴ vgl. Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 48.

⁶⁰⁵ vgl. Jessica Ulrich: Körper im Transit. Wachs als Medium des Übergangs in Körperdarstellungen der Neunziger Jahre. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Änne Söll. Berlin, 2000. S. 203-216. S. 204.

gebrauchte Abbildungsmaß. Der Idealkörper, der Körper kultureller Einschreibung, seine Verletzlichkeit - dies alles sind Themen, mit denen man sich beschäftigt. Als Beispiel kann an dieser Stelle Paul Thek erwähnt werden, der in den 1960er Jahren mit „Technological Reliquaries“ Fleischstücke aus bemalten und eingefärbten Wachs herstellt. Die Lebendigkeit des Fleisches wird durch das Material Wachs ausgedrückt.

Die aus dem Bereich der Kunst ausgegliederten Wachsmuseen bleiben bis in die heutige Zeit weiterhin bestehen. Verbrecher sowie Berühmtheiten werden ausgestellt - die Wachsfigur hat hier „[...] Denkmalcharakter in einer Nebenwelt der Kunst [...]“⁶⁰⁶.

5.5.4 Wachs: Eindruck und Versiegelung von Körperlichem

Um 1950 entdeckte Beuys Wachs als Material für sich, wenngleich es auch zunächst nicht überwiegend auf einer selbsttätigen Ebene verwendet wird. Die meisten Wachsarbeiten lässt Beuys zunächst in Bronze gießen – verwendet es zunächst also noch in seiner Bedeutung als bildhauerisches Material.

Wachs gilt dadurch als ein fettähnliches Material, mit dem Beuys noch vor 1963 experimentiert, das er jedoch nicht so radikal und konsequent wie Fett einsetzt.⁶⁰⁷ Beuys arbeitet mit Wachs als Eindruck des Körperlichen, verwendet es, um andere Materialien zu versiegeln, in einer Wachshaut regelrecht einzuschließen, oder um sie in ihrer Lebendigkeit zu konservieren – eine Verbindung zum Wiedergeburtsgedanken wird auch hier wieder aufgebaut.⁶⁰⁸ Die Tauchtechnik, die er verwendet, um Gegenstände mit Wachs zu umhüllen, findet erst um 1963 Einzug ins Beuys'sche Schaffen.

5.5.4.1 „Bienenkönigin II und III“ (1952)

Die Bienenkönigin II und III - Beide Werke sind Teile der großen Beuysausstellung in Darmstadt und befinden sich innerhalb einer Vitrine einander gegenübergestellt.

„Bienenkönigin III“

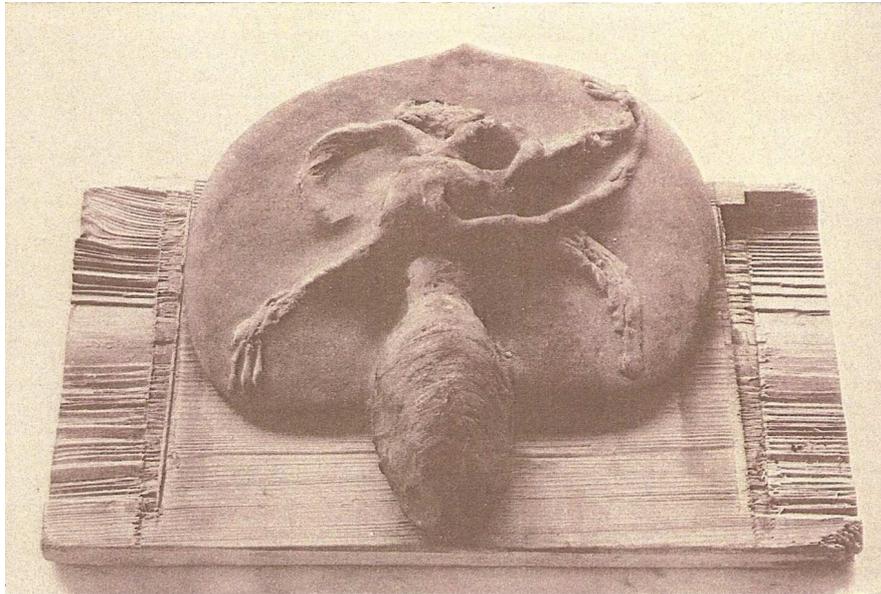
Die „Bienenkönigin III“ ist ein Objekt, das aus Wachs geformt, auf einer Holzplatte liegt. Einem Heiligenschein gleich ist Wachs auf der Holzplatte ausgebreitet. Dicke Wachsschnüre fügen sich in der Mitte der halbkreisförmigen Fläche zusammen, sodass sie mit ihren Enden einen kleinen Hügel bilden, das anschließende ovale Gebilde ragt sogar zur Hälfte über die

⁶⁰⁶ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 236.

⁶⁰⁷ vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 162.

⁶⁰⁸ vgl. Monika Wagner: Materialien und Dinge in Arbeiten von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 20-25. S. 24.

Holzplatte hinaus. Eine braune Holzplatte und graues Wachs bannen hier das Interesse des Betrachters.



„Bienenkönigin III“⁶⁰⁹

Reinhard Ermens Beschreibung dieses Kunstwerks lautet folgendermaßen: „Der riesige Leib ragt über die Platte hinaus, die Gliedmaßen versinken in der Herzmasse zu einem nabelschnurartigen Gewirr.“⁶¹⁰ Wachs wird also auch hier mit einer menschlichen Körperlichkeit verbunden – Nabelschnur, sowie Herz, sind bedeutungsschwere Organe des menschlichen Körpers, beziehungsweise des Körpers von Säugetieren. Stephanie Benedikt-Jansen analysiert die Plastik folgendermaßen: „Die Formen drängen aus der Herzmitte heraus, scheinen sich zu bewegen und kreisen den Herzpunkt wieder ein. Dieser Prozess macht sie zu bewegten Kreuzen, die die Formen im Gleichgewicht halten beziehungsweise ausbalancieren.“⁶¹¹ Und weiters: „Die ›Bienenköniginnen‹ als bewegte Kreuze zeigen das Wärmehaft-Chaotische im Lebensprozess und das Mineralisch-Kristalline als Todespunkt.“⁶¹² Das Kreuz hat für Beuys besondere Bedeutung, hat er sich doch immer wieder mit seiner Symbolik auseinanderzusetzen versucht. So sieht er in ihm einerseits das Mystische, andererseits aber auch die Verbindung zum Christentum. In Zusammenhang mit letzterem entsteht auch immer wieder eine Verbindung zum Auferstehungsglauben, provoziert durch

⁶⁰⁹ Abbildung 17: Joseph Beuys: Plastik „Bienenkönigin III“. Wachs auf Holzplatte. 1952. Fotografie von Fritz Getlinger. Kleve.

⁶¹⁰ Reinhard Ermen: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 26.

⁶¹¹ Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 48.

⁶¹² Ebd., S. 48.

organische Formen und Assoziationen mit der Natur.⁶¹³ Auch das Herz ist ein Verweis auf die geistigen Werte des Christentums. Das Kreuz kann aber ebenso „[...] in sehr abstrakten Zusammenhängen gesehen, etwa als Schnittpunkt eines Koordinatensystems von Antike und Christentum, sowie von Christentum und Materialismus, als Zeichen für die geistige Auseinandersetzung zweier Anschauungen [...]“⁶¹⁴ auftreten. Ein bewegtes Kreuz wiederum signalisiert Bewegung, wird auch mit der Erlösung in Verbindung gebracht.⁶¹⁵ Wachs verstärkt diese Lebendigkeit die sich in der Form zentriert. Das soeben geborene Wesen verspürt einen Lebens- und Bewegungsdrang. In der plastischen Theorie von Beuys steht das Chaos für organisches Material, das sich im Wachs wieder findet, in der Gestalt dieser Plastik finden sich Leben, Energie und Wärme – Begrifflichkeiten die ebenfalls dem Chaotischen zugerechnet werden. Auch die Bezeichnung des Werkes weist auf eine Zuordnung zur Natur hin, die das Prinzip des Chaos´ vertritt.

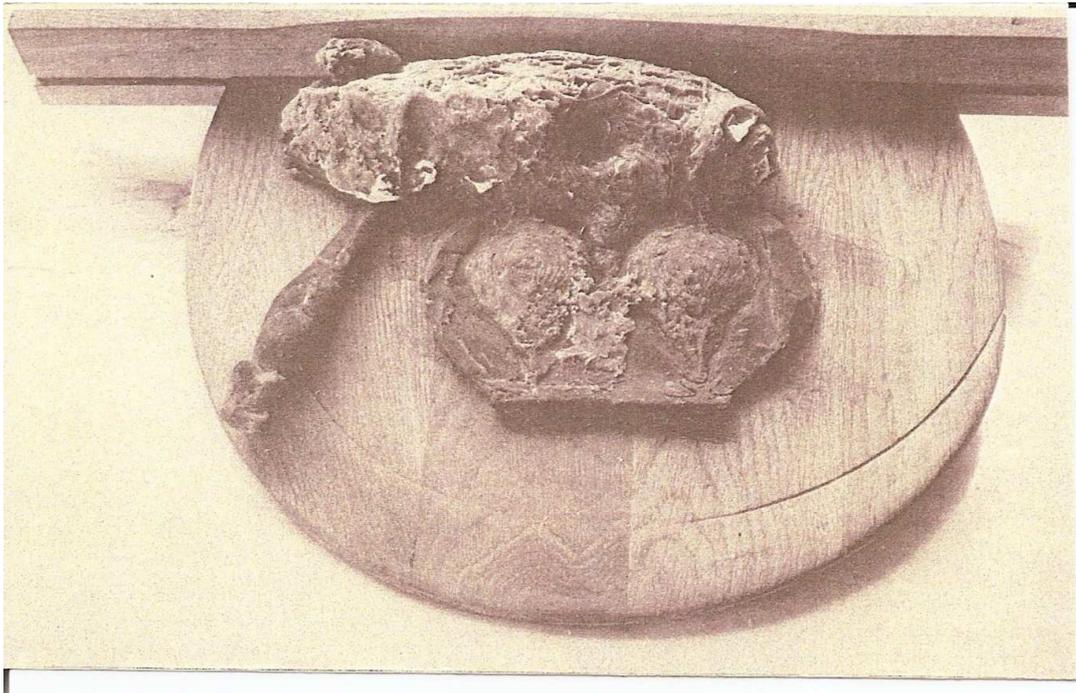
„Bienenkönigin II“

Die „Bienenkönigin II“ besteht eigentlich aus drei Teilen, wobei zwei davon als Organe gesehen werden können. Der dritte Teil kann als kleines Wachspüppchen identifiziert werden, das auf die Weiblichkeit der Skulptur Bezug nimmt. Auch hier ist wieder graues Wachs auf braunem Holz zu sehen. Zusätzlich besteht der Kokon aus Gips und einer Kordel. In der Ausstellungsvitrine im „Block Beuys“ fällt sofort auf, dass ein Holzlöffel und eine Holzgabel neben der Skulptur auf dem Holzbrett liegen, fast so wie auf einer Essensunterlage – Assoziationen zu einem Essen und einem gedeckten Tisch werden hervorgerufen.

