

# Mythos Joseph Beuys

Auch wenn die dargelegte Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ sehr drastisch erscheint, ist Beuys nur ein Paradebeispiel dafür, dass das Künstler-subjekt, wie mit Krieger attestiert, grundsätzlich als unverzichtbar gilt. Nicht nur Beuys trifft eine exegetische Rezeption, aber seine „theoretischen Äußerungen, Schriften, Interviews, Statements [...] sind Schlüssel zum Verständnis des einzelnen Werks geworden“, wie Wulf Herzogenrath schon 1974 konstatierte.<sup>320</sup> So ist die Haltung des Beuys-Biographen Heiner Stachelhaus charakteristisch, der schließt, das Werk von Beuys könne nur ausreichend erfasst werden, wenn auf „eigene und Fremdinterpretationen sowie auf Analysen weitestgehend verzichtet“ werde, damit sich „die Wirkung von Beuys [...] in erster Linie durch sein Denken und Tun erschließen“ könne.<sup>321</sup> Allerdings hat die Vehemenz, mit der sich Beuys zu Wort gemeldet hat, auch zu der polemischen Annahme geführt, dass sein Reden überbewertet sei,<sup>322</sup> während er selbst das Schweigen des Anti-Künstlers Duchamp kritisierte.<sup>323</sup>

Aber nicht nur die Aussagen des Künstlers, auch seine Biographie spielen in der Rezeption eine Rolle. So kennzeichnet der frühe Beuys-Sammler Franz Joseph van der Grinten dessen Werk im Kontext einer Ausstellung zu den künstlerischen Materialien wie folgt:

Alles hat bei Beuys auch autobiographische Wurzeln. In der Tiefebene der ländlichen Isolation aufgewachsen, musste er seine Welt aus dem eigenen Nach-

---

<sup>320</sup> Herzogenrath, Wulf: Theorie und Werk. In: Kunst – Über Kunst. Köln 1974. S. 5–7, hier S. 5.

<sup>321</sup> Vgl. Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 7. Dabei positionierte sich Stachelhaus 1973 noch anders. Im Magazin *Kunst* schrieb er von „zu Legenden stilisierten Extravaganzen“. Vgl. Stachelhaus, Heiner: Phänomen Beuys. In: Magazin Kunst 50.2 (1973). S. 29–47, hier S. 30 und 37. Auch persiflierte er die „Ausstellung Beuys, die Selbstdarstellung, die ungeheure Anspannung dieser Person, sein Beinleiden, er müßte viel liegen, er müßte Diät essen, er dürfte nicht rauchen, die Passion Beuys: Ecce homo, siehe ein Mensch.“ Vgl. ebd. S. 45.

<sup>322</sup> Werner Spies nach Jappe, Georg: Necessary. In: Kunst & Museumjournal 6.5 (1995). Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Georg Jappe. Regensburg 1996. S. 278f., hier S. 279.

<sup>323</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1996. S. 80–83 sowie dazu Bunge, Matthias: Vom Readymade zur ‚Fettecke‘. Beuys und Duchamp. Ein produktiver Konflikt. In: Joseph Beuys. Verbindungen im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Klaus-Dieter Pohl. Darmstadt 2001. S. 21–35.

denken schaffen [...]. Filz und Fett waren, als Tataren den Schwerverwundeten auffanden, die Mittel, mit denen er am Leben erhalten blieb.<sup>324</sup>

Dass die Biographie bzw. die ‚Autobiographie‘ und das ‚Autobiographische‘ bei Beuys und in seiner Rezeption wichtige Bezugspunkte sind, zeigt auch ein Blick auf das Stichwortregister des *Beuys Kompass*, in dem alle „schriftlich publizierte[n] Interviews, Gespräche, Podiumsdiskussionen, Reden, Aufrufe und Manifeste“ sowie „dialogischen Äußerungen von Joseph Beuys“ verschlagwortet sind.<sup>325</sup>

Wie beschrieben ist die Haltung, die Biographie als Ursprung und als Legitimation des KünstlerInnenseins zu fassen und den Mythos des Künstlers zu naturalisieren, paradigmatisch für die Stilisierung des Künstlersubjekts seit Vasari. Kunstwerke werden zu Zeugnissen stilisiert, wie etwa Foucault attestiert. Auch die Beuys-Biographie von 1973, die in ihrer Neuauflage als ‚autorisierte‘ Biographie des Künstlers bezeichnet wird, behauptet, dass die künstlerischen Arbeiten „vielfach ganz direkte biographische Bezüge aufweisen“ würden.<sup>326</sup> In Bezug auf die Installation *Voglio vedere i miei montagne* (1950–71, Collection van Abbemuseum, Eindhoven), die u. a. aus einem Schrank und Bett des Künstlers besteht, wird darin geschlossen, dass der Ausstellungsraum „ganz konkret den Beuyschen [sic!] Lebensraum“ vermittele.<sup>327</sup> Derartige Schlussfolgerungen führen zu der Annahme, dass Beuys „sich selbst in der Kontinuität und im Wandel seiner künstlerischen Arbeit als das eigentliche Beweisstück seiner Lebens-und-Werk-Maxime“ dokumentiere.<sup>328</sup> Dabei bewegen sich derartige Urteile wie das von Donald Kuspit im Bereich der Produktionsästhetik und nicht der Werkanalyse, wenn dieser Beuys’ Kunst im Freud’schen Duktus als (unbewusste) Therapie biographischer Traumata liest.<sup>329</sup> Dieses bio-

---

<sup>324</sup> van der Grinten, Franz Joseph: Alle Materie ist auf ihre Weise belebt. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. von Barbara Strieder. Bedburg-Hau 1996. S. 11f., hier S. 12. Der Ausstellungskatalog sowie der Symposiumsband klammern die Legende größtenteils aus. Auch in einem Vortrag, den der zweite Sammler, Hans van der Grinten, 1977 anlässlich der *Skulptur Projekte* im Landesmuseum Münster hielt, fand die Legende keine Erwähnung, wengleich Beuys eine riesige Fettskulptur geschaffen hatte. Vgl. S. 186 dieser Arbeit. Van der Grinten thematisierte das zeichnerische Frühwerk, den Akademiestreit und die Parteigründung. Ferner äußerte er die Vermutung, Beuys’ Vorliebe für Fett basiere auf dem ‚freundlichen und organischen Charakter‘ des Materials. Vgl. N.N.: „Da mußte Beuys laut lachen“. In: Münstersche Zeitung. 03.06.1977. O.A.

<sup>325</sup> Vgl. Angerbauer-Rau, Monika: Einführung. In: *Beuys Kompass*. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Ders. Köln 1998. S. 6–9, hier S. 8.

<sup>326</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 43. Dem können weitere Arbeiten wie die später näher betrachtete Installation *Straßenbahnhaltestelle/Tram stop/Fermata del Tram (A Monument to the Future)* (1961–76, Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2. Fassung 1976, Sammlung Marx, Berlin<sup>326</sup>) hinzugefügt werden.

<sup>327</sup> Vgl. ebd. S. 148.

<sup>328</sup> Vgl. ebd. S. 55.

<sup>329</sup> Vgl. Kuspit, Donald: Joseph Beuys. The Body of the artist. In: *Artforum* 10 (1991). S. 80–86. Dabei erfasst Kuspit durchaus die Inszenierung des Künstlers. Vgl. Kuspit, Donald: Beuys: Fat,

graphische Klischee, die Depression in der Nachkriegszeit, war 1971 sogar Gegenstand einer kaum bekannten, niederländischen Ausstellung bzw. des *Project Vlake*. Damals wurden keine Objekte gezeigt, sondern die BesucherInnen aufgefordert, den Bauernhof aufzusuchen, auf dem sich Beuys „in den Jahren seiner Krise in einer bestimmten Ecke oftmals aufgehalten“ habe.<sup>330</sup> Im Stall des Hofes wurde eine Kassettenaufnahme abgespielt, auf der die befreundete Familie van der Grinten Beuys' depressive Phase als eine ‚entscheidende Lebensphase‘ nacherzählte.<sup>331</sup> Wie diese Ausstellung in Beuys' Schaffen zu verorten ist, ist offen, denn sie wurde nicht vom Künstler selbst konzipiert.<sup>332</sup> Tatsächlich sind Selbst- und Fremdbild bei Beuys oftmals kaum zu trennen, wie noch genauer gezeigt wird. Die Ausstellung belegt aber das Interesse an der Künstlerbiographie, die selbst ihr Gegenstand ist.

Es stellt sich nun die Frage, wie Kunst Autobiographie *darstellen* oder den Lebensweg des Künstlers abbilden bzw. visualisieren kann. Mit Blick auf das *Project Vlake* deutet sich schon an, dass das Künstlerleben nicht abgebildet oder visualisiert, sondern erzählt wird. Nachfolgend soll daher nicht dargelegt werden, ob Beuys' ‚Werke‘ ‚autobiographisch‘ sind, etwa weil sie das Leben des Künstlers dokumentieren würden, sondern dass die autobiographische Dimension, die ihnen anhaftet oder zugeschrieben wird, als solche erst konstruiert wird. Erst durch eine Narration um die Objekte werden diese als Visualisierung der Autobiographie wahrgenommen. Nicht zuletzt darin zeigt sich, dass es notwendig ist, den Begriff des Autobiographischen in der Kunst zu schärfen.

Auch in den Beuys-Biographien werden Künstlerstereotype aufgegriffen, sie folgen einer topischen Struktur. Paradoxe- oder gerade charakteristischerweise fungiert die ‚individuelle Biographie‘ des Künstlers als Alleinstellungsmerkmal, auch wenn sie keine ‚individuelle‘ Gestaltung aufweist, sondern ein topisch verfasster Text ist,

---

felt and alchemy. In: *Art in America* 68.3 (1980). S. 78–89 sowie Lawson, Thomas: Joseph Beuys. Guggenheim Museum, New York. In: *Flash Art* 1/2 (1980). S. 38f., hier besonders S. 79 und Bunge, Matthias: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996. S. 172 und Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 63f. und 68: „Dokumentiert ist das Drama der Beuysschen [sic!] Depression in zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen, deren Titel die Entwicklung authentisch wiedergeben.“

<sup>330</sup> Vgl. van Graevenitz, Antje: Een lezing over Projekt Vlake van/met Joseph Beuys. In: *Onvoltooid verleden tijd: Middleburg jaren zeventig*. Hrsg. von Leen Bedaux. Den Haag 2012. S. 97–120, hier S. 105, Fußnote 5 sowie Beuys, Joseph. In: *Sonsbeek 71. Ausst.-Kat. Sonsbeek buiten de perken*. Hrsg. von Geert van Beijeren und Coosje Kapteyn. Arnheim 1971. S. 134f., hier S. 134.

<sup>331</sup> Vgl. ebd. S. 135.

<sup>332</sup> Schneede betont die untypische Beteiligung der Teilnehmer, das Fehlen von Aktionsmaterial sowie die „autobiographische Direktheit“. Vgl. Schneede: Joseph Beuys. S. 387. Es kann insofern vielleicht weniger von einer Autorschaft Beuys' gesprochen werden, allerdings gab Beuys seine Zustimmung zu dem Projekt und führte es im Katalog der *documenta 5* auf. Vgl. van Graevenitz: Een lezing over Projekt Vlake van/met Joseph Beuys. S. 99 und 117. Beuys selbst hat das Projekt auch als ‚Aktion‘ („psychoanalytical action“) bezeichnet. Vgl. Beuys in: Joseph Beuys. *Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York*. Hrsg. von Caroline Tisdall. London 1979. S. 17f.

der einer kulturellen und historischen Prägung unterliegt. Die Topoi sind mit Goldmann gesprochen „diskursive Plätze sozialer Bedeutsamkeit“ und topisch sind eben jene Stationen im Leben, die als Bruchstellen oder Wendepunkte von Bedeutung scheinen.<sup>333</sup> Topische Elemente sind neben Aufrichtigkeit u. a. Kindheits-erinnerungen und bestimmte Erinnerungsstrukturen.<sup>334</sup> Im Bereich der KünstlerInnenbiographik bzw. der KünstlerInnenviten wurden schon mit Kris und Kurz biographische Formeln benannt, die vor allem um die Einheit zwischen Leben und Werk kreisen, die eine KünstlerInnenschaft legitimieren soll. Und für Beuys wurde bereits der Aspekt der Aufrichtigkeit benannt sowie als weiterer Topos, dass Beuys (schon in seiner Kindheit) als Hirte umhergewandert sei.<sup>335</sup> Sein späteres künstlerisches Agieren wird somit weniger als Beruf, sondern als Ergebnis einer natürlichen Entwicklung und als Berufung wahrgenommen.<sup>336</sup> In den Beuys-Biographien ist auch das Motiv der Geschlossenheit und Einheit zentral.<sup>337</sup> Gegen-

---

<sup>333</sup> Vgl. Goldmann: Topos und Erinnerung als Rahmenbedingungen der Autobiographie. S. 668.

<sup>334</sup> Vgl. ebd. S. 663f. und Schabacher: Topik der Referenz. S. 352.

<sup>335</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 73 sowie 12: „Wenn Bezeichnungen wie ‚Hirschführer‘ oder ‚Dschingis-Khans Grab‘ auftauchen, so sind dies Dinge, die man grundsätzlich psychologisch deuten kann: primäre Erlebnisse, die zum Teil Träume, die man als Kind wirklich erlebt hat; traumhafte oder außerordentlich subjektive Vorstellungen, die sich später, im Laufe des Werdegangs als objektiv zusammenhängend herausstellen.“ Vgl. ebenso Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 12, S. 14 und 160. Auch Rezensionen der Beuys-Retrospektive von 1979 weisen darauf hin, dass das Engagement des Künstlers die Realisation seiner Kindheitsphantasien sei. Vgl. Russel, John: The Shaman as Artist. In: The New York Times Magazine 28/10 (1979). S. 38–43, 95, 103f. und 108f., hier S. 95 und 103. Beuys selbst stellt u. a. einen Bezug zwischen Kindheitserinnerungen und der Verwendung des Hirtenstabs in Aktionen her. Vgl. Beuys in Interview mit Beuys. In: Beuys in Boymans. Ausst.-Kat. Museum Boymans van Beuningen Rotterdam. Hrsg. vom Museum Boymans van Beuningen. Rotterdam 1980. S. 4f. Ein entsprechendes Stereotyp machen Kris und Kurz auch in Vasaris Viten aus, vgl. Kris: Die Legende des Künstlers. S. 30f.

<sup>336</sup> Vgl. Beuys in: Sprechen Sie Beuys? In: Centerfold 8/9 (1979). S. 306–314, hier S. 313: „My development was not, in a way, the development of an artist. [...] Most artists come to their biography as artists. I began with a study of science and after having had a kind of experience with the narrow understanding of science, I changed it into a laboratory discipline. I told myself that it is for me of highest importance to compare existing practice of science, the materialistic, positivistic practice of science... [...] And then I started to study art in an official state academy.“ Vgl. auch Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 17. Dass sich das Talent des Künstlers in Kindertagen zeigt und dieser im Grunde Autodidakt ist, ist ein biographischer Künstlerstereotyp. Auch bei Vasari treten Künstler in diesem Kontext als Hirten auf. Vgl. Krems: Der Fleck auf der Venus. S. 15.

<sup>337</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 7 sowie Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 165. Stachelhaus' Biographie endet bildhaft damit, dass Beuys in Bronzegefäßen aus der Installation *Honigpumpe am Arbeitsplatz* in der Nordsee bestattet wird. Vgl. ebd. S. 221f. Schon 1973 schloss die Beuys-Biographie ein Jahrzehnt vor dem Tod des Künstlers mit einem Hinweis auf die Engführung von Leben und Werk. Sie verweist auf den Streit um Beuys' Entlassung aus seiner Professur: „Der [...] Verlauf des Rechtstreits [...] ist mit der konkreten Kritik an den Verhältnissen der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und mit der theoretischen Planung eines neuen interdisziplinären Schulkonzeptes zu einer sozialen plastischen Arbeit des Künstlers geworden, die die Grenze zwischen Kultur, Recht und Wirt-

positionen argumentieren im Übrigen, indem sie wie Biograph Riegel Unwahrheiten ausmachen. Nicht nur Abweichungen von der Realität und Ungereimtheiten werden herausgestellt, bei Riegel sind es selbst ‚Unterschlagungen‘.<sup>338</sup> Wenn der Biograph etwa in Bezug auf ein entscheidendes Beuys-Bild, das aus dem Auftritt des Künstlers als Kunstprediger 1964 resultiert, urteilt, dass dieses nicht der Natur des eher schüchternen und unsicheren Beuys entspreche,<sup>339</sup> eröffnet er eine Differenz zwischen ‚privater‘ Person und öffentlicher Künstlerfigur. Riegel schließt gar auf ein „Doppelleben“.<sup>340</sup>

Der Mythos um Beuys, genauer die Legende um seinen Absturz und die Rettung im Zweiten Weltkrieg, erhält in diesem Kontext und in den stilisierten Biographien des Künstlers eine besondere Rolle. Im Folgenden wird diese Legende vor dem Diskurs um KünstlerInnen- und AutorInnenschaft wahrgenommen. Auch Interviews werden als Quelle und Raum für die Legende untersucht und künstlerische Selbstaussagen in der Analyse der Ausstellungsnarration als Teil der Inszenierung von Künstlerschaft erfasst. Erneut kann die Hypothese stark gemacht werden, dass Beuys sich in die beschriebenen künstlerischen Traditionen um Identitätsparadigmen einreihen lässt und im Grunde eine Auseinandersetzung mit der Frage darstellt, was (künstlerische) Identität ist oder sein kann. Schließlich wird hier davon ausgegangen, dass die ‚Person Beuys‘ nur im Moment ihres Auftretens und Erzählens existent und entsprechend eine differenzierte Handhabung möglich ist. Nach dem theoretischen Teil dieser Arbeit ist die Anfangshypothese, Beuys selbst sei als Kunstwerk wahrnehmbar, nicht zuletzt in seinem Rollenagieren in der Performativierung der Künstlerrolle und im Rahmen eines erweiterten künstlerischen ‚Kompetenzprofils‘ zu verorten,<sup>341</sup> in seiner Inszenierung *als* Künstler.

---

schaft sprengt und die Idee des sozialen Gesamtkunstwerks in die Wirklichkeit des Lebens trägt.“ Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 183.

<sup>338</sup> Vgl. Riegel: Beuys. S. 87f.

<sup>339</sup> Vgl. ebd. S. 197. Hinsichtlich der Rolle, die Beuys 1964 in Aachen bzw. fortan einnahm und die Gegenstand eines späteren Kapitels ist, weist Riegel darauf hin, dass „[n]ichts in Beuys' Leben [...] [auf] Expression, Experiment oder Aufbruch“ hingewiesen habe. Vgl. ebd. S. 159.

<sup>340</sup> Vgl. ebd. S. 433. Riegels Urteil beruht sowohl auf dem Verhältnis von privatem und öffentlichem Leben, aber auch auf dem „unbeständig[en]“ Ruf von Beuys in Deutschland und seiner internationalen Präsenz in den 1970er-Jahren.

<sup>341</sup> Graw kennzeichnet die Popularität von Interviews „als Effekt eines erweiterten künstlerischen Kompetenzprofils“ im Kontext der Konzeptualisierung von Kunst in den 1960er-Jahren. Vgl. Graw: Reden bis zum Umfallen. S. 286.



## Biographische Legenden III: Die Tatarenlegende

Die in der Einleitung kurz wiedergegebene Legende um Beuys' Absturz im Zweiten Weltkrieg auf der Krim und die wundersame Rettung durch Tataren spielt in der biographistischen Beuys-Rezeption und in den Streitigkeiten um den Künstler eine gewichtige Rolle. Die Legende um Beuys' Kriegszeit ist augenscheinlich, durchaus als vage Geschichte, ins kulturelle Gedächtnis, ins Gedächtnis von Gesellschaft und MuseumsbesucherInnen eingeschrieben. Neben Wladimir Kaminer, der sie in seiner *Reise nach Trulala* (2004) in dem Kapitel *Verschollen auf der Krim* aufgreift,<sup>342</sup> hat auch Marcel Beyer die Legende in seinen Roman *Kaltenburg* (2008) integriert und so (weiter) fiktionalisiert. Vor ihnen hat sich der Künstler Jörg Herold mit der Legende um Beuys beschäftigt. 2000/01 reiste er als „Dokumentararchäologe“, als Künstler-Histograph, an den vermeintlichen Ort des Geschehens, um ‚Augenzeugen‘ Absturzszenen mit Modellflugzeugen nachstellen zu lassen.<sup>343</sup> 2016 boten sogar die politischen Ereignisse um die ‚Krimkrise‘ einen Anlass, die Legende zu thematisieren.<sup>344</sup>

Sie ist bzw. war so gegenwärtig, dass Peter Nisbet sie aufgrund ihrer Popularität in den 1990er-Jahren schlichtweg als „the story“ bezeichnet hat.<sup>345</sup> Es lassen sich durchaus entscheidende „key anecdotal elements“ der Tradierung benennen,<sup>346</sup> allerdings, darauf kann vorab hingewiesen werden, existieren zahlreiche Versionen, die in Hergang, Dramatik, Dauer etc. variieren. Doch verkürzt handelt es sich um die folgende Geschichte:

---

<sup>342</sup> Vgl. Kaminer, Wladimir: *Die Reise nach Trulala*. 2. Aufl. München 2002. S. 114–134, besonders ab S. 121 sowie Beyer, Marcel: *Kaltenburg*. Frankfurt am Main 2008. S. 254–257. Bei Kaminer wird im Übrigen ein Sohn angedeutet, dem die Protagonisten auf der Krim begegnen: „Vor ihnen stand Beuys. Er war alt und dick, hatte eine Vollglatze und trug eine altmodische Brille. Er war angezogen wie ein typischer Dorfbewohner in Rente, aber es war zweifellos Joseph Beuys. Dieses unverwechselbare Gesicht [...].“ Kaminer: *Die Reise nach Trulala*. S. 132. Die Beschreibung der perfiden Ähnlichkeit bzw. Nicht-Ähnlichkeit gipfelt darin, dass der Sohn „zwar keinen Filzhut“ trug, allerdings „Pantoffeln aus diesem Stoff“. Vgl. ebd. Es muss offen bleiben, ob Kaminer hier eine Variante der Beuys'schen Figur anbietet, die im Grunde die Idee der Sozialen Plastik auslebt, bei der der schützende Filz (vgl. dazu das Kapitel *Zeugenschaft*) nicht den Kopf als Zentrum der Ideen umhüllt, sondern die Füße, die der Bewegung des fleißigen Arbeiters dienen.

<sup>343</sup> Vgl. Herold, Jörg: *Ein Tag aus dem Leben des Josef B.* 16.03.1944. Tübingen 2001.

<sup>344</sup> Vgl. N.N.: *Beuys und die Krimtataren. Ein biografischer Mythos*. In: *Die Welt*: [http://www.welt.de/newsticker/dpa\\_nt/infoline\\_nt/boulevard\\_nt/article125490199/Beuys-und-die-krimtataren-Ein-biografischer-Mythos.html](http://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article125490199/Beuys-und-die-krimtataren-Ein-biografischer-Mythos.html) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

<sup>345</sup> Vgl. Nisbet, Peter: *Crash course. Remarks on a Beuys story*. In: *Joseph Beuys. Mapping the legacy*. Hrsg. von Gene Ray. New York 2001. S. 5–17, hier S. 6.

<sup>346</sup> Vgl. ebd. Es bleibt zu prüfen, ob die Bezeichnung der ‚anecdotal key elements‘ tatsächlich auf die bei Nisbet aufgezählten Elemente zutrifft.

Beuys sei bei einem Einsatz im Zweiten Weltkrieg über der Krim abgestürzt, der Verwundete von nomadisierenden Tataren gefunden und durch den Einsatz der wärmenden bzw. isolierenden und später für den Künstler so charakteristischen Materialien Filz und Fett gerettet worden.

Auch in dem Artikel zu Beuys im *Dictionary of Art* wurde die Geschichte aufgenommen – übrigens durch Biograph Stachelhaus. Einen Hinweis auf die Fiktionalität der Erzählung gibt dieser allerdings nicht. Sie wird in einem Abschnitt zum Werdegang des Künstlers und zur Entwicklung des *Erweiterten Kunstbegriffs* angeführt und die künstlerische Verwendung von Filz und Fett als Einschreibung des biographischen Erlebnisses in das künstlerische Gedächtnis dargestellt:

[I]n 1940 he [Beuys] was enlisted, trained as a radio operator and flew sorties in dive-bombers. In winter 1943 he crashed in the Crimea; he was discovered in deep snow by a group of nomadic Tatars. They took him to their tent and looked after him for a week, treating his serious wounds with animal fat and wrapping him in felt to keep him warm. This formative experience led to the continuous use of felt and fat in his later sculptural work [...].<sup>347</sup>

In dieser Stilisierung der Biographie wird der Künstler als sein eigener Ursprung entworfen, seine Autorität als Künstler wird über die Legende legitimiert. Die Legende bietet eine – wenn auch anekdotische – Erklärung für die künstlerische Verwendung von Filz und Fett, die sich allerdings auch mit einem Hinweis auf die *Plastische Theorie* von Beuys erklären lässt: Anhand verschiedener Materialien wie Filz, Fett, Kupfer u. a. sollen transformatorische Vorgänge und physikalische Eigenschaften sichtbar gemacht werden, etwa wenn Fett zunächst durch Wärme formbar ist und dann in seiner Form erstarrt, sobald es abkühlt.<sup>348</sup> Die Popularität der Legende hängt sicher nicht ausschließlich, aber durchaus in gewissem Maß mit dem Unverständnis zusammen, das der/die gemeine KunstbetrachterIn Filz und Fett als

---

<sup>347</sup> Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. In: *Dictionary of Arts*. Hrsg. von Jane Turner. Bd. III. London 1996. S. 890–893, hier S. 891. Auch im 1997 erschienenen Glossarium *Beuysnobiscum* gibt es zu der Legende um die Tataren, zur Krim sowie den Materialien Filz und Fett keine Einträge. In den Artikeln ‚Dschingis Khan‘, ‚Nomade‘, ‚Eurasien‘ und ‚Mongolei‘ finden sich einige Verweise auf die Erzählung um den Absturz. Sie geben diese allerdings lediglich stilisiert wieder. Vgl. van Graevenitz, Antje: Mongolei. In: *Beuysnobiscum*. Hrsg. von Harald Szeemann. Hamburg 2008. S. 255–258, hier S. 255f.

<sup>348</sup> Beuys spricht auch von ‚unsichtbaren Energien‘. Vgl. Beuys in: Joseph Beuys. *Transformer*. New York 1977. Regie: John Halpern. VHS 60 Min. Min. 15:51. Seiner ‚Theorie der Plastik‘ zufolge sind auch Denken und Aktionen ‚Plastiken‘ – im Rahmen einer „Erweiterung der Produkte. Zu den Produkten gehört auch das gesprochene Wort.“ Vgl. Beuys in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P. Zur *Plastischen Theorie* vgl. Beuys in: Was ist Kunst? S. 22f.



künstlerischen Materialien entgegenbringen mag.<sup>349</sup> Dabei kann Beuys' Materialsemantik durchaus in der Tradition der Kunst verortet werden.<sup>350</sup>

Zweifel am Hergang der legendären Erlebnisse wurden schon im Kontext der New Yorker Beuys-Retrospektive von 1979 geäußert.<sup>351</sup> Buchlohs Kritik an der Glaubhaftigkeit der Legende, die auch die Ausstellungsnarration der Retrospektive selbst zu unterhöhlen scheint, wie die Ergebnisse der Ausstellungsanalyse nahe legen, wurde aber von der Forschung kaum Beachtung geschenkt. Mehr als zehn Jahre nach ihm hat 1996 die ‚erweiterte‘ Beuys-Biographie deutliche Kritik an der Stilisierung und Idealisierung der Künstlerbiographie geäußert. Sie erschien just im Jahr der zitierten Äußerung des Sammlers van der Grinten und des Lexikonartikels von Stachelhaus zur ‚autobiographischen Dimension‘. Die ‚erweiterte‘ Biographie hat im Abgleich mit der historischen Realität herausgestellt,<sup>352</sup> dass in Bezug auf die Legende bloß das Folgende wahr ist: „Beuys stürzte im März 1944 als Funker im Zweiten Weltkrieg über der Krim ab, überlebte im Gegensatz zum Piloten der Maschine das Unglück und wurde binnen 24 Stunden leicht verletzt in ein deutsches Lazarett gebracht.“<sup>353</sup>

In der historischen Version der Legende kommen Tataren, Filz und Fett nicht vor. Dennoch ist es längst kein Allgemeinwissen, dass die Legende in ihrem Ausmaß erfunden ist. Die Rezeption hat den Erzählungen von und um Beuys geglaubt. Und nach wie vor kursiert die Legende als solche, als mysteriöse und zugleich glaubhafte Geschichte zugleich – vor allem außerhalb eines wissenschaftlichen Umfelds. Kritische Auseinandersetzungen mit ihrem Realitätsgehalt haben also wenig an ihrer Gegenwart und Wirkmacht geändert und zogen keine nennenswerten Konsequenzen für einen Umgang mit Beuys nach sich. Daher kann – eben ganz im Sinne der ‚erweiterten‘ Biographie – nicht nur der unkritische Umgang mit der Biographie von Beuys, sondern auch der unkritische Umgang mit ihrer Stilisierung als skandalös bewertet werden.

Es mag, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Autobiographieforschung, die Fiktionalität als Element der Autobiographie fasst, nahe liegen, den Autoren der ‚erweiterten‘ Biographie ihre „kunsthistorische Kriminalistik“ vorzuwerfen.<sup>354</sup> Sie versuchen, ausgehend von der Ausblendung des

---

<sup>349</sup> Zur Verbindung zwischen den Materialien und Beuys vgl. Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001. S. 197–202.

<sup>350</sup> Vgl. Wagner, Monika: *Fett*. In: *Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. Hrsg. von Ders. München 2010. S. 89–93 und Dies.: *Filz*. In: *Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. Hrsg. von Ders. München 2010. S. 97–101.

<sup>351</sup> Vgl. Buchloh: *Joseph Beuys: Twilight of the Idol*.

<sup>352</sup> Vgl. Gieseke: *Flieger, Filz und Vaterland*. S. 49.

<sup>353</sup> Ebd. S. 76f.

<sup>354</sup> *Joseph Beuys. Brief entdeckt. Zeige deine Wunde*. In: *Art. Das Kunstmagazin*: //www.artmagazin.de/szene/63527/joseph\_beuys\_brief\_entdeckt (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

„historischen Milieus“ in der ‚positiven‘ Beuys-Rezeption, der „Subjektivierung der Geschichte“ sowie dem unreflektierten, beschönigenden und ausweichenden Umgang mit der eigenen Vergangenheit durch Beuys (und andere) auf Grundlage einer breiten Quellenlage eine „neue Beuys-Biographie“ zu schreiben.<sup>355</sup> Wenn sie indes einen neuen Blick auf den Künstler ermöglichen wollen, betrifft ihr Unterfangen aber vor allem eine Bewertung der historischen Person. Sie zeigen Gegensätze zwischen künstlerischer Fiktion und historischer Realität auf. Beuys' Aussagen werden gewissermaßen mit der historischen Realität abgeglichen und die Referenzen der Biographien überprüft,<sup>356</sup> indem historische Fakten wie die ‚Lebenswirklichkeit des Soldaten Beuys‘ mit einbezogen werden.<sup>357</sup> So konstatieren die Autoren auch Übereinstimmungen zwischen Beuys' anthropologischem Kunstbegriff und neuem Gedankengut – ganz wie Wyss nach ihnen, der Beuys eine „individuale Kollektive[...] Vergangenheitsbeschönigung“<sup>358</sup> vorhielt, oder auch Riegel.<sup>359</sup> Die Betrachtung der ‚Hintergründe‘ von Beuys' Leben stellt nicht den Anspruch einer kunsthistorischen Werkanalyse, obwohl in der Argumentation auf einige Arbeiten verwiesen wird.

Der Biographie und der Betonung der mangelnden Faktualität kann durchaus entgegen gesetzt werden, dass Legenden und Anekdoten fester Bestandteil von KünstlerInnenbiographien sind. Dass Versuche einer Entmystifizierung der Beständigkeit und „produktiven Seite“ der Legende kaum etwas anhaben, wie Tomaševskij festhält, hat sich auch in der mangelnden Beachtung gezeigt, die den kritischen Beiträgen entgegengebracht wurde. Man urteilte etwa, dass die Beuys'sche Ironie nicht gewürdigt werde, wenn der Wahrheitsgehalt der Tatarenlegende und der Lebenserinnerungen des Künstlers überprüft wird.<sup>360</sup> Dieser Behauptung stehen aber der Ernst und die Vehemenz gegenüber, mit denen die Legende tradiert und unkritisch rezipiert wird. Zudem wird vielerorts geradezu übergangen, verschwiegen oder abgetan, dass die Legende eine Fiktion ist.<sup>361</sup> Diese

---

<sup>355</sup> Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 10f.

<sup>356</sup> Riegel weist beispielsweise darauf hin, dass die in den Biographien und von Beuys behauptete ‚Bildungsarmut‘ unwahrscheinlich sei. Vgl. Riegel: Beuys. S. 20.

<sup>357</sup> Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 109.

<sup>358</sup> Wyss: Der ewige Hitlerjunge.

<sup>359</sup> Vgl. Müller, Hans-Joachim: Mit Steiner in der Stuka. In: Die Welt, 14.05.13: [www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article116150664/Mit-Steiner-in-der-Stuka.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article116150664/Mit-Steiner-in-der-Stuka.html) (zuletzt aufgerufen am 11.01.2016). Dabei stellt Riegel im Grunde kaum Neues heraus und springt rhetorisch („Weltverbesserer, Künstler, Scharlatan?“) auf denselben Zug auf, wie schon der *Spiegel* 1979 („Der Größte Weltruhm für einen Scharlatan?“), wengleich die Akribie seiner über 600 Seiten starken Biographie durchaus bestechend sein mag.

<sup>360</sup> Vgl. Kuspit, Donald: Between showman and shaman. In: Joseph Beuys. Diverging critiques. Hrsg. von David Thistlewood. Liverpool 1995. S. 27–49, hier S. 27.

<sup>361</sup> So entgegnet Schlüter dem Artikel von Wyss im *Art Magazin*, dass es lediglich erwiesen „scheint [...], dass die berühmte Geschichte vom Absturz des Kampffliegers Beuys, den Tataren auf der Krim mit Fett und Filz gesundpfligten, so nicht stimmt.“ Vgl. Schlüter: Joseph Beuys. S. 29 [Hervorhebungen J.S.].

wird nicht als Teil der künstlerischen Inszenierung und des performativen Werks erfasst. Dabei wird hier angenommen, dass die Fiktionalität der Legende doch geradezu konstitutiv ist.

Die Problematik um die kunsthistorische und gesellschaftliche Rezeption und den Umgang mit der Legende hängt dabei nicht zuletzt mit dem wunden Punkt von Beuys' Agieren im Nationalsozialismus zusammen. Wenn die ‚erweiterte‘ Biographie schließt, das Betrachten der NS-Zeit durch die „Beuys-Brille“ führe zu Geschichtsverlust,<sup>362</sup> werden zwei Sichtweisen auf Beuys kombiniert: Beuys wird als Künstler und als Zeitzeuge zugleich wahrgenommen. Eine Inszenierung und Mythologisierung der Künstlerfigur erscheint aber kaum illegitim. Die Fiktion der realen, empirischen Person Beuys hingegen kann als unzulässig bewertet werden. Das moralische Verlangen nach Aufrichtigkeit betrifft also weniger die Künstlerpersönlichkeit, die in ihrem Aufzug doch artifizierter kaum sein könnte, sondern die historische Person.<sup>363</sup> Problematisch ist aber auch die Verzahnung von Realität als schlichtweg existierende Einheit und als Ergebnis eines konstitutiven Vollzugs in der Performance – etwa im Falle der nationalsozialistischen bzw. ausländerfeindlichen Gesten von Meese und Schlingensief.<sup>364</sup> Etwas anderes ist es wiederum, wenn der im Nationalsozialismus als Soldat eingesetzte Beuys seinen Arm fast gleich einem Hitlergruß erhebt, wie 1964 bei der später analysierten Aktion in Aachen geschehen.

Anders als die ‚historische‘ Aufarbeitung steht eine Analyse der Entstehung, Genese und Funktion der Legende nach wie vor aus. Zwar ist die stilisierte Biographie prädestinierter Gegenstand der folgenden Untersuchung, allerdings gibt es *die eine* Legende nicht, wie sich zeigen wird. Indem die Inszenierung des Künstlers, etwa in Interviews u. ä., als Teil eines Werks als *großes Ganzes*<sup>365</sup> verstanden wird, kann auch untersucht werden, wie die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers generiert wird.

Die Materialgrundlage der Analyse bilden insbesondere alle „schriftlich publizierte[n] Interviews, Gespräche, Podiumsdiskussionen, Reden, Aufrufe und Manifeste“, kurz die „dialogischen Äußerungen von Joseph Beuys“, die Monika Angerbauer-Rau im *Beuys Kompass* aufführt.<sup>366</sup> Die Quellen sind somit sicher a priori Zeugnisse einer Praxis, die sich für die künstlerische und auch biographische Äußerung, für den Künstler als Autorität interessiert. Zugleich müssen diese Quellen als Teil einer Inszenierung wahrgenommen werden, die dem Beuys'schen

---

<sup>362</sup> Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 10.

<sup>363</sup> Vgl. Fußnote 45 dieser Arbeit.

<sup>364</sup> Vgl. S. 58 dieser Arbeit.

<sup>365</sup> Vgl. Schröder, Gerald: Text zur Kunstkritik. In: Texte zur Kunst 2 (1992). S. 89–105, hier S. 89–92.

<sup>366</sup> Vgl. Angerbauer-Rau: Einführung. S. 8.

Kunstkosmos angehört und daher nicht für eine Beurteilung desselben Kosmos dienen kann.

Die Analyse konzentriert sich auf Beispiele aus den Lebzeiten von Beuys, Verweise auf die spätere Rezeption der Legende sind bereits erfolgt. Die Konzentration auf Beispiele von vor 1986 ist darin begründet, dass die Legende als ‚Selbstläufer‘ nicht zu überblicken ist und sich in der Rezeption zu verselbstständigenden scheint. Daher kann kein Anspruch auf Vollständigkeit geleistet werden.<sup>367</sup> Dass im Übrigen viele der nachfolgend angeführten Zitate in englischer Sprache sind, rührt daher, dass der Legende vor allem innerhalb der New Yorker Beuys-Retrospektive eine wichtige Bedeutung zugeschrieben wurde.

Im *Beuys Kompass* finden sich kaum Einträge zur Tatarenlegende, während die Fundstellen zum Stichwort ‚Autobiographie‘/‚Autobiographisches‘ eben zahlreich sind. Es scheint, als hätte sich Beuys angesichts der Fülle an Interviews, Diskussionen, öffentlichen Auftritten und entgegen der Wirkmacht und Reichweite der Legende verhältnismäßig selten zur Tatarenlegende geäußert. Das spricht für eine angenommene mündliche Tradierung – auch außerhalb der Medien – im Rahmen eines Hörensagens. Die Legende existiert vor allem als Gerücht in den Köpfen und im kulturellen Gedächtnis. Zudem kann nicht immer deutlich zwischen Selbst- und Fremdaussage unterschieden oder eine eindeutige Zuordnung einer Erzählung zu einem ‚Autor‘ vorgenommen werden. Wenn Aussagen von Beuys aus Interviews etwa in Katalogen veröffentlicht und aus ihrem Kontext genommen werden, bedeutet dies eine gewisse Verkürzung des ursprünglich Gesagten, vom freien Umgang mit den Aussagen des Künstlers in der Lokalpresse einmal abgesehen. Auch wenn im Folgenden also vor allem Interviews als Ort der biographischen Erzählung von Beuys analysiert werden, ist nicht in jedem Fall Beuys’ Stimme zu vernehmen.

Mit der Analyse wird an Nisbets Beschäftigung mit der Legende angeknüpft, der diese zum Gegenstand seines kurzen Aufsatzes *Crash course. Remarks on a Beuys story* machte, den er im Rahmen eines Symposiums anlässlich einer Beuys-Ausstellung Ende der 1990er-Jahre in Amerika veröffentlichte. Die Entstehung und Blütezeit der Legende verortet Nisbet um 1970, nachdem Beuys zuvor nur zurückhaltend und auf Nachfragen von den Kriegserlebnissen berichtet habe. Dass dieses Verhalten schließlich umschlägt, liest Nisbet als *shift* im Umgang des Künstlers mit der Legende, der seine künstlerische Identität, sein künstlerisches Selbstbewusstsein und den Stellenwert seiner Autobiographie, aber auch das steigende öffentliche Interesse an seiner Person betrifft.<sup>368</sup> Dies fasst Nisbet als Entwicklung

---

<sup>367</sup> Grundsätzlich ist die Quellenlage vor allem für die 1950er-Jahre sehr begrenzt. Im Joseph Beuys Archiv des Museum Schloss Moyland finden sich aus diesem Zeitraum nur einige Artikel.

<sup>368</sup> Vgl. Nisbet: *Crash course*. S. 12f. und 16f.

in Beuys' künstlerischer Strategie und als Bewegung weg von einer ‚Ästhetisierung‘ des Autobiographischen, wie sie etwa im später analysierten *Lebenslauf Werklauf* vorgenommen wird, hin zum Anekdotischen. Beuys gehe dazu über, eine Biographie zu etablieren, die auf historischen Fakten gründe.<sup>369</sup> Dieser Eindruck kann hier nicht bestätigt, sondern dargelegt werden, dass die künstlerische Fiktion im *Lebenslauf Werklauf* gerade zu einem gewissen Faktum wird. Auch dass Nisbet schließt, Beuys sei schnell dazu übergegangen, die Bedeutung der Kriegsgeschichte herunterzuspielen,<sup>370</sup> kann relativiert werden. Immerhin bezieht sich Nisbets Schlussfolgerung auf einen Zeitraum von etwa 12 Jahren zwischen 1968 und 1980.<sup>371</sup>

Und schließlich erliegt auch Nisbet den Tücken der Legende. Denn obwohl es ihm ausdrücklich nicht um ihren Wahrheitsgehalt geht, ergänzt er in einer Fußnote:

For what it is worth, I believe that the current state of evidence provides an adequate defense against criticism of Beuys' account as falsification and fantasy. It is now documented that Beuys did crash in the Crimea on 16 March 1944 and was delivered the next day to a German field hospital [...]. This would have left at least one day for the Tartars' ministrations to the wounded and almost immediately unconscious Beuys.<sup>372</sup>

Ausgerechnet die Ergebnisse der ‚erweiterten‘ Biographie, die den genauen zeitlichen Ablauf des Absturzes rekonstruiert und darauf hinweist, dass Beuys binnen 24 Stunden in ein deutsches Lazarett gebracht wurde,<sup>373</sup> liest Nisbet als Hinweis darauf, dass eine Begegnung mit den Tataren *möglich* sei.<sup>374</sup>

Entgegen der Schlussfolgerungen von Nisbet haben die Recherchen gezeigt, dass die Legende keiner stringenten Genese oder Chronologie folgt, auch wenn ein gewisser Spannungsbogen nicht zu leugnen ist. Insofern besteht ein anderer Eindruck der Legende als bei Nisbet, dessen Quellen um weitere Beispiele ergänzt werden. Diese werden daher ausgehend von ihren Funktionen systematisch geordnet.

Ein weiterer Hinweis sei vorab gegeben: Die frühesten Quellen, die hier untersucht werden, stammen aus den 1960er-Jahren und fallen in eine Zeit, in der das

---

<sup>369</sup> Vgl. Nisbet: Crash course. S. 12f. und 16f.

<sup>370</sup> Vgl. ebd. S. 7f. und 10.

<sup>371</sup> Vgl. ebd. S. 7f.

<sup>372</sup> Ebd. S. 9, Fußnote 12.

<sup>373</sup> Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 76.

<sup>374</sup> Ebenso wie Nisbet halten übrigens die Brüder van der Grinten trotz der historischen Aufarbeitung an der Legende fest. 1996 äußern sie dem *Spiegel* gegenüber die Annahme, dass der Aufenthalt der Tataren vom Führer des Lazaretts vermutlich nicht schriftlich festgehalten wurde, weil eine „Verwundetenpflege im Tatarenzelt nicht erlaubt war.“ Vgl. N.N.: Magier im Märchenschloß. S. 146.

KünstlerInneninterview eine feste Rubrik in der Kunstwelt wurde.<sup>375</sup> Zudem ist diese Zeit der Beginn der Karriere von Beuys. Der Habitus des Künstlers und die Unstimmigkeiten in den Erzählungen können insofern durchaus darin begründet werden, dass er seine Rolle erprobte und sein künstlerisches Selbstverständnis erst noch aushandelte.<sup>376</sup> Es wird also auch davon ausgegangen, dass die ‚legendäre‘ Erzählung in einer Zeit aufkommt, in der sich Beuys sozusagen auf besondere Weise medial in Szene setzen und seine Künstlerschaft und künstlerische ‚Genialität‘ begründen muss. Die Genese der Legende kann somit auch auf eine Aufmerksamkeitsökonomie bezogen werden. Dabei scheinen einige wenige Beispiele entscheidend für die dramatische Zuspitzung der Legende, ihre heutige Gestalt und Popularität, darunter die erste Beuys-Biographie von 1973 sowie der Ausstellungskatalog zur Beuys-Retrospektive im Guggenheim Museum 1979, also ausgerechnet auch ein recht spätes Beispiel. Vor allem aber soll das folgende Kapitel aufzeigen, dass sich das Künstlersubjekt Beuys als autofiktionales Subjekt in Szene setzt und als solches eben im Moment seiner Erzählung besteht.

## Das Leben als allgemeines Schicksal

Erste dokumentierte Versionen der Legende um die Kriegszeit von Beuys und um eine Begegnung mit Tataren stammen aus den frühen 1960er-Jahren. Beuys hatte sein Studium der Bildhauerei, das er 1946 an der Kunstakademie Düsseldorf aufnahm, bereits 1953 beendet und seit 1961 eine Professur an der Akademie inne. Als Künstler trat Beuys, der damals rund 40 Jahre war, nun verstärkt öffentlich in Erscheinung, vor allem um und nach 1964. Natürlich beteiligte er sich schon vor seinem Studium als Mitglied des Niederrheinischen Künstlerbunds Kleve an einigen regionalen Ausstellungen im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld u. a., die mindestens ein regionales Echo nach sich zogen.<sup>377</sup> Die Zeit um seine erste Einzelausstellung 1953 in Kranenburg, die eine gewisse (potentielle) mediale Präsenz mit sich brachte, ist kaum dokumentiert und kann daher nicht mit in die

---

<sup>375</sup> Vgl. Blunck, Lars und Michael Diers: Einleitung. In: Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs. Hrsg. von Dens. Hamburg 2013. S. 9–26, hier S. 9f.

<sup>376</sup> Helge Drafz zeichnet nach, dass Beuys im Umgang mit den Medien immer ‚souveräner‘ wurde. Vgl. Drafz, Helge: Argumentation, Aktion, Agitation. Joseph Beuys in Fernsehberichten. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 25.02.2010.

<sup>377</sup> Zum Künstlerbund vgl. Haug, Ute: Joseph Beuys und der ‚Niederrheinische Künstlerbund‘ in Kleve (1946–1955). In: Öffentlichkeit der Moderne, die Moderne in der Öffentlichkeit. Das Rheinland 1945–1955. Hrsg. von Dieter Breuer. Essen 2000. S. 507–526, besonders S. 510f. Haug nennt 16 Gruppenausstellungen zwischen 1947 und 1954, an denen Beuys teilnahm. Vgl. ebd. S. 507.

Analyse einbezogen werden.<sup>378</sup> Eine Begegnung mit Tataren wird 1961 schriftlich festgehalten, als anlässlich der zweiten Einzelausstellung von Beuys im heimatischen Kleve ein Ausstellungsheft erscheint. Beuys hatte zu diesem Zeitpunkt seine Künstlerrolle aber kaum endgültig ausgehandelt.

Für das Heft lieferte er eine Zusammenstellung biographischer Stationen „als Antwort auf eine Reihe von Fragen“, die von den Kuratoren, den van der Grintens, an den Künstler gerichtet wurden, „um Material für einen biographischen Aufsatz zu beschaffen“.<sup>379</sup> Anstelle des Aufsatzes wurde der drei Seiten lange *Notizzettel Josef Beuys* veröffentlicht, der am Anfang des Katalogs steht, von Beuys' Seite aber nicht für eine Veröffentlichung erstellt worden ist. Eine ausführliche Beschäftigung mit dem *Notizzettel* findet in einem späteren Kapitel statt. Darin, dass die Kuratoren um biographische Informationen baten, diese veröffentlichten und im Katalog prominent positionierten, wird ersichtlich, dass eine Annäherung an das Schaffen des Künstlers über das Biographische vorgenommen wird. Dabei kommentiert der Künstler selbst im *Notizzettel* eine solche Vorgehensweise kritisch, wie noch ausgeführt wird.

Neben Daten zu Beuys' Herkunft, seiner Geburt und Familie geben die stichwortartigen Notizen auch einen Hinweis auf seine Kriegszeit. Dort heißt es:

Soldat 1941/ Beginn der Stukazeit 1941 (Hier ist der allgemeine Ausdruck Sturzkampfflieger angebracht, da ich alle Sparten der Waffengattung durchgemacht habe; Funker ist falsch.) [...] Studium im Krieg: Naturwissenschaft, Geisteswissenschaften. (Der Entschluß, Bildhauer zu werden, stand in den letzten Schuljahren fest. 1938 erste Begegnung mit Photos von Plastiken Lehmbrucks, Erlebnis!) Entlassung Frühjahr 1946.<sup>380</sup>

Nach einem Rekurs auf das Studium bei Ewald Mataré in den 1950er-Jahren kommt Beuys erneut auf die Kriegszeit zurück. Er hebt „Orte, die im Krieg berührt wurden“, als „[w]esentliche Eindrücke“ hervor, und nennt detailliert: „[d]ie slawischen Länder/ Polen/ Tschechoslowakei (Prag)/ (Mähren)/ Rußland/ (Südrußland)/ [...] Die russische Steppe (Kuban) – Lebensraum der Tataren/ [...] Die Nogaische Steppe/ Die Krim“ sowie „Odessa, Sewastopol“, Griechenland, Rumänien,

---

<sup>378</sup> Die erste Einzelausstellung 1953 *Josef Beuys. Plastik, Graphik* im Haus van der Grinten, die anschließend auch im Von der Heydt-Museum in Wuppertal zu sehen war, muss aufgrund des mangelnden Dokumentationsmaterials und fehlenden Katalogs ebenfalls außer Acht gelassen werden.

<sup>379</sup> Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek. Kleve 1961. O.P.

<sup>380</sup> Beuys, Joseph: *Notizzettel Josef Beuys*. In: Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek. Kleve 1961. O.P. Eine Transkription des *Notizzettel* findet sich im Anhang dieser Arbeit.

Ungarn, Kroatien und Italien.<sup>381</sup> Dem Hinweis auf den ‚Lebensraum der Tataren‘ folgt der Zusatz: „Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen.“<sup>382</sup> Der räumlichen Verortung sind Angaben zu weiteren, literarischen und musikalischen sowie naturwissenschaftlichen Impressionen und Details zu künstlerischen Arbeiten nachgestellt, deren Bedeutung Beuys allerdings relativiert.<sup>383</sup>

Die zunächst chronologisch-sachliche Aufzählung wird weiter ergänzt und durch die Wiederholung einzelner Stationen und Betonung dieser Stationen als ‚Eindrücke‘ eine Interpretation und Synthese vorgenommen. Im Grunde aber ist es ein neutraler Blick, den der *Notizzettel* auf die Kriegszeit wirft. Ein solch zurückhaltendes Vorgehen entspricht durchaus dem damaligen Zeitgeist. Jedenfalls erhält die Kriegszeit noch keine qualitative oder besondere, sondern vor allem eine quantitative Stellung im Lebenslauf des Künstlers. Die Aufzeichnungen um die Orte, die im Krieg ‚berührt‘ wurden, lesen sich wie eine Reisenotiz, nicht wie eine lineare Erzählung. Sicher ist die ausführliche räumliche Verortung, etwa die Nennung der Stadt Sewastopol, die im Zweiten Weltkrieg von den Nationalsozialisten belagert, erobert und fast gänzlich zerstört wurde, ein impliziter Hinweis auf das Ausmaß des Krieges. In seiner verkürzten Form ist dieser Hinweis aber ebenso vage wie assoziativ.

