

Yvonne Schönfelder

Joseph Beuys und die Soziale Plastik. Eine empirische Untersuchung zu Bedeutung und Rezeption

Bachelorarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2015 GRIN Verlag
ISBN: 9783346192813

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/904061>

Yvonne Schönfelder

Joseph Beuys und die Soziale Plastik. Eine empirische Untersuchung zu Bedeutung und Rezeption

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Hochschule Düsseldorf - University of Applied Sciences
Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften
Studiengang Sozialpädagogik/Sozialarbeit, SoSe 2015
Faculty of Social Sciences and Cultural Studies

Soziale Plastik

Eine empirische Untersuchung ihrer Bedeutung und Rezeption

Wissenschaftliche Abschlussarbeit zur Erlangung des Titels

Bachelor of Arts (B.A.)

vorgelegt von: Yvonne Schönfelder
Düsseldorf, 29. Juni 2015

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Soziale Plastik.....	2
2.1	Kurzbiographie Joseph Beuys.....	2
2.2	Vom erweiterten Kunstbegriff zur Sozialen Plastik	9
2.3	Soziale Plastik heute	14
2.3.1	Omnibus für direkte Demokratie	14
2.3.2	Institut für Kunst, Kultur und Zukunftsfähigkeit	14
2.3.3	Social Sculpture Research Unit	16
3	Beuys Kunstverständnis & Soziale Arbeit	22
3.1	Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit.....	24
4	Methoden der Datenerhebung	26
4.1	Triangulation	26
4.2	Leitfadengestützte Expert_inneninterviews	27
4.3	Teilnehmende Beobachtung	28
5	Forschungsverlauf und Datenauswertung.....	30
5.1	Forschungsablauf.....	32
5.2	Datenauswertung Qualitative Inhaltsanalyse	35
6	Ergebnisse	38
6.1	Ergebnisse Expert_inneninterviews	38
6.2	Ergebnisse Teilnehmende Beobachtung.....	44
6.3	Ergebnisdiskussion	46
7	Methodenkritik.....	50
8	Fazit und Ausblick	52
	Quellenverzeichnis	54
	Anhang	61

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bspw.	beispielsweise
DSP	Deutsche Studentenpartei
ebd.	ebenda
evtl.	eventuell
FIU	Freie Internationale Hochschule
ggf.	gegebenenfalls
NRW	Nordrhein Westfalen
o. g.	oben genannten
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
S.	Seite
SSRU	Social Sculpture Research Unit
u. a.	unter anderem
z. B.	zum Beispiel

1 Einleitung

Joseph Beuys zählt noch heute zu den bedeutendsten, aber auch umstrittensten Künstler_innen des 20. Jahrhunderts. Er galt als sehr facettenreich, da er sich neben seinen Zeichnungen und Plastiken u. a. auch der Aktionskunst und der Politik widmete. (Gieseke, Markert, 1996, S. 6f.). Zeit seines Lebens engagierte er sich für ein erweitertes Verständnis von Kunst, welches ihn zu seiner Vision der Sozialen Plastik führte (Stachelhaus, 2013, S. 7).

Im Rahmen von Fachgesprächen in der Kunsthochschule Kassel wurde Beuys Werk und Denkkonzept regelmäßig thematisiert. Daraufhin wurde das Interesse für diese Forschungsarbeit geweckt und im Zuge von Recherchen zu Beuys Biografie und dem theoretischen Kontext weiter vertieft. Besonders interessant erschien in diesem Zusammenhang Beuys Vision der Sozialen Plastik, da diese heute weniger visionäres Gedankenkonzept darstellt, sondern vielmehr auch ein praktisches Arbeitsfeld ist. Dieses in Teilen noch unberührte Arbeitsfeld ergab letztendlich die leitende Forschungsfrage *Wie wird Soziale Plastik theoretisch/methodisch eingebettet, praktisch angewandt und von Teilnehmenden rezipiert?* Im ersten Teil der Arbeit wird Soziale Plastik theoretisch/methodisch diskutiert, während im zweiten Teil der Arbeit im Zuge der praktischen Untersuchung die Anwendung und die Rezeption in den Fokus gerückt wird.

Um einen einleitenden Zugang zu dem Begriff Soziale Plastik, seiner Bedeutung und Entstehung zu bekommen, wird zunächst auf Joseph Beuys Werdegang und Kunstverständnis eingegangen. Ebenso wird herausgestellt, wie Soziale Plastik in der heutigen Zeit verstanden, und in welcher Form damit gearbeitet wird. Das Kapitel 3 beschäftigt sich zunächst mit Beuys erweitertem Kunstverständnis im Kontext der Sozialen Arbeit und schließt mit der Betrachtung der Ästhetischen Praxis. Ab Kapitel 4 beginnt der praktische Teil dieser Arbeit. In diesem werden die in dieser Untersuchung angewandten Methoden, das Expert_inneninterview und die Teilnehmende Beobachtung, vorgestellt. Zudem werden das Forschungsdesign und die Durchführung beschrieben. Abschließend werden die Ergebnisse ausgewertet und entsprechend diskutiert.

