

Einleitung

Dass sich die vorliegende Arbeit Joseph Beuys (1921–86) widmet, ist weniger einer Faszination für sein Werk oder seine ‚Person‘ geschuldet, als einer Faszination für die exegetische Rezeption und den monotonen Diskurs um ihn, der in weiten Teilen emotional gefärbt ist. Der Künstler, seine Aussagen und Erklärungen, aber auch seine Biographie dienen vielen RezipientInnen als maßgebliche Bezugspunkte für eine Interpretation oder Auslegung,¹ nicht aber als Gegenstand einer Reflexion. So fallen Intention und Interpretation oft zusammen.² Beuys wird gerne als eigenes „Universum“ wahrgenommen, „in dem alles mit allem zusammenhängt.“³ Beuys mag als sein eigener Referenzrahmen dienen, gerade aus diesem Grund kann aber nicht geschlossen werden, dass der Künstler sich am besten selbst erklären kann oder sollte. Die Haltung vieler RezipientInnen ist sicher nicht unbegründet, hat Beuys doch nicht nur Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Installationen und monumentale Environments hervorgebracht, sondern auch eine Theorie der Plastik um den *Erweiterten Kunstbegriff* sowie einen theoretischen Ansatz um die Gesellschaft als gestaltbare *Soziale Plastik*.⁴ Es scheint aber eine Glaubensfrage zu sein, ob die Begrifflichkeiten, Aussagen und Erzählungen des Künstlers erklärendes und durchaus isolierbares Beiwerk, künstlerisches Sprach-Werk oder gar Offenbarung sind.⁵ Beuys scheint gerade in seiner Existentialität und Universalität, in der Totalität seines Ansatzes unantastbar. Sein charismatisches Auftreten konnte für die Ernsthaftigkeit und Glaubhaftigkeit seines ambitionösen Anliegens bürgen, die Kunst als die „einzige Möglichkeit“ zu nutzen, „die herrschenden Verhältnisse zu

¹ Vgl. Vischer, Theodora: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur. Köln 1991. Verwiesen werden soll auch auf Dietrich Helms, der, wohlgemerkt in den 1970er-Jahren, eine kurze Untersuchung der Beuys-Literatur lieferte: Helms, Dietrich: Der Überbeuys. Zur Wirkung der Beuys-Literatur. In: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung 27 (1974). S. 37–41.

² Dass Selbstaussagen im Bereich der Inszenierung zu verorten sind, allerdings oftmals der Interpretation des Werks dienen, hält auch Evers fest: Vgl. Evers, Bernd: Einleitung. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher, Manifeste, Dokumente. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin. Hrsg. von Dems. u. a. Berlin 1999. S. 7–11, hier S. 8.

³ Vgl. Schlüter, Ralf: Joseph Beuys. Die Heimkehr. In: Art. Das Kunstmagazin 9 (2010). S. 28–33, hier S. 28.

⁴ Zu den Begriffen vgl. Beuys, Joseph: Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz. In: Notizbuch 3: Kunst, Gesellschaft, Museum. Hrsg. von Horst Kurnitzky. Berlin 1980. S. 46–74 sowie Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Hrsg. von Volker Harlan. Achberg 1976.

⁵ Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 13f.

überwinden“⁶ und „die Weltlage in die richtige Form zu bringen“.⁷ Der ihm konstatierte Ernst und seine ‚Aufopferung‘ werden immer wieder angeführt, wenn es um die Bedeutung von Beuys geht. Der Moment der Inszenierung und dass seine Authentizität der Effekt einer Inszenierung ist, bleibt in der breiten Rezeption dabei außer Acht.⁸ Man kann gar von einem regelrechten Personen-Kult sprechen,⁹ der so weit führt, dass seit Beuys’ Tod Ende der 80er-Jahre bezweifelt wird, ob ‚das Werk‘ nach dem Ableben des Künstlers überhaupt noch Bestand bzw. Wirkung im Museum haben und ausgestellt werden kann.¹⁰ Anlässlich der letzten großen Beuys-Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf im Jahr 2010 wurde mitunter gegargwöhnt, „Beuys ohne Beuys“ sei nicht ausstellbar.¹¹ Dabei zeigte die umfangreiche Schau viele Facetten des Beuys’schen Schaffens und viele seiner bekanntesten Arbeiten. Der Künstler selbst aber sollte ausgeblendet werden, wie von Seiten des Kuratoriums betont wurde.¹² Dass sich daraus zwangsläufig Probleme ergeben, versteht sich fast von selbst, denn – wie Walter Grasskamp 1955 in seinem Aufsatz *Soziale Plastik. Schwierigkeiten* resümierte – Beuys vermochte schon zu Lebzeiten kaum mit seinem ‚Werk‘ zu beeindrucken:

Es war lange Zeit kaum bekannt, auch dann noch nicht, als der Redner Beuys schon von sich reden machte. Selbst seinen frühen Studenten war es nicht

⁶ Vgl. Beuys in Brügge, Peter: Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. In: Tagesspiegel. 04.06.1984. S. 178–186, hier S. 182.

⁷ Vgl. Beuys, Joseph: +- WURST. In: Zeitgeist. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1982. Hrsg. von Christos M. Joachimides. Berlin 1982. O.P.

⁸ Beiträge, die sich Beuys’ Künstlerschaftskonzept widmen, konzentrieren sich bisher vor allem auf das Moment der ‚politischen‘ Identität: Vgl. Buchmann, Sabeth: Leben als Allegorie. Über ‚La rivoluzione Siamo Noi‘ von Joseph Beuys. In: Texte zur Kunst 79 (2010). S. 88–101; Lange, Barbara: Kunst und Leben. Joseph Beuys. In: Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner. Bielefeld 2010. S. 111–128; Vissault, Maité: Der Beuys Komplex. L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys. Dijon 2010; Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig.“ Der politische Künstler Joseph Beuys. Berlin 2006 sowie Lange, Barbara: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer. Berlin 1999.

⁹ Vgl. Groblewski, Michael: „...eine Art Ikonographie im Bilde.“ Joseph Beuys. Von der Kunstfigur zur Kultfigur. In: Kultfigur und Mythenbildung. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Michael Groblewski. Berlin 1993. S. 37–68, besonders S. 61.

