

# BEUYS

JOSEPH BEUYS

Denken. Handeln. Vermitteln.

Think. Act. Convey.

4. 3. – 13. 6. 2021

Begleittexte zur Ausstellung Accompanying texts to the exhibition

belvedere  
21

## BEUYS UND DIE ÖKOLOGIE

Lange bevor Joseph Beuys anlässlich seiner letzten documenta-Teilnahme 1982 lieber im Stadtraum von Kassel Bäume pflanzen als im Museumsgebäude Kunstwerke im herkömmlichen Sinn präsentieren wollte, interessierte sich der Künstler für den Gesamtzusammenhang aller Lebensformen. So fand er etwa Inspiration bei Naturreligionen oder im Tierreich, wofür beispielhaft die Hasen oder die Hirsche früher Zeichnungen, performative Handlungen mit Ritualcharakter oder auch die Arbeit *Honigpumpe am Arbeitsplatz* stehen.

Rund um die sozialen Bewegungen und die Studentenproteste um 1968 erwachte auch in der breiten Bevölkerung das Bewusstsein für ökologische Fragestellungen. Der bedingungslose Fortschrittsglaube der Nachkriegsgesellschaft kam langsam, aber sicher zu seinem Ende, als die Folgen eines stetigen Anstiegs von Konsum, Produktion und Mobilität immer deutlicher und damit einhergehende Probleme wie Umweltverschmutzung und Artensterben erkannt wurden. Mit der internationalen Ölpreiskrise 1974 entstanden Diskussionen um alternative Energiequellen und einen nachhaltigeren Umgang mit Ressourcen. In Österreich waren die durch Proteste verhinderte Inbetriebnahme des Atomkraftwerks Zwentendorf und die Besetzung der Hainburger Au wichtige Momente für die Etablierung einer Ökologiebewegung, für die der Baum zu einem Symbol wurde und aus der auch die Partei Die Grünen hervorging.

„Das Entscheidende zur Lösung für jede Art von Zukunftsfragen ist die Frage nach dem menschlichen Kapital, das heißt nach der Fähigkeit des Menschen, Lösungen zu initiieren und damit Verantwortung für die Zukunft des Planeten Erde zu übernehmen“, war Beuys von der Handlungsmacht von Kunst überzeugt. Seine als Soziale Plastik konzipierte Arbeit *7000 Eichen* kann uns heute, da Klimawandel und Erderwärmung reale Bedrohungen darstellen, als lebendes Beispiel dafür gelten, wie durch eine kollektive Anstrengung eine auf Erneuerung gerichtete Kunst tatsächlich auf das Leben einwirkt.

## BEUYS UND DIE POLITIK

Für Joseph Beuys war Kunst eng mit Konzepten von Politik und Bildung verknüpft. Als Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf engagierte er sich in den 1960er- und 1970er-Jahren in der Studentenpolitik. Er setzte sich für einen freien Universitätszugang ein und veranstaltete öffentliche Gesprächsrunden – die sogenannten „Ringgespräche“ –, in denen Theorien entworfen und diskutiert wurden. 1967 gründete er die *Erste Deutsche Studentenpartei*, wenig später umbenannt in *Fluxus Zone West*, die er selbst zu seinem größten Kunstwerk ernannte. 1971 folgte die Gründung der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, 1973 die der *Free International University* (Freie Internationale Hochschule). 1979 kandidierte Beuys in der Partei der Grünen für das Europaparlament, 1980 für den Deutschen Bundestag.

Auch in Wien zeigte sich Beuys im politischen Umfeld, diskutierte 1983 an der Hochschule für angewandte Kunst mit den Politikern Josef Cap (SPÖ) und Erhard Busek (ÖVP) und traf im selben Jahr den damaligen Bundeskanzler Bruno Kreisky (SPÖ). Mit ihm sprach er über seine Idee eines Forschungsinstituts für Kunst und Gesellschaftsgestaltung als *Freies Außenpolitisches Amt* abseits der offiziellen Politik. Das Projekt wurde jedoch nie umgesetzt.

Kritisch sah Beuys die gegenwärtige Politik als Komplizenschaft zwischen Staat und Finanzwirtschaft, die er durch seine Vision des Gestaltungsbegriffs ersetzen wollte: Durch die Kunst sollte die Gesellschaft demokratisiert werden. Er war davon überzeugt, dass es für eine tiefgreifende Veränderung unseres Zusammenlebens die Initiative aller Menschen benötigt. Solange eine Mehrheit sich gegen eine Minderheit durchsetzt, können „verhärtete Strukturen“ nicht aufgebrochen werden. Damit rückte er sein Konzept der Sozialen Plastik in das Zentrum der Gesellschaft, an der alle Menschen gestaltend mitwirken.

## BEUYS UND DIE GESELLSCHAFT

Ab den 1970er-Jahren traten politische und gesellschaftliche Ziele in Joseph Beuys' künstlerischer Praxis immer stärker in den Vordergrund. Er begann, die traditionelle Auffassung eines Kunstwerks zunehmend infrage zu stellen, und umriss mit dem Begriff der Sozialen Plastik seine Vorstellungen einer gesellschaftsverändernden Kunst. Nicht auf ein abgeschlossenes Objekt beschränkt, schließt diese das kreative Denken und Handeln des Menschen mit ein. In der Kunst wird mit dem Begriff Plastik eine dreidimensionale Figur bezeichnet, die geformt werden kann. Beuys erweiterte den gewohnten physischen Aspekt um eine geistige, nicht greifbare, aber ebenso formbare Komponente. Für ihn war die Gesellschaft eine Soziale Plastik, die durch das Wirken ihrer Mitglieder geformt wird – das soziale Wesen Mensch als Teil des plastischen Prozesses.

Mit seiner viel zitierten Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“ plädierte Beuys dafür, alle Formen der Kreativität als Kunst aufzufassen, und verdeutlichte seine Idee, wonach jeder Mensch kreative Potenziale habe, die es zu entdecken und dann im Sinne des Gemeinwohls einzusetzen gelte. Gemeint ist damit nicht, dass jeder Mensch Maler\_in, Bildhauer\_in oder Musiker\_in sei. Aber jeder Mensch verfügt nach Beuys über die Kreativität und das Vermögen, sich gestaltend an der Gesellschaft zu beteiligen. Durch die Erweiterung des Kunstbegriffs um die soziale Komponente des Menschen erklärte Beuys das menschliche Handeln zum kreativen Akt. Er sprach hier vom sozialen Organismus und hielt fest, dass jeder Mensch „zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus“ werden solle. Diese zukünftige Gesellschaftsordnung bezeichnete er ausdrücklich als „Gesamtkunstwerk“.

„Nicht einige wenige sind berufen, sondern alle.“

## BEUYS UND DIE WISSENSCHAFT

Schon als Jugendlicher interessierte sich Joseph Beuys für Naturwissenschaften, besonders Physik, Chemie und Zoologie – eine Zuwendung, die ihn auch später in seiner künstlerischen Arbeit begleiten sollte. Doch anstatt ein naturwissenschaftliches Fach zu belegen, schrieb er sich 1946 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf ein und studierte dort bis 1953 Bildhauerei bei Ewald Mataré, dessen Werk vor allem von Tierskulpturen bestimmt ist. Protagonisten aus dem Tierreich finden sich auch in den Arbeiten von Beuys, von frühen Zeichnungen über viel diskutierte Performances bis hin zu Aktionen wie *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, die auf das ausgeklügelte Kreislaufsystem in einem Bienenstock Bezug nimmt.

