

Technische Universität Wien

Diplomarbeit

Museum Moderne Kunst - Hombroich od. Eintritt in ein Lebewesen

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Diplom - Ingenieurs unter
der Leitung von :

Ass.Prof.Arch.Dipl.-Ing.Dr.
Manfred Berthold

E 253 - Institut für Architektur und Entwerfen
253/4 - Abteilung für Hochbau und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien,
Fakultät für Architektur und Raumplanung

Patrick Lukasek
8825374
Böcklinstrasse 47/3
1020 Wien

Wien, am 12. 12. 2007



Man muß den Menschen schmackhaft machen,
daß es interessant ist, sich völlig preiszugeben,
mit all den Fehlern, die man hat.

Joseph Beuys

INHALT

1

Museum Moderne Kunst - Hombroich

2

Erlebnisfelder

3

Eintritt in ein Lebewesen

4

Förderung junger Talente

5

Joseph Beuys kehrt heim

6

Ein erweiterter Kunstbegriff

7

Bedeutung der Materialien

8

Pläne

9

Visualisierung

1

MUSEUM MODERNE KUNST HOMBROICH

ODER

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN

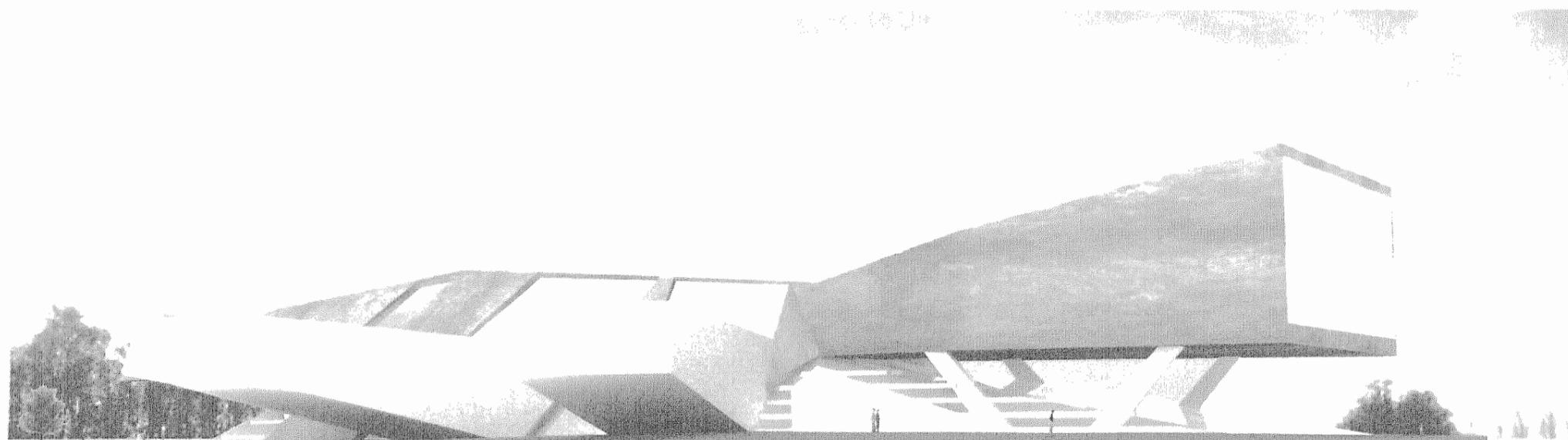


Abbildung 1: Museum Moderne Kunst, Seitenansicht, Visualisierung



Abbildung 2: Luftbild Gelände mit Insel Hombroich und Raketenstation

Die Stiftung **INSEL HOMBROICH** in Neuss-Holzheim / Nordrhein-Westfalen, ist ein Freilichtmuseum nach dem Motto von Paul Cézanne:

"Kunst parallel zur Natur".

Auf dieser, Anfang der 80-er Jahre entstandenen Museumsinsel wird Kunst aus unterschiedlichen Epochen inmitten idyllischer Landschaft präsentiert.

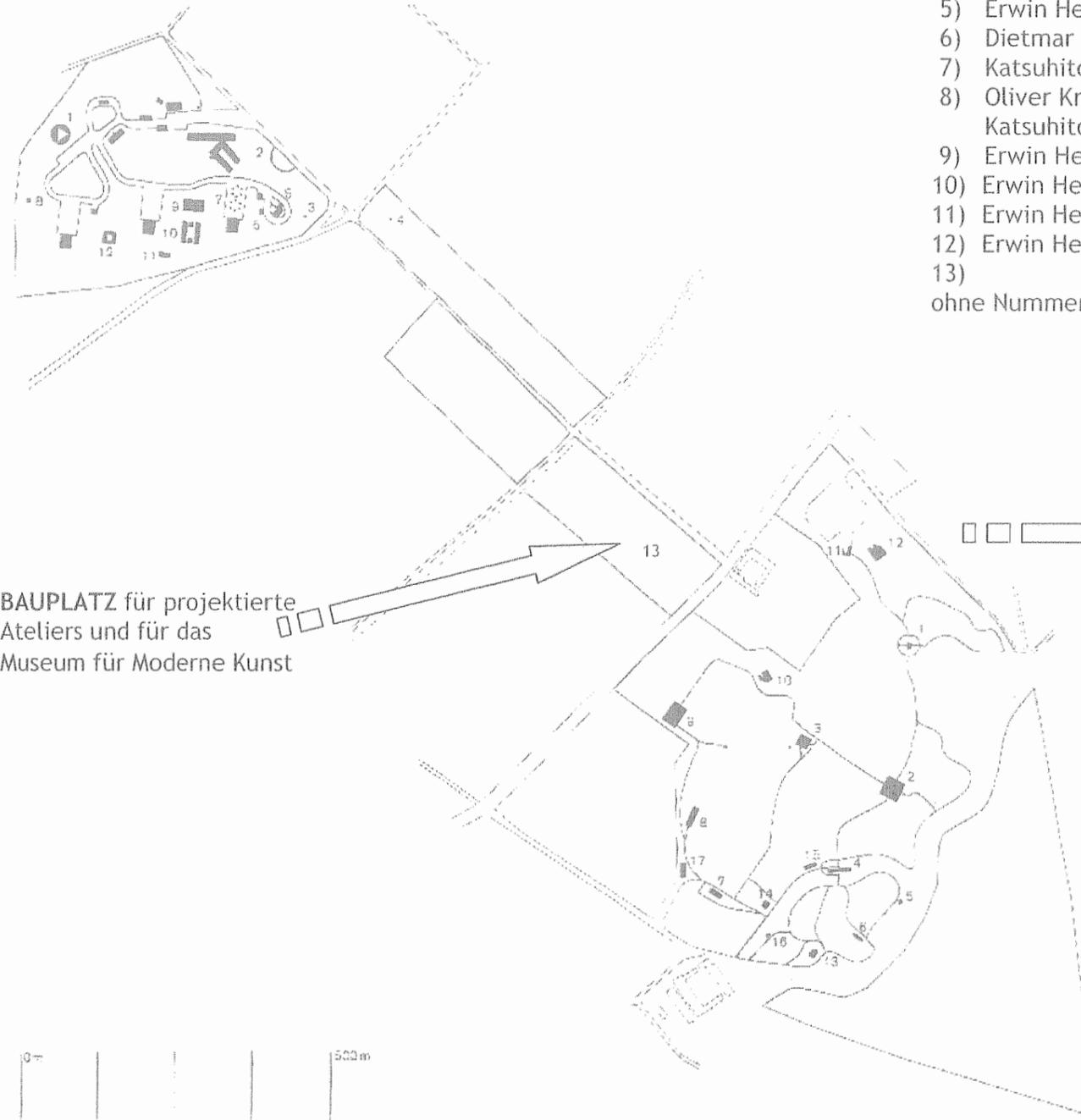
Das Projekt findet in der nahe gelegenen Raketenstation seine Fortsetzung.

Sowohl Insel als auch Raketenstation sind Orte bedeutender Sammlungen von Kunst und Literatur. In dieser Landschaft befinden sich neben Ausstellungshäusern und begehbaren Plastiken von Erwin Heerich und Per Kireby auch Institute und Ateliers.

Für mein "Museum Moderne Kunst Hombroich" habe ich einen ca. 25.000m² großen Bauplatz (rot markiert) gewählt, der zwischen Raketenstation und Museum Insel Hombroich liegt. Die harmonische Verbindung von Areal und Bauwerk soll als Landschaftsskulptur imponieren.

Es gibt mehrere Beweggründe ein Museum für Joseph Beuys in dieser Landschaft zu errichten. Inmitten einer herrlichen Aulandschaft befinden sich 12 Gebäude, entworfen vom Bildhauer Erwin Heerich, die nicht nur ein breites Spektrum von Kunst beherbergen, sondern auch selbst begehbare Skulpturen darstellen, analog zu meinem Konzept eines Museums als begehbare Lebewesen nach Joseph Beuys. Dessen Schüler Anatol Herzfeld verarbeitet vor Ort dicke Metallplatten zu eisernen Figuren, Tieren, Stühlen und abstrakten Skulpturen. Auf dem Areal der Raketenstation wurde 2004 die "Langen Foundation", ein Gebäude aus Sichtbeton, Glas und Stahlträgern nach Plänen von Tadao Ando eröffnet, das eine einzigartige Japansammlung beherbergt. Die Insel Hombroich bietet eines der letzten Kunstabenteuer, einen freien Zugang zu Kunst, ohne vorgegebene Wegführung, ohne Erklärung der Werke, ganz im Sinne von Joseph Beuys. Die besondere Verknüpfung von Landschaft mit Kunst entführt den Besucher aus der modernen Konsumwelt in eine Welt der Kontemplation und Ursprünglichkeit.

Raketenstation 



- 1) Raimund Abraham: Musikstudio
- 2) Tadao Ando: Museumsgebäude
- 3) Heinz Baumüller: Begehbare Skulptur
- 4) Eduardo Chillida: Skulptur
- 5) Erwin Heerich: Begehbare Skulptur
- 6) Dietmar Hofmann: Lehmhaus
- 7) Katsuhito Nishikawa: Begehbare Skulptur
- 8) Oliver Kruse u. Katsuhito Nishikawa: Gästehaus
- 9) Erwin Heerich: Seminargebäude
- 10) Erwin Heerich: Seminargebäude
- 11) Erwin Heerich: Archiv- u. Seminargebäude
- 12) Erwin Heerich: Bereich für Institut f. Biophysik
- 13) Herrmannsdorfer Landwerkstätten
- ohne Nummer: Bestand ehemaliger militärischer Anlagen

BAUPLATZ für projektierte Ateliers und für das Museum für Moderne Kunst 

Museum Insel Hombroich 

- Architektur Erwin Heerich
- 1) Turm
 - 2) Labyrinth
 - 3) Cafeteria
 - 4) Hohe Galerie
 - 5) Graubner Pavillon
 - 6) Orangerie
 - 7) Scheune
 - 8) Tadeusz Pavillon
 - 9) Zwölf-Räume-Haus
 - 10) Schnecke
 - 11) Kassenhaus
 - 13) Projektierte Ateliers u. Museum für Moderne Kunst
 - 14) Atelier und Wohnhaus
 - 15) Anatols Atelier
Architekt Anatol Herzfeld
 - 16) Soumagne Klaus
 - 17) Kinder Insel Hombroich
Architektur Oliver Kruse



Abbildung 3: Lageplan Insel Hombroich

RAKETENSTATION

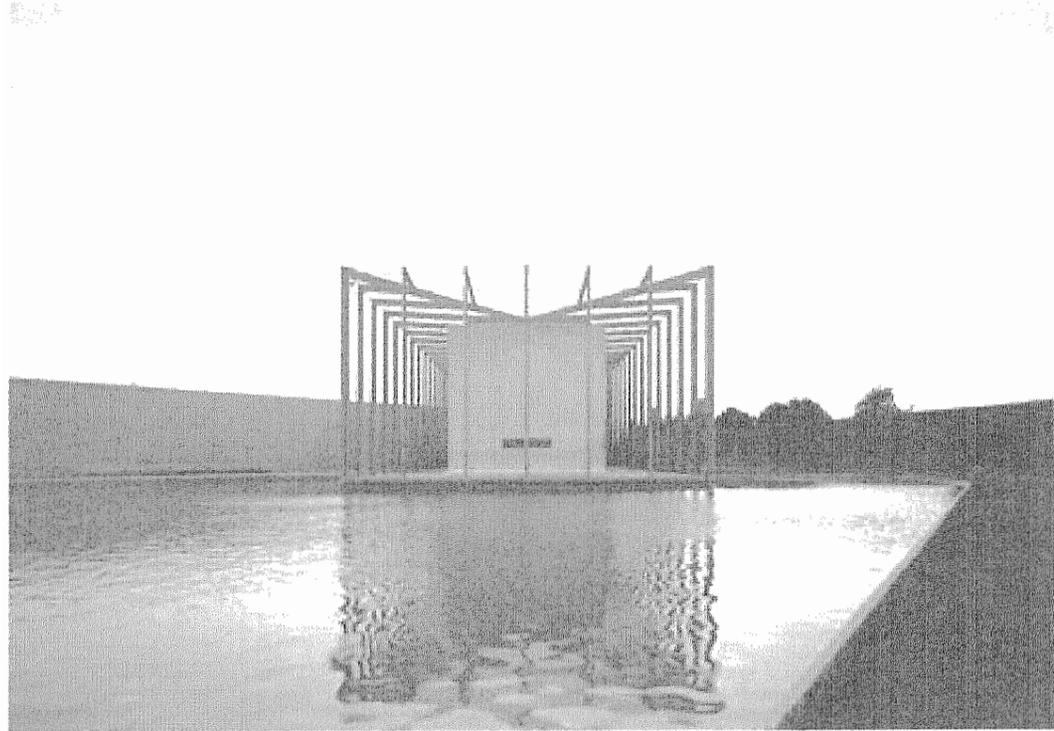


Abbildung 4: Langen Foundation, Tadao Ando, 2004

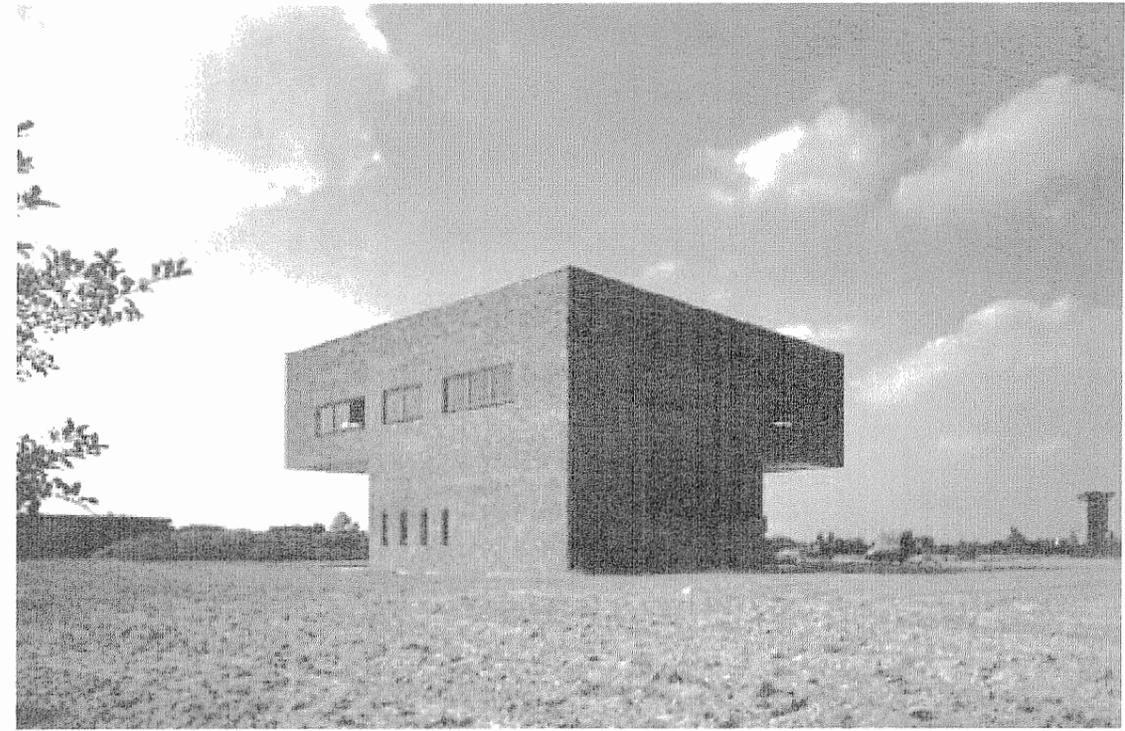


Abbildung 5: Haus für das Internationale Inst. f. Biophysik, Erwin Heerich, 2000



Abbildung 6: Gästehaus/one-man house, Oliver Kruse u. Katsuhito Nishikawa



Abbildung 7: Nato-Station, Zustand 1993

MUSEUM INSEL HOMBROICH



Abbildung 8: Landschaftsimpressionen



Abbildung 9: Aulandschaft



Abbildung 10: Anatols Atelier, Anatol Herzfeld

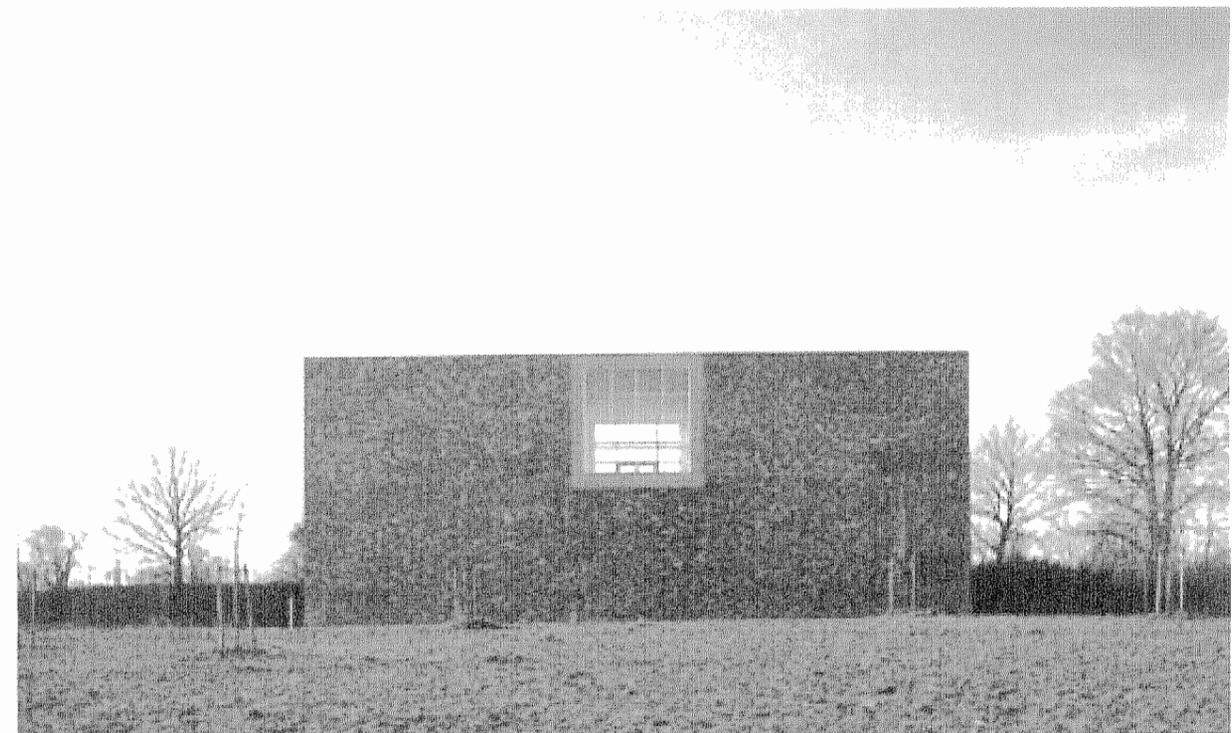


Abbildung 11: Tadeusz Pavillon, Erwin Heerich, 1992



Abbildung 12: Foto aus: Aktion im Moor 1971, Joseph Beuys

Museum Insel Hombroich

Die Existenz dieses Ortes ist außergewöhnlich, da hier nicht etwas gegründet und festgelegt, sondern ein Prozess ins Leben gerufen wurde, an dem geistiges Leben entspringt. Der Ort, an dem geistiges Leben entspringt ist eine Stätte, an der der Mensch heimisch wird.

Die Insel ist der verwandelte Raum, in dem das Wohnen des Menschen vorbereitet wird. Ohne Ort geht das Sein des Menschen verloren, er geht auf im ständigen Kampf des Sich-Durchsetzens, dessen Erfolg sich am Machtgewinn sehen lässt.

Warum benötigen wir die Insel? Weil uns durch sie ein Ort geschenkt wird, an dem wir heimisch werden können. Nach Martin Heidegger über das Wesen des Ortes: „Der Ort versammelt zu sich ins Höchste und Äußerste. Das Versammelnde durchdringt und durchwest alles. Der Ort, das Versammelnde, holt zu sich ein, verwahrt das Eingeholte, aber nicht wie eine abschließende Kapsel, sondern so, dass er das Versammelnde durchscheint und durchleuchtet und dadurch erst in sein Wesen entlässt. (Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1959, S. 37)

Als so eine Versammlung haben wir die Insel zu begreifen. Darin liegt ihre Aufgabe, ihre Bedeutung, das sie Auszeichnende. Sie erhält diese Bedeutung allerdings nur durch die Menschen, die zu diesem Ort gehören, diesen Ort bilden.

Zum Heimisch-Sein gehört das Vertraut-Sein. Das Vertraut-Sein mit der Natur, mit den Mit-Menschen, mit den Dingen unserer Umwelt, mit dem Über-Menschlichen und auch das Vertraut-Sein mit dem Un-Heimlichen. Denn es gibt kein Leben ohne den Tod. Die Insel ist der Ort des Vertraut-Seins. Die Natur ist hier nicht das vom Menschen Ausgebeutete und Ausgenützte, sondern das von ihm Gehegte, wobei die Pflege auf das Wachsende und Gedeihende eingeht. Es ist eine liebevolle Pflege. Der Wandel der Jahreszeiten wird hier besonders sichtbar.

Aber der Bezug zur Natur erschöpft unser Dasein nicht. Der Bezug zur Kunst darf im menschlichen Leben nicht fehlen. Sie befreit uns von dem Zwang des Nützlichen und Nutzbaren und eröffnet uns die Grundbezüglichkeit des Menschen zum Mitmenschen und zum Übermenschlichen. Die Insel eröffnet uns den Kontakt zu Kunstwerken aber auch zu Künstlern und zum künstlerischen Geschehen. Es ist das Geschehen der Wahrheit. Wir sind gewohnt, Wahrheit als Übereinstimmung der Aussage mit der Sache zu verstehen. Das ist unzutreffend. Damit solch eine Übereinstimmung möglich ist, muss der Mensch offen sein für das ihm Begegnende. Heidegger nennt das die Offenständigkeit. Das sich ihm Zeigende muss ebenfalls zugänglich sein, also auch im Offenen sein. In der Kunst geschieht ein Entbergen - nicht nur des Seienden, sondern des Bezugs des Menschen zum Seienden. Diesen Bezug sehen wir gewöhnlich nicht, sondern nur, was durch ihn zugänglich wird. Dieser Bezug ist nicht ein für allemal feststehend, sondern muss sich immer von neuem entfalten und je nach Entfaltung wird uns unsere Welt zugänglich. Die Insel ist der Ort, wo das Zusammensein, Zusammenleben, Zusammenwirken der Menschen uns aus der Hetze unserer Zeit erlöst und uns so Distanz gewinnen lässt zu dem, was uns zwingt, erdrückt, und somit begrenzt.

Zur Haltung der Insel gehört auch das Fördern von jungen Begabungen und das Darbieten von hervorragenden Aufführungen - um so den Sinn für die Kunst bei immer weiteren Kreisen zu entfalten.

Hier gibt es Leben ohne Gewalt, hier gibt es die Freude der wahren Begegnung. Dieser Ort ragt in unserer Welt wie eine »Insel« aus der hektischen Betriebsamkeit heraus.

Die Stimmung der Insel ist Freiheit für alles, was unser Leben beglückt, beschwingt, bewegt. Es ist zugleich die Stille - die alles Störende abhält und uns so zu uns selbst finden lässt, gerade im Eingehen auf das, was die Anderen tun, uns sagen, zeigen. So wird die Insel zum Ort des »Gesprächs«. Wir lernen, aufeinander zu hören. In diesem Hören-Können geschieht die eingangs genannte Versammlung, die den Ort auszeichnet und Freundschaft stiftet. Denn die Insel ist ein Ort der Freundschaft.



AUSSTELLUNGSSTÄTTE JOSEPH BEUYS

INMITTEN DER LANDSCHAFT UM HOMBROICH
ZWISCHEN HÄUSERN, ATELIERS UND ANDEREN
KULTURBAUTEN, ENTSTEHT EIN MUSEUM FÜR MODERNE
KUNST.

DIESES GEBÄUDE IST ALS FORSCHUNGS- UND
AUSSTELLUNGSSTÄTTE FÜR WERKE VON JOSEPH BEUYS
KONZIPIERT.

GLEICHZEITIG SOLL ES WECHSELAUSSTELLUNGEN FÜR
ZEITGENÖSSISCHE KUNST RAUM BIETEN.

FOLGENDE FLÄCHEN STEHEN ZUR VERFÜGUNG:

EBENE 3:	WECHSELAUSSTELLUNG	1906 m ²
	MEDIATHEK	783 m ²
EBENE 2:	RESTAURANT	472 m ²
	GALERIE	381 m ²
EBENE 1:	VORTRAGSSAAL	444 m ²
	CINEMA	310 m ²
	FOYER	1280 m ²
	CAFE	311 m ²
	VERWALTUNG	207 m ²
EBENE 0:	PERMANENTE AUSSTELLUNG	3082 m ²
	HAUPTFOYER	657 m ²
	LOUNGE	216 m ²
	SHOP	280 m ²
EBENE -1:	PERMANENTE AUSSTELLUNG	4406 m ²
	VIDEOLOUNGE	170 m ²
	FOYER	370 m ²
	SKULPTURENHOF	368 m ²
EBENE -2:	DEPOT	3704 m ²
	WERKSTÄTTE	1000 m ²
EBENE -3:	DEPOT	3704 m ²
	HAUSTECHNIK	1000 m ²
EBENE -4:	TIEFGARAGE	4650 m ²
EBENE -5:	TIEFGARAGE	4650 m ²

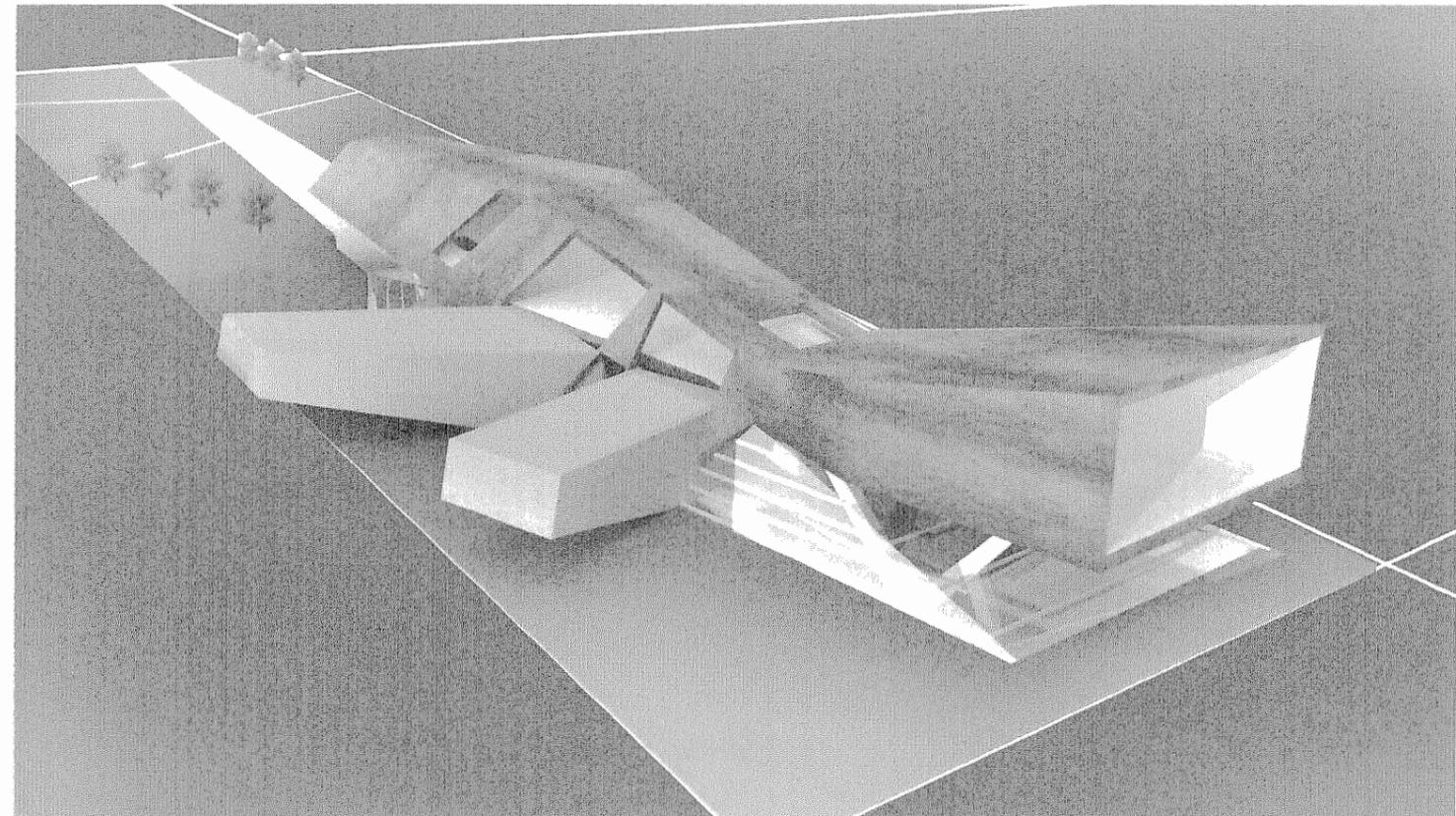


Abbildung 13: Museum Moderne Kunst Hombroich

DAS BAUWERK SOLLTE ALS SOZIALER ORGANISMUS, ALSO ALS KUNSTWERK BEGRIFFEN WERDEN!
DAS MUSEUM ALS ERLEBNISFELD, ALS SOZIALER ORGANISMUS.
DER SOZIALE ORGANISMUS EIN KUNSTWERK.

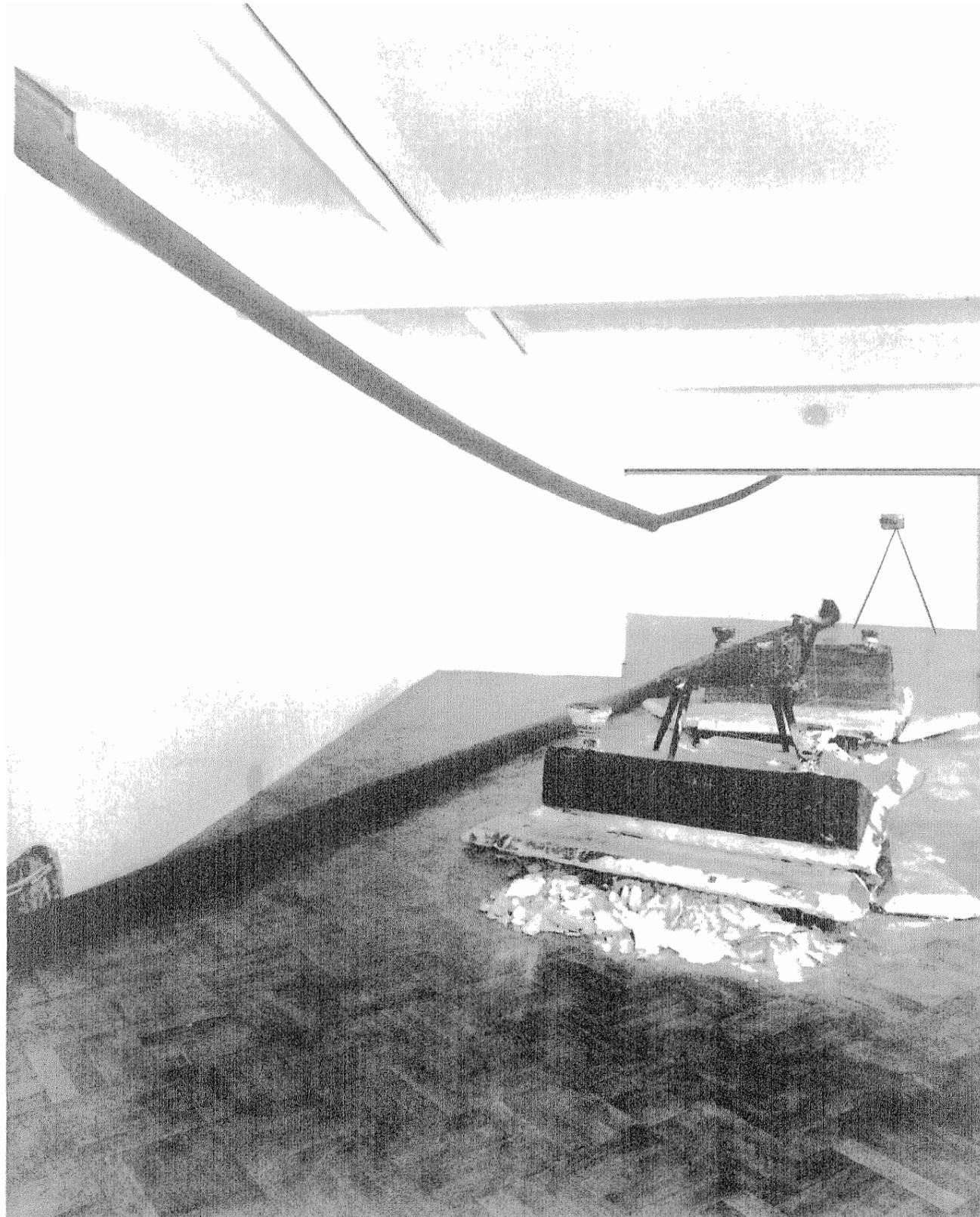


Abbildung 14: „dernier espace introspecteur 1964-1982“, Environment, Staatsgalerie Stuttgart

**DER SOZIALE ORGANISMUS
– EINKUNSTWERK**



**DAS MUSEUM EIN ORT AN DEM
AUSTAUSCH STATTFINDEN KANN**

INTERAKTION

LEBENDIGKEIT

LEBENSFREUDE

ERKENNTNIS

SOZIALE WÄRME

KUNST ERLEBEN



2 ERLEBNISFELDER

“EINTRITT IN EIN LEBEWESEN“

SYMBOLISIERT EINES DER ZENTRALEN
WERKE VON JOSEPH BEUYS.