⁶¹³ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 29.

⁶¹⁴ Ebd., S. 29.

⁶¹⁵ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 48.



„Bienenkönigin II“⁶¹⁶

Auch hier verkörpert das Wachs wiederum Wärme – verweist auf das lebendige, animalische, auf das Chaotische. Beeinflusst durch den Titel und das Wissen über Steiners Faszination auf Beuys ergibt sich folgende Assoziation: Hier bricht etwas auf, man hat das Gefühl, als würden sich unglaubliche Energien in dem Ballen befinden, die sich entfalten möchten. Wenn man an Rudolf Steiner und sein Werk „Über das Wesen der Bienen“ denkt, assoziiert man hier die Geschichte von der Maus, die in den Bienenstock eingedrungen war, von den Bienen getötet, und in Wachs eingesponnen wurde.⁶¹⁷ Ist etwas verhüllt, so wie hier - in Wachs eingegossen, so entsteht das Bedürfnis das Umschlossene zu befreien, es zu enthüllen, es wie eine Schatzkiste zu öffnen und zu erforschen, was hier verborgen ist.⁶¹⁸ Ist diese Plastik Vorgänger der „Bienenkönigin III“? Entspricht der Embryo diesem Wachskokon? Kann die Verbindung zum Menschen, dem menschlichen Embryo über den Organismus des Bienenstaates⁶¹⁹ zurückgeführt werden? Auch das Besteck neben der Plastik wirft Fragen auf. Vielleicht

⁶¹⁶ Abbildung 18: Joseph Beuys: Plastik „Bienenkönigin II“. Wachs auf Holzplatte. 1952. Fotografie von Fritz Getlinger. Kleve.

⁶¹⁷ vgl. Rudolf Steiner: Über das Wesen der Biene. Schweiz, 1988. S. 87.

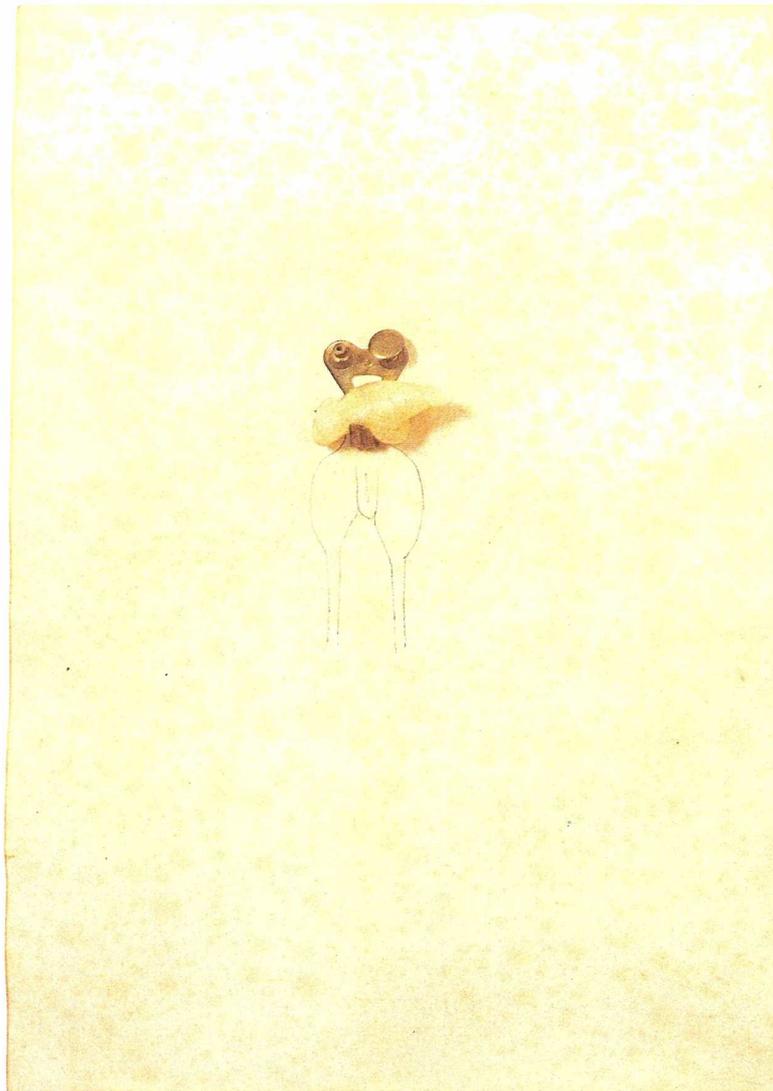
⁶¹⁸ vgl. Kirsten Claudia Voigt: Wachs. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 214-227. S. 217.

⁶¹⁹ vgl. Stephanie Benedikt-Jansen: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen, 2001. S. 46.

ermöglicht uns Beuys aber gerade durch dieses Besteck eine leichtere Aufnahme der Bedeutung, die dieser Plastik innewohnt.

5.5.4.2 „Mutter und Kind“ 1962

„Mutter und Kind“ 1962 kann man als eine Collage bezeichnen, der weibliche Unterkörper, bestehend aus Hüften, Genitalien und Beinen wird nach oben hin durch einen mit Nagel befestigten Wandhaken ergänzt. Ein Stück Wachs ist in diesen Wandhaken gelegt.



„Mutter und Kind“⁶²⁰

Wachs repräsentiert das Kind, das in den Armen der Mutter liegt. Die Materialien treffen in ihrem Kontext aufeinander. Plastisches Wachs trifft auf das Halt bietende Metall – diese

⁶²⁰ Abbildung 19: Joseph Beuys: Bild „Mutter und Kind“. Bilderhaken aus Metall, Bleistift, Wachs auf Papier. 29,6 × 20,9 cm. Museum Schloß Moyland/ Sammlung Van der Griten. 1961.

Materialeigenschaften stellen eine Konstellation her und lassen eine neue Aussagekraft entstehen.⁶²¹ Wachs verkörpert Energieprozesse, die im Körperinneren ablaufen, es erzeugt aber auch Nähe, durch seine Gabe den Menschen nachzubilden, ihm in Fleisch und Haut zu entsprechen.⁶²² Wachs ist formbar, auch das Kind in den Armen der Mutter ist noch unerfahren und wird von der Gesellschaft im Laufe der Zeit geformt werden. Die Arme der Mutter müssen dem Kind Halt bieten können, nichts ist so wichtig für ein Kind wie dieser Halt – auch das Wachsstück würde ohne diesen Halt zu Boden fallen.

⁶²¹ vgl. Kirsten Claudia Voigt: Wachs. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 214-227. S. 216.

⁶²² vgl. Ebd., S. 216.

6. Kapitel: Gasförmige Stoffe

Das Immaterielle ist meist mit dem Geistigen und Spirituellen verbunden, während es nicht immer „gasförmig“ bedeuten muss. Wie Beuys feste und flüssige Stoffe einsetzt, so fördert er auch die Qualitäten und spezifischen Eigenschaften des Gasförmigen zu Tage. Das Vakuum sei hier dem Titel der Arbeit untergeordnet, wenngleich sein chemischer Zustand nicht eindeutig dem Gas entspricht. Diverse Phänomene aus Gas treten im Vakuum nicht mehr auf. So gibt es keinen Luftwiderstand, und auch keine Strömungsphänomene, die Schalleitung ist vollständig unterbrochen und Wärme wird nur durch Wärmestrahlung übertragen. Dennoch gibt es kein reales absolutes Vakuum, da in einem solchen keine Atome mehr enthalten wären.⁶²³ Dampf und Sauerstoff hingegen zählt man eindeutig zu den gasförmigen Stoffen. Gase breiten sich aus, nehmen Raum ein, und versinnbildlichen das Denken und den Lebenswillen des Künstlers.

6.1 Zusammensetzung/ Herstellung/ Eigenschaften

Im Folgenden soll der Umgang mit Materialien behandelt werden, die gasförmig sind und die sich dadurch dem Materialbegriff ein wenig entziehen - sich generell deutlich von den festen oder flüssigen Materialien unterscheiden. Physikalisch gesehen ist nur das Vakuum immateriell, aber wie verhält es sich mit Dampf und Luft?

Dampf

Der gasförmige Stoff Dampf entsteht aus dem Wasser. Er reagiert empfindlich auf Veränderungen, kann alleine durch minimale Druck-, Temperatur- oder Volumenänderungen zur Kondensation gebracht werden. Er ist flüchtig und lässt sich, wenn überhaupt, dann nur schwer kontrollieren. Gerade bei Dampfskulpturen wird diese rasche Auflösung sichtbar - während sich der Dampf bildet, drängt in ihm bereits das Vergehen.