In Kapitel 7 werden die genutzten Forschungsmethoden reflektiert und kritisch betrachtet. Mit dem Fazit und einem Ausblick für weiterführende Forschungsarbeiten im Kapitel 8 schließt diese Arbeit.

Aus Gründen der Antidiskriminierung wird in dieser Arbeit die Schreibweise des Gender_Gaps genutzt, um Personen aller Geschlechter anzusprechen bzw. kein Geschlecht auszuschließen.

2 Soziale Plastik

2.1 Kurzbiographie Joseph Beuys

Im Folgenden werden die biographischen Daten von Joseph Beuys dargestellt, um einen Eindruck von seiner Person und seinem Lebenswerk zu bekommen. Es werden ausschließlich die Stationen in seinem Leben hervorgehoben, die im Hinblick auf den erweiterten Kunstbegriff und die Soziale Plastik von Bedeutung sind. Zudem wird in diesem Kapitel primär Beuys Verständnis und Ansicht von Sozialer Plastik fokussiert und weniger die praktische Herstellung seiner Kunstwerke, da die vorliegende Arbeit Soziale Plastik nicht im Sinne von praktischen Werken thematisiert, sondern die Perspektive von Sozialer Plastik als prozessuale Entwicklung menschlicher kreativer Fähigkeiten in den Blick nimmt.

Joseph Heinrich Beuys wurde am 12. Mai 1921 in Krefeld als Sohn von Johanna Maria Margarete geb. Hülsermann (1889-1974) und ihrem Ehemann Joseph Jakob Beuys (1888-1958), in Krefeld geboren. Noch im selben Jahr zog die Familie nach Kleve, wo Joseph Beuys von 1927 bis 1932 zunächst die Katholische Volksschule besuchte und schließlich im Jahr 1941 an dem *staatlichen Hindenburg-Gymnasium* sein Abitur ablegte (Ermen, 2007, S. 9ff.). Beuys genoss eine streng katholische Erziehung (Stachelhaus, 2013, S. 14). Die Beziehung zu seinen Eltern wird als eher distanziert beschrieben (Stachelhaus, 2013, S. 9). Während seiner Schulzeit musste er eine Klasse wiederholen und schloss sich noch vor Beendigung seines Abiturs einem Wanderzirkus an, woraufhin er ein Jahr zurückgestuft wurde. Er profitierte vom Wohlwollen seiner Lehrkräfte und konnte so 1940 sein Abitur fortführen (Stachelhaus, 2013 S. 11). Beuys verbrachte viel Zeit in der niederrheinischen Landschaft, was ihn nachhaltig prägte. Sein besonderes Interesse galt der Pflanzen- und Tierwelt. Er beobachtete und dokumentierte naturwissenschaftliche Vorgänge und unterhielt im elterlichen Haus ein eigenes Laboratorium (Stachelhaus, 2013 S. 13f.). Durch die spätere Freundschaft zu Heinz Sielmann, einem Bio- und Zoologen, der Beuys zur Zeit seines Kriegsdienstes ausbildete und nach dem Krieg ein bekannter Tierfilmer wurde, konnte Beuys von dessen naturwissenschaftlichem Wissen profitieren und seine eigenen, bis dahin schon beträchtlichen Kenntnisse, vertiefen (Stachelhaus, 2013, S. 21). Sein Interesse galt nicht nur den Naturwissenschaften, sondern auch der Musik, Literatur und bildenden Kunst, wodurch er viele intellektuelle und kulturelle Impulse bekam (Durini, 2011, S. 101). Er nahm Cello- und Klavierunterricht, verehrte Erik Satie und Richard Strauss als Komponisten (Stachelhaus, 2013, S. 19). Sein besonderes Interesse galt der nordischen Geschichte und Mythologie (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 14). Zudem vor allem die Divergenz zwischen klassischer und romantischer Literatur. Er las u. a. die Werke von Goethe und Schiller, Hölderlin und Novalis, mit Vorliebe den skandinavischen Literaten Hamsun (Durini, 2011, S. 101). Unter den Malern schätzte er vor allem den norwegischen Edvard Munch. Ebenfalls beschäftigte er sich mit

Philosophen wie Sören Kierkegaard, der davon ausging, dass „die Existenz die Synthese des Zeitlichen und des Ewigen und der Mensch das Absolute sei“ (Stachelhaus, 2013, S. 19). Beuys interessierte sich bereits in diesen Jahren für existenzielle Fragen des Lebens und das Feld der Anthropologie, der Wissenschaft vom Menschen (ebd.). Noch während seiner Abiturzeit machte er Bekanntschaft zu dem damals in Kleve ansässigen Bildhauer Achille Moortgat, was sein Interesse für die Bildhauerei weckte. In Moortgats Atelier kam Beuys erstmals mit den Werken von Wilhelm Lehmbruck in Berührung (Durini, 2011, S. 100). Die Betrachtung einer seiner Skulpturen in einem Buch sollte sich als elementar für seinen weiteren künstlerischen Werdegang erweisen (Schirmer, 2006, S. 7), worauf im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch näher eingegangen wird.