Auch dem Kontakt zu den Tataren wird im *Notizzettel* noch kein besonderer Stellenwert zugeschrieben. Seine Benennung ist hier lesbar als Hinweis auf Beuys‘ Lebenseinstellung: Die Behauptung, das nomadisierende Volk habe den Künstler in seinen Kreis aufnehmen wollen, suggeriert eine geistige Verbundenheit. Beuys hat oftmals betont, dass er eine „sehr direkte Beziehung“ zu den Tataren gehabt habe.<sup>384</sup> Seine Herkunft weist er im *Notizzettel* zwar mit „Geburtsort Kleve (ich gebe immer Kleve an, weil die Geburt in Krefeld rein zufällig war.)/ Vater aus Geldern. Holländischer Stamm./ Mutter aus der Weseler Gegend“ aus und verortet sich so in der niederrheinischen Gegend, über die Behauptung der besonderen Nähe zu den Tataren und der potentiellen, familiären Zugehörigkeit etabliert Beuys aber die Möglichkeit einer alternativen Identität. In seinen Biographien findet sich diese Tendenz wieder. Dort wird das Verhältnis zur eigenen Familie als distanziert beschrieben, die Beziehung des Künstlers zur Natur hingegen als eine Art Gegenpart zu den familiären Missverhältnissen entworfen.<sup>385</sup> Ein Verweis darauf, dass die

---

<sup>381</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel* Josef Beuys. O.P.

<sup>382</sup> Vgl. ebd.

<sup>383</sup> Vgl. Kapitel *Notizzettel* Josef Beuys dieser Arbeit.

<sup>384</sup> Etwa 1970 bei einem längeren Interview in der Reihe *Neustes aus deutschen Ateliers*. Vgl. Dienst, Rolf Gunter: Joseph Beuys. Interview. In: *Noch Kunst. Neues aus deutschen Ateliers*. Düsseldorf 1970. S. 28–47, hier S. 31. Jedoch sieht Beuys den Niederschlag des Krieges in seiner Kunst in der Hinwendung zum Menschen, zum Geistigen, während er vor dem Krieg vor allem naturwissenschaftlich interessiert gewesen sei.

<sup>385</sup> Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 12 sowie: Joseph Beuys. *Ausst.-Kat.* Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 13f. Auch Jappe führt an, Beuys habe sich „nach seinem



künstlerische Entwicklung gewissermaßen aus dem Leben und dem Kontakt zur Natur entstanden sei, findet sich auch in anderen KünstlerInnenbiographien.<sup>386</sup>

Die Frage nach der künstlerischen Konventionalität der frühen Arbeiten von Beuys weist dieser auch in einem Interview mit dem *Galerie-Spiegel* 1968 mit folgendem Hinweis zurück:

Das ist für mich alles sehr fragwürdig – konventionell – ich habe überhaupt keine Verbindung zur Kunst gehabt, nur immer gerne gezeichnet und [...] [ich bin] nicht aus der Stadt, sondern von einem Dorf an der holländischen Grenze, ohne Informationsquellen. [...] Als ich mich an der Akademie bewarb, wußte ich gar nicht, was eine Akademie ist.<sup>387</sup>

Beuys' künstlerische Entwicklung und Handschrift wird – trotz seines Bildhauerstudiums – oftmals als Ergebnis autodidaktischer Bildung wahrgenommen, das eher von biographischen Umständen wie der Herkunft des Künstlers geprägt scheint. Der Stellenwert der Akademie in seinem Werdegang – und seine Haltung gegenüber dieser Institution, die sich etwa im sogenannten Akademiestreit widerspiegelt<sup>388</sup> – entspricht dem im Leben eines stereotypen Künstlergenies.<sup>389</sup>

Ähnlich verneint Beuys in einem Interview mit dem internationalen Kunstmagazin *Artforum* 1969, als er bereits mit zahlreichen Aktionen an die Öffentlichkeit getreten war, vor allem in Bezug auf die Kriegszeit, dass ihm ein Zugang zur Düsseldorfer Kunstszene kaum möglich gewesen sei: „There was none [no art] at all. [...] Don't forget that I grew up in a small village during the Hitler period and I never saw any modern art.“<sup>390</sup> Er betont weiter, dass er etwa die Kunst des Mittelalters und der Renaissance nur von Fotografien kenne; seine Begründung hierfür, die in diesem Fall dem *Notizzettel* gewissermaßen widerspricht: „I didn't travel. I never got out of Kleve.“<sup>391</sup>

---

Studium in eine zehnjährige Eremitage“ zurückgezogen, „in eine niederrheinische Gegend, wo sich Fuchs und Hase gute Nacht sagen“. Vgl. Jappe, Georg: *Prophete rechts, Prophete links. Ideen und Idole dieser Tage*. 11. Joseph Beuys. Deutschlandfunk. 23. Mai 1971. In: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dems. Regensburg 1996. S. 120–132, hier S. 121 sowie Jappe, Georg: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. 27.09.1976. In: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dems. Regensburg 1996. S. 206–220, hier S. 218.

<sup>386</sup> Vgl. Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. 2. Aufl. München 2002. S. 26. Belting konstatiert, dass KünstlerInnen dazu tendieren, sich von der Kunstgeschichtsschreibung befreien zu wollen.

<sup>387</sup> Interview mit Joseph Beuys. In: *Galerie-Spiegel*. Monatszeitschrift der Galerien 1.7/8 (1968). O.P.

<sup>388</sup> Vgl. Quermann: *Demokratie ist lustig*. Besonders S. 31f.

<sup>389</sup> Zum Künstler als Genie vgl. Krieger: *Was ist ein Künstler? Kapitel Das moderne Künstlergenie*.

<sup>390</sup> Beuys in Sharp, Willoughby: *An Interview with Joseph Beuys*. In: *Artforum* 12 (1969). S. 40–47, hier S. 42.

<sup>391</sup> Ebd.

Auf einen Absturz und eine Verwundung im Krieg aber verweist Beuys nicht, weder in den zitierten Interviews, noch im *Notizzettel*. Allerdings sind die Geschehnisse schon durchaus bereits öffentlich bekannt geworden, als die Beuys-Ausstellung von 1961 stattfand. Ein der Schau vorangehender Artikel in der *Rheinischen Post*, der sich dem Ruf des Künstlers an die Kunstakademie Düsseldorf widmet, hält fest:

Von der Schule aus kam der Abiturient sofort zu den Soldaten, und zwar zu den Sturzkampffliegern, bei denen er als Funker eingesetzt war. Bei einem Fronteinsatz im Osten wurde seine Maschine abgeschossen, der Pilot kam dabei ums Leben, er selbst wurde schwer verwundet. Nach seiner Wiedergenesung erlebte er die Schlussphase des Zweiten Weltkriegs im Erdeinsatz bei den Fallschirmtruppen.<sup>392</sup>

Auch dieser Artikel benennt zwar entgegen der späteren Form der Legende nicht die ‚Reichweite‘ dieses Erlebnisses, im darauffolgend erschienenen *Notizzettel* aber werden der Absturz und die lebensbedrohliche Situation mit keinem Wort erwähnt. Mehr noch, und das wird in der späteren Analyse des *Notizzettel* ausgeführt, Beuys kritisiert darin die Vorgehensweise der *Rheinische Post*.<sup>393</sup>

Obleich Beuys im *Notizzettel* zunächst betont, Sturzkampfflieger gewesen zu sein, führt er lediglich die Zeit als „Fallschirmjäger in Nordholland-Oldenburg bis zur Nordseeküste“ als „[w]esentlichen Kriegsschauplatz“ an.<sup>394</sup> Die Ausmaße und Schrecken des Krieges werden nicht benannt, wenngleich etwa die Hälfte der Stationen des *Notizzettel* auf den Krieg verweist. Hingegen wird die Begegnung mit dem Werk Wilhelm Lehmbrucks kurz vor Kriegsbeginn auch qualitativ-sprachlich als „Erlebnis!“ markiert.<sup>395</sup> Beuys’ Biographen werden diesen Hinweis aufnehmen. So heißt es in der Biographie von 1973 etwa: „Fotos von Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks waren das einzige, was in dieser Zeit von außen an Beuys herantrat“.<sup>396</sup>

Der *Notizzettel* gibt Aufschluss darüber, wie Beuys seine Künstlerschaft zunächst darstellt. Seine Kriegszeit wird darin kaum als individuelles Schicksal abgebildet,

---

<sup>392</sup> Baumeister, Franz: Ehrenvolle Berufung für Klever Künstler. Bildhauer Josef Beuys wurde Professor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. In: *Rheinische Post*. 12.09.1961. O.P. Ein weiterer Artikel weist 1972 zwar auf den Absturz hin, legt aber Rückschlüsse auf die künstlerische Entwicklung von Beuys nahe. Vgl. Rexhausen, Felix: Nie ohne Hut. Wie berühmt ist Joseph Beuys? In: *Die Zeit*. 21.07.1972: [www.zeit.de/1972/29/nie-ohne-hut](http://www.zeit.de/1972/29/nie-ohne-hut) (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).

<sup>393</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>394</sup> Vgl. ebd.

<sup>395</sup> Vgl. ebd. sowie Beuys, Joseph: *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*. Hrsg. von Lothar Schirmer. München 2006.

<sup>396</sup> Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1973. S. 13.

wie später in den Erzählungen um den sagenumwobenen Absturz und die wunderbare Rettung. Sie erscheint hingegen als allgemeines Schicksal. Der Künstler tritt nicht etwa in einer durchaus gängigen Rolle als Außenseiter der Gesellschaft auf.<sup>397</sup> Sein Lebenslauf liest sich hingegen wie einer, der ganze Generationen betrifft. Nicht die Erfahrungen des Künstlers sind – wie in der Legende – Anstoß für eine Hinwendung zur Kunst, der Entschluss Bildhauer zu werden, stehe hingegen seit „den letzten Schuljahren“ fest, wie es im *Notizzettel* heißt.<sup>398</sup> In den späteren, an das Schriftstück anknüpfenden, autobiographischen Dokumenten, die noch untersucht werden, werden übrigens weder eine Begegnung mit den Tataren, noch ein Absturz erwähnt.

Den „breite[n] Raum“, den die Kriegserlebnisse im *Notizzettel* einnehmen, verteidigen die van der Grintens, auch wenn dieser im Grunde nicht legitimiert werden muss, in einem an den *Notizzettel* anschließenden Textabschnitt. Er erkläre

sich nicht aus einem Schwelgen in militärischen Erinnerungen. Vielmehr wurde ein großer Teil von Beuys [sic!] formalem Fundus und seiner Vorstellungswelt in dieser Zeit angesammelt. Die Begegnung mit der Landschaft des Balkans und Südrußlands, mit den Menschen dieser Breiten, ihrer Lebensweisen, ihrem Milieu, ihrer Mentalität und ihrer Mythologie bleibt in seinem Werk kontinuierlich wirksam.<sup>399</sup>

Auch diese Begründung wirft einen eher ‚romantischen‘ Blick auf die Kriegszeit. Nicht die Katastrophe des Krieges wird darin ersichtlich, sondern dieser Zeitabschnitt als ästhetische Erfahrung und Moment formaler und motivischer Inspiration ausgeschrieben, die sich insofern in der künstlerischen Entwicklung niederschlagen.

Dem schließen sich die frühen Biographien des Künstlers an, von denen einige den Krieg als „Bildungserlebnis“ bezeichnen.<sup>400</sup> Auch die Medien, etwa die *Rheinische Post*, greifen diese Darstellung auf. In dem bereits genannten Artikel anlässlich der Berufung an die Kunstakademie heißt es dort: „[A]uch in den Frontjahren hatte er [Beuys] jede Mußestunde mit Stift, Pinsel und Meißel [!] ausgefüllt.“<sup>401</sup> Tatsächlich finden sich einige Arbeiten, die als künstlerische ‚Verarbeitung‘ der Kriegszeit gelesen werden können wie die Zeichnung *Tatar* (undatiert (1943), Museum Schloss Moyland), auf deren Rückseite Beuys den Hinweis „Krimnotizbuch“ vermerkte.<sup>402</sup>

---

<sup>397</sup> Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 47–49.

<sup>398</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>399</sup> Vgl. ebd.

<sup>400</sup> Vgl. Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 23.

<sup>401</sup> Vgl. Baumeister: Ehrenvolle Berufung für Klever Künstler. O.P.

<sup>402</sup> Vgl. Joseph Beuys. Kleine Zeichnungen. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. vom Förderverein Museum Schloss Moyland. Bedburg-Hau 1995. S. 32, Nr. 4.

Entscheidender als ein Einfluss der Kriegszeit auf die Motivik des Künstlers erscheint aber die emotionale Prägung. Während die Legende um Beuys' schwere Verwundung und ‚Auferstehung‘, welche die Rezeption später darstellt, zunächst nicht gegenwärtig ist, wird die Bedeutung der Kriegserlebnisse nachfolgend mitunter völlig anders formuliert und der Krieg zum Initiationsmoment des Künstlers stilisiert.

## Künstlerinitiation

Im Verlauf der 1960er-Jahre trat Beuys vor eine größere Öffentlichkeit. In diesem Jahrzehnt fanden die meisten seiner Aktionen statt.<sup>403</sup> Auch seine Teilnahme an der *documenta* III 1964 förderte seinen Bekanntheitsgrad ebenso wie einige Auslandsausstellungen und sein Auftritt beim Aachener Fluxus-Festival im selben Jahr. Allerdings fand die Legende um den Künstler weder im 1964 anlässlich des Festivals veröffentlichten *Lebenslauf Werklauf* noch im *documenta*-Katalog von 1964 Erwähnung. Auch in den späteren Katalogen zur *documenta* 5 bis 8 gibt es keinen Hinweis auf eine Begegnung mit Tataren, nur selten auf eine Verwundung im Krieg.<sup>404</sup> Durch die steigende Öffentlichkeit in den 1960er-Jahren befand sich Beuys damals allerdings vermehrt in Situationen, in denen er seine Künstlerschaft legitimieren und begründen musste bzw. konnte. Diese Legitimation fand nun mehr und mehr über die biographische Legende statt. Seine Biographie entspricht dann nicht mehr einem allgemeinen Schicksal. Allerdings beinhaltet die Legende selbst Hinweise darauf, dass sie eben eine Künstlerlegende ist, die auf keinen eindeutigen Urheber zurückgeht und sich in die Tradition um Initiationsmythen einreihet.

---

<sup>403</sup> In diesem Fall sind die über 30 Aktionen zwischen 1963 und 1985 gemeint, die Schneede aufzählt: Schneede: Joseph Beuys.

<sup>404</sup> Im Katalog zur *documenta* III 1964 finden sich lediglich Angaben darüber, dass der Künstler in Kleve geboren sei (vgl. Kapitel *Künstlerische Autobiographien* dieser Arbeit) und in Düsseldorf lebe. Vgl. *documenta* III. Bd. II: Handzeichnungen. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Arnold Bode. Kassel 1964. S. 16. 1972 heißt es im Katalog der *documenta* 5: „Kriegsdienst als Sturzkampfflieger, 1941–1945 Britische Gefangenschaft“. *Documenta* 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute. Bd. I. Ausst.-Kat. Kassel. Kassel 1972. S. 16–19, hier S. 16. Auch im Katalog zur *documenta* 6 1977 gibt es Angaben zur Kriegszeit: „1921 in Kleve geboren. 1940–43 Flieger, 1943 Absturz über der russischen Steppe“. *Documenta* 6. Bd. I: Malerei, Plastik, Performance. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Joachim Diederichs. Kassel 1977. S. 156f., hier S. 156. 1982 weist der Katalog hingegen ausschließlich auf die Herkunft des Künstlers hin: „\*1921 Kleve/BRD“. *Documenta* 7. Bd. I. Ausst.-Kat. Kassel. Kassel 1982. S. 22. Der Katalog zur *documenta* 8 verzeichnet neben einem Aufsatz von Jappe im Jahr nach Beuys' Tod: „Joseph Beuys. 1921 Krefeld, 1986 Düsseldorf/1941 Ausbildung zum Kriegsflyer, 1943 Absturz über der Krim, schwere Verwundungen“. *Documenta* 8. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Monika Goedl. Kassel 1987. S. 24.

Während die Kriegszeit im *Notizzettel* zunächst gewissermaßen neutral betrachtet wird, begegnet Beuys 1969 in dem bereits zitierten Interview der Frage, was er auf den ‚Reisen‘ als Soldat gesehen habe wie folgt:

Certainly not art! (Laughs) What can I say? I was a fighter pilot. I cannot talk about the war. There were dead people lying around, everywhere. [...] I was [...] in the Ukraine, the Caucasus, Black Sea [...]. During the last year of the war I was stranded on the Western front. There were no more planes, no more fuel. When peace was declared I became a British prisoner of war.<sup>405</sup>

Dass sich Beuys nur zögerlich und widerwillig zu Details der Kriegszeit äußert, ist nicht ungewöhnlich.<sup>406</sup> Dass er in diesem Interview aber explizit die Schrecken des Krieges erwähnt, kann als Ausnahme verzeichnet werden.<sup>407</sup> Durch die Benennung der Kriegstoten wird auch die Gefahr deutlich, in der sich Beuys selbst befand, sodass eine gänzlich andere biographische Erzählung eröffnet wird als im *Notizzettel*.

In dem zitierten Interview beschreibt Beuys auf die sehr direkte Frage, ob der Krieg seine Entscheidung Künstler zu werden beeinflusst habe, er habe sich aus ‚emotionalen‘ Gründen gegen sein (angebliches<sup>408</sup>) naturwissenschaftliches Studium und naturwissenschaftliche Methode zum Erkenntnisgewinn und für die Kunst bzw. ein Akademiestudium entschieden.<sup>409</sup> Diese Aussage gibt auch Aufschluss darüber, wie Beuys die gesellschaftliche Funktion des Künstlers sah, die er universell fasste und auszuleben suchte.<sup>410</sup> In der nachfolgenden Zeit etablierte sich das biographische Erlebnis als Initiationsmoment.

---

<sup>405</sup> Beuys in Sharp: An Interview with Joseph Beuys. S. 42.

<sup>406</sup> Vgl. Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Monika Angerbauer-Rau. Köln 1998. S. 49, Nr. 40. Dieser Eintrag bezieht sich auf einen Artikel, der 1970 in einer nicht zu identifizierenden Zeitung veröffentlicht wurde. Beuys relativiere darin das „prägende Erlebnis des Flugzeugabsturzes“, wie Angerbauer-Rau festhält. Vgl. ebd. Leider kann ihre Quelle nicht näher benannt werden.

<sup>407</sup> Allerdings kann ein weiteres Beispiel genannt werden, vgl. Beuys in von Waberer, Keto: Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Ausst.-Kat. Bayerische Akademie der Schönen Künste. Hrsg. von Carl Haenlein. München 1990. S. 197–221, hier S. 210: „Positiv war diese Zeit für mich nicht, denn in dieser Zeit sind meine besten Freunde im Krieg umgebracht worden. Täglich sah man diese Schweinerei. Also positiv war diese Zeit nicht.“

<sup>408</sup> Vgl. Riegel: Beuys. S. 52.

<sup>409</sup> Vgl. Sharp: An Interview with Joseph Beuys. S. 42. Auch Jappe berichtet in den 1970er-Jahren, Beuys habe erkannt, dass das Leben nicht nur mit naturwissenschaftlichen, sondern vor allem mit künstlerischen Methoden zu fassen sei. Vgl. Jappe, Georg: A Joseph Beuys primer. In: Studio international 182.639 (1971). S. 65–69, hier S. 65.

<sup>410</sup> Vgl. Beuys in: Beuys: Das Museum. S. 12.

So entgegnet Beuys auch 1970 der Frage, wie sich sein Einsatzes als „Flieger im Zweiten Weltkrieg“ in seiner Kunst niederschläge, zunächst mit einer rhetorischen Gegenfrage, betont dann allerdings die Einsicht, die er im Krieg erhalten habe:

Wie kommt einer, der aus dem Krieg heimkehrt und alles Mögliche erlebt hat und vorher vielleicht nicht daran gedacht hat, irgendwann sich mit Kunst zu befassen, der im Gegenteil meinte, er müßte sich mit Naturwissenschaft beschäftigen, zur Kunst? [...] Ich war als Kind weder der Typ, der dafür bekannt war, daß er zeichnete oder begabt ist, so daß man sagen konnte, das wird einmal ein Maler. Ich habe mich vielmehr mit Experimenten auseinandergesetzt. Ich hatte ein großes Labor und habe mich am liebsten mit physikalischen und chemischen Versuchen befaßt. [...] Als ich aus dem Krieg kam, hatte sich das völlig umgeformt. Ich habe versucht, mich mit dem Menschen zu befassen [...].<sup>411</sup>

Die Kriegserfahrung ist nicht mehr nur ein Abschnitt unter anderen in der Biographie, sondern ausschlaggebend für die Künstlerschaft sowie für Beuys' Kunstbegriff. In diesem Zusammenhang wird in der Rezeption oftmals auf einen Brief verwiesen, in dem Beuys seinen Eltern 1943 mitteilte, er habe sich „entschlossen, nach dem Kriege den Bildhauerberuf zu erlernen“.<sup>412</sup>

Der Krieg wird zur Grenzsituation im Leben des Künstlers. Eine möglicherweise erste schriftlich festgehaltene Version der Legende stammt allerdings nicht von Beuys selbst bzw. ist nicht in seinen eigenen Worten dokumentiert. 1969 veröffentlichte die Zeitung *Christ und Welt* eine Version der Legende, die viele der ‚key anecdotal elements‘ umfasst. In dem Artikel *Ein grausames Wintermärchen* nimmt der Redakteur der Zeitung Beuys gegenüber zwar eine deutlich ablehnende Haltung ein, er nährt mit dem dramatischen Bericht, den er liefert, aber die Legende um dessen Kriegserlebnisse. Ob diese Version der Legende in ihrer Formulierung auf den Autor des Artikels zurückgeht oder eine wörtliche Übernahme von Beuys' Äußerungen aus dem Interview mit ihm ist, das (angeblich) mehr als sechs Stunden dauerte,<sup>413</sup> bleibt unklar. Die schriftliche Wiedergabe der biographischen Erlebnisse lautet in der Zeitung wie folgt:

Aus der Bahn, die auch Beuys zum Spezialisten geführt hätte, wirft ihn das Kriegserlebnis. Auf der Krim fliegt er während eines Schneesturms mit dem

---

<sup>411</sup> Vgl. Dienst: Joseph Beuys. S. 31.

<sup>412</sup> Vgl. Beuys, Joseph: Unbetitelter Brief an die Eltern. 18.04.1943. In: Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. Hrsg. von Eva Beuys. München 2000. S. 274f., hier S. 275.

<sup>413</sup> Vgl. Engelhard, Ernst Günter: Ein grausames Wintermärchen. In: *Christ und Welt* 1.XXII (1969). S. 13.

Stuka III – verklebte Scheiben, keine Sicht auf die Nachbarmaschine – den Angriff auf eine Flakstellung. Beim Abdrehen auf den Heimatkurs wird seine Maschine von einem Zufallstreffer erreicht, die Höhenmeßgeräte fallen aus, das Flugzeug bohrt sich mit laufendem Motor in den Boden. Ein Tataren-Suchkommando gräbt Beuys nach mehreren Tagen aus den Blechteilen. Soll man darüber reden? Nur ungern.<sup>414</sup>

Dass eine genaue Auseinandersetzung mit der Legende zurückgewiesen wird, entspricht der späteren Haltung jener breiten Rezeption, die weder die Faktualität der Legende befragt, noch sich mit ihrer Fiktionalität auseinandersetzt. In dem Zeitungsartikel bleibt die Legende in ihrer dramatischen Form durch den abrupten Abbruch der Erzählung im Raum stehen, in ihrer suggerierten Eindeutigkeit lässt sie aber kaum Fragen zu. Aber wie war es etwa möglich, dass Beuys diesen schrecklichen Absturz überlebte, wieso ist von einem Zufallstreffer die Rede und warum bestand das Suchkommando, das ihn fand, ausgerechnet aus Tataren, die den Künstler also nicht zufällig retteten? Unklar bleibt auch, ob die Tataren in der Erzählung als Helfer der Wehrmacht fungierten oder sie aufgrund der zuvor behaupteten geistigen Verbundenheit nach Beuys suchten.<sup>415</sup>

Auch das im Titel des Artikels angedeutete Misstrauen gegenüber der Geschichte als *Wintermärchen* formuliert der Redakteur nicht aus. Durch die Nennung der zahlreichen Details und durch die ausdrucksstarke Sprache um die verklebten Scheiben und das sich in den Boden bohrenden Flugzeug wird eine außerordentliche Dramatik aufgebaut. So narrativ die Struktur der Legende im *Wintermärchen* im Vergleich zum *Notizzettel* ist, die physischen und psychischen Auswirkungen von Absturz und Rettung werden auch hier nicht explizit benannt, sondern lediglich impliziert. Es entspricht der anekdotischen Natur der Legende, dass sie nicht erklärt werden muss, um wirkungsvoll zu sein.<sup>416</sup>

Im *Wintermärchen* ist das Kriegserlebnis vor allem Beweggrund für Beuys' Hinwendung zur Kunst und somit ein entscheidender Wendepunkt in seinem Leben. Es wird zu dem Moment, in dem der Künstler von seinen bisherigen Lebensplänen und Anschauungen abkommt – er wird ‚aus der Bahn geworfen‘, wie es im Artikel

---

<sup>414</sup> Engelhard: Ein grausames Wintermärchen.

<sup>415</sup> 1942 kollaborierte ein Teil der Krimtataren, vgl. Halbach, Uwe: Analyse: Die Krimtataren in der Ukraine-Krise: [www.bpb.de/internationales/europa/ukraine/195184/analyse-die-krimtataren-in-der-ukraine-krise](http://www.bpb.de/internationales/europa/ukraine/195184/analyse-die-krimtataren-in-der-ukraine-krise) (zuletzt aufgerufen am 01.02.2016) sowie Bojzow, Valentin: Die Rolle der Zusammenarbeit mit der deutschen Besatzungsmacht in der Ukraine für deren Okkupationspolitik 1941 bis 1944. In: Europa unterm Hakenkreuz. Okkupation und Kollaboration (1938–1945): Beiträge zu Konzepten und Praxis der Kollaboration in der deutschen Okkupationspolitik. Hrsg. von Werner Röhr. Berlin/Heidelberg 1994. S. 293–317, hier S. 305–306 sowie Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 89.

<sup>416</sup> Vgl. Unsel, Melanie und Christian von Zimmermann: Vorwort. In: Anekdote, Biographie, Kanon: Zur Geschichtsschreibung in den Schönen Künsten. Hrsg. von Melanie Unsel. Köln u. a. 2013. S. IX–XV, hier S. X.

heißt. Dass der Abschnitt zu dem Kriegserlebnis und der Begegnung mit den Tataren die Überschrift „Begraben auf der Krim“<sup>417</sup> trägt, impliziert eine anschließende ‚Auferstehung‘ bzw. Wiedergeburt von Beuys. Der Absturz wird zum Initiationsmoment. Der Aspekt der Läuterung, das Erkennen einer Wahrheit, erinnert dabei an hagiographische Darstellung und die Entwicklung vom Saulus zum Paulus. Die (vermeintliche) ‚Todeserfahrung‘ wird auch in Beuys’ späteren Biographien hervorgehoben.<sup>418</sup>

Verglichen mit den vorher genannten Erzählungen um Beuys’ Kriegszeit sind weitere Abweichungen hervorzuheben: Während die *Rheinische Post* 1961 darauf hinwies, dass der ‚Funker Beuys‘ den Absturz überlebte, der Pilot der Maschine aber ums Leben kam, wird Beuys 1969 selbst zum Piloten der Stuka. Ralf Famulla weist diesbezüglich darauf hin, dass Stukapiloten – ganz wie Flieger im Ersten Weltkrieg, etwa der *Rote Baron* – zu Helden stilisiert wurden. Er gibt zu bedenken, dass Beuys hat sich möglicherweise mit diesen Helden identifizieren wollen, wenn er angab, selbst Pilot der Maschine gewesen zu sein.<sup>419</sup>

Die Version der Legende in *Christ und Welt* stellt den Künstler in einem ganz anderen Licht dar als noch der *Notizzettel*. Sie ist in ihrer Dramatik außergewöhnlich, auch wenn weitere Beispiele genannt werden können, die den Aspekt der körperlichen Versehrtheit als Moment einer Grenzerfahrung betonen. Kurze Zeit nach Erscheinen des Artikels wurde die Legende in einer schottischen Zeitung weitererzählt. In der Ausstellung *Strategy gets arts* im Edinburgh College of Art zeigte Beuys damals ausgerechnet sein ‚Rudel‘ (*The pack (das Rudel)* (1969, Museumslandschaft Hessen, Kassel)), das aus einer Art Rettungsmannschaft aus unbemannten Schlitten besteht, die mit Taschenlampen, Fettklumpen und Filzdecken ausgestattet sind und aus einem VW-Bus streben.<sup>420</sup> In der schottischen Zeitung wird Beuys nun für die Beschreibung der Kriegserlebnisse wörtlich zitiert. Die (aufgenommenen) Ausführungen des Künstlers fallen dabei sehr viel kürzer aus als die Darstellung in *Christ und Welt*:

In the war, I flew planes. [...] I crashed in the Crimea, I was found by this tribe of Tartars... they cared for me two weeks. I had no memory for that two weeks

---

<sup>417</sup> Engelhard: Ein grausames Wintermärchen. S. 13.

<sup>418</sup> Vgl. Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Neuauf. Köln 1994. S. 204.

<sup>419</sup> Vgl. Famulla, Ralf: Joseph Beuys: Künstler, Krieger und Schamane. Die Bedeutung von Trauma und Mythos in seinem Werk. Gießen 2008. S. 38. Zur Beuys’ Inszenierung als ‚Künstlerheld‘ vgl. Lange, Barbara: Einer für alle: Joseph Beuys. In: Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten. Hrsg. von Katharina Helm, Hans W. Hubert und Christina Posselt-Kuhl. Merzhausen 2015. 285–299.

<sup>420</sup> Das Rudel, so könnte man meinen, wendet sich in einem Moment des nostalgischen Rückschritts ab vom technischen Fortschritt in Form des VW-Busses.



or two months. I was under the metals of the plane and I was crying. The only word I knew was 'water', and that was what I was crying. They found me.<sup>421</sup>

Auch wenn die Legende in diesem knappen Absatz stark gerafft ist und nicht ausgeschmückt wird wie im *Wintermärchen*, wiederholen sich wesentliche Elemente: Beuys befindet sich als Pilot im Krieg, er stürzt ab und wird von Tataren gerettet.<sup>422</sup>

Die wörtliche Rede des Zitats unterstellt, dass ihm eine autobiographische Authentizität innewohnt. Allerdings wird anhand des Inhalts und der Struktur deutlich, dass es sich um eine erzählte Erinnerung handelt, die der Künstler erst rekonstruiert. Wie es scheint, geschieht dies nach und nach in just dem Moment, in dem Beuys im Sprechen begriffen ist. So revidiert er seine Zeitangabe von zwei Wochen im Erinnerungsvorgang.

Die körperliche und geistige Versehrtheit wird hervorgehoben, die aus der Brutalität und Rohheit der dargestellten Ereignisse in *Christ und Welt* resultieren mag, dort aber nicht benannt wird. Der Absturz wird lesbar als lebensgefährliche Situation, die im Gegensatz zur Neutralität des *Notizzettel* steht. Der Autor des Artikels charakterisiert Beuys auch über dessen Physiognomie und stellt ihn als vom Krieg gezeichnet dar: „His face is almost Mongol, imperfect and sallow. Before his crash, he says, his face was perfectly proportioned. No bone in it was left unbroken in the crash. [...] He has been very ill, with only one kidney left. [...] The war broke, also his life.“<sup>423</sup> So werden die physischen und psychischen Auswirkungen parallel gesetzt: Der Krieg beeinflusste nicht nur Beuys' Gesundheitszustand, er veränderte sein Leben grundlegend und brachte eine Neuorientierung mit sich. Die körperliche Versehrtheit wird auf die Psyche des Künstlers bezogen und es wird impliziert, dass daraus seine Hinwendung zum Geistigen bzw. zur Kunst resultiert.

Auch Stachelhaus greift in seiner Beuys-Biographie auf psychologisches Vokabular zurück, wenn er berichtet, dass Beuys im Krieg eine „Zerstückelung“ erfahren habe.<sup>424</sup> Die Verletzungen, die er anführt, sind ähnlich schwerwiegend wie die zuletzt zitierten. Sie umfassen einen Schädelbasisbruch, gebrochene Rippen, Beine und Arme. Diese Darstellung weicht gänzlich von den früheren ab. Im Übrigen hat die ‚erweiterte‘ Beuys-Biographie widerlegt, dass Beuys damals derart schwere Verletzungen erlitt: Er trug vom Absturz eine Gehirnerschütterung und eine Platz-

---

<sup>421</sup> Beuys in Pye, Michael: Joseph Beuys. In: The Week-end Scotsman. 22.08.1970. S. 7. Die knappe Wiedergabe fußt möglicherweise auch in der Überarbeitung des Redakteurs.

<sup>422</sup> Thwaites hält bereits 1971 fest, Beuys erzähle, er sei abgeschossen und nach mehreren Tagen Bewusstlosigkeit von Tataren gefunden worden. Vgl. Thwaites, Anthony: The ambiguity of Joseph Beuys. In: Art and Artists 6.8 (1971). S. 22f., hier S. 22.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Vgl. Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 121.

wunde davon, während der Pilot, der die Maschine tatsächlich flog, ums Leben kam.<sup>425</sup> Dennoch beharrte etwa Caroline Tisdall, Kuratorin der New Yorker Retrospektive, noch 1999 in einem Interview darauf, dass sich eine Metallplatte durch Beuys' Kopfhaut hindurch fühlen lasse, die ihm aufgrund der schweren Verletzungen eingesetzt worden sei.<sup>426</sup> Auch in der Retrospektive wurde die Legende zum Initiationsmoment stilisiert, wie später ausgeführt wird.

Aus der anfänglichen Stichwortartigkeit des *Notizzettel* entstehen Erzählungen, die eine Begegnung mit den Tataren narrativ ausschmücken und als existentielle Grenzsituation ausformulieren. Die Legende wird zu einem entscheidenden Wendepunkt in Beuys' Biographie, der seine Künstlerschaft betrifft. Auch Georg Jappe verleiht den Geschehnissen Anfang der 1970er-Jahre eine besondere Bedeutung, als er sie – an Beuys anknüpfend – als Schlüsselerlebnis charakterisiert. In einem Rundfunkbeitrag im *Deutschlandfunk* berichtet Jappe 1971:

Im Kriege stürzte er [Beuys] als Kampfflieger in einem Schneesturm ab, entkam wie durch ein Wunder, das allen Wahrscheinlichkeitsgesetzen widersprach, dem sicheren Tode, als sich die Pilotenkabine in den Boden bohrte, und wurde von Krimtataren in einem Filzelt gesundgepflegt. Zweifellos war das ein Schlüsselerlebnis; freilich nicht in der seit dem 19. Jahrhundert beliebten Auffassung, das Werk eines Künstlers als Interpretation autobiographischer Erlebnisse zu sehen – persönliche Erfahrungen sind für jeden Künstler nur der Ausgangspunkt, der die Blickrichtung bestimmt. Beuys sah, daß die Todeserfahrung und damit zentrale Fragen der Existenz sich naturwissenschaftlich nicht fassen ließen. So ging er nach dem Kriege an die Kunstakademie Düsseldorf [...].<sup>427</sup>

Neben einigen bereits ausgemachten Elementen formuliert Jappe in seinem Beitrag – vermutlich erstmals – einen deutlichen Zusammenhang zwischen dem Absturz, der Rettung und dem für Beuys typischen Material Filz, obgleich schon der zitierte schottische Artikel auf einen Zusammenhang zwischen biographischem Erlebnis und Beuys' künstlerischen Materialien hinweist, denn dort heißt es nach der Wiedergabe der Erzählung von Absturz und Rettung durch die Tataren: „The Tartar world was elementary. Fur [statt ‚felt‘] for warmth, and fat for warmth and food

---

<sup>425</sup> Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 76, Angaben laut Auskunft der Deutschen Dienststelle.

<sup>426</sup> Vgl. Jones, Jonathan: Joseph Beuys. The man who fell to earth: [www.theguardian.com/culture/1999/jul/19/artsfeatures2](http://www.theguardian.com/culture/1999/jul/19/artsfeatures2) (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).

<sup>427</sup> Jappe: Propheete rechts, Propheete links. S. 121.

and light. The images recur.”<sup>428</sup> Die in den Beispielen mitschwingenden Wechselwirkungen zwischen Leben und Kunst bzw. der konstruierte Zusammenhang zwischen beiden wird Ende der 1970er-Jahre auch im Kontext der New Yorker Beuys-Retrospektive verbreitet. Zwar weist Jappe selbst eine Lesart zurück, die das künstlerische Schaffen als Interpretation der Künstlerbiographie fasst,<sup>429</sup> zugleich wird eine solche aber genährt.

In einer im selben Jahr erschienenen Übersetzung und Verschriftlichung seines Beitrags im Kunstmagazin *Studio International* fällt der Hinweis auf die Verbindung und die Einschreibung des biographischen Erlebnisses in Beuys’ Kunst bzw. in seiner Materialsemantik jedoch weg. Nach wie vor wird das biographische Erlebnis als Schlüsselerlebnis, als ‚key experience‘, bezeichnet, dass das künstlerische Material aber auf das biographische Erlebnis referiere bzw. dieses in der Kunst Einschreibung finde, wird nicht impliziert: In der Übersetzung wird das „Filzelt“ der Tataren lediglich als „hide tent“ charakterisiert.<sup>430</sup> Nisbet geht davon aus, dass die *story* durch eine wortwörtliche Übersetzung von Jappes Beitrag eine größere Popularität und Verbreitung in den USA gefunden hätte,<sup>431</sup> wenn also auch in der englischen Übersetzung ein deutlicher Bezug zwischen Biographie und künstlerischem Material formuliert worden wäre.

Es ist jedenfalls deutlich geworden, dass Beuys’ Kriegerlebnisse nach und nach zum Initiationsmoment stilisiert werden und seine Biographie zu einer Anamnese, einer Leidensgeschichte wird. Die Gestaltung des Rundgangs durch die Beuys-Retrospektive von 1979 kann schließlich gar als Pendant zum Leidensweg Christi gefasst werden.<sup>432</sup> Dabei fungiert die körperliche Versehrtheit als besonderer ‚Beweis‘ und Einschreibung des biographischen Erlebnisses, etwa in der schottischen Zeitung oder wenn behauptet wird, dass Beuys von den schweren Kriegsverletzungen eine Eisenplatte im Kopf davongetragen habe.

Beuys selbst beschreibt 1973 die körperlichen Folgen der Kriegszeit in einem weiteren Interview wie folgt:

Selbstverständlich hat mich alles [in der Kriegszeit] beeindruckt. Es hat mich sogar sehr beeindruckt, physisch beeindruckt, da immer noch ein paar Eisen-teile in meinem Körper drin stecken. Auf diese Art und Weise wurde ich auch beeindruckt. Ich glaube, es hat keinen Sinn über Kriegserlebnisse zu reden, so

---

<sup>428</sup> Pye: Joseph Beuys. S. 7. Ob damit aber nur das Wiederkehren der Materialien in Beuys’ Schaffen benannt oder impliziert wird, dass die Tataren Beuys gerettet haben sollen, indem sie ihn in Filz hüllten und mit Fett einrieben und nährten, bleiben offen.

<sup>429</sup> Vgl. Jappe: *Prophete rechts, Prophete links*. S. 121.

<sup>430</sup> Vgl. Jappe: *A Joseph Beuys primer*. S. 65.

<sup>431</sup> Vgl. Nisbet: *Crash course*. S. 12, Fußnote 24.

<sup>432</sup> Vgl. Kapitel *Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum* dieser Arbeit.

was zu repetieren. Das führt sehr leicht in eine romantisch, sentimentale Rückschau. Bleiben wir also dabei, daß es mich eben beeindruckt hat.<sup>433</sup>

Der Künstler greift somit weiteren Fragen vor, indem er die Bedeutung der Erzählung verkürzt resümiert – ohne einen Hinweis darauf zu geben, dass es sich letztlich um einen Mythos handelt. Er betont die Lebensgefahr, in der er sich befand. Die tiefgreifende Bedeutung der Kriegszeit wird so weiter fortgeschrieben und sozusagen vom Körper des Künstlers verifiziert.

Auch Beuys' Hut fungiert mancherorts als Beweis der (vermeintlich bzw. angeblich) gelebten Biographie. Ihm wird neben der Funktion als Erkennungszeichen, die Beuys betont hat,<sup>434</sup> auch eine Schutzfunktion zugeschrieben. Vor allem anlässlich der New Yorker Retrospektive wurde berichtet, dass der Hut dazu diene, Beuys' Kopf nach den erlittenen ‚Hirnverletzungen‘ zu schützen – oder wie es im *Spiegel* heißt: „vor allem die Silberplatte in der Schädeldecke [abzuschirmen], die dem Stuka-Flieger 1942 nach einem Absturz eingepflanzt werden mußte“.<sup>435</sup> Die Bedeutung des Beuys'schen Huts im Kontext der Legende soll nicht überbewertet werden, allerdings verdient der Hut aufgrund seiner Symbolik mehr als eine Erwähnung am Rande.

## Inkurs: Beuys' Hut

Beuys gilt als der ‚Mann mit dem Hut‘. Er hat Hüte musealisiert; eine kleine Hutskizze anstelle seiner Signatur gesetzt oder ihr hinzufügt. Trotz ihrer Schlichtheit ist seine Kopfbedeckung, der Stetson, der Allgemeinheit überaus bekannt und gar zum Ikon von Beuys geworden, zum Zeichen des Künstlers. Ebenso wie die *Wirtschaftswoche* für ein Titelblatt 1976 hat Warhol für eines seiner Stardust-Portraits ein Bild von Beuys mit dem charakteristischen Accessoire – sowie mit Weste und Hemd – gewählt.<sup>436</sup> Beuys ist selten ohne Hut in Erscheinung getreten. Befremdlich scheinen jene Bilder, die ihn mit einer Wollmütze zeigen,<sup>437</sup> und fast anstößig die Fotografien, die Charles Wilp Mitte der 1970er-Jahre an einem Strand

---

<sup>433</sup> Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: Selbstdarstellung. Künstler über sich. Hrsg. von Wulf Herzogenrath. Düsseldorf 1973. S. 22–51, hier S. 22.

<sup>434</sup> Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 116.

<sup>435</sup> Vgl. Tallmer, Jerry: Neither clown nor gangster. In: New York Post. 03.11.1979. S. 15; Brügge: Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. S. 179 sowie Straumann, Barbara: Joseph Beuys. Der Meister, der vom Himmel fiel. In: Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. Hrsg. von Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann. München 2002. S. 181–191, hier S. 185.

<sup>436</sup> Gemeint ist ein Siebdruck von 1980 (The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.). Vgl. ferner zum genannten Cover der *Wirtschaftswoche* Ausgabe 43 (1976).

<sup>437</sup> Vgl. Fotografie von Brigitte Hellgoth von 1979 in Hoffmans, Christiane: Beuys. Bilder eines Lebens. Leipzig 2009. S. 76.

in Kenia von Beuys schoss,<sup>438</sup> nicht etwa weil der Künstler darauf bis auf die Badehose entblößt, sondern eben hutlos ist.

Der Hut ist ein mit reicher Bedeutung aufgeladenes Accessoire,<sup>439</sup> ganz gleich wie einfach und unscheinbar das Erscheinungsbild des gemeinen Hutträgers/der gemeinen Hutträgerin auch sein mag. Die Kopfbedeckung ist, wie Cecilia Liveriero Lavelli zusammenfasst, ein ästhetisches, funktionales und soziologisch symptomatisches Objekt, dem „überdies symbolische und psychologische Bedeutung“ zugeschrieben werden kann.<sup>440</sup>

Im Kontext der Legende dient der Hut aus Filz dazu, die ‚Erlebnisse‘ des Künstlers, den schweren Absturz, die Rettung etc. zu authentifizieren. Die Schutzfunktion, die für die Beuys’sche Kopfbedeckung beansprucht wird, die Funktion des Behütens, ist allerdings keine für Beuys spezifische. So gibt auch Udo Lindenberg, ein weiterer ‚Mann mit Hut‘, in seiner Autobiographie an, sein Hut bedecke nach dem Angriff einer ehemaligen Geliebten auf sein Haupt eine Verletzung.<sup>441</sup> Die Symbolik des Beuys’schen Hutes ist allerdings eine andere. Beuys’ Hut ist aus just dem Material, das ihn der Legende nach am Leben hielt. Der schützende Filz der Tataren, in den sie den Künstler in späteren Versionen der Legende einhüllten, dient in entsprechenden Erzählungen der Transformation und gar der ‚Auferstehung‘ des Künstlers. Eine (konstruierte) Verbindung zwischen Beuys’ Filz und dem Filz der Tataren soll hier nicht überbewertet werden, aber auch in der bereits genannten Aktion *DER CHEF THE CHIEF* nutzt Beuys das isolierende Material und wickelt sich darin ein, um eine innere Verwandlung und Reifung aufzuführen. Liveriero Lavelli sieht den Hut gar als Bindeglied zwischen Irdischem und Göttlichem.<sup>442</sup> In der vorliegenden Arbeit fungiert der Hut allerdings prominent im Titel, weil er als Symptom des autofiktionalen Subjekts angenommen und als Zeichen des Aufführungsmodus von Beuys verstanden wird.

Der Hut markiert, so die These, den autofiktionalen Status des Künstlersubjekts. Das heißt, Beuys mit Hut ist kein Subjekt, das dem Moment seines Auftritts vorangeht, sondern das erst in der Inszenierung erscheint und diesen Zustand als ein Inszeniertes über das Accessoire geradezu markiert. So ist Beuys mit Jappe formuliert als Performancekünstler zwar immer ‚er selbst‘,<sup>443</sup> allerdings nur insofern, als er als *persona*, nicht aber als Person auftritt. Das Accessoire des Künstlers

---

<sup>438</sup> Vgl. Hoffmans: Beuys. Bilder eines Lebens. S. 93.

<sup>439</sup> Vgl. Hülsenbeck, Annette: Künstlermode, Modekünstler. In: Mode. Kleidung als Bedeutungsträger. Hrsg. von Helga Stübs und Gisela Trautmann-Webeler. Hannover 1991. S. 86–99, hier S. 88f. sowie Groblewski: „...eine Art Ikonographie im Bilde.“

<sup>440</sup> Vgl. Liveriero Lavelli, Cecilia: Hut. In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Harald Szeemann. Dresden 1997. S. 190–195, hier S. 190.

<sup>441</sup> Vgl. Pohl, Nicola: Udos Hut anfälle. 04.09.2011: [www.udo-lindenberg.de/udos\\_hutanfaelle.95460.htm](http://www.udo-lindenberg.de/udos_hutanfaelle.95460.htm) (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

<sup>442</sup> Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 192.

<sup>443</sup> Vgl. S. 37f. dieser Arbeit.

weist die Rolle aus, die Beuys einnimmt. Indem er sein Rollenkennzeichen und Markenzeichen aber zu einem dauerhaften Element seines Lebens macht, sich bei künstlerischen Aktionen, öffentlichen Auftritten, sozialpolitischen Veranstaltungen und auch in familiären Situationen wie bei einem gemeinsamen Familienabend vor dem Fernseher in der Atelierwohnung<sup>444</sup> mit Hut zeigt, inszeniert er eine Engführung von Leben und Kunst und Gestaltung seines Lebens als ästhetische Existenz. Der Hut hat insofern eine ähnlich ästhetisierende Funktion wie die Kleidung von Dandys. Beuys postuliert eine Art Lebenskunst – und auch Unverbindlichkeit –, die Notwendigkeit einer Rahmung des Künstlerischen bzw. Künstlichen wird hingegen programmatisch verneint. Eine solche Rahmung, die etwa durch eine Anbindung an die Institution Museum besteht, wird sozusagen vom Hut abgelöst. Der Hut ist konstitutiv für eine Identität, die vor allem in der Aufführung der Person bzw. sozialen Rolle realisiert wird.

Diese Annahmen sollen durch einen kurzen Ex- bzw. Inkurs verifiziert werden, der untersucht, wann und wie der Hut bei Beuys in Erscheinung tritt und inwiefern er der Ästhetisierung und Fiktionalisierung des Subjekts dient. In diesem Kapitel geht es also um die folgenden Punkte: 1.) Beuys zeigt sich mit Hut in seiner Rolle als Künstler, die einer ästhetisierten ‚Persönlichkeit‘ entspricht. 2.) Der Hut ist möglicherweise ein banales Kleidungsstück, bei Beuys aber ein entscheidendes Element, anhand dessen eine Gleichsetzung von Leben und Kunst postuliert und sich widerspiegelt. 3.) Der Hut bedeutet insofern eine Maskierung und eine Identität, die nicht mit dem ‚privaten‘ Beuys gleichzusetzen ist. 4.) Beuys adaptiert durch das Tragen des Hutes Eigenschaften eines bestimmten Typus, sodass die Authentizität seiner Rolle mehr noch als Effekt ersichtlich wird.

Zunächst zur ‚Herkunft‘ des Beuys’schen Hutes. Beuys hat kaum, wie mitunter behauptet wird, „seit jeher“ Hut getragen.<sup>445</sup> Zwar ließ er sich schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere mit Hut (und Ehefrau) ablichten, als er sich 1961 um eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf bewarb,<sup>446</sup> die ihm 1958 noch verwehrt blieb. Aufnahmen des Pressefotografen Fritz Getlinger aus der damaligen Zeit zeigen Beuys bei der Arbeit in seinem Klever Atelier, also in seiner Funktion als Künstler, aber noch teilweise ohne Hut.<sup>447</sup> Auch bei der Eröffnung der zweiten Einzelausstellung von Beuys in Kleve im selben Jahr zeigte sich der Künstler ohne Kopfbedeckung und im Anzug. Bei seinen ersten Aktionen und auch bei der

---

<sup>444</sup> Eine Aufnahme dieser Szene wurde im *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.

<sup>445</sup> Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 190.

<sup>446</sup> Vgl. Beuys, Joseph: Lebensbrief. In: Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Kalkar. Hrsg. von Gerhard Kaldewei. Köln 1990. S. 207.

<sup>447</sup> Vgl. Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Kalkar. Hrsg. von Gerhard Kaldewei. Köln 1990.

Installation der bedeutenden *Stallausstellung* 1963 aber trug Beuys einen Hut.<sup>448</sup> Franz-Joachim Verspohl begründet diese ‚Modeerscheinung‘ durchaus schlüssig: Beuys habe zunächst nach der Ablehnung seines Lehrers Mataré, der sich gegen die Berufung an die Akademie und gegen die Ausführung eines Kriegerdenkmals durch seinen Schüler aussprach, und aus einer ‚Versagungsangst‘ heraus den Hut aufgesetzt und als sein Accessoire gewählt.<sup>449</sup> Insofern scheint das Sprichwort ‚Kleider machen Leute‘ für Beuys zutreffend und bezeichnend. Schon zu Beginn seiner Karriere nutzte er folglich den Hut zur Etablierung einer Rolle, die er damals de facto noch nicht eingenommen hatte, sondern vor allem behauptete.