¹⁰ Es sollte allerdings nicht vergessen werden, dass eine Musealisierung schon zu Lebzeiten des Künstlers als problematisch empfunden wurde, was sich etwa in dem oftmals geäußerten Vorwurf der Scharlatanerie widerspiegelt. Prominent titelte etwa der *Spiegel* 1979: „Künstler Beuys. Der Größte [sic!] Weltruh für einen Scharlatan?“

¹¹ Vgl. Karich, Swantje: Was bleibt von Joseph Beuys? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.12.2010. S. 29. Ähnliche Stimmen wurden auch bei einer Podiumsdiskussion auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell. Frühe Positionen der Performativität* im Zentrum für Kultur und Medienkunst in Karlsruhe am 27.06.2014 laut.

¹² Vgl. Lorch, Catrin: Ablegen nach Ableben. In: Süddeutsche Zeitung Online, 08.09.2010: www.sueddeutsche.de/kultur/beuys-ausstellung-in-duesseldorf-ablegen-nach-ableben-1.997489 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

geläufig. Noch heute ist es ein labyrinthisches Gelände und allenfalls Spezialisten präsent. In der Öffentlichkeit bleibt es hermetisch und selbst in den großen Manifestationen auf anrührende Weise zurückhaltend.¹³

Grasskamp konstatiert darin eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk auf den Diskurs um den Künstler und tatsächlich ist immer wieder zu beobachten, dass musealisierte Objekte als bloße Verweismittel fungieren. Dieser Umstand sollte nicht zuletzt auf der Produktionsseite selbst verortbar sein, sodass Grasskamps Werkbegriff wiederum hinfällig wird: Beuys selbst scheint das ‚Werk‘ zu sein.¹⁴ Allerdings werden die Aussagen und Ideen des Künstlers auch nicht auf Seiten des Werks verortet, wenn unterstellt wird, dass eine Tradierung von ‚Beuys nach Beuys‘ zwangsläufig fehlschlagen muss. Die Problematiken um das Ausstellen von Beuys, die sich ergeben, waren jedenfalls auch zu seinem 30. Todestag 2016 spürbar. Dieser wurde nicht zum Anlass für große Events oder ausschweifende Schauen genutzt, obwohl doch immer wieder bekundet wird, dass Beuys einer der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts sei.¹⁵

Entgegen der breiten Rezeption bestand zu Beginn dieser Arbeit der Eindruck, dass der meist gleich uniformierten ‚Figur‘ Beuys eine eindringliche Künstlichkeit eigen ist. Auch wenn das scheinbar unveränderliche Erscheinungsbild dieser Figur im privaten und öffentlichen Bereich bisher als Beweis der ominösen, aber vielfach beschworenen Engführung¹⁶ von Leben und Werk im Geiste der Romantik bzw. Avantgarde aufgefasst wurde und eine Durchmischung beider Sphären anzudeuten vermag, etwa wenn Beuys sich, in gleicher Form wie er medial öffentlich bekannt ist, auf einem Multiple¹⁷ beim Fernsehabend mit seiner Familie zeigt. Es bestand die Annahme, dass mit der Universalität des Künstlers eine gewisse Unverbindlichkeit einher geht, obwohl er doch so viel versprach. Beuys’ politisch konnotierten Aktionen, die Besetzung des Studierendensekretariats, die Parteigründungen etc. dienen ebenso einer Stilisierung des Künstlersubjekts, seiner Vermarktung und Öffentlichkeit. Beat Wyss hat diese Ästhetisierung des Politischen und Aktionistischen, die den politischen bzw. aktionistischen Impetus zu defunktionali-

¹³ Grasskamp, Walter: Soziale Plastik. Schwierigkeiten mit Beuys. In: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. Hrsg. von Dems. München 1995. S. 64–78, hier S. 65.

¹⁴ Dieser Eindruck wurde durchaus auch zu Lebzeiten des Künstlers geäußert. Vgl. Meyer, Ursula: How to explain pictures to a dead hare. In: Artnews 9 (1970). S. 54–57 und 71, hier S. 71.

¹⁵ Vgl. etwa Mesch, Claudia: Critical Lives. Joseph Beuys. Glasgow 2017. O.A.

¹⁶ Vgl. Schilling, Jürgen: Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Frankfurt 1978. S. 133.

¹⁷ Gemeint ist das Multiple *Enterprise 18.11.72, 18:5:16 Uhr* von 1973 verwendet. Vgl. Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik. Hrsg. von Jörg Schellmann. München/New York 1997. S. 104, Nr. 72.

sieren und dekonstruieren droht, schon 2008 in einem umstrittenen¹⁸ Beitrag in der *Monopol* angedeutet.¹⁹ Letztlich wurde die Überwindung dessen, was Beuys kritisierte, ja nicht ausgetragen, sondern geradezu zerredete, wie auch Benjamin Buchloh in den 1980er-Jahren urteilte.²⁰ Anders als bei Wyss bestand zu Beginn der vorliegenden Studie allerdings der Eindruck, dass Beuys in seiner Inszenierung, seinem Auftreten und Habitus, seinen Aussagen und Erzählungen etc. eine gewisse Ironie²¹ und Fiktionalität geradezu ausstellt.

Wenngleich Beuys oft als besonders vehement und schonungslos im Umgang mit der eigenen Person wahrgenommen wird,²² kann er zudem nicht als isoliertes Phänomen gehandelt werden, sondern in Bezug und Zusammenhang mit den künstlerischen Verfahrensweisen und Strategien anderer KünstlerInnen gesetzt werden, mit denen Körper, Selbst, Person und/oder Biographie genutzt, thematisiert, kurzum medialisiert werden und die sich bei Beuys' Zeitgenossen Andy Warhol, Gilbert & George und Christian Boltanski, aber auch bei Eva & Adele, Cindy Sherman und Christoph Schlingensief finden. Wie sie, so scheint es, bezieht sich Beuys doch auf Identitätsparadigmen und wirft Fragen nach der Unterscheidung zwischen der Person als realer Instanz und der *persona* als fiktiver Instanz auf.²³ Dass seine Selbstinszenierung bisher kaum als Spiel mit der eigenen Identität gedacht wurde, macht ihn zu einem prädestinierten Forschungsgegenstand.