LEBEN VERBINDET SICH MIT LEBEN.

TRANSFORMATION FINDET STATT - DIE FORM
DES MUSEUMS SOLL EIN AUSDRUCK DES
LEBENDIGEN SEIN.

EIN MUSEUM SOLLTE EIN ORT DER
GRENZERFAHRUNG UND DES
IDEENAUSTAUSCHES SEIN, IN DEM
LERNPROZESSE MÖGLICH WERDEN.

EIN ORT DER RUHE UND
KONZENTRATION JENSEITS VON
ARBEITS- UND KONSUMWELT.

ES SOLLTE EINHEIT AUSSTRAHLEN.

NEUE PERSPEKTIVEN DER
KUNSTERFASSUNG ZULASSEN.

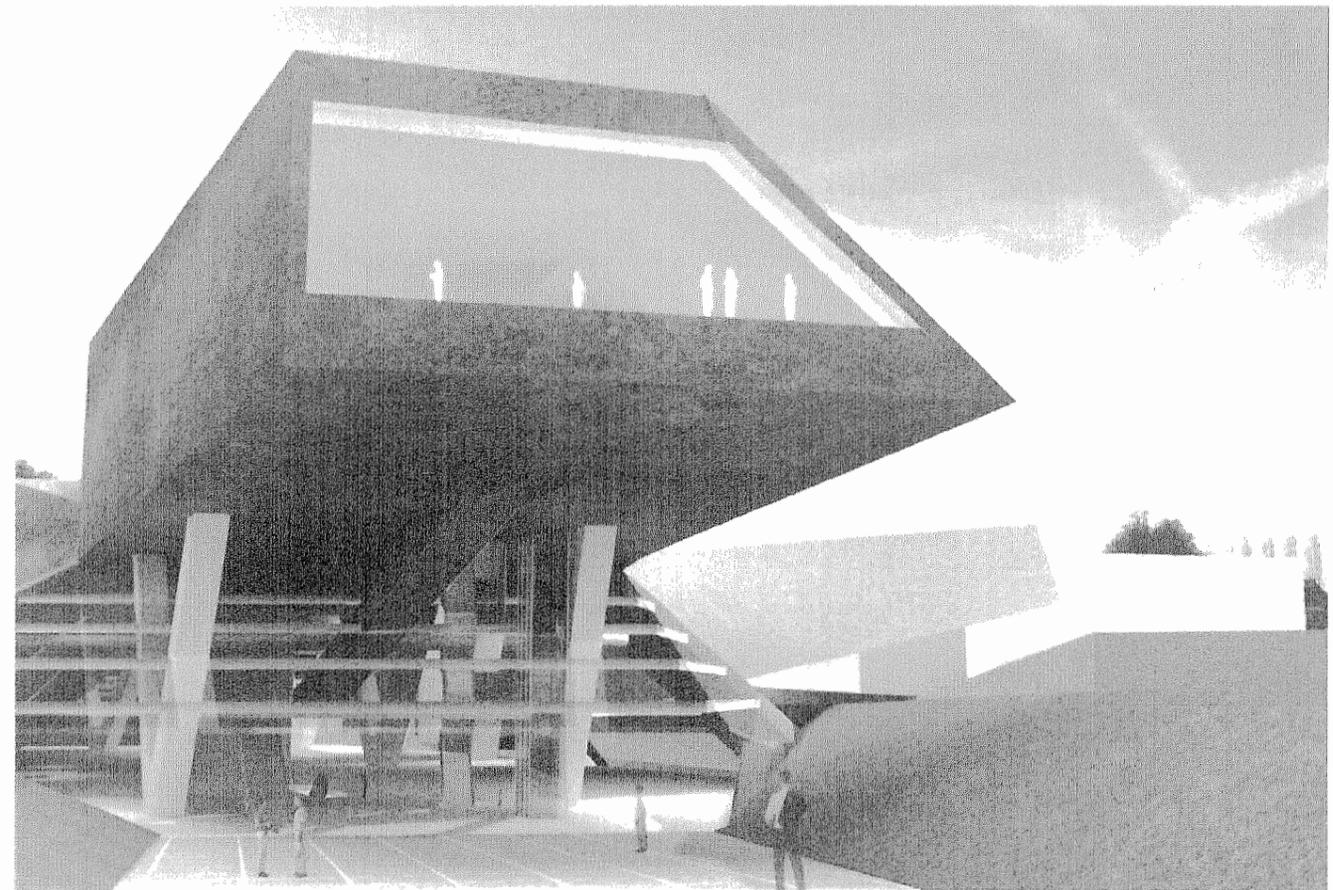


Abbildung 15: Erlebnisfelder, Visualisierung

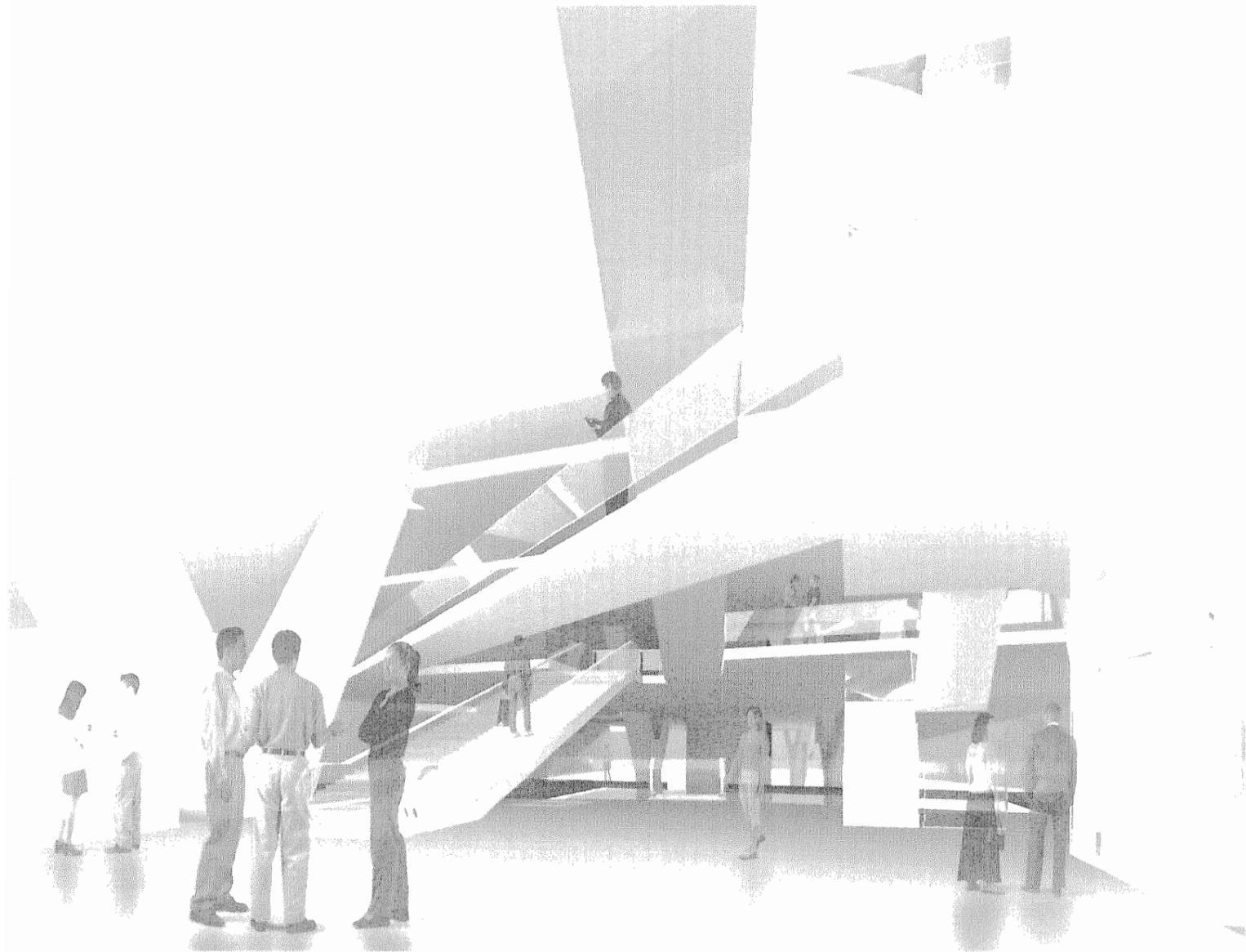


Abbildung 16: Innenansicht Eingangsfoyer, Visualisierung

FUNKTIONALE AUSRICHTUNG

DAS MUSEUM GLIEDERT SICH IN ZWEI UNTERIRDISCHE UND EIN OBERIRDISCHES MUSEUMSGESCHOSS.

DAS UNTERIRDISCH LIEGENDE, GLASÜBERDACHTE EINGANGSFOYER WIRD ÜBER DIE ZENTRALE ZUGANGSRAMPE BEGANGEN, DAS OBERIRDISCHE MUSEUMSGESCHOSS SCHWEBT DARÜBER.

RESTAURANT, CAFE UND VERWALTUNG LIEGEN ZWISCHEN DEN MUSEUMSGESCHOSSEN UND HABEN SICHTBEZUG ZUM FOYER.

ÜBER EINE VOM FOYER ZUGÄNGLICHE ZWISCHENEBENE WERDEN VORTRAGSSAAL UND CINEMA ERSCHLOSSEN.

DIE MEDIATHEK MIT INTERNETCAFE SIND IM OBERIRDISCHEN MUSEUMSGESCHOSS UNTERGEBRACHT.

DAS MUSEUM BESTEHT AUS EINEM OBERIRDISCHEN UND EINEM UNTERIRDISCHEN TRAKT, DIE JEWEILS IN MEHRERE EBENEN GEGLIEDERT SIND.

DER OBERIRDISCHE MUSEUMSTRAKT IST FÜR WECHSELAUSSTELLUNGEN VORGESEHEN UND SCHWEBT AUF EINEM VON 6 STAHLBETONSTÜTZEN GETRAGENEN STAHLFACHWERKSTRÄGER. DIESER WIRD SEITLICH NOCH DURCH GELENKIG VERBUNDENE STAHLTRÄGER ZUR UNTEREN MUSEUMSWAND HIN VERSTEIFT.

DER UNTERIRDISCHE MUSEUMSTRAKT WIRD VON STAHLBETON-HOHLDIELEN, DIE IN STAHLBETON-WÄNDE UND -STÜTZEN EINGEBUNDEN SIND, GETRAGEN. OBERER UND UNTERER MUSEUMSTRAKT SIND ZUSÄTZLICH DURCH SCHRÄGE STAHLTRÄGER SO VERSTEIFT, DASS AUCH SEITLICHE LASTEN AUFGENOMMEN WERDEN KÖNNEN.

DER VORTRAGSSAAL UND DER KINOSAAL SIND ALS FREITRAGENDE STAHLRAHMENKONSTRUKTIONEN NOCH ZUSÄTZLICH AN DER BODENKONSTRUKTION DES OBEREN BAUKÖRPERS BEFESTIGT.

DIE SCHRÄGEN GLASDÄCHER SOWOHL VORNE BEIM EINGANG ALS AUCH HINTEN UNTER DER MEDIATHEK SIND ALS STAHLKONSTRUKTION AUSGEFÜHRT UND EBENSO VOM OBEREN MUSEUMSTRAKT MITTELS STAHLSEILEN ABGEHÄNGT.

KONSTRUKTION



Abbildung 17: Außenansicht Eingangsbereich, Visualisierung



BEI DER FORM DES MUSEUMS GING ES MIR NEBEN DER KOMPAKTHEIT AUCH DARUM, EINEN ZENTRALEN EINGANG ZU HABEN, VON DEM AUS ALLE EBENEN UND FUNKTIONEN ERSCHLOSSEN WERDEN.

ES SOLLTE EINE GEWISSE SYMBOLKRAFT AUSDRÜCKEN - EINTRITT IN EIN LEBEWESEN: MAN WIRD HEREINGEFÜHRT, HEREINGEZOGEN IN EIN „LEBEWESEN“.

DAS FUNKTIONIERT ALS ERWEITERTER ERLEBNISBEREICH, ALS ERWEITERTER KUNSTBEGRIFF. WO LEBENDIGER AUSTAUSCH STATTFINDEN KANN.

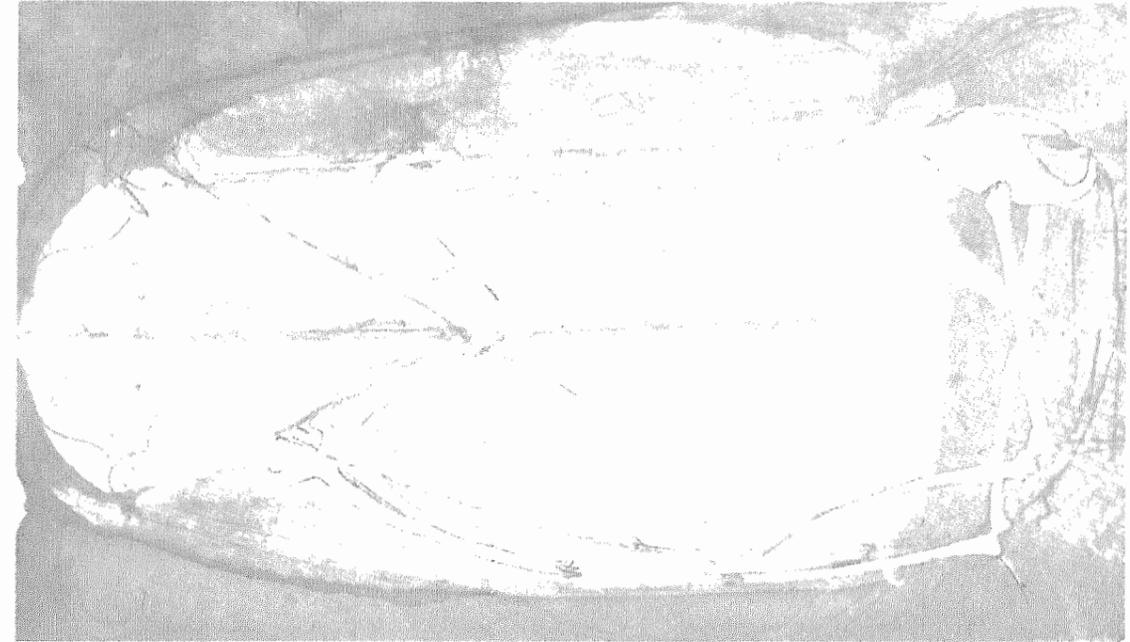


Abbildung 18: Joseph Beuys' "Skelett eines kleinen Schafes, 1949"

3

EINTRITT IN EIN LEBEWESEN

DER VERSUCH VERSCHIEDENE DINGE IN EINKLANG ZU BRINGEN

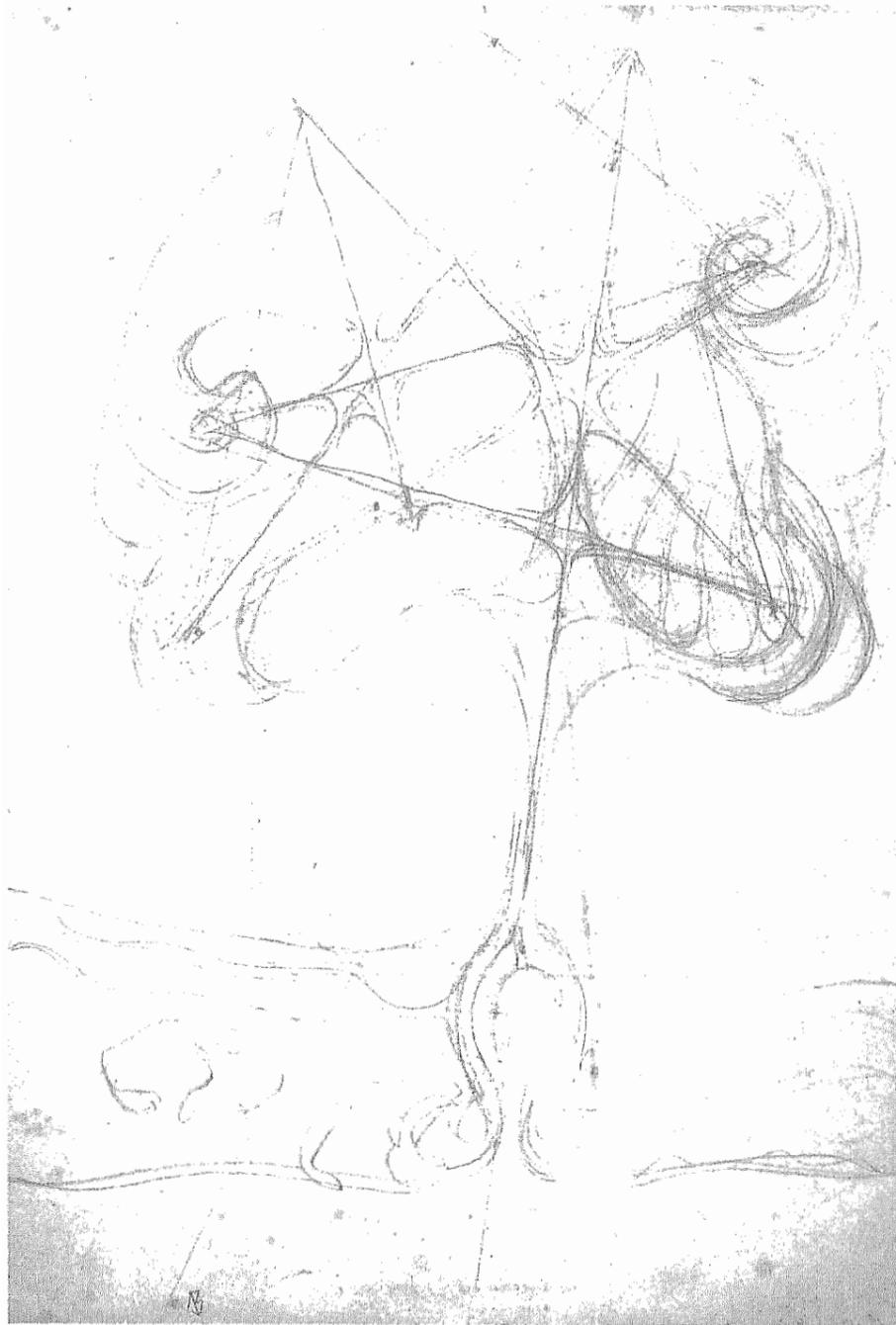


Abbildung 19: Joseph Beuys, „Mondän frasierter und mit Silbernadeln durchstochener Baum, 1950“

- DAS LEBEWESEN
- SOZIALE SKULPTUR
- DER REVOLUTIONÄR
- SCHWELLENSITUATION
- LIEBE ZUR SACHE
- TOTALPROBLEM
- WÄRMECHARAKTER

EINTRITT IN EIN LEBEWESEN

Eintritt in ein Lebewesen

Vortrag - gehalten am 6.8.1977 im Rahmen der Free-International University, dokumenta 6 in Kassel

Verehrte Anwesende!

Ich möchte versuchen, drei verschiedene Dinge in Einklang zu bringen: Den Begriff des Lebewesens, den des Revolutionärs und den der sozialen Skulptur. Es kann aufgrund dieses Versuches oftmals erscheinen, als gäbe es in diesen Darlegungen Brüche. Aber es scheint mir notwendig zu sein, dass diese in Erscheinung treten, aber dann doch genommen werden müssen als eine Grenze, an die man stößt, wenn man operationell, d.h. mit Begriffen versucht, diese Dinge zu erarbeiten und in Einklang zu bringen. Es wird eine Art stufenweise Entwicklung oder Beschreibung dessen sich darstellen, was hier versucht wird, nachzuweisen, daß es eine innere Notwendigkeit ist, und nicht etwa die Liebhaberei eines Einzelnen, zu einem Begriff wie der „Sozialen Skulptur“ zu kommen.

An dem Begriff Skulptur zeigt sich ja nun etwas, was auf die Kunst hinweist. Und auch hier möchte ich betonen, daß von der Methodik des Aufbaus her ausgesagt wird - von diesem Begriff, also von der Kunst, die wir in der Gegenwart in einer ganz bestimmten Konditionierung vorfinden als

einem Ergebnis im Verhalten und in der gesellschaftlichen Stellung, zu charakterisieren, daß sie nicht das erfüllen kann, was beispielsweise Pablo Picasso von ihr gefordert hat, daß sie wie ein scharfes Messer oder eine Waffe sein müßte, um Missverständnisse, Ungerechtigkeiten, Verletzungen von Menschenrechten oder Kriege zu verhindern. In diese Situation ist die Kunst bisher nicht hineingewachsen. Historisch ist die Kunst also an einem Punkt, wo sie das, was viele, die in diesem Tätigkeitsfelde die Erneuerung, die Transformation, also das Revolutionäre von ihr fordern, nicht erfüllt. Sie ist in einer Isolation, die man beschreiben kann als den Kunstbetrieb, der wie ein Freiraum dargestellt wird durch die in diesem Kunstbetrieb Tätigen und der auch als Freiraum zur Verfügung gestellt wird von den politischen Systemen des Westens (im Osten ist es noch ärger bestellt) als eine Spielwiese, wo sich sogenannte kreative Individuen eher austoben dürfen und Narrenfreiheit genießen, als daß sie dort etwas entwickeln dürften, was sich auf etwas weitergehendes bezieht als eben diesen traditionellen Kunstbegriff, der sich erschöpft in Innovationen innerhalb der Disziplinen, in formalen Wandlungen innerhalb der Disziplinen, stilistischer Art, als kleine, zweifellos umwandelnde Schritte, die aber durchaus nicht das erreichen, was Picasso von der Kunst gefordert hat. Er selbst hat gewusst, daß er das Ziel seiner Forderung nicht erreicht hat. Aber die Forderung besteht weiter. Dieser Innovationscharakter, den man am Besten dadurch ins Bewusstsein rücken kann, daß man den Blick auf diesen Innovationsstrom lenkt, wie ihn auch Kunsthistoriker auf einen solchen Innovationsstrom, der sich in Stilwandlungen vollzieht, richten, also wie man etwa aus dem Barock zum Rokoko gekommen ist, wie man aus der Kunst der Jahrhundertwende, die ja der Symbolismus war, zum Expressionismus kommen kann, wie man zur abstrakten Kunst kommt, zum Konstruktivismus, zur land-art, body-art, conceptual-art usw... Das ist genau eine Tätigkeit, die von den Bedürfnissen der Menschen soweit sich entfernt hat, daß die große Mehrheit der Menschen auf diesen Betrieb, auf dieses so isolierte, das aus der Vergangenheit sich in einem traditionellen, bürgerlichen Kunstbegriff bis in dieses Gefängnis hinein begeben hat, nur hineinschauen kann als auf die Tätigkeit von Menschen, die sich aufgrund

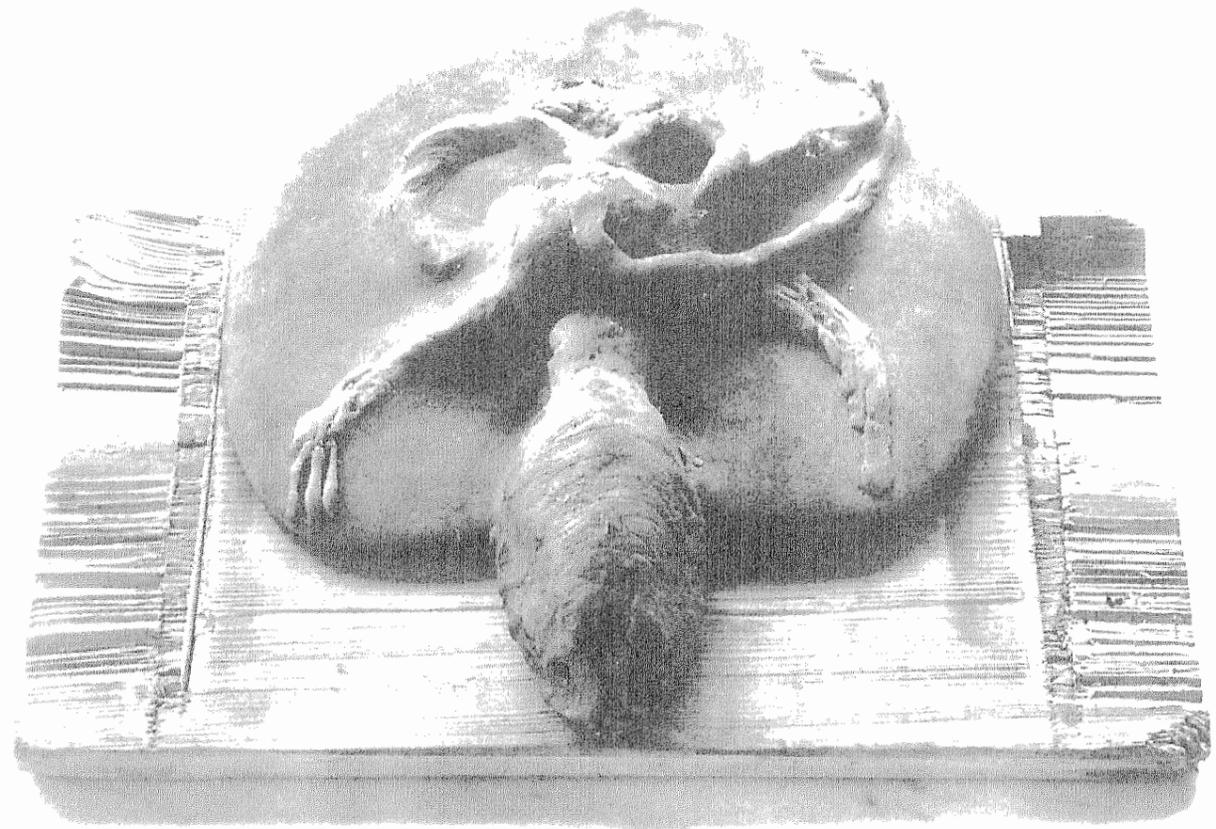


Abbildung 20: Joseph Beuys „Bienenkönigin 3“

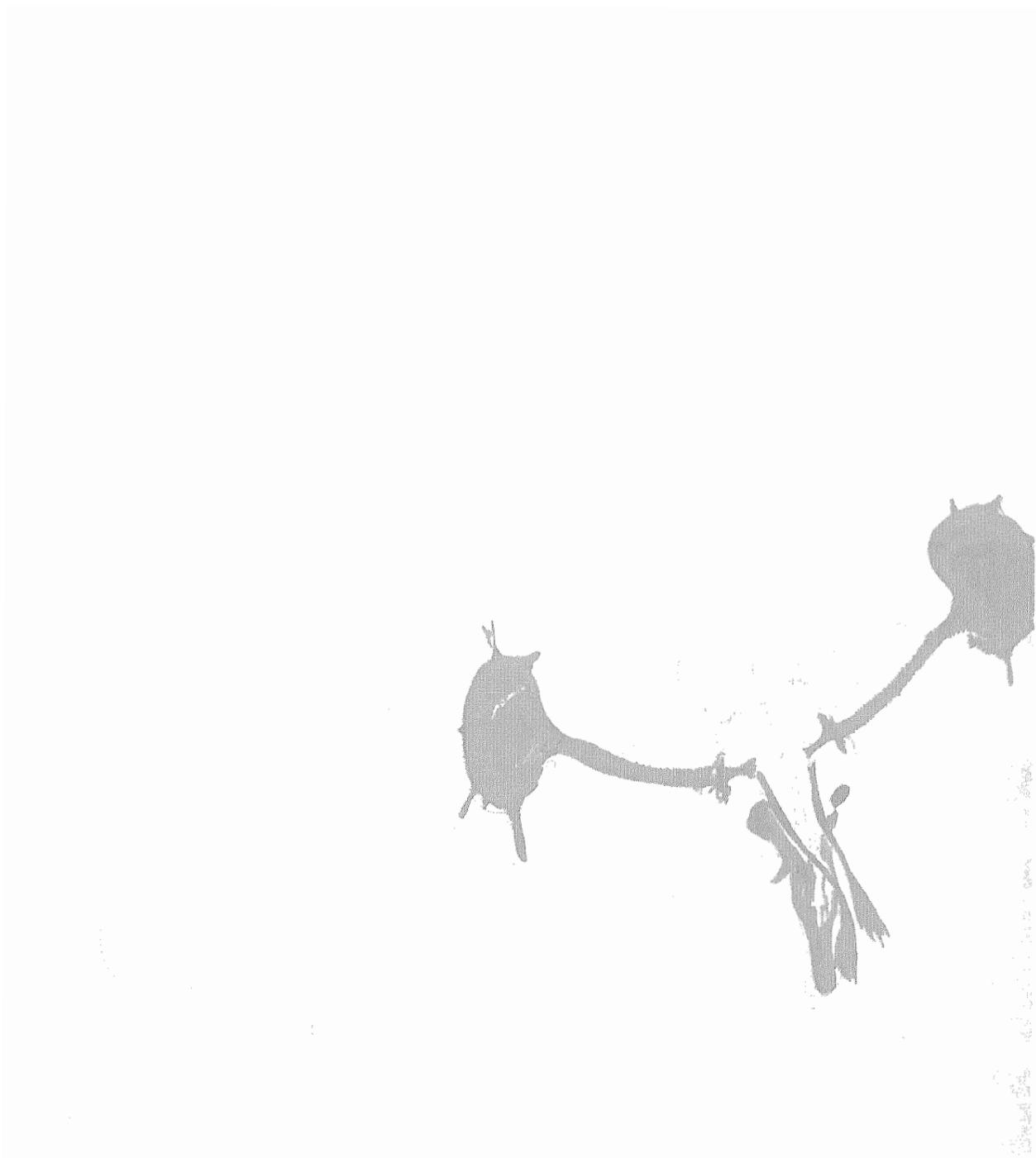


Abbildung 21: Joseph Beuys „Hirschkopf 1954“

ganz bestimmter Verhältnisse in der Gesellschaft nur wie Spinner ansehen können, die etwas machen, was jedenfalls ihre Lebensbedürfnisse, Rechtsbedürfnisse und andere Entwicklungsbedürfnisse nicht abdecken kann.

Zurück zur Forderung von Picasso: Es scheint der Fehler an einer anderen Stelle zu liegen. Experimentiell (sic!), d.h. operationell kann man, wenn man die Kunst erkennen will, als ein Tätigkeitsfeld der Menschen im Leben auch fragen, wie es mit der Wissenschaft bestellt ist. In der Wissenschaft hat sich etwas ergeben, was durch seine spezialisierte Form zu einem Verschluss gegenüber der Mehrheit der Menschen geworden ist, dadurch, daß Spezialisten zu Lieferanten von System erhaltenden Ideen geworden sind aufgrund eben dieses Wissenschaftsbegriffes, den wir schon an mehreren Stellen kennzeichnen konnten als ein so stark von der allgemeinen Kreativität des Menschen reduziertes Tun, dass dieses charakterisiert werden muss als ausschließlich der Materie zugewandt, der Konditionierung von Materie zugewandt, soweit sie analysierbar ist in der Begrifflichkeit von Messwerten, messbaren, wägbaren, zählbaren, quantitativen Einheiten und dass diese Materialwissenschaft, von der wir ja wissen, im Vergleich zu anderen Wissenschaften z.B. der des Lebens, denn es handelt sich darum, von dem Lebewesen zu sprechen, dass sie nur denjenigen Teil herausnimmt und sich zum Ziel ihrer Forschung macht, welcher der am stärksten zum Sterben gekommenen Teil von Weltinhalt ist, der aufgelaufene, zersplitterte Teil des evolutionären Prozesses, der sich verfestigt hat in einem felsenartigen, materiell-physikalisch-chemischen Zusammenhang.

Eine Wissenschaft, die versucht, auf einem Wissenschaftsbegriff einen Revolutionsbegriff auszubilden und ihn affiniert, d.h. an ihn glaubt oder sich zu ihm bekennt, muß zweifellos zu einem Todesbegriff und zu einem Revolutionsbegriff kommen, der nichts anderes produzieren kann als bloß eben wieder nicht das Leben; sondern den Tod. Wir haben auch gesehen, dass die Revolutionäre und die Revolution nicht etwas anderes herstellen konnten als eben diesen Tod und dieses Blutvergießen. Es scheint somit in der Welt noch niemals einen Revolutionär gegeben zu haben. Es hat also noch niemals in der Welt jenes Transformierende stattgefunden, was Leben mit Leben verbindet und dieses Leben wieder

mit einem anderen. Denn nur das kann unter Transformation verstanden werden, was der Mensch bekommen hat, das Leben! Wir brauchen gar nicht in das Leben einzutreten. „Wir leben ja schon in einem Lebewesen in uns selbst als ‚Leben-Wesen‘. Wir wissen, dass wir das gemein haben mit den Tieren und Pflanzen.“

Hier erscheint das, was ausgesagt werden soll zunächst einmal in einer Überlagerung, wo ich von dem Kunstbegriff spreche und dem Revolutionär, wo ich versuche in Einklang zu bringen, wie der Prozess der Transformation auf dieses Lebewesen hin verlaufen soll. Ich sagte: Der Kunsthistoriker schaut jetzt auf diese Entwicklungslinie von Revolution im „Kettenkasten“, also von diesen Innovationen, von der die Mehrheit der Menschen nicht mehr berührt sein kann, weil sie ihre Lebensbedürfnisse, ihre Lebensfragen nicht erreichen können. Der Revolutionär fordert also von dieser Vorgehensweise in der Weiterentwicklung des Begriffes der Kunst, viel mehr: Transformation.

