




Joseph Beuys und sein ethi-
sches Verunreinigungsprinzip

In Bezug auf seine Aktion >Eurasienstab<

Hashim Al-Azzam

ORCID[®]

Hashim Al-Azzam  <https://orcid.org/0000-0003-1670-489X>



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008972>

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Hashim Al-Azzam

Illustration: Hashim Al-Azzam

Lektorat: René Henoeh

Inhalt

Abstrakt.....	4
Beschreibung und Aktionssymbolik.....	5
Zwischen Mimesis und Rationalität.....	6
Ost und West.....	8
Transkulturalität.....	10
Element 3.....	11
Verunreinigung als ein ethisches Prinzip.....	12
Literaturliste.....	16
Abbildungsnachweis.....	17

Abstrakt

Beuys' künstlerisches Schaffen gewinnt erneut eine Aktualität. Ich kann sogar feststellen, dass kein Tag in Deutschland vergeht, ohne dass der Name Beuys erwähnt wird. Carl-Peter Buschkühle bezeichnete ihn in seinen Seminaren und Vorträgen als den „Heiligen Joseph Beuys“. Dabei bezieht sich diese Bezeichnung auf den Künstler selbst und nicht auf eine religiöse Bedeutung, obwohl es viele Vorwürfe gab, die versuchten, Beuys' Kunst in den Schatten der anthroposophischen Esoterik zu stellen. Trotz dieser Anschuldigungen ging Beuys künstlerisch gegen die Sehnsüchte nach religiösen, ideologischen und kulturellen Reinheitsprinzipien vor, indem er sie in seinen Aktionen herausforderte. Tatsächlich strebte Beuys danach, durch Kunst das reine Handeln zu verunreinigen und eine kreative Ethik zu bilden. Im vorliegenden Aufsatz wird sein Verunreinigungsprinzip näher betrachtet.

Joseph Beuys und sein ethisches Verunreinigungsprinzip: In Bezug auf seine Aktion >Eurasienstab<



Abbildung 1: Joseph Beuys' *Eurasienstab 82 min fluxorum organum* wurde zum ersten Mal im Jahr 1967 in Wien vorgeführt. Am 09. Februar 1968 fand die ikonische Aktion von Joseph Beuys und dem Musikanten Henning Christiansen in der Galerie Wide White Space in Antwerpen statt.

Beschreibung und Aktionssymbolik

Beuys führt den Kupferstab in liturgischer Gestik durch einen Raum, der zuvor mit bestimmten Elementen (Filz, Fettstücken und einer Fettecke) präpariert wurde (Abb. 1). Die Aktion folgt einem genau berechneten Zeitablauf, und Beuys orientiert sich dabei an seiner Armbanduhr. Der Kupferstab wird entsprechend der Musik in verschiedene Richtungen bewegt, wobei die gekrümmte Spitze des Stabes auf den Künstler selbst ausgerichtet ist. Schließlich richtet Beuys den Stab auf die Fettecke und hinterlässt die Inschrift „Bildkopf-Bewegkopf. Der bewegte Isolator“ auf dem Fußboden. Joseph Beuys hat seinen gebogenen >Eurasienstab< jeweils in alle vier Himmelsrichtungen, abwechselnd von oben nach unten, entsprechend der Musik bewegt. Beuys beabsichtigte mit den Bewegungen des Stabes eine symbolische Darstellung bestimmter Konzepte. Die vertikale Achse des Stabes symbolisiert die Verbindung von Geist (Himmel) und Materie (Erde). Während sich der Stab horizontal bewegt, repräsentiert dies die Zeitachse zwischen Ost und West bzw. Vergangenheit

und Zukunft. Beuys verwendet diese Bewegungen, um kulturelle Kontraste zwischen östlichen und westlichen Traditionen darzustellen: meditative Intuition versus rationale Wissenschaftlichkeit. Er strebt danach, die Himmelsrichtungen in eine Verbindung zu setzen, die durch seine künstlerische Aktion und die Bewegung des Stabes ausgedrückt wird.¹ In-Verbindung-setzen heißt in diesem Zusammenhang, dass solche Gegensätze und Widersprüchlichkeiten in Begegnung und in Streit gebracht werden. Kunst gilt für Beuys als Ort der kulturellen Vielfalt und sich daraus ergebene Transformation. Transformation ist in diesem Sinne gleich Transkulturalität.

