

Vorwort

Am 12. Mai 2021 jährte sich der Geburtstag des Künstlers Joseph Beuys zum einhundertsten Mal. Vor vierzig Jahren, am 21. Januar 1986, starb Beuys im Alter von 64 Jahren im Kreis seiner Familie in seinem Atelier in Düsseldorf an Herzversagen. Am 14. April 1986 wurde seine Asche, von Bord des Motorschiffs „Sueño“ (deutsch: „Traum“) aus, der Nordsee übergeben.

Beuys hat ein über die ganze Welt ausgebreitetes Universum seiner immer noch und immer wieder neu beeindruckenden Kunst hinterlassen: seiner Installationen und Objekte mitsamt der zahllosen, sie auf vielfältige Weise referierenden Fotografien, Aktionsfilme, Skizzen-Bücher, kunstwissenschaftlichen Aufsätze und Forschungsarbeiten, Feuilletonartikel und Ausstellungskataloge. Dieses Universum seiner ausgestellten wie medial weit verbreiteten Werke verkörpert die *sichtbare Substanz* seiner Kunst. Ihre *unsichtbare Substanz* hingegen - sein Denken des Erweiterns der Kunst, seine innere Arbeit an der Vorstellung, wie diese sich zu ereignen habe, sein aus diesem geistigen Komponieren gespeistes, zumeist sprechendes Darlegen seiner, die traditionelle Kunst erweiternden Praxis - wurde in der bisherigen Rezeption seines sichtbaren Werkes meist als eine vom Künstler mitgelieferte theoretische Erklärungshilfe mißverstanden. Dies, obwohl Beuys immer wieder darauf hingewiesen hatte, daß seine Multiples, Objekte, Installationen und Tafel-Diagramme oder Zeichnungen als *Vehikels* seines *Kunst erweiternden Denkens* verstanden werden müssen, als *material-ästhetische Transsubstantiationen des Geistes*, der diesem Denken zugrunde liegt. Dasselbe gilt für seine Aktionen und für „sein größtes Kunstwerk“, so Beuys, nämlich seinen *Erweiterten Kunstbegriff*.

Dieses Forschungsdefizit veranlaßte mich, seine Kunst systemisch zu untersuchen, hermeneutisch auszulegen, daraus hervorgegangene Ergebnisse am sichtbaren Werk wahrnehmend zu verifizieren und in bildungspraktischer Absicht weiterzudenken.¹

Aus Anlaß des 100. Geburtstag des Künstlers am 12. Mai 2021 stellte ich im selben Jahr diese Forschungsarbeit in überarbeiteter und erweiterter Form zum ersten Mal einer breiteren Öffentlichkeit vor. Nach fünf Jahren des Erscheinens der ersten Auflage hat die Bedeutung seines Werkes in dem Maße zugenommen, wie die „Marginalisierung der humanistischen Selbsterkenntnis“ (Markus Gabriel) vorangeschritten ist - als Folge einer totalen Durchdigitalisierung der Beziehung von Mensch und Welt. Diese absehbare Entwicklung veranlaßte mich in den Achtziger Jahren pädagogische Werkstätten durchzuführen, die auf den Beuys'schen Erweiterungsimpetus zurückgehen (*Lernen ist intensives Leben*, Logos Verlag Berlin, 3. Auflage 2026) und *Bildung des Wandels* (Logos Verlag Berlin, 2013). Warum ich in ihnen die Beziehung von Mensch und Welt als Sympoiese thematisiere und erfahrbar mache, ist der Rote Faden dieses Buches.

Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, wünsche ich eine Sie selbst und Ihre Sicht auf Joseph Beuys erweiternde Lektüre und empfehle Ihnen, diese mit dem Nachvollzug der Lebensdaten des Künstlers im Anhang (S. 287) zu beginnen.*

Hans Raimund Aurer
Freiburg, Februar 2026

* Aus *wortbild-ästhetischen* Gründen habe ich die Regel der geltenden Rechtschreibung, den Buchstaben ß durch ss zu ersetzen, nicht eingehalten.

Also ich verlagere das Bild schon an seine Ursprungsstätte. Ich gehe zurück zu dem Satz:
Im Anfang war das Wort. Das Wort ist eine Gestalt. Das ist das Evolutionsprinzip schlechthin.
Dieses Evolutionsprinzip kann nun aus dem Menschen quellen, es kann aus dem Menschen
hervorbrechen, denn die alte Evolution ist bis heute abgeschlossen. Das ist der Grund der Krise.
Alles, was an Neuem auf der Erde sich vollzieht, muß sich durch den Menschen vollziehen.

