

Antje von Graevenitz

Die Aktion – eine Kunstform im Werk von Joseph Beuys

Die Aktion spielt als Kunstform im Werk von Joseph Beuys eine bedeutende Rolle. Damit griff er eine traditionell sozialpolitische Handlungsweise auf, die demonstrativ und appellativ wirken sollte. Allerdings veränderte Beuys die aggressiven Modalitäten und entschied sich ausschließlich für sinnbildliche Bezüge.

Nach den üblichen Rederitualen während einer Immatrikulationsfeier für 81 neue Studenten an der Düsseldorfer Akademie geschah am 30. November 1967 etwas Seltsames (Abb. 1). Nicht etwa im Anzug, sondern im weißen Hemd und mit grauem Hut trat Joseph Beuys ans Mikrofon und sprach vier Minuten lang nur »ö ö«. Es klang laut oder leise und bald simultan zu einem Satz, der aus einem Lautsprecher zu hören war und der dreimal von Henning Christiansen, einem dänischen Komponisten, und viermal von Beuys' Studenten Johannes Stüttgen gesprochen wurde: »Rastplatz bitte sauberhalten.« Danach zog Beuys eine Axt aus seiner Hosentasche hervor, die die ganze Zeit daraus hervorgeragt hatte und deren Stiel gespalten war. Er führte sie wie »einen Ritterschlag« gegen die Brust von Christiansen, der dazu später erläuterte: »...und ich mache das gleiche gegen seine. Wir sind Verschworene gegenüber Gott, Jedermann und dem Kultusminister. Beuys setzt sich wieder auf seinen Platz.« (Schneede, S. 202) Es handelte sich bei diesem Sprechkonzert nicht etwa um eine Sonderform der Ansprache, auch nicht um ein dadaistisches Melodrama nach Art eines Simultangedichtes, sondern um die 13. Aktion im Werk von Joseph Beuys. Vermutlich haben sich die Anwesenden sehr gewundert – die Boulevardzeitung »Express« sprach sogar von einem »Schocker« –, dabei wohnten sie drei demonstrativen Handlungen bei: Die Kehle sollte sich für eine Art Ursprache öffnen, denn eine Immatrikulation soll eine Öffnung für die kreativen Kräfte des Menschen werden und Sprache (verbum) war nach Auffassung von Beuys nur ein anderes Wort für Kunst. Meditation, Stille, ein In-sich-gehen müssen rein bleiben, wollen sie überhaupt fruchten. Isolation von falschen Einflüssen ist dafür wichtig, deshalb die Aufforderung aus dem Alltag nach Art eines *Ready made*: »Rastplatz bitte sauberhalten.« Und die Axt? Unschwer verweist sie auf die »Spaltung«, die ein junger Mensch nach alchemistischem Vorbild lernen muss, um unterscheiden zu können. »Indem ich die Waffe auf mein Herz lege,« erklärte Beuys später, »betone ich die Kraft der Axt als einer inneren Waffe.«¹ Öffnung für Sprache, Reinhaltung des Ruheortes und

Zur Autorin

Geb. in Hamburg, nahm nach einer Ausbildung zur Diplombibliothekarin (1964) das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie in München und Hamburg auf. Promotion 1971 an der Universität München. Anschließend Tätigkeit als Kunstkritikerin und Redakteurin für Publikationen im In- und Ausland. Von 1977 an Hochschuldozentin an der Universität von Amsterdam, seit 1989 Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt 20. Jahrhundert an der Universität zu Köln. 1996/97 Gastprofessorin an der Reichsuniversität Groningen. Ehrenmitglied der niederländischen Sektion der AICA. Vorstandsmitglied des Institutes für moderne Kunst Nürnberg.



Foto: Emile van de Groenot

1. Zitiert aus einem Gespräch zwischen Beuys und Caroline Tisdall über »Dies ist die Axt und das ist die Axt meiner Mutter« (1979), in: Schneede, S. 203.

Abb. 1
Joseph Beuys: »ö ö Programm«,
Aktion vom 30. November
1967. Düsseldorf, Staatliche
Kunstakademie.
Bild: Uwe M. Schneede, Joseph
Beuys. Die Aktionen. Stuttgart
1994.