Innovation in den Disziplinen führt nicht zur Transformation des Kunstbegriffes. In diesem operationellen Vorgehen und Nachdenken ergibt sich die Möglichkeit die Frage zu stellen: Wie ist es aber, wenn ich nicht nur die Disziplin innoviere und transformiere und ihn nicht mehr nur beziehe auf den reduzierten Kunstbetrieb oder auch auf den reduzierten Wissenschaftsbetrieb, so dass es zu einer Erweiterung kommt, und der Kunstbegriff sich nicht nur auf die Wissenschaftler bezieht in diesem reduzierten Wissenschaftsbegriff, und der sich nicht nur bezieht auf die Künstler und die Gewohnheiten in diesem modernen Kunstbetrieb; Museumswesen, Ausstellungswesen, Kunstakademien, Galeriewesen etc., sondern der sich auf alle Menschen beziehen kann im Sinne eines anthropologischen Total. Der so erweiterte Kunstbegriff, das Wesen, das gestalten kann auf allen Feldern des Lebens, und der Arbeit, auf allen Kraftfeldern der Gesellschaft. Ist aber damit schon eine Aussage gemacht über die Möglichkeit tatsächlich das, was gefordert wird und was in einer logischen Folge, als Beschreibung operationell einmal dargestellt hat, dass sich die Kunst ja auf das Leben und auf alle Menschen beziehen soll? Sieht die Kunst hier in der Möglichkeit, aus sich selbst begründen zu können, dass sie das auch leisten kann? Also aus welcher Quelle heraus, aus welchem dem Menschen inwohnenden Quellpunkt

heraus ließe sich so etwas begründen wie die These: „Jeder Mensch ist ein kreatives Wesen“? Denn in diesem kreativen Wesen, d.h. in diesem schöpferischen Element jedes Einzelnen kann ja von Kreativität und Schöpfung nur dann gesprochen werden, wenn diese Schöpfung auch eine freie ist, denn aus dem Begriff selbst kann sich nicht begründen eine unfreie Kreativität. Eine unfreie Kreativität kann nicht unmittelbare Schöpfung von einem in und auf sich selbst beruhenden Anfangspunkt sein. Hier ist die Frage an den Revolutionär gestellt, ob er begründen kann, dass jeder Mensch ein kreatives Wesen ist, durch das hindurch der Schöpfungsvorgang in die Welt hineinfließen kann, als ein den Weltbestand transformierendes. Revolutionäre der Gegenwart wie der Vergangenheit haben operationelle, begriffliche Untersuchungen angestellt, Philosophien und Theorien ausgearbeitet darüber, wie die Revolution verlaufen soll und was aus ihr kommen soll. Es ist ein Merkmal des Revolutionärs, daß er nicht daran vorbei kommt, in sich nach der Revolution in sich selbst zu fragen.

Sind die Handlungen des Menschen, d.h. seine Informationen, der Abdruckcharakter - etwas in eine Form hineinprägen - , ist dieses Informierende zu begründen als ein Vorgang, der aus der freien Entscheidung, der Freiheit dieses Wesens stammt? In diesem Ausdruckscharakter sind wir an dem Punkt, an dem ein skulpturaler Vorgang angesprochen ist: Das Hineindrücken einer Tat in die Materie. In dieser Tat unterscheidet sich kaum der Bildhauer vom Drucker. In diesem Abdruckcharakter unterscheidet sich der Bildhauer prinzipiell auch nicht vom Maschinenbauer, der seinen Abdruckcharakter durch seinen Formwillen auf mechanisch-motorische Aufgabenstellung anwendet. Also lässt sich an diesem Tun, dessen Abdruckcharakter man unmittelbar wahrnehmen kann nachweisen, dass vor diesem plastischen Vorgang noch ein anderer plastischer Vorgang liegt. Bei der Nachsuchung, unter Beschreibung und vorurteilsloser Wahrnehmung dessen, was in diesem skulpturalen Abdruckcharakter durch das menschliche Handeln, durch Leibesorgane geschieht, kann man zurückverfolgen, woher die Entscheidung für die Form dieses Abdruckcharakters stammt. Der Revolutionär kann den Vorgang zurückverfolgen bis zu der Form, die er zunächst in seinem Denken oder in seiner Vorstellung entwickelt hat. Wenn er das durchführt und auf alle seine Kräfte

schaut, die in ihm wirken und leben, wird er erfahren, dass er dem Denken selbst schon diesen plastischen Charakter zuschreiben kann, dass er also sagen kann, bereits im Denken liegt der Formvorgang gegründet, der dann durch meine Leibesorgane und andere Werkzeuge als Abdruckcharakter in die Welt und dort zu einer Form kommt, die informiert, Information gegenüber einem anderen Wesen, was Bedarf an dieser Information als Produkt hat oder auch Information betrachtet als eine Nachricht, die der andere empfangen will. Es ist also schon aus dem Erleben heraus möglich, im Zurückverfolgen aller Aktiva, die Revolutionäre vor und hinter die Tat legen, eine andere Tat wahrzunehmen, die, wie das Handeln an der stoffesmäßigen Seite jene Wirkung zeigt, diese Willenswirkung, die schon im Denken wahrgenommen werden kann. Bezogen auf den Revolutionär, der solche Operationen ausführen muß, um begründen zu können, dass der transformatorische Charakter etwas herleiten kann aus seinem eigenen Impuls, muss noch eine weitere Frage gestellt werden: Die Frage nach der Freiheit dieser Tätigkeit, die er in einem solchen Beschreiben durchaus wahrgenommen hat. Er kann zu einer weiteren Operation schreiten. Er kann etwas sagen, aus dem skulpturalen Abdruck, den feste Arbeit des Menschen in der Welt erzeugt: „Information scheint eine moderne Wissenschaft zu sein“. Wir haben ja eine Informationstheorie. Sie ist einerseits eine Maschinenwissenschaft, andererseits wird sie zur Kybernetik. Was ist mit den Menschen los? Sie sollen Intelligenzleistungen vollbringen können, Prozesse in der Welt verursachen, wodurch zum Beispiel Menschen von ihren Arbeitsplätzen verdrängt werden. Angesichts dieser Maschinen, die Aufgaben aus der Buchhaltung, der Statistik, überhaupt Rechnungen ausführen, ist zu fragen: Leistet sie das aus sich selbst oder welche Kraft ist die, die programmiert, die Konzeption für den Entwurf schafft? Denn wie man auch darüber denkt, aus diesen Maschinen kommen Weltentwürfe, positive und negative, davon können wir einmal ausgehen. Es werden in diesen Maschinen, in dieser Informatik Weltentwürfe produziert. Wer ist der Produzent? Wiederum eine Operation, die im Zurückverfolgen an eine Schwelle kommt, wo gesagt werden kann: „Sicherlich ist es der Mensch, der programmiert, aber was programmiert im Menschen?“

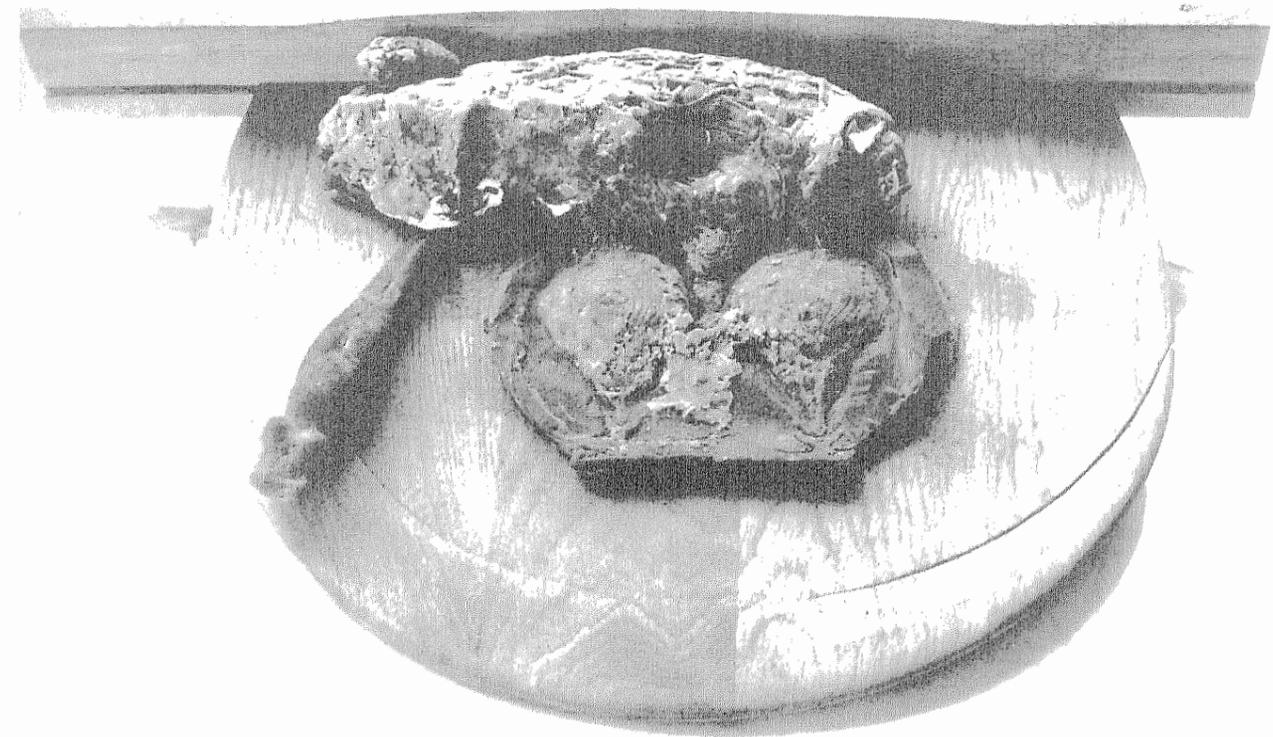


Abbildung 22: Joseph Beuys, „Bienenkönigin 2, 1952



Abbildung 23: Mediathek, Schnittpunkt der Wahrnehmung, Visualisierung

Das Wesen, das informiert und Nachrichten zu einem Empfänger sendet. Ist es nun für den Betrachter dieses Systems möglich, dass durch Information in ein Material etwas übermittelt wird, etwas, was Entwurf und Ideencharakter hat? Bei der Analyse dieser Beschreibung kommt er an die Schwelle, wo er erfährt, daß er hier in einem zweifachen Zusammenhang steht, und in seiner ganzen Informationstätigkeit bewegen kann, was leiblich stattlich ist, also die Information durch die physische Seite der Sprache transportieren kann, indem er etwas bewegt, das ihm in seiner ganzen Leiblichkeit vorgegeben ist. Er muß durch die Kraft, die hinter der Leiblichkeit liegt, die Leiblichkeit auch seiner Umgebung bewegen, mit dem Luftstrom, der durch die Luftröhre bewegt wird, durch den Kehlkopf gepresst wird, und in weitere Sprachorgane (Zunge, Gaumen, Zähne, Mundraum) gelangt. In diesem Luftstrom muß er etwas hinein skulpturieren, was durch den Empfänger exformiert werden muß. An dieser Schwelle erfährt der Revolutionär, dass eine andere Impulsierung dieses Systems stattfindet.

Aus dieser Beschreibung geht noch nicht hervor, was dem revolutionär die Sicherheit geben würde, begründen zu können, warum aus seiner Forderung nach der Freiheit, für den transformatorischen Vorgang etwas möglich ist, und warum es möglich ist, dass aus seiner Freiheit etwas möglich ist. Wenn erfahrbar ist, dass Revolutionen, die auf dem äußerlich vorgegebenen ihre Theorie aufgebaut haben keine Revolutionen waren, muss hier die Frage sein: Wie kann die Revolution entstehen? Er wird zu einem weiteren Operationellen vorstoßen müssen, indem er Experimente mit sich selbst macht, indem er beispielsweise anschaut, was in seiner Umgebung vorgegeben ist. In diesem Wahrnehmen wird er sich fragen müssen: „Was ist das, dieses Wahrnehmen?“ Ist in diesem Wahrnehmen etwas enthalten, was mich hinführt auf Elemente, mit denen ich begründen kann, dass es eine Möglichkeit der freien Kreativität gibt? Wenn er vorurteilslos beobachten kann, wird er feststellen, dass er zwar etwas wahrnimmt, aber aus dieser Wahrnehmung nichts herleiten kann, für seine freien Entscheidungen. Im Zusammenhang dessen, was er jetzt innerlich operationell vornimmt, muß er zu den Feststellungen kommen: In dem vorgegebenen Wahrgenommenen liegt ein Bild vor, dass (sic!) bei seiner Betrachtung

nichts anderes hergibt, als ein unzusammenhängendes Chaos, das heißt, solange ich mich passiv mit dem auseinandersetze. Ich bemerke aber, dass es einer großen Energie bedarf, diese Passivität herzustellen. Eine allergrößte Willensanstrengung ist nötig. Im Hinschauen auf diesen Vorgang wird sich zeigen, dass es durchaus Wille ist, mit dem man sich in diese Sondersituation versetzt, passiv in die Welt zu schauen. Im Anschauen ist also schon Wille darin, das heißt er ist immer bereit, er ist immer auf der Suche, Details aus diesem Chaos herauszuschneiden, also bewusst auszugliedern. In diesem dem Wahrnehmungsvorgang begleitenden Willensimpuls ist etwas enthalten, was sich weiter verfolgen lässt als eine Intension der Kategorie, das heißt in dem Augenblick, in dem ich etwas in den Brennpunkt nehme oder ausschneide, Größe, Breite, Viereckigkeit, Genauigkeit oder nach qualitativen oder quantitativen Begriffen, die mich auf die Idee oder den Begriff zurückverweisen, also auf eine Denkkategorie, in der im Denken gehandelt wird. Denken ist Tat.

In der Anwendung des Begriffes auf die Welt nun, habe ich etwas, das mich vor die Frage stellt: „Wie hängen Begriff und Wahrnehmung zusammen?“ Ich will nur von dem Operationellen sprechen und von der Notwendigkeit. Ich will sehr differenzierte operationelle Schritte übergehen und zu dem Punkt kommen, wo der Revolutionär eine Energie in sich wahrnimmt, die es möglich macht, über das Denken selbst eine Aussage zu machen, nicht nur darüber, wie im Denken die Begriffsinhalte den Ausscheidcharakter im Wahrnehmen herstellen, den Forminhalt des Ideellen im Begriff hier jetzt des Revolutionärs eine Trennungslinie zwischen dem ideell Begrifflichen und dem wahrgenommenen Objekt, dann vereinigt er bewusst die zusammengehörigen Pole von Wahrnehmungen und Denken und überwindet so Subjekt und Objekt. Es kommt zu einer Möglichkeit nach derselben Methode, die bei der Ausschaltung des Willens in der Wahrnehmung angewandt wurde. Durch die Ausschaltung der Inhalte des Denkens wird der aktive Wille im Denken zur Wahrnehmung. Wenn ich festgestellt habe, dass das Wahrgenommene auch begriffen werden muss, so muss auch diese Kraft, die ich wahrnehmen kann, als die Betätigung und Selbsttätigkeit meines freien Ichs zum Begriff der Freiheit werden. Der Revolutionär hat erst an dieser Freiheitsschwelle sein

Wahrnehmungsfeld nach Innen erweitert und erkennt, wie Innen und Außen zusammenhängen, und dass sein eigener Leib, ja seine Gefühle im Verhältnis zu diesem Quellpunkt der Freiheit Außenwelt sind. Jetzt hat er gesehen, dass das, was er an dieser Schwelensituation von Innenwelt mit Aussenwelt als seine freie Eigentätigkeit bewusst erleben kann, ebenfalls vorgegeben ist, allerdings nur in dieser Ausnahmesituation, dass das Hervorgebrachte nur durch den Hervorbringenden selbst wahrgenommen und begriffen werden kann, als reine Aktivität, ein plastischer Vorgang, in dem der reine Wille wirkt. Er weiß jetzt, dass er selbst der Schöpfer ist, nicht nur Geschaffener, sondern auch Schaffender dessen, was in der Welt das „was ist zu tun“? genannt werden kann. Im Wahrnehmen dessen, was sich in diesem Wahrnehmungsfeld zeigt, erfährt der Beobachtende, dass das Reich, das er in dieser Weise erkennt und in dem er sich betätigen kann, eine Lebewelt ist. Ein lebendiges Denken ist erfahren, ist durch die operationellen Schritte in einen Zusammenhang gebracht worden mit der physischen Wirklichkeit. So ist der Revolutionär, dessen Natur und Übernatur aus sich heraus fordert, daß er diesen Übergang fordert, daß er diesen Vorgang tätige, den er gesehen hat, als er Leben verbunden hat mit Leben. Er hat in der Anschauung beider Lebensvorgänge auch die Erde als ein Lebewesen erfahren und weiß jetzt, wie er Leben verbinden kann mit Leben.

Der Revolutionär kann nun Freiheit, Schöpferkraft, Umwandlung als durch seinen eigenen Willen Hervorgebrachtes begründen. Aber er ist keine Sonderfigur, denn es ist eine anthropologische Betrachtung gewesen, die er angestellt hat. Er hat eine Feststellung getroffen, die sich auf Jedermann bezieht, grundgelegt und Beweis geführt, wie jeder Mensch ein Transformator der Verhältnisse sein kann, die umgewandelt werden müssen. Hier ist der Kraftstrom, der an den vorgegebenen Krankheitsherd herangebracht werden kann, sodass die Wandlung des mit sach- und wesensgemäßen Begriffen beschriebenen Feldes möglich ist. Es ist die Gestaltung, die als ein erweiterter Kunstbegriff in allen Kraftfeldern der Gesellschaft und bei allen Arbeitszusammenhängen wirkt. An dieser Stelle erscheint ein Bruch in der Verbreitung des Produzenten zum unbe-

dingten Einsatz seiner bewussten Fähigkeiten. „Wie muss das vorgegebene System verdrängt werden“? Die Grenze war Anlass für seine innere Tat. Er sieht, daß er durch die Transformation des traditionellen Kunstbegriffes etwas hergestellt hat, was sich also auf die menschliche Gesellschaft bezieht. Er sieht, dass im erweiterten Kunstbegriff noch etwas anderes geschieht. Wenn sich der erweiterte Kunstbegriff nicht mehr auf die reduzierten Kulturbetriebe der kapitalistischen Systeme, sondern auf alle Menschen als Künstler bezieht („jeder Mensch ist ein Künstler“), geht der Begriff in der Arbeit auf. Jede Arbeitsintension ist ein Ansatz zu einem großen Kunstwerk. Der Unterschied zwischen so genannter kultureller und so genannter industrieller Arbeit entfällt. Jede Arbeit ist durch den Kunstbegriff gekennzeichnet. Der erweiterte Kunstbegriff ist gleichzeitig der Ökonomiebegriff. Oder: Der Ökonomiebegriff, die Arbeit, ist auch der Kunstbegriff, konkret DAS KAPITAL. Es bedarf nur der Rechtsregelung, um das Geld aus seinem Warencharakter zu befreien und zu einem Rechtsregulator für die Arbeit zu machen. Profit, Eigentum und Lohnabhängigkeit als Ideologien der kapitalistischen Systeme werden verschwinden. Die Kreativitätsfrage als Freiheitsfrage stellt die Welt vor eine lösbare ökologische Frage (Ganzheitsfrage): Wie wird das Produktionskapital Fähigkeit (Wirtschaftswert 1) geleitet, damit der Konsumentenbedarf und der Bedarf der leidenden Natur (Wirtschaftswert 2) im weltwirtschaftlichen Rahmen gesteckt werden kann? Der selbstlose Wille, der im reinen Denken als reiner Wille gefunden wurde, hat die Freiheit zur Tat begründet. Wenn aber in dieser Freiheit kein Zwang mehr vorhanden ist, was zwingt mich dann, noch etwas zu tun? Denn um Abhängigkeiten und Zwänge kann es sich bei der Freiheit nicht handeln. Noch einmal: wenn das ganze System des kreativen Quellpunktes für die Produktion mich vollkommen in Freiheit lässt, was bringt mich dahin, zur Tat zu schreiten? Die Liebe zur Sache. – Zwischen Wille und Denken wirkt nun das Herz, in dem die Liebe zur Sache die einzige Veranlassung ist. Wieder haben wir es damit zu tun, dass die Arbeit des Revolutionärs ganz in die Selbstverantwortung und in die volle Autonomie hineingestellt ist. In diesem Zusammenhang, der an den Arbeitsplätzen



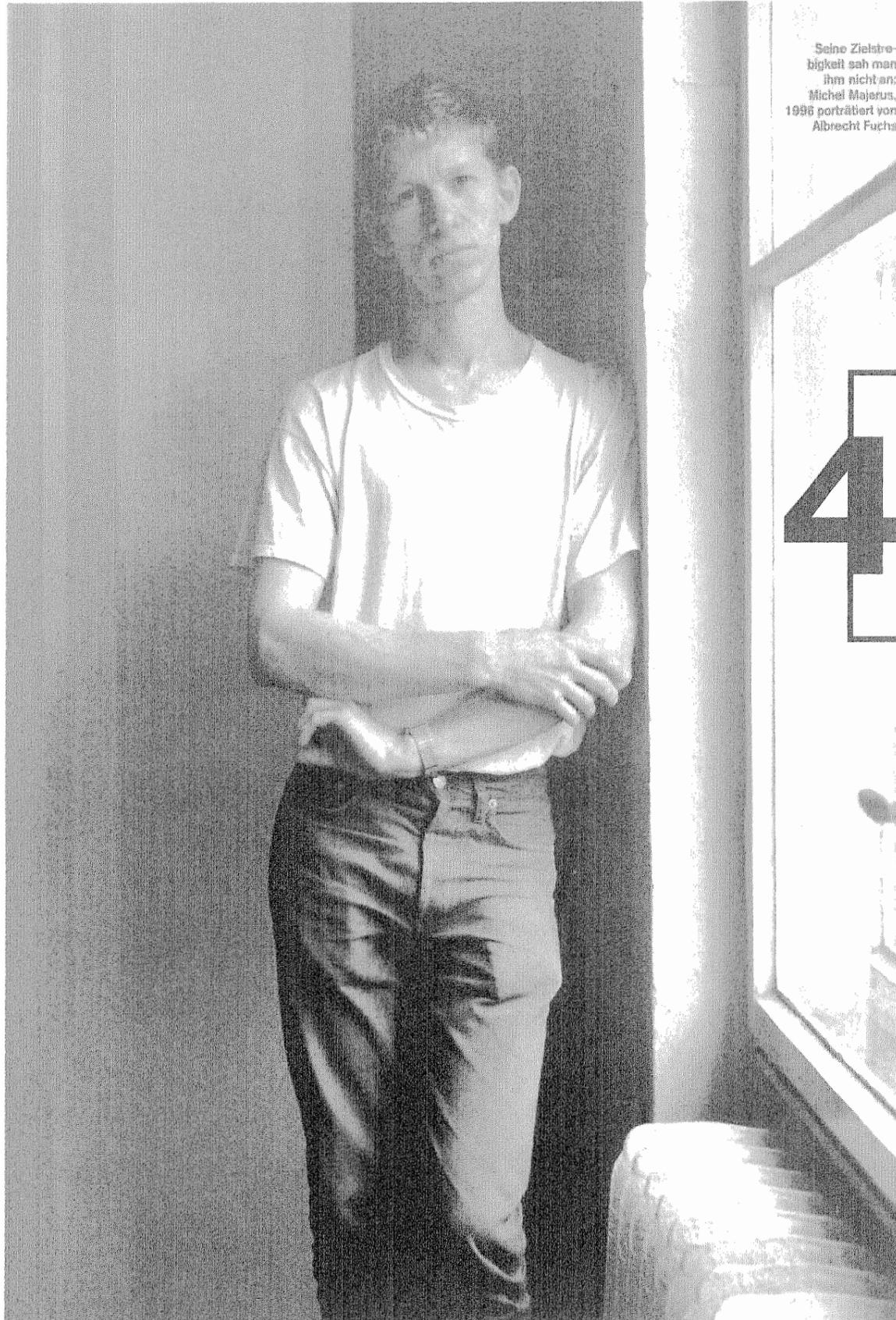
Abbildung 24: Joseph Beuys, „I like America and America likes Me“, Galerie Renè Block, New York, 1974



Abbildung 25: Joseph Beuys, Bienenkönigin, 1955

durch körperliche und geistige Arbeit zur Entfaltung kommt, kann betrachtet werden, was aus den eigentlichen Kräften, den Liebeskräften der Menschen an diesen Arbeitsplätzen entsteht. Während in älteren Lebensbezügen den Menschen diese Führungsvorschriften für das soziale Handeln als Offenbarungsweisheiten oder Sakramente durch ihre geistigen Führer gegeben wurden, erlebt er nun, dass er selbst der Erzeuger des sakramentalen, die Menschen verbindenden Wärmewesens im Arbeitsfeld ist. Hier wird er ein Lebewesen vor sich haben, das als ein neues Wesen erscheint. Den Zusammenhang von Leben zu Leben hat er hergestellt, er hat erfahren, dass das nur die Tat eines Revolutionärs sein kann und dass es noch niemals einen Revolutionär gegeben hat, denn bisher haben Revolutionäre den Tod verbreitet. Heute erfährt er, dass aus einem revolutionären Vorgang er ein Lebewesen betritt und in ihm lebt, was vorher überhaupt noch niemals auf der Erde war. Ein Lebewesen, das schon daraufhin angelegt ist, aus dem alten Erdenbestande durch den Menschen den aus seiner Tat gebildeten künftigen Planeten zu erschaffen. Die soziale Plastik, die schon voraus nimmt, was nach der Dunkelheit dieser kritischen Stelle, an der der Mensch sich gegenwärtig erfährt, durch das Eindringen aller Wertwesen und Wirtschaftswerte entstehen muß, wenn das Ziel der Revolution erreicht werden soll. In dem eigentlichen Ausüben dieses jetzt dem revolutionär in die Hand gegebenen Stoffes im Herzen, den er zuletzt gefunden hat, in der Liebe zur Tat, dem Denken, in dem der Wille wohnt und in dem er erfährt, dass dieses Denken aus ihm selbst stammt als einen die Welt erschaffenden, ist es ihm möglich, eine Substanz aufzubereiten, die erscheint wie eine progressive Produktion! Wie ein Wirtschaftswachstum! Aber ein

Wachstum nach lebendigen Wachstumswerten, von denen Menschen sich ernähren können, auf eine ganz neuartige Weise und dadurch, dass eine Rückwirkung auf die Unterlage stattfindet; auf der dieses Lebewesen lebt; denn alles geschieht an den Arbeitsplätzen dieser Erde. Dass das Leben der Erde, nachdem es zuerst vertötet wurde durch die Wirtschaftspraxis der Vergangenheit, durch Versalzung, Verhärtung, Versteinigung, zu einem Hefeteig gemacht werden kann, der in seinem Aufgehen seine aufrichtenden Kräfte so formen kann, dass ein weiteres Leben für dieses Lebewesen Erde möglich ist, allerdings nur im Zusammenhang mit dieser neuen planetarischen Hülle, denn dieser Planet wird eines Tages wie alle Lebewesen sein Ende finden. Aber durch das, was vom Menschen aufbereitet wurde in seinem Wärmecharakter, dadurch, dass Liebeskräfte in ihm leben, weist der Mensch nach, daß er der progressiven, erweiterten Produktion fähig ist für seine weitere Entwicklung.



Seine Zielstrebigkeit sah man ihm nicht an; Michel Majerus, 1996 porträtiert von Albrecht Fuchs

4 FÖRDERUNG JUNGER TALENTE

Abbildung 26: Michel Majerus

TURBOANTRIEB AUF DEM WEG NACH OBEN!

STARTBAHN FÖRDERPROGRAMM

WECHSELAUSSTELLUNGEN

BEI DEN WECHSELAUSSTELLUNGEN WIRD SEHR VIEL WERT AUF DIE FÖRDERUNG JUNGER KÜNSTLER GELEGT:

EIN WEITERER SCHWERPUNKT WIRD SEIN, INTERNATIONAL RENOMMIERTE KÜNSTLER IN PERIODISCHEN ABSTÄNDEN NACH HOMBROICH ZU HOLEN.

BEI DER ANORDNUNG DER AUSSTELLUNGEN WIRD DARAUF GEACHTET, DEN ERWEITERTEN KUNSTBEGRIFF ZU FÖRDERN.

JUNGE KÜNSTLER SOLLEN DIE CHANCE BEKOMMEN, DURCH EIN NACHWUCHSPROGRAMM „NEW TALENTS“ – WIE ES ZUM BEISPIEL IM RAHMEN DER „ART COLOGNE“ IN KÖLN ERFOLGT – IN DAS MUSEUM INTEGRIERT ZU WERDEN.

QUASI EIN TURBOBETRIEB AUF DEM WEG NACH OBEN!

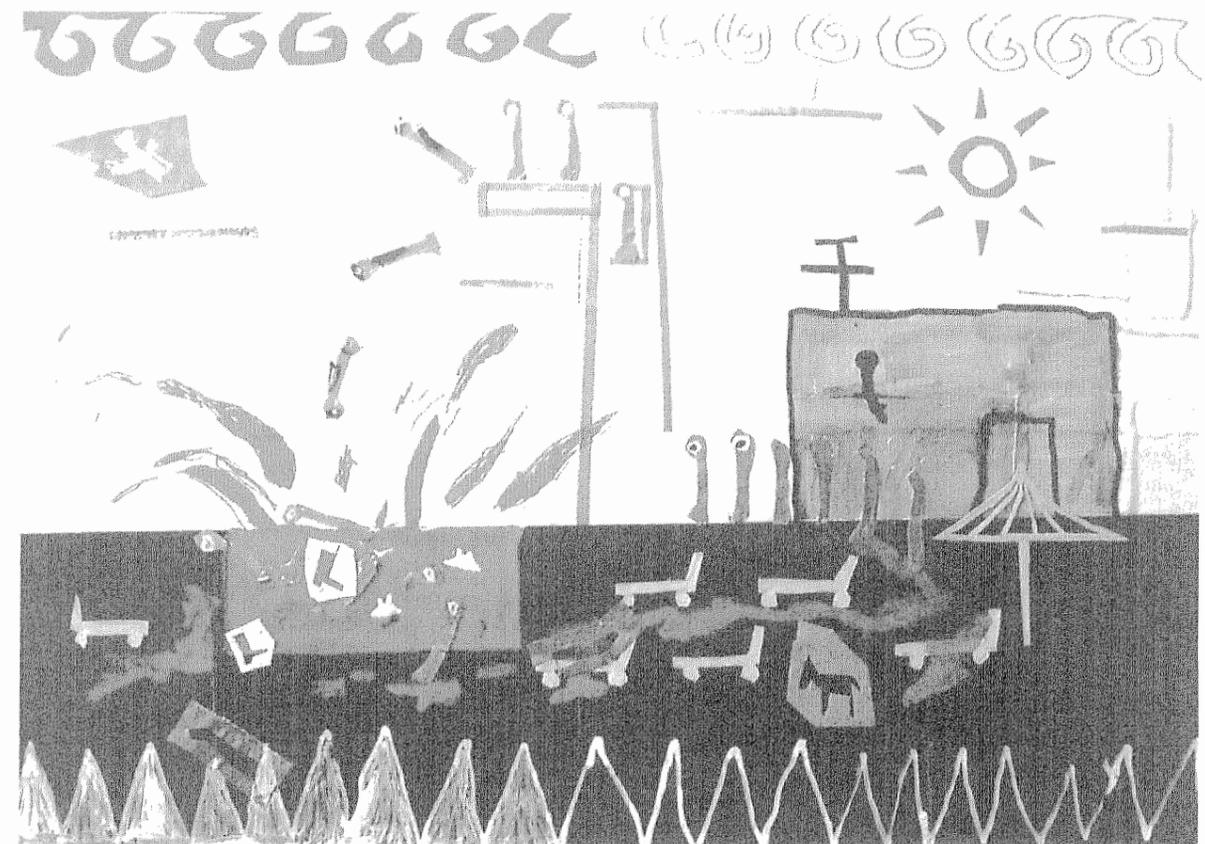


Abbildung 27: Tjorg Douglas Beers: „Fuck Revolution I, 2004“

TJORG DOUGLAS BEERS Werk steckt voll trashiger Ironie. Aus Plastikplanen, Klebeband und Papierschnipsel montiert der 32-Jährige irrsinnige Welten, die nur ihren eigenen Gesetzen zu gehorchen scheinen. Egal ob Installationen, Skulpturen oder Collagen, keine Arbeit folgt einem logischen Schema.

In „Fuck Revolution I“ konstruiert er eine desolate Szene, in der sich graue Männchen von einem Turm stürzen und kopfüber in einen blutroten See klatschen. Massenselbstmordgedanken werden von Sonnenliegen und einem schwarzen Hund neutralisiert.

EINE AUSWAHL JUNGER AUFSTREBENDER TALENTE IN DER KUNSTSZENE

DAS FÖRDERPROGRAMM
BEINHALTET VIELE ARTEN DER KUNST.
VOR ALLEM DER ERWEITERTE KUNSTBEGRIFF
SOLL VOLL ZUM TRAGEN KOMMEN!
DADURCH SOLL EINE VIELFALT AN
AUSSTELLUNGSDISPOSITIONEN ERZIELT
WERDEN.



Abbildung 28: Wolfgang Stehle, „office hours“ (2001/05).

WOLFGANG STEHLE spielt mit der Dienstleisterrolle des Künstlers: In seinem Projekt „Office Hours“ hat er aus Holzplatten eine Amtsstube gebaut, die den bürokratischen Alltag ad absurdum führen soll. In seiner Koje zeigt Stehle Objekte mit Namen wie „Schweinelaster“ oder „Headbanger's Ball“.

Egal ob Installationen, Video oder Zeichnungen, den Werken des 40-Jährigen geht eine intensive Beobachtung gesellschaftlicher Verhältnisse voraus. Dabei handelt es sich um die Verbildlichung der amtlichen Verwaltungskräfte und Lebensorganisation an sich.

**DIE VIELFALT DER KÜNSTLERISCHEN
POSITIONEN JUNGER TALENTE SOLL
GEFÖRDERT WERDEN**



Abbildung 29: Johanna Domke, „Countrylife“, 2004

JOHANNA DOMKE hält sich nicht an die Naturgesetze: Auf ihren Fotos der Serie „Fabricated Evidence“ hängt sie kopfüber an einer Lampe unter der Zimmerdecke oder schwebt lässig über einen Abgrund. In „Countrylife“ hat sie sich in die idyllische Welt der Marlboro-Werbung gebeamt:

Tagsüber hilft sie dem Cowboy im Stall, abends sitzt sie mit ihm am Lagerfeuer. Mit viel Ironie hinterfragt die 27-Jährige die Grenzen der Realität: Raum, Zeit und Schwerkraft existieren in ihrer Welt nicht - so wird Kunst zu einem Paralleluniversum mit unbegrenzten Möglichkeiten.

STEFAN LÖFFELHARDTS Element ist das Wasser. Er drapiert Planen und Folien auf seinem Ateliersboden und fotografiert sie. Auf den Bildern sieht man stille Wasserlandschaften, deren Poesie durch die Schabigheit des Materials gebrochen wird. Auch die skulpturalen Objekte des 46-Jährigen haben mit dem Meer zu tun: Aus Töpfen, Näpfen und Verpackungen arrangiert er schiffsähnliche Bauten. In der Förderkoje zeigt er Fotografien aus der Serie „STO.STO“, zu der ihn die Sendung „Storm Stories“ des amerikanischen Wetterkanals inspirierte.