Zwischen Mimesis und Rationalität

Beuys' Aktion kann als Ready-made eingeordnet werden, dennoch lässt sich ein mime-tisch-konstruktiver Habitus reflektieren. Zugleich hat Beuys' Werk einen universalen Charakter. Beuys erstrebte, den Kunstbegriff zu erweitern, der über kulturelle und zeitliche Grenzen hinweg verständlich ist. In dieser Hinsicht knüpfte er an das Wirken der Renaissance-Künstler an, die ebenfalls bestrebt waren, universelle Wahrheiten und menschliche Erfahrungen in ihren Werken zu vermitteln. In Beuys' Schriften und Äußerungen tauchen Begriffe wie „Intuition und Rationalität“ auf. Bei ihm erscheinen Intuition und Rationalität sowohl verbunden als auch widersprüchlich und ambivalent. Dies beschreibt einerseits die Essenz und den Ausdruck seiner einzelnen Elemente, andererseits seine dialektische Methodik sowie die mimetische Wirkung und Intention der Elemente und seines künstlerischen Handelns während der Aktion. Durch sein intensives Handeln, seine Konzentration und seelische Vertiefung in die Aktion zielt Beuys darauf ab, eine neue offene Dialektik herzustellen. Beuys strebt danach, durch seine künstlerische Tätigkeit einen spirituellen Zustand zu erreichen, indem er rational und intuitiv mit dem Stab interagiert. Während er den Stab bewegt, denkt und handelt er zugleich und integriert dabei seine intuitive und rationale Herangehensweise zu einem ganzheitlichen Denken. In dem intuitiv-rationalen Verhalten, begleitet von Musik, den ausgewählten Substanzen und Kompositionen aus der Realität, versucht Beuys, das Naturschöne zu erfassen, das sich aus Widersprüchen und Kontrasten ergibt, wie zum Beispiel zwischen Vertikalem und Horizontalem, Organischem und Anorganischem, Geistigem und Materiellem, Kaltem und Warmem, Hörbarem und Sichtbarem usw. Diese gesamte Einheit befindet sich in einem fortwährenden Bewegungsprozess, der eine gewisse Rätselhaftigkeit mit sich bringt und den Betrachter dazu anregt, an-

¹ Vgl. hierzu Scheede, M. U.: Joseph Beuys: Die Aktionen, 1994, S. 186 ff.

ders als nur intellektuell zu denken. Adorno sagt: „Offenbar ist der immanente Scheincharakter der Werke von einem Stück wie immer auch latenter Nachahmung des Wirklichen, und darum von Illusion, nicht zu befreien. Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert.“² Adorno weist darauf hin, dass Kunstwerke einen inhärenten Charakter des Scheins haben. Das bedeutet, dass sie eine gewisse Oberflächlichkeit oder Illusion enthalten, die von ihrer eigentlichen Natur abweicht. Kunstwerke sind nicht unmittelbar mit der Realität identisch, sondern bieten eine Art künstlerische Repräsentation oder Interpretation. Er argumentiert, dass Kunstwerke oft eine verdeckte (latente) Form der Nachahmung der Realität beinhalten. Auch wenn diese Nachahmung nicht offensichtlich ist, existiert sie im Hintergrund. Künstler ahmen in gewisser Weise die Realität nach, indem sie sie durch ihre eigene kreative Linse filtern und interpretieren. Der Scheincharakter und die Nachahmung der Natur führen zu einer Illusion in den Kunstwerken. Adorno behauptet, dass diese Illusion nicht aus den Werken entfernt werden kann. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Trennung von Kunst und Realität nicht vollständig möglich ist, da die Illusion in den Werken verankert bleibt. Sämtliche Elemente, sei es Form, Material, Geist oder Stoff, die in Kunstwerken vorhanden sind, stammen nach Adorno aus der Realität. Kunstwerke sind in gewisser Weise ein Produkt der Emigration von Realität in die Welt der Kunst. Die Realität wird in den Werken transformiert und entäußert sich ihrer ursprünglichen Form. Adorno schreibt: „Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.“³ Adorno betont, dass die Aufgabe der Kunst nicht darin besteht, die Natur oberflächlich zu imitieren, vielmehr das Wesen des Schönen in der Natur zu erfassen. Dies erfordert möglicherweise eine sorgfältige und genaue Auseinandersetzung mit dem, was in den Gegenständen schwer zu definieren ist (das Rätselhafte), und die Fähigkeit der Kunst, das Unbestimmte auszudrücken. Anders ausgedrückt, das Rätselhafte der Handlungen von Beuys eröffnet eine transzendente, meditative Dimension, die ständig rational hinterfragt wird. Diese kann historisch betrachtet eine östliche Perspektive einnehmen. Sein Werk ermöglicht eine symbolische und methodische Reflexion über die Beziehung zwischen Ost und West. Er war daran interessiert, die Verbindung zum Osten wiederherzustellen, eine Verbindung, die seit dem Aufkommen des Kapitalismus ihre ursprünglichen Wurzeln und ihre mystische Tiefe verloren

² Adorno, T.: Ästhetische Theorie, 1970, S. 158.