Unterscheidung waren erste Regeln, die Beuys den Studenten auf ihren Studienweg mitgeben wollte. Er tat es in Form einer sinnbildlichen Handlung. Wer sie entschlüsseln konnte, hatte bereits Schöpferisches geleistet und sich der neuen Sprache geöffnet. Es war eine typische Aktion mit demonstrativem, pädagogischem Charakter mit dem Ziel, den Adressaten zu verwandeln – eben eine Aktion und nicht eine mehr oder weniger neutrale Vorführung (Performance). »Wenn eine Aktion von mir bewußt gemacht ist,« erklärte Beuys 1970, »und ich mich bildnerischer Mittel bediene, [...] erreiche ich das Publikum oft im Sinne einer Irritation. [...] Irritation spricht alle möglichen Kräfte an. Die Menschen sind deswegen irritiert, weil ihr intellektuelles Denken den Dingen gegenüber einfach nicht mehr stimmt. Auf einmal werden ihre Gefühle berührt, die sie sonst auszuschalten versuchen. In dem Moment werden sie spontan angesprochen. Dann reagieren sie so, daß ich genau spüre, jetzt ist ihr Gefühlszentrum, ihre Seele irritiert, jetzt ist ihr Willensdepot aktiv. Dies sind alles Dinge, die zurückgedrängt werden in unserer naturwissenschaftlichen Kultur, wo man nur das Denken im Sinne der Meß- und Beweisbarkeit gelten läßt.« Beuys versuchte dagegen »Wille, Gefühl, Seele« direkt anzusprechen, zu aktivieren, wie er es nannte.²

2. Rolf-Gunter Dienst,
Interview mit Beuys.
In: Noch Kunst. Neuestes aus
deutschen Ateliers.
Düsseldorf 1970, S. 43.

Am Anfang einer jeden Aktion steht eine Handlung. Möglich ist auch eine nur beabsichtigte Handlung, die gar nicht erst zur Ausführung gelangt. Auch diese verdient den Namen Aktion, sobald sie über einer Handlungsanweisung steht. Aber mit dem Begriff Handlung ist eine Aktion keineswegs hinreichend definiert, denn wer zum Einkaufen geht, ist vermutlich nicht an einer Aktion beteiligt. Nicht jede Handlung verdient den Anspruch, eine Aktion zu sein. Der impulsive, widerständlerische, demonstrative oder erzieherische Akt muss hinzukommen. Aus diesem Grunde genießt die Aktion erst in der Nachfolge der Französischen Revolution eine gewisse

Geltung, da sie von Anarchisten oder in anderer Weise motivierten Individuen mit moralischen, politischen, sozialen oder kulturpolitischen Zielen verbunden wurde. Mit einer Aktion nimmt sich der Handelnde das Recht, ein »absolut gesetztes Freiheitsprinzip« in Anspruch nehmen zu können, gleich, ob es ihm von der Gesellschaft zugestanden wird oder nicht.³ Innerhalb des eigenen Systems, das als Grundlage der Aktion dient – gleich ob es nun ausdrücklich erklärt oder nur intuitiv und unausgesprochen angenommen wurde –, wird dieses Recht zur Freiheit und Auflehnung verankert. Autoren unter den Anarchisten wie Proudhon (1809–1865) oder Max Stirner (1806–1856) auf der Grundlage der Lehren William Godwins (1756–1836) haben dieses Recht theoretisch ausgelotet. Als »Philosophie der That« verstand der russische Anarchist Michail A. Bakunin (1814–1876) einen Aktionismus, der das Leben zur Freiheit führen sollte: »Der Mensch ist nur unter in gleicher Weise freien Menschen wirklich frei.« Gedanken wie diesen machte sich Franz Pfemfert in seiner Berliner Wochenzeitschrift »Die Aktion« (1911–1932/33) zu Eigen und erschloss die Sprache des Protestes in der expressionistischen Literatur und Grafik mit revolutionär-pazifistischen Inhalten.