Joseph Beuys

Mit diesem erweiterten Horizont
leben - das heißt, seine Einbildungskraft
im Wandern üben.

Hannah Arendt

Einleitung

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

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

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

Anders gesagt: Die Kunst von Joseph Beuys ist exemplarisches bildendes Arbeiten an sich selbst, an der Bewußtheit seines eigenen Wahrnehmens, Denkens und Handelns. Es geschieht, indem ein Mensch seine Wahrnehmungsfähigkeit für die damit angesprochenen elementaren ökologischen, ökonomischen und politischen Lebenszusammenhänge ausbildet und dadurch lernt, sich selbst in diesen Zusammenhängen wahrzunehmen und zu begreifen, sein personales, ich-perspektivisches Bewußtsein auf diese Höhe zu transformieren: *die Evolution fortzusetzen* - wie Beuys sagt.

Er hat die zerstörerische Dynamik des wachstumsökonomisch expandierenden *Anthropozän* drei Jahrzehnte früher wahr- und ernstgenommen als die dafür Verantwortlichen. Die Tatsache, dass die Evolution schon lange in Umfang und Qualität von unserer globalen kapitalistischen Daseinsweise auf eine schon in naher Zukunft alles Leben auslöschende Weise in den Griff genommen worden ist. Verantwortung für die Umkehr dieses Prozesses zu übernehmen, macht die ethische Qualität der Kunst von Joseph Beuys aus: sein „Emotionieren“ (Maturana) und entschiedenes Bestehen auf einer Bildung des Menschen, die auf ein engagiertes ökologisches Bewußtsein zielt, das die Notwendigkeit der Hervorbringung einer gemeinschaftlichen wie ökologischen Ökonomie und Politik erkennt und zu einem entsprechenden Umlernen motiviert. Als ein solches

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

Die mit diesem Buch vorliegende hermeneutische Untersuchung der inneren Be-
schaffenheit dieser Kunst - *Beuys nachdenkend* in ihrem Ersten Teil, *Beuys ästhetisch verifi-
zierend* in ihrem Zweiten Teil und *Beuys weiterdenken* in ihrem Dritten Teil - macht ihre
hierbei zutage geförderten gesellschafts- und bildungstheoretischen resp. pädagogischen
Implikationen einer weiterfragenden Auslegung zugänglich. Dies geschieht in Anschluss
an korrelierende Diskurse: an den einer autopoietisch-systemisch fundierten *Transfor-
mation der patriarchalen Daseinsform und Lebensweise* bei Humberto R. Maturana (Biologische
Philosophie), an den lebensphilosophischen Diskurs über Subjektkonstitutionen wie
diejenige des *kohärenten Selbst* bei Wilhelm Schmid (Philosophie der Lebenskunst) oder
an den erkenntnistheoretischen Diskurs der Bestimmung des *Menschen als geistiges Le-
bewesen* bei Markus Gabriel (Philosophie des Geistes) sowie an die Praxistheorie einer *sub-
jektgeleiteten Ästhetischen Bildung* bei Gert Selle (Das Ästhetische Projekt) als auch an den
Diskurs der Grundlegung einer *Integrativen Pädagogik* bei Heinrich Dauber.

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

Das Denken des jungen Joseph Beuys war bekanntermaßen naturwissenschaftlich
ausgerichtet, sein Wollen jedoch gleichzeitig von einem Existenzbewußtsein bestimmt,
das in seiner Person gründete und durch seine Kriegserfahrungen geschärft worden
war.³ Er erkannte früh den zweckdeterministischen, positivistischen Ansatz der Natur-
wissenschaften, ihr materialistisches Denken, das die Wirklichkeit partikularisiert und der
Bildung eines einheitlichen Bewußtseins menschlicher Existenz im Weg steht. Demge-
genüber bestand Beuys auf einem Denken, das in *wahrnehmungsgrundierten Erfahrungen des
einzelnen Menschen* gründet, dem es um die Erkenntnis der inneren Zusammenhänge der
Evolution von Natur und Gesellschaft geht.⁴

