

Ulrich Kaiser

Land unter Fluxus

Atlantis als Ort der Aktionen von Beuys*

*Bring about it to be brought about and it will be, ...
the city of Is is issuant (atlanst!), urban and orbal,
through seep froms umber under wasserers of Erie.*

James Joyce, Finnegans Wake, New York 1939, S. 601

»Atlantis« erscheint im Werk von Joseph Beuys als geistiger Raum. An verschiedenen, im jüngsten Band des *Joseph Beuys-Medien-Archiv* dokumentierten Aktionen zeigt Ulrich Kaiser, wie der verdichtete Raum der Handlungen als das eigentliche plastische Material der Aktionen verstanden werden kann. Ihnen liegt ein Begriff des Geistigen zugrunde, der sich einem vordergründigen Zeitverständnis zwar entzieht, aber einem vertieften Erinnern ebenso wie einem radikal auf Zukunft setzenden impulsiven Handeln zugänglich ist.

Das *Joseph Beuys Medien-Archiv* hat nun als Band VI seiner Schriftenreihe historische Aufnahmen von zwei der ersten Aktionen von Joseph Beuys herausgebracht und mit reichhaltigem, zum Teil bisher unediertem Quellenmaterial aus dem Nachlass von Beuys begleitet. Neben einem Filmportrait der legendären Wuppertaler Fluxus-Aktion in Aachen vom 20. Juli 1964 und einigen kurzen Aufnahmen aus »und in uns ... unter uns ... landunter« von 1965 bringt der Begleitband zur DVD Auszüge aus Büchern, die Beuys gelesen hatte,¹ Auszüge aus einigen bisher nicht edierten *Notationsheften*² und eine thematische Zusammenstellung von weiteren, meist bereits edierten Quellen, die eine wichtige Ergänzung bedeuten zur Darstellung der Aktionen in der nach wie vor maßgeblichen Monographie von Uwe M. Schneede.³

Der Vorzug dieser Edition besteht neben dem weiteren Quellenmaterial darin, dass wir, wenn auch in kurzen Sequenzen, Beuys *in Aktion* sehen und uns damit einen Eindruck von seiner Bewegungsweise, Beweglichkeit, Aktionspräsenz und seinem verhaltenen Charisma verschaffen können. Da die Filmaufnahmen nicht nur Beuys, sondern auch eine Reihe anderer mitagierender

* Zu Band VI der Schriftenreihe aus dem Joseph Beuys Medien-Archiv: Eva Beuys/Wenzel Beuys (Hrsg.): *Atlantis. Joseph Beuys, 3 Aktionen 1964-1965*, Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin, Steidl Verlag, Göttingen 2008, 1 DVD und ein Buch mit 208 Seiten im Schuber, 38 EUR.

Die Fußnoten finden sich auf der folgenden Seite.

1 Das sind vor allem: Bernhard Bavink: *Ergebnisse und Probleme der Naturwissenschaften. Eine Einführung in die heutige Naturphilosophie*, Leipzig 1944 – das Buch, aus dem Beuys maßgebliche Elemente seiner naturwissenschaftlichen und naturphilosophischen Bildung bezogen hat; Jean Gebser: *Ursprung und Gegenwart*, Bd. 1, Stuttgart 1953 – von Beuys intensiv gelesen; Karl Weinfurter: *Der Brennende Busch*, Lorch 1957 – ein Werk mit Zitaten von Angelus Silesius oder Justinus Kerner. Aus allen Werken wird in dieser Dokumentation zitiert, zuweilen erfahren wir auch etwas über die Anstreichungen von Beuys. Auch *Die Häsenschule* von Albertus Sixtus und Fritz Koch-Gotha oder *Finnegans Wake* von James Joyce sind übrigens in der Sammlung vertreten.

2 *Notationsbuch 1964* (»Und jetzt zu den Ereignissen des heutigen Abends«), *Notationsheft 1964-1965* (»Und in uns ... unter uns ... landunter«), *Notationsheft 1965* (»EIN GETREUER STETER SINN / DER WANDELT licht / ZUM LICHT HIN«) und *Taschenkalender 1965*. Einzelne Seiten sind fotografisch wiedergegeben, allerdings nicht immer in befriedigender Qualität.