Joseph Beuys wuchs in der Zeit des Nationalsozialismus auf. Aufgrund seines naturwissenschaftlichen Interesses schrieb er sich zunächst für ein Medizinstudium ein, um Kinderarzt zu werden (Durini, 2011, S. 102). Letztlich entschied er sich zur Luftwaffe zu gehen, die zu dieser Zeit stark propagiert wurde (Giseke, Markert, 1996, S. 41f.). Als ihn der Einberufungsbeehl zur Wehrmacht erreichte, war Beuys 19 Jahre alt. Er wurde zunächst zum Funker und anschließend zum Bordschützen für den Sturzkampfbomber JU 87 ausgebildet (Ermen, 2007, S. 19). Als diese Maschine 1943 über der Krim abstürzte, überlebte Beuys schwer verletzt. Nachdem er 1945 beinahe ein Jahr in britischer Gefangenschaft verbrachte, kehrte er 1946 nach Kleve zurück. Zu dieser Zeit entschloss Beuys sich voll und ganz seiner künstlerischen Tätigkeit zu widmen (Durini, 2011, S. 103). Über Kontakte zu aktiven Klever Künstler_innen wurde er Teil des Klever Künstler_innenbundes. Von 1947 bis 1951 nahm er regelmäßig an dessen Ausstellungen teil und begann während dieser Zeit sein Studium an der *Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf* zum Bildhauer (Durini, 2011, S.104). Die Grundlagen der Bildhauerei erlernte er noch vor Studienbeginn von dem Künstler Walter Brück (Ermen, 2007, S. 31). Beuys besuchte zunächst Vorlesungen von Joseph Ensling, der ein einfaches Menschenbild vertrat und in seinem Unterricht auf Beobachtungen der Natur und daraus resultierende detailgetreue Arbeiten bestand (ebd.). Beuys erkannte hier, dass dieses künstlerische Schaffen, ähnlich wie in den Wissenschaften, spezialisierten Konzepten unterlag, „Kunst um der Kunst willen“ (Durini, 2011, S. 104). Daraufhin entschloss er sich in die Vorlesungen von dem Bildhauer Ewald Mataré zu wechseln, der zum einen Kunst als Handwerk begriff, zum anderen für seinen mystischen Glauben bekannt war, aus dem er die Kunst als „Schöpfungseinheit“ (ebd.) betrachtete. Er ließ seine Schüler_innen mit herkömmlichen Materialien, wie z. B. Holz und Ton (Stachelhaus, 2013, S. 36) arbeiten, um ihre Sensibilität zu steigern (Durini, 2011, S.104). Beuys stach hier bereits durch seine ausgeprägte Sensibilität für Materialien hervor (Stachelhaus, 2013, S. 36f.). Stark geprägt durch seine katholische Erziehung erschuf Joseph Beuys u. a. Taufbecken, eine Reihe von Kreuzen mit denen er die Themen der Erlösung und Auferstehung bearbeitete und Weihwasserbecken (Stachelhaus, 2013, S. 40f.). Wie schon zu Schulzeiten hat Joseph Beuys seine naturwissenschaftlichen

und kulturellen Interessen auch während seiner Studienzeit stetig verfolgt und sein Wissen erweitert (Durini, 2011, S. 105). Er las, forschte, experimentierte und dokumentierte (Stachelhaus, 2013, S. 42). Es entstanden u. a. Collagen mit plastischen Elementen, spirituelle Ansätze, Evolutionsmappen der menschlichen Schöpfung, Zeichen und Diagramme. Seine Zeichnungen, Aquarelle und Plastiken zeigten immer wieder religiöse Themen, Motive von Tieren und menschlichen Gestalten (Durini, 2011, S. 104).

Im Jahr 1954 fand eine bedeutende Wende in Beuys künstlerischem Denken statt. Waren seine Arbeiten, wie bereits erwähnt, bis dahin weitestgehend religiös inspiriert, zog er in dieser Zeit die katholische Religion in Zweifel. Von nun an bezog er naturwissenschaftliche und naturbezogene Gesichtspunkte in seine Arbeiten mit ein (Giseke, Markert, 1996, S. 127). Nach Beendigung des Studiums bezog Joseph Beuys sein erstes Atelier in Düsseldorf Heerdt. Von da an geriet er in eine schwere Krise. Er litt an Depressionen bzw. den physischen und psychischen Nachwirkungen des Krieges (Durini, 2011, S. 106). Er zweifelte an seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit (Weber, 1991, S. 12). Er verließ Düsseldorf. In Kranenburg, einem nahegelegenen Ort von Kleve, konnte er sich bei Freunden erholen. Aus dieser Zeit, der persönlichen Krise, zieht Beuys ein positives Resümee:

„Es war eine sehr wichtige Krise, weil ich alles, wirklich alles, mein Leben inbegriffen, in Frage gestellt habe. Während dieser Krise habe ich beschlossen, mit ganzer Kraft das zu suchen, was in tiefster Tiefe im Leben, in der Kunst, in der Wissenschaft liegt (...)“ (Durini, 2011, S. 107).