Beuys'sche Environments erinnern mitunter an Laborsituationen. Sie sind präzise Versuchsanordnungen, die einer inneren Logik folgen. Mit Kreide auf den Boden oder auf eine Tafel notierte Formeln ergänzen immer wieder seine Räume. Beuys haderte jedoch mit dem verbindlichen Duktus der Wissenschaftstheorie und fand Inspiration in der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners, die in der Kunst ein enormes Veränderungspotenzial in Richtung humanitärer Gesellschaft sieht. Beuys teilte Steiners Überzeugung und wollte zugleich in seiner Rolle als Künstler aus dem Kunstsystem ausbrechen. Mit seinem Begriff der Sozialen Plastik, die durch ein kollektives Miteinander entsteht, wollte er die Gesellschaft durch die Kunst verändern und verbessern. Er begann, Kunst wie Wissenschaft zu denken: Im tätigen Denken des Menschen ist schon ein Wille vorhanden, den Beuys durch seine Aktionen zu aktivieren versuchte. Seine Kunst verstand er als Labor, in dem er seine Vorstellungen erforschte, um sie dann als Methodik in die Gesellschaft zu überführen. Sein Ziel: das Leben für alle Wesen im großen Ökosystem fairer zu gestalten.

„Die Welt ist voller Rätsel, für diese Rätsel aber ist der Mensch die Lösung.“

## BEUYS UND DAS DENKEN

Der Gedanke war für Joseph Beuys das erste Produkt menschlicher Kreativität; das Denken ein plastischer Prozess, der form- und gestaltbar ist. Beuys trat für eine Radikalität im Denken ein, was oft missverstanden wurde. Mit seinen Aktionen versuchte er, ein Handeln auszulösen, aus dem etwas Neues, Besseres entsteht.

Statt nur den reinen Intellekt zu bedienen, glaubte der Künstler vielmehr an eine intuitivere Ebene des Sicheinlassens, um über Emotionen und Empathie und nicht über rationale Logik zur Erkenntnis und danach zum Tun zu kommen. „Ich denke sowieso mit dem Knie“, meinte Beuys einmal und bezog sich damit auf Rudolf Steiner, den Begründer der Anthroposophie, einer weltanschaulichen Lehre, die Beuys wichtige Impulse lieferte. Der Philosoph und spirituelle Lehrer Steiner forderte einen ganzheitlichen Blick auf den Menschen und seine Umwelt. Manches erscheint uns heute, vor dem Hintergrund von Verschwörungstheorien und wissenschaftsfeindlichen Tendenzen, gefährlich esoterisch und irrational. Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner fällt jedoch in eine von Profitmaximierung und Rationalisierung geprägte Zeit, in der die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs noch nicht verarbeitet war, der Kalte Krieg und atomare Bedrohungen sowie zahlreiche militärische Konflikte das Weltgeschehen bestimmten. Das rein logische Denken in Wissenschaft, Wirtschaft und Politik hatte für Beuys zu einer starren, materialistischen Gesellschaftsstruktur geführt. Mit seiner Kunst wollte er Alternativen aufzeigen. Beuys sah in jedem Menschen das Potenzial, aus seinen Möglichkeiten heraus Einfluss auf den Lauf der Dinge zu nehmen. Mit seiner Arbeit wollte er vermitteln, wie ein Weg vom Denken zum Handeln führen könnte.

## BASISRAUM NASSE WÄSCHE, 1979

Joseph Beuys reflektierte in seinem künstlerischen Schaffen oft den Ort, an dem er tätig wurde. Den Ausgangspunkt für die Installation *Basisraum Nasse Wäsche* bildete 1979 die Diskussion rund um die geplante Nutzung des barocken Palais Liechtenstein als Erweiterung des Museums moderner Kunst in Wien – zusätzlich zum bestehenden 20er Haus. Im Zentrum stand dabei die Frage, ob sich zeitgenössische Kunst in einem historischen Ambiente präsentieren lässt. Beuys wurde zu der Zeit als Professor für Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst gehandelt, eine Einladung, die er noch im selben Jahr ausschlug. Der Künstler äußerte sich schockiert über das Vorhaben, das Palais temporär als Museum für moderne Kunst vorzusehen, und empfahl für die Räume eine permanente Präsentation nasser Wäsche: eine fast angriffslustige Reaktion auf die herrschaftlichen Prunkräume und das damit verknüpfte überholte Weltbild.

Ein paar Monate später realisierte Beuys mit Oswald Oberhuber eine Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan in Wien unter dem Titel *Kunst ist, wenn man trotzdem lacht*. Kernstück war die Installation *Basisraum Nasse Wäsche* als Referenz auf Notwendigkeiten der Hausarbeit und chemische Prozesse wie die Umwandlung von Fett in Seife durch basische Lauge. *Basisraum Nasse Wäsche* blieb Beuys' einzige skulpturale Arbeit für Wien. Während der Aufbauarbeiten wurden Rinnen aufgestellt, die das tropfende Wasser sammeln und so den Galerieboden schützen sollten – eine dem Setting geschuldete notwendige Ergänzung. Heutige Präsentationen von Beuys' Arbeiten stellen immer Relikte der vorangegangenen Aktionen dar. Ein Stuhl und die Tische, einer davon mit Kreide beschrieben, deuten eine Arbeitsatmosphäre an. Beuys strebte stets danach, durch die Kunst Denkprozesse zu initiieren. Ein Ziel, das er durch Aktionen und öffentliche Gespräche – auch in der Galerie nächst St. Stephan – untermauerte.

## HONIGPUMPE AM ARBEITSPLATZ, 1977

1977 zeigte Joseph Beuys auf der internationalen Großausstellung documenta 6 in Kassel seine Arbeit *Honigpumpe am Arbeitsplatz*. Die Installation bildete ein geschlossenes Kreislaufsystem: Eine elektrische Lebensmittelpumpe beförderte 150 kg Honig durch transparente Kunststoffschläuche über zwei Stockwerke 18 Meter in die Höhe und von dort wieder zurück zum Ausgangspunkt – einem Edelstahlkessel. Neben dem technischen Apparat standen zwei Elektromotoren, die eine Kupferwelle in 100 kg Margarine rotieren ließen. In einem angrenzenden Raum richtete Beuys ein temporäres Büro der von ihm gegründeten *Free International University* ein, in dem er an den einhundert Tagen der Ausstellung mit den Besucher\_innen diskutierte. Gegründet, nachdem er 1972 seine Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf aufgrund von Protestaktionen gegen die Politik der Akademie verloren hatte, vermittelte die FIU an temporären Orten Beuys' Idee, allen Menschen die Möglichkeit zur kreativen Teilhabe zu geben. Eine Schlauchleitung der Honigpumpe an der Decke des Raums integrierte das Diskussionsforum in den zirkulierenden Honigkreislauf. „Mit der *Honigpumpe [am Arbeitsplatz]* drücke ich aus, dass die Free International University gleichsam im Blutkreislauf der Gesellschaft arbeitet.“

Für Beuys wurde seine Installation erst durch die Menschen im Raum vollständig. Sie ist als eine explizit kommunikative Arbeit zu verstehen, die ihren Fokus nicht auf ein materielles Objekt, sondern auf einen Prozess lenkt. Heute prägt agiles und interdisziplinäres Arbeiten viele Unternehmenskulturen. Für in Beuys' Zeit übliche fachspezifische Bildungsstrategien war dieser Ansatz geradezu revolutionär.



