

# **Zeppelin Universität**

Department of Communication & Cultural Management

Lehrstuhl für Kunsttheorie & inszenatorische Praxis

Prof. Dr. phil. Karen van den Berg

## **Bachelor of Arts Thesis**

### **Sozialer (T)raum?**

Über das politische Potenzial der Kunst  
von Joseph Beuys und Rirkrit Tiravanija.

Ein kunsttheoretischer Vergleich.

Bearbeitet von:	Sascia Bailer
Immatrikulationsnummer:	09200304
Studiengang:	Communication & Cultural Management
Semester:	Spring Semester 2012
Betreuerin:	Prof. Dr. phil. Karen van den Berg, Lehrstuhl für Kunsttheorie & inszenatorische Praxis
Abgabedatum:	26. April 2011

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung: „Ist das Kunst oder kann das weg?“</b> .....	1
1.1 Der Werkbegriff im Wandel: „Soll das Werk sterben?“ .....	3
1.2 Die Kunstpraxis im Wandel: Kunst als sozialer Raum.....	5
<b>2. Beuys: Revolutionär im Filzgewand</b> .....	9
2.1 Werkanalyse: „Die Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977) .....	10
2.1.1 Formaler Aufbau des Werkes .....	11
2.1.2 Die Rahmenbedingungen des Werkes.....	13
2.1.3 Die Rolle des Betrachters im Werk .....	16
2.1.4 Beuys´ Rolle im Werk und sein Selbstverständnis als Künstler .....	21
2.1.5 Der erweiterte Kunstbegriff: „Jeder Mensch ist ein Künstler“ .....	24
2.1.6 Die Soziale Skulptur: „Alles ist Skulptur!“ .....	25
2.1.7 Gesellschaft als Kunstwerk .....	28
2.2 Zwischenfazit: Eine Kunst, die alles kann .....	29
<b>3. Tiravanija: “Looking at art is looking at life”</b> .....	31
3.1 Werkanalyse: „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) .....	32
3.1.1 Formaler Aufbau des Werkes .....	33
3.1.2 Die Rahmenbedingungen des Werkes.....	35
3.1.3 Die Rolle des Betrachters im Werk .....	37
3.1.4 Tiravanijas Rolle im Werk und sein Selbstverständnis als Künstler.....	41
3.2 Relationale Ästhetik: Die Kunst des Zwischenmenschlichen .....	43
3.3 Zwischenfazit: Unsichtbare Kunst .....	46
<b>4. Makro vs. Mikro: Ein Vergleich von Beuys und Tiravanija</b> .....	48
4.1 Werkstrukturen: Sehen und Sein .....	48
4.2 Die Rolle der Künstler in den Werken: Sein oder Nicht-Sein.....	50

4.3	Ansprüche der Künstler: Formen der Utopie.....	51
<b>5.</b>	<b>Schlussbetrachtung: Alles nur geträumt? .....</b>	<b>54</b>
5.1	Tiravanija: Wer nicht wagt .....	54
5.2	Beuys: das Postulat .....	59
<b>6.</b>	<b>Soziale (T)räume .....</b>	<b>62</b>

Abbildungen

Literaturverzeichnis

Appendix

Elektronischer Schriftverkehr  
Beuys: Werklauf/Lebenslauf  
Programm der FIU

Ehrenwörtliche Erklärung

## **Abbildungsverzeichnis**

Abb.1a: Ist das Kunst oder kann das weg? ..... 1

Alle anderen Abbildungen (Abb. 1 - 13) befinden sich in numerischer Reihenfolge im Anschluss an das Fazit.

## **Abkürzungsverzeichnis**

bzw. – beziehungsweise

Vgl. – Vergleiche

u.a. – unter anderem

vs. – versus

## 1. Einleitung: „Ist das Kunst oder kann das weg?“



prangt es in weißen Lettern auf grünem Untergrund an einem Postkartenstand in der Fußgängerzone. Die Gag-Karte ist zynisch und polemisch – und vor allem leicht als Nichtigkeit abzutun.<sup>1</sup> Und doch lohnt es sich, diesen Spruch in seiner Überspitztheit einen Augenblick lang ernst zu nehmen. Es scheint als beschreibe die Postkarte ein aktuelles Phänomen der Kunst treffend, indem sie die Frage stellt, wie sehr sich Kunst von Alltag unterscheiden muss, um als Kunst zu gelten. In einem zweiten, etwas weiter gefassten Schritt, fragt die Karte auch implizit, welchen Beitrag Kunst in einer Gesellschaft leisten soll und vermag – „oder kann die weg?“

Dass diese Fragen nicht mehr nur in den Sälen elitärer Kunsthallen diskutiert werden, sondern längst im Bewusstsein des Mainstreams angelangt sind, zeigt die Postkarte, die uns beim Bummeln hämisch anlacht. Der Diskurs um die Autonomie der Kunst – und der damit einhergehenden Losgelöstheit von sozialen Funktionen – ist ein alter und weitaus ernster geführter. Muss Kunst schön und wahr sein? Muss sie frei von politischen Ansichten sein? Muss sie nichts müssen – außer sich selbst genügen? U.a. von Kant und Adorno geprägt, findet der Diskurs heute seine Nachfolger, etwa in dem französischen Philosophen Jacques Rancière.

<sup>1</sup> Der Spruch ist auch in Form von bunten Stickern, Frühstücksbrettchen, Tragetaschen und Tasse erhältlich. Auch die Boulevardzeitung Bild erfreut sich der Polemik der Aussage und verfasste einen gleichnamigen Artikel mit dazugehöriger Bildergalerie, die Kunst zeigt, die nur kurz vor dem Wegschmeißen gerettet werden konnte (Krause, B. und Schlesier, V., 2011). Das Bild ist dem Blog entnommen: [http://hartgerockt.de/ist-das-kunst-oder-kann-das-weg\\_259](http://hartgerockt.de/ist-das-kunst-oder-kann-das-weg_259).

Das, was Rancière als Politik bezeichnet, bricht mit dem gängigen Verständnis von Politik als Ausübung von Macht oder der Aufgabe zur Definition von Gesetzten.<sup>2</sup> Politik sei nicht bloß die Reduktion auf das „Staatliche.“<sup>3</sup> Für ihn ist Politik eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen, die er als eine Verteilung und Umverteilung, ein „Zerlegen und Neueinteilen“<sup>4</sup> von Räumen und Zeiten versteht: „Die Politik besteht darin, die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, die das Gemeinsame einer Gemeinschaft definiert (...).“<sup>5</sup> Diese Form der Politik ist im Kern jedoch nicht von Konsens, sondern von Dissens geprägt. Ein Dissens, der sich in einem Streit, in einem Konflikt, um die Neubestimmung bzw. die „Konfiguration der sinnlichen Welt“<sup>6</sup> ausdrückt. Politik bei Rancière beschreibt demnach stets etwas dynamisches, das eine Veränderung der sozialen Verhältnisse impliziert.

Ausgehend von Rancières Politikbegriff lässt sich die Frage erneut stellen: Kann Kunst an der Neuaushandlung von den sozialen Verhältnissen einer Gemeinschaft teilhaben? Ist Kunst, in diesem Sinne, in der Lage eine politische Reichweite zu entwickeln?

Diese Fragestellungen sollen nicht etwa in einer Medienanalyse bearbeitet werden, die versucht, empirische Daten zur gesellschaftlichen Einflussnahme von Kunst zu erheben. Vielmehr wird anhand von genauer Beobachtung und Beschreibung untersucht, wie unterschiedliche Künstler soziale Situationen herstellen, die möglicherweise ein politisches Potenzial bieten und gesellschaftsverändernd zu wirken vermögen. Daher steht hier die Interaktion von Künstler und Publikum im Vordergrund, gepaart mit einer Untersuchung des künstlerischen Selbstverständnisses und ihren jeweiligen Erwartungen die an die gesellschaftspolitische Wirksamkeit ihrer Kunst.

Um die Frage zu beantworten, ist es Ziel zwei spezifische künstlerische Praktiken zu untersuchen, die auf ihre besondere Art und Weise soziale Kontexte herstellen und mit unterschiedlichen politischen Verständnissen arbeiten. Zuerst wird die künstlerische Praktik von Joseph Beuys in den 70er Jahren genauer betrachtet werden. Diese besondere

---

<sup>2</sup> Vgl. Rancière, J. (2009), S. 73.

<sup>3</sup> Rancière, J. (2003), S. 5.

<sup>4</sup> Rancière, J. (2007), S. 35.

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Rancière, J. (2003), S. 6.

künstlerische Schaffensweise wird mit einer jüngeren Praktik aus den 90er Jahren verglichen werden: mit dem relational-arbeitenden Rirkrit Tiravanija. Die beiden unterschiedlichen Ansätze werden jeweils anhand von einem ausgewählten Werk auf ihre formalen Bedingungen und ihren Kontext – ihre Rahmenbedingungen – untersucht werden. Das Publikum als zentrale Komponente zur Vollendung dieser Werke wird hierbei besonders im Mittelpunkt stehen. Neben den Besuchern spielen aber auch Auftreten und Selbstverständnis der Künstler im Hinblick auf ihre Präsenz und Führungsfunktion eine besondere Rolle. Im anschließenden Vergleich werden die jeweiligen Kontraste und mögliche Gemeinsamkeiten der Künstler herausgearbeitet und unter Rückbezug auf Rancière kritisch reflektiert: Haben die jeweiligen Künstler in ihrem Werk soziale Situationen herstellen können, die ein politisches Potenzial in sich tragen – und wenn ja, wie kann dieses beurteilt werden?<sup>7</sup>

### 1.1 Der Werkbegriff im Wandel: „Soll das Werk sterben?“

„Soll das Werk sterben?“<sup>8</sup> fragt Kunstkritiker Paolo Bianchi. Mit dieser provokanten Frage möchte er das Werk jedoch nicht totsagen, sondern auf den radikalen Wandel im Werkbegriff aufmerksam machen. Der Künstler und Kunsttheoretiker Pierangelo Maset spricht von einem nervös gewordenen Kunstbegriff, dessen Grenzen sich heute als porös erweisen.<sup>9</sup> Was der Kunstbegriff beinhaltet sei nicht mehr einheitlich zu verstehen, sondern müsse für den jeweiligen Kontext definiert werden.<sup>10</sup> Wenn wir auf den Werkbegriff im 20. Jahrhundert schauen, so scheint er schwer greifbar geworden zu sein in seiner, bereits angesprochenen, Oszillation zwischen zu Leben-gewordener Kunst und „L’art pour l’art“<sup>11</sup>, zwischen der Funktion des Betrachters und des Autors, zwischen dem Pos-

<sup>7</sup> Obwohl die Frage nach dem Politischen in der Kunst keine genuin neue ist, so scheint sie doch heute immer noch von Brisanz zu sein. Die soeben erst erschienene *monopol*-Ausgabe (Mai 2012) fragt auf ihrer Titelseite: „How political is art?“

<sup>8</sup> Bianchi, P. (2000), S. 59.

<sup>9</sup> Vgl. Maset, P. (2004), S. 85. ff.

<sup>10</sup> Vgl., S. 95.

<sup>11</sup> Unter der Parole „L’art pour l’art“ ist eine Bewegung im 19. Und 20. Jahrhundert zu verstehen, die die absolute Zweckfreiheit der Kunst forderte. Im Formalismus wird diese Zweckfreiheit u.a. von C. Bell, E. Hanslick und W. Pater verfochten. Dazu mehr bei: Trebeß, A. (2006), S. 52 ff.

tulat der gesellschaftsverändernder Intention und ihrer Wirkungslosigkeit über die Kunst hinaus.

Aus der Vielzahl von Diskursen zum Wandel des Werkbegriffes, möchte ich besonders einen solchen hervorheben, welcher das Werk nicht mehr als ein feststehendes Objekt – „das Ding an der Wand“ – begreift, sondern als etwas, das erst durch den Betrachter geschaffen wird. Unmissverständlich bringt Michael Bockemühl hervor, dass das Bild erst in seiner Rezeption erschaffen wird: „Es [das Bild] entsteht und kommt zum Bewußstein nur im schöpferischen Prozeß des Anschauens.“<sup>12</sup> Das Werk wird nicht mehr als ein statisches, vordefiniertes Objekt verstanden, dem *per se* ein Inhalt oder eine Information inhärent wäre, die der Betrachter bloß erkennen müsse. Insbesondere kann das Werk niemals unmittelbarer „Beleg“ für eine Wahrheit sein, die ihm nicht inne wohnt.<sup>13</sup> Gleichzeitig erhält das Werk eine Komponente der Unbestimmtheit und des Prozessualen durch seine „unabschließbar fortwirkende Neuschöpfung“<sup>14</sup> durch den Betrachter. Ein Merkmal, das Umberto Eco mit dem Begriff des „offenen Kunstwerkes“ gekennzeichnet hat. Anhand von musikalischen Beispielen erläutert Eco, dass das Werk nicht eine, im Sinne eines „geschlossenen“ Werkes, vorgegebene Interpretationsweise liefert, sondern die Vollendung des Kunstwerkes erst in dem Moment der Vermittlung stattfindet.<sup>15</sup> „Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“<sup>16</sup>

Dass sich das Bild erst in dem Prozess des Betrachtens formiert, zeigte auch Gottfried Boehm anhand von Monets Malerei in Serien. Die Teile seiner Serien seien als „Totalität“<sup>17</sup>, als Einheit, zu begreifen. Das Verbinden der Serienglieder zu einer Einheit nennt er „Iteration“ und ist als eine Leistung des Betrachters zu verstehen, welche immer prozesshaft und unabgeschlossen ist.<sup>18</sup> Die Betrachter-Erfahrung beginne und ende, laut

---

<sup>12</sup> Bockemühl, M. (1998), S. 174.

<sup>13</sup> Vgl. ebenda, S. 175.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>15</sup> Vgl. Eco, U. (1977), S. 29.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 30 (Hervorhebung im Original).

<sup>17</sup> Boehm, G. (2001), S. 162.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda, S. 159.

Boehm, zwar vor dem Werk, jedoch lasse sie sich zu keinem finalen Grad der Bestimmtheit ausgestalten.<sup>19</sup>

Nimmt man diese theoretischen Ansätze ernst, so endet das Werk auch folgerichtig mit der Abwesenheit des Betrachters. Denn wie Roland Barthes für die Literaturwissenschaften klar stellte: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“<sup>20</sup>

Der neue Werkbegriff, mit dem hier operiert werden soll, beinhaltet die genuine Offenheit und Unbestimmtheit des Kunstwerkes, gepaart mit dem Gedanken, dass sich das Werk erst durch den Betrachter als solches realisiert – und liegt somit dem herkömmlichen Begriff eines Kunstwerkes als vordefiniertem und nur eindeutig lesbarem Objekt fern.

## 1.2 Die Kunstpraxis im Wandel: Kunst als sozialer Raum

Nicht nur der Werkbegriff aus einer theoretischen Perspektive hat sich einem Wandel unterzogen, sondern auch die Kunstpraxis selbst. Hier geht es ebenfalls nicht mehr um die Produktion von Objekten „für die Wand“, sondern um die konzeptionelle Herstellung von Situationen<sup>21</sup>, Kontexten<sup>22</sup> – oder wie Kunsttheoretikerin Nina Möntmann es nennt – sozialen Räumen unter Rückgriff auf das Medium Kunst. Das Kunstwerk hat seine zwingende Materialität abgelegt, sodass Kunstwerke aus „Handlungsanweisungen oder aus der Inszenierung kommunikativer Prozesse bestehen [können]“<sup>23</sup>, wie in einem Aufsatz von Karen und Jörg van den Berg beschrieben wird. Der Betrachter wird nicht primär durch seine „schauende“ Funktion charakterisiert, sondern durch seine Teilhabe an der

---

<sup>19</sup> Vgl. Boehm, G. (2001), S. 160.

<sup>20</sup> Barthes, R. (2000), S. 193. Eine, wenn auch nicht explizit auf Barthes bezogene, Antwort auf die Frage der Autorschaft liefert Foucault im selbigen Band unter dem Titel „Was ist ein Autor“, S. 198-232.

<sup>21</sup> Claire Doherty hat 2009 eine Anthologie zu dem Thema „Situation“ herausgegeben. Die Ausgabe thematisiert die Entstehung von „Situationen“ und gibt Einblicke in den Umgang mit „place“ und „locality“ im zeitgenössischen Kunstbetrieb.

<sup>22</sup> Peter Weibel beschreibt in „Kunst-Kontext“ (1995) einen Wandel des begrifflichen Usus: Was früher unter „frame“ lief, würde nunmehr unter „Diskurs“ oder „Kontext“ wiederzufinden sein. Kunst habe des Weiteren ihre kritischen Grenzen erweitert und mische heute auch in den Themen der Ethnologie, Architektur, Politik und Ökologie mit. Weibel untersucht u.a. wie der Kontext von Kunst Einfluss auf ihren Inhalt hat.

<sup>23</sup> van den Berg, K., und J., (1999), S. 3.

Konstitution des Werkes. Die partizipativen Elemente in der Kunst sind seit dem Dada<sup>24</sup> zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsent und steigerten sich mit dem Fluxus und dem Happening in den 60er Jahren hin zu der Entstehung einer partizipativen Kunstpraxis, die den Betrachter außerhalb von „vorkonzipierten Bahnen“ einbindet.<sup>25</sup> Hierbei ist das Publikum nicht nur Adressat, sondern wird aus seiner schweigsamen, kontemplativen Haltung herausgerissen und zum Mit-Akteur gemacht. Das Verhältnis zwischen Künstler und Zuschauern wird dadurch dahingehend offener und interaktiver, dass die traditionelle Rollenverteilung von „aktiv und passiv“, „Sender und Empfänger“ immer mehr ver-schwindet.<sup>26</sup> Dadurch entsteht eine Nivellierung der Differenzen zwischen Autor und Rezipient, so dass beide sich in ihrem Handlungsprofil annähern.<sup>27</sup> Es lässt sich demnach beobachten, dass die Interaktion von Publikum, Werk und Künstler zu der Leitidee der künstlerischen Praxis der Ästhetik in den 60ern wird – einhergehend mit einem Ideal von einer Kunstform, die jenseits etablierter Gattungen, Kategorien und Institutionen stattfindet.<sup>28</sup> Möntmann betont den Anstieg an Institutionenkritik in den 60er und 70er Jahren durch Interventionen im öffentlichen und Kunstraum.<sup>29</sup> Wie jedoch mit Raum in der Kunst in den vergangenen Jahrzehnten umgegangen worden wurde, gleiche laut Möntmann, nicht einer linearen Entwicklung, sondern einer, die immer von Brüchen und Paradoxa geprägt gewesen sei. Besonders hebt sie die Entwicklung des Raumverständnisses in den 90er Jahren hervor, welche auch für unsere Betrachtung essentiell ist: „Die grund-

---

<sup>24</sup> Der Dada wurde 1916 von einer internationalen „Exilatengruppe“ (um Ball, Huelsenbeck, Tzara, Hennings, Arp) in Zürich gegründet. Es bildeten sich nach dem Krieg mehrere Künstlergruppen in Berlin, Paris, New York, Köln und Hannover, die ihre Praktiken unter dem Begriff Dada zusammenfassten: „Die Welt erscheint als simultanes Chaos fluktuierender Wahrnehmungsreize ohne sinnstiftende Instanz.“ Diese künstlerische Tradition wird im Fluxus (auch Neo-Dada genannt) und im Situationismus weitergeführt. Mehr dazu bei Trebeß, A. (2006), S. 72 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Rollig, S. (2002), S. 137.

<sup>26</sup> Vgl. Kemp, W. (1996), S. 19.

<sup>27</sup> Vgl. Schmidt-Wulffen, S. (1996), S.188.

<sup>28</sup> Vgl. Daniels, D. (1996), S.86.

<sup>29</sup> Vgl. Möntmann, N. (2002), S. 52. Besonders Andrea Fraser übt mit ihrer Kunstpraxis Kritik an den Kunstinstitutionen, indem sie durch Intervention „Grenzüberschreitungen innerhalb der Institution“ (S. 50) vor sich nimmt. Eine spezifische Beschreibung Frasers kritischer, interventionistischer Praxis findet sich bei Möntmann (2002) auf S. 49-55. Ein von Fraser verfasstes „Artist’s Statement“(1992) befindet sich in „Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writing“ (2009) auf S. 318- 329.

legende Veränderung im Umgang mit Raum, die in der Kunst der 90er Jahre stattfindet, liegt im Verständnis von Raum als einem sozialen Gebilde.<sup>30</sup>

Raum wird nicht mehr bloß als der physische Raum einer Institution betrachtet, sondern es wird versucht ebendiese Grenzen zu überschreiten, indem sich der Raum als Produkt sozialer Interaktion formiert.<sup>31</sup> Der erweiterte, soziale Raum geht über den kunststimmenden Kontext hinaus und öffnet sich hin zu lokalen gesellschaftlichen, kulturellen und urbanen Strukturen.<sup>32</sup> Der Ausstellungsort ist demnach ein Ort der Auseinandersetzung von Kunst mit dem Raum und stellt einen Verankerungspunkt im physischen und im sozialen Raum dar.<sup>33</sup> Somit wird in den frühen 90ern die „Definitionsmacht“ und die scheinbare Neutralität des „White Cube“<sup>34</sup> in Frage gestellt.<sup>35</sup> Möntmann spricht bildlich von Museumswänden, die sich durch den erweiterten Ortsbezug zu „durchlässigen Membranen“<sup>36</sup> entwickelt hätten und die künstlerischen Aktionen in den urbanen, politischen und kulturellen Raum hinausdrängten.

Um ihr Konzept des sozialen Raumes zu erläutern, greift Möntmann auf den französischen Soziologen Lefèbvre und seine Abhandlung „Production of Space“ (1974) zurück, sowie auf Bourdieus Verständnis von sozialem und physischem Raum:

“Der soziale Raum weist die Tendenz auf, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen.”<sup>37</sup>

Nicht nur aus Bourdieus Zitat wird ersichtlich, dass das Wesen des sozialen Raums durch soziale Struktur gezeichnet ist. Auch Simmel lässt einen ähnlichen Gedankengang erkennen, wenn er die qualitative Größe eines Raums als eine „Tätigkeit“ beschreibt.<sup>38</sup> Die

---

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Vgl. ebenda, S. 10.

<sup>32</sup> Vgl. ebenda, S. 10.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>34</sup> Brian O’Doherty prägte den Begriff “White Cube” ausschlaggebend mit seinem Essay zu zeitgenössischen Ausstellungsräumen: „Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space“ (1976).

<sup>35</sup> Möntmann, N. (2002), S. 10.

<sup>36</sup> Vgl. ebenda.

<sup>37</sup> Bourdieu zit. in: Möntmann, N. (2002), S. 13.

<sup>38</sup> Vgl. Simmel in: ebenda.

Einheit der menschlichen Relationen und Interaktionen rückt bei dem sozialen Raum in den Vordergrund, während die architektonischen Grenzen in den Hintergrund rücken.<sup>39</sup> .

In Anlehnung an Möntmann ist in der vorliegenden Arbeit der soziale Raum als ein Gefüge zu verstehen, das sich aus zwischenmenschlichen Relationen und Interaktionen formiert und sich somit über den physischen Ausstellungsraum hinweg setzt. Der soziale Raum ist als eine Teilöffentlichkeit zu betrachten, die dynamisch, heterogen und temporär ist. Er findet sich in einem Kunstkontext als Besuchergruppe zusammen und produziert dabei offene soziale Handlungs- und Rezeptionsräume. Begrifflichkeiten, die dem des sozialen Raums nahe kommen und auch hier Verwendung finden werden, sind die der Kollektivität, der Inklusion und Sozialität, welche jeweils durch Kunst herzustellen versucht wird. In Verbindung mit dem theoretischen Diskurs um den Werkbegriff lässt sich das Kunstwerk als ein durch Interaktion erschaffenes Gebilde betrachten, das die klar getrennten Rollen von Autor und Rezipient des Werkes in Frage stellt.

---

<sup>39</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

## 2. Beuys: Revolutionär im Filzgewand

*„Er blickte aus seinen grundlosen, wäßrigen Augen auf einen Filzbehang, dann auf ein Streichholzheftchen, das er die letzte Viertelstunde zwischen den Fingern herumgedreht hatte, und schließlich hinauf zum Himmel. >Das hier ist bloß meine Vergangenheit, meine Biografie<.“<sup>40</sup>*

Der aus Kleve stammende Joseph Beuys (12. Mai 1921- 23. Januar 1986)<sup>41</sup> wurde zu Lebzeiten von Gerald Marzorati, dem ehemaligen Herausgeber des *The New York Times Magazine*, als Europas bedeutendster Nachkriegskünstler bezeichnet.<sup>42</sup> Beuys war als bildender Künstler, Bildhauer, Performance- und Installationskünstler, Kunsttheoretiker und Pädagoge tätig und hat nach seinem Tod ein vielschichtiges Werk hinterlassen, wie Beuys-Biograf Heiner Stachelhaus berichtet.<sup>43</sup> Nach einem naturwissenschaftlichen Studium lernte Beuys bei dem Bildhauer Ewald Mataré an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf und war dort später selbst als Professor tätig.<sup>44</sup> Er nahm an verschiedenen Aktionen der Fluxus-Bewegung teil und entwickelte sich zu einem Künstler, der sich stark mit politischen und pädagogischen Themen auseinandersetzte.<sup>45</sup> Obwohl sein Werk laut Kunsttheoretikerin Theodora Vischer, niemals unumstritten war,<sup>46</sup> erlangte der Künstler mit Hang zum Mythischen bereits zu Lebzeiten einen internationalen Bekanntheitsgrad. Unter zahlreichen Aktionen und Vorträgen im Ausland richtete er 1979 seine Retrospektive im Guggenheim Museum in New York aus.<sup>47</sup> Interessant ist bei Beuys, dass er einen eigenen Curriculum Vitae unter dem Titel „Lebenslauf/Werklauf“<sup>48</sup>

<sup>40</sup> Marzorati zit. in: Adriani, G., *et al.* (1981), S. 352.

<sup>41</sup> Stachelhaus, H. (2002), S. 9.