3 Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994.

oder sich einmischender Künstler sowie das damalige Publikum zeigen, haben wir auch ein prägnantes zeithistorisches Dokument der spezifischen Kunstszene der sechziger Jahre in Händen. Ein besonderes Interesse verdienen diese beiden frühen Aktionen indessen, weil sie wesentlich dazu beigetragen haben, Beuys' Ruf, ja, den Mythos Beuys zu begründen – man denke nur an das in Aachen nach dem Schlag eines Studenten entstandene und vielfach zitierte Foto Heinrich Riebesehls von Beuys mit blutender Nase, erhobener Hand und dem Kreuzifix vor sich.

Bedeutend sind diese Aktionen aber auch, weil sie für Beuys' eigene Entwicklung Schlüsselerfahrungen darstellen. In Wuppertal hat er erstmals das Zusammenspiel mit dem Publikum als eigenes Material entdeckt (»Als wäre es eine Batterie, ein Energieding, ging das ganze Publikum hoch.« Oder: »Also der Aggression von Seiten des Publikums, der bin ich begegnet mit einer positiven Gabe.«). Und er hat zugleich begonnen, mit seiner gezielten und hochgradig reflektierten, oft extrem gedehnten Form von Aktionen sich aus dem Kontext der spontan und schnell agierenden Fluxus-Künstler herauszulösen. So beginnt denn auch mit der ebenfalls in dieser Edition (allerdings nicht als Film) dokumentierten Aktion *Der Chef* (Kopenhagen/Berlin 1964) die für Beuys ganz spezifische Aktions-Form, die aufgeladen ist mit mythischen und symbolischen Gesten, auf religiöse Initiationsformeln genauso Bezug nimmt wie auf die zeitgenössisch avancierten Formen philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkens.

Obwohl gewissermaßen unwiederbringlich verloren, stellen diese in zahlreichen Fragmenten überlieferten Aktionen bedeutungsgeladene Kunstformen dar, die in ihrem Eigencharakter noch nicht hinreichend erschlossen zu sein scheinen. Erst im Nachhinein und aus größerer zeitlicher Distanz mag unser Blick frei werden und zugleich hinreichend informiert sein, um dem nachzuspüren, was Beuys denn da eigentlich gemacht, intendiert und vollzogen hat. In welches Gedächtnis hat es sich eingepreßt? Welche Potenz, welche keimhaften Gedanken liegen im zu Erinnernden verborgen? Welche Prozesse hatte Beuys im Sinn, wenn er während 8 oder 24 Stunden immer wieder die auf dem Notenständer angebrachte Fettecke mit seinem Atem behauchte, die Füße dicht über die Fettecke auf dem Boden hielt ohne selbst Boden zu berühren, vorher tagelang fastete, eine Rose verborgen anwesend sein ließ oder, in einen Filztunnel

eingewickelt wie ein wundes Tier, über Lautsprecher verstärkt röchelte (»öö«)? Vielen Elementen und vielleicht auch wesentlichen Gehalten seines *plastisch vollzogenen* – und darum nur begrenzt allegorisch deutbaren – *Denkens* gilt es wohl erst noch auf die Spur zu kommen.

Letzteres machen die Herausgeber Eva Beuys und Wenzel Beuys mit ihrer Editionsform deutlich, die zwar vorwiegend in dokumentarischem Aufwand besteht, aber das reichhaltige Material mit einer ebenso ansprechenden wie rätselhaften Programmatik auswählt und präsentiert. Sie stellen nämlich die Gesamtedition unter den Titel *Atlantis*, womit jenes legendäre versunkene Inselreich gemeint ist, von dem Platon erstmals erzählt. Der Titel stammt zwar nicht von Beuys und lässt sich dort auch schwerlich finden, aber er wird von den Herausgebern legitimiert. Das geschieht erstens durch die Mitedition einer Zeichnung von Beuys, *Atlantis (etwas später)* (1955),⁴ der einzigen bisher bekannten Fundstelle im Nachlass von Beuys, in der das programmatische Titel-Wort erscheint; zweitens durch eine von Beuys in Paestum erworbene Postkarte *Grab des Tauchers* (480 v. Chr.) und drittens ein erläuterndes und programmatisches Vorwort von Eugen Blume *Auf der Suche nach dem geistigen Atlantis*.