³ Zit. n. Stein, S.: Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos, 2008, S. 6, in: Kunsttexte.de, unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8077/stein.pdf?sequence=1>

hat. Es geht dabei nicht um eine bloße Sehnsucht, sondern um eine tendenzierte kulturelle Transformation.

Ost und West

Joseph Beuys' Aktion „Eurasienstab“ war auf eine Synthese zwischen Europa und Asien bzw. Ost und West sowie deren bevorzugten Geistigkeiten gerichtet. Dabei legte er besonderes Augenmerk auf die Herausforderungen, die aus der „Sinneskrise“ resultierten, die seiner Ansicht nach eine Folge des Kulturalismus, der Starrheit der Kulturen und deren Denkfehler war. Beuys setzte diese Aktion ein, um gegen diese Trennungen zu protestieren und sich für eine Synthese auszusprechen. Insbesondere kritisierte er die materialistische Dominanz im Westen, die aus der klar definierten Trennung zwischen Ost und West hervorging. Diese materialistische Ausrichtung führte nach Beuys zu einer Unterdrückung der Menschheit durch kapitalistische wirtschaftliche Mächte.⁴ Joseph Beuys argumentierte, dass die Spaltung zwischen den Kulturen durch Kunst geheilt werden kann, indem die Fähigkeiten und Werte beider Welten wieder in wechselseitige Beziehung gebracht werden. Seiner Ansicht nach sollte die Schizophrenie zwischen übersinnlichen und physischen Realitäten überwunden werden, um eine neue Kulturepoche einzuleiten.⁵ Beuys hatte die Vorstellung, dass die meditative Intuition des Ostens und die wissenschaftliche Rationalität des Westens, die eindimensional und nicht entwicklungsfähig geworden und dadurch in Krise geraten ist, durch Kunst miteinander verschmelzen sollten, um eine weiterentwickelte Form der Kultur und Demokratie zu erreichen. Diese Vision einer eurasischen Synthese betrachtete er als eine utopische Zukunftsperspektive. Eugen Blume, ein Kurator in Museen, erläuterte, dass Beuys bereits im Jahr 1967 eine utopische Form der Internationalität skizziert habe, die er als den Staat „EURASIA“ bezeichnete.⁶ Für Joseph Beuys stand der Osten symbolisch für eine Kultur der Spiritualität und religiösen Traditionen, während der Westen für ihn eine Kultur der Wissenschaft und der materiellen Fortschritte repräsentierte. Die Unterschiede in diesen kulturellen Ausrichtungen führten zu einer Dichotomie, die Beuys jedoch durch die Zusammenführung geistiger Fähigkeiten überwinden wollte. Er

⁴ Vgl. Beuys, J.: Frühstücksgespräch 1&2, 1985, auf: Youtube, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtgiKWpMrMM>

⁵ Vgl. Bunge, M.: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys, 1996, S. 270.

⁶ Vgl. Über Beuys: Eurasienstab, 1967, Youtube, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=aDh-fscHDzNs&t=820s>

strebte nach einer Einheit, in der sowohl spirituelle Intuition als auch rationale Denkweise ebenso wie Vergangenheit und Zukunft in Einklang gebracht werden sollten.