In diesen Jahren entwickelte Beuys erste Grundzüge für ein erweitertes Verständnis von Kunst, die den Menschen und die Gesellschaft ganzheitlich einbezieht (Durini, 2011, S. 107). Im Jahr 1958 bezog er ein Kunstatelier in Kleve (Giseke, Markert, 1996, S. 124). Im selben Jahr lernte er die angehende Kunsterzieherin Eva Wurmbach kennen und heiratete sie im darauf folgenden Jahr. Aus der Ehe gingen Sohn Wenzel und Tochter Jessica hervor (Giseke, Markert, 1996, S. 129). 1961 zog das Paar nach Düsseldorf, wo Joseph Beuys einen Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei an der *Düsseldorfer Akademie* annahm (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 48). Seine Lehrtätigkeit ebnete ihm den Weg in die breite Öffentlichkeit, was durch seine Aktionen in der Fluxus-Bewegung noch verstärkt wurde (Stachelhaus, 2013, S. 101). Mit dieser internationalen Strömung, kam Joseph Beuys 1962 in Kontakt und erhielt hier wichtige Impulse (Durini, 2011, S.108). Die Intention von Fluxus, „das Fließende“ (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 50) basierte auf der völligen Verbindung von Kunst und Leben und zielte darauf ab, die Grenzen verschiedener Künste wie bspw. Musik, bildende Kunst und Schauspiel aufzuheben. Sie stellte sich gegen die traditionellen Kunst- und Materialvorstellungen (ebd.). Es ging in der Hauptsache darum, den Fokus auf die angewandten Künste, auf Ziele zu richten, die sozial fruchtbar waren (Stachelhaus, 2013, S. 163). Charakteristisch für Fluxus-Aktionen war die vollkommene Offenheit der Arbeit, ohne feststehendes Konzept, mit einfachen Materialien, wie z. B. Eimer gefüllt mit Was-

ser, Papier, eine Leiter und ein Klavier. Provokante Aktionen, die im kollektiven Rahmen, individuell umgesetzt wurden, zielten auf eine Bewusstseinsveränderung der Menschen, die geistige und künstlerische Entwicklung ab, um einen Boden für „evolutionäre Veränderungen“ (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 50) zu schaffen (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 50f.). Joseph Beuys hatte hier die Möglichkeit, seine Ideen einer breiten Masse vorzustellen und sich mit verschiedensten Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Berufszweigen auszutauschen (Durini, 2011, S.108). Beuys benannte die folgenden Fluxuselemente als für ihn persönlich bedeutsam:

„Fluxus bot eine Chance, mit persönlichen Ideen vor eine breite Öffentlichkeit zu treten. Als wichtigste Errungenschaft könnte man den sehr ausgeprägten >>interdisziplinären Charakter<< (...) bezeichnen (...). Als weiteres Fluxuselement war die >>Leichtigkeit und Beweglichkeit der Mittel<< entscheidend. Faszinierend war die Offenheit, um vom simpelsten Material zum gesamten Weltinhalt zu kommen (...)“ (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 50f.).

Beuys Sympathie für die Fluxusbewegung und deren Ziele war groß, dennoch vermisste er eine theoretische und politische Basis, um den Aktionen eine bedeutende Wirksamkeit zu verleihen (Durini, 2011, S. 109). Durch seine Teilnahme am *Festival der neuen Kunst* in Aachen gelang ihm schließlich 1964 der internationale Durchbruch als Aktionskünstler (Stachelhaus, 2013, S. 164). In diesen Jahren entwickelt Joseph Beuys eine konkrete politische Haltung, die sich auch im Rahmen seiner Lehrtätigkeit äußerte. Der ehemalige Schüler von Joseph Beuys, Johannes Stüttgen, berichtete folgendes:

„>>Der Lehrer Joseph Beuys (...) verkündet, er sehe sich außerstande, weiterhin seiner Verpflichtung als Professor für Bildhauerei nachzukommen, wenn er diese nicht und gerade auf die Form der Akademie, ja das gesamten Schul- und Bildungswesens bezöge. Es widerspreche der Kunst selbst, wenn ihr Begriff nicht zur Gestaltungsmaxime der ganzen Gesellschaft erhoben werde. Ausgangspunkt sei die Idee der Plastik und mit ihr der Mensch als freies, sich selbst bestimmendes Individuum. Jene Stätten aber, wo seine Freiheitsfähigkeiten entwickelt werden, seien als erste unter dieses Freiheitsprinzip zu stellen. (...) Entstaatlichung des Schul- und Hochschulwesens seien daraus die logische Konsequenz<<“ (Krenkers, 1993, zit. in Giseke, Markert, 1996, S. 157).

In den daraus folgenden, politischen Aktivitäten sorgte Joseph Beuys nicht nur an der Akademie für Diskussionen (Giseke, Markert, 1996, S. 157.). Im Jahr 1967 gründete er die *Deutsche Studentenpartei* (DSP), welche den Studierenden Mitbestimmung ermöglichte (Stachelhaus, 2013, S. 115). Dieser Name kam aus Beuys Verständnis zu Stande, dass jeder Mensch ein Studierender sei (Stachelhaus, 2013, S. 137). Ganz im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs, auf den im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eingegangen wird, standen u. a. die Autonomie der Akademie sowie ein demokratisches, nicht zensiertes Aufnahmeverfahren auf der Agenda der DSP (Stachelhaus, 2013, S. 116f.). Sie beklagte die ihrer Meinung

nach ausschließlich am Materialismus orientierte Politik (Giseke, Markert, 1996, S. 160). Ziele der Partei waren u. a.:

„Abbau nationalsozialistischer Interessen, absolute Waffenlosigkeit, (...) die Einheit Europas und der Welt, Auflösung der Abhängigkeiten von Ost und West, Erarbeitung neuer Gesichtspunkte für Lehre, Erziehung und Forschung, (...)“ (Stachelhaus, 2013, S. 136).