Selten dauert eine politische oder soziale Aktion lange. Charakteristisch ist gerade eine als überraschend erlebte, mehr oder weniger heftige, aber zumindest demonstrative Aktion mit appellierendem Charakter an zufällig Umstehende oder gezielte Adressaten. Typisch ist eine wenig durchorganisierte Unternehmung, die eher einem Aktionismus huldigt denn einer weit reichenden Strategie. Ebenso selten hat eine Aktion nur die buchstäbliche Bedeutung, die ihr als Handlung zukommt. Zumeist liegt ihre Bedeutung in einem übergeordneten prinzipiellen Sinn. Damit hat eine Aktion eine sinnbildliche Bedeutung mit hinweisendem Charakter – wie das Anketten von Aktivisten an einen Zaun oder ein Gatter. Aktivisten und Aktionisten verstehen sich als Hüter verloren gegangener Werte, die in einem beispielhaften, impulsiven und besonders dynamischen Akt erneut installiert werden sollen. Typisch dafür ist ihr gleichermaßen spielerisch vorgestellter wie ernsthafter Ansatz. Gerade wegen ihres hinweisenden und emblematischen Charakters kann sich die Aktion mit künstlerischen Zielen decken.

Zu ihrer Würdigung als Form der Kunst war jedoch mehr nötig. Zum einen entwickelte sich in der Folge der Französischen Revolution eine Auffassung von der Künstlerrolle des Avantgardisten, dessen Aufgabe es wurde, mit neuen Impulsen zur Wandlung der Gesellschaft beizutragen. Kunst sollte modellhaft wirken. Ihr andringender, so nicht vielfach aggressiver Charakter war die Folge. Futuristen, Dadaisten (Abb. 2) und Surrealisten starteten in ungewöhnlicher Weise mit kleinen cabarettistischen Handlungen, die der herrschenden Kultur und ihren Vertretern in einer oft indirekten Art, aber doch unmissverständlich den »Kampf« ansagten, und Happening- und Fluxusleute nahmen diesen Handschuh auf. Wie Jürgen Schilling in seinem Buch »Aktionskunst« (1978) ausführt, wurde der Name »Aktion« zumeist jedoch nicht ausdrücklich angewandt. Futuristen sprachen noch von ihren »serate«, Dadaisten von »soirées«, und seit 1958 setzten sich vielseitige Bezeichnungen wie action-painting, Happening, Fluxus-Event, -Concert oder -Demonstration durch, bis der aus Amerika kommende Oberbegriff »performance« für die gesamte Gattung vorgeführter Hand-

3. Franz Neumann, Handbuch politischer Theorien und Ideologien. Reinbeck b. Hamburg 1977, S. 224ff.

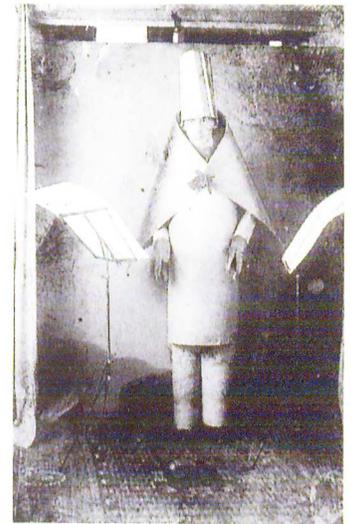


Abb. 2
Hugo Ball »dressiert«,
Mai 1916.
Bild: Matthew Gale, *Dada & Surrealism*. London 1997.



Abb. 3
Piero Manzoni:
Lebende Skulptur, 1961.
Bild: Germano Celant, Piero
Manzoni. *Catalogo
generale*. Mailand 1975.

(Abb. 3). Venus war zum *Ready made* erwacht. Verlebendigung der Kunst war so blitzschnell herzustellen. Der Betrachter lernte im Sauseschritt die Duchamp'sche Frage zu beantworten: »Wie wird Kunst zur Kunst?« War auch dieses Werk eine typische Aktion, der Begriff hielt sich nicht allgemein, sondern vorwiegend bei den Wiener Aktionisten, im Werk von Wolf Vostell, der besonders lang andauernde Aktionen ersann, die sich über Wochen, ja bis zu einem Jahr hinziehen konnten (die Aktion »Salat«, 1970/71; Abb. 4), und im Werk von Joseph Beuys.