Während es nun etwa zunächst als Abgrenzungsmoment zu Schlingensief erscheint, dass dieser die eigene Lebensgeschichte so lange wiederholte und referierte, bis sie als *running gag*²⁴ mit begrenzter Glaubwürdigkeit wahrgenommen wurde, ist doch auch Beuys dieser Moment der ironischen Brechungen eigen, wenngleich er offenbar keine deutliche Metaposition einnimmt. Und Beuys mag in

¹⁸ Vgl. <http://www.monopol-magazin.de/wyss-vs-beuys-die-reaktionen> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).

¹⁹ Vgl. Wyss, Beat: Der ewige Hitlerjunge. In: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* 10 (2008). S. 78–83.

²⁰ Vgl. Buchloh, Benjamin: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. In: *Artforum* 1 (1980). S. 35–43.

²¹ Dies ließe sich eher in Zusammenhang mit einer Defunktionalisierung bringen wie sie Boris Groys beschreibt: KünstlerInnen greifen überholte Praktiken auf, imitieren sie, um eben auf ihre Überholtheit hinzuweisen. Vgl. Boris Groys: On Art Activism. In: *e-flux* 56 (6/2014): <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (zuletzt aufgerufen am 13.10.2016).

²² Hans Dickel urteilt, dass nur wenige Künstler an die Existentialität und Universalität von Beuys anschlussfähig sind. Vgl. Dickel, Hans: Joseph und seine Söhne. Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst. Vortrag auf dem Symposium zur Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 07.02.2011.

²³ Zur Bedeutung des Personenbegriffs vgl. Laux, Lothar u. a.: Theatralität, Körpersprache und Persönlichkeit. Von Self-Monitoring zur Persönlichkeitsdarstellung. In: *Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie*. Hrsg. von Ders., Christian Horn und Mathias Warstat. Tübingen/Basel 2001. S. 239–255, hier S. 241.

²⁴ Seeßlen, Georg: Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik. In: *Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz. Hamburg 1998. S. 40–78, hier S. 40. Vgl. auch S. 70 dieser Arbeit.

einem Vergleich mit dem schillernden Künstlerpaar Eva & Adele wenig exalziert erscheinen, aber Beuys scheint nicht so fern von der Inszenierung des Duos, die in den künstlichen Figuren aufzugehen drohen, dabei aber zugleich den Konstruktionscharakter herauskehren. In ihrem CV führen die Beiden lediglich Angaben zu Körpergröße und -maßen auf, Details zur Herkunft u. ä. werden für die selbsterklärten ‚Wesen aus der Zukunft‘²⁵ hinfällig. Sie verneinen bzw. verschweigen jegliche Existenz außerhalb ihrer Existenz als Künstlerinnen, sodass Sabine Kampmann von einem ‚antibiographischen Konzept‘ ausgeht,²⁶ während Beuys hingegen womöglich ein ‚biographisches Konzept‘ zu unterstellen ist. In Eva & Adeles Fall wird die (gelebte) Künstlerinnenschaft zur realen Biographie; Kampmann spricht aus diesem Grund von „Werkperson[en]“.²⁷ Die Verwendung des Werkbegriffs in Bezug auf die ‚Person‘ der KünstlerInnen zeigt allerdings einen Begriffsmangel an,²⁸ denn die Kennzeichnung als ‚Werk‘ suggeriert, dass eine Materialität und Statik gegeben ist, die zumindest innerhalb der Inszenierung von Beuys nicht besteht. So soll in der folgenden Analyse gezeigt werden, dass das Gemeinte stets performativ im Vollzug befindlich ist und nur behelfsmäßig als ‚Werk‘ bzw. performatives ‚Werk‘²⁹ gefasst werden kann. Zudem impliziert der Begriff des Werks, dass das Künstlerbild, die Identität und Person vom Künstler selbst produziert wird. Es besteht allerdings die Annahme, dass diese das Ergebnis einer Wechselwirkung sind.

Anders als im Verzeichnis der Kunstaktionen von Beuys, in dem etwa politisch konnotierte Auftritte sowie das öffentliche Auftreten des Künstlers aus den künstlerischen Aktionen ausgegrenzt und unter ‚zielgerichtete Projekte‘ geführt werden,³⁰ wird im Folgenden auch Beuys’ Auftreten außerhalb der sogenannten Aktionen als ‚permanente Performance‘ als Moment der Inszenierung und als Analysegegenstand gefasst. Mit dem Begriff der permanenten Performance wird an dieser Stelle die generelle Performativität (und Öffentlichkeit) der *Rolle Künstler*

²⁵ Vgl. Eva & Adele: CV: www.evaadele.com (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

²⁶ Vgl. Kampmann, Sabine: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz. München 2006. S. 149.

²⁷ Vgl. ebd. S. 141 nach Fleck, Robert: Eva & Adele. In: Eva & Adele. Wherever we are is museum. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Hrsg. von Dems. u. a. Ostfildern-Ruit 1999. S. 59–66, hier S. 61.

²⁸ Vgl. Belting, Hans: Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne. In: Das Jahrhundert der Avantgarden. Hrsg. von Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk. München 2004. S. 65–79.

²⁹ An dieser Stelle sei verwiesen auf Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen. In: Kunstforum International 152 (2000). S. 94–103.

³⁰ Vgl. Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1994. S. 380–389.

und die Subjektform³¹ als Modus gekennzeichnet. Begriffe wie ‚Lebenskunst‘ u. ä. sollen explizit umgangen werden, die eben die vage gebliebene programmatische Gleichsetzung von Leben und Kunst doch zu verifizieren suchen und den Aspekt der Künstlichkeit hinter dem des Künstlerischen verschwinden lassen. Während Beuys in seiner späten Lebensphase die Öffentlichkeit mehr und mehr gescheut haben soll,³² bildet diese zunächst den wesentlichen Raum seines Agierens. Dabei charakterisiert schon Schneede seinen Gegenstand als Momente, „in deren Mittelpunkt der Akteur steht, der weniger buchstäblich als symbolisch handelnde Akteur: der Künstler selbst, der dabei in einer untrennbaren Einheit Autor und Akteur zugleich ist.“³³

So findet in dieser Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit Beuys als Performancekünstler statt.³⁴ Allerdings kann das Phänomen Beuys vermutlich nicht gänzlich durch eine Kategorisierung als Kunst-Performance erfasst werden, da diese Kategorisierung entsprechend der *Ästhetik des Performativen* nach Erika Fischer-Lichte den Modus der Inszenierung bzw. Aufführung doch ausblendet. Es besteht aber die Annahme, dass nicht bloß das konstitutive Moment der Performance ausgestellt wird, sondern auch das der Aufführung, des Artifizialen. Und entgegen der früheren Theorien der Performancekunst – und der oben zitierten Stimme zum Ausstellen von ‚Beuys ohne Beuys‘ – wird hier angenommen, dass eine solche Performance eben doch dokumentier- und ausstellbar ist.³⁵ Als Denkfigur war zunächst die ‚Ästhetik der Existenz‘ im Sinne Michel Foucaults³⁶ reizvoll. Ausgehend von antiken Selbsttechniken beschrieb der französische Philosoph 1983

³¹ Zum Künstler bzw. Autor als Subjektform vgl. Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2014. S. 11–20, besonders S. 12f.

