

## Die Soziale Plastik beginnt beim Hören

### Auszüge einer Rede zum Beuys-Kongress 2000

Von Johannes Stüttgen

*Was Beuys' Kritiker prophezeiten, dass nämlich die Qualität seiner plastischen Arbeit sich ohne die Präsenz der schillernden Figur Beuys als gering herausstellen würde, ist nicht eingetreten. Was Beuys' Freunde prophezeiten, dass nämlich die »politischen« Aktivitäten von Beuys nur in der Person von Joseph Beuys einen Zusammenhang mit der Kunst erlangt hätten und dieser Zusammenhang nach ihm als Teil einer Künstlerbiografie sein Ende fände, also nicht über Beuys hinaus real wäre, ist ebenfalls nicht eingetreten. Wie aber der Erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys real ist, Kunst ist – und dies mit dem Wandel der Zeit immer mehr –, deutete das Motto der letztjährigen Beuys-Tagung in Bochum an: »... das Schönste vom Schönen...«. Es entstammt einem Satz von Joseph Beuys: »Aber das Schönste vom Schönen muss doch erst erreicht werden: der soziale Organismus in seiner Freiheitsgestalt und als die große Errungenschaft einer Kultur jenseits der Moderne und jenseits der Tradition.« Dieser Satz steht im extremen Widerspruch zum aktuellen Dienstleistungscharakter der Kunst im Erlebnispark der Spaßkultur und des Imagetransfers.*

*Der Schwerpunkt des von Peter Romahn organisierten Beuys-Kongresses 2000 vom 30.9. bis 2.10. lag auf dem Thema Direkte Demokratie als Methode und Bestandteil der Sozialen Plastik. Die Einstimmung in den Beuys-Kongress gab Johannes Stüttgen. Seine frei gehaltene Rede sei im Folgenden in einer Fassung wiedergegeben, die von dem Autor dieser Zeilen bearbeitet wurde.*

*Enno Schmidt*

#### *»Eine Stille, in der der Gedanke hörbar wird«*

Liebe Anwesende, liebe Mitarbeiter, ich möchte diese Tagung einstimmen mit einem Satz von Joseph Beuys, der da lautet: »Die Plastik beginnt beim Hören«.

Beuys hatte sich mit der Frage des Zusammenhangs von Plastik und Hören schon seit den frühen sechziger Jahren beschäftigt. Es gibt eine Menge von Beispielen, an denen man diesen Zusammenhang in seiner Arbeit ablesen kann. Ich will heute nur eines zeigen als Einstimmung zu diesem Satz: »Die Plastik beginnt beim Hören«.

Es gab 1966 eine wichtige Aktion in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf, als Joseph Beuys damals dort Lehrer war. Das war eine Gemeinschaftsaktion mit Charlotte Moorman und Nam Jun Paik – es ging eigentlich um Fluxus. Die Fluxus-Bewegung war ja eine, die es vor allen Dingen auch mit der Musik zu tun hatte. Joseph Beuys hat im Kontext dieser Veranstaltung eine Aktion gemacht, die hatte den Titel: »Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind«.

Das Contergankind war damals eine ganz aktuelle Angelegenheit. Eigentlich kann man sagen, war dieses Contergan eine Katastrophe, die erste, in der wirklich sichtbar eine große Problematik ins Spiel kam, die heute schon zu den Selbstverständlichkeiten zu zählen ist, nämlich die Tatsache der industriell gefertigten Chemikalien als Medizin, die dann plötzlich sich herausstellte als eine Verstümmelung des Menschenleibes schon vor seiner eigenen Geburt.

Die Aktion verlief so, dass Beuys diesen Konzertflügel vorher mit einigen seiner Schüler vollständig eingenäht hatte in eine Filzhaut. Auf der einen Seite dieses eingenähten Konzertflügels war bereits ein rotes Kreuz angebracht, zusammengestellt aus zwei großen Lappen. Und ein zweites Kreuz hat Beuys zu Beginn der Aktion in der Aula auf der anderen Seite angenäht. Allein schon das Hineinschieben dieses großen Gebildes – von dem Beuys später sagte, es hätte eine Beziehung zum Tier, es könne einen buchstäblich an ein Tier erinnern, er sprach z.B. von dem »Biest«, das er da hereingeschoben hat – das war bereits vom Vorgang her eine außerordentlich