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

Beim Nachvollzug seiner Biographie gewann ich den Eindruck, daß seine frühe wis-
senschaftskritische Haltung weniger auf ein entsprechendes Literaturstudium zurück-
zuführen ist, als vielmehr auf die Struktur seiner Persönlichkeit. Diese schien mir von
zwei Eigenschaften ganz besonders stark geprägt gewesen zu sein: von radikaler Selbst-
reflexivität und - mit dieser Eigenschaft konsequent verbunden - einem hohen verant-
wortungsethischen Anspruch an sich selbst; Eigenschaften, die jedes Denken vor
Verengung und Verfestigung, jedes Handeln vor mangelnder Umsicht und Verantwor-
tungslosigkeit bewahren können.⁶

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

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

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

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

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

und Selbstbewußtwerdung des Menschen ihren Anfang nehmen und zugleich bis in die Kunst und Welt konstituierenden Prozesse *aisthetisch gegründeter wie ästhetisch veranlagter kunstgeleiteter Vergegenständlichung*¹⁵ hineinreichen. Was bedeutet, dass es sich bei seiner Kunst um eine einheitliche, individuelle wie soziale und somit auch ökologische Bezüge integrierende Existenzform handelt.

Damit ist in seiner Breite angegeben, was Beuys mit Erweiterung meint: Erweiterung des Menschen, seines Wahrnehmens, Denkens und Handelns („Jeder Mensch ein Künstler“¹⁶), und Erweiterung der Welt - im Sinne ihrer Entwicklung resp. Gestaltung zum „sozialen Organismus in seiner Freiheitsgestalt“¹⁷ „aus der Kunst heraus“¹⁸. Beide Erweiterungen bedingen einander wechselseitig und machen den Inhalt dessen aus, was ich hier als Universalitätsanspruch bei Beuys bezeichne. Anders gesagt: In der Formulierung dieses Anspruchs findet der Erweiterungsimpetus des Künstlers seinen gedanklich-vorstellungsmäßigen wie sprachlichen Niederschlag. Daher ist dieser Anspruch auch als das interne Telos der gedanklichen Hervorbringung des Vorstellungsbildes seiner Kunst aufzufassen. Dieses Denken in Vorstellungen und aus Vorstellungen heraus - die ihrerseits nachweislich auf erfahrungsbedingten Überzeugungen des Künstlers gründen - ist für Beuys kennzeichnend. Es ist ein Denken, das der Erfahrungs- und Vorstellungswelt des bewußt wahrnehmenden und denkenden Subjekts gegenüber geöffnet ist und sich daher gleichzeitig sowohl aus Inhalten sinnlichen Wahrnehmens (körperliche Empfindungen) wie aus solchen geistigen Wahrnehmens (Gedanken, Gefühle, Erinnerungen, Assoziationen und Phantasien oder Imaginationen) speist - ein Denken, das bei Maturana als „emotionierendes“, konkretes Handeln motivierendes Denken gedacht ist.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zusammengefaßt:

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

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

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

Erst gegen Ende dieser vorklärenden wie grundlegenden Einsichtnahmen in das Gesamtwerk des Künstlers, zeichneten sich die folgenden Schritte meiner systemisch-hermeneutischen Studie ab:

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

Letzteres meint:

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

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

Erweiternde Kunst - Erweiterte Kunst

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

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

beruhenden Gegebenheit; wobei diese Bestimmung *Erweiterter Kunst* sich auf ein jeweiliges, sinnlich wie geistig wahrnehmbares Werk bezieht, das aus der Arbeit des Künstlers am geistigen Vorstellungsbild seiner Kunst hervorgegangen ist. Beim Formulieren dieser beiden Bestimmungen zeigte sich mir die Differenz zwischen beiden Seinsweisen, von Erzeugung und Erzeugnis. *Erweiternde Kunst* betrachte ich als *Seinsweise*, weil ihr Begriff auch das *Moment des Wirkens* der niedergelegten, ab- und ausgestellten Werke in der aktiven wahrnehmenden Begegnung mit ihnen beinhaltet. Demgegenüber entspricht die Bezeichnung *Daseinsform* eher dem konsistenten *Zusammenhang des material-ästhetisch geleiteten Vergegenständlichens seines Denkens erweiternder Kunst*, den ich nach den medialen Feldern, in und mit denen Beuys arbeitete untergliedere, nämlich in *Wortwerke* (Interviews, Gespräche, Vorträge, Reden), *Bildwerke* (Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Plastische Bilder, Objekte, Multiples, Installationen) und *Handlungswerke* (Tafelarbeit, Aktionen, Organisationstätigkeit) (siehe Diagramm, S. 19)

Zwei Seinsweisen - zwei Rezeptionsweisen

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

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

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

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