Die östliche Spiritualität und westliche Wissenschaftlichkeit gelten aufgrund ihrer kulturellen Eigenheiten als gegensätzlich, sie haben aber die Fähigkeit und die Notwendigkeit, sich zu einer kreativen Form von Bildung, Weisheit und Wissenschaftlichkeit zu transformieren und zu synthetisieren.⁷ Joseph Beuys sah Intuition und Rationalität als inhärente Fähigkeiten jedes menschlichen Individuums, die in der Kunst in eine wechselseitige Beziehung gesetzt werden können. Er glaubte, dass die Krise durch die Anwendung und Vereinigung dieser Pole bewältigt werden kann.⁸ Die Verwendung des Stabes in Beuys' Aktion kann symbolisch als Versuch interpretiert werden, eine Synthese zwischen den spirituellen Kräften des Ostens und der Wissenschaftlichkeit des Westens herbeizuführen. Indem er diesen Stab von Ost nach West bewegt, vermittelt Beuys die Idee, dass diese geistigen Qualitäten keine geografischen Grenzen kennen.⁹ Joseph Beuys sieht das Künstler-Subjekt als einen Akteur, dem es obliegt, geistige Aktivitäten durch das Kunstwerk zu fordern und hervorzurufen. In diesem Prozess überwinden Geist und Idee die Grenzen der Materie und vermischen sich durch die kreative Handlung des Künstlers miteinander, um eine neue Form zu erschaffen. Beuys hat diese spezifische Beziehung zwischen Geist und Materie unter dem Begriff der Ästhetik erklärt, indem er sagte: „Ästhetisch ist immer etwas, wo Stoffliches durchsetzt ist mit etwas Geistigem, wo wieder beide Geistzustände sich gegenseitig durchdringen.“¹⁰ Beuys betrachtet die Materie als eine Art Konditionierung des Geistes, wodurch er auf die wechselseitige Beeinflussung von Geist und Materie hinweist. Diese Betrachtungsweise unterstreicht die transformative Kraft der Kunst, die dazu dient, nicht nur physische Materialien zu gestalten, sondern auch den Geist zu konditionieren und in einem wechselseitigen Austausch von Ideen und Materie eine neu geschaffene Realität zu formen. Hier stellt sich die Frage nach Gestaltungsprinzipien, Kräften oder Persönlichkeiten und zudem, ob der Mensch allein tätig ist oder mit anderen kooperiert.¹¹ Eine intuitiv-rationale Übung am Werk von Beuys lässt sich nicht nur durch sein künstlerisches Verhalten feststellen, sondern erscheint auch durch die Eigenschaften vieler Elemente und Materialien (z. B. durch organische und anorganische Gegenstände sowie Stoffe, die in den Aktio-

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. hierzu Schneede, U. M., a.a.O., S. 190 f.

¹⁰ Zit. n. Bunge, M., a.a.O., S. 270.

¹¹ Vgl. Ebd.

nen auf rätselhaft Art und Weise sichtbar werden). Beuys hat in seinen Aktionen gezeigt, wie kreativ – vom Subjekt ausgehend – eine zukünftige Welt bestehen kann.

Transkulturalität

Das Präfix deutet allein darauf hin, dass es sich um etwas handelt, das über die herkömmlichen Grenzen des Kulturbegriffes hinausgeht. Fernando Ortiz aus Kuba war der Erste, der den Terminus „Transkulturalität“ im Jahr 1940 prägte. In den frühen 1990er-Jahren erfolgte eine Neufassung durch Wolfgang Welsch, der den Begriff einer eingehenden Analyse unterzog, die historische, politische und kulturelle Aspekte berücksichtigte. Dabei richtete er sein Augenmerk auf die Ursprünge des Begriffes und seine gesellschaftliche Konzeptionierung. Welsch erkannte, dass sich Transkulturalität durch kulturelle Verflechtungen und die Überwindung nationalistischer Lebensformen entwickelt. In diesem Kontext bezeichnet Transkulturalität einen Prozess, in dem kulturelle Grenzen durchbrochen werden und eine gemeinsame kulturelle Entwicklung entsteht, die über nationale Identitäten hinausgeht. Welsch betont: „In der Epoche der Transkulturalität schwindet die Bedeutung der Nationalstaatlichkeit oder der Muttersprache für die kulturelle Formation.“¹² Die heutigen gesellschaftlichen Formen und das digitale Zeitalter werden von Welsch als geprägt durch neuartige Verflechtungen, die auf Migrationsprozessen, weltweiten Kommunikationssystemen und ökonomischen Interdependenzen basieren, beschrieben.¹³ Diese Verflechtungen manifestieren sich in sozialen Formen wie Durchmischung, Gemeinsamkeit, Austausch und Interaktion, die er als charakteristisch für eine transkulturelle Gesellschaft betrachtet. Welsch sieht in der Bewältigung zukünftiger Herausforderungen – sei es in politischer, sozialer, wissenschaftlicher, pädagogischer oder künstlerischer Hinsicht – eine entscheidende Notwendigkeit, sich aktiv der Transkulturalität zuzuwenden.¹⁴ Joseph Beuys scheint das transkulturelle Konzept, das nach Welsch durch die Heterogenität und Widersprüchlichkeit des postmodernen Kunstbegriffes potenziert werden kann,¹⁵ vorausgeahnt zu haben. Beuys war überzeugt, dass solche kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen ausschließlich durch die Kunst realisiert werden können. Damit wird die prozessuale Kraft der Kunst als ein zentraler Motor für transkulturelle Verständigung und existenzielle Kreativität bzw. Lebenskunst angesehen. Mit anderen Worten, Transkulturalität und Lebenskunst benötigen

¹² Welsch, W.: Transkulturalität: Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen, 1994, S. 235 f.

