

Der Erfinder der Elektrizität. Joseph Beuys und der Christusimpuls

Mit einer Dokumentation von Lothar Wolleh

Joseph Beuys, einer der prägendsten deutschen Künstler des vergangenen Jahrhunderts, wäre in diesem Jahr 100 Jahre alt geworden. Anlässlich seines Geburtstags wird sein Werk umfassend rezipiert – wenig im Fokus: Die religiöse Dimension seines Werkes.

Dabei hat sich Joseph Beuys von Beginn an mit religiösen Motiven auseinandergesetzt – insbesondere mit dem **Kreuz**, das sich in unterschiedlichsten Formen durch sein Werk zieht: Bereits in den 1950er Jahren ‚experimentiert‘ Beuys mit dieser Form, um bald darauf festzustellen, dass die Dynamik des von ihm (nach Rudolf Steiner) sogenannten „Christusimpulses“ einer Öffnung bzw. einer Weiterentwicklung bedarf: „Dieses Bild von Christus kann ja heute nicht mehr mit äußeren Augen wahrgenommen werden, sondern es muß mit einem inneren Auge wahrgenommen werden.“, formuliert Beuys 1981 im Gespräch mit dem Jesuitenpater Friedhelm Mennekes, und setzt hinzu: „Die Form, wie diese Verkörperung Christi sich heute vollzieht, ist das Bewegungselement schlechthin. (...) Das Element der Bewegung zu vermitteln ist die Hauptaufgabe.“ Dies geschieht in den Aktionen sowie in der ikonographischen Öffnung des traditionellen Christusbildes:

„**Der Erfinder der Elektrizität**“ schreibt Joseph Beuys 1971 mit Bleistift auf ein in Neapel erstandenes „Herz Jesu-Bildchen“ (neben weiteren Zuschreibungen: Christus sei der „Erfinder der Dampfmaschine“, der „Stickstoffsynthese“, des „dritten thermodynamischen Hauptsatzes“) – und macht Jesus Christus damit kurzerhand zu einem Vorreiter bahnbrechender Erfindungen der Menschheitsgeschichte. Beuys war der Auffassung, dass sich durch die Fleischwerdung Gottes in Jesus Christus ein außerordentlicher Entwicklungsimpuls ereignet habe: ein bis dato nicht dagewesener Kurz- bzw. Zusammenschluss zwischen Geist und Materie, der die Kraft habe, das grassierende materialistische Denken zu überwinden.

Paradigmatisch kommt dieser Kurz- bzw. Zusammenschluss in Beuys‘ berühmter „**Capri-Batterie**“, einer mit Stecker und Glühbirne präparierten Zitrone, zum Ausdruck, in der sich menschlicher Erfindergeist und Natur mit einem Augenzwinkern vereinen. Von daher lässt sich – so Prof. Dr. Eugen Blume, Kurator der Ausstellung – die „Capri-Batterie“ nicht weniger als das frühe Bronzekreuz von 1949 als ein spätes Christusbild verstehen, das die „Erfindung der Elektrizität“ und die natürlichen Prozesse des Lebens im Sinne des Inkarnationsprinzips miteinander in Verbindung bringt.

Die Glühbirne wird als ein Zeichen des irdischen und des himmlischen Lichtes bei Joseph Beuys immer wieder eine Rolle spielen: Etwa in der Aktion „**Eurasienstab**“ (Video vor dem Eingang der Kirche), in der Beuys mit einem langen gebogenen Kupferstab – eine Art Hirtenstab – um eine Glühbirne kreist, um das Energiepotential des Lichts prometheusgleich in die irdischen Prozesse einzuspeisen, Energieflüsse zu ermöglichen zwischen den auseinanderdriftenden Polen der Welt und des Lebens (Europa/Asien = „Eurasien“). Oder im Film „Schmerzraum. Hinter dem Knochen wird gezählt“ über dem Altar, in dem die Kamera einen mit Bleiplatten verkleideten Raum abtastet: Einzige Lichtquelle eine Glühbirne, deren Lichtreflexe sich an den Wänden spiegeln.

Der vollständig mit Bleiplatten verschaltete „**Schmerzraum**“, entstanden zur Zeit der ‚Wiederbewaffnung‘ und den damit verbundenen Ängsten vor einem Vierten Weltkrieg, visualisiert die Suche nach dem Licht in einer hermetischen Zeit – im Kontext des Altarraums zugleich aber auch das Leiden Christi: Der Altarraum ist als traditioneller Ort des Kreuzes und des Kruzifixes ein ‚Schmerzraum‘, der sich durch die Arbeit „**Zeige deine Wunde**“ (Vitrine vor den Altarstufen) in den Kirchenraum hinein verlängert: Die Bilder des für eine Fußgängerunterführung in München entstandenen Raums mit u.a. Totenbahnen und Forken gehören zur Auseinandersetzung des Künstlers mit der bleibenden ‚Wunde‘ von Auschwitz. Heilung ist, so Joseph Beuys, wenn überhaupt, nur möglich, wenn die Wunde – individuell wie gesellschaftlich – gezeigt und nicht verborgen werde.