## EURASIENSTAB 82 MIN FLUXORUM ORGANUM, 1967

Die Aktion *EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum* wurde 1967 in der Galerie nächst St. Stephan in Wien uraufgeführt. Begleitet von der auf Tonband aufgezeichneten Orgelmusik des Komponisten Henning Christiansen folgte Beuys' Performance einem bestimmten Handlungsablauf: Aus Margarineblöcken formte er eine Fettecke. Zwischen Boden und Decke spannte er aus vier mit Filz bezogenen Winkelbrettern einen kleineren Raum innerhalb der Galerie auf. Und unter großen Anstrengungen durchmaß er mit einem mehr als drei Meter langen, rund 50 kg schweren gebogenen Rundstab aus massivem Kupfer den Raum. Er stemmte diesen „Eurasienstab“ entlang der Filzwinkel in die Höhe, brachte ihn zur Fettecke, wies mit ihm in alle vier Himmelsrichtungen und bewegte sich von Ost nach West.

Stäbe unterstützen in zahlreichen religiösen oder rituellen Handlungen Prozesse der Verwandlung und bringen verschiedene Sphären miteinander in Kommunikation. Auch der „Eurasienstab“ fungierte als verbindendes Element in einem Prozess, der auf Ausgleich ausgerichtet war. Unter dem Namen *Eurasia*, dem utopischen Denkmodell eines grenzenlosen, transnationalen, ja transkontinentalen Territoriums, hatte Beuys einige Monate zuvor die Gründung der *Ersten Deutschen Studentenpartei* an der Düsseldorfer Akademie verkündet. Er schloss damit an Vorstellungen von Rudolf Steiner an, der einander entgegengesetzte Kräfte und Mentalitäten von „Ost“ und „West“ zu einem harmonischen, sich wechselseitig inspirierenden Ganzen verbunden sehen wollte.

Wien als Austragungsort dieser Aktion scheint Beuys bewusst gewählt zu haben. Nur wenige Kilometer entfernt verlief damals der Eiserne Vorhang, in dem die Idee eines geteilten Europas zur Zeit des Kalten Krieges ihre reale Entsprechung fand. Dessen Fall und die nach 1989 folgenden Demokratisierungsprozesse sollte Beuys nicht mehr erleben.

## HIRSCHDENKMÄLER, 1958–85

Die Installation *Hirschdenkmäler* umfasst mehrere im Raum arrangierte skulpturale Arbeiten. Das Objekt *Hirsch* besteht aus einem alten Bügelbrett, das auf Brettern und Blöcken aus Ebenholz zu liegen kommt. Rund um diese Figur sind 35 *Urtiere* gruppiert: archaisch anmutende, aus Ton modellierte Gebilde, in deren Form jeweils ein Werkzeug integriert ist. Aus einem dreirädrigen Karren und einer Spitzhacke ist das Objekt *Ziege* aufgebaut. *Boothia Felix* präsentiert auf einem metallenen Dreibein eine Art Querschnitt einer Bodenprobe – Erdmaterial, Wurzeln und Tonscherben –, auf der ein Kompass positioniert ist. Ein Lehmofen und der Bronzeabguss eines Tisches vervollständigen das Ensemble.

1982 brachte Beuys die einzelnen Elemente im Rahmen der Ausstellung *Zeitgeist* im Martin-Gropius-Bau unweit der Berliner Mauer erstmals zusammen. Grundidee für das Setting war ein Versammlungsort, an dem elementare Materialien, Animalisches sowie Spuren menschlicher Zivilisation, Werkzeuge für Ackerbau, Kultivierung, Landvermessung und Landnahme, zusammentreffen.

Die bedrohliche Grundstimmung der Installation, die nur wenige Jahre vor der Explosion des Atomkraftwerks Tschernobyl konzipiert wurde, steht deutlich in Zusammenhang mit realen Ängsten der frühen 1980er-Jahre: Von Profitgier angetriebene Waldrodungen und der Zusammenbruch ganzer Ökosysteme wie auch die Debatte um die Stationierung neuer atomarer Langstreckenwaffen im damaligen Westeuropa in der letzten Phase des Kalten Krieges bestimmten den öffentlichen Diskurs.

„Der Hirsch erscheint in Zeiten des Leids und der Gefahr“, meinte Beuys einmal über das für diese Installation zentrale Tier.

In seinen Arbeiten gab er immer wieder Anstöße, auf die Umwelt Einfluss zu nehmen, sich mit ihr zu verständigen oder zu versöhnen.

## 7000 EICHEN (7000 OAKS), 1982

Anlässlich der documenta 7 konzipierte Beuys 1982 eine partizipative Arbeit im Außenraum, die das Stadtbild von Kassel nachhaltig prägen sollte. Sein Fokus lag nunmehr ganz auf ökologischen Projekten: *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* lautet der Untertitel der prozesshaften, wachsenden Aktion. Beuys ließ vor dem Museumsgebäude Fridericianum 7000 Basaltstelen arrangieren. Jede\_r, die\_der 500 DM (rund 260 Euro) zahlte, ermöglichte, einen der Steinblöcke wieder in die Erde zu vergraben, zusammen mit einem Eichenbäumchen. Erst 1987, eineinhalb Jahre nach Beuys' Tod, wurde der letzte Baum in Kassel gepflanzt. Das Projekt zählt zu den erfolgreichsten Langzeitkunstprojekten überhaupt. Im Rahmen eines Wienaufenthalts 1983 plante Beuys bereits „Baumbüros“, um für dieses Projekt weitere Bäume setzen zu lassen. So dachte er etwa über die Bewaldung des heutigen MuseumsQuartiers nach.

On the occasion of the documenta 7, Beuys conceived an outdoor participatory work in 1982 that was meant to permanently shape the urban image of Kassel. From this time on, his focus was entirely on ecological projects: *City forestation instead of city administration* was the subtitle of the process-based, growing action. Beuys had 7,000 basalt stones arranged in front of the Fridericianum. Everyone who paid 500 German marks (about 260 euros) enabled the reburial of a stone in the earth together with an oak seedling. It was not until 1987, a year and a half after Beuys's death, that the last tree was planted in Kassel. The project is among the most successful long-term art projects of all times. During a stay in Vienna in 1983, Beuys was already planning “tree offices” in order to have more trees planted for this project. For example, he contemplated the forestation of what is now the MuseumsQuartier.

## A POLITICAL PARTY FOR ANIMALS!, 1974

In seiner Zeit als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf war Beuys stark in die sozialen und studentischen Bewegungen involviert. 1967 gründete er die *Erste Deutsche Studentenpartei*, von der er meinte, sie sei „die größte Partei der Welt, aber die meisten Mitglieder sind Tiere“. Die Notwendigkeit einer internationalen Umweltpolitik, von ökologischen Schwerpunktsetzungen oder gar von Tierschutzgesetzen war noch nicht im öffentlichen Bewusstsein verankert, als Beuys den Anspruch auf ein eigenes Rechtssystem für alle Lebewesen formulierte. In mehreren Arbeiten auf Papier, Aktionen oder Installationen griff er dabei auf Tiergestalten oder -metaphern zurück, um, ähnlich wie in Fabeln, anhand konkreter Figuren politische Forderungen zu transportieren. Das Tier galt ihm als höher entwickelt, weil es noch intuitive Intelligenz besitzt.