konzentrierte und anstrengende Angelegenheit. Alleine diese Sache durch die Aulatür der Akademie zu bekommen, war schwierig genug. Dann stand das Gerät schließlich in der Aula. Beuys nahm aus einer seiner vielen Taschen zwei kleine Geräte, nämlich ein kleines Spielzeug-Ambulanz-auto mit rotem Kreuz, stellte das unter dem Flügel ab und ließ es hin und her fahren. Und als zweites nahm er eine kleine Blechente, wie sie damals als Kinderspielzeug üblich war, die man mit so einem kleinen Schlüssel aufziehen konnte, und die setzte er unter dem Flügel ab und ließ sie laufen. Sie flatterte mit ihren Flügeln und machte »quack, quack, quack«. Und nach einer kurzen Zeit fiel sie dann um. Anschließend ging er an eine zweiteilige Tafel, die man übereinanderziehen konnte, und schrieb auf die obere Tafel: IN DAS ZIMMER DES CONTERGANKINDES EINGEDRUNGEN HILFT IHM DIE MUSIK DER VERGANGENHEIT, dann kamen zwei Fragezeichen und unter der Zeile noch einmal insgesamt fünf Fragezeichen. Dann holte er die zweite Tafel von unten herauf und schrieb auf diese: DAS LEIDEN / DIE WÄRME / DER KLANG / DIE PLASTIZITÄT. Auf der oberen Tafel hatte er außerdem über der Schrift ein halbiertes Kreuz aufgezeichnet und noch eine Zahl mit darauf geschrieben: »508«. Das war nichts anderes als die Anzahl der Anwesenden in der Aula.– Ich will die beiden Sätze kurz wiederholen, damit sie sich etwas einprägen. Der erste Satz lautet:

IN DAS ZIMMER DES  
CONTERGANKINDES  
EINGEDRUNGN  
HILFT IHM DIE MUSIK  
DER VERGANGENHEIT??  
?????

Auf die zweite Tafel schrieb er nur die Begriffe:

DAS LEIDEN  
DIE WÄRME  
DER KLANG  
DIE PLASTIZITÄT.

Es gibt von dieser Aktion einige Aktionspartituren – wie Beuys das nannte – also Zeichnungen, mit denen die Grundidee schon entwickelt wurde: Auf einer dieser Zeichnungen steht noch ein weiterer Begriff. Unter DAS LEIDEN / DIE WÄRME / DER KLANG / DIE PLASTIZITÄT stand auch noch: ZEITERFÜLLUNG. Und dieser Begriff ZEITERFÜLLUNG ist eigentlich der, der mich heute hier ganz besonders beschäftigen soll.

Dazu möchte ich zunächst nocheinmal auf diesen Konzertflügel verweisen, der da jetzt stand: Er hat ganz unmittelbar als Bild gewirkt. Zu ihm gab es auch keine Erklärungen – wie es sich für ein Kunstwerk gehört – aber natürlich haben es viele Menschen auch nicht verstanden – wie sich das auch für ein Kunstwerk gehört. Und doch war es sicher so, dass gerade deshalb, weil sie es nicht verstanden hatten, dieses Gebilde, diese Plastik, dieser eingenähte Konzertflügel eine außerordentlich tiefe Wirkung hatte. Heute steht übrigens dieses Gebilde im Centre Pompidou in Paris. Beuys hat sich dann später noch häufig zu diesem Stück geäußert, vor allen Dingen im Zusammenhang mit dem geheimnisvollen Satz:

DER GRÖSSTE KOMPONIST DER GEGENWART IST DAS CONTERGAN-  
KIND.

Er sagte, dass er mit diesem Instrument habe hinweisen wollen auf einen Ton, den man aber akustisch nicht so ohne weiteres hören kann. Er sprach von einem »Innton«. Er wollte die Aufmerksamkeit lenken auf ein Phänomen, das sehr leicht überschallt und übertönt wird durch Radau, aber auch unter Umständen durch dummes Gerede oder überhaupt durch Reden, was man hier hören kann. Er wollte hinweisen auf eine Tonalität, auf eine Qualität des Tons, der Musik, die erst einmal nicht akustisch fassbar ist, also in dem Sinne nicht hörbar ist. »Innton«! Beuys hat gesagt, diesen Inntonaspekt, den könne man vor allen Dingen bei Tieren beobachten. Er sagte: »Eigentlich hat jedes Tier seinen Innton.« Man könnte auch Grundton sagen. Wir lassen jetzt

einmal ganz offen, was damit vielleicht speziell gemeint ist, mit diesem Innenton des Tieres – als würde mit diesem Ton, mit diesem nicht hörbaren Ton eine grundsätzliche Charakterisierung des Wesens dieses Tieres erlebbar werden. Beuys hat dieses Innenton-Phänomen auch auf den Menschen bezogen. »Auch der Mensch hat einen Innenton.« Und dieser Innenton sollte gleichsam an diesem zugenähten, praktisch neutralisierten Konzertflügel aus einem »Gegenraum« heraustönen, indem das Räumlich-Körperliche hier wie »stillgelegt« ist. Und sicherlich ist dieses Ausschalten der bekannten Töne auch ein Hinweis auf den rätselhaften Satz:

... HILFT IHM DIE MUSIK DER VERGANGENHEIT??

Beuys hat hier etwas vorgenommen wie eine Umklappung von außen nach innen, vom Reden in die Stille, aber nicht in die Stille, die da nicht mehr spricht, sondern in eine Stille, in der der Gedanke überhaupt erst einmal hörbar wird.