Abbildung 30: Stefan Löffelhardt: STO.STO.TR 5a, 2005

**SIE BEKOMMEN IN DIESEM MUSEUM
DIE CHANCE, SICH IN DER
KUNSTSZENE ZU ETABLIEREN!**



Abbildung 31: Hamburger Frauen, „Lassie come home“, 2005

3 HAMBURGER FRAUEN haben die Aufgaben klar verteilt: Henrieke Ribbe, 26, malt die Figuren, Ergül Cengiz, 30, die Hintergründe und Kathrin Wolf, 31, das Dekor - direkt vor Ort an die Wand, mit immer den gleichen Protagonistinnen: sie selbst. Stets stehen sie im märchenhaften Fantasieland-schaften ohne Bezug zu Ort und Zeit. Augenzwinkernd schlüpfen sie in klischeehafte Rollen, inszenieren sich als Diva, Vamp oder Cowgirl. Nach wie vor arbeiten sie aber auch unabhängig vonein-ander. Sie sind im Kollektiv auf Zeit, das sporadisch zusammen kommt. Sonst geht jede ihren eigenen künstlerischen Weg.



Abbildung 32: Michel Majerus, „What looks good today may not look good tomorrow“

JUNGE LEGENDEN

EINER DER JUNGEN, DIE DEN AUFSTIEG GESCHAFFT HABEN, IST DER FRÜH VERSTORBENE MALER MICHAEL MAJERUS!

SEIN FRÜHER TOD WAR DAS ENDE EINER RASANTEN KARRIERE: ALS MICHAEL MAJERUS 2002 BEI EINEM FLUGZEUGUNGLÜCK STARB, HATTE ER ERST BEGONNEN, DIE KUNSTWELT MIT SEINEN AUSUFERNDEN POP-FANTASIEN ZU EROBERN.

HEUTE IST ER PRÄSENTER DENN JE - MIT AUSSTELLUNGEN IN HAMBURG UND HANNOVER.

**VOM SURF-KID ZUM WELTSTAR
DER KALIFORNISCHE VIDEOKÜNSTLER
DOUG AITKEN, 37**



Abbildung 34: Doug Aitken

AITKEN will „keine Behauptungen“ aufstellen. Statt dessen begnügt er sich damit, Daten, Fakten, Beobachtungen aus dem Labor Wirklichkeit zu sammeln. Denn „Kunst ist eine abstrakte Wissenschaft über die verschiedenen Doktrinen von Zeit. Fotografie, Malerei und Zeichnung behandeln lediglich eine, die gefrorene Zeit. Damit will ich brechen.“

Kunst als abstrakte Wissenschaft? Aitken benutzt Film- und Toninstallation wie Laborinstrumente, komplexe Technik soll die Emotionalität der Themen abkühlen, nicht aufheizen. Trotzdem ist seine Kunst weder abstrakt noch kopflastig.



Abbildung 33: Doug Aitken, „The Movement“, (2000, 102 x 127 cm)

5

**JOSEPH BEUYS
KEHRT HEIM!**

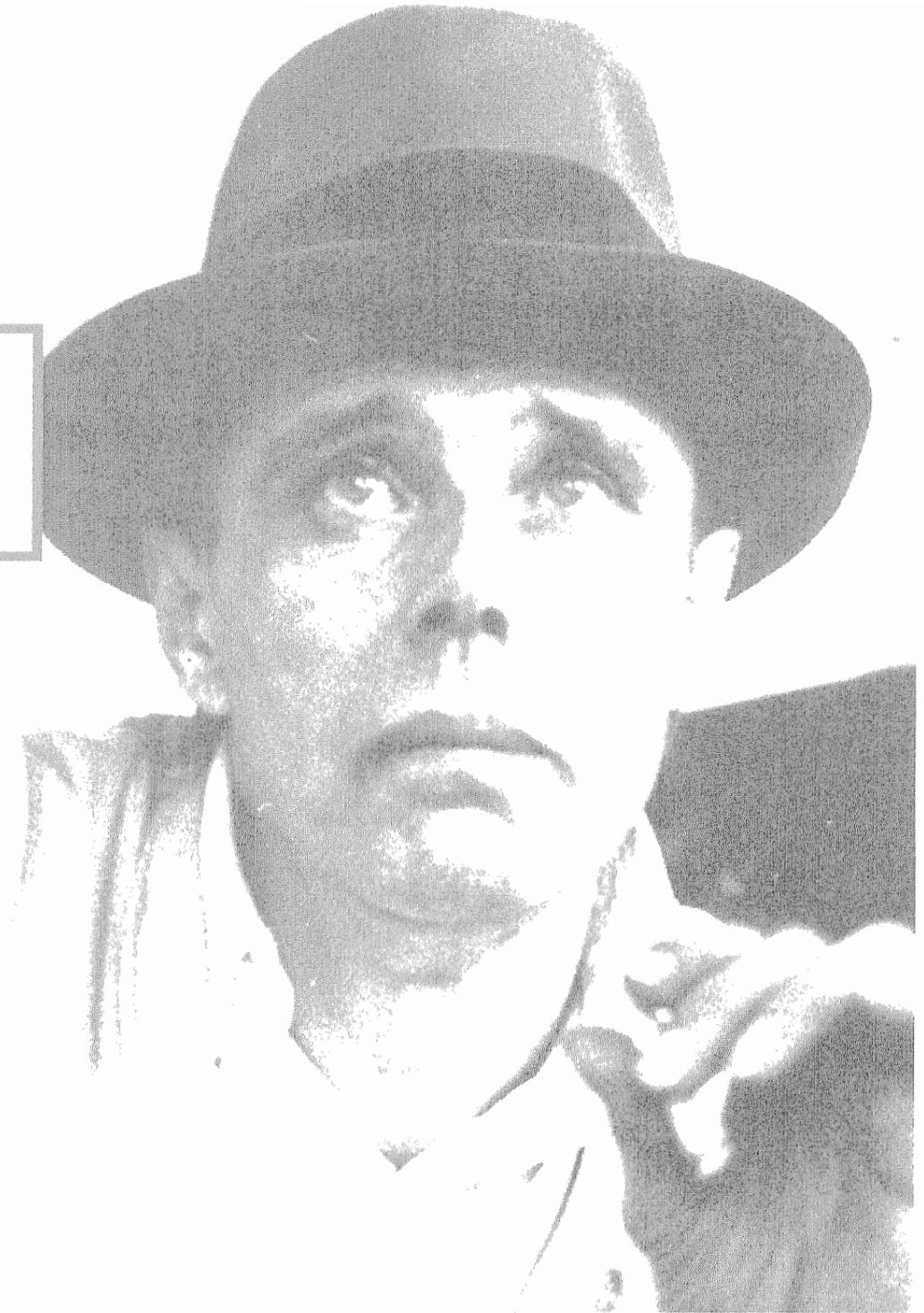


Abbildung 35: Joseph Beuys



Abbildung 36: Foto aus: „wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965“ Aktion;
26. November 1965 in der Galerie Schmela, Düsseldorf, Fotografie von Ute Klophaus

TEMPORÄRE AUSSTELLUNG

DIE AUSSTELLUNGSSITUATION WIRD SO
GEWÄHLT, DASS IN PERIODISCHEN ABSTÄNDEN
DIE AUSSTELLUNGSANORDNUNG AUS DEM
DEPOT NACH DEM ROTATIONSPRINZIP
ERNEUERT WIRD.

DADURCH SOLLEN IMMER WIEDER NEUE
ASPEKTE DES WERKES VON JOSEPH BEUYS
ERSCHLOSSEN WERDEN.

DAS MUSEUM HÄTTE SOMIT AUCH EINE
KULTURHISTORISCHE ANZIEHUNGSKRAFT,
DENN GERADE IN SEINEM HEIMATLAND WÄRE
ES WICHTIG, DEN LEUTEN JOSEPH BEUYS
NÄHER ZU BRINGEN.

JOSEPH BEUYS KEHRT HEIM.



Abbildung 37: Foto aus: „und in uns ... unter uns ... Landunter, 1965“, Aktion, 5. Juni 1965 in der Galerie Parnass, Wuppertal,
Fotografie von Ute Klophaus

6

EIN ERWEITERTER KUNSTBEGRIFF

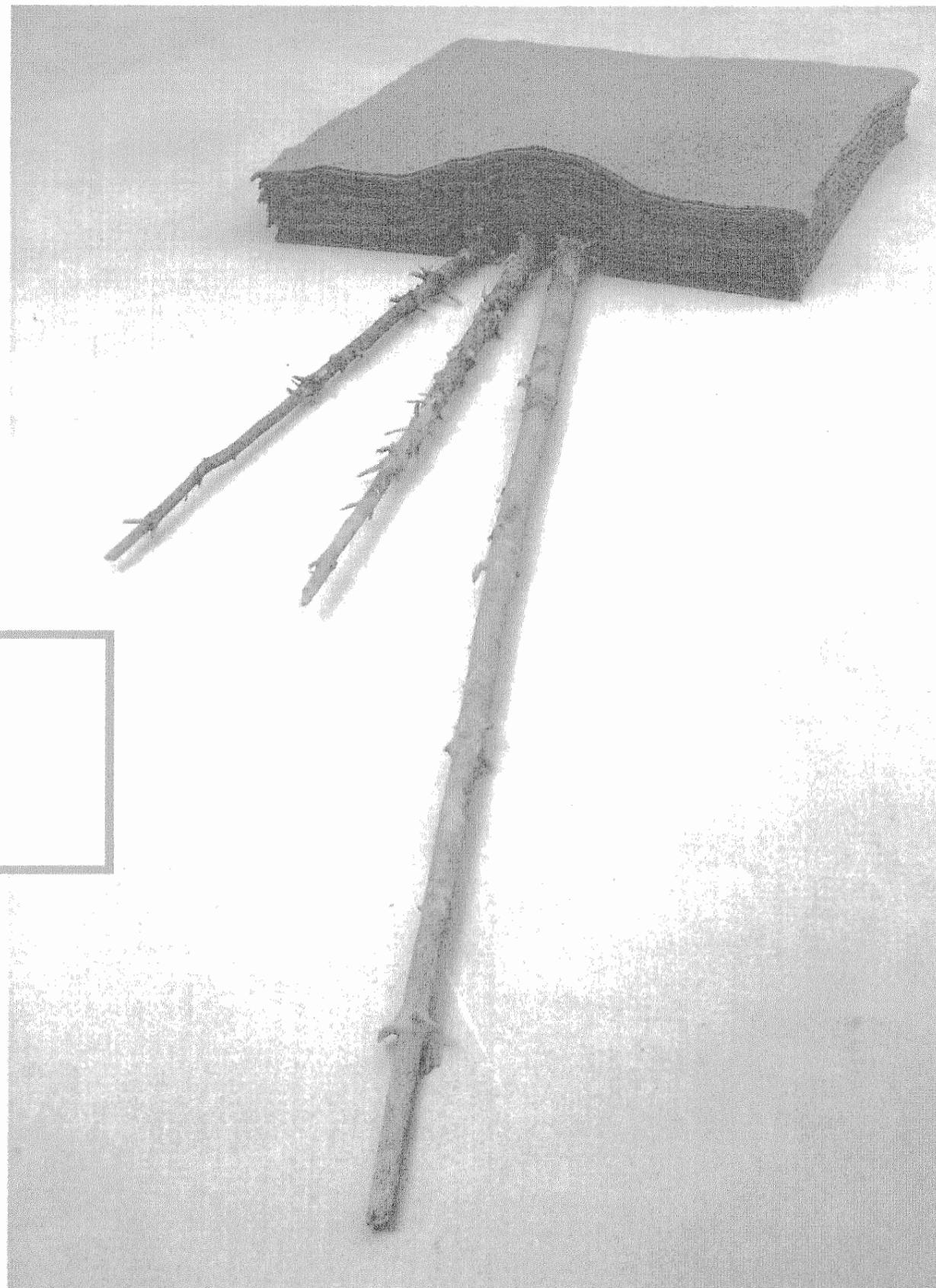


Abbildung 38:
Joseph Beuys, „Schneefall“, 1965
Filz, Tannenstämme, 363 x 120 x 23 cm,
Museum für Gegenwartskunst, Basel
Emanuel Hoffmann-Stiftung, fotografiert von Ute Klophaus

Ein erweiterter Kunstbegriff

Joseph Beuys stand in Basel vor einigen aufmerksamen oder zerstreuten Zuschauern, allein, unbeweglich; er weinte. Man wusste nicht, woher seine Tränen kamen und weshalb, aber sie flossen. Beuys weinte ohne sichtbare Gemütsbewegung. Sein Gesicht zitterte nicht, sein Körper war völlig unbeteiligt. Er provozierte dieses elementare Ereignis Weinen, nannte es *Celtic* und verbreitete es über Video. Diese Manifestation bezeugte 1971, dass man die Malerei ganz aufgegeben hatte, und dass sich gleichzeitig das Interesse auf den Maler selbst verlagerte.

Nur Andy Warhol besaß in der Kunst der siebziger Jahre eine ähnlich legendäre Wirkung, genauer gesagt, Pressewirksamkeit, wie Joseph Beuys. Sie waren James Dean oder Marilyn Monroe vergleichbar. Warhol, ein Star auf amerikanisch, Beuys ein wagnerianischer Held. Er war Tristan im „Liebestod“. Warhols Vitalität und Volkstümlichkeit standen Beuys' Morbidität und Schamanismus gegenüber. Beide waren Symbole und repräsentierten ihr Land. Thierry des Duve erläuterte diesen Kontrapunkt: „Die Kunst von Beuys verlangt nach einem Ursprungsmythos, die von Warhol nach der Fiktion der ewigen Wiederkehr. Der erstere vertritt eine romantische und symbolistische Ästhetik der Darstellung und inszeniert deren Ritualopfer, der letztere eine hyperreale Ästhetik des Trugbilds, die er unablässig verwertet. Für Beuys ist die Welt der Kunst eine Bühne und die Bühne ein Klassenzimmer, für Warhol ist sie eine Fabrik und die Fabrik ein Markt. Beuys glaubt an die Kreativität, Warhol nicht. Beuys definiert die Kunst nach einem Produktionsprinzip, Warhol nach einem Konsumprinzip, für Beuys ist die Kunst Arbeit, für Warhol Kommerz. Warhol scheint das Unrecht zu empfinden, unter dem der moderne Künstler leidet, weil sein Schöpferertum als Ware behandelt wird. Er scheint dies sogar zu genießen. Man wird verächtlich sagen, dass er unmodern und unmenschlich sei, oder dass er den Künstler eher mit dem Kapital als dem Proletarier identifiziere, oder auch, dass er der anachronistischen Größe von Beuys eine zeittypische Seichtheit entgegensetze. Ich würde nicht sagen, dass Warhol ein Symptom ist [...], sondern, dass die Kälte seiner Kunst nicht weniger als das Pathos bei Beuys für ein und dieselbe Krise der Ethik bezeichnend ist, für die es auf dem Papier keine Lösung gibt.“



In seiner Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamps wird überbewertet* bestimmte Beuys sein Verhältnis mit dem Erfinder der Ready-mades. Er wirft Duchamps vor, dass dieser nicht gewagt habe, sein Handeln konsequent fortzusetzen, dass er seinen eigenen Beitrag nicht verstanden habe. „Für die kulturellen Erben Duchamps ist es wichtig, dass seine ‚Ready-made‘-Objekte nicht mehr mit der traditionellen Ideologie von Kunst und Kultur verbunden werden können. Die Botschaft, die er uns übermittelt, ist die eines Verständnisses, das dasjenige übersteigt, welches der Künstler anbieten konnte. Für jeden ist die Kunst zur Anthropologie geworden. [...] Der Künstler Duchamp liefert einen guten ‚Ausgangspunkt‘. Im Bereich der Kunst waren seine Ideen herausragend, aber er konnte die Konsequenzen seiner Arbeit im erweiterten Umfeld der Kultur nicht voraussehen.“

Beuys' Kunst ist überwiegend als intellektuell zu verstehen. Seine Objekte oder Aktionen dürfen folglich nicht als Werke betrachtet werden, die ihr Ziel schon in sich

Abbildung 39: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Stuhl: 82 x 37,8 x 53 cm. Foto des Stuhls: 91,5 x 61,1 cm.

Foto des Texts: 61 x 62,2 cm. New York, Museum of Modern Art.

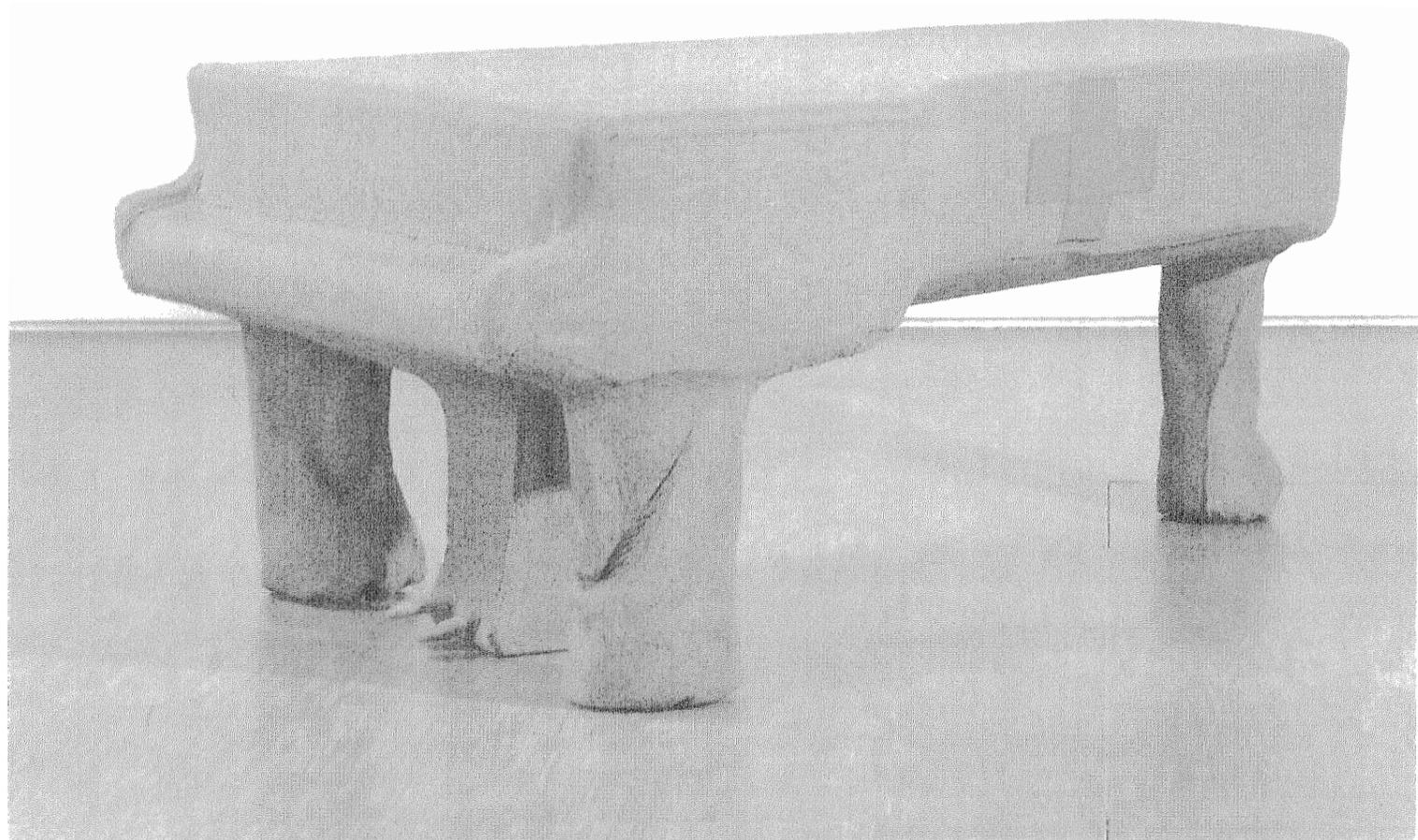


Abbildung 40: Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel*, Filz, rotes Kreuz aus Stoff, 100 x 152 cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

tragen. Sie sollen alle im Sinne der stets wiederholten Botschaft: „Betrachter, du bist auch Künstler“ gelesen und gedeutet werden. Der eine Künstler malt, der andere denkt. Die zahllosen Erklärungen von Beuys lassen deutlich erkennen, welcher Seite er zuneigte, und bezeugen, dass er die artikulierte Sprache der Formsprache vorzog. Thierry de Duve, der, bevor er Professor wurde, sein Schüler war, fasste 1968 Leben und Werk von Beuys zusammen: „In Deutschland hält ein Mann namens Joseph Beuys, Künstler, ehemaliger Medizinstudent und ehemaliger Pilot der Luftwaffe, nun Professor der Akademie in Düsseldorf, eine Ansprache bei Semesterbeginn. Mit einer Axt in der Hand ahmte er zehn Minuten lang den Schrei eines Hirsches nach. Er hatte die Deutsche Studentenpartei und einige Jahre

zuvor die politische Partei der Tiere gegründet. Hunderte von Blättern hatte er mit Tuschezeichnungen von ursprünglicher, geheimnisvoller Schönheit bedeckt, sich mit rituellen Aktionen in Szene gesetzt, bei denen die kleinste Geste enorme symbolische Energien freisetzte, er hat aus den unpassendsten Materialien Objekte verfertigt und ihnen okkulte Kräfte zugeschrieben. Er stellte sie auf der „Documenta“ in Kassel als Reliquien aus. Wer es hören will, dem erklärt er, wie man sie gebraucht, als handle es sich um wissenschaftliche Geräte. Er propagiert die soziale Plastik und ist auf dem besten Wege, ein lebender Mythos zu werden. Er hat die Malerei einem toten Hasen erklärt, und die Schüler, die sich in seine Vorlesung drängen, lehrt er, dass jeder Mensch ein Künstler und das wahre Kapital nicht das

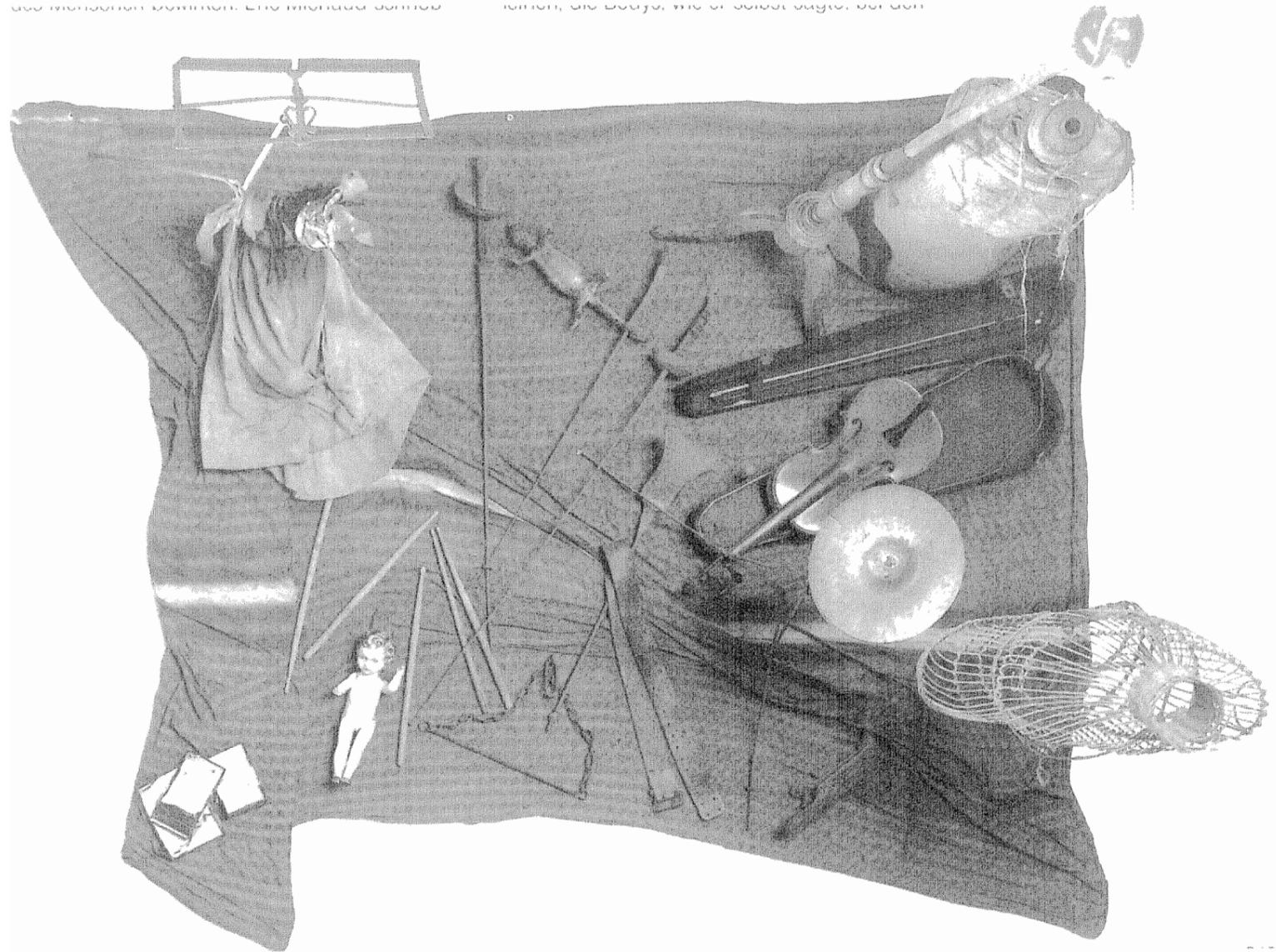
Geld, sondern die Kreativität sei."

Joseph Beuys starb etwa zur gleichen Zeit wie Andy Warhol. Sein Tod hat große Trauer hervorgerufen und wurde als der Untergang eines deutschen Phänomens gewürdigt. Man verglich ihn mit Dürer, denn der Apostel des „erweiterten Kunstbegriffs“ wurde vom gleichen Willen zur Verbreitung des christlichen Glaubens an die Wiedergeburt eines jeden Menschen beseelt wie der Meister der deutschen Renaissance. Beuys wollte mit der Kunst eine Erneuerung der Einheit des Menschen bewirken. Eric Michaud schrieb dazu: „Die ursprüngliche Identität von Gott und Mensch mit Hilfe der schöpferischen Kraft, die Gott dem Menschen verliehen hat wiederherzustellen, war Dürers Anliegen als Antwort auf das ‚creatura non potest creare‘ des heiligen Augustinus, und das war die Botschaft, die

Beuys an Deutschland und die ganze Welt richtet: ‚Jeder ist ein Künstler‘ heißt nicht, dass jeder Mensch ein guter Maler sei, sondern, wie Beuys sagt, dass jeder Mensch die Möglichkeit besitze, sich selbst zu bestimmen. Diesmal hilft nicht Gott dem Menschen, wie im Mysterium von Golgotha. Diesmal muss der Mensch selbst seine Auferstehung vollziehen.“

Viele Künstler haben Marcel Duchamps Schweigen fehl gedeutet und daher nur Bedeutungsloses produziert. Der „erweiterte Kunstbegriff“ von Beuys hingegen umfasst alle Bereiche der Gesellschaft; jedermann ist aufgefordert, an der sozialen Plastik mitzuarbeiten: „Dass es um die radikale Umgestaltung des Ganzen geht, das weiß im Grunde gerade der Dummste.“ Über die Anleihen, die Beuys, wie er selbst sagte, bei den unterschiedlichsten Traditionen gemacht

Abbildung 41: Daniel Spoerri, Flohmarkt. 1961. Verschiedene Objekte auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 172 x 222 x 130 cm. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne.



hatte – Christentum, nordeuropäische Mythen und Legenden, deutsche Romantik, Schamanismus der sibirischen Steppen, Alchemie des Paracelsus, Anthroposophie von Rudolf Steiner –, übte sein Werk als reinigende, ja therapeutische Funktion aus, die in den Bildern von Tod (und Wiederauferstehung) in vielen seiner Werke zum Ausdruck kommt. In den Jahren 1958 bis 1961 stellte er das Repertoire charakteristischer Materialien zusammen – Filz, Kupfer Holz, Schwefel, Honig, Fett, Knochen, elektrische und mechanische Vorrichtungen als Quellen realer und symbolischer Environments, die in einem metaphorischen Bezug zur Wissenschaft, zu den Energiequellen des Lebens und der Umwandlung der Materie standen. Die aufeinander geschichteten Filzplatten in *Schneefall* (1965) bedeuten nicht nur einen Vorrat an aufgestauter Energie, ein plastisches Symbol dieser Energie, sondern auch einen Wärmespeicher, den der Künstler uns als Zeichen von Freundschaft und Gemeinschaftsgeist übermittelte, um uns vor der eisigen Grausamkeit des Todes zu bewahren. Krankheit und Leid, Tod und Wiedergeburt, zwischen diesen Polen verfolgt das Werk Beuys eine therapeutische Absicht. Auch sein Konzertflügel nimmt eine Schlüsselposition ein. So schrieb Bernard Blistène: „Der mit Filz bedeckte Flügel ist erstickt, er gibt keinen Ton mehr von sich. Zwei an seiner Seite aufgenähte rote Kreuze verweisen auf die Krankheit des Objekts. [...] Der Flügel hat gelitten, und die Filzhülle ist beschädigt [...] Beuys hat ihm diese Haut wie ein zerstörtes Doppel überzogen [...] Es zeigt, wie das Schicksal des Werkes untrennbar mit dem Schicksal des Menschen verschmolzen ist.“

Bei diesen trotz alledem aufrichtigen und unmittelbaren Predigten von Beuys sehnt man sich nach dem Schweigen von Duchamp, das er für „überbewertet“ hielt. Seinem organischen Archaismus möchte man gerne den mineralischen Archaismus von Robert Smithson entgegensetzen, und Marcel Broodthaers' Ironie könnte das notwendige Gegengewicht zu Beuys' Schamanismus bilden. Die Deutschen sind doch unheilbar romantisch. Broodthaers zeigte mit dem Finger auf jene, die nichts verstanden oder die zu rasch verstanden haben und sich die Widersprüche der alsbald „konzeptuelle Kunst“ genannten Richtung zunutze machten. Dieser Ausdruck hat in den Jahren zwischen 1969 und 1972 rasch Verbreitung gefunden. Er ist ein Gattungsbegriff unterschiedlicher Akzeptanz. Die konzeptuelle Kunst übernahm das Vokabular der Soziologie und der Linguistik, die damals in vollem Aufschwung begriffen waren. Das praktische Etikett umfasste mitunter auch Manifestationen, die sichtlich dürftig waren und von Beuys selbst abgelehnt wurden, jedenfalls

wenn man ihm richtig zuzuhören wusste. Broodthaers war das bewusste Gegenstück zu Beuys und der Störenfried. Er sagte, die anderen Könige seien nackt. 1968 stellte er in seinem Brüsseler Atelier die falschen Propheten, gewinnstüchtigen Händler, unechten

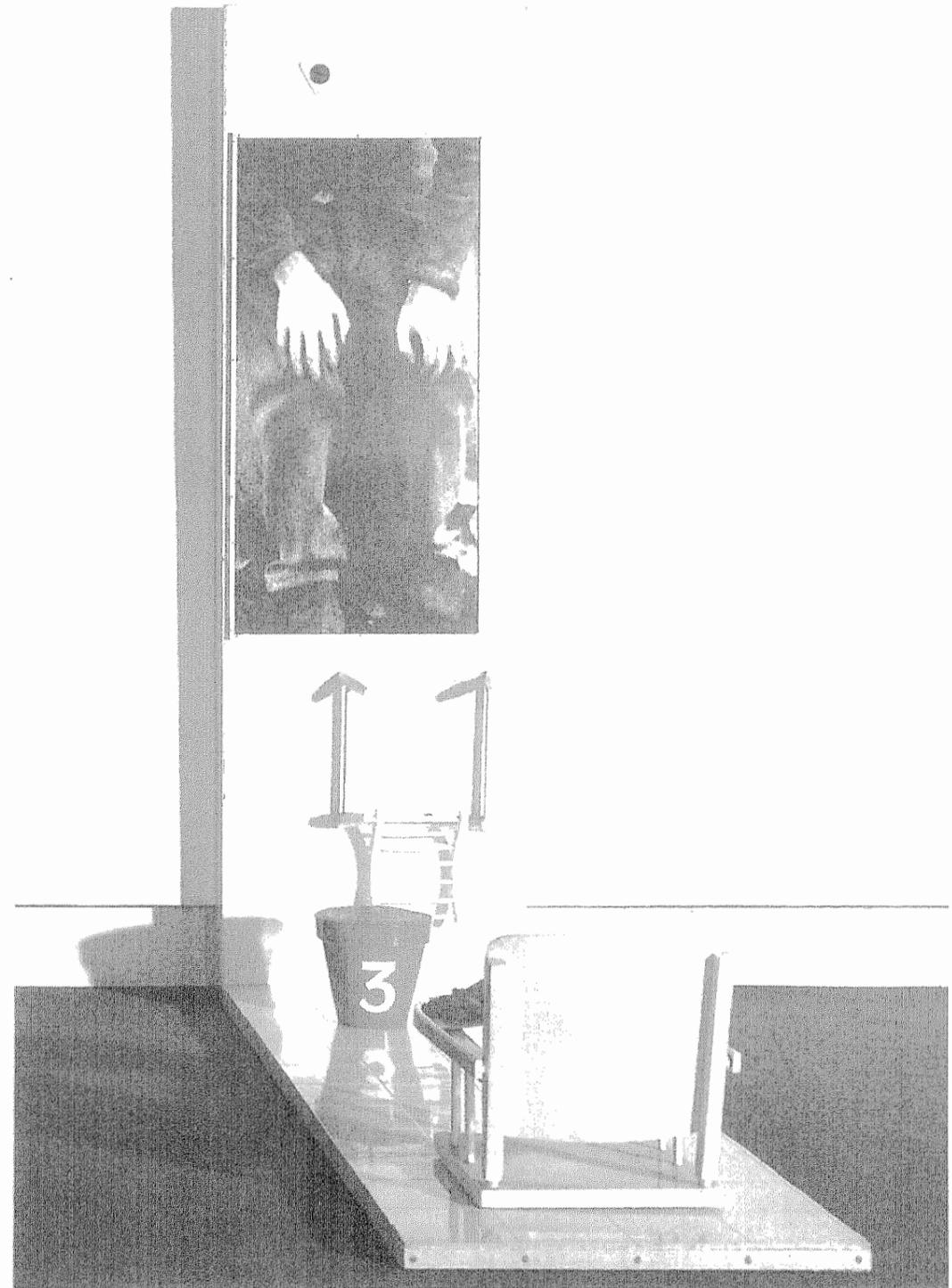


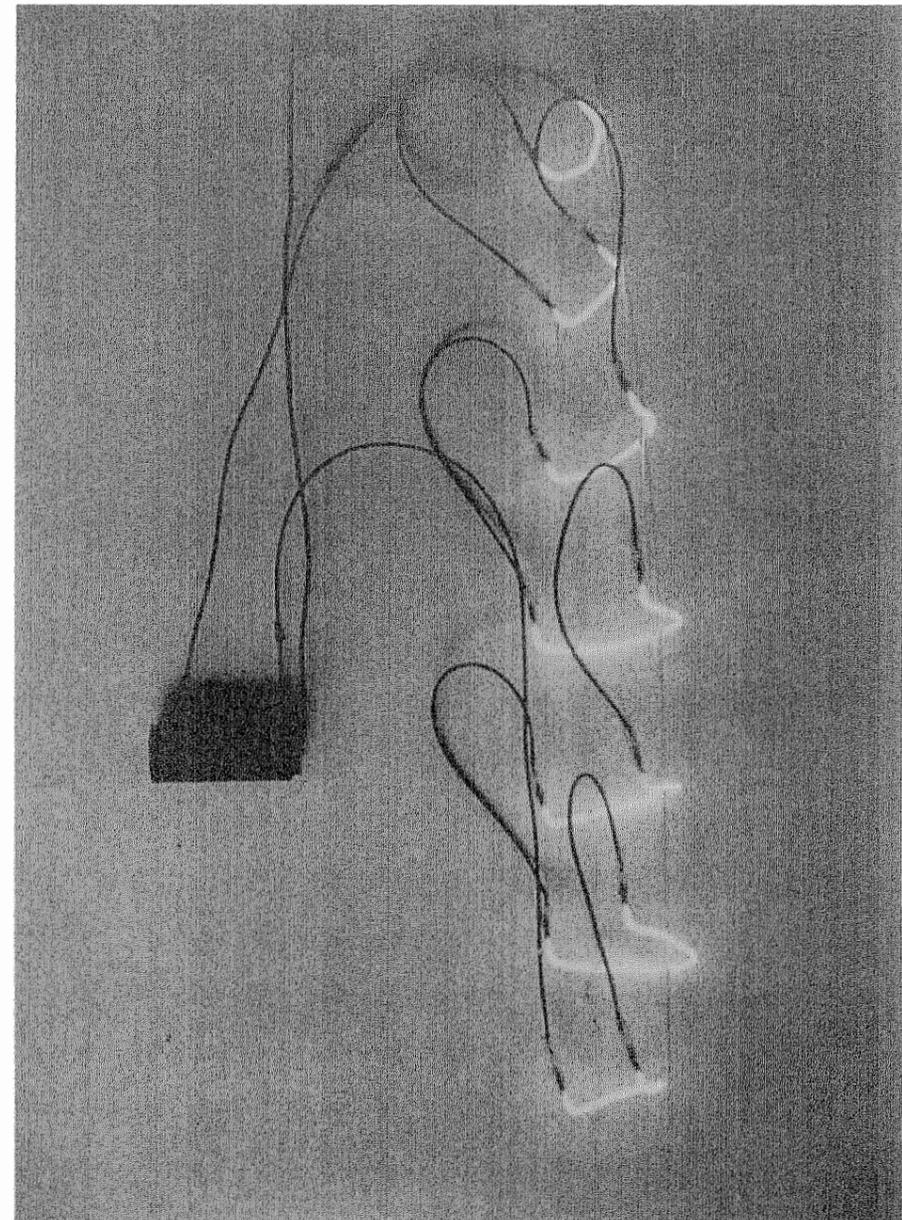
Abbildung 42: Jean-Pierre Raynaud, *Der Turm von Babel*. 1964. Verschiedene Objekte auf Spanplatte, 200 x 60 x 300 cm. Gent, Museum van Hedendaagse Kunst