During his time as professor at the Düsseldorf Art Academy, Beuys was heavily involved in social and student movements. In 1967 he founded the *First German Student Party*, which he said was “the world’s largest party, but most of its members are animals.” When Beuys formulated the demand for a separate legal system for all living beings, the need for international environmental policies, ecological issues, or even animal protection laws was not yet anchored in public awareness. In several works on paper, actions, and installations, he relied on animal shapes or metaphors, like in fables, to convey political demands on the basis of concrete characters. He considered the animal to be more highly developed as it still possessed intuitive intelligence.

## AUFRUF ZUR ALTERNATIVE (APPEAL FOR ALTERNATIVES), 1979

„Aufruf zur Alternative“ lautet der Titel eines von der *Free International University* (Freien Internationalen Hochschule) verfassten doppelseitigen Manifests, das von Beuys am 23. Dezember 1978 in der *Frankfurter Rundschau* veröffentlicht wurde. Darin beschrieb er die Welt in einer Krisensituation. In seinem Aufruf schlug er daher neue Modelle für Arbeit, Produktion und Finanzsystem vor. Das Manifest erschien während der Bemühungen Oswald Oberhubers, Beuys nach Wien an die Hochschule für angewandte Kunst zu holen. Die von Beuys gegründete FIU vermittelte im Rahmen ihrer Tätigkeiten seine Überlegungen zu einer Idealgesellschaft. Seine Vision des dritten Weges, einer Gesellschaft, die sich durch den Menschen verändert, ist heute aktueller denn je. Auch uns treibt die damit verknüpfte Frage an: Wie wollen wir zukünftig leben?

“Aufruf zur Alternative” (Appeal for Alternatives) is a two-page manifesto written by the *Free International University* (FIU), which Beuys published on December 23, 1978 in the *Frankfurter Rundschau*. In it, he described the world in crisis. In his appeal, he therefore proposed new models for work, production, and the financial system. The manifesto appeared during the effort by Oswald Oberhuber to bring Beuys to Vienna for the University of Applied Arts. Through its activities, the FIU, which Beuys founded, mediated his thoughts on an ideal society. His vision of the third path, a society that transforms through the people, is more relevant today than ever. We, too, are driven by the question associated with that: how do we want to live in the future?

## FILZANZUG (FELT SUIT), 1970

Von 1965 bis 1986 ließ Joseph Beuys mehr als fünfhundert sogenannte Multiples produzieren – künstlerische Arbeiten in hoher Stückzahl zu erschwinglichen Preisen, die seine Ideen und Prinzipien auch außerhalb der Kunstwelt an ein breiteres Publikum vermitteln sollten. Dieses Objekt kam in einer Auflage von einhundert Stück um 1 200 DM (rund 620 Euro) auf den Markt. Es handelt sich dabei um einen klassischen Herrenanzug, geschneidert aus dem für Beuys so wichtigen Material Filz. In der Herzgegend ist das Wort „Hauptstrom“ aufgestempelt. Filz isoliert gegen Kälte von außen und bewahrt die (über-)lebenswichtige Wärme von innen. Bei einer Performance 1971 an der Kunstakademie Düsseldorf, die die Schrecken des Vietnamkriegs thematisierte, zeigte sich Beuys selbst in einen schützenden Filzanzug gehüllt. „Was soll Kunst denn wert sein, wenn sie nicht Kriege verhindern kann?“, formulierte er seine Hoffnung.

From 1965 to 1986 Joseph Beuys had more than 500 so-called “multiples” produced—artistic works in high quantities at reasonable prices, which were meant to convey his ideas and principles beyond the artworld to a broader public. This object was put on the market in an edition of 100 pieces for 1,200 German marks (about 620 euros). It is a classic men’s suit tailored from felt, a material so important to Beuys. Stamped in the area of the heart is the word “Hauptstrom” (mainstream). Felt insulates outwardly against the cold and inwardly preserves the warmth, so vital for life and survival. At a performance in 1971 at the Düsseldorf Art Academy which thematized the horrors of the Vietnam War, Beuys appeared swathed in a protective felt suit. “What is art worth, then, if it can’t prevent war?” is how he formulated his hope.

## FLUXUSTEXTE (FLUXUS TEXTS), 1968

Fluxus ist eine Kunstbewegung, die um 1960 in Europa und den USA entstand. Der Begriff leitet sich vom lateinischen Wort „fließen“ ab. Die Bewegung richtete sich gegen ein Konzept von Hochkunst, das nur für eine auserwählte Gruppe von Menschen zugänglich ist, und verfolgte das Ziel, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen. Beuys teilte mit der Fluxus-Bewegung den Wunsch nach einer gesellschaftsrelevanten, nicht elitären Kunst und das Bestreben, den Kunstmarkt mit günstig und in Serie produzierten Arbeiten, sogenannten Multiples, zu unterlaufen. Selbst von einem dynamischen und prozesshaften Arbeiten fasziniert brachte Beuys auch in seinen *Fluxustexten* das Fließen von Energien zum Ausdruck.

Fluxus is an art movement that arose in Europe and the U.S. around 1960. The term is derived from the Latin word for flow. The movement was directed against a concept of high art accessible only for a select group of people and pursued the goal of dissolving the borders between art and life. Beuys shared with the Fluxus movement the desire for a socially relevant, non-elitist art and the attempt to undermine the art market with inexpensive works produced in series, so-called multiples. Fascinated by dynamic and process-based work, Beuys also conveyed the flow of energies in his *Fluxus texts*.

## GIB MIR HONIG (GIVE ME HONEY), 1979

Honig zählt zu jenen Materialien, die Joseph Beuys als Träger geistiger Wärme, als Form von Energie auffasste. Neben der lebenspendenden Funktion – bei Honig die Zufuhr als Nahrungsmittel – ist bei Beuys die symbolische Zuschreibung wichtig. Fasziniert von Energieströmen sah er den Honig als Speicher und Überträger menschlicher Liebe an. Dessen Verteilung in alle Richtungen sollte zu einer gleichberechtigten und humanen Gestaltung der Gesellschaft verhelfen. Für Beuys waren Tiere, insbesondere die Bienen in ihrem sozialen Gefüge, Inspirationsquellen und Vorbilder für den Menschen. *Gib mir Honig* also als Leitspruch für integratives Handeln, um Gegensätze aufzulösen und das rationale Denken durch Intuition zu überwinden.

Honey is one of the materials that Joseph Beuys understood as a carrier of spiritual warmth, as a form of energy. In addition to its life-giving function—honey as food—its symbolic attribution was also important for Beuys. Fascinated by energy flows, he considered honey to be a storehouse and conveyor of human love. Its distribution in all directions should help in a more just and humane configuration of society. For Beuys, animals, especially bees in their social structure, were sources of inspiration and role models for humans. Thus *Give Me Honey* serves as a stated maxim for inclusive action to dissolve antagonisms and overcome rational thinking through intuition.