³² Vgl. Wild, Andreas: Mit Fett und Filz zu weltweitem Ruhm. In: Die Welt. 25.01.1986. Gedruckt erschienen in: Joseph Beuys’ Tod im Spiegel der Presse. Hrsg. von Dietrich Albrecht. Stuttgart 1987. O.P.

³³ Vgl. Schneede, Uwe M.: Modelle einer neuen Kunst. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 8–19, hier S. 9.

³⁴ Beuys wird zwar in vielen Überblickswerken genannt, vgl. etwa Goldberg, Roselee: Performance art. From Futurism to the present. Neuaufl. Berlin 2011. S. 149–151, allerdings legte erst Barbara Gronau 2010 eine genauere Untersuchung in dieser Hinsicht vor: Gronau, Barbara: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov. München 2010. Vgl. auch Dies.: „Man muss... eine Art ständiges Theater spielen.“ Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Ulrich Müller. München 2012. S. 116–145. Ferner soll hier auf die Ausstellung *Beuys Brock Vostell. Frühe Positionen der Performativität* verwiesen werden, die 2014 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe stattfand.

³⁵ Vgl. Kapitel *Künstlerische Identität und Performance* dieser Arbeit.

³⁶ Vgl. Foucault, Michel: Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit. In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits. Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 461–498 und 747–766, besonders S. 473 sowie Foucault, Michel: Was ist Aufklärung? In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 687–707.

im Kontext seiner Projekte zur Genealogie der Ethik das Unterfangen, Leben und Selbst als ein durch ständige Askese zu gestaltendes Kunstwerk aufzufassen.³⁷ Allerdings ist fraglich, ob und inwiefern sich Foucaults Ausführungen zu antiken Selbsttechniken auf moderne bzw. zeitgenössische Selbstpraktiken übertragen lassen.³⁸ Beuys selbst sprach in Bezug auf seine Performances auch von einer ständigen Übung,³⁹ insofern lässt sich sein Agieren zumindest auf programmatischer Ebene als Selbstpraktik bezeichnen. Beuys' Aktionen scheinen aber, besonders in ihrem rituellen, asketischen und schamanistischen Charakter, doch oftmals Selbsttechniken *vorzuführen*. Der Hinweis auf Beuys als ästhetische Existenz meint dabei nicht, dass hier ein Identitätskonzept vertreten wird, das Identität ausschließlich als im Vollzug manipulierbare Größe fasst,⁴⁰ sondern es besteht die Vermutung, dass Beuys eben ein nicht fixes, hybrides Subjekt *darstellt*, das im Modus seiner Ausführung existent ist und als autofiktionales Subjekt in Erscheinung tritt. Performances erscheinen nicht bloß als Moment derartiger Selbsttransformationen und Medium eines hybriden Subjekts, sondern eben auch als explizite *Aufführung* derselben.

Mit Bezug auf die Ästhetik der Existenz ließe sich auch dem Vorwurf begegnen, dass die Beuys'sche Universalität letztlich ineffektiv gewesen sei und er mit seinen sozialpolitischen Aktionen auf sozialpolitischer Ebene keine Erfolge erzielt habe, weil diese im Bereich der Kunst verortet geblieben seien.⁴¹ Die ästhetische Existenz versteht sich als Kunstwerk nicht als Gegebenheit oder ‚Wahrhaftigkeit‘, nicht als

³⁷ Vgl. Foucault, Michel: Technologien des Selbst. In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 966–999 sowie Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France. Frankfurt am Main 2009.

³⁸ Antike Selbsttechniken dienen Foucault zufolge vor allem einer Ästhetik der Existenz (nicht etwa der *Hermeneutik des Selbst* in der christlichen Pastoralmacht) der Gestaltung eines ‚schönen‘ Lebens. Er selbst weist allerdings auch auf den Dandyismus als möglichen Anknüpfungspunkt hin. Vgl. Foucault: Was ist Aufklärung? S. 697f. Den ‚neuzeitlichen‘ Menschen hingegen markiert Foucault im Kontext des Neoliberalismus als Unternehmer seiner Selbst, dessen Bestrebungen stets dem Diktum des Ökonomischen und nicht des Ästhetischen unterliegen. Vgl. Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2014. Möglicherweise bewegen sich Künstler an einer Schnittstelle, da sie im Bereich des Ästhetischen agieren, ihr Habitus aber auch von ökonomischen Aspekten geprägt ist, weil dieser ihren Marktwert und ihre Position im Feld der Kunst bestimmt.

³⁹ Vgl. Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Hrsg. von Knut Fischer und Walter Smerling. Köln 1989. S. 34 sowie Beuys in: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. Hrsg. von Volker Harlan. Stuttgart 1986. S. 17.

⁴⁰ Vgl. Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. 2. Aufl. Weilerswist 2012.

⁴¹ Vgl. Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln 2007. S. 94 sowie Schilling: Aktionskunst. S. 47.

effektive Handlung, sondern als immerwährende *Haltung*⁴². Doch darum soll es im Detail nicht gehen.