Ich möchte Sie jetzt noch auf eine winzige, wunderschöne Arbeit von Joseph Beuys hinweisen. Und zwar ist das eine Arbeit, die im Darmstädter Block zu sehen ist in einer Vitrine, die zumindest drei wesentliche Hinweise auf die plastische Arbeit im Zusammenhang mit dem Hören bei Beuys enthält. Da gibt es beispielsweise den Gipsabdruck einer Gehörschnecke. Sie ist aufgeschnitten und man kann in diese Schnecke hineinsehen. Dann gibt es aus Wachs geformt das Mittelohr: Hammer, Amboss, Steigbügel. Und es gibt in dieser Vitrine zwei kleine Bienenwachspfropfen, die nichts anderes sind als das, was sich Beuys während bzw. kurz vor der Aktion »Infiltration Homogen für Konzertflügel« in seine Ohren gestopft hat. Und damit hat er auf eine ganz einfache, wunderbar kindliche Art und Weise dieses Ausschalten des Hörens demonstriert. Denn mit so einem Wachsknubbel im Ohr ist weitgehend die äußere Akustik ausgeschaltet. Das, was also eigentlich jeder

Mensch kennt und worüber auch gar nicht weiter nachgedacht werden müsste, erschließt bei dieser kleinen Plastik dann doch noch etwas Neues. Denn es kommt hier ein plastischer Vorgang mit ins Spiel, der eigentlich selber ein Hörvorgang ist, wenn man ihn nämlich bezieht auf die plastische Theorie von Joseph Beuys: »... Der Formzustand ist ein Endzustand.« Eigentlich geht es um die Ermittlung des Prozesses, wie dieser Formzustand zustande gekommen ist. [Während der folgenden Rede zeichnet Johannes Stüttgen die auf Seite XXX abgebildete linke Tafelzeichnung, oberer Bereich].

Beuys spricht da von drei Konditionen: die Ursprungskondition oder Erzeugungskondition, die Beuys als die Wärme, als das chaotische, unbestimmte Wärmeprinzip beschrieben hat, dann die Kondition der Bewegung und schließlich die der Form. Wenn Sie sich das nun an diesen Wachsknubbelchen einmal vergegenwärtigen, dann sehen Sie [siehe linke Tafel oben links]: Dieses ist die Form, die hier im Ohr steckt, und rückwärts gesehen kommt es zur Bewegung, und die führt hier in eine chaotische Wärmesituation hinein. Ich kehre den Vorgang jetzt um, und zwar so, dass jetzt die Bewegung aus der Zukunft kommt und der Ursprungsort in der Zukunft liegt [siehe linke Tafel rechts oben]. Wenn Sie dieses Gebilde nun übertragen auf die Soziale Plastik, dann könnte man sagen: Dieses hier [die zurückgedachte – jetzt aber in die Zukunft gedachte – Bewegung] fährt eigentlich in einen Bereich hinein, den man normalerweise eben nicht hören kann. Aber dann, wenn man sich Wachs in die Ohren steckt und dieses Wachs auf der Idee der Plastischen Theorie weiter zurückdenkt, dann landet man in einem chaotischen Wärmezustand, der sich unter anderem auch auf das Denken bezieht. Es ist also nicht so, dass hier nichts gehört würde, sondern es wird hier durchaus etwas anderes gehört, etwas, das man nicht akustisch hören kann, sondern das man hören kann über etwas wie ein »inneres Ohr«. Und dieser Begriff des inneren Ohrs spielt jetzt noch eine große Rolle.

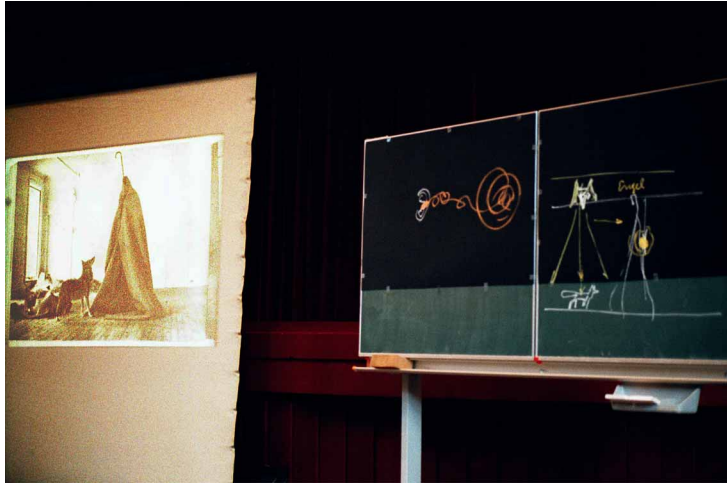
»Die Gefahr, die droht, wenn wir schweigen...«

Also die Soziale Plastik als ein Vernehmen, als ein Hören mit dem inneren Ohr. Jetzt kommt ein kurzes Zitat aus einem Gespräch, das Beuys im Zusammenhang mit dieser Filzumhüllung des Konzertflügels und den beiden Kreuzen auf dieser Filzhaut geführt hat:

Beuys: »Die Verbindung zur menschlichen Position ist durch die zwei großen Kreuze markiert, die Gefahr bedeuten: die Gefahr, die droht, wenn wir schweigen und den nächsten evolutionären Schritt zu tun versäumen.«

Interessant. Denn jetzt kehrt sich die Sache also um. Er sagt: » ... die Gefahr, die droht, wenn wir schweigen und den nächsten evolutionären Schritt zu tun versäumen.« Hier wird also jetzt das Sprechen plötzlich als die evolutionäre Hauptmaßnahme hingestellt. Jetzt haben wir zwei Begriffe von Stille, von Schweigen, die sich hier gegenüberstehen, nämlich einmal das Schweigen des Konzertflügels und dann aber das von Beuys eingeforderte »Nicht-mehr-Schweigen« der Menschenstimme. Er meint offenbar mit dieser Kombination nicht, dass der Mensch nun auf Deubel komm raus reden soll, sondern er weist darauf hin, dass es ein Reden sein sollte, das in diesem Evolutionskontext stattfindet mit dem Bewusstsein dieser Wärmeentwicklung.