Genau dies geschieht traditionell durch das Bild des Gekreuzigten im Altar- bzw. ‚Schmerzraum‘ einer Kirche, in dem die ‚Wunde der Welt‘ permanent sichtbar gehalten wird. Dabei gehört es – mit der Geschichte der Auferstehung – zur Narration des christlichen Glaubens, dass **Heilung**, sogar die Überwindung des Todes möglich ist. Joseph Beuys hat den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen so beschrieben: Als einen Weg in die Dunkelheit bis hin in seine symbolische Grablegung in einer schwarzen Kiste samt anschließender ‚Auferstehung‘ in eine neue Phase künstlerischer Freiheit.

In diesem Kontext wirkt das zentrale Objekt der **„Dummen Kiste“**, die für Beuys für die Überwindung des einseitig rationalen Denkens (‚Denken in klaren Konturen‘) durch die ‚Öffnung‘ der Seiten mit Filzelementen steht, wie ein ‚leeres Grab‘ bzw. wie ein geöffneter Sarkophag. Dahinter steckt laut Joseph Beuys ein Prinzip: „Es ist also das Auferstehungsprinzip: die alte Gestalt, die erstirbt oder erstarrt ist, in eine lebendige, durchpulste, lebensfördernde, seelenfordernde, geistfördernde Gestalt umzugestalten. Das ist der erweiterte Kunstbegriff.“

Diese Umgestaltung der alten, erstorbenen Gestalt in eine lebendige und durchpulste Form bezieht sich bei Joseph Beuys auf alle Lebensprozesse: Überall müsse es darum gehen, das **„Auferstehungsprinzip“** zu verwirklichen und damit das Leben in bewegliche und lebendige Formen zu überführen. Das gilt insbesondere auch für die Kirchen, denen Beuys kritisch bis ablehnend gegenüberstand – trotz bzw. wegen seiner Hochschätzung für Christus, dessen „Christusimpuls“ er in den Kirchen unzureichend vermittelt sah: „Die alten Glaubenskräfte sind nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Es müssen ganz andere Erkenntniskräfte, andere Wahrheitskräfte im Menschen in Gang gebracht werden.“

Für Joseph Beuys ist das die Aufgabe der Kunst in ihrem erweiterten Sinne (**„erweiterter Kunstbegriff“**): Nicht allein Musiker*innen, Maler*innen oder Bildhauer*innen seien dafür zuständig, das Auferstehungsprinzip zu verwirklichen, sondern alle Menschen. Auf die Frage was denn Beuys‘ wichtigster Beitrag zum Christusbild sei, antwortet Beuys: „Der erweiterte Kunstbegriff. Ganz einfach.“ – und weist damit auf die gemeinsame Aufgabe der Kunst und des Glaubens hin, das Auferstehungsprinzip, das freie Aufbrechen der alten Formen, in allen Bereichen des Lebens zu verwirklichen.

„Jeder Mensch ist ein Künstler“, sofern es ihr oder ihm gelingt, seine kreative Freiheit zu verwirklichen – letztendlich den revolutionären Freiheitsspielraum des Lebens bis über die Grenzen des Todes hinaus für möglich zu halten und zu leben. Dass diese Aufgabe nicht mehr nur allein die Aufgabe eines Gottes, sondern der Menschen selbst sei, macht Beuys – in Distanz zur traditionellen Theologie – deutlich: „Denn diesmal geht es nicht mehr so, daß ein Gott dem Menschen hilft, wie das durch dieses Mysterium von Golgata war, sondern diesmal muß diese Auferstehung durch den Menschen selbst vollzogen werden. (...) Der Mensch muss sich gewissermaßen selber mit seinem Gott auffaffen.“

Entsprechend geht Beuys – durchaus provokant – immer wieder selbst in die Position der künstlerischen **Christusnachfolge**: In der Gestalt des Hirten mit Kupferstab, im Rahmen einer Fußwaschungsperformance in einem Basler Luftschuttkeller (Sakristei der Kirche), bis hin zur künstlerischen Selbstbekämpfung in „Filz-TV“ (auf der Empore – mit einer Fotodokumentation von Lothar Wolleh), in der Beuys sich in Anlehnung an ein berühmtes Christuswort selbst die linke und die rechte Wange hinhält. Diese künstlerische Nähe zur Christusfigur bei gleichzeitiger Neu- und Andersfassung zentraler Glaubensbilder und -fragen gehört zur künstlerischen und theologischen Brisanz dieser Ausstellung.