Luft

Luft ist ein gasförmiger Stoff, man kann ihn nicht sehen, sondern fühlen. Luft ist überall da, wo sonst nichts ist. Sie ist temperaturabhängig, kann sich durch Wärme ausdehnen - und durch Kälte zusammenziehen. Im Allgemeinen kann jeder gasförmige Körper als Luft bezeichnet werden - spezifisch meint man damit jedoch das sich aus Stickstoff und Sauerstoff zusammengesetzte Gasgemenge, das die Atmosphäre der Erde bildet.

⁶²³ <http://www.seilnacht.com/Lexikon/aggreg.html>. Zugriff: 10.02.1009.

6.2 Mythen/ Geschichte/ Stellung in der Gesellschaft

Dampf

Als Wettererscheinung, aber auch in der Industrie, tritt Dampf hervor. Im zweiten Bereich zeigt er sich als Antriebskraft, zugleich aber auch als Abfallprodukt. Die Dampfkraft veränderte das Leben der Menschen, Maschinen konnten nun die Produktionsprozesse beschleunigen, und auch der Verkehr wurde revolutioniert. Dampf wird aber auch seit Urzeiten mit der Götterwelt, und später mit Individualität in Verbindung gebracht. Redewendungen weisen auf die treibende Kraft sowie auf die Bewegung in/ durch und mit dem Material Dampf hin: „Dampf machen“, Freiheit kann man sich verschaffen, wenn man „Dampf ablässt“.

Luft

Die Luft ist eines der vier Elemente des Universums – schon immer wurde es vom Menschen als Herausforderung angesehen, ein so mächtiges und bedeutendes Element zur Unterwerfung zu zwingen. Luft hat nicht nur in der Mythologie und in der alten Philosophie einen hohen Stellenwert, auch in der Schöpfungsgeschichte spielt die Luft eine enorm wichtige Rolle. So hauchte Gott Adam Odem ein und gab dem Menschen dadurch eine Seele.

6.3 Verwendung in der Kunst

Dampf

In der bildenden Kunst wird Dampf immer schon in Form von Wolken in der Landschaftsmalerei abgebildet. Bereits um 1800 werden die Eigenschaften des Dampfes ins Zentrum der Betrachtung gerückt, das Wetter sowie der Dampf der Industrialisierung zeigen seine Wirkung auf das künstlerische Schaffen. Auch die Flüchtigkeit der Wolken ist eine beliebte Deutung, der man sich im 19. Jahrhundert gerne annimmt.

Besondere Beachtung wird dem Dampf zueigen, wenn Künstler Prozesse veranschaulichen wollen. Um 1960 entdecken Künstler, die nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchten, den Dampf als Material für sich. Durch seine Verwendung wird es möglich, Bewegung, Formungsprozesse und Zufälligkeiten aufzuzeigen, mit seiner Erscheinung und dem ihm innewohnenden Eigenschaften erweitert Dampf den traditionellen Skulpturenbegriff.

Robert Morris, Denis Oppenheim oder Hans Haacke sind Künstler, die den Dampf inszenierten. Hans Haacke beschäftigt sich vor allem mit den physikalischen Eigenschaften des Materials. Er präsentiert den Dampf als Material, das seine Form selbst wählt, seine eigene Form überwinden kann und sich als Wasser eine neue Materialität zueigen macht.

Auch Robert Morris stellt die Eigenformgebung des Materials ins Zentrum seiner Betrachtungen - legt ihr das Anti-form-Konzept zugrunde.

Luft

Die Luft ist unsichtbar, um sie bildlich darstellen zu können, ist der Einfallsreichtum der Künstler gefragt. Man versucht, Luft durch Lichtstrahlen zu symbolisieren, oder personalisiert sie in Form von anthropomorphen Gestalten. Im 16. und 17. Jahrhundert ist die Darstellung der Luft in Form von Seifenblasen beliebt. In ihnen bricht sich das Licht, sie selbst wiederum sind zerbrechlich und symbolisieren den Vanitas-Gedanken. Ab 1750 widmet man auch der Lufterscheinung des Regenbogenmotivs Aufmerksamkeit.

Generell kann man Luft nur durch Bewegung oder eine Hülle optisch in Erscheinung treten lassen. Die Künstler suchen also nach Hüllen, die das Inszenieren der Luft erlauben. Die Definition der Skulptur wird so ein Stück mehr erweitert. 1919 stellt Marcel Duchamp mit „Air de Paris“, Luft in einer Glasphiole aus. 1959-1960 schließt Piero Manzoni in „Corpo d'aria“ seine Atemluft in einen Luftballon ein. In den frühen 1960er Jahren beschäftigen sich Zero-Künstler sowie Nouveau Realistes mit Luftskulpturen. Heinz Mack, Otto Piene sowie Yves Klein beschäftigten sich in ihrer Kunst mit dem Präsentationsmaterial Luft. Andy Warhol stellt 1966 Helium-Kissen in einer New Yorker Galerie aus, auch der Künstler Christo verpackt seine zur Darstellung ausgewählte Luft. Viele Künstler der 1960er Jahre arbeiten mit Luft oder Dampf – muss man doch hierbei bedenken, dass auch die Errungenschaften der Raumfahrt schließlich ein Anstoß für diese Experimente gewesen sein werden.

6.4 Verbindung zur eigenen Geschichte von Beuys

Jeder Mensch atmet, jeder Mensch braucht Luft zum Leben – gibt es noch weitere Tatsachen die in der Biographie von Beuys als Verbindung zu den gasförmigen Materialien gesehen werden können? Zunächst einmal muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass Kleve, der Ort in dem Beuys aufwuchs, bis 1914 ein anerkannter Luftkur- und Badeort war. Ob diese Begebenheit Beuys dazu verleitet, mit gasförmigem Material zu arbeiten?

Eine bedeutend engere Verbindung zur Luft ergibt sich in seinen letzten Lebensjahren. In späten Jahren erkrankt Beuys an einer „intestitiellen Pneumonie“. Dies bedeutete, dass er nur sehr schwer Luft bekommen, ja gegen Ende der Krankheit nicht einmal mehr im Liegen schlafen kann. Das „Simultankonzert an drei Klavieren“ 1985 gibt einen Hinweis auf die Verarbeitung und Auseinandersetzung mit dieser Belastung.

6.5 „Vakuum ↔ Masse, simultan Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt 100 kg Fett, 100 Luftpumpen“ + Filmfragment 20 min aus „Eurasienstab“ 1968

Am 14. Oktober 1968 präsentiert Beuys „Vakuum ↔ Masse, simultan Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt 100 kg Fett, 100 Luftpumpen“ + Filmfragment 20 min aus „Eurasienstab“ auf der Art Intermedia in Köln. Zentrales Objekt dieser Aktion ist die Eisenkiste, die in Form eines halbierten Kreuzes in Erscheinung tritt. In der Eisenkiste befinden sich Fett und Luftpumpen. Ein Filmausschnitt aus der Aktion „Eurasienstab“ wird vorgeführt.

Die verschiedenen Elemente der Beuyschen Aktion haben alle die gleiche Bedeutung. Beuys versucht hier, Gegensätze einander aufheben zu lassen, Einheit zu schaffen. Die Form des geteilten Kreuzes vervollständigt sich durch die Linien im Raum, der Eurasienstab fungiert als Verbindung zwischen Osten und Westen, während Fett und die Luftpumpen in der Kiste einander näher kommen. Das negative und das positive Prinzip auf dem engen Raum der Kiste zusammengedrängt, heben einander auf und vereinen sich.⁶²⁴ Welche Rolle übernimmt nun das Vakuum? Wie wird es präsentiert? Interessant ist die Tatsache, dass Beuys das Vakuum in Form von Luftpumpen präsentiert, ausweist. Er reiht sich durch dieses Verhalten in den traditionellen Umgang mit Luft in der Kunstgeschichte ein – auch er umgibt sein gasförmiges Material mit einer Hülle, um es auszuweisen.

Götz Adriani sieht im Vakuum das negative Prinzip verkörpert, das mit dem positiv konnotierten Fett eine Verbindung eingeht. Als negatives Prinzip steht es für den Tod, drückt Kälte aus. Trotz dieser Eigenschaften kann es nicht eindeutig dem gedanklich Formmäßigen im Plastikverständnis von Beuys zugeordnet werden – sowie ja auch das Formmäßige nicht als negatives Prinzip verstanden werden kann. Das Vakuum möchte sich ausbreiten und trägt so auch das chaotische Prinzip in sich. Dadurch, dass Beuys es in Luftpumpen verpackt, gewinnt es aber an Form, die ihm ursprünglich nicht zueigen ist – die Form ist es jedoch, die dem Vakuum hier gefehlt hat um als negatives Prinzip auftreten zu können. In der Eisenkiste auf kleinem Raum ineinander vermengt, müssen sowohl Fett, wie auch Vakuum einsehen, dass sie sich nicht in ihrer chaotischen Form ausbreiten können. Welche Bewegung bleibt den beiden Materialien nun noch übrig? Die Verschmelzung scheint der einzige Ausweg aus dem spannungsgeladenen Energieverhältnis auszubrechen – ein neueres, harmonisches zu schaffen. Durch den Druck der Eisenkiste versöhnen sich die beiden Materialien, und gehen eine Verbindung ein. Das nach außen präsentierte Kreuz findet so im Inneren zu einer Einheit.

⁶²⁴ vgl. Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 106.

Die positive Bedeutung des Kreuzes als Heilsversprechung kann sich dadurch entfalten, wieder einmal tritt es in der Bedeutung des Zeichens in Erscheinung. Der Betrachter muss diese Plastik durch seine eigenen Gedankengänge vervollständigen, dann wird das Gesamtbild sichtbar.