Hier klingt mit an, was er mit »Zeiterfüllung« meinen könnte. »Zeiterfüllung« würde bedeuten: der nächste evolutionäre Schritt, der den Menschen aufgetragen ist. Hieran schließt sich jetzt das große Rätsel an: Wer trägt hier wem etwas auf? Wo kommt der Auftrag eigentlich her? Woher



*Entstehende Tafelzeichnung von Johannes Stüttgen mit Dia-Projektion eines Fotos von der Beuys-Aktion »I like America ...«*

Foto: Michael von der Loh

nehme ich die Gewissheit, dass das, was ich rede oder tue, tatsächlich Zeiterfüllung ist und nicht einfach nur Zeitvertreib? Wichtig ist diese Gegenüberstellung von Stille und Nicht-Schweigen. Das ist ein Zusammenspiel zweier Elemente, die man leicht im Alltagsgebrauch verwechseln könnte: die Stille und das Nicht-Schweigen.

Und damit bringe ich etwas ins Spiel, was mit der Zeiterfüllung insofern zu tun hat, dass man sagen könnte: Wenn so etwas wie der »hörende Logos« denkbar wäre, dann wäre es ein Hören aus dem, was noch nicht gesprochen ist, was aber gesprochen werden muss und einem sozusagen aus der Zukunft entgegenkommt im Hören.

Der inneren Stimme entspricht ein inneres Ohr. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? In Bezug auf die Soziale Plastik bedeutet das nichts anderes als die Tatsache, dass, wenn wir uns schon berufen fühlen, den Satz von Beuys: »Jeder Mensch ist ein Künstler« für uns in Anspruch zu nehmen, daraus folgt: Das kann man erst dann in Anspruch nehmen, wenn man hören kann, was diese Soziale Plastik will. Es geht also hier nicht um die Bestimmung durch mich, die Bestimmung meines Ich, dass ich jetzt sage, wo es lang geht, ohne mich zu verge-

wissern an der höchsten Forderung der Kunst, nämlich an der Stimmigkeit der Form.

Und damit das etwas konkreter wird, komme ich jetzt zu einer weiteren Aktion, in der Beuys noch einmal diese Einhüllung in Filz benutzt, sie aber jetzt auf die eigene Person bezieht. Diese Aktion von Beuys fand im Jahr 1974 in New York statt und hatte den Titel: »I like America and America likes me – Coyote«. Sie sehen hier jetzt nicht einen Konzertflügel, der in Filz eingehüllt ist, sondern einen Menschen, der in Filz eingehüllt ist, aber aufrecht steht. Und auch ein Tier kommt in dieser Aktion vor: das ist ein Kojote. Und dieser Mensch, der sich vollkommen eingehüllt hat, der seine Individualität, sein ganz Persönliches unsichtbar gemacht hat, stellt etwas dar wie eine Art Monument, das über das Individuelle hinaus wirksam ist. Dieser Mensch hat einen Spazierstock fast wie eine Antenne oben ausgefahren an der Stelle, wo der Kopf ist. Und wir haben eben dieses Tier vor uns, den Koyoten.

*»Stimme und Ohr im Ich«*

Jetzt lasst uns mal auf eine einfache Art und Weise darüber nachdenken, was das heißen

*»I like America and America likes me – Coyote«  
Aktion von Joseph Beuys in New York 1974*