Vielmehr war es ein Anstoß zu dieser Arbeit, dass der Umgang mit Beuys und seiner ‚Authentizität‘ in der Rezeption in mancherlei Hinsicht einem Indizienprozess gleicht,⁴³ obwohl eine derartige Authentizität nicht mehr als metaphysische verstanden werden kann, gelten Authentizität und Inszenierung doch längst nicht mehr als Gegensätze.⁴⁴ Im Falle Beuys’ argumentiert die Rezeption für oder wider den Künstler auch unter Bezug auf die unterstellte Fiktionalität bzw. angenommene Faktualität seiner Biographie. Vor allem um ein (vermeintlich) biographisches Erlebnis hat eine erstaunliche Kanonisierung und Tradierung stattgefunden: Um die Erzählung vom Absturz und der wundersamen Rettung im Zweiten Weltkrieg. Auf der einen Seite wird mit Verweis auf den Mangel an Faktualität gegen diese Legende argumentiert, auf der anderen Seite die Fiktionalität der Legende über- oder mindestens eine genaue Auseinandersetzung mit ihr umgangen und auf ihrer potentiellen Wahrhaftigkeit beharrt.⁴⁵

Beuys, so lässt sich die Geschichte verkürzt wiedergeben, soll als Flieger über der Krim abgeschossen, schwer verwundet und von nomadisierenden Tataren gerettet worden sein. Dieser Moment wurde zu einer Initiation stilisiert, ihm wurde in der Rezeption vor allem in Bezug auf Beuys’ Künstlerschaft ein besonderer Stellenwert zugeschrieben. Mitunter wird er gar herangezogen, um die Beuys’sche Materialsemantik um Filz und Fett zu begründen – zwei mutmaßlich von den Tataren zu Beuys’ Heilung genutzte Stoffe. Die Wirkmacht der als ‚authentisch‘ wahrgenommenen Person erscheint umso erstaunlicher und auch skandalöser, als bereits in den 1980er-Jahren Zweifel an der Geschichte um die Kriegserfahrungen von

⁴² Zum Begriff der Haltung vgl. Menke, Christoph: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz. In: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Hrsg. von Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt am Main 2003. S. 283–299.

⁴³ Ganz wie Juli Zeh es in beschworen hat, vgl. Zeh, Juli: Zur Hölle mit der Authentizität! In: Zeit Online, 21.09.2016: <http://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).

⁴⁴ Insofern mag es wenig produktiv erscheinen den Begriff ‚Inszenierung‘ zu verwenden. Er wird hier allerdings im Sinne Martin Seels verwendet, um eine auffällige Anordnung bzw. Konstellation von Ereignissen zu kennzeichnen, die sich als artifizielle Präsentation von anderen Vorgängen unterscheidet und sinnlich wahrnehmbar, ein „öffentliches Erscheinenlassen von Gegenwart“ ist – und entsprechend eben als ‚Werk‘, als Teil eines performativen Spiels charakterisiert werden kann. Vgl. Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2013. S. 72, 75 und 77.

⁴⁵ Vgl. N.N.: Magier im Märchenschloß. In: Spiegel 31 (1996). S. 144–146, hier S. 146; Gieseke, Frank und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie. Berlin 1996. S. 76f. sowie Schlüter: Joseph Beuys. S. 29. Auch Peter-Klaus Schuster markiert es als unzulässig, dass Beat Wyss dem Künstler seine Selbstinszenierung zum Vorwurf mache. Vgl. Schuster, Peter-Klaus: Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult. In: Unsterblich. Der Kult des Künstlers. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin 2008–2009. Hrsg. von Dem. München 2008. S. IX–XXIV, hier S. XVIII.

Beuys geäußert und im Grunde schlichtweg ignoriert worden sind.⁴⁶ Auch als eine ‚erweiterte‘ Biographie sich 1996 der historischen Figur Beuys zuwandte und herausstellte, dass die Geschichte um Beuys als solche in vielerlei Hinsicht fingiert, oder – wenn man so will – schlichtweg erlogen ist, beeinflusste dies die Beuys-Rezeption nicht wesentlich. Vielleicht lag das aber auch daran, dass die Publikation fast ausschließlich unter dem Ladentisch gehandelt wurde. Nun kann der ‚erweiterten‘ Biographie sicherlich vor einer blühenden Tradition von Künstlerlegenden und -anekdoten vorgeworfen werden, dass sie einen Abgleich von historischer Begebenheit und künstlerischer Erzählung vornimmt, auch wenn es ihr dabei nicht um eine Bewertung des Künstlers geht. Das erklärt jedoch noch nicht die Vehemenz, mit der der Mythos am Leben gehalten wurde und wird. Es besteht auch die Annahme, dass die breite Rezeption die Legende in ihrer stilisierten Form tradiert und reproduziert, um die Idee der Einheit von Leben und Werk aufrecht zu erhalten – schließlich verifiziert sie diese Einheit. Die Rezeption wird so zum Teil der Beuys’schen Inszenierungsmaschinerie, nicht zum ausführenden Instrument ihrer Analyse.

Nicht nur Beuys treffen biographistisch-hermeneutische Interpretationstendenzen, der kunstgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Diskurs ist von einer KünstlerInnenfunktion⁴⁷ geradezu geprägt. Aber Beuys ist ein besonderes Beispiel unter vielen, weil diese Rezeptionstendenz in seinem Fall zu einigen prekären Streitigkeiten und einer ungünstigen Lage für den Museumsbetrieb geführt hat. Vor allem Vasaris Viten, in denen das künstlerische Werk parallel zum Lebenslauf gesetzt und das ‚authentische Ich‘ des Künstlers/der Künstlerin fokussiert wird, haben maßgeblich den Blick für und auf die Einheit von Leben und Werk des Künstlers/der Künstlerin beeinflusst.⁴⁸ Zwar haben Ernst Kris und Otto Kurz Anfang des 20. Jahrhunderts herausgestellt, dass die Viten Rollenbilder, Rollenverhalten und -topoi enthalten und somit nicht nur Individualität, sondern auch Stereotype abbilden und dass KünstlerInnenschaft und KünstlerInnensein vor allem als etwas Natürliches *imaginiert* wird, insofern dass Fiktionalisierungsmechanismen zum Zuge kommen,⁴⁹ aber die literarische Form der KünstlerInnenbiographik hat die Kunstgeschichtsschreibung so massiv geprägt, dass die Kunstgeschichte ge-

⁴⁶ Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. Im Folgenden wird der Nachdruck zitiert: Buchloh, Benjamin: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. In: Joseph Beuys. The reader. Hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely. Cambridge 2007. S. 109–126.

⁴⁷ Vgl. Autorfunktion nach Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 198–229, hier S. 211f.

⁴⁸ Zur Entwicklung der Künstlerbiographik nach Vasari vgl. Hellwig, Karin: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Berlin 2005.