Wenngleich Beuys also keine Künstlerkappe wie die Beuys-Skulptur von Walther Brüx (1947, Museum Kurhaus Kleve) aus seiner Studienzeit trägt, kennzeichnet der Hut seine Identität und Rolle als Künstler, der sich – als ‚Ausstellungskünstler‘ – ein Image kreiert und zur Marke wird. Beuys hat einen ökonomischen Aspekt des Hutes selbst zwar verneint,<sup>450</sup> gerade im kapitalistischen System aber funktioniert seine Verkleidung als Markenkennzeichen, obwohl seine Uniformierung im Grunde eine Zugehörigkeit zu einer Masse behauptet. Dieser Aspekt, die Spannung zwischen Individuum und Masse, zwischen Privatem und Öffentlichem wird weiter unten aufgegriffen. Zunächst aber geht es um die Annahme, dass die Rolle des Künstlers als solche durch das Accessoire erkennbar ist.

Der Hut ist eine Markierung der Künstlichkeit und (Auto)Fiktionalität. Beuys selbst beschreibt ihn als Zeichen seiner Künstlerrolle und einer ‚anderen‘ Persönlichkeit.<sup>451</sup> Im Kontext der New Yorker Retrospektive 1979 spricht er auch von der Aufführung eines permanenten Theaters und bezeichnet sich als Akteur:<sup>452</sup>

Der Hut [...], ja warum trägt der Beuys einen Hut, diese Frage taucht immer wieder auf, und sie hängt mit diesem System zusammen. Und natürlich auch mit meiner individuellen Geschlagenheit in dieser Sache, denn ich bin ja mit in

---

<sup>448</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: Sibirische Symphonie 1. Satz. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 20–33, besonders die Fotografien S. 29–33 sowie in: Martin, Helmut: Auszeichnung für Kleve. Festliche Eröffnung der Joseph-Beuys-Ausstellung. In: Rheinische Post. 10.10.1961. O.A. Es kann vermutet werden, dass die Fluxuskünstler, die ebenfalls mit Hüten agierten, Beuys' Wahl eines Accessoires beeinflusst haben. Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 194.

<sup>449</sup> Vgl. Verspohl, Franz-Joachim: Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut. In: Kritische Berichte 14.4 (1986): [www1.uni-jena.de/beuys/Material/1986VerspohlHut.pdf](http://www1.uni-jena.de/beuys/Material/1986VerspohlHut.pdf) (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015).

<sup>450</sup> Vgl. Beuys in Kraus, J.: Ich sehe das jedenfalls so. In: Der Herr 12 (1971). S. 4f., vgl. andererseits: ‚Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt‘. Interview mit Joseph Beuys. In: Novum. Zeitschrift für Design 5 (1984). S. 65.

<sup>451</sup> Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 25.

<sup>452</sup> Vgl. Beuys ebd. sowie in: Das Gespräch. S. 3f.

diesem ganzen Drama drin. Und ich verkaufe ja im Grunde auch nur einen Akteur.<sup>453</sup>

Wohlgermerkt äußerte Beuys dies mehrere Jahre, nachdem er den Hut aufgesetzt hatte. Es finden sich aber auch frühere Interviews aus den 1960er-Jahren, in denen er Ähnliches aussagt.<sup>454</sup>

Und im Gespräch mit Hermann Schreiber gibt Beuys 1980 an, das Tragen des Hutes sei aus dem Gebrauch in der Aktion heraus entstanden und Teil eines „Kostüms“:<sup>455</sup>

[D]ie Sache mit dem Hut [...] ist erst in Erscheinung getreten, als ich meine ersten Aktionen gemacht habe, also als ich versucht habe, den Kunstbegriff in der Weise zu erweitern, dass er in Bewegung und Handlungen sich vollzieht [...]. Dann, in dem Moment, trat auch der Hut auf.<sup>456</sup>

In einem weiteren Interview führt Beuys 1982 in Bezug auf den Gebrauch des Hutes zudem aus:

Auf einmal habe ich gedacht, innerhalb der Aktionskunst muß der Hut ein bestimmtes Zeichen für eine bestimmte Rolle sein [...]. Die Leute erkennen mich, ich habe sofort Kommunikation. Es ist klar, es ist natürlich ein Theaterstück. Das Ganze ist ein Gesamtkunstwerk unter der Methode des Theaters als Schaubild. Aktionskunst heißt eigentlich: eine neue Idee von Theater, aber auch das Theater als normales Leben. Man braucht nicht mehr ins Konzert oder in die Oper zu gehen, sondern es findet überall statt, auf der Straße, in einem Dialog. Das, was man als das wahre Leben bezeichnet hat, hat die Menschen an den Rand ihres Untergangs gebracht. Es hat zwei Weltkriege [...] gebracht. Nun stellt sich heraus, daß ein Bewußtsein durch Kunst nötig ist, also ein Bild. Jetzt bekommt die Welt als Gesamtkunstwerk die Form des Theaters [...].<sup>457</sup>

Beuys ästhetisiert und fikionalisiert die Position, die er einnimmt. Sein Accessoire wird zu dem Element, das die öffentliche Künstlerperson und die ‚private‘ Person in dem permanenten Theater als Darstellung einer ‚Lebenskunst‘ vereint. Diese

---

<sup>453</sup> Beuys in: Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen. Düsseldorf, 8. August 1979. In: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings. S. 29–40, hier S. 34.

<sup>454</sup> Vgl. ‚Er zijn mensen die uren lang over mijn hoed kunnen praten‘. Interview med Joseph Beuys. In: Vrij Nederlande. 13.04.1968. O.A.

<sup>455</sup> Insofern ist Michael Groblewski zu widersprechen, der urteilt: „Diese Kleidung ist kein Kostüm, keine Verkleidung, auch keine künstlerische Maske [...]“. Groblewski: „...eine Art Ikonographie im Bilde.“ S. 39.

<sup>456</sup> Vgl. Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 116.

<sup>457</sup> Ebd.



„Lebenskunst“ ist natürlich kaum kompatibel mit einem institutionellen Kunstbegriff. Eine Differenzierung zwischen Kunst und Leben wird aber erschwert bzw. als unmöglich *behauptet*. Das hat Beuys auch 1984 in einem Interview verdeutlicht, das ausdrücklich die Bekleidung als identitätsstiftendes Moment zum Gegenstand hat. Er gibt darin in Bezug auf seine „Uniformierung“ an:

Das ist praktisch aus der Arbeit entstanden. Ich hatte an dem Abend, als ich eine wichtige Aktion gemacht habe, gerade zufällig sowas an – und dann habe ich an zwei Abenden solche Aktionen gemacht, und dann habe ich mich entschlossen, daß das so bleibt... daß ich also immer so bleibe [...]. Ich erscheine also immer als diese Figur, immer, [...] ob ich Theorie mache oder praktische Arbeit mache, ob ich irgendwas informiere [sic!], ob ich bei den Grünen bin oder wo auch immer – in dem ganzen Aktionsbereich meiner Arbeit erscheine ich immer nur noch so. Das ist eine Aktionsform. Das ist praktisch die Entscheidung, dieses Theaterstück, was ich in den frühen sechziger Jahren begonnen habe, bis zum Ende durchzuspielen. [...] Das Leben als Theater, als Schauspiel, als Poesie, als Kunst [...].<sup>458</sup>

Durch die gleich bleibende Bekleidung, führt Beuys aus, „bleibe [er] immer derselbe“.<sup>459</sup>

Der Ursprung des Hutes wird von ihm also in der künstlerischen Aktion verortet, die wiederum als Ausdruck des künstlerischen Anliegens gilt. Wenn der Hut erst nach seinem Einsatz in der Kunst bei fast jeglichem öffentlichen Auftreten des Künstlers Eingang in dessen Leben findet, geht das Leben bzw. die ‚reale‘ Person gewissermaßen aus der Kunst hervor. Auch das ‚Leben‘ des Künstlers, vor allem das Auftreten außerhalb der künstlerischen Aktionen, wird als Aktion behauptet, und zugleich verneint, dass Kunst einer Rahmung bedarf. Dies ist ein zentrales Motiv in der Subjektpoetik von Beuys.<sup>460</sup> Im Grunde wird so der Aufführungsmodus der Person betont, deren Authentizität in der Inszenierung generiert wird. So kann das Tragen des Hutes als Beispiel für ein *self-fashioning* im Sinne Greenblatts – wenn auch außerhalb der Grenzen eines literarischen Textes – erfasst werden.<sup>461</sup> Der Hut markiert in der Selbstdarstellung von Beuys seine Identität als

---

<sup>458</sup> Beuys in: Kleider machen Leute. Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper (1984). Köln 1990. S. 6.

<sup>459</sup> Vgl. ebd. S. 5.

<sup>460</sup> Es scheint lohnenswert, den Einsatz des Hutes in den an die Institutionen der Kunst gebundenen Aktionen der Verwendung bei öffentlichen Auftritten gegenüberzustellen, was hier jedoch nicht geleistet werden kann. Vgl. hingegen Kapitel *Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum* dieser Arbeit.

<sup>461</sup> Vgl. S. 31 dieser Arbeit sowie: *Self-Fashioning: Personen(selbst)darstellung*. Hrsg. von Rudolf Suntrup. Frankfurt am Main 2003.

Künstler,<sup>462</sup> der ähnlich wie Eva & Adele und andere genannte KünstlerInnen sein Bewusstsein auf sein Leben als Kunstwerk richtet.

Der Hut funktioniert also wie eine Maskierung im de Man'schen Sinne, die zwar auf die ‚biographische Person‘ hinweist, jedoch nicht der ‚historischen Person‘ entspricht. Trotz der Bedeutungen, mit denen der Beuys'sche Hut aufgeladen sein mag, er bedeutet zunächst Anonymität und Rätselhaftigkeit. Den Hut in die Stirn gezogen, erkennt man den Träger kaum. Und doch kann der Hut als Beuys' unverkennbares Erkennungsmerkmal fungieren. Die Bedeckung des Kopfes und das ‚Verhüllen‘ des ‚Inneren‘ – das eben äußerlich nicht erkennbar ist – bedeuten also zugleich eine gewisse Entblößung. Aufgrund einer solchen doppelten Funktion beschreibt de Man, wie schon ausgeführt, autobiographische Texte als Masken: Autobiographie und AutorInnenstimme referieren zwar auf das AutorInnensubjekt, das ‚authentisch‘ scheint, diese Authentizität ist allerdings der Effekt einer topologischen Struktur, die der Autobiographie zugrunde liegt.<sup>463</sup> Das Subjekt wird folglich nicht vom Text ‚abgebildet‘. Zugleich stehen Referenzsubjekt und Subjektstimme de Man zufolge in einem wechselseitigen Verhältnis. Das Bild des einen beeinflusst das des anderen. Die Autobiographie verleiht dem Abwesenden/der Abwesenden eine (andere) Stimme, wie mit de Man verdeutlicht wurde. Als Maske zeigt und verhüllt sie den Autobiographen zugleich – ganz wie Beuys' Hut.

Beuys selbst beschreibt die Auflösung des Privaten, Eigenen oder Besonderen in seiner Rolle. Seine Biographie und Person sei beispielhaft und betreffe einen jeden Menschen. Dies behauptet er etwa 1983 Schreiber gegenüber:<sup>464</sup>

Das ist [...] ein Versuch, den Menschen selbst, sozusagen als Begriff der Kunst in die ganze Arbeitswelt hinüberzuführen. Das heißt, ich selbst bin in diesem Augenblick das Kunstwerk. Das heißt, es soll doch dahin kommen, daß der Mensch selbst das Kunstwerk wird. Nun, wenn ich das sage, behaupte ich nicht, dass ich ein besonders gutes Kunstwerk bin. Ich deute nur eine Entwicklungsrichtung an, daß das Kunstwerk selbst durch den Menschen realisiert werden kann, in unserer Zeit. Und daß an dieser Realisation, die Welt zu einem Kunstwerk zu machen, potentiell jeder Mensch teilhaben kann. [...] Dann ist ja eigentlich, wie soll man sagen, das Theater mit dem Hut – und wenn ich sage, das Theater mit dem Hut betrachte ich jetzt wirklich als [sic!] die Tragödie oder Komödie oder die Tragikomödie, noch besser, der Kunst in unserer Zeit.

---

<sup>462</sup> Vgl. Bausinger, Hermann: Die Dinge der Macht. In: Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Hrsg. von Andreas Hartmann u. a. Münster u. a. 2011. S. 27–34, hier S. 32. Bausinger kennzeichnet darin den Hut als Künstlerutensil.

<sup>463</sup> Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

<sup>464</sup> Vgl. Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 116. Entsprechende Äußerungen werden in einem späteren Kapitel zum *Lebenslauf Werklauf* näher betrachtet.

Und diese Tragikomödie, die ja noch tiefer geht als die Tragödie oder die Komödie allein, die Kopplung von Tragik und Komödie ist doch die Tatsache unserer gegenwärtigen Welt. Und da ich zur Aktionskunst gehöre, führe ich das vor.<sup>465</sup>

Zwischen der Uniform als Markierung der Künstlerperson als Marke und dem Accessoire einer Masse besteht eine Spannung. Hüte sind in der Gesellschaft identitätsstiftend und bieten Möglichkeiten eines persönlichen Statements, als Modeerscheinung<sup>466</sup> entspricht der Hut allerdings einer Massenware, die als solche egalisiert und die Zugehörigkeit zu einer *Gruppe* anzeigt. Somit besteht eine Spannung zwischen der Identifizierung und Verkörperung des anonymen Bürgers, eines *Jedermanns*, dem Beuys' Hut eine Identifikation ermöglicht, und dem Künstler als eine der Gesellschaft entrückte Figur, die sich durch das Tragen des Hutes als solche zu erkennen gibt. Diese widersprüchliche bzw. gegensätzliche Funktion des Hutes als Zeichen spiegelt sich auch in dem Schluss wider, den Liveriero Lavelli in Bezug auf den Hut von Beuys zieht. Sie urteilt, Beuys schaffe sich mit der „Verkleidung und Uniform“ ein „persönliches Erscheinungsbild“.<sup>467</sup> Auch Sven Drühl verwendet den Begriff der ‚individuellen Künstleruniform‘ für Beuys' Bekleidung.<sup>468</sup> Die Uniform aber ist per definitionem niemals ‚persönlich‘, sondern Zeichen eines allgemeinen, gemeinsamen Nenners und einer sozialen Rolle, das von einer *Menge* getragen wird. Bei Beuys allerdings vermag die ‚Uniform‘ das Spezifisch-Individuelle des Künstlers auszudrücken, weil sie als solche keine Existenzberechtigung hat, sondern eine Art Fantasieuniform ist. Das Hervortreten aus der Masse durch die Uniformierung kann nur dadurch erreicht werden, dass die Uniform ihren Träger von eben dieser unterscheidet, und insofern keine eigentliche Uniformierung ist. Schließlich bedeutet der ‚Beruf‘ des Künstlers gerade Individualität und Kreativität, keine Uniformität.

Beuys beansprucht nun aber, so kann in Bezug auf das Verhältnis von Individuellem und Allgemeinem weiter ausgeführt werden, eine Existenz als Typus,

---

<sup>465</sup> Beuys in: Gespräch mit Beuys. In: Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Hrsg. von Theo Itenberg, S. 127f. sowie Beuys in Liveriero Lavelli: Hut. S. 191: „Ich selbst bin in diesem Augenblick das Kunstwerk. Ich deute nur eine Entwicklungsrichtung an, dass an dieser Realisation, die Welt zu einem Kunstwerk zu machen, potentiell jeder Mensch teilhaben kann. Dann ist das ganze Theater mit dem Hut, was ich als Tragikomödie der Kunst unserer Zeit betrachte.“

<sup>466</sup> Beuys selbst hat in einem Interview mit einer Fachzeitschrift für Herrenbekleidung 1971 seine Einheitskleidung als Protest gegen die Mode deklariert. Vgl. Beuys in Kraus: Ich sehe das jedenfalls so. S. 4f.

<sup>467</sup> Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 191.

<sup>468</sup> Vgl. Drühl, Sven: Die individuelle Künstleruniform. In: Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien. Hrsg. von Gabriele Mentges und Birgit Richard. Frankfurt am Main 2005. S. 115–136, besonders S. 117f.

wenn er darauf hinweist, dass er den Hut aufgrund seines Wiedererkennungswerts trage:

Als ich diese ersten Aktionen gemacht habe, da hatte ich einen Hut, und hatte den Eindruck, ich muss so bleiben, wie ich bin. [...] [S]o wie ein Hase Ohren hat, wollte ich einen Hut haben. [...] Der Beuys ist kein Beuys mehr, wenn er keinen Hut hat.<sup>469</sup>

Die Parallelsetzung der Ohren als physiognomisches Merkmal eines Hasen und des Hutes als ein für Beuys spezifisches Merkmal deutet auf die Markierung eines Typus hin. Der Hase ist kein Individuum, sondern gehört einer Gattung an. Folglich stellt Beuys in seiner Künstlerschaft einen Typ dar, den er verkörpert, sodass das Individuell-Private der Existenz ausgeblendet wird. Er referiert auf ein Stereotyp, verortet seine Identität in seiner Rolle als Künstler und verneint ein Sein außerhalb dieser Rolle. Er beharrt auf einer Auflösung der eigenen Person, die auch oben benannt wurde: „This hat represents another kind of head and functions like another personality. [...] [T]he hat alone can do the work and acts as a vehicle—I personally am not so important.“<sup>470</sup> Subjekt- und Objekt-Rolle werden vertauscht und das Leben der Kunst untergeordnet, so postuliert es zumindest der Künstler.

Als Zeichen einer Masse oder eines Typus beeinflusst der Hut das Bild seines Trägers. Die Eigenschaften, die Beuys durch die Kopfbedeckung der Bürgerlichen und Progressiven<sup>471</sup> behauptete bzw. aufruft, lebt er zunächst nicht aus, sondern adaptiert diese durch das Tragen des Accessoires. Die Eigenschaften werden über den Hut als Markenzeichen der späteren Beuys'schen Figur und seiner Künstlerrolle rückwirkend auf das gesamte Bild von Beuys projiziert.<sup>472</sup> Die Authentizität dieser Rolle ist ein Effekt des Künstlertretens. Diese Annahme knüpft an die Spannung zwischen Individuellem und Allgemeinem an und soll anhand des Multiples *La rivoluzione Siamo Noi (Die Revolution sind wir)* (1971/72)<sup>473</sup> ausgeführt werden. Daraus folgt im Umkehrschluss natürlich nicht, dass per se keine Überein-

---

<sup>469</sup> Beuys in: Joseph Beuys und Otto Muehl. Auszüge aus einem Gespräch. In: Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Klagenfurt 1988. S. 7–35. Hier S. 26.

<sup>470</sup> Beuys in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 25.

<sup>471</sup> Verspohl: Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut. O.P. sowie Hülsenbeck: Künstlermode, Modekünstler. S. 88f.

<sup>472</sup> Verwiesen sei hier auf Beuys' erste Aktion *FLUXUS Sibirische Symphonie 1. Satz*, die 1963 im Rahmen des *FESTUM FLUXORUM*. *FLUXUS* stattfand. Damals trug Beuys seinen Hut, während er an einer Tafel agierte und u. a. das Herz eines Hasen entfernte. Vgl. Schneede: *Sibirische Symphonie 1. Satz*. S. 20–33. Dass der Hut später bzw. retrospektiv ein Zeichen für den politisch engagierten Einsatz des Künstlers wurde, belegt, dass die Person in den Aktionen, im öffentlichen Auftreten und auch in ‚privaten‘ Situationen durch den Hut als einheitliche Figur etabliert wird.

<sup>473</sup> Vgl. Joseph Beuys. Die Multiples. Nr. 25/26.

stimmung zwischen Performance und Realität vorliegt oder dass sich der ‚historische‘ Beuys in Gänze vom Künstler unterscheidet.

Verweise auf andere Hutträger reichen von Heldendarstellern wie Humphrey Bogart zu Cowboys und zu ‚Wilden‘ wie John Dillinger.<sup>474</sup> Es liegt aber auch nahe, dass Beuys’ Hut womöglich eine Referenz auf den Künstler als Hirte<sup>475</sup> oder *homo viator*, dem Wanderer mit Hut, Stock und Mantel, ist. Auf dem Multiple *La rivoluzione Siamo Noi* (*Die Revolution sind wir*) sind Verweise auf bekannte Persönlichkeiten besonders deutlich. Das Multiple greift auf ein Ausstellungplakat von 1971 zu einer Schau in Italien zurück. Anlässlich der Ausstellung fand u. a. in Rom eine große Diskussion statt, die sich auch der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* widmete.<sup>476</sup> Auf der Ganzkörperaufnahme schreitet der Künstler mit Stiefeln, Jeans, weißem Hemd, Weste und Hut bekleidet und mit einem kleinen Täschchen ausgestattet auf den/die BetrachterIn zu. Beuys zeigt sich auf dem Multiple als Vertreter eines ‚Wirs‘. Er tritt allerdings ohne die Menge auf, die er vertreten will und die ihm folgen soll. Auf dem Referenzgemälde *Der Vierte Stand* (um 1910, Museo del Novecento Mailand) von Giuseppe Pellizza da Volpedo, das damals angeblich „in Klo, Küche oder Korridor jeder jugendbewegten Wohngemeinschaft“<sup>477</sup> hing, wird diese Masse hingegen gezeigt. In Beuys’ Version aber wird die gemeinschaftliche Revolution nur im Titel des Bildes aufgerufen.<sup>478</sup> Der Hut, der auf dem Multiple besonders eindringlich den sozialen Status und die Zugehörigkeit des Künstlers ausweist, prägt zugleich das gesamte Bild des Künstlers. Fehlte der Hut etwa auf dem Multiple, so würde Beuys in Gänze nur für sich revoltieren – oder werben. Der Hutträger aber muss die von ihm in seiner sozialen Rolle behaupteten bzw. dargestellten Eigenschaften nicht erst aufweisen, die Behauptung dieser Eigenschaften bürgt für eine entsprechende Identität.<sup>479</sup>

---

<sup>474</sup> Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 191, Verspohl: Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut. O.P. sowie Groblewski: „...eine Art Ikonographie im Bilde.“ S. 45.

<sup>475</sup> Vgl. Verspohl: Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut. O.P., besonders die Zeichnung *Hirtengespräch* (1974, Privatbesitz), auf der man doch eher Beuys mit Hut anstatt zwei Hirten zu erkennen meint.

<sup>476</sup> Vgl. Szeemann, Harald: Demokratie, direkte (Organisation für). In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Dems. Dresden 1997. S. 77–84.

<sup>477</sup> Vgl. N.N.: Kunst und Politik. Selbstporträt des Hitler-Jungen Joseph Beuys. In: Cicero Online: <http://cicero.de/kultur/selbstportraet-des-hitler-jungen-joseph-beuys/52384> (zuletzt aufgerufen am 11.04.2017).

<sup>478</sup> Vgl. Lange: Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. S. 227, Fußnote 26 sowie Wyss, der betont, dass auf *La rivoluzione Siamo Noi* nicht die Masse Beuys folgt, sondern der Künstler auf die Masse zuschreitet, sodass die ‚Revolution‘ im Titel des Bildes, nicht aber im Bild selbst angelegt ist. Vgl. Wyss, Beat: Der lange Schatten des Diogenes. Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell. Frühe Positionen der Performativität*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. 28.06.2015.

<sup>479</sup> Dass wird auch in Elaine Sturtevant’s ‚Kopie‘ des Beuys’schen Multiples deutlich. Vgl. dazu Frohne, Ursula: Das Meisterwerk und sein Double. Elaine Sturtevant’s Rhetorik der Reprise am Beispiel von Beuys’ *La rivoluzione siamo Noi*. In: Dialog der Avantgarden. Jenseits der

Beuys exaggeriert auf *La rivoluzione Siamo Noi (Die Revolution sind wir)* die Ebene der Repräsentation in einem solchen Auftritt, die normalerweise – in der alltäglichen Performance des Lebens – verdeckt ist, und kehrt eben dies heraus. Das Accessoire markiert nicht etwa einen bestimmten Seinszustand, sondern dass sich das Subjekt in einem permanenten Zustand des Werden befindet. Ideale Figur und biographische Person überschneiden sich. So ist fraglich, ob ‚Beuys‘ ohne den Hut überhaupt hätte funktionieren können.

Beuys hat es geschafft, den Hut, eine anonymisierende Kopfbedeckung, als sein Marken- und Erkennungszeichen zu etablieren, das als Ikon auf die Eigenschaften des Künstlers, auf seinen anthroposophischen und politisch aufgeladenen *Erweiterten Kunstbegriff* verweist. Zunächst aber hat Beuys durch das Aufsetzen des Hutes in den frühen 1960er-Jahren, als er der breiten Öffentlichkeit noch wenig bekannt war, die Eigenschaften des bürgerlichen Hutträgers behauptet. Die Kreation der eigenen Uniform, die Beuys eben von der Masse abzuheben vermag, weil es keine ihm gleiche Masse gibt, ist als Kreation eines lebenden Selbstbilds zu verstehen, gleich einer lebendigen Skulptur, deren Identität im Vollzug besteht und die als fiktional und künstlich beschrieben werden konnte. Der Hut markiert somit die ‚ästhetische Existenz‘ – und ist zugleich ein Hinweis auf die Fiktionalität und Künstlichkeit dieser Lebensform. Der Hut ist folglich ein ‚Mythos‘ im Barthes’schen Sinne: Seine Funktion, sein ‚Bild‘ ist das Ergebnis einer Naturalisierung, ein historischer Umstand, der als ein natürlicher imaginiert wird und somit als Mythos immer Fiktion und doch nicht (ausschließlich) Fiktion ist.<sup>480</sup> Beuys’ Hut ist zu einem ‚dritten Objekt‘ nach Barthes und zu einem Zeichen geworden, dessen Gültigkeit instabil ist. Barthes verdeutlicht das Wesen eines solchen dritten Objekts anhand eines Rosenstraußes, der die Rosen selbst, zugleich Leidenschaft und den Strauß als Sinnbild der Leidenschaft bedeute.<sup>481</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Legende. Während die Biographie, genauer die Kriegszeit des Künstlers, zunächst als ein allgemeines Schicksals dargestellt wird, wird sie schließlich zum Initiationsmoment im stereotypen Leben des Künstlers stilisiert. Der Charakter der Legende, die als solche weder eindeutig dem Bereich der Fiktion, noch des Faktualen zugeordnet werden kann, ergibt sich aber nicht nur in der Konfrontation der verschiedenen Versionen miteinander, die sich unterscheiden. Die Legende wird auch als Erinnerung des Künstlers erzählt und so nicht nur der Aspekt des Vergessens und der nachträglichen Rekonstruktion aufgerufen, sondern auch die Frage nach der Autorschaft der Erzählung aufgeworfen. Beuys ist zwar, so lässt sich verkürzt darstellen, Autor, Erzähler und Protagonist der Ge-

---

Grenzen. Hrsg. von Uwe Fleckner, Martina Scheider und Michael F. Zimmermann. Köln 2000. S. 271–288.

<sup>480</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Nachdr. Frankfurt am Main 2012. S. 17.

<sup>481</sup> Vgl. ebd. S. 91.

schichte, diese drei Positionen stimmen aber nicht in Gänze überein.<sup>482</sup> Der Mythos kann insofern als autofiktional charakterisiert werden.

## Die Biographie als Re-Konstruktionen

Die erste zitierte Version der Legende, die in *Christ und Welt* zum Ursprungsmythos wird, ist eine detaillierte Ausführung der Geschehnisse. Der Urheber dieser Erzählung kann kaum eindeutig benannt werden. In der schottischen Zeitung wird Beuys ferner direkt zitiert: „I had no memory for that two weeks or two months“.<sup>483</sup> Beuys meint mit dem Gebrauch des Wortes ‚memory‘ vermutlich eher ‚Bewusstsein‘ statt ‚Erinnerung‘, in jedem Fall aber markiert er in diesem Beispiel den Charakter der Legende als solche, sodass die Erzählung selbst Zweifel an der Autorschaft aufwirft.

Ein solcher Moment ist auch in der 1973 veröffentlichten Biographie enthalten. Diese ist in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler entstanden und in ihrer Neuauflage explizit als autorisierte Biographie ausgewiesen worden.<sup>484</sup> Sie unterscheidet sich insofern von den bisher erfassten Beispielen, den Interviews und Artikeln, als das Leben des Künstlers per definitionem ihr expliziter Gegenstand ist.<sup>485</sup> Beuys war wenige Jahre vor der Veröffentlichung nicht nur wegen seinen Aktionen, sondern besonders wegen Streitigkeiten mit der Düsseldorfer Akademie und seiner (vorläufigen) Entlassung in die Schlagzeilen geraten.<sup>486</sup> Zudem geht die Biographie als solche von einer zusammenhängenden Lebensgeschichte aus und stellt eine Synthese dar, eine „kohärente Erzählung einer bedeutungsvollen und gerichteten Abfolge von Ereignissen“.<sup>487</sup>

In der Erzählung wird auch der zu Beginn dieses Kapitels zitierte Auszug aus dem *Notizzettel* („Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen“<sup>488</sup>) aufgeführt. Er wird dem *Lebenslauf Werklauf*-Eintrag „1945 Kleve Ausstellung von Kälte“ zugeordnet und der Wunsch nach einem alternativen Leben mit der ‚gebrochenen‘ Existenz des Künstlers in der Nachkriegszeit zusammengebracht.<sup>489</sup> Eine Wiedergabe der dramatischen Begegnung mit den Tataren erfolgt vor dem Hinweis auf die familiäre Nähe zu den Tataren unter der Station „1943 Oranienburg

---

<sup>482</sup> Dies entspricht Genettes Darstellung von Autofiktion. Vgl. S. 67 dieser Arbeit.

<sup>483</sup> Beuys in Pye: Joseph Beuys. S. 7

<sup>484</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 6.

<sup>485</sup> Vgl. S. 111 dieser Arbeit.

<sup>486</sup> Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“

<sup>487</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion. In: BIOS 3 (1990). S. 75–81, hier S. 76.

<sup>488</sup> Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14.

<sup>489</sup> Vgl. S. 88 dieser Arbeit.

Interimsausstellung (zusammen mit Rolf Rothenburg + und Heinz Sielmann)“ aus dem *Lebenslauf Werklauf*:

Während des Abfangens über einer feindlichen Flakstellung wurde Beuys von einem russischen Geschütz getroffen. Es gelang ihm, die Maschinen hinter die deutsche Linie zu bringen, doch bei einem plötzlich einsetzenden Schneesturm versagte der Höhenmesser, so daß das Flugzeug nicht mehr zu halten war. Tataren entdeckten Beuys ‚in einer völligen Einöde oben am Flaschenhals der Krim‘ in den Trümmern der JU 87 und pflegten den meist Bewusstlosen etwa 8 Tage, bis ein deutsches Suchkommando die Überführung in ein Militärlazarett veranlaßte. Dieses dramatische Erlebnis in der russischen Steppe, das Joseph Beuys das schwarze Verwundetenabzeichen einbrachte, ist als eine wichtige Erfahrung für die weitere Arbeit zu werten.<sup>490</sup>

Entsprechend betonen die AutorInnen der Biographie, Beuys' Eindrücke während des Krieges würden sich motivisch in seinen Landschaftsdarstellungen und Portraits widerspiegeln, ähnlich wie es die van der Grintens in dem Ausstellungsheft von 1961 festhalten. Zudem konstatiert die Biographie Beuys' Faszination für den nomadischen Charakter der „Landschaftsbewohner, die praktisch ständig zwischen den Fronten leben“.<sup>491</sup> Es wird nicht nur eine Ursprünglichkeit und Naturverbundenheit der Tataren betont, sondern auch eine politische Neutralität angedeutet, die es so allerdings nicht gegeben hat.<sup>492</sup> In der biographischen Erzählung sind diejenigen, die Beuys nach einem Absturz finden und retten, weder Kollaborateure der Nationalsozialisten noch deren politische Gegner. Der Aspekt des Politischen wird somit ausgeblendet. Indes erscheint auch Beuys als neutrale Figur. Der bereits genannte Kritiker Buchloh bewertet den Umstand, dass Beuys in der Legende von Tataren und nicht von Deutschen gefunden wird, auch als Versuch sich von diesen bzw. von der deutschen Geschichte zu distanzieren.<sup>493</sup>

Entscheidender ist an dieser Stelle, dass die Biographie von 1973 den Künstler für die Schilderung der Erlebnisse zitiert, u. a. für die zeitliche und räumliche Verortung des Geschehens, zugleich aber angibt, dass Beuys ‚meist bewusstlos‘ war. So wird der Ablauf zugleich in Zweifel gezogen. Denn wie könnte dann die Begegnung mit den Tataren rekonstruiert worden sein? Auf wessen Erleben, und diese Frage ergibt sich schon aus dem Bericht in der schottischen Zeitung, beruht also die

---

<sup>490</sup> Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14 sowie Adriani: Joseph Beuys. 1981. S. 23.

<sup>491</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14.

<sup>492</sup> Gieseke und Markert stellen heraus, dass auch die Tataren von Deportationen betroffen und zum Zeitpunkt des Absturzes wohl nicht mehr auf der Krim ansässig waren. Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 77.

<sup>493</sup> Vgl. Rosalind Krauss in Buchloh, Benjamin, Rosalind Krauss und Annette Michelson: Joseph Beuys at the Guggenheim. In: October 12 (1980). S. 3–21.



Erzählung? Die Tataren werden von keinem der Beispiele als Quelle genannt oder angedeutet. Doch schon Buchloh verdeutlicht, dass – auch innerhalb der Legende – nur sie als Ursprung in Frage kämen. Zudem imaginiert er die Tataren karikierend als Urheber der Fotografien, die der Erzählung in der Biographie von 1973 und ihrer Neuauflage beigelegt sind, wenn er fragt: „[W]ho took the photographs? The Tartars, with their fat-and-felt-camera?“<sup>494</sup> In der Biographie wird jedenfalls deutlich, dass Beuys' ‚Kriegserlebnisse‘ Erinnerung sind, die einer retrospektiven Konstruktion unterliegen. Wie genau die behauptete Begegnung mit den Tataren aber genau ausgesehen haben mag, bleibt dabei diffus.

Zugleich sind Authentifizierungsstrategien auszumachen. Der Beschreibung der Kriegserlebnisse wird 1973 eine Fotografie beigelegt, welche die Bildunterschrift „Joseph Beuys nach einer Notlandung 1943 auf der Halbinsel Krim“ trägt.<sup>495</sup> Ein im Grunde kaum zu identifizierender Mann in Uniformierung, respektive Beuys, steht darauf neben einem Flugzeug, das bei näherem Hinsehen leicht beschädigt scheint. Auf eine Verwundung des Mannes hingegen deutet nichts hin. Auch wenn das fotografische Dokument als ein solches die Authentizität des oben zitierten Hergangs belegen soll, ist es der Verifizierung der Legende eher hinderlich. Das Flugzeug hat sich nicht, wie es etwa im *Wintermärchen* heißt, in den Boden gebohrt. Und während die Fotografie auf den Absturz referieren soll, steht die Bezeichnung einer ‚Notlandung‘ der Dramatik der Legende gegenüber.

Buchlohs Zweifel an der Authentizität dieser Fotografie, aber auch am Hergang der Geschehnisse wie sie seinerzeit im Kontext der großen New Yorker Retrospektive im Umlauf waren,<sup>496</sup> ist größtenteils überhört bzw. übergangen worden, darauf wurde schon verwiesen. Ein weiterer Umstand ist aufschlussreich für die Popularität des Beuys'schen Mythos: Als 1994 eine überarbeitete Neuauflage der Biographie von 1973 erschien, wurde die oben beschriebene Fotografie durch eine andere Aufnahme ersetzt, die vermutlich aus dem Nachlass von Beuys stammt. Beuys soll die neue Aufnahme ihrer Bildunterschrift zufolge an seine Eltern geschickt haben, für die er auf der Rückseite notierte: „Bergung der Trümmer unseres Absturzes“.<sup>497</sup> Tatsächlich zeigt der enge Bildausschnitt eine auf dem Boden aufgeprallte, zertrümmerte Maschine auf einem Feld. Die Trümmer werden von

---

<sup>494</sup> Buchloh: Joseph Beuys. S. 113. Peter Chametzky entgegnet dem, es bestehe die Möglichkeit, dass Beuys sich wenigstens einen Tag lang bei den Tataren aufgehalten haben könne. Die Fotografie stütze die Authentizität der Erzählung, da sie beweise, dass sich ein Suchtrupp zum Unfallort begeben und Aufnahmen gemacht habe. Vgl. Chametzky, Peter: *Objects as history in Twentieth-Century German art*. Beckmann to Beuys. Berkeley 2010. S. 181f.

<sup>495</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14. Allerdings werden keine Abgaben über die Quelle des Fotos gemacht. Zudem ist der Absturz fälschlicherweise auf 1943 datiert.

<sup>496</sup> Vgl. Kapitel *Zeugenschaft* dieser Arbeit.

<sup>497</sup> Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 16. Insgesamt wurden einige Veränderungen vorgenommen, die die Einteilung der Abschnitte der Biographie und die Auswahl der fotografischen Dokumente betreffen.

mehreren, nicht identifizierbaren Personen begutachtet. Wenn das Foto aus der Biographie von 1973 gegen die Dramatik der Legende spricht, kann der Austausch der alten durch eine neue Abbildung als Indiz für eine weitere Mystifizierung<sup>498</sup> des Künstlers und seiner Biographie gelesen werden. Dabei weisen die AutorInnen der Biographie im Vorwort der Neuauflage doch selbst darauf hin, dass sich „Manches, was [...] 1973 [...] hinter einer metaphorischen Synthese von Rätsel und Aufklärung verbarg“, nun kritischer benennen lasse:<sup>499</sup> Entgegen früherer Angaben sei Beuys etwa Bordfunker und nicht Pilot der abgestürzten Maschine gewesen.<sup>500</sup> Auch die Beschreibung des Absturzes ist leicht modifiziert und in einen längeren Fließtext integriert worden:

Beuys selbst gerät auf der Halbinsel Krim in eine lebensbedrohliche Situation, die er folgendermaßen schildert: „Während des Abfangens über einer feindlichen Flakstellung wurde unser Flugzeug von einem russischen Geschütz getroffen. Es gelang, die Maschinen hinter die deutsche Linie zu bringen, doch bei einem plötzlich einsetzenden Schneesturm versagte der Höhenmesser, so daß das Flugzeug nicht mehr zu halten war und ich bei dem Aufprall herausgeschleudert wurde. Tataren entdeckten mich in einer völligen Einöde oben am Flaschenhals der Krim nahe der Trümmer der JU 87 und pflegten mich, bis ein deutsches Suchkommando die Überführung in ein Militärlazarett veranlaßte. Ich war tagelang bewusstlos und kam erst nach zwölf Tagen wieder zu mir, als ich schon in einem deutschen Lazarett lag. Und da hab ich all die Bilder, die ich gehabt habe, nicht in vollem Bewusstsein gehabt; in übersetzter Form, kann man sagen. Die Tataren kooperierten mit den Deutschen und wurden später zum Teil nach Königsberg deportiert.“<sup>501</sup>

So wird die Begegnung mit den Tataren in der Neuauflage weniger als Faktum dargestellt, sondern erscheint deutlicher als Erzählung und Erinnerung des Künstlers. In dieser Version weist Beuys selbst auf die ‚übersetzte Form‘ des Erlebnisses hin. So wird zwar nicht explizit eine Fiktivität benannt, ihre Möglichkeit aber eröffnet.

In einem weiteren Interview mit Jappe von 1976 finden sich nähere Angaben zum ‚Wesen‘ der Erinnerung. Wieder wird darin der Begriff des ‚Schlüsselerlebnisses‘ verwendet und näher charakterisiert. Zunächst grenzt Beuys „äußerliche Schlüsselerlebnisse“ von jenen ab, die „fast visionären Charakter haben“ und in

---

<sup>498</sup> Aus diesem Grund wird die Neuauflage angeführt, obwohl sie fast ein Jahrzehnt nach dem Tod des Künstlers erschienen ist und insofern aus den untersuchten Beispielen herausfällt.

<sup>499</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 6.

<sup>500</sup> Vgl. ebd. S. 15.

<sup>501</sup> Ebd. S. 16f.

einer „geistigen Schicht zuhause“ seien.<sup>502</sup> Der Absturz, so bejaht Beuys entschieden, sei ein Schlüsselerlebnis für sein Kunstschaffen, ganz wie es „öfters“ angenommen werde.<sup>503</sup>

[S]elbstverständlich! Das liegt so auf der Zwischengrenze zwischen den zwei Typen von Schlüsselerlebnissen. Das ist ja nun auch eine reale Sache gewesen. [...] Ohne die Tataren wäre ich heute nicht mehr am Leben. Diese Krimtataren, das war hinter der Front. Ich hatte schon vorher ein sehr gutes Verhältnis zu den Tataren. Bin öfters hingegangen, hab da in den Häusern gesessen. Sie waren gegen die Russen, aber nicht für die Deutschen. Die hätten mich gern rausgenommen, versuchten mich zu überreden, mich klammheimlich in irgend so einen Clan einzuheimsen. Du nix Nemetzki [Deutscher], sagten sie immer, du Tatar. [...] Als ich dann diesen Absturz hatte, und die mich ja wirklich nicht gefunden haben, weil hoher Schneefall war, wenn die mich nicht zufällig entdeckt hätten in der Steppe beim Schafehüten oder beim Pferde austreiben. Die haben mich dann in die Hütte genommen. Und da habe ich alle Bilder, die ich gehabt habe, nicht in vollem Bewußtsein gehabt. Das Bewußtsein habe ich praktisch erst nach zwölf Tagen wiederbekommen, da lag ich schon in einem deutschen Lazarett. Aber da – da sind mir all die Bilder sind mir ganz, also,... eingegangen [sic! ff.]. In übersetzter Form, kann man sagen. Die Zelte, also die hatten da Filzzelte, das ganze Gehabe von den Leuten, das mit dem Fett, das ist sowieso wie ein... ganz allgemeiner Geruch in den Häusern. Auch das Hantieren mit dem Käse und dem Fett und Milch und Quark [...] das ist praktisch alles so in mich eingegangen; ich habe das wirklich erlebt. Man könnte sagen, ein Schlüsselerlebnis, an das man ankoppeln konnte. Aber das ist natürlich ein bisschen komplizierter. Denn ich habe ja nicht diese Filzsachen gemacht, um etwas darzustellen von den Tataren [...]. Später habe ich den Filz genommen – versucht, ihn regelrecht in die Theorie einzusetzen. [...] Aber wahrscheinlich wäre ich nie wieder auf den Filz gekommen, ohne dieses Schlüsselerlebnis. [...] [D]as reale Erlebnis mit dem Absturz – das ist sehr wichtig für mich gewesen.<sup>504</sup>

Beuys berichtet weiter von Details, vom Tod des anderen Insassen, von dem nur „Knöchelchen“ und „Matsch in der Kabine“ geblieben seien, und kommt erneut auf die eigene Rettung zurück:

---

<sup>502</sup> Vgl. Jappe: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. S. 206. Das Interview erschien gekürzt in den *KunstNachrichten* 3 (1977), in der *Zeit* vom 04.03.1977 sowie im *Kunstjahrbuch* 77/78 und auf Französisch in Reithmann, Max: J. B. La mort me tient en eveil. Toulouse 1994.

<sup>503</sup> Vgl. Jappe: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. S. 207.

<sup>504</sup> Ebd. S. 208f.

Na, dann hab ich – sie haben – das hab ich noch erlebt, als sie, als ich Stimmen hörte, diese Tataren, und als sie da im Blech am Kramen waren, das über mir... lag, und daß sie mich gefunden haben, und so um mich rumstanden, und daß ich dann gesagt habe woda, also Wasser sollte man [sic!] – und dann hat's mir ausgesetzt [sic!] [...].<sup>505</sup>

Die Legende wird aber nicht nur durch einen Hinweis auf die Bewusstlosigkeit des Künstlers als (re)konstruierte Erinnerung ausgewiesen. Auch rhetorisch wird der Erinnerungsvorgang ausgestellt:<sup>506</sup> Die Sätze sind auffallend kurz und mit Einschüben versehen, sie brechen teilweise einfach ab. Erst nach und nach ergibt sich aus dem Erinnerungsvorgang eine Geschichte, die sich festigt. Somit wird ein Erinnerungsvorgang geradezu inszeniert, der auf Authentizität abzielt.

Im Theoriekapitel dieser Arbeit wurde mit Verweis auf literaturwissenschaftliche Autobiographietheorien ausgeführt, dass der kognitive Vorgang des Vergessens, die Selektivität und die Unzuverlässigkeit des Erinnerns sowie das imaginierende Füllen von Lücken konstitutiv für autobiographisches Erzählen sind. Diesbezüglich mag auch eine kognitive oder psychologische Untersuchung des autobiographischen Erinnerns und autobiographischen Gedächtnisses reizvoll sein,<sup>507</sup> diese kann hier aber zum einen nicht geleistet werden, zum anderen würde sie weg vom Gegenstand, von der autobiographischen Narration als Werk, führen. Auch bei Beuys werden im Prozess des Erzählens Lücken gefüllt, die in den zuletzt genannten Erzählungen aber sichtbar sind. So wird in einem Vorgang zwischen Erinnern und Vergessen erst ‚Realität‘ erzeugt und nicht bloß abgebildet.

In dem oben zitierten Beispiel beharrt Beuys zunächst darauf, dass die Begegnung mit den Tataren ‚ja nun auch real‘ gewesen sei. Zugleich bezeichnet er das Erinnernte als ‚Bilder‘ in ‚übersetzter Form‘, sodass dieses wiederum kaum real scheint. Es ist wie in Doubrovskys Autofiktion: Eine Geschichte wird geschildert,

---

<sup>505</sup> Beuys in Jappe: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. S. 210.

<sup>506</sup> Vgl. S. 62f. dieser Arbeit. Ferner sei auf weitere Literatur zur Gedächtnis- und Erinnerungsforschung verwiesen: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Hrsg. von Hans J. Markowitsch und Harald Welzer. Stuttgart 2005; Moller, Sabine u. a.: Autobiografie zwischen Erinnerung und Erzählung. In: Konstruktionen. Diskurse, Narrationen, Performanz. Hrsg. von Peter Mattes und Tamara Musfeld. Göttingen 2005. S. 115–138; Moser, Christian: Gedächtnis und Erinnerung in der Autobiographie. Hagen 2013; Nelson, Katherine: Narrative and the emergence of a consciousness of self. In: Narrative and consciousness: Literature, psychology, and the brain. Hrsg. von Gary D. Fireman und Ted E. McVay. Oxford 2003. S. 17–36 sowie Weinberg, Manfred: Das unendliche Thema.

<sup>507</sup> Wie eine konkrete Übertragung auf den Bereich der Literatur und Kunst aussehen kann, ist nach wie vor unklar. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. S. 192 sowie Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 87–91.

die ihrem Erzähler so nie passiert ist.<sup>508</sup> So wird auch bei Beuys die Erzählerposition fiktionalisiert.

In den Beispielen, die in diesem Unterkapitel herangezogen wurden, wird ersichtlich, dass die Kriegserlebnisse ein subjektiv Erlebtes im Sinne eines *inneren* Erlebens sind. Nicht nur Mechanismen des Vergessens werden angedeutet, es kommt hinzu, dass eine Ohnmacht des Künstlers behauptet wird, die eine besondere Leerstelle in seiner Erinnerung bedeutet. Jegliches Füllen dieser Lücke muss das Ergebnis eines Imaginationprozesses sein. Es bleibt offen, wer der Urheber der imaginierten Erlebnisse ist. Bei der Geschichte um die Begegnung mit den Tataren handelt es sich somit auch nicht um *eine* kontinuierlich erzählte Geschichte. Es erzählen plurale Stimmen. Folglich entsprechen auch die autobiographischen Aussagen von Beuys kaum mehr einer „Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“, wie es noch in der Definition der Autobiographie von Misch heißt.<sup>509</sup>

In dem zuletzt zitierten Interview mit Jappe wird den ‚Erlebnissen‘ aus der Kriegszeit der Stellenwert von ‚Schlüsselerlebnissen‘ zugeschrieben. Dass bei Jappe bereits in einem früheren Beitrag einen Zusammenhang zwischen dem Absturz, der Rettung und der späteren Materialsemantik des Künstlers angedeutet wird, wurde bereits festgehalten. Jappe gegenüber gibt Beuys 1976 zum einen an, dass die Materialien Filz und Fett ihm von seinem Aufenthalt bei den Tataren in Erinnerung geblieben seien, zum anderen weist er darauf hin, dass er regelrecht „versucht“ habe, diese „in die Theorie [der Plastik] einzusetzen“.<sup>510</sup> Allerdings waren die Beiträge von Jappe aus den Jahren 1971 und 1976 hierfür bisher die einzigen Beispiele. Auch anlässlich der 1977 folgenden *Skulptur Projekte* in Münster wurde der Biographie des Künstlers keine besondere Rolle zugeschrieben, obwohl die von Beuys geschaffene ‚Wärmeskulptur‘ *Unschlitt/Tallow* (1977, Hamburger Bahnhof, Berlin) aus riesigen Fettklötzen doch geradezu prädestiniert dafür scheint, eine autobiographische Lesart zu etablieren – wenn dies denn eine Strategie wäre.<sup>511</sup> Ein

---

<sup>508</sup> Vgl. S. 67 dieser Arbeit.

<sup>509</sup> Vgl. S. 61 dieser Arbeit.

<sup>510</sup> Beuys in Jappe: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. S. 209: „Die Zelte[...], das ganze Gehabe von den Leuten, das mit dem Fett und Milch und Quark [...] das ist praktisch alles so in mich eingegangen [...]. Man könnte sagen, ein Schlüsselerlebnis, an das man anknoppeln konnte. Aber [...] ich habe ja nicht diese Filzsachen gemacht, um etwas darzustellen von den Tataren [...]. Später habe ich Filz genommen – versucht, ihn regelrecht in die Theorie einzusetzen. Als isolierendes Element. Da kommt ein theoretisches Element hinzu. Aber wahrscheinlich wäre ich nie wieder auf den Filz gekommen, ohne dieses Schlüsselerlebnis. Also auf das Material, Filz und Fett.“

<sup>511</sup> Damals wurden vor allem Hinweise auf Beuys' *Plastische Theorie* gegeben. Vgl. N.N.: „Muß es ausgerechnet immer Fett sein...?“ In: Münsterischer Anzeiger. 25.05.1977. O.A. sowie Jappe, Georg: Fond III von Joseph Beuys. In: F.A.Z. 11.02.1969. Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dems. Regensburg 1996. S. 67f. sowie Fußnote 324 dieser Arbeit. Auch in einem Interview mit der Zeitschrift *Fandangos* zwei Jahre zuvor wurde der Absturz des Künstlers zwar kurz benannt, nicht aber für die Erklärung seines Kunstschaffens

Zusammenhang zwischen Materialesemantik und Biographie wird vor allem im Kontext der New Yorker Beuys-Retrospektive 1979 im Guggenheim Museum propagiert, die Beuys zusammen mit Tisdall einrichtete. Die biographische Narration und das biographische Rezeptionsmodell der Ausstellung werden in einem späteren Kapitel genau analysiert, das folgende Unterkapitel hingegen konzentriert sich ausschließlich auf die Verwendung der Legende im Kontext der Schau. Die Materialien Filz und Fett erhalten darin gar eine lebensrettende Funktion – und fungieren insofern (etwa neben dem Hut<sup>512</sup>) als weiteres Authentifizierungsmoment. Somit wird an das bereits erfasste Motiv der Künstlerinitiation angeknüpft.