Durch diesen Editionsrahmen, der die Gegebenheiten einer bloß dokumentarischen Edition verlässt, selber interpretierend – oder sagen wir *gedankenkünstlerisch* – ins Werk eingreift, wird so etwas wie der Raum einer *erweiterten Idee* zum Verständnis der beuysschen Aktionen als Kunstform geöffnet. Einerseits reicht der Editionsrahmen präzise in die Vergangenheit zurück, indem er neue Quellen präsentiert; andererseits reckt er sich in die Zukunft, indem er eine vielleicht entwicklungsfähige Idee einwirft und von der Suche nach einem geistigen Ort spricht, die mehr als eine bloß retrospektive Angelegenheit zu sein scheint.

Innerhalb des ausgebreiteten Materials – in all den Bruchstücken, Textfragmenten, Skizzenblättern, Filmsequenzen, Erinnerungen und Meinungen von Zeitzeugen oder der Editoren – entsteht dieserart ein Anspielungsraum, der eine keinesfalls zwingende, eher allusive Gesamtidee zum Verständnis des *Aktionsraums* oder des *plastischen Materials* dieser Aktionen jenseits der konkret verwendeten Materialien ins Spiel bringt. Es ist durchaus reizvoll, sich auf die hier vorgeschlagene Spurensuche zu machen und im Sinn einer Archäologie des 20. Jahrhunderts die Materialfragmente nach möglicherweise vorhandenen Re-

4 Diese Zeichnung befindet sich unter der Inventarnummer MSM 01187 im Museum Schloss Moyland. Sie wurde bereits ediert in einer stark verkleinerten und weniger farbechten Version in: Daniel Schreiber (Hrsg.): *Ewald Mataré und das Haus Atlantis. Eine Kunstgeschichte zwischen Hoetger und Beuys*, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen 2005, S. 10. In der vorliegenden Edition dient sie zur Gestaltung des DVD-Covers.

sonanzsystemen abzuklopfen und die vorgeschlagene Idee auf ihre Tragfähigkeit und Erschließungskraft zu überprüfen. Das wäre ein schöpferisches Erinnern an Beuys, in gewisser Weise um Werk-Treue bemüht, aber jenseits des konservatorischen Selbstzwecks oder humorlosen Personenkults. Ein Erinnern möglicherweise, das aus der Distanz etwas Neues am Alten entdeckte. Ein Erinnern, das wir im Sinne des in Frage stehenden Künstlers jedenfalls immer schon selbst als Künstler und an einem vorgegebenen Kunstprozess, zu dem wir nur aufzuwachen brauchen, teilnehmend vollziehen.

In Luft wie in Wasser Die Abbildung der Grabplatte des Tauchers aus Paestum findet sich wie ein Epitaph oder ein Motto dem übrigen Text vorangestellt (Abbildung 1). Dargestellt ist aber nicht so sehr ein Taucher als ein Mensch, der von einem rechteckig aufgeschichteten Turm herunter ins Wasser springt und sich im Flug in der Luft befindet. Den Reiz der Tafel macht diese dynamisch-statische Lage des Springers in der Luft aus. Zwar scheinen die Verhältnisse der Schwerkraft zu gelten, in gewisser Weise sind sie aber auch aufgehoben. Bewegt sich der Springer von oben nach unten? Bewegt er sich von rechts nach links? Ist er nicht eingefügt in ein Spannungsverhältnis, das im Bild die Waage hält zwischen den vier ornamental verstärkten und diagonal nach innen weisenden Ecken? Die zwei Bäume wirken in der Wellenförmigkeit der Äste, in der Art der Verzweigung und ihrer Musterung wie der Schwerkraft entzogene Unterwasserpflanzen. Das aber in der Luft! Von allen vier Seiten betrachtet wirken sie gleich legitim: kein eindeutiges Oben und Unten, sondern schwebende Ausbreitung im Bild.

Auch das Wasser, in das der Taucher springt, ist nach konventioneller Lesart unten und rund wie ein Teich. Zugleich aber ist es aufgewölbt wie eine Linse, dehnt sich über Gebühr ins Bild hinein, wölbt sich zum Himmel. Wie wenn es den Springer zurückhalten, zurückstoßen würde. Das Bild von einem, dessen Beruf es war, zu tauchen und der wie schwebend in der Luft gehalten wird. So gewinnt die Bewegung in der Luft etwas von der Leichtigkeit des Tauchens unter Wasser, von Auftrieb, und die Luft selber etwas von der größeren Dichte des nassen Elementes.

Hat nicht Beuys selber in seiner Aktion mit dem Titelwort *landunter* etwas vergleichbares demonstriert? 24 Stunden hielt er sich auf einer verpackten Obstkiste auf, wo er sich gerade