Künstler, die im Kunstmarkt mitmischenden Museumsfunktionäre an den Pranger und richtete sein eigenes „Museum für moderne Kunst, Abteilung Adler 19. Jahrhundert“ bei sich zu Hause ein; er ernannte sich zu dessen Konservator. Es war ein Environment aus Verpackungsmaterial von Bildern mit Aufschriften wie „Picture“, „Handle with Care“, „Keep dry“, „Oben“, „Unten“, aus Leitern und anderem unentbehrlichen Gerät, Spots und Ähnlichem und auch eine Serie von Postkarten mit Abbildungen von Meisterwerken des 19. Jahrhunderts (Ingres, David, Courbet, Corot). Broodthaers war, bevor ihn die Concept Art vereinnahmte, bevor der Markt ihn verschlang und somit kampfunfähig machte, eine echte Gefahr. Er trat bewusst in alle Fettnäpfchen und verriet einige seiner Kumpanen, als er kaltblütig schrieb: „Auch ich habe mich gefragt, ob ich nicht etwas verkaufen und Erfolg im Leben haben könnte. Schon seit einiger Zeit taue ich nichts mehr. Ich bin jetzt vierzig Jahre alt [...] Schließlich kam ich auf den Gedanken, dass ich etwas Unlauteres erfinden könnte, und ich machte mich sofort an die Arbeit. Nach drei Monaten zeigte ich das Ergebnis Toussaint, dem Inhaber der Galerie Saint-Laurent. ‚Das ist ja Kunst‘, sagte er, ‚ich werde das alles gerne ausstellen‘. ‚Einverstanden‘, antwortete ich. Wenn ich etwas verkaufe, nimmt er 30%. Das sind wohl die normalen Bedingungen, andere Galerien nehmen 75%.“

Die Galerie Gillespie-Laage-Salomon und natürlich das Centre Pompidou rissen sich um Broodthaers, er war nun berühmt. Dennoch hielt dieser Belgier, Margritte nicht unähnlich, bis zu seinem Tod 1976 von Ausstellung zu Ausstellung seine spöttische Haltung bei. So zeigte er im *Museum-Museum* (1972) 32 gleiche Goldbarren mit der Bezeichnung „Canon“, „Suze“, „Copie“, „Original“, „Mantegna“, „Bellini“, „Ingres“, „Duchamp“, „Magritte“ während er in *Poème Change* (1973) sonderbare „Wechsel-Beziehungen“ zwischen Deutschen Mark, Französischen Francs und Englischen Pfund herstellte und die stark schematischen Schriftzüge seiner Signatur hinzusetzte. Im Reich der Concept Art genießt der Künstler eine gewisse Narrenfreiheit. Dadurch wird er zum Tanzbären, der die Kassen der Zirkusdirektoren klingeln lässt. Catherine Millet, die vorzüglich über das Abenteuer der modernen Kunst Bericht erstattete, erwähnte Duchamps eifrigen Jünger Ben Vautier, die 1972 ein Glas ausstellte, in das er 1962 uriniert hatte. Vautier tat Gott in eine Schachtel und warf ihn ins Meer. Spoerri stellte stinkenden Camembert-Käse aus... Catherine Millet bemerkte nüchtern, „Die Malerei konnte im 20. Jahrhundert nur bestehen, weil sie lernte, das in Betracht zu ziehen, was ihren Untergang herbeiführte.“ Das Schlusskapitel ihres letzten Buches zu diesem Thema trägt bezeichnenderweise den Titel „Die Verwaltung des Todes in der Kunst“; einige Untertitel sind ebenfalls vielsagend, wie „Untergang der Kunst am Ende des Fortschritts“ oder „Die Kunst hat keine Bedeutung mehr“ (im doppelten Sinn des Wortes). Die beherzte Autorin hat sogar aus Liebe zur Kunst ein Stück Blutwurst, die mit dem Blut des zeitgenössischen Malers Michel Journiac gemacht war, gegessen.

1966 näherte sich der Amerikaner Josph Kosuth schließlich dem Nullpunkt der Kunst, als er ein Werk ausstellte, das nur aus der Kopie einer Lexikonseite der Definition der Malerei bestand. Hier hat der Esel Zen ausgeschlagen. „Alle Kunst nach Duchamp ist konzeptuell“, behauptete Kosuth und setzte hinzu: „Die Vorstellung von Kunst und die Kunst sind eins.“ [...]

Abbildung 43: Bruce Nauman, *Neon templates of the left half of my body, taken at 10 inches intervals*. 1966. Neonröhren und elektrische Drähte, 177,8 x 22,8 x 15,2 cm. Privatsammlung



7

BEDEUTUNG DER MATERIALIEN,.....

.....welche die **Struktur** des Museums in Zusammenhang mit Joseph Beuys bestimmen:

Wie Joseph Beuys habe auch ich bei diesem Projekt versucht die Materialfrage nicht nur von der retinalen Dimension anzugehen, sondern die Materialien sind für mich Substanzen, die so wie bei Joseph Beuys einen lebendigen Prozess aufzeigen sollen. Dabei spielen Wärmeprozesse, aber auch das Prozesshafte und in dem Sinne auch Absterbevorgänge wie sie auch in der Natur ablaufen, eine Rolle. Joseph Beuys verwendete vor allem "arme" Materialien wie Filz, Fett, tote Tiere, Kupfer, Schwefel, Honig, Blut, Knochen, also alles Dinge, die in der Kunst bis dahin als unter aller Würde galten. Die "rohen" Stoffe konstituieren an erster Stelle einen pädagogischen Raum, sie sind Reflexionsstoffe, jedoch bieten sie sich nicht als solche an, sondern als Verwandlungsprozess.

Angesichts der Materie und, wenn man so sagen kann, noch vor der Formgebung, lädt Beuys dazu ein, von den Stoffen selbst deren Möglichkeiten zu lernen und auf diese Weise auch unsere eigenen.

Jing Hao hat einmal gesagt: "Man muss seinen Scharfblick aus dem Ursprung der Lebewesen und Dinge in ihrer Erscheinungsweise beziehen; so wächst etwa das Holz aus seiner inneren Wachstumskraft. Dem Beispiel dieses chinesischen Meisters aus dem 10. Jahrhundert folgend, empfiehlt Beuys den möglichst elementaren Umgang mit einem Ding. Mit der Sprache als Grundelement der Umwelt so gut wie mit einem Kürbis und zwar indem man die Substanz, das den Materialien zugrunde Liegende, ihre Prinzipien, herauszufinden versucht. Anstelle der Mimesis der klassischen Kunst geht es Beuys um die Metexis, den Ausdruck einer Idee, einer Geistigkeit in ihrer konkreten Form.

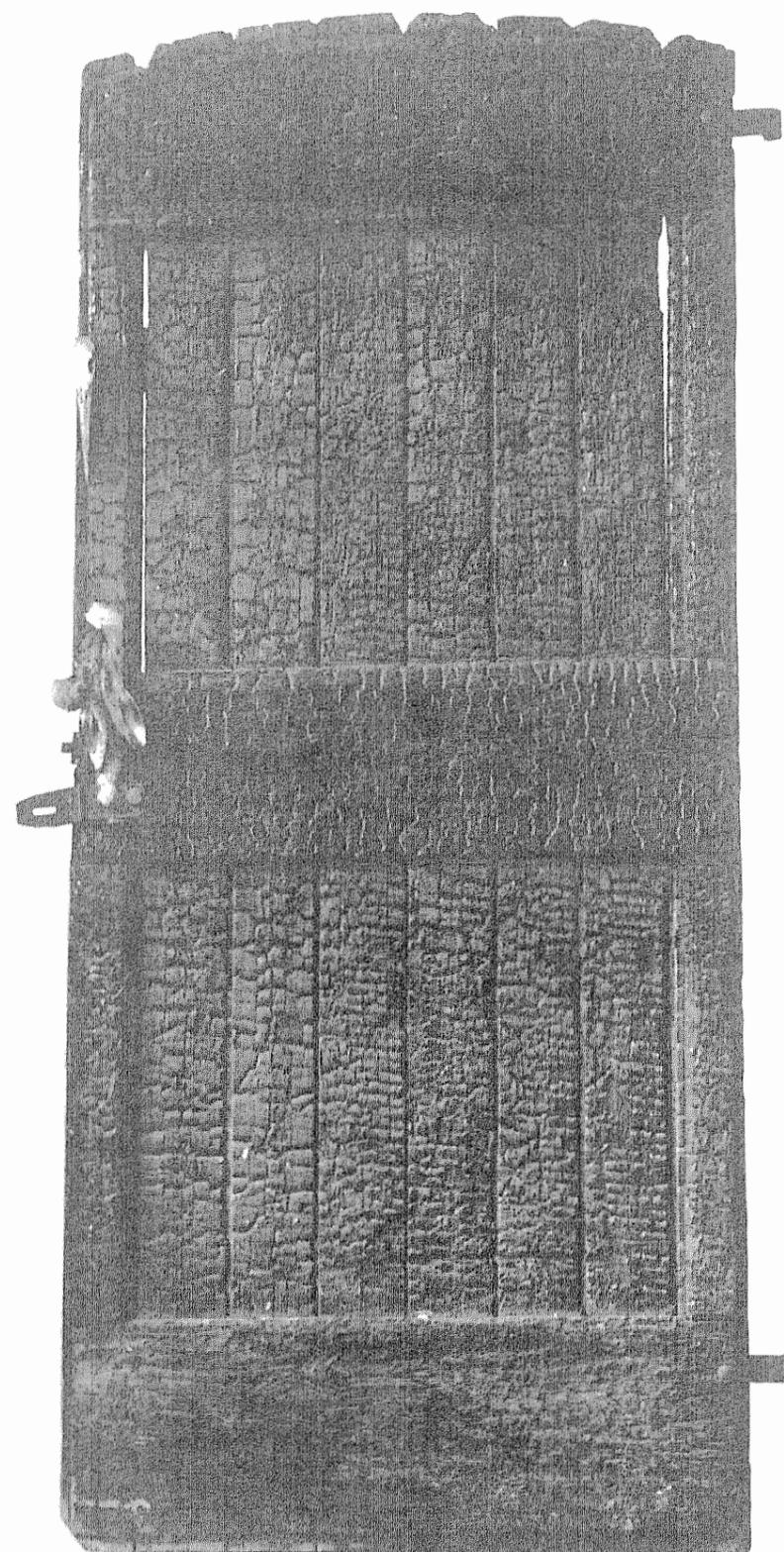


Abbildung 44: verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren, 1953
210x108x10cm Museum moderne Kunst Wien

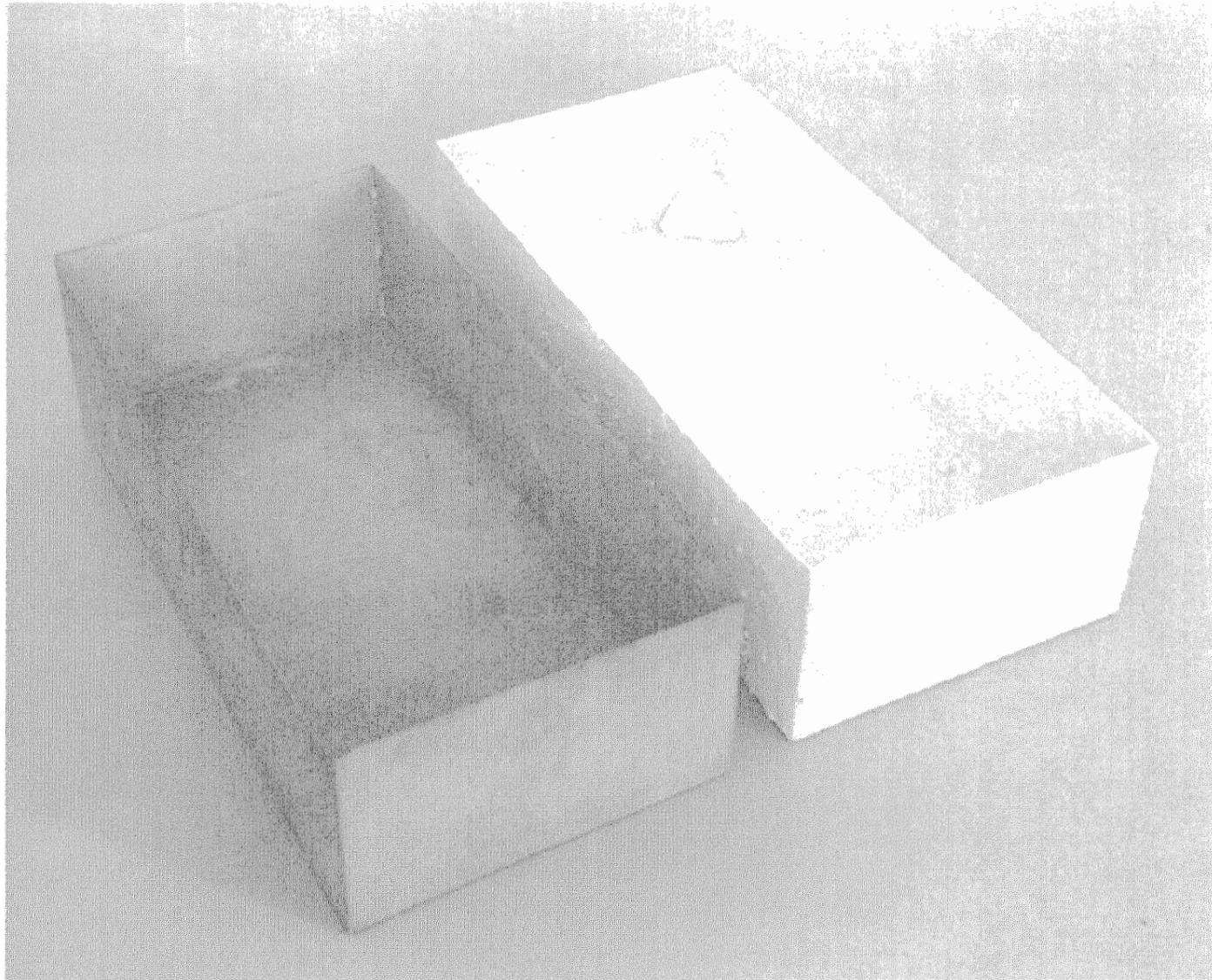


Abbildung 45: mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke) 1970
(+ eine unbearbeitete Zinkkiste) je 64 x 31 x 18 cm

Beim Entwurf des Museums habe ich versucht die Grundsätze von Joseph Beuys in einer zeitgemäßen Form zu interpretieren. Als Ausgangspunkt diente mir das Multiple (Abbildung 45). Es ging mir darum so wenig wie möglich verschiedene Materialien zu verwenden, und die Differenzierung über die Textur zu vollziehen. Dazu diente in erster Linie Metall. Der schwebende Baukörper in Cor-Ten Stahl gehalten, soll die Prozesshaftigkeit und den Bezug zum Lebendigen darstellen.

Davon differenziert sind die zwei auskragenden Baukörper (Vortragssaal, Kino), deren Oberfläche aus unbehandeltem Zinkblech besteht. Die schräg abfallende, von drei Lichtschlitzen durchbrochene Gebäudefläche, die dem Vortrags- und Kinosaal gegenüber liegt, ist auch mit Zinkblech ausgeführt.

Die Oberfläche der Rolltreppe, die den Übergang von innen nach außen darstellt und in den schwebenden Baukörper eindringt, ist ebenfalls in beschichtetem Zinkblech ausgeführt. Hier wurde die Farbe Rot als Kontrastpunkt verwendet.

Wie Joseph Beuys möchte ich im Innenraum Gegenbilder erzeugen. Das heißt, der Mensch und die Exponate sollen im Mittelpunkt stehen, weshalb die Farben des Innenraumes in weiß und grau gehalten sind. Diese dezente Farbgebung soll den Menschen zur Geltung kommen lassen. Die Bodenbeläge im Inneren bestehen aus einer Terramano- Oberfläche, wobei es sich dabei um eine fugenlose Spachteltechnik, in unregelmäßiger Struktur ausgeführt, handelt.

Die Konstruktion des Museums ist eine Analogie zu jener von lebendigen Strukturen: auf massiven Stahlbetonstützen kommt der zartgliedrige fachwerkartige Hauptbaukörper zu liegen.

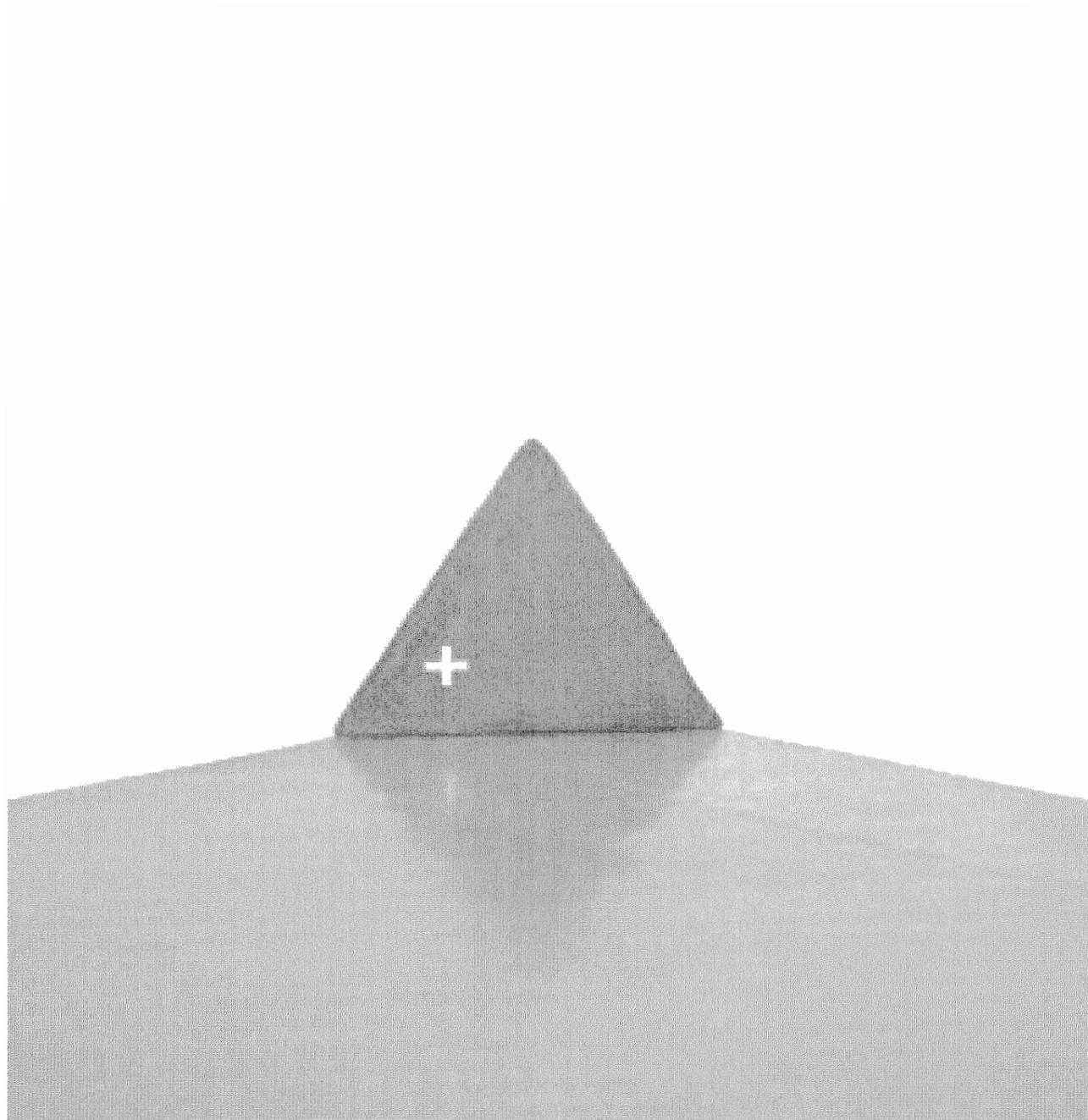


Abbildung 46: Rostecke, 1963, Objekt
Eisen, Eisenoxid, Lackfabe
50 x 70 x 70 cm

Für den schwebenden Hauptbaukörper habe ich COR-TEN Stahl verwendet, dessen Oberfläche den natürlichen Verwitterungsprozess aufzeigt. Analog zu Joseph Beuys' Rostecke soll damit wie schon eingangs erwähnt, die Prozesshaftigkeit und der Bezug zum Lebendigen dargestellt werden.

Joseph Beuys' **Rostecke** aus dem Jahr 1963 ist aus massivem Eisen und hat die Form eines Tetraeders. Drei seiner Seiten bestehen aus rechtwinkligen Dreiecken. Die schräg aufwärts in den Raum weisende Seite ist als gleichschenkliges Dreieck konzipiert. Auf ihr, etwas nach links aus der Mitte verschoben, befindet sich ein helles Lackkreuz. Diese Seite ist gleichzeitig die einzig sichtbare Seite der Plastik.

Die korrosive Unbeständigkeit des Eisens, die sich zugleich im Titel ausdrückt, macht ein weiteres Mal die Rolle dieser Plastik für den Aufstellungsraum deutlich. Die Veränderungsprozessen unterliegende Oberfläche der *Rostecke* bricht mit der gleich bleibenden Bestimmung des umgebenden Raums.

Das rostende Eisen hat für Joseph Beuys Symbolcharakter. Der lateinische Begriff für Rost, *crocus martis*, also Blüte des Mars, hat in dieser Arbeit eine subversive Bedeutung. Es drückt sich darin die Hoffnung aus, dass das gewalttätige Kriegsprinzip im Laufe der Zeit korrodiert. Eisenrost taucht in wechselnden Wertigkeiten (Fe_2O , Fe_3O , $\text{Fe}(\text{OH})_2$) auf und ist als inhomogenes Gemisch von Oxiden und Hydroxiden selber chemischer Ausdruck von Veränderung und Vergänglichkeit. Die Dreieckssymbolik, die in der stereometrischen Form der *Rostecke* ebenso wie in ihren Grenzflächen benutzt wird, kann mit den alchemistischen Symbolen für Feuer und Erde in Verbindung gebracht werden.



Abbildung 47: Richard Serra Terminal 1977, Bochum
Werkstoff: COR-TEN Stahl

Wie bereits erwähnt, ist der schwebende Baukörper des Museums in COR-TEN-Stahl ausgeführt, mit der Intention die Prozesshaftigkeit aufzuzeigen und einen Bezug zum Lebendigen herzustellen.

Die Bezeichnung dieses außergewöhnlichen Werkstoffes setzt sich aus der Silbe COR von "**COR**rosion resistance" (Rostwiderstand) und der Silbe TEN von "**TEN**sile strength" (Zugfestigkeit) zusammen.

COR-TEN-Stahl ist eine Stahllegierung, die sich durch eine hohe Witterungsbeständigkeit auszeichnet. Die Oberfläche von COR-TEN-Stahl imponiert als eine besonders dichte Eisenoxidschicht, die sich nach einiger Zeit durch Luftfeuchtigkeit und chemische Einflüsse bildet, und die für die hohe Rostbeständigkeit verantwortlich ist. Sie fungiert als Sperrschicht, verhindert jeden Zutritt feuchter Umgebungsluft und unterbindet ein weiteres Voranschreiten des Rostprozesses.

Die Wetterfestigkeit erhält der COR-TEN-Stahl durch sehr geringe Legierungsanteile. Die maßgebenden Elemente sind vor allem Kupfer und Chrom. Auch Phosphor kommt zur Steigerung der Wetterfestigkeit zum Einsatz. Der Gesamtlegierungsanteil liegt unter 1 Prozent, daher lässt sich dieser Feinkornbaustahl ähnlich gut bearbeiten (schweißen, schmieden, nieten, schrauben, fräsen, bohren) wie gängiger, unlegierter Baustahl.

Ein weiterer Vorteil von COR-TEN-Stahl - in Bezug auf nicht wetterfesten Baustahl - ist der geringere Kostenaufwand trotz höheren Materialpreises, da keine zusätzlichen Kosten für den Korrosionsschutz anfallen.

Darüber hinaus kommt er aufgrund seiner attraktiven charakteristischen Oberfläche in Bildhauerei und Architektur zum Einsatz.



Abbildung 48: Evervee II 1, 1968, Joseph Beuys

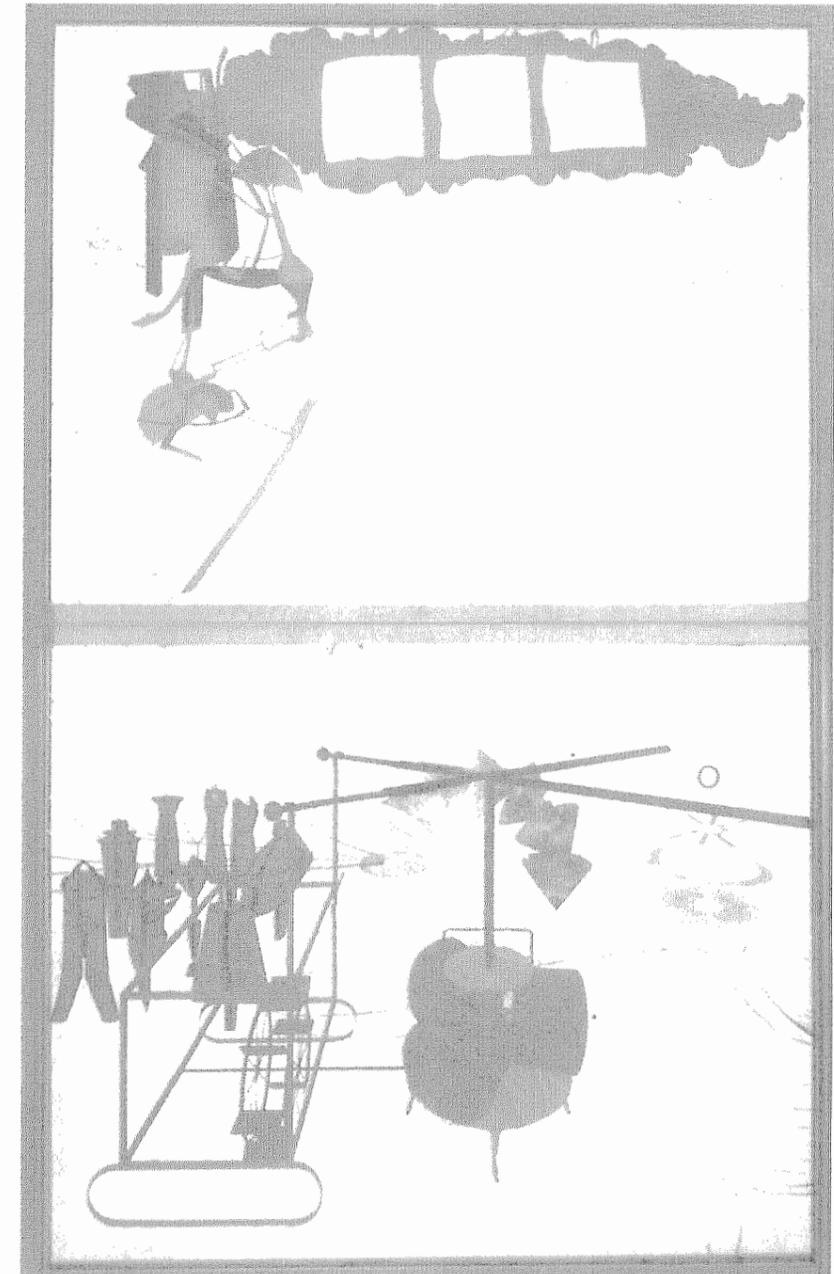


Abbildung 49: Das große Glas, Marcel Duchamp

Das Material Glas spielt auch bei der Konstruktion dieses Gebäudes eine bedeutende Rolle, sowohl in der Abgrenzung von Innen zu Außen, als auch in der Interaktion zwischen Innenwelt und äußerer Umgebung.

Den klassischen Topos des Bildes als Fenster zur Welt ironisiert Marcel Duchamp mit dem populären Motiv des Schaufensters (Abbildung: 49). Dabei spielt auch die Symbolhaftigkeit des Materials eine Rolle. Glas, als Symbol des Bildes, gleichsam ein verdinglichtes Sehen.

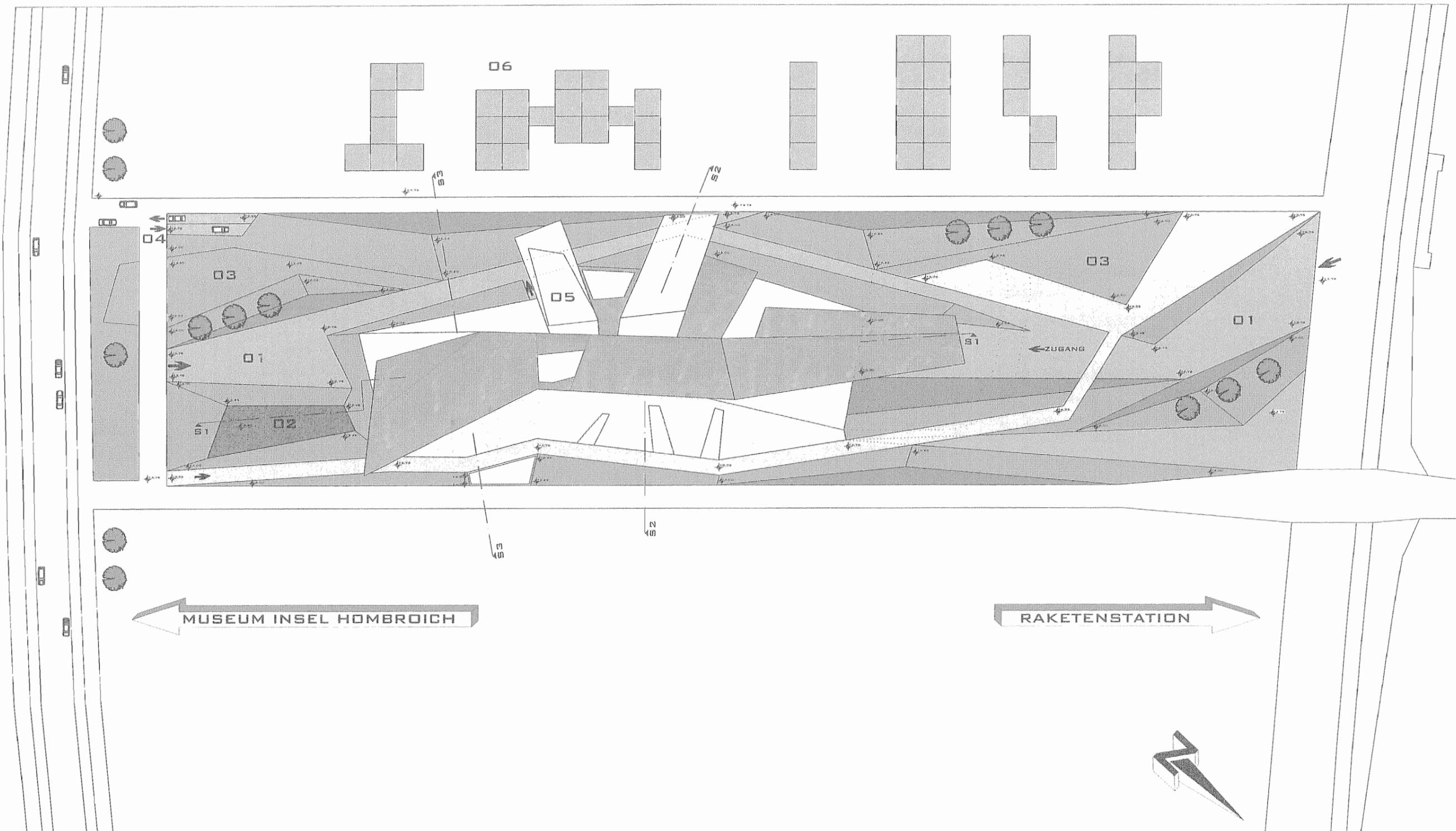
Für mich persönlich stellt die technische Entwicklung in der Glaserzeugung einen großen Vorteil dar. Der Einsatz von Glas, derzeit bis zu einem Ausmaß von 3 x 7m Feldgröße möglich, bietet eine enorme Freiheit in der Gestaltung von Grenzflächen. Durch den rahmenlosen großflächigen Einsatz wird der abstrakte kristalline Bezug deutlich.