¹³ Welsch, W.: Transkulturalität, 1995, S. 2.

¹⁴ Welsch, W.: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen, 1994, S. 80.

¹⁵ Vgl. Welsch, W.: Ästhetisches Denken, 1989, S. 164.

eine gewisse ganzheitliche Denkweise und kreative Ethik, die durch die Kunst eingeschult werden kann. Beuys' Ziel war, das „Element 3“ zu erreichen.

Element 3

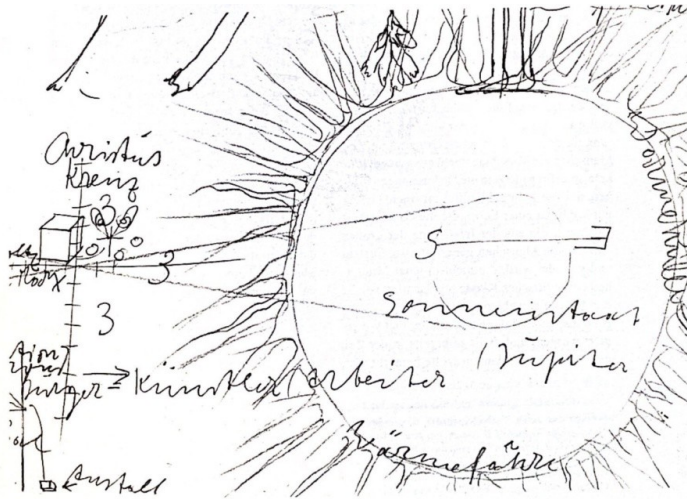


Abbildung 2: Ausschnitt aus Joseph Beuys unbetitelt [*Evolution*], Zeichnung, 1974.

Beuys präsentierte eine materiell-geistige Darstellung als Erklärung seines synthetisch-künstlerischen Konzeptes. Für ihn war die Kunst die einzige Lösung für die geistige kulturelle Krise, die er wahrnahm.¹⁶ Beuys hat in seinen Interviews immer wieder vor der Gefahr eines kapitalistischen Systems und seiner Apostel gewarnt.¹⁷ Dagegen soll ein kultureller Austausch ins politische Geschehen gebracht werden, das, was durch die Kunstimpulse erreicht und praktiziert werden kann. Damit hat Beuys die Idee eines wechselseitigen kulturellen Austausches und eine kulturelle Hybridisierung hervorgehoben. Das „Element 3“, das in seinen Zeichnungen (Abb. 2) rätselhaft und wiederholend auftaucht, soll das Resultat der Verschmelzung zweier vereinter menschlicher Welten symbolisieren. Es repräsentiert eine ideale menschliche oder kulturelle Synthese, die die geistigen Fähigkeiten des Menschen potenziert. In dem Kunstwerk wird es als eine Synthese von Intuition und Rationalität erlebt, wodurch eine ganzheitliche und bereichernde Erfahrung geschaffen wird.

Carl-Peter Buschkühle schreibt zum „Element 3“ Folgendes: „Element 3 meint zuerst und zunächst die Synthesis dieser geistigen Wurzeln der Kreativität. Der Eurasier wäre die po-

¹⁶ Vgl. Buschkühle, C.-P.: Die Welt als Spiel, 2007: I, S. 41; hierzu auch: Buschkühle C.-P.: Wärmezeit, 1997, S. 22.

¹⁷ Vgl. Buschkühle, C.-P.: Wärmezeit, 1997, S. 24 ff.

lare, plastische Einheit von Geist und Materie, von Intuition und Logik, von spiritueller Wahrnehmungsfähigkeit für unsichtbare Kräfte, für seelische Vorgänge, und von pragmatischer Intelligenz zur Analyse und Veränderung materialer und sozialer Gegebenheiten.“¹⁸ Das Element betont nach Buschkühle somit die Idee, dass kreative Potenziale in einer ausgewogenen Synthese von geistigen und materiellen, intuitiven und analytischen sowie spirituellen und pragmatischen Aspekten liegen. In dieser Hinsicht können in Beuys' universaler Theorie zahlreiche Formen von Gegensätzen (Organisches und Anorganisches, Kälte und Wärme, Geist (Gefühl) und Materie, Intuition und Rationalität, Sender und Empfänger, Ethik und Ästhetik, Kunst und Pädagogik, Vergangenheit und Zukunft, Ost und West usw.) interpretiert und festgestellt werden. Diese orientieren sich an einem unfertigen, kreativen ethischen Prinzip.