6.6 „thermisch-plastisches Urmeter“ 1984

Beuys hat das „thermisch-plastische Urmeter“ für die 1984 in Basel stattfindende Ausstellung „Skulptur im 20. Jahrhundert“ erschaffen. Im Keller des Gebäudes hat Beuys ein Rohr installiert, aus dem Dampf hervorquillt. Die Rohröffnung kommt aus einer der Wände nahe dem Boden. Das Rohr selbst führt hinter der Wand in einen Schacht, in dem wiederum ein Kupferbehälter montiert ist. In ihm kochte das durch einen Gaskocher erhitzte Wasser. Immer wieder muss nach einiger Zeit Wasser nachgefüllt werden, um die Wirkung des Siede- und Dampfvorganges nicht zu unterbrechen. Der Dampf tritt im Raum in „Fließ-, Wirbel- und Quirlformen“⁶²⁵ in Erscheinung. Er ist in einem Bewegungsvorgang der ständigen Erneuerung und Auflösung gefangen.

Theodora Vischer deutet die Installation folgendermaßen:

[...] Mit der Erde des acht Meter tiefen Schachtes an der Außenmauer des Hauses, mit dem Feuer des Gaskochers, dem Wasser des Kupferbehälters und der Luft im Kellerraum entwirft die Installation einen Mikrokosmos, in dessen Rahmen der Dampf nicht nur den Kreislauf der Natur vorführt, sondern selbst als Verkörperung einer wirkenden Kraft erscheint.⁶²⁶

Der Dampf, als Teil eines Kreislaufs, als Teil eines kleinen eigenständigen Organismus, verkörpert zugleich auch seine enorme Bedeutung im tatsächlichen Naturkreislauf. In dieser Installation wird der Dampf von Beuys in seiner ursprünglichen Rolle als treibende Kraft dargestellt. Er bahnt sich seinen Weg durch den Schacht und breitet sich im gesamten Kellerraum aus. Hier ist er in ständiger Bewegung, füllt dennoch – oder gerade deswegen jeden kleinsten Winkel aus. Auch in seiner Vermittlerrolle kann sich der Dampf hier präsentieren – er ist das vermittelnde Element zwischen den Zuständen Wasser und Wasserdampf.⁶²⁷ In dieser Installation „[...] inszenierte Beuys die dynamischen und energetischen Aspekte von Dampf als Metapher für das Denken und integriert sie in seine

⁶²⁵ Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 198.

⁶²⁶ Ebd., S. 199.

⁶²⁷ Ebd., S. 198.

Idee der sozialen Plastik.“⁶²⁸ Das Denken füllt ein Werk mit Bedeutung aus, verschafft ihm dadurch einen Mehrwert, der es aufwertet, zum Leben erweckt. So wie die Gedanken die unterschiedlichen Bereiche des Lebens durchdringen, so durchdringt der Dampf die Räume, die ihm angeboten werden. So wie wir im Denken an Grenzen stoßen, erfährt das Material Dampf ebenso Grenzen. In dieser Aktion ist es vom Feuer und dem darüber kochenden Wasser abhängig, versiegen diese beiden Lebensquellen, so ist auch die Kraft des Dampfes zu Ende. Dampf besitzt generelle Eigenschaften, die als mächtige Kräfte in Erscheinung treten, doch Dampf steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu anderen Materialien. Diese Abhängigkeit verursacht eine Schwäche, die auch in der Gedankenwelt auftreten kann. Auch in diesem Sinne kann Dampf als eine Metapher für das Denken gesehen werden. Führt man diese Überlegung weiter und legt sie auf diese Installation um, so entsteht ein Raum voller Gedanken, ein Gedenkraum, der dem Betrachter im Keller präsentiert wird.

6.7 „Simultankonzert an drei Klavieren“ 1985

Das „Simultankonzert an drei Klavieren“ wird am 29. November 1985 an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg von Nam June Paik und Henning Christiansen ausgeführt. Beuys selbst hat nicht mehr die Kraft, bei dieser Aktion dabei zu sein. Er gibt seine Anweisungen an die beiden Künstler über Telefon bekannt. Unter anderem gibt er auch die Anweisung Sauerstoff aus einer mit „Oxygen“ beschrifteten Flasche entweichen zu lassen. Der Gummischlauch, aus dem sich der Sauerstoff seinen Weg bahnt, schlängelt sich dabei wie eine Schlange.

Beuys hat keine Kraft mehr, zu dieser Aktion zu erscheinen - eine besorgniserregende Tatsache - er der sein Leben vollkommen der Kunst hingibt – niemals freiwillig einer Aktion fortbleiben würde. Solange er lebt, möchte Beuys produktiv bleiben - daher auch die telefonische Teilnahme an der Aktion. Der Sauerstoff kann als Zeichen des nicht anwesenden Beuys verstanden werden. Beuys, der Abwesende, ringt nach Luft, kämpft um den lebenswichtigen Stoff. Sein eigener Kraftaufwand wird durch den sich windenden Schlauch ausgedrückt. Der Sauerstoff könnte ja auch ohneweiters ohne Verwendung des Schlauches aus der Flasche entweichen. Man würde das Auftreten des Materials im Raum durch das Geräusch der entweichenden Luft erkennen. Durch den Schlauch jedoch wird der Sauerstoff als Energie implizierendes Material gezeigt. Er lässt den Schlauch tanzen, zeigt seine Lebendigkeit. Durch diese Hülle werden das Lebendige und die Kraft, die dem unsichtbaren

⁶²⁸ Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München, 2002. S. 63.

Material innewohnt veranschaulicht. Der Sauerstoff nimmt die Hilfe des Schlauches zur besseren Erkennung in Anspruch, er ist jedoch nicht auf sie angewiesen. Er kann sich auch ohne Schlauch Lebendigkeit verschaffen, seine Hülle aber ist ohne ihn – ohne äußeren Einfluss - nicht in Bewegung zu versetzen. So wie der Mensch den Sauerstoff zum Leben braucht, braucht ihn der Schlauch für seinen Tanz.

Werk und Lebensdaten

Beuys selbst hat seine Biographie 1964 erstmals in „Lebenslauf/ Werklauf“ festgehalten. Eine Liste von Ausstellungen lässt hier die Welt der Kunst mit der Realität eins werden - untrennbar scheinen Leben und Werk ineinander zu fließen.

In Anbetracht des kurzen und nur die wesentlichen Eckdaten von Joseph Beuys erfassenden biographischen Überblicks, sei hier Rudolf W. D. Oxenaar erwähnt, der die Ansichten von Beuys über seine eigene Biographie folgendermaßen zusammenfasst: „Die Biographie existiert und ist unumgänglich. Sie vergegenwärtigt die etablierte Ordnung, die bürgerliche Disziplin, die Bedingung ist für den Flug des Erträumten und das als Traum realisierte Künstlerleben.“⁶²⁹

1921 kommt Beuys am 12. Mai in Krefeld zur Welt.

1940 Knapp vor seiner Reifeprüfung zieht es ihn immer wieder zum Leben der Wanderzirkusleute hin. Hier arbeitet er unter anderem als Tierpfleger und Plakatierer. Letztendlich absolviert er doch die Matura am Klever Gymnasium.

1941-1945 erfüllt er den Kriegsdienst als Sturzkampfflieger/ Bordfunker.

1945 erhält er bei seiner fünften schweren Verletzung das goldene Verwundetenabzeichen.

1945-1946 verbringt Beuys ein Jahr in britischer Kriegsgefangenschaft.

1946 kehrt er nach Kleve zurück.

1947-1949 wird Beuys an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf als Student aufgenommen. Kommt zunächst in die Bildhauereiklasse von Joseph Enseling.

1949-1951 setzt er sein Studium bei Ewald Mataré fort.

1951 beendet Beuys sein Studium an der Düsseldorfer Akademie.

1952-1954 erhält Beuys ein Meisterschüleratelier an der Akademie.

1953 eröffnet er seine erste Einzelausstellung in Kranenburg im Haus seiner Freunde und Sammler, der Brüder Van der Grinten.

1955-1957 durchlebt Beuys eine schwere Depression. Der Krieg und die Trennung von seiner Verlobten haben ihm mehr Kraft geraubt, als er es sich eingestehen möchte. Bei den Van der Grintens findet er wieder zu sich und seiner Kunst.

1958 lernt Beuys Eva Wurbach kennen, ein Jahr später heiraten die beiden.

1961 kommt Wenzel Beuys zur Welt, das Jahr in dem auch die erste Fassung von „Lebenslauf/ Werklauf“ veröffentlicht wird. Zusätzlich wird Beuys als Professor an die Kunstakademie Düsseldorf berufen.

⁶²⁹ Rudolf W. D. Oxenaar: „Laudatio für Joseph Beuys“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München, 2006. S. 63-71, S. 68/ 69.

1962 lernt Beuys Nam June Paik und George Maciunas kennen und findet Gefallen an der Fluxus-Bewegung.

1963 beginnt Beuys selbst an Fluxus-Veranstaltungen teilzunehmen. Am 18. Juni erfolgt in der Kölner Galerie Zwirner seine erste Aktion mit Fett.

1964 wird Jessica Beuys geboren. Im selben Jahr veröffentlicht er erstmals seine künstlerische Biographie „Lebenslauf/ Werklauf“. Besondere Bedeutung haben in diesem Jahr die Teilnahme von Beuys an der documenta 3, die Aktionen „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ und „Der Chef“.

1965 führt Beuys die Aktionen „...und in uns...unter uns...land unter“ und „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ aus.

1966 zählen die Aktion „Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind“, „Eurasia“ sowie „34. Satz der Sibirischen Symphonie“ zu seinen wichtigsten Arbeiten.

1967 beginnt Beuys sich politisch zu engagieren, und so kommt es nach der Protestkundgebung gegen den Besuch des Schahs in Berlin zur Gründung der „Deutschen Studentenpartei“ in Düsseldorf. Es finden erstmals die Aktionen „Eurasienstab 82 min fluxorum organum“ und „Hauptstrom“ statt. Beuys beginnt, von ihm entworfenen Stempel, ein neu gewonnenes Medium, einzusetzen. Zunächst tragen sie die Aufschrift „Deutsche Studentenpartei“ und „Fluxuszone West“.⁶³⁰

1968 erfolgt die Teilnahme von Beuys an der documenta 4, weiters ändert er den Namen der „Deutschen Studentenpartei“ auf „Fluxus Zone West“ um. Im selben Jahr werden die Stimmen auf der Kunstakademie gegen den politisch engagierten Professor laut. Aus diesem Grund erfolgt am 24. November ein erstes Misstrauensmanifest einiger Professoren gegen Beuys.