⁴⁹ Vgl. Kris, Ernst und Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Nachdr. Frankfurt am Main 2010.

legentlich als KünstlerInnengeschichte erscheint.⁵⁰ Bei einer Auseinandersetzung damit ist zu bedenken, dass derartige Tendenzen durchaus auch im Werk selbst begründet sein können. Während KünstlerInnen einst zu HandwerkerInnen stilisiert wurden, die einen Beruf ausführen, etablierte sich das KünstlerInnensein zur Berufung und in den letzten Jahrhunderten nun gar zur *Lebensaufgabe* (im zweifachen Sinne) – wie bei Beuys. In diesem Zusammenspiel von Leben und Werk offenbart die Kunst nicht mehr als Ausdruck der Lebensumstände die KünstlerInnenbiographie, sondern das Leben des Künstlers/der KünstlerIn wird zur Offenbarung und zum Zeugnis der Kunst.⁵¹ Es kann also von einer Wechselwirkung in beide Richtungen ausgegangen werden.

Die Disziplin hat allerdings keine offizielle biographistische Methodik ausgebildet und steht einer entsprechenden Vorgehensweise durchaus selbst kritisch gegenüber. Vor dem Hintergrund etwa soziologischer oder materialästhetischer Rezeptionsansätze kann sicher nicht von einem naiven Biographismus gesprochen werden, jedoch „trägt ein beachtlicher Teil der musealen Ausstellungs- und Präsentationsformen, die monographisch organisiert sind, diesen neueren Entwicklungen keine Rechnung und setzt weiterhin auf den Künstler als Angelpunkt theoretischer Beschäftigung mit dem Kunstwerk“.⁵² Davon zeugt auch die Annahme, dass es unmöglich sei, ‚Beuys ohne Beuys‘ auszustellen.

Die kunstwissenschaftliche Forschung steckt in dieser Hinsicht allenfalls in ihren Anfängen.⁵³ Die Literaturwissenschaft hingegen hat die Beziehung von AutorIn und Werk vor allem im 20. Jahrhundert in zahlreichen Beiträgen reflektiert und ist im Umgang mit der Kategorie des Autors/der Autorin sensibilisiert. Ausgehend von biographistischen Tendenzen wurden eine Abkehr vom Autor/von der Autorin und eine Hinwendung zum literarischen Text gefordert, was mit Roland Barthes' *Der Tod des Autors* in den 1960er-Jahren einen Höhepunkt fand. Das heißt nicht, dass sich derartige theoretische Ergebnisse auch in gesellschaftlichen Praktiken niederschlagen hätten. Und wengleich einer (auto)biographischen Interpretation vor allem aus Sicht der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft kritisch zu be-

⁵⁰ Vgl. Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004. S. 162–166 sowie Berger, Doris: Kunstgeschichte als KünstlerInnengeschichte? In: *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen*. Hrsg. von Ders. Berlin 2006. S. 13–19.

⁵¹ Vgl. Foucault, Michel: Der Mut zur Wahrheit. Vorlesung am Collège de France 1983/84. Frankfurt am Main 2012. S. 247.

⁵² Vgl. Zimmermann, Anja: Künstler/Künstlerin. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011. S. 235–239, hier S. 238.

⁵³ Zu nennen sind hier: Die Inszenierung des Künstlers. Hrsg. von Anne Marie Freybourgh. Berlin 2008 sowie: *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen*. Hrsg. von Doris Berger. Berlin 2006.

gegen ist, hat die Forschung dem Autor/der Autorin mit dem Hinweis auf explizite Inszenierungsstrategien doch verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet.⁵⁴

Für die Analyse von Beuys sollen theoretische literaturwissenschaftliche Ansätze und Begriffe adaptiert werden, weil so auch eine ‚Bewertung‘ der Legende als Bestandteil der Beuys’schen Inszenierung von Identität vor der Frage *Fakt oder Fiktion?* verworfen werden kann. Die Literaturwissenschaft definiert Autobiographien – und es ließe sich womöglich verallgemeinernd sagen: das Autobiographische – unlängst nicht mehr über den Moment des Faktualen, sondern fasst auch Fiktionalität als ein konstitutives Element. Nicht die Übereinstimmung von autobiographischer Referenz und Realität ist folglich für eine Charakterisierung entscheidend, sondern vor allem die Schreibfigur der Referentialität.⁵⁵ Die Forschung prägte hierfür den Begriff der Autofiktion, der in der Analyse von Beuys auch dazu dienen soll, einen Aspekt performativer Kunst hervorzuheben, der oftmals zugunsten ihrer konstitutiven Kraft vernachlässigt wird und der schon benannt wurde: Die Performance findet sowohl im Modus der Konstitution (im Sinne ihrer Performativität), als auch im Modus der Aufführung statt. Dieses Paradox ist im Grunde doch im Begriff der ‚Performancekunst‘ enthalten, der ihr Gelingen (als performativer Akt) und ihre Ästhetisierung (als Kunst) benennt, wie Juliane Rebentisch herausstellt.⁵⁶

Wenn nun die Fiktionalisierung der eigenen Figur und Biographie bei Beuys durch einen Bezug auf die Literaturtheorie legitimierbar scheint, weil aus literaturwissenschaftlicher Sicht auch die Lüge ein Element der Autobiographie/des Autobiographischen ist, das nicht unbedingt moralisch bewertet werden muss,⁵⁷ so ist das Leben von Beuys auf der anderen Seite natürlich kein Roman. Daher soll nicht impliziert werden, dass die Fiktionalität der von Beuys und der Rezeption propagierten Biographie moralisch gebilligt werde oder werden könnte, entscheidender ist hier etwas anderes: dass sich die Fiktionalität der Legende und der Figur Beuys nicht bloß aus einem Abgleich mit der Realität und der Überprüfung der Referentialität ergibt, sondern diese selbst Fiktionssignale umfassen, so zumindest der Verdacht. Außerdem wird nicht davon ausgegangen, dass tatsächlich

⁵⁴ Vgl. Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hrsg. von Sabine Kyora. Bielefeld 2014; Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Hrsg. von Vincent Kaufmann. Bielefeld 2014; Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013 und Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierungen von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Hrsg. von Lucas Marco Gisi. München 2013.

⁵⁵ Vgl. Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘, ‚Über mich selbst‘. Würzburg 2007. S. 348.

⁵⁶ Vgl. Laleg, Dominique: Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik. In: All-over. 3/2012: <http://allovermagazin.com/?p=1072> vom 11.03.2017 (zuletzt aufgerufen am 11.10.2016).