Die Aktionen von Beuys stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem Gesamtwerk. Bezüge finden sich in Zeichnungen, im plastischen Werk sowie in den Aktionsresten. In seinen Gedichten und verschlüsselten Texten sowie in seinen Reden und Gesprächen äußerte Beuys die intentionalen Voraussetzungen und Codes für Aktionen. Allen lag eine verbindliche universale Theorie vom Menschen zu Grunde, der sein kreatives Potenzial entdecken, wiederbeleben und anwenden müsse, wobei er – als Folge – eine neue Gesellschaftsform im Sinne einer Räterepublik für den souveränen Menschen gründen werde. Da er für die Selbstbestimmung des Menschen analog zum Künstler eintrat, war Beuys der vielleicht letzte, allumfassende Avantgardist, der mit einer – hoffentlich – realisierbaren »Utopie« vor Augen sich ganz selbstverständlich der Kunstform »Aktion« bediente. Es ist das Verdienst von Uwe M. Schneede, alle Beuys'schen Aktionen nachgezeichnet, beurteilt und in eine chronologische Folge von 1963–1985 gebracht zu haben. Im Werk dieses Künstlers wurde der Kunstbegriff »Aktion«, der ja sowieso auf eine Bewusstseinsweiterung der Adressaten abzielt, selbst erweitert. Bei ihm gab es kaum spontane Aktionen, mochte es auch so scheinen. Im Zuge seiner Zielvorstellungen erarbeitete er sich eine Strategie. Rund 33 Aktionen und weitere demonstrative Handlungen,

darunter Projekte, Beteiligungen an Handlungen und kleinere gerichtete Aktionen zählt Schneede auf, in denen Beuys entweder gemeinsam mit anderen Künstlern (z. B. dem Komponisten Henning Christiansen, Björn Norgaard, Nam June Paik oder seinen Schülern wie Jonas Hafner oder Johannes Stüttgen), simultan zu anderen Künstlern der Fluxus- und Happening-Zeit oder solo gearbeitet hatte. Kurze, mehr oder weniger absichtlich alberne Sketches wie bei anderen Fluxus-Künstlern waren seine Sache nicht. Deshalb meinte der amerikanische Fluxus-Künstler Dick Higgins später (1980 in einem Gespräch mit der Verfasserin), Beuys sei auch von seinen Kollegen anfangs schwer zu verstehen gewesen. Beuys arbeitete zumeist in Phasen hintereinander (laut Schneede: »Aktionssequenzen«), in denen er wie sonst keiner in emblematischer Weise mit Requisiten, seinem Körper und manchmal unterschiedlichen Medien umging. Auch die aggressiven Formen anarchistischer, politisch eindeutig engagierter Aktionen lagen ihm nicht, wohl dagegen Handlungsformen, die mit dem Theater, besonders der Tradition der russischen Avantgarde, der Bauhausbühne und dem absurden Theater in der Nachfolge Antonin Artauds sowie der Tradition schamanistischer Rituale zu tun hatten. Allen diesen Traditionen war die Metamorphose des Adressaten ein besonderes



Abb. 4
Wolf Vostell: Aktion »Salats«
zwischen Köln und Aachen,
1970/71.
Bild: Eine mobile
Kunstakademie. Das Mobile
Museum. Ausst.-Kat.,
Dortmund/Aachen/Mühlheim
1981.



Abb. 5
Joseph Beuys: Aktion
»Iphigenie/Titus Andronicus«,
29. Mai 1969 anlässlich der
experimenta 2, Frankfurt am
Main, Theater am Turm.
Bild: Abisag Tüllmann.

Anliegen. Deshalb kamen sie Beuys' Art aufzutreten entgegen. Allerdings wurde dort sozusagen keine direkte Sprache gesprochen, sondern die der umgedeuteten Gegenstände, Motive und Materialien, anders gemeinter Handlungen, fremdartig verschlüsselter Szenen und irrationaler Inhalte. In seiner Aktion »Iphigenie/Titus Andronicus« (Abb. 5 und 6) handelte Beuys mit Materialien und Gegenständen vor einem ab und zu Heu fressenden Schimmel, ohne etwas direkt zu erzählen. Aus Entsprechungen, z. B.