Beuys bezeichnete die DSP als „Metapartei“, also als eine „Partei gegen Parteien“ (Stachelhaus, 2013, S. 137). Mit der 1970 gegründeten *Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung e. V., Informationsstelle*, riefen Beuys und seine Anhänger_innen die Menschen anlässlich der bevorstehenden Landtagswahl in NRW, zum Wahlboykott auf (Stachelhaus, 2013, S. 137f.). Dadurch sollte den „Herrschenden die Legitimation“ (Giseke, Markert, 1996, S. 161) entzogen werden. 1971 folgt die Gründung der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Giseke, Markert, 1996, S. 162). Diese Organisation fungierte als eine Art Forschungsstätte, in der die Demokratie geprüft und neue Modelle für wirkliche Demokratie kreiert und propagiert werden sollten. Auf der Basis des Sozialen Dreigliederungsmodells von Rudolph Steiner, welches auf geistiger Freiheit, Gleichheit vor dem Recht und Brüderlichkeit in der Wirtschaft basierte, stellte diese Organisation ein wichtiges Werkzeug für die Darstellung des erweiterten Kunstbegriffs dar (Stachelhaus, 2013, S. 138). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird noch näher auf die Lehre von Rudolf Steiner eingegangen.

Im Jahr 1972 besetzte Joseph Beuys, mit zahlreichen abgewiesenen Studienbewerber_innen und weiteren Studierenden, das Sekretariat der Kunstakademie Düsseldorf, um deren Zulassung zu erwirken. Daraufhin wurde er fristlos entlassen (Stachelhaus, 2013, S. 111f.). Beuys arbeitete bereits seit 1971 an seinem pädagogischen Konzept zu einer Freien Hochschule mit integriertem, internationalem Kommunikationszentrum. Beuys wollte in dieser Akademie über die Ausbildung von Künstler_innen und Kunsterzieher_innen hinaus auch anderen Disziplinen, wie z. B. praktische Soziologie, Naturwissenschaft und Ökonomie vertreten wissen. Er wollte den Studierenden ein Institut anbieten, in dem sie Kreativität als Gestaltung von Freiheit erfahren konnten (Stachelhaus, 2013, S. 143). Dieses Anliegen verdeutlicht Beuys Entschiedenheit sich gegen jegliche Formen der Bevormundung und für den Grundsatz der Selbstbestimmung auszusprechen (ebd.). Zudem war es Beuys Anliegen, das Kunststudium für alle Interessierten zugänglich zu machen (Buschkühle, 1997, S. 258).

1973 gründet Beuys einen Verein zur Förderung einer *Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* (Stachelhaus, 2013, S. 145). Im darauffolgenden Jahr geht die *Freie Internationale Hochschule* (FIU) mit ihrem Gründungsprogramm an die Öffentlichkeit. Darin sind die Ziele der Schule klar ersichtlich:

„>>Kreativität ist nicht auf jene beschränkt, die eine der herkömmlichen Künste ausüben, und selbst bei diesen ist sie nicht auf die Ausübung ihrer Kunst beschränkt. Es gibt bei allen ein Kreativitätspotential, das durch Konkurrenz- und Erfolgsaggression verdeckt wird. Dieses Potential zu entdecken, zu erforschen und zu entwickeln, soll Aufgabe der Schule sein“ (...) (Adriani, Konnertz & Thomas, 1994, S. 139).

Die endgültige Entstehung der Schule scheiterte jedoch, da das vorgesehene Objekt, eine alte Messehalle von der *Stadt Düsseldorf* zu diesem Zweck nicht zur Verfügung gestellt wurde (Stüttgen, 1987, zit. in Buschkühle, 1997, S. 258). Von da an verwarf Beuys den Gedanken Schule mit einem festen Standort. Die FIU entwickelte sich nun mehr zu einer Art institutionellen, frei tätigen und mobilen Initiative, die die Ideen des erweiterten Kunstverständnisses verkörperte. Es ging im Wesentlichen um die Verwirklichung individueller Kreativität an diversen Punkten gesellschaftlicher Gestaltung (Buschkühle, 1997, S. 258).

1976 kandidierte Beuys für die AUD, *Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher*, mit dem Ziel, nicht die Kunst in die Politik zu integrieren, sondern die Politik zur Kunst zu machen. Dies erklärte er damit, dass sich sein Verständnis von Kunst auf alle Fragen der Sozialen Gesellschaft beziehe. Kunst war für ihn das Prinzip von Gestaltung für alle Organisationsfragen und Tätigkeiten der Menschen auf der ganzen Welt. Seine Kandidatur bezeichnete er als ein Experiment im Hinblick auf eine direkte Demokratie (Giseke, Markert, 1996, S. 168ff.).