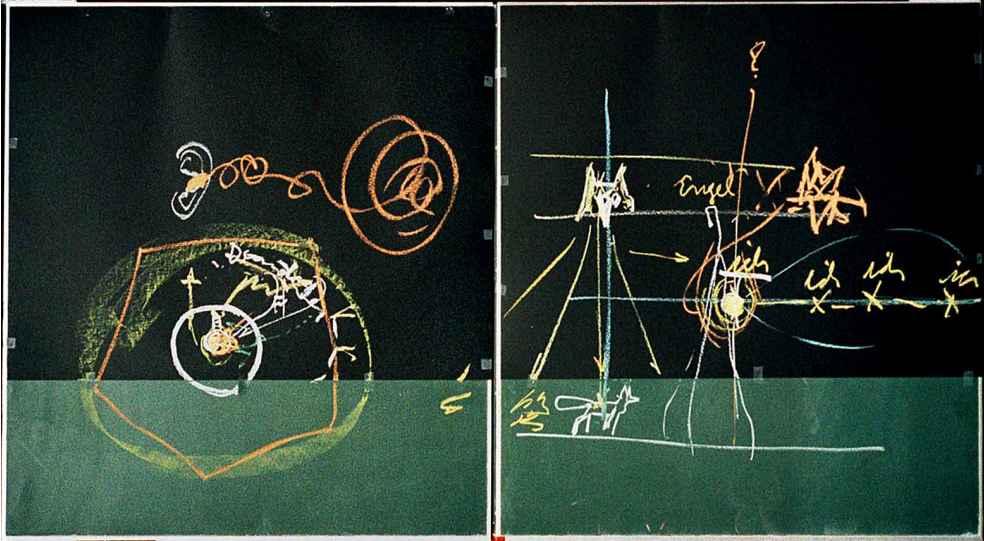


©VG Bild - Kunst, Bonn 2001

könnte: Es ist eine innere Stimme in mir und ein inneres Ohr. Es ist meines Erachtens genau dies die Schwierigkeit, in der der heutige moderne Mensch in dieser Schwellenzeit steht, nämlich dass wir diese innere Stimme und das innere Ohr als inkarniertes Ich gleichzeitig in uns haben, also auch das innere Ohr, d.h. es neutralisiert die innere Stimme. Ich spreche und höre mich gleichzeitig und damit drehe ich mich möglicherweise im Kreise, weil weder das Sprechen noch das Hören insofern relevant ist, als es beides »Ich« ist. Eine merkwürdige Neutralität könnte man da heraus erleben, wenn man sagt: Die innere Stimme und das innere Ohr sind die Menschen ja selber. Aber ich denke, es ist eine sehr gute Definition für den Menschen, denn hier [beim Koyoten] ist es nicht so. Denn wenn wir diese Formation [inneres Hören und Sprechen] einmal auf das Tier übertragen, dann müssen wir sagen, dass das Tier sich vom Menschen dahingehend unterscheidet, dass es eine Gruppenseele hat.

Ich will jetzt über diese Aktion nicht viel sagen, sondern nur etwas über die Konstellation, die hier mitwirkt. Man könnte sagen: Beuys hat hier versucht, einen Kontakt aufzunehmen mit dem »Geist« oder mit dem »Ich«

des Tieres. Aber was ist das »Ich« des Tieres? Was das Ich des Menschen ist, scheint erst einmal klar zu sein – es ist aber eigentlich überhaupt noch gar nicht klar. Doch beim Tier scheint es so zu sein – da beziehe ich mich nun auf Untersuchungen, die von Rudolf Steiner stammen, die aber in Wirklichkeit schon viel älter sind, nämlich auf die Tatsache, dass das sogenannte »Ich« des Tieres, wenn man davon reden darf, oder sagen wir einmal: »der Geist des Tieres«, dass dieser Geist des



Tafelzeichnung von Johannes Stüttgen während der Einführungsrede zum Beuys-Kongress am 30.9.2000 in Bochum-Langendreer

Tieres irgendwo hier oben angesiedelt ist [siehe rechte Tafel links über dem Koyoten]. Dieser Tier-Geist ist in dem Falle ein Kojotengeist. Der sitzt hier oben drauf [übersinnliche Ebene], und der hat den hier [den einzelnen Koyoten] am Faden und alle anderen Kojoten auch. Dieser Kojotengeist, der regelt alles. Aber er ist einer, der nicht auf der Erde anwesend ist. Was heißt jetzt: nicht auf der Erde? Jeder Materialist wird sowieso schon sagen: Der ist nicht da. Aber nehmen Sie das bitte als Bild. Er ist nicht auf der Erde. Diese Sphäre hier [siehe rechte Tafel oben] ist also keine materiell-sinnlich wahrnehmbare mehr. Sie ist ebenso wenig sinnlich wahrnehmbar wie der Innenton, von dem eben die Rede war. Jetzt können wir aber aus diesem Bild des Tier-Geistes und des einzelnen Tieres viel einfacher die Sache mit der inneren Stimme und dem inneren Ohr festmachen. Hier ist die innere Stimme [Gruppenseele/Tier-Ich] und hier ist das innere Ohr [der einzelne Koyote]. D.h. der Kojote hört genau das, was der Oberkojote dem Kojoten mitteilt, was er zu tun hat und was alle sei-

nesgleichen zu tun haben. Diese Möglichkeit des Auseinander-Denkens von innerer Stimme und innerem Ohr, die man hier nachempfinden kann, genau die fällt beim Menschen weg. Warum fällt sie weg? Weil diese Entfernung hier oben [zwischen der Gruppenseele des Koyoten und dem einzelnen Koyoten] im Menschen zusammengezogen ist in dem, was man das »Ich« nennt. Und deswegen sind innere Stimme und inneres Ohr beim Menschen zusammen. Und deswegen gibt es weder was zu hören noch sonst etwas, sondern dieses Zusammensein von Stimme und Ohr. Die ganze materielle Welt ist im Grunde genommen eine Schwelle, die uns den Zugang erst einmal verwehrt zu einer höheren Welt, die aber gleichzeitig etwas konsolidiert wie das Ich des Menschen, mit dem wir es jetzt zu tun haben in dieser Welt. ... Beuys spricht von »Gegenraum«, er spricht von »Überzeit«, und der Anthroposoph spricht sogar von »Engeln« und »Erzengeln« u.s.w., aber nicht nur der. Man könnte sagen: Hier ist die Sphäre der Engel [über der Menschengestalt] und diese Sphäre ist die Sphäre auch des Koyotengeistes zum Beispiel.