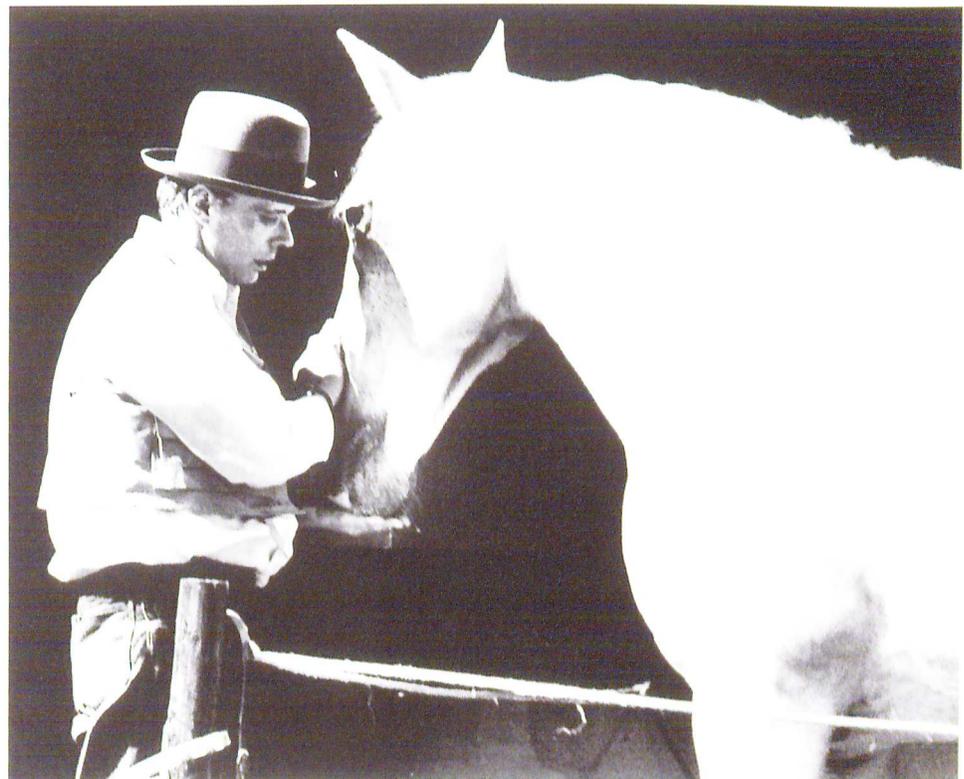


Abb. 6
Joseph Beuys: Aktion
»Iphigenie/Titus Andronicus«,
29. Mai 1969 anlässlich der
experimenta 2, Frankfurt am
Main, Theater am Turm.
Bild: Abisag Tüllmann.

alchemistischer Art, musste sich der Zuschauer ein Bild von dem eigentlich Dargestellten machen. »Auf der Bühne in einer aus Seilen gespannten ›Koppel‹ ein Schimmel, heufressend. Beuys agiert mit wenigen Materialien (Mikrofon, Margarine, Zucker, Eisenstück [das er von Zeit zu Zeit auf den Kopf legt], Orchesterbecken, Pelzmantel u. a.). Vor dem Mikrofon zitiert er synchron interpretierend und durch Gestik und Aktion kommentierend Texte aus W. Shakespeares ›Titus Andronicus‹ und J. W. Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ zu den von Claus Peymann und Wolfgang Wiens monoton gelesenen, vom Tonband wiedergegebenen Textmontagen aus beiden Dramen.« (Adriani u.a., S. 223; Schneede, S. 240–247) Im weiteren Verlauf erzeugte Beuys Kehlkopflaute, biss in Margarine, spuckte deren Form wieder aus, balancierte eine kleine Kupferplatte auf dem Hut und schlug auf das Becken – alles Gesten, die sich erst im Zusammenhang der Beuys'schen Embleme erklären lassen, zunächst aber vom Zuschauer als Theater imaginierter und irrational zu verstehender Bilder wahrgenommen wurden. Sie »sprachen« eine kryptische Sprache mit verdeckten Zusammenhängen, die etwas Neues über das kreative und spirituelle Vermögen des Menschen mitteilte. Der damals junge Peter Handke erinnerte sich: »Je länger aber das Ereignis sich entfernt, desto [...] stärker werden das Pferd und der Mann, der auf der Bühne herumgeht, und die Stimmen aus dem Lautsprecher zu einem Bild, das man ein Wunschbild nennen könnte. In der Erinnerung scheint es einem eingebrennt in das eigene Leben. [...] Und eine aufgeregte Ruhe überkommt einen, wenn man daran denkt: es aktiviert einen, es ist so schmerzlich schön, daß es utopisch, und das heißt: politisch wird.« (Die Zeit vom 13.6.69)