Verunreinigung als ein ethisches Prinzip

In vielen religiösen Ritualen ließ sich ein vergleichbares rhythmisches Geschehen finden. Beispielsweise der Derwisch-Tanz im „Orient“. Die Derwisch-Tänzer, die sich stundenlang in langen, breiten weißen Röcken um ihre Achse drehen, bewegen sich stets gegen den Uhrzeigersinn, sowohl als Gruppe als auch individuell. Es ist eine Tradition der Derwische, sich linksdrehend zu bewegen, immer in Richtung des Herzens. Während sie sich drehen, neigen die Tänzer ihren Kopf nach rechts.¹⁹ Ziel ist ein sufistisches mystisches Praktizieren, das auf ein Loslösen der Tänzer von dem irdischen Dasein tendiert. Münch beschreibt: „So verkörpern die schwarzen Umhänge der Tänzer ihr irdisches Leben, das sie während des Tanzes ablegen, darunter soll das weiße Kleid an das Leichengewand des bisherigen Ichs und an die Neugeburt im Paradies erinnern.“²⁰ Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Sehnsucht nach dem „Urreinen“ und einer Flucht in das Himmlische als einen Ort der Reinheit und der Gelassenheit. Beuys strebt jedoch nach einem Gegenteil, nach einem Ritus der Verunreinigung als einem kreativen existenziellen Prinzip.

In der Symbolik von Beuys' Aktion und ihrem Streben nach existenzieller Kreativität kann der Terminus „das Geviert“ von Heidegger interpretiert werden. Die Spannung zwischen dem Spirituellen und dem Materiellen, zwischen Himmel und Erde, spielt eine zentrale Rolle in der Kunst, indem sie den existenziellen Konflikt im menschlichen Dasein zwi-

¹⁸ Buschkühle, C.-P.: Wärmezeit, 1997, S. 87.

¹⁹ Münch, P.: Tanz der Derwische, 2022, auf Merian, unter: <https://www.merian.de/fernreisen/tuerkei/tanz-der-derwische>

²⁰ Ebd.

schen geistigen und weltlichen Perspektiven reflektiert. Heidegger bezeichnet diesen Konflikt als ein „existentielles Geschehen“ oder ein „Wahrheitsgeschehen“, das die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten der Existenz und ihrer Bedeutung darstellt. In der Kunst werden Himmel und Erde als Bestandteile des „Geviertes“ betrachtet, einer Struktur, die Heidegger verwendet, um die grundlegenden Dimensionen des menschlichen Daseins zu repräsentieren. In seinem späteren philosophischen Werk hat Heidegger den Begriff des „Geviertes“, der ursprünglich von dem Dichter Friedrich Hölderlin verwendet wurde, weiterentwickelt. Das „Geviert“ versinnbildlicht eine Konstellation, in der die verschiedenen Elemente der Welt miteinander in Beziehung stehen.²¹ Es betont die dynamische Interaktion zwischen Himmel, Erde, Mensch und Gott. Diese Konzeptualisierung bildet die Grundlage für Heideggers Untersuchung der menschlichen Existenz und ihrer Verbindung zur Wahrheit. Das „Geviert“ reflektiert somit die komplexe Beziehung und Wechselwirkung zwischen den elementaren Dimensionen des Seins in Heideggers Philosophie.²² Die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Himmel und Erde, dem Göttlichen und dem Sterblichen prägen das existenzielle Dasein. In einem ständigen Dialog und Verhandlungsprozess stehen diese Elemente miteinander. Die Vierheit, bestehend aus Himmel, Erde, Mensch und Gott, bildet eine essenzielle Struktur des Seins, die sich im menschlichen Leben widerspiegelt.²³ Dieses Prinzip hat meines Erachtens eine weitere ethische Bedeutung: die Ethik des Unreinen. Diese geht auf Johann Georg Hamann zurück, der den Begriff Reinheit kritisiert hat. Gemäß Hamann strebte die Aufklärung nach verschiedenen Formen von Reinheit, sei es im Bereich des reinen Denkens, reiner Begriffe oder einer reinen Seele. Hamann argumentierte, dass diese Betonung der Reinheit dazu führte, dass das Andersartige negiert wurde.²⁴ Er betonte, dass die Wahrheit nicht abstrakt formuliert, sondern aus dem Boden der Realität gewonnen werden müsse. Sie sollte nicht in kunstvollen Ausdrücken versteckt sein, sondern durch sinnliche Vergleiche und Parabeln, die von den höchsten Idealen und transzendenten Einsichten ausgehen, enthüllt werden. Diese könnten