Bei Joseph Beuys ist Glas immer der Ausdruck einer Prozesshaftigkeit, nämlich jener des Überganges vom Wärme- zum Kältepol und im Rahmen des Kristallisationsprozesses auch der des Überganges von der flüssigen zu festen Phase (Abbildung: 48).

Zur Verwendung gelangt punktgehaltenes 3-Scheiben-Isolierglas, teilweise als Sonnenschutzglas ausgeführt. Es werden somit ausgewählte Bildausschnitte geschaffen, die das Licht in unterschiedlichen Intensitäten durchlassen, beziehungsweise reflektieren. Glas findet als gestalterisches Element im Rahmen der Strukturierung der Außenhaut Verwendung und beantwortet gleichzeitig die Frage der Erhellung von Innenräumen in ökonomischer und ästhetischer Hinsicht.

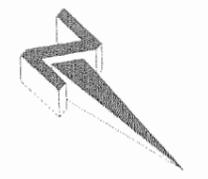
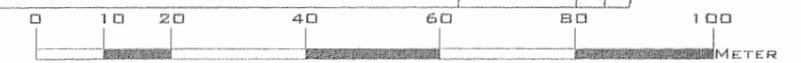
8 Pläne

Lageplan	M	1:1000
Grundriss Ebene 3	M	1:500
Grundriss Ebene 2	M	1:500
Grundriss Ebene 1	M	1:500
Grundriss Ebene 0	M	1:500
Grundriss Ebene -1	M	1:500
Schnitt S1	M	1:250
Schnitt S2	M	1:250
Schnitt S3	M	1:250
Fassadenschnitt 1	M	1:20
Fassadenschnitt 2	M	1:20



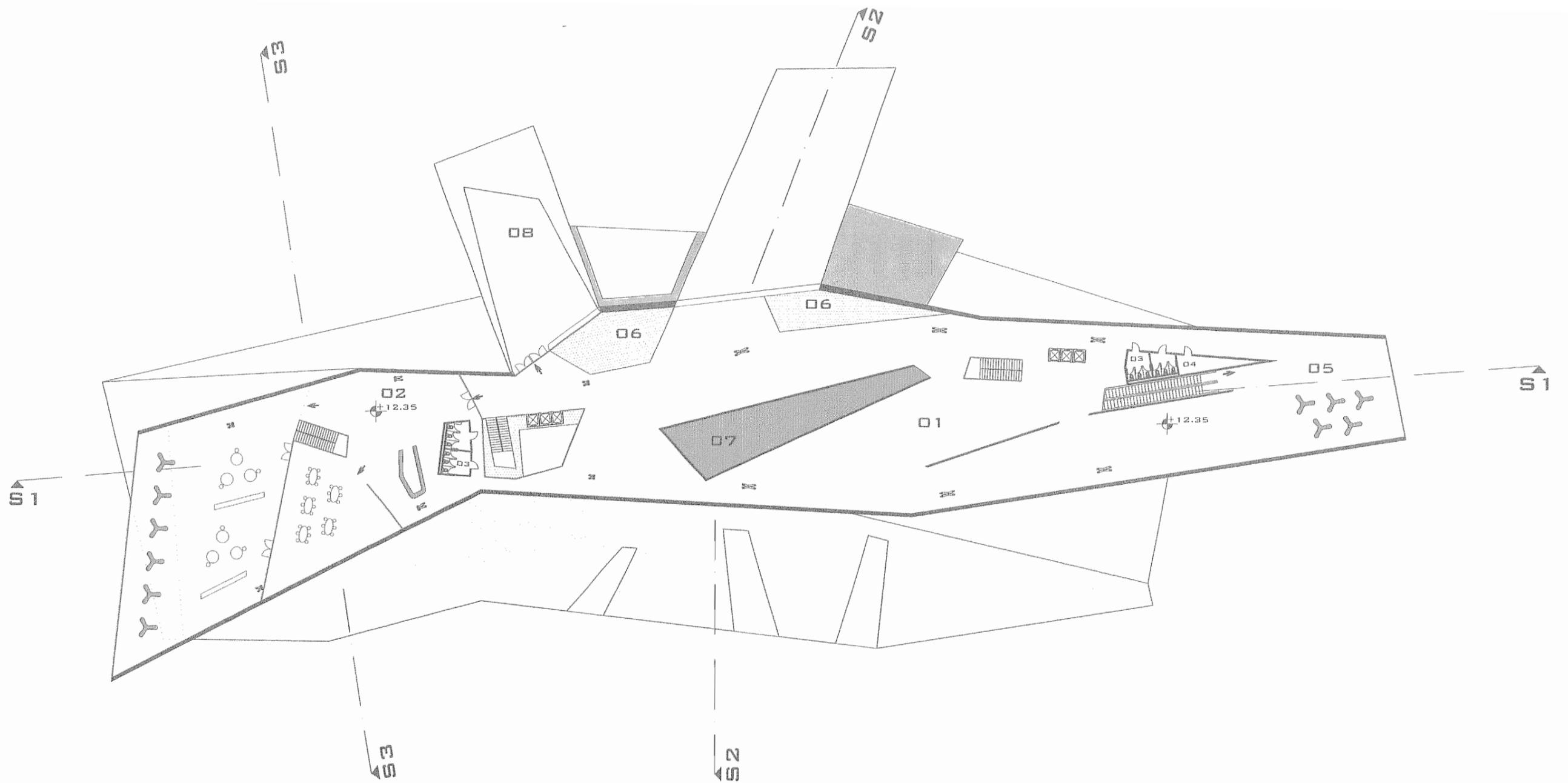
01 ZUGANGSWEG
 02 SKULPTURENHOF
 03 AUFENTHALTSBEREICH

04 TIEFGARAGEN EIN - AUSFAHRT
 05 TERRASSE
 06 KÜNSTLERATELIERS



LAGEPLAN M1:1000

EINTRITT IN EIN LEBEWESEN - MUSEUM MODERNE KUNST

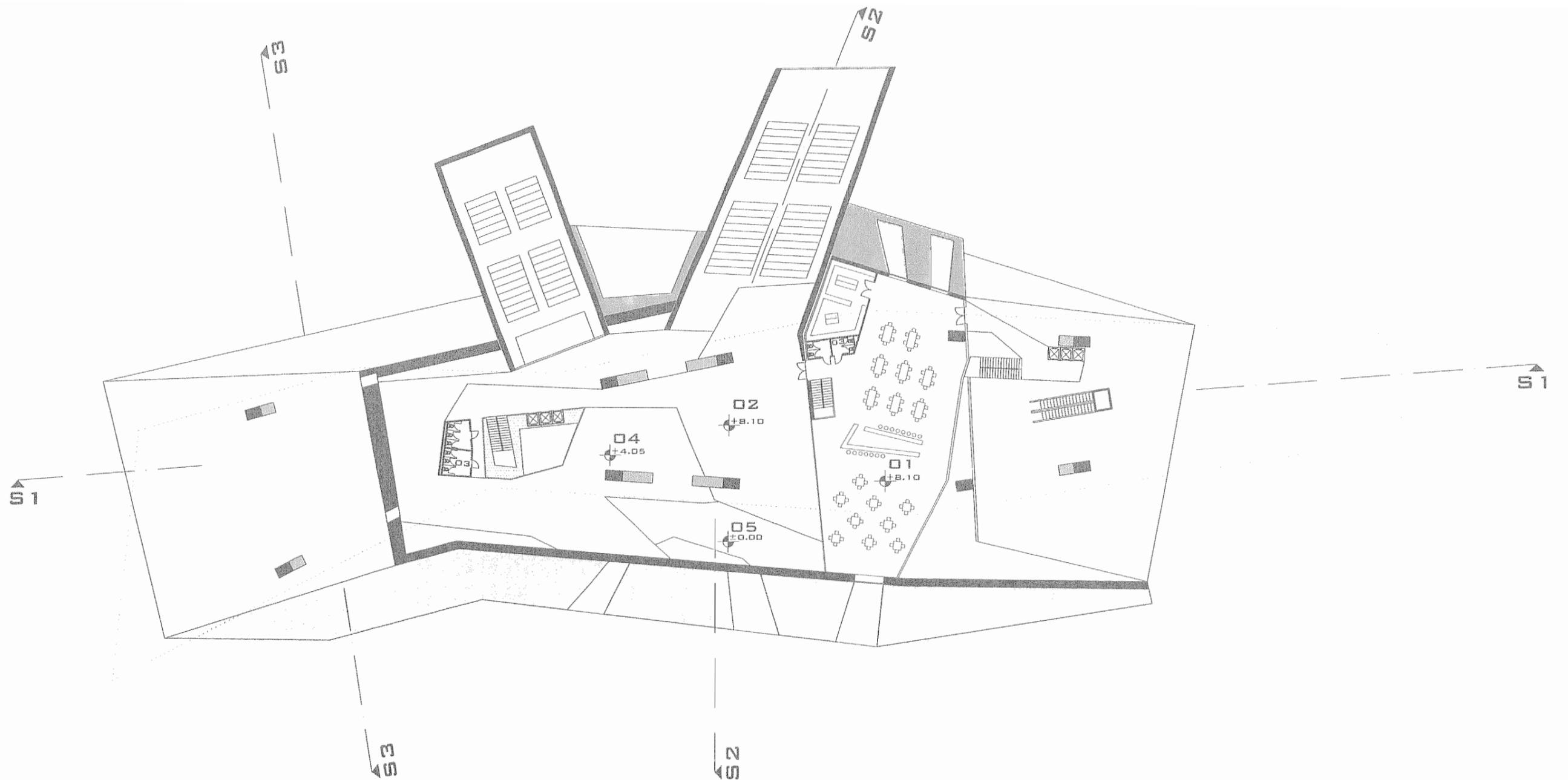


- 01 WECHSELAUSSTELLUNGEN
- 02 MEDIATHEK
- 03 WC
- 04 AR
- 05 AUFENTHALTSBEREICH
- 06 LUFTRAUM
- 07 MULTIMEDIA
- 08 TERRASSE



GRUNDRISS - EBENE 3 M1:500

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

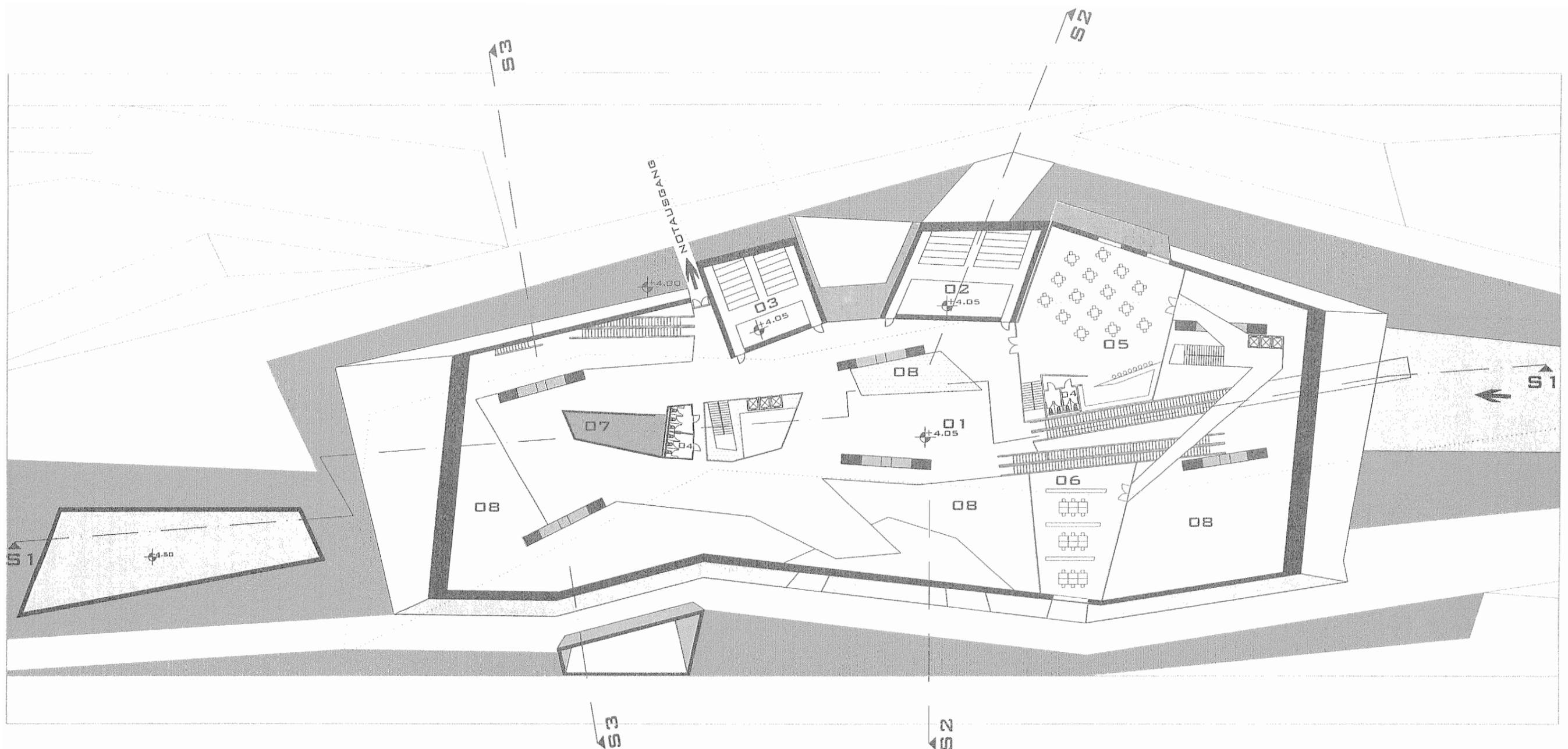


- 01 RESTAURANT
- 02 GALERIE
- 03 WC
- 04 LUFTRAUM FOYER SÄLE
- 05 LUFTRAUM AUSSTELLUNGSEBENE



GRUNDRISS - EBENE 2 M1:500

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

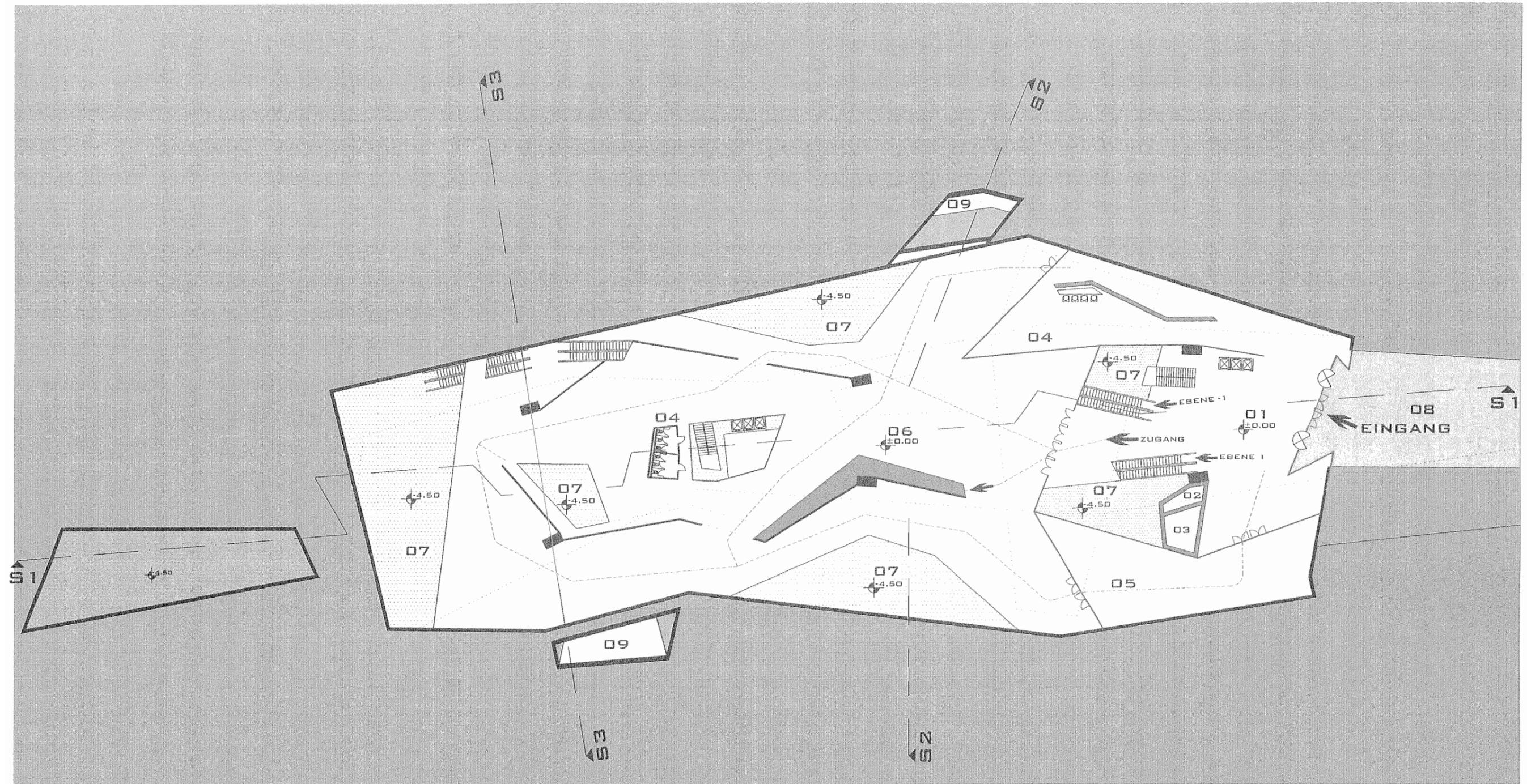


- 01 FOYER SÄLE
- 02 VORTRAGSSAAL
- 03 CINEMA
- 04 WC
- 05 CAFE
- 06 VERWALTUNG
- 07 MULTIMEDIA
- 08 LUFTRAUM



GRUNDRISS - EBENE 1 M1:500

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST



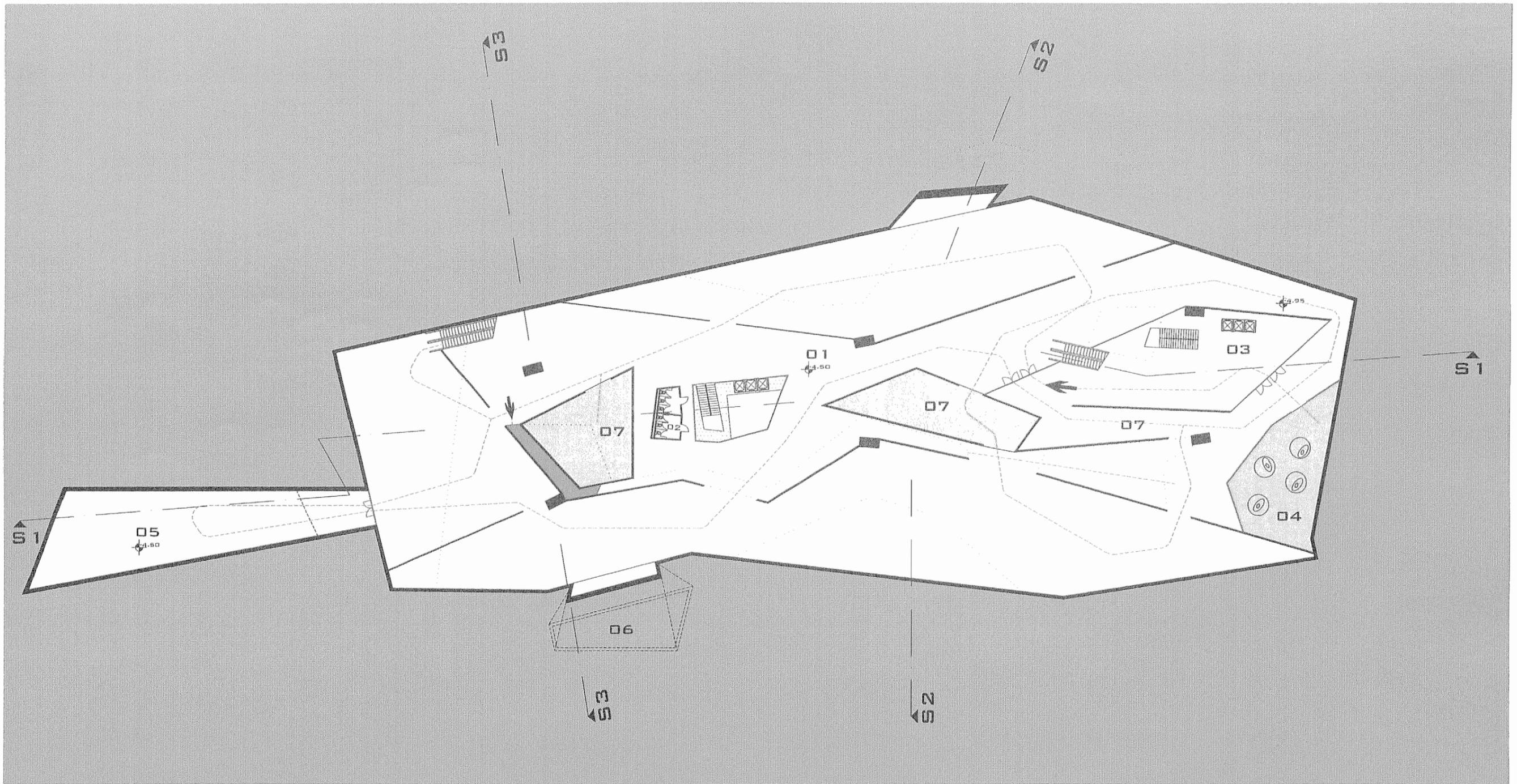
- 01 HAUPTFOYER
- 02 TICKETS
- 03 GARDEROBE
- 04 LOUNGE
- 05 SHOP
- 06 TEMPORÄRE AUSSTELLUNG
- 07 LUFTRAUM

- 08 ZUGANGSRAMPE
- 09 LICHTSCHACHT

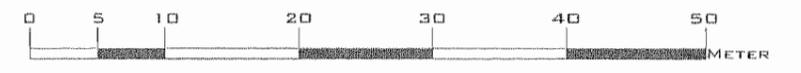


GRUNDRISS - EBENE 0 M1:500

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

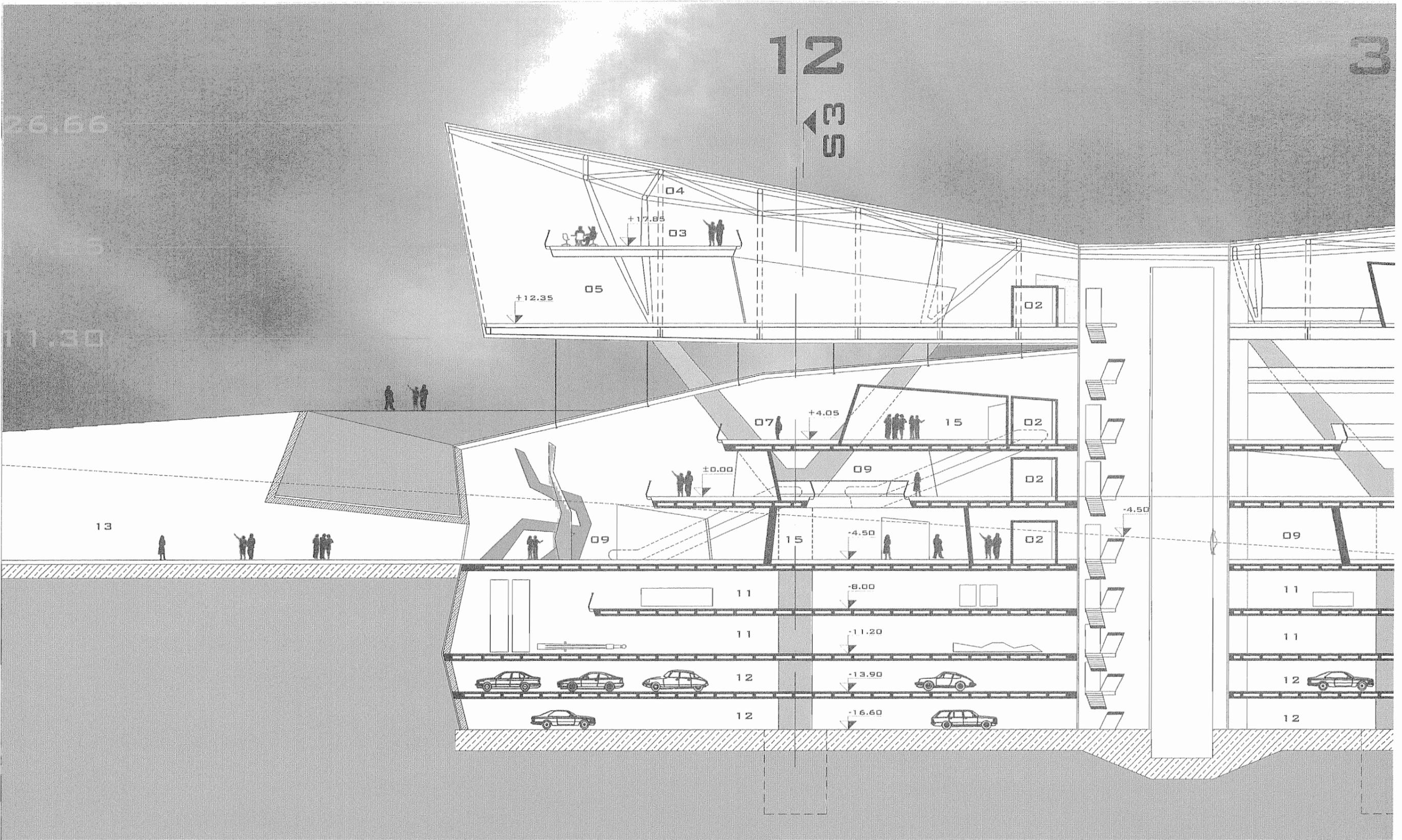


- 01 TEMPORÄRE AUSSTELLUNG
- 02 WC
- 03 FOYER AUSSTELLUNG
- 04 VIDEOLOUNGE
- 05 SKULPTURENHOF
- 06 LICHTSCHACHT
- 07 MULTIMEDIA



GRUNDRISS - EBENE -1 M1:500

EINTRITT IN EIN LEBEWESEN - MUSEUM MODERNE KUNST



01 WECHSELAUSSTELLUNGEN
 02 WC
 03 CAFE
 04 INSTALLATIONSEBENE
 05 MEDIATHEK
 07 FOYER SÄLE

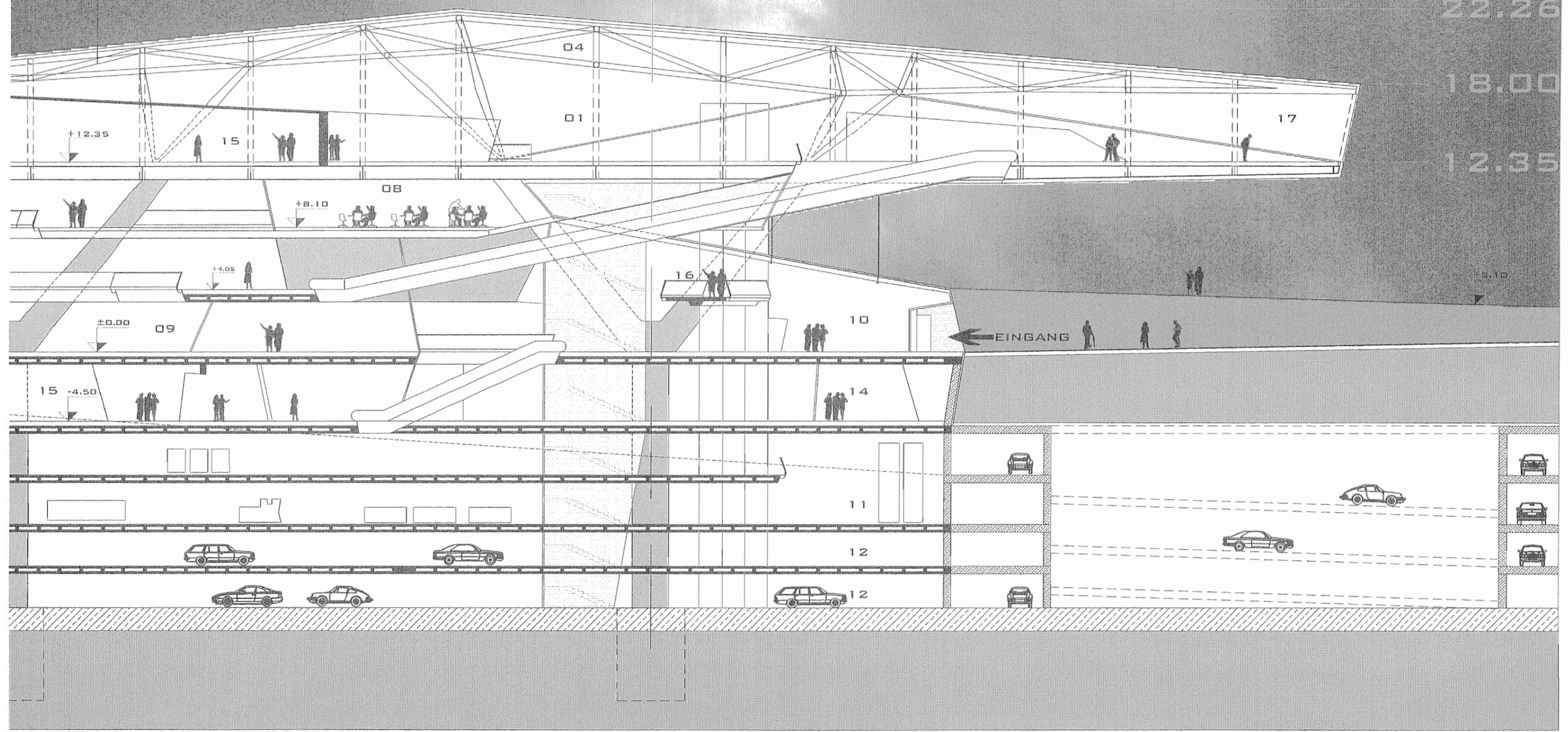
08 RESTAURANT
 09 TEMPORÄRE AUSSTELLUNG
 10 HAUPTFOYER
 11 DEPOT
 12 TIEFGARAGE

13 SKULPTURENHOF
 14 FOYER AUSSTELLUNG
 15 MULTIMEDIA
 16 VERBINDUNGSGANG
 17 AUFENTHALTSBEREICH

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN

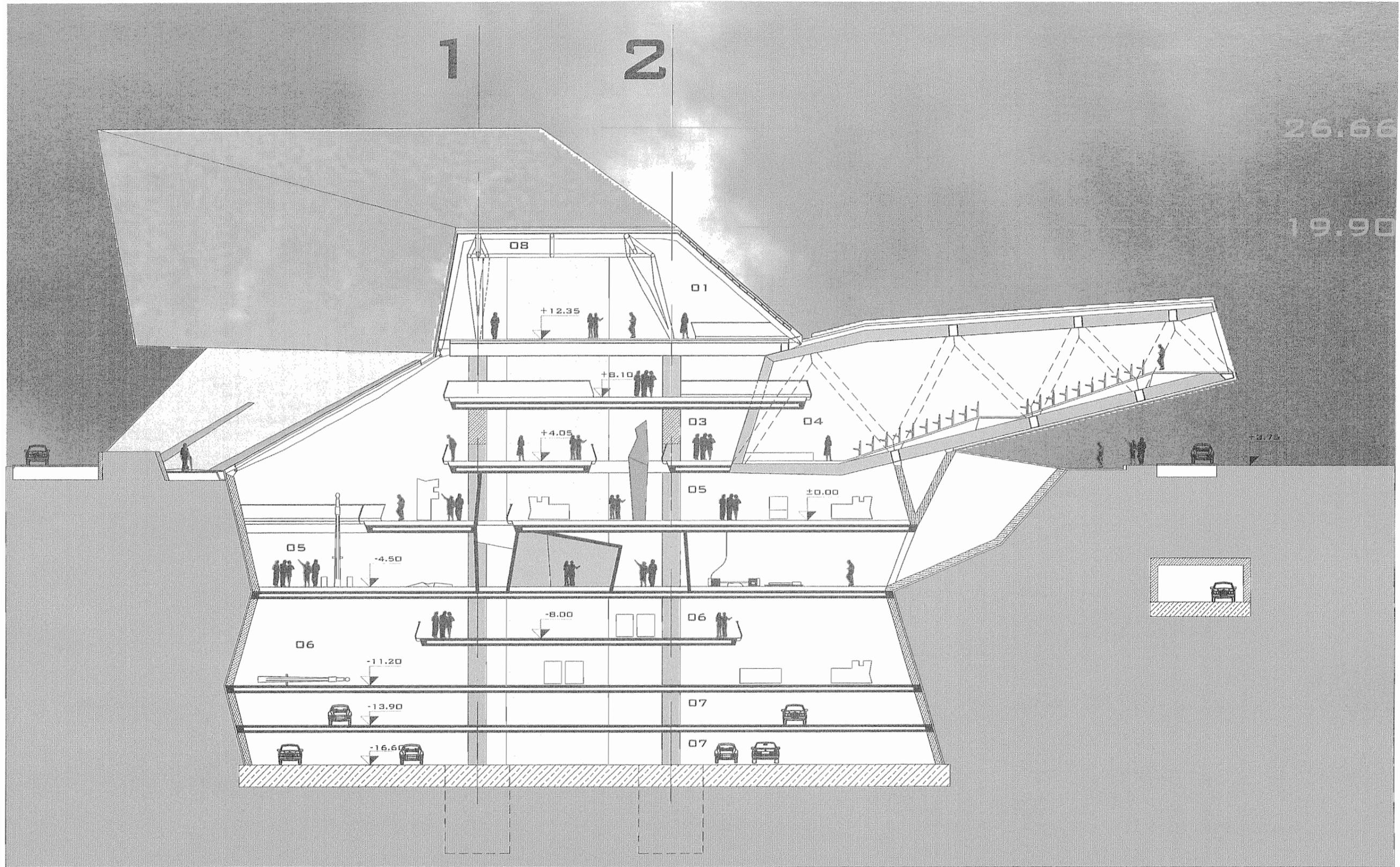
4

5 6

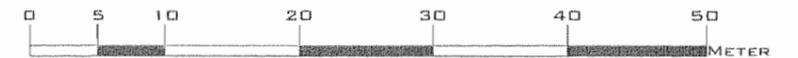


SCHNITT S1 - S1 M1:250

MUSEUM MODERNE KUNST

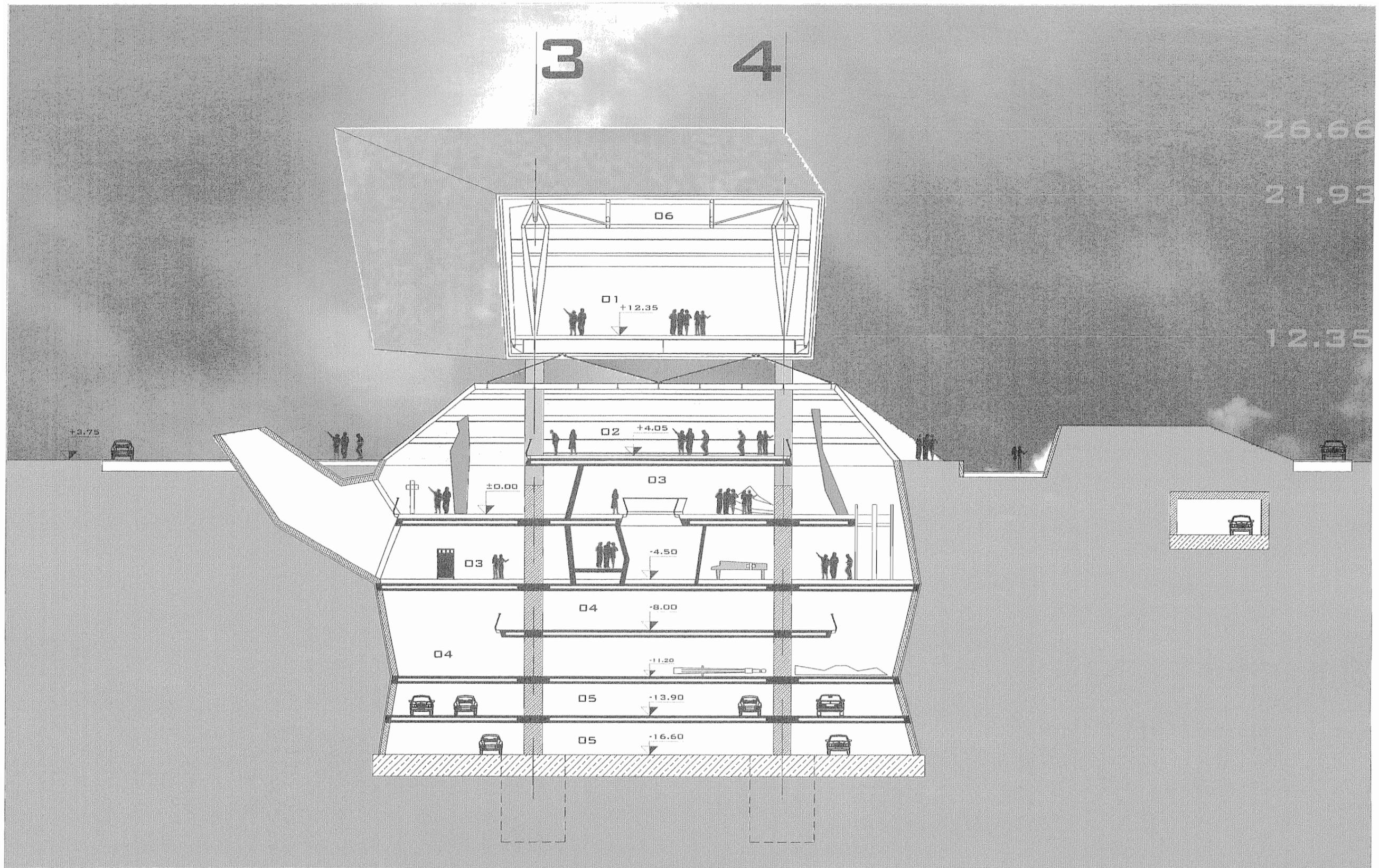


- 01 WECHSELAUSSTELLUNGEN
- 02 GALERIE
- 03 FOYER SÄLE
- 04 VORTRAGSSAAL
- 05 TEMPORÄRE AUSSTELLUNG
- 06 DEPOT
- 07 TIEFGARAGE
- 08 INSTALLATIONSEBENE