## I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME, 1974

In New York, *dem* Finanzplatz westlicher Industrienationen, verbrachte Beuys drei Tage in einem Galerieraum mit einem Kojoten, dem heiligen Tier der First Nations. Der Kojote konnte sich frei bewegen, umkreiste Beuys, zerrte an der Filzdecke, in die sich der Künstler wickelte, inspizierte seinen metallenen Krummstab, zog sich wieder zurück und urinierte auf einen Stapel von Ausgaben des *Wall Street Journal*, die als Requisiten bereitlagen. Durch ein Gitter abgetrennt konnte das Publikum die stumme Performance beobachten, in der Mensch und Tier aufeinandertrafen. Verhandelte Beuys traditionelle Riten oder aktuelle Begehrlichkeiten? Wollte er aufrütteln? Wollte er versöhnen? Am Ende der Aktion ließ er sich, ganz in Filz gehüllt, auf einer Trage zurück zum Flughafen bringen, ohne ein weiteres Wort zu sagen oder außerhalb der Galerie amerikanischen Boden zu betreten.

In New York, *the* financial site of Western industrial nations, Beuys spent three days in a gallery space with a coyote, the holy animal of the First Nations. The coyote was able to move freely and circled around Beuys, tore at the felt blanket that the artist was wrapped in, inspected his metal crozier, drew back, and urinated on a pile of *Wall Street Journal* editions lying there as a prop. Separated by a grate, the audience could observe the performance in which human and animal met. Was Beuys dealing with traditional rituals or contemporary desires? Did he want to arouse or reconcile? At the end of the action, he had himself carried back to the airport on a stretcher, wrapped entirely in felt, without saying a further word or having stepped outside of the gallery onto American soil.

## INTUITION, 1968

Eine einfache Box aus Fichtenholz, eine subtile Bleistiftarbeit und eine starke Botschaft: Mit einer Auflage von rund zwölftausend Stück ist diese Arbeit das meistverbreitete Multiple von Beuys. Auf den Boden der Kiste hat er handschriftlich das Wort „Intuition“ notiert. Darunter verlaufen zwei waagrechte Linien. Die obere, kürzere Linie wird links und rechts von zwei Strichen begrenzt und symbolisiert die Ratio. Die untere ist zu einer Seite hin offen und steht für die Intuition. Intuition ist ein wesentlicher Begriff in Beuys' Werk. In mehreren Arbeiten sprach er diese „höhere Form des Denkens“ an – eine andere Methode des Erkenntnisgewinns, die über die Ratio oder den Intellekt hinausgeht. Die Objekte waren für nur 8 DM (rund 4 Euro) via Versandhandel erhältlich. Beuys überließ es dabei der Kreativität jeder\_s Einzelnen, die leere Kiste – intuitiv – mit Inhalt und Sinn zu befüllen.

A simple spruce box, subtle pencil work, and a strong message: with an edition of roughly 12,000 pieces, this work is Beuys's most widely distributed multiple. On the floor of the box, he handwrote the word “intuition.” Two lines run horizontally below it. The upper, shorter line is bordered to the left and right by two strokes and symbolizes rational logic. The lower line is open on one side and stands for intuition. Intuition is a fundamental concept in Beuys's work. In several works he addressed this “higher form of thinking”—a different method of acquiring knowledge that goes beyond rational logic and the intellect. The objects could be purchased via mail-order for a mere eight German marks (about four euros) each. Beuys left it to the creativity of each individual to fill the empty box with content and meaning.

## IPHIGENIE / TITUS ANDRONICUS, 1969

Im Rahmen eines experimentellen Theaterfestivals in Frankfurt brachte Beuys 1969 eine Performance zur Aufführung, die beim Publikum größtenteils auf Unverständnis stieß. Sein Bühnenpartner war dabei ein prächtiger Schimmel, der auf einer Eisenplatte stehend friedlich Heu fraß. Aus dem Off rezitierten die Dramaturgen Claus Peymann und Wolfgang Wiens Textpassagen aus den Theaterstücken *Iphigenie auf Tauris* von Goethe und *Titus Andronicus* von Shakespeare. In einen weißen Luchsmantel gekleidet sprach Beuys einzelne Stellen nach und artikulierte unverständliche Laute, nahm Fettklumpen in den Mund, spuckte sie wieder aus und schlug metallene Konzertbecken zusammen. In der Überlagerung von menschlichen Handlungen und animalischem Verhalten reflektierte Beuys in dieser Aktion nicht nur Ausdrucksmöglichkeiten von Theater, sondern auch das Wesen von Sprache, die er als formbares Material begriff. Kehlkopfplaute, also die Basis von menschlicher Artikulation, stehen für den Beginn jeglicher Sprache.

In the context of an experimental theater festival in Frankfurt, Beuys staged his performance in 1969, which for the most part, met with incomprehension from the part of the audience. His stage partner was a magnificent white horse that stood on a sheet of iron and peacefully ate hay. From off-stage, the dramaturgists Claus Peymann and Wolfgang Wiens recited text passages from the plays *Iphigenia on Tauris* by Goethe and *Titus Andronicus* by Shakespeare. Dressed in a white lynx coat, Beuys repeated individual passages or articulated sounds that were hard to understand, took lumps of fat in his mouth and spat them out again, or clashed metal concert cymbals together. With the superimposition of human actions and animal behavior, Beuys reflected in this action not only the expressive possibilities of theater, but also the essence of language, which he understood as a malleable material. Laryngeal sounds, the basis of human sounds, represent the start of every language.

## KATALOG (CATALOGUE) MUSEUM MÖNCHENGLADBACH, 1967

Das Städtische Museum in Mönchengladbach zeigte im Jahr 1967 die erste umfassende Museumsausstellung von Joseph Beuys. Die Eröffnung fand kurz nach Beuys' Aktion *Eurasienstab 82 min fluxorum organum* in Wien statt. Otto Mauer hielt die Eröffnungsrede. Da kein kostenaufwändiger Katalog produziert werden konnte, entwarf Beuys eine einfache Kartonbox, die er mit Begleitmaterialien zur Ausstellung füllte. Auf das darin enthaltene Stück Filz ist sein Name und ein rotbraunes Kreuz gestempelt. Das Kreuz als ausgleichendes Moment und Symbol für Vereinigung verdeutlicht Beuys' Vision, Kunst als Mittel zur Heilung anzusehen. Der Katalog erschien in einer Auflage von 333 Stück. Bei jedem Kauf wurde ein eigenständiges kleines Werk von Beuys, ebenjenes Filzstück, miterworben.

The municipal museum in Mönchengladbach showed the first comprehensive exhibition of Joseph Beuys in 1967. The opening took place shortly after Beuys's action *Eurasienstab (Eurasia Staff)* in Vienna. Otto Mauer held the opening talk. Since no expensive catalogue could be produced, Beuys designed a simple cardboard box that he filled with material accompanying the exhibition. The piece of felt also found in it was stamped with his name and a reddish-brown cross. The cross, as a balancing moment and symbol of unification, illustrates Beuys's vision wherein art is seen as a means of healing. The catalogue appeared in an edition of 333 pieces. With every purchase, a small work by Beuys in the form of the felt piece was also acquired.

## LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI, 1971

Annähernd lebensgroß und mit forschem Schritt kommt Beuys in seiner „Künstleruniform“ bestehend aus Hut, Anglerweste, Jeans und Lederstiefeln auf uns zu. Am unteren Bildrand ist ein handschriftlicher Spruch zu lesen: *La Rivoluzione siamo Noi* (Die Revolution sind wir) – eine prägnante Parole und ein Appell an jede\_n Einzelne\_n. Das Foto entstand im Vorfeld einer Ausstellung in Italien, bei der Beuys die Idee seiner *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* diskutierte. Zentral dafür war ein neues Denken, eine Neuorganisation von Wirtschaft, Politik und Gesellschaft. „Nur Kunst kann das Leben verändern“, war Beuys von der revolutionären Kraft künstlerischer Arbeit überzeugt. Wie kaum ein zweites Werk transportiert die an Film- oder Wahlplakate erinnernde Arbeit klischeehafte Bilder von Beuys: der Künstler als Aktivist, Visionär und Ikone.

A nearly life-size Beuys briskly approaches us in his “artist’s uniform” of hat, fishing vest, jeans, and leather boots. A handwritten saying is visible on the lower edge of the image: *La Rivoluzione siamo Noi* (We are the revolution)—a concise slogan and an appeal to every single individual. The photo was created in the run-up to an exhibition in Italy, at which Beuys discussed his ideas of an *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (*Organization for Direct Democracy through Referendum*). Key in this was a new way of thinking, a reorganization of economy, politics, and society. Beuys was convinced of the revolutionary power of artistic work: “Only art can change life.” Like almost no other work, the piece, reminiscent of a film or election poster, transmits clichéd images of Beuys: the artist as activist, visionary, and icon.

## SCHLITTEN (SLED), 1969

„Dort, wo eine Katastrophe geschieht [...], wird man vielleicht nur mit gleitartigen Instrumenten an den Verunglückten herankommen können [...]. Man wird wieder zu primitiven Mitteln greifen müssen in der Not“, kommentierte Beuys einmal die Rolle des Schlittens, der in mehreren seiner Arbeiten auftaucht. Das traditionelle Fortbewegungsmittel stellt auch ein zentrales Element der von Beuys verbreiteten, mittlerweile widerlegten Legende dar, wonach er im Zweiten Weltkrieg, schwer verwundet nach einem Flugzeugabsturz über der Krim, von einer Gruppe Tartaren mit einem Schlitten von der Unglücksstelle geborgen worden sei, den Körper zur Heilung mit Fett eingerieben und in Filz gewickelt. Mit einer Filzdecke, einem Stück Fett und einer Stablampe hat er auch dieses Multiple ausgestattet – eine Art Handreichung des Künstlers für Notlagen aller Art, die den Schlitten als Metapher für Tiere oder Gehilfen des Menschen lesbar macht.

“There, where a catastrophe has taken place [...], the wounded might only be reachable with this kind of instrument [...]. In a state of emergency, one has to reach back to primitive means,” Beuys once commented on the role of the sled, which appears in several of his works. The traditional means of transport is also a central element in the since-refuted legend that Beuys spread, namely that during World War II, after being seriously injured in a plane crash over the Crimea, a group of Tartars tow him away from the accident site on a sled, covering his body in fat and wrapping it in felt for healing. He also furnished this multiple with a felt blanket, a piece of fat, and a flashlight—assistance of sorts from the artist for all types of emergencies, which makes the sled legible as a metaphor for animals or helpers of humans.

## SPUR I (TRACE 1), 1974

Die neun Druckgrafiken der Sammelmappe *Spur I* waren 1976 in der Wiener Galerie Gras ausgestellt, zusammen mit dem Film *Der Tisch*, der ebenfalls hier in der Ausstellung zu sehen ist. Auf den einzelnen unbetitelten Blättern dieser Edition lassen sich vor allem Tiere – etwa Biene oder Hirsch – als Motive ausmachen. Viele von Beuys' Zeichnungen wecken Assoziationen zu urzeitlichen Höhlenmalereien. Auch in den Felsbildern früherer Zivilisationen finden sich Darstellungen symbolträchtiger Protagonisten aus dem Tierreich, zu denen eine spirituelle Verbindung gesucht wurde. „Tiere sind an und für sich Engelwesen. Das spricht von einem Reich oberhalb des Menschen, von einer geistigen Dimension“, beschrieb Beuys sein Bild von Tieren als übernatürliche, ja göttliche Wesen.

The nine prints in the folder *Spur I (Trace 1)* were exhibited in the Viennese Galerie Gras in 1976, together with the film *Der Tisch (The Table)*, which can likewise be viewed here in this exhibition. Discernible as motifs on the individual, untitled sheets of this edition are mainly animals—such as bees or a stag. Many of Beuys's drawings arouse associations with primeval cave paintings. The petroglyphs of earlier civilizations also contain depictions of deeply symbolic protagonists from the animal world, to which a spiritual connection is sought. Beuys described his image of animals as supernatural, even divine beings: “Animals are in reality also angelic beings. That speaks of a realm above human beings, of a spiritual dimension...”



## WEGWEISER FÜR DEN KHAN (SIGNPOST FOR KHAN), 1963

*Wegweiser für den Khan* war eines der 38 Bilder jener Ausstellung, die Beuys in einer Aktion am Eröffnungsabend 1965 lieber einem toten Hasen als dem kunstaffinen Publikum erklärte: „... *irgend ein Strang ... / with Compliments from FLUXUS / mit Sondergenehmigung von Projekt Westmensch*“ lautete der Titel der Schau. Der Begriff „Westmensch“ bezieht sich auf ein Konzept von Rudolf Steiner, der das Wesen des Westens als intellektuell, rational, erstarrt charakterisierte, wohingegen der „Ostmensch“ intuitiv, spirituell und kreativ sei. Dschingis Khan, der mythenumrankte Anführer der Mongolen und Herrscher über ein riesiges Reich, war für Beuys schon von Jugendtagen an eine Quelle der Inspiration. In mehreren Arbeiten verhandelte der Künstler seine Idealvorstellung von einem grenzenlosen Territorium – Eurasien –, in dem das Beste aus unterschiedlichen Kulturen zu zukunftsweisenden Synergien zusammenfindet.

*Wegweiser für den Khan (Signpost for Khan)* was one of the thirty-eight images in the exhibition that Beuys preferred to explain to a dead hare rather than to the art-affine audience on the opening night in 1965. The title of the show was: “... *irgend ein Strang .../ with Compliments from FLUXUS/ mit Sondergenehmigung from Projekt Westmensch*” (“... *some strand or another... / with compliments from Fluxus/ with special permission from Project Westmensch [Western person]*”). The term “Westmensch” or Western person refers to a concept by Rudolf Steiner, who characterized the essence of the West as intellectual, rational, and congealed, whereas the Eastern person, in contrast, is intuitive, spiritual, and creative. Genghis Khan, the highly mythologized leader of the Mongols and ruler over an immense empire, had been a source of inspiration for Beuys since the days of his youth. In several works, he dealt with the ideal notion of a borderless territory—Eurasia—in which the best of the different cultures came together in a futuristic synergy.



## WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE), 1965

Die rätselhafte Aktion in der Düsseldorfer Galerie Schmela gilt als ein Schlüsselwerk für Beuys' erweiterten Kunstbegriff, der sich nicht länger über ein physisches Werk, sondern über Handlungen definiert. Bei dieser frühen Performance konnte das Publikum durch ein Fenster zusehen, wie Beuys sich durch den Ausstellungsraum bewegte, den Kopf vollständig mit Blattgold, Goldstaub und Honig bedeckt. Über mehrere Stunden hinweg interagierte Beuys im Laufe der Aktion mit einem toten Hasen. Behutsam hielt er das Tier in seinen Armen, während er ihm in einem für die Zuseher\_innen nicht hörbaren Gespräch scheinbar die Werke an den Wänden näherbringen wollte. Lassen sich Bilder erklären? Kann man Kunst verstehen? Und an wen richtet sie sich? Das Agieren mit Tieren war Beuys auch durch den Wiener Aktionismus bekannt, etwa durch eine Aktion von Otto Muehl in Düsseldorf 1964, bei der dieser mit einem Rinderkopf agierte.

The mysterious action at Düsseldorf's Galerie Schmela is considered a seminal work in Beuys's expanded conception of art, which is no longer defined via a physical work, but rather, through actions. In this early performance, the audience was able to watch through a window as he moved through the exhibition spaces. Beuys's head was entirely covered in gold leaf, gold dust, and honey. For several hours, throughout the action, he interacted with a dead hare. He carefully held the animal in his arms as he apparently tried to familiarize it with the works on the walls in a conversation inaudible for viewers. Can pictures be explained? Can art be understood? And to whom is it addressed? Beuys was already familiar with acting with animals through Viennese Actionism; for example, through an action by Otto Muehl in Düsseldorf in 1964, in which Muehl performed with a cow's head.

## BEUYS AND ECOLOGY

Joseph Beuys was interested in the overall connection of all life forms long before he chose to plant trees in the city space of Kassel rather than present artworks in the museum building on the occasion of his final participation in the documenta in 1982. He thus found inspiration in natural religions and the animal world, representative of which are the rabbits and stags of early drawings, performative acts with a ritual character, and also the work *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Honey Pump at the Workplace*).

An awareness of ecological issues also developed in the population at large around the social movements and student protests in 1968. Post-war society's unconditional belief in progress was slowly but surely coming to an end as the results of steadily increasing consumption, production, and mobility became ever clearer and the concomitant problems, such as pollution and species extinction, were recognized. With the global oil crisis in 1974, discussions emerged about alternative energy sources and a more sustainable handling of resources. In Austria, successful protests to halt the start of operations at the Zwentendorf nuclear power plant and the occupation of the Hainburg wetlands were important moments for the establishment of an environmental movement, for which the tree came to be a symbol, and from which the founding of the Green Party emerged.

Beuys was confident of art's agency: "What is decisive for the solution of all types of issues in the future is the question of human capital, that is, the ability of humans to initiate solutions and thereby accept responsibility for the future of planet Earth." In light of the real threats presented by climate change and global warming, his work *7000 Eichen* (*7000 Oaks*), conceived as a Social Sculpture, can offer a living example for us today of how, through collective effort, an art that is oriented on renewal can actually influence life.

"The trees are important, to save the human souls."

## BEUYS AND POLITICS

For Joseph Beuys, art was closely linked with concepts of politics and education. As a professor at the art academy in Düsseldorf, he became active in the student politics of the 1960s and 1970s. He supported open admission to the university and organized public discussions—called “ring discussions”—where theories were drafted and discussed. In 1967, he founded the *Erste Deutsche Studentenpartei* (*First German Student Party*), a short time later renamed *Fluxus Zone West*, which he declared as his greatest artwork. In 1971 the founding of the *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (*Organization for Direct Democracy through Referendum*) followed, and in 1973, the *Free International University*. In 1979 he ran as a Green Party candidate for the European Parliament and in 1980 for the German Bundestag.

In Vienna, Beuys also appeared in political settings, in discussions with politicians Josef Cap from the Social Democratic Party Austria (SPÖ) and Erhard Busek from the Austrian People’s Party (ÖVP) at the Academy of Applied Arts in 1983, and in the same year, meeting with the then federal chancellor Bruno Kreisky (SPÖ). He spoke with Kreisky about his idea for a research institute for art and social design, a “Free Foreign Policy Office” outside of official politics. However, the project was never realized.

Beuys viewed contemporary politics critically as a complicity between the state and the financial world, which he wanted to replace through his vision of the concept of design: society should be democratized through art. He was convinced that for a profound transformation of the way we live together, the initiative of all people was required. As long as a majority asserted itself over a minority, “hardened structures” could not be broken open. With that, he placed his concept of the Social Sculpture at the center of society, where all people play a part in its design.

## BEUYS AND SOCIETY

From the 1970s, political and social goals moved ever more strongly to the forefront of Joseph Beuys's artistic practice. He began to increasingly question the traditional understanding of an artwork and with the concept of the Social Sculpture, outlined his ideas of socially transformative art. Not limited to a finished object, it includes people's creative thinking and acting. In art, the term sculpture designates a three-dimensional figure that can be shaped. Beuys expanded the usual physical aspect with a spiritual, non-tangible but just as shapeable component. For Beuys, society was a Social Sculpture that is formed through the work of its members—the human as social being as part of the sculptural process.

With his frequently quoted statement, "everyone is an artist," he argued for understanding all forms of creativity as art and clarified his idea, according to which, every person has creative potential that should be discovered and then deployed for the common good. This doesn't mean that every person is a painter, sculptor, or musician. However, according to Beuys, every person is equipped with creativity and the ability to participate in the shaping of society. Through the expansion of the concept of art with the social component of the person, Beuys declared human action a creative act. Here he spoke of a social organism and established that every person should become "a co-creator, a sculptor or architect of the social organism." He explicitly identified this future social order as a "Gesamtkunstwerk."

"Not just a few have a calling, but rather, all."

## BEUYS AND SCIENCE

Already as a young man, Joseph Beuys was interested in the natural sciences, especially physics, chemistry, and zoology—a devotion that would also accompany him later in his artistic work. Yet rather than choose a field in the natural sciences, he enrolled at the state art academy in Düsseldorf in 1946 and studied sculpture there until 1953, under Ewald Mataré, whose work is defined mainly by animal sculptures. Protagonists from the animal world are also found in Beuys's work, from early drawings to highly discussed performances, through to installations such as *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Honey Pump at the Workplace*), which refers to the ingenious circulation system in a beehive.

Beuysian environments bring to mind, among other things, laboratory situations. They are precise experimental arrangements that follow an inner logic. Time and again, his spaces are supplemented by formulas noted with chalk on the ground or on a board. Nonetheless, the artist bemoaned the obligatory style of theories of knowledge and found inspiration in the anthroposophical teachings of Rudolf Steiner, who saw art as bearing an enormous potential for transformation to a more humanitarian society. Beuys shared this conviction and at the same time, in his role as artist, wanted to break out of the art system. With his concept of the Social Sculpture that arises through collective cooperation, he aimed to transform and improve society through art. He began to conceive art like science: in people's active thinking, a will is already present, which Beuys attempted to activate through his actions. He understood his art as a lab where he explored his ideas, to then transfer them to society as methodology. His goal: to shape life more fairly for all beings in the great ecosystem.

“The world is full of riddles, but for these riddles, humans are the solution.”

## BEUYS AND THINKING

For Joseph Beuys, thought was the first product of human creativity; thinking, a sculptural process that is formable and malleable. Beuys propagated a radicality in thinking, for which he was often misunderstood. With his actions, he tried to set off an act from which something new, something better arises.