²¹ Dehl, K. L.: Das Geviert bei Hölderlin und Heidegger. Entfaltung eines mythischen Raumes, 2009, auf: Narkive, unter: <https://de.etc.sprache.deutsch.narkive.com/29fhHiD8/das-geviert-bei-holderlin-und-heidegger-entfaltung-eines-mythischen-raumes>

²² Vgl. Schirmacher, W.: Bauen, Wohnen, Denken. Ethische Konsequenzen der Naturphilosophie Martin Heideggers, in: Philosophisches Jahrbuch (Berichte und Diskussionen), 2019, S. 408 f., auf: Philosophisches Jahrbuch, unter: https://philosophisches-jahrbuch.de/wp-content/uploads/2019/03/PJ89_S405-410_Schirmacher_Ethische-Konsequenzen-der-Naturphilosophie-Martin-Heideggers.pdf

²³ Alejandro, R. J.: Die Aufgabe des Denkens und das Geviert, 2010, auf: Tabularasa-Magazin, unter: <https://www.tabularasamagazin.de/die-aufgabe-des-denkens-und-das-geviert/>

²⁴ Ebd.

nicht direkt, sondern nur indirekt reflektiert werden.²⁵ Die Aussage Hamanns unterstreicht die Bedeutung, sich intensiver mit irdischen Realitäten auseinanderzusetzen und metaphorische Zugänge zu nutzen, um eine tiefere und umfassendere Wahrheit offenzulegen. Im Gegensatz zu den Aufklärungsphilosophen, die dazu neigten, abstrakte Konzepte von der konkreten Realität zu isolieren, betonte Hamann die Notwendigkeit, diese Trennung aufzuheben. Dieses anti-reine Prinzip lässt sich bei Beuys durch sein Vokabular von Geist und Materie sowie symbolisch in seinen Aktionen wiederfinden. Diese synthetische künstlerische Handlung neigt dazu, reine ethische Prinzipien, die zu Einseitigkeiten, Ideologien und Denkfehlern führen können, zu streuen. Vor solchen Folgen haben bereits Friedrich Schiller und Søren Kierkegaard gewarnt.²⁶ Das Konzept einer „Verunreinigungsstrategie“, das als eine Form der moralischen Bildung betrachtet wird, lässt sich in Bezug auf Beuys' Aktion reflektieren. Beuys strebte nicht nach einem eindimensionalen moralischen Prinzip, beispielsweise geistigen oder materiellen, religiösen oder rationalen. Stattdessen trat er für eine offene Dialektik und kreative Ethik ein, die aus den Gegensätzen besteht, auf gegenseitiger Anerkennung basiert und in einem fortwährenden Prozess der Bewegung verbleibt. Beuys betonte daher nicht primär religiöse Symbolik, sondern schuf aus seinen eigenen Materialien eine individuelle Symbolik, die christliche religiöse Symbole wie das Kreuz integrierte. Diese Symbolik zielte auf eine intuitiv-rationale existenzielle Kreativität ab. Sie vermied jegliches Bestreben nach religiöser oder jeder Sehnsucht nach Reinheit und ruhte stattdessen auf dem Unreinen und Prozesshaften. Dies zeigt sich beispielsweise in der Gegensätzlichkeit und Kontrastierung der verwendeten Materialien in seiner Aktion. Die Fetten, die in Kontrast zu anderen Elementen wie Kupfer stehen, wurden oft als abscheulich empfunden. Beuys' Absicht war es, jede Form von Vollendung zu vermeiden, die auf der Ideologie des Reinheitsgedankens beruht, seien es reine Gefühle, ethische Urteile, reines Denken oder reine Ästhetik. Sein eigentlicher Zweck bestand darin, eine Dialektik zwischen Kontrasten und gegensätzlichen Substanzen zu schaffen, die eine bewegliche Denkweise, eine unvollendete ästhetische Erscheinung und deren Rätselhaftigkeit unterstützt. Fett sollte beispielsweise als Energie verstanden werden, die aus tierischen und pflanzlichen Quellen stammt und die Grundlage für die Ernährung der Menschen bildet, was wiederum die Existenz des Menschlichen stärkt. Es sollte auch soziale Wärme symbolisieren. In dem Kontext der Aktion werden solche Substanzen wahrgenommen und empfunden, so-

²⁵ Zit. n. Stünkel, K. M.: Leibliche Kommunikation. Studien zum Werk Johann Georg Hamanns, 2018, S. 158.