## Kunst und Zeugenschaft

Die Kuratorin der New Yorker Ausstellung hatte Beuys 1972 kennengelernt.<sup>513</sup> In diesem Jahr schrieb Tisdall in einem Artikel im *Guardian* über den Künstler:

Legend has it that as a fighter pilot during the war he was shot down in flames over the Steppes, embalmed in fat and felt to salve the burns, and nursed back to life by the inhabitants. Dead and living matter, bones and chalk, the sounds of labored breathing, all have their place in his work, along with the rituals of myth and magic. The fundamentals are continuously exposed by the stripping away of the particularized detail that obscured them.<sup>514</sup>

Die Legende des Künstlers beschäftigte sie auch im Rahmen der Retrospektive. Dem Künstler und seiner Biographie wurden in der Schau ein gewichtiger Stellenwert zugeschrieben: Der Ausstellungskatalog, der in Zusammenarbeit mit Beuys entstanden ist,<sup>515</sup> aber auch der damalige Rundgang durch das Museum orientieren sich an der autorisierten Biographie des Künstlers und nehmen wie diese eine besondere Engführung bzw. Parallelsetzung von Leben und Werk vor. Die Ausstellung stellte im Grunde ein Medium der Künstlerbiographie (bzw. Legende) dar. Sie trug somit maßgeblich zu ihrer Kanonisierung, Tradierung und besonders zu ihrer Stilisierung bei.

---

befragt. Vgl. Interview with Joseph Beuys. Fandangos video-interview by Martha Hawley. In: Fandangos. Maastricht 1976. O.P.

<sup>512</sup> Vgl. Kapitel *Beuys' Hut* dieser Arbeit.

<sup>513</sup> Vgl. Tisdall in [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 3.

<sup>514</sup> Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. In: Grist to the mill. Selected writings 1970–1995. Hrsg. von Ders. London 1995. S. 339–346, hier S. 340.

<sup>515</sup> Vgl. [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY. O.P.

Explizit wird dabei auch eine Verbindung bzw. ein Zusammenhang zwischen der künstlerischen Materialesemantik und der (vermeintlichen) Biographie des Künstlers eröffnet. Zu Beginn des Katalogs stellt Tisdall in Bezug auf Beuys' Entwicklung heraus: „One event was absolutely determining.“<sup>516</sup> Gemeint ist der Absturz des Künstlers, seine Rettung und die Begegnung mit den Tataren. Wie auch die autorisierte Biographie zitiert die Ausstellungsbiographie Beuys' *Notizzettel*: „Moving impressions: [...] The Russian Steppes[...]—living space of the Tartars. Tartars wanted to take me into their family“,<sup>517</sup> auch wenn dieses Erlebnis im *Notizzettel*, wie herausgestellt, nur eines von vielen ist. Für die unter diesem Punkt wiedergegebene Version der ‚story‘ lässt Tisdall den Künstler selbst zu Wort kommen:

Had it not been the Tartars I would not be alive today. They were the nomads of the Crimea, in what was then no man's land between Russian and German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. 'Du nix njemcky', they would say, 'du Tartar', and try to persuade me to join their clan. Their nomadic ways attracted me, of course, although by that time their movements had been restricted. Yet it was they [sic!] who discovered me in the snow after the crash, when the German search parties had given up. I was still unconscious then and only came round completely after twelve days or so, and by then I was back in a German field hospital. So the memories I have of that time are images that penetrated my consciousness. The last thing I remember was that it was too late to jump, too late for the parachutes to open. That must have been a couple of seconds before hitting the ground. Luckily I was not strapped in—I always preferred free movement to safety belts. [...] My friend was strapped in and he was atomized by the impact—there was almost nothing to be found of him afterwards. But I must have shot through the windscreen as it flew back at the same speed as the plane hit the ground and saved me, though I had bad skull and jaw injuries. Then the tail flipped over and I was completely buried in the snow. That's how the Tartars found me days later. I remember voices saying 'Voda' ('Water'), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.<sup>518</sup>

Der Erzählung ist wie in der ‚autorisierten‘ Biographie fotografisches Beweismittel beigefügt. Die drei Fotografien, die im New Yorker Katalog abgedruckt sind, unter-

---

<sup>516</sup> Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 16.

<sup>517</sup> Beuys ebd.

<sup>518</sup> Beuys ebd. S. 16f.

scheiden sich von dem Bildmaterial in der autorisierten Biographie, allerdings scheint es sich um Aufnahmen derselben Flugzeugtrümmer zu handeln. Neben Trümmern sind die Schatten von mindestens zwei Personen zu sehen. Die Bildunterschrift gibt an, dass es sich um „Remains of Beuys' crashed plane, Crimea 1943“ handle.<sup>519</sup> Wie in der autorisierten Biographie werden die Fotografien narrativ allerdings nicht eingebunden, sie fungieren als stumme, suggestive ‚Zeugen‘.

Die in den Katalog aufgenommene Version des Absturzes, die in den Worten und mit der Stimme des Künstlers selbst wiedergegeben wird, vereint alle zuvor ausgemachten Elemente der Legende als Trauma<sup>520</sup> zu einer Art Superlegende: Die Tataren werden als ursprünglich lebendes Volk gekennzeichnet, das sich neutral gegenüber den Kriegsgeschehnissen verhält. Wieder weist Beuys auf seine Verbundenheit mit ihnen hin.<sup>521</sup> Das Unglück ereignet sich im Schneesturm im Nirgendwo. Dieses Mal finden die Tataren den Künstler allerdings erst, nachdem deutsche Suchtrupps schon aufgegeben haben. Auch wenn es weiter heißt, dass Beuys erst im Feldlazarett zu Bewusstsein gekommen sei, werden seine Erinnerungen an den Absturz und den Aufenthalt bei den Tataren umso deutlicher benannt. Explizit wird auf die lebensrettende Funktion der Materialien Filz und Fett verwiesen, auf ihre physikalischen, isolierenden und wärmenden Eigenschaften. Tisdall formuliert deutlich einen Zusammenhang zwischen biographischem Erlebnis und künstlerischem Schaffen von Beuys, wenn sie schließt: „It is certainly true that without this encounter with the Tartars, and with their ritualistic respect for the healing potentials of materials, Beuys would never have turned to fat and felt as the material for sculpture.“<sup>522</sup>

Der Katalog ist das erste – und in seiner Deutlichkeit einzige – Beispiel, das hier aufgeführt werden kann, in dem die lebensrettende Funktion der Materialien ausgeschrieben wird. Beuys schildert darin, dass er mit den für ihn typischen Materialien versorgt, mit Fett eingesalbt und in Filz gehüllt wurde. So bringt im übertragenen Sinne nicht der Künstler das Werk, sondern die Materialien bringen den Künstler hervor: Im Krieg erfährt der eigentlich naturwissenschaftlich interessierte Beuys den (Nah)Tod und die Auferstehung als Künstler. In der Version der Legende beglaubigen sich Kunst und Leben wechselseitig.

---

<sup>519</sup> Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 17.

<sup>520</sup> Vgl. ebd.

<sup>521</sup> Das Verhältnis zur eigenen Familie hingegen wird wenige Seiten zuvor als distanziert beschrieben und die Natur als Art Gegenpart zu den familiären Missverhältnissen entworfen – wie schon in der Biographie von 1973: „My relationship with my parents could not be described as close [...], but I had a very close relationship to the Lower Rhine landscape and to Cleves.“ Ebd. S. 13f.

<sup>522</sup> Beuys ebd. S. 17.



Die Zeit um die Retrospektive stellt die Blütezeit der Legende dar – sowohl in Bezug auf ihre Popularität als auch auf ihre Funktion. Auch Nisbet sieht in der Verbindung zwischen biographischem Erlebnis und künstlerischem Schaffen und darin, dass die Verwendung von Filz und Fett bei Tisdall als biographisch motiviert dargestellt wird, einen Grund für die Popularität der Legende. Er weist darauf hin, dass die Legende vor der Retrospektive in den USA kaum bekannt gewesen sei – und auch nicht im Kontext der Aktion *I like America and America likes me* verbreitet wurde, die 1974 in New York stattfand.<sup>523</sup>

Die Materialesemantik von Beuys verweist, so scheint es ausgehend von der Narration der Retrospektive, auch auf Erlebnisse und Erinnerungen des Künstlers. Aber welche Rolle spielen diese für die BetrachterInnen im Museum und für eine Interpretation und ‚Würdigung‘ der Kunst?<sup>524</sup> Es lässt sich darüber streiten, wie präsent die Biographie des Künstlers in seinem Werk selbst ist, allerdings gibt es de facto eine biographistische Beuys-Rezeption. Dies wird in Bezug auf die Retrospektive in einem späteren Kapitel weiter ausgeführt. Wenn über die Biographie, genauer die Legende von Beuys argumentiert bzw. auf diese hingewiesen wird, erscheint dies aber eher ein Interesse an der Biographie des Künstlers zu belegen. Beispiele für eine tatsächliche biographistische Lesart einzelner Werke hingegen gibt es kaum. Allerdings besteht in der Rezeption die bereits zitierte Annahme, dass Beuys’ Werke „vielfach ganz direkte biographische Bezüge aufweisen“ würden,<sup>525</sup> etwa die bereits erwähnte Installation *Voglio vedere i miei montagne* sowie die *Straßenbahnhaltestelle*, die Beuys 1976 auf der Biennale in Venedig installierte, an der auch Tisdall beteiligt war.<sup>526</sup>

Wenngleich Tisdall wie vor ihr schon Jappe betont, das Werk solle nicht als Interpretation des Lebens verstanden werden, obwohl auf die Biographie des Künstlers Bezug genommen wird, so gibt es doch Arbeiten von Beuys, die als ‚autobiographisch‘ wahrgenommen werden. Sie *scheinen* einfach einen Bezug zum Leben aufzuweisen, den Charakter von Überbleibseln oder Zeugnissen zu haben – dabei sei vom dokumentarischen Charakter jeglicher Aktionsrelikte zunächst abgesehen. Wie aber kann Kunst autobiographisch sein? Verweist etwa die *Straßenbahnhaltestelle* auf Beuys, auf seine Existenz und Identität? Verweist sie auf die einstige Straßenbahnhaltestelle und das Monument in Kleve, der die Installation nachempfunden ist? Oder verweist sie auf die Wirkmacht eines Monuments auf einen

---

<sup>523</sup> Vgl. Nisbet: Crash course. S. 12.

<sup>524</sup> Im Sinne Dantos, vgl. S. 41f. dieser Arbeit sowie Danto: Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken.

<sup>525</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 43.

<sup>526</sup> Vgl. Tisdall, Caroline: Straßenbahnhaltestelle. In: Biennale Venedig 76. Deutscher Pavillon: Beuys, Gerz, Ruthenbeck. Ausst.-Kat. Biennale Venedig. Hrsg. von Klaus Gallwitz. Stuttgart 1976. S. 25–28.

jeden – so wie das Klever Monument eine Wirkmacht auf den jungen Beuys hatte? Die Verbindung zwischen Leben und Kunst scheint anderer Natur.

Die Installation auf der Biennale bestand aus einer in den Boden eingelassenen Kanone, auf deren oberem Ende ein gusseiserner Kopf angebracht war. Um diesen Aufbau herum waren vier Mörser und eine Straßenbahnschiene sowie Materialaufschüttungen aus einem Bohrloch vor Ort gruppiert. Die Kanone und die Mörser sind Abgüsse eines Denkmals, das an einer Straßenbahnhaltestelle in Kleve stand, die Beuys als Kind viele Male passierte.<sup>527</sup> Die Installation (als Raum) wird in der Rezeption geradezu als Realisation der „Kindheitserinnerung“ des Künstlers beschworen und in Bezug auf seine Biographie rezipiert.<sup>528</sup> Beuys selbst bezeichnet die Installation als „Arbeit der Erinnerung“, die in Venedig neue Bedeutung gewonnen habe.<sup>529</sup> Die Begegnung mit dem Monument in Kleve habe in ihm den Wunsch wachsen lassen, Bildhauer zu werden.<sup>530</sup> Wenn die Rezeption darauf hinweist, dass Beuys das Bild aus seiner Kindheit, wie er selbst behauptet, immer bei sich trage,<sup>531</sup> wird die Installation als ‚Fleischwerdung‘ dieser Erinnerung imaginiert. Tatsächlich ist sie insofern eine Realisation der Kindheitserinnerung, als Beuys sie als ‚Bildhauer‘ erschuf.

Die *Straßenbahnhaltestelle* wurde als Visualisierung eines Bildes aus dem Inneren des Künstlers aufgefasst. Peter Iden schreibt anlässlich der Installation auf der Biennale von einem ‚inszenierten Raum‘<sup>532</sup> und Beuys selbst beschreibt die Installation als ‚Restauration eines Platzes‘, sodass er mit seinem ‚Monument für die Zukunft‘<sup>533</sup> – wie der Untertitel der Installation lautet – die Vergangenheit als gegenwärtiges bzw. zukunftsgerichtetes Element darstellt. Die Installation ist eine Reminiszenz an eine biographische Erinnerung. Sie ist allerdings eben ein ‚Monument‘, kein Dokument. Als Erinnerungsmoment ist sie nur durch die Narration lesbar, die um die Installation eröffnet wird bzw. besteht. Diese Lesbar-

---

<sup>527</sup> Vgl. Scholten, Simone: ‚Ausgehen muss man ja von dem, was gegenwärtig ist.‘ Die ‚Straßenbahnhaltestelle‘ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: Joseph Beuys ‚Straßenbahnhaltestelle‘, ein Monument für die Zukunft. Ausst.-Kat. Museum Kurhaus Kleve. Hrsg. von Hilde de Bruijn und Simone Scholten. Kleve 2000. S. 26–67, hier S. 37. Die Aufnahmen, die Scholten anführt, machen einen direkten Vergleich von Monument und Beuys’ Version möglich. Zum Verfahren des Abgusses vgl. ebd. S. 32–42.

<sup>528</sup> Vgl. Jappe, Georg: Zur Biennale Venedig 76. In: NZ. 22.07.1976. Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dems. Regensburg 1996. S. 188f. und Gallwitz, Klaus: Stationen der Erinnerung. Joseph Beuys und seine ‚Straßenbahnhaltestelle‘. In: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Justus Müller Hofstede. Berlin 1981. S. 311–327, hier S. 318 sowie Scholten: ‚Ausgehen muss man ja von dem, was gegenwärtig ist.‘ S. 64.

<sup>529</sup> Vgl. Beuys in Gallwitz: Stationen der Erinnerung. S. 318.

<sup>530</sup> Vgl. Beuys in Scholten: ‚Ausgehen muss man ja von dem, was gegenwärtig ist.‘ S. 30.

<sup>531</sup> Vgl. Schostack, Renate: In den Gärten der Biennale. Beuys und die Arbeiter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.06.1976. O.A.

<sup>532</sup> Iden, Peter: Ein inszenierter Raum. ‚Tram stop‘ von Beuys auf der Biennale. In: Theater heute 9 (1976). S. 21f.

<sup>533</sup> Vgl. Tisdall: Straßenbahnhaltestelle. S. 25–28.

keit ist kaum in der Struktur der *Straßenbahnhaltestelle* selbst begründet. Die Installation gewinnt ihren Charakter und ihre Besonderheit als solche vor allem in ihrer damaligen räumlichen Wirkung – abseits jeglicher (auto)biographischer Bedeutung.<sup>534</sup>

Die Installation entspricht also kaum der ‚Visualisierung‘ einer Erinnerung.<sup>535</sup> Die ‚Referentialität‘ des Objekts ist daher allenfalls impliziter Natur, denn erst durch ein bestimmtes Wissen wird die *Straßenbahnhaltestelle* zu einem Erinnerungsbild. Ein solches Wissen wird auch über die Wiederholung der autobiographischen Erzählung durch die Rezeption etabliert. Eine entsprechende Lesart argumentiert folglich weniger anhand des künstlerischen ‚Werks‘, sondern anhand der sprachlichen Inszenierung dieses Werks. Die Möglichkeit einer autobiographischen Lesart oder die Behauptungen einer solchen von Seiten des Künstlers kann aber nicht die Sinnhaftigkeit bzw. Notwendigkeit einer solchen Vorgehensweise belegen. Vielmehr belegt erst diese Vorgehensweise selbst die Wirkmacht der Biographie. Davon zeugt auch die beschriebene Wirkmacht der Legende, die ‚außerhalb‘ der Kunstwerke von Beuys kursiert und Einfluss auf den Diskurs um die Werke nimmt. Allerdings erhält die biographische Narration selbst einen werkhafte Charakter, wie auch später der Analyse der New Yorker Retrospektive dargelegt wird. Viele von Beuys‘ Arbeiten mögen in ihrer dokumentarischen Ästhetik, in ihrem ‚abgelegten‘<sup>536</sup> Zustand in Vitrinen etc. geradezu einen Habitus des Erinnerens nahelegen. Wie genau Werk und Biographie aber verbunden werden, bleibt in der Analyse der

---

<sup>534</sup> Nach der Biennale sollte die Installation nur noch liegend gezeigt werden. Beuys erklärt im Interview mit Keto von Waberer, sie sei nur noch „Material. Ich wollte den Aufbau nur einmal – für Venedig. Ich wollte es als Aktion durchführen. Ich wollte einmal eine Sache machen, das Ganze aber doch in einem Aktionszusammenhang sehen. Und nicht wie eine Skulptur, die dann hinterher da und da wieder aufgebaut wird. So kam es zur Bedingung, die Skulptur wie Rohmaterial zu behandeln, so daß Aktionsmaterial als Aktionsmaterial zum Ausdruck kommt. Also wieder zurückkommt in dieses Materialhafte. Das haben sie dann auch bis jetzt gemacht. Die haben, glaube ich, immer noch keine gute Lösung gefunden, aber ich muß es mir demnächst mal anschauen.“ Beuys in von Waberer: *Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an*. S. 204.

<sup>535</sup> Vgl. Fußnote 110 dieser Arbeit.

<sup>536</sup> Vgl. S. 207f. dieser Arbeit. Die Vitrinen von Beuys suggerieren u. a. einen anthropologischen, kulturgeschichtlichen Charakter. Gerhard Theewen betont ferner, Beuys inszeniere darin ein Zueinander anstelle eines bloßen Nebeneinanders. Vgl. Theewen, Gerhard: *Vom Anfang zum Ende. Über drei Vitrinen von Joseph Beuys*. In: *Joseph-Beuys-Tagung*. Basel. Hrsg. von Volker Harlan. Basel 1991. S. 75–79, hier S. 77 sowie Mesch, Claudia: *Sculpture in fog: Beuys‘ vitrines*. In: *Sculpture and the vitrine*. Hrsg. von John Welchman. Farnham 2013. S. 121–142; Shai-Shu: ‚Frames of reference‘ versus ‚Borderlines‘. *Rahmen-Diskurse zur Beuys-Vitrine*. In: *Rahmen. Zwischen Innen und Außen*. Beiträge zur Theorie und Geschichte. Hrsg. von Hans Körner und Karl Möseneder. Berlin 2010. S. 227–241; Antoine, Jean-Phillipe: *Joseph Beuys. Art, souvenir et politique*. In: *Mémoire et identité. Parcours dans l‘imaginaire occidental*. Hrsg. von Paul-Augustine Deproost. Louvain 2008. S. 313–321; Rywelski, Helmut: *Da mache ich jetzt eine Kiste drum*. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys. Köln 2006; Joseph Beuys. *Die Vitrinen*. Ein Verzeichnis. Hrsg. von Gerhard Theewen. Köln 1993 sowie Beuys in Veit, Mölter: „Mich muß man nicht verstehen.“ Interview mit Joseph Beuys. In: *Abendzeitung München*. 15.11.1985. S. 17.

Retrospektive zu untersuchen. Ob diese Zusammenhänge, die eben nicht einfach *vorliegen*, sondern aufgeführt werden, außer Acht gelassen werden können, ist ein Streitpunkt in der Forschung und Rezeption, wie schon einleitend dargelegt. Auch die Legende spielt dabei eine Rolle, die abhängig von ihren zuvor analysierten Funktionen ist.

Eine motivische Engführung von Biographie und Werk wird bei Tisdall deutlich impliziert, allerdings nicht ausformuliert. Mehr noch, die Kuratorin verneint eben zugleich, dass die Materialien als Verweis auf die Begegnung mit den Tataren und auf die Biographie gelesen werden könnten, obwohl sie das biographische Erlebnis ausdrücklich als Ursache für die künstlerische Verwendung der Materialien nennt, die Bedeutung der biographischen Erlebnisse hervorhebt und der Legende Raum und Nährboden bietet. Möglicherweise will Tisdall wie Jappe so Vorwürfen eines naiven Biographismus vorbeugen. Zudem spiegeln sich darin auch Spannungen zwischen wissenschaftlich-theoretischer Annäherung und kulturvermittelnder Praxis bzw. Rezeption wider. Filz und Fett seien in Beuys' Kunst, so heißt es bei Tisdall, keine ‚narrativen Elemente‘ und keine ‚Demonstration des Materials‘, die Materialien müssten hingegen in ihrer Bedeutung innerhalb der *Plastischen Theorie* von Beuys erfasst werden.<sup>537</sup> Dies trifft insofern zu, als Beuys mit der Verwendung von Filz und Fett kaum den Absturz und die Rettung ‚nacherzählt‘.<sup>538</sup> Schließlich sind die Materialien zudem erstmals in seinem zeichnerischen Werk verwendet bzw. dargestellt worden.<sup>539</sup> Dennoch – wenn Beuys sich etwa in der Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* 1964 stundenlang einer Verpuppung gleich in Filz einhüllt, um in einem innerlich transformierten Zustand wieder hervor zu kommen, ist dies mindestens retrospektiv als unterschwellig bemerkbare Referenz auf die Legende lesbar, die heute als ‚wahrnehmbarer Hintergrund‘ kursiert,<sup>540</sup> während sie zum Zeitpunkt der Aktion selbst wenig populär gewesen sein mag.

Entsprechend suggerieren die *Soho Weekly News* in einem Artikel anlässlich der Retrospektive, dass ein Zusammenhang von biographischem Erlebnis und der

---

<sup>537</sup> Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 17.

<sup>538</sup> Auch Eduard Beaucamp führt aus, Beuys sei bedeutsam, weil er sein „Unterbewußtsein einbrachte, gefüllt mit seinen Kriegserinnerungen, Komplexen, Traumata und dem Unverarbeiteten. Endlich wurde da einer konkret und inszenierte, was ihn überwältigt hatte [...]. In dem, was er machte, war sofort erkennbar, daß es um Kriegs- und Lagerwelten ging. [...] Seine Art, mit Materialien aus der Kriegszeit umzugehen, und seine Lagerwelterinnerungen fügten sich, ohne daß sie nur illustriert wurden, zu einem einzigen Totentanz. Seinen Happenings, in denen er sich selbst darstellte, war seine tiefe Traumatisierung anzumerken.“ Vgl. „Warum gibt es nicht mehr diese großen Schicksale?“ Interview mit Eduard Beaucamp. In: Kunstforum International 141 (1988). S. 440.

<sup>539</sup> Vgl. Huber, Eva: Fett. Über den Gebrauch von Fett als Material ikonografischer Bedeutungskonstruktionen. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. von Barbara Strieder. Bedburg-Hau 2006. S. 77–92 sowie Strieder, Barbara: Filz. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. von Ders. Bedburg-Hau 2006. S. 94–110.

<sup>540</sup> Vgl. Kapitel *Biografische Legenden II: Autobiographische Subjekte* dieser Arbeit.

künstlerischen Aktion besteht. Darin wird zunächst die Legende wiedergegeben und dann auf die Aktion verwiesen. Der markierte Ausschnitt des folgenden Absatzes scheint geradezu auf die Aktion und das Erlebnis des Absturzes zugleich zu referieren:

The winter snow had buried Beuys by the time the Tartars discovered him near the tail of his overturned plane. [...] After the nomads dug Beuys free from the snow, they covered his broken and half-frozen body with fat and wrapped him in thick felt. ••• *Breathing. Silence. Coughing. Silence. Groaning. Silence.* For nine hours Beuys lay down on the floor of the René Block Gallery in Berlin, making random noises from inside the thickly rolled fat that completely concealed him.<sup>541</sup>

Der Tradition der KünstlerInnenbiographik folgend bezeugen sich Leben und Werk wechselseitig.<sup>542</sup> Ähnlich wie zuvor der Beuys'sche Hut können Filz und Fett im Sinne de Mans als ‚De-facement‘ verstanden werden:<sup>543</sup> Die Materialien sind nicht nur symbolhafte Elemente in der künstlerischen Autobiographie bzw. Legende von Beuys, die als solche eine Maskierung und Personifikation zugleich ist. Wenn die Materialien in der Kunst als Hinweis auf den Künstler fungieren können, dann nur auf eine Maskierung, auf die Rolle von Beuys als Künstler, hinter der die ‚private‘ oder historische Person nicht erkennbar ist. Auf dem Audioguide zur New Yorker Retrospektive ist dies noch einmal deutlicher, denn darauf ist der Künstler selbst zu hören. Er gibt die oben zitierte Version der Legende wieder.<sup>544</sup> Diese wird noch eindringlicher zu seiner eigenen Erzählung, schließlich verstimmlicht er die Legende in einer Form, wie sie auch in *Christ und Welt* formuliert wurde. Aber auch wenn Beuys der Legende 1979 im wahrsten Sinne des Wortes seine eigene Stimme verleiht und als Initiationsmoment versprachlicht, hat er ihre Bedeutung zugleich relativiert. Tisdall hingegen beharrte noch 1999 auf dem ‚Wahrheitsgehalt‘ der Erlebnisse: „It was a mythologised event, [...] but based on real experiences. The

---

<sup>541</sup> Marzorati, Gerald: Beuys will be Beuys. Portrait of the artist. In: Weekly Soho News 7.5 (1979). S. 8f., hier S. 9. (Hervorhebung J.S.) Auch bei Stachelhaus klingt Entsprechendes an, wenn er betont, dass Beuys die „Bilder, die das Leben bei den Tataren in ihm auslösten“, nicht wieder vergessen habe, schließlich die Materialien zu seinen „wesentlichen Materialien“ macht und „in manchen Aktionen auf seine Weise transformiert“. Vgl. Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 26.

<sup>542</sup> Vgl. Kapitel *Biographische Legenden I* dieser Arbeit.

<sup>543</sup> Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

<sup>544</sup> Leider ist der Audioguide im Archiv des Museums nur noch in transkribierter Form erhalten. Die Version der Legende, die Beuys damals ausgesprochen hat, entspricht aber wohl der, die in der bereits genannten Dokumentation *Joseph Beuys. Transformer* eingespielt wird. Vgl. Joseph Beuys. *Transformer*. Min. 29:20.

crash was real, the Tartars were real, being wrapped in fat and felt were [sic!] real.”<sup>545</sup>

## Der Mythos um die Legende, die Legende als Mythos

Auch Beuys hat sich zwiespältig geäußert. Während er die Legende im Katalog und auf dem Audioguide der Retrospektive inklusive ihrer ‚key anecdotal elements‘ wiedergibt, beschreibt er sie in einem Interview anlässlich der Retrospektive als Ergebnis und Erzählung fremder Stimmen. Er entgegnet der Frage, ob die immer wieder auftauchenden Materialien Filz und Fett ihren Ursprung in seiner Kriegszeit hätten, dass seine Materialwahl in seiner *Theorie der Plastik* gründe und die Materialien „ganz originell sehr viel später in ganz anderen Zusammenstellungen aufgetaucht“ seien.<sup>546</sup> Der Künstler behauptet somit vor allem die künstlerische Qualität seines Schaffens als Originalität. Auf Nachfragen führt Beuys zunächst kurz aus:

Ich wurde direkt hinter der Frontlinie abgeschossen, in der Steppe. Es war Winter, Schneestürme [sic!]. Wenn man da runterkommt, findet man nicht mehr viel, da liegt gleich wieder Schnee drüber. Wenn die Einheit dann nach Hause kommt, weiß man, da ist einer nicht zurückgekommen. Dann suchen Suchflugzeuge das Gelände ab, ob irgendwo noch Trümmer zu finden sind. Tagelang haben sie bei mir nichts gefunden. Wahrscheinlich hat es sich 14 Tage hingezogen. Ich wurde von Tataren gefunden, von Hirten, die mich in ihre Hütte genommen haben. [...] Ich war nur eine Sekunde bei mir. Die Tataren kamen und wühlten in den Blechteilen herum. Dann weiß ich nichts mehr.<sup>547</sup>

Allerdings gibt er in Hinsicht auf den Stellenwert der Erlebnisse an, er habe diese „ja eigentlich nur einmal in [s]einer Biographie ganz kurz erwähnt“:

Und dann haben die Psychologen oder die Kunsthistoriker diese Beziehung hergestellt. Sie existiert in der Tat. Aber ganz anders als es die Kunsthistoriker meist aufbauen. Ich habe ja nicht Filz, Fett und diese Materialien genommen, [...] weil ich mit den Tataren zusammen war, sondern diese Sache hat sich aus einer Theorie der Plastik entwickelt und ist ganz originell sehr viel später in ganz anderen Zusammenstellungen aufgetaucht. Diese Filz- und Fettgeschichten fangen so um 1960 an. Wenn das ein direkter Anknüpfungspunkt

---

<sup>545</sup> Tisdall in Jones: The man who fell to earth.

<sup>546</sup> Vgl. Beuys in von Waberer: Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. S. 207.

<sup>547</sup> Beuys ebd.

gewesen wäre an dieses Ereignis, dann hätte es ja schon nach dem Krieg stattfinden müssen. Es lagerte sich ab. Thematisch in Zeichnungen ist es sowieso schon früher dagewesen. Als Auseinandersetzung mit nomadischer Kultur zieht sich das alles sowieso durch meine Arbeit. Aber dieser Anknüpfungspunkt war nicht so speziell.<sup>548</sup>

Die Verantwortung für eine (auto)biographische Lesart seines Schaffens weist der Künstler somit zurück. Ihre Entwicklung schreibt er den ‚Psychologen und Kunsthistorikern‘ zu. Zwar wurde zuvor durchaus aufgezeigt, dass der Stellenwert, den seine Biographie in Interviews und in der Rezeption erhält, gesellschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Praktiken entspricht und Fragen nach der Biographie durchaus oftmals erst von den GesprächspartnerInnen des Künstlers aufgeworfen werden. Wenn Beuys wie in dem zitierten Interview aber ausführt, Tataren hätten ihn nach dem Absturz „mit in ihre Hütte“ genommen,<sup>549</sup> steht diese lakonische Formulierung der zuvor benannten Dramatisierung um seine schweren Verletzungen etc. gegenüber. Und die Verbindung von autobiographischen Erlebnissen und Kunstwerken zieht sich zudem durchaus durch das gesamte Interview.<sup>550</sup> Beuys benennt darin die grundsätzliche Bedeutung verschiedener Lebenskrisen, die ihn zu der Einsicht geführt hätten, ‚erkenntnistheoretisch‘ statt rein naturwissenschaftlich oder künstlerisch arbeiten zu wollen.<sup>551</sup>

Es finden sich aber weitere Beispiele, in denen sich Beuys von der zuvor beschriebenen Lesart der Legende distanziert,<sup>552</sup> sodass er letztlich unnahbar scheint. Als Beuys in einem weiteren Interview anlässlich der Retrospektive nach der Bedeutung biographischer Erlebnisse und explizit auch des Krieges gefragt wird, begegnet er Kate Horsefields Hinweis auf die Legende wie folgt:

Sometimes those things are looked at in a false way; these physicals experiences during the war—accidents, damages on my body, wounds and such things—are overrated in regard to my later work. [...] People look at it in too simplistic a way. They say that because I was in the war with Tartaric tribes, for instance, and came in contact with these families—which took me as a kind of family member to give me perhaps the possibility to desert the army, or when I was badly wounded such tribes found me and covered my body with a kind of fat,

---

<sup>548</sup> Beuys in von Waberer: Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. S. 207 sowie in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P.

<sup>549</sup> Vgl. Beuys in von Waberer: Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. S. 207.

<sup>550</sup> Vgl. Beuys ebd. S. 208.

<sup>551</sup> Vgl. ebd. S. 209 und Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 119 und 126f.

<sup>552</sup> Vgl. ‚Ik hoef niet onsterfelijk to worden, ik ben het al.‘ Interview met Joseph Beuys. In: Haagse Post. 03.05.1980. S. 64–71.

milky stuff—and even felt, that this would be the reason why I used such materials later in my work.<sup>553</sup>

Erst nachdem die Redakteurin sich nach dem Wahrheitsgehalt dieser ‚Dinge‘ erkundigt, die ‚man so sage‘, führt Beuys aus:

True is that event during the war, but not true that that was the reason to take this stuff later for my sculpture. If this were true, then I ask why did I come so late to use such materials? The proof of why this cannot be true, and it is not true, is that before I did these things, I built up a theory to which these materials seemed the most appropriate, to make clear a theory of sculpture, a theory of social order, a theory of the action as a living sculpture and so on. So, I came to elements, theoretical elements, of isolating materials, raw materials, organic materials. I didn't take these stuffs only as a kind of immediately dramatical stuff because I was in a dramatic situation during the war, no, not at all; I wasn't interested in that. But later on, when I built up a theory and a system of sculpture and art and also a system of wider understanding [...] then such materials seemed to be right [...]. But yes, surely, I remember the period of war, surely this time was very important for my whole life; and it is a very interesting point that the same material was involved in this emergency condition, personally and for the whole world during that war. So that was later also a very useful element to make clear how to overcome, one could say, the wound of all of us, not only mine. These elements appear as a kind of secret affinity in my life, but this relationship was not the motivation for me to use them.<sup>554</sup>

Wenn Beuys zunächst angibt, dass einfach angenommen werde, sein Gebrauch von Filz und Fett gründe in der Begegnung mit den Tataren, verortet er den Ursprung der Legende entgegen der zuvor beschriebenen Stimmgebung wieder in fremden Erzählungen, auch wenn er nicht den Hergang der Legende, sondern ihre Bedeutung zurückweist. Fast scheint Beuys in seiner distanzierten Erzählung nicht die eigene Lebensgeschichte zu referieren. Den ‚Gerüchten‘ um seine Biographie stellt er zudem keine andere Erzählung gegenüber. Die Spannung zwischen Dichtung und Wahrheit wird hingegen entsprechend einer Poetik des Anekdotischen nicht aufgelöst.

---

<sup>553</sup> Beuys in Horsefield, Kate: Interview with Joseph Beuys. 03.01.1980. In: Energy plan for the western man. Joseph Beuys in America. Hrsg. von Carin Kuoni. New York 1990. S. 61–75, hier S. 69 f.

<sup>554</sup> Beuys ebd.



Beuys relativiert die Bedeutung der Legende, der er gewissermaßen passiv gegenübersteht. Er verweist hingegen auf seine *Plastische Theorie* als künstlerische Leistung. Wenn er die Legende vor allem aufgrund ihrer ‚Überbewertung‘ zurückweist, so will er als Künstler und nicht als biographische Person wahrgenommen werden. Schließlich begründet er seine Künstlerschaft dann nicht über ein biographisches Modell, sondern konstruiert sie über den konzeptuellen Aspekt seiner Kunst. Seine *Plastische Theorie* stellt er der Bedeutung der dramatischen Erzählung als narratives Moment gegenüber. Er betont den Stellenwert der Theorie nicht nur, sondern versucht diesen regelrecht ‚nachzuweisen‘. Er gibt sogar an, erst ‚diese Theorie‘ entwickelt, dann seine spezifische Materialesemantik ausgebildet und schließlich die ‚interessante Verbindung‘ zwischen beiden bemerkt zu haben.<sup>555</sup> Zudem negiert er die Vorstellung seiner Biographie als besonderes Schicksal, sodass der Krieg (wieder) als allgemeine ‚Wunde‘ erscheint, die nicht nur die des Künstlers ist. Das Kriegserlebnis ist in diesem Fall nicht mehr Legitimations- oder Initiationsmoment seiner Künstlerschaft.

Den Stellenwert der Legende weist Beuys auch 1981 in einem Interview mit dem Männermagazin *Penthouse* deutlich zurück. Die direkten Fragen des Redakteurs diesbezüglich scheinen ihn im Übrigen zu überraschen und zu irritieren. Auf die Kriegszeit und seine Rolle als Soldat angesprochen entgegnet Beuys: „[D]aß es da Tote gegeben hat, ist wohl wahrscheinlich. Trotzdem möchte ich hier betonen: In die Zivilbevölkerung oder marschierende Truppen haben wir niemals hineingeschossen.“<sup>556</sup> Sein Gesprächspartner erkundigt sich genauer nach dem „wahre[n] Ausmaß der Scheußlichkeiten“ und nach dem Erlebnis, das in Beuys’ Biographie „mit einer geradezu penetranten Hartnäckigkeit [...] als Schlüsselerlebnis für [...] [sein] gesamtes Kunstschaffen beschrieben“ wird:<sup>557</sup>

Da sind Sie von Tataren gefunden, mit Fett eingeschmiert und in Filz verpackt worden. Andernfalls wären Sie vermutlich erfroren. Besteht tatsächlich ein so direkter Zusammenhang zwischen diesem Ereignis und den Materialien, die Sie bevorzugt für Ihre Objekte und Aktionen verwenden?<sup>558</sup>

Beuys entgegnet ähnlich bestimmt wie in den zuletzt zitierten Interviews:

Nein, überhaupt nicht. Da habe ich irgendeinmal in einem Katalog zu einer Ausstellung so eine Lebensgeschichte von mir gegeben, und dann hat es einer vom anderen abgeschrieben, und auf einmal gab es da diese Geschichte. Daß ich

---

<sup>555</sup> Vgl. Beuys in Horsefield: Interview with Joseph Beuys. S. 71. Dem soll hier nicht nachgegangen werden, schließlich nutzt Beuys unterschiedliche Bezeichnungen.

<sup>556</sup> Beuys in Müller: Interview mit Joseph Beuys.

<sup>557</sup> Ebd.

<sup>558</sup> Ebd.

bei Tataren war und daß die mich in Filzdecken gewickelt und mit Käse und Milch eingeschmiert haben, das mag schon stimmen, aber ich habe mich nicht deshalb für die Fett- und Filzobjekte entschieden, weil die mich damals mit diesen Stoffen behandelt hatten. Das ist ja ganz theoretisch entstanden. Es gibt doch diese Theorie der Skulptur, die ich aufgestellt habe, wo also das Fett chaotisch auftritt und, mit Wärme bearbeitet, dann wegfließt oder bewegt wird durch irgendwelche Aktionen [...]. Ich wollte mit diesem Material eine Aussage machen über das, was in dem Begriff Plastik drinsteckt, weil ich diesen Begriff auf seine Grundbestandteile bringen und nicht einfach so übernehmen wollte. [...] [I]ch [wollte] diese Sache einmal durchleuchten und auf ihre Grundkräfte hin analysieren, und daraus ist dann der Aktionscharakter mit dem Fett und dem Filz entstanden: der Filz als Isolator, um gewisse Prinzipien voneinander zu trennen und gesondert, wie in einem Laboratorium, betrachten zu können.<sup>559</sup>

Auch dem *Penthouse* gegenüber betont Beuys so die Bedeutung seines Kunstkonzepts und verortet seine Künstlerschaft in seiner künstlerischen Genialität, nicht in seiner Biographie.

Indem der Redakteur Formulierungen wie ‚einschmieren‘ und ‚verpacken‘ gebraucht, drückt er eine deutliche Haltung der Legende gegenüber aus. Die Wirkmacht der Legende scheint er mit seiner Umgangssprachlichkeit zu parodieren, wird die lebensbedrohliche Situation und wundersame Rettung doch sonst feierlicher mit Begriffen wie ‚einreiben‘ und ‚umhüllen‘ beschrieben, die dem zum Initiationsritual stilisierten Moment angemessen scheinen. Der Künstler greift das Vokabular seines Gegenübers und dessen Haltung auf. Beuys' Behauptung, er habe ‚irgendeinmal‘ in ‚so einem‘ Katalog ‚so eine‘ Lebensgeschichte von sich gegeben, entspricht in der so eröffneten Distanz kaum seinem eigenen Umgang mit der Legende innerhalb der Retrospektive. Die ‚Verantwortung‘ für die Etablierung der Legende und biographistische Rezeptionsmuster weist Beuys wieder anderen zu. Hingegen betont er erneut die Bedeutung der von ihm entwickelten *Plastischen Theorie*. Die falsche Datierung des Absturzes von 1944 in das Jahr 1942 durch den Redakteur scheint Beuys im Übrigen nicht einmal zu bemerken, zumindest würdigt er sie keines Kommentars.<sup>560</sup>

Auch in einem weiteren Interview mit dem *Stern* verdeutlicht Beuys 1980, dass ihm die ständige Nachfrage und das wiederholte Nacherzählen seiner Biographie ‚zum Halse raus hänge‘. Der Frage nach dem Absturz und der Rettung entgegnet er abwehrend: „Ja, aber das wissen nun ja alle. [...] Ja, also bin ich abgestürzt, schwer

---

<sup>559</sup> Beuys in Müller: Interview mit Joseph Beuys.

<sup>560</sup> Vgl. auch die Datierungen auf S. 80f., 120, 161, 196 sowie in Fußnote 403.

verletzt, gut...<sup>561</sup> Der Behauptung, dass dieses Erlebnis immerhin „der Anfang von Filz und Fett“ war, stimmt Beuys mit dem Hinweis zu, dass dies „viele Leute“ sagen würden.<sup>562</sup> So distanziert er sich wieder von der eigenen Lebensgeschichte. Allerdings hält er der Behauptung, dass die Legende einen besonderen Stellenwert habe, nichts entgegen. Auf vehementes Nachfragen der Redakteurin Birgit Lahan beschreibt er zudem, wie die Maschine „beim Abwurf der Bomben“ getroffen worden, er in einen Schneesturm geraten und die „ganze Staffel [...] unangespitzt in den Boden gekommen [sic!]“ sei.<sup>563</sup> Dieser Bericht folgt der Dramatik in *Christ und Welt*. Es sei jedoch übertrieben, so Beuys weiter, seinen Gebrauch von Filz und Fett in diesem Erlebnis zu verorten: „Vielleicht ist ein kleiner Akzent richtig und wahr – daß dieses Erlebnis von der ranzigen Butter und von dem Filz, in den sie mich eingewickelt haben, in mein Seelenleben eingeschlagen ist.“<sup>564</sup> Er äußert sich also nur widerwillig.

Allerdings stellt auch das keine endgültige, strategische Haltung dar. Zudem relativiert bzw. nivelliert Beuys nicht erst anlässlich oder nach der New Yorker Retrospektive, nicht erst in der ‚Blütezeit‘ der Legende ihre Bedeutung. Schon 1970 scheut er sich in einem Interview mit der *Welt* auf die Frage nach der ‚(biographischen) Motivation‘ für die Materialien Filz und Fett sein biographische Erlebnis zu referieren. Der Inhaber der Kölner Galerie *art intermedia*, Helmut Rywelski, konfrontiert den Künstler darin zunächst mit der eigenen Legende:

Um kaum eines anderen Künstlers Vergangenheit ist die Legendenbildung so umfanglich, wie in Bezug auf Joseph Beuys. Man vermutet in Ihrer Kriegs- und Nachkriegszeit die Wurzeln Ihrer Kunst; wenn das stimmt, welche Erlebnisse könnten das gewesen sein?<sup>565</sup>

Beuys weicht dem aus:

Ich bin eigentlich nicht daran interessiert, im Moment einzelne Dinge herauszugreifen, von dem, was behauptet wird und was vielleicht auch richtig ist. Es war nicht so, als ob ein einziger, nehmen wir mal an, ein einziger Katastrophenfall, der Auslöser allein gewesen wäre, sondern die Summen der Katastrophen, die ich erlebt habe und die nicht abgeschlossen ist.<sup>566</sup>

---

<sup>561</sup> Beuys in Lahan: „Ich bin ein ganz scharfer Hase.“ S. 259. Erstmals ist das Interview 1981 in einer Ausgabe des *Stern* erschienen.

<sup>562</sup> Beuys ebd.

<sup>563</sup> Vgl. Beuys ebd.

<sup>564</sup> Beuys ebd.

<sup>565</sup> Rywelski in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P.

<sup>566</sup> Beuys ebd.

Dabei muss keiner der Gesprächspartner die Legende um die Tataren – als Teil eines kulturellen Gedächtnisses – explizit nennen, damit sie impliziert wird. Beuys umgeht es aber, die Legende wiederzugeben, und nimmt wieder eine distanzierte Haltung zur eigenen Lebensgeschichte ein. Auch 1973 zeigte er sich in dem bereits zitierten Interview mit Herzogenrath widerwillig, die Legende zu thematisieren.<sup>567</sup> Aber nicht nur in den Beispielen, in denen Beuys den Stellenwert der Legende befragt, nivelliert oder zurückweist, ist das biographische Erlebnis als Mythos ersichtlich. Es wird als solcher auch erkennbar, weil es *die* Legende von Beuys, *die* eine Geschichte als ‚literarisches Faktum‘ nicht gibt, die es Tomaševskij zufolge freizulegen und zu untersuchen gäbe.<sup>568</sup> Die Legende wird hingegen als autofiktionale Geschichte sichtbar.

## Zwischenresümee: Subjekte und Biographien

Dieses Kapitel fokussierte die Legende um den Absturz, die Verletzung und die Rettung von Beuys, weil sie für den Mythos des Künstlers um die Engführung von Leben und Werk ebenso wie der im nächsten Kapitel analysierte *Lebenslauf Werklauf* eine entscheidende Rolle spielt. Aus dem Mythos ergibt sich die Annahme einer besonderen Authentizität, die von der Rezeption weniger als Ergebnis einer Inszenierung wahrgenommen wird. Grundsätzlich ist umstritten, inwiefern es legitim erscheint, auf die Biographie des Künstlers zurückzugreifen. Ebenso strittig ist der Umgang damit, dass Beuys' Legende eben zum Teil erfunden ist, bzw. die Frage, ob ein Abgleich von Legende und historischer Realität überhaupt vorgenommen werden muss. Demgegenüber kann auf die autofiktionale Dimension der Legende(n) verwiesen werden, die hier freigelegt wurde.

Zunächst findet die Legende zu Beginn der 1960er-Jahre keine Erwähnung, weder im *Notizzettel* noch im *Lebenslauf Werklauf*. In den späten 60er- bzw. den 70er-Jahren wird sie durch den dramatischen Bericht in *Christ und Welt*, der Charakterisierung als ‚Schlüsselerlebnis‘, die Aufnahme der Legende in die Biographie von 1973 sowie die Verwendung im Rahmen der New Yorker Retrospektive zu einem Initiationsmoment. Es folgt Buchlohs Kritik daran, dass die Legende blindlings geglaubt wird, und schließlich stellt Beuys selbst diese der biographischen Legende seine *Plastische Theorie* gegenüber. Die 1970er-Jahre können allerdings nicht wie bei Nisbet als grundsätzliche Blütezeit der Legende dargestellt werden.

Zu Beginn wird Beuys' Kriegszeit als ein allgemeines Schicksal, ein Schicksal vieler, dargestellt, sie ist allenfalls eine Quelle künstlerischer Impressionen. Beuys'

---

<sup>567</sup> Vgl. S. 99f. dieser Arbeit.

<sup>568</sup> Vgl. Kapitel *Biografische Legenden II: Autobiographische Subjekte* dieser Arbeit.

Kontakt zu den Tataren wird als familiäre Nähe bzw. geistige Verbundenheit ausgeschrieben. Schließlich erfährt Beuys eine breitere Bekanntschaft und Medialisierung und Fragen nach seiner Biographie werden laut. Über den Aspekt der körperlichen Versehrtheit werden nun die dramatischen Kriegserlebnisse des Künstlers als extreme Grenzsituation und initiativer Wendepunkt, Berufungsmoment und biographisches ‚Schlüsselerlebnis‘ betont. Die Lebensgeschichte des Künstlers wird zu einem Beleg dafür, dass Leben und Werk ineinander aufgehen. Sie ist zentraler Motor, Garant und Beglaubigung der Figur Beuys als schamanistischer Seher. Als Quelle dieser Version der Legende konnte hier allerdings nicht der Künstler selbst ausgemacht werden.

Die anekdotische Legende ermöglicht vor allem eine Einbettung des Kunstschaffens von Beuys in einen narrativen Kontext, besonders indem das Material als biographisch motiviert dargelegt und auch die Entscheidung zum Künstlersein in der Biographie verortet wird. Dass die Materialsprache von Beuys in seiner Biographie begründet wird, hängt sicher auch mit einer gewissen Problematik zusammen, die das von ihm verwendete Material für die Blicke konservativer KunstbetrachterInnen bergen mag – wenngleich ihr sicher auch mit einem Verweis auf Beuys’ *Plastische Theorie* oder auf die Materialgeschichte der Kunst begegnet werden kann. Als hermetisch empfundene Werke machen viele Arbeiten von Beuys eine ‚Erklärung‘ wünschenswert. Der besondere Stellenwert, den Tisdall der Legende zuschreibt, ist daher sicher auch in ihrer Medienwirksamkeit motiviert.

Die Geschichte um die Engführung von Leben und Schaffen bzw. künstlerischem Material, in der das Material den Künstler gewissermaßen (neu)gebietet, entspricht dem mit Foucault formulierten Ideal, „daß das Leben des Künstlers in seiner wirklichen Gestalt ein gewisses Zeugnis dafür ablegen soll, was die Kunst in Wahrheit ist.“<sup>569</sup> Aber nicht nur das Leben wird als Bedingung und Legitimation für das Kunstschaffen imaginiert, sondern es soll selbst „gewissermaßen eine Offenbarung der Kunst [...] in ihrer Wahrheit sein.“<sup>570</sup> Beuys erfüllt insofern Vorstellungen von einem ‚absoluten‘ Künstler, die Soussloff beschreibt.<sup>571</sup>

Dem Material wird als Zeugnis der Lebenserfahrung eine gewisse Authentizität zugeschrieben und suggeriert, dass die Künstlerschaft – trotz Beuys’ akademischen Studiums – nicht Beruf, sondern Berufung ist. Beuys’ Werdegang, der ihn als Bildhauer an die Akademie führt, an der er ausgebildet wird, wird zu einem schicksalhaften Weg stilisiert: Der Künstler, dessen frühes Interesse dem naturwissenschaftlichen Studium gilt, erkennt in einer Konfrontation mit Tod und Auferstehung, dass das Leben nicht nur mit naturwissenschaftlichen Methoden zu fassen ist – und er wird Künstler. Damit einher geht auch die Totalität und Univer-

---

<sup>569</sup> Vgl. Foucault: *Der Mut zur Wahrheit*. S. 246f.

<sup>570</sup> Vgl. ebd.

<sup>571</sup> Vgl. Soussloff: *The absolute artist*.

salität von Beuys' Kunstbegriff, mit dem er Kunst als Form von Wissenschaft, Medizin, Politik etc. fasst.<sup>572</sup>

Der Aspekt der Berufung hängt mit der Legende als Initiationsmythos zusammen. Der im Krieg eingesetzte Beuys überlebt den Absturz nur knapp dank der Rettung durch das nomadisierende Volk. Der Absturz führt als Todeserfahrung zu einer Läuterung, auf die eine Hinwendung zu einer gewissen ‚Ursprünglichkeit‘ folgt. So kann Beuys' Agieren durchaus im Geiste Foucaults als Form einer Ästhetik der Existenz gedacht werden, die gerade auf die Gestaltung eines ‚schönen‘ Lebens abzielt, wenn Beuys im Zuge der Stilisierung seiner Biographie (und Person) als Identifikationsfigur der StudentInnenbewegung der 1960er-Jahre fungiert hat,<sup>573</sup> obwohl er sich selbst auch von dieser abgrenzte.<sup>574</sup> So schließt etwa Franz Joseph van der Grinten aus der Geschichte um Absturz und Rettung:

Das Erlebnis eigener Heilung auf so andere Weise als die der westlichen Medizin und die Nähe zum Tun des Schamanen und zu den dadurch ausgelösten Kräften hat die innere Wende von der Naturwissenschaft zur Kunst wohl endgültig bewirkt [...].<sup>575</sup>

Das in dieser Hinsicht zentrale Element des Einhüllens findet sich in zahlreichen Arbeiten von Beuys wieder, in den Aktionen *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* und *I like America and America likes me* sowie in Zeichnungen wie *Self in stone (Selbst im Stein)*<sup>576</sup> (1955, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* (1936–76, Sammlung Marx, Berlin)), die eine Transformation durch Verpuppung als Hin-

---

<sup>572</sup> Vgl. Beuys in: Beuys: Das Museum. S. 12. Beuys spricht dort von einem „totalisierten Kunstbegriff“.