1969 ist vor allem die Aufführung des Stücks „Iphigenie/ Titus Andronicus“ von Bedeutung.

1970 präsentiert Beuys erstmals die Aktion „Celtic (Kinloch Rannoch), Schottische Symphonie“. Im selben Jahr installiert er „Freitagsobjekt ›1 a gebratene Fischgräte‹“. Beuys gründet die „Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung“.

1971 gründet Beuys das „Komitee für eine freie Hochschule“ und die „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“. Er nimmt 142 von der Akademie abgewiesene Studenten in seine Klasse auf – mit 16 dieser Studenten besetzt er zu Beginn des Wintersemesters das Sekretariat der Akademie um ein Gespräch mit dem Wissenschaftsminister Johannes Rau zu erzwingen. Letztendlich erreicht Beuys dadurch, dass er diese 16 Studenten in seine Klasse aufnehmen darf.

1972 ist für Beuys zunächst die Beteiligung an der documenta 5 von Bedeutung. Hier richtet er das Informationsbüro der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ ein. Am 10. Oktober erfolgt die Kündigung von der Kunstakademie durch den Wissenschaftsminister, da Beuys zum wiederholten Male das Sekretariat der Kunstakademie

⁶³⁰ Die Stempel sind ein Zeichen seiner Sozialen Plastik, in der es ja auch darum geht die Ideen jedes Einzelnen in ein Gesamtkonzept zu integrieren. Weitere Stempel die entstehen sind „Hauptstrom“ und „Organisation der Nichtwähler“.

mit abgewiesenen Studenten besetzt hatte. Beuys ist nicht gewillt, diese Entscheidung zu akzeptieren. Er beginnt den „Akademiestreit“ – er will seine Rechte, sowie die seiner Studenten dadurch einfordern. Auch die Aktion „Ausfegen“ findet in diesem Jahr statt.

1973 erfolgt die Aufhebung der fristlosen Kündigung von Beuys als Professor, dennoch geht der Streit mit dem Wissenschaftsministerium weiter. Letztendlich kommt es vor dem Düsseldorfer Landesarbeitsgericht zu einer neuen Verhandlung, in zweiter Instanz wird die Kündigung von Beuys durch das Kultusministerium bestätigt. Im April gründet Beuys den Verein zur Förderung einer „Freien internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“.

1974 besucht Beuys erstmals die USA, zeigt bei seinem 2. Besuch im selben Jahr die Aktion „Coyote“. Bei seinem Aufenthalt in England und Irland zeigt Beuys die Ausstellung „The secret block for a secret person in Irland“.

1976 wird Beuys der Lichtwark-Preis in Hamburg verliehen. Mit der Installation „Tram Stop I, Straßenbahnhaltestelle I“ nimmt er an der Biennale teil.

1977 kommt es zur Gründung der „Freien internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“, die auf den Theorien von Beuys zum Erweiterten Kunstbegriff aufgebaut ist. Beuys zeigt die Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ auf der documenta 6 und realisiert die Skulptur „Unschlitt/ Tallow“.

1978 wird Beuys erneut ausgezeichnet. Diesmal erhält er die Thorn-Pikker-Ehrenplankette der Stadt Krefeld. Seine Kündigung an der Düsseldorfer Akademie wird für rechtswidrig erklärt, er behält den Professorentitel und darf auch sein Atelier weiter nutzen. Zusätzlich wird er in Berlin als Akademiemitglied aufgenommen.

1979 kämpft Beuys politisch auf Seiten der Grünen. Er kandidiert für sie im Europaparlament. Im September des selben Jahres erhält er den Kaiserring der Stadt Goslar.

1980 wird Beuys die Ehre zuteil, im Guggenheim Museum in New York auszustellen. Aber auch politisch bewegt sich etwas, so kandidiert er für die Grünen auf der Landesliste in Nordrhein-Westfalen. Zusätzlich präsentiert er auf der Biennale in Venedig die Installation „Das Kapital Raum 1970-1977“.

1982 startet Beuys auf der documenta 7 das Projekt „7000 Eichen“, nur ein paar Tage später erfolgt die Aktion „Friedenshase“. Anfang August weilt Beuys in Australien.

1985 arbeitet er an seiner letzten Rauminstallation „Palazzo Regale“ in Neapel.

1986 wird Beuys in Duisburg der Wilhelm-Lehmbruck-Preis verliehen. Eineinhalb Wochen später, am 23. Januar stirbt Beuys in Düsseldorf, seine Asche wird am 14. April über der Nordsee verstreut.

Zusammenfassung

Fest, flüssig, gasförmig – in der Materialität der Aktionskunst von Joseph Beuys kommt es vor allem auf die Transformationsprozesse an. Für ihn sind Formübergänge in, sowie zwischen sämtlichen Materialien zu finden. Kombinationen von Materialien und ihren Eigenschaften ergeben wieder neue Formen und Energien können entstehen.

Beuys hat sich von jeglichen starren Denkmustern bezüglich des Materials getrennt, und dachte zugleich in größeren Zusammenhängen. Holz ist nicht länger nur Holz, sondern steht für den Baum, aus dem man es gewonnen hat, wird in seiner Stofflichkeit aber auch in Papierarbeiten wieder sichtbar. Beuys wollte mit seinen Werken nicht nur Bewegung, Formung, Transformation und Veränderung aufzeigen - er wollte sie dadurch auch im Betrachter der Werke hervorrufen. Beuys sah in der Kunst das Leben, sowie das Leben zugleich Kunst war, er wollte die Wahrheit zeigen, die Menschen aufrütteln.

Hans Van der Griten schreibt über den Kunstbegriff seines Freundes: „Kunst ist Erkenntnis, Leben und Lehre“⁶³¹. Beuys selbst lebte nach diesem Prinzip. Er wollte auch andere Menschen mit seinen Bewegungs-, Wärme- und Spannungsprinzipien in Bewegung versetzen. Alltag und Kunst sollten verschmelzen. Er trat dafür ein, in allen Dingen etwas Besonderes zu sehen und nach diesem Prinzip sein Handeln auszurichten. Das Kunstwerk ist das größte Rätsel, der Mensch seine Lösung.

Dass Beuys mit seinen Worten, Taten, und Werken provozierte, war ihm bewusst - verstand er doch die Provokation als eine Bewegung, die den Kern seiner pädagogischen Tätigkeit ausmachte.⁶³² Er zeigte Unübliches, oder Alltägliches in unüblichen Konstellationen – tat prinzipiell das, was man nicht von ihm erwartete, schuf Gegenbilder. „[...] Mittels seiner eigenen Materialität stellt sich das plastische Medium der an Alltagserfahrungen orientierten Wahrnehmung entgegen und erreicht damit eine Aktivierung der Wahrnehmung.“⁶³³ Das plastische Werk von Beuys stieß von Anfang an auf Widerspruch und Unverständnis, ihm war es egal – er wollte am Unverständnis arbeiten. Er begann Aktionen zu veranstalten um die Menschen noch direkter zu erreichen.

Den Materialien wurde immer eine besondere Rolle zueigen. Beuys setzte sie plastisch oder flexibel ein, ließ unterschiedliche Materialien sich zusammen ergänzen oder Spannungen erzeugen – verschiedenartige Kombinationen waren erlaubt, galt es doch Kräfte in Bewegung zu setzen. Beuys arbeitete aber nicht nur mit den Materialien an sich, sondern bezog sich auf ihre Herkunft auf ihre Geschichten und Mythen, die sie umgaben. Umso wichtiger erschien es

⁶³¹ Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln, 1973. S. 133.

⁶³² vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln, 1991. S. 97.

⁶³³ Ebd., S. 106.

mir in vorliegender Arbeit ebenso auf diese Einflüsse einzugehen. Ohne das Wissen über die Materialbeschaffenheit von Filz, ließen sich Motivationen seiner Verwendung nur schwer erklären. Die Materialien beharren auf ihrer Stofflichkeit, verweisen aber auch über sie hinaus.⁶³⁴

Beuys bringt die Kunst mit dem Menschen in eine sinnliche Verbindung: „Durch die Materialien und ihren vielschichtig körperbezogenen Einsatz gibt Beuys so einer Kunst Gestalt, an die er den utopischen Anspruch einer verändernden Wirkung auf den Menschen, sein Leben und die Gesellschaft knüpft.“⁶³⁵

Ich habe versucht in dieser Arbeit die Materialien im Werk von Beuys darzustellen und zu erklären, aus welchen verschiedenen Motiven er auf bestimmte Materialien zurückgegriffen hat. Ein besonderes Augenmerk habe ich hier auf jene gerichtet, die durch ihn überhaupt erst in der Kunst Eingang gefunden haben. Beuys hat nicht nur mit seinen Begriffen und Theorien erweitert, er hat auch den Kunstbegriff der Materialien wesentlich weiter gespannt.

Weniger Bedeutung habe ich in vorliegender Arbeit seinen Zeichnungen und frühen Werken zukommen lassen. Die Verwendung der Materialien hat zwar auch auf Papier ihren Ursprung, doch mir ging es verstärkt um den körper- und stoffbezogenen Einsatz der Materialien. In diesem Zusammenhang wurden auch den Farben als zeichnerisches Material kein eigenes Kapitel gewidmet, vielmehr konzentrierte ich mich auf seine plastischen Skulpturen, Aktionen und Projekte. Anhand von einzelnen Beispielen habe ich versucht, die Materialität in der Aktionskunst bei Beuys zu ergründen – keinesfalls umfasst meine Arbeit sein gesamtes Schaffen. Beuys hat ein riesiges Werk hinterlassen, das noch für viele weitere Arbeiten Raum bietet. Die Thematik Beuys ist schier unerschöpfbar, Person und Werk eine Einheit, die es zu erkunden gilt. Bezogen auf die Materialien seines Werkes habe ich versucht meinen Beitrag zu leisten.