⁵⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2. Aufl. Stuttgart 2005. S. 42.

das gesamte Künstlerleben zur Kunst wird, sondern dass das Öffentlich-Mediale ebenso wie das explizit Künstlerische selbst zur Formung des Künstlerbilds beiträgt und auf theoretischer Ebene als Werkhaftes erfasst werden kann.

Es soll also nicht vergessen werden, dass Beuys ein durchaus prekäres Beispiel ist. Schließlich eignete er sich nicht bloß irgendeine beliebige Anekdote an.⁵⁸ Vergleichbar ist die Problematik, die sich aus der Fiktionalität seiner Legende und Biographie ergeben hat, mit Bruno Dössekkers Autorschaft. Dieser veröffentlichte 1995 das Buch *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* als Binjamin Wilkomirski und als Autobiographie (s)einer Kindheit im Nationalsozialismus. Auch öffentlich trat Dössekker – bzw. Wilkomirski – entsprechend auf. Zunächst wurde das Buch als authentisches Zeugnis bewertet, bis sich herausstellte, dass es keine historischen Fakten enthält und ‚Wilkomirski‘ nicht ‚existiert‘. Der Text büßte „augenblicklich die Aura des Authentischen ein, ohne dass auch nur ein Wort verändert worden wäre.“⁵⁹ In diesem Fall wird das Autobiographische also ganz und gar nicht als rhetorische Figur verstanden. Die Erkenntnis um den ‚Wahrheitsgehalt‘ des Textes wurde als Skandal empfunden und führte zu einer Neubewertung des Buchs, das nicht mehr als authentisches Zeugnis galt. Allerdings scheint es weniger problematisch zu sein, dass ‚Wilkomirski‘ sich eine Autobiographie erschrieben, sondern dass er die Fiktionalität dieser Autobiographie auch in seinem Auftreten als Faktualität ausgelegt hat. Ein solches, auch bei Beuys mitschwingendes, moralisches Dilemma kann und soll hier aber nicht gelöst werden. Ferner ist die vorliegende Arbeit kein kunsthistorischer Beitrag zu Beuys, sondern eine interdisziplinäre Studie an der Schnittstelle zwischen Literatur- und Kunstwissenschaft, in der das Phänomen der Einheit von Werk und Künstler vor der Folie des literaturwissenschaftlichen Diskurses zur AutorInnenschaft als systematisches Verhältnis, als strukturelle Relation zwischen „dem Autor (Produzent) eines Textes/Werks und dem Text/Werk“⁶⁰ untersucht wird.

Hierfür wird zunächst ein theoretischer Hintergrund erarbeitet und auf die Möglichkeit einer Übertragung hin geprüft, sodass auch eine Reflexion der Methoden stattfindet. Bei der Übertragung wird natürlich berücksichtigt, dass die Beuys-Figuren sich insofern in ihrer ‚Materialität‘ nicht unterscheiden, als sie an *einem*

⁵⁸ Die Anekdote kann hingegen auch auf Beuys' politische Gesinnung und Glaubhaftigkeit bezogen werden bzw. steht in Zusammenhang mit der Untersuchung von völkischem Gedankengut in seinem Schaffen. Vgl. Wyss: Der ewige Hitlerjunge sowie Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland.

⁵⁹ Vgl. Jannidis, Fotis u. a.: Einleitung: Autor und Interpretation. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 7–29, hier S. 7. Zum Fall Wilkomirski vgl. Mecke, Jochen: Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur. In: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 4.1 (2015). S. 18–48, hier S. 22.

⁶⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autorschaftsdefinitionen: http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_politik/aktuelles/2010/02_2010/autorschaftsdefinitionen.pdf (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

Körper, am Körper des Künstlers hängen. Eine Differenz von Schriftsteller-Figuren aus verschiedenen Texten oder aus der Gegenüberstellung von Text und medialem Auftritt scheint hingegen auf den ersten Blick leichter ersichtlich. Eine weitere Problematik besteht darin, dass eine Bewertung der KünstlerInnenschaft aus dem ‚Werk‘ (bzw. Kontext) heraus geschehen sollte, das ‚Werk‘ als solches wegen seiner Immaterialität und Performativität aber umstritten ist. Zudem ist bei aller Fokussierung auf die künstlerischen Strategien selbst nicht zu unterschätzen, dass der Diskurs um AutorInnen-/KünstlerInnenschaft nicht nur in diesen Strategien zu begründen, sondern auch ein ideologischer Diskurs ist, vor dessen Hintergrund die Mythologisierungen zu verstehen sind.⁶¹

Vor dem Hintergrund der Theorie wird in einem ersten Analysekapitel der Mythos Beuys, genauer die Tatarenlegende, fokussiert, weil eine detaillierte Beschäftigung mit der Genese, Konstruktion und Konstitution der biographischen Legende, die auf die Analyse ihrer Funktion abzielt, bisher fehlt, wengleich die Legende eine zentrale Rolle einnimmt. Sie wird hier als Erzählung betrachtet und im Kontext biographischer Topoi untersucht. Es besteht der Verdacht, dass zwischen Selbst- und Fremdbild nicht strikt unterschieden werden kann. Zudem liegt der Konzentration auf die Legende die oben benannte Hypothese zugrunde, dass sie selbst (auto)fiktionale Elemente beinhaltet und sich ihre Fiktionalität nicht ausschließlich über eine Prüfung ihrer Referenzen ergibt, der einige kritische Biographen bereits nachgegangen sind. Auch wenn sich diese Arbeit somit dem Autobiographischen und dem Künstler selbst zuwendet, entspricht das Vorgehen im Übrigen keinesfalls einer Art Biographismus. Denn der Künstler ist hier nicht „Angelpunkt theoretischer Beschäftigungen mit dem Kunstwerk“,⁶² sondern seine Konstruktion als Kunstwerk wird untersucht. So sind Beuys’ Äußerungen in Interviews Gegenstand, aber auch die Rezeption und Tradierung der Legende durch Dritte.

Beiträge zur Autor- bzw. Künstlerschaft von Beuys konzentrieren sich bisher vor allem auf das Moment der ‚politischen‘ Identität.⁶³ Für die weitere Analyse wurde neben der Legende Beuys’ *Lebenslauf Werklauf* betitelter ‚Lebenslauf‘ gewählt, denn dieser liefert eine Vorlage für eine autobiographische Lesart und für die Einführung von Künstlerleben und Werk. Er erscheint allerdings als zweideutige Vorlage, schließlich ist er auch als ironisches Statement zum historischen Diskurs um

⁶¹ Vgl. Wetzel, Michael: Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Weimar/Stuttgart 2000. S. 480–544, hier S. 496.

⁶² Vgl. Zimmermann: Künstler/Künstlerin. S. 238.

⁶³ Vgl. Buchmann, Sabeth: Leben als Allegorie. Über ‚La rivoluzione Siamo Noi‘ von Joseph Beuys. In: Texte zur Kunst 79 (2010). S. 88–101; Lange: Kunst und Leben; Vissault, Maité: Der Beuys Komplex. L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys. Dijon 2010; Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig.“ Der politische Künstler Joseph Beuys. Berlin 2006 sowie Lange: Joseph Beuys.

und zur exegetischen Stellung von KünstlerInnen lesbar, das ein in der Rezeption gängiges Verhältnis von KünstlerIn und Werk zu brechen sucht.

Andererseits hat sich Beuys in seinen Auftritten überaus offensiv gezeigt. Der Programmatik des *Lebenslauf Werklauf* wird daher das performative Selbstbild von Beuys im Spiegel seiner Medialisierung gegenübergestellt. So wird ein Spannungsverhältnis zwischen dem Lebenslauf und der Aktion eröffnet, in deren Kontext das Schriftstück 1964 veröffentlicht wurde. Beuys' damaliger Auftritt und seine Performance hat die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers deutlich geprägt. Er trat gar als Künstlermartyrer im Kampf gegen Kunstungläubige in Erscheinung und manifestierte sich insofern – entgegen seiner Konstitution im *Lebenslauf Werklauf* – offensiv. Die künstlerische Identität scheint insofern instabil.

In einem dritten Analysekapitel wird exemplarisch die Narration der ersten Beuys-Retrospektive 1979 im Guggenheim Museum New York untersucht, weil diese als außergewöhnliche Bühne und Medium der Künstlerschaft und -intention fungierte und vor allem, weil sie als entscheidender Inszenierungsraum der Biographie erscheint: Die Ausstellungsnarration folgte dem Lebensweg des Künstlers, der auf dem Audioguide zur Ausstellung seine eigene Biographie als lineare Geschichte erzählte. Die seit Jahrzehnten bestehende und virulente Frage nach der Möglichkeit der Musealisierung von ‚Beuys ohne Beuys‘, ‚Beuys nach Beuys‘⁶⁴ oder ‚post-Beuys‘⁶⁵ scheint sich nicht zuletzt aus derartigen Inszenierungen einer autoritären und auktorialen Künstlerschaft zu ergeben. Dabei wird es auch darum gehen, in welchem Verhältnis Objekt und ‚immaterieller‘ Teil der Beuys'schen Kunst, die (theoretische) Narration, stehen, wobei Erstere eben als Verweismittel vermutet werden.

Somit wird natürlich nur ein Ausschnitt des Werks und der Inszenierung von Beuys betrachtet, aber es handelt es sich um Elemente, die in der Forschung zentral sind wie der *Lebenslauf Werklauf*, der oftmals als Beweis der Gleichstellung von Leben und Kunst angeführt wird. Aber im Verlaufe der Studie hat sich der Eindruck erhärtet, dass Beuys eine autofiktionale Figur ist, die ihre Künstlichkeit im Grunde ausstellt. Der Beuys'sche Hut,⁶⁶ der im Titel der Arbeit so prominent gesetzt ist, wird hier als Symbol und Symptom der Autofiktionalität von Beuys verstanden. Durch die Analyse des autofiktionalen Subjekts soll nicht nur ein Beitrag zur über-

⁶⁴ Vgl. Haase, Amine: Wie zeigt man Beuys nach Beuys? In: Kunstforum International 117 (1992). S. 336.

⁶⁵ Vgl. Exhibiting Beuys: //ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0408.pdf (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

⁶⁶ Der Beuys'sche Hut wird hier zwar im Singular genannt, tatsächlich aber gibt es nicht den einen, originalen Beuys-Hut, der Künstler hat in seinem Leben zahlreiche Hüte besessen und genutzt. Vgl. Beuys in Lahan, Birgit: „Ich bin ein ganz scharfer Hase.“ Interview mit Joseph Beuys (1981). In: Hausbesuche. Zu Gast bei Künstlern, Stars und Literaten. Hrsg. von Ders. Stuttgart 1989. S. 254–268, hier S. 267.

aus umfangreichen Beuys-Forschung⁶⁷ geleistet werden. Bei aller Fokussierung auf den Künstler Beuys bietet er nur ein Exempel für die Betrachtung verschiedener Phänomene und Mechanismen in der Kunst, sodass es auch ganz allgemein um das Verhältnis von Künstler und Werk geht.

⁶⁷ Für eine letzte umfangreiche Bibliographie zu Beuys vgl. Joseph Beuys. Parallelprozesse. Hrsg. von Marion Ackermann und Isabelle Malz. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2010. Düsseldorf 2010. S. 420–425. Als neuere Publikationen sollen hier lediglich die folgenden hinzugefügt werden: Beuys Düsseldorf-Oberkassel Drakeplatz 4. Hrsg. von Lothar Schirmer. München 2016; Jensen, Ulf: Film als Form. Joseph Beuys und das bewegte Bild. Berlin/Boston 2016; Voigt, Kirsten Claudia: Friedrich Nietzsche und Joseph Beuys. Das autopoetische Subjekt. Von der Artistenmetaphysik zur Freiheitswissenschaft. München 2016; Angerbauer, Carolin: Joseph Beuys und die Arte povera. Materialität und Medialität. München 2015; Block Beuys. Erinnerungen von Günter Schott. Hrsg. von Günter Schott u. a. Darmstadt 2014; Riedl, Karin: Künstlerschamanen. Zur Aneignung des Schamanenkonzepts bei Jim Morrison und Joseph Beuys. Bielefeld 2014; Valentin, Éric: Joseph Beuys. Art, politique et mystique. Paris 2014; Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Ulrich Müller und Horst Bredekamp. München 2012 sowie Thompson, Chris: Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama. Minneapolis 2011.