Beuys sah nicht nur die traditionelle Kunst in einer Krise, sondern auch die Gesellschaft. In seinem „Aufruf zur Alternative“ (Durini, 2011, S. 40ff.) im Jahr 1978, beschrieb er die militärische Bedrohung, die ökologische Krise, die Wirtschaftskrise sowie eine Bewusstseins- und Sinnkrise als Symptome der Krise in der sich die Gesellschaft befindet. Als Ursache beschrieb Beuys den westlichen Kapitalismus und den östlichen Kommunismus, konkreter, die dort vorherrschenden Machtmittel von Geld und Staat. Zusammengefasst beschrieb Beuys hier die hilflose Auslieferung eines jeden Individuums an gesellschaftliche und ökonomische Strukturen, die darauf ausgerichtet sind, gewinnbringenden und selbsterhaltenden Systemen zu dienen. Dies hat nicht nur die Zerstörung der Umwelt und Natur zur Folge, sondern auch die, wie Beuys es bezeichnete, „Innerlichkeit der Menschen“ (ebd.). Für Beuys schien die Lösung aus der Krise heraus der Mensch selbst zu sein. Dies beinhaltete, dass ein jeder Mensch sein kreatives Potential im Interesse aller, gestaltend einbringt, um so eine Gesellschaft zu formen, die human, den Menschen dienlich ist (Stüttgen, 1987, zit. in Richter, 2000, S. 50). Der von Joseph Beuys oft verwendete Satz „Jeder ist Künstler“ (Harlan, Rappmann, Schata, 1984, S. 102) beinhaltet, dass jeder Mensch aus der inneren Kreativität heraus, künstlerisch bzw. schöpferisch tätig sein kann und somit Einfluss nimmt, auf das was in der Welt passiert. Beuys war der Meinung, dass jeder Mensch in seinem Inneren nach Freiheit strebt und die Kreativität aus dieser Freiheit hervorgeht (Harlan, Rappmann, Schata, 1984, S. 102). Dies war für ihn die politische Alternative und zugleich Vision eines „Sozialen Orga-

nismus“ (Giseke, Markert, 1996, S. 179). Ende der 1970 Jahre gehörte die AUD zu den Gründungsparteien der Grünen. 1980 war er Spitzenkandidat der Grünen für die Bundestagswahl in NRW. Gewählt wurde Beuys nicht (Giseke, Markert, 1996, S. 172). Auch Beuys Kritik an der traditionellen Kunst wuchs beständig (Zumdick, 1995, S. 133). Seiner Meinung nach existierte der traditionelle Kunstbegriff abgesondert, ausschließlich in einer Nische der Gesellschaft aus der er weder fähig war den Begriff der Gestaltung auf jeden Menschen zu beziehen, noch auf bestehende und zukünftige Probleme bzw. notwendige gesellschaftliche Veränderung hinzuwirken (Schreiber, 1982, S. 122).

1985 hielt Joseph Beuys eine Rede innerhalb der Reihe *Reden über das eigene Land: Deutschland* (Giseke, Markert, 1996, S. 179). In diesem Beitrag bezog sich Beuys auf seine Erkenntnis während seiner Kriegs- und Studienzeit. Er gibt Aufschluss darüber, worin er seine tatsächliche Aufgabe sah. Er berichtete aus seiner Erinnerung:

„(...) vielleicht liegt deine Möglichkeit auf dem Felde, das etwas ganz anderes fordert als die Fähigkeit, ein guter Spezialist in irgendeinem Zweige zu werden, deine Fähigkeit ist, umfassend einen Anstoß zu geben für die Aufgabe, die das Volk hätte<<“ (Mayer, 1985 zit. in Giseke, Markert, 1996, S. 179).

Was Beuys durchweg beschäftigte, war die Frage, welche Aufgabe jeder einzelne Mensch in der Welt hat, um diese zu heilen. Er thematisierte die Auferstehungskraft, die er den Deutschen, aber auch allen anderen Völkern zuschrieb. Grundlage für die Auferstehung und die Heilung der Welt war Selbsterfahrung jedes Einzelnen durch Sprache, welche für ihn kein Privileg, sondern grundsätzliches Vermögen aller war. Durch Sprache bildete sich seiner Meinung nach das Bewusst- und Selbstbewusstsein der Menschen. Durch die Korrelation von Sprechen, Fühlen, Denken und Wollen soll dann ein Selbstbehauptungswille entstehen. Der bewusste Einsatz der Sprache führe dann erst zur Fähigkeit der Selbstbestimmung und Selbstverwaltung (Giseke, Markert, 1996, S. 179f.).

Am 23. Januar 1986 starb Joseph Beuys mit 64 Jahren in seinem Düsseldorfer Atelier. Seine sterblichen Überreste wurden eingeäschert und vor Helgoland in der Nordsee verstreut (Giseke, Markert, 1996, S. 218).

2.2 Vom erweiterten Kunstbegriff zur Sozialen Plastik

Wie in der Biographie bereits deutlich wird, hat Joseph Beuys im Laufe seines Lebens einen erweiterten Kunstbegriff entwickelt. Im Folgenden wird zunächst auf diesen näher eingegangen. Im Anschluss daran folgt die Betrachtung der daraus resultierenden Idee der Sozialen Plastik von Beuys.