Rather than using only pure intellect, he believed instead in a more intuitive level of engaging, in order to arrive at realizations and subsequently at action through emotions and empathy and not through rational logic. “I think with my knee, anyway,” Beuys once said, thereby referring to Rudolf Steiner, the founder of anthroposophy, an ideological doctrine that provided Beuys with important impulses. The philosopher and spiritual teacher Steiner postulated a holistic view of humans and their environment. Today, in the context of conspiracy theories and anti-scientific trends, some of this appears dangerously esoteric and irrational. Beuys’s confrontation with Steiner, however, took place in an era that was characterized by profit maximization and rationalization, in which the catastrophe of World War II was not yet processed and where the Cold War and nuclear threats as well as numerous military conflicts defined world affairs. For Beuys, purely logical thinking in science, the economy, and politics led to a rigid, materialist, social structure. With his art, he wanted to demonstrate alternatives. Beuys saw in every person the potential to influence the course of things, based on his or her possibilities. With his work, he wanted to mediate how a path could lead from thinking to acting.

## BASISRAUM NASSE WÄSCHE (BASIC ROOM WET LAUNDRY), 1979

In his artistic creation, Joseph Beuys frequently deliberated the site where he was working. The starting point for the installation *Basisraum Nasse Wäsche* (*Basic Room Wet Laundry*) was shaped in 1979 by the discussion around the baroque Palais Liechtenstein as an annex of the existing 20er Haus of the Museum of Modern Art in Vienna. Focus was on the question of whether contemporary art could be presented in a historical ambiance. At the time, Beuys was being considered for a position as professor of design theory at the Academy of Applied Arts in Vienna, an invitation that he passed on in the same year. The artist expressed shock over the plan to use the Palais temporarily as a house for the Museum of Modern Art and recommended that the spaces have a permanent display of wet laundry: an almost aggressive reaction to the grand staterooms and the outdated world view associated with them.

A few months later he realized an exhibition with Oswald Oberhuber at the Galerie nächst St. Stephan in Vienna entitled *Kunst ist, wenn man trotzdem lacht* (*Art Is When You Laugh Anyway*). The central work was the installation *Basisraum Nasse Wäsche* (*Basic Room Wet Laundry*) as reference to the necessities of housework and chemical processes, such as the conversion of fat into soap by an alkaline solution. It remains Beuys's only sculptural work for Vienna. During the assembly, troughs were set up on the gallery floor to gather the dripping water and thus protect the floor—a necessary addition, due to the setting. Current presentations always depict a relic of Beuys's earlier actions. A chair and the table, one written on with chalk, hint at a work atmosphere. Beuys constantly strove to initiate thinking processes through art. A goal that he substantiated through actions and public discussions—also at the Galerie nächst St. Stephan.

## HONIGPUMPE AM ARBEITSPLATZ (HONEY PUMP AT THE WORKPLACE), 1977

In 1977, Joseph Beuys showed his work *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Honey Pump at the Workplace*) at the major international exhibition documenta 6 in Kassel. The installation formed a closed circulation system: an electrical food pump conveyed 150 kg of honey through transparent plastic pipes across two floors, eighteen meters up and from there, back again to its starting point—a stainless steel tank. Supplementing the technical apparatus were two electric motors, which allowed a copper cylinder to rotate in 100 kg of margarine. In an adjacent space, Beuys set up a temporary office of the *Free International University* (FIU), where he talked with visitors for the 100 days of the exhibition. The FIU, which he founded after losing his professorship at the art academy in Düsseldorf due to protest actions against the policies of the academy in 1972, mediated at temporary sites Beuys's idea of giving all people the opportunity to participate creatively. A hosepipe of the honey pump on the ceiling of the office space integrated the discussion forum into the circulating honey cycle. "With the *Honey Pump [at the Workplace]*, I'm expressing that the Free International University works, as it were, in the bloodstream of society."

For Beuys, his installation was only made complete by the people in the space. The work is to be understood as explicitly communicative, turning its focus to a process rather than a material object. Today, many corporate cultures are characterized by agile and interdisciplinary work. In Beuys's day, and in the conventional, field-specific educational strategies of his era, this approach was nearly revolutionary.



## EURASIENSTAB 82 MIN FLUXORUM ORGANUM (EURASIA STAFF), 1967

The action *EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum* premiered in the Galerie nächst St. Stephan in Vienna in 1967. Accompanied by composer Henning Christiansen's tape-recorded organ music, Beuys's performance pursued a specific course of action: he formed a fat corner from blocks of margarine. Between the floor and ceiling, he marked out a smaller space within the gallery using four corner boards covered with felt. And with great effort, measured out the space, using a bent round staff of solid copper measuring more than three meters long and weighing fifty kilos. He raised this "Eurasia staff" up high, along the felt angle, brought it to the fat corner, pointed with it in all four compass directions and moved from east to west.

In many religious and ritual acts, staffs support processes of transformation and bring diverse spheres in communication with one another. For Beuys, too, the "Eurasia staff" acted as a connecting element in a process geared toward balance. Beuys had proclaimed the founding of the *First German Student Party* at the Düsseldorf academy a few months earlier under the name *Eurasia*, a utopian conceptual model of a transnational, even transcontinental, borderless territory. In doing so, he drew on the ideas of Rudolf Steiner, who wanted to see opposing forces and mentalities of "East" and "West" combine into a harmonious, mutually inspiring whole.

Beuys seems to have deliberately chosen Vienna as the venue for this action. Just a few kilometers away was the Iron Curtain, which at the time of the Cold War presented the real counterpart to the idea of a divided Europe. Beuys would not live to experience the fall of the Iron Curtain and subsequent democratization process after 1989.

## HIRSCHDENKMÄLER (STAG MONUMENTS)

1958–85

The installation *Hirschdenkmäler (Stag Monuments)* comprises several sculptural works arranged in the space. The object *Hirsch (Stag)* consists of an old ironing board that rests on boards and blocks of ebony. Thirty-five *Urtiere (Primal Animals)* are grouped around this figure: seemingly archaic entities modeled from clay, each with a tool integrated into its form. The object *Ziege (Goat)* is forged from a three-wheeled cart and a pickaxe. On a metal tripod, *Boothia Felix* presents a type of cross section of a ground sample—earth, roots, and shards of earthenware—on which a compass is positioned. A clay oven and the bronze casting of a table complete the ensemble.

In 1982, Beuys brought the individual elements together for the first time in the context of the *Zeitgeist* exhibition at the Martin-Gropius-Bau not far from the Berlin Wall. The basic idea for the setting was a gathering site where elementary materials met animal-like elements as well as traces of human civilization, tools for agriculture, cultivation, land surveying, and settlement.

The threatening undertone of the installation, which was conceived just a few years before the explosion of the Chernobyl nuclear power plant, is clearly connected with genuine fears of the early 1980s: public discourse was defined by profit-driven forest clearing, the collapse of entire ecosystems, and debates about the stationing of new atomic long-distance weapons in what was then Western Europe in the final phase of the Cold War.

“The stag appears in times of suffering and danger,” Beuys once said about the animal at the center of this installation.

Time and again, his works contained impulses to make an impact on the environment, to come to terms with it, or to make amends.