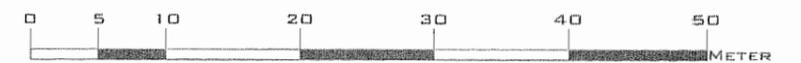


SCHNITT S2 - S2 M1:250

EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST



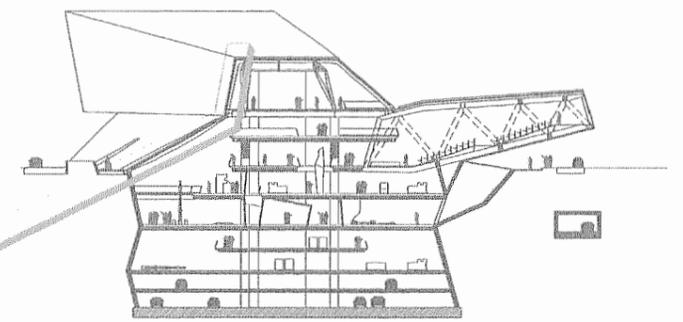
- 01 MEDIATHEK
- 02 FOYER SALE
- 03 TEMPORÄRE AUSSTELLUNG
- 04 LAGER
- 05 TIEFGARAGE
- 06 INSTALLATIONSEBENE



SCHNITT S3 - S3 M1:250

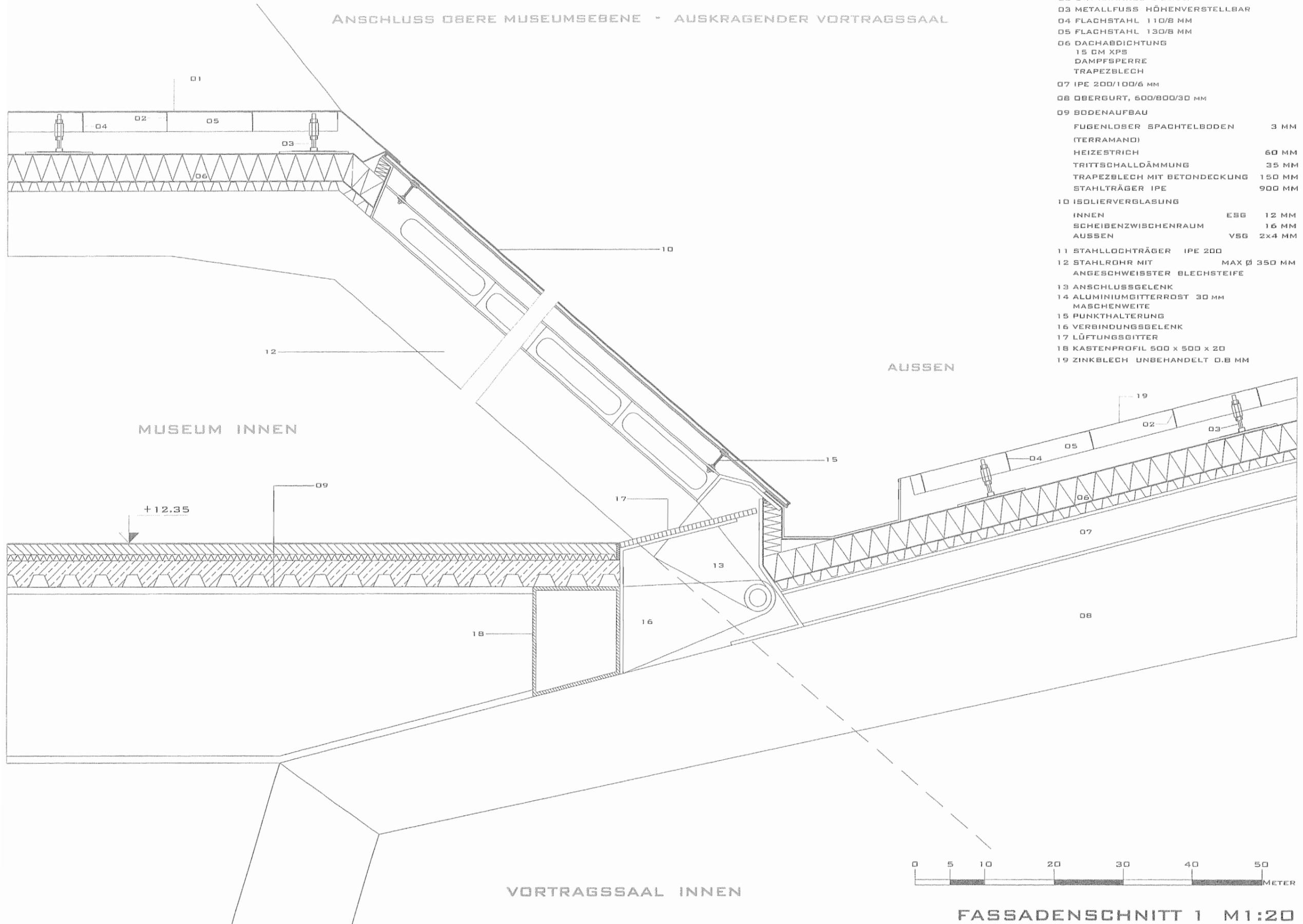
EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

Fassadenschnitt 1



ANSCHLUSS OBERE MUSEUMSEBENE - AUSKRAGENDER VORTRAGSSAAL

- 01 COR - TEN STAHLBLECH 6MM
- 02 STAHLWINKEL L 60/60/6 MM
- 03 METALLFUSS HÖHENVERSTELLBAR
- 04 FLACHSTAHL 110/8 MM
- 05 FLACHSTAHL 130/8 MM
- 06 DACHABDICHTUNG
15 CM XPS
DAMPFSPERRE
TRAPEZBLECH
- 07 IPE 200/100/6 MM
- 08 OBERGURT, 600/800/30 MM
- 09 BODENAUFBAU
FUGENLOSER SPACHTELBODEN 3 MM
(TERRAMAND)
HEIZESTRICH 60 MM
TRITTSCHALLDÄMMUNG 35 MM
TRAPEZBLECH MIT BETONDECKUNG 150 MM
STAHLTRÄGER IPE 900 MM
- 10 ISOLIERVERGLASUNG
INNEN ESG 12 MM
SCHEIBENZWISCHENRAUM 16 MM
AUSSEN VSG 2x4 MM
- 11 STAHLLOCHTRÄGER IPE 200
- 12 STAHLROHR MIT ANGESCHWEISSTER BLECHSTEIFE MAX Ø 350 MM
- 13 ANSCHLUSSGELENK
- 14 ALUMINIUMGITTERROST 30 MM MASCHENWEITE
- 15 PUNKTHALTERUNG
- 16 VERBINDUNGSGELENK
- 17 LÜFTUNGSGITTER
- 18 KASTENPROFIL 500 x 500 x 20
- 19 ZINKBLECH UNBEHANDELT 0.8 MM



AUSSEN

MUSEUM INNEN

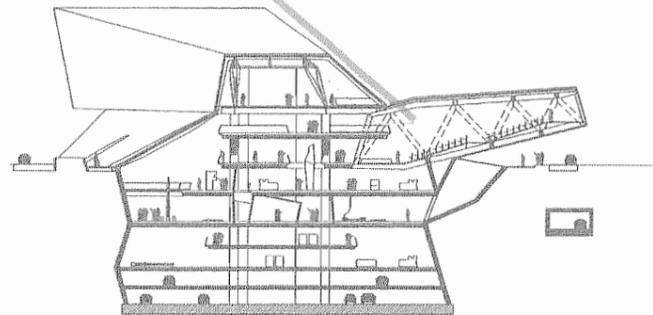
VORTRAGSSAAL INNEN



FASSADENSCHNITT 1 M1:20

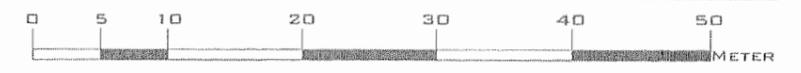
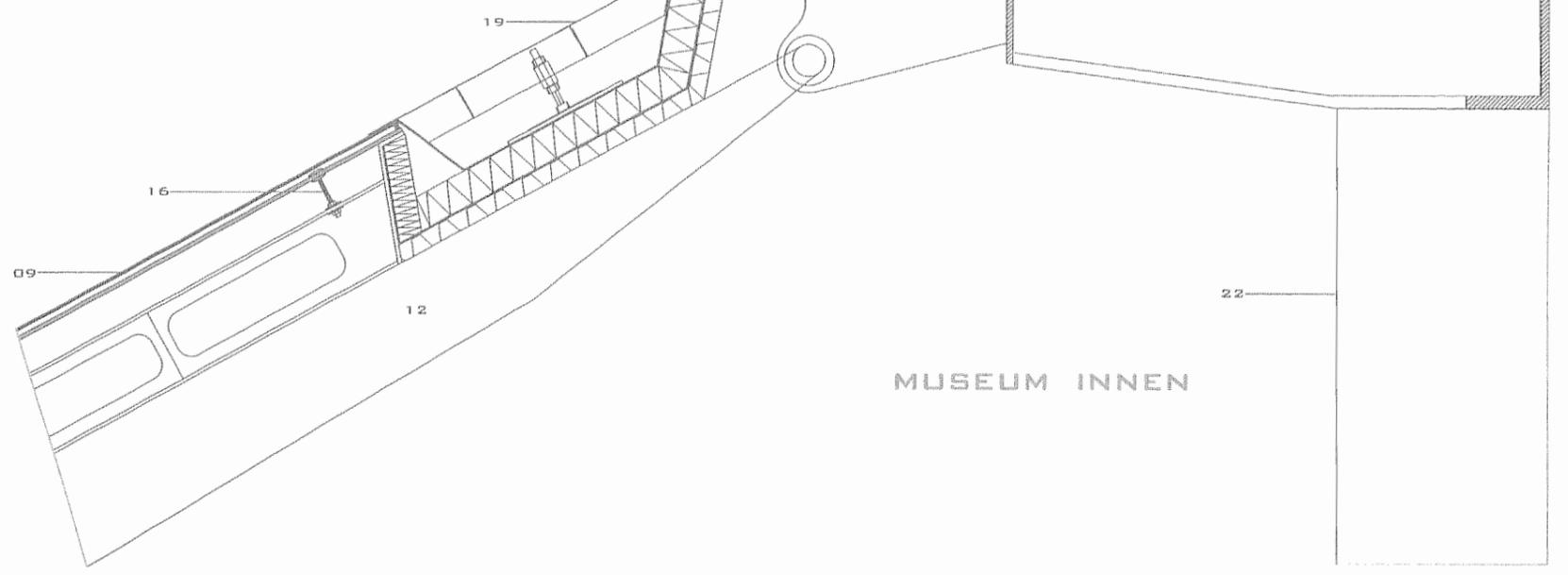
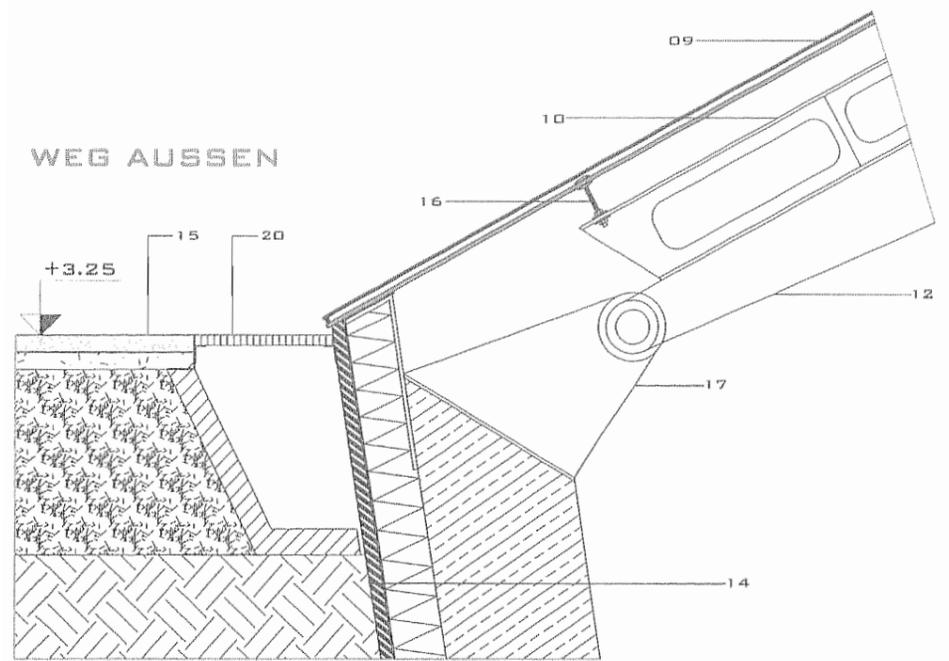
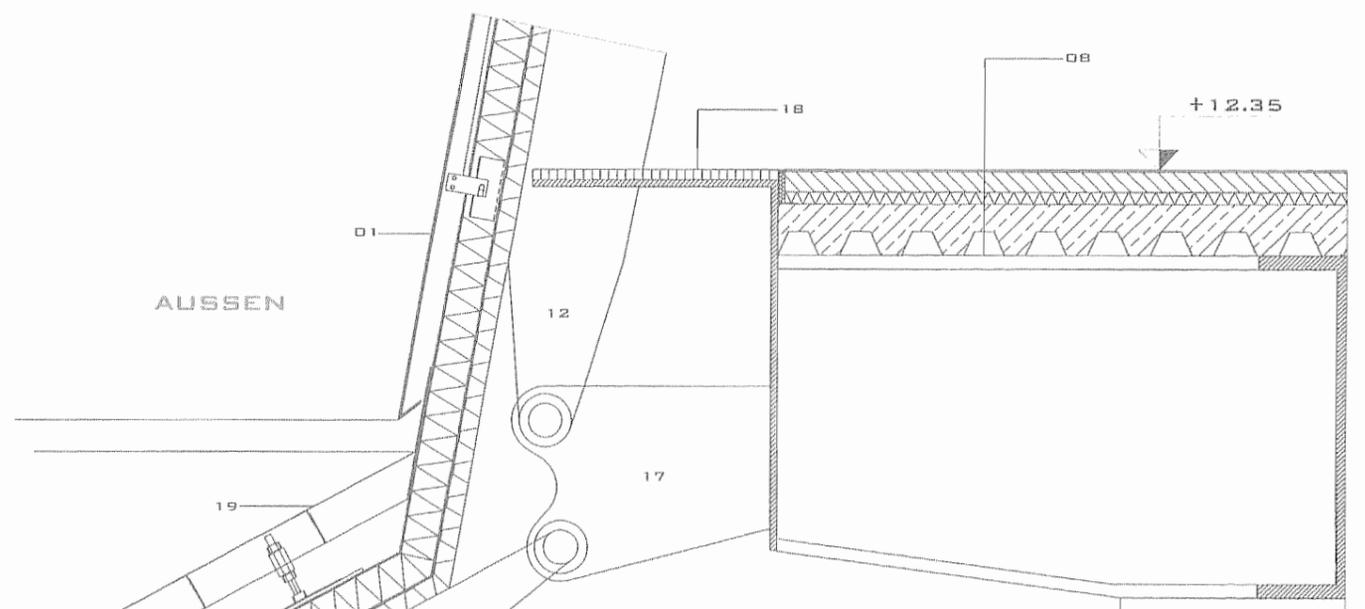
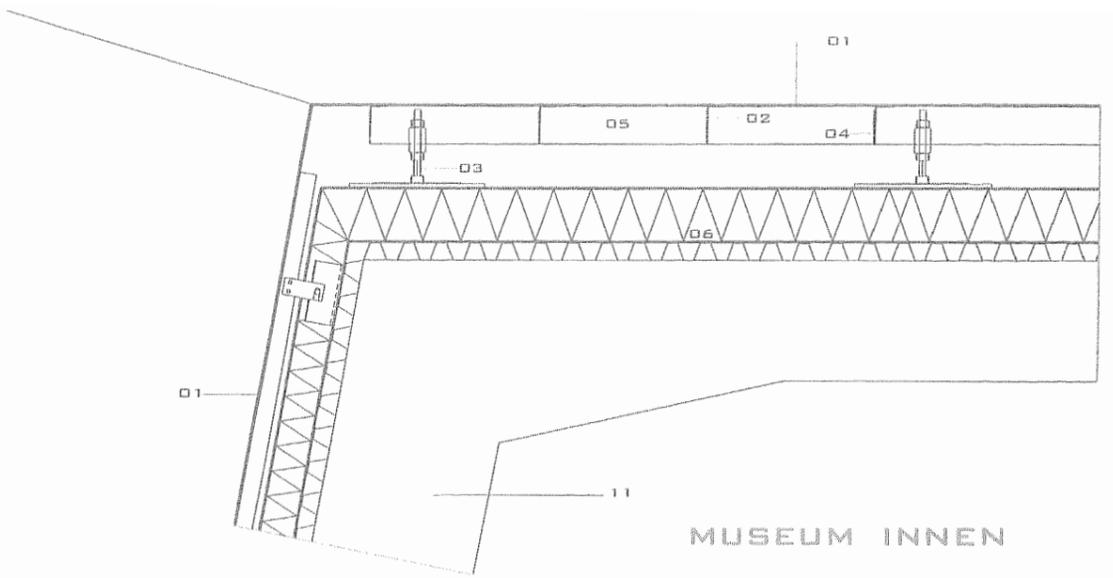
EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

Fassadenschnitt 2



ANSCHLUSS OBERE MUSEUMSEBENE - SCHRÄGDACH

- 01 COR - TEN STAHLBLECH 6 MM
- 02 STAHLWINKEL L 60/60/6 MM
- 03 METALLFUSS HÖHENVERSTELLBAR
- 04 FLACHSTAHL 110/8 MM
- 05 FLACHSTAHL 130/8 MM
- 06 DACHABDICHTUNG
15 CM XPS
DAMPFSPERRE
TRAPEZBLECH
- 07 IPE 200/100/6 MM
- 08 BODENAUFBAU
FUGENLOSER SPACHTELBODEN 3 MM
(TERRAMANO)
HEIZESTRICH 60 MM
TRITTSCHALLDÄMMUNG 35 MM
TRAPEZBLECH MIT BETONDECKUNG 150 MM
STAHLTRÄGER IPE 900 MM
- 09 ISOLIERVERGLASUNG
INNEN ESG 12 MM
SCHEIBENZWISCHENRAUM 16 MM
AUSSEN VSG 2x4 MM
- 10 STAHLLOCHTRÄGER IPE 200
- 11 STAHLROHR MIT MAX Ø 350 MM
ANGESCHWEISSTER BLECHSTEIFE
- 12 ANSCHLUSSGELENK
- 13 ALUMINIUMBITTEROST 30 MM
MASCHENWEITE
- 14 STB - WAND
15 CM XPS
ABDICHTUNG
NATURSTEINFASSADE 40 MM
- 15 AUFBAU WEG
NATURSTEINPLATTEN 50 MM
SPLITTBETT 50 MM
KIESSCHICHT 500 MM
- 16 PUNKTHALTERUNG
- 17 VERBINDUNGSGELENK
- 18 LÜFTUNGSGITTER
- 19 ZINKBLECH 0,8 MM
- 20 RIGOL MIT METALLABDECKGITTER
- 21 SOCKELABDECKUNG NATURSTEIN
- 22 STAHLBETONSTÜTZE

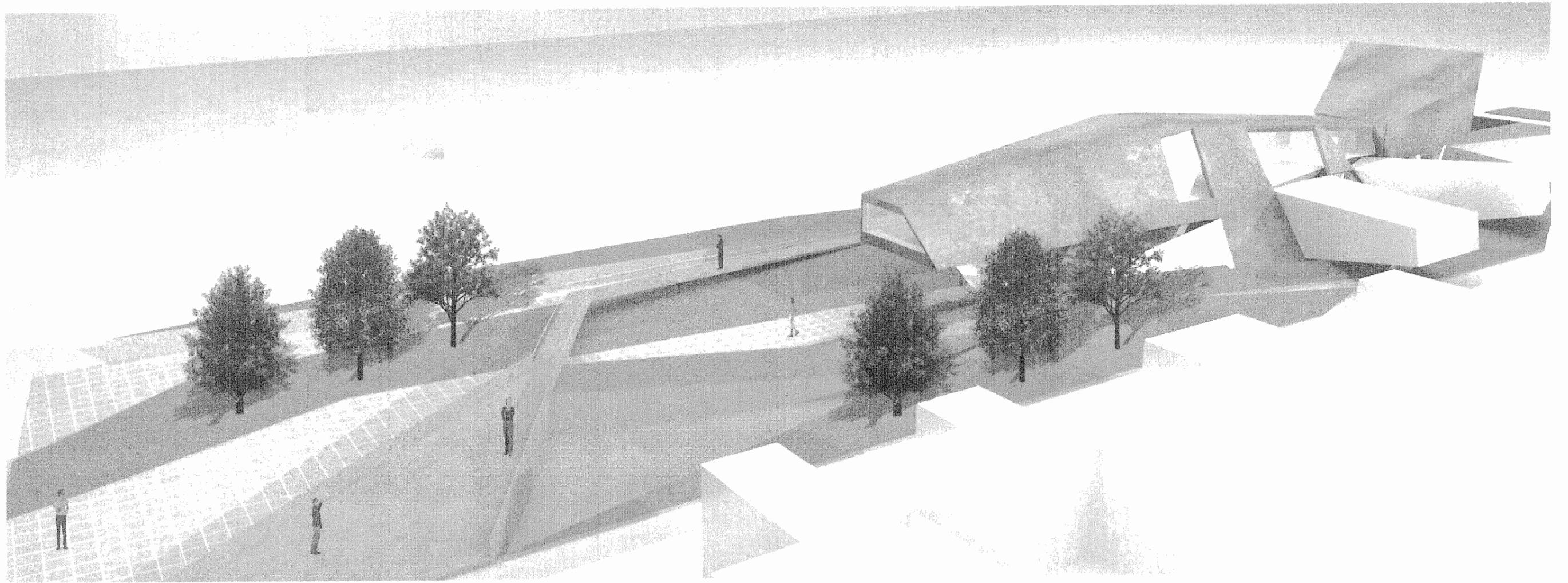


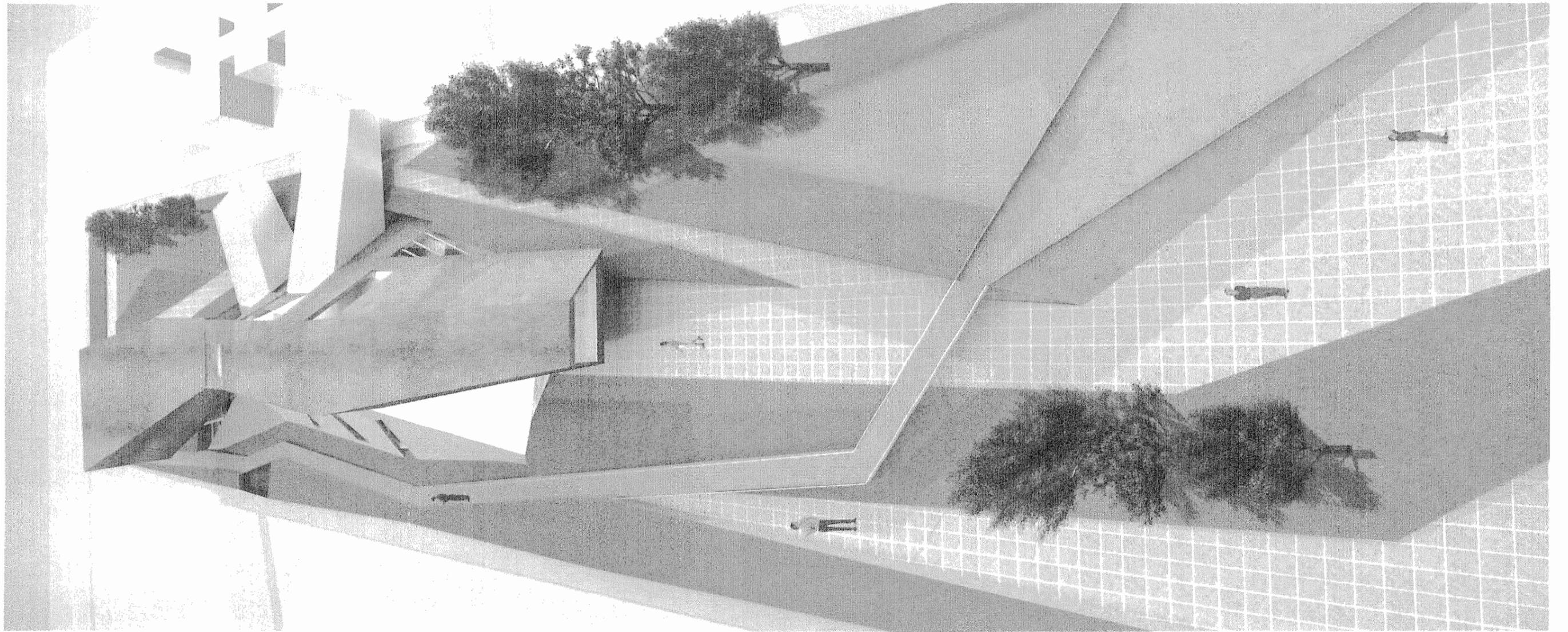
FASSADENSCHNITT 2 M1:20

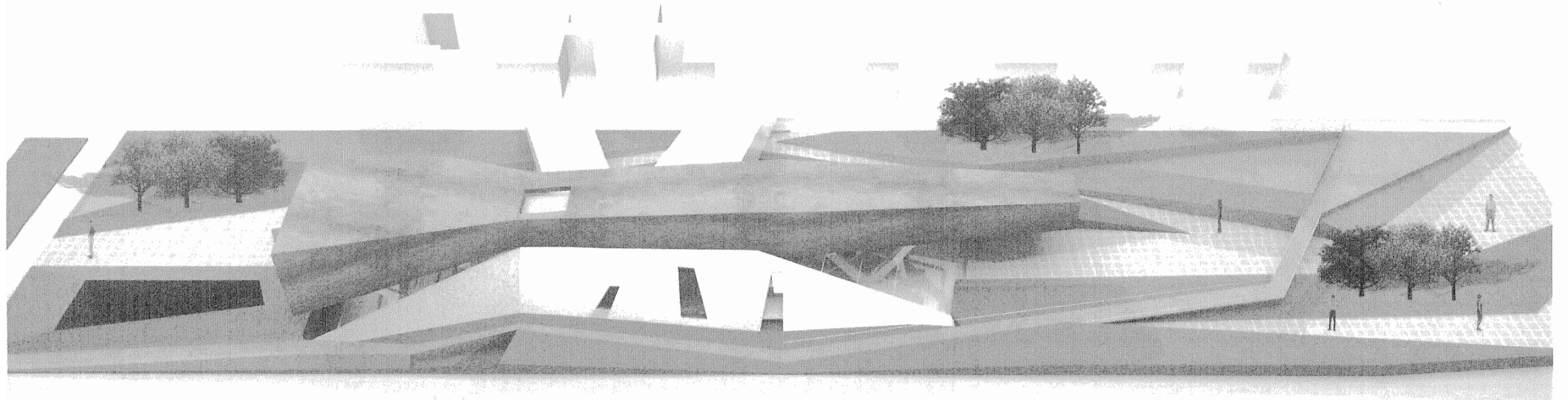
EINTRITT IN EIN LEBEWESSEN - MUSEUM MODERNE KUNST

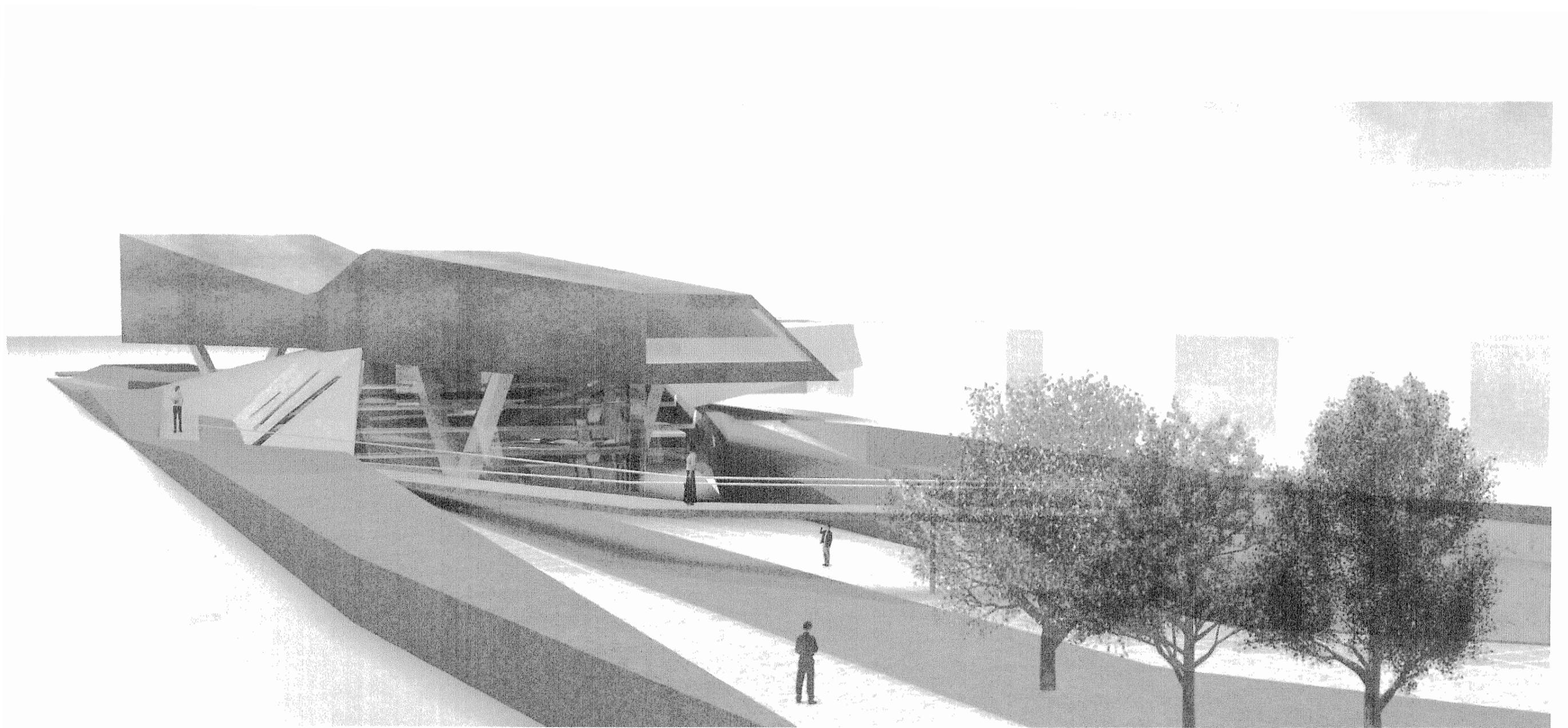
9 Visualisierung

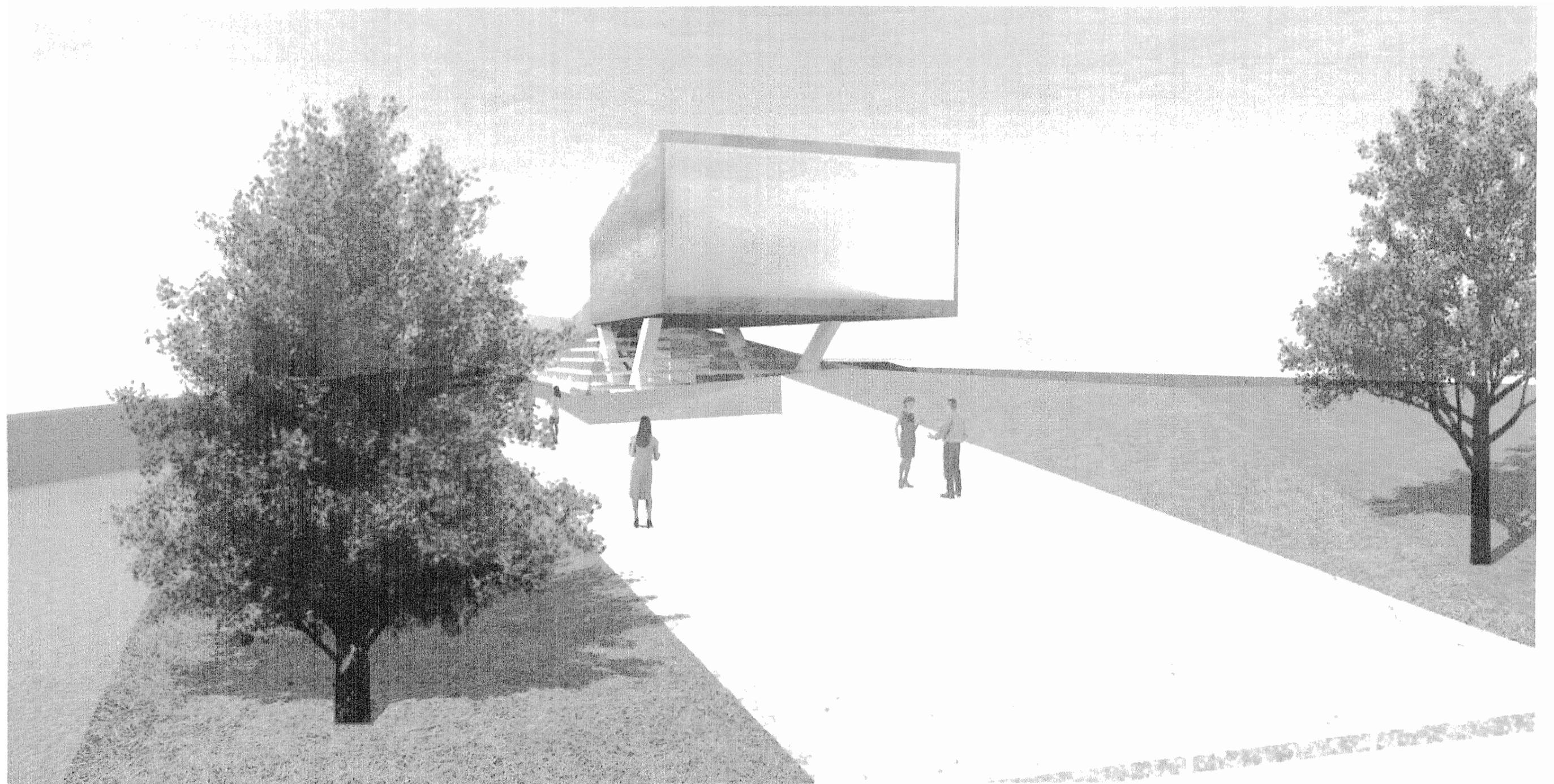


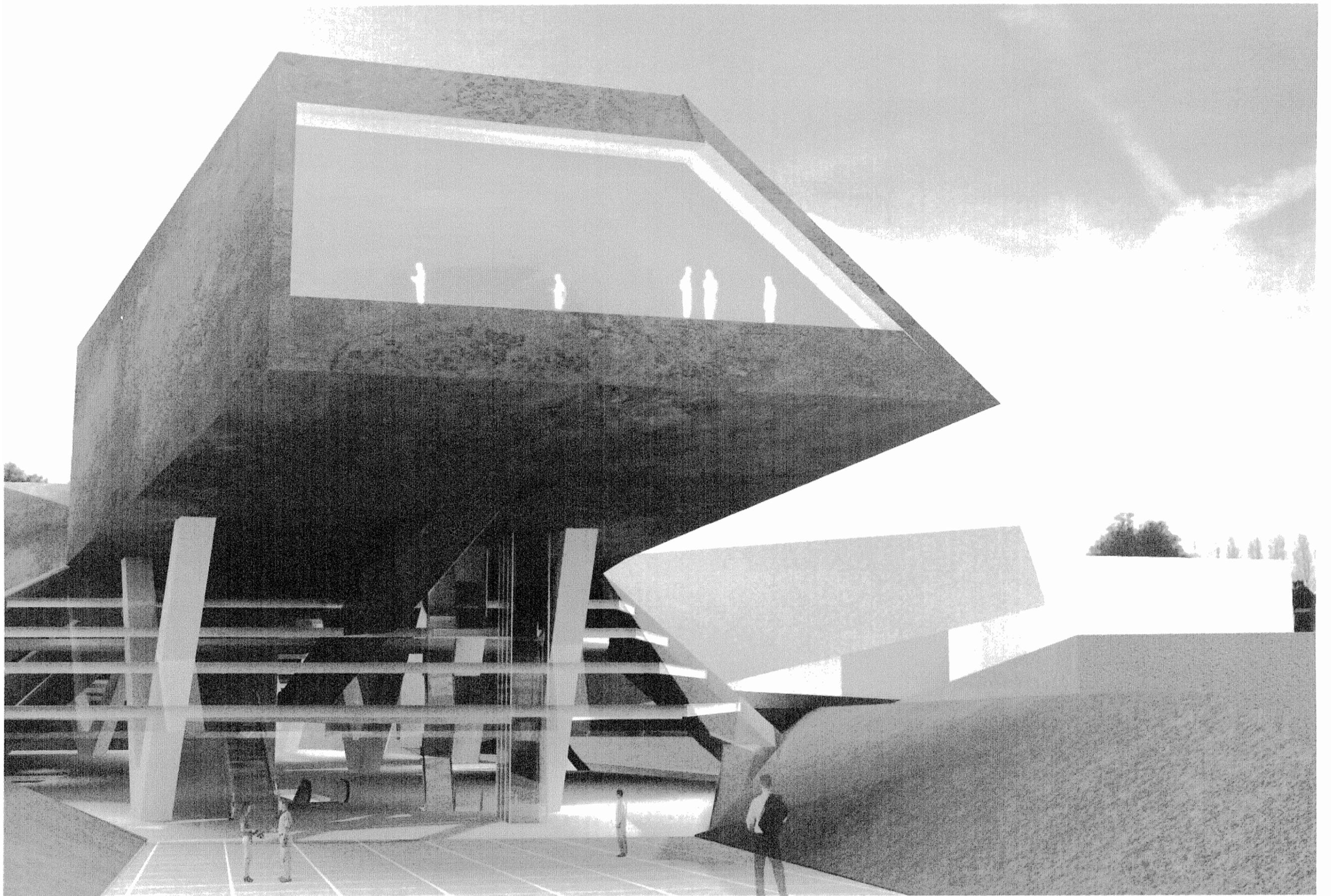


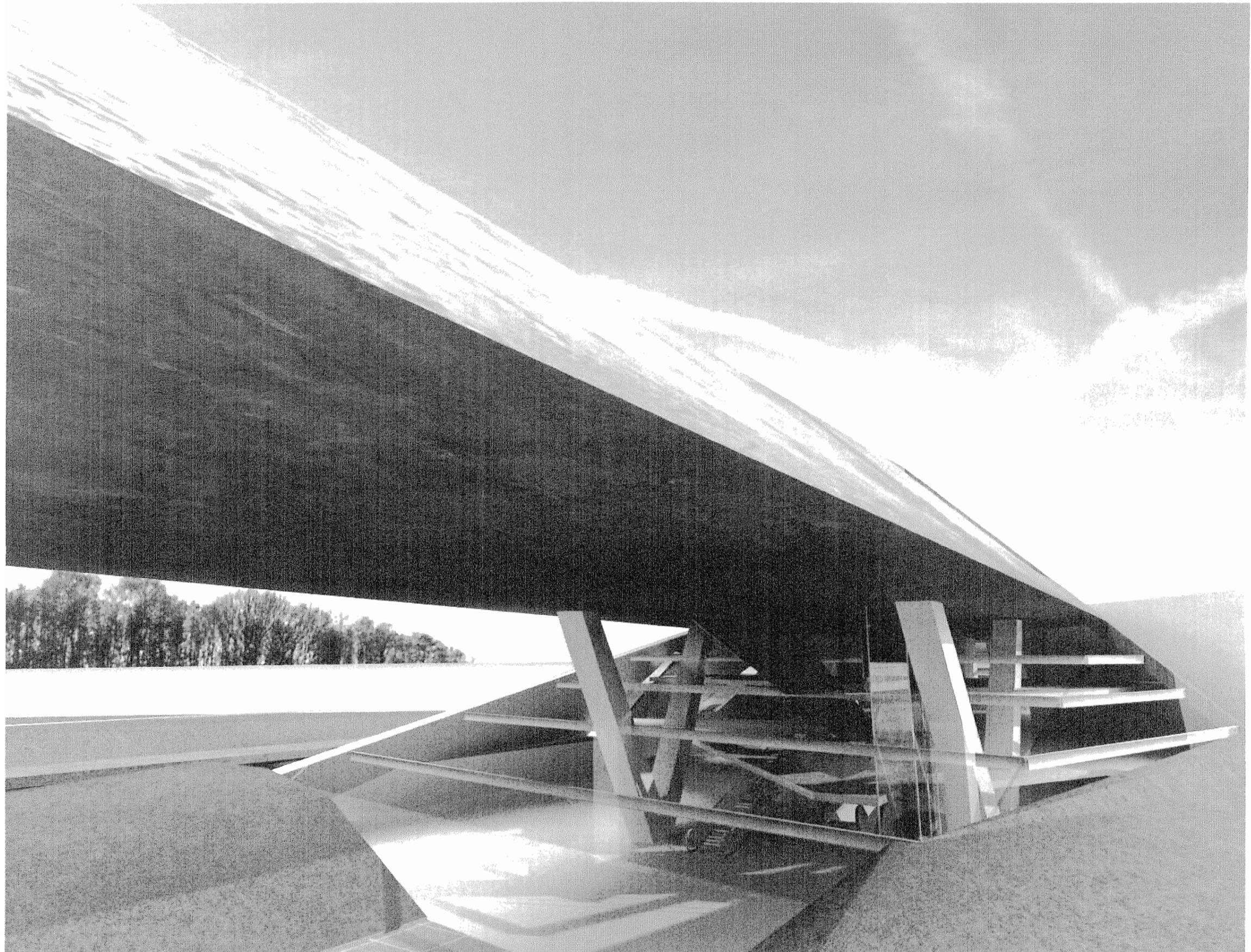




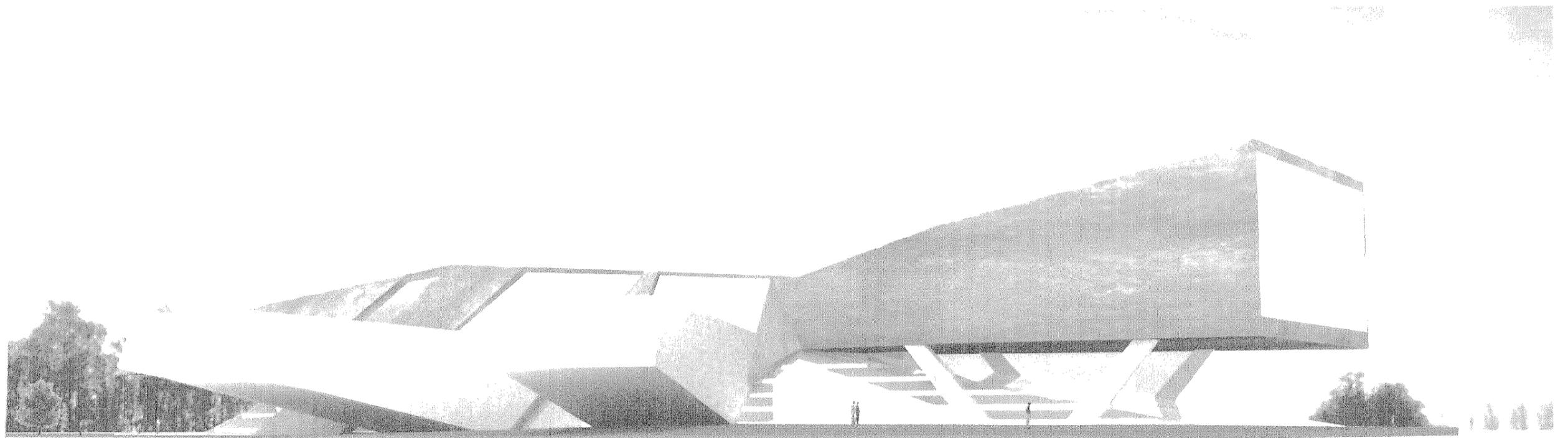


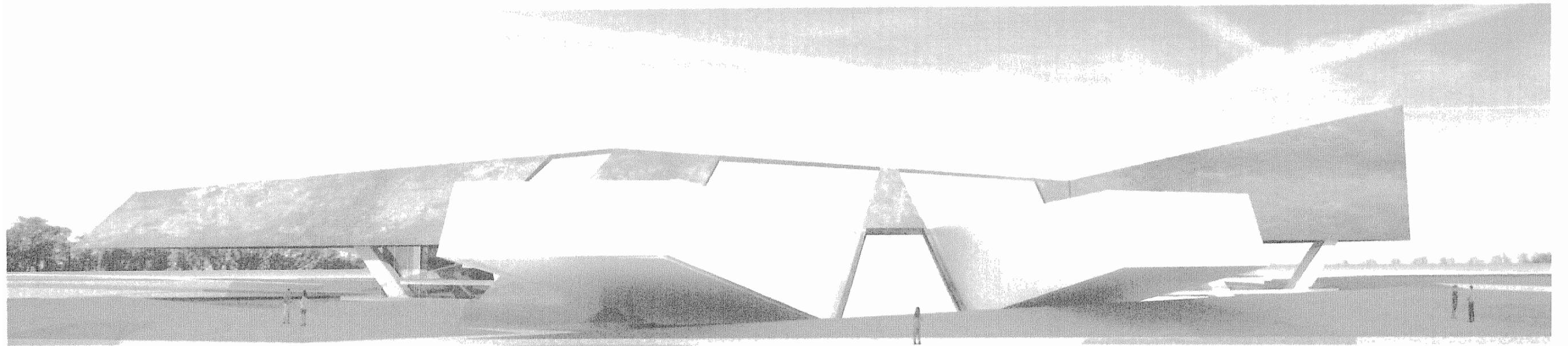




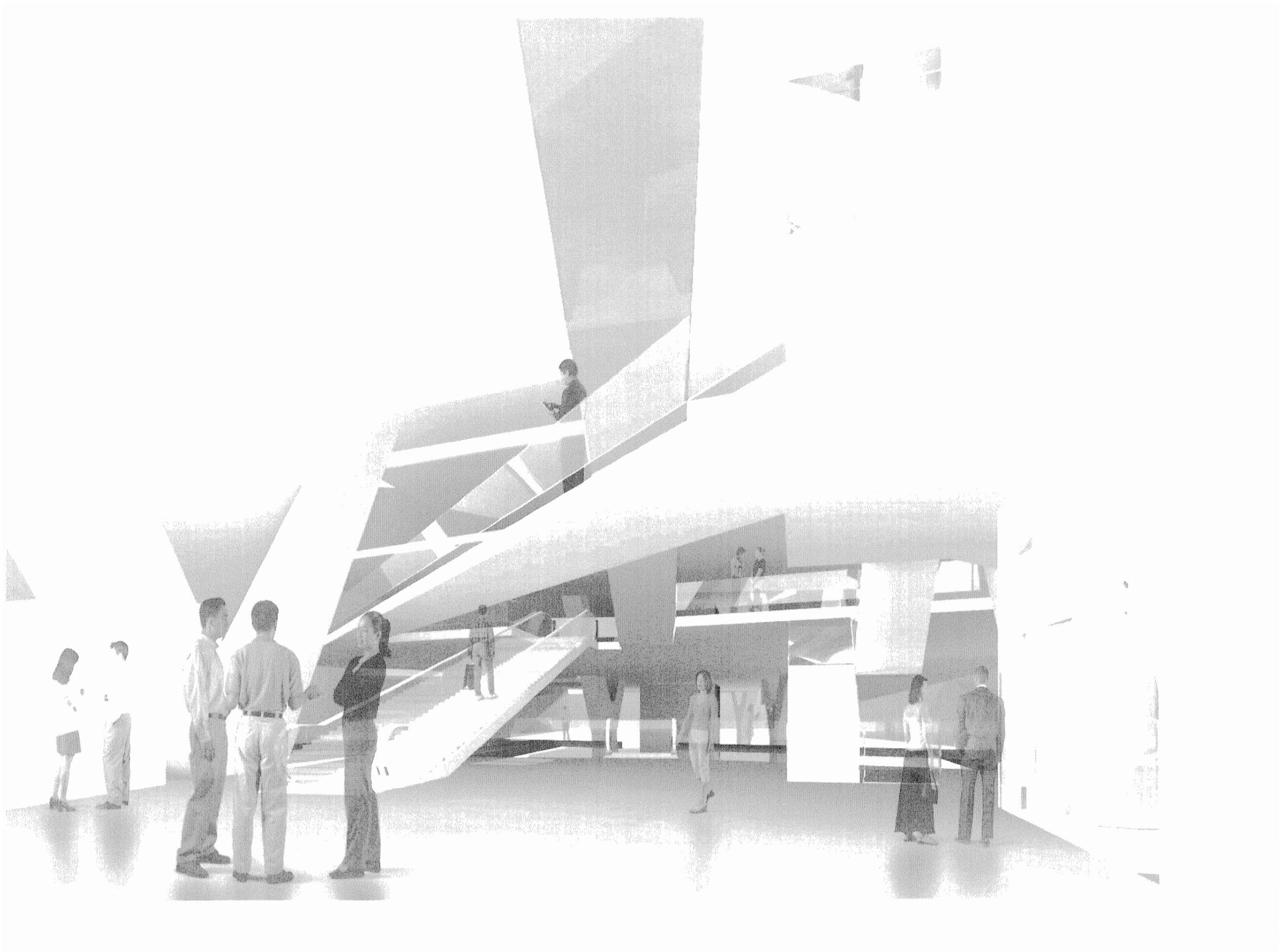




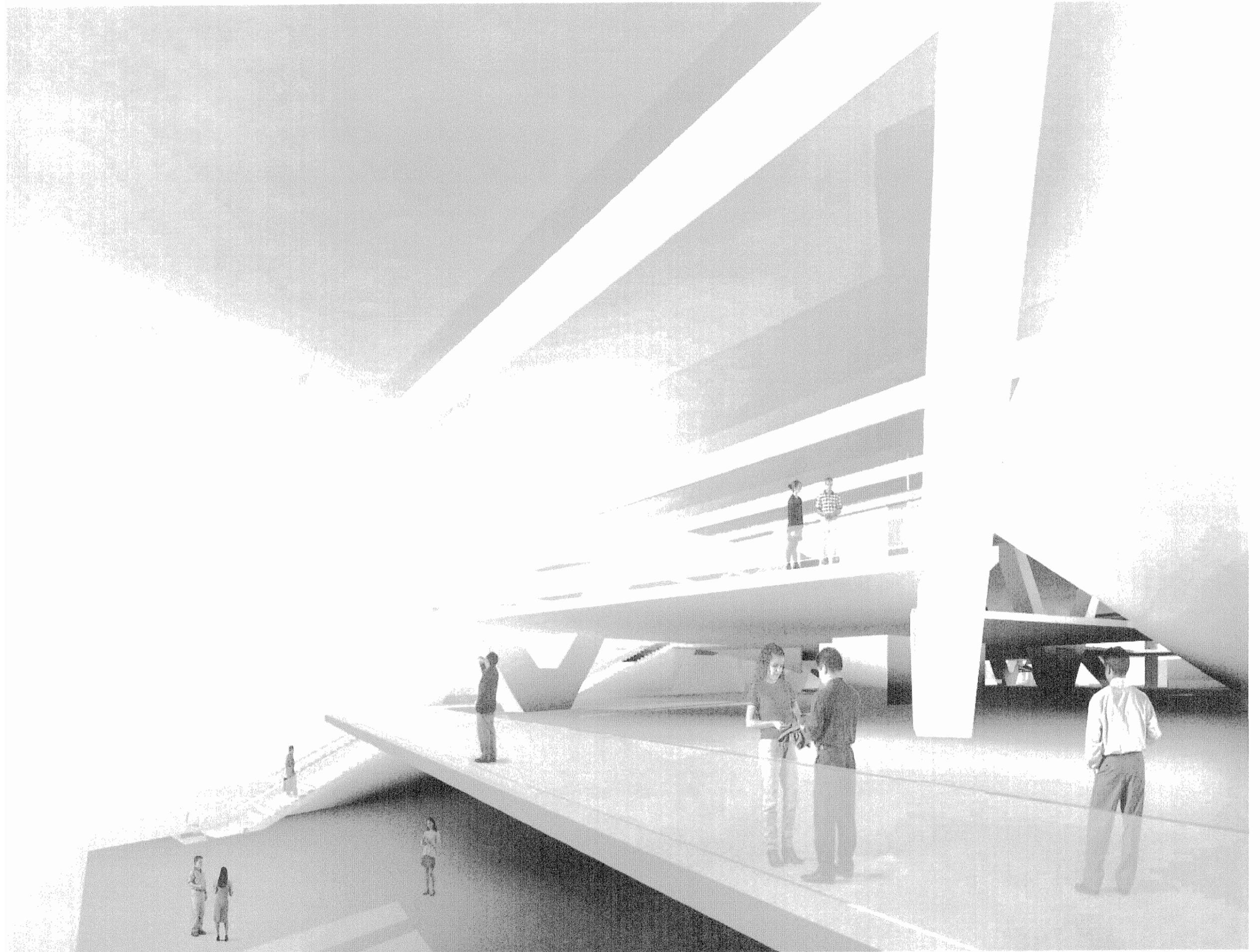


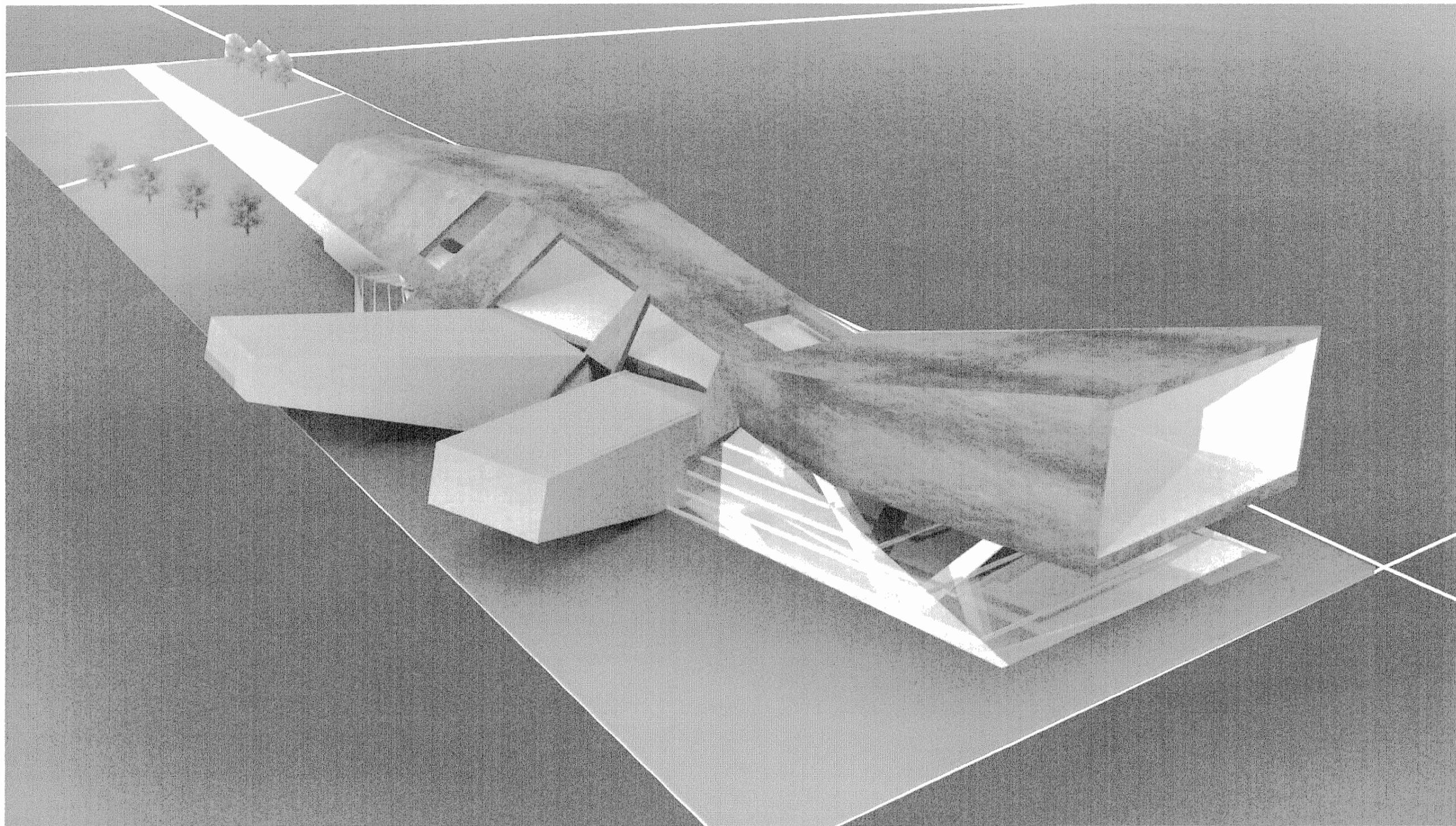












Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *Museum Moderne Kunst, Seitenansicht, Visualisierung*
- Abbildung 2: *Luftbild Gelände mit Insel Hombroich und Raketenstation*
- Abbildung 3: *Lageplan Insel Hombroich*
- Abbildung 4: *Langen Foundation, Tadao Ando, 2004*
- Abbildung 5: *Haus für das Internationale Inst. f. Biophysik, Erwin Heerich, 2000*
- Abbildung 6: *Gästehaus/one-man house, Oliver Kruse u. Katsuhito Nishikawa*
- Abbildung 7: *Nato-Station, Zustand 1993*
- Abbildung 8: *Landschaftsimpressionen*
- Abbildung 9: *Aulandschaft*
- Abbildung 10: *Anatols Atelier, Anatol Herzfeld*
- Abbildung 11: *Tadeusz Pavillon, Erwin Heerich, 1992*
- Abbildung 12: *Foto aus: Aktion im Moor 1971, Joseph Beuys*
- Abbildung 33: *Museum Moderne Kunst Hombroich*
- Abbildung 14: *Joseph Beuys, „dernier espace introspecteur 1964-1982“, Environment, Staatsgalerie Stuttgart,*
- Abbildung 15: *Erlebnisfelder, Visualisierung*
- Abbildung 16: *Innenansicht Eingangsfoyer, Visualisierung*
- Abbildung 17: *Außenansicht Eingangsbereich, Visualisierung*
- Abbildung 18: *Joseph Beuys, „Skelett eines kleinen Schafes, 1949, Farbige Zeichnung 10 x 17,5 cm, Privatsammlung München.*
- Abbildung 19: *Joseph Beuys, „Mondän frasierter und mit Silbernadeln durchstochener Baum, 1950“, Bleistift, 23,2 x 16 cm, Stiftung Museum Schloß Moyland, Sammlung von der Grinten MSM 01938.*
- Abbildung 20: *Joseph, Beuys, „Bienenkönigin 3, 1957“, Wachs, 27 x 7,5 cm, Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Raum 5, 6. Vitrine.*
- Abbildung 21: *Joseph Beuys, „Hirschkopf, 1954“, Bleistift, Beize, 33 x 50,1 cm, Secret Block, Nr. 130, Sammlung Erich Marx, Berlin.*
- Abbildung 22: *Joseph Beuys, „Bienenkönigin 2, 1952“, Buchsbaumholz, Wachs, 27 x 35 x 7,5 cm, Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt*
- Abbildung 23: *Mediathek, Schnittpunkt der Wahrnehmung, Visualisierung*
- Abbildung 24: *Joseph Beuys, „I like America and America likes Me, 1974“, Galerie Block, New York.*
- Abbildung 25: *Joseph Beuys, „Bienenkönigin, 1955“, Wasserfarbe, Beize, 26 x 24,1 cm, Stiftung Museum Schloß Moyland, Sammlung van der Grinten,*
- Abbildung 26: *Michel Majerus*
- Abbildung 27: *Tjorg Douglas Beers: „Fuck Revolution I, 2004“, 35 x 50 cm.*
- Abbildung 28: *Wolfgang Stehle, „office hours“2001/05“, Holzinstallation.*
- Abbildung 29: *Johanna Domke, „Countrylife“ , 2004*
- Abbildung 31: *3 Hamburger Frauen, „Lassie come home“ (2005, 590 x 650 cm)*
- Abbildung 30: *Stefan Löffelhardt: STO.STO.TR 5a, 2005*
- Abbildung 32: *Michel Majerus, „What looks good today may not look good tomorrow“*
- Abbildung 33: *Doug Aitken, „The Movement“, (2000, 102 x 127 cm)*
- Abbildung 34: *Doug Aitken*
- Abbildung 35: *Joseph Beuys*
- Abbildung 36: *Foto aus: „wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965“ Aktion; 26. November 1965 in der Galerie Schmela, Düsseldorf, Fotografie von Ute Klophaus*
- Abbildung 37: *Foto aus: „und in uns ... unter uns Landunter, 1965“, Aktion, 5. Juni 1965 in der Galerie Parnass, Wuppertal, Fotografie von Ute Klophaus*
- Abbildung 38: *Joseph Beuys, „Schneefall, 1965 Filz, Tannenstämme, 363 x 120 x 23 cm, Museum für Gegenwartskunst, Basel Emanuel Hoffmann-Stiftung, fotografiert von Ute Klophaus*
- Abbildung 39: *Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965. Stuhl: 82 x 37,8 x 53 cm. Foto des Stuhls: 91,5 x 61,1 cm. Foto des Texts: 61 x 62,2 cm. New York, Museum of Modern Art*
- Abbildung 40: *Joseph Beuys, Infiltration homogen für Konzertflügel. 1966. Konzertflügel, Filz, rotes Kreuz aus Stoff, 100 x 152 cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.*
- Abbildung 41: *Daniel Spoerri, Flohmarkt. 1961. Verschiedene Objekte auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 172 x 222 x 130 cm. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne.*
- Abbildung 42: *Jean-Pierre Raynaud, Der Turm von Babel. 1964. Verschiedene Objekte auf Spanplatte, 200 x 60 x 300 cm. Gent, Museum van Hedendaagse Kunst*
- Abbildung 43: *Bruce Nauman, Neon templates of the left half of my body, taken at 10 Inches intervals. 1966. Neonröhren und elektrische Drähte, 177,8 x 22,8 x 15,2 cm. Privatsammlung*
- Abbildung 44: *verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren, 1953 210x108x10cm Museum moderne Kunst Wien*
- Abbildung 45: *mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke) 1970 (+ eine unbearbeitete Zinkkiste) je 64 x 31 x 18 cm*
- Abbildung 46: *Rostecke, 1963, Objekt Eisen, Eisenoxid, Lackfabe 50 x 70 x 70 cm*
- Abbildung 47: *Richard Serra Terminal 1977, Bochum Werkstoff: COR-TEN Stahl*
- Abbildung 48: *Evervess II 1, 1968, Joseph Beuys*
- Abbildung 49: *Das große Glas, Marcel Duchamp*

Quellenverzeichnis

Bücher:

- 1) Joseph Beuys - Eine Werkübersicht
- 2) Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys
- 3) Soziale Plastik - Materialien zu Joseph Beuys
- 4) Joseph Beuys - Jeder Mensch ist ein Künstler
- 5) Avantgarde - Malerei und Plastik 1945 - 1975
- 6) Duchamp
- 7) Art, Das Kunstmagazin Nr. 11, November 2005
- 8) Joseph Beuys - Eintritt in ein Lebewesen

Alain Borer,
Volker Harlan
Harlan - Rappmann. - Schatter
Clara Bodemann-Ritter
Gilles Néret
Janis Mink
Axel Hecht (Hrsg.)
Vortrag Joseph Beuys (MC)

Schirmer / Mosel
Urachhaus
Achberger Verlag
Ullstein Taschenbuch
Hirmer Verlag München
Taschen
Gruner u. Jahr
Free International University

Internetlinks:

<http://www.inselhombroich.de>
http://www.baukoentwurf.uni-wuppertal.de/bachelor/Exkursion_ws03-04.pdf
<http://www.anthos.ch>
<http://www.beratung-hallenbau.de/uploads/media/Wetterfester-Baustahl.pdf>
<http://de.wikipedia.org/wiki/COR-TEN-Stahl>

Meine Diplomarbeit widme ich meinem viel zu früh verstorbenen Vater und meiner Mutter, die mich immer unterstützt und mir mein Studium ermöglicht haben.

Besonderer Dank gilt meiner Freundin Sylvia, die mich in einer schwierigen Zeit unterstützt hat, so konnte ich den Weg nach oben finden.

Weiteren Dank für das HB1 - Institut, insbesondere an Manfred Berthold, der meine Arbeit voll und ganz akzeptiert hat.

Weiters danken möchte ich Christian Kern und Milan für ihre fachliche Beratung.