Joseph Beuys hat einen Kunstbegriff geschaffen, der sich voll und ganz auf den Menschen bezieht, ihn in den Mittelpunkt des Schaffens stellt. Nicht nur seine Herkunft, seine Studien und seine Erlebnisse während des Krieges, sondern auch seine Erfahrungen und sein stetig gewachsenes, naturwissenschaftliches Denken haben ihm zu einem Begreifen von Kunst verholfen, aus dem ein Kunstbegriff hervorging, der allen Menschen bereits innerwohnende, kreative Fähigkeiten zuschreibt, die es zu erkennen und zu kultivieren gilt (Stachelhaus, 2013, S. 79). Wie in seiner Biographie deutlich wird, erkannte er bereits in seinen Studienjahren, dass er die Kunst nicht als reines Handwerk begriff und die Spezialisierungen künstlerischer und wissenschaftlicher Konzeptionen zu eng gefasst waren. Er gewann die Erkenntnis, dass die Wissenschaften über die Grenzen des rein Beobachtbaren und experimentell Erfassbaren hinausgehen mussten. Er begriff Kunst als Schöpfungseinheit (Durini, 2011, S. 104). Der erweiterte Kunstbegriff bezieht sich somit auf allgemeine schöpferische, kreative Fähigkeiten der Menschen. Diese Fähigkeiten kommen in Medizin, Landwirtschaft, Pädagogik ebenso vor, wie in Recht, Ökonomie und Verwaltung. Der Kunstbegriff soll auf die menschliche Arbeit gänzlich angewandt werden. Kreativität bezeichnete er als Vermögen der Bevölkerung. Das Prinzip der Kreativität setzt Beuys dem Auferstehungsprinzip gleich (Stachelhaus, 2013, S. 82.). Kreativität enthält für ihn ein ausgewogenes Zusammenwirken von Denken, Fühlen und Wollen (Bunge, 1998, S. 36). Dem Denken schrieb er dabei einen besonderen Stellenwert zu. Dies geht über das einseitige, logische und kontrollierte Denken des Verstandes hinaus (Bunge, 1998, S. 36f.). Das Denken muss von innen heraus lebendig gemacht werden, es ist somit auf die Vorstellungskraft angewiesen, welche künstlerische Inspiration voraussetzt. Der erweiterte Kunstbegriff kristallisiert sich demnach als Leitfaden heraus, was Beuys wie folgt beschrieb:

„Der erweiterte Kunstbegriff ist keine Theorie, sondern eine Vorgehensweise, die sagt, daß das innere Auge sehr viel entscheidender ist, als die dann sowieso entstehenden äußeren Bilder. Viel besser für die Voraussetzung guter, äußerer Bilder (...) ist, daß das innere Bild, also die Denkform, die Form des Denkens, des Vorstellens, des Fühlens, die Qualität hat, die man von einem stimmenden Bild haben muß“ (Mennekes, 1984, zit. in Zumdick, 1995, S. 147).

Aus dem erweiterten Kunstbegriff geht das hervor, was Beuys Soziale Plastik nannte (Stachelhaus, 2013, S. 82). Wie bereits erwähnt, war der erste Kontakt mit einer Skulptur von Wilhelm Lehmbruck entscheidend für die Entwicklung der Idee Soziale Plastik. Beuys erklär-

te: „Sie gaben mir das erste reale Gefühl von Plastik. Das Gefühl, dass mit der Form etwas Außergewöhnliches geschaffen werden konnte“ (Durini, 2011, S. 101).

Als Beuys im Jahr 1986 der Wilhelm-Lehmbruck-Preis verliehen wurde, hielt er eine Rede mit dem Titel *Mein Dank an Lehmbruck*, die die besondere Stellung charakterisiert, die er dem Künstler Lehmbruck und seinen Arbeiten zukommen ließ (Schirmer, 2006, S. 7). Der Folgende Ausschnitt aus Beuys Rede verdeutlicht dies:

„Ich möchte meinem Lehrer Wilhelm Lehmbruck danken. Warum konnte ein Mensch, der, nachdem ich ein ganz kleines Bruchstück seines Werkes und das sogar noch als Photographie einmal in die Hände bekam, in mir den endgültigen Entschluß erzeugen, mich mit der Plastik, mich mit der Skulptur auseinanderzusetzen? (...)“ (Schirmer, 2006, S. 11).

Beuys befasste sich umfassend mit den Werken von Wilhelm Lehmbruck, was ihn zu der Erkenntnis führte, das alles Plastik und Skulptur etwas Innerliches sei, worauf im weiteren Verlauf noch näher eingegangen wird (Stachelhaus, 2013, S. 15f.). In der Rede *Mein Dank an Lehmbruck*, ließ er die Zuhörenden an diesem besonderen Erlebnis teilhaben:

„Ich bekam also dieses Büchlein (...) in die Hand, schlug die Seite auf und sah eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck. Und unmittelbar ging mir die Idee auf, eine Intuition also: Skulptur – mit der Skulptur ist etwas zu machen. Alles ist Skulptur – rief mir quasi dieses Bild zu. Und in dem Bild sah ich eine Fackel, sah ich eine Flamme, und ich hörte: „Schütze die Flamme!“ (...)“ (Schirmer, 2006, S. 11ff.).