²⁶ Vgl. Al-Azzam, H.: Das ethische Prinzip des Unreinen. Über die Verunreinigungstechnik des transkulturellen Kunstprozesses. Hamburg 2024, S. 285 ff.

dass die geistigen Aktivitäten des Künstler-Subjekts und des Betrachters ganzheitlich aktiviert werden. Dies gilt ebenso für antiideologische Begriffspaare oder Synthesen wie Ost und West, die nach dem Zweiten Weltkrieg als Tabu galten. Eine kreative Ethik bedeutet zudem, dass Sehnsüchte nach Reinheiten gestreut und überwunden werden.

Literaturliste

Adorno, T.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970.

Al-Azzam, H.: Das ethische Prinzip des Unreinen: Über die Verunreinigungstechnik des transkulturellen Kunstprozesses. Schriften zur Kunstpädagogik und Ästhetischen Erziehung, Band 15. Hamburg 2024.

Alejandro, R. J.: Die Aufgabe des Denkens und das Geviert, 2010, auf: Tabularasa-Magazin. Verfügbar unter: <https://www.tabularasamagazin.de/die-aufgabe-des-denkens-und-das-geviert/> (abgerufen am 19.02.2024)

Buschkühle, C.-P.: Die Welt als Spiel: I. Kulturtheorie: Digitale Spiele und künstlerische Existenz. Oberhausen 2007.

Buschkühle, C.-P.: Wärmezeit: Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys. Frankfurt am Main 1997.

Beuys, J.: Frühstücksgespräch 1&2, 1985, auf: Youtube. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtgiKWpMrMM> (abgerufen am 19.02.2024)

Bunge, M.: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996.

Dehl, K. L.: Das Geviert bei Hölderlin und Heidegger. Entfaltung eines mythischen Raumes, 2009, auf: Narkive. Verfügbar unter: <https://de.etc.sprache.deutsch.narkive.com/29fh-HiD8/das-geviert-bei-holderlin-und-heidegger-entfaltung-eines-mythischen-raumes> (abgerufen am 19.02.2024)

Münch, P.: Tanz der Derwische, 2022, auf: Merian. Verfügbar unter: <https://www.merian.de/fernreisen/tuerkei/tanz-der-derwische> (abgerufen am 19.02.2024)

Scheede, M. U.: Joseph Beuys: Die Aktionen. 1994.

Schirmacher, W.: Bauen, Wohnen, Denken. Ethische Konsequenzen der Naturphilosophie Martin Heideggers, in: Philosophisches Jahrbuch (Berichte und Diskussionen), 2019, S. 408 f., auf: Philosophisches Jahrbuch. Verfügbar unter: https://philosophisches-jahrbuch.de/wp-content/uploads/2019/03/PJ89_S405-410_Schirmacher_Ethische-Konsequenzen-der-Naturphilosophie-Martin-Heideggers.pdf (abgerufen am 19.02.2024)

Stein, S.: Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos [4/2008-1], in: Kunsttexte.de. Verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8077/stein.pdf?sequence=1> (abgerufen am 19.02.2024)

Stünkel, K. M.: Leibliche Kommunikation. Studien zum Werk Johann Georg Hamanns. Göttingen 2018.

Mayer, T. & Stüttgen, J.: Kunstwerk Volksabstimmung. Die spirituellen und künstlerischen Hintergründe der direkten Demokratie. Bonn 2004.

Über Beuys: Eurasienstab, 1967, auf: Youtube. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=aDhfscHDzNs&t=820s> (abgerufen am 19.02.2024)

Welsch, W.: Transkulturalität: Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder, in: VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 20/ 1994, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen 1994.

Welsch, W.: Transkulturalität. Magdeburg/Stanford 1995.

Welsch, W.: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1989.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Joseph Beuys, *Eurasienstab*, Quelle: MUHKA. Verfügbar unter: <https://www.muhka.be/collections/artworks/e/item/15666-eurasiestab> (abgerufen am 11.03.2024)

Abbildung 2: Joseph Beuys, Ausschnitt aus Joseph Beuys unbetitelt [*Evolution*], Quelle: Thomas Mayer & Johannes Stüttgen: Kunstwerk Volksabstimmung. Die spirituellen und künstlerischen Hintergründe der direkten Demokratie. Bonn 2004, S. 123.