<sup>42</sup> Vgl. Marzorati zit. in: Adriani, G., *et al.* (1981), S. 352.

<sup>43</sup> Vgl. Stachelhaus, H. (2002), S. 7.

<sup>44</sup> Vgl. Loers, V., Witzmann, P. (1993). S. 283.

<sup>45</sup> Vgl. Vischer, T. (1991), S. 166 ff.

<sup>46</sup> Vgl. ebenda, S. 157.

<sup>47</sup> Vgl. Adriani, G. *et al.* (1981), S. 347.

<sup>48</sup> Der Werklauf/Lebenslauf ist von Beuys selbst verfasst und löst die Unterscheidung von Lebensabschnitten und seinen Werken auf. Er enthält teilweise fiktive Elemente, gepaart mit ungewöhnlichen Selbstinszenierungen. So schreibt Beuys in den Werklauf/Lebenslauf für den Jahrgang seiner Geburt: „1921: Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogene Wunde.“ Der Werklauf/Lebenslauf ist bei Adriani, G., *et al.* (1981), S. 11ff. zu finden. Ein Abdruck befindet sich im Appendix dieser Arbeit.

verfasste, bei dem er die Unterscheidung von Biografie und künstlerischer Tätigkeit auflöste.

Beuys kann als radikaler Grenzgänger bezeichnet werden – als ein Künstler, welcher die strengen Unterscheidungen von Kunst und Wissenschaft auflöste und den Werkbegriff substantiell veränderte. Wie setzt sich dies in seinem Werk um? Wie ist sein Werk „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977) aufgebaut, wie wird der Betrachter mit einbezogen und welche Rolle schreibt sich Beuys selbst zu? Es wird versucht diese Fragen zu beantworten und abschließend mit seinem Werk- und Gesellschaftsverständnis in Verbindung zu bringen.

## 2.1 Werkanalyse: „Die Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977)

Mit der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977) nimmt Beuys zum vierten Mal an der documenta in Kassel teil. Dort ist das Werk über 100 Tage zur Besichtigung und Interaktion zugänglich gewesen. Es besteht aus zwei Teilkomplexen: Einerseits aus einer Installation im Treppenhaus des Fridericianums und andererseits aus einem Nachbarraum, in dem Diskussionen, Seminare, Vorträge und Filmvorführungen stattfinden.<sup>49</sup> Diese Aktivitäten fasst Beuys unter seinem Projekt Free International University (FIU)<sup>50</sup> zusammen. Nach Ablauf der documenta wurde das Werk „außer Betrieb“ gesetzt und es kann heute nur noch seine „Hardware“<sup>51</sup> im Louisiana Museum of Modern Art in Humblebaek in Dänemark betrachtet werden (Abb. 1).<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Vgl. Tisdall, C. (1979), S. 254.

<sup>50</sup> 1971 beginnt Beuys mit dem Plan für eine „freie Hochschule“, wobei es ihm um die „Gleichberechtigung für freie Abschlüsse mit Staatsexamen“ geht. Freie, unbeamtete Professoren sollten die Lehre übernehmen. Er will eine Schule aufbauen, die Studierenden die Möglichkeit gibt „Kreativität als Gestaltung von Freiheit“ zu erfahren. 1973 gründet er den Verein zur Förderung einer „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“. Im Jahr darauf gründet er mit Heinrich Böll die Free International University (FIU) in Düsseldorf. Die FIU zieht in eine Lagerhalle in Düsseldorf ein und wird bald auch außerhalb von Deutschland bekannt. 1977 ist die FIU dann in den Räumlichkeiten der documenta 6 in Kassel vertreten. Für weitere Informationen: Stachelhaus, H. (2006), insbesondere S.135-158.

<sup>51</sup> Tisdall, C. (1979), S. 254

<sup>52</sup> Vgl. ebenda.

### 2.1.1 Formaler Aufbau des Werkes

Geht es um die formale Beschreibung des Werkes „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ so muss betont werden, dass das Werk in seiner Reinform nur auf der documenta 6 zu besichtigen war und die Werkbeschreibung somit retrospektiv nur auf Bildern, Videoausschnitten und Beschreibungen anderer basieren kann. Die folgende Beschreibung des Werkes ist dementsprechend nur der Versuch, ein möglichst vollständiges Bild von einem in dieser Form nicht mehr existenten Werk zu kreieren – auf der Basis von einigen Fotografien aus Ausstellungskatalogen und Werkbeschreibungen anderer, primär von der britischen Kunstkritikerin und Beuys' Vertrauten Caroline Tisdall.<sup>54</sup> Zu Beginn bietet ein Zitat von Beuys, in dem er das System der Honigpumpe erläutert, einen ersten Einblick in den Umfang des Werkes:

“With Honey Pump I am expressing the principle of the Free International University working in the bloodstream of society. Flowing in and flowing out of the heart organ – the steel honey container – are the main arteries through which the honey is pumped out of the engine room with a pulsing sound, circulates round the Free University area, and returns to the heart. The whole thing is only complete with people in the space round which the honey artery flows and where the bee's head is to be found in the coiled loops of tubing with its two iron feelers.”<sup>53</sup>

Mit dieser Selbstbeschreibung des Werkes betont Beuys unter Rückgriff auf Metaphorik das formale Prinzip und die gesellschaftliche Relevanz seines Kunstwerkes. Inwiefern die Verbindung von Kunst und Gesellschaft für ihn essentiell ist, wird in späteren Kapiteln betrachtet werden (siehe Kapitel 2.1.5 ff). Neben der metaphorischen Dimension gibt das Zitat auch Einblicke in die rein formale Komplexität des Werkes, welche hier zuerst betrachtet werden soll:

Im Erdgeschoss befindet sich die Installation der Honigpumpe, welche von den Betrachtern nur von einer nach oben führenden Treppe aus eingesehen werden kann.<sup>55</sup> Diese

<sup>53</sup> Beuys zit. in: Tisdall, C. (1979), S. 254. Zu den Besonderheiten des Beuys'schen Kreislauf- und Gesellschaftssystem in seinem Werk bietet sich Beuys, J. (2001), S. 55 f. und Schulz, H. (2003) „Pulsschlag. Herz- und Kreislaufkonzepte von Joseph Beuys“ an.

<sup>54</sup> Tisdall hat viele Publikationen zu Beuys herausgebracht und sehr eng mit ihm zusammen gearbeitet. In einem Interview mit Jonathan Jones erzählt die ehemalige *the Guardian*-Kunstkritikerin von ihrer besonderen Beziehung zu Beuys: „The man who fell to earth“ (1999). Auch heute engagiert sie sich als Schirmherrin noch aktiv für das Weiterleben von Beuys' „Sozialer Skulptur“ an der *the social sculpture research unit*.

<sup>55</sup> Trotz der zeitlichen Abgeschlossenheit der Werke sind die Werkbeschreibungen primär im Präsens verfasst, um den Lesefluss zu erleichtern und einen analytischen, allgemeingültigeren Charakter herzustellen.

Treppe verläuft im Halbkreis um einen tieferliegenden Raum, in dem die eigentliche Honigpumpe aufgebaut ist: Sie besteht aus einer Elektropumpe, die 150 Kilogramm Honig aus einem Kessel durch ein 17 Meter langes Rohr nach oben pumpt (Abb. 2). Das Rohr ist am oberen Ende leicht gekrümmt und schließt an einen Plastikschauch an, der wieder hinunter führt – dies ist der Teil, den Beuys zuvor als „eiserne Fühler“ beschrieben hatte. Von dort aus wandert der mit Honig gefüllte Schlauch durch ein kleines Loch in der Wand in den Nebenraum, in dem Veranstaltungen der FIU stattfinden. Dort führt er, direkt unterhalb der Decke, einmal durch den ganzen Raum, macht einige „spiralförmige Mehrfachwindung“<sup>56</sup> an der Fensterseite und verlässt den Raum durch die ebenselbe Öffnung, durch die er eingetreten war (Abb. 3). Zurück im Ausgangsraum mündet der Schlauch wieder in der Honigpumpe und der Honig kann erneut in den Kreislauf gepumpt werden; somit kommt dem zylinderförmigen Stahlbehälter eine Sender- und eine Empfängerfunktion zu.<sup>57</sup> Neben diesem in sich geschlossenen Kreislaufsystem befinden sich zwei Elektromotoren, welche durch einen knapp drei Meter langen Kupferstab verbunden sind. Die Aufgabe der Walze ist es, 100 Kilogramm Margarine durch ihre Rotation in Bewegung zu setzen. Das gelbliche, modellierbare Fett ist somit ständiger, unkontrollierbarer Veränderung in Form und Konsistenz ausgesetzt,<sup>58</sup> „[d]as Fett erwärmte sich zum Teil bis zum Flüssigkeitszustand.“<sup>59</sup> Nach Beuys wird dieser Prozess durch eine chemische Reaktion zwischen Kupferwalze und Fettblock ausgelöst.<sup>60</sup> In einer der Ecken des Raumes stehen, auf Bildern kaum merklich, drei leere Bronzekrüge, welche Abgüsse von Keramik-Honigtöpfen sind.

In dem besagten Nebenraum ist während der 100 Tage der documenta eine Veranstaltungsreihe der FIU eingerichtet.<sup>61</sup> Dort finden während des Zeitraums 13 Workshops statt, die von verschiedenen Vorträgen, Seminaren und Diskussionsrunden begleitet wer-

---

<sup>56</sup> Vischer, T. (1991), S. 83.

<sup>57</sup> Vgl. ebenda.

<sup>58</sup> Vgl. ebenda., S. 82.

<sup>59</sup> Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 159

<sup>60</sup> Vgl. ebenda.

<sup>61</sup> Vgl. ebenda, S. 157.

den. Alle Veranstaltungen stehen im Zeichen der Interdisziplinarität, welcher sich die FIU verschrieben hatte.<sup>62</sup>

Das räumlich zweigeteilte Kunstwerk „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ impliziert eine zeitliche Aufgelöstheit des Werkes: Die Honigpumpe kann nicht auf einmal und schon gar nicht „auf einen Blick“ erfasst werden, wie es die herkömmliche reine Objektkunst noch nahelegte. Die zeitliche Determinante des Werkes bestimmt die Betrachtererfahrung wesentlich, denn das Werk ist nicht mehr als etwas offensichtlich Einheitliches, Statisches begreifbar, sondern als ein dynamisch-amorphes Gebilde, das nur über eine Zeitspanne hinweg erfasst werden kann. Erst nachdem der Betrachter die Installation umlaufen und an den Veranstaltungen der FIU teilgenommen hat, kann das Werk möglicherweise als Einheit erfahren werden.

### 2.1.2 Die Rahmenbedingungen des Werkes

Neben dem formalen Aufbau gilt es jedoch auch den Kontext zu verstehen, in den das Werk eingebettet ist und die Rahmenbedingungen zu erforschen, welche es in seinem formalen Aufbau unterstützen, aber vielleicht auch limitieren.

Obwohl das Kunstevent documenta weitläufig bekannt ist, so mag es doch sinnvoll erscheinen, sich den Begriff „documenta“ genauer anzuschauen. Auf ihrer eigenen Website erläutert die documenta die Herkunft ihres Namens: „documenta means >lessons< in Latin.“<sup>63</sup> Während sich *docere* (lat.) von lehren, anweisen, informieren, zeigen und erzählen herleitet, so verweist *mens* (lat.) auf den Geist, Verstehen und geistige Institutionen.<sup>64</sup> Beachtet man dies, wird die lehrende Intention des institutionellen Rahmens verständlich. Beuys' Arbeiten reihen sich in dieses institutionelle Selbstverständnis ein, indem er lehrt, informiert und mit der FIU einen Raum der Fortbildung, des Verstehens und des intellektuellen Austausches kreiert. Dieser Idee widmet er sich 100 Tage am Stück, vom 24. Juni bis zum 1. Oktober 1977.<sup>65</sup> Jeden Tag ist der Künstler selbst anwesend und beteiligt sich am Dialog mit dem Publikum, an den Workshops, hält Vorträge

---

<sup>62</sup> Tisdall, C. (1979), S. 260.

<sup>63</sup> Website der documenta (13), (2012).

<sup>64</sup> Vgl. ebenda.

<sup>65</sup> Vgl. Tisdall, C. (1979), S. 260.

und gibt Auskunft für die Presse. Auf einem der Plakate der FIU verkündet er selbst: „Arbeitszeit täglich zwischen 9.00 und 22.00 Uhr.“<sup>66</sup> Die These liegt nahe, dass das Werk als eine 100-tägige Performance des Künstlers verstanden werden kann. Denn das Werk lebt von der Präsenz des Künstlers und ist seit Ablauf der 100 Tage nicht mehr in dieser spezifischen Form reproduzierbar. Wie eingangs erwähnt, befindet sich das Werk, bzw. die physischen Objekte der Installation, in Dänemark im Louisiana Museum of Modern Art in Humblebaek. Das Werk kann dort jedoch nicht in seiner „lebendigen“ und performativen Form erlebt werden, sondern nur als eine Anhäufung von Objekten (Abb. 1). Niklas Maak von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ) vermutet, dass sich die „Werke“, die man heute von Beuys in Museen sieht, sich wohl zum Künstler verhalten „wie Asche zu einem Feuerwerk.“<sup>67</sup>

1977, im Ausstellungsjahr der Honigpumpe, ist zum ersten Mal das Fernsehen bei der documenta vertreten.<sup>68</sup> Dadurch sind das Werk und das einhergehende Geschehen erstmalig nicht nur dem Präsenzpublikum zugänglich, sondern auch einem dispersen Publikum unter räumlicher Abwesenheit. Ein reger Besucherandrang lässt sich bei Beuys' Aktivitäten der FIU beobachten, bei der Workshops und Diskussionsrunden zur Interaktion einladen.<sup>69</sup> Die äußere Form des Workshops ermöglicht eine intensive Interaktion zwischen Anwesenden und geht scheinbar einher mit der Intention einen Wissens- und Meinungsaustausch jenseits von professionellen Hierarchien und sozialem Status. Zu bedenken ist jedoch, dass die Ausstellung selbst nicht für *jedermann* im Beuys'schen Sinne zugänglich war. Die Eintrittspreise der documenta bedingen eine Vorselektion des Publikums, was wiederum nahelegt, dass vorwiegend ein kulturinteressiertes Bildungsbürgertum an den Veranstaltungen der FIU teil nahmen.

Nichtsdestotrotz ermöglichen die Rahmenbedingungen des Events an sich und auch die Konzeption des Werkes in Kombination mit dem Programm der FIU die Begegnung und Interaktion von Menschen. Es wird ganz formal eine Plattform geboten, auf der sich

---

<sup>66</sup> Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 186.

<sup>67</sup> Maak, N. (2008).

<sup>68</sup> Vgl. Website der documenta (13), (2012).

<sup>69</sup> Hierbei war auch zeitweise die Polizei in Zivil anwesend, da einige Anwälte bei der FIU mitwirkten, deren Berufsrechte entzogen worden waren, nachdem sie sich für verdächtige Terroristen eingesetzt hatte. Daraus wird ersichtlich, dass das Event durchaus als politisch-kritisch eingeschätzt wurde. Mehr dazu: Tisdall, C. (1979), S. 260.

Menschen austauschen, Beobachtungen anstellen und Gesellschaft neu denken können, dürfen und, nach Beuys vielleicht sogar, müssen.<sup>70</sup> Diese Vorgänge bleiben jedoch nicht unmittelbar auf den Besucherkreis beschränkt, sondern erreichen einen weiteren Personenkreis durch die gängigen Medien und das Fernsehen. Beuys leistet persönlich einen essentiellen Beitrag zur Verbreitung seiner Ideen, indem er auch außerhalb der 100-tägigen documenta in der Öffentlichkeit auftritt und von seinen Erfahrungen berichtet.

Es lässt sich also beobachten, dass die „Honigpumpe“ Rahmenbedingungen zum kommunikativen Austausch bietet, die unter der Leitfigur Beuys einen hoch performativen Charakter erhält. Durch die starke Dynamik im Besucherraum und dem Interesse für Beuys' Werk außerhalb der unmittelbaren Kunstinstitution lässt sich zwischen zwei Formen sozialer Räumen unterscheiden: Auf der einen Seite entsteht ein sozialer Raum im *engeren* Sinne, zu dem die direkt Anwesenden und Aktivmitwirkenden zählen. Diesem steht ein sozialer Raum in einem *erweiterten* Sinne gegenüber. Unter Letzterem lässt sich eine Art „Dunstkreis“ des *engeren* sozialen Raumes verstehen, welcher sich über die Medien, Mund zu Mund-Propaganda und zusätzlichen öffentlichen Vorträgen konstituiert. Des Weiteren könnte man zu dem sozialen Raum im *erweiterten* Sinne auch all jene zählen, die sich mit dem Werk in einem historischen Kontext beschäftigen und aufgrund der zeitlichen Diskrepanz heute nur noch durch verschiedene Medien (Bilder, Texte, Videoaufnahmen, Erfahrungsberichte) Zugang zu dem Werk haben.<sup>71</sup> Wie der soziale Raum im *engeren* Sinne genau hergestellt wird und nach welchen Logiken er operiert, soll im Folgenden untersucht werden.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> „Die Formel >Jeder Mensch ist ein Künstler<, die sehr viel Aufregung erzeugt habe und die immer noch mißverstanden werde, beziehe sich auf die Umgestaltung des Sozial-Leibes, an dem nicht nur jeder Mensch teilnehmen könne, sondern auch teilnehmen müsse, >damit wir möglichst schnell die Transformation vollziehen könne<.“ Stachelhaus, H. (2006), S. 85.

<sup>71</sup> Das documenta-Archiv bietet vor Ort die Möglichkeit Einblicke in die Vorgänge der documenta zu erhalten. Eine Zusendung von Materialien auf dem Postweg oder digital ist nicht möglich (siehe E-Mail im Appendix). Mehr zu der Arbeitsweise und den Bestimmungen des Archivs unter: documenta-Archiv: <http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/>

<sup>72</sup> Aus Gründen der formalen Limitierung dieser Arbeit ist es nicht möglich, den Betrachter im *erweiterten* Sinne im Detail zu analysieren. Der Schwerpunkt wird somit auf den physische-präsenten Betrachter im *engeren* Sinne gelegt und näher beleuchtet werden.

### 2.1.3 Die Rolle des Betrachters im Werk

Von Abb. 4 ausgehend, lässt sich beschreiben, dass die Besucher über einen Treppenaufgang in den Raum gelangen und das Werk erst betrachten können, wenn sie sich über die halbkreisförmige Reling lehnen und hinunter blicken. Der Betrachter hat hier eine ungewohnte Perspektive auf das zentrale Trieborgan der Skulptur: aus einigen Metern Entfernung schaut er aus der Vogelperspektive auf die Anordnung von Honigpumpe, Fettwalze und Schlauchsystemen (Abb. 5). Somit bleibt immer eine gewisse Distanz zwischen dem Besucher und dem Werk erhalten, die keine Betrachtung der Konsistenz der Materialien aus der Nähe erlaubt. Zeitgleich kommt dem Betrachter dadurch eine distanzierte Beobachterperspektive zu, die es ihm ermöglicht, den zirkulären Kreislauf des Werkes zu erkennen. Sein Blick kann den Verlauf des Schlauches verfolgen – und sein Verschwinden im Loch in der Wand beobachten. Hier können Anreize für den Betrachter geschaffen werden, zu fragen, wohin der Schlauch führt und was womöglich die Verbindung der zwei Räume und gedanklichen Konzepte sei. Der Besucher wird jedoch nicht nur mit visuellen Eindrücken konfrontiert, sondern auch sein Geruch- und Hörsinn werden angesprochen. Diese Sinneseindrücke sind weder schriftlich, noch via Bild- oder Videoaufnahmen zu vermitteln und verweisen uns auf die geschilderten Eindrücke anderer: Die beiden Kuratoren Loers und Witzmann berichten von einem penetranten Geruch, welcher allem Anschein nach von der Oxidation der Margarine um die Kupferstange der Walzer ausgelöst wurde.<sup>73</sup> Aber auch der Aspekt des Geräusches ist nur schwer schriftlich zu vermitteln, wird jedoch von Vischer wie folgt beschrieben: „die schluchzenden und ätzenden Geräusche geben Einblick in die zum Teil mühsame und nicht selbstverständliche Bewegung des Honigs.“<sup>74</sup>

Es wird auch aus der Retrospektive deutlich, dass die Honigpumpe eine Erfahrung ermöglicht, welche über das „Retinale“, wie Beuys es nennt, hinaus geht und eine Sinneserfahrung auf mehreren Ebenen evoziert. Wie zuvor erläutert, besteht das Werk neben dem Raum der Honigpumpe auch aus dem nebenan gelegenen Tagungsraum der FIU.

Aus Berichten lässt sich entnehmen, dass Beuys' Aktivitäten an der FIU rege besucht waren. So schreibt Tisdall, dass an den Veranstaltungen der FIU mehrere hundert Men-

<sup>73</sup> Vgl. Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 157.

<sup>74</sup> Vischer, T. (1991), S. 83.

schen aus vielen Teilen der Welt teilnahmen, die sich aktiv an Workshops, Diskussionen und Vorträgen beteiligten.<sup>75</sup> Des Weiteren zeugen Bilder und Filmausschnitte von vollen Vortragssälen (Abb. 6). Aufgrund der begrenzten Anzahl von Stühlen stehen Besucher an der Wand lehnd im Saal und hören Beuys Vorträgen zu oder diskutieren rege mit. Auffällig ist, dass keine einschlägige Besuchergruppe auszumachen ist. Berichten zufolge soll auch das berufliche Spektrum der Besucher sehr umfassend gewesen sein – von Anwälten über Pädagogen bis hin zu Geschäftsmännern.<sup>76</sup> Tisdall verweist darauf, dass sich erstaunlich wenige andere documenta-Künstler aktiv an den Veranstaltungen der FIU beteiligten; anwesend waren lediglich Nam June Paik, John Latham und Arnulf Rainer.<sup>77</sup>

Wenn man weiter Tisdalls Beschreibung folgt, so sind die 13 Workshops der FIU interdisziplinär aufgestellt und bedienten ein breites Repertoire an Themen. Unter anderem stehen Workshops zu Kernenergie und möglichen Alternativen, zu dem Einfluss von Medien und Großkonzernen, zu der damaligen Menschenrechtslage, Arbeitslosigkeit und Immigration auf dem Programm.<sup>78</sup> Bei diesen Workshops sind in den meisten Fällen auch Experten und bekannte Gäste aus der Öffentlichkeit aus den jeweiligen Aktionsfeldern präsent. So war zum Beispiel Rudi Dutschke an dem Workshop „Human Rights Week“<sup>79</sup> aktiv beteiligt. Der dreizehnte Workshop war als eine Art Reflexion angedacht. Hier sollte auf die 100 Tage zurückgeblickt werden und sich über die verschiedenen Erfahrungen ausgetauscht werden. Völlig reibungslos verliefen die 100 Tage jedoch nicht, da es häufig fundamentale Meinungsverschiedenheiten gab, doch, um erneut mit Tisdall zu sprechen: „Nevertheless, there was a remarkable atmosphere of tolerance, and a true sense of Unity in Diversity.“<sup>80</sup>

Was bisher beschrieben wurde, zeugt von zwei physisch voneinander getrennten Räumen, welche jeweils anderen Logiken und Interaktionsmechanismen unterliegen. Dies beschreibt auch Beuys in einem filmischen Portrait zu seiner Person und seinem Werk:

---

<sup>75</sup> Vgl. Tisdall, C. (1979), S. 260.

<sup>76</sup> Vgl. ebenda.

<sup>77</sup> Vgl. ebenda.

<sup>78</sup> Vgl. ebenda, S. 260 ff.

<sup>79</sup> Vgl. ebenda, S. 261.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 264 (Großschreibung im Original).

„Die Honigpumpe ist ja zweierlei. Erst einmal ist hier das physische Signal für die eigentliche Honigpumpe, die hinter dem Loch ist (...). Hinter dem Loch arbeitet die Free International University als ein Arbeitskollektiv, permanent 100 Tage, als 100 Tage-Aktion an allen möglichen Fragen der Gesellschaft.“<sup>81</sup>

Nimmt man diesen Gedanken ernst, so liegt es nahe, dass die Besuchergruppe in gewissem Maße immer zweigeteilt gewesen sein musste – auch wenn die Besucher stets durch die Räume zirkulierten. Während die Installation der Honigpumpe jederzeit zu den Öffnungszeiten der documenta zugänglich war, so ist der Zutritt zu dem Raum der FIU zumindest während der Workshopzeiten nur mit Voranmeldung möglich gewesen.<sup>82</sup> Durch die Restriktion der Voranmeldung lässt sich vermuten, dass die meisten Besucher der FIU auch die Installation der Honigpumpe sahen – die Betrachter der Installation jedoch nicht auch zwangsläufig einem Workshop oder Vortrag beiwohnten. Dieser Ansatz wird relevant, wenn man bedenkt, dass folglich die Verbindung zwischen den beiden physischen Räumen *rein gedanklich* hergestellt werden musste – denn dass der Schlauch in einem Loch in der Wand verschwindet (dort einmal durch den Raum fließt) und wieder zurück zur Walze führt, lässt sich unmittelbar durch reines Beobachten erkennen.

Wie bereits angedeutet, ist die Einheit des Werkes, und somit die Einheit des sozialen Raumes, im Wesentlichen eine gedankliche Leistung des Besuchers. Daraus erschließt sich die ungemeine Relevanz des Betrachters bei der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“: „[I]ch hätte es nicht eingerichtet ohne die Menschen. Ich hätte das niemals als Skulptur selbständig verwirklichen wollen (...)“<sup>83</sup>, betont Beuys. Erst durch die Anwesenheit der Menschen kann eine „geistige Maschine“ entstehen; erst “indem sie [die Besucher] hundert Tage da sich über ihre Ideen informieren, mit anderen Menschen zusammen sprechen, Verbindungen herstellen.”<sup>84</sup>

Die genuin soziale Komponente des Werkes soll nach Beuys Ausgangspunkt sein, um die Isoliertheit und Marginalisierung der Kultur in der Gesellschaft aufzubrechen<sup>85</sup>, die Begriffswelt der Betrachter zu erweitern und ihnen neue Erkenntnismöglichkeiten zu

<sup>81</sup> Beuys zitiert in dem Film von Werner, K. (1979), (46.05 Min.). Diese Aussage findet sich, meines Wissens nach, in keiner schriftlichen Quelle, sondern nur in einer Video-Aufzeichnung.

<sup>82</sup> Vgl. Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 185.

<sup>83</sup> Beuys, J. (1992), S. 53.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>85</sup> Vgl. Tisdall, C. (1979), S. 254.

bieten.<sup>86</sup> Ebenso wie Beuys hohe Erwartung an die Leistung seines Werkes erhebt, so stellt er auch Anforderungen an den Betrachter:

„[I]ch habe nichts dagegen, wenn die Menschen es für ein Symbol halten, es ist aber meines Erachtens nichts anderes als eine Skulptur, an der Wesensmerkmale sind, die man durch die Beschreibung als das erfahren kann, was sie sind.“<sup>87</sup>

Der Schlüssel zu Beuys' Werk liegt also nicht in der vielleicht naheliegenden symbolischen Interpretation desselben. Beuys stellt vielmehr unmittelbar die Anforderung an den Betrachter, sich das Werk und das „Wesen“ der Materialien, durch genaues Beschreiben und Beobachten, selbst zu erschließen.<sup>88</sup> Hierbei kann es essentiell sein, die Materialien nicht ausschließlich in ihrer Funktion oder Oberflächlichkeit zu denken, sondern die spezifische Entstehungsgeschichte des jeweiligen Materials mitzudenken. So scheinen, zum Beispiel, die „Wesensmerkmale“ des Honigs vor allem in seiner Entstehungsgeschichte als kollektives Arbeitsprodukt zu liegen – mehr als in seiner klebrig-süßen Alltagsfunktionalität. Um diese Gedanken als naheliegend betrachten zu können, bedarf es einer „erweiterten Logik“. Dabei muss man laut Beuys das rationale, analytische Denken hinter sich lassen, denn „da sind intuitive, inspirative und imaginative Organe dafür nötig, sonst erfährt man das nicht.“<sup>89</sup> Die individuellen Assoziationen mit den jeweiligen Materialien stehen hierbei im Vordergrund und sind Voraussetzung für eine gedankliche Eigenleistung zum Verständnis des Werkes:

“Also beim ruhigen Anschauen dessen, was vorliegt, und Beschreiben dessen, was da ist, könnte eigentlich jeder Mensch wissen und begreifen, was wohl hier intendiert ist in diesem Mittel, diesem zirkulatorischen Element (...).“<sup>90</sup>

Ebendiese eigenständige Denkleistung ist das basale Bindeglied zwischen Ausstellungs- und Tagungsraum – und ermöglicht die Etablierung *eines* sozialen Raumes qua Betrachtung der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“.

Diese geistigen Eigenleistungen setzen jedoch ein verstärktes Interesse der Betrachter an Kunst voraus. Dass dieser gedankliche Alleingang nicht immer erfolgsgekrönt ist, weiß Beuys:

---

<sup>86</sup> Vgl. Adriani, G. *et al.* (1981), S. 73.

<sup>87</sup> Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 170.

<sup>88</sup> Vischer, T. (1991), S. 104.

<sup>89</sup> Beuys zit. in: Vischer, T. (1991), S. 104.

<sup>90</sup> Beuys zit. in: Blase, K. (1993), S. 171.

„[E]s zeigt sich, daß immer mehr Menschen von der Kunst angezogen werden. Es ist zweifellos dann natürlich oftmals so, daß sie, nachdem sie angezogen wurden, vor der Sache stehen, dann enttäuscht sind, frustriert sind, anfangen zu schimpfen.“<sup>91</sup>

Dies ist für Beuys jedoch nichts Negatives oder gar etwas, was es zu vermeiden gelte; im Gegenteil:

„[I]ch glaube, das ist das Positive an der Sache, daß der Mensch, indem er den Begriff >Kunst< hört, in seinem Inneren sich angesprochen fühlt und meint er wäre unmittelbar derjenige, der auch urteilen müßte über die Sache.“<sup>92</sup>

Das Gefühl des Unverständnisses und der Frustration wird nicht von allen Betrachtern positiv bewertet. Dies zeigen zahlreiche organisierte Hass- und Zerstöraktionen von Beuys' Werken.<sup>93</sup> Die Vehemenz der Gegen-Aktionen kann möglicherweise als Indiz für die radikale Neuheit von Beuys' Denken und Schaffen zu seinen Lebzeiten gelesen werden. Das Kunstverständnis vieler mag sich weiterhin auf den traditionellen Kunstbegriff bezogen haben, wodurch der erweiterte Kunstbegriff trotz seiner inhärent offenen Strukturen auf wenig Verständnis ihm gegenüber stieß.

Das Prinzip der Offenheit, Dynamik und Interaktivität im Besucherraum wird in der Honigpumpe ersichtlich – trotz der durchlässigen und sich ändernden Grenzen des Werkes konstituiert sich ein soziales Gefüge, was von Gemeinsinn, dialogischer und physischer Interaktion erzählt. Diese zentralen kommunikativen und interaktiven Aspekte des Werkes sind ohne die Anwesenheit des Betrachters unvorstellbar: Der Betrachter ist von Beuys explizit als integraler Bestandteil des Werkes konzipiert. Er wird als „denkendes Wesen“ gebraucht, das durch das Werk zum Nachdenken angeregt wird – einerseits indem er teilweise durch Distanz zur Beobachtung angeleitet wird und andererseits indem er durch völlige Distanzlosigkeit mitten in die Diskussionen der FIU eingegliedert wird. Wie dieser besondere soziale Raum entstehen konnte wird deutlich, wenn man Beuys' Rolle im Werk genauer betrachtet.

---

<sup>91</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>92</sup> Ebenda.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 274. Zum Beispiel, sprayten am Morgen der Eröffnung der documenta 7 (1982) fünf Männer ca. 1000 Basaltsteinen pink an, um gegen die Basaltskulptur von Beuys zu protestieren. Mehr dazu: Willisch, S., Claus, U. (2007). „Beuyssteine. Der Basalt im Werk von Beuys.“ S. 285-348, insbesondere S. 323.

#### 2.1.4 Beuys' Rolle im Werk und sein Selbstverständnis als Künstler

Bereits bei der documenta 5 hatte Beuys das Büro für direkte Demokratie eingerichtet und war ebenfalls 100 Tage durchgehend anwesend und für Fragen und Diskussionen offen gewesen.<sup>94</sup> Auch bei der documenta 6 scheint es für ihn eine Selbstverständlichkeit, 100 Tage am Stück durchzuarbeiten und Präsenz zu zeigen. Beuys' Werk erhält seinen stark performativen Charakter dadurch, dass er das „Gespräch zur Performance macht“<sup>95</sup> und sich unablässig als Protagonist in Szene setzt. Für ihn scheint es im Vordergrund zu stehen, mit möglichst vielen Menschen in den Dialog über seine Ideen und Werke zu treten. Rein taktisch betrachtet, umgeht Beuys durch seine Aktivitäten auf der documenta die Sommerpause in Düsseldorf und kann dadurch potenziell mit mehr Menschen in Kontakt treten.<sup>96</sup> Die Dauer und Intensität seiner Präsenz (nicht etwa eine bloße Anwesenheit, sondern eine aktive, provozierende, interaktive Form des Daseins) lassen auf den persönlichen Stellenwert dieser Aktionen für Beuys schließen. Es scheint ihm ungemein wichtig zu sein, seine Werke nicht nur zu präsentieren, sondern diese auch als „transformatives“ und „revolutionäres“<sup>97</sup> Element verstanden zu wissen und dazu muss er einen persönlichen Zugang zu den Betrachtern herstellen. Er gibt sich nicht als unnahbarer Künstler, der womöglich nur über seinen Galeristen anzutreffen ist, sondern er erweckt den Eindruck, dass er sich selbst als elementaren Bestandteil des Werkes begreift und unterstreicht dies durch seine Omnipräsenz und Offenheit. Auf Bildern sieht man ihn häufig unmittelbar neben den Besuchern in ein lebhaftes Gespräch vertieft oder gezielt ein Werk erklären, in dem er auf bestimmte Aspekte des Werkes zeigt (Abb. 7). Denn Beuys sagt: „Ich muß aber auch andere Menschen an die Sache heranzuführen, also ich muß sofort in ein Gespräch mit anderen Menschen kommen und deren Argumente hören (...).“<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Witzmann, P. (1993), S. 83.

<sup>95</sup> van den Berg, K. und J. (1999), S. 4.

<sup>96</sup> Vgl. Witzmann, P. (1993), S. 83.

<sup>97</sup> Beuys' Verständnis von Revolution erläutert er ausführlich in seinem Vortrag „Eintritt in ein Lebewesen“ (1977). Für ihn musste die Revolution in jedem selbst beginnen und konnte nicht auf vorhergegangenen Begrifflichkeiten beruhen (13.30 Min., Kapitel 2). Daher ist sein neuer künstlerischer Ansatz essentiell, um Veränderungen herbeizuführen. Dieser müsse jedoch an die Menschen herangeführt werden, sodass diese, das ihnen innewohnende kreative Potenzial begreifen könnten.

<sup>98</sup> Harlan, V. (2001), S. 18.

Um sich in Szene zu setzten, braucht Beuys keine Utensilien (außer vielleicht seinen Filzhut und seine beigefarbenen Anglerweste) und doch tritt er häufig in klassischen Rednersituationen auf, die von einer Bühne, einem Rednerpult und schwarzen Tafeln geprägt sind. Diese Settings erinnern unmittelbar an gewohnte Verhältnisse aus der Schule oder Universitäten – indem Beuys alleine vorne steht, einen Vortrag hält, Tafelbilder skizziert, Fragen nachkommt, gezielt Konzepte erläutert und in Zusammenhang bringt (Abb. 8). Aber auch in jenen Momenten des scheinbaren „Frontalunterrichts“ ist Beuys immer darauf bedacht, einen Bezug zum Publikum herzustellen, indem er möglichst bald in eine Diskussion überleitet. So schließt er, zum Beispiel, einen der Achberger Vorträge mit den Worten: „Ich glaube, das möge erst einmal genügen, und ich hätte jetzt sehr gerne schon ein Gespräch.“<sup>99</sup>

Diese Praktiken von Beuys beschränken sich nicht nur auf die documenta 6, sondern sind auch davor und danach stets Teil seiner künstlerischen Arbeit. Denn die Vorträge sind nicht etwa als eine gesonderte Zusatzleistung zu seinen plastischen Arbeiten zu verstehen, sondern wirken selbst als Kunstwerk – als „plastische Theorie.“<sup>100</sup> Laut Vischer ergibt sich erst aus der „plastischen Theorie“, seinen Zeichnungen, Aktionen, plastischen Arbeiten und der sozialen Skulptur die Einheit seines Werkes.<sup>101</sup> Da sich Beuys oft in einer lehrenden, prophezeienden Haltung gibt, wird er weitläufig als „Lehrer“, „Messias“<sup>102</sup> oder sogar „Schamane“<sup>103</sup> bezeichnet. Die Veranstaltungen der FIU dürfen jedoch

---

<sup>99</sup> Beuys, J. (1991), S. 63.

<sup>100</sup> Alle Aussagen der Organisationen, Vorträge, Diskussionen, Interviews und Statements können als ein „Reden über das, was Beuys seine >Plastische Theorie< nennt“ bezeichnet werden. Diese Aussagen sind nicht als Interpretation seines Werkes zu begreifen, sondern stehen für sich selbst – das Reden über Kunst wird demnach als eigenständiges Kunstwerk verstanden. Ausführlicher dazu bei Vischer, T. (1991), S. 39-45.

<sup>101</sup> Vgl. Vischer, T. (1991), S. 13 fff.

<sup>102</sup> Beispielsweise erschien 2001 der Film „Messias in Filz – Der Künstler Joseph Beuys!“ unter der Regieleitung von Thomas Palzer.

<sup>103</sup> Exemplarisch ist hierfür das Buch „Joseph Beuys: Schamane“ von Buchhart, D., Wipplinger, H. (Hrsg.) aus dem Jahr 2008. Die Städtische Galerie Ravensburg veranstaltete 2010/2011 sogar eine Ausstellung mit dem Titel: „Joseph Beuys. Schamane“. In der Beschreibung zur Ausstellung wird formuliert: „Die geheimnisvoll-spirituelle Ausstrahlung seiner Exponate rührt nicht zuletzt daher, dass er Traditionen des Schamanismus, der Alchemie, der Magie und der Volksheilkunde in sein künstlerisches Schaffen integrierte und – mehr noch: diese zum festen Bestandteil seines Denkens und Schaffens machte.“ Des Weiteren wird Beuys häufig in Feuilletons mit dem Bild des mythischen Schamanen in Verbindung gebracht. Zum Beispiel schreibt Niklas Maak in der FAZ (2008) folgendes: „Eine bestimmte Generation von Beuys-Interpreten feierte ihn als schamanisch-depressiven Mythensucher, der im Materiallager einer dunklen Vorzeit die *conditio humana* suchte.“

nicht unmittelbar als heroische One-Man-Shows missverstanden werden, bei denen sich Beuys selbst die Bühne schafft auf der er auftritt. Es gab durchaus andere Redner und Workshopleiter bei der FIU<sup>104</sup>, sodass man Beuys als regulären Teilnehmer im Publikum wiederfinden konnte (Abb. 9). Wieder einmal betont Beuys hierbei performativ die Aufhebung der Unterscheidung von Künstler und Nicht-Künstler, indem er sich selbst Lernprozessen genauso aussetzt, wie er sie von den Besuchern erwartet. Aufgrund des durchgängigen Aspekts des Lernens, Austauschens, Beobachtens und Erkennens formiert sich ein interaktives Kollektiv, das gemeinsam diskursiv und gedanklich an Gesellschaft arbeitet – wohlwissend, dass sich dieses Kollektiv um die Konstante Beuys formiert.

Wenn man Beuys als Konstante in den selbstentworfenen Räumen seines Werkes begreifen möchte, so drängt sich das Bild eines Gastgebers auf – ein Gastgeber, der alle Menschen in seiner Freien Universität empfängt und sie dazu einlädt, an seinem „Universum“, seinem Weltbild, seinen Ideen und Gedanken teilzuhaben und sich mit ebendiesen anzufreunden; gar sich bei ihnen heimisch zu fühlen. Denn ihm geht es nicht um den Moment des Schocks bei der Konfrontation mit seinem Werk, im höchsten Fall um Provokation, wie Kunsttheoretiker und Beuys-Biograf Götz Adriani herausarbeitet.<sup>105</sup> Beuys' Anliegen sei es dabei, aus der Indifferenz des Betrachters ein Interesse zu machen.

Insgesamt ergibt sich der Eindruck, dass seine gesamten Aktivitäten (verbal, als auch künstlerisch-installativ) unter dem Zeichen einer Botschaftsübermittlung stehen. Er pflegt ein offenes und interaktives Verhältnis zu den Besuchern, um diese an sein Werk und sein Welt- und Gesellschaftsverständnis heranzuführen. Beuys sagt abschließend in einem Gespräch mit Adriani und den Co-Autoren der Beuys-Biografie, Konnertz und Thomas:

„[D]ie Prioritäten sind klar. Die Kunst im sozialen Bereich halte ich nach wie vor für das äußerste, was sich entwickelt hat.“<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Eine detaillierte Auflistung der Vortragenden und Workshopleiter ist auf den Programmen der FIU sichtbar, darunter waren u.a. Ernst von Weiszäcker und Walter Warnach. Mehr dazu: Loers, V., Witzmann, P. (1993), S. 184. Eine Kopie des Programms befindet sich im Appendix.

<sup>105</sup> Vgl. Adriani, G. *et al.* (1981), S. 102.

<sup>106</sup> Beuys zit. in: Adriani, G. *et al.* (1981), S. 367.

An dieser Aussage lässt sich die zentrale gesellschaftliche Komponenten an seinem Werk beobachten. Dass sein Kunstverständnis, was unmittelbar mit seinem Gesellschaftsverständnis zusammenhängt, ebenfalls wenig traditionsreich ist, soll in Folge beleuchtet werden:

### **2.1.5 Der erweiterte Kunstbegriff: „Jeder Mensch ist ein Künstler“**

„Jeder Mensch ist ein Künstler“ ist wohl Beuys' bekanntester Ausspruch und bildet den Kerngedanke seines erweiterten Kunstbegriffs, der hier skizzenhaft vorgestellt werden soll. Der erweiterte Kunstbegriff ist nicht als eine Theorie zu verstehen, sondern, wie Beuys selbst sagt, als eine Vorgehensweise. Sie war die Grundlage all seines Schaffens und ist auch als basale Struktur in der „Honigpumpe“ anzunehmen. Stachelhaus bezeichnet den erweiterten Grundbegriff sogar als eine „Grundformel des Seins“<sup>107</sup>.

Mit dem erweiterten Kunstbegriff wendet sich Beuys bewusst von dem traditionellen Kunstbegriff ab, den er als einengend und „reduktionistisch“ empfindet.<sup>108</sup> Problematisch ist für Beuys, dass der traditionelle Kunstbegriff sich nicht auf den Menschen bezieht, sondern diesen „allein gelassen“<sup>109</sup> habe. Es geht Beuys demnach darum, diesen engstirnigen, starren traditionellen Kunstbegriff zu erweitern und den Menschen ins Zentrum eines neuen, anthropologischen Kunstbegriffes zu stellen. Hierzu sagt der Künstler, dass der neue Kunstbegriff seinen „erweiternden Charakter da [hat], wo der Mensch steht.“<sup>110</sup>

Das radikal Neue an seinem Kunstbegriff ist, dass er sich auf *jedermann* als Mensch bezieht und nicht nur auf eine limitierte Gruppe von etwaigen Künstlergenies. Dieser Gedanke liegt, laut Beuys, darin begründet, dass

„der Mensch potenziell seinem Wesen nach ein schöpferisches Wesen ist und aus seiner Freiheit heraus Gestaltungen im gesamtgesellschaftlichen Bereich jeweils in seinem Arbeitsfelde vollziehen kann.“<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Stachelhaus, H. (2006), S. 82.

<sup>108</sup> Vgl. Beuys, J. (1992), S. 43.

<sup>109</sup> Beuys zit. in: Stachelhaus, H. (2006), S. 85.

<sup>110</sup> Beuys, J. (1992), S. 44

<sup>111</sup> Ebenda, S. 45.

Hierbei ist jedoch keineswegs gemeint, dass jeder Mensch aufgefordert wird „Bilder [zu] malen“<sup>112</sup> und somit im herkömmlichen Sinne künstlerisch aktiv zu sein. Im Gegenteil, für Beuys beginnt ein kreativer Prozess bereits im Denken. Wobei denken hier als ein genuin menschlicher Vorgang betrachtet werden kann, welcher jedem das grundlegende Potenzial zum „Künstlersein“ zuspricht:

„Denken ist bereits ein skulpturaler Prozeß, der auch sich nachweisen läßt als eine echte kreative Leistung, das heißt ein vom Menschen, vom Individuum selbst hervorgebrachter und nicht von irgendeiner Autorität indoktriniertes Vorgang.“<sup>113</sup>

Indem Beuys Denken bereits als „plastischen Vorgang“ – als Kunstwerk – bezeichnete, spricht er jedem Menschen die Fähigkeit zu, kreativ – und somit ein Künstler – zu sein. Einhergehend mit der Fähigkeit eines jeden Menschen „plastische Vorgänge“ in seinem Kopf zu initiieren, attestiert Beuys auch jedem das Potenzial gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen.

### 2.1.6 Die Soziale Skulptur: „Alles ist Skulptur!“

Beuys' erweiterter Kunstbegriff führt, nach Stachelhaus, unweigerlich zu der Idee der „Sozialen Skulptur“.<sup>114</sup> In der Achberger Vortragsreihe erläutert Beuys, dass der erweiterte Kunstbegriff als eine neue Kunstdisziplin erfasst werden könne, “[m]an könnte sie die *Soziale Skulptur* nennen.“<sup>115</sup> Warum der Begriff der Skulptur so eine zentrale Rolle in Beuys' Begriffswelt spielt, geht aus seiner Rede zu der Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises der Stadt Duisburg am 12. Januar 1986 hervor.<sup>116</sup>

“Skulptur – mit der Skulptur ist etwas zu machen. Alles ist Skulptur, rief mir quasi dieses Bild zu.“<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Ebenda.

<sup>113</sup> Harlan, V. (2001), S. 23.

<sup>114</sup> Stachelhaus, H. (2002), S. 82.

<sup>115</sup> Beuys, J. (1992), S.44.

<sup>116</sup> Vgl. Beuys zitiert in dem Film „Dank an Wilhelm Lehmbruck“ (12. Januar 1986). Da ich keine vollständige Niederschrift finden konnte, habe ich mich an der Video-Aufzeichnung orientiert. Dies war Beuys' letzter öffentlicher Vortrag. Beuys starb am 23. Januar 1986, also 11 Tage nach diesem Vortrag.

<sup>117</sup> Förster, E. (2007), S. 57. In dem oben angeführten Film ist diese Aussage bei Minute 2.08 zu finden.

So beschreibt Beuys sein einschneidendes Erlebnis mit einer Abbildung von einer Skulptur Wilhelm Lehmbrucks, die er während seines naturwissenschaftlichen Studiums entdeckt hatte. In seinem letzten Vortrag vor seinem Tod berichtet er, dass ihn dieses Bild früh inspiriert hatte, sich mit der Skulptur an sich intensiver auseinanderzusetzen.<sup>118</sup> Durch Lehmbrucks Arbeit habe er erkannt, dass Skulptur nicht mehr rein räumlich zu begreifen sei, sondern eine „innerliche Qualität“ habe.<sup>119</sup> Die Skulptur sei demnach nicht mehr visuell, sondern nur noch über die menschliche Intuition zu erfassen. Dieses Erlebnis mit Lehmbrucks Skulptur sei für ihn so einschneidend gewesen, dass er sich seitdem zu der Idee der „sozialen Skulptur“ und ihrer Verwirklichung getrieben gefühlt habe. Folglich ist es für ihn bei der Anfertigung einer Skulptur essentiell, erst eine „innere Form“ im Denken zu entwerfen und diese dann in eine materielle Ausprägung zu überführen.<sup>120</sup> Damit setzte er sich dem herkömmlichen Begriff von Skulptur entgegen, welcher über eine lange Zeit hinweg über äußere Formprinzipien und Gestaltungsmittel, wie etwa dem Kontraposts der klassischen Antike, definiert wurde. Die Skulptur kann nicht mehr visuell erfasst werden, oder durch seine physische Form begriffen werden. Es ist die innere Qualität – die soziale Komponente – der Skulptur, die sie ausmacht.

Diese „innere Qualität“ des Plastikbegriffes wird deutlich, wenn man versteht, dass sie sich immer aus drei verschiedenen Kräfteverhältnissen zusammensetzt. Für Beuys entsteht eine Skulptur immer erst aus dem Unbestimmten heraus. Diesen Zustand nennt Beuys den „Wärmepol“ oder auch „Chaos“.<sup>121</sup> Durch Bewegung kann die unbestimmte Form in eine bestimmte überführt werden. Wichtig zu verstehen ist hier, dass Bewegung für Beuys immer mit einem Wärmeprozess gleichzusetzen ist. Der Aspekt der Wärme, als Moment des Übergangs von „unbestimmt“ zu „bestimmt“, ist in seinem Kunstbegriff von hoher Bedeutung. Dieser spezifische Wärmeprozess muss nämlich in Verbindung mit seinen Materialien gedacht werden. Neben Beuys' zentralen Materialien Filz und Honig, war für ihn besonders das Fett ein „Repräsentant der Wärmequalität“<sup>122</sup>. Er erläutert die spezifische Qualität des Fettes an einem einfachen Beispiel:

---

<sup>118</sup> Vgl. Beuys zitiert in dem Film „Dank an Wilhelm Lehmbruck“ (12. Januar 1986), 2.47 Min.

<sup>119</sup> Vgl. ebenda, 5.20 Min.

<sup>120</sup> Förster, E. (2007), S. 57.

<sup>121</sup> Vgl. ebenda.

<sup>122</sup> Loers, V., Witzmann, P. (1993). S. 163.

“Fett ist plastische Masse, die noch sehr nahe am flüssigen Zustand ist, denn sobald irgendeine äußere Wärme dazukommt, zum Beispiel die Hand schon, die Blutwärme, dann wird es wieder zu Öl.”<sup>123</sup>

Dies verdeutlicht, dass durch die Aktivität im menschlichen Denken oder in der menschlichen Handlung eine Veränderung im Material durch Wärmeerzeugung stattfinden kann. Der Mensch als Auslöser des Wärmeprozesses rückt ins Zentrum der sozialen Skulptur und erscheint als Former „lebendiger Substanzen“<sup>124</sup> mit den Medien Wärme und Kälte. Dass der Mensch zwangsläufig mit einem Prozess der Wärme in Verbindung gebracht werden kann, ist für Beuys außer Frage: „[S]ie wissen ja auch, das Fieberthermometer ist deswegen erfunden worden, weil der Mensch ein Wärmewesen ist.“<sup>125</sup>

Besonders aussagekräftig wird der Wärmebegriff jedoch wenn man ihn nicht mehr nur noch als rein physikalisch-messbar begreift, nämlich indem er sich als „erweiternder und intensivierendes Moment im zwischenmenschlichen Leben“<sup>126</sup> konstituiert. Dieses Moment nennt Beuys auch „soziale Wärme“<sup>127</sup>. In diesem Sinne ist die soziale Skulptur zunächst unsichtbar, denn sie ist nicht materiell-greifbar, sondern lediglich an ihrer „zwischenmenschlichen Substanz“<sup>128</sup> erkennbar. Damit setzt sich sein Begriff der sozialen Skulptur auch unmittelbar von dem herkömmlichen Kunstbegriff ab, welcher stets auf das „Retinale“ abgestellt werde.

Hierin zeigt sich die Verbindung zu Möntmanns Begriff des sozialen Raumes. Weder die soziale Skulptur Beuys' noch der soziale Raum Möntmanns können auf ihre physischen Komponente reduziert werden – vielmehr bedarf es eines erweiterten Kunstverständnisses, um die neuen Begriffe der Plastik und des Raumes zu verstehen. Besonders die soziale Komponente, welche den Kern der beiden Begriffe ausmacht, ist nicht als etwas Sichtbares, sondern als etwas Erfahrbares gekennzeichnet.

---

<sup>123</sup> Ebenda.

<sup>124</sup> Ebenda.

<sup>125</sup> Beuys, J. (1992), S. 69.

<sup>126</sup> Kegelmann, M. (1989), S. 62.

<sup>127</sup> Beuys zit. in: Kegelmann, M. (1989), S. 62.

<sup>128</sup> Beuys, J. (1992), S. 45.

### 2.1.7 Gesellschaft als Kunstwerk

Das Formen von Skulptur ist also nicht mehr nur noch auf Materialien reduzierbar, sondern wird auf den Menschen erweitert. Damit ist für Beuys Kunst auch immer Arbeit an Gesellschaft.<sup>129</sup> Die soziale Plastik ist als ein Formgefüge aus zwischenmenschlicher Substanz lesbar mit der „die gesellschaftlichen Verhältnisse (...) schon gleich in Angriff genommen werden [können].“<sup>130</sup>

In den Achberger Vorträgen benutzt Beuys die Metapher des Fahrzeuges, um den Zuhörern die „transformative“ Kraft des erweiterten Kunstbegriffes zu versinnbildlichen: Der erweiterte Kunstbegriff „soll ein Fahrzeug [...] sein, was vorgezeigt werden kann, um nachweisen zu können, daß mit diesem Fahrzeug etwas erreicht werden kann.“<sup>131</sup>

Für Beuys ist der erweiterte Kunstbegriff der Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Gesellschaft, die sich in einem Ungleichgewicht befinde.<sup>132</sup> Es bedürfe daher das Bewusstsein des Menschen, um die Missstände in der Gesellschaft aufzulösen. Dieses hierfür nötige Bewusstsein könne Kunst herstellen, wodurch sie als „therapeutisches Tool“ für Arbeit an Gesellschaft verstanden werden kann. Die Aufgabe der Kunst sei es, durch Bewusstsein in der Gesellschaft eine Grundlage zu schaffen, die allen das plastische Mitwirken an einer „freiheitlich-demokratischen Gesellschaft“ ermögliche.<sup>133</sup> Er geht sogar so weit zu sagen, dass es mit diesem Verständnis von Kunst möglich sein würde, einen „revolutionär-evolutionären Vorgang im Sinne der Systemveränderung zu

---

<sup>129</sup> Beuys hat sich intensiv mit den Lehren des Anthroposophen Rudolf Steiners auseinandergesetzt und hat sich, im Zusammenhang mit seinem Gesellschaftsverständnis, häufig explizit auf Steiner bezogen. Darüber sagt Beuys in Adriani, G. *et al* (1981): „[N]ach dem Kriege (...) nahm ich mir wieder die Schriften Steiners vor und gewann dabei einen sehr, sehr starken Eindruck.“ (S. 31) Ohne hier auf spezifische Unterschiede und Gemeinsamkeiten eingehen zu können, so benutzen z.B. beide den Begriff des „sozialen Organismus“ um Gesellschaften zu beschreiben. Das spezifische Verständnis des „sozialen Organismus“ von Beuys findet sich in einer Vortragsaufzeichnung „Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der sozialen Kunst“ (1987). Bei weiterem Interesse befinden sich genauere Beschreibungen des Verhältnisses von Steiner und Beuys bei Adriani, G. *et al* (1981), S. 260 ff., Stachelhaus, H. (2002), S. 43 ff. und dem Ausstellungskatalog „Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition“ (2008) von Allison Holland zu der gleichnamigen Ausstellung in der National Gallery of Victoria.

<sup>130</sup> Beuys, J. (1992), S. 45.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>132</sup> Vgl. Vischer, T. (1991), S. 250.

<sup>133</sup> Adriani, G. *et al.* (1981)S. 266.

bewirken.“<sup>134</sup> Kunst bezieht sich damit nicht mehr nur auf formale Kunst, sondern explizit auf den Menschen und mit ihm auf die Gesellschaft als Kunstwerk selbst.<sup>135</sup>

## 2.2 Zwischenfazit: Eine Kunst, die alles kann

Beuys' Kunstverständnis hängt sehr eng mit seinem Gesellschaftsverständnis zusammen. Dadurch nimmt der explizite Bezug auf gesellschaftliche Themen eine zentrale Rolle in seinem Werk- und Wirkungsverständnis ein. Die soziale Komponente in Beuys' Werkbegriff formiert sich auf mehreren Ebenen:

Zuerst verabschiedet er sich von der Plastik als Seh-Objekt und weitet den Begriff auf das Zwischenmenschliche aus, indem er den Begriff der sozialen Skulptur entwickelt. Durch den Wärmeeffekt, der zustande kommt, wenn Menschen aufeinander treffen, denken und handeln, entsteht eine soziale Formation, die nur mit einem erweiterten Kunstverständnis erfahrbar ist.

Des Weiteren ist die soziale Skulptur nicht nur an sich auf den Menschen ausgerichtet, sondern auch in Bezug auf ihre Aufgabe. Durch sie sollen gesamtgesellschaftliche Aufgaben in Angriff genommen und gelöst werden.

Hierin ähneln sich die Begriffe des sozialen Raums von Möntmann und der sozialen Skulptur von Beuys: Beide Konzepte basieren auf einer erweiterten sinnlichen Wahrnehmung und gehen von einer Reichweite der Kunst aus, welche die Museumswände überschreitet.

Das genuin Soziale an der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ wird deutlich, wenn man die Aufforderung zur Partizipation am Werk – und somit an der sozialen Plastik – mitdenkt. Die „Forderung nach Mitspiel“<sup>136</sup> aus Zeiten des Happening werden hier in radikaler

<sup>134</sup> Ebenda. Zu den Begriffen evolutionär und revolutionär, sagt Beuys andernorts: „[I]ch sage immer evolutionär-revolutionär: evolutionär in der Methode und revolutionär in der Zielsetzung (...).“ Adriani, G. *et al.*, (1981). S. 273.

<sup>135</sup> In einer sehr aufschlussreichen Diskussionsaufschrift „Kunst und Politik“ (1989) erörtern Beuys und Michael Ende ihre jeweiligen Gesellschaftsverständnisse. Teilweise betrachtet Ende den erweiterten Kunstbegriff und die von Beuys vorgeschlagene Wirkungsmacht der Kunst kritisch. Sie diskutieren insbesondere darüber ob Gesellschaften „gemacht“ werden können (S. 35 f.) und wo die Aufgabe des Künstlers einsetze, einzugreifen und Veränderungen einzuleiten.

<sup>136</sup> Adriani, G. *et al.* (1981)S. 266.

Weise wieder aufgegriffen: Der Besucher sollte aktiv mitdiskutieren und aktiv-denkend die Installation betrachten. Die Zusammenkunft von Menschen und ihre gemeinsame Arbeit an gesellschaftsrelevanten Themen lassen, nach Beuys, eine soziale Plastik entstehen, die Bewusstsein schaffen und Gesellschaften transformieren kann.

Dadurch, dass er den Ausstellungsraum radikal theoretisch und praktisch-performativ erweitert, erhält seine Arbeit einen wesentlich sozialen Charakter. Der Betrachter wird bei Beuys nicht mehr als externes Subjekt seines Werkes begriffen, sondern als dessen essentieller Bestandteil.<sup>137</sup> Beuys hat es in seinem Werk geschafft, eine neue Form von Kollektivität in der Kunst zu etablieren, welche sich ideologisch und gestalterisch von anderen vorherigen Kunstpraktiken unterscheidet.

Beuys postuliert, dass seine Kunst – die „Honigpumpe“ im Besonderen – durch die Arbeit an und mit dem Zwischenmenschlichen, gesamtgesellschaftliche Transformation einleiten kann.

---

<sup>137</sup> Vgl. Tisdall, C. (1979), S. 254.

### 3. Tiravanija: „Looking at art is looking at life“

*„What I am doing is to take Duchamp’s urinal, put it back on the wall and piss into it. I am not making the urinal. But we are now living in a world of readymades and I am simply using it. To me it is not about the object, it is about pissing in it.“<sup>138</sup>*

"Rirkrit Tiravanija is arguably the most influential artist of his generation,"<sup>139</sup> meint Laura Hoptman, Kuratorin der *Carnegie International* und des MoMas in New York. Tiravanija wurde 1961 in Buenos Aires als Sohn thailändischer Eltern geboren. Da sein Vater Diplomat war, lebte er nie lange an einem Ort: Nach seiner Geburt in Argentinien wuchs er in Thailand und Äthiopien auf, studierte später in Kanada und in den USA – und lebt heute zwischen Berlin, New York und Thailand.<sup>140</sup> Tiravanijas künstlerische Arbeit lässt sich nicht leicht in eine gängige Kategorie fassen: Er macht Installationen, kocht mit und für seine Ausstellungsbesucher; er ermöglicht das Zusammenkommen von Menschen.

„I guess I always tried to avoid categorizing the work, but in some ways its easy description is that it’s relational. So I would say it’s more about activities than kind of object-making.“<sup>141</sup>

Nach internationalen Ausstellungen im MoMa in New York, verschiedenen Biennalen und der *Manifesta* ist er heute als Dozent an der Columbia University tätig.<sup>142</sup> Bekannt wurde er durch seine Kochaktion „Untitled (Still)“ (1992) in der 303 Gallery in New York. Er bereitete dort für alle Gäste thailändische Gerichte zu. Die Abstellkammern wurden ausgeräumt – und alle Fundstücke in den zentralen Ausstellungsraum gestellt. Selbst der Museumsdirektor wurde aufgefordert in der Öffentlichkeit zu arbeiten und war fortwährend dem Kochdunst des thailändischen Essens ausgesetzt.<sup>143</sup> Tiravanija hat sich

<sup>138</sup> Tiravanija im Interview mit Delia Bajo und Brainard Carey (2004), keine Seitenangaben.

<sup>139</sup> Vgl. ebenda.

<sup>140</sup> Bishop, C. (2004), S. 56. Ausführliche Informationen über Tiravanijas Werdegang lassen sich unter anderem von Reena Jana (2009) auf der Website des MoMa unter „About Tiravanija“ finden. Des Weiteren bietet seine Galerie 1301PE einen detaillierten Überblick über seine Ausstellungen (2012).

<sup>141</sup> Tiravanija zitiert in dem Film zur Preisverleihung des ABSOLUT Art Awards (2010), 1.50 Min.

<sup>142</sup> Dies berichtet die Columbia University School of the Arts auf ihrer offiziellen Website (2012).

<sup>143</sup> Bishop, C. (2004), S. 56.

in den darauffolgenden Jahren durchaus Werken gewidmet, die ohne seine Kochkünste auskamen – jedoch nicht ohne den „relationalen“, „sozialen“ Aspekt seiner Arbeit.

### 3.1 Werkanalyse: „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996)

Tiravanija veröffentlicht nur wenige Texte zu seinen Arbeiten und spricht höchstens in Interviews bei Preisverleihungen oder Ausstellungseröffnungen über sein Kunstverständnis. In dem Beitrag „No Ghosts in the Wall“ (2004) zu Claire Bishops „Documents of Contemporary Art“-Ausgabe *Participation*, schreibt Tiravanija über sich selbst in dritter Person. Hier nennt er „Untitled (tomorrow is another day)“ sein wichtigstes Werk, bei dem alle seine essentiellen Ideen zusammenkamen, indem er die Unausweichlichkeit des Alltags ausstellt.<sup>144</sup> Weiter schreibt er: „his work was >about use, and through this use meaning is constructed<.“<sup>145</sup> Auch gibt er Hinweise auf das Zustandekommen des Titel des Werkes: Seit Beginn an, nennt Tiravanija seine Werke „Untitled“ und möchte die Aufmerksamkeit auf den Subtext, das Eingeklammerte, lenken. In dem Fall von „Untitled (tomorrow is another day)“ ist das in Klammern geschriebene auf einen Ausspruch des Kunstvereinsleiters Udo Kittelmann zurückzuführen, welcher häufig die Redensart „Morgen ist auch noch ein Tag“ benutzte.<sup>146</sup>

Neben der von ihm beschriebenen Alltäglichkeit der Situationen, scheint die Referenz auf seine örtliche Bezugslosigkeit in den meisten seiner Werke präsent zu sein: „Perhaps Rirkrit’s destiny in life is that of the vagabond artist, working everywhere and nowhere. His work always has to do with >home<.“<sup>147</sup> So beschreibt Kurator Thomas Kellein den suchenden Grundtonus von Tiravanijas Arbeit. *Parkett*-Mitherausgeber Dieter von Graffenried legt den Fokus von Tiravanijas Arbeit auf das Relationale und Alltägliche:

„It is always about interaction, (...) a process, everyday processes are always brought into the art framework.“<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Vgl. Tiravanija, R. (2004), S. 151.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Vgl. ebenda.

<sup>147</sup> Kellein, T. (1998), S. 140.

<sup>148</sup> Curiger, B., *et al* (1998), S. 227.

In Folge soll versucht werden den formalen Werkaufbau in seinem prozesshaften und relationalen Charakter zu beleuchten. Anschließend gilt es die spezifische Rolle der Besucher im Werk zu betrachten und die Rolle von Tiravanija bei der Herstellung des sozialen Raumes in seinem Werk zu analysieren.

### 3.1.1 Formaler Aufbau des Werkes

Der Kölner Kunstverein öffnete vom 6.11.1996 bis zum 19.1.1997 seine Türen für die Ausstellung „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) von Tiravanija (Abb. 10).<sup>149</sup> Wie die „Honigpumpe“ von Beuys, kann auch dieses Werk von Tiravanija nur retrospektiv betrachtet werden. Das Werk, das primär von zwischenmenschlichen Beziehungen lebt, kann erst unter Rückbezug auf „Zeitzeugen“ versucht werden in seiner Lebendigkeit wieder herzustellen. Dafür wird auf Zeitungsartikel, einige wenige Ausstellungskataloge und Beschreibungen von Künstlergenossen, Kuratoren oder Kunsttheoretikern referenziert werden.

Tiravanija lässt für die Ausstellung „Untitled (tomorrow is another day)“ sein New Yorker Apartment 1:1 mit Sperrholzplatten nachbauen. Von außen sieht es aus wie eine einfache Holzkiste, beschreibt Möntmann (Abb. 11).<sup>150</sup> Das New Yorker-Apartment ist für den „Nomaden“-Künstler<sup>151</sup> von besonderer Bedeutung, da er dort am längsten gelebt hatte. Über 20 Jahren hatte der Künstler in dem 50 Quadratmeter großen Apartment im vierten Stock in New Yorks East Village verbracht.<sup>152</sup> Das Faksimile-Apartment im Ausstellungsraum des Kunstvereins ist voll funktionstüchtig: Wasser-, Strom- und Fernsehleitungen wurden verlegt, sodass Kühlschrank, Herd, Toilette, Badewanne, Fernseher, Musikanlage etc. uneingeschränkt benutzt werden konnten.<sup>153</sup> Des Weiteren ist das Apartment mit einer kompletten Küche, einem Bett, einem Sofa und sonstigen „Wohngegenständen“ ausgestattet. Von Fotos lässt sich erschließen, dass das Apartment jedoch eher spärlich-funktional als üppig-prunkvoll eingerichtet war (Abb. 12) und keinerlei

<sup>149</sup> Kittelmann, U. (1998), keine Seitenangaben.

<sup>150</sup> Vgl. Möntmann, N. (2002), S.120.

<sup>151</sup> Möntmann widmet dem Aspekt des Nomadentums in Tiravanijas Biographie ein ganzes Kapitel in ihrem Buch „Kunst als sozialer Raum“. Siehe dazu insbesondere S. 125 ff.

<sup>152</sup> Vgl. Croft, C. (2005), S. 16.

<sup>153</sup> Vgl. Searly, A. (2005).

Privatgegenstände wie Bücher oder persönliche Erinnerungsstücke enthielt.<sup>154</sup> Die durchgehend geöffnete Ausstellung war von außen durch ein Fenster einsehbar, sodass sich das Event schnell herumsprach, erzählt die Schweizer Ausstellungsmacherin Bice Curiger in einem Gespräch über Tiravanija.<sup>155</sup>

Die Leute konnten jederzeit ein- und ausgehen, sich etwas kochen, einen Film anschauen, ein Bad nehmen, tanzen, schlafen oder es sich auf dem Sofa gemütlich machen. Durch die Absenz eines Programmes, des Museumsdirektors oder des Künstlers zur Führung der Besucher entsteht ein totaler Freiraum ohne Do's und Don'ts.

„Kein Kunstwerk zum Gaffen, zum Vorbeigehen, zum Bewerten, Analysieren – aber eine Wohnung mit zwei Zimmern, Küche, Diele, Bad, 50 Quadratmeter, mitten in bester Innenstadtlage“<sup>156</sup>,

beschreibt Eckert in der *Süddeutschen Zeitung* (SZ) unter dem Titel „Wenn alles und nichts passiert“ das Werk von Tiravanija. Der Künstler erläutert näher: „Es geht nicht ums Sehen, sondern ums Dabeisein.“<sup>157</sup> Der Reporter der SZ war dabei gewesen und erzählt von zwei Männern in der Badewanne, von Geschäftsleuten, die ihren Joghurt für die Mittagspause in den Kühlschrank stellen, von Frauen, die auf dem Sofa sitzend in Zeitschriften Blättern und von Menschen, die fernsehschauen – „Ansonsten ist nichts passiert“, betont Eckert mehrmals.<sup>158</sup> Searle von *the Guardian* betitelt das „Nichtspassieren“ mit „playing-house“ und beschreibt einen experimentellen Raum, in dem Alltag gespielt werden kann. Neben schlafenden, essenden und plaudernden Menschen, erwähnt Searle sogar ein heiratendes Pärchen (Abb. 13).<sup>159</sup>

Diese Eindrücke von Zeitzeugen des Werkes lassen trotz der Leere an „Programm“ auf eine Vielfalt von Sinneseindrücken schließen: Neben dem Geruch der Holzwände<sup>160</sup> und dem des Kochens und des Mülls,<sup>161</sup> den wohl niemand leeren wollte, muss es eine hohe

<sup>154</sup> Vgl. van den Berg, K. und J. (1999), S. 4.

<sup>155</sup> Vgl. Curiger, B. *et al.* (1998), S. 224.

<sup>156</sup> Eckert, G. (1997), S. 137.

<sup>157</sup> Tiravanija zit. in: Kittelmann, U. (1998), S. 1.

<sup>158</sup> Vgl. Eckert, G. (1997), S. 137.

<sup>159</sup> Vgl. Searly, A. (2005).

<sup>160</sup> Vgl. Croft, C. (2005), S. 16.

<sup>161</sup> Vgl. Eckert, G. (1997), S. 137.

Geräuschkulisse gegeben haben. Der Fernseher lief durchgehend, Menschen unterhielten sich, spielten Musik, klapperten mit Geschirr, während das Nudelwasser zu kochen begann und andere nebenan Wasser in die Badewanne laufenließen.<sup>162</sup> Aufgrund der zentralen Lage, waren aber auch stets Geräusche von der „Außenwelt“ präsent. Der SZ-Reporter berichtet: „der Neumarkt brummte, Polizeisirenen heulten und Straßenbahnen bollerten.“<sup>163</sup>

Der Ausstellungsdirektor Udo Kittelmann beschreibt das „Nichts“ deutlich romantischer als das Feuilleton der SZ: “this unique combination of art and life offered an impressive experience of togetherness to everybody.”<sup>164</sup>

### 3.1.2 Die Rahmenbedingungen des Werkes

Das Werk „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) fand im Rahmen eines neuen Förderungsprogrammes zwischen Kölnischem Kunstverein und der Central Krankenkasse statt.<sup>165</sup> Die Krankenkasse hatte sich 1996 zum ersten Mal entschieden, einen Künstler für sechs Monate mit 175.000 Mark und einem Wohnatelier in Köln zu fördern, der zwar international tätig, jedoch noch nicht fest etabliert war. Der geförderte Künstler sollte die Ergebnisse seiner Arbeit in einer Einzelausstellung der Öffentlichkeit zugänglich machen.<sup>166</sup> Die Jury entschied sich für Tiravanija als einen Künstler, der "interaktive Prozesse einleitet, die auch Menschen außerhalb der eigentlichen Kunstwelt integrieren."<sup>167</sup> Dieser finanzielle Hintergrund erlaubt es Tiravanija sein Projekt umzusetzen und einen Raum zu kreieren, welcher 24 Stunden am Tag den Besuchern zugänglich war. Für die Ausstellung wurde kein Eintritt verlangt, wie der Kölnische Kunstverein auf Nachfrage hin bestätigte.<sup>168</sup> Das bedeutet, dass es keinerlei finanzielle Hürden für die Besucher gab und diese tatsächlich uneingeschränkt rund um die Uhr freien Zutritt zu dem Werk hat-

---

<sup>162</sup> Vgl. ebenda.

<sup>163</sup> Vgl. ebenda.

<sup>164</sup> Kittelmann zit. in: Bishop, C. (2004), S. 57.

<sup>165</sup> Bis 2008 förderte die Central Krankenkasse alle zwei Jahre Künstler in Kooperation mit dem Kölnischen Kunstverein. Seit 2008 fördert die Krankenkasse nunmehr nur noch Sportler.

<sup>166</sup> Vgl. Meldung in der F.A.Z. (1995), S. 39.

<sup>167</sup> Ebenda.

<sup>168</sup> Siehe Appendix.

ten. Möntmann verweist ebenfalls auf die „uneingeschränkten Zugänglichkeit“<sup>169</sup> seines Werkes, indem sie erläutert, dass niemand gesondert eingeladen oder etwa ausgeschlossen wurde.<sup>170</sup>

Wie bei den meisten seiner Installationen ist Tiravanija nur kurz im Kölnischen Kunstverein anwesend, den Rest der Zeit über lässt er das Werk sich selbst entwickeln. Der französische Kurator und Kunstkritiker Érik Troncy berichtet aus eigener Erfahrung von einem häufigen „Verswinden“ oder „Untertauchen“ des Künstlers im Ausstellungsprozess.<sup>171</sup> Auch scheint Tiravanija nur wenige Anweisungen an die Kuratoren und Angestellten zu geben. Die Holzplatten wurden von Angestellten ohne sein Beisein aufgebaut. Von einem Projekt im darauffolgenden Jahr, berichtet Hoptmann über einen ähnlichen Vorgang:

“When Rirkrit finally arrived, the House was already almost up, its wooden skeleton and glass walls ready to receive the flat, unarticulated roof.(...) I asked him what he thought of it. >I like it very much<, he answered politely.”<sup>172</sup>

Es wird ersichtlich, dass „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) lediglich von der Struktur her einen Raum erschafft, welcher soziale Interaktion möglich macht, diese jedoch in keinster Weise garantiert, forciert oder in besonderem Maße herbei zu führen versucht. Tiravanija sagt dazu selbst: “I use a lot of architecture, because it is a frame for things to happen in.” In diesem Sinne bietet der Kölnische Kunstverein unter der Anleitung von Tiravanija einen Rahmen („frame“<sup>173</sup>), der zwischenmenschliche Beziehungen ermöglicht.

---

<sup>169</sup> Möntmann, N. (2002), S. 115.

<sup>170</sup> Vgl. ebenda.

<sup>171</sup> Vgl. Troncy, E. (1998), S. 30.

<sup>172</sup> Hoptmann, L. (1998), S. 173.

<sup>173</sup> Zu dem Konzept des Rahmens zur Ermöglichung sozialer Interaktion bietet sich der Rückbezug auf Irving Goffmans „Rahmenanalyse“ (1977) an. Er bezeichnet den Rahmen als ein sozial erlerntes Erfahrungsschema, das es uns erlaubt die Situationen besser einzuordnen und unser Verhalten an sie anzugleichen.

### 3.1.3 Die Rolle des Betrachters im Werk

Greift man die Metapher des Rahmens wieder auf, so lässt sich „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) als ein leerer Rahmen verstehen, der erst durch die Anwesenheit der Betrachter und deren Beziehungen zueinander gefüllt wird. Wenn man diesen Gedanken ernstnimmt, so lässt sich das Werk nicht als etwas Externes, Distanziertes betrachten, das durch den Besucher beobachtet oder interpretiert werden kann, sondern als etwas, von dem er selbst Teil ist: “The public doesn’t play the role of the interpreting observer but rather is completely involved.”<sup>174</sup> Nach der Aussage des französischen Kurators und Kunstkritikers Ami Barak lässt sich schlussfolgern, dass hier die Unterscheidung von Werk und Betrachter aufgelöst wird, indem der Betrachter im Prozess der Auseinandersetzung mit dem Werk fast unwillkürlich seine ursprüngliche Rolle als Zuschauer aufgibt und zu einem wesentlichen Bestandteil des Werkes wird. In der spezifischen Form, dass der Besucher als Gast in der nachgebauten Wohnung des Künstlers betrachtet werden soll: “The visitor according to him [Tiravanija] should not be treated as a client or a customer but as a guest.”<sup>175</sup>

Auch in einem Artikel des *frieze*-Magazins wird beschrieben, dass durch den Eventcharakter des Werkes dem Besucher eine zentrale Funktion in selbigem zugeschrieben wird, indem ein jeder selbst bestimmen kann, wie lange und intensiv er sich mit der Situation beschäftigen möchte.<sup>176</sup> Daraus lässt sich schließen, dass es keinen richtigen oder falschen Zeitpunkt für den Besuch in Tiravanijas New York-Apartment-Nachbau gibt – der Besucher als zentraler Aspekt des Werkes ist zu jeder Uhrzeit gleich wichtig. Dieser Gedanke der Zentralität des Betrachters wird relativiert, wenn man ihn in seiner Austauschbarkeit beleuchtet.<sup>177</sup> Demnach wäre der Besucher nicht in seiner Einzigartigkeit als Individuum gefragt, sondern vielmehr als potenzieller Interaktionspartner.

Der einzelne Besucher formiert sich mit den anderen Besuchern zu einer kollektiven Entität, zu einer Besuchergruppe. Dieses Kollektiv gestaltet das Werk durch sein relationales Verhalten untereinander und schreibt dem Werk, laut französischem Kurator Nicolas

---

<sup>174</sup> Barak, A. (1998), S. 69.

<sup>175</sup> Bonami, F. (1998), S. 132.

<sup>176</sup> Vgl. Cameron, D. (1994).

<sup>177</sup> Vgl. Möntmann, N. (2002), S. 114.

Bourriaud, auch im Kollektiv Bedeutung zu.<sup>178</sup> Das sich formende Kollektiv ist jedoch nicht als statisch, sondern als dynamisch und wandelbar zu verstehen.

Es lässt sich vermuten, dass die Anwesenheit von vielen, erst dem Einzelnen das Gefühl der Legitimität – eine Daseinsberechtigung – gibt. Dadurch entsteht ein stetiges Wechselspiel zwischen dem Betrachter in seiner Rolle als Kollektiv und als Individuum.

In einem Zwiegespräch für den Ausstellungskatalog *Supermarket* von Tiravanija, unterhielten sich Barbara Steiner (Kuratorin) und Andreas Spiegl (Kunstdozent in Wien) unter anderem über die sozialen Strukturen in „Untitled (tomorrow is another day)“. Es bietet sich an dieser Stelle an, die beiden Gesprächspartner wörtlich zu zitieren, um die Ambivalenz in puncto soziale Demokratisierung zu verdeutlichen. Spiegl argumentiert:

„Was Rirkrit meiner Meinung nach auszublenden sucht, sind spezifische Repräsentationsebenen, die in einer Unterhaltung soziale Rangunterschiede assoziieren lassen. Die Campinghocker fungieren als sozial nivellierte Instanz und demokratisieren eine Gesprächssituation.“<sup>179</sup>

Diesem Gedanken der Demokratisierung widerspricht Steiner, indem sie einwendet:

„Ob diese Demokratisierung tatsächlich so funktioniert, bezweifle ich, da bist du vermutlich wirklich zu romantisch. Spricht ein Angestellter mit z.B. einem Museumsdirektor, dann bleibt dieser Direktor, egal worauf er sitzt.“<sup>180</sup>

Inwiefern soziale Hierarchien abgebaut und eine Demokratisierung zwischenmenschlicher Beziehungen eingeführt werden, lässt sich nicht abschließend sagen. Jedoch weist der Gesprächsausschnitt auf die Komplexität der sozialen Struktur hin und zeigt auf wie einfach es ist, Tiravanijas Arbeiten zu romantisieren und als Experiment „heile Welt“ zu lesen.

<sup>178</sup> Vgl. Bourriaud, N. (2002), S. 15. Auch H. S. Becker schreibt in „Art Worlds“ (2008) über die Rolle des Kollektivs in der künstlerischen Bedeutungszuschreibung: „Instead it [the book] treats aesthetic judgements as characteristic phenomena of collective activity. (...) the interaction of all the involved parties produces a shared sense of the worth of what they collectively produce“, S. 39.

<sup>179</sup> Spiegel, A. und Steiner, B., (1998), S. 289.

<sup>180</sup> Ebenda.

Neben der zentralen Stellung des interagierenden Kollektivs im Werk, kommt auch dem individuellen Betrachter eine wesentliche Rolle zu. Wie bereits betrachtet ist es dem Besucher selbst überlassen, wann er kommt und wie lange bleibt. Dadurch wird der Ort der Wohnung, welcher sonst von Stabilität und Zur-Ruhe-Kommen geprägt ist, bei Tiravanija zu einem temporär genutzten Raum mit Unbekannten. Es ist dem Besucher auch selbst überlassen, ob er sich mit Menschen unterhält, etwas kocht, nur kurz durch die Räumlichkeiten läuft oder dort die Nacht verbringt. Diesen individuellen Freiraum in Tiravanijas Arbeit, bezeichnet seine Ex-Frau und Künstlerin Elizabeth Peyton als eine beängstigende Freiheit, die sowohl Kapazitäten für Gutes als auch für Schlechtes bietet.<sup>181</sup>

Möntmann beschreibt eine „Loslösung von Verhaltensnormen“ bei Tiravanijas Werken, die sonst einer Wohnung inhärent wären. Ihr zufolge ließ sich eine gewisse Gelassenheit durch die „experimentell hergestellte Gesetzlosigkeit“ beobachten.<sup>182</sup> Die *Parkett*-Herausgeberin Jacqueline Burckhardt spricht jedoch auch von einer gewissen Irritation im Publikum, die von dem uneingeschränkten Freiraum der Situation herrührte.<sup>183</sup>

Eine weitere Komponente, die Tiravanija selbst hervorhebt, ist die Erinnerungsfähigkeit des individuellen Besuchers.<sup>184</sup> Seine Werke seien momenthaftig, flüchtig und nicht greifbar;<sup>185</sup> seine Mahlzeiten sind nicht zum Mitnehmen und auch der Moment der Begegnung lässt sich nicht konservieren. Was der Betrachter also aus Tiravanijas Werken mitnehmen kann, ist die Erinnerung Teil dessen gewesen zu sein.<sup>186</sup> Diese Erinnerung ist immer höchstpersönlich, einzigartig und nicht zu einem späteren Zeitpunkt wiedererlebbar. Der Besucher bei Tiravanija lässt sich als eine Bewusstseins Einheit begreifen, dessen

---

<sup>181</sup> Vgl. Peyton, E. (1998), S. 77.

<sup>182</sup> Vgl. Möntmann, N. (2002), S. 121.

<sup>183</sup> Vgl. Curiger, B. *et al.* (1998). S. 221. Des Weiteren sagt sie: „In this way, the real exhibition space is more irritating than that of the publication.“

<sup>184</sup> Dazu auch ein Auszug aus einem Interview von Tiravanija mit Delia Bajo und Brainard Carey (2004): “I do not completely dismiss anything. I am always making something, but I try to make without making something. The floor that is there is about using memory, and most important, actually using the floor. The objects that I made are for living with, they are to be used and reused. It is not about fixing into a space but about use and wear, and not a fixed place.”

<sup>185</sup> Vgl. Spiegel, A. und Steiner, B., (1998), S. 288.

<sup>186</sup> Über die Rolle der Erinnerungen in Tiravanijas Werk spricht der französische Kurator Ami Barak in dem Ausstellungskatalog *Supermarket* (1998) auf S. 72 f. Des Weiteren wird an dieser Stelle vermerkt, dass Tiravanija einen Großteil seiner verbrachten Zeit mit seiner Frau, bzw. heutigen Exfrau, filmte, um die Momente, versuchsweise, aufzubewahren.

zentrale Aufgabe es ist, sich der Situation bewusst zu werden und diese als Erinnerung zu reproduzieren.

Burckhardt spricht davon, dass die alltägliche Situation, wie sie Tiravanija kreiert, seit der Ausstellung anders – bewusster – wahrnimmt als sie sie zuvor erlebt hatte. Sie schreibt: „As if you had bathed in a stream of consciousness in the exhibition space.“<sup>187</sup>

Auch Tiravanija hebt den Bewusstseinsprozess des Betrachters in seinem Werk hervor. Es steht für ihn im Vordergrund, dass die Leute Eigeninitiative in einer relationalen Situation ergreifen:

“I am more interested in people using it [the artwork] in their *own* way with their *own* ideas, and keep using it. I don't expect people to get it immediately, I would hope that they would keep using it to a point where they may come closer to the point of what I am trying to do, but it is not a fixed point, and I wouldn't expect it to be.”<sup>188</sup> (Hervorhebung S.B.)

Es lässt sich erkennen, dass die Rolle des Betrachters eine komplexe Verstrickung von individuellen und kollektiven Erfahrungen, Aufgaben und Freiheitsräumen ist. Neben der zentralen Aufgabe des Individuums als Gedächtnisträger kommt dem Kollektiv als Bedeutungszuweiser und Interaktionsgebilde eine wesentliche Rolle zu. Durch die unvermeidbare Interaktion mit anderen Menschen entsteht bei „Untitled (tomorrow is another day)“ ein sozialer Raum, welcher sich zuerst auf die physischen Grenzen des institutionellen Rahmens beschränkt. Möntmann erläutert, dass in einer Kunstinstitution erst durch die Referenz auf das Private eine soziale Situation kreiert wird: „Der private Bereich des ungezwungenen sozialen Austausches bildet die Matrix für die Gestaltung sozialer Situationen im Kunstbetrieb.“<sup>189</sup> Sie verdeutlicht weiter, dass Tiravanijas Arbeit als eine Art „Laborsituation für die Produktion von gesellschaftlicher Zwischenräume“<sup>190</sup> verstanden werden kann, die in Form einer „Mikrogesellschaft“ auftritt.<sup>191</sup> Inwiefern soziale Diskrepanzen in dem Modell der „Mikrogesellschaften“ nivelliert oder demokratisiert werden, muss zu diesem Zeitpunkt offen gelassen werden.

---

<sup>187</sup> Curiger, B. *et al.* (1998). S. 227.

<sup>188</sup> Zitiert aus einem Interview von Tiravanija mit Delia Bajo und Brainard Carey (2004).

<sup>189</sup> Möntmann, N. (2002), S. 111.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>191</sup> Vgl. ebenda.

### 3.1.4 Tiravanijas Rolle im Werk und sein Selbstverständnis als Künstler

„Looking at art is looking at life.“<sup>192</sup>

Die Rolle von Tiravanija bei seinen „Installationen“ ist eine ungewöhnliche. Er ist zu-  
meist kaum in den Vorbereitungsprozess involviert und nur kurz bei der Vernissage an-  
wesend, berichtet etwa der portugiesische Kurator João Fernandes.<sup>193</sup> Tiravanijas Um-  
gang mit den Vorbereitungen ist äußerst offen und flexibel, so dass er viel Gestaltungs-  
verantwortung abgibt und nur in einigen wenigen Punkten dezidierte Entscheidungen  
fällt, auf die er aber dann auch Wert legt.<sup>194</sup> Im Falle des Kölnischen Kunstvereins, so  
berichtet Möntmann, waren weder Tiravanija, noch der Kunstvereinsdirektor als Gastgeber  
zugegen.<sup>195</sup> Die Beaufsichtigung wurde von dem hierfür eingestellten Personal über-  
nommen. Dazu sagt Burckhardt: „The personal presence of the artist is not necessary for  
the experience of his art.“<sup>196</sup> Dadurch wird erneut die zentrale Stellung des Betrachters,  
gegenüber der des Künstlers, hervorgehoben. Denn die Anwesenheit des Betrachters ist  
essentiell für die Existenz des Werkes, wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde. Nimmt  
man die wichtige Stellung des Betrachters in Tiravanijas Werk ernst, so muss man im  
zweiten Schritt jedoch fragen, wie die Zusammenkunft des Publikums überhaupt ermög-  
licht wird. An dieser Stelle, kommt die unentbehrliche Rolle von Tiravanija ins Spiel –  
als Initiator des sozialen Raumes. Dieser Gedanke findet sich in seiner Aussage wieder:  
„Ich hätte gerne, daß sich all das spontan ereignet und ich denke, daß ich eine Reihe von  
Fixpunkten im Raum schaffe.“<sup>197</sup> Seine selbstinszenierte Aufgabe ist, die des  
„Ermöglichers“ und nicht die eines „Wächters“, „Leiters“ oder „Erklärers“. Die konzep-  
tionellen Strukturen seines Werkes ermöglichen erst eine Inklusion der Betrachter und

<sup>192</sup> Tiravanija zit. in: Curiger, B. *et al.* (1998). S. 223.

<sup>193</sup> Fernandes berichtet von einer Ausstellung mit Tiravanija, die er kuratierte: „Four days before the inau-  
guration Rirkrit phoned me from New York to ask me how he could get to Oporto. We organize his trip  
and his project is installed in a few hours: 10 workers and assistants paint the wall, build the oven, and  
go shopping with Rirkrit at the supermarkets. At the inauguration Rirkrit feeds and gives drinks to over  
800 people. The party is incredible, and goes on well into the night. (...) At each dinner we organized  
Rirkrit was remembered by many people who never got to meet him.“ Fernandes, J. (1998), S. 239.

<sup>194</sup> Vgl. Curiger, B. *et al.* (1998). S. 223.

<sup>195</sup> Vgl. Möntmann, N. (2002), S. 122

<sup>196</sup> Curiger, B. *et al.* (1998). S. 223.

<sup>197</sup> Tiravanija im Interview mit Ami Barak (Montpellier, 1996), keine Seitenangaben.

den Moment der Begegnung, indem er Situationen der Interaktion und uneingeschränkten Zugänglichkeit schafft. Seine offenen Strukturen und geringen Vorgaben an die Durchführenden, wie bei Fernandes beschrieben,<sup>198</sup> bieten einen großen Freiraum für die Betrachter. Tiravanija zwingt seinen Besuchern keine Anleitungen, Verbote oder Einschränkungen auf – „Es gibt keine Bevormundung“<sup>199</sup>, sagt Steiner; kein vom Künstler vordefiniertes richtig oder falsch. Barak drückt die lose, aber durchaus essentielle, anfängliche Führung von Tiravanija folgendermaßen aus: „Rirkrit takes our hand and makes us into accomplices of our own actions and gestures, which originally seemed to have nothing at all to do with art.“<sup>200</sup>

Es scheint Tiravanija nicht darum zu gehen, gewisse Ideen oder Erkenntnisse seinerseits zu vermitteln, sondern eher darum, die Verantwortung an den Betrachter abzugeben, auf dass dieser aus der ungewohnten und zugleich gewöhnlichen Situation seine eigenen Schlussfolgerungen ziehen möge – während Tiravanija die temporalen Grenzen zwischen Vorbereitungszeit des Kunstwerkes mit denen der Ausstellung verschwimmen lässt.<sup>201</sup> Tiravanija zieht sich als Künstler stark zurück, wenn er sagt, dass das persönliche Befinden der Besucher und deren Beziehungen untereinander im Vordergrund stehen:

“Often it’s trying to have the audience, who are viewing or are confronted by the art or the idea of the art – to have a bit of a moment where they are able to relate to each other, rather than kind of relating to something external to themselves and being relative. That way it’s more about their own condition in the situation they are in with the art.”<sup>202</sup>

Die angeführten Erwägungen von ihm selbst und anderen, die mit seinem Werk und seiner Arbeitsweise Erfahrungen gemacht haben, lassen darauf schließen, dass Tiravanija eine bewusst dezente Rolle in seinem Werk einnimmt. Sein Selbstverständnis als Künstler kann, daran anschließend, als das eines „Ermöglichers“ und eines Initiators von relationalen Momenten, gedeutet werden. Um mit Walter Benjamin zu sprechen, könnte man

---

<sup>198</sup> Siehe Fernandes, J. (1998), S. 239.

<sup>199</sup> Spiegel, A. und Steiner, B., (1998), S. 289.

<sup>200</sup> Barak, A. (1998), S. 69.

<sup>201</sup> Vgl. Tiravanija, R. (1995), S. 108.

<sup>202</sup> Tiravanija zitiert in dem Film zur Preisverleihung des ABSOLUT Art Awards, (2010), 2.14 Min.

behaupten, dass Tiravanija lediglich in der „Prä-Produktion“ tätig ist, indem er andere zum Handeln anregt und die nötigen Ausgangsbedingungen schafft.<sup>203</sup>

Diese relationalen Settings ermöglicht Tiravanija durch sein offenes Konzept, ohne zwischenmenschliche Situationen zu forcieren oder in Muster zu drängen – und ohne diese durch seine Anwesenheit zu überprüfen oder gegebenenfalls zu stützen. Wie der Leiter des Kölnischen Kunstvereins Udo Kittelmann sagt, so verlor der Kunstraum, dank Tiravanija, seine institutionelle Funktion und ermöglichte einen „freien sozialen Raum.“<sup>204</sup>

Tiravanija kann demnach eine Schlüsselrolle für die Entstehung von kleinskalierten und institutionell begrenzten sozialen Räumen zugesprochen werden.

### 3.2 Relationale Ästhetik: Die Kunst des Zwischenmenschlichen

Arbeiten, wie die von Rirkrit Tiravanija sind vermehrt in den 90er Jahren entstanden und werden von dem französischen Ausstellungsmacher Nicolas Bourriaud als eine neue Kunstbewegung bezeichnet.<sup>205</sup> Diese setze sich von dem Drang nach Neuem<sup>206</sup> ab, indem sie sich dem Alltäglichen zuwende: die sogenannte *Esthétique Relationelle*, die sich mit „relationaler Ästhetik“ übersetzen lässt. Bourriaud beschreibt die neue Kunstform als

„an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space.“<sup>207</sup>

Laut des französischen Kurators, kann die Entstehung der neuen Kunstform mit einer immer exzessiveren Verstärkung nach dem zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden. Die dadurch entstandene urbane Kultur mache die alltägliche Zusammenkunft von Menschen („social exchange“) sehr viel wahrscheinlicher, so sehr, dass der Moment des Aufeinandertreffens („state of encounter“) fast zwanghaft werde.<sup>208</sup> Diese neuen,

<sup>203</sup> Benjamin bezeichnet den „Modellcharakter der Produktion“ als denjenigen, bei dem Produzenten andere zur Produktion anleiten. Vgl. Benjamin, W. (1991), S. 696.

<sup>204</sup> Kittelmann, U. (1998), Vorwort.

<sup>205</sup> Andere Künstler, die Bourriaud als relational arbeitend bezeichnet, sind u.a. Douglas Gordon, Vanessa Beecroft, Liam Gillick und Phillippe Parreno.

<sup>206</sup> Vgl. Bourriaud, (2002), S. 11. Zu der Thematik des Neuen in der Kunst, ist das Kapitel „On the New“ aus Groy's Buch „Art Power“(2008) empfehlenswert.

<sup>207</sup> Bourriaud, N. (2002), S. 14.

<sup>208</sup> Vgl. Bourriaud, N. (2002), S. 15.

omnipräsenten sozialen Umstände finden sich auch in den künstlerischen Praktiken der 90er Jahre wieder:

“[T]his system of intensive encounters has ended up producing linked artistic practices: an art form where the substrate is formed by intersubjectivity, and which takes being-together as a central theme (...).”<sup>209</sup>

Die physische Trennung, die es einst zwischen Betrachter und Werk gab wird in dem Moment des Aufeinandertreffens aufgelöst und die Bedeutungszuschreibung geschieht, nach Bourriaud, in einem *kollektiven* Prozess.<sup>210</sup> Kunst präsentiert sich demnach als eine spezifische Form von Beziehungsherstellung; als ein Medium zur Herstellung von sozialen Verbindungen.<sup>211</sup>

Im Unterschied zu der Avantgarde seien die Künstler der 90er nicht mehr darauf bedacht, imaginäre oder utopische Realitäten zu entwerfen, sondern konzentrierten sich gänzlich darauf, Handlungsmodelle im Bereich des Realistischen zu entwickeln.<sup>212</sup> Dieses „Neudenken des Alltags“ sei jedoch ebenso betrachtungswürdig wie die vorhergegangenen „messianistic utopias“<sup>213</sup>.

Dass Kunst gewissermaßen Sozialität herstellt, ist nach Bourriaud, jedoch keine Erfindung der 90er Jahre.<sup>214</sup> Vielmehr scheint es als legten die relationalen Künstler den Moment der Partizipation aus dem Fluxus und dem Happening als Konstante fest. Erst das Kunstwerk würde es den Betrachtern erlauben, ihre alltäglichen zwischenmenschlichen Beziehungen neuzudenken, so Bourriaud.<sup>215</sup> Die Werke machen somit ein Angebot an neue mögliche Formen des Zusammenlebens und der zwischenmenschlichen Kommunikation unter Unbekannten.<sup>216</sup>

---

<sup>209</sup> Bourriaud, N. (2002), S. 15.

<sup>210</sup> Vgl. ebenda.

<sup>211</sup> Vgl. ebenda.

<sup>212</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>213</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

<sup>214</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

<sup>215</sup> Vgl. ebenda.

<sup>216</sup> Vgl. ebenda.

In dem von Bourriaud entworfenen „auf Realität bezogenen“<sup>217</sup> Ansatz der relationalen Künstler, lässt sich, laut Bourriaud, durchaus ein Sinn für politische Thematiken erkennen; sofern diese Thematiken an Problematiken im Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen anknüpfen. Ausgegangen von der fortschreitenden Mechanisierung sozialer Funktionen, wie zum Beispiel automatisierte öffentliche Toiletten oder EC-Automaten, ist der „relational space“ nur noch selten unkontrolliert und unvorhergesehen im öffentlichen Raum zu erfahren.<sup>218</sup> An ebendiesen „politischen“ Aspekten des Gemeinlebens knüpften die relationalen Künstler an, um wieder „zwischenmenschliche Räume“ zu ermöglichen.

Diese Bezugsherstellung zu politischen Thematiken der Öffentlichkeit sei jedoch nicht auf gesamtgesellschaftliche Transformationen aus. Vielmehr versteht er die Kunstwelt als einen „Mikrokosmos“, indem sich die relationale Kunst abspielt. Es werde nicht versucht aus diesem Mikrokosmos auszubrechen, sondern innerhalb dessen kleinste Veränderungen im Alltag vorzunehmen, indem sie die „Mikrogesellschaften“ ausbilden. So lässt sich Tiravanijas „Untitled (tomorrow is another day)“ als ein ebensolcher Raum der „Mikrogesellschaft“ verstehen, der wenig auf das Geschehen außerhalb des künstlerischen „Mikrosomos“ Bezug nimmt. Mit diesem mikroskalierten Verständnis von Kunst und Umwelt geht auch ein bescheidenes Maß an Weltverbesserungstum einher, das Bourriaud mit „microtopia“ betitelt.<sup>219</sup>

Künstlerische Praktiken, sei es durch Ausstellungen, Aktionen und Performances können „Mikrogesellschaften“ bilden, die als momentane Gruppierung von teilnehmenden Betrachtern zu verstehen sind.<sup>220</sup> Das bedeutet, dass die Besucher, die Teilnehmer, die Betrachter nicht nur die Ausstellung – bezugslos – betreten, sondern mit Eintritt in den Kunstraum auch immer Teil dieser „Mikrogesellschaft“ werden. Dies verweist nicht nur auf einen personal begrenzten Raum, sondern auch auf einen, der temporal und räumlich

---

<sup>217</sup> Vgl. ebenda.

<sup>218</sup> Vgl. ebenda, S. 16 f.

<sup>219</sup> Vgl. ebenda, S. 31.

<sup>220</sup> Vgl. ebenda.

stark begrenzt ist – zumeist ist dies ein Raum einer Kunstinstitution. Es entsteht gewissermaßen, um auf Möntmann zurückzukommen, ein mikroskopischer sozialer Raum.

Wie bereits angedeutet, bezieht sich Bourriaud häufig auf den thai-stämmigen Künstler Tiravanija und seine Werke, die von Zusammenkunft und zwischenmenschlichen Momenten erzählen. Für ihn scheint Tiravanijas Arbeit exemplarisch für die von ihm beschriebene Bewegung zu sein, da dieser seine Intention relationale Moment zu kreieren auch explizit verbalisiert (siehe Kapitel 3). „Untitled (tomorrow is another day)“ lässt sich als ein relationales Werk bezeichnen, in dem Sinne, dass es innerhalb einer Kunstinstitution „Mikrogesellschaften“ oder mikro-soziale Räume entstehen lässt, die im höchsten Fall von „microtopias“ angetrieben sind – nicht von avantgardistischen, gesamtgesellschaftlichen Revolutionsgedanken.

### 3.3 Zwischenfazit: Unsichtbare Kunst

Tiravanijas Werk „Untitled (tomorrow is another day)“ bietet kein ästhetisches Sinnesrauschen und auch kein außergewöhnliches, haptisches Gefühlserlebnis. Polemisch könnte man sagen, es bietet nichts. Es bietet nichts, außer all jenem, was Alltag auch sonst bietet: vier Wände, ein Sofa, eine Badewanne, ein Kühlschrank. Und doch scheint in der spezifischen Situation im Kölnischen Kunstverein noch etwas anderes mitzuschwingen: Die Besucher machen all das, was sie sonst auch machen, nur sind sie dabei mit Leuten zusammen, die sie nicht kennen und bewegen sich indirekt in der Wohnung einer Person, die ihnen auch unbekannt ist. Jedoch scheint die betonte Alltäglichkeit, die explizite Nähe zur Distanzlosigkeit in einem sonst eher kühlen, auf Abstand bedachten Kontext, gewollt gewesen zu sein. Die Unbestimmtheit des Werkes drückt sich darin aus, dass der Betrachter bei seinem Besuch kaum etwas vorfindet; keinen Künstler, kein vorgefertigtes Werk, keine Handlungsanleitung – lediglich andere Menschen und sich selbst. In diesem Aspekt der sozialen Interaktion und der Abstinenz bzw. Irrelevanz von Seh-Objekten liegt der Kern des Werkes. Gewissermaßen bildet Tiravanijas Werk Gesellschaft – und damit Alltag – in Mikroskalierung nach und bietet keine andere Möglichkeit mit dem Werk umzugehen als schlichtweg dabei zu sein.

Das Werk als „frame“ ermöglicht nicht nur relationale Beziehungen, sondern entsteht erst durch sie. Mit der Anwesenheit der Besucher und ihrer Partizipation an Interaktion

formiert sich das Wesentliche des Werkes: Das Relationale. Die Interaktion im Replikat seiner New Yorker Wohnung ist weder vorgegeben, noch in irgendeiner Weise limitiert. Weder der Künstler noch der Kunstvereinsdirektor erscheinen als „Wegweiser“ in dieser ungewohnt gewohnten Situation. Die Eigendynamik zwischenmenschlicher Beziehung wird den Betrachtern – durch sie selbst – als Kunstwerk präsentiert. Tiravanija initiiert in seinem Werk Freiräume, die durch ihre Undefiniertheit und Ungezwungenheit gekennzeichnet sind. Diese Freiräume formieren sich durch die Anwesenheit und Interaktion der Besucher scheinbar automatisch zu sozialen Räumen. Möntmann verweist bei ihrem Konzept von sozialen Räumen, auf eine gewisse Strahlkraft der Werke, die in den urbanen und gesellschaftlichen Raum hinaus deuten würde. Die Initiierung von Mikro-Gesellschaft scheint sich bei Tiravanija jedoch bereits konzeptionell auf den musealen Raum zu beschränken und „die Welt da draußen“ zunächst außen vor zu lassen.

#### 4. Makro vs. Mikro: Ein Vergleich von Beuys und Tiravanija

Im Zuge der ausführlichen Betrachtung der Vorgehensweisen der beiden Künstler Beuys und Tiravanija lassen sich einige essentielle Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten in Herangehensweise, Umsetzung und gesellschaftlicher Erwartungshaltung feststellen.

##### 4.1 Werkstrukturen: Sehen und Sein

Die Kunstwerke „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977) und „Untitled (tomorrow is another day)“ (1996) bieten beide Formen der sozialen Interaktion an. Jedoch unterscheiden sich die beiden Werke bereits grundlegend in ihrem Werkaufbau. Während Beuys eine „soziale Plastik“ schafft, indem er zwei physische Räume anbietet, die einerseits mit einem Programm versehen sind und andererseits mit einer physisch präsenten Installation, so verweist Tiravanija – fast 20 Jahre später – nur auf einen „leeren“ Raum, der der freien Gestaltung und Nutzung der Betrachter überlassen wird. Die bei Tiravanija vorhandenen Objekte scheinen aufgrund ihres Gebrauchs- und Nutzwertes zu existieren, weniger um als Seh-Objekte einen ästhetischen Wert zu kreieren. Tiravanija bietet demnach eine Plattform für Kommunikation und legt keinerlei Programm oder Anweisungen für die zweieinhalb Monate dauernde Installation nahe. Vielmehr implizierte der alltägliche Rahmen gewisse Handlungsabläufe. Es liegt zu einem bestimmten Grad nahe, dass in einer Küche gekocht wird und in einer Badewanne gebadet, während bei Beuys' 100-tägiger Aktion bzw. Performance der Umgang mit dem Werk detailreich vorausgeplant war. Die omnipräsente Leitfigur Beuys, sowie Flyer und Programme geben den Besuchern Orientierung. So kann und soll man bei Beuys bei dem installativen Part seines Werkes *sehen* (und verstehen) und bei den Aktivitäten der FIU liegt der Fokus auf dem *Dabeisein*. Tiravanija stellt das sinnlich-retinale Betrachtererlebnis in den Hintergrund und legt den Schwerpunkt lediglich auf die Interaktion in formal-funktionellen Räumen. Dadurch stellt sich das Moment des *Dabeiseins* als zentrales, gemeinsames Charakteristikum beider Werke dar, welches die Präsenz der Betrachter unentbehrlich macht.

Eine der Gemeinsamkeiten ist, dass beide Werke für eine bestimmte Zeitspanne (je circa drei Monate) in einer spezifischen Form Bestand hatten, welche nach Ablauf der Ausstellung so nicht mehr existierte. Die bloßen Objekte der Honigpumpe, ohne die Flüssigkeiten und die Aktivitäten um sie herum, erwecken den Anschein von Requisiten einer ver-

gangenen „Show“, die nur noch leblos im Raum liegen (Abb. 1). Das was heute im Museum erlebt werden kann, wenn man die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ aufsucht, wird etwas genuin anderes sein als das auf der documenta 6 zu erlebende Werk. Auch die Holzplattenhütte von Tiravanija scheint nach Ablauf der Ausstellung – und mit Entfernung aus der Kunstinstitution – ihre Funktion und ihren Charakter zu verändern. Obwohl Tiravanijas Konzept „Wohnung-Nachbauen“ in verschiedenen Kunstinstitutionen weltweit umgesetzt wurde,<sup>221</sup> so lässt sich doch fragen, ob das Werk nicht an jedem Ort einen individuellen Charakter erhält, wenngleich die formalen Bedingungen (ein „Holzkasten“ mit funktionalen Gegenständen) die gleichen gewesen sein mögen.

Diese Aspekte zeigen, wie fragil die beiden Werke in ihrer sozialen, kontextualen und temporalen Struktur sind. Neben der Fragilität der Werke aufgrund ihrer immanenten temporalen Begrenztheit, zeigen sich zwei divergierende Positionen gegenüber den Kunstinstitutionen. Zwar bewegt sich Beuys mit der „Honigpumpe“ in einem spezifischen kunstinstitutionellen Kontext, befreit sich jedoch davon gänzlich bei anderen Aktionen. Sein Projekt „7000 Eichen“(1982)<sup>222</sup>, bei dem er Kassel begrünen wollte, lebt zum Beispiel, gänzlich ohne das framing „Kunstinstitution“. Auch kleinere Aktionen, wie „Ausfegen“ (1971) bedürfen keines Kunstraumes. Hier hat er am 1. Mai den Karl-Marx-Platz in Neukölln gefegt, einerseits stellte er sich in die Tradition der Arbeiterbewegung, andererseits wollte er auf die Fehlinterpretation von Marx´ Theorie aufmerksam machen.<sup>223</sup> Tiravanija hingegen bleibt mit seiner Kunst stets an Kunstinstitutionen gebunden und scheint auch mit ihren Grenzen künstlerisch spielend umzugehen. Es ist durchaus nachvollziehbar, dass „Untitled (tomorrow is another day)“ Irritationen bei Besuchern hervorgerufen hat – gehören badende und kochende Menschen in einen Kunstraum?

---

<sup>221</sup> Zum Beispiel wurde 1998 ein Nachbau seines Schlafzimmers in der National Gallery of Canada in Ottawa ausgestellt. Unter dem Titel „Untitled (tomorrow can shut up and go away)“ (1999) wurde die Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins in New York erneut aufgebaut. Sogar 2005 ließ er sein Apartment nochmal in Holzhüttenform in der Serpentine Gallery in London der Öffentlichkeit zugänglich machen. Genaue Beschreibungen und Abbildungen befinden sich in: „Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (tomorrow is another fine day)“ (2007) das von Tiravanija und Francesca Grassi herausgegeben wurde.

<sup>222</sup> Das Werk „7000 Eichen“ ist eines seiner zentralsten, umfangreichsten und letzten Aktion von Beuys. Das Projekt begann zu seiner Lebzeit und wurde nach seinem Tod von engagierten Bürgern Kassels weitergeführt. Das von Beuys, Blume und Rappmann herausgegebene Buch „Gespräche über Bäume“ (2006) gibt Einblicke in Beuys´ Vorträge und Gespräche, die in der unmittelbaren Schaffensphase von 1982-1987 stattfanden.

<sup>223</sup> Tisdall, C. (1979), S. 271.

Durch dieses Infragestellen des Kunstraumes arbeitet Tiravanija an der Neuaushandlung der Grenzen von Kunstinstitutionen und einem bestimmten Kunstverständnis – ist aber gleichzeitig immer auch an diese Institutionen gebunden und bleibt in einem gewissen elitären Kunstkreis gefangen.<sup>224</sup>

#### 4.2 Die Rolle der Künstler in den Werken: Sein oder Nicht-Sein

Die beiden Werke sind zu jeweils sehr unterschiedlichen Schaffensphasen der Künstler entstanden: Beuys war bereits ein international renommierter Künstler und hatte derzeit viele Einzelausstellungen durchgeführt. Für Tiravanija war die Ausstellung im Kölnischen Kunstverein erst der Beginn seiner Einzelausstellungs-Karriere. Das Auftreten und das Selbstverständnis der beiden Künstler unterscheidet sich sehr stark: Beuys statuiert durch seine 100-tägige Präsenz seine zentrale Rolle im Werk und gibt sich als „Vermittler“, als „Lehrer“ und „Überbringer“ einer spezifischen Botschaft, die er als in seinem Werk inhärent präsentiert. Für den Besucher ist Beuys als omnipräsent erfahrbar und zur direkten Interaktion und Kommunikation über das Werk und Diskussion über Kunst, Politik und Gesellschaft offen.

Dieser Ansatz ist gegenläufig zu der zurückgezogenen Position von Tiravanija. Er ist kaum oder nur selten bei seinem Werk anwesend und seine Leistung als Künstler liegt eher in der konzeptionellen Ausarbeitung und der „Prä-Produktion“ des Werkes. Des Weiteren verbindet der Künstler dies nicht mit Vorträgen oder Meinungsäußerungen zu seiner persönlichen Sichtweise des Kunstwerkes und seiner gesellschaftspolitischen Intention. Er hat nicht, wie Beuys, ein komplexes Begriffswerk entworfen, mit dem er operiert, um seine Werke in einen theoretischen Rahmen einzubetten.

Tiravanija als Person steht, im Vergleich zu Beuys, deutlich weniger im Zentrum der Aufmerksamkeit der Medien und gibt keine Vorträge zu seinem Werkbegriff oder

---

<sup>224</sup> Das Thema der Institutionenkritik behandelt Bourriaud streifzugartig, indem er relationalen Künstlern eine gewissen Inkonsequenz oder Unglaubwürdigkeit vorhält: „Because they are restricted to the space of galleries and art centers, they contradict the desire for sociability underpinning their meaning“ (S. 82). Möntmann (2002) hebt diesen vermeintlichen Widerspruch auf, indem sie betont, dass relationale Künstler bewusst innerhalb des „Betriebssystems Kunst“ agieren: „Dadurch funktionalisieren sie ihre eigene Position nicht in einem anderen Feld, sondern stellen ihre gegebenen Rahmenbedingungen mit in Frage“ (S. 47). Was zuerst als Paradoxon erscheint, vermag letztendlich als Aktion *a priori* politischer sein als jene, die die zu kritisierenden Rahmenbedingungen scheinbar gänzlich hinter sich lassen (ebenda).

Kunstverständnis – es sei denn, er wird explizit in einem Interview dazu befragt. Während Beuys sich in dieser Rolle des Allgegenwärtigen, Lehrenden zu inszenieren scheint, zieht sich Tiravanija bewusst zurück und hält sich im Hintergrund.

Dieser Antagonismus von Präsenz und Absenz der beiden Künstler wirkt in Anbetracht der von ihnen jeweils geschaffenen Situationen fast ironisch: Derjenige Künstler, der seine Wohnung nachbaut und zur Belebung und Behausung anbietet, gibt sich nicht als gegenwärtiger Gastgeber, als Willkommenheißender, sondern lediglich als „Ermöglicher“ unter Abwesenheit. Sehr wohl tritt jedoch derjenige, dessen Installation zuerst wenig einladend und wohnlich erscheint, als jemand auf, der explizit dazu auffordert, ihm bei seinen Vorträgen und Diskussionen beizuwohnen. Beuys empfängt die Besucher „gastgeberartig“ in seinem selbstkonstruiertem Begriffs- und Installationsuniversum.

### **4.3 Ansprüche der Künstler: Formen der Utopie**

Der Aufbau des Werkes sowie die Selbstinszenierung und das Auftreten der beiden untersuchten Künstler divergieren in wesentlichen Aspekten. So auch der Ansatz, den sie vertreten, wenn es um die gesellschaftliche Reichweite ihrer Werke geht. Mit welchen Erwartungs- und Anspruchshaltung tragen die Künstler ihre Werke in die Öffentlichkeit? Welches gesellschaftspolitische Verständnis – vielleicht sogar welche Sozialutopie – ist bereits in den jeweiligen Werken angelegt?

Möchte man die beiden Künstler in ihren Kontrasten zueinander charakterisieren, so wirkt Beuys als ein Künstler, der radikal in seinem Auftreten und seiner Umsetzung von Aktionen ist. In jedem seiner Werke scheint sich eine Botschaft zu befinden, die er verbal sowie sinnlich dem Zuschauer näherbringen möchte. Die Mittel, um seine Vision der gesellschaftlichen Transformation umzusetzen, kennen keine Begrenzung der Größe: Beuys gründet Parteien, er steht mehrmals in 100-Tages-Performances für Diskussionen zur Verfügung, er lässt sich für den Bundestag aufstellen, initiiert Aktionen zur Pflanzung von 7.000 Eichen, gründet Hochschulen, bereist andere Länder, um dort Vorträge zu halten. All dies geschieht im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffes. Er geht soweit, dass er von einem „totalen Kunstbegriff“ spricht, der über das traditionelle Museums- und Galeriewesen hinausgeht und sich auf den Menschen bezieht, im Sinne einer „anth-

ropologischen Totale“.<sup>225</sup> Dieser radikale Kunstbegriff sei nötig, um gesamtgesellschaftliche Veränderungen zu erreichen. Beuys wird sehr explizit und kompromisslos, wenn es um das Potenzial der Kunst geht, die Gesellschaft zu transformieren: „Ich bin zu dem Ergebnis gekommen, daß es keine einzige Möglichkeit gibt, etwas für den Menschen zu tun, als aus der Kunst heraus.“<sup>226</sup> Dies vor Augen, ist Kunst für ihn wie kein anderes Medium in der Lage, eine soziale und politische Reichweite zu haben. Dementsprechend groß sind auch seine einzelnen Werke angelegt, die Honigpumpe eingeschlossen. Dies zeigt sich an der zeitlichen, räumlichen und sinnlichen Intensität seiner Installation und an dem Ausmaß an Involviertheit der Betrachter bei den Aktivitäten der FIU. Möglichst viele Menschen sollten sich daran beteiligen und das Potenzial der Kunst als revolutionäres Medium erkennen. Der entstandene soziale Raum soll bewusst nicht auf die Kunstinstitution beschränkt bleiben, sondern diesen überschreiten und mit den Menschen aus dem architektonischen Raum hinausgetragen werden.

Tiravanija nimmt auch hier eine gegensätzliche Vorgehensweise ein. Im Sinne der von Bourriaud propagierten Mikro-Praktiken zeigt sich uns Tiravanija als ein zurückhaltender Künstler auf der Suche nach der Umsetzung von „microtopias“. Sprich, keine „messianistic utopias“<sup>227</sup>, wie wir sie Beuys unterstellen könnten, stehen hier im Vordergrund.

Es gibt keine Hinweise darauf, dass er mit seiner Kunst darauf abzielt gesamtgesellschaftliche Transformationen hervorzurufen. Vielmehr scheint es, als ob er es bevorzuge, „im Kleinen“ Kontexte zur Herstellung von Sozialität und Kollektivität zu kreieren. Diese kleinskalierten Settings erwecken den Anschein, Tiravanija würde er hier einen alternativen Gesellschaftsvorschlag statuieren, der von Gemeinschaft und Großzügigkeit erzählt. Jedoch weist er weder verbal, noch durch praktische Umsetzungsformen, auf die Erwartungen hin, die er, ausgehend von seinem spezifischen Werk, an die gesamte Gesellschaft hat. Auch muss bedacht werden, dass das Konzept der Mikro-Gesellschaften und Mikro-Utopien keine Begriffe sind, die er selbst entwickelt hat, sondern solche, die

---

<sup>225</sup> Beuys in seinem Vortrag „Eintritt in ein Lebewesen“ (1977), 14.30 Min. zit. aus Kapitel 1: „Verehrte Anwesende“. In Kapitel 2 „Hier sind wir an einem bestimmten Punkt angekommen“ erläutert er weiter: „Jetzt totalisiert sich der Begriff auf das Leben“, 0.12 Min.

<sup>226</sup> Beuys zit. in: Adriani, G. *et al* (1981), S. 267.

<sup>227</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

seinen Arbeiten von Bourriaud und Möntmann zugewiesen wurden. Wie der Künstler selbst zu dieser Betitelung steht bleibt unbeantwortet, jedoch lässt sich festhalten, dass Tiravanijas Ansatz durchaus bescheidener und kleinskalierter ist als der von Beuys.

Beide Werke arbeiten im Kern im sozialen Raum und leben von der „zwischenmenschlichen Substanz“ ihrer Besucher. Diese sozialen Räume werden bei Beuys als Potenzialräume entworfen, mit denen die Gesellschaft transformiert werden soll und bei Tiravanija als Räumlichkeit, die ihrem eigenen Innenleben relationales Potenzial bietet.

Inwiefern die divergierenden Ansätze und gesellschaftspolitischen Anforderungen der beiden Künstler tragfähig sind, soll unter der anschließenden kritischen Reflexion genauer beleuchtet werden. Hat die Kunst, die bewusst im Sozialen agiert, eine gesellschaftliche Relevanz; wie groß ist ihre Reichweite? Um diese Fragen zu beantworten, wird auf den französischen Philosophen Rancière zurückgegriffen werden.

## 5. Schlussbetrachtung: Alles nur geträumt?

Es wäre ein Leichtes mit dem Selbstverständnis der beiden künstlerischen Praktiken mitzugehen, diese affirmativ auszumalen und ihre möglichen Gesellschaftsvisionen willkommen zu heißen. Abschließend heißt es jedoch, diese Vorgehensweisen und künstlerischen Ansprüche an ihr gesellschaftlich-politisches Potenzial kritisch zu betrachten. Im Großen stellt sich die Frage: Kann Kunst Gesellschaft verändern? Im Kleinen: Reichen die Werke der beiden vorgestellten Künstler in ihrer gesellschaftlichen Wirkung über die musealen Grenzen hinaus? Um an den anfangs zitierten französischen Philosophen Rancière zu erinnern: Können die Künstler mit ihren Vorgehensweisen die sozialen Verhältnisse neu definieren? Im Folgenden möchte ich die Arbeiten u.a. mit dem Kunstverständnis Rancières abgleichen und somit die künstlerischen Vorgehensweisen und gesellschaftlichen Erwartungshalten kritisch hinterfragen.<sup>228</sup>

Wie eingangs beleuchtet, hat sich der Werkbegriff einem Wandel unterzogen. Beuys hat im Spezifischen sein Werk- und Kunstverständnis im erweiterten Kunstbegriff ausgeführt und präzise definiert. Interessant ist jedoch, dass auch Tiravanija, der sich kein Begriffsimperium aufgebaut hat, ebenso ein erweitertes Kunstverständnis für seine Werke voraussetzt. Denn beide Künstler lenken den Blick – bzw. die Sinne – auf das Soziale, das Interaktionale, das Relationale in ihrer Kunst. So fragil wie die zwischenmenschliche Substanz ihrer Werke, so viel Angriffsfläche bieten die Werke in ihrem jeweiligen Ansatz.

### 5.1 Tiravanija: Wer nicht wagt

Wie gezeigt wurde, legt Tiravanija explizit soziale Räume in seinen Werken an, die letztendlich „unsichtbarer Gegenstand“ seines Werkes werden. Durch die Nähe zur Alltäglichkeit – und gleichzeitigen Dekontextualisierung des Wohnraums, indem es in einen

---

<sup>228</sup> Rancière bezieht sich in seinen Werken direkt auf Bourriauds Veröffentlichung zu der relationalen Kunstpraxis vieler Künstler in den 90er Jahren. Ihre Ansätze und Kunstverständnisse sind durchaus konträr, sodass Bourriaud sich nicht scheuen ließ einen „Antwortbrief“ zu verfassen. Dieser erschien zuerst unter dem Titel „Precarious Constructions. Answers to Rancière on Art and Politics“ in OPEN (2009/No.17), S. 20-40. Zusätzlich gibt Antje Stahl von der FAZ einen Einblick in die Verstrickungen des Diskurses. Ihr Artikel macht die Brisanz des Disputs deutlich: „Der Streit ist ungewöhnlich, der Ton scharf - lange hat es in Frankreich keine so grundlegende Debatte zur Kunst und ihrer Rolle gegeben.“ In: Künstler als Köche verderben den Brei (2011, S. 27).

Kunstkontext gesetzt wird – ermöglicht das Werk einen reflexiven Umgang mit scheinbar gewohnten Situationen. Mit dem „Infiltrieren von Leben“ in die Kunstinstitution scheint er an den Grenzen dieser Institution zu arbeiten und diese zu hinterfragen. Dadurch, dass es bei „Untitled (tomorrow is another day)“ keine Eintrittskasse und keine Öffnungszeiten mehr gibt, weder ein Kunstwerk zum Sehen, noch einen zu betrachtenden Künstler, wird die basale Logik der Kunstinstitution vorerst ausgehebelt. Hat diese sozial aufgeladene Situation, die sich im Rahmen einer Kunstinstitution abspielt, eine politische Dimension, die Anreize zur Neuaushandlung sozialer Verhältnisse schafft? Welche Form von politischer Reichweite lässt sich identifizieren?

Für Rancière scheint eines der Wesensmerkmale der relationalen Kunst zu sein, dass hier Aspekte des gesellschaftlichen Außenraums in den Innenraum des Museums projiziert werden und diesen dadurch „banalisieren“.<sup>229</sup> Bei Tiravanija wäre das etwa das Verlangen, die zerbrochenen sozialen Bezugspunkte der Gesellschaft in einem musealen Raum wiederzubeleben bzw. ihre Entstehung erst zu ermöglichen. Dafür scheint Tiravanija das Medium der losen Kollektivität gewählt zu haben, unter der scheinbaren kausalen Beziehung: Ein undefinierter Raum mit vielen Menschen wird zu einem Ort der Interaktion und zwischenmenschlichen Relation, der positiv rezipiert wird.

Rancière beschreibt diesen Vorgang als ein Missverständnis, indem er den „passiven Blick“ als aktiv entlarvt. Denn die Emanzipation des Zuschauers beginne erst, „wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist (...).“<sup>230</sup> Der zwanghafte Ruf nach einem involvierten Publikum, das erst aktiv sei, wenn es interagiere oder in physische Aktion trete, gleiche für Rancière der Vorwegnahme der Wirksamkeit.<sup>231</sup> Auch die Herstellung von Kollektivitäten durch eine „Anhäufung von Menschen“ deutet er als einen Trugschluss. Er schreibt, dass die Kollektivität, die zum Beispiel einer Theateraufführung inne wohne, durch ihre Abgrenzung zum Nachbarn entstehe: Was das Kollektiv vereint ist, dass sie nichts gemeinsam haben; dass sich keine ihrer individuellen Erfahrungen

---

<sup>229</sup> Vgl. Rancière, J. (2007), S. 68.

<sup>230</sup> Rancière, J. (2009), S. 23.

<sup>231</sup> Vgl. Rancière, J. (2009), S.87. Im Spezifischen sagt Rancière: „Der Kurzschluss der Kunst, die direkte Beziehungsform statt plastischer Formen erschaffen will, ist schließlich derselbe desjenigen Werkes, das sich als vorweggenommene Verwirklichung seiner Wirkung darstellt.“

gleichen.<sup>232</sup> Rancière referenziert ein Projekt in den Pariser Vorstädten, das einer Gemeinschaft einen „völlig nutzlosen (...) und unproduktiven Raum“<sup>233</sup> als individuellen Rückzugsort anbot. Damit zeigt er, dass erst durch das „Ich“- Sein, das „Wir“ im Kollektiv möglich wird.<sup>234</sup>

Blickt man mit diesem Verständnis von Aktivität und Kollektivität auf Tiravanijas Werk so erscheint es als ein hyperaffirmatives Werk, das auf „banale“<sup>235</sup> Art und Weise soziale Situationen kreieren möchte. Der Sinn ebendieser hergestellten sozialen Beziehungen wirft Fragen auf. Kunsttheoretikerin Claire Bishop stellt die Qualität der von Bourriaud skizzierten relationalen Beziehungen in Frage: „what types of relations are being produced, for whom, and why?“ Sie kritisiert den romantischen Blick den Bourriaud auf die Arbeitsweise der relationalen Künstler wirft, indem dieser – nach Bishop – alle Beziehungen, die „dialogfördernd“ sind als demokratisch und somit als „gut“ darstelle.<sup>236</sup> Ähnlich wie Rancière bestreitet auch Bishop den postulierten direkten Bezug zwischen „viele Menschen = kollektives Gefühl der Gemeinschaft“ und „soziale, konfliktfreie Interaktion = demokratisches Beisammensein“ in der Kunst von Tiravanija. Indem Bishop die Kunsttheoretikerin Rosalyn Deutsche zitiert, zeigt sie die Relevanz von Antagonismen zur Herstellung von demokratischen Momenten auf: „Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democraticpublic sphere; they are conditions of its existence.“<sup>237</sup> Bishop will zeigen, dass demokratische Situationen erst durch das Aushalten von Antagonismen und Dissensen (Rancière) hergestellt werden und nicht umgekehrt. Die relationalen Momente, die Bourriaud beschreibt, will sie als nicht inhärent demokratisch verstanden wissen und Bourriauds gemüthlichen Standpunkt, dass relationale Kunst einen scheinbar automatischen Ort der Gemeinschaft kreiert, entlarven.<sup>238</sup>

---

<sup>232</sup> Vgl. Rancière, J. (2009), S. 27.

<sup>233</sup> Rancière, J. (2009), S. 77.

<sup>234</sup> Vgl. ebenda, S. 77.

<sup>235</sup> Rancière, J. (2007), S. 68.

<sup>236</sup> Bishop, C. (2004), S. 65. „Antagonism and Relational Aesthetics“ ist eine Antwort auf Bourriauds Buch „*Esthétique Relationelle*“, indem sie einige Positionen von ihm stark kritisiert. U.a. schreibt Bishop darin kritisch über die Arbeitsweisen von Tiravanija und Gillick. Letzterer veröffentlichte zwei Jahre später eine Antwort auf Bishops Kritik: „Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s >Antagonism and Relational Aesthetics<“ (2006).

<sup>237</sup> Rosalyn Deutsche zit. in: Bishop, C. (2004), S. 67.

<sup>238</sup> Bishop, C. (2004), S. 67.

Man könnte daraus schlussfolgern, dass Tiravanijas mikrogesellschaftliche Settings eine Fehlkonstruktion seien und seine mikroskalierten Utopien von immenser Größe zu sein scheinen. Jedoch muss man kurz innehalten und sich vor Augen führen, dass der Diskurs um die politischen Dimensionen, die fehlenden Antagonismen, das Maß an Utopie, die Mikrogesellschaften und die romantische Idee von demokratischer Zusammenkunft gänzlich ohne die Mitsprache von Tiravanija stattfindet. Dieser Diskurs ereignet sich auf einer Metaebene u.a. zwischen Bishop, Bourriaud, Rancière und vielleicht auch Möntmann. Tiravanija spricht, ungleich Beuys, nicht explizit von den sozialen und politischen Dimensionen, die er in seinem Werk hofft angelegt zu haben. Er enthält sich des Diskurses. Er positioniert sich weder kritisch noch affirmativ zu den Kategorisierungen und Begriffsanmaßungen dieser Kunstkritiker. Vielleicht liegt genau in der Enthaltung – in dem Fehlen an Positionierung – der Kritikpunkt an seinem Werk und nicht in dem Nichterfüllen von Kriterien, die extern angelegt werden. Tiravanija sagt in einem Interview:

„Ich finde es auch gut, wenn meine Position relativ uneindeutig ist was die Vorstellung von Autorschaft betrifft, sodaß die Vorstellung von einem Hersteller, von jemandem, der die Situation herstellte, unterminiert wird.“<sup>239</sup>

Er nimmt sich gänzlich zurück und überlässt das Werk dem Betrachter als möglichem Co-Autor. Gleichzeitig gibt er Verantwortung ab und entzieht sich selbst die Rolle als Autor eines Werkes, das potenziell zielgerichtete soziale Beziehungen herstellen könnte. Weiter in dem gleichen Interview spricht er zwar von einer gewissen Wunschvorstellung eines Effektes seiner Kunst, macht aber explizit deutlich, dass er die Richtung der Wirkung nicht vorgeben möchte:

„Ich möchte, daß die Leute, wenn sie weggehen, denken, daß sie sich im Verhältnis zu dem, was verhandelt wird, neu positionieren müssen. Es gibt ein Motiv etwas zu tun, anderenfalls gehen sie weg ohne etwas zu verstehen. Und das ist ihr Verhältnis dazu. Also hofft man das Beste, hofft, daß etwas passiert. Nicht, daß ich definieren würde, was genau passieren soll – das wäre sehr schwierig.“<sup>240</sup>

Tiravanija scheint zu hoffen, dass sich die sozialen Beziehungen selbst eine Richtung geben, die wünschenswert ist. Das bloße – positionslose – Herstellen von Beziehungen bezeichnet Rancière als den Kern von sozialer Kunst, die für ihn, aus ebendiesem Grund ziellos wirkt. Es sei keine bestimmbar Absicht des Künstlers ersichtlich, zwischen der

<sup>239</sup> Tiravanija im Gespräch mit Ami Barak (Montpellier, 1996).

<sup>240</sup> Ebenda.

im Kunstraum präsentierten sinnlichen Form und dem vorgeschlagenen Gemeinschaftszustand.<sup>241</sup>

In dieser Absenz von Positionierung und Zielgerichtetheit wirkt das Werk in Hinblick auf sein politisches Potenzial gänzlich harmlos. Es scheint kaum Schwungkraft zu entwickeln, gesellschaftliche Verhältnisse neu definieren zu können – indem es nicht wagt genaue Vorstellungen zu formulieren. Das Werk reproduziert Alltäglichkeit in einem nicht-alltäglichen Setting, indem es „Harmloses“ aus der Umwelt in einem musealen Innenraum projiziert: gemeinsames Fernsehen, gemeinsames Kochen, gemeinsames Baden. „Untitled (tomorrow is another day)“ hat nach Rancière in seinem „ziellosten“ An gleichen ans Leben seine gesellschafts-politische Wirkung verloren:

„Das Aktion-Werden oder das Verbindung-Werden, das das >gesehene Werk< ersetzt, hat keine Wirkung, außer der, selbst als beispielhaftes Hinausgehen der Kunst aus sich selbst gesehen zu werden.“<sup>242</sup>

Hier wird erneut die starke Abhängigkeit Tiravanijas Werke von dem Kunstkontext betont. Rancière beschränkt das Potenzial seines Werkes darauf lediglich den Kunstbegriff neu definieren zu können, nicht jedoch soziale Verhältnisse.

Vielleicht gilt es an dieser Stelle die harsche Kritik von Seiten Rancières und Bishop zu relativieren, indem man zur Kenntnis nimmt, dass eine Romantisierung der geselligen Zusammenkunft der falsche Ansatz wäre, womöglich aber gleichzeitig auch das Potenzial der geschaffenen sozialen Räume unterschätzt wird. Es scheint durchaus berechtigt, den kreierten Ort der Zusammenkunft – der im Kern aus nichts anderem als interpersonellen Verhältnissen besteht – als einen Potenzialraum für gesellschaftspolitische Veränderung zu betrachten. Jedoch ist der Künstler nicht nur als Person absent, sondern auch – und hierhin der Vorwurf – in seiner Rolle als Autor eines klar positionierten Werkes, das es wagt soziale Verhältnisse neu aushandeln zu wollen. In seiner zurückhaltenden, fast unschuldig-anmutenden Art und Weise scheint es als ob „Untitled (tomorrow is another day)“ als ein Werk verstanden werden könne, das zwar gerne das Soziale innerhalb eines Kunstkontextes rekonfigurieren möchte, jedoch durch seinen zögerlichen Ansatz keine politisches Potenzial entwickelt, das außerhalb des Kunstraums ernstgenommen werden

---

<sup>241</sup> Vgl. Rancière, J. (2009), S. 70.

<sup>242</sup> Vgl. ebenda, S. 86.

könnte. Vielleicht ist die Hoffnung, dass mikrodosierte Gesellschaftsutopien an sozialen Verhältnissen rütteln können, letztendlich zu romantisch.

## 5.2 Beuys: das Postulat

Während man bei Tiravanija ein subtiles Verlangen nach kollektiver Zusammenkunft in einer Kunstinstitution sehen kann, so entwickelt Beuys ein Begriffs- und Werkimperium, das von einer hoch gesellschaftspolitischen Ideologie angetrieben wird, die nicht zwingend an einen Kunstkontext gebunden ist. Durch die immense Konsistenz seines Werkes („plastische Theorie“, Installationen, Bilder, Performances, Aktionen) und das eindeutige, explizite Ziel, gesellschaftliche Transformation auszulösen, entsteht ein ungemeines Potenzial, die sozialen Verhältnisse außerhalb der Kunstinstitution neu zu definieren. Dieser durchgängige Visionscharakter wird durchaus auch kritisch gesehen und die Frage taucht auf, wie reagieren auf eine Kunst, die ihre herkömmlichen Grenzen überschritten hat und nun nicht mehr nur noch malt, sondern auch Politik, Städteplanung und Sozialrevolution in einem sein will – stets unter dem Namen der erweiterten Kunst. Kann dadurch eine Rekonfiguration der sozialen Verhältnisse stattfinden?

Wie bereits von Beuys zitiert (siehe Seite 51) ist Kunst für ihn das einzige Medium, mit dem etwas für den Menschen getan werden kann. Dieses Selbstverständnis scheinen weder Bourriaud, welcher die Mikro-Settings als realistischere Methode für potenzielles gesellschaftliches Umdenken ansieht, noch Rancière, zu teilen. Letzterer kritisiert scharf, der Künstler nehme stets an, dass das, was in der künstlerischen Dramaturgie angelegt sei, auch beim Rezipienten so ankomme. Der Künstler ginge schlichtweg von der Identität von Ursache und Wirkung aus:<sup>244</sup>

„Aber diese Wirkung kann nicht eine berechenbare Übertragung von künstlerischem sinnlichen Zusammenprall auf intellektuelle Bewusstwerdung und politischer Mobilisierung sein.“<sup>243</sup>

Beuys scheint jedoch durchaus von einem fließenden Übergang künstlerischer Aktivitäten in die Sphären des Politischen auszugehen, bzw. diese scheinbar starren Grenzen als

---

<sup>243</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>244</sup> Vgl. Rancière, J. (2009), S. 25.

relativ zu betrachten. Rancière spricht bei diesem Vorgang bildlich von einem „Kippen der Ästhetik in die Ethik“<sup>245</sup>, indem Beuys die Grenzen von Ästhetik und Politik auflöse:

„Sie [die Ethik] bedeutet (...) die Errichtung einer ununterschiedenen Sphäre, in der sich die Besonderheit der politischen oder künstlerischen Praktiken auflöst (...).“<sup>246</sup>

Das von Beuys forcierte Abzielen auf eine gesellschaftliche Wirkung, angetrieben durch die „unendlichen Trauer“ einer „unwiderruflichen Katastrophe“<sup>247</sup>, nennt Rancière die „Hard-Version“ der ethischen Wende.<sup>248</sup> Indem Beuys die Grenzen des Kunstbegriffes so sehr in den Bereich der Politik ausweitet, betreibt dieser Ethik *par excellence*. Beuys scheint sich dessen bewusst zu sein, wenn er die Honigpumpe als „Moralische Maschine“<sup>249</sup> bezeichnet. Rancière konstatiert, dass Kunst – scheinbar auch als „Moralische Maschine“ – keine Energien produziere könne für Politiken, die ihr äußerlich seien. Kunst könne zwar den Kunstbegriff revolutionieren, neudenken und erweitern, nicht jedoch in die genuine Logik sozialer Verhältnisse außerhalb des Kunstkreises eingreifen und diese verändern.

Folgt man den Annahmen des französischen Philosophen, so relativiert das den von Beuys erhofften politischen Impact drastisch. Dann entspricht Beuys' Selbst- und Kunstverständnis nur noch einer maßlosen Selbstüberschätzung, die sich zu sehr an der kausalen Wirkung bzw. Gleichsetzung von Ursache und Wirkung klammert. Zu glauben, dass durch Kunst gesamtgesellschaftliche Umgestaltungen ausgelöst werden können, scheint Rancière nicht nur abwegig, sondern auch ein logischer Fehlschluss zu sein: Für den französischen Philosophen liegt das Politische der Kunst in einem radikal gegenläufigen Ansatz – nämlich in der Distanz zu Politik.<sup>250</sup> Nicht in den affirmativen, betont interaktiven und kollektiven Aspekten des Werkes liege sein politisches Potenzial, sondern in

<sup>245</sup> Rancière, J. (2007), S. 147.

<sup>246</sup> Rancière, J. (2007), S. 127.

<sup>247</sup> Rancière, J. (2007), S. 149.

<sup>248</sup> Die *Hard-Version* unterscheidet sich von der *Soft-Version* der ethischen Wende. Zu Letzterem zählt Rancière Tiravanija mit seiner Kunst der „Nachbarschaft“ und des „Konsenses“ (S. 149). Hier werde versucht „einen ungewöhnlichen Gegenstand, ein Bild oder eine Inschrift in die Landschaft der schwierigen Vorstädte ein[zu]führen“ (ebenda). Für Rancière scheint Tiravanija den Anschein zu erwecken, dass dieser Sozialpolitik auf eine sehr naheliegenden – gar banalen – Weise betreibe.

<sup>249</sup> Beuys zit. in: Harlan, V. (2001), S. 59.

<sup>250</sup> Vgl. Rancière, J. (2007), S. 51.

seiner Gleichgültigkeit gegenüber politischen Verhältnissen. Vielmehr könne aus diesem politischen Defizit, dem politischen Leerraum, ein Ort für mehr Engagement entstehen.<sup>251</sup>

Bei Beuys gibt es jedoch kaum Raum zur Distanznahme, zum singulären, kontemplativen – vermeintlich passiven – Betrachten, indem er seine Bereitschaft zum Dialog durch Omnipräsenz statuiert. Von seiner Wirkung als künstlerische und gesellschaftliche Leitfigur überzeugt, setzt er die transformative Kraft seiner Kunst als gegeben voraus. Es scheint seine basale Prämisse zu sein, auf Grund der er handelt und auch Handlungen seiner Besucher zu erwarten scheint. Konträr dazu zeichnet sich die kritische Kunst für Rancière nicht durch ihre Aufforderung zum Mitspiel und schon gar nicht durch ihre postulierte gesamtgesellschaftliche Wirkung aus, denn: „Sie weiß, dass diese Wirkung nicht garantiert werden kann (...).“<sup>252</sup>

Auch hier gilt es die angeführte Kritik zu relativieren. Zwar mag Beuys' Konzeption der gesellschaftlichen Wirksamkeit überspannt sein und es mag begründet sein, dass er eine überschwängliche – distanzlose – Form von Interaktion an den Tag legt, die es dem Betrachter zunächst nicht erlaubt eine reflexive Haltung einzunehmen. Nichtsdestotrotz ist Beuys' Werk konzeptionell *en detail* durchdacht und in seinem Facettenreichtum auf ein Ziel abgestimmt: gesamtgesellschaftliche Veränderung herbeizuführen. Dadurch entwickelt das Werk ein Potenzial, das nicht mit der sanften Art von Tiravanija zu vergleichen ist. Es scheint an Aufmerksamkeit, Präsenz, Mut und Durchhaltevermögen zu bedürfen, um einen Wirkungsfeld zu entwickeln, das den musealen Raum überschreitet – und trotzdem immer den Ausgangspunkt im Betrachter sieht.

Obwohl die explizite und zielgerichtete Positionierung zur Neuaushandlung des Sozialen gegeben ist, so muss die gesellschaftliche Wirkung – in Rancières Sinne – ungewiss bleiben. Die gesamtgesellschaftliche Revolution durch die Kunst muss ein Postulat des Künstlers bleiben.

---

<sup>251</sup> Ebenda.

<sup>252</sup> Rancière, J. (2009), S. 99.

## 6. Soziale (T)räume

Diese Arbeit hat es sich vorgenommen, zwei Werkeanalysen durchzuführen, um sie auf ihre sozialen Konstruktionen und gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, gar Traumvorstellungen, hin zu untersuchen – und diese auf ihre politische Reichweite zu überprüfen. Diese formale und analytische Betrachtung der Werke ist in den Kontext theoretischer Hintergrundinformation eingebettet, um ein umfassenderes Verständnis des Werkes zu kreieren. Bei Beuys geschah dies unter Rückgriff auf seine eigene „plastischen Theorie“, bei Tiravanija gibt Bourriauds „relationale Ästhetik“ Einblicke in mögliche theoretische Umgangsformen. Nach einem Vergleich, der die beiden künstlerischen Arbeitsweisen in den meisten Fällen als konträr und antagonistisch zu einander charakterisiert, wurden die Arbeitsweisen und gesellschaftlichen Ansprüche kritisch beleuchtet. Dazu wurden einerseits bereits vorgestellte Kritiker und Theoretiker, wie Bishop, Möntmann und Bourriaud zu Rate gezogen, andererseits spielte die kritische Haltung Rancières eine zentrale Rolle zur Identifizierung möglicher Fehlschlüsse im künstlerischen Werk-Wirkungsprozess.

Nach Abschluss dieses analytischen, komparativen und reflexiven Prozesses sehen wir uns rückblickend mit einem Werkbegriff konfrontiert, der nicht nur an „Retinalität“ und physischer Greifbarkeit verloren hat, sondern sich so sehr dem Leben und dem Kern sozialer Verhältnisse angenähert hat, dass er in den Augen einiger Theoretiker um seinen Kunststatus bangen muss. Ästhetik werde zu Ethik, zu „Ersatzpolitik“<sup>253</sup>, die zwar versuche soziale Verhältnisse neu auszuhandeln, dies jedoch immer ohne politischen Verbindlichkeitscharakter tue. Aber genau in dieser Gratwanderung zwischen dem Zuviel an politischem Pathos und dem Zuwenig an Interesse für soziale Neuordnungen oszillieren die beiden Werke von Tiravanija und Beuys, indem sie im Kern soziale Räume herstellen. Diese sozialen Räume können als fragile Potenzialräume für Veränderungen inner- und außerhalb des Kunstraumes verstanden werden. Ihre Fragilität liegt in ihrer Kontingenz begründet, dass sie lediglich *Potenzialräume* entwerfen, jedoch keine „garantierten“ Wirkungen vorausgesetzt werden können. Wer, wie Tiravanija, den sozialen Raum und seine

---

<sup>253</sup> Vgl. Rancière, J. (2007), S. 73. Rancière schreibt: „Alles spielt sich nämlich so ab, als ob die Schrumpfung des öffentlichen Raums und die Auslöschung des politischen Erfindungsreichtums zur Zeit des Konsenses den Mini-Demonstrationen der Künstler, ihren Sammlungen von Gegenständen und Spuren, ihren Anordnungen der Interaktion, Provokation *in situ* oder anderen, die Funktion einer Ersatzpolitik verleihen würde.“

mögliche gesellschaftliche Wirkung als eine Art Selbstläufer begreift, verschenkt unter Umständen die Möglichkeit gesellschaftliche Neuausrichtungen anzuregen. Wohingegen eine Beuys'sche Kunst mit einem Übermaß an Selbstbewusstsein mit fehlender Selbstkritik einhergehen kann, die sich ihres Potenziales dadurch beraubt, dass sie ihre Grenzen allzu sehr ausweitet – was möglicherweise einen drastischen Verlust an Brennschärfe zur Folge hat.

Der kurze Einblick in den scharf geführten Diskurs um die Wirkung und Reichweite relationaler und gesellschaftsbewusster Kunst hat gezeigt, dass der Diskurs vielschichtig ist und womöglich mehr Fragen aufwirft, als er zu beantworten vermag. Diese Diskrepanzen gilt es hier nicht aufzulösen, sondern durch sie die Komplexität der Verstrickung von gesellschaftspolitischen und künstlerischen Themen aufzuzeigen. Dass Künstler diese Fragestellungen nicht umgehen können, egal wie konträr ihre Arbeitsweisen auch sein mögen, zeigen die Beispiele Beuys und Tiravanija. Jeder der beiden Künstler hat auf seine eigene Art mit diesen Fragestellungen umzugehen – und in beiden Fällen ist die Kritik an ihrem Maß an gesellschaftspolitischem Interesse und ihrer dazugehörigen Vorgehensweise unumgänglich.

Es scheint sich jedoch heraus zu kristallisieren, dass Kunst sich in ihrer gesellschaftlichen Rolle am besten behaupten kann, wenn das Werk von einem gesunden Maß an Selbstbewusstsein getragen wird; sodass Veränderungspotenzial nicht in gänzlicher Zurückhaltung untergeht und sich auch nicht in zu hoch gestochenen Zielen und sozialen Träumen verliert.

Vielleicht darf man, trotz kritischem Blick, einen kurzen Augenblick lang träumen, dass sich in der Zukunft künstlerische Praktiken auftun, die den sozialen Raum als gesellschaftskritischen Potenzialraum begreifen und diesen mit einem angemessenen Maß an Selbstbewusstsein und Selbstkritik voll ausschöpfen – und dadurch, sofern man hoffen darf, zumindest einen Bruchteil ihrer sozialen Träume umsetzen können. Dann würde sich unter Umständen die hämische Frage nach der Form und Funktion von Kunst in der Gesellschaft erübrigen: Ja, das ist Kunst und – sie muss bleiben.

## Abbildungen



Abb. 1: Die Honigpumpe am Arbeitsplatz außer Betrieb.

Quelle:  
[http://27.media.tumblr.com/tumblr\\_lu99ya11DC1qk0o11o1\\_500.jpg](http://27.media.tumblr.com/tumblr_lu99ya11DC1qk0o11o1_500.jpg) (Letzter Zugriff: 15.04.2012)



Abb. 2: Der formale Aufbau der Honigpumpe am Arbeitsplatz.

Es lässt sich an dieser Abbildung beobachten, wie der Schlauch zuerst nach oben führt und das Bild verlässt – und später durch ein Loch in der Wand in den Nebenraum der FIU weitergeleitet wird.

Quelle: Tisdall, C. (1979), S. 255.



Abb. 3: Die „spiralförmige Mehrfachwindung“ des Honigschlauches in dem Raum der FIU. Der Schlauch führt dicht unter der Decke wieder zurück zur Honigpumpe.

Quelle: [http://www.beuys-photoedition.de/edition\\_2.htm](http://www.beuys-photoedition.de/edition_2.htm) (Letzter Zugriff: 15.04.2012)



Abb. 4: Der Treppenaufgang um die Installation der Honigpumpe herum.

Quelle: Loers, V., Witzmann, P. (1993). S. 194.



Abb. 5: Die Betrachter können das Werk nur von oben betrachten. Von der Reling können sie den Kreislauf des Honigschlauches nachvollziehen.

Quelle:

<http://img.fotocommunity.com/images/Kassel/documenta/Honigpumpe-Beuys-a22404612.jpg> (Letzter Zugriff: 15.04.2012)



Abb. 6: Volle Diskussionsrunde bei der Veranstaltung „What is to be done? 1984“ der FIU auf der documenta 6 (1977).

Quelle: Tisdall, C. (1979), S. 282.

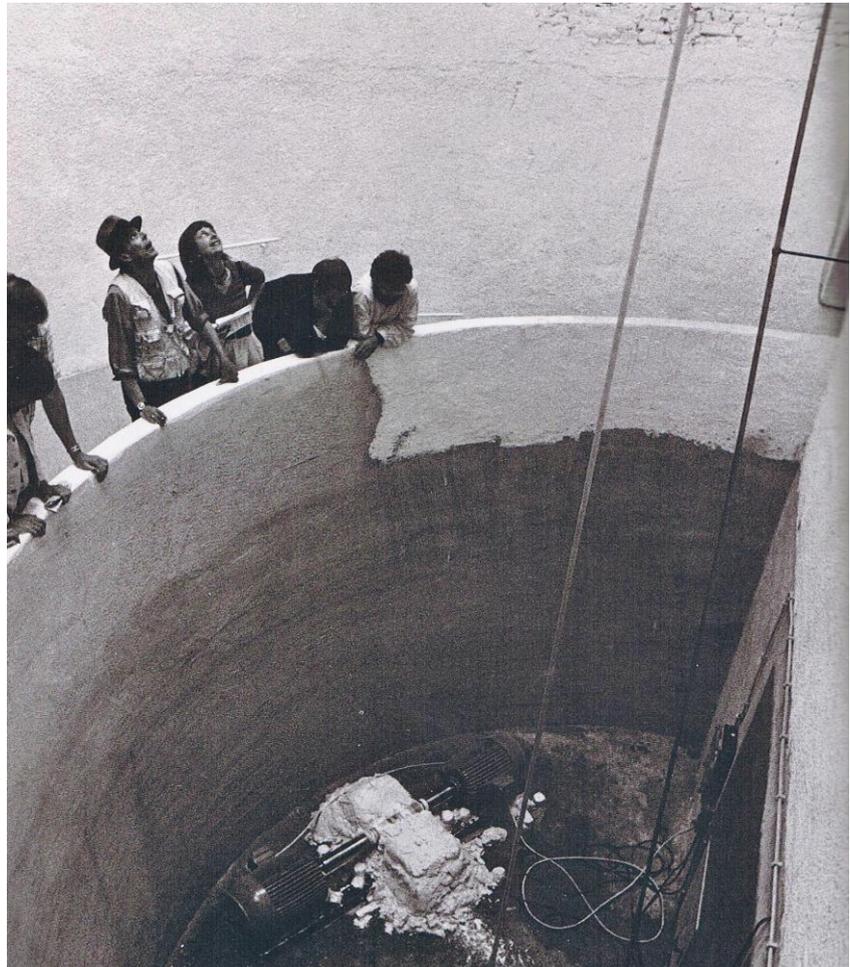


Abb. 7: Beuys im Dialog mit Besuchern der Ausstellung „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1977).

Quelle: Loers, V., Witzmann, P. (1993). S. 157.



Abb. 8: Beuys steht lehrerhaft auf der Bühne und fertigt Tafelbilder in Erläuterung zu seinem Vortrag an.

Quelle: Beuys, J. (1992), S. 60.



Abb. 9: Beuys befindet sich wie alle anderen Besucher im Publikum, während andere Vorträge halten und Diskussionen leiten.

Quelle: Tisdall, C. (1979), S. 259.



Abb. 10: Außenansicht des Kölnischen Kunstvereins mit der Ankündigung der Ausstellung von Tiravanija. Durch die Glasfront war das Geschehen im Innenraum gewissermaßen von außen verfolgbar.

Quelle: Kittelmann, U. (1998), Keine Seitenangaben.



Abb. 11: Tiravanijas New Yorker-Apartment ist mit einfachen Holzwänden 1:1 nachgebaut. Es befindet sich im Innenraum des Kölnischen Kunstvereins.

Quelle: Kittelmann, U. (1998), Keine Seitenangaben.



Abb. 12: Die Innenwände sind kahl und es sind nur die wichtigsten Geräte- und Einrichtungsstücke vorhanden. Alle übrigen persönlichen Gegenstände, wurden von Besuchern mitgebracht.

Quelle: Kittelmann, U. (1998), Keine Seitenangaben.

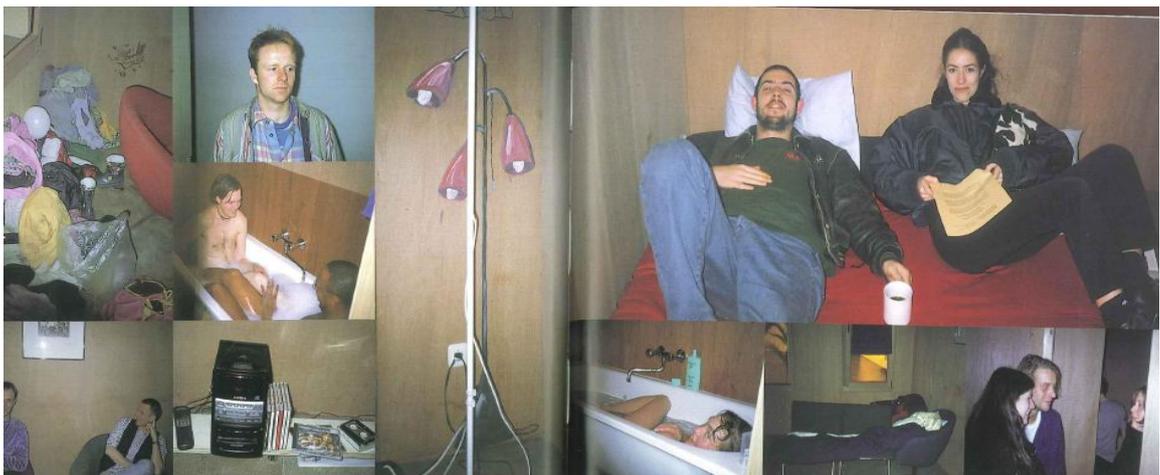


Abb. 13: Impressionen der Ausstellung. Menschen badeten gemeinsam, ließen ihre Sachen in den Räumlichkeiten liegen, brachten ihre Lieblings-CD's mit und machten es sich gemeinsam auf der Couch oder dem Bett gemütlich. Die Collage entstammt dem Ausstellungskatalog zu Tiravanijas Ausstellung.