Alle Materie ist auf ihre Weise belebt, Kräfte konzentrieren sich in ihr und gehen von ihr aus, anziehende und abstoßende, speichernde und sendende, und es nicht nur das gewissermaßen Physiognomische ihrer äußeren Erscheinung, das sie dem empfänglichen Blick bemerkenswert macht, sondern das von innen her sich zu Bewusstsein Bringende.⁶³⁶

⁶³⁴ vgl. Ebd., S. 105.

⁶³⁵ Barbara Strieder: Überlegungen zur Beziehung zwischen Material und Körper in Werken von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 26-33. S. 30.

⁶³⁶ Franz Joseph Van der Grinten: Alle Materie ist auf ihre Weise belebt. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau, 2006. S. 11-12. S.11.

Durch die intensive Beschäftigung mit Beuys und seinem Werk, hat sich mein Denken zwar nicht grundlegend verändert, doch ich musste mich öffnen, starre Denkstrukturen verwerfen und aufbrechen. Ich habe mich bei der Beschäftigung mit diesem Thema auf Neuartiges bewusst eingelassen und damit auch persönliche Bereicherung erfahren. Die Transformation von festen Denkstrukturen zu freieren Gedanken hat also auch in meinem eigenen Kopf stattgefunden.

Bibliographie

Literatur:

- Adriani, Götz/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973.
- Albiker, Karl: Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 249-253.
- Angerbauer-Rau, Monika: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Köln: DuMont, 1998.
- Audretsch, Jürgen: Stoff ohne Eigenschaften. Die Objekte der Quantenwelt. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 111-121.
- Bänziger, Erica: Das goldene Buch vom Honig. Lenzburg: Fona, 2004.
- Barbe, Josephine: Hut und Putz. Kreationen aus Filz, Stroh und Stoff. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2002.
- Basel. Museum der Kulturen [Hg.]: Filz. Basel: Schwabe & Co, 2000.
- Bastian, Heiner [Hg.]: Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch. 1958-1985. Berlin: Benteli, 1986.
- Bataille, Georges: formlos. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 253-254.
- Baudrillard, Jean: Stimmungswert Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 29-31.
- Behne, Adolf: Glasarchitektur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 325-326.
- Benedikt-Jansen, Stephanie: Joseph Beuys. Geordnetes Chaos oder Chaotische Ordnung?. Gelnhausen: TRIGA, 2001.
- Beuys, Joseph: Gespräche über Bäume. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 32-33.
- Beuys, Joseph: Mein Dank an Lehmbrock. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006.
- Beuys, Joseph: „Mein Dank an Lehmbrock“. In: Mein Dank an Lehmbrock. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 9-39.
- Bieker, Sylvia und Christine Ellinghaus: Schokolade. Das süße Glück. München: DTV, 2000.
- Billeter, Erika und Klaus Rinke: Die weichen Materialien. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 316-318.
- Blanc, Charles: Über Zeichnung und Farbe. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 301-302.
- Blume, Eugen: „Nachwort und Kommentar“. In: Mein Dank an Lehmbrock. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 41-50.

- Boccioni, Umberto: Manifest der futuristischen Plastik. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 273-275.
- Bodemann-Ritter, Clara [Hg.]: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972. Berlin: Ullstein, 1997.
- Brock, Bazon: Mythos als Aufklärung. In: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Hg. v. Annelie Pohlen. Köln: DuMont, 1992. S. 26-38.
- Buci-Glucksmann, Christine: Entmaterialisierung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 336.
- Bühler, Pierre: „...und das Wort ward Fleisch...“. Stofflichkeit und Stoffeindlichkeit in der Bibel und im Christentum. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 19-37.
- Bürger, Peter: Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherung an Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 13-19.
- Burdorf, Dieter, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp: Vorwort. In: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Anne Hoormann. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München: Fink, 2007. S. 7-12.
- Bury, Pol: Materielle Träumerei. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 311-312.
- Bylandt-Rheydt, Bernhard: Ich und der Feldstein. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 24-26.
- Caro, Paul: Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 337.
- Carrière, Moritz: Maß, Material und Farbe. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 51-54.
- Charlton, Jane und Jane Newdick: Honig. Schönheit, Gesundheit und Genuß: Tips, Rezepte und Geschichten. [Aus dem Englischen von Ingrid Ahnert]. München: Hugendubel, 1996.
- Claus, U We: Erde. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 48-61.
- Curvall, Philippe: Entmaterialisierung/ Metamorphose. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 337.
- Derrida, Jacques: Material/ Materielles/ Entmaterialisierung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 337-338.
- Eichenberger, Caroline A.: Filz: Alltag und Kunst in Kirgistan. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 75-86.
- Eichenberger, Caroline A.: Filz in Kirghizstan.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 32-38.
- Eichenberger, Caroline A.: Filzherstellung im kirgisischen Dorf. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 124-138.
- Erdle, Birgit und Sigrid Weigel [Hg.]: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 1996.

- Ermen, Reinhard: Joseph Beuys. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2007.
- Export, Valie: Feministischer Aktionismus. Aspekte. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 318-321.
- Faller, Adolf: Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion. Mitw. Michael Schünke und Gabriele Schünke. Stuttgart/ New York: Thieme, 2004. (14. Auflage)
- Fend, Mechthild und Bettina Uppenkamp: Einleitung. In: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Anne Hoormann. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München: Fink, 2007. S. 13-20.
- Fischer, Heinz: Vorwort. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984. S. -5- -4.
- Fontana, Lucio u.a.: Manifest der Spazialistischen Bewegung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 329-330.
- Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 305-306.
- Frey Näf, Barbara: Ein Haus aus Filz – ein Haus zum Mitnehmen.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 18-24.
- Frey Näf, Barbara: Filz bei den Mongolen.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 25-31.
- Gangler, Peter: Das Erbe der Steppenvölker – Zentralasiatische Filzteppiche. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 87-97.
- Gemein, Claudia: Filzteppiche neu interpretiert. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 154-170.
- Gieseke, Frank und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie. Berlin: Elefanten Press, 1996.
- Gingrich, Andre und Elke Mader [Hg.]: Metamorphosen der Natur. Sozialanthropologische Untersuchungen zum Verhältnis von Weltbild und natürlicher Umwelt. Mitw. Ulrike Davis-Sulikowski, Wolfgang Kraus und Marianne Nürnberger. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 2002.
- Gloor, Verena: Filzgestaltung Verena Gloor.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 56-63.
- Goethe von, Johann Wolfgang: Material der bildenden Kunst. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 17-18.
- Graevenitz von, Antje: Schwefel. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 190-199.
- Grasserbauer, Manfred: Physikalische Mikroanalyse für die Kunst. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984. S. 4-28.
- Grinten Van der, Franz Joseph: Alle Materie ist auf ihre Weise belebt. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 11-12.
- Grinten Van der, Franz Joseph: „...ihr Kreaturen all“. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 9-12.

- Hackenschmidt, Sebastian: Organisches. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 164-177.
- Hamann, Richard: Die Kategorie der Stofflichkeit. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 306-310.
- Handge, Ulrich Alexander und Hans Christian Öttinger: Wie wird aus Materie Material?. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 123-132.
- Haus, Andreas, Franck Hofmann und Änne Söll [Hg.]: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin: Reimer, 2000.
- Hausmann, Raoul: Das neue Material in der Malerei. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 280-281.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Material der Skulptur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 40-43.
- Heuser, August: Alles Vergängliche ist ein Gleichnis. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 13-23.
- Hildebrand von, Adolf: Das Problem der Form. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 244-246.
- Hofmann, Franck: Materialverwandlungen. Polegomena zu einer Theorie ästhetischer Produktivität. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Änne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 17-49.
- Hoormann, Anne: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp. München: Fink, 2007.
- Horn, Helmut und Cord Lüllmann: Das große Honigbuch. Entstehung, Gewinnung, Zusammensetzung, Qualität, Gesundheit und Vermarktung. München: Ehrenwirth, 1992.
- Huber, Eva: Fett. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 76-93.
- Ingold, Tim: Jagen und Sammeln als Wahrnehmungsformen der Umwelt. In: Metamorphosen der Natur. Sozialanthropologische Untersuchungen zum Verhältnis von Weltbild und natürlicher Umwelt. Hg. v. Andre Gingrich und Elke Mader. Mitw. Ulrike Davis-Sulikowski, Wolfgang Kraus und Marianne Nürnberger. Wien/Köln/ Weimar: Böhlau, 2002. S. 69-101.
- Jochimsen, Margarethe: Räume in der bildenden Kunst. In: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Hg. v. Annelie Pohlen. Köln: DuMont, 1992. S. 39-50.
- Johnson, Jorie: Japanische Filzteppiche aus dem Shōsō-in. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 110-113.
- Johnson, Jorie: *mōsen* und *shiborimōsen* – Japanische Filzteppiche. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 114-117.
- Jouin, Henry: Über das Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 54-57.
- Jürgen-Fischer, Klaus: Der Fall Jean Fautrier. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 259-260.