Diese erste Form der Aktivierung war dem Künstler, der für die Kreativität der Intuition eintrat, gewiss wichtig, aber nicht allein entscheidend. In einer zweiten Form der Aktivierung des Zuschauers, den man auch Zeugen der Aktion nennen könnte, wollte er auch verstanden werden, da er ja mit einer indirekten Sprache umging. Wie bei mittelalterlichen Mysterienspielen, in denen mit so genannten »sacra« umgegangen wurde, setzte auch Beuys Gegenstände und Materialien als Bedeutungsträger ein: Fett (hier Margarine) für ein Energiedepot, ein Becken für die Sonnenscheibe, ein Pferd als Energiezeichen, Zucker oder Schokolade als eine Liebesgabe, den Hasen in der Aktion »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt« (Galerie Schmela, Düsseldorf 1965; *Abb. 7*) als Inkarnation des suchenden, Räume durchwandernden Künstlers beziehungsweise des Menschen, wie er schon in der Alchemie verstanden wurde.⁴ In Sinnbildern wurde ein Netzwerk von Erinnerungs- und Beziehungsfeldern hergestellt, die es sonst weder auf dem Alltagstheater des Fernsehens, noch im nur vom Libretto bestimmten Theater zu sehen gab. Beuys gab damit Robert Wilsons »Theatre of Images« der 70er Jahre wesentliche Impulse. Es scheint, als habe Marcel Prousts Erinnerungsarbeit in all ihren Brechungen, Parallelen und Überschneidungen Eingang in Beuys' Aktionen gefunden.⁵ Wegen

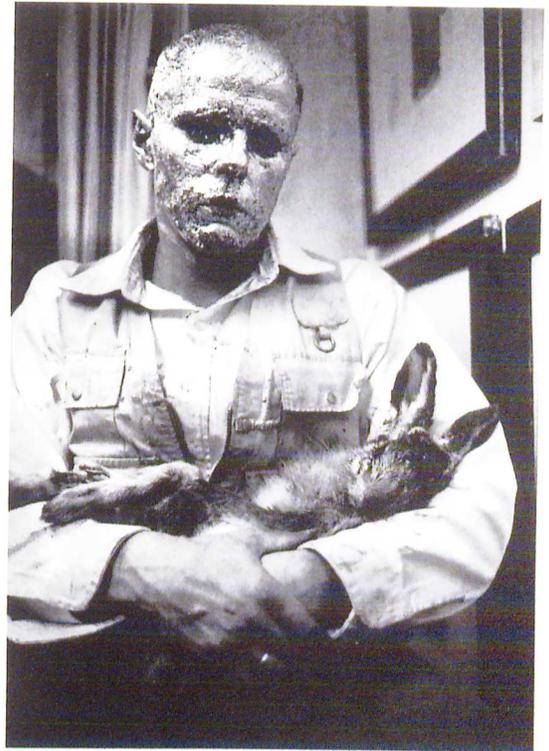


Abb. 7
Joseph Beuys: Aktion »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«, 20. November 1965 anlässlich der Eröffnung der Beuys-Ausstellung »...irgend ein Strang...« Düsseldorf, Galerie Schmela.
Bild: Walter Vogel.

4. S. Michelspacher, Cabala. Augsburg 1616. Abb. in: Roob, Alexander: Alchemie & Mystik. Das hermetische Museum. Köln/Lissabon u. a. 1996, S. 299.

5. Vgl. Antje von Graevenitz, Thalias Schwester. In: Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater. Kat. Ausst. Stuttgart 1996, S. 19.