Dieses Erlebnis, so berichtete er, habe ihn während seiner Kriegszeit begleitet und anschließend dazu geführt, sich mit der Bildhauerei und der Plastik auseinanderzusetzen (Schirmer, 2006, S. 13). Zudem schlussfolgerte Beuys, dass die Skulpturen Lehmbrucks, nicht rein visuell zu erfassen waren. Um diese Arbeiten zu deuten, bedurfte es Intuition, die ein Weg ebnete für ganz andere Sinnesorgane (Stachelhaus, 2013, S. 16). Später wurde Beuys durch Lehmbrucks Skulpturen bestätigt, dass Plastik über eine „räumliche Kategorie hinaus, etwas überräumliches und überzeitliches“ (Zumdick, 1995, S.141) ist. Als Beuys später bei seinem eigenen plastischen Gestalten nicht nur auf physisches, sondern auch auf seelisches Material zurückgriff, habe ihn dies zu der Idee der Sozialen Plastik, „regelrecht getrieben“ (Stachelhaus, 2013, S. 16). Dies war für ihn eine Botschaft von Wilhelm Lehmbruck selbst (ebd.).

Seit 1945 beschäftigte sich Beuys intensiv mit den Schriften von Rudolph Steiner (Weber, 1991, S. 27). Dieser prägte die Anthroposophie, in dem er davon ausging, dass diese nicht die „(...) Weisheit vom Menschen (...), sondern Bewußtsein seines Menschentums“ (Kugler, 1983 zit. in Weber, 1991, S. 41) ist. Steiners erkenntnistheoretischer Ansatz basierte auf den naturwissenschaftlichen Studien von Johann Wolfgang von Goethe, aus denen er zu der

Überzeugung gelangte, dass dieser eine Möglichkeit zur Erforschung des Organischen und somit eine Verbindung von Natur und Geist aufgezeigt hatte (Weber, 1991, S. 31). Grundlage von Steiners Anthroposophie war die Welt aus einem Grundprinzip heraus zu erklären: dem Denken. Steiner kam zu der Erkenntnis, dass in jedem Menschen Fähigkeiten verborgen sind, durch die er „Erkenntnisse über höhere Welten“ (Stachelhaus, 2013, S. 49) erlangen könne. Dies bestätigte Beuys schlussendlich darin, dass jeder Mensch ein Künstler sei (Stachelhaus, 2013, S. 49). Rudolph Steiner verfolgte einen Denkansatz, der sich am Individuum orientierte (Weber, 1991, S. 45). Beuys erkannte in diesen Ansichten einen Ansatz, der sich unmittelbar und praktisch auf die Wirklichkeit bezog (Weber, 1991, S. 27). Steiner hatte 1919 in einem Aufruf an das deutsche Volk den Versuch unternommen, den sozialen Organismus auf einer völlig neuen Grundidee aufzubauen (Zumdick, 1995, S. 142). Die Idee des Dreigliederungsmodells Steiners, die an die Forderungen der Französischen Revolution anknüpfte, lieferte die Voraussetzung für „Gleichheit von Staat und Recht, Brüderlichkeit in der Wirtschaft und Freiheit des Geistes“ (Stachelhaus, 2013, S. 47). Sein Grundgedanke war, alle im Staat existierende Systeme so zu organisieren, dass die Würde aller Menschen sichergestellt wäre. Seine Forderung bezog sich nun mehr darauf, das soziale Leben in drei Bereiche, Geistesleben, Rechtsleben und Wirtschaftsleben, zu gliedern. Die uneingeschränkte Macht des Staates, sollte von den Menschen nicht länger anerkannt werden. Steiners Motivation war die Gesundung des sozialen Lebens (Weber, 1991, S. 49).

Unter den ersten Komitee-Mitgliedern von Steiners Aufruf war Wilhelm Lehmbruck aufgeführt. Lehmbruck, der unter seinen Kriegserfahrungen litt, hatte sich zu den oft nicht anerkannten Ideen Steiners bekannt, eine Organisation aufzubauen, die wie Beuys meinte „wirksam einen neuen sozialen Organismus begründen sollte“ (Stachelhaus, 2013, S.16) und dann noch im selben Jahr des Aufrufs sein Leben beendet (Zumdick, 1995, S. 142). Mit der Unterzeichnung des Aufrufs war Beuys der Überzeugung, habe Lehmbruck die *Flamme* weitergegeben. (ebd.). Wie bereits erwähnt, sah Beuys diese *Flamme* in einer Skulptur Lehmbrucks und deutete sie als „innere Botschaft“ (Schirmer, 2006, S. 29) Lehmbrucks an die Menschheit, was in seiner Rede noch einmal deutlich wird:

„(...) das Weiterreichen der Flamme in eine Bewegung hinein, die auch heute noch notwendig ist und die auch heute viele Menschen wahrnehmen sollten als eine Grundidee zu Erneuerung des sozialen Ganzen, der zur „Sozialen Skulptur“ führt“ (Schirmer, 2006, S. 25).