- Knabl, Tina: Inszenierung der Sinnlichkeit – Eine kulinarische Verführung. Eine Analyse der Filme „Tafelspitz“, „Eat, Drink, Man, Woman“ und Bitterstübe Schokolade“. Wien: Dipl.-Arb., 2001.
- Klein, Yves: Das Wahre wird Realität. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 332.
- Klein, Yves und Werner Ruhnau: Manifest zur Immaterialisierung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 330-331.
- Kuhn, Alfred: Das Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 304-305.
- Lang, Marlène: Dreidimensionale Filze. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 171-188.
- Lang, Marlène: Filz in Europa.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 48-51.
- Lang, Marlène: Filz, Experiment und Kunst – Künstlerinnen stellen ihre Werke vor. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 189-213.
- Lang, Marlène: Filz in der Natur.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 52-53.
- Lang, Marlène: Filz in der Türkei. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 29-74.
- Lang, Marlène: Filz in der Türkei.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 39-47.
- Lang, Marlène: Filzherstellung bei den Frauen im türkischen Dorf. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 139-142.
- Lang, Marlène: Filzkunst. Tradition und Experiment. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001.
- Lang, Marlène: Filztradition: Musterentwicklung und Techniken. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 13-27.
- Lang, Marlène: Kaukasische Filzteppiche. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 98-101.
- Lang, Marlène: Legenden, Sprichwörter und andere Geschichten.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 64-67.
- Lang, Marlène: Professionelle Filzherstellung in einer türkischen Werkstatt. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 148-153.
- Lang, Marlène: Rohmaterial – Wolle und Haar.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 10-11.
- Lang, Marlène: Technik des Filzens.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 12-17.
- Lang, Marlène: Türkische Filzteppiche und ihre Muster. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 102-109.
- Lang, Marlène: Was ist Filz?. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 5-7.
- Lang, Marlène: Wie alt ist der älteste Filz?. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 8-9.

- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
- Lehmbruck, Wilhelm: „Aus dem schriftlichen Nachlaß“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 53-55.
- Leinkauf, Thomas: Stoffe in der Frühen Neuzeit. Allgemeine Überlegungen und drei Beispiele. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 59-82.
- Leonhard, Kurt: Deutscher Künstlerbund. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 312.
- Lissitzky, El: Unser Buch. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 328.
- List, Claudia: Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst. Stuttgart/ Zürich: Belsler, 1993.
- Liotard, Jean-François: Die Immaterialien. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 334-336.
- Liotard, Jean-François: Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 338-339.
- Mack, Heinz: Das Sahara-Projekt. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 332-334.
- Maka, Tanja: Schokolade: In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 178-189.
- Malewitsch, Kasimir: Suprematismus. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 327.
- Manheim, Ron und Barbara Strieder: Zur Einführung. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 7-10.
- Markow, Wladimir: Die Faktur/ Das Geräusch. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 276-280.
- Marschall, Brigitte und Martin Fichter: Theater nach dem Holocaust. Documentartheater, Popästhetik und Happening. Skriptum zur Hauptvorlesung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Wien: Skriptum, 2006.
- Marschall, Brigitte: Vom Schaugericht zur Eat-Art: Die Inszenierung der Sinne. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 2000. Heft 1-2. S. 1-25.
- Marx, Karl: Der Arbeitsprozeß. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 20-21.
- Meier, Christian [Hg.]: Damals. Das Magazin für Geschichte und Kultur. „Goldene“ 20er Jahre?. Kultur, Kunst und Krise. Lindau: Damals, 2007. (Band 10)
- Menninger, Annerose: Die Geschichte der Schokolade. „Für Schweine besser als für Menschen geeignet“?. In: Damals 39/ Heft 10 (2007). S. 70-75.
- Metastasio, Pietro Antonio: „Schützt man die Flamme nicht“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 61-62.
- Moholy-Nagy, László: von material zu architektur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 294-297.

- Morris, Robert: Anti Form. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 267-269.
- Naumann, Barbara, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott: Einleitung. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 7-15.
- Naumann, Barbara, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott [Hg.]: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Zürich: vdf, 2006.
- Noguchi, Isamu: Antrag an die Guggenheim Foundation. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 23-24.
- Oellers, Adam C.: Kupfer. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 152-163.
- Oxenaar, Rudolf W. D.: „Laudatio für Joseph Beuys“. In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 63-71.
- Pelzer, Birgit und Reinhold Reith: Margarine. Die Karriere der Kunstbutter. Berlin: Wagenbach, 2001.
- Penone, Giuseppe: Den Wald wiederholen. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 31-32.
- Pohl, Klaus – D.: Farbe. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 62-75.
- Pohlen, Annelie: Von der mythischen zur poetischen Utopie. In: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Hg. v. Annelie Pohlen. Köln: DuMont, 1992. S. 7-25.
- Pohlen, Annelie [Hg.]: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung. Mitw. Margarethe Jochimsen und Bazon Brock. Köln: DuMont, 1992.
- Ponge, Francis: Bemerkungen zu den „Geiseln“ von Fautrier. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 258.
- Rainbird, Sean: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Renn, Wendelin [Hg.]: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Köln: Dumant, 2000.
- Renn, Wendelin: Vorwort. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 7-8.
- Rodtschenko, Alexander: Die materielle Dinggestaltung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 288-289.
- Rübel, Dietmar u.a.: Form und Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 234-236.
- Rübel, Dietmar: Honig. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 140-151.
- Rübel, Dietmar, Monika Wagner und Vera Wolf [Hg.]: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Frankfurt am Main: Reimer, 2005.

- Rübel, Dietmar u.a.: Materialien des Immateriellen. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 322-324.
- Rübel, Dietmar u.a.: Materialkultur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 270-272.
- Rübel, Dietmar u.a.: Materialordnungen. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 34-36.
- Rübel, Dietmar u.a.: Material und Geschlecht. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 298-300.
- Rübel, Dietmar u.a.: Natur als Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 14-16.
- Rübel, Dietmar: Säuberungen in Ost und West. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 285-299.
- Rübel, Dietmar u.a.: Vorwort. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 9-13.
- Rumohr, Carl Friedrich von: Haushalt der Kunst. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 238-239.
- Runge, Friedlieb Ferdinand: Der Bildungstrieb der Stoffe. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 240.
- Ruskin, John: Der Leuchter der Wahrheit. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 18-19.
- Sälzle, Karl: Tier und Mensch. Gottheit und Dämon. München: BLV, 1965.
- Sartre, Jean-Paul: Über die Qualität als seinsenthüllend. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 254-257.
- Scafe, John und Johann Wolfgang von Goethe: King Coal. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 37-39.
- Schalhorn, Andreas: Stein. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 200-213.
- Scheerbart, Paul: Glashausbriefe. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 325.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 237.
- Schmidt-Hellerau, Karl: Materialverschwendung und Materialgefühl. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 21-22.
- Schneemann, Carolee: Die Frau im Jahr 2000. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 315-316.

- Schneemann, Carolee: Fleischeslust. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 313-315.
- Schulz, Heribert: Blut. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 34-47.
- Schweiger, Andrea: Filz als künstlerisches Werkmaterial bei Joseph Beuys.. In: Filz. Hg. v. Basel. Museum der Kulturen. Basel: Schwabe & Co, 2000. S. 54-55.
- Schwitters, Kurt: Die Merzmalerei. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 282.
- Semper, Gottfried. Keramik. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 241-243.
- Simmel, Georg: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 246-249.
- Smithson, Robert: Erdprojekte. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 26-28.
- Smithson, Robert: Erdprojekte. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 265-267.
- Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. Berlin: List, 2006.
- Steiner, Rudolf: „An das deutsche Volk und die Kulturwelt!“ In: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede. Hg. v. Lothar Schirmer. München: Schirmer/ Mosel, 2006. S. 57-60.
- Steiner, Rudolf: Über das Wesen der Biene. Schweiz: Dornach, 1988.
- Stenz, Maya: Filzen als Gruppenerlebnis: der Wanderteppich „Die Schöpfung“. In: Filzkunst. Tradition und Experiment. Hg. v. Marlène Lang. Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt, 2001. S. 143-147.
- Stepanowa, Warwara: Die Produktionskleidung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 283-285.
- Strieder, Barbara: Filz. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 94-111.
- Strieder, Barbara [Hg.]: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006.
- Strieder, Barbara: Joseph Beuys – Kopf und Sinne. In: Joseph Beuys. „Pflanze, Tier und Mensch“. Hg. v. Wendelin Renn. Köln: Dumant, 2000. S. 131-141.
- Strieder, Barbara: Überlegungen zur Beziehung zwischen Material und Körper in Werken von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 26-33.
- Taltin, Wladimir: Programmentwurf der Materiellen Kultur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 285.
- Taltin, Wladimir: Rechenschaftsbericht der Abt. materielle Kultur. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 285-287.

- Tanner, Jakob: Stoff und Form. Menschliche Selbsthervorbringung, Geschlechterdualismus und die Widerständigkeit der Materie. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 83-108.
- Topkorow, Alexander: Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 289-294.
- Ulrich, Jessica: Körper im Transit. Wachs als Medium des Übergangs in Körperdarstellungen der Neunziger Jahre. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 203-216.
- Vendl, Alfred: Naturwissenschaft in der Kunstforschung – eine Einleitung. In: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Hg. v. Alfred Vendl u.a.. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984. S. 1-2.
- Vendl, Alfred [Hg.] u.a.: Naturwissenschaft und Technik in der Kunst. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1984.
- Vischer, Friedrich Theodor: Das Material. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 44-51.
- Vischer, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln: König, 1991.
- Voigt, Kirsten Claudia: Gips. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 112-125.
- Voigt, Kirsten Claudia: Wachs. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 214-227.
- Wagner, Monika: Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Hg. v. Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 1996. S. 23-39.
- Wagner, Monika (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Weiters hg. v. Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München: Beck, 2002.
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: Beck, 2001.
- Wagner, Monika: Materialien und Dinge in Arbeiten von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 20-25.
- Wagner, Monika: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 109-121.
- Wagner, Monika: Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 229-246.
- Weibel, Peter: Materialdenken als Befreiung. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 263-265.
- Weigel, Sigrid: Die im „Stand der Ähnlichkeit entstellte Welt“. Vorbemerkung. In: Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Hg. v. Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 1996. S. 1-3.
- Weijers, Wouter: Gold. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Hg. v. Barbara Strieder. Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloss Moyland, 2006. S. 126-139.
- Weininger, Otto: Form-Materie = Mann-Weib. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 302-303.