<sup>573</sup> Beat Wyss hat 2008 in seinem Artikel *Der ewige Hitlerjunge* zu bedenken gegeben, dass der Künstler Beuys im Kontext der linken StudentInnenbewegung agiert, obwohl der ‚historische Beuys‘, 1921 geboren, doch selbst in der Hitlerjugend aufgewachsen und als Soldat der Nationalsozialisten im Krieg gewesen war. Vgl. Wyss: *Der ewige Hitlerjunge*.

<sup>574</sup> Vgl. Beuys in: *Das Gespräch*. S. 3. Beuys gibt in Bezug auf die marxistische Ideologie der StudentInnenbewegung an, er habe „ganz anders geartete Organisationen gegründet“, etwa die *F.I.U.* und *Büro für Direkte Demokratie*.

<sup>575</sup> Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys. Hrsg. von Friedhelm Mennekes. Köln 1993. S. 44.

<sup>576</sup> Vgl. Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Heiner Bastian. Berlin 1983. S. 17. Auf der Zeichnung ist eine Stein- bzw. Gebirgslandschaft skizziert, die von einem Portrait überblendet wird, das Beuys zufolge ein Selbstportrait ist: „Self in stone‘ represents myself in a mineralised form, my head and face in the mountain.“ Beuys in: Joseph Beuys. *The secret block for a secret person in Ireland*. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford. Hrsg. von Caroline Tisdall Oxford 1974. S. 7. Der Kopf, in dem die Gedankenwelt des Portraitierten angesiedelt ist, fällt mit einer schroffen Darstellung des Steines zusammen, die wiederum in ihrer Struktur an das Verpuppungsmotiv der Aktion *DER CHEF THE CHIEF* erinnert. Auch auf dem oberen Blatt ist eine eingewickelte Person in einer Art Transformation und Schlaf zu sehen. Beuys spricht diesbezüglich von einem Sarg. Vgl. ebd.

wendung zum Inneren andeuten. Der Absturz wird als Grenzerfahrung auch zu einem Übergangsmoment in einen anderen Erkenntniszustand stilisiert. So betont etwa Volker Harlan, dass Beuys im Laufe seiner Biographie „wiederholt durch das Tor des Todes geschaut“ habe.<sup>577</sup> Auf eine bei Beuys zentrale Pathologisierung<sup>578</sup> des Künstlers wurde bereits hingewiesen.

Durch die Legende wird Beuys' Biographie zu einer Art Heiligengeschichte, in der sich der Künstler nach seinem persönlichen Damaskuserlebnis, das in diesem Fall auf der Krim stattfindet, gewissermaßen vom Saulus zum Paulus entwickelt. Mit der ‚Dramatisierung des Lebenslaufs‘ fügt sich Beuys' Stilisierung in eine Künstlerstereotypie.<sup>579</sup> Dass es im Sinne einer traditionellen KünstlerInnenbiographik, aber auch der literaturwissenschaftlichen Autobiographieforschung, dabei weniger um den konkreten Inhalt der Legende als um das Bild geht, das vom Künstler gezeichnet wird, wird auch in den Abweichungen deutlich. So verlegt etwa Hinrich Murken den Absturz 1972 um mehrere tausend Kilometer von der Krim in die sibirische Steppe und hebt so den Aspekt der bedrohlichen Kälte hervor, während eine Begegnung mit Tataren bei ihm ausbleibt: „Im Zweiten Weltkrieg war er [Beuys] Flugzeugführer; die meiste Zeit diente er als Sturzkampfflieger, vorwiegend im osteuropäischen Raum. Ein Absturz in der sibirischen Steppe verletzt ihn lebensgefährlich.“<sup>580</sup>

Indem die Legende schließlich als eine erinnerte Geschichte dargestellt wird, gleicht sie mehr noch einer Vision.<sup>581</sup> Dabei wird auch die Frage aufgeworfen, wer Urheber dieser Geschichte ist, wenn nicht der bewusste Beuys als solcher fungieren kann. Er ist in den Erzählungen dann entweder nicht Autor oder nicht Figur der eigenen Autobiographie. Dies gipfelt darin, dass sich Beuys von der Geschichte distanziert, sie als Mythos markiert und die *Plastische Theorie* als Anstoß seiner Materialsemantik betont, während er diese im Zuge der Retrospektive selbst auf die Biographie bezieht. Wenn Beuys der Legende als anekdotische Erklärung seiner

---

<sup>577</sup> Vgl. Harlan, Volker: Kunst an der Schwelle. In: Was ist Kunst? S. 86–90, hier S. 87. Er bedient sich dabei Beuys' Worten aus einem Interview mit Michael Ende, vgl. ebd. S. 86.

<sup>578</sup> Vgl. Lunau, Sybille-Kathrin: Kunst zwischen Pathologie und Erlösung. Zur Anwendung und Erweiterung der Kunst bei Franz Rosenzweig und Joseph Beuys. Münster 1997.

<sup>579</sup> Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 42. Kris und Kurz gehen allerdings, das soll noch einmal betont werden, von der Biographik der Künstler und nicht von ihren eigenen Inszenierungen aus. Vgl. ebd. S. 22.

<sup>580</sup> Murken, Axel Hinrich: Wolle, Fett und Schwefel: „Alte mythische Inhalte werden aktuell“. Medizinisches im künstlerischen Werk von Joseph Beuys. In: Sonderdruck Deutsches Ärzteblatt. Ärztliche Mitteilungen 1972. S. 1–11, hier S. 4. Leider geht aus dem Artikel nicht hervor, auf wen die Ortsangabe zurückgeht.

<sup>581</sup> Auch wenn die Erzählung um die Tataren von der ‚erweiterten‘ Biographie als erfunden dargelegt werden konnte, ist es natürlich möglich, dass Beuys sich an den oftmals wiedergegebenen Hergang *erinnern* konnte. Ein solches Erinnern garantiert aber keine historische Realität. So geht etwa Eva Beuys davon aus, dass es sich bei der Tatarenlegende und der Erinnerungen ihres Mannes um die „Ausgeburt von Fieberträumen in langer Bewußtlosigkeit“ handle. Vgl. Eva Beuys in N.N.: Magier im Märchenschloß. S. 146.

Materialien die *Plastische Theorie* gegenüberstellt und die Bedeutung der Theorie anstelle der Biographie regelrecht zu beweisen versucht, beharrt er auf seiner Autorität als Künstler, die sowohl die Interpretation seines Schaffens als auch seine künstlerische Kompetenz betrifft. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass die biographische Legende um Beuys meist in Interviews und Artikeln Platz findet, in denen es um sein gesamt-künstlerisches Schaffen, sein Anliegen um den *Erweiterten Kunstbegriff* und die *Soziale Plastik*, nicht aber um die Interpretation einzelner Arbeiten geht. Somit kann weniger eine autobiographische Lesart, als das Interesse an der Biographie – als Form einer biographistischen Rezeption – bezeugt werden, die per se ein zentraler Gegenstand im Genre Künstlerinterview ist.<sup>582</sup>

Deutlich wurde in der Analyse der Legende, dass es nicht die *eine* Geschichte gibt, wie es hingegen Nisbet mit der Bezeichnung ‚the story‘ impliziert.<sup>583</sup> Die analysierten Versionen der Legende sind überaus unterschiedlich konnotiert, auch wenn es einige wiederkehrende Elemente gibt. Ebenso ist ‚die Story‘ kaum eine Geschichte, die Beuys immer wieder gern erzähle, wie Anthony Thwaites 1973 festhält.<sup>584</sup> In der Rückschau ergibt sich ein anderer Eindruck, allerdings könnten Thwaites‘ Aussage durchaus in mündlich tradierten Beispielen begründet sein, die hier nicht erfasst wurden. In den Geschichten gibt es nicht *ein* sprechendes Subjekt, nicht *ein* Ich. Die Darstellung der familiären Nähe zu den Tataren im *Notizzettel* stammt ebenso von Beuys wie die Mythologisierung der Erlebnisse im Rahmen der New Yorker Retrospektive – zumindest leiht Beuys auch dieser Erzählung seine Stimme. Beuys ist immer nur im Moment des Erzählens das Subjekt, von dem er spricht bzw. von dem gesprochen wird. Die Identität, die von der Rezeption hingegen angenommen wird, entpuppt sich im Falle der Legende als überaus instabil und performativ: Sie ist nur im Moment ihrer Aussage existent – und wird gelegentlich noch im selben Moment zurückgewiesen wie in den zitierten Interviews aus den 1980er-Jahren. Beim Erzählen der Legende geht es somit immer auch darum, gegen eine Referenzlosigkeit anzusprechen. Für Beuys hat sich dieses Unterfangen als überaus erfolgreich erwiesen, die Legende ist wirkmächtig geworden. Dass die Identität des Künstlers nicht als feste Größe erscheint, soll sich in der Analyse des *Lebenslauf Werklauf* und der Aktionen von Beuys bestätigen. Zudem kann zwischen Selbst- und Fremdbild nicht strikt unterschieden werden.

Einige Versionen der Legende umfassen Hinweise auf ihre Fiktionalität, etwa wenn Beuys in einem der späteren Interviews diese Lebensgeschichte als ‚so eine Geschichte‘ bezeichnet, deren Figur er zwar ist, nicht aber deren Erzähler. Im Sinne Doubrovskys handelt es sich um eine Geschichte, die als Fakt und Fiktion zugleich erscheint und zu beiden Bereichen gleichzeitig gezählt werden kann. In einigen

---

<sup>582</sup> Vgl. S. 43 dieser Arbeit.

<sup>583</sup> Vgl. S. 79 dieser Arbeit.

<sup>584</sup> Vgl. Thwaites: *The ambiguity of Joseph Beuys*. S. 22.



Versionen wird die autobiographische Erzählung auch als konstruierte Geschichte betont. Die Erzählungen um und von Beuys sind aber vor allem dann sowohl als faktual und auch als fiktional lesbar, wenn die verschiedenen Versionen gleichzeitig betrachtet bzw. wahrgenommen werden. So eröffnet sich eine Zuordnung zum Bereich des Autofiktionalen: Die Subjekterzählungen sind Fiktionen realer Erlebnisse, die diesem Subjekt so nicht zugestoßen sind und dessen Urheber es nicht in jedem Fall selbst ist. Es handelt sich um Geschichten, die auf dem faktualen Leben des Subjekts beruhen, sich zugleich aber im Kontext der anderen Versionen als fiktional erweisen. Im Zusammenspiel der verschiedenen Versionen, die kursieren und die der Künstler kursieren ließ, wird die Konstitution der biographischen Geschichte über das Erzählen selbst sichtbar. Die Vagheit ‚der Geschichte‘ wird auch dann ersichtlich, wenn das Paradigma autobiographischen Erinnerns (und Vergessens) ein Bestandteil von ihr ist.

Wie aber sind die Legende und der Umgang des Künstlers mit der Legende zu bewerten? Die amerikanische Rezeption weist darauf hin, dass der Legende selbst eine Ironie inne sei. In einem Interview mit Buchloh geht etwa Rosalind Kraus 1980 von einer ironischen Lesart aus. Sie schließt in Bezug auf die in der autorisierten Biographie veröffentlichten Fotografien: „No one can look at those photographs of the crash in the Crimea without bursting into laughter, because it is, of course, highly unlikely that Beuys or anyone else, the Tartars included, would have a camera.“<sup>585</sup> So werden Positionen entkräftet, die eine Entmystifizierung vornehmen und auf den mangelnden Wahrheitsgehalt hinweisen. Auch die (weiteren) Fiktionalisierungen bei Kaminer u. a. richten sich gegen den Ernst der Rezeption. Allerdings steht dem Verweis auf die Ironie der Legende gerade dieser Ernst gegenüber, mit dem sie aufgenommen und weitergetragen wurde. Entscheidender als die Frage nach ihrem Wahrheitsgehalt ist, dass die Legende, die Beuys’ Image maßgeblich geprägt hat, tradiert wurde. Die Legende nimmt insofern an verschiedenen Diskursen teil, als sie geglaubt und tradiert wurde.

Es ist allerdings unklar, ob es sich bei ihrer ‚Genese‘ um Kalkül und Strategie des Künstlers handelt und ob das autofiktionale Moment tatsächlich als Kommentar auf eine Künstlerbiographik und als Hinweis auf die Subjektpoetik des Künstlers verstanden werden kann. Die Genese der Legende kann durchaus auch in der steigenden Öffentlichkeit und Medialität von Beuys verortet werden. Als etablierter Künstler musste er, so ließe sich argumentieren, schließlich nicht mehr auf eine Legende zurückgreifen, um seine Künstlerschaft zu begründen. Ob Beuys’ Umgang mit der eigenen Künstleridentität ein ironisch-kalkuliertes Spiel ist, wird in der weiteren Analyse seiner Künstlerschaftsinszenierung untersucht. Im folgenden Kapitel wird der *Lebenslauf Werklauf*, ein autobiographisches Schriftstück aus den

---

<sup>585</sup> Vgl. Kraus in Buchloh: Joseph Beuys at the Guggenheim. S. 8.

1960er-Jahren, als Zeugnis der Beuys'schen Subjektpoetik betrachtet und ausgehend und anknüpfend an das hybride Subjekt, das sich bisher zeigte, die ‚Poetik‘ dieses Subjekts weiter befragt.

Es bleibt, vorab noch einmal die Quellen des vorherigen Kapitels zu kommentieren. Die meisten der zitierten Beispiele stammen aus Interviews mit dem Künstler (bzw. aus Artikeln, für die Interviews geführt worden sind). Die Quellen, die untersucht wurden, dienen somit zumindest im Idealfall einer Kommunikation mit der breiten Gesellschaft, vom lokalen Zeitungsartikel und Interview zum internationalen Ausstellungskatalog. Dabei hat ein internationales Kunstmagazin sicherlich eine andere Zielgruppe als ein Männermagazin – und ein/e KunsthistorikerIn oder GaleristIn wird andere Fragen an eine/n KünstlerIn richten als ein/e interessierte/r LokalredakteurIn. Und sicherlich handelt es sich nicht um eine Gesamtaufnahme aller Interviews, hingegen wurden einige prägnante Beispiele hervorgehoben. Außerdem wurde schon vermutet, dass die Legende (bzw. viele Versionen) mündlich tradiert und nicht schriftlich fixiert worden sind und somit hier nicht erfasst werden können. In jedem Fall aber sind die Interviews Inszenierungsraum des Künstlers, während die Beuys'sche Inszenierung über das Verwenden des Huts als Symptom eines autofiktionalen Subjekts sowohl in den Bereich der Kunst, als auch des ‚Realen‘ fallen.<sup>586</sup> Eine eindeutige Kategorisierung scheint auch im *Lebenslauf Werklauf* kaum möglich.

---

<sup>586</sup> Vgl. Kapitel *Beuys' Hut* dieser Arbeit.

## Künstlerische Autobiographien

Der *Lebenslauf Werklauf* ist eine tabellarische Auflistung verschiedener ‚biographischer‘ Stationen. Er wurde erstmals 1964 im Programmheft des Aachener Fluxus-Festivals veröffentlicht und er bzw. seine Fortschreibung durch andere ersetzte nachfolgend in so manchen Ausstellungskatalogen die von KuratorInnen zusammengestellten biographischen Informationen zum Künstler. Einen anderen Status erhält der Lebenslauf, wenn Beuys ihn 1970 als Multiple<sup>587</sup> herausgeben ließ, oder er wie in der Retrospektive *Joseph Beuys. Parallelprozesse* 2010 in Düsseldorf als Exponat neben anderen Kunstwerken und Archivalien präsentiert wird. Der *Lebenslauf Werklauf* ist also abhängig von seinem Gebrauch und seiner Präsentationsform als Dokument oder Kunstwerk zu klassifizieren und nimmt somit die paradigmatische Stellung zwischen Kunst und Geschichtsschreibung ein, die autobiographischen Schriftstücken eigen ist.<sup>588</sup>

Diese Stellung zwischen ‚(auto)fiktionalem‘ Kunstwerk und lebensweltlichem Dokument manifestiert sich auch im Umgang mit dem *Lebenslauf Werklauf*. 1973 war er Grundlage für die erste und ‚autorisierte‘ Beuys-Biographie und 1979 für den Ausstellungskatalog der New Yorker Retrospektive. In der Neuauflage der Biographie wird 1994 die Nähe der Publikation zur Autobiographie ausdrücklich ausgestellt, indem nach einem Verweis auf Quellen und Materialien betont wird, dass sie die einzige ist, die Beuys „auf Grund der engen Zusammenarbeit mit den Autoren als solche autorisiert hat. Es war der ausdrückliche Wunsch von Joseph Beuys, den ‚Lebenslauf Werklauf‘ [...] als Grundlage der Biographie zu verwenden.“<sup>589</sup> Die Biographie geht den Referenzen nach, die der *Lebenslauf Werklauf* eröffnet, und setzt seinen Stationen als Überschriften einzelner, unterschiedlich ausführlicher Textabschnitte. Ein genauer Zusammenhang bleibt zwar oftmals offen, doch so werden die fikionalisierten Stationen der ‚Realität‘ notizartig gegen-

---

<sup>587</sup> Beuys ließ eine Variante des *Lebenslauf Werklauf* im Katalog zur Ausstellung *3 → ∞: New Multiple Art* in der Whitechapel Art Gallery in London als Multiple abdrucken. Vgl. *3 → ∞: New Multiple Art*. Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery. London 1970. O.P., Nr. 50. Dort findet sich der Hinweis: „The artist has authorized publication here of this ‘official biography’ as an original printed multiple art work.“ Nisbet gibt an, dass 4000 Exemplare erschienen sind. Vgl. Nisbet: *Crash course*. S. 15f. Im Verzeichnis der Multiples wird diese Version des *Lebenslauf Werklauf* zwar genannt, jedoch nicht explizit als Multiple aufgeführt. Vgl. Joseph Beuys. *Die Multiples*. S. 432, Nr. 17: „Beide Photos [aus der Aktion *DER CHEF THE CHIEF* und *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*] sowie vorhergehende Seiten mit Lebenslauf und Werkliste der Beuys-Multiples in der Ausstellung wurden von Beuys ausdrücklich [...] zur Edition erklärt.“

<sup>588</sup> Vgl. S. 61 dieser Arbeit.

<sup>589</sup> Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1994. S. 6.

übergestellt.<sup>590</sup> Die AutorInnen der Biographie nehmen dabei teilweise ‚Korrekturen‘ vor, wenngleich diese im Grunde viel umfangreicher ausfallen müssten. Der Rückbezug auf Beuys’ Leben, das in der Publikation als Untertitel oder Fußnote zu den Stationen des *Lebenslauf Werklauf* angeführt wird, suggeriert, dass der *Lebenslauf Werklauf* gleichbedeutend mit der tatsächlichen Biographie des Künstlers ist. Fiktion und Lebensrealität werden so vermischt und die fiktionalen Stationen des Lebenslaufs verifiziert. So folgt die Schrift der Intention und Fiktionalisierung des Künstlers und hüllt letzte in den Mantel des Authentischen. Der *Lebenslauf Werklauf* war aber kaum derartig verbindlich gemeint, als er 1964 anlässlich des Fluxus-Festivals erschien.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass etwa die erste Station des Lebenslaufs als Fiktionalisierung der Geburt von Beuys eine besondere Rückwirkung auf die Realität nahm. Die Station „1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“ verweist über die Jahreszahl auf die Geburt des Künstlers, der allerdings in Krefeld geboren wurde. Als vermeintliches ‚Faktum‘ aber hat sich Kleve als Geburtsort von Beuys etabliert und die ‚freie‘ Version der Biographie<sup>591</sup> Eingang in frühe Ausstellungskataloge<sup>592</sup> und viele Köpfe gefunden, nicht zuletzt durch ihre ständige Wiederholung.<sup>593</sup> In dem früheren autobiographischen Schriftstück, dem bereits zitierten *Notizzettel*, fügte Beuys der Station von 1921 noch den Hinweis hinzu „ich gebe immer Kleve an, weil die Geburt in Krefeld rein zufällig war“.<sup>594</sup> Im *Lebenslauf Werklauf* fehlt ein solcher Hinweis. Und schon in dem ‚Lebensbrief‘, den Beuys 1961 seiner Bewerbung um eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf beifügte, gab er als Geburtsort Kleve an.<sup>595</sup> Auch der Lebensbrief gibt Aufschluss über die Selbstwahrnehmung und -darstellung von Beuys, nicht zuletzt weil dieser seiner Bewerbung auch Aufnahmen des Fotografen Fritz Getlinger beifügte, die ihn u. a. in seinem Atelier bei der Arbeit zeigen.<sup>596</sup>

---

<sup>590</sup> Auch die Abbildungen sind dem Text meist unkommentiert beigegeben, darunter private Fotografien aus Kindertagen und Aufnahmen von frühen Kinderzeichnungen ebenso wie von Werken und Partituren. Vgl. etwa Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 88–90.

<sup>591</sup> Die Autobiographie von 1973 etwa weist aber auf den tatsächlichen Geburtsort des Künstlers hin. Der ersten Station des *Lebenslauf Werklauf* „1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“ wird der Hinweis beigefügt: „Joseph Beuys wurde am 12. Mai in Krefeld, als Sohn des Hubert Beuys und seiner Frau Johanne, geb. Hülsermann, geboren. Die Eltern wohnten in Kleve.“ Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 11.

<sup>592</sup> Vgl. Joseph Beuys. In: documenta III. S. 16 sowie: Biographie. In: Joseph Beuys, Objekte und Zeichnungen aus der Sammlung van der Grinten. Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal. Hrsg. von Günter Aust. Wuppertal 1971. O.P. Es wird aber nicht erwähnt, dass es sich um eine nicht zutreffende Behauptung des Künstlers handelt. Vgl. Lange: Kunst und Leben. S. 112.

<sup>593</sup> Vgl. Werkstattgespräch mit Joseph Beuys. S. 36 sowie Meyer: How to explain pictures to a dead hare. S. 54: „Beuys was born in Kleve, Germany, in 1921.“

<sup>594</sup> Vgl. Beuys: Notizzettel. O.P. sowie: Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. S. 22.

<sup>595</sup> Vgl. Beuys: Lebensbrief. S. 207.

<sup>596</sup> Vgl. Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963. S. 18 und 29.

Zwar werden diese meist als dokumentarische Aufnahmen charakterisiert,<sup>597</sup> allerdings dienen sie durchaus der Inszenierung und dem Ausdruck der Künstlerschaft. Beuys' Umgang mit der eigenen Biographie im Lebensbrief trägt Ansätze der späteren Fiktionalisierung der Biographie, allerdings geschieht dies in dem offiziellen Dokument nicht im Modus der Autofiktionalität, denn jegliche Hinweise auf die Fiktionalität der Angabe und auf den Konstruktcharakter der Darstellung fehlen, die hier dem Lebenslauf unterstellt werden.

Der *Lebenslauf Werklauf* wird von der Rezeption aber oft als Beleg dafür verstanden, dass Beuys exzessiv und intensiv Kunst und Leben verband, wie genau eine solche Engführung auch ausgesehen haben mag. Theodora Vischer schließt in ihrer Untersuchung der Kohärenz von Werk und Wort (genauer Theorie), also der *Einheit des Werkes*,<sup>598</sup> Beuys thematisiere „in der gegenseitigen Durchdringung von Werk- und Lebenslauf [...] [sein] umfassendes Anliegen [...]. Leben und Werk bilden eine Einheit und sind auch als solche zu verstehen.“<sup>599</sup> Die Engführung von Leben und Werk ist im *Lebenslauf Werklauf* allerdings vor allem motivischer und programmatischer Natur. Beuys' Werk wird dementsgegen allerdings oft als sein eigener Referenzrahmen betrachtet, als geschlossenes System und als eine Art Gesamtfiktion, die aber schließlich in der Realität wirksam wird – und sich somit auch außerhalb ihres künstlerischen Rahmens bewegt. Jedwede Engführung, die vielfach herausgestellt wird, ist zudem kaum spezifisch für Beuys, sondern im Wesen des Dokuments selbst begründet. Als Lebenslauf thematisiert die Schrift Leben und Werk gleichermaßen. In jedem Lebenslauf kommen Informationen zu Privatleben und Arbeit zusammen, die Darstellung des Schaffens und seiner Bedeutung ist nicht zuletzt in der Natur eines jeden Lebenslaufs begründet. Mehr noch, der Lebenslauf soll hier gerade als ironischer Kommentar auf die Wirkmacht des Autors/Künstlers, zumindest als zweideutiges Schriftstück gelesen und durch eine weitere Kontextualisierung ein distanzierterer Blick auf das als außergewöhnlich empfundene Schriftstück eröffnet werden. Bereits vorab kann aber zugleich darauf hingewiesen werden, dass Beuys just 1964 im Jahr der Veröffentlichung des *Lebenslauf Werklauf* die Rolle des Künstlers in der Aktion „kukei“, „akopee-Nein!“, „braunkreuz“, „fettecken“, „modellfettecken“<sup>600</sup> überaus offensiv besetzte, sodass ein Spannungsverhältnis zwischen Subjektpoetik des Schriftstücks und der Aktion deutlich wird. Dem Lebenslauf wird daher in einem anknüpfenden

---

<sup>597</sup> Phillips, Christoph: ‚Arena‘: Das Chaos des Namenlosen. In: Joseph Beuys. ‚Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!‘ Hrsg. von Lynne Cooke und Karen Kelly. Stuttgart 1994. S. 52–62, hier S. 54.

<sup>598</sup> Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 13 und 16f.

<sup>599</sup> Vgl. Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie? Köln 1983. S. 5.

<sup>600</sup> Der Titel der Aktion ist aus dem Programmheft des Fluxus-Festivals entnommen und folgt nicht der späteren Bezeichnung bei Schneede.

Kapitel das performative bzw. medialisierte (Selbst)Bild des Künstlers gegenübergestellt.

Der *Lebenslauf Werklauf* zumindest scheint implizite Reaktion auf den Diskurs um den Autor/Künstler bzw. die Autorin/Künstlerin und seine/ihre Wirkmacht; er reflektiert grundlegende Motive, Paradigmen und Traditionen, die in den theoretischen Kapiteln dieser Arbeit behandelt wurden. Offen ist allerdings, wie dies generell von KünstlerInnen in ihren Autobiographien – oder autobiographischen Narrationen<sup>601</sup> – umgesetzt wurde.<sup>602</sup> Eine kurze Betrachtung von Max Ernsts *Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)* soll die Analyse des Lebenslaufs weiter vorbereiten. Auf die Bedeutung dieser Notizen für Beuys weist auch Schneede hin.<sup>603</sup> Sie erschienen einige Jahre vor dem Aachener Festival und dem Programmheft. Bereits 1948 veröffentlichte Ernst den vierseitigen Text *Some data on the youth of M.E.* Dieser trägt zwar den Zusatz „as told by himself“,<sup>604</sup> eine Identität zwischen Erzähler bzw. Protagonist und Autor liegt in Lejeunes Sinne aber nicht eindeutig vor. Ernst berichtet in der dritten Person und führt auch den Tod des Künstlers ‚M.E.‘, also auch des ‚Ichs‘, auf, auf den seine Auferstehung folgt. Tod und Auferstehung finden übrigens parallel zu Beginn und Ende des Ersten Weltkriegs statt.<sup>605</sup> Der biographischen Topik folgend beginnt Ernst mit einer verbildlichten Darstellung der Geburt<sup>606</sup> sowie mit ausführlichen Hinweisen zu seiner Herkunft und betont u. a.: „The geographical, political and climate conditions of Cologne may be propitious to create fertile conflicts in a sensible child’s brain.“<sup>607</sup> Dem folgen Verweise auf frühe Begegnungen mit der Kunst und zudem eine ‚Identifikation‘ des Künstlers mit Christus.

Neben derartig stereotypen Künstlerbildern werden in den späteren biographischen Notizen aus den 1960er-Jahren auch Autobiographieparadigmen aufgerufen. Die Notizen von 1962 bezeichnet Ernst im Untertitel und in Klammern als „Wahrheitsgewebe und Lügengewebe“ und weist somit einen Habitus wie literarische Autobiographien um Goethes *Dichtung und Wahrheit*, aber auch Doubrovskys späterem

---

<sup>601</sup> Vgl. S. 12f. und 64f. dieser Arbeit.

<sup>602</sup> Erneut sei hier auf Pütz verwiesen, vgl. Pütz: *Künstlernautobiographie*.

<sup>603</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: Nachwort. In: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Monika Angerbauer-Rau. Köln 1998. S. 618–631, hier S. 624.

<sup>604</sup> Vgl. Ernst, Max: *Some data on the youth of M.E.* In: Max Ernst. *Beyond painting and other writings by the artist and his friends*. Ausst.-Kat. New York 1948. S. 26–29, hier S. 26.

<sup>605</sup> Vgl. Ernst: *Some data on the youth of M.E.* S. 27 sowie 28: „(1914) Max Ernst died the 1<sup>st</sup> of August 1914. He resuscitated the 11<sup>th</sup> of November 1918 as a young man aspiring to become a magician and to find the myth of time.“

<sup>606</sup> „[H]e came out of the egg which his mother had laid in an eagle’s nest and which the bird had brooded for seven years“. Ebd. S. 26.

<sup>607</sup> Ebd. S. 26f.

autofiktionalen Roman *Fils* auf.<sup>608</sup> Ernst bringt nicht nur Wahrheit und Lüge zusammen, sondern kennzeichnet die Wahrheit selbst als ‚Gewebe‘.<sup>609</sup> So wird nicht nur eine Gleichzeitigkeit von Wahrheit und Lüge in den Notizen suggeriert, sondern die Möglichkeit einer grundsätzlichen Differenzierung zwischen beiden zurückgewiesen.

Für eine Unterscheidung spielen auch Fragen nach der Autorschaft und dem Autor im Text eine Rolle. Ernst tritt in seinen biographischen Notizen in unterschiedlichen Figuren in Erscheinung. Meist nennt er sich in der dritten Person, verwendet Bezeichnungen wie ‚Max‘ und ‚Max Ernst‘ sowie die Kürzel ‚M.‘ oder ‚M.E.‘ und zitiert auch aus seinen eigenen künstlerischen Schriften.<sup>610</sup> Die Schrift entpuppt sich als Zusammensetzung von Notizen für verschiedene Kataloge. In einem zweiten Teil fungiert William S. Liebermann als weiterer Autor. Er steuert in Klammern gesetzte, ergänzende Informationen („Fakten“) als Ergänzung zu der „[a]nspruchslose[n] Biographie“<sup>611</sup> bei. Darauf folgen Nachträge aus dem Archiv des Wallraf-Richartz-Museums, sodass der Text tatsächlich als Gewebe ersichtlich wird.<sup>612</sup> Er endet mit dem abschließenden, autoreflexiven und metafiktiven Hinweis:

1962 [...] M.E. erscheint überraschend [...] in Köln, wo er das Wallraf-Richartz-Museum bei der Vorbereitung dieser Ausstellung weiß. Er überliest, ergänzt, verbessert den Katalog und schreibt in den folgenden Wochen den ersten Teil seiner Biografie neu.<sup>613</sup>

So zeigt sich Ernst, nachdem er seine Autorschaft zurückweist, doch wieder als Verfasser. Nicht nur in dem Verwirrspiel um die jeweils sprechenden Autoren wird deutlich, dass sich die Notizen zwischen Wahrheit, Spekulation und Erdichtung bewegen. Auch das Einbinden und Zitieren von Dokumenten wie Briefen oder dem Ausweis von Ernst lassen Grenzen zwischen dem Text als Gewebe und dem Dokumentarischen sichtbar werden, sodass sich Fragen nach einer Kategorisierbarkeit stellen. Neben Charakterisierung des Künstlers durch die Wiedergabe der Meinungen anderer wird eine distanzierte Betrachtung suggeriert:

---

<sup>608</sup> Vgl. Ernst, Max: Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe). In: Max Ernst. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln. Hrsg. von Carola Giedion-Welcker. Köln 1962. S. 19–35, hier S. 19.

<sup>609</sup> Hier sei auch an Barthes erinnert, der in Hinsicht auf den ‚Tod‘ des Autors 1967 Ähnliches schrieb: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“ Barthes: Der Tod des Autors. S. 190.

<sup>610</sup> Vgl. Ernst: Biographische Notizen. S. 27.

<sup>611</sup> Vgl. ebd. S. 34.

<sup>612</sup> Vgl. ebd. S. 27 und 34f.

<sup>613</sup> Ebd. S. 35.

1936. Will man der Beschreibung in seiner Kennkarte glauben, so wäre M.E. beim Verfassen dieser Zeilen nicht älter als 45 Jahre. Er hätte ein ovales Gesicht, blaue Augen und ergrautes Haar. Er wäre von kaum mehr als durchschnittlicher Größe. Was besondere Kennzeichen angeht, so sieht dieser Ausweis keine für ihn vor. Demzufolge könnte er, wenn ihn die Polizei verfolgte, sich in die Menge stürzen und leicht für immer verschwinden [...].<sup>614</sup>

Neben ‚privaten‘ Informationen zu Familie und Herkunft, die auch in *Some data on the youth of M.E.* genannt werden, gibt Ernst Hinweise auf andere Künstler und künstlerische Einflüsse. Ihre besondere Bedeutung dekonstruiert er aber sogleich, gibt er doch an, er lasse sich schlichtweg „von allem beeinflussen“.<sup>615</sup> Die stereotype Annahme eines Zusammenhangs zwischen Leben und Werk führt Ernst auch als synthetisches Textverfahren vor:

[S]eine Augen trinken alles, was in den Sehkreis kommt [...]. Dann kommt die Sonderbundausststellung am Aachener Tor in Köln. Und der Blaue Reiter. Und dann Freundschaft mit August Macke. Und die Futuristenausstellung bei Feldmann. Und das ‚Junge Rheinland‘. Und ein fünfwöchiger Aufenthalt in Paris. Und der ‚Erste deutsche Herbstsalon‘. Und, bei Macke, die Begegnung mit Apollinaire und Delaunay. Und die aus Brot gekneteten Skulpturen [...]. Und die zufällige Begegnung mit Arp in der Galerie Feldmann [...]. Und der sich daran anschließende Freundschaftspakt mit Arp, der heute noch in Kraft ist. Und und und [...].<sup>616</sup>

Dabei zeichnen Ernsts biographische Notizen zwar einen Zusammenhang zwischen Leben und Künstlersein/-werden nach bzw. konstruieren diesen, zugleich aber wird die vorgenommene retrospektive Synthese deutlich. Die Assoziativität deutet zudem darauf hin, wie vage die Bedeutung und wie anscheinend wahllos die gewählten Stationen sind.

Anhand der kurzen Betrachtung der Schriftstücke von Ernst kann ansatzweise auf eine Art Poetik des KünstlerInnenlebenslaufs geschlossen werden, auch wenn der Einfluss der Notizen auf Beuys nicht überbewertet werden soll. Als weiteres Beispiel für diese Form der KünstlerInnenautobiographik kann der amerikanische Maler Ad Reinhardt genannt werden, der 1966 autobiographische Daten für eine Retrospektive zusammenstellte.<sup>617</sup> Weitere Ausprägungen, die zusammen mit

---

<sup>614</sup> Ernst: Biographische Notizen. S. 30 sowie Brief von Hans Arp, ebd. S. 26.

<sup>615</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>616</sup> Ebd. S. 23f.

<sup>617</sup> Vgl. Reinhardt, Ad: Chronology. In: Ad Reinhardt. Paintings. Ausst.-Kat. Jewish Museum New York. Hrsg. von Lucy R. Lippard. New York 1966. S. 30-36: [www.aaa.si.edu/collections/viewer/ad-reinhardt-draft-chronology-15181/43619](http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/ad-reinhardt-draft-chronology-15181/43619) (zuletzt auf-



Beuys' *Lebenslauf Werklauf* veröffentlicht wurden, werden in einem späteren Unterkapitel betrachtet. Auch Reinhardt stellt seine Entwicklung zum Künstler sowie seine künstlerische Entwicklung als eine kontinuierliche dar. Er führt etwa erste Buntstiftzeichnungen aus Kindesjahren auf und lässt kindliche Versuche als Voraussetzung seiner künstlerischen Formensprache erscheinen.<sup>618</sup> Und wie schon Ernst führt Reinhardt in seiner *Chronology* andere Künstler, darunter Kasimir Malewitsch, Henri Matisse und Piet Mondrian, Werke wie das *Schwarze Quadrat* sowie einschneidende Events im internationalen Kunstbetrieb auf wie die Eröffnung des Museum of Modern Art in New York. Reinhardts ‚Chronologie‘ liest sich somit nicht nur wie die individuelle Biographie einer Person, sondern auch wie ein knapper Abriss der Kunstgeschichte. Insofern ist sie Vasaris *Viten* nahe, die die Kunstgeschichte als Einheit (er)schreiben. Aber auch einschneidende Ereignisse außerhalb der eigenen künstlerischen Biographie oder der Kunstgeschichte nimmt Reinhardt auf, die sicher auch kunsthistorische Entwicklungen beeinflussten. Die enge Verzahnung zwischen allgemeiner Lebenswelt und persönlichen Ereignissen suggeriert, dass die individuellen Erlebnisse zugleich eine Schnittstelle zu anderen Biographien bilden. Zugleich wird die Bedeutung der eigenen Lebensgeschichte zurückgenommen, indem ihre Belanglosigkeit im Vergleich mit großen gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen sichtbar wird, etwa wenn es heißt: „1944 India gains independence/ 1947 Begins teaching at Brooklyn College“ oder „1965 Man (Russian and American) walks in space/ 1966 One hundred twenty paintings at Jewish Museum“.<sup>619</sup> Für eine ausführliche Analyse und ‚Auswertung‘ des *Lebenslauf Werklauf* werden anknüpfend an diese ‚Poetik‘ der Künstlerbiografie im Folgenden nicht nur der ursprüngliche Entstehungs- und Veröffentlichungskontext betrachtet, der von der Rezeption meist außer Acht gelassen wird, sondern auch einige Vorläufer.

---

gerufen am 01.02.2016) sowie: Robert Motherwell. With selections from the artist's writing. Hrsg. von Frank O'Hara. New York 1965. S. 73. Ebenso Klaus Rinke, der in seinem ‚Lebenslauf‘ gut sieben Jahre nach dem Fluxus-Festival in Aachen vor allem seine Entwicklung zum „Wasser-Künstler“ als schicksalhaft darstellt und „prägende[...] Wasserkontakte“ sowie Erinnerungen an Erlebnisse und Begegnungen mit Wasser aufführt. Rinke schließt mit einem Hinweis auf die „Ausstellung, die nie endet –“, sodass das Leben selbst als Kunstform gesetzt wird. Vgl. Rinke in Schmidt, Hans-Werner: „...über Logik intelligente Gefühle...“ Ein Gespräch mit Klaus Rinke. Kunstakademie Düsseldorf, 13. Juli 1992. In: Gemacht gedacht. Hrsg. von Ursula Eisenbach. Düsseldorf 2004. S. 240–245, hier S. 240. Zum Lebenslauf vgl. Rinke, Klaus. In: Klaus Rinke. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen. Leverkusen 1970. O.P.

<sup>618</sup> Vgl. Reinhardt: *Chronology*.

<sup>619</sup> Vgl. ebd.

## Notizzettel Josef Beuys

Anlässlich der zweiten Einzelausstellung von Beuys, *Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten*, die Ende 1961 im Museum Haus Koekoek im heimatlichen Kleve stattfand, beabsichtigten die befreundeten Kuratoren, für das Ausstellungsheft auch die Biographie des Künstlers zu befragen. Die van der Grintens baten Beuys um einige biographische Informationen und schickten ihm einen Fragebogen. Darauf weisen sie auch in einem an den *Notizzettel* anschließenden Text im Ausstellungsheft hin.<sup>620</sup> Das Interesse an der Biographie des Künstlers, den die Brüder selbst gut kannten, entspricht der nachgezeichneten historischen Rezeptionshaltung, der Beuys allerdings kritisch mit einem poetologisch-programmatischen Hinweis begegnet, der sich zwischen Paratext und Basistext bewegt und den er der Beantwortung der Fragen voranstellte:

Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest, (siehe Rheinische Post)/ → schon klein Hänchen usw./ Vielleicht lässt sich so etwas persönlicher, freier oder in größeren Zügen darstellen. Die wirklich wichtigen Punkte gehen meist unter in Gymnasiums- und Studiendaten. [...]/ Ausstellungsdaten sind meines Erachtens völlig unwichtig. Wichtiger schon, herauszustellen, daß ich wenig davon halte, es sei denn, die Sache wäre organisch und unter bindenden Voraussetzungen gewachsen, → Ausstellung van der Grinten.<sup>621</sup>

Dass Beuys sich scheut, Ausstellungen aufzuzählen, mag darin begründet sein, dass er 1961 im Alter von 40 Jahren zuvor nur eine Einzelausstellung und an wenigen Gruppenausstellungen teilgenommen hatte. Allerdings weist er noch in seinem Lebensbrief, mit dem er sich im selben Jahr um eine Professur an der Kunstakademie bewarb, wenig zurückhaltend darauf hin, dass er sich nur „an wenigen Ausstellungen in Deutschland und im Ausland“ beteiligt habe.<sup>622</sup> Dem fügte er jedoch hinzu, dass er „etwa 2000 plastische malerische und zeichnerische Versuche an die Sammlung van der Grinten“ gebe, und betonte so den Umfang seines Schaffens, auch wenn er von „Versuchen“ und nicht von künstlerischen Arbeiten spricht.<sup>623</sup> Seinem einleitenden Hinweis im *Notizzettel* stehen, wie schon angedeutet, die spätere Rezeption sowie der Auftritt des Künstlers gegenüber. Der Hin-

---

<sup>620</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

<sup>621</sup> Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>622</sup> Vgl. Beuys: *Lebensbrief*. S. 207.

<sup>623</sup> Vgl. ebd.

weis ist zunächst Teil eines Dokuments, dem Brief an die van der Grintens, in gedruckter Form als Bestandteil des *Notizzettel* aber als künstlerischer Beitrag lesbar. Anstelle der ursprünglich geplanten Wiedergabe biographischer Informationen durch die Kuratoren wurde im Ausstellungsheft eine Transkription des von Beuys ausgefüllten Fragebogens abgedruckt. Die van der Grintens begründen diese Entscheidung in einem auf den *Notizzettel* folgenden Text damit, dass der *Notizzettel* es „besser, als eine Interpretation“ vermöge, „den Lebenslauf zu akzentuieren“.<sup>624</sup> Die „Spontaneität“ der Formulierungen vermittele einen „unmittelbaren Eindruck von der Persönlichkeit des Künstlers“,<sup>625</sup> der als Anlass für die Befragung des Autobiographischen angeführt wird. So reihen die Brüder sich rhetorisch in biographistische Praktiken ein. Es muss offen bleiben, wie eine Interpretation ihrerseits ausgesehen hätte, aber schon die Auswahl und Aufnahme bestimmter Stationen in den Fragebogen stellt eine Interpretation dar, die bestimmte Zusammenhänge annimmt – und in Beuys’ Fall eben auch eine Fiktionalisierung bedeuten kann.

Die drei Seiten langen Notizen bieten den Einstieg in den Ausstellungskatalog. Ihre Bestandteile sind zum einen die einleitende, kommentierende Äußerung von Beuys und zum anderen einzelne biographische Stationen. Beide Teile sind formal voneinander abgesetzt. Zunächst tritt der Künstler dem/der LeserIn in dem poetologischen Hinweis als ‚Ich‘ entgegen. Die angedeutete Poetologie findet im *Notizzettel* selbst aber keinen Niederschlag: Auf den programmatischen Einstieg folgen Hinweise und topologische Informationen zur Herkunft und Ausbildung des Künstlers. Und wemgleich Beuys zunächst die Aussagekraft von Studiendaten bezweifelt, führt er seine Ausbildung bei Joseph Enseling und Ewald Mataré auf, die als künstlerische Vorbilder gesetzt werden.

Die Kriegezeit nimmt im *Notizzettel*, wie dargelegt, zumindest quantitativ einen großen Raum ein. Beuys gibt u. a. an, im Krieg Natur- und Geisteswissenschaften studiert zu haben, was im Übrigen nicht der historischen Realität entspricht,<sup>626</sup> und betont, schon zu Schulzeiten den Wunsch nach einem künstlerischen Beruf gehabt zu haben. Ausschlaggebend für seine Entscheidung sei 1938 die Begegnung mit Lehmbrucks Werk bzw. mit Fotografien von dessen Arbeiten gewesen, die Beuys als „Erlebnis!“ markiert.<sup>627</sup> Auch im schon genannten Lebensbrief weist Beuys auf eine Begegnung mit „Abbildungen einiger Plastiken von Wilhelm Lehmbrücks [sic!]“ und darauf hin, dass sie seinen „Willen Bildhauer zu werden“ gestärkt hätten.<sup>628</sup> Nach der Nennung einiger Bekannter und Freunde, darunter Filmemacher Heinz Sielmann, Maler Hans Lammers und Schriftsteller Rainer Lynen, seines

---

<sup>624</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

<sup>625</sup> Vgl. ebd.

<sup>626</sup> Vgl. Riegel: Beuys. S. 52.

<sup>627</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>628</sup> Vgl. Beuys: Lebensbrief. S. 207.

Ateliers und der Akademie greift Beuys in der Chronologie zurück und geht ausgiebig auf „Orte, die im Krieg berührt wurden“ ein, die als „[w]esentliche Eindrücke“ markiert werden.<sup>629</sup> Eine Begegnung mit den Tataren wird dabei, wie schon ausgeführt, nur kurz benannt, ohne dass etwa auf einen Absturz verwiesen würde: „Wesentliche Eindrücke: [...] Lebensraum der Tataren/ Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen.“<sup>630</sup>

Die biographische Verortung des Künstlers ist im *Notizzettel* vor allem eine räumliche. Durch die Aufzählung zahlreicher Orte und verschiedener Stationen wird herausgestellt, dass Beuys während des Krieges viel herumgekommen ist:

Die slawischen Länder/ Polen/ Tschechoslowakei (Prag)/ (Mähren)/ Rußland/ (Südrußland)/ [...] das Schwarze Meer/ das Asowsche Meer/ das Faule Meer/ Die russische Steppe (Kuban) – Lebensraum der Tataren/ [...] Die Nogaische Steppe/ Die Krim./ Orte: Perekop, Kertsch, Feodossia,/ Simferopol, Bracktschisaraj/ Jailogebirge/ Die Kolchis der Griechen!/ [...] Odessa, Sewastopol./ Rumänien (Donaudelta) – Ungarn (Steppe)/ Kroatien (Save)/ Wien (Hunnen und Türken vor Wien!)/ Südtalien: Apulien./ Westlicher Kriegsschauplatz: als Fallschirmjäger in Nordholland-Oldenburg bis zur Nordseeküste.<sup>631</sup>

Die Nennung dieser Kriegsschauplätze impliziert durchaus die Schrecken des Krieges,<sup>632</sup> allerdings führt Beuys seine Erlebnisse und Erfahrungen nicht weiter aus. Auch in den frühen Biographien wird die Kriegszeit vor allem als Reise- bzw. Bildungserlebnis geschildert.<sup>633</sup> Nur am Rande sei erwähnt, dass Beuys auch in seinem öffentlichen Erscheinungsbild als *homo viator*, als Reisender oder ‚Wanderer zwischen den Welten‘<sup>634</sup> aufgetreten ist und oftmals entsprechende, allegorische Accessoires wie Hut, Stock und Mantel bei sich trug.<sup>635</sup>

Die Darstellung künstlerischer (auch literarischer und musikalischer) sowie naturwissenschaftlicher Eindrücke fällt im *Notizzettel* im Vergleich zur Kriegszeit kürzer aus. Der Nennung eigener künstlerischer Arbeiten fügt Beuys den Hinweis hinzu: „Ich würde solche sogenannten ‚großen‘ oder Hauptarbeiten weglassen, da es sehr

---

<sup>629</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>630</sup> Ebd.

<sup>631</sup> Ebd.

<sup>632</sup> Vgl. S. 88 dieser Arbeit.

<sup>633</sup> Vgl. Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 23. Zugleich schreibt Stachelhaus: „Seine Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg haben Beuys künstlerisch kaum inspiriert [...]. Es existieren so gut wie keine Kriegsarbeiten von ihm.“ Ebd. S. 28. Zum Motiv der ‚Lebensreise‘ in der Autobiographie vgl. Christen, Matthias: ‚To the end of the line‘. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München 1999.

<sup>634</sup> Als solcher wird Beuys von Heiner Bastian Beuys bezeichnet. Vgl. Bastian, Heiner: Wanderer zwischen Welten. In: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Ausst.-Kat. Martin-Gropius Bau Berlin. Bd. I. Hrsg. von Dems. Berlin 1988. S. 9–13.

<sup>635</sup> Vgl. Christen: ‚To the end of the line‘. S. 25.

fragwürdig ist, ob es die wichtigsten sind.“<sup>636</sup> Auch in diesem Nachtrag gibt er sich skeptisch gegenüber tradierten Rezeptionsmustern. Die eigene Forderung nach einem ‚unkonventionellen‘ Umgang mit der Künstlerbiographie realisiert Beuys aber kaum in seiner Beantwortung des Fragebogens. Allerdings weist er darin auf Fiktionalisierungen hin. So fügt er der ersten Station „1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“ eben hinzu: „[I]ch gebe immer Kleve an, weil die Geburt in Krefeld rein zufällig war.“<sup>637</sup> In dem späteren *Lebenslauf Werklauf* fehlt ein solcher metafiktionaler Nachtrag und schon im Lebensbrief, den er seiner Bewerbung um die Professur an der Kunstakademie beifügte, gab Beuys Kleve als seinen Geburtsort an.<sup>638</sup>

Jegliche programmatische Worte des *Notizzettel* richten sich als Anleitung für den ursprünglich geplanten Aufsatz an die Brüder van der Grinten. Beuys scheint vorbeugen zu wollen, dass sie in einem ursprünglich geplanten Text aus den einzelnen Stationen womöglich eine Einheit von Leben und Werk konstruiert hätten, und kritisiert einen entsprechenden Habitus, der die Künstlerschaft schon in der frühen Kindheit beginnen lässt: „Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen<sup>639</sup> und Zeitungen liest [...] → schon klein Hänschen usw.“ Wenn Beuys die Bedeutsamkeit von Ausstellungsdaten und Hauptarbeiten zurückweist, deren Anzahl 1961 wie die seiner Ausstellungen begrenzt waren, kann dies als Verweis auf das biographische Klischee um KünstlerInnen gelesen werden, dass KünstlerInnenschaft als immer schon bestehender Zustand imaginiert wird. Allerdings bietet der *Notizzettel* selbst Anknüpfungspunkte für eine biographistische Lesart. In den an ihn anschließenden ‚Erläuterungen‘ setzen die van der Grintens Entsprechendes um. Sie schlüsseln etwa Beuys’ Hinweis auf die Ausstellung von 1953 auf („Wichtiger schon, herauszustellen, daß ich wenig davon halte, es sei denn, die Sache wäre organisch und unter bindenden Voraussetzungen gewachsen, → Ausstellung van der Grinten“), die, wie sie ausführen, „alle plastischen Arbeiten der Frühzeit (die großformatigen in Photographien) und zahlreiche Zeichnungen, ferner sämtliche Holzschnitte [umfasste]. Sie erhielt ihr Profil durch die enge Zusammenarbeit mit dem Künstler.“<sup>640</sup>

---

<sup>636</sup> Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>637</sup> Vgl. ebd.

<sup>638</sup> Vgl. Beuys: *Lebensbrief*. S. 207.

<sup>639</sup> Zur Geschichte des Ausstellungskatalogs vgl. Mihatsch, Karin: *Der Ausstellungskatalog 2.0: Vom Printmedium zur Online-Repräsentation. Über Repräsentationsformen von Kunstwerken und deren Kontext im Web 2.0*. Bielefeld 2015 sowie Ulrich, Wolfgang: *Vom Diener zum Teil des Kunstwerks. Über die Wandlung der Buchform Ausstellungskatalog*. In: *Kunstzeitung* 110 (2005). S. 35.

<sup>640</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

Trotz ihres einleitenden Hinweises, dass die Notizen des Künstlers „besser, als eine Interpretation [...] den Lebenslauf [...] akzentuieren“ könnten,<sup>641</sup> schließen die van der Grintens „notwendige Erläuterungen“ an.<sup>642</sup> Sie tragen nähere Informationen zu den von Beuys genannten Namen zusammen („Sielmann [...] trat mit Kulturfilmen zoologischen Inhalts hervor. [...] Walter Brück ist Bildhauer, Hans Lammers ist Maler in Kleve. Rainer Lynen lebt äußert zurückgezogen in der Nähe von Krefeld“<sup>643</sup>).

So fügen sie den skizzenhaften und teilweise vagen Notizen von Beuys Details hinzu und gehen den Referenzen nach, die er eröffnet, und ergänzen u. a. Beuys' Datierung seiner Eheschließung um den Hinweis, dass er „Eva Wurmbach, Tochter eines namhaften Zoologen“ geheiratet habe.<sup>644</sup> So wird suggeriert, dass der ‚autobiographische Gehalt‘ des *Notizzettel* erst durch eine Prüfung der Referenzen begründbar ist.<sup>645</sup>

Zudem verteidigen die van der Grintens ihre an Beuys gerichteten Fragen etwa nach seinen künstlerischen Eindrücken, die Beuys selbst mit dem einleitenden, programmatischen Hinweis zurückweist. Schließlich, so argumentieren sie, hätten sich ihnen die gewählten Fragen aufgedrängt, „weil die geistige Welt der Jahrhundertwende über den Bereich der bildenden Kunst hinaus entscheidender auf Beuys' künstlerische Arbeit eingewirkt hat als die der folgenden Jahrzehnte“.<sup>646</sup> So tragen sie kurzerhand Hinweise auf literarische und musikalische Einflüsse nach, die Beuys selbst nicht ausführt.

Sehr viel dringlicher aber scheint es den Kuratoren zu sein, die ausführliche Benennung der Kriegszeit zu begründen, die im Grunde lediglich in der Aufzählung der genannten Orte besteht:

Der breite Raum, den die Erlebnisse der Kriegszeit in den Notizen einnehmen, erklärt sich nicht aus einem Schwelgen in militärischen Erinnerungen. Vielmehr wurde ein großer Teil von Beuys [sic!] formalem Fundus und seiner Vorstellungswelt in dieser Zeit angesammelt. Die Begegnung mit der Landschaft des Balkans und Südrußlands, mit den Menschen dieser Breiten, ihrer Lebensweise, ihrem Milieu, ihrer Mentalität und ihrer Mythologie bleibt in seinem Werk kontinuierlich wirksam.<sup>647</sup>

---

<sup>641</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

<sup>642</sup> Vgl. ebd.

<sup>643</sup> Vgl. ebd.

<sup>644</sup> Vgl. ebd.

<sup>645</sup> Vgl. hingegen S. 19 dieser Arbeit, vor allem Fußnote 55.

<sup>646</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

<sup>647</sup> Ebd.

Der Bezug auf die Künstlerbiographie dient somit doch der Begründung des Werks durch die Biographie selbst. Die Ausführungen der Kuratoren stehen dem programmatischen Hinweis des Künstlers gegenüber, der sich gegen die stilisierende Annahme ausspricht, jede/r KünstlerIn sei schon immer – auch in seiner/ihrer frühen Kindheit – KünstlerIn gewesen, wie sie sich auch in den späteren Beuys-Biographien findet, in denen Beuys' Künstlerschaft als eine Art Berufung und Schicksal dargestellt wird. Auf die ‚Erläuterungen‘ des *Notizzettel* folgen kurze Kapitel zu Beuys als Zeichner und Bildhauer. Darin wird auch darauf verwiesen, dass Beuys schon als Kind gezeichnet habe.<sup>648</sup> Auch wenn sich der Künstler darin kaum von anderen Kindern unterscheidet, wird geschlossen, dass sich die „Kette der Zeichnungen bruchlos [von der Kindheit] bis in die Gegenwart“ ziehe.<sup>649</sup> Ausdrücklich wird auf eine Zeichnung des 14-jährigen Beuys hingewiesen, die auch 1961 in der Ausstellung vertreten war.<sup>650</sup> Nach der Beschreibung des Blattes schließt Hans van der Grinten, „[f]rappant“ sei „schon der lineare Reichtum in einem Blatt des Vierzehnjährigen“, das „aller dilettantischen Züge“ entbehre.<sup>651</sup> Wenn der Kurator ausgerechnet eine frühe Zeichnung für die Begründung der Künstlerschaft von Beuys heranzieht, wird suggeriert, dass Beuys immer schon Künstler gewesen sei. Sein Künstlersein beginnt nicht erst mit dem Studium oder der tatsächlichen Ausübung einer professionellen bzw. beruflichen künstlerischen Tätigkeit.<sup>652</sup>

In Bezug auf das Bild, das entsteht, soll es zuletzt um den Anteil gehen, den die van der Grintens am *Notizzettel* hatten. Zwar weisen sie in dem an die Notizen anschließenden Text selbst auf diesen Anteil hin, allerdings ist bisher kaum herausgestellt worden, wie genau dieser aussah. Im Vergleich von Fragebogen<sup>653</sup> und *Notizzettel* wird deutlich, dass sie die Struktur und den Inhalt des *Notizzettel* bestimmten, indem sie sich nach Studium und Krieg erkundigten. Auch die Formulierung „Orte, die im Krieg berührt wurden“ und die Auflistung der „wesentlichen Eindrücke“ gehen auf ihren Fragebogen zurück. Und Beuys' einleitender Hinweis auf die Relevanz von Ausstellungsdaten ist eine direkte Antwort auf das Schreiben der Brüder, die nach der Beteiligung an Ausstellungen in Krefeld, Kleve und Nimwegen fragten.<sup>654</sup> Ebenso geht die Auflistung von Arbeiten auf den Frage-

---

<sup>648</sup> Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

<sup>649</sup> Vgl. ebd.

<sup>650</sup> Vgl. Verzeichnis der Exponate ebd.

<sup>651</sup> Vgl. ebd.

<sup>652</sup> Allerdings stammen nur wenige der 239 im Katalog verzeichneten Arbeiten aus der Zeit vor Beuys' Studium an der Akademie und nur zwei Zeichnungen aus seiner Jugend. Kinder- und Jugendzeichnungen von Beuys bilden in der Sammlung van der Grintens übrigens eine Ausnahme. Auskunft des Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Bedburg-Hau. 2015.

<sup>653</sup> Vgl. Brief von Hans van der Grinten im Joseph Beuys Archiv, Stiftung Museum Schloss Moyland, JBA-B 015768.

<sup>654</sup> Vgl. ebd.

bogen zurück, Beuys ergänzte selbst nur die Jahreszahlen der bereits ausgewählten Arbeiten. Somit ist auch sein Hinweis darauf, dass er die Bedeutsamkeit von sogenannten Hauptarbeiten bezweifle, ein im Brief der Brüder angelegtes Element.

Über die Stationen seines Lebenswegs entschied nicht der Künstler selbst. Dennoch ist der *Notizzettel* ein autobiographisches Zeugnis. Auch wenn nicht nur sein Inhalt, sondern auch die genauen Formulierungen auf die Kuratoren zurückgehen, ist er aufschlussreich für Beuys' (damalige) Vorstellung der eigenen Künstlerrolle. Die van der Grintens lassen sich zwar als eine Art Ghostwriter von Beuys bezeichnen, sie treten in den Notizen selbst aber nicht in Erscheinung. Der erste<sup>655</sup> Ausstellungskatalog von 1961 dokumentiert Beuys' Verständnis der eigenen Künstlerschaft insofern, als Beuys die Bedeutung seiner Biographie zurückweist. Vor allem aber zeugt der *Notizzettel* von einer bestimmten Rezeptionshaltung, die davon ausgeht, dass die Biographie des Künstlers Aufschluss über sein Schaffen geben kann, und die Beuys zu Beginn seiner Karriere erfahren hat.

Der *Notizzettel* ist keine Umsetzung des von Beuys formulierten Ideals, der sich gegen einen Biographismus und eine stereotype KünstlerInnenbiographik wendet, zugleich aber biographische Daten liefert. Beuys' Kritik an einer biographistischen Rezeption scheint zudem seine Distanziertheit und die Glaubwürdigkeit der darauf folgenden biographischen Daten zu behaupten. Tatsächlich aber steht der Anteil der Kuratoren an der Gestalt des *Notizzettel* der Spontaneität gegenüber, die sie den Notizen des Künstlers zuschreiben und die auch durch die Betitelung als ‚Notizzettel‘ impliziert wird.

Die Hinweise auf den Konstruktionscharakter des autobiographischen Schriftstücks fallen bei Beuys sehr viel dezentler aus als etwa bei Max Ernst, auch wenn Beuys betont, dass die Bedeutung verschiedener Stationen in seinem Leben zweifelhaft sei. Ernst befragt deren Stellenwert auch durch die inflationäre Nennung. Zwar zeigt Beuys in seinem programmatischen Hinweis Zweifel an einer kontinuierlichen Entwicklung zum Künstler und an der Möglichkeit einer kunst- und kulturgeschichtlichen Verortung, er parodiert diese aber nicht etwa im *Notizzettel* selbst.

Fraglich ist auch, ob ausgehend vom *Notizzettel* auf eine ‚Subjektpoetik‘ des Künstlers geschlossen werden kann. Schließlich war es von Seiten Beuys' nicht geplant, dass die programmatischen und metafikcionalen Hinweise veröffentlicht werden. Zudem ist der *Notizzettel* von der Forschung wenig beachtet worden und seine Reichweite und sein Einfluss insofern gering. Die Auflage des Ausstellungskatalogs, in dem er erschien, war Anfang der 1960er-Jahre sehr begrenzt und der *Notizzettel* ist nicht wie der *Lebenslauf Werklauf* immer wieder neu abge-

---

<sup>655</sup> Zu der früheren Ausstellung *Josef Beuys. Plastik, Graphik* im Hause der van der Grinten in Kranenburg 1953 und zur ‚Demonstration‘ *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* 1963 in einem leer stehenden Ladenlokal in Düsseldorf existieren keine Ausstellungshefte.



druckt worden.<sup>656</sup> Für einen zwei Jahre später erschienenen Katalog verfasste Beuys eine andere autobiographische Skizze, die als solche ebenso wenig rezipiert oder gar reproduziert wurde.

## Fluxusnotizen

Auch dem Ausstellungsheft zur Schau *Joseph Beuys. Fluxus*, der sogenannten *Stallausstellung*, die Ende 1963 im Haus der van der Grintens in Kranenburg stattfand, sind biographische Informationen vorangestellt. Ganz im Geiste des Fluxus geht es in diesem autobiographischen Dokument – entgegen dem Gebaren um die spätere Kultfigur – weniger um die Biographie, Identität und Person des Künstlers. Auch der *Lebenslauf Werklauf* wurde im Kontext der Fluxuskunst veröffentlicht und Beuys nahm zu Beginn des Jahres 1963 an drei Fluxusaktionen teil,<sup>657</sup> allerdings ist vielerorts von seiner raschen Distanzierung der Fluxuskunst zu lesen.<sup>658</sup>

Die *Stallausstellung* Ende 1963 unterschied sich in Dramaturgie und ihrem Habitus von der ‚konservativ-klassischen‘ und institutionalisierten 1961er-Ausstellung im Haus Koekkoek. Angeblich wurde die Ausstellung aufgrund der Kritik an der Schau im Haus Koekkoek ins ‚Private‘ verlegt.<sup>659</sup> Sie fand im Stall der Familie van der Grinten statt – unter Anwesenheit von Katzen und Schweinen.<sup>660</sup> Einer Ästhetik des Fluxus entsprechend wurde die Kunst gewissermaßen in den Lebensraum und Alltag gesetzt.

Im Katalog der Ausstellung folgen die Notizen von Beuys auf eine Seite mit Zitaten des Schriftstellers Joséphin Péladans und des Künstlers Albrecht Dürers. Vor allem das Zitat aus Dürers Proportionslehre scheint die Programmatik der Ausstellung

---

<sup>656</sup> Vgl. hingegen Beuys, Joseph: Biographische Notizen. In: Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947–1985. Ausst.-Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld. Hrsg. von Gerhard Storck und Sabine Röder. Krefeld 1991. S. 39.

<sup>657</sup> Vgl. Schneede: Sibirische Symphonie 1. Satz; Ders.: Komposition für 2 Musikanten. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 34f. sowie Schneede, Uwe M.: Piano-Aktion. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 36–42.

<sup>658</sup> Vgl. Schneede: Modelle einer neuen Kunst. S. 10–12 sowie Schneede: Sibirische Symphonie 1. Satz. S. 24 und Schneede, Uwe M.: DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1996. S. 68–79, hier S. 74.

<sup>659</sup> Vgl. van der Grinten: Joseph Beuys. S. 172f.

<sup>660</sup> Der Stall wurde damals aber nicht mehr als solcher genutzt. Vgl. van der Grinten, Hans: Joseph Beuys. ‚Stallausstellung‘ Fluxus 1963 in Kranenburg. In: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main 1991. S. 172–177, hier S. 174. Dass die Ausstellung wie eine Installation gewirkt haben mag, belegt auch ein Zeitungsbericht von 1953: „Die Besonderheit liegt [...] weniger im Ausstellungsobjekt – sie ist vielmehr gebunden an die Gestaltungsart des ausstellenden Künstlers.“ N.N.: Moderne Plastik und Graphik. Kunstaussstellung im Hause van der Grinten zu Kranenburg. In: Rheinische Post. 25.02.1953. O.A.

wiederzugeben, wenngleich es in seinem reflexiven Habitus den Notizen von Beuys gegenübersteht:

Aber darbei [sic! ff.] ist zu melden, daß ein verständiger geübter Künstler in grober bäurischer Gestalt sein großen Gewalt und Kunst mehr erzeugen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem großen Werk. [...] Daraus kommt, daß Manicher etwas mit der Feder in einm Tag auf ein halben Bogen Papiers reißt oder mit seim Eselein etwas in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern großes Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht.<sup>661</sup>

Verglichen mit dem *Notizzettel*, aber auch dem späteren *Lebenslauf Werklauf* ist das daran anschließende biographische Dokument von Beuys der Ästhetik des Fluxus folgend stark verkürzt und assoziativer als die biographischen Stichworte im Katalog von 1961. Die aufgezählten Stationen erinnern in ihrer Skizzenhaftigkeit an den *Notizzettel*. Anders als dieser scheint die Skizze von 1963 aber explizit für eine Veröffentlichung zusammengestellt worden zu sein. Sie beginnt mit einem abgesetzten Hinweis darauf, dass Beuys 1963 als Professor für Bildhauerei an die Kunstakademie Düsseldorf berufen wurde. Dieser Hinweis löst Angaben zu künstlerischen Einflüssen und biographischen Stationen im *Notizzettel* ab.

Alle darauf folgenden Angaben beziehen sich auf Ereignisse aus dem Jahr der *Stallausstellung*, nicht aber auf die gesamte Lebenszeit des Künstlers. Indem die Skizze somit einen anderen Ausschnitt zeigt, wird die Ausstellung weniger im Leben des Künstlers, sondern die im Stall ausgestellte Kunst im Zeitgeist des Jahres 1963 verortet. Die Skizze ist insofern nicht nur fragmentarisch, sondern erscheint in ihrer Verbindlichkeit flüchtiger; sie dient kaum der Synthese.

Auf den einleitenden Satz folgen die Notizen:

Sielmann dreht „Galapagos“/ Boie Wenzel/ FLUXUS Staatliche Kunstakademie Düsseldorf/ Nam June Paik in der Galerie Parnass Wuppertal/ Vostell in USA/ Sielmann in Papua und Neuseeland/ Lynen veröffentlicht „Kentaurenfährte“/ Beuys: Das Erdklavier/ Vostell „Décollage“ Wuppertal Galerie Parnass/ Maciunas in USA/ Heerich [...]<sup>662</sup>

Obwohl die Skizze weitaus vager ist als der *Notizzettel*, wird sie nicht wie dieser noch 1961 durch eine anschließende Erklärung der Kuratoren aufgeschlüsselt. An

---

<sup>661</sup> Josef Beuys. Fluxus aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten. Kleve 1963. O.P.

<sup>662</sup> Ebd. Die Notizen wurden lediglich um eine kleine Grafik gekürzt. Eine Transkription der Notizen findet sich im Anhang dieser Arbeit.

die zitierten Angaben schließt ein letzter Satz an, der wie der einleitende Hinweis auf Beuys' Professur formal abgesetzt ist und mit ihm die Aufzählung rahmt: „An einem Juliabend 1963 stellt Beuys anlässlich eines Vortrags von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbakirchhof sein Fett aus.“<sup>663</sup>

Trotz ihres geringen Umfangs weist die Skizze von 1963 auf eine relativ breite Lebensrealität hin. Auffallend sind vor allem die Verweise auf andere Personen, denen Beuys in seinem künstlerischen Umfeld begegnete. Beuys erscheint in der Aufzählung als ‚einer unter vielen‘. Neben eigenen Arbeiten bzw. Ideen („Beuys: Das Erdklavier“<sup>664</sup>) führt er auch Ausstellungen anderer Künstler auf („Nam June Paik in der Galerie Parnass Wuppertal“). Indem er seinen Namen als einen zwischen anderen aufführt, ordnet sich Beuys in eine Künstlergeneration und einen künstlerischen Kontext ein, dem er sich offenbar angehörig fühlt, und setzt sich so selbst in Szene. Derartige Verweise auf künstlerische ‚Verwandtschaften‘ sind in der Fluxuskunst nicht unüblich. Auch das Plakat zum *Festum Fluxorum* 1963 an der Kunstakademie Düsseldorf, an dem Beuys teilnahm, führt neben den beteiligten Künstlern weitere Referenzen auf. Es wurde im Übrigen vermutlich von Beuys gestaltet.<sup>665</sup> Eine solche künstlerische Verortung nehmen auch die Kuratoren der *Stallausstellung* in ihren Beiträgen vor, während sie im früheren Ausstellungsheft vor allem die Biographie des Künstlers fokussiert hatten.

Die Notizen weisen vor allem auf den Kontext der Beuys'schen Kunst, nicht aber auf die Persönlichkeit des Künstlers oder eine Verbindung von Leben und Werk hin, auch wenn sich die beiden hervorgehobenen Sätze zu Beginn und Ende des Dokuments explizit auf Beuys beziehen. Eine Verbindung zwischen den aufgeführten Ereignisse und dem einleitenden und abschließenden Satz wird nicht ausformuliert. Die Angaben führen im Sinne des Fluxusideals von Beuys' Person und Biographie weg: George Maciunas, prägende Figur der Fluxusbewegung, verdeutlichte 1964, diese sei „gegen Kunst als Medium und Vehikel fürs Künstler-Ego“.<sup>666</sup>

---

<sup>663</sup> Vgl. Josef Beuys. Fluxus aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten. Kleve 1963. O.P.

<sup>664</sup> Beuys dazu: „Das Erdklavier war praktisch eine Aktion für Klavier mit Erde. Es gab eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Erstens draußen im Freien ein negatives Klavier auszustechen, als Grube; dann die Möglichkeit ein Klavier mit Erde zu überschütten; es gab noch eine dritte Version, und zwar ein ganzes Klavier aus Erde zu machen[...]; das war zu kompliziert, ich hatte nicht das richtige Bindemittel. Aber als Begriff war dieses Erdklavier ja viel besser, deshalb wurde es dann gar nicht realisiert. Das war also nicht eine erste Fluxusaktion, sondern eine Idee, die wir überall diskutiert haben [...].“ Beuys in Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 49.

<sup>665</sup> Vgl. Schneede: Sibirische Symphonie 1. Satz. S. 20.

<sup>666</sup> Vgl. Maciunas, George: Brief an Tomas Schmit, 1964. In: Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931–1987. Hrsg. von Ute Berger und Michael Berger. Wiesbaden 1996. S. 110f, hier S. 110.

Der ‚autobiographische Gehalt‘ der Notizen wird gewissermaßen dekonstruiert, da sie Beuys nicht in ihr Zentrum stellen. Auch der Hinweis auf die Geburt des Sohnes Wenzel als Angabe zu seinem Privatleben gibt kaum Aufschluss über die ‚Persönlichkeit des Künstlers‘, auf die noch der *Notizzettel* schließen lassen sollte. Beuys‘ kryptische Angaben im Ausstellungskatalog von 1963 entsprechen in ihrer Uneindeutigkeit einem ‚unkonventionellen‘ Umgang mit der Biographie bzw. Person des Künstlers, wie ihn Beuys 1961 im *Notizzettel* beschwor. Schließlich nimmt er in der assoziativen Verkürzung im Heft zur *Stallausstellung* keinerlei Synthese vor. Zudem führen die Angaben darin weg vom Künstler als Subjekt einer Individualbiographie.<sup>667</sup> Mit dem *Lebenslauf Werklauf* knüpft Beuys 1964 zwar an die früheren biographischen Schriften an, die bisher erfasste Haltung entspricht aber kaum dem späteren Auftreten und vor allem nicht der öffentlichen Wahrnehmung von Beuys, dem eben eine zunehmende Distanzierung vom Fluxus attestiert wurde.

### *Lebenslauf Werklauf*

Beuys trug erstmals 1964 anlässlich der Veranstaltung *ACTIONS/AGIT-POP/DE-COLLAGE/HAPPENING/EVENTS/ANTI-ART/L’AUTRISME/ART TOTAL/REFLUXUS – festival der neuen kunst* an der Technischen Hochschule Aachen biographische Informationen in Form des *Lebenslauf Werklauf* für das Programmheft zusammen. Diesen hat Beuys später mehrfach überarbeitet und immer wieder ergänzt.<sup>668</sup> Nun hat der Lebenslauf, wie beschrieben, eine wesentlich weitere Verbreitung erfahren als die vorherigen autobiographischen Schriftstücke, allerdings lässt die Rezeption seinen Entstehungskontext meist außer Acht, obwohl diese für eine Bewertung bzw. für die Lesart des Lebenslaufs doch entscheidend ist. Denn vor allem durch einen Bezug auf das Fluxusfestival und die autobiographischen Beiträge der anderen Künstler wird deutlich, dass Beuys in seinem Lebenslauf stereotype KünstlerInnenschaftsbilder parodiert – und insofern keine Vorlage oder Verifikation einer Engführung von Leben und Werk liefert.

---

<sup>667</sup> Blume beschreibt, dass Beuys ebenso fremde Biographien wie die von Anacharsis Cloots, Marcel Duchamp, John Dillinger und James Joyce in den Entwicklungsprozess einer „exemplarischen Biographie“ einbezogen habe. Vgl. Blume, Eugen: Beuys. Die Revolution sind wir: Das Konzept der Berliner Ausstellung 2008/2009. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 03.12.2009 sowie Blume, Eugen: Jeder Mensch ist ein Künstler. In: Joseph Beuys. Die Revolution sind wir. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Dems. und Catherine Nichols. Göttingen 2008. S. 218–239.

<sup>668</sup> Auch wenn Beuys‘ *Lebenslauf Werklauf* vergleichbar mit den Schriftstücken ist, die anlässlich des Festivals entstanden sind, setzt er sich vor allem durch die späteren Über- und Verarbeitungen von den anderen Beispielen ab, die fast ausschließlich anlässlich anderer Ausstellungen und Events geschah. Vgl. Jensen, Ulf: Lebenslauf Werklauf. In: Joseph Beuys. Parallelprozesse. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hrsg. von Marion Ackermann und Isabelle Malz. Düsseldorf 2010. S. 182f., hier S. 182.

Auf der Kulturveranstaltung, die der AstA für den 20. Jahrestag des Attentats auf Hitler organisierte, wollten zehn<sup>669</sup> Künstler ihr ‚neues‘ Kunstverständnis darstellen, unter ihnen auch Beuys. Gegen Abend kamen die Teilnehmer in der Aula der Technischen Hochschule vor angeblich über 800 Anwesenden zusammen.<sup>670</sup> Die Beiträge der Künstler, darunter eine *lecture performance* von Bazon Brock sowie die Aufführung eines Erschießungskommandos durch Wolf Vostell auf der Aulabühne, fanden größtenteils simultan statt.

Beuys' *Lebenslauf Werklauf* war Teil des von Vostell und Tomas Schmit gestalteten Programmhefts, das zu Beginn der Veranstaltung verteilt wurde.<sup>671</sup> Das Cover zeigt die teilnehmenden Künstler in der Manier von ‚Verbrecherfotos‘. Für das 30-seitige Heft stellten die Teilnehmer biographische Informationen und weiteres Material bereit. Das Programmheft liefert neben den Angaben zu den Künstlern auch Informationen zum Ablauf und insofern eine Interpretationsgrundlage für die ‚neue Kunst‘. Die alphabetische Katalogisierung kunst-biographischer Notizen der Künstler folgt auf einen Abschnitt, in dem Valdis Abolins, AstA-Kulturreferent und Veranstalter des Festivals,<sup>672</sup> das künstlerische Anliegen verdeutlicht. Die Kunst solle für das „größte[...] happening“, die „aktivste[...] Aktion: das Leben“ sensibilisieren:

Es geht um ein Bewußtmachen der action LEBEN [...], welche nicht die Einengung in die Sterilität verträgt, [...] sondern nur gedeihen kann in der Totalität ALLER Raum-Aktionen, was wiederum das einzig wahre Prinzip ist [...]. Es gibt nur eine Wahrheit – die der Aktion, des lebendigen, des Lebens.<sup>673</sup>

Zunächst wird also ein zentraler Gedanke der Avantgarde formuliert bzw. aufgerufen: Das gesamte Leben soll zur Kunst gemacht bzw. als solches kategorisiert werden. Kontext des *Lebenslauf Werklauf* ist insofern eine kulturelle und politische

---

<sup>669</sup> Ursprünglich sollten 12 Künstler auftreten, allerdings konnten nicht alle ihre Teilnahme realisieren. Vgl. Oellers, Adam C.: FLUXUS +- RWTH Aachen !? technikstudenten erleben vier Jahre lang ein höchst erstaunliches kulturprogramm. In: Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964. Ausst.-Kat. Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen. Hrsg. von Brigitte Franzen und Arnold Karsten. Bielefeld 2011. S. 22–34, hier S. 24.

<sup>670</sup> Vgl. Oellers C.: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 23. Schneede berichtet von 800-1.000 Anwesenden. Vgl. Schneede, Uwe M.: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 42–67, hier S. 45. Eine Aufnahme des Zuschauerraums der Aula legt aber nahe, dass es sich um weniger Personen gehandelt hat. Vgl. Abb. in: Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 23.

<sup>671</sup> Vgl. Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 43.

<sup>672</sup> Vgl. Oellers, Adam C.: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 22.

<sup>673</sup> Valdis Abolins in Programm und Dokumentationspublikation. Hrsg. von Tomas Schmit und Wolf Vostell. Aachen 1964. O.P. Abolins bezeichnet auch das Attentat auf Hitler als „Aktion“, als eine Handlung, die „Raum schuf in einem Zustand der Totalität“ und vergleicht die Performances von 1964 damit.

Umbruchsituation, wenngleich Beuys in diese seinem Biographen Riegel zufolge nicht hineinpasste.<sup>674</sup>

Das Fluxus-Festival war als offene Aktion geplant, als eine Mischung aus gezieltem Ablauf, spontanen Aktionen und Reaktion, die durch künstlerisch geschaffene Situationen hervorgerufen werden sollten. Die Künstler traten nicht als Urheber auf, die in einem produktiven Vorgang etwas entstehen ließen, sondern die Kunst sollte den ursprünglich passiven ZuschauerInnen Raum für Erfahrungen und Handlungen bieten.<sup>675</sup> Diese wurden auch im Programmheft aufgefordert aktiv zu werden. Neben poetischen Beiträgen,<sup>676</sup> die wie der *Lebenslauf Werklauf* eine Art Text-Werk darstellen, beinhaltet das Heft Partizipationsanleitungen: Stanley Brouwn hält den/die LeserIn an, den kürzesten Weg in das Heft zu zeichnen, „auf dem Brouwn vom Bahnhof Ihres Wohnortes Ihre Wohnung erreicht!“<sup>677</sup> Und Schmit ruft den/die LeserIn dazu auf, ein eingeklebtes Couvert abzureißen und es eine Zeit lang bei sich zu tragen, um schließlich die eigene „auto-seis-mo-grafik“ darauf betrachten zu können.<sup>678</sup> So wird das Bewusstsein der ehemaligen KunstbetrachterInnen und ZuschauerInnen auf die eigene Existenz gelenkt, nicht auf die der Künstler. Die Einträge der Teilnehmer dokumentieren somit teilweise ihre künstlerischen Aktionen in Aachen. Die ‚Engführung‘ von Leben und Kunst als Wirklichkeitserfahrung sollte die Anwesenden sozusagen auf das Leben selbst verweisen. Das Festival schließt an die Frage an, welche Rolle und Funktion die Kunst nach dem ihr attestierten und unlängst revidierten ‚Ende‘<sup>679</sup> haben kann, die auch im AutorInnenschaftsdiskurs gegenwärtig ist. Das Aachener Programmheft dokumentiert diesen Versuch, indem es u. a. auf die jeweiligen Aus- bzw. Aufführungen der Künstler referiert. Auch der Beuys'sche *Lebenslauf Werklauf* und seine Gestalt ist in diesem Fluxuskontext zu verstehen.

Wie alle teilnehmenden Künstler lieferte Beuys eine Zusammenstellung biographischer Daten, die an die zuvor erfassten ‚Vorläufer‘ anknüpft. Seine übersichtliche, tabellarische Zusammenstellung ‚biographischer‘ Angaben folgt in ihrem Erscheinungsbild den gängigen Gepflogenheiten eines Lebenslaufs. Der *Lebenslauf Werklauf* deckt eine Zeitspanne von 43 Jahren ab, die 1921 im Geburtsjahr des Künstlers beginnt und 1964 in der damaligen Gegenwart endet. Die 50 ‚Ereignisse‘, die auf zwei Seiten festgehalten sind, beziehen fast jedes Jahr zwischen 1921 und 1964 mit ein. Die überarbeiteten, aktualisierten Versionen des Lebenslaufs reichen

---

<sup>674</sup> Vgl. hingegen Riegel: Beuys. S. 159.

<sup>675</sup> Vgl. Zeller: Ästhetik des Authentischen. S. 46.

<sup>676</sup> Vgl. Henning Christiansen in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>677</sup> Vgl. Stanley Brouwn in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>678</sup> Vgl. Tomas Schmit in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>679</sup> Vgl. Fußnote 132 dieser Arbeit.

bis ins Jahr 1969.<sup>680</sup> In der Überarbeitung wurde die Version des Lebenslaufs von 1964 um eine unübersichtliche, in Blocksatz getippte sowie eine handschriftlich verfasste Seite ergänzt, sodass sein heutiges Erscheinungsbild von dem ursprünglichen abweicht und eine Orientierung in der finalen Version erschwert wird. Die letzten Seiten erwecken eher den Eindruck privater Notizen als den eines offiziellen Dokuments. Im Folgenden soll es aber vor allem um die Version von 1964 und seine Lesart gehen.

Schon die Überschrift „Joseph Beuys/Lebenslauf Werklauf“ mag eine besondere Engführung von Leben und Werk suggerieren, die aber einem jeden Lebenslauf als Darstellung eines möglichst sinnvollen Zusammenspiels von Leben und Arbeit inhärent ist. Bei Beuys erhält diese Darstellung vor allem durch die inflationäre Verwendung des Wortes ‚Ausstellung‘ einen ironischen Charakter. Das Dokument stellt als Lebenslauf zunächst einmal eine Referentialität aus, die im Falle eines gültigen Lebenslaufs gegeben sein sollte. Eine Prüfung der Referenzen scheint kaum notwendig, weil dem Lebenslauf als autobiographische Form eine gewisse Wahrhaftigkeit anhaftet bzw. anhaften sollte. Dass der Lebenslauf von Beuys diesen Anspruch nicht erfüllt, wird schnell ersichtlich.

Mit der ersten Station „1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“ suggeriert Beuys, dass das Leben – etwa seine Geburt – selbst zum künstlerischen Ereignis, zu einem ‚Werk‘ erhoben und als solches ausstellbar wird. Die Geburt des Künstlers/der Künstlerin ist ein Topos<sup>681</sup> und rekurriert als solcher auf autobiographische Traditionen, die eine frühe, manchmal noch vor-kindliche Begabung, eine aus dem Schicksal resultierende KünstlerInnenschaft annehmen bzw. konstruieren. Der Tag der Geburt ist Element in vielen KünstlerInnenviten und auch Goethes Lebenserzählung *Dichtung und Wahrheit* beginnt mit dem Tag der Geburt. Dass man zur Kunst geboren sein muss, ist ein Klischee.<sup>682</sup>

Viele der darauffolgenden Stationen beziehen sich auf Ereignisse im Kreis Kleve und der näheren Umgebung, sodass sich Beuys dort räumlich verortet. Auch diese Verortung im Ländlichen wurde schon als Topos der Beuys’schen Biographie herausgestellt.<sup>683</sup> Durch die Behauptung der räumlichen Isolation wird vor allem eine

---

<sup>680</sup> Zu den Ergänzungen des *Lebenslauf Werklauf* vgl. S. 156, Fußnote 666. Tisdall fügte im Ausstellungskatalog zur New Yorker Retrospektive die Station „1973 Beuys born in Brixton“ hinzu und stellte über diese Nennung ihres Wohnorts einen Bezug zu ihrer eigenen Person her. Vgl. Joseph Beuys: Life Course/Work Course. In: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Guggenheim Museum New York. Hrsg. von Caroline Tisdall. London 1979. S. 8f., hier S. 9. Nach Beuys’ Tod erweiterte auch Eva Beuys den *Lebenslauf Werklauf* auf fast die zehnfache Länge des Originals. Vgl. Lebenslauf Werklauf. In: Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hrsg. von Armin Zweite. München 1986. S. 252–263.

<sup>681</sup> Vgl. S. 75 dieser Arbeit.

<sup>682</sup> Vgl. Krems: Der Fleck auf der Venus. S. 14–22.

<sup>683</sup> Vgl. S. 88f. dieser Arbeit.

Nähe zur Natur, nicht aber zur Kunst suggeriert. Im Gegensatz zum *Notizzettel* fehlt im Lebenslauf aber ein expliziter Hinweis auf den tatsächlichen Geburtsort von Beuys („ich gebe immer Kleve an, weil die Geburt in Krefeld rein zufällig war“<sup>684</sup>) und auf mögliche Gründe für eine Umschreibung seiner Biographie.

Den Grund für die Umschreibung und die falsche Angabe führt Beuys fast zehn Jahre nach Veröffentlichung des Lebenslaufs im Gespräch mit Herzogenrath in der Vortragsreihe *Selbstdarstellung. Künstler über sich* aus. Beuys gibt auch in diesem Interview an, Kleve sei als Geburtsort aussagekräftiger. Er erklärt weiter, er habe versucht, Kunst und Leben zusammenzulegen, und dies im *Lebenslauf Werklauf* als ‚dementsprechende Biographie‘ ausdrücken wollen. Es bleibt offen, wie eine solche ‚Zusammenlegung‘ genau aussehen kann. Entgegen dem ironischen Ton des Lebenslaufs ergänzt Beuys Herzogenrath gegenüber aber: „Ich stehe voll dazu, daß Kunst und Leben eine Einheit bilden – und daß nur Kunst etwas für das Leben bringen kann [...]“.<sup>685</sup> Demgegenüber offenbart der weitere Inhalt des Lebenslaufs seine ironische Natur, die nicht nur in dem Rekurs auf den Topos des Ursprungs der Künstlerschaft in der Geburt deutlich wird.

Genau wie die Geburt wird fast jede weitere Station des *Lebenslauf Werklauf* als ‚Ausstellung‘ bezeichnet, allerdings referieren nur wenige von ihnen tatsächlich auf Werkschauen. Gegenstand der frühen ‚Ausstellungen‘ im Ländlichen sind nicht Werke, sondern sie bestehen bzw. entstehen aus einer Beschäftigung und Begegnung des Künstlers mit der Natur wie im Falle der Station „1930 Donsbrüggen [Kreis Kleve] Ausstellung von Heidekräutern nebst Heilkräutern“.<sup>686</sup> Die als ‚Ausstellungen‘ ausgedruckten Erlebnisse und Begebenheiten sind nicht institutionalisiert. Ausstellungen, die in Museen oder Galerien stattfanden, sind als solche wiederum nicht markiert („1951 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Plastik und Zeichnung“<sup>687</sup>). Die institutionalisierten Schauen fallen ausschließlich in die Nachkriegszeit. Aber auch Stationen aus der Kriegszeit selbst, die teilweise aus dem *Notizzettel* stammen, werden als ‚Ausstellungen‘ aufgeführt:

1940 Posen Ausstellung eines Arsenal (zusammen mit Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen und Eduard Spranger)/ Ausstellung Flugplatz Erfurt-Bindersleben/ Ausstellung Flugplatz Erfurt-Nord [...]/ 1942 Sewastopol

---

<sup>684</sup> Beuys: *Notizzettel*. O.P.

<sup>685</sup> Vgl. Herzogenrath in: Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. S. 22.

<sup>686</sup> Beuys, Joseph: *Lebenslauf Werklauf*. In: Programm und Dokumentationspublikation. Hrsg. von Tomas Schmit und Wolf Vostell. Aachen 1964. O.P. Eine Transkription des Lebenslaufs findet sich im Anhang dieser Arbeit.

<sup>687</sup> Ebd.



Ausstellung meines Freundes/ Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87<sup>688</sup>.

Auch Erlebnisse, die dem Künstler passiv zustoßen, werden so dem Bereich seiner künstlerischen Tätigkeit zugewiesen.<sup>689</sup> Nicht nur prägende biographische Erlebnisse werden im *Lebenslauf Werklauf* als entscheidende Momente gesetzt, das gesamte Leben wird auf wundersame Weise zur Kunst, indem es auf der Ebene des Textes als solche dargestellt wird. Das gesamte Leben wird zur Künstlerkarriere, sodass Legitimations- und Authentizitätsparadigmen aufgerufen werden. Dass eine umfangreiche künstlerische Karriere suggeriert und besonders in den frühen Jahren vor Beuys' Ausbildung an der Akademie verortet wird, ist ebenfalls als Verweis auf Topoi der KünstlerInnenbiographik und eine dieser Topik folgende biographistische Rezeption zu verstehen.

Wie schon im *Notizzettel* weist Beuys 1970 in einem Interview mit Hagen Lieberknecht darauf hin, dass er die künstlerische Biographie als nicht wesentlich für den Umgang mit der Kunst erachte. Er führt seine Abneigung gegen die in der Kunstwelt gängige „Ausstellungsprotzerei“, wie er es nennt, aus.<sup>690</sup> Auf die Frage, warum er Angaben zu seinem Leben „in bestimmte Richtungen [dränge], die [...] nicht von Fakten gestützt werden“, gibt Beuys an, dass dies von „außen gekommen“ sei.<sup>691</sup> Gemeint ist damit sicher etwa der Fragebogen, den er anlässlich der Ausstellung von 1961 erhalten und ausgefüllt hatte. Als Reaktion auf biographistische Rezeptionsimpulse, die von einem logischen Zusammenhang zwischen Leben und Werk ausgehen, habe er demonstrativ und kurzerhand die ganze „Biographie zur Ausstellung“ gemacht: „Ich bin nur Aussteller. Ich habe nur ausgestellt. Ich habe nichts anderes gemacht als ausgestellt.“<sup>692</sup>

1980 beschreibt Beuys den *Lebenslauf Werklauf* in einem weiteren Interview als „Kontrastprogramm [...] zu den allgemeinen Lebensläufen, die man anfordert, wenn

---

<sup>688</sup> Beuys: *Lebenslauf Werklauf*. O.P. Auch bei den anderen Künstlern ist die Kriegszeit eher ein blinder Fleck, lediglich bei Koepecke finden sich deutlichere Hinweise: „weiter nach 1936...: herr Adolf Hitler/[...] siehe: sterbe-häufigkeit-statistiken Deutschland (in den bibliotheken einzusehen)/ weiter...: krieg“. Arthur Koepecke in *Programm und Dokumentationspublikation*. O.P.

<sup>689</sup> Blume liest die Verwendung des Begriffs ‚Ausstellung‘ in Hinsicht auf „die Zurschaustellung und Verspottung Christi im *Ecce homo*“ und „auf die unvermeidliche Exhibition des Künstlers und allgemein des Menschen im *Universum*.“ Vgl. Blume, Eugen: *Der Tod hält mich wach*. In: *Die Revolution sind wir*. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Dems. und Catherine Nichols. Göttingen 2008. S. 18–31, hier S. 19.

<sup>690</sup> Vgl. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. 1970. In: Joseph Beuys. *Zeichnungen 1947–59*. Bd. I. Köln 1972. S. 7–20, hier S. 7.

<sup>691</sup> Vgl. ebd.

<sup>692</sup> Vgl. ebd.

KünstlerInnen irgendwo auftreten und in wichtigen Ausstellungen sozusagen ‚Lebensläufe‘ abliefern sollen.“<sup>693</sup> Er führt aus:

Die ganzen lapidaren Eindrücke. Ich habe auch sehr viel vergessen. Das ist überhaupt nicht komplett, aber das ist gerade der Reiz der Biographie. Da sind unheimliche Sprünge und zeitlich ganz unwichtige Sachen. Aber gerade das macht mir Spaß, daß da ganz unwichtige Sachen drin stehen. Im Grunde schrieb ich die Biographie an einem Abend. [...] Was sich mir am stärksten aufdrängte. Die Biographie gilt heute noch.<sup>694</sup>

Auch im Lebenslauf selbst ist diese Haltung von Beuys erkennbar. Der Ernst der Darstellungen wird darin nicht nur durch die inflationäre Verwendung des Begriffs ‚Ausstellung‘ und der unglaublichen Anhäufung von Ausstellungen ironisch gebrochen, sondern auch dadurch, dass etwa dem vierjährigen Beuys 1924 eine „Documentation: Beuys als Aussteller“ zugeschrieben wird.<sup>695</sup>

Der Inhalt des *Lebenslauf Werklauf* weist die Glaubwürdigkeit zurück, die ihm ausgehend von seinem Erscheinungsbild und seiner Kennzeichnung als Lebenslauf eigen sein mag, in dem Beuys distanziert in der dritten Person auf sich selbst referiert („Beuys liest [...] / Beuys arbeitet [...] / Beuys empfiehlt“).<sup>696</sup> Die Form und Übersichtlichkeit des *Lebenslauf Werklauf* als biographisches Dokument kollidiert aber mit der Vagheit und Uneindeutigkeit seines Inhalts. Während „1953 Kranenburg Sammlung van der Grinten – Beuys: Malerei“ und „1961 Beuys wird als Professor für Bildhauerei an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf berufen“ auf die Lebensrealität des Künstlers verweisen, der 1953 bei den van der Grintens ausstellte und 1961 seine Professor an der Kunstakademie antrat, sind andere Stationen nicht derartig übertragbar. Es scheint aber gar nicht notwendig, den Referenzen nachzugehen, die eröffnet werden, damit der *Lebenslauf Werklauf* seine Wirkung entfaltet, auch wenn Kirsten Claudia Voigt schließt, die Verrästelung diene dazu, „ein Enträtelnwollen in den RezipientInnen zu stimulieren“.<sup>697</sup> Auch Beuys selbst sprach sich gegen die Notwendigkeit des Entschlüsselns aus und wies hingegen auf das ‚Beleben des Entschlüsselten durch Bilder‘ hin.<sup>698</sup>

Obgleich der Lebenslauf also kaum durch seinen Informationswert besticht und durch seine Uneindeutigkeit in seiner eigentlichen Funktion als Lebenslauf

---

<sup>693</sup> Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 119.

<sup>694</sup> Ebd.

<sup>695</sup> Vgl. Beuys: *Lebenslauf Werklauf*. O.P.

<sup>696</sup> Ebd.

<sup>697</sup> Vgl. Voigt, Kirsten Claudia: Demokratie ist lustig. Skizzen zu einer Typologie des Komischen im Werk von Joseph Beuys. In: *Kunst und Architektur in Karlsruhe*. Hrsg. von Katharina Büttner und Martin Papenbrock. Karlsruhe 2006. S. 143–153, hier S. 147f.

<sup>698</sup> Vgl. Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 120.

gewissermaßen und programmatisch versagt, ist er in seiner Fiktionalität und Assoziativität durchaus aussagekräftig. Mit Verweis auf literaturwissenschaftliche Autobiographietheorien kann resümiert werden, dass der *Lebenslauf Werklauf* weniger die Frage einer eindeutigen Klassifizierung aufwirft, sondern eine oszillierende Lesart zwischen fiktionalem und faktuellem Dokument charakteristisch für ihn ist. Er eröffnet einen referenziellen und fiktionalen Pakt zugleich und lässt sich insofern als Autofiktion beschreiben. Dies wird durch die Selbstreflexivität des Lebenslaufs impliziert, die im *Notizzettel* durch die programmatische Äußerung des Künstlers noch gegenwärtiger ist. Wenn fiktive und faktuale Bestandteile im *Lebenslauf Werklauf* vermischt werden, erhalten auch die Lebensstationen, die sich tatsächlich ereignet haben, einen fiktiven Charakter – ähnlich wie in der Tatarenlegende. Schließlich impliziert der Lebenslauf, dass seine Referentialität nur innerhalb des Textes selbst eine Gültigkeit hat, während der Bezug auf eine außertextuelle Realität fragwürdig scheint. So wird wie schon bei Ernst die Kategorie der Glaubwürdigkeit als einstiges Paradigma autobiographischen Schreibens zurückgewiesen. Auch die ‚Ausstellungen‘ entpuppen sich bei Beuys als ungläubwürdige bzw. unspektakuläre Stationen:

Ausstellung von Ausstrahlung/ [...] Ausstellung um den Unterschied zwischen lehmigem Sand und sandigem Lehm klarzumachen/ [...] Ausstellung von Heidekräutern nebst Heidekräutern/ [...] Zusammengezogene Ausstellung/ [...] Ausstellung von Zusammenziehung/ Ausstellung von Kälte/ [...] warme Ausstellung<sup>699</sup>.

Die Aufmerksamkeit, die der Künstlerbiographie zunächst beim Lesen des *Lebenslauf Werklauf* entgegengebracht werden mag, wird von solchen Stationen zurückgewiesen, sodass das Interesse gewissermaßen vorgeführt und parodiert wird.

Der Lebenslauf ist eine Form der Selbstaussstellung von Beuys. Beuys folgt darin Tendenzen der Kunstszene der 1960er-Jahre. Allerdings stellte er sich nie so offensiv wie etwa Timm Ulrichs aus, der 1961 einige Jahre vor Veröffentlichung des Lebenslaufs eine explizite Selbstaussstellung abhielt – die „Ausstellung des Herrn Ulrichs (automobile Plastik, 1,78cm“ als „erstes lebendes Kunstwerk“.<sup>700</sup> Ulrichs nahm in einer Vitrine Platz, um von seinem Stuhl (nicht Sockel) aus den ihn betrachtenden BesucherInnen der Ausstellung wiederum entgegenzublicken. Beuys’ Selbst-‚Ausstellung‘ und die Darstellung der eigenen Biographie als Kunst im *Lebenslauf Werklauf* scheint hingegen weniger offensichtlich künstlich. Vor allem im Kontext der Fluxusbewegung scheint es unverkennbar, dass der Lebenslauf

---

<sup>699</sup> Beuys: *Lebenslauf Werklauf*. O.P.

<sup>700</sup> Vgl. [www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///timm-ulrichs.html](http://www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///timm-ulrichs.html) (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

autofiktional ist und keine realen Ereignisse abbildet, sondern diese erst erschreibt, wenngleich dieser Umstand nicht das Interesse mindern muss, das dem Lebenslauf gebühren mag. Dass Fragen nach der Künstlerbiographie, die LeserInnen des Programmhefts womöglich umtreiben, in die Irre geführt werden, trifft nicht nur auf Beuys' Beitrag zu. Sein biographisches Schreiben fügt sich in seiner Selbstreflexivität in das der übrigen Künstler, die in dem Programmheft veröffentlichten. Die übrigen biographischen Überblicke bestehen größtenteils aus Informationen zur Herkunft sowie aus Hinweisen auf Arbeiten, Ausstellungen und Veröffentlichungen der Künstler. Eric Andersen gibt etwa anknüpfend an seinen Namen Hinweise auf seine Vorfahren und nennt auch seine Anschrift.<sup>701</sup> Dabei geht es auch um Paradigmen von Künstlerschaft und Autobiographie. Ähnlich wie Beuys, der Ereignisse um Geburt und Krieg als Ausstellungen aufführt, hält Andersen fest: „started performing happenings when I got memory“<sup>702</sup> und Brouwn verweist auf ‚anonyme Aktionen‘ aus den Jahren 1959 und 1964.<sup>703</sup> Ferner erklärt Ben Vautier Dinge, die er angeblich signiert habe, zur Kunst, etwa die Kunst selbst, den Papst, Gott, die angesprochenen LeserInnen – und letztlich ‚alles‘.<sup>704</sup> Zudem wird die Identität der Künstler als eine performative ausgeschrieben, die nicht in einer Übereinstimmung mit einem immer schon existenten Subjekt besteht. Beuys' Beitrag ähnelt insofern denen von Brock, Vostell, Ludwig Gosewitz u. a., die in ihrer Genauigkeit („1928–26. november ¼, 9 hrs.: meiner mutter mit der hilfe der sozial-fürsorge entledigt“<sup>705</sup> bei Arthur Koepcke), Uneindeutigkeit („kindergarten, volksschule, gymnasium, studium“<sup>706</sup> bei Schmit) oder Verrätselung („[I] am one less than two score years old or considerably more than one less than two score years younger than the four score and seven years ago in abraham lincoln's gettysburg address“<sup>707</sup> bei Emmett Williams) den biographischen Gehalt und die Spezifik des Geschriebenen zugleich in Zweifel ziehen. Vor allem Brocks Beitrag scheint den Vorgang autobiographischen Schreibens zu thematisieren und zu reflektieren.<sup>708</sup> Er spiegelt in ironischer Art und Weise Eigenschaften von Autobiographien wider, weist etwa auf den fragmentarischen und

---

<sup>701</sup> Vgl. Eric Andersen in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>702</sup> Vgl. ebd.

<sup>703</sup> Vgl. Brouwn ebd. O.P.

<sup>704</sup> Vgl. Ben Vautier ebd. O.P.

<sup>705</sup> Koepcke ebd. O.P.

<sup>706</sup> Schmit ebd. O.P.

<sup>707</sup> Emmet Williams in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>708</sup> An dieser Stelle sei auch auf Brocks ‚Autobiographie‘ hingewiesen, vgl. Brock, Bazon: Bazon Brock, was machen Sie jetzt so? Darmstadt 1969. Diese ist keine stringente Darstellung, Nachzeichnung und Entwicklung eines Subjekts, sondern die Sammlung fragmentarischer Stücke, Texte, Artikel und Bilder. Vgl. Schoene, Janneke: Kunst ist Leben, das Leben als Kunstwerk. Auffassungen einer ‚ästhetischen Existenz‘ bei Brock, Beuys, Vostell. Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell. Frühe Positionen der Performativität*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. 27.06.2015.

selektiven Charakter seines Beitrags hin. Neben Angaben zu Veröffentlichungen und Arbeiten listet Brock zahlreiche Freunde auf, darunter einige große Namen:

Daniel Spoerri, Claus Bremer, Franz Mon, Wolf Vostell, Robert Filliou, Bob Rauschenberg, Martin Walser, Jef Verheyen, Hermann Goepfert, Günther Uecker, Jean-Jacques Lebel, Melusine Huss, und wie heißen die doch alle, sind liebe Kerle.<sup>709</sup>

Dieser Vergegenwärtigung der Selektivität und Fragmentarität des Festgehaltenen folgt ein Hinweis auf kognitive Eigenschaften autobiographischen Erinnerns bzw. Schreibens: „Hat vieles vergessen, was er tat“.<sup>710</sup> Ebenso weist Brock auf die Gegenwart seines Schreibens hin. In seiner chronologischen Auflistung im Jahr 1964 angelangt, fügt er den Nachtrag ein: „Erinnert sich gerade, 1960 das wunderbare Eisenbahnpoem aufgeführt zu haben...“<sup>711</sup> Und auch Robert Filliou spielt mit Kategorien des Autobiographischen und Dokumentarischen: Er lässt anstelle von biographischen Notizen einen Brief an den japanischen Schriftsteller Makoto Ohaka aus dem Jahre 1964 veröffentlichen. Nicht nur, dass dieser voller privater Belanglosigkeiten ist, es folgt auch der Nachtrag, dass der abgedruckte Brief nie abgeschickt worden sei und es sich insofern um ein ‚unveröffentlichtes biographisches Fragment‘ handle, das seinen Empfänger nicht erreichte.<sup>712</sup>

Einige der künstlerischen Beiträge stellen deutlich komprimierte Versionen stereotyper KünstlerInnenbiographien dar, in denen vor allem die Herkunft, der Ursprung der Künstlerschaft, Vorbilder und ‚Inspirationen‘ befragt werden. Somit, und das trifft auch auf Beuys zu, knüpfen die Beiträge neben den Aktionen anlässlich des Festivals an den AutorInnenschaftsdiskurs an, der im theoretischen Kapitel beschrieben wurde. Wie schon bei Ernst geht es um Autorschaft und Identität sowie um die Legitimation des Kunstschaffens. Dem Ideal der Fluxuskunst entsprechend wird das Leben als ‚größte Aktion‘ gefasst. Die Einträge der Künstler folgen diesem Habitus, das ganze Leben als Kunst zu verstehen. Allerdings ironisieren sie diesen auch und dekonstruieren die Wirkmacht und Bedeutung ihrer Künstlerschaft. Zugleich aber dokumentiert das Programmheft mit den Übersichten über bisherige Ausstellungen und Projekte der Künstler vor allem die künstlerischen Laufbahnen der Festivalteilnehmer und somit ihr Auf- und In-Erscheinung-Treten in ihrer Rolle als Künstler, auch wenn es eigentlich um eine Aktivierung aller Anwesenden als potentielle PartizipantInnen geht und sich das

---

<sup>709</sup> Vgl. Bazon Brock in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

<sup>710</sup> Ebd.

<sup>711</sup> Ebd.

<sup>712</sup> Vgl. Robert Filliou in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

Programmheft in diesem Zuge gegen die Kunst als ‚Medium und Vehikel fürs Künstler-Ego‘ wendet.<sup>713</sup>

Beuys und die übrigen Künstler bewegen sich somit zwischen der eigenen Manifestation der Künstlerrolle und der Kommentierung dieser Rolle. Auch Beuys' *Lebenslauf Werklauf* ist nicht zuletzt als ironischer Kommentar lesbar, der einer biographistischen Rezeption des Werks vorgreifen sollte, zugleich aber eine Manifestation biographistischer Praktiken ist. Die Differenz zwischen möglicher Intention und (späterer) öffentlicher Wahrnehmung des Künstlers ist in seinem Fall besonders auffällig. Es wurde bereits angedeutet, dass ein Bruch zwischen früher ‚Subjektpoetik‘ und späterer Darstellung und späterem Auftretens des Künstlers besteht. Dieser wird in der Gegenüberstellung des Dokuments mit der Aktion von 1964 deutlich, in der Beuys die Künstlerrolle überaus offensiv besetzt. Zunächst aber soll kurz resümiert werden, was in Bezug auf eine ‚Subjektpoetik‘ von Beuys aus den autobiographischen Schriften geschlossen werden kann und wie Beuys darin seine Künstlerschaft, seinen Stellenwert und seine Funktion entwirft.

## Zwischenresümee: Zur Poetologie des Subjekts

Der *Notizzettel* von 1961 beinhaltet noch einen deutlichen programmatischen Hinweis gegen eine Rezeptionspraxis, die sich auf die KünstlerInnenbiographie bezieht und diese als Legitimationsmoment denkt. Er ist eine Reaktion auf derartige Rezeptionsmuster und nimmt direkten Bezug auf sie.<sup>714</sup> Auch im Kontext der Fluxuskunst wird einige Jahre später weniger versucht, das ‚authentische Ich‘ oder das Ego des Künstlers zu fixieren. Der *Lebenslauf Werklauf* fingiert die Annahme, dass der Künstler im Grunde schon immer ein solcher war, die im *Notizzettel* noch kritisch kommentiert wird, und parodiert sie. Schon die eigene Geburt macht Beuys 1964 in seinem Lebenslauf zu einer ‚Ausstellung‘. So wird auf Ansprüche an einen ‚absoluten Künstler‘ rekurriert<sup>715</sup> und die Bedeutsamkeit von Lebensdaten sowie die Annahme einer Einheit von Lebens- und Werklauf befragt. Beuys' Beitrag zum Aachener Programmheft wurde allerdings, vor allem durch die spätere Verwendung in Ausstellungskatalogen oder Biographien, als direkte Umsetzung der Auffassung wahrgenommen, die er parodiert. Der Lebenslauf stellt allerdings keine Umsetzung, sondern eine ironische Skizzierung dar, in der eine Engführung erst erschrieben und als solche markiert wird. Die darin angedeutete Dekonstruktion

---

<sup>713</sup> Vgl. S. 155 dieser Arbeit.

<sup>714</sup> So etwa durch Beuys' Hinweis auf das Vorgehen in einem Artikel der *Rheinischen Post*. Vgl. S. 146 dieser Arbeit.

<sup>715</sup> Vgl. S. 30 dieser Arbeit.

der Bedeutung von biographischen Daten ist von der Rezeption kaum beachtet worden.

Die erschriebene Biographie nimmt insofern Rückwirkung auf das Leben, als darin enthaltene fiktionale Elemente wie Fakten gelesen werden bzw. sich als solche etabliert haben. Der fiktionale Lebensweg wird so gewissermaßen verifiziert und fiktionales und reales Moment vermischt. Ebenso wie die Tatarenlegende scheint der *Lebenslauf Werklauf* imaginär und tatsachenverhaftet zugleich – als Erzählung eines realen Lebens in der Fiktion. Das Schriftstück ist ein künstl(er)i(s)ches Werk, zugleich als Lebenslauf des Künstlers an die empirische Person gebunden. Wie bereits benannt, ist vor allem der erschriebene Geburtsort Kleve zu einem Faktum geworden. So folgt das autofiktionale Dokument nicht nur auf das Leben, sondern nimmt selbst wiederum Auswirkungen auf das Leben. In Beuys' Fall bestehen zudem Wechselwirkungen zwischen Produktions- und Rezeptionsseite, das wurde schon für die Tatarenlegende dargestellt. Das Verhältnis von Fiktion und Realität wird in der nachfolgenden Analyse der Aachener Aktion von Beuys weiter untersucht.

Sein Beitrag zum *Festival der neuen Kunst* ist ein eindrucksvolles Beispiel – wenn nicht gar der Ursprung – für die spätere Inszenierung von Beuys. Zwar beklagte er, dass sein gesamtes Werk biographisch aufgefasst werde,<sup>716</sup> er selbst hat diese Lesart aber durch sein Auftreten provoziert. Zu dem Ernst, mit dem die Rezeption den Lebenslauf aufgefasst hat, kommt hinzu, dass Beuys in Aachen eindrucksvoll die offensiv besetzte Rolle eines ‚authentischen‘ Künstlers eingenommen hat. Dieser Auftritt steht insofern dem subversiven Moment des *Lebenslauf Werklauf* gegenüber und stellt einen Bruch mit der zuvor ausgemachten Subjektpoetik dar, sodass ein divergierendes Künstlersubjekt und die Authentizität des Subjekts mehr noch als Effekt ersichtlich werden. Die autobiographischen Schriftstücke scheinen somit weniger poetologischer Natur bzw. die Subjekte darin mehr noch flüchtig. Im folgenden Kapitel werden daran anknüpfen der Stellenwert des Subjekts in der Aktion sowie der Stellenwert der Aktion als Medium von Identität und mögliche Form einer Subjekttechnik untersucht.

## Inkurs II: Performatives und medialisiertes Künstlerbild

Das Fluxusfestival mag sich selbst als Moment einer Gleichstellung von Aktionskünstlern und potentiell partizipierenden ZuschauerInnen verstehen, allerdings bietet es den teilnehmenden Künstlern Raum zur Selbstdarstellung bzw. Selbstkonstitution. Besonders deutlich ist dieser Widerspruch auch bei Brock: In seinen

---

<sup>716</sup> Vgl. Levin, Kim: Some neglected request. The inheritance of Beuys. In: Joseph Beuys. Mapping the legacy. Hrsg. von Gene Ray. New York 2001. S. 175–183, hier S. 177.

*lecture performances* und innerhalb seiner ‚Ästhetik der Vermittlung‘<sup>717</sup> suggeriert er eine Hinwendung zum Publikum. Aber vor allem wenn er 1964 aber als Redner hinter einem Pult auf der Aulabühne dem anonymisierten Publikum stark monologisiert gegenüber auftritt, besteht tatsächlich eine andere Rollenkonstellation. Und während der *Lebenslauf Werklauf* und die übrigen autobiographischen Schriften ironische Kommentare auf stereotypen Künstlerbilder und die Rolle des Künstlers/der Künstlerin und seiner/ihrer Biographie sind, ist auch Beuys’ Auftreten 1964 (retrospektiv) Demonstration und Ausdruck einer offensiven Künstlerschaft.

Seine Aktion in Aachen ist für die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers bedeutend, erschien Beuys damals doch besonders medienwirksam, der zum Zeitpunkt des Festivals mit seinen 43 Jahren noch wenig bekannt war und dessen Teilnahme an der *documenta* im Jahr 1964 etwa noch ausstand. Im Theoriekapitel dieser Arbeit wurde dargestellt, dass der Auftritt des Künstlers in der Aktionskunst aus theoretischer Sicht ein Wirklichkeitskonstitutives Moment ist. Hier wird allerdings davon ausgegangen, dass die Medialisierung der Aktion eine ebenso große Rolle für die Subjektkonstitution spielt. Daher wird es im Folgenden nicht nur um den Ablauf der Aktion, sondern auch um ihre Rezeption und Medialisierung gehen. Durch die Analyse der Aktion unter Berücksichtigung der Planung, Durchführung und Wahrnehmung wird in diesem Fall, so die Annahme, ein Unterschied zwischen performativem und medialisiertem (Selbst)Bild des Künstlers sichtbar.

Eine Fotografie von Beuys, die 1964 entstand, ist besonders prägend für sein Künstlerbild geworden. Schneede bezeichnet sie treffend als Ausgangspunkt des „Mythos Beuys“.<sup>718</sup> Auf der Aufnahme ist Beuys mit blutig geschlagener Nase in einer Art Märtyrer-Ikonographie zu sehen.<sup>719</sup> Somit scheint sein aufopfernder Einsatz abgebildet und auf das spätere sozialpolitische Engagement vorausgewiesen zu werden. Zwar existieren weitere Aufnahmen des Abends, die aus der Perspektive des Publikums aufgenommen worden sind,<sup>720</sup> sie sind allerdings weniger bekannt und wirkmächtig. Auch die Beiträge der übrigen Teilnehmer haben wenig Beachtung gefunden.<sup>721</sup> Beuys war aber nur einer von zahlreichen Künstlern, die simultan ihre Beiträge ‚ausführten‘.<sup>722</sup>

---

<sup>717</sup> Zu *Lecture Performances* vgl. Milder, Patricia: *Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance*. In: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 97 (2011). S. 13–27.

<sup>718</sup> Vgl. Schneede: *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*. S. 52.

<sup>719</sup> Abbildung in: Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 174.

<sup>720</sup> Vgl. Abbildungen in: Oellers: *FLUXUS +- RWTH Aachen !?* Besonders S. 23, vgl. auch Happersberger, Sarah: *Icons of the performance still: Photographic staging of happenings by Heinrich Riebesehl and Ute Klophaus*: [www.stedelijkstudies.com/journal/icons-of-the-performance-still-happersberger/](http://www.stedelijkstudies.com/journal/icons-of-the-performance-still-happersberger/) (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

<sup>721</sup> Vgl. Oellers: *FLUXUS +- RWTH Aachen !?* S. 24.

<sup>722</sup> Im Programmheft ist explizit von einer Ausführung, nicht Aufführung die Rede. Vgl. Programm und Dokumentationspublikation. O.P.



Ursprünglich hatte er ein „ganz passives Stück“ geplant: „Ich schlafe während des Ablaufs sämtlicher anderer Sachen (mehrere Stunden) auf der Bühne eingerollt in eine graue Filzdecke“, kündigte er zunächst an.<sup>723</sup> In seiner Aktion „kukei“, „akopee-Nein!“, „braunkreuz“, „fettecken“, „modellfettecken“ trat Beuys dann aber ganz anders auf, erst später im selben Jahr ließ er sich in der Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* für mehrere Stunden in eine Filzdecke einwickeln. Für das Fluxus-Festival in Aachen sah Beuys schließlich eine halbstündige<sup>724</sup> Aktion aus neun Sequenzen vor.<sup>725</sup> Die einzelnen Sequenzen sind in der Durch- und Ausführung der Aktion allerdings sicher kaum wahrnehmbar gewesen.<sup>726</sup> Eine Musealisierung der Dokumente, der Fotografien u. a. wirft auch insofern ein anderes Licht auf die Aktion als das bloße Erleben der Aktion.

Beuys füllte u. a. Waschpulver, Papier und andere Dingen in ein Klavier, um anschließend auf dem verstimmten Instrument zu spielen. Er zog und zeigte Karten mit geometrischen Zeichen, erwärmte Fett in einer Zinkkiste, agierte mit einer Kupferstange und nutzte in der Aktion später wiederkehrende Elemente wie eine Rose.<sup>727</sup> Er trat als vorführender Künstler auf. Sinndeutungen der Elemente und Gesten scheinen zwar möglich, allerdings weniger dringlich und entscheidend, da das Erleben der Aktion dem ‚Verstehen‘ gegenübersteht, wie im theoretischen Kapitel dargelegt wurde. Nach dem Festival gab Beuys an, das Ziel seiner Darbietung sei eine „künstlerische[...] Demonstration“ gewesen.<sup>728</sup> Allerdings kam er nicht dazu, seine *Plastische Theorie* und transformatorische Vorgänge anhand der geplanten Anbringung einer Fettecke zu ‚demonstrieren‘. Dabei mag das Schmelzen von Fett während der Aktion seine *Plastische Theorie* veranschaulichen, ohne dass die BetrachterInnen von dieser Kenntnis haben müssten: Das Material reagiert auf Temperaturen u. a., es altert, verändert sich und macht so auch physikalische Vorgänge sichtbar. Es ist insofern nicht erst von Beuys mit Bedeutung aufgeladen

---

<sup>723</sup> Beuys in Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 44 bzw. Brief auf S. 45. Schneede schließt, derartige Partituren dienten Beuys zur „geistigen Einübung“ und nicht zur Vorbereitung. Vgl. Schneede: Modelle einer neuen Kunst. S. 12 sowie Schneede, Uwe M.: „Ich mache mir eine Partitur, die enthält eigentlich keine Noten, sondern eher Begriffe“. In: „Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution“. Joseph Beuys. Zeichnungen. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Hrsg. von Kirsten Claudia Voigt. Karlsruhe 2006. S. 62–73.

<sup>724</sup> Vgl. Beuys’ Brief an Tomas Schmit vom 21.06.1964: I. REFLUXUS – FLUXUS. Joseph Beuys. Kukei, Akopee – Nein!, BRAUNKREUZ – FETTECKEN – MODELLFETTECKEN. 1964. In: Atlantis. Joseph Beuys. 3 Aktionen 1964–1965. Hrsg. von Eva und Wetzlar Beuys. Göttingen 2008. S. 13–62, hier S. 23.

<sup>725</sup> Vgl. ebd. S. 23–62.

<sup>726</sup> Schneede hingegen teilt die Aktion in fünf Sequenzen. Vgl. Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 44–46.

<sup>727</sup> Vgl. Schneede: Modelle einer neuen Kunst. S. 17. Er beruft sich auf einen Brief an den Direktor der Akademie, der zuvor eine Stellungnahme forderte.

<sup>728</sup> Vgl. Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 50.

worden, wie gelegentlich zu lesen ist.<sup>729</sup> Dies aber entspricht nicht der *Demonstration* oder Inszenierung der *Plastischen Theorie*, die wiederum erst durch die Aufführung der künstlerischen Idee im Sprachlichen realisiert bzw. inszeniert wird.<sup>730</sup> Welchen Stellenwert die Aussagen des auktorialen Künstlers haben, wird im Analysekapitel zur New Yorker Retrospektive näher ausgeführt. Für eine Auswertung der sprachlichen Inszenierung von Beuys in Aachen gibt es hingegen zu wenig Material.<sup>731</sup>

Simultan zu Beuys' Beitrag fanden weitere Aktionen statt. Er selbst beschreibt die Geschehnisse, die parallel zu seinem Agieren und dem entscheidenden Moment des Abends stattfanden, wie folgt:

Robert Filliou was making an action, behind me, Arthur Koepecke from Copenhagen was making an action, in this space [...], I think, Emmett Williams was making a theatre piece with words, and I made an arrangement directly in front of the people [...].<sup>732</sup>

Dass verschiedene Aktionen simultan stattfanden, bedeutet aber nicht, dass keine Hierarchie bestanden hätte. Einige Elemente bündelten naturgemäß stärker die Aufmerksamkeit der Anwesenden als andere.<sup>733</sup> Vor allem Beuys' Aktion und ihre Konsequenzen wurden viel beachtet und als Skandal wahrgenommen,<sup>734</sup> denn

---

<sup>729</sup> Vgl. Strieder, Barbara: Überlegungen zur Beziehung zwischen Material und Körper in Werken von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. von Ders. Bedburg-Hau 1996. S. 26–30, hier S. 30.

<sup>730</sup> Zur Aktion als Modell, das die *Plastische Theorie* durch eine Form der „Auf- und Vorführung“ vermittele, vgl. hingegen Lindholm, Sven: Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie. Rombach 2008. S. 207 und 215. Beuys selbst behauptete anderes, nämlich – in einem Gespräch über ‚Kunst und Schwindel‘ –, „daß das, was Sie [Kunsthistorikerin Hildegard Fässler] theoretische Inhalte nennen, eigentlich auch bei eingehender Betrachtung der [...] physischen Phänomene, der Strukturen, in den Environments, in den Aktionen herausgelesen werden kann. Ich behaupte sogar, daß diese Inhalte viel intensiver werden, wenn man sie auf diese Art wahrnimmt, ohne diese Stütze einer Theorie.“ Einer seiner übrigen Gesprächspartner entgegnete dem, dass ihm das, was Beuys über sein Werk erzähle, nicht das Verstehen erleichtere, sondern als Mauer erscheine. Vgl. Kunst und Schwindel. Auszug aus einer Club-2-Diskussion. In: ORF Nachlese 4/83. S. 28–31, hier S. 30.

<sup>731</sup> Die existierende Videoaufnahme zeigt nur einen kurzen Ausschnitt des Festivals sowie spätere Interviews: Joseph Beuys. Kukei, Akopee – Nein!, BRAUNKREUZ – FETTECKEN – MODELLFETTECKEN, 1964. FESTIVAL DER NEUEN KUNST, TH Aachen 20. Juli 1964. Rekonstruktion einer Aktion. In: Atlantis – Joseph Beuys 3 Aktionen 1964–1965. Hrsg. vom Joseph Beuys Medien-Archiv. Berlin 2008. DVD 24:55 Min.

<sup>732</sup> Beuys in: Interview with Joseph Beuys. Fandangos video-interview by Martha Hawley. O.P.

<sup>733</sup> Zum Ablauf vgl. Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen sowie: „Wollt ihr das totale Leben?“ Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen. Ausst.-Kat. Neuer Aachener Kunstverein. Hrsg. von Adam C. Oellers. Aachen 1995 sowie I. REFLUXUS – FLUXUS. S. 13–62.

<sup>734</sup> Oellers Aufsatz stellt einen Beitrag dar, der auch die Aktionen der anderen Künstler einbezieht. Vgl. Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 26f.

währenddessen wurde die Kleidung eines Studenten mit Salzsäure verätzt, die sich unter dem Aktionsmaterial des Künstlers befand.<sup>735</sup> Nach kurzer Diskussion und Rangelei, an der Beuys übrigens nicht unbeteiligt war, schlug der betroffene Student dem Künstler, der seine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf zu diesem Zeitpunkt übrigens bereits angetreten hatte, die Nase blutig.

Beuys' Reaktion auf den Angriff wurde von Heinrich Riebesehl auf die beschriebene Fotografie gebannt, die gar ikonenhaft geworden ist: Beuys hat den rechten Arm erhoben und präsentiert dem Publikum in der linken Hand eine Christusfigur am Kreuz. Anschließend warf Beuys kleine Schokoladentafeln in die Schar im Auditorium.<sup>736</sup> Entschlossen und konzentriert scheint er sein Gegenüber zu fixieren, während ihm Blut aus der Nase über das Kinn läuft. Der Künstler scheint fast entrückt, die hinter ihm stehenden Anwesenden unbeteiligt und teilnahmslos.

Beuys' ‚Aktion‘ hat enorme Aufmerksamkeit generiert, in den Zeitungen fand der Vorfall prominent, wenn auch nicht ausschließlich, Erwähnung und auch die Forschung verweist vor allem auf Beuys' Beitrag und seine Folgen. Entsprechendes beschrieb Beuys in Bezug auf seine eigene Wahrnehmung des Abends, als er 1975 der niederländischen Zeitschrift *Fandangos*, dem „art scandalpaper“,<sup>737</sup> gegenüber angab: „[T]he key factor was only, for instance, when the people hit me [...]“.<sup>738</sup> Auf Nachfragen bestätigte der Künstler, von mehreren Studenten geschlagen worden zu sein.<sup>739</sup> Die Medien berichteten damals von Schlägereien, von der ‚Faust, die regierte‘, von einer blutigen Auseinandersetzung und von Krawallen, die schließlich zur Auflösung der Veranstaltung geführt hätten.<sup>740</sup> In vielen Punkten entsprachen diese Berichte nun nicht der Wahrheit.<sup>741</sup> Nicht nur, dass Beuys rückblickend etwa angab, er sei von mehreren Studenten geschlagen worden, in einem Artikel anlässlich der New Yorker Retrospektive hieß es später: „Right winged students punched him in the nose“,<sup>742</sup> während der Professor selbst als ‚Linker‘

---

<sup>735</sup> Vgl. Pickshaus, Peter Moritz: Man darf die Kartoffel nicht mit dem Messer schneiden. In: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme. Hrsg. von Dems. Reinbek bei Hamburg 1988. S. 341–374. Beuys gab an, er habe die Säure für ein „chemisches Experiment unter Erzeugung von Dampf [gebraucht]. Es sollte dies eine Demonstration zu meiner Wärmetheorie werden“. Vgl. Beuys in: I. REFLUXUS – FLUXUS. S. 49.

<sup>736</sup> Vgl. Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 48.

<sup>737</sup> So betitelt sich die Zeitschrift selbst – mit dem Zusatz: „Fandangos isn't an art paper but an art piece“. Vgl. *Fandangos*. Maastricht 1976. O.P.

<sup>738</sup> Beuys in: Interview with Joseph Beuys. O.P.

<sup>739</sup> Vgl. ebd.

<sup>740</sup> Vgl. Rywelski, Helmut: Waschpulver ins Klavier. In: *Neues Rheinland* 40 (1964). S. 48 sowie Chotjewitz, Peter O.: Explosionen ins Wirkliche. Die Kunst 1965 greift das Leben an. In: *Stil* 65 (1965). S. 53 und die Presseübersicht in Burgbacher-Krupka, Ingrid: *Prophete rechts, Prophete links: Joseph Beuys*. Nürnberg 1977. S. 109.

<sup>741</sup> Vgl. Oellers: *FLUXUS +- RWTH Aachen !?* S. 24.

<sup>742</sup> Vgl. Russel: *The Shaman as Artist*. S. 104.

dargestellt und wahrgenommen wird.<sup>743</sup> Auch durch die Medialisierung und die Rezeption der Aktion wurden augenscheinlich Grenzen zwischen Kunst und Realität verwischt.

Die auf der Aufnahme abgebildete, offensive Rolle des Künstlers sollte in Fluxusaktionen eigentlich zugunsten einer Rezeptionsästhetik verworfen werden. Auch entspricht das ‚Künstlerschaftskonzept‘, das somit abgebildet wird, eben kaum demjenigen, das aus den autobiographischen Schriften abgeleitet wurde. Wie bei Barthes wäre die Geburt des Rezipienten/der Rezipientin bzw. des Teilnehmers/der Teilnehmerin in der Aktionskunst, auf die Fluxus abzielt, mit dem ‚Tod‘ des Künstlers (in seiner Rolle) zu bezahlen. Die Figur auf der Aulabühne aber stellt keinen Gegenentwurf zu dem ‚Autor‘ (bzw. Künstler) aus Fleisch und Blut dar, zu der Autorfigur, die als empirische erscheint bzw. angenommen wird – es *ist* der Autor aus Fleisch und Blut, nicht bloß ein ‚Papier-Ich‘.<sup>744</sup>

Durch einen Vergleich von Fotografie und dem kurzen und fragmetarischen Videomaterial, das existiert, wird deutlich, dass Erstere naturgemäß nur einen Ausschnitt der Aktion von Beuys und einen eben kleineren Ausschnitt der Aktionen auf dem Festival zeigt. Auf den Filmaufnahmen ist zu sehen, dass der darauf festgehaltene Moment zudem nur wenige Sekunden lang ist.<sup>745</sup> Er wird von den parallel stattfindenden und nahtlos anschließenden Geschehnissen abgelöst und überlagert. Beuys’ Reaktion auf den Schlag des Studenten, der ihn kaum unerwartet traf, folgt auch nicht unmittelbar. Der dokumentarische Charakter der Fotografie ist insofern relativ, sie ist ebenso theatral wie die Aktion selbst.<sup>746</sup> Theatralität ist der Fotografie auch aufgrund der abgebildeten pathetischen Geste inne. Das Abbild ist, auch in seiner Verkürztheit, nicht Spiegel der Wirklichkeit, sondern vor allem Transformation der Wirklichkeit, wenngleich es die Spur eines Wirklichen ist.<sup>747</sup>

Als statisches Bild aber ist die Fotografie, als Medialisierung des Performativen, beispielhaft für die Selbstbilder, die Beuys produziert hat bzw. die produziert wurden und die meist auf eine Aufopferung deuten.<sup>748</sup> Insofern zeugt die Aufnahme vom (späteren) künstlerischen Selbstverständnis und Selbstbewusstsein von Beuys innerhalb seiner Inszenierung als Revolutionär im Einsatz für die Arbeit an der Gesellschaft als *Soziale Plastik*. Entsprechend zeigt sich Beuys etwa auf dem

---

<sup>743</sup> Vgl. Wyss: Der ewige Hitlerjunge.

<sup>744</sup> Vgl. S. 56 dieser Arbeit. Beispiele aus der Body Art sind um einiges drastischer, aber auch Fischer-Lichte verweist darauf, dass körperliche ‚Aufopferung‘ bei Beuys der Erschaffung einer Authentizität dient. Vgl. Fischer-Lichte: Der Künstler als Schamane. S. 237.

<sup>745</sup> Vgl. Joseph Beuys. Kukei, Akopee – Nein!, BRAUNKREUZ – FETTECKEN – MODELLFETTECKEN, 1964. FESTIVAL DER NEUEN KUNST, TH Aachen 20. Juli 1964. Min 12:21.

<sup>746</sup> Begriffe nach Auslander: Zur Performativität der Performancedokumentation. S. 22.

<sup>747</sup> Vgl. Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam 1990. S. 30 und 56.

<sup>748</sup> Vgl. Beuys in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P.

Multiple *Demokratie ist lustig* im sozialpolitischen Einsatz.<sup>749</sup> Vergleichbar ist die Fotografie auch mit dem bereits besprochenen Multiple *La rivoluzione Siamo Noi (Die Revolution sind wir)*. Dass etwa durch den Beuys'schen Hut der Zustand von Inszeniertheit und Authentizität zugleich als ein permanenter markiert wird, wurde dabei bereits dargelegt. Durch den Aspekt des Körperlichen – und den ‚Einbruch des Realen‘<sup>750</sup> – wird die Differenz zwischen inszeniertem Künstler und Privatperson scheinbar aufgehoben bzw. dekonstruiert. Der Künstler scheint sich geradezu als *Person* zu manifestieren. Die Aachener Aktion von Beuys funktioniert insofern ähnlich wie die Body Art oder Aktionen von Hermann Nitsch, in denen mit Blut und rohem Fleisch hantiert wird. Der Authentizitätseffekt, der Beuys' Reaktion in seiner scheinbaren Spontaneität und Deutlichkeit innewohnt, wohlge- merkt aber ein bloßer Effekt ist,<sup>751</sup> ist entscheidend für die Rolle der Fotografie von Riebesehl. Allerdings klaffen Botschaft und tatsächlicher Inhalt der Bilder oftmals auseinander, wie in Bezug auf *La rivoluzione Siamo Noi (Die Revolution sind wir)* ausgeführt wurde. Derartige Differenzen hat die Rezeption bisher kaum beachtet. So gilt auch die von Beuys mitbegründete, als anti-autoritär verschriene *Deutsche Studentenpartei*<sup>752</sup> als Sinnbild seines künstlerischen Einsatzes für andere, obwohl der Künstler selbst in ihrem Zentrum stand.<sup>753</sup>

Dem Beuys-Bild von Riebesehl wohnt ein gewisser Grad an Fiktionalität inne, denn es zeigt den Künstler in einer Aktion. Die Referentialität der dargestellten Identität bleibt somit zunächst im Rahmen der Performance verhaftet und ist nur in ihrem Moment existent. Dabei konstatiert auch Bernhard Fetz, dass die Inszenierung von Authentizität einen ‚biographischen Effekt‘ erzeugt.<sup>754</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund konnte die Aachener Aktion einen so großen Einfluss auf das öffentliche Bild des Künstlers nehmen. Gerade anhand ihrer Analyse wurde gezeigt, dass sich das autobiographische Subjekt nicht durch eine bestimmte Identität auszeichnet, die es in der Aktion darstellt. Diese Identität wird erst durch die Darstellung in der Performance existent.

Ausgehend von der Analyse der Aachener Aktion kann das aktualisiert bzw. er- weitert werden, was im theoretischen Kapitel zur performativen Kunst ausgeführt wurde, und der Schlag des Studenten als Partizipationsmoment sowie das Zu- sammenspiel von Aufführung und Medialisierung differenzierter beurteilt werden, als sich aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit schließen ließe: Zunächst wäre der

<sup>749</sup> Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“

<sup>750</sup> Zur Body Art vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 102.

<sup>751</sup> Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*. Besonders S. 242.

<sup>752</sup> Vgl. Lange: *Joseph Beuys*. S. 103, zur Partei vgl. Szeemann: *Deutsche Studentenpartei*.

<sup>753</sup> Vgl. Gründungsprotokoll der Deutschen Studentenpartei (1967), Auszug in: Adriani: *Joseph Beuys*. 1994. S. 88f.

<sup>754</sup> Vgl. Fetz, Bernhard: *Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie*. In: *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hrsg. von Dems. Berlin/New York 2009. S. 3–69, hier S. 54.

Schlag ebenso wie der Aktionismus einiger anderer Anwesenden<sup>755</sup> im Sinne der *Ästhetik des Performativen* und der von Fischer-Lichte benannten ‚Feedback-Schleife‘ sowie der Ästhetik der Fluxuskunst als Teil der Kunstaktion zu bewerten, auch wenn er von Beuys schlagfertig für einen Moment der künstlerischen Selbstbehauptung genutzt wurde. Für diese Zuordnung wäre irrelevant, dass es keinen Hinweis auf die Planung oder Berechnung des Angriffs gibt,<sup>756</sup> auch wenn Beuys später behauptete, „immer vorbereitet auf diesen Schlag“ gewesen zu sein.<sup>757</sup> Allerdings sind Beuys’ Aktionen kaum auf eine Partizipation der Anwesenden hin angelegt. Dem Studenten, der ihm in Aachen gegenübertrat, soll er zunächst mit der Frage begegnet sein: „Was tun sie eigentlich auf der Bühne?“<sup>758</sup>

Nun wurde die Verletzung des Künstlers in der Aktion sicher als Grenzüberschreitung oder als ‚Ausstieg‘ aus der Aktion wahrgenommen und kaum als ‚Feedback-Schleife‘ oder Element der Aktion selbst. Die Partizipation der Anwesenden in der Aktion erscheint indes nicht als Teil der Aktionskunst bzw. wurde als solcher gerade nicht wahrgenommen und rezipiert. Trotz der Rolle also, die Beuys einem/r jeden Einzelnen zuspricht und die er in seinem bekannten, oftmals verkürzt dargestellten Motto *Jeder Mensch ist ein Künstler* ausdrückt, behält er seine exponierte Stellung als Künstler. Im Falle der Aktion von 1964 führt die Partizipation des Studenten aus dem Publikum dazu, dass die ‚Aktion‘ auch außerhalb ihres Kunstrahmens wirksam wurde und das Bild von Beuys als ‚authentisches‘ erschien. Vor allem die Medialisierung etwa in Form von Zeitungs- und Augenzeugenberichten<sup>759</sup> suggeriert, dass der Schlag weniger dem Moment der Kunst angehörte, sondern ein realer Eingriff war, der sich im Moment der Kunst-Performance ereignete. Auch so erweist sich die performative Kunst als konstitutiv für die Identität des Künstlers. Die Performance von Beuys kann deshalb auch nicht als Waffe gegen die Medialisierung gedeutet werden,<sup>760</sup> wie es bei Fischer-Lichtes in Bezug auf performative Kunst heißt, vielmehr ist die künstlerische Identität selbst in diesem Fall abhängig von der Medialisierung. Mit Jones gesprochen kann das Künstlerbild erst durch die Aufnahme einen symbolischen Status erhalten.<sup>761</sup>

Die Analyse hat somit auch gezeigt, dass die Performancekunst nicht wie von Seiten der Theorie impliziert im Erleben aufgeht, sondern als Prozess eines Wechselspiels zwischen Ereignis, Erlebnis, Medialisierung und Rezeption ver-

---

<sup>755</sup> Vgl. Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 24.

<sup>756</sup> Vgl. ebd. S. 23 zur gemeinsamen Planung des Abends.

<sup>757</sup> Vgl. Beuys in Lahan: „Ich bin ein ganz scharfer Hase.“ S. 258, vgl. auch Beuys in: Interview with Joseph Beuys. O.P.

<sup>758</sup> Vgl. Riebesehl zit. in Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 48.

<sup>759</sup> Diese bilden auch Schneedes Grundlage, vgl. Schneede: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. S. 43–67, besonders S. 47f.

<sup>760</sup> Vgl. S. 45f. dieser Arbeit.

<sup>761</sup> Vgl. Jones: „Presence“ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. S. 13.

standen werden muss.<sup>762</sup> Dabei ist das reziproke Verhältnis von *Beuys* im Moment der Performance und der ‚Person‘ *Beuys* vergleichbar mit dem bereits genannten Autor Goetz, der sich bei einer Lesung verletzte.<sup>763</sup> In beiden Fällen erweist sich der Identitätsentwurf im Auftritt des Autors/Künstlers als alltagswirklich, der eben zunächst dem Bereich des Künstlichen entspringt bzw. angehört.<sup>764</sup> In der Rezeption erscheint die Aktion tatsächlich als eine Art Selbsttechnik und als wirklichkeitskonstitutiv für die Identität des Künstlers *Beuys*, die zunächst jedoch nur im Moment ihres Performens existiert, zugleich aber durch die Medialisierung und Tradierung als eine Art ‚feste Größe‘ etabliert wird. Das jeweilige Medium der (Selbst)Darstellung von *Beuys* und der Modus dieser (Selbst)Darstellung sollten bei ihrer Bewertung aber berücksichtigt werden, damit der Künstler nicht in einer apologetischen Rezeption als authentische, metaphysische Figur erscheint.<sup>765</sup> Auch die Automedialität der Aktion ist entscheidend, sie macht das wechselseitige Verhältnis von Subjekt und Subjektconstitution sichtbar: Das Medium hat nicht bloß eine abbildende Funktion, sondern bestimmt diesen Grad der Abbildung des Subjekts.<sup>766</sup> In *Beuys*’ Fall erzeugt die Fotografie, die zu dokumentieren scheint und entsprechend rezipiert wird, einen besonderen Authentizitätseffekt, der wiederum von den Medien verstärkt wird, indem die Presse die Geschehnisse nicht dem Bereich der Aktion zuordnet.

*Beuys*’ Aktionen nun als Selbsttechnik zu bezeichnen, würde bedeuten, sie als bewussten Einsatz von Mitteln zur Transformation des Subjekts aufzufassen. Dies wäre aber etwa für die Aachener Aktion nicht haltbar. Es ist also davon auszugehen, dass die Aktionen Darstellung und Vorführung von Subjekttechniken im Modus der Inszenierung sind. Die Identität, die konstituiert wird, besteht zunächst im Moment der Aufführung, die eine Art *staging* darstellt. Erst durch die Rezeption, etwa die Medialisierung, die diesen Modus der Aufführung außer Acht lässt, erfolgt die Konstitution des Subjekts. Auch die *Beuys*’sche Identität ist zunächst in der Rolle des Künstlers zu verorten, die u. a. von seiner Kopfbedeckung markiert wird, wie im Kapitel *Beuys’ Hut* herausgestellt wurde. Dieser Aufführungsmodus ist besonders deutlich in einer weiteren Aktion, die knapp einen Monat nach dem Fluxus-Festival stattfand.

*Beuys* realisierte in der Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang 1964* das Vorhaben, das er ursprünglich für Aachen geplant hatte: Er ließ sich in eine große Filzdecke einwickeln – übrigens ohne Hut, sondern mit einer Eisenbahn-

---

<sup>762</sup> Vgl. Clausen: After the act. S. 7f.

<sup>763</sup> Vgl. S. 36 dieser Arbeit.

<sup>764</sup> Vgl. Kreknins Analyse der Selbstpraktiken von verschiedenen Autoren: Kreknin: Poetiken des Selbst. S. 33.

<sup>765</sup> Vgl. Lange: Joseph *Beuys*. S. 195. Lange weist darauf hin, dass *Beuys* seine Autorität nicht aus diskursiven Umständen ziehe, sondern in einer Art metaphysischem Konzept begründe.

<sup>766</sup> Vgl. S. 71 dieser Arbeit.

führermütze der Reichsbahn bekleidet.<sup>767</sup> Verborgten in der Filzdecke lag Beuys mehrere Stunden lang in einem mit verschiedenen Materialien präparierten Raum in der Berliner Galerie René Block. An den Enden der zusammengerollten Decke war jeweils ein toter Hase platziert. Der Raum war für die GaleriebesucherInnen nicht zugänglich, sondern nur einsehbar. Hin und wieder gab Beuys „Gurgellaute“ von sich,<sup>768</sup> die in den Nebenraum übertragen wurden und er später als „Urlaut[e]“ bezeichnete.<sup>769</sup> Diese Isolation von Künstler und BesucherInnen ist durchaus charakteristisch für Beuys' Aktionen, bei denen meist eine entsprechende Grenzziehung stattfindet. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und den übrigen Anwesenden in Beuys' Aktionen – und auch Diskussionen – ist bisher allerdings kaum untersucht worden.<sup>770</sup>

In der Aktion nahm Beuys eine Position ein, in der er sich kaum bewegen und nichts sehen konnte. Er inszenierte eine Verpuppung,<sup>771</sup> bei der er in seinen Sinneswahrnehmungen eingeschränkt war und sich auf die gedankliche Welt konzentriert gab. Die Aktion kann auch als Inszenierung einer Auferstehung verstanden werden: An ihrem Ende kam Beuys in einer anscheinend strengen Choreographie aus der Decke hervor.<sup>772</sup> Auch wenn das Motiv der Verpuppung, Entwicklung und Transformation in der Aktion gegenwärtig ist und realisiert scheint, ist sie vor allem eine Inszenierung und Suggestion eines solchen Vorgangs. Die Aktion ist zunächst ein Selbstentwurf des Künstlers, der in diesem Fall durch seine Isolierung keinen Einfluss von außen erfährt. Sie wird als Medium einer Entwicklung bzw. eines Zustands dargestellt, die vor allem als Inszenierung oder Evokation ersichtlich sind.

Beuys postulierte seine Aktionskunst als Mittel der Erkenntnis und oft wird ein Zusammenhang zwischen seinen Aktionen und schamanistischen Initiationsritualen angenommen, bei denen durch extreme Körpererfahrungen ekstatische Zustände erreicht werden.<sup>773</sup> Die Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* stellte Beuys als eine Art asketische Todeserfahrung dar. Als unbeweglicher,

---

<sup>767</sup> Vgl. Schneede: *DER CHEF THE CHIEF*. S. 69 bzw. S. 75, Fußnote 15.

<sup>768</sup> Vgl. Henning Christiansen ebd. S. 68.

<sup>769</sup> Vgl. Beuys ebd. S. 71.

<sup>770</sup> Vgl. Kliege, Melitta: *Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*. München 1999. Besonders S. 162–174.

<sup>771</sup> Ein Verpuppungsmotiv ist auch in Beuys' zeichnerischem Werk gegenwärtig. Vgl. Neusser, Sebastian: *Die verborgene Präsenz des Künstlers. Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dalí, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci*. Bielefeld 2011. S. 61f. und 72.

<sup>772</sup> Dies wurde auch als eine Art Auferstehung empfunden. Vgl. Schneede: *DER CHEF THE CHIEF*. S. 68.

<sup>773</sup> Vgl. Neußer: *Die verborgene Präsenz des Künstlers*. S. 103 sowie Voigt, Kirsten Claudia: *Initiation, Kommunikation: Das spirituelle Moment in den Aktionen von Joseph Beuys*. In: *Joseph Beuys. Spiritualität und Kunst, Natur und Politik*. Hrsg. von Roland Mönning. Schwerte 2003. S. 37–51.



schwer atmender Körper gab er sich ganz auf sein Inneres, seine Gedanken und seinen Geist konzentriert und gab später im Kontext der New Yorker Retrospektive an:

It takes a lot of discipline to avoid panicking in such a condition, floating empty and devoid of emotion and without specific feelings of claustrophobia or pain, for [...] hours in the same position. Such an action, and indeed every action, changes me radically. In a way it's death, a real action and not an interpretation.<sup>774</sup>

Ebenso beschrieb Beuys seine Aktionen als Formen von Übungen im Kontext einer ‚Lebenskunst‘:

Wenn sich das nicht durch mein ganzes Leben hindurch zieht, diese Arbeit an dieser Bildung von Kriterien oder Richtkräften, an der Sache, dann wird das nicht gelingen [...]. Das heißt [...], ich muß mich immer wieder vorbereiten [...] und muß mich in meinem ganzen Leben so verhalten, daß kein einziger Augenblick nicht der Vorbereitung angehört [...].<sup>775</sup>

Entsprechend postuliert Beuys, man müsse sich exponieren und eine „Art ständiges Theater [...] im Sinne des Gesamtkunstwerks“ spielen.<sup>776</sup>

Vor allem im Kapitel zu Beuys' Hut, aber auch in der Analyse der Aachener Aktion wurde nun dargestellt, wie sich Kunst und Realität überschneiden. Die von Beuys inszenierte Selbsttransformation betrifft vor allem das Bild, das andere von ihm haben. Vor diesem Hintergrund ist das gesamte Auftreten des Künstlers zu verstehen. Während Schneede in seinem Verzeichnis der Beuys'schen Aktionen nach Bezugssystemen zwischen den „Aktionen im Kunstkontext, den zielgerichteten (zum Beispiel: ökologischen oder tagespolitischen) Aktionen und den anderen Aktivitäten, die nach ihren eigenen Maßstäben zu beurteilen wären“, unterscheidet,<sup>777</sup> wurde in der Analyse der Aktionen gezeigt, dass auch ‚Aktionen im Kunstkontext‘ konstitutiv für die Identität des Künstlers sind. Sie wirken auch außerhalb ihrer Form als ‚Aktion‘ und betreffen die *Person Beuys*, weil im Moment der Performance zwischen Person und *persona* nicht unterschieden werden kann,

---

<sup>774</sup> Beuys in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 95.

<sup>775</sup> Beuys in: Was ist Kunst? S. 17 sowie Schneede: Modelle neuer Kunst. S. 16.

<sup>776</sup> Vgl. Beuys in von Graevenitz: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. S. 27.

<sup>777</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: Das rituelle Werk. Beuys' Aktionen. In: Rituale in der Kunst. Moyländer Diskurse zu Kunst und Wissenschaft. Bd. III. Hrsg. von Johannes Bilstein u. a. Oberhausen 2011. S. 45–52, hier S. 45. Entsprechend fasst Schneede die politisch engagierten Aktionen von Beuys unter „Projekte, Beteiligungen, zielgerichtete Aktionen“. Vgl. Joseph Beuys. Die Aktionen. S. 380–389.

auch wenn die Aktionen und Auftritte unterschiedliche Rahmungen haben. Der Hut fungiert, wie beschrieben, als allumfassendes Rahmungsmoment, das in der Performance die einstige Theaterbühne ablöst.

Dabei wird nicht davon ausgegangen, dass Beuys sein Leben tatsächlich zur Kunst machte, sondern dass sich bestimmte Subjekt- und Präsenzformen in seinem Schaffen manifestiert haben – und als Werke erfasst werden können. Dies ist entscheidend für die Beschäftigung mit der eingangs zitierten Annahme, dass ‚Beuys ohne Beuys‘ nicht möglich sei. Fragen nach der Musealisierung – und besonders nach dem Stellenwert der Selbstaussage des Künstlers hierfür – werden im nachfolgenden Kapitel behandelt, in dem die Beuys-Retrospektive von 1979 als eine weitere Bühne der Beuys’schen Künstlerschaft und der Konstitution der künstlerischen Identität untersucht wird.

## Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum

Das Museum bildet eine wichtige Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis, Kunst und Gesellschaft, wurde aber als solche und als Inszenierungsraum von Beuys und seiner Künstlerschaft von der Forschung bisher nicht untersucht.<sup>778</sup> Mehr noch, außer dem Ausstellungskatalog zur Retrospektive ist keinerlei Forschung erschienen,<sup>779</sup> auch wenn sie als eine der wichtigsten Beuys-Schauen gilt.<sup>780</sup> Mit der Untersuchung wird insofern eine Forschungslücke geschlossen. Für die vorliegenden Ausführungen wurde das umfangreiche Material aus dem Guggenheim-Archiv in New York ausgewertet.

Im Fokus der Analyse der New Yorker Schau, der ersten Beuys-Retrospektive, die von Ende 1979 bis Anfang 1980 stattfand, steht, dass die Biographie und Aussagen des Künstlers Dreh- und Angelpunkt der Ausstellung und die Ausstellung insofern ein besonderes Medium und einen besonderen Katalysator für eine biographistische und exegetische Rezeption ist. In Bezug auf die Tatarenlegende wurde dies schon deutlich gemacht. Der Rundgang folgt der Biographie des Künstlers, der selbst den Audioguide sprach. Ursprünglich war übrigens vorgesehen, auf den einzelnen Etagen Hörer zu installieren, die Beuys' Erklärungen abspielen sollten.<sup>781</sup>

Nun ist umstritten, wie Ausstellungen grundsätzlich analysiert werden können. Die Forschung zur Lesbarkeit von Ausstellungen aus narratologischer, dramentheoretischer, semiotischer oder performativer Perspektive steckt noch in ihren Anfängen.<sup>782</sup> Es ist also offen, wie im Museum anhand von Dingen Geschichten

---

<sup>778</sup> Vgl. Müller, Hans-Joachim: Ausstellen als schöne Kunst betrachtet. Beuys' Auftritte: Erzähl- und Verhaltensmuster im Wandel der Jahrzehnte. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 18.03.2010. Verwiesen sei auch auf McGovern, Fiona: Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice. Bielefeld 2016.

<sup>779</sup> Auch beim Düsseldorfer Symposium 2010 sprach Kuratorin Tisdall nicht von der längst vergangenen Werkschau, sondern vor allem über Beuys' Zeit in Großbritannien und Irland und seine generelle Einstellung zu Museen, was die Zuhörer durchaus beklagten. Vgl. Tisdall, Caroline: *Of fat, honey and the rest*, from Oxford to New York. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 04.06.2010.

<sup>780</sup> Vgl. Schneider, Helmut: Ausstellung in München: „Beuys zu Ehren“. Alle Fragen sind offen. In: *Die Zeit*. 25.07.1986: [www.zeit.de/1986/31/alle-fragen-sind-offen/seite-2](http://www.zeit.de/1986/31/alle-fragen-sind-offen/seite-2) (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015). Entsprechendes wurden auch im Kontext von Tisdalls Vortrag beim Düsseldorfer Symposium *Beuys ausstellen?* geäußert.

<sup>781</sup> Vgl. [Kostenvoranschlag der Firma Acoustiguide, New York/London, im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>782</sup> Vgl. Kritische Szenographie; Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Hrsg. von Sibylle Lichtensteiger u. a. Bielefeld 2014; Hannak-Lettner: Die Ausstellung als Drama; Storyline. Narrationen im Museum. Hrsg. von Charlotte Martinz-Turek. Wien 2009 sowie Matzl, Siegfried: Ausstellungen als Lektüre. In: *Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungenkommunikation*. Hrsg. von Gottfried Fliedl. Wien 1992. S. 41–54. Es scheint nur vielversprechend, auch theoretische und praktische Beiträge aus dem Bereich der Literatúrausstellung heranzuziehen und einen inter-

‚erzählt‘ werden können,<sup>783</sup> aber gerade für die Analyse der Beuys-Retrospektive scheint der Begriff der Narration fruchtbar, da der Rundgang als *Lebensgeschichte* inszeniert wird. Bevor es nun zunächst um die Untersuchung der Ausstellung, ihrer Narration und des Rundgangs von 1979 geht, seien ein paar grundsätzliche Dinge bezüglich Beuys-Ausstellungen und der Retrospektive festgehalten, um diese besser verorten zu können.

Vor allem frühe Beuys-Ausstellungen sind wenig dokumentiert. Charakteristisch scheint ihnen aber eine dichte Hängung zu sein,<sup>784</sup> die einen großen Umfang des Werks und die Bedeutung von Werkzusammenhängen suggerieren mag. So beschreibt Hans van der Grinten rückblickend, dass die von ihm kuratierte *Stallausstellung* dem Werk von Beuys in einer „dichten Präsentation von Arbeitsergebnissen“ Verständnis verschaffen sollte.<sup>785</sup> Im Ausstellungskatalog schreibt er 1963 auch von „Bildschreinen“ und „Werkreihen“.<sup>786</sup> Dieses Rezeptionsmuster, das in der Ästhetik der sogenannten Petersburger Hängung verortbar ist,<sup>787</sup> ist jedoch natürlich nicht Beuys-spezifisch. Allerdings entspricht die Form der Ausstellung von 1963 wohl dem, was Beuys für angemessen hielt, wenn sie nicht gar von ihm initiiert wurde.<sup>788</sup> Arrangements und Installationen von Beuys-Ausstellungen

---

disziplinären Dialog zu eröffnen. Schließlich müssen sich Literatúrausstellungen ebenso wie museale Präsentationen performativer Kunst mit der Kategorie des Immateriellen auseinandersetzen. Vgl. dazu Das Immaterielle ausstellen. Hrsg. von Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Tefmann. Bielefeld 2017. Zur Literatúrausstellung vgl. Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Hrsg. von Britta Hochkirchen. Bielefeld 2015; Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Hrsg. von Katerina Kroucheva und David-Christopher Assmann. Bielefeld 2013 sowie: Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Hrsg. von Anne Bohnenkamp-Renken und Sonja Vandenrath. Göttingen 2011.

<sup>783</sup> Vgl. Parmentier, Michael: Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum. In: Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer. Hrsg. von Michael Fehr, Bettina Habsburg-Lothringen und Tobias G. Natter. Bielefeld 2012. S. 147–164.

<sup>784</sup> Vgl. etwa Manfred Tischers Aufnahmen der Beuys-Schau von 1961, die 2009 in der Ausstellung *Joseph Beuys – Unveröffentlichte Fotografien von Manfred Tischer* im Museum Schloss Moyland gezeigt wurden.

<sup>785</sup> Vgl. van der Grinten: Joseph Beuys. ‚Stallausstellung‘ Fluxus 1963 in Kranenburg. S. 172.

<sup>786</sup> Vgl. Josef Beuys. 1963. O.P.

<sup>787</sup> Das Museum Schloss Moyland, das die weltgrößte Sammlung an Beuys-Arbeiten auf Papier beherbergt, gab diese Hängung 2009 auf. Die einstige Gestaltung der Ausstellungsräume war vor allem aus restauratorischen Gründen kritisiert worden. Vgl. Bastian, Heiner: Der Gefangene von Moyland. In: Welt am Sonntag. 16.08.2009: [http://www.welt.de/welt\\_print/kultur/literatur/article4330209/Der-Gefangene-von-Moyland.html](http://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4330209/Der-Gefangene-von-Moyland.html) (zuletzt aufgerufen am 02.03.2016).

<sup>788</sup> Im bereits genannten Sammelband wird auch die *Stallausstellung* rückblickend als „exemplarisch [...] für die angemessene Präsentation der jeweiligen Arbeiten“, als „den Intentionen der Künstler adäquat“ und als Teil der „wichtigsten oder erfolgreichsten Ausstellungen dieses Jahrhunderts“ aufgeführt, wenngleich die endgültige Auswahl nach subjektiven Kriterien erfolgt sei. Vgl. Klüser, Bernd: Vorwort. In: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main 1991. S. 7.

wirken oftmals, als hätte der Künstler seine Atelier- und Arbeitsstätte gerade erst verlassen,<sup>789</sup> sie vermitteln den Eindruck einer (einstigen) Präsenz des Künstlers. Dieser Eindruck wohnt auch einzelnen Arbeiten wie *Barraque D'Dull Odde* (1961–76, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld), dem *Block Beuys* (Hessisches Landesmuseum Darmstadt) oder Installationen in Vitrinen inne, auf die bereits verwiesen wurde.<sup>790</sup> Auch auf Aufnahmen der New Yorker Retrospektive scheint es, als führe der Rundgang die BesucherInnen durch eine Art Lager, ein Archiv, das durch die Erzählung des Künstlers belebt wird, wie auszuführen bleibt. Vielleicht wurde die Schau nicht zuletzt aus diesem Grund als verschlossen empfunden.<sup>791</sup>

Entsprechend wird oft betont, dass Beuys zu Lebzeiten an der Einrichtung oder Konzeption vieler seiner Ausstellungen beteiligt war, etwa indem er Installationen und Environments aufbaute.<sup>792</sup> Insofern erscheint der Künstler als Autor, als Produzent eines Bedeutungskontexts. Dabei spielt es an dieser Stelle weniger eine Rolle, dass den originalen Installationen und Aufbauten vielerorts eine Art Aura attestiert wird,<sup>793</sup> sondern dass der Künstler als Autor eine Autorität inne hat, die etwa in seinem Auftreten, seinem Werk oder auch seiner Biographie begründet wird und die einem Kurator/einer Kuratorin nicht gleichsam zukommt. Probleme, die sich daraus nach dem Tod des Künstlers ergeben, werden in einem folgenden Unterkapitel diskutiert.

Beuys entspricht insofern durchaus einem Ausstellungskünstler nach Bätschmann,<sup>794</sup> auch wenn er in Riegels Biographie kaum als Künstler erscheint, wenn der Biograph kritisch vermerkt, dass Beuys viele seiner Zeichnungen nachträglich in einen Zusammenhang gebracht, Arbeiten rückdatiert und für Ausstellungen alte Arbeiten zusammengestellt hat, anstatt neue Arbeiten zu produzieren. In Bezug auf die ‚depressive Phase‘ von Beuys und die geistige Krise in der Nachkriegszeit beschreibt Riegel, wie Beuys Blätter in Gruppen fasste und Bezüge herstellte. „Er gab ihnen Titel, neue oder geänderte, datierte die Arbeiten. Zuvor achtlos hingeworfene Zeichnungen wurden nun der Kontinuität einer Werkentwicklung entsprechend geordnet.“<sup>795</sup> Was nun durchaus charakteristisch ist, wird bei Riegel zu einem entscheidenden, wenn auch unterschwelligem, und negativen Urteil über Beuys' Künstlerschaft. Anders als die stereotypen Beuys-Biographien

---

<sup>789</sup> Vgl. dazu auch McGovern: Die Kunst zu zeigen.

<sup>790</sup> Vgl. S. 123 dieser Arbeit sowie McGovern: Die Kunst zu zeigen. S. 44–74.

<sup>791</sup> Vgl. dazu das Resümee dieses Kapitels.

<sup>792</sup> Dies wurde auch 2009/2010 auf dem Düsseldorfer Symposium *Beuys ausstellen?* deutlich.

<sup>793</sup> So schließt Beate Elsen, nach dem Tod von Beuys müsse sich die Ausstellung seiner Installationen „außerhalb der von ihm festgelegten Räume als nicht realisierbar erweisen“. Vgl. Elsen, Beate: Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Gegenstandssicherung. Bonn 1992. S. 135.

<sup>794</sup> Vgl. S. 47 dieser Arbeit.

<sup>795</sup> Riegel: Beuys. S. 123 und 227.

zieht Riegel in diesem Kontext auch eine Grenze zwischen dem Künstler und dem Politiker Beuys in Bezug auf eine Ausstellung, die Beuys 1967 einrichtete:

Die Werkschau in Mönchengladbach hätte eigentlich eine aktuelle Werkschau sein sollen. Allerdings stellte sich dies als unmöglich heraus, da Beuys kaum neuere Arbeiten aufbringen konnte. Neben seinen Lehraufgaben, den Auseinandersetzungen mit seinen Vorgesetzten, schließlich der ‚Studentenpartei‘ blieb ihm kaum Zeit für die eigentliche Kunstproduktion.<sup>796</sup>

1979 war Beuys nun der erste deutsche Künstler, dem das Guggenheim Museum in New York eine Retrospektive widmete. In den 1970er-Jahren zeigte das Haus Ausstellungen zu Marc Chagall, Max Ernst, Joan Miró, Piet Mondrian, Alberto Giacometti, Lucio Fontane, Mark Rothko und anderen. Die Bedeutung der Schau von 1979 für Beuys liegt auch darin, dass der Ausstellungskatalog das erste große Zeugnis des Künstlers in englischer Sprache ist.<sup>797</sup>

Caroline Tisdall, die zusammen mit Beuys die Retrospektive kuratierte,<sup>798</sup> hatte den Künstler bereits Anfang der 70er kennengelernt und mit ihm etwa 1976 anlässlich der Biennale zusammengearbeitet, auf der Beuys seine *Straßenbahnhaltestelle* installierte, deren spezifische (auto)biographische Lesart bereits weiter oben thematisiert wurde.<sup>799</sup>

Die New Yorker Ausstellung gilt, wie festgehalten, als eine der bedeutendsten Beuys-Ausstellungen, auch wenn Biograph Riegel entgegen allgemeiner Annahmen ein anderes Bild zeichnet, wenn er resümiert:

Aus amerikanischer Sicht wurde die Beuys-Ausstellung überwiegend als Skandal empfunden. Sie war ein publizistischer und kommerzieller Misserfolg, wie auch [der Museumsdirektor] Thomas Messer später einräumte: ‚Das Publikum war aufgebracht. Sie wollten ihr Geld zurück. Sie dachten nicht daran, für etwas zu zahlen, was offensichtlich nicht seriös war.‘ Die Wahrnehmung aus deutschem Blickwinkel war eine andere. Selbst von notorischen Beuys-Kritikern wurde die Ausstellung als sein persönlicher Triumph anerkannt [...].

---

<sup>796</sup> Riegel: Beuys. S. 270.

<sup>797</sup> Vgl. Mesch, Claudia und Viola Maria Michely: Introduction. In: Joseph Beuys. The reader. Hrsg. von Dens. Cambridge 2007. S. 1–26, hier S. 17.

<sup>798</sup> Vgl. [Pressematerial zur Ausstellung im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY. Wie die Arbeitsteilung aussah, lässt sich leider nicht genau feststellen.

<sup>799</sup> Vgl. S. 121–124 dieser Arbeit. Tisdall weist im Ausstellungskatalog von 1979 ebenso auf den implizit autobiographischen Charakter von *Voglio vedere le mie montagne* neben der *Straßenbahnhaltestelle* hin, den sie auch für die unten besprochene Installation *Arena* als „raison d’être“ benennt. Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 225.

Nicht zuletzt durch die zahlreichen aus Deutschland angereisten Gäste war die Ausstellungseröffnung gut besucht.<sup>800</sup>

Riegel weist im Übrigen auch auf die Überbewertung der sagenumwobenen *documenta 6* hin, auf der Beuys 1972 das Büro der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* einrichtete, das 100 Tage lang als Ort einer permanenten Diskussion dienen sollte. Damals hätten kaum dialogische Diskussionen stattgefunden.<sup>801</sup> Beuys selbst hingegen betont, dass die Teilnahme an der *documenta* auch für seine außermusealen Tätigkeiten förderlich war.<sup>802</sup>

Über den (Miss)Erfolg der New Yorker Retrospektive kann hier insofern nicht geurteilt werden, als die BesucherInnenzahlen nicht im Archiv des Museums dokumentiert sind. Dass die Ausstellung im Guggenheim Museum auch missmutige BesucherInnen nach sich zog, ist allerdings bezeugt.<sup>803</sup> Allerdings weist auch Riegels Beschreibung der Retrospektive im Grunde auf den Erfolg der Ausstellung als aufmerksamkeitsgenerierender Skandal hin und der Biograph gesteht letztlich ein, dass die Retrospektive durchaus den wachsenden internationalen Erfolg des Künstlers anzeigt.<sup>804</sup>

Beuys selbst gab sich der Retrospektive als solcher gegenüber skeptisch und hob hervor, er habe – entgegen der impliziten Ästhetik der Erinnerung<sup>805</sup> – wenig Interesse an einer Rückschau oder dem Vergangenen: „There’s so much to do [...], there are elections coming up. These things here are only my past, my biography.“<sup>806</sup> Er behauptete so die von ihm stets postulierte zukunftsgerichtete Perspektive, während die Retrospektive per se rückwärtsgewandt ist. Von Seiten des Guggenheim Museums wurde damals hingegen betont, dass nur der Künstler selbst seine Objekte zu einer Einheit habe zusammenstellen können.<sup>807</sup> Das Archivmaterial lässt allerdings nur begrenzt Rückschlüsse auf den Anteil zu, den Beuys tatsächlich an der Ausstellungsnarration, dem Aufbau und der Auswahl der Exponate hatte.<sup>808</sup>

Die Retrospektive ist als rückblickender Überblick über das Gesamtwerk des Künstlers in ihrem Anliegen naturgemäß auf das Werk als Einheit und auf die

---

<sup>800</sup> Vgl. Riegel: Beuys. S. 471. Riegel bezieht sich hier auf ein Interview mit dem Direktor Thomas Messer, das 2006 in der *Prague Post* erschien.

<sup>801</sup> Vgl. ebd. S. 375 und 471.

<sup>802</sup> Vgl. Beuys: *Das Museum*. 1993. S. 25f.

<sup>803</sup> Vgl. Joseph Beuys. *Transformer*. Min. 39:27.

<sup>804</sup> Vgl. Riegel: Beuys. S. 472.

<sup>805</sup> Vgl. Antoine: Joseph Beuys. Schon anlässlich der Stallausstellung beschrieben die Brüder van der Grinten Entsprechendes, wie in einem Ausschnitt der Sendung *Hier und Heute, Kulturspiegel – Privatgalerien* 28.11.1963 im WDR dokumentiert ist.

<sup>806</sup> Beuys in Marzorati: Beuys will be Beuys. S. 8.

<sup>807</sup> Vgl. Thomas Messer in: *Director of the Guggenheim on Joseph Beuys* (1979): [www.youtube.com/watch?v=L0ea5pS2YhY](http://www.youtube.com/watch?v=L0ea5pS2YhY) (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015), Min. 4:41.

<sup>808</sup> Vgl. Fußnote 892 dieser Arbeit.

Synthese des Werks fokussiert; der Künstler erscheint als dasjenige Element, in dem sich alles bündelt. Gerade die Vorstellung eines Werkbegriffs wird aber bei Beuys zu einem Problem, auf das auch Barthes' Kritik am (literarischen) Werkbegriff hinweist.<sup>809</sup> Dass Beuys in der Ausstellung eine besondere Rolle spielt, scheint zunächst kaum bemerkenswert. Wie schon mit Zimmermann konstatiert, setzen viele „Ausstellungs- und Präsentationsformen [...] auf den Künstler als Angelpunkt theoretischer Beschäftigung mit dem Kunstwerk“.<sup>810</sup> Im Falle der Beuys-Retrospektive ist dies aber als Teil der künstlerischen Inszenierung – und des Werks – zu verstehen.

Die Ausstellung ist für die vorliegende Arbeit bedeutend, weil die biographische Narration der Schau ein eindringliches Beispiel der Inszenierung von Autorschaft in einem fiktionalen, theatralen Raum ist. In der Ausstellungsnarration von 1979 spielt die Biographie des Künstlers eine große Rolle: Der Rundgang durch das Museum ist als Abschreiten des Beuys'schen Lebenswegs konzipiert und in ‚stations on a journey‘ unterteilt.<sup>811</sup> Werkchronologie und Lebensweg werden verknüpft und Werk und Leben als Einheit dargestellt. Die Schau scheint somit das Modell einer autobiographischen Rezeption darzustellen. Dabei soll in der Analyse der Ausstellungskonzeption auch untersucht werden, wie ein autobiographischer Bezug der Objekte hergestellt, Werkbedeutung konstruiert bzw. konstituiert und Intention und Objekte verknüpft werden.

Dem Kapitel liegt die Annahme zugrunde, dass die Ausstellung von Präsenzstrategien des Künstlers geprägt ist und die auktoriale Rolle des Künstlers inszeniert, die noch in dem exegetischen Charakter der Beuys-Rezeption nachwirkt. Die Narration wird daher vor allem mit Blick auf die Rolle des Künstlers und die Rolle seiner Intention in der Ausstellung untersucht. Dass die Frage, ob Werk und Theorie bei Beuys voneinander zu trennen sind, ein maßgeblicher Streitpunkt in Bezug auf die Ausstellbarkeit von Beuys ist, wurde bereits benannt. Durch die Analyse der Ausstellung wird das Verhältnis von Objekten und Theorie bzw. Narration weiter untersucht. Entgegen der breiten Rezeption<sup>812</sup> besteht der Verdacht, dass die Erzählung und die Exegese, die der Künstler selbst in der Schau vornimmt, indem er etwa den Audioguide spricht und die BesucherInnen so durch die Ausstellung führt, als Inszenierung und als ‚werkhaftes‘ Element nicht nur zu verstehen sind, sondern als solche auch markiert werden. Das biographistische Modell der Ausstellung scheint zwar der Programmatik der biographischen Schriftstücke von Beuys zuwider zu laufen, es ist aber – genau wie die Aktionen – im

---

<sup>809</sup> Vgl. S. 56 dieser Arbeit.

<sup>810</sup> Vgl. Zimmermann: Künstler/Künstlerin. S. 238.

<sup>811</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 2.

<sup>812</sup> Vgl. dazu das Resümee dieses Kapitels zu den Ausstellungsrezensionen.



Bereich des Theatralen zu verorten, wenngleich dies 1979 anders empfunden worden sein mag.

Schon Georg Friedrich Koch hat aufgezeigt, dass sich Ausstellungen mehr und mehr von einem Ort der Präsentation eigenständiger Kunstwerke zu einer eigenständigen Form von Kunstvermittlung entwickelt haben.<sup>813</sup> Und Werner Hannak-Lettner spricht gar von einer „konservierten Performance“, in der BesucherInnen „im Raum gespeicherte Informationen [...] reaktivieren“ können.<sup>814</sup> Die einstige „Zeige-Performance“ von Fürsten u. a. und der „Live-Performancecharakter“ früher Ausstellungen seien heute nur noch während Eröffnungen und Führungen spürbar<sup>815</sup> – oder eben in Beuys' Aufführung auf dem Audioguide. Die museologische Forschung konstatiert, dass Ausstellungen Mitte des 20. Jahrhunderts als ‚visualisierter Zusammenhang‘ und somit als Form künstlerischer Arbeit an die Stelle des Kunstwerks treten.<sup>816</sup> In Bezug auf Beuys berichtet etwa Eugen Blume, dass es sich beim Aufbau einer Ausstellung 1971 im Modernen Museum in Stockholm durch den Künstler um eine „besondere Aktion [...] und nicht um eine nur pragmatische Installation von Werken“ gehandelt habe.<sup>817</sup> Beuys habe auch seine Künstleruniform aus Blue Jeans, weißem Hemd, grüner Weste, Luchsmantel und Hut getragen, um eine „rituelle Einführung der Werke in den Raum und die untrennbare Einheit des Künstlers und seiner Produktion“ zu erreichen.<sup>818</sup> Dieser Eindruck wird sicher auch durch den Umstand bestärkt, dass Lothar Wolleh Beuys' Agieren im Modernen Museum fotografisch festgehalten hat und Beuys seine Fotografien in Multiples weiterverarbeitete.<sup>819</sup>

---

<sup>813</sup> Vgl. Koch, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967. S. 252. Zum Museum und zur Ausstellung vgl.: Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015; te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Hamburg 2012; Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Hrsg. von Carolin Meister und Dorothea von Hantelmann. Zürich 2010; Bennett, Tony: The birth of the museum: History, theory, politics. Nachdr. London 2009; Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen. Hrsg. von Hans Dieter Huber, Hubert Locher und Karin Schulte. Ostfildern-Ruit 2002 sowie: Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums. Hrsg. von Margarete Erber-Groiß. Wien 1992.

<sup>814</sup> Vgl. Hannak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011. S. 215.

<sup>815</sup> Vgl. ebd.

<sup>816</sup> Grasskamp in Szeemann: „Oh Du fröhliche, oh Du selige thematische Ausstellung“. S. 24.

<sup>817</sup> Vgl. Blume, Eugen: Joseph Beuys in Stockholm 1971. In: Joseph Beuys im Moderna Museet, Stockholm, Januar 1971. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Hrsg. von Lothar Wolleh. Köln 2012. S. 16–18, hier S. 18 sowie McGovern: Die Kunst zu zeigen. S. 43.

<sup>818</sup> Vgl. Blume: Joseph Beuys in Stockholm 1971. S. 18.

<sup>819</sup> Vgl. Joseph Beuys im Moderna Museet, Stockholm, Januar 1971. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Hrsg. von Lothar Wolleh. Köln 2012. Im Kontext dieser Ausstellung äußerte Blume im Übrigen seinen oben zitierten Eindruck.

Und auch Beuys' Teilnahme an den *Skulptur Projekten* 1977 in Münster kann als Event und performatives Werk gelesen werden, wenngleich Beuys dies ursprünglich nicht zu beabsichtigen schien. Damals kam es gewissermaßen zur Abwesenheit des Werks. Ursprünglich wollte Beuys eine Unterführung in der Stadt mit Bienenwachs ausfüllen. Dieses Vorhaben konnte jedoch nicht realisiert werden, stattdessen sollte ein Abguss des Stadtraums im heutigen LWL-Museum für Kunst und Kultur ausgestellt werden. Jedoch war der Abdruck zum Zeitpunkt der Projekte noch nicht erkaltet und ließ sich nicht aus seiner Form lösen.<sup>820</sup> Zur Eröffnung wurden daher einige Gerätschaften mit dem Hinweis ausgestellt: „Joseph Beuys hat eine Plastik gemacht, die nicht kalt wird.“<sup>821</sup> Erst nach den *Skulptur Projekten* und nach Erkalten der Masse konnte diese gezeigt bzw. ‚abgelegt‘ werden. So ist das Ereignis entscheidender als das Objekt, wie schon für Duchamps *Pissoir* festgehalten wurde, ob dies nun in künstlerischer Absicht oder mangelnder Berechnung begründet ist. Das Scheitern der Durchführung ist letztlich nicht als solches wahrgenommen worden, denn die (fehlende) Skulptur leistet gerade in ihrer Unvollkommenheit, ihrer ursprünglichen Abwesenheit, eine ‚Demonstration‘ der Beuys'schen Ideen und seines Plastikbegriffs. So deutet gerade der Umstand, dass das Fett für *Unschlitt/Tallow* nicht rechtzeitig erkaltete, auf die spezifischen Eigenschaften des Materials hin. Eine genaue Untersuchung der künstlerischen Selbstdarstellung in dieser Form steht aber, wie gesagt, aus. Zudem sei angemerkt, dass Kunstaustellungen Matthias Winner zufolge aus der Anstrengung entstanden sind, ein ‚richtiges‘ Kunsturteil zu vermitteln.<sup>822</sup> Im Kontext der ‚Eventisierung‘ von Kunst sind sie vor allem zu Plattformen von KünstlerInnen geworden. Mit einem Verweis auf Warhols Anwesenheit bei einer Vernissage unter der Abwesenheit seiner Bilder – aber auch Marina Abramovićs Projekt *The artist is present*<sup>823</sup> – kann darauf verwiesen werden, dass es der performativen und konzeptuellen Kunst nicht ums *Kunstschauen*, sondern um ein Erleben der Kunst, des Künstlers/der Künstlerin und der Ausstellung als Event geht.

Die Markierung dieses ‚Events‘ geschieht im Falle der Beuys-Retrospektive auch über eine Verortung in der theatralen Kulisse des New Yorker Guggenheim Museums. Die besondere Gestalt des von Frank Lloyd Wright entworfenen Museumsbaus spielt für die Ausstellungsnarration eine wichtige Rolle. Letztlich soll die spezifische Architektur des Hauses den Künstler dazu bewegt haben, einer

---

<sup>820</sup> Vgl. Beuys' Plan in: *Skulptur. Ausstellung in Münster. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster*. Hrsg. von Klaus Bußmann. Münster 1977. S. 44.

<sup>821</sup> Vgl. Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. S. 76.

<sup>822</sup> Vgl. Winner, Matthias: Ein Wort zuvor. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Hrsg. von Dems. und Oskar Bätschmann. Weinheim 1992. S. 1–18, hier S. 6.

<sup>823</sup> Vgl. Marina Abramović. *The artist is present. Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York*. Hrsg. von Klaus Biesenbach und Mary Christian. New York 2010.

Retrospektive zuzustimmen.<sup>824</sup> Und als andere Einrichtungen Interesse daran äußerten, die Schau zu übernehmen, wies Beuys diese angeblich mit einem Verweis darauf ab, dass sie ausschließlich für den Bau des Guggenheim Museums konzipiert worden sei.<sup>825</sup> Tatsächlich scheint es vor allem in der Theatralität der Museumskulisse zu gründen, dass der Rundgang als In-Szene-Setzen und Abschreiten von ‚Stationen einer Lebensreise‘<sup>826</sup> funktioniert.

Zwar orientierte sich Wright bei der Gestaltung des Museums an organischen Strukturen, allerdings wirkt das Museumsgebäude selbst insofern umso künstlicher in der New Yorker Stadtlandschaft, als es so aus dieser hervorsteht. Und vor allem im Inneren scheint es kaum möglich zu vergessen, dass man sich in einer Art Theaterkulisse bewegt. Als MuseumsbesucherIn befindet man sich bereits an der Kasse im Foyer, das als Übergangsmoment von der Lebensrealität in den Inszenierungsraum fungiert, im Ausstellungs- und Schauraum. Es scheint unvermeidbar, dass der Blick auf den inszenatorischen und theatralen Charakter des Raums gelenkt wird und der *Rundgang durch die Ausstellung* als Fokussierung auf die Exponate mit dem *Rundgang durch die Architektur* konkurriert, ein ‚ästhetisches Schwelgen‘ in der Kunst insofern beständig gebrochen wird.<sup>827</sup>

Das Innere des Museums hat die Form einer Rotunde. Die Beuys-Schau begann in der obersten Etage, die man über den Aufzug erreichte. Von dort aus bot sich ein Überblick über den bevorstehenden Rundgang, der sich über sechs Etagen erstreckte. Aus dem oberen Bereich des Baus und vom oberen Punkt der spiralförmig nach unten laufenden Rampe, auf der Exponate verteilt waren, sollten die MuseumsbesucherInnen in einer fließenden Bewegung nach unten hinabsteigen, wo die Abwärtsbewegung durch den Ausstellungsraum wieder an ihrem ursprünglichen Ausgangspunkt endete. In den Galerien der einzelnen Etagen waren weitere Exponate untergebracht. Die Struktur des Baus wird oftmals mit der einer Zitrusfrucht mit verschiedenen Membranen und Kammern verglichen.<sup>828</sup> Um einen für Beuys passenderen Vergleich zu wählen: Die niedrigen Galerieräume scheinen wie Waben eines Bienenstocks. Im gedämpften Licht des Museums und (größtenteils) ohne Sicht nach außen befanden sich die BesucherInnen 1979 in einer eigenen künstlichen Welt, in die sie sich immer tiefer hineinbegaben.

---

<sup>824</sup> Vgl. Müller, Ulrich: *Ungleichzeitige Parallelprozesse: Joseph Beuys und Frank Lloyd Wright*. S. 214–230, hier S. 215 sowie Beuys in Tallmer: *Neither clown nor gangster*. S. 15.

<sup>825</sup> [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>826</sup> Vgl. S. 184 dieser Arbeit.

<sup>827</sup> Die schiefen Wände als Platz für Grafiken und Gemälde sind bereits von einigen Seiten kritisiert worden. Vgl. N.N.: *Museumsbau. Gemälde auf der Rampe*. In: *Spiegel* 46 (1959). S. 64f., hier S. 65.

<sup>828</sup> Vgl. N.N.: [www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building](http://www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

Das Innere des Museums scheint geradezu ideal, um einen Lebensweg nachzubilden, weil die organische Form des Baus die BesucherInnen zu einer stetigen (Abwärts)Bewegung zwingt, die dem Lauf des Lebens gleicht, sodass die Gestaltung des Museums die Form der Retrospektive als Abbildung und Wiedergabe des Lebens- und künstlerischen Schaffenswegs maßgeblich begünstigte.<sup>829</sup> Diese Bewegung und der Blick der BesucherInnen werden – auch innerhalb der Ausstellungsnarration der Retrospektive als Lebensweg – von der zielgerichteten Abwärtsbewegung der sich gen Erdgeschoss windenden Rampe dominiert. Wenn in der Retrospektive nun die Künstlerschaft von Beuys inszeniert und aufgeführt wurde, so scheint dieser Aufführungscharakter doch auch aufgrund der Architektur beständig zugegen gewesen zu sein.

## New York, 1979

Die Beuys-Retrospektive erstreckte sich über die gesamte Rampe, die *High Gallery* und das Erdgeschoss. Schon die Aufbauphase zog einige Aufmerksamkeit auf sich, da der Eingangsbereich des imposanten Baus umgestaltet werden musste, damit auch die monumentalen Plastiken ins Innere gebracht werden konnten.<sup>830</sup> Dies erscheint fast perfide für die Ausstellung einer Kunst, die eigentlich aus dem Museum ausbrechen will,<sup>831</sup> nun aber beinahe gewaltsam in dieses einzieht. Die über 60 Objekte,<sup>832</sup> unter denen viele große Installationen waren, und die mehreren hundert Arbeiten aus dem Zeichnungskomplex *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* wurden von Beuys in Zusammenarbeit mit Mitarbeitern der *Freien Internationalen Universität* in F.I.U.-Overalls installiert.<sup>833</sup> Der explizit nicht-staatlichen ‚Universität‘, die Beuys 1973 als Ort des ‚Forschens, Arbeitens und Kommunizierens‘<sup>834</sup> mitbegründete, wurde in einer kleinen Ausstellung („Free International University documentary exhibition“) mit Fotografien, Plakaten und Dias im Zwischengeschoß des Museums Raum gegeben.<sup>835</sup> So ist auch der Ausstellungsaufbau Teil des Gesamtkonzepts, in diesem Fall Werbung für die ‚Universität‘.

---

<sup>829</sup> Vgl. Beuys in Tallmer: *Neither clown nor gangster*. S. 15.

<sup>830</sup> Vgl. Kellein, Thomas: *Joseph Beuys im Guggenheim Museum*. In: *Kritische Berichte* 8.1/2 (1980). S. 63–70, hier S. 63.

<sup>831</sup> Vgl. S. 207f. dieser Arbeit.

<sup>832</sup> Eine Auflistung aller Exponate findet sich im Anhang dieser Arbeit.

<sup>833</sup> Vgl. [Fotografien des Ausstellungsaufbaus/der Installationen im Archiv]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>834</sup> Vgl. *Beuys' Aufruf zur Alternative: Joseph Beuys. Die Multiples*. Nr. 323.

<sup>835</sup> Diese war vom 11.12.1979–02.01.1980 zu sehen. Vgl. [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Free International University-Ausstellung)]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

Die Schau umfasste sämtliche Medien, in denen Beuys arbeitete, von den Zeichnungen aus dem Konvolut *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* über Grafiken, Multiples und andere Objekte hin zu kleinen und großen Installationen und Environments. Ferner wurden drei Videos gezeigt: eine Aufzeichnung der Aktion *Eurasienstab*, ein Interview mit Willoughby Sharp von 1972 und die Aufnahme einer öffentlichen Diskussion, die 1974 in der New School in New York stattfand.<sup>836</sup> Die Aufnahmen sollten eine weitere, wichtige Dimension der Beuys'schen Kunst vermitteln, damit ihr ‚hermetisches Wesen verständlicher werden könne‘, wie es in Unterlagen im Archiv heißt.<sup>837</sup> Außerdem fanden während der Ausstellung mehrere Vorträge und Diskussionen statt.<sup>838</sup> Aktionen, die noch im Jahrzehnt vor der Schau den Kern von Beuys' Schaffen bildeten und für die Beuys so populär wurde, fanden im Rahmen der Retrospektive keine statt. Allerdings wurden sie von einigen Exponaten in ihrer ‚abgelegten‘ Form ‚repräsentiert‘.<sup>839</sup>

Der Rundgang durch die Retrospektive, der anhand des fotografischen Materials im Archiv des Guggenheim Museums rekonstruiert werden kann,<sup>840</sup> begann im Obergeschoss bei der *Badewanne* (1960, Sammlung Lothar Schirmer, München). Die BesucherInnen wurden – wenn sie der Ausstellungsnarration folgten – die Rampe hinab in das nächste Geschoss geführt, vorbei am *Fettstuhl* (1964, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), an der *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek), an *The pack (das Rudel)*, das aus dem nach oben strebenden (also rückwärtsgewandten) VW-Bus nach unten zog, hin zu einem Arrangement aus *Unschlitt/Tallow* und der *Straßenbahnhaltestelle* im Erdgeschoss – ständig begleitet von Zeichnungen, Objekten in Vitrinen und am Boden, um die sich die BesucherInnen wie in einem immer überschaubaren Parcours herum bewegen mussten.

Die Ausstellungsnarration, die dem Lebensweg des Künstlers folgte, wie zu erläutern bleibt, scheint in der spezifischen Architektur des Baus gar auf Dantes *Göttliche Komödie* und die Jenseitsreise zu referieren: Die Rotunde erinnert an den Höllentrichter bzw. Läuterungsberg. In der Retrospektive steigt der/die MuseumsbesucherIn allerdings nicht hinauf, sondern immer weiter hinab, während Beuys

---

<sup>836</sup> Vgl. [Auflistung der Exponate bzw. Wandbeschriftungen im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>837</sup> [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)].

<sup>838</sup> Auf Gallwitz' Lecture zur *Straßenbahnhaltestelle* wurde bereits hingewiesen, einen weiteren Vortrag hielt Dieter Koepplin, zudem gab es ein Symposium mit Ingrid Burgbacher-Krupka, Eugen Loebel und Thomas Messer. Vgl. [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Events: Vorträge und Symposium)]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>839</sup> Vgl. Stevens, Mark: Art's medicine man. In: Newsweek. 12.11.1979. S. 76f., hier S. 76.

<sup>840</sup> Sowie aus den Aufnahmen in der Dokumentation *Transformer*, die den Aufbau der Retrospektive begleitet. Vgl. Joseph Beuys. *Transformer*.

(gleich Vergil in Dantes Epos) auf dem Audioguide als Verkünder erscheint und sukzessive eine lineare Narration vornimmt.<sup>841</sup>

Natürlich kann nicht mehr erschlossen werden, wie sich die BesucherInnen damals tatsächlich durch die Ausstellung bewegten. Die Aufnahmen aus dem Museumsarchiv legen nahe, dass ein verbindlicher Rundgang bzw. eine strikte Reihen- und Abfolge der Exponate kaum erkennbar war, auch wenn die Aufteilung der Ausstellung in Stationen etwas anderes suggerierte. So ist etwa die *Badewanne* schwerlich als Ausgangspunkt ersichtlich. Sie wird in ihrer Funktion zwar von der Aufschrift ‚station 1‘ markiert, räumlich allerdings nicht entsprechend exponiert. Im Folgenden wird allerdings vor allem die Ausstellungsnarration untersucht, die von den KuratorInnen intendiert war und im Ausstellungskatalog, auf dem Audioguide sowie in der begleitenden Broschüre gegenwärtig ist. Diese Medien bieten nicht nur einen Einblick in das kuratorische (und somit künstlerische) Anliegen, sondern lassen auch Rückschlüsse auf die Rezeption (in) der Ausstellung zu.

### *Den Lebensweg abschreiten*

Dass die Retrospektive eine Werkabfolge und einen Werkzusammenhang konstruierte, die in der Biographie des Künstlers zusammenlaufen,<sup>842</sup> wird vielerorts zwar festgehalten, wie dies aber geschah, ist bisher nicht untersucht worden. Die Exponate wurden in der Ausstellung explizit als ‚stations on a journey‘ verstanden und um 24 solcher ‚Stationen‘ gruppiert. Unter dem Aspekt des Biographischen wird eine Synthese vorgenommen und eine Einheit von Kunst und Leben suggeriert, wie sie auch der *Lebenslauf Werklauf* impliziert. Der Künstler fungierte dabei als sein eigener Referenzrahmen; eine kunsthistorische Einordnung o. ä. bleibt aus, was in damaligen Ausstellungsrezensionen durchaus bemängelt wurde.<sup>843</sup>

Die Ausstellungs dramaturgie folgte der Chronologie des Lebenswegs, allerdings waren nicht alle Exponate streng chronologisch und nicht alle Stationen im Museumsraum in einer tatsächlich chronologischen Reihenfolge angeordnet.<sup>844</sup> Als Knotenpunkte fungierten bedeutende Arbeiten wie die *Honigpumpe*, der *Fettstuhl* und *The Pack (das Rudel)*,<sup>845</sup> die auch den Ausstellungskatalog gliedern. Diese Knotenpunkte deuteten die künstlerische Entwicklung von Beuys an: von den

---

<sup>841</sup> Vgl. Kapitel *Auktoriale Künstlerschaft, Präsenz und Repräsentation* dieser Arbeit.

<sup>842</sup> Vgl. Lange: *Kunst und Leben*. S. 122.

<sup>843</sup> Zu den Rezensionen vgl. das Resümee dieses Kapitels.

<sup>844</sup> Die vorletzte Station des Rundgangs befand sich unten im Foyer, während die letzte Station weiter oben auf der Rampe platziert war.

<sup>845</sup> Vgl. Joseph Beuys. *Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York*. S. 202.

frühen Arbeiten aus dem Fluxuskontext über die Überbleibsel von Aktionen aus den 1960er-Jahren hin zu den späteren Installationen.

Die Exponate waren in der Ausstellung als thematisch zusammengehörige Werke angeordnet, wie es in der Broschüre heißt.<sup>846</sup> So wurden Querverweise zwischen sich wiederholenden Materialien und Motiven eröffnet und eine gewisse Homogenität innerhalb des Gesamtwerks suggeriert. Beuys beschreibt die Ausstellungsstruktur selbst mit folgenden Worten:

Das Gebäude besteht lediglich aus einem sich spiralförmig abwärts windenden Weg. Dies gibt mir beispielsweise nicht die Möglichkeit größere Installationen zu zeigen. So mußte ich zu einer Einpassung der Ausstellung kommen, um in einigen Bezügen eine Art von Installationscharakter zu zeigen, der ja ein wichtiger Teil meiner Arbeit ist. In Wirklichkeit existiert dort keine Installation in ihrer wahren Bedeutung. So mußte ich Bezüge finden zu plastischen Knoten, die ich Stationen genannt habe. Ich habe ein Konzept gemacht, das 23 [sic!] Stationen beinhaltet [...]. Diese Stationen bestehen aus mehr oder weniger plastischen Installationsknoten, könnte man sagen.<sup>847</sup>

Der Aufbau der Schau, der weiter oben als mögliche Referenz auf den Weg durch das Jenseits bei Dante gedeutet wurde, wird mancherorts auch als Reminiszenz an die Leidens- und Kreuzwegstationen Christi aufgefasst.<sup>848</sup> Alain Borer nimmt in seiner Werkübersicht eine ähnliche Parallelsetzung von Beuys und Christus vor. Er geht davon aus, dass Beuys' Werk

in sich selbst einen Kreuzweg [bildet], der von Hindernissen durchsetzt ist, unter Hohngelächter weiterverfolgt wird – die schlechten Witze und das Pfeifen des Publikums, die er [Beuys] mit der Gelassenheit derjenigen über sich ergehen läßt, die von der Kraft besessen sind,<sup>849</sup>

sodass Beuys mit Christus oder auch anderen Märtyrern gleichgesetzt wird. Dass sich Beuys entsprechend inszeniert, wurde in der Analyse der Aachener Aktion gezeigt. Beuys selbst gesteht zwar ein, dass der Ausstellungsaufbau einen Leidensweg implizierte, er begründet dies aber in der Gestalt des Museumsraums, die eben

---

<sup>846</sup> Vgl. [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>847</sup> Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. 22.11.1979. In: Schreiben als Plastik 1978–1987. Hrsg. von Louwrien Wijers. Berlin 1992. S. 29–59, hier S. 29. Original: Joseph Beuys talks to Louwrien Wijers. Hrsg. vom Kantoor voor Cultuur Extracten. Velp 1980. S. 1–71.

<sup>848</sup> Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“ S. 72.

<sup>849</sup> Vgl. Borer, Alain: Beweinung des Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. 2. Aufl. München 2001. Hrsg. von Lothar Schirmer. S. 11–35, hier S. 32 sowie Quermann: „Demokratie ist lustig“. S. 60–84. Borer verweist u. a. auf Beuys' Aachener Aktion sowie auf *Celtic + ~~~~*.

die Ausstellungsnarration mitbestimmt habe.<sup>850</sup> Tatsächlich erinnert die Einteilung in Stationen auch an die Struktur von Künstlerviten und -legenden, die bestimmten Topoi und Stereotypen folgen.

Die KuratorInnen schrieben den oben benannten Knotenpunkten augenscheinlich eine besondere Bedeutung zu, die Ausstellungsmedien, der Audioguide und die Broschüre, gehen allerdings nicht ausführlicher auf die entsprechenden Objekte ein, sondern nutzten diese als Ausgangspunkt einer (auto)biographischen Erzählung. Die Bezüge zwischen Objekten und Beuys' Individualbiographie wurden vor allem in den und durch die begleitenden Medien konstruiert (und konstituiert), die suggerieren, dass bei Beuys ‚alles autobiographisch‘ ist,<sup>851</sup> wie der Ausstellungskatalog, der ebenfalls in Zusammenarbeit mit dem Künstler entstanden ist.<sup>852</sup> Der Katalog weist weniger die biographische Narration der Ausstellung aus, er ist selbst strenggenommen eine Künstlerbiographie, die sich an der Biographie von 1973 orientiert. Insofern dokumentiert der Katalog kaum die spezifische Ausstellungsnarration,<sup>853</sup> auch auf ein Verzeichnis der Exponate wird verzichtet.<sup>854</sup> Vielen der darin befindlichen, meist unkommentierten Abbildungen ist ein dokumentarischer Charakter eigen, etwa der schlecht aufgelösten Ansicht der Klever Schwanenburg, der kaum zu erkennenden Aufnahme des *Projekt Vlake*, den Familienfotos, der Fotografie eines Komposthaufens in Kleve sowie der Aufnahme, die den jungen Beuys in der „Nähe der Straßenbahnhaltestelle“ an einem Baum lehrend zeigt.<sup>855</sup> Es wird suggeriert, dass das Werk aus dem Leben entsteht und etwa die *Straßenbahnhaltestelle* im Museum als Ausgeburt der Fiktion einer Realität lesbar ist. Den Objekten wird der Charakter von autobiographischen Zeugnissen zugewiesen.<sup>856</sup> Anders als frühere Kataloge zu Beuys-Ausstellungen erzählt der Katalog der Guggenheimer Retrospektive eine zusammenhängende Geschichte. Dieser Unterschied kann aber auch in der Entwicklung des Genres selbst verortet werden. Ursprünglich fungierten Ausstellungskataloge als Verzeichnisse von Exponaten, vor allem in den 1960er-Jahren aber wurde mit dieser Funktion gebrochen. Nachdem Kunstwerke zunächst für sich selbst ‚sprechen‘ sollten, traten (Katalog)Texte und Ausstellungsnarrationen (als eigenständiges ‚Werk‘) mit diesem Werk in Konkurrenz, wie Karin Mihatsch resümiert.<sup>857</sup> Im Katalog der New Yorker Retro-

---

<sup>850</sup> Vgl. Beuys in Tallmer: *Neither clown nor gangster*. S. 15: „I work not against this idea. Okay. I would say I am always identified with Christ...“

<sup>851</sup> Vgl. S. 73f. dieser Arbeit.

<sup>852</sup> Vgl. [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>853</sup> Vgl. Mihatsch: *Der Ausstellungskatalog 2.0*. S. 25.

<sup>854</sup> Vgl. hingegen das Verzeichnis im Anhang.

<sup>855</sup> Vgl. Joseph Beuys. *Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York*. S. 14, Abb. 9.

<sup>856</sup> Vgl. etwa den Vortrag, den Klaus Gallwitz am 26.10.1979 im Rahmen der Ausstellung zur *Straßenbahnhaltestelle* hielt: [Skizze des Vortrags von Klaus Gallwitz im Archiv]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>857</sup> Vgl. Mihatsch: *Der Ausstellungskatalog 2.0*. S. 19 und 29f.



spektive und in ihrer Ausstellungsnarration ist dies deutlich, vor allem da die Objekte eben ganz und gar nicht ‚von sich aus‘ sprechen, sondern die Versprachlichung der Beuys’schen Kunst weg von den Objekten führt, wie noch gezeigt wird. Insofern folgte die Retrospektive weniger der Ästhetik ‚traditioneller‘ Ausstellungen, die „nicht der Lektüre eines theoretischen Textes [...] [dienen], sondern in sinnlicher Unmittelbarkeit funktionieren“ sollten.<sup>858</sup> Sie diene der Lektüre der Beuys’schen Biographie bzw. entspricht einer solchen. In Hinsicht auf die Bedeutung des Katalogs sei zudem darauf verwiesen, dass die Bedeutung von Ausstellungskatalogen „auch jenseits ihres Quellenwerts“ kaum zu überschätzen ist, wie Albert Coers verdeutlicht.<sup>859</sup> Als ein Bleibendes beeinflussen Kataloge noch nachträglich die Wahrnehmung von Ausstellungen und bieten eine Rezeptionsmöglichkeit unabhängig von den Ausstellungen. Sie sind Dokumentation und Konstruktion zugleich.

Der Katalog von 1979 beginnt mit Beuys’ *Lebenslauf Werklauf*. Dieser folgt auf einleitende Worte des Museumsdirektors, der Kuratorin und des Künstlers selbst. Der Lebenslauf wird dabei um eine letzte Station ergänzt: „1973 Beuys born in Brixton“.<sup>860</sup> Diese Ergänzung wurde außerhalb des Katalogs nicht verbindlich in den *Lebenslauf Werklauf* aufgenommen. Sie stellt einen Bezug zwischen Beuys und Tisdall her, die damals im Londoner Stadtteil Brixton lebte.<sup>861</sup> Während Beuys in der ersten Station seines Lebenslaufs die Geburt zu der „Ausstellung einer Wunde“ macht, lässt Tisdall den Lebenslauf 1979 mit der ‚Geburt‘ des Künstlers enden. Sie weist so möglicherweise auf die Hervorbringung eines spezifischen Beuys-Bildes hin, das in der Retrospektive und in ihrem Kontext konstruiert wurde. Dabei war es durchaus üblich, dass Beuys – wie auch Ernst, Reinhardt und andere – den Lebenslauf mit einem Bezug auf diejenige Zeit und Ausstellung enden ließ, in deren jeweiligen Kontext er veröffentlicht wurde.<sup>862</sup> In diesem Fall schrieb jedoch die Kuratorin (und nach Beuys’ Tod seine Witwe als Nachlassverwalterin<sup>863</sup>) das autobiographische Schriftstück weiter.

Die biographische Erzählung im Katalog beginnt wie der *Lebenslauf Werklauf* im Sinne einer ‚klassischen‘ (Auto)Biographie mit einer topischen Station, der Geburt. Auch der Aufbau der Retrospektive folgt diesem Schema: Die erste Station des *Lebenslauf Werklauf* wird als Pendant zur ersten Ausstellungsstation gesetzt. So

---

<sup>858</sup> Vgl. Schneemann, Peter J.: Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. Polemik oder Apotheose? In: Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015. S. 63–86, hier S. 73.

<sup>859</sup> Vgl. Coers, Albert: Kunstkatalog, Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson. Berlin/München 2015. S. 1.

<sup>860</sup> Vgl. Joseph Beuys: Life Course/Work Course. S. 9.

<sup>861</sup> Vgl. Jones: Joseph Beuys.

<sup>862</sup> Vgl. Kapitel *Lebenslauf Werklauf*.

<sup>863</sup> Vgl. Fußnote 679 dieser Arbeit.

beginnt der Rundgang mit dem Audioguide, auf dem insgesamt zwölf Arbeiten besprochen werden, nach einer kurzen Einführung in Beuys' universell-künstlerisches Anliegen durch Tisdall bei der ersten Station: der *Badewanne*. Die Kuratorin weist die BesucherInnen aus dem Foyer auf direktem Weg in den obersten Stock und hält sie an, die einleitenden Worte auf dem Audioguide im Fahrstuhl anzuhören<sup>864</sup> – abseits der Kunstwerke. Bei dem Objekt handelt es sich um eine Emaillewanne, die Beuys u. a. mit Heftpflaster und Fett bearbeitet hat. Es wird an einigen Stellen als dasjenige dargestellt, in dem der junge Beuys gebadet wurde. In einer Wanderausstellung 1969 trug eine Schrifttafel einen entsprechenden Vermerk. Dieser wurde von einem/r Unbekannten um die Vermutung „offenbar zu heiß“ ergänzt.<sup>865</sup> Ein solcher (behaupteter) Zusammenhang zwischen Objekt und Geburt des Künstlers erschließt sich nicht per se, hingegen wird das angeblich authentische, autobiographische Relikt als persönlicher Gegenstand von Beuys zum Ausgangspunkt einer biographischen Erzählung. Ähnlich geschieht dies schon in der Erstauflage der autorisierten Biographie von 1973. Auch darin wird die (Abbildung der) *Badewanne*, mit „Kinderbadewanne, 1960“ bezeichnet,<sup>866</sup> zum Ausgangspunkt der Wiedergabe der Künstlerbiographie, der Erzählung der Kindheit, der Depression und des Werdegangs von Beuys. Mit ihren Wasserrändern und Rückständen, die wohlgemerkt einen ‚restaurierten‘ Zustand darstellen,<sup>867</sup> scheint glaubhaft, dass sich in der Badewanne tatsächlich Reste des Wassers befinden, in dem der Künstler badete. Sie wird somit nicht zuletzt zu einem sakralen Objekt stilisiert.

Auf dem Audioguide führt die Kuratorin die BesucherInnen direkt auf das Objekt zu: „Our first stop will be at an object titled ‘Bathtub, 1960’ – a few steps down from the elevator. You’ll recognize it immediately [...]“.<sup>868</sup> Dann holt Tisdall aus:

Joseph Beuys was born in 1921 in Cleves, the area of north-western Germany bordering on Holland. His own version of his biography merges his art and his life into an inseparable series of works, of which the first was the act of being born. He titles this work, ‘1921 Cleves: Exhibition of a wound drawn together with plaster.’ ‘Bathtub’ refers directly to it: ‘The wound or trauma experienced

---

<sup>864</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 1.

<sup>865</sup> Vgl. Realität, Realismus, Realität. Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal 1972 u. a. Hrsg. von Johann Heinrich Müller, Tilman Osterwold und Rolf Wedewer. Wuppertal 1972. S. 116 sowie N.N.: Rasierter Kaktus. In: Spiegel. 17.03.1975. S. 162–164, hier S. 163.

<sup>866</sup> Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 11.

<sup>867</sup> Die *Badewanne* wurde 1973 versehentlich gereinigt und ihr originaler Zustand so ‚zerstört‘. Vgl. Lutteroth, Johanna: Skandal um Beuys-Badewanne. Gescheuerte Kunst. In: Spiegel. 09.12.2011: [www.spiegel.de/einestages/skandal-um-beuys-badewanne-a-947414.html](http://www.spiegel.de/einestages/skandal-um-beuys-badewanne-a-947414.html) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>868</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 4.

by every person as they come into contact with the hard material condition of the world through birth.’<sup>869</sup>

Tisdalls Hinweisen folgt eine ausführliche Erklärung von Beuys, der die *Badewanne* als Objekt aus der ‚äußeren Welt‘ beschreibt und ihren Status als Erinnerungsobjekt darlegt. Der Künstler selbst fungiert auf dem Audioguide als Katalysator seiner eigenen Intention, wenn er verdeutlicht:

My intention here was to recall my point of departure and, with it, the experience and feeling of my childhood. It acts as a kind of autobiographical key—an object from the outer world [...]. My concern is for the transformation of substance, rather than the traditional aesthetic understanding of beautiful appearances. If creativity relates to the transformation, change and development of substance, then it can be applied to everything in the world, and is no longer restricted to art. The idea of contact with material implies this wider concept of art and of human work and activity in general—and that for me is the meaning of this object. There is fat inside the tub, lying there like a moulding or sculpturing hand—the kind of hand which lies behind everything in the world. It represents creativity in an anthropological sense—a human sense—not just the creativity of artists. The relationship is with realities rather than artifacts [sic!]. In the same way, ‘biography’ is to me more than just a personal history. It means the interrelationship of all process and not the splitting of life into separate compartments. It means wholeness. By ‘biography’ I mean the development of everything. My personal history is of interest only so far as I have tried to use my life and my self [sic!] as a tool, and I think I did this from a very early age. This bathtub is not a kind of self-reflection. The stress here is on the meaning of the object. It relates to the reality of being born in a certain area, and in certain circumstances.<sup>870</sup>

Die Bedeutung, auf die Beuys in diesem Abschnitt explizit hinweist, hat das Objekt jedoