

WOLFGANG RUPPERT

# KÜNSTLER!



Kreativität

*zwischen Mythos,  
Habitus und Profession*

böhlau



Wolfgang Ruppert

# KÜNSTLER!

Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

## Hinweis an die Leserinnen und Leser

Dieses Buch bietet zwei einander ergänzende Einstiege in die Lektüre. Die Fallstudien sind in sich geschlossene Texte und stehen auch für sich. Die darin behandelten Biographien verweisen zudem auf die strukturellen Fragen. Diese sind in den systematischen Hauptkapiteln dargestellt.

*Für Tanja*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Mit 51 Abbildungen

Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51264-4

# INHALT

<b>WAS IST EIN KÜNSTLER?</b> .....	9
<b>I. KÜNSTLER ZWISCHEN MYTHOS UND BERUF</b> .....	16
16 Mythische Vorstellungen vom Künstler und der Künstlerkult   19 Die Perspektive der Kulturgeschichte   21 Das Genie und »das Geistige«   22 Kant und Schiller   24 Der romantische Künstlermythos   26 Grohmann, Haftmann und die Hegemonie der abstrakten Moderne   30 Kulturelle Bedeutungszuschreibungen verändern sich   35 Dekonstruktionen des Künstlerkults   39 Der Begriff der Kultur   41 Der übergreifende Mythos »des Künstlers«	
<b>KANDINSKY UND KLEE: PIONIERE DER ABSTRAKTION</b> .....	43
44 Kandinsky   51 Klee   54 Kunstbetrieb und Künstlermythos	
<b>II. KÜNSTLERSEIN: VORAUSSETZUNGEN DES SOZIALEN RAUMES</b> ...	66
66 Sozialgeschichtlich geprägte Ordnungsmerkmale des Künstlerberufs seit 1800   67 Handwerkerkünstler   72 Hofkünstler   76 Der »moderne Künstler« gewinnt sein Profil   77 Künstlerische Freiheit versus moralische Grenzen?   79 Künstlerszenen und sozialer Raum   80 Die Geschlechterfrage: Künstlerinnen   84 Atelier, Werkstatt, factory, Manufaktur   87 Institutionen des Kunstbetriebs: Kunstmarkt, Ausstellungswesen und Kunstkritik   90 Kuratoren, Sammler und der Markt   94 Das Problem der »Brotlosen Künstler«   97 Unselbständigkeit   97 Veränderungen im symbolischen Bedarf in der Gesellschaft	

<b>»DIE BAUHÄUSLER«: IM LABORATORIUM DER MODERNE</b> .....	103
103 Der Bauhausmythos   106 Phasen und Programm   111 Modernistische Kunst und Handwerk   113 Kunst und Technik   115 Die Grenzsetzungen durch die politische Kultur   117 Die Ära Meyer   119 Die Ära Mies van der Rohe   120 Das Bauhaus in Berlin   120 »Bauhäusler« im Nationalsozialismus	
<b>III. DIE MACHT DES »ZEITGEISTES«</b> .....	123
126 Kreative Orte   133 Nationalsozialismus und »Zeitgeist«   137 Der Maler Gerhard Richter als Zeitgenosse   144 Zeitgenossenschaft und Identitätszeichen	
<b>LENI RIEFENSTAHL: ALS »NAZIKÜNSTLERIN« ZWISCHEN EXPERIMENTELLER MODERNE UND PROPAGANDA</b> .....	151
151 Entwicklung als Künstlerin   153 Karriere als politisch angepasste Künstlerin   161 Künstlerin im Nationalsozialismus	
<b>IV. DIE FORMUNG DES KÜNSTLERHABITUS</b> .....	163
166 Definition des Künstlerhabitus   166 Die »Intuition« als kreative Instanz des Unbewussten   171 Die neue Kultivierung der Subjektivität   171 Kreative Individualität und »das Neue«   174 Intuition und Sachlichkeit: Inventionismus   176 Kreativität und Wahn   179 Die Historizität der subjektiven Kreativität   182 Oper und Theater als soziale Orte der Gefühle   183 Sakralisierung der Kunst   186 Der Wandel der ästhetischen Ausdruckscodes spiegelt kulturelle Modernisierungen   187 Avantgarden   191 »Verweigerung«, Provokation, Erweiterung   194 Körperkunst und zivilisatorische Symbolik   196 Grenzbeziehungen innerhalb des Künstlerhabitus   197 Kunst und Leben	
<b>JOSEPH BEUYS: ARBEIT AN DER »SOZIALEN PLASTIK«</b> .....	204
204 Biografische Entwicklung   207 Mythen   209 Das Material seiner künstlerischen Arbeit   211 Aktionskunst: Fluxus   214 Studentenbewegung und die Vision der »Emanzipation«	

220 Künstlerhabitus | 222 »Jeder Mensch ist ein Künstler« |  
224 Wirkung im Kunstpublikum

**V. KÜNSTLERISCHE PROFESSIONEN UND  
DIE ERFINDUNG DER TECHNISCHEN MEDIEN ..... 228**

228 Was sind künstlerische Professionen? | 230 Künstlerhabitus  
und Professionen | 231 Künstler und Kunsthandwerk: Glas-  
künstler | 232 Unikat und Serialität | 233 Die »technische  
Reproduzierbarkeit« | 235 Der Fotograf und der Künstler-  
habitus | 238 Künstlerhabitus und ästhetisches Experiment |  
242 Technische Reproduzierbarkeit und neue künstlerische Profes-  
sionen | 244 Videokünstler | 247 Technische Reproduzierbarkeit  
von Klängen | 248 Installations- und Aktionskünstler | 250 Desig-  
ner | 253 »Werber« und Kommunikationsgestalter | 255 Der neue  
digitale Raum des Internets | 257 Technik und Künstlerhabitus

**OTLAICHER: GESTALTUNG ALS ZIVILISATIONSARBEIT ..... 258**

258 Lebensgeschichtliche Prägungen und Zeitgenossenschaft |  
260 Ulmer Hochschule für Gestaltung | 262 Aichers Künstler-  
habitus: die Spezifik des Gestalters | 266 Theoriearbeit und Wissen-  
schaft | 267 »Zivilisationsarbeit« als »Gegenkunst« | 268 Autor-  
schaft und Form

**VI. ZWISCHEN MODERNE UND POSTMODERNE ..... 281**

281 Die Utopie der Moderne | 284 Zur Realgeschichte »der  
Moderne« in der Bundesrepublik | 286 Transformationen der  
Wirklichkeit | 291 Kulturelle Neuordnungen und symbolische  
Konflikte | 293 Konsumkultur, Politisierung, Befreiung | 296 Dis-  
kussion um den Fortschrittsbegriff | 298 Digitalisierung und  
ihre Folgen | 299 Liberalisierung, künstlerische Innovation  
und Avantgarde | 305 Auftritte: Entgrenzung der Konven-  
tionen | 307 Studentenbewegung, »Spaßaktionen«, Selbstorgani-  
sation | 311 Moderne – Postmoderne: Der Konflikt der Weltbilder |  
315 Postmoderne Theoriepostulate in der Philosophie | 319 Ver-  
teidigung der Moderne | 322 Verortung im Künstlerhabitus zwi-  
schen Moderne und Postmoderne

<b>MARTIN KIPPENBERGER: DIE FRAKTIERTE POSTMODERNE IDENTITÄT</b> .....	324
324 Postmoderner Künstlerhabitus   328 Subversive Botschaften   329 Identitätsproduktion in wechselnden sozialen Räumen   331 Akzeptanz als Künstler	
<b>VII. KÜNSTLERISCHE NEUPOSITIONIERUNGEN IN VERÄNDERTER GEGENWART</b> .....	333
333 Ästhetik des Konsums und des kulturellen Bruchs   337 Auto- nomisierung der Phantasie in der künstlerischen Arbeit   339 Künstler- habitus und Konsumgesellschaft	
<b>SCHLINGENSIEF UND MEESE: DIE SELBSTFEIER DES KÜNSTLERISCHEN EGOS</b> .....	343
343 Christoph Schlingensiefel   348 Jonathan Meese	
<b>VIII. »ERWEITERTE« FORMEN VON KÜNSTLERISCHER ARBEIT IN DER REFLEXIVEN MODERNE?</b> .....	354
359 Künstlerische Forschung und materielle Lebenswelt   363 Refle- xive Moderne	
<b>PINA BAUSCH: TANZ ALS KÖRPERKUNST</b> .....	366
366 Entwicklung einer individuellen Professionalität   369 Körper- ausdruck   371 Tanzkünstlerin in dieser Zeitgenossenschaft	
Anmerkungen .....	374
Auswahlbibliographie .....	404
Abbildungsnachweis .....	414
Personenregister .....	416
Dank .....	420

## WAS IST EIN KÜNSTLER?

Unter allen Berufen genießt der Beruf des Künstlers das größte Prestige. Kreative gelten als Pioniere der schöpferischen Phantasie. Daher verbinden viele Kunstinteressierte mit den Namen bedeutender Künstler den Mythos eines »Traumberufs«.<sup>1</sup>

Wassily Kandinsky ist ein eindrucksvolles Beispiel für einen Maler, der sich am Beginn des 20. Jahrhunderts mit nicht nachlassender Anstrengung zu einem einflussreichen Künstler entwickelte. Er war bereits dreißig Jahre alt, promovierter Volkswirt und Jurist, als er 1896 den Bruch mit seiner konventionellen beruflichen Existenz als Betriebsleiter in Moskau wagte und zum Studium in die damalige »Kunststadt« München zog, mit dem Wunsch, an diesem kreativen Ort Künstler zu werden. Da er sich alle praktischen Fähigkeiten eines Malers aneignen musste, gelang es ihm erst allmählich, sich in den sozialen Räumen des Berufes zu etablieren, Anerkennung im Kunstbetrieb zu finden und mit diesen Erfolgen vor seinem inneren Selbstbild zu bestehen. Doch er bewegte sich mit seinen Erwartungen in den allgemeinen Vorstellungen vom »Künstler«, die in der Moderne entstanden waren. Sein Ziel zwang ihn viele persönliche Krisen zu überwinden. Was zog Kandinsky so stark an dieser Lebensform an? War es der Wunsch, die eigene Phantasie frei ausleben zu können?

Bis in die Gegenwart wirkt die hohe Attraktivität »des Künstlerseins« fort, obgleich der idealen Vorstellung die meist mühevollste Wirklichkeit vieler Kreativer ohne ausreichendes Einkommen gegenübersteht. Diese Tatsache unterstreicht die Diskrepanz zwischen der »geistigen« Bedeutung, die mit dem Begriff »Künstler« in der Gesellschaft verbunden wird, und den realen Arbeitsprozessen, die den Alltag der verschiedenen Professionen der Künstlerkreativität prägen. Die suggestiven Zuschreibungen an die Künstler werfen Fragen nach deren Gründen auf.

Wenn wir Kandinskys Weg stellvertretend für diejenigen Menschen betrachten, die der meist unbewussten Lust folgen, ihrer subjektiven

Kreativität nachzugehen, ist es notwendig, sich eingehender mit der Infrastruktur des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert zu beschäftigen. Die semantischen Kontexte in der kulturellen Öffentlichkeit und die sozialen Netzwerke bilden den Bezugsraum für die künstlerische Selbstfindung. Sich darin zu bewegen stellte und stellt eine unverzichtbare Voraussetzung für jeden Erfolg dar, insbesondere wenn dieser von Dauer sein soll. Eine Antwort auf die Frage »Was ist ein Künstler« erfordert somit den Einbezug einer ganzen Reihe von Faktoren, die an der Entwicklungsgeschichte der gestalteten Kreativität im 20. Jahrhundert beteiligt waren. Ein Problemaufriss kann in dieses Zusammenspiel unterschiedlicher struktureller Aspekte einführen. Sie ergeben thesenartig Ausgangspunkte zur Systematik dieses Buches.

In der Aufmerksamkeitsökonomie unserer Gegenwart werden vor allem die schöpferischen Leistungen von bekannten Künstlern bewundert. Ihnen schreiben wir eine mythische Aura zu. Dies ist insbesondere bei denjenigen der Fall, deren Nimbus mit immer neuen öffentlichkeitswirksamen Ereignissen im Kunstbetrieb gefeiert wird. So fanden beispielsweise die Neuinszenierungen der Opern Richard Wagners durch sogenannte »Quereinsteiger« wie Werner Herzog oder Christoph Schlingensiefel, die aus anderen künstlerischen Medien bekannt sind, besondere Aufmerksamkeit.<sup>2</sup> Klangvolle Namen wie Vincent van Gogh, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Leni Riefenstahl, Joseph Beuys, Otl Aicher, Gerhard Richter, Pina Bausch, Valie Export oder Martin Kippenberger repräsentieren beispielhaft mit ihren Werken die unterschiedlichen kreativen Ausdrucksmöglichkeiten im kollektiven Gedächtnis der Kunstinteressierten.

Die Begegnungen des Publikums mit den Künstlerstars finden in der Regel an den institutionalisierten Orten der Kultur statt, den Museen, Galerien, Kunstauktionen, Bühnen oder Konzertsälen. Ihre Werke wurden und werden dort ausgestellt, ersteigert, gehört, mitvollzogen und verkauft. Eine Beziehung zwischen der künstlerischen Individualität und dem Publikum entsteht, wenn sie von einem inneren Erleben der Künstler und davon inspirierten Ausdrucksfähigkeiten getragen ist. Die Betrachter, Leser oder Hörer werden dann von gelungenen Werken der Künstler und deren Vorstellungswelt »berührt«.<sup>3</sup> Damit erreicht uns

Kunst primär innerlich, als eine emotionale Erfahrung, die von der ästhetischen Wirkung, von eindrucksstarken visuellen Bildern, Farben, Formen, Tönen und Worten ausgeht. Es sind die unerklärlichen Geheimnisse der menschlichen Erfindungskraft und eines meisterhaften Ausdrucks, an die sich Faszination bei der Rezeption bindet.

Hinter dem Glanz der öffentlichen Präsenz verbirgt sich jedoch eine weitere gegensätzliche Realität. Die weitaus größte Zahl der Künstler geht ihrer schöpferischen Arbeit gänzlich unbeachtet nach, fern von den Bühnen des Erfolgs und der Anerkennung in der Gesellschaft. Neben einzelnen Biografien möchte ich daher gleichermaßen die strukturellen Bezüge für Kreativität in den unterschiedlichen Künstlerprofessionen erkunden.

In jeder Generation erarbeiten Künstler das Verständnis von ästhetischer Erfahrung mit variierenden Ausdruckssprachen neu.<sup>4</sup> Bei allen Unterschieden zeichnen sich dabei gemeinsame Eigenschaften ab. Sie verfügen über eine entwickelte kreative Individualität, die sie befähigt, sich als schöpferische Subjekte mit eigenen Zeichen ihrer Identität zu artikulieren. Damit stellen sie die Konventionen der Kultur in ihrer Zeitgenossenschaft einerseits infrage und bereichern diese andererseits mit neuen Sichtweisen und sinnlichem Erleben. In Bezug auf diese Befähigungen sprechen wir in zweierlei Hinsicht von einem Künstler: Er repräsentiert die ideelle Vorstellung, die es in der Gesellschaft gibt, und er erscheint zugleich als ein eigenständiges Individuum, das seine Kreativität in konkreten Bezügen als Beruf auslebt.<sup>5</sup> Die Arbeit am »Künstlersein« kann jedoch bis heute höchst unterschiedliche Formen im Selbstverständnis, den Zielen und Medien annehmen.

Dem Beruf des Künstlers kommt ohne Zweifel in der Moderne größte Bedeutung für die Gesellschaft zu. Von seiner Arbeit geht kulturelle Innovation aus, sie öffnet das Bewusstsein und Denken. Sie ist aber zugleich auch Medium für die notwendige Selbstvergewisserung der Menschen im kulturellen Wandel.

Auch wenn dieses Buch primär einen Überblick über das 20. Jahrhundert entwirft, benötigen wir ein tiefer in die Zeit reichendes Wissen, um längerfristige Zusammenhänge zu verstehen. Denn die künstlerische Befähigung von einzelnen Menschen ist überaus alt. Sie wurde in den

Jahrtausenden vor unserer Zeit in Handwerken verstetigt, die sich mit den verschiedenen Phasen der Kulturgeschichte seither fortentwickelten.<sup>6</sup> Erst mit der »Geburt« der modernen Gesellschaft um 1800 wurde dieser Beruf »vergeistigt« und von Grund auf umstrukturiert. Seit der Erfindung moderner technischer Medien im 19. Jahrhundert differenzierten sich neue künstlerische Professionen aus, wie beispielsweise die des Fotografen. Diese Medien hatten Erweiterungen des Kunstbegriffs mit zusätzlichen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Folge, wie die des Filmemachers, des Video- oder Installationskünstlers. Mit den medialen Innovationen entwickeln sich neuartige Sprachen für die künstlerische Arbeit selbst. Sie partizipieren auf je spezifische Weise am Künstlerhabitus. Trotz der eigenständigen Strukturen und Institutionen ihrer Berufe bewegen sich die unterschiedlichen Künstlerprofessionen damit innerhalb einer gemeinsamen Kulturgeschichte »des Künstlers«. Diese ist das Kernthema meines Buches.

Vom Künstler wird originäre kreative Kompetenz und ein ästhetisch gereifter Ausdruck erwartet. Es bedarf hierzu einer entwickelten psychischen Disposition, um als Subjekt ein Werk zu erarbeiten, das in seinen eigenständigen ästhetischen Sprachen vom Publikum rezipiert werden kann.<sup>7</sup> Mein Interesse gilt daher auch den kulturellen Kontexten, in denen die schöpferische Individualität in »künstlerischen Arbeitsweisen« ausgelebt werden kann.

Künstler sind zudem berufene Mitautoren der kollektiven Erfahrungen und Sichtweisen ihrer Zeit. Diese gehen den Sinnorientierungen und Handlungen der Individuen voraus.<sup>8</sup> Dabei bilden sich in den Phasen der Kulturgeschichte jeweils verschiedene kollektive Erfahrungsräume von Zeitgenossenschaft aus, wie wir sie beispielsweise an der Entwicklung des Bauhauses zwischen 1919 und 1933 eindrucksvoll sehen können. Solche Formen des Zeitbewusstseins werden in gemeinsamen symbolischen Ausdrucksformen der Generationen und den ästhetischen Codes von kulturellen Gemeinschaften repräsentiert. Diese verändern sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts häufig in immer neuer Zeitgenossenschaft. Die Künstlerindividuen können diese kollektiven kulturellen Muster übernehmen, für sich variieren oder gegen sie opponieren. So repräsentieren Joseph Beuys und Martin Kippenberger als Künstler unterschiedliche Phasen von Zeitgenossenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahr-

## IV. DIE FORMUNG DES KÜNSTLERHABITUS

»Die Lust des Menschen, sich auszudrücken«<sup>254</sup>, wie Paul Klee dies formulierte, ist die Basis aller Kreativität. Als Voraussetzung dafür bedarf es der Fähigkeit, sich emotional öffnen und der eigenen Kreativität »freien Lauf« lassen zu können. Denn die Freiheit der Phantasie beruht auf einer Aktivierung der Gefühle im »Gemüth«.<sup>255</sup> Klee sah in der psychischen Disposition »der Lust« einen Impuls für den »schöpferischen Vorgang«, der sich »während des Formens einer Arbeit im Unterbewussten« vollzieht.<sup>256</sup> In Deutschland bekam der für die Kunst des 20. Jahrhunderts so wichtige subjektive Ausdruck von Intuition seit etwa 1770 einen gesteigerten Stellenwert. Weitere »geistige«, handwerkliche und technische Befähigungen kamen mit der Ausdifferenzierung der künstlerischen Professionen in der kulturellen Moderne hinzu. Erst deren Aneignung und Entwicklung im kreativen Subjekt selbst verstetigten die Fähigkeit zur kontinuierlichen künstlerischen Arbeit als Beruf.

### »... auf eigenen Füßen gehen«

Ein herausragender Künstler, der Maler Caspar David Friedrich, konnte seinen Anspruch auf eigenständige Kreativität bereits am Beginn der kulturellen Moderne formulieren. Er begründete seine Arbeit aus der subjektiven Erfahrung und einer Sehweise als Individuum. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte die Epochenwelle zur Moderne mit der »Sattelzeit« um 1800 eingesetzt, mit der sich Wortbedeutungen, die »gesamte Sprache«, veränderten und eine neue »Welterfahrung« abzeichnete.<sup>257</sup> Friedrichs 1808 entstandenes Werk »Mönch am Meer« wurde daher 1999 in der Berliner Jahrtausendausstellung zur Kunst des 20. Jahrhunderts als ein zentrales Manifest der künstlerischen Innovation im Übergang präsentiert. Diese exponierte Position erhielt Friedrich zugewiesen, weil seine Kunst die Erfahrung des »auf sich selbst zurück geworfen Seins« des Individuums in der kulturellen Moderne zum Ausdruck gebracht habe. (Farbabb. 8)

In seinem Werk bekam die aus dem psychischen Inneren des modernen Künstlers entstandene Bilderfindung eine ästhetische Form, weshalb es sofort besondere Aufmerksamkeit auf sich zog. Ein breiteres Publikum von Kunstinteressierten konnte das Bild, das Goethe bereits bei einem Besuch in Friedrichs Atelier sah, schließlich in der Akademieausstellung im Berliner Marstall betrachten. Das neuartige Sujet wirkte auf einen Teil der Besucher beunruhigend. Es veranschaulichte eine unbewusste Empfindung des modernen Menschen, für die Friedrich eine originäre malerische Sprache gesucht hatte. Im Verlauf einer Auseinandersetzung um das Bild, ausgelöst durch die Attacke eines zeitgenössischen Kritikers, beschreibt Friedrich seine Arbeitshaltung ausdrücklich als die eines Künstlersubjekts, das aus sich selbst heraus schöpferisch tätig ist. Erstmals wurde das Bild 1809 im »Journal des Luxus und der Moden« thematisiert. In einem Aufsatz hatte ein »Herr von Ramdohr« ihm vorgehalten, nicht die üblichen »Regeln« bei der Anfertigung eines Altarbildes eingehalten zu haben, wie sie in der vormodernen normativen Tradierung der Handwerkerkünstler und in den konventionellen Sehgewohnheiten des Kunstpublikums überliefert waren. Dazu äußerte sich Friedrich in einem Brief an Johann Karl Hartwig Schulze vom 8. Februar 1809:

Wäre das Bild des Malers Friedrich nach den durch Jahrhunderte geheiligten und anerkannten Regeln der Kunst verfertigt; das heißt mit anderen Worten hätte F. sich der Krücken der Kunst bedient, und nicht die Vermessenheit gehabt, auf eigenen Füßen gehen zu wollen, [...] weil die berühmten Künstler der Vorzeit als Muster und Vorbilder für Jahrtausende da aufgestellt worden. Denn die Verschiedenheit des Standpunktes ist die Verschiedenheit der Gemüter. [...] Der Effect, oder um teutsch zu reden, die Wirkung eines Bildes, das beweist viel für die Güte desselben. Wenn die Wirkung wahr, die Wahrheit das Edle beabsichtigt hat. Wenn ein Bild auf den Beschauer seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine schöne Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerks erfüllt. Wäre es übrigens auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe, Art und Weise der Mahlerei u.s.w. Wenn ein Bild den gefühlvollen Beschauer ohne Rührung kalten Herzens läßt, und wäre es übrigens auch noch so musterhaft in Form und Farbe; so kann es keinen Anspruch auf den Namen eines wahrhaften Kunstwerks machen, wohl aber auf den einer schönen Künsteley. Aber ein vollendetes Kunstwerk vereinigt beides in sich.<sup>258</sup>

Friedrich vollzog mit diesen Begründungen eine Umorientierung der künstlerischen Arbeit, auch in seinem Selbstbild, weg von den Regeln des zünftigen Handwerks zu dem programmatischen Bemühen, als selbstständiges Künstlerindividuum auf »eigenen Füßen« zu gehen.<sup>259</sup> Die Qualität eines Kunstwerks beruhte für ihn auf der originären Erfindungskraft des Künstlers. Sie war dann gegeben, wenn »ein Bild auf den Beschauer seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine schöne Stimmung versetzt«. Diese ästhetische Wirkung auf das Gefühl des Betrachters stellte Friedrich in den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit und seiner Definition von Kunst.

Auf diesen Zusammenhang zwischen den individuellen Wahrnehmungen des Künstlers und seiner Erfindung von Repräsentationen für eigene subjektive Sichtweisen, die wiederum Wirkungen auf ein rezipierendes Individuum ausüben, bezogen sich fortan die mythischen Begriffe von Kunst. Sie umschrieben die Kunstwerke der besonders begabten Künstler. Diese konnten, wenn sie in der Ausdruckskraft ihrer Werke wahrgenommen wurden, zum heroischen Individuum stilisiert werden, insbesondere wenn sie sich gegen den Druck der Konventionen behaupteten. Mit dem Nachahmungsverbot in der Kunst erhielt schließlich im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriff des Plagiats zunehmend eine stigmatisierende Wirkung. Die Unverwechselbarkeit einer Idee, eines Werkes oder einer Formensprache bildete die Basis des geistigen Eigentums. Die eigenständige künstlerische Erfindung wurde zum Kriterium für die Anerkennung des Urhebers im Kulturbetrieb.

Auch die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts gingen schließlich von der eigenständigen Erfindungskraft des experimentierenden Subjektes aus. Originalität konnte gleichermaßen in Gemälden, Skulpturen, Gedichten, Kompositionen oder Tänzen wahrgenommen werden. Die Erfindung eines ästhetischen Ausdrucks vereint daher so unterschiedliche Künstler wie den Maler Caspar David Friedrich, den Dichter Charles Baudelaire, den Komponisten Franz Schubert, die Tänzerin Gret Palucca oder den »Bildhauer« Joseph Beuys.

## JOSEPH BEUYS: ARBEIT AN DER »SOZIALEN PLASTIK«

Joseph Beuys stieg zwischen den 1960er und 80er Jahren zu einem der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler mit einer mythischen Aura auf. Seine Abwendung von den bis dahin üblichen Formen der Bildhauerei, der Arbeit an Stein- und Holzskulpturen und am Metallguss, führte ihn zum Einbezug von Materialien aller Art als Medien des künstlerischen Schaffens. Er prägte den »erweiterten Kunstbegriff«, den er in seinen Werken mit beharrlicher Arbeitsenergie transformierte. Er thematisierte die biologischen Prozesse des Lebens von Menschen und Tieren bis hin zu deren Ende und Vergehen in morbiden Resten. Beuys zeigte eine ästhetisch-symbolische Erfindungslust in seinen künstlerischen Aktionen, die performative Inszenierungen und Experimente mit neuartigen Objektformen verbanden. Daraus entwickelte sich ein damals neuer Werkbegriff des Environments.<sup>309</sup> Damit erweiterte er die Spielräume der künstlerischen Arbeit, nahm Tabubrüche gegenüber den künstlerischen Konventionen sowie zeittypischen Denkweisen in Kauf und wurde in der Öffentlichkeit sowohl als eigenwilliger, aber auch bald exponierter Künstler wahrgenommen. Zudem öffnete er die starren Gattungsgrenzen der bildenden Kunst zu anderen symbolischen Ausdrucksformen, der Musik, der Religion bis hin zur Politik. Die Freiheit der Kunst bedeutete für ihn, die Grenzen der Künste zu »sprengen« und überraschende Bezüge zum Leben auszuloten.

### Biografische Entwicklung

Auch die Biografie von Beuys ist nicht losgelöst von der Kultur- und Politikgeschichte zu verstehen, da sich die existentielle Intensität seiner ästhetischen Sprachlichkeit wie seines Verhaltens nicht zuletzt aus den lebensgeschichtlichen Erfahrungen seiner Zeitgenossenschaft speiste.<sup>310</sup> Seine Herkunft aus der deutschen Provinz eröffnete ihm eine ganz eigene Perspektive: 1921 geboren, wuchs er in einem engen katholischen Milieu

in der niederrheinischen Kleinstadt Kleve auf. Wie der Großteil seiner Altersgenossen erlebte er die Hitlerjugend mit positiven Gefühlen und nahm 1936 mit seinem HJ-Bann am Reichsparteitag in Nürnberg teil. 1940 legte Beuys das Abitur ab. Während seiner Militärzeit konnte er an der »Reichsuniversität Posen«, die als nationalsozialistisches Projekt der »Eindeutschung« Westpolens gegründet worden war, seinem Interesse an der Naturwissenschaft als Gasthörer nachgehen. In einem kurzen Studium belegte er vor allem Zoologie. Gleichzeitig durchlief er bei der deutschen Luftwaffe eine Ausbildung zum Funker, anschließend eine weitere zum Sturzkampfflieger. Während eines Fronteinsatzes im Winter 1943/44 wurde sein Kampfflugzeug beim Angriff auf eine sowjetische Flakstellung vom Abwehrfeuer getroffen.<sup>311</sup> Die Maschine stürzte hinter den deutschen Linien ab, der Flugzeugführer starb. Beuys wurde beim Aufprall herausgeschleudert und unter dem Heck eingeklemmt. Hierbei erlitt er einen doppelten Schädelbasisbruch, hatte Splitter im Körper, Brüche an Armen und Beinen, seine Haare waren versengt, das Nasenbein gebrochen. Bei späteren Einsätzen wurde Beuys noch viermal verwundet.<sup>312</sup> An diesen traumatischen, teils schweren Kriegsverletzungen litt er zeitlebens.

Bereits 1943 hatte Beuys seinen Eltern in einem Feldpostbrief mitgeteilt, er wolle Künstler werden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann er sich künstlerisch zu qualifizieren: Studium der Bildhauerei an der Düsseldorfer Kunstakademie, zuerst bei Joseph Enseling, dann bei Ewald Materé. Die Arbeiten dieser Jahre zeigen bereits seine eigenständige ästhetische Kreativität. Nach dem Studium lebte er als freier Künstler in materieller Armut in der rheinischen Provinz.

In den 50er Jahren stellte der Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Städte und Kirchen eine unaufschiebbare Herausforderung für die Gesellschaft dar, aus der sich ein florierender Sektor des künstlerischen Arbeitsmarkts ergab. Mit Aufträgen zur Gestaltung sakraler Objekte in katholischen Kirchen hielt sich Beuys »über Wasser«. Der Katholizismus und die christliche Ikonografie bildeten eine der geistigen Quellen seines Werkes. Hier fand er einen Fundus von Bildern, Symbolen, Zeichen und Materialien für die Neuformung und Transformation seiner Welt. Ein Beispiel aus seiner ersten Arbeitsphase ist die Zeichnung »Golgatha« von 1951, der Ort, an dem Jesus Christus gekreuzigt

worden war. Das Kreuz blieb in Beuys' Formenrepertoire langfristig ein Ausdrucksmittel, das er mit den vielschichtigen Bedeutungen der christlichen Erlösungsvorstellung unterlegte, wie beispielsweise in seiner »Pieta« von 1952.

In der Mitte der 50er Jahre geriet Beuys in eine tiefe psychische Krise. Vermutlich wirkten die Kriegerlebnisse nach, sodass man von »post-traumatischen Störungen« ausgehen kann. Beuys durchlitt nicht nur eine schwere Depression, sondern bewegte sich an der Grenze zur Arbeitsunfähigkeit, zwischen Kreativität und Wahn. Eine skulpturale Figur aus diesen Jahren steht in einem inneren Bezug zu den unverarbeiteten Erlebnissen als Soldat: »Krieger« (1955–58).



© YG Bild-Kunst, Bonn 2018

16 Joseph Beuys: Krieger, 1955.

Ein kleiner, liegender plastischer Körper, umwickelt mit Mullbinden, lässt sich als symbolischer Ausdruck von Verwundung oder Tod interpretieren. Während eines längeren Aufenthalts bei der Familie van der Grinten konnte er sich erholen. 1959 heiratete Beuys die Lehrerin Eva Wurm-bacher, die ihn in den ersten Jahren im Lebensunterhalt mitfinanzierte. Erst durch seine Berufung zum Professor für das Fach »Monumentale Bildhauerei« an die Düsseldorfer Kunstakademie verbesserte sich 1961 seine finanzielle Situation entscheidend. Allerdings bedeutete seine Anstellung in einem befristeten Dienstverhältnis nur eingeschränkte Sicherheit, da vom Professorenkollegium der Kunstakademie immer neue Verlängerungen ausgesprochen werden mussten.

Mit dieser in der Gesellschaft anerkannten Position beteiligte sich Beuys seit 1963 an den Fluxus-Aktionen.<sup>313</sup> Seinen Durchbruch zum Status eines exponierten deutschen Künstlers erlebte er jedoch erst 1967 mit

einer ersten Retrospektive seines Werkes im Museum Mönchengladbach. Dort kaufte der Darmstädter Unternehmer Karl Ströher alle ausgestellten Arbeiten als Block an. Beuys war von dem für die Avantgarde sehr einflussreichen Galeristen Alfred Schmela ausgestellt worden, der jedoch bei diesem Geschäft außen vor blieb. Der Ankauf wurde vielmehr von den jungen Münchner Kunsthändlern Franz Dahlem und Heiner Friedrich eingefädelt.<sup>314</sup> Beuys bekam mit Karl Ströher einen Mäzen, der auf eine für die Bundesrepublik typische Karriere als Unternehmer zurückschauen konnte. Sein ökonomischer Erfolg beruhte maßgeblich auf Haarpflegeprodukten der Marke »Wella«, für deren Herstellung während des Krieges auch Zwangsarbeiter und Kriegsgefangene eingesetzt worden waren. In dieser Zeit hatte Ströher gute Gewinne erzielt. Persönlich war er vor 1933 im deutschnationalen Stahlhelm organisiert, zugleich aber als Freimaurer aktiv, weswegen er auf Vorbehalte in der NSDAP traf. Während des »Wirtschaftswunders« stieg sein Unternehmen zum deutschen Marktführer auf. Noch vor seinem Interesse an Beuys kaufte er im damaligen Zentrum des Kunstmarktes New York den Bestand eines Sammlers an Werken der Pop-Art mit bereits international berühmten amerikanischen Künstlern wie Roy Lichtenstein und anderen auf. Dass Beuys damit eine ebenso hohe Wertschätzung wie führenden Künstlern der »Kunst des Westens« entgegengebracht wurde, zeichnete ihn nunmehr als Starkünstler in der zeitgenössischen deutschen Kunstszene aus.

Seit 1964 war Beuys regelmäßig auf der documenta präsent, dem wichtigsten Ereignis des deutschen und internationalen Kunstbetriebs. Bereits 1968 erhielt er auf der documenta 4 einen eigenen Raum, woraus sich eine zusätzliche Aufmerksamkeit ergab. Bis zu seinem Tod 1986 arrierte Beuys zu einem der wichtigsten Künstler im deutschen und internationalen Kunstbetrieb. Er stellte in Italien, England, Irland, Japan und den USA aus und behauptete mit seinen Werken im Kunstmarkt der westlichen Zentren, aber auch seiner Präsenz als Künstler, eine Spitzenstellung.

## Mythen

Im Werk von Beuys erhielten die psychischen Folgen seiner Verwundungen als Soldat im Zweiten Weltkrieg, aber auch die Auseinandersetzung mit den Kulturformen der technischen Moderne eine große

symbolische Bedeutung. Darüber hinaus thematisierte er allgemeine Erfahrungen des menschlichen Leidens und setzte sie in Beziehung zu den Grenzen von Leben und Tod. Obgleich an der Richtigkeit von Beuys' Erzählung von den Umständen seines Absturzes Zweifel bestehen, ist dieser als mythischer Bezug in die Rezeption seines Werkes eingegangen: Schwer verwundet sei er von tatarischen Nomaden aufgefunden worden. Mit den Heilmitteln ihrer archaischen Kultur hätten sie ihn gepflegt und gerettet. Gemäß der schamanischen Tradition sei er zur Behandlung einer Unterkühlung mit tierischem Fett eingesalbt und in Filz gewickelt worden. Mit Hilfe dieser natürlichen Materialien habe sein Körper ausreichend Wärme speichern können, sodass er mit dieser Energie überlebt habe.<sup>315</sup> Diese Erzählung verbreitete er selbst seit den späten 50er Jahren und verwob sie in sein bildnerisches Werk. In den frühen 60er Jahren verstetigte sich seine Arbeit mit den Materialien Filz oder Fett sowie seine Auseinandersetzung mit dem energetischen Wärmeaustausch im organischen Lebensprozess von Mensch, Tier und Natur. Dieser wurde zu einem zentralen, jedoch für die breitere Öffentlichkeit zunächst unverständlichen Thema seiner Kunst. Verschiedene Werke thematisierten die Figur des Schamanen als einen mythischen Vermittler zwischen den älteren Kulturen und der modernen Gegenwart des 20. Jahrhunderts, so beispielsweise »Stripes from the House of the Shaman 1964–72« (1980).

Die Zweifel am Wahrheitsgehalt seiner Erzählung von den Umständen des Absturzes wurden posthum von der Tatsache gespeist, dass der Zeitabstand zwischen dem Aufprall der Maschine und der Einlieferung in das deutsche Lazarett offenbar nur einen Tag umfasste. Diese Information ergab sich jedenfalls in den 1990er Jahren aus den Tagebüchern der beteiligten Militäreinheiten. Sofern diese korrekt geführt worden waren, hätte das Suchkommando den Schwerverwundeten somit schnell und erfolgreich geborgen.<sup>316</sup> Allerdings stützten sich die deutschen Truppen auch auf ortsansässige Tartaren, die gegen die sowjetischen Truppen und Partisanen kämpften. Sie könnten an der Bergung beteiligt gewesen sein. In Beuys' Erzählung kann der Flugzeugabsturz nun aber als autobiografisches Symbol für die Konfrontation einerseits von technischer Zivilisation, Flugzeug sowie Waffen, und andererseits der Natur mit allen biologisch-chemischen Vorgängen des Lebens im Körper gedeutet werden.

## Das Material seiner künstlerischen Arbeit

Joseph Beuys profilierte sich insbesondere mit Materialien, die bis dahin als nicht kunstfähig gegolten hatten. Um 1960 war in der internationalen Avantgardeszene die Entdeckung des Werkes von Marcel Duchamps vorausgegangen.<sup>317</sup> Insbesondere dessen »Ready-mades« stellten ein bislang unbekanntes künstlerisches Arbeitsmedium dar. Duchamps hatte nach 1913 mit industriellen Serienprodukten wie Fahrradteilen oder einem Pissoir an der »Verrückung« aus ihrem funktionalen Gebrauchskontext im Alltag in die »Zweckfreiheit« experimentiert. Mit der Verschiebung von Bedeutungen und dem Signieren dieser Objekte durch die Hand »des Künstlers« erklärte er sie zu Kunstwerken. Im Kunstbetrieb der frühen 1960er Jahre wirkte diese Umcodierung »des Kunstwerks« provokativ, weil sie gleichzeitig die selbstverständlichen Konventionen von Kunst reflektierte. Es wurden heftige Debatten darüber geführt, ob die Arbeit mit industriell gefertigten Teilen aus den Alltagsbezügen der Technik überhaupt Kunst sein könne.<sup>318</sup>

Auch Beuys integrierte im Verlauf der 60er Jahre Industriemüll und funktionslos gewordene technische Alltagsobjekte in sein Werk. Beispielsweise kombinierte er 1968 in seiner Skulptur »Erdtelefon« ein damals bereits veraltetes Telefon der 30er Jahre mit einem kleinen Erdhaufen zu einem Werk, das die Symbolik des Energietransfers zum Gegenstand hatte. Beuys arbeitete mit Wachs, Fett, Fell, Stroh, Lehm sowie mit toten oder mumifizierten Tierkörpern (toter Hase, verweste Ratten in verdorrtem Gras, Drosselschädel). Diese organischen Stoffe waren seit 1963 Teil seines Zyklus zu Wachstum und Verwesung. Die Arbeit mit diesem Material stellte eine spektakuläre Sprengung des Kunstbegriffs dar. Seine Erkundung der künstlerischen Aussagekraft von organischen Substanzen der Natur wirkte noch lange verstörend und stieß bei Teilen des Publikums mit »normalem« Kunstgeschmack auf Ablehnung.

Beuys' kreative Arbeit bewegte sich zwischen naturwissenschaftlichem Experiment mit chemischen Prozessen und der künstlerischen Formgebung. 1963 entstand eine erste »Fettecke«. Der »Fettstuhl« von 1964 ist sogar in zweifacher Hinsicht als wichtige Station in der künstlerischen Entwicklung von Beuys zu werten. Bis dahin galt ein Gegenstand wie ein Stuhl »nur« als ein Gestaltungsobjekt der Designer für die Alltagskultur. Einen Küchenstuhl mit dem leicht formbaren Material

Fett so zu beschichten, dass sein Gebrauchswert, das Sitzen, nicht mehr praktikierbar war, enthob das Objekt gänzlich von seinem Zweck und widmete es zu einer rein künstlerischen Form um. Beuys definierte es aus seinem Künstlerhabitus heraus als ein Werk der freien Kunst. Insbesondere das Material Fett wirkte auf Menschen irritierend, die die Bedeutungsverschiebung des Materials nicht über seine alltägliche Verwendung in Küche oder Mechanik hinaus mitvollziehen konnten. Aus der Beschäftigung mit den Erscheinungsformen dieser natürlichen Materie, den Eigenschaften als Energiespeicher und dem Wechsel der Aggregatzustände, der Verflüssigung des Materials durch Erhitzen, dem Fließen und der Verfestigung in unterschiedlichen Formen von Blöcken, entstanden zahlreiche plastische Arbeiten als monumentale Skulpturen aus Wachs, Fett und Filz.

Der Naturstoff Wachs verwies bei Beuys zugleich auf die Nutztiere Bienen als eine der ältesten Züchtungsformen des Menschen und den Bienenstock als den Produktionsort von organischen Naturstoffen. Die Umformung des Nektars im Körper der Bienen zu den beiden getrennten Stoffen Honig und Wachs vollzog sich für ihn als ein spannender energetischer Prozess, mit dem sich bereits Rudolf Steiner beschäftigt hatte. In diesem Bezugskontext erarbeitete er die Installation der »Honigpumpe am Arbeitsplatz« auf der documenta von 1977. Beuys konstruierte sie als Transfer zwischen dem organischen Material und dem instrumentellen Potential eines technischen Geräts. Der Honig wurde von einem Elektromotor durch Schläuche in einen vertikalen Kreislauf gepumpt. Dies konnte gleichermaßen als Symbol des Blutkreislaufs wie des Energieaustausches mit der Natur mithilfe von technischen Mitteln des modernen Lebens gedeutet werden.

Beuys lud als Begleitung zu seiner Installation zu einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung ein, in der er für 100 Tage mit hohem eigenen psychischen Energieaufwand im ständigen Gespräch mit dem Publikum seine begriffliche und gedankliche Arbeit vorantrieb. Dies korrespondierte mit seiner Utopie der »sozialen Plastik« als Arbeit an der Gesellschaft.

Beuys bezog aber auch uralte mythische Assoziationsfelder zu Tieren als Material seiner Beziehungssetzung ein. So verbildlichte er das Motiv des Schwans zeichnerisch auf Wandtafeln. Dieses Tier galt bereits

im Apollo-Mythos der Antike als erhaben. Es verkörperte in der jahrtausendealten Überlieferung zudem Intelligenz und Intuition.<sup>319</sup> Seine weit gespannten Flügel signalisierten vitale Behauptungskraft. Dieser Rückgriff auf uralte Mythen der Antike in Verbindung mit der Körperform des Tiers verlieh der künstlerischen Arbeit Tiefe.

### Aktionskunst: Fluxus

Seit Anfang der 1960er Jahre entwickelte sich mit den Aktionen der Fluxus-Künstler eine weitere neuartige Form der künstlerischen Arbeit.<sup>320</sup> Im Anschluss an dadaistische Konzepte stand der Begriff »Fluxus« dafür, ein Fließen des künstlerischen Werks in performativen Handlungen und symbolischen Formen zu repräsentieren.<sup>321</sup> Die Bewegung als offener Vorgang, vom Entstehen und Vergehen in der Zeit, reizte als Thema des Lebens. Zum Erfolg dieser noch unbekanntenen künstlerischen Praktiken trug Beuys mit seiner Aktivität nicht unwesentlich bei. Er konnte erstmals »eine Aktion« im sozialen Raum einer Kunsthochschule durchführen, wodurch dieser das Prestige eines legitimen Kunstexperiments zuerkannt wurde.<sup>322</sup> So kamen am 2. und 3. Februar 1963 wichtige Fluxus-Repräsentanten wie George Maciunas, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell und andere zum ersten Fluxus-Konzert zusammen: »Festum Fluxorum. Fluxus, Musik und Antimusik. Das Instrumentelle Theater. Gast: Joseph Beuys«. Unter dem Motto »Die Irren sind los« wurden kurze Partituren und Handlungsanweisungen erstellt. Von Beuys befragt, formulierte George Maciunas sein Programm für die Fluxus-Aktionen:

Säubere die welt von bürgerlicher krankheit, intellektueller, professioneller kommerzieller kultur, säubere die welt von toter kunst, imitation, künstlicher kunst, abstrakter kunst, illusionistischer kunst, serieller kunst, säubere die welt vom europäismus.

Befördere eine revolutionäre flut & überschwemmung in der kunst. propagiere lebende kunst oder die NICHTKÜNSTLERISCHE WIRKLICHKEIT, die in vollem umfang von allen menschen, nicht nur von kritikern, dilettanten und professionellen erfasst werden kann.

VEREINIGE die kader der kulturellen, sozialen & politischen revolutionäre in eine einheitsfront & aktion.<sup>323</sup>

## PINA BAUSCH: TANZ ALS KÖRPERKUNST

Die Erprobung neuer künstlerischer Medien für den Selbstausdruck vollzog sich als Öffnung der Grenzen zwischen den künstlerischen Professionen. Seit den 1960er und 70er Jahren konnte die Kreativität im Künstlerhabitus in neuen ästhetischen Formen freier ausgelebt werden. Die Tänzerin Pina Bausch entwickelte sich in dieser Zeit zur Choreografin und schließlich zur Ikone einer neuen Tanzkunst. Dies ist an der Erfindung des Tanztheaters Wuppertal eindrucksvoll nachzuvollziehen.

### Entwicklung einer individuellen Professionalität

Philippine Bausch wuchs in einer Familie auf, die eine Gastwirtschaft mit Hotelbetrieb führte. Wie ihre Geschwister half sie mit und lernte dabei Menschen zu beobachten. Sie begann früh für sich zu tanzen, bekam Ballettunterricht und trat in Kinderrollen auf. Im Alter von 15 Jahren wurde sie in die Ausbildung zur Tänzerin an der Folkwangschule<sup>499</sup> Essen aufgenommen. Dort lehrte Kurt Jooss, der sich bereits in den 1920er Jahren als Schüler von Rudolf von Laban und in den frühen 30er Jahren als eigenständiger Ausdruckstänzer profiliert hatte. Die Schulung als Tänzerin in seinem Umfeld qualifizierte sie zwischen 1955 und 58 zunächst in den damals konventionellen Formen des Tanzes. Daran anschließend konnte sie mit einem Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) die amerikanische Tanzszene kennenlernen, an der Juilliard School studieren, sich mit dem amerikanischen Modern Dance vertraut machen und mit Tanzprofis gemeinsam tanzen. Ein Engagement an der Metropolitan Opera in New York rundete ihre Erfahrungen mit der zeitgenössischen Tanzszene schließlich ab. Die Rückkehr nach Deutschland in das Folkwang-Ballett ihres Lehrers Jooss bot ihr von 1962 bis 68 die Chance zur weiteren Entwicklung als Solistin. Schließlich wurde ihr, in Nachfolge von Jooss, die Leitung des Folkwang-Studios übertragen, die sie mit Lehraufgaben in der Ballettabteilung

der Folkwang-Hochschule verband. Aus diesem Qualifikationsprofil ergab sich 1973 ihre Verpflichtung als Direktorin der Ballettabteilung an den Wuppertaler Bühnen durch den damaligen Intendanten mit der ausdrücklichen Zuerkennung künstlerischer Autonomie. Sie konnte sowohl das Programm als auch die Tänzer, mit denen sie arbeiten wollte, frei bestimmen. Bereits in ihrem Text für die »Vorschau« der Wuppertaler Bühnen benannte sie wesentliche Veränderungen gegenüber dem bisherigen Betrieb des klassischen Balletts. Ihre Vorstellung von den Tänzern integrierte bereits die bis dahin getrennten Sparten: »Ich bin der Meinung, dass ein Tänzer heute nicht vielseitig genug sein kann. Er sollte sowohl die klassischen als auch die modernen Tanztechniken beherrschen. Erstrebenswert wäre es, wenn seine Möglichkeiten sich bis ins Schauspielerische, Pantomimische und Sängnerische erstrecken würden.«<sup>500</sup> Selbstbewusst ersetzte sie zur Charakterisierung ihres Programms das »Wort Ballett« durch das »Wort Tanztheater«. Für die erste Saison lud sie ihren Lehrer Kurt Jooss ein, sein bedeutendes expressives Werk »Der grüne Tisch« einzustudieren, das dieser in kritischer Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt 1932 in Essen choreografiert hatte. Nach dem Sieg des nationalen Lagers emigrierte er und führte seine Tanzkunst nach 1934 in Südengland mit einer eigenen Compagnie weiter.

Die 1970er Jahre waren in der Bundesrepublik von nebeneinander bestehenden Tanzrichtungen geprägt, dem klassischen Ballett, dem Modern Dance sowie einer vom klassischen Künstlerhabitus inspirierten Version des Bühnentanzes von John Neumeier, der ebenfalls 1973 in Hamburg Ballettdirektor wurde. In dieser Konfiguration begann Pina Bausch nun mit einer neuen Tanzform zu experimentieren. Sie bewegte sich auf eine Synthese von Bewegung, Bühnenbild, Bühnenkostüm, Musik und Sprache zu. Die Verträge der Tänzerinnen und Tänzer, auch ihr eigener, wurden von Jahr zu Jahr erneuert.

1974 erarbeitete sie beispielsweise »Iphigenie auf Tauris« von Christoph Willibald Gluck sowie »Zwei Krawatten – Ich bringe Dich um die Ecke und Adagio« zu fünf Liedern von Gustav Mahler. 1975 folgten »Orpheus und Eurydike« von Gluck, als Tanzstück in ihrer Choreografie seit 2005 im Repertoire der Pariser Oper, sowie »Le sacre du printemps« von Igor Strawinsky. 1976 folgte mit »Die sieben Todsünden« ein Stück von Bertolt Brecht und Kurt Weill. Ihre Form des Tanztheaters

entstand nicht als Ergebnis konzeptioneller Überlegungen oder eines Manifests; sie entwickelte sich aus dem kooperativen Zusammenwirken der Beteiligten am Tanz, als einer damals üblicheren Arbeitspraxis der 68er Bewegung.

Die Musik gab meist den Rhythmus und die Stimmung für die Erarbeitung eines Stückes als Ausgangspunkt vor. Daneben wurden auch Stücke ohne Vorlage erarbeitet, für die die Musikauswahl einen wesentlichen Schritt zur Präzisierung der Werkidee darstellte. Im Lauf der Jahre bezog Pina Bausch zahlreiche Meisterwerke von bekannten Komponisten der klassischen Musik ein. 1978 erwies sich als das Schlüsseljahr für ihre neue Form des Tanztheaters. »Café Müller« nach der Musik von Henry Purcell beruhte auf dem alltagsnahen Spielort eines ihr vertrauten Cafés »um die Ecke«.



© Guy Delahaye

34 Pina Bausch: Café Müller, 1978. Dieses Tanzstück avancierte nach seiner Uraufführung 1978 zu einem Klassiker des Tanztheaters. Seine Symbolik und Dynamik beschäftigt sich mit den existenziellen Erfahrungen des Individuums, dessen inneren Widersprüchen und Spannungen, aber auch Beziehungsversuchen

Die Tänzerinnen und Tänzer interpretierten die Einsamkeit der Menschen in ihren Beziehungen, die in unterschiedlichen Phasen zwischen Hoffnung, Suche, Annäherungen, Verlusterfahrungen, Verzweiflung wechselten. Diese Gefühle blieben gebrochen, in solistische Fragmente montiert, verstörend unheil. Im selben Jahr entstand mit »Kontakt-hof« ein weiterer Klassiker, der das Geschlechterverhalten in seinen erotisch-sexuellen Sprachen und Ritualen einbezog. Kokette Suchbewegungen im Raum, ein Aufeinanderzugehen in erkundender Ambivalenz. Die späteren Stücke richteten sich stärker auf eine bildnerische

Synthese von Farben, Formen, sinnlichen Eindrücken und in geringen Anteilen verbaler Sprache aus. Beispielsweise bot »Vollmond« von 2006 eine Folge von solistischen Szenen in einem Bühnenraum, der als eine bespielte Skulptur wirkte, mit überraschenden Effekten sowie opulenten visuellen Bildern von großer ästhetischer Eindruckskraft.

## Körperausdruck

Das Material ihres Tanzes erwuchs aus der Alltagserfahrung, der Beobachtung und Selbstbeobachtung, nicht zuletzt aus Praktiken der eigenen Alltagskultur. »Wie kann ich ausdrücken, was ich fühle?« Pina Bausch kam immer neu auf diese Frage zurück, wie ihre Tänzerinnen und Tänzer berichten. An dieser Sprache ihres inneren Gefühls als Mensch arbeitete sie lebenslang. In der Sprache ihrer ersten Vorschau von 1973/74 klang dies grundsätzlich, im Sinne einer Anthropologie: »Der Mensch mit seiner vielschichtigen Skala von Stimmungen, der Mensch allein, der Mensch mit Menschen, unter Menschen, fasziniert mich. Deshalb glaube ich, ist es sehr wichtig, außer der Pflege der traditionellen Werke auch Stellung zu den Fragen und Problemen der Menschen von heute und morgen zu beziehen.«<sup>501</sup> Sie wolle in dieser Perspektive des modernen Künstlerhabitus neue Wege in »der szenischen wie der Bewegungssprache« suchen.

Das Ausdrucksmedium für die Antworten blieb der Körper, dessen Glieder und einzelne Teile. An der aus dem Ausdruckswillen und der Sprache ihres Inneren gestalteten Bewegung arbeitete sie mit der Professionalität einer in Jahrzehnten gewachsenen Tanzerfahrung. »Das Gefühl« blieb der Treibsatz aller choreografischen Anstrengungen. Es speiste die Energie ihres eigenen Tanzes und stiftete eine Gemeinschaft mit ihren Tänzern bei der Erarbeitung eines Stücks.

Im Arbeitsprozess sammelte die Choreografin kulturelles Material aus dem Gefühlsausdruck der Individuen zu Collagen. Ihre Stücke haben daher keine geschlossene Narration. Sie sind Folgen von aneinandergehängten Motiven, Themen und Tanzfragmenten, die in erheblichem Maße von der Individualität der Tänzer gestaltet und im Ausdruckswillen variiert werden. Daher gab es selten fertige Choreografien, sondern eine nicht endende Suche nach dem befriedigenden Ausdruck im