Wolters, Gereon: Der Stoff, aus dem das Leben ist. Philosophische Konzepte des Lebendigen. In: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften. Hg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: vdf, 2006. S. 39-58.

Wulf, Christoph: Der mimetische Körper. Handlung und Material im künstlerischen Prozess. In: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Hg. v. Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll. Berlin: Reimer, 2000. S. 181-187.

Yanagi, Soetsu: Der Weg des Handwerks. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 22-23.

Yoshihara, Jiro: Das Gutai-Manifest. In: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolf. Frankfurt am Main: Reimer, 2005. S. 260-263.

Zotter, Joseph: Schokolade. Die süßen Seiten des Lebens. Wien/ Graz/ Klagenfurt: Pichler, 2006.

Zweite, Armin: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991.

Internet: Ausdrücke der zitierten Internetseiten sind bei der Autorin einsehbar.

<http://www.eufic.org/article/de/artid/kakaos/>. Zugriff: 08.10.2008.

<http://www.kurt-schwitters.org/f,2,1.html>. Zugriff: 05.07.2008.

<http://lexikon.meyers.de/wissen/Naturstoffe>. Zugriff: 18.02.2009.

http://www.ludwigmuseum.org/sammlung/biografien/biogr_arman.htm. Zugriff: 05.07.2008.

<http://www.netchemie.de/lexikon/Aggregatzust%C3%A4nde.html>. Zugriff: 09.02.2009.

<http://www.referate10.com/referate/Biologie/5/KUNSTSTOFFE-reon.php>. Zugriff: 19.02.2009.

<http://www.schoenhacker.at/chemie/7/handouts/aggregatzustand.pdf>. Zugriff: 09.02.2009.

<http://www.seilnacht.com/Lexikon/aggreg.html>. Zugriff: 10.02.1009.

<http://www.umweltdatenbank.de/lexikon/rohstoff.htm>. Zugriff: 18.02.2009.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Multiple>. Zugriff: 26.08.2008.

<http://www.xocoatl.org/history.htm>. Zugriff: 08.10.2008.

Tonträger:

Portrait. Vol. 01. Friedrich Küppersbusch liest Joseph Beuys. Gelesen von: Friedrich Küppersbusch. Autor: Heiner Stachelhaus. Bochum: tacheles!, 2005. Fassung: tacheles!, 2005, 2 CDs 157'.

Videos:

aspekte extra. Mit Beiträgen von Peter Schiering u.a.. Deutschland: ZDF, 2008. Fassung: ZDF, 17.10.2008, 30'.

Die allernotwendigste Kunst – Joseph Beuys und die Politik. Regie: Gerrit Busmann. Drehbuch: o.A.. Deutschland/ Frankreich: arte, 1994. Fassung: arte, 13.09.1994, 20'.

Beuys über Beuys – Ein Gespräch Januar 1985. Regie: o.A.. Drehbuch: o.A.. Deutschland: West3, 1988. Fassung: drs, o.A., 64'.

Ein Gespräch mit Klaus Steck. Regie: o.A.. Drehbuch: o.A.. Deutschland/ Frankreich: arte/WDR, 1994. Fassung: arte, 13.09.1994, 10‘.

Joseph Beuys – Celtic – Bemerkungen zu Arbeiten und Theorien von Joseph Beuys. Regie: Hans Emmerling und Edwin K. Braun. Drehbuch: o.A.. o.O.: o.J.. Fassung: sw3, 03.12.1994, 40‘.

Joseph Beuys – I like America and America likes me. Regie: Helmut Wietz. Drehbuch: o.A.. USA: 1974. Fassung: arte, 13.09.1994, 37‘.

Joseph Beuys – Jeder Mensch ist ein Künstler. Regie: Werner Krüger. Drehbuch: Werner Krüger. Deutschland: WDR, 1994. Fassung: arte, 13.09.1994, 50‘.

Joseph Beuys – Kleve, eine innere Mongolei. Regie: Hannes Heer. Drehbuch: Hannes Heer. Deutschland: West3, 1991. Fassung: arte, 13.09.1994, 30‘.

Kulturszene. Regie: Yvonne Strunk. Drehbuch: o.A.. Deutschland: WDR, 1997. Fassung: WDR, 25.05.1997, 23‘.

Kulturzeit. Regie: Gerhard Schalewa. Drehbuch: o.A.. Deutschland: o.A., 1997. Fassung: 3sat, 22.05.1997, 40‘.

Ludvig Van – Ein Bericht. Regie: Mauricio Kagel. Drehbuch: Mauricio Kagel. Deutschland: ifage filmproduktion wiesbaden, o.J.. Fassung: WDR, o.A., 89‘.

Mitternachtsmagazin – Spezial/ Nachtclub: Einen Anfang machen – Nordrhein-westfälische Kunst-Nacht. Regie: o.A.. Drehbuch: o.A.. Deutschland: o.A., 1999. Fassung: vox, 11.06.1999, 303‘.

Wer ist Joseph Beuys?. Regie: Evelyn Schels. Drehbuch: Evelyn Schels. Deutschland/ Frankreich: arte/WDR, 1994. Fassung: arte, 13.09.1994, 16‘.

Wochenendforum – Kunst und Antikunst. Regie: o.A.. Drehbuch: o.A.. Deutschland: o.A., 1970. Fassung: 3sat, 18.11.1999, 75‘.

1. Mai 1972 – Joseph Beuys „Ausfegen“ – eine Aktion. Regie: Jürgen Boettcher. Drehbuch: o.A.. Deutschland: SFB, 1988. Fassung: drs, o.A., 26‘.

Ausstellungen:

Beuys, Joseph: Schamane. Kurator: Hans-Peter Wipplinger. Krems: Kunsthalle Krems, 28.09.2008 - 01.03.2009.

Beuys, Joseph: Ein Vehikel irgendwo. Joseph Beuys – die Mutiples. o.A.. Krems: Forum Frohner, 28.09.2008 - 01.03.2009.

Hanson, Duane: Skulptures of the American Dream. Kuratoren: Dieter Buchhart, Hartwig Knack und Otto Letze. Krems: Kunsthalle Krems, 07.09.2008 - 01.03.2009.

Hackenschmidt, Sebastian [Kurator]: Formlose Möbel. Wien: MAK, 28.05.2008 - 26.10.2008.

Foto- und Bildernachweis:

Abbildung 1 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 37.

Abbildung 2 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 189.

Abbildung 3 in: Sean Rainbird: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England. 1970-85. München: Schirmer/Mosel, 2006. S.73.

Abbildung 4 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 235.

Abbildung 5 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 115.

Abbildung 6 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 37.

Abbildung 7 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 36.

Abbildung 8 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 78.

Abbildung 9 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 185.

Abbildung 10 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 40.

Abbildung 11 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 190.

Abbildung 12 in: Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973. S. 75.

Abbildung 13 in: Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973. S. 75.

Abbildung 14 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 18.

Abbildung 15 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 129.

Abbildung 16 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 173.

Abbildung 17 in: Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973. S. 26.

Abbildung 18 in: Götz Adriani/ Winifried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln: DuMont Schauberg, 1973. S. 26.

Abbildung 19 in: Armin Zweite: Joseph Beuys. Natur Materie Form. München/ Paris/ London: Schirmer/ Mosel, 1991. Abb. 117.

Lebenslauf

Marlene Gizicki (03.12.1985)

1991 – 2001 Violineunterricht an unterschiedlichen Musikschulen und privat, hauptsächlich bei Mag. Marja Meixner.

1992 – 1996 Besuch der Volksschule der Franziskanerinnen, Erdbergstraße Wien 3.

1996 – 2004 Besuch des Gymnasiums Stubenbastei Wien 1 mit Wahl des realistischen Ausbildungszweigs.

2004 – 2005 Angestellte von Austrian Airlines am Flughafen Wien. Neben der Arbeit als Ground Check-In Agent auch Ausbildung in den Zusatzmodulen Boarding eins und zwei.

2005 – 2008 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

2006 Leistungsstipendium für den Studienerfolg im Wintersemester.

2005 – 2006 Praktika im Bibliothek- und Archivwesen, in der Wienbibliothek im Rathaus, sowie in der Modeschule Hetzendorf.

2006 – 2007 Von Juni bis Jänner Angestellte der Firma Stiefelkönig als geringfügig Beschäftigte im Verkauf.

2006 Ab November Mitarbeiterin des Schauspielhauses Wien im Publikumsdienst.

2006 – 2007 Aufgrund der eigenen Lebensgeschichte großes Interesse für Sprachtherapie. Besuch einer Logopädischen Therapie sowie Hospitanzen in der Praxis von Silvia Rainel-Straka und im Geriatriezentrum am Wienerwald.

2007 November bis Dezember Arbeit als Hospitantin und Kostümbetreuerin für „Nach der Grenze“, eine Produktion der TiyatroBrücke nach dem Stück von Jula Rabinowich.

2008 April bis Mai Arbeit im Vorfeld für das Literaturfestival „O-Töne“.

2008 Im Juni Vollzeitangestellte von „Österreich am Ball“ in der Kunstzone am Karlsplatz.



Abstract

The present theses is called „hard – liquid – aeriform/ materiality in the artworks of Joseph Beuys“. Joseph Beuys (1921-1986) tried to define a new concept of art which includes different fields of life, as well as politics and education. He tried to explain his idea of liquidity between different topics - also by using specific materials. As a result of his research he came to put materials in the art-context, that have not existed there as often used materials, or even have never been used before. Following paper includes consideration of materials like fat, felt, honey and chocolate - which are enrolled in the name of Beuys. Copper, wax, gold, aeriform materials and dirt as well as soil, stone and wood. As a result of using organic materials in his work, the human body and the animal body will also been dealed as art-materials of Beuys. There will be given information about the orrigin of these materials, of their historical and mystic background, and if existing – of their history in art. On the basis of examples, there will be given explanation of their substitution in Beuys works. Therefor the main focus will rely on skulptures, installations, activities and projects.