»Das andere Ich: eine Außenwelt in der Innenwelt«

Jetzt gibt es meines Erachtens eine Frage, die uns genau dahin führt, wo die Frage der Sozialen Plastik interessant wird. Wir können sagen, diese Konzentration, dieses Konzentrat von Stimme und Ohr im Ich, das uns immer weniger hören und immer sprachloser sein lässt in der Neuzeit, das uns buchstäblich zum Verstummen bringt oder dazu, viel dummes Zeug zu reden (mit einigen Ausnahmen), dass dieses möglicherweise etwas zeigt von einer Aufgabenstellung, die der Kojote überhaupt nicht zu lösen hat. Denn hier [beim Koyoten] ist diese Trennung, dieses »von oben nach unten Wirken« [Koyoten-Geist zu individuellem Koyoten], eigentlich dann auch das Problem dieser Wesenheiten hier auf der Erde. Die kommen so gesehen als einzelne Exemplare nicht zu ihrem Ich. Man kann es nennen: »Das Leiden der Tiere«, das Leiden der Natur, das Leiden in der Einseitigkeit und Abhängigkeit von dem hohen Kojotengeist. Von daher könnte man sagen, dass die Menschwerdung bereits ein Konzentrat wäre, ein »Verdichten« von verschiedenen Sphären in der Wirklichkeit der Erde.

Für uns, die wir mit diesem Zusammenhang von Stimme und Ohr ein großes Problem haben – wir werden sprachlos in Bezug auf die geistige Welt, und wir werden gehörlos in Bezug auf die geistige Welt, weil wir immer nur uns selber hören – stellt sich jetzt eine Frage: Was ist der nächste Schritt? Der nächste Schritt ist der, dass wir gerade bei diesem Ich eine Besonderheit haben, die bei den Kojoten wegfällt, weil diese Kojoten miteinander nur Kontakt haben über diese Ebene [den Koyoten-Geist, siehe rechte Tafel oben]. Die haben nur Kontakt über diesen Oberkojoten da oben. Bei uns Menschen ist es aber nun so, dass durch die Tatsache der Ichwerdung hier auf der Erde überall die »Iche« sind. Und es gibt zwischen uns auf der Erde eine Art innere Ich-Verbindung, die uns aber interessanterweise von außen gegeben wird. Wir haben also jetzt noch einen zweiten Begriff von »außen« vor uns. Die Materie ist gegenüber dem Geist ein »Außen«. Das hat bereits Descartes festgestellt:

die *res extensa* gegenüber der *res cogitans*, – also das Subjekt gegenüber dem Objekt. Aber es gibt in den Menschen-Ichen dadurch, dass sie auf der Erde sind und unter materiellen Bedingungen ihr Ich verwirklichen, auch noch eine sonderbare Außenwelt, die kann man nennen: »Das innere Ich«. Jeder ist uns zusammen gegenüber ein anderes Ich, also eine Außenwelt in der Innenwelt, denn das Ich ist das Innen gegenüber der Materie als Außenwelt. [Das Ich des anderen ist mir gegenüber Außenwelt, während es der äußeren materiellen Welt gegenüber Innenwelt ist, wie mein Ich auch].

»Demokratie als Herausforderung«

Ich will darauf hinaus, dass sich hier etwas anmeldet wie eine Art Aufgabenstellung, die Beuys den nächsten Evolutionsschritt nennt. Der erste Schritt war der vom Kojoten zum Menschen. Welche Aufgabe wäre der evolutionäre Schritt des Menschen seinerseits? Und da bietet sich die Tatsache an, dass diese Ich-Frage aus diesem Ich alleine heraus nicht beantwortet werden kann, weil das Ich als Wesen uns allen gemeinsam ist. Wenn ich es in mir finden will, muss ich etwas in mir zum Klingen bringen, was in euch schwingt. D.h. ich habe plötzlich die Möglichkeit, über dieses Weiter-Ergründen des Ichs auf eine höhere Formation zu kommen, die offenbar wirksam ist im Miteinander der Iche untereinander und die man durchaus die Soziale Plastik nennen dürfte. Wir hätten hier im Grunde genommen eine Kreuzformation. Das eine ist die Vertikale [zwischen irdischer und geistiger Ebene] und das hier wäre die Horizontale [das Dasein auf der Erde]. Man könnte diese Horizontale sehr genau ablesen bei einem Element, was uns zunächst einmal auch nur von außen entgegentritt: das ist der Begriff der Demokratie.

Demokratie bedeutet nichts anderes, als dass diese Iche in Bezug auf die Ichhaftigkeit alle auf der gleichen Ebene sind, sprich: dass sie die gleiche Würde, die Gleichberechtigung haben [siehe rechte Tafel rechts mitte]. Von daher ist die Demokratiefrage eine evolutionäre Aufgabenstellung an das Ich, sofern das Ich sich seiner selbst als Stimme und als Ohr gewahr werden will. Denn es muss etwas zu hören bekommen

men, was nicht identisch ist mit mir alleine, sondern was eine Identität höherer Form im Auge hat. Diese höhere Form nennen wir die Menschheit. Mit anderen Worten: Was auf uns zukommt, was wir auch alle allmählich spüren am Beginn dieses Jahrtausends, ist die Tatsache, dass das Menschheitsganze, das Globale der Erde, ein Zusammenhang, der eine höhere Form von Ichheit beinhaltet, an der Tür steht. Dadurch, dass wir diese höhere Form aber nur von außen erleben, erleben wir sie nicht als höhere Form der Ichheit, sondern wir erleben sie sozusagen als Bedrohung unseres eigenen kleinen Ichs, was weder was hört noch was sieht. Und damit hätten wir einen Schlüssel dafür, wie wir das Ich-Ohr, das innere Ohr öffnen könnten für eine Stimme, die uns von außen-innen entgegenkommt, nämlich durch die Frage nach dem Wesen des Ich, das uns alle miteinander verbindet und das jeder entweder in sich selber hören lernt oder das von den anderen zum Stimmen gebracht werden kann, dass es also eingestimmt wird. Und ich würde sagen, sämtliche Phänomene, die heute in der Formlosigkeit gelandet sind – ob das die Frage der Ökonomie ist, ob das die Frage der Demokratie und schließlich, ob das die Frage der Ökologie ist –, da deutet sich etwas an wie ein von außen nach innen Herantreten-Wollen an die Frage eines nächsten Evolutionsschritts, der nur im Hören des Ich als inneres Ohr möglich ist. Und die Stimme wäre dann die Stimme einer Form, die zur Welt kommen will als Menschheit im Ganzen.

*»Was Politik ist, muss Kunst werden«*

Wir hätten hier einen höheren Freiheitsbegriff, der sich nicht darin erschöpft, dass ich sage: Ich bin der Künstler und ich bestimme, wo es lang geht, sondern dieses Bestimmt-Werden, wo es lang geht, kommt mir jetzt als Stimme von außen gleichsam aus der Zukunft entgegen. Darin begründet sich die Stimmigkeit der Form, über die wir gemeinsam dann in eine – wie Beuys es genannt hat – permanente Konferenz eintreten müssen. Das heißt, dass wir lernen müssen, die Stimme der Zukunft gleichsam als die Äußerung des Ich, das von außen in unser Ich als »Innen« eintritt,

zu hören, so dass sich daraus etwas entwickeln kann wie die Form. Das Ganze tritt uns im Moment von außen entgegen als Bedrohung, als ein Zerfall z.B. dessen, was man Demokratie nennt, aber eigentlich nicht nennen darf, weil es nur Parteienblödsinn ist. Es nennt sich nur Demokratie. Es ist eigentlich Politik im schlimmsten Sinne des Wortes. Was Politik früher einmal im alten Griechenland gewesen ist, ist dagegen ja Kunst. Das ist ja genau der Punkt, an dem wir heute stehen, wo die Formel in einer Beuys-Tagung gelten muss: »Was Politik ist, muss Kunst werden!«

Die Politik ist nämlich nichts anderes als die Hilflosigkeit in der Demokratie, wo man wieder zurück will in die obere Ebene [Gruppenseele, Parteien]. Und hier erscheint das »Tier«. Das »Tier« nämlich als diejenige Ebene, auf die man sich zurücksehnt. Es ist das Tier der Apokalypse. Das ist der diktatorische Beherrscher, der alles schon für mich leitet. Man könnte auch sagen: die politische Regierung. Das wäre ein solcher Fall von Tierheit, der wir uns hingeben, weil wir es alleine nicht können, wie es immer so schön heißt, weil wir aus der Demokratie uns die wirkliche Direkte Demokratie nicht zutrauen, weil sie etwas mit dem »Stimmen« zu tun hat. Das wäre dann ein dämonisches Zerrbild [siehe rechte Tafel rechts oben], das dann durchaus ein Engel wäre, aber dann ein Dunkler, und der ist uns ja allen sehr genau bekannt.

Die Ich-Konzentration in ihrer höchsten Steigerung ist eigentlich die Kunst. Diese Ich-Konzentration mit Fähigkeiten, die im Ich selber bereits schon über die Stimmigkeit von Formung verfügt, hat in der Neuzeit ein Feld abgesteckt, das wir das Feld der Kunst nennen, ein Feld, in dem tatsächlich die dort auftretenden Formen durch nichts anderes bestimmt werden als durch sich selbst. Das ist die Definition von Kunst. Alle anderen Formen haben funktionale Bestimmungen von außerhalb. Und dieses außerhalb ist dann auch außerhalb der Kunst. Die Formen der Kunst haben dieses Moment der Stimmigkeit in sich selber.

Wir sprechen also so gesehen in der Neuzeit und dann insbesondere in der Moderne vom Sonderfeld der Kunst. Das Sonderfeld der



Kunst ist ein Bereich, der sich absetzt als das Feld, in dem die Formen ihre eigene Stimmigkeit in sich selbst begründen und in dem der Mensch als Künstler, als der Gestaltende gleichsam die Höhe und die äußerste Spitze der Autonomie dieses Ichs hier verfolgt. Dies ist das Sonderfeld der Kunst. Dementsprechend wäre alles andere das Feld der Nicht-Kunst. [siehe linke Tafel unten, innerer Kreis und äußerer Kreis]. In der Systemtheorie könnte man sagen: Das wäre das Teilsystem Kunst (das würde Luhmann dazu sagen), und das andere ist das Gesamtsystem. Nennen wir es Gesellschaft. Und in diesem Gesamtsystem wirken andere Gesetze als in dem Feld der Kunst. Wenn ich hier [im Sonderfeld Kunst] einen Stuhl hinzeichne, ist der durch andere Gesetze bestimmt, als wenn hier [im Gesamtsystem Gesellschaft] ein Stuhl auftritt. Ich nehme jetzt den Stuhl ganz bewusst, weil ich damit nämlich auf den Fettstuhl von Beuys zeigen will, der in diesem Feld [Kunst] aufgetaucht ist.

Ich komme jetzt auf eine dritte Aktion von Beuys zu sprechen, nämlich die, bei der Beuys sein Büro für Direkte Demokratie auf der Documenta 5 präsentiert hat. Was ist nun auf der Documenta 5, 1972, passiert? Da hat Beuys sich der Gegenständlichkeit verweigert. Er hat nichts ausgestellt. Er hat ein paar kleine Sachen gehabt, wie die Rose für Direkte Demokratie, und er hat auch viele Tafeln gehabt. Aber die Leute, die in den Beuys-Raum hereinkamen, waren erst einmal erstaunt. Die sind ja hier aus diesem Feld [Gesellschaft] hier gegangen über diese Schwelle in das Kunstfeld und guckten sich jetzt die Kunst an. Sehr interessant. Und in diesem Sonderfeld der Kunst haben sie sich umgeschaut und stoßen in diesem Sonderfeld der Kunst auf ein Sonderfeld Beuys. Und dieses Sonderfeld Beuys ist dadurch charakterisiert, dass in diesem Sonderfeld plötzlich die Gegenständlichkeit im Sinne der Kunst der üblichen Art verweigert wird, und es steht da ein Mensch. Und was tut der? Dieser Mensch holt aus diesem Bereich [Gesellschaft] einen Begriff heraus, nämlich den Begriff der Demokratie, der hier in dem Bereich [Gesellschaft] in der Politik vorkommt.

Den holt er hier [Sonderfeld Kunst] rein und siehe da, die Leute, die in diesen Sonderraum reinkommen, sind ganz erstaunt, plötzlich auf einen Begriff zu stoßen, den sie hier [Gesellschaft] vermutet haben. Insofern kann man sagen: Dieses Sonderfeld Beuys ist eine zusätzliche Schwelle innerhalb der Schwellenlage des Kunstfeldes als Ganzem. Beuys baut in diese eingeschwellte Welt [der Kunst] eine zusätzliche Schwelle ein, und diese zusätzliche Schwelle ist sozusagen ein Nichts an Gegenständlichkeit, dafür aber das Auftreten des Menschenwesens selbst als Ich, das die Frage der anderen Iche und ihrer Verbindung zur Frage der Kunst erklärt. Jetzt haben wir drei ineinander geschichtete Felder mit zwei Schwellen. Denken wir sie uns als konzentrische Kreise: das Gesamtfeld der Gesellschaft außen und in ihm das Innenfeld Kunst. Beide sind getrennt durch eine Schwelle. Und nun haben wir noch in dem Innenfeld Kunst dessen Innenfeld, ebenfalls markiert durch eine Schwelle [siehe linke Tafel]. Also: Außenfeld, Innenfeld, Innenfeld des Innenfelds. Darin hätte man auch eine Erklärung dafür, warum denn die Gegenstände von Beuys so außerordentlich wirksam waren. Offenbar waren sie gespeist aus diesem Inneren heraus, aus dieser Stille, aus dem zugenähten Klavier heraus. Die Beuys-Gegenstände markieren die Schwelle des Feldes der Kunst zum Sonderfeld dessen, was Beuys selbst als das neue Sonderfeld der Sozialen Plastik oder der Direkten Demokratie erklärt hat.

Und jetzt haben wir aus diesem Inneren das Ohr. Das nimmt wahr, was an Hilfe und an geistiger Not vorhanden ist in der Frage nach der Stimmigkeit der Form, die nur ausgehen kann von dem Zentrum dieses inneren Feldes. Das Innenfeld des Innenfelds ist das Kunstorgan des Außenfelds. Dieses Zentrum ist das Zentrum des inneren Ohrs als die Empfangsstation für das, was als Außenform gewollt wird und von dem der Mensch sagen kann: es ist der Ort des Logos. Die zukünftige Form dieses Gebildes [Gesellschaft], die meldet sich hier [im Innenfeld des Feldes Kunst] an als Wärmefaktor, die wird hier empfangen gleichsam als der Logos, und zwar als der hörende Logos.