Quelle: Kittelmann, U. (1998), Keine Seitenangaben.

## Literaturverzeichnis

- Absolut Spirits Co. New York (2010). *Rirkrit Tiravanija: Winner of the Absolut Art Award 2010. An Interview*. Abgerufen am 16. April von:  
<http://www.youtube.com/watch?v=6Gjc6vt1yEE>
- Adorno, T. W. (1996/1970). *Ästhetische Theorie* (6. Aufl., Bd. 7). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adriani, G., Konnertz, W., & Thomas, K. (1981). *Joseph Beuys: Leben und Werk*. Köln: DuMont.
- Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge/London: MIT Press.
- Bajo, D., & Carey, B. (Februar 2004). *In Conversation with Rirkrit Tiravanija*. Abgerufen am 26. März 2012 von Brooklynrail - critical perspectives on art, politics and culture: <http://www.brooklynrail.org/2004/02/art/rirkrit-tiravanija>
- Barak, A. (1998). Rirkrit Tiravanija – Barfly. In *Supermarket* (S. 65-69). Zürich: mirgos museum für gegenwartskunst.
- Barak, A. (März 1996). *KünstlerInnenporträts 32: Künstlergespräch mit Rirkrit Tiravanija*. Abgerufen am 16. April 2012 von museum in progress: <http://www.mip.at/attachments/184>
- Barthes, R. (2000). Der Tod des Autors. In F. Jannidis, G. Lauer, M. Martines, S. Winko, *Texte zur Theorie der Autorschaft* (S. 185-193). Stuttgart: Reclam.
- Becker, H. S. (2008/1982). *Art Worlds* (25th Anniversary Edition). University of California Press: Berkeley.
- Benjamin, W. (1991). *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften* (Bde. II, 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beuys, J. (1986). *Dank an Wilhelm Lehmbruck. Eine Rede von Joseph Beuys*. (12. Januar 1986). Abgerufen am 13. April 2012 von:  
<http://www.youtube.com/watch?v=8CfCSlimYCw&feature=relmfu>

- Beuys, J. (1987). *Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der Sozialen Kunst*. Wangen: FIU-Verlag.
- Beuys, J. (1992). *Kunst=Kapital. Achberger Vorträge*. Wangen/Allgäu: FIU-Verlag .
- Beuys, J. (6. August 1977). Eintritt in ein Lebewesen. Vortrag und Diskussion. *CD 1*. Kassel: FIU-Verlag.
- Beuys, J., & Ende, M. (1989). *Kunst und Politik. Ein Gespräch*. Wangen: Freie Volkshochschule Argental.
- Beuys, J., Blume, B., & Rappmann, R. (2006). *Gespräche über Bäume*. Wangen: FIU-Verlag.
- Bianchi, P. (Oktober-Dezember 2000). Was ist (Kunst)? In P. Bianchi, *Kunst ohne Werk, Ästhetik ohne Absicht. Kunstforum International*, 152, S. 56-60.
- Bishop, C. (Fall 2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *OCTOBER Magazin*, S. 51-79.
- Blase, K. O. (1993/1977). Interview von Karl Oskar Blase mit Joseph Beuys. In P. Witzmann, & V. Loers, *Joseph Beuys. documenta-Arbeit* (S. 169-176). Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei.
- Bockemühl, M. (1985). *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*. Stuttgart: Urachhaus.
- Boehm, G. (2001). Werk und Serie: Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet. In K. Sagner-Dichtung (Hrsg.), *Claude Monet und die Moderne* (S. 155-165.). München.
- Bonami, F. (1998). Less than 10 times. In *Supermarket* (S. 132-135). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.
- Bourriaud, N. (2002/1998). *Relational Aesthetics*. Dijon-Quetigny: les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics*. Abgerufen am 16. April 2012 von SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte): <http://classic.skor.nl/article-4416-nl.html?lang=en>

- Buchhart, D., & Wipplinger, H. (2008). *Joseph Beuys. Schamane*. Wien: Verlag für Moderne Kunst.
- Cameron, D. (Juni-August 1994). *Food for Thought: Rirkrit Tiravanija*. Abgerufen am 10. April 2012 von frieze Magazine:  
[http://www.frieze.com/issue/article/food\\_for\\_thought/](http://www.frieze.com/issue/article/food_for_thought/)
- Columbia University School of the Arts (2012). *Rirkrit Tiravanija*. Abgerufen am 26. März 2012 von: <http://arts.columbia.edu/visual-arts/rirkrit-tiravanija>
- Croft, C. (15. Juli 2005). Plywood homes from home. *Building Design*, 16.
- Curiger, B., Burckhardt, J., & von Graffenried, D. (1998). Long river – a single line. In *Supermarket* (S. 220-227). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.
- Daniels, D. (1996). Über Interaktivität. In W. Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst*. (S. 85-101). Köln: Oktagon.
- Documenta 13 (2012). *Research: Facts and Rumors*. Abgerufen am 11. März 2012 von <http://d13.documenta.de/de/panorama/#research/research/view/facts-and-rumors?m=n&L=1>
- Documenta-Archiv (2012). *documenta Archiv für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*. Abgerufen am 12. April 2012 von <http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/>
- Doherty, C. (. (2009). *SITUATION*. London: Whitechapel Gallery und MIT Press.
- Eckert, G. (18. Januar 1997). Wenn alles und nichts passiert. Ein leeres Apartment in Köln als Kunstangebot. *Süddeutsche Zeitung am Wochenende*, S. 137.
- Eco, U. (1977/1962). *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- F.A.Z-Meldung (15. November 1995). Der andere Preis. Kölner Kunstförderung im Paket. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. 39.
- Fernandes, J. (1998). In *Supermarket* (S. 238-240). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.

- Förster, E. (2007). Behutsamkeit, Indirektheit, Unmerklichkeit, auch oft >Antitechniken< sind meine Möglichkeiten: zu Joseph Beuys´das Ende des 20. Jahrhunderts. In S. Willisch, & B. Heimberg, *Joseph Beuys. Das Ende des 20. Jahrhunderts*. München: Doerner Institut Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Foucault, M. (2000). Was ist ein Autor? In F. Jannidis, G. Lauer, M. Martines, S. Winko, *Text zur Theorie der Autorschaft*. (S. 198-232). Stuttgart: Reclam.
- Gillick, L. (Winter 2006). Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's >Antagonism and Relational Aesthetics<. *OCTOBER*, S. 95–107.
- Goffman, I. (1977). *Rahmen-Analyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Groys, B. (2008). On the New. In B. Groys, *Art Power* (S. 23-42.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Harlan, V. (2001/1986). *Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys* (6 Ausg.). Stuttgart: Urachhaus.
- Harlan, V., Rappmann, R., & Schata, P. (1976). *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg: Achberger Verlag.
- Holland, A. (2008). *Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition*. Victoria: National Gallery of Victoria.
- Hoptmann, L. (1998). Rirkrit Memories. In *Supermarket* (S. 170-173). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.
- Jana, R. (2009). *About Rirkrit Tiravanija*. Abgerufen am 16. April 2012 von Museum of Modern Art : [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=7479](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7479)
- Jones, J. (19. Juli 1999). *The man who fell to earth*. Abgerufen am 16. April 2012 von the Guardian: <http://www.guardian.co.uk/culture/1999/jul/19/artsfeatures2>
- Kant, I. (1974). *Kritik der reinen Urteilskraft* (Bd. 5). (W. Weischedel, Hrsg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Kegelmann, M. (1989). Was heißt „Soziale Plastik“. In *Joseph Beuys – Der erweiterte Kunstbegriff*. Darmstadt: Georg Büchner Verlag.
- Kellein, T. (1998). Encountering your own home. The Asian art management of Rirkrit Tiravanija. In *Supermarket* (S. 138-141.). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.
- Kemp, W. (1996). Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen. In W. Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst*. (S. 13-43). Köln: Oktagon.
- Kittelmann, U. (1998). *Rirkrit Tiravanija. Untitled, 1996 (tomorrow is another day)*. Köln: Salon-Verlag.
- Krankenversicherung, C. (2012). *Central Krankenversicherung: Sponsoring 2008-2011*. Abgerufen am 19. April 2012 von Central Krankenversicherung: <http://www.central.de/online/portal/ceninternet/content/139788/150680>
- Krause, B., & Schlesier, V. (4. November 2011). *Ist das Kunst oder kann das weg? Bild.de zeigt die skurrilsten Werke*. Abgerufen am 23. April 2012 von Bild-Zeitung (online): <http://www.bild.de/news/inland/kunst/skurrile-werke-20824704.bild.html>.
- Krüger, W. (1979). *Jeder Mensch ist ein Künstler. Ein Portrait*. Abgerufen am 14. April 2012 von: [http://www.youtube.com/watch?src\\_vid=OyLKS-F4HwU&feature=iv&annotation\\_id=annotation\\_942424&v=JjkHYQnxZTE](http://www.youtube.com/watch?src_vid=OyLKS-F4HwU&feature=iv&annotation_id=annotation_942424&v=JjkHYQnxZTE)
- Loers, V., & Witzmann, P. (1993). Honigpumpe am Arbeitsplatz. In V. Loers & P. Witzmann, *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei.
- Maak, N. (18. Oktober 2008). *Das Genie, das aus der Kälte kam*. Abgerufen am 11. April 2012 von Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/joseph-beuys-das-genie-das-aus-der-kaelte-kam-1715595.html>
- Maset, P. (2004). Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe. In S. Rollig & E. Sturm, *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*. (S. 85-95). Wien: Verlag Turia + Kant.

- Monopol – Magazin für Kunst und Leben (2012). *Mai 2012 Titelthema: Wie politisch ist die Kunst? Das Monopol-Spezial zur Berlin-Biennale*. Abgerufen am 25. April 2012 von: <http://shop.monopol-magazin.de/einzelhefte/mai-2012.html>
- Möntmann, N. (2002). *Kunst als sozialer Raum. Andreas Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*. Köln: Walther König.
- O'Doherty, B. (1976/2000). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press: Berkeley.
- Palzer, T. (Regisseur). (2001). *Messias in Filz - Der Künstler Joseph Beuys!* [Film].
- Peyton, E. (1998). Rirkrit Tirabunng. In *Supermarket* (S. 76-78). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.
- Rancière, J. (2007). *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien : Passagen.
- Rancière, J. (2009/2008). *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.
- Rancière, J. (Sommer 2003). Politisches Denken heute. Die normale Ordnung der Dinge und die Logik des Dissenses. *Lettre International*(61), S. 5-7.
- Ravensburg (Stadt) (2010). *Aktuell: Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Konzett*. Abgerufen am 16. April 2012 von der offiziellen Website der Stadt Ravensburg: <http://www.ravensburg.de/rv/tourismus/kultur/staedtische-galerie-vorschau.php>
- Rollig, S. (2002). Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In S. Rollig, & E. Sturm, *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum* (Bd. 13, S. 128-139). Wien: Verlag Turia+Kant.
- Schmidt-Wullfen, S. (1996). Kunst ohne Publikum. In W. Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst*. (S. 185-194). Köln : Oktagon.
- Schulz, H. (2001). *Pulsschlag. Herz- und Kreislaufkonzepte von Joseph Beuys*. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Searle, A. (12. Juli 2005). *Make yourself at home*. Abgerufen am 10. April 2012 von the Guardian: <http://www.guardian.co.uk/culture/2005/jul/12/1>

Social sculpture research unit (ssru), (2008). Abgerufen am 16. April 2012 von:  
<http://www.social-sculpture.org/index.htm>

Stachelhaus, H. (2006). *Joseph Beuys*. Berlin: List Verlag.

Stahl, A. (9. Mai 2011). *Künstler als Köche verderben den Brei*. Abgerufen am 16. April 2012 von Frankfurter Allgemeine Zeitung:  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/frankreichs-kunststreit-kuenstler-als-koeche-verderben-den-brei-1641936.html>

Steiner, B., & Spiegl, A. (1989). Rirkrit... In *Supermarket* (S. 284-295.). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.

Tiravanija, R. (2006). No Ghosts in the Wall. In C. Bishop, *Participation. Documents of Contemporary Art* (S. 149-153). London: Whitechapel Gallery und MIT Press.

Tiravanija, R., & Gillick, L. (Juli 1995). Forget about the Ball and Get on with the Game. From a truncated correspondance between Liam Gillick and Rirkrit Tiravanija (simile: belly laughs). *Parkett* (44), S. 106-108.

Tiravanija, R., & Grassi, F. (2007). *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (tomorrow is another fine day)*. Zürich: JRP-Ringier.

Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

Trebeß, A. (2006). *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Troncy, É. (1998). The first time I worked with Rirkrit. In *Supermarket* (S. 30-31.). Zürich: migros museum für gegenwartskunst.

van den Berg, K. (2011). Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Wien (Passagen), 2009, 156 Seiten. In S. Bekmeier-Feuerhahn, K. van den Berg, S. Höhne, R. Keller, B. Mandel, M. Tröndle, & T. Zembylas, *Kulturmanagement und Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturmanagement* (Bd. 3, S. 378-379).

van den Berg, K., & van den Berg, J. (1999). Von der Honigpumpe zum freien Wohnen auf Zeit – das Neue in der Kunst der neunziger Jahre und die Konsequenzen für die Institution Museum. *Museum im Rheinland*(4), S. 3-8.

Vischer, T. (1991). *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur*. Köln: Buchhandlung Walther König.

Weibel, P. (1995). *Kontext-Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Ostfildern: DuMont.

Welsh, I. (2012). *Rirkrit Tiravanija - Biography*. Abgerufen am 16. April 2012 von 1301PE Gallery: <http://www.1301pe.com/artists/biography.asp?aid=15>

Willisch, S., & Claus, U. (2007). „Beuyssteine“. Der Basalt im Werk von Beuys. In P. Witzmann, V. Loers, *Joseph Beuys. Das Ende des 20. Jahrhunderts* (S. 285-348). Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei.

Witzmann, P. (2007). Das Inventar für direkte Demokratie. In P. Witzmann & V. Loers, *Joseph Beuys. Das Ende des 20. Jahrhunderts* (S. 83-85). Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei.

## Appendix

Elektronischer Schriftverkehr  
Beuys: Werklauf/Lebenslauf  
Programm FIU

Auf Anfrage an den Kölnischen Kunstverein erhielt ich unmittelbar, am 22.3.2012, folgende Antwort von "Kölnischer Kunstverein" <info@koelnischerkunstverein.de>

Liebe Sascia Bailer,  
die Ausstellung war 24 Stunden geöffnet und es wurde kein Eintritt für den Ausstellungsbesuch genommen.  
Viele Grüße aus Köln und viel Erfolg für die Arbeit!  
Marianne Walter

P.S.

Leider waren alle Fotos zur Ausstellung im Kölner Stadtarchiv, wo der Kunstverein sein ganzes Material hatte. Wie Sie vielleicht gehört haben, ist das Archiv vor drei Jahren eingestürzt und damit unser ganzes Material verlorengegangen. Ein trauriges Kapitel in unserer Geschichte!

Das Buch zum Projekt können Sie aber noch - falls Sie es noch nicht haben - bei uns auf der Homepage bestellen.

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN  
Hahnenstraße 6  
50667 Köln  
Büro 0221 217021  
koelnischerkunstverein.de

In der Hoffnung weiteres Material von dem documenta Archiv zugesandt zu bekommen, erhielt ich folgende Mail am 9.03.2012 von "Rübsam, Susanne" [Susanne.Ruebsam@stadt-kassel.de](mailto:Susanne.Ruebsam@stadt-kassel.de):

Guten Tag, Frau Bailer,

auf diese Weise funktioniert eine Suchanfrage bei uns leider nicht.

Ich kann gerne in den Unterlagen nachsehen was wir haben, aber wir machen keine Kopien oder Scanns.

Sie können einen Termin mit mir vereinbaren und sich vor Ort die Unterlagen ansehen, aus denen Sie dann exzerpieren können.

In der Anlage schicke ich Ihnen zur Vorabinformation das Findbuch zur documenta 6.

Mit freundlichen Grüßen,

i.A. Susanne Rübsam

JOSEPH BEUYS:

Joseph Beuys Lebenslauf Werklauf

- 1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde
- 1922 Ausstellung Molkerei Rindern bei Kleve
- 1923 Ausstellung einer Schnurrbarttasse (Inhalt Kaffee mit Ei)
- 1924 Kleve Öffentliche Ausstellung von Heidenkindern
- 1925 Kleve Documentation: »Beuys als Aussteller«
- 1926 Kleve Ausstellung eines Hirschführers
- 1927 Kleve Ausstellung von Ausstrahlung
- 1928 Kleve Erste Ausstellung vom Ausheben eines Schützengrabens  
Kleve Ausstellung um den Unterschied zwischen lehmigem Sand und sandigem Lehm klarzumachen
- 1929 Ausstellung an Dschingis Khans Grab
- 1930 Donsbrüggen Ausstellung von Heidekräutern nebst Heilkräutern
- 1931 Kleve Zusammengezogene Ausstellung  
Kleve Ausstellung von Zusammenziehung
- 1933 Kleve Ausstellung unter der Erde (flach untergraben)
- 1940 Posen Ausstellung eines Arsenal. (zusammen mit Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen und Eduard Spranger)  
Ausstellung Flugplatz Erfurt-Bindersleben  
Ausstellung Flugplatz Erfurt-Nord
- 1942 Sewastopol Ausstellung meines Freundes  
Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87
- 1943 Oranienburg Interimausstellung (zusammen mit Fritz Rolf Rothenburg und Heinz Sielmann)

eines Vortrages von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbakirchhof sein warmes Fett aus Joseph Beuys Fluxus Stallausstellung im Hause van der Grinten Kranenburg Niederrhein

- 1964 Documenta III Plastik Zeichnungen
- 1964 Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!) 1964 Beuys »VEHICLE ART«; Beuys Die Kunstpille, Aachen; Festival Kopenhagen; Beuys Filzbilder und Fettecken. WARUM?; Freundschaft mit Bob Morris und Yvonne Rainer; Beuys Mausezahn happening Düsseldorf – New York; Beuys Berlin »DER CHEF«; Beuys das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet. 1964 Beuys Braunräume; Beuys Hirschjagd (hinten); 1965 und in uns . . . unter uns . . . landunter, Galerie Parnass Wuppertal; Projekt Westmensch; Galerie Schmela, Düsseldorf: . . . irgendein Strang . . . ; Galerie Schmela, Düsseldorf »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«; 1966 und hier ist schon das Ende von Beuys: Per Kirkeby »2,15«; Beuys Eurasia 32. Satz 1963 – René Block, Berlin – » . . . mit Braunkreuz«; Kopenhagen: Traekvogn Eurasia; Feststellung: der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind; Division the Cross; Homogen für Konzertflügel (Filz); Homogen für Cello (Filz); Manresa mit Björn Nörgard, Galerie Schmela, Düsseldorf; Beuys Der bewegte Isolator; Beuys Der Unterschied zwischen Bildkopf und Bewegkopf; Zeichnungen, Galerie St. Stephan, Wien; 1967 Darmstadt Joseph Beuys und Henning Christiansen »Hauptstrom«; Darmstadt Fettraum, Galerie Franz Dahlem, Aha-Straße; Wien Beuys und Christiansen: Eurasienstab 82 min fluxorum organum; Düsseldorf 21. Juni Beuys gründet die DSP deutsche Studentenpartei; 1967 Mönchengladbach (Johannes Cladders) Parallelprozeß 1; Karl Ströher; DAS ERDTELEPHON; Antwerpen Wide White Space Gallery: Bildkopf – Bewegkopf (Eurasienstab); Parallelprozeß 2; DER GROSSE GENERATOR 1968

Joseph Beuys „Werklauf/Lebenslauf“ aus: Adriani, G. et al (1981), S. 11-14.

- 1945 Kleve Ausstellung von Kälte
- 1946 Kleve warme Ausstellung  
Kleve Künstlerbund »Profil Nachfolger«  
Happening Hauptbahnhof Heilbronn
- 1947 Kleve Künstlerbund »Profil Nachfolger«  
Kleve Ausstellung für Schwerhörige
- 1948 Kleve Künstlerbund »Profil Nachfolger«  
Düsseldorf Ausstellung im Bettenhaus Pillen  
Krefeld Ausstellung »Kullhaus« (zusammen mit A. R. Lynen)
- 1949 Heerdt Totalausstellung 3 mal hintereinander  
Kleve Künstlerbund »Profil Nachfolger«
- 1950 Beuys liest im »Haus Wylermeer« Finnegans Wake  
Kranenburg Haus van der Grinten »Giocondologie«  
Kleve Künstlerbund »Profil Nachfolger«
- 1951 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Plastik und Zeichnung
- 1952 Düsseldorf 19. Preis bei »Stahl und Eisbein« (als Nachschlag Lichtballett von Piene)  
Wuppertal Kunstmuseum Beuys: Kreuzfixe  
Amsterdam Ausstellung zu Ehren des Amsterdam-Rhein-Kanal  
Nijmegen Kunstmuseum Beuys: Plastik
- 1953 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Malerei
- 1955 Ende von Künstlerbund »Profil Nachfolger«
- 1956–57 Beuys arbeitet auf dem Felde
- 1957–60 Erholung von der Feldarbeit
- 1961 Beuys wird als Professor für Bildhauerei an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf berufen  
Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den »Ulysses« um 2 weitere Kapitel
- 1962 Beuys: das Erdklavier
- 1963 FLUXUS Staatliche Kunstakademie Düsseldorf  
An einem warmen Juliabend stellt Beuys anlässlich

Eindhoven Stedelijk van Abbe Museum Jean Leering. Parallelprozeß 3; Kassel Documenta IV Parallelprozeß 4; München Neue Pinakothek; Hamburg ALMENDE (Kunstverein); Nürnberg RAUM 563 x 491 x 563 (Fett); Ohrenjom Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, Würm-Glazial (Parallelprozeß 5); Frankfurt/M: Filz TV II Das Bein von Rochus Kowallek nicht in Fett ausgeführt (JOM)! Düsseldorf Filz TV III Parallelprozeß; Köln Galerie Intermedia: VAKUUM ↔ MASSE (Fett) Parallelprozeß . . . Gulo borealis . . . für Bazon Brock; Johannes Stüttgen FLUXUS ZONE WEST Parallelprozeß – Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie, Eiskellerstraße 1: LEBER-VERBÖT; Köln Galerie Intermedia: Zeichnungen 1947–1956; Weihnachten 1968: Überschneidung der Bahn von BILDKOPF mit der Bahn von BEWEGKOPF im ALL (Space) Parallelprozeß – 1969 Düsseldorf Galerie Schmela FOND III; 12. 2. 69 Erscheinung von BEWEGKOPF über der Kunstakademie Düsseldorf; Beuys übernimmt die Schuld für Schneefall vom 15. bis zum 20. Februar; Berlin – Galerie René Block: Joseph Beuys und Henning Christiansen Konzert: Ich versuche dich freizulassen (machen) – Konzertflügeljom (Bereichjom). Berlin: Nationalgalerie; Berlin: Akademie der Künste: Sauerkrautpartitur – Partitur essen! Mönchengladbach: Veränderungskonzert mit Henning Christiansen: Düsseldorf Ausstellung Kunsthalle (Karl Ströher); Luzern Fettraum (Uhr); Basel Kunstmuseum Zeichnungen; Düsseldorf PROSPEKT: ELASTISCHER FUSS PLASTISCHER FUSS. Basel Kunstmuseum Werke aus der Sammlung Karl Ströher; 1970 Kopenhagen Werke aus der Sammlung Karl Ströher; Hessisches Landesmuseum Darmstadt Sammlung Karl Ströher.

1973 Joseph Beuys in Brixton geboren.<sup>1</sup>

**F I U**  
**FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY**

---

**Abschlußveranstaltung**  
**Sonntag, den 2. Oktober 1977**  
**16.00 Uhr, Fridericianum, Kassel**  
**DOCUMENTA 6**

**” DASS DIE DENKENDEN  
KÖPFE SICH NICHT  
BEUGEN ”**

**Offene Diskussion aktueller  
Fragen mit**

**Joseph Beuys      Düsseldorf**  
**Rudolf zur Lippe      Oldenburg**  
**Johannes Ernst Seiffert      Kassel**  
**Christine von Weizsäcker      Kassel**  
**Manfred Wilke      Berlin**  
**und anderen**



*Joseph Beuys*

„Dass die denkenden Köpfe sich nicht beugen“. Signiertes Plakat zur Abschlussveranstaltung der FIU auf der documenta 6 (1977). Beuys tritt nicht als alleiniger Vortragender oder Diskussionsleiter auf, sondern tritt mit vielen anderen bekannten Personen der Öffentlichkeit auf.

Quelle: Loers, V., Witzmann, P. (1993), S.220.

## **Ehrenwörtliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich meine Bachelorarbeit mit dem Thema:

„Sozialer (T)raum? Über das politische Potenzial von Kunst bei Joseph Beuys und Rirkrit Tiravanija. Ein kunsttheoretischer Vergleich.“

selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe.

Die Übernahme wörtlicher Zitate sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren habe ich an den entsprechenden Stellen der Arbeit kenntlich gemacht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Sascia Bailer

Friedrichshafen, 26.04.2012

Diese Arbeit folgt den Richtlinien für wissenschaftliches Arbeiten des CME-Departments der Zeppelin Universität (2012).