

Des Kaisers neue Kleider oder die FKK-Kunst

Ein Beitrag zum Phänomen Joseph Beuys

Wir möchten alle an Kunst interessierten Leser – und welcher unserer Leser sollte das nicht sein? – auf den folgenden Artikel ausdrücklich aufmerksam machen. Er leuchtet anhand des Schaffens von Beuys im Zusammenhang mit Ideen von Friedrich Schiller und Rudolf Steiner in grundsätzliche Bereiche hinein. Weitere Betrachtungen zum Thema Kunst werden folgen. Die abgebildeten Werke stammen von einem zeitgenössischen Künstler, der erst nach seinem kurz bevorstehenden allgemeinen Durchbruch genannt sein möchte ...

Die Redaktion

Es gibt verschiedene Arten von Märchen. Drei Arten möchte ich unterscheiden: die erinnernden, die mahnenden und die prophetischen. Die erinnernden Märchen halten alte Weisheiten, Geschehnisse der Vergangenheit, Marksteine in der Entwicklung der Menschheit fest. Die mahnenden Märchen sind Ausdruck der Volksphantasie für gegenwärtige Vorgänge. Die prophetischen Märchen greifen Zukünftiges voraus. Hans Christian Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern ist in meinen Augen ein solches prophetisches Märchen. Es scheint seine volle Aktualität erst im Hinblick auf die Kunstentwicklung im zwanzigsten Jahrhundert gewonnen zu haben und wird daher immer wieder bei der Beurteilung von neuerer Kunst herbeigezogen.

Das Märchen erzählt von einem Kaiser, der sich von zwei Betrügern gegen großzügige Bezahlung Kleider schneidern lässt. Diese Kleider sollen nach den Worten der Betrüger an Schönheit der Muster und der Farben alles je Geschaffene übertreffen, aber für denjenigen unsichtbar sein, der übermäßig dumm oder seines Amtes unwürdig ist. Da niemand, und schon gar nicht der Kaiser, als dumm oder unwürdig dastehen möchte, tun alle so, als ob sie die Kleider sehen würden, obwohl die betrügerischen Schneider gar keine angefertigt haben. Als der Kaiser in den nicht vorhandenen Kleidern innerhalb einer festlichen Prozession schreitet, sagt ein Kind, was niemand zu sagen wagte: «Aber er hat ja gar nichts an!»

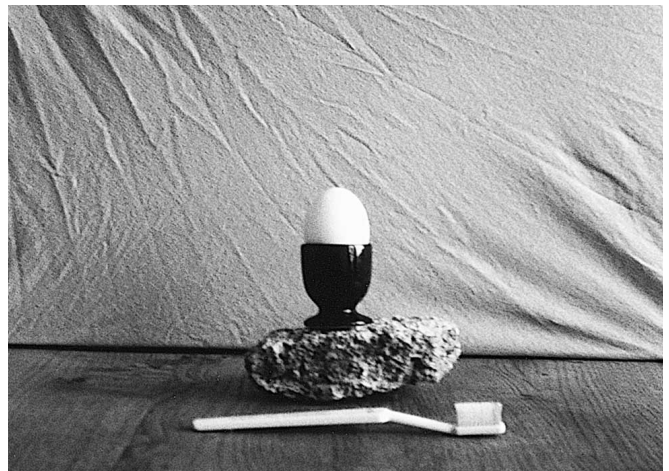
Auch der Künstler ist ein Schneider. Er soll der Seele Kleider geben, damit sie das Dasein im Leib leichter ertrage. Leider lässt sich die Seele wie der Kaiser im Märchen leicht täuschen. Sie schaut dann nicht darauf, was an wirklich Geschaffenem vorhanden ist, sondern gibt sich zufrieden mit Vorstellungen, die den Blick von der vorhandenen Blöße abhalten. Man kann in einem sol-

chen Fall von einer unfreiwilligen Freikörperkultur-Kunst (kurz: FKKK) sprechen.

Unter Joseph Beuys' Werken und Aktionen gibt es viele, die diesen FKKK-Charakter haben. Er setzt den Menschen Dinge vor (z.B. Fett, Filz, Baumstämme, Steine etc.), die ihnen nur dadurch etwas sind, dass sie sich etwas dazu denken, denn die Dinge selbst sind nicht umgestaltet, sondern nur in Hinblick auf ihre äußere Beziehung zu der Umgebung in einen anderen Zusammenhang gebracht.

Zur Verdeutlichung sei hier ein frei erfundenes Beispiel gegeben: das Frühstücksei auf dem Frühstückstisch ist keine Kunst – das Frühstücksei in einer ungewohnten Umgebung, z.B. auf einer Granitplatte innerhalb eines Museums ist Kunst. Kombiniert man damit noch einen anderen Gegenstand, z.B. eine Zahnbürste, so ist der Weg frei für großartige Philosophien wie beispielsweise den Zusammenhang der Reinheit oder Reinigung, wie sie die Zahnbürste repräsentiert, mit dem Eiweiß und damit mit dem beseelten Leben; über die Urei(n)heit, wie sie von der Eiform verbildlicht wird, die nur durch Reinigung der Seele (Zahnbürste!) gefunden werden kann ... über die Rolle der zugrunde liegenden Steinplatte und ihrer Nähe zum tragenden, väterlichen Urgrund der Welt ... über die Verbindung von Ei, Zahnbürste und Steinplatte zur göttlichen Trinität und zu der Dreiheit von Bewusstsein, Leben und Form und so weiter und so fort – Und doch ist trotz aller schönen Reden und Gedanken kein Stückchen der Erde verwandelt worden. Die Dinge wurden nur umgruppiert.

Hierin kann man eine Schwäche dem Stoff gegenüber sehen. Mit dieser Schwäche steht Beuys nicht allein, sie ist geradezu ein Merkmal vieler Kulturerzeugnisse des

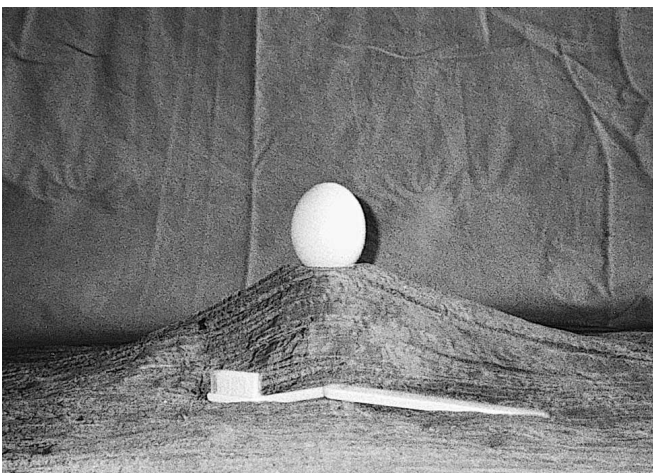


Ei und Zahnbürste – im Normalzustand ...

zwanzigsten Jahrhunderts. Doch dank der Zuhilfenahme von Ideen, die Beuys aus der Anthroposophie entliehen hat, konnte er wie kein Anderer diese Schwäche durch die begrifflichen Beigaben zu seinen Werken kompensieren. Er war sozusagen der Schneider, der die nicht vorhandenen Kleider dank der Anthroposophie am schönsten und interessantesten schildern und anpreisen konnte.

Diese Schwäche dem Stoff gegenüber zeigt sich bei Beuys schon früh. Man vergleiche seine mit dünnen Linien gezeichneten Werke beispielsweise mit der berühmten «Sternennacht» (auch «Zypressen und Dorf» genannt) von Vincent van Gogh. Während van Gogh ein Künstler ist, der mit viel Stoff arbeitet und diesen Stoff auch verwandeln kann (es gelingt ihm, mehrere Millimeter dicke Ölschichten in Bewegung zu bringen), arbeitet Beuys mit einem Minimum an Stoff, mit der Linie, durch die sich die Malerei dem Gedanklichen nähert. In Anlehnung an Schiller könnte man sagen: Beuys vermeidet soweit als möglich die Auseinandersetzung mit dem Stofftrieb. So vermag er die Formkraft nicht an den Stoff heranzuführen. Zwischen beiden bleibt eine Kluft bestehen. Die Konsequenz davon ist letzten Endes das Unverwandeltlassen des Stoffes. Der Formtrieb, der von seiner Aufgabe den Stoff zu bezwingen, befreit ist, wird dann vom Denken aufgesaugt, wird zur begrifflichen Erklärung.

Wie wirkt denn diese Schwäche auf Seele und Geist des Menschen? Die Seele, die sich ihre Ohnmacht dem Stoff gegenüber nicht eingestehen will, lenkt sich ab mit einem spielenden Kombinieren der verschiedensten Gegenstände. Der Geist des Menschen, der sich im Stoff nicht mehr betätigen kann, wird in sich selbst zurückgehalten. Er kann faszinierende Gedankengebäude bauen, die er mit den unverwandelten Gegenständen in Verbindung bringt. Der philosophische Unterbau zu einem solchen «Kunstwerk» kann derart brilliant sein,



... und im Zustand der Erhabenheit

dass sich die Seele der Inkongruenz zwischen Gedanken und tatsächlich Vorhandenem, durch diese Brillanz geblendet, nicht bewusst wird.

Über eine an der Wand angebrachte Fettecke, über Filzmatten, die in einer bestimmten Weise gruppiert sind und dergleichen lässt sich viel, lässt sich sogar Begeistertes denken. Für einen Menschen, der nichts von diesen Philosophien weiß, ist die Fettecke aber eben doch nur eine Fettecke. Anders verhielte es sich, wenn die Substanzen zu Skulpturen oder Ähnlichem umgearbeitet worden wären. Das Sinnliche hätte dann ein Kleid, das ihm vom Ideellen verliehen worden wäre. Die Arbeit der Schneider hätte dann zu einem sinnlich wahrnehmbaren Ergebnis geführt.

Dass die Substanzen nicht mehr verwandelt, sondern nur in Bezug auf die äußere Lage in einen anderen Zusammenhang gebracht werden, spricht von dem Denken, das in sich keine Schöpferkraft mehr spürt, das sich im Kombinieren von Vorhandenem erschöpft. Der Unterschied zwischen dem schöpferischen Denken, welches in das Wesen der Dinge einzudringen vermag und demjenigen Denken, dem das Innere der Dinge unerschaffbar ist, das immer an der Oberfläche haften bleibt, zeigt sich hier. Diese Schwäche des Denkens verdanken wir derjenigen Wesenheit, die sich im Materialismus ausdrückt. Eine solche Kunst ist das Kind des Materialismus, unabhängig davon, welche Gedanken dem «Werk» als Erklärung beigegeben worden sind. Diese Gedanken mögen der Anthroposophie entnommen sein; die Diskrepanz zwischen ihnen und dem sinnlich Wahrnehmbaren ist aber das Stirnmal des Materialismus. Wenig Beachtung fand in diesem Zusammenhang bisher nicht nur die Nähe der Beuys'schen Werke und Ideen zur Fluxusbewegung, sondern auch zum sogenannten Futurismus, wie er als ungeschminktester Ausdruck des Materialismus in den ersten zwanzig Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts insbesondere in Italien und Russland aufkam. Diese Fratze, die sich im Futurismus unverhüllt zeigte, blitzt in der weiteren Kulturgeschichte, wenn auch geschminkt und mit schönen Worten überdeckt, immer wieder hinter den Kulturleistungen auf. (Man vergleiche dazu auch als ein relativ offensichtliches Beispiel die «Musique concrète» des P. Schaeffer mit den Werken und Ideen von F.T. Marinetti und L. Russolo, den Hauptvertretern des italienischen Futurismus bzw. «Bruitismus».)

Das Ganze hat aber auch eine menschenkundliche Dimension. Was als grauenvolle Schreckensvision vor unserem Seelenblick stehen kann: dass die Menschen durch eine entsprechende Ernährung und andere verhärtende Einflüsse ihre Leiblichkeit so sehr verhärten,

dass die Seele nicht mehr eingreifen kann in die Leiblichkeit, dass sie ihr Dasein sozusagen über dem Leib wie über einer Schlacke schwebend fristet, dieses greift Beuys in seiner «Kunst» voraus. Die Seele kann den Stoff nicht mehr verwandeln, sie kann ihn nur noch anders kombinieren und gruppieren. Über diesem nicht verwandelten Stoff schwebt ein Netz von Gedanken, das unfähig ist, derart tief in den Willen zu strahlen, dass dadurch eine Verwandlung des Stoffes möglich wäre. Dieses Gedankennetz ist in seiner Schwäche doch stark genug, um den vom Fühlen und Wollen losgelösten Gedankenteil des Betrachters zu fangen, und ihm gedankliche Ersatznahrung zu bieten. Er wird damit darüber hinweggetäuscht, dass sein empfindender Mensch in Wirklichkeit leer ausgeht. Im Genuss der «Kunst» von

Beuys üben wir uns in dieser Vorausnahme eines Zustandes, den wir niemals wollen dürfen: dass unser Denken sich selbst genießend über einem restlichen Menschen schwebt, in dessen Gefüge es nicht mehr eingreifen kann. Das Band zwischen dem Willen, der in den Stoff einwirken kann, und dem Denken ist gerissen. Die Bruchstelle ist die menschliche Mitte. Das Fühlen ist in seinen Kräften so geschwächt und ausgehöhlt, dass es nicht wahrnimmt, dass es vom «Kunstwerk» her nichts empfängt, sondern nur vermittelt des Denkens. Gedachtes und Getanes klaffen auseinander – doch die Seele merkt es nicht. In diesem Sinne gesehen ist Beuys eine tragische Erscheinung.

Johannes Greiner, Riehen

Zwei grundsätzlich entgegengesetzte Kunst- auffassungen

Am 9. November 1888 hielt Rudolf Steiner im Wiener Goethe-Verein einen Vortrag über «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik». Darin wehrt er sich entschieden gegen die auf F.W.J. Schelling fußende, und von G.F.W. Hegel, F.Th. Vischer u.a. gleichermaßen vertretene Ansicht, das Schöne entstünde durch den Ausdruck der Idee, der Wahrheit im Sinnlichen. Die Aufgabe der Kunst bestünde demnach darin, Ideen zu veranschaulichen. Je klarer die Idee zum Ausdruck gebracht würde, je vollkommener wäre ein solches Kunstwerk. Dieser Weg führt zum Symbol, zur Allegorie. Eine Allegorie hat ihre Bedeutung durch dasjenige, was sie darstellt. Sie ernährt sich gewissermaßen von der Größe und Kraft der dahinterstehenden Idee. Wenn heute die Wandtafel-

Wie die Seele aus dem Antlitz leuchtet und die Gestalt verklärt, so bricht im echten Kunstwerk der Strahl des Idealen durch die sinnliche Hülle und verleiht diesem jene Schönheit, die dem Auge des Beschauers Genuss bereitet.

Aristoteles

Das Schöne ist nicht das Göttliche in einem sinnlich-wirklichen Gewande; nein, es ist das Sinnlich-Wirkliche in einem göttlichen Gewande. Der Künstler bringt das Göttliche nicht dadurch auf die Erde, dass er es in die Welt einfließen lässt, sondern dadurch, dass er die Welt in die Sphäre der Göttlichkeit erhebt.

Nicht der Idee sinnliche Gestalt zu geben, ist die Aufgabe des Künstlers, nein, sondern das Wirkliche im idealen Lichte erscheinen zu lassen. Das *Was* ist der Wirklichkeit entnommen, darauf aber kommt es nicht an, das *Wie* ist Eigentum der gestaltenden Kraft des Genius, und *darauf kommt es an*.

Rudolf Steiner, GA 271.

zeichnungen Rudolf Steiners in Ausstellungen präsentiert werden, als ob sie Kunstwerke wären, so steht jene Kunstauffassung dahinter, die das Wesen des Ästhetischen darin sieht, die Idee in Form der sinnlichen Erscheinung darzustellen. Rudolf Steiner fordert von der Kunst aber gerade das Umgekehrte: nicht die Idee in Form der sinnlichen Erscheinung, sondern die «sinnliche Erscheinung in der Form der Idee»¹. Wenn der Künstler ein Schneider ist, so soll er nicht der Idee als dem Himmlischen, dem Göttlichen ein irdisches Kleid schneiden, sondern das Irdische, das sinnlich Wahrnehmbare in ein Kleid hüllen, das aus Ideellem, aus Göttlichem gewoben ist. Das Irdische erscheint den Sinnen dann so, als wäre es von einer höheren Welt. Indem der Künstler das Sinnliche in solcher Art in einen Schein des Übersinnlichen kleidet, verleiht er gleichzeitig auch der Seele des Betrachters Kleidung. Denn die Seele, die ja nicht der physischen Welt entstammt, kann die Erinnerung an die geistige Heimat als wärmenden Beistand, als Kleidung empfinden.

Uns rührt das Anschauen jedes harmonischen Gegenstandes, wir fühlen dabei, dass wir nicht ganz in der Fremde sind, wir wännen einer Heimat näher zu sein, nach der unser Bestes, Innerstes ungeduldig hinstrebt.

J.W. v. Goethe

Als Geste beinhaltet die Kunst das Aufheben und Emportragen des Irdischen. Durch die Verwandlung der Erscheinungsform wird das Sinnliche dem Übersinnlichen angenähert. Dieser Vorgang kann bildlich vorgestellt werden als eine nach oben strömende Säule. Es gibt ein Gebiet, wo das Umgekehrte seine Berechtigung hat, wo die Säule steht, die nach unten strömt. Das ist das Gebiet des Religiösen. Das Urbild der Religion ist der Gott, der in einen irdischen Leib, in ein sinnliches Gewand tritt. Er ist das Übersinnliche, das im sinnlichen Kleid erscheint. Daran anlehnend liegt die Berechtigung des Symbolischen im Kultus, denn das Symbol ist immer das Erscheinen eines Ideellen im sinnlichen Kleid. Hier liegt in meinen Augen der Grund, warum Joseph Beuys, der ja ein eminentere Vertreter der von Schelling, Hegel, Vischer und anderen deutschen Idealisten eingeschlagenen «allegorisch-symbolischen» Kunstrichtung ist, gerade bei religiös orientierten Menschen großen Anklang findet (siehe z.B. Volker Harlan, *Was ist Kunst? – Werkstattgespräch mit Beuys*).

Die beiden Säulen, die aufwärtsströmende und die abwärtsströmende, müssen aber auseinander gehalten werden. Die Kunst wird sonst zur symbolischen Illustration, der religiöse Kultus zur Oper. Kunst und Religion dürfen sich wohl verbinden, aber nicht durch ein Durcheinanderwerfen der Säulen, sondern durch ein drittes Element, durch den berühmten Querbalken, der schon die Säulen des salomonischen Tempels verbinden sollte. (Damals wurde das schöne Werk durch die drei üblen Gesellen, den Repräsentanten der noch unharmonisch entwickelten Seelenkräfte, vereitelt. Sie schnitten den Balken zu kurz. Sie arbeiteten, als ihr Meister schlief. Der Meister ist das Ich, das Denken, Fühlen und Wollen zusammenhalten und lenken soll.)

Das Zusammenweben von Idealem, von Übersinnlichem und Natürlichem wurde schon von Aristoteles und seither immer wieder als charakteristisch für die Kunst erklärt. Von Schelling wurde dieses Zusammenweben zuerst so gedeutet, dass sich das Ideale in sinnlichem Kleid auslebt. Rudolf Steiner bricht, anknüpfend an Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung* und an Goethe, radikal mit dieser Linie, die zur Allegorie, zum Symbol führt, und zeichnet dagegen eine andere Linie,

die ein «Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen» fordert. Beuys war es nicht möglich, in dieser Richtung etwas zustande zu bringen. Er musste den Kunstbegriff Steiners verändern, damit er auf seine Erzeugnisse passte. Man nennt das den erweiterten Kunstbegriff. Es ist aber nicht eine Erweiterung des Steinerschen Kunstbegriffes, sondern ein Anknüpfen an diejenige Wegrichtung, dem Rudolf Steiner die seine, auf Goethe und Schiller bauende, entgegengesetzte.

Johannes Greiner, Riehen

1 Rudolf Steiner, «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik», in GA 271.

Die Wirklichkeit in neuer Gestalt

Die Kunst suche nur zu veranschaulichen, was die Wissenschaft unmittelbar in der Gedankenform zum Ausdruck bringt. Friedrich Theodor Vischer nennt die Schönheit «die Erscheinung der Idee» und setzt damit gleichfalls den Inhalt der Kunst mit der Wahrheit identisch. Man mag dagegen einwenden, was man will; wer in der ausgedrückten Idee das Wesen des Schönen sieht, kann es nimmermehr von der Wahrheit trennen. Was denn die Kunst neben der Wissenschaft noch für eine selbständige Aufgabe haben soll, ist nicht einzusehen. Was sie uns bietet, erfahren wir auf dem Wege des Denkens ja in reinerer, ungetrübter Gestalt, nicht erst verhüllt durch einen sinnlichen Schleier. Nur durch Sophisterei kommt man vom Standpunkte dieser Ästhetik über die eigentliche kompromittierende Konsequenz hinweg, dass in den bildenden Künsten die Allegorie und in der Dichtkunst die didaktische Poesie die höchsten Kunstformen seien. Die selbständige Bedeutung der Kunst kann diese Ästhetik nicht begreifen. Sie hat sich daher auch als unfruchtbar erwiesen.

Merck bezeichnet einmal Goethes Schaffen mit den Worten: «Dein Bestreben, Deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug.» Damit ist ungefähr dasselbe gesagt wie mit Goethes Worten im zweiten Teil des *Faust*: «Das Was bedenke, mehr bedenke Wie.» Es ist deutlich gesagt, worauf es in der Kunst ankommt. Nicht auf ein Verkörpern eines Übersinnlichen, sondern um ein Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen. Das Wirkliche soll nicht zum Ausdrucksmittel herabsinken: nein, es soll in seiner vollen Selbständigkeit bestehen bleiben; nur soll es eine neue Gestalt bekommen, eine Gestalt, in der es uns befriedigt.

Rudolf Steiner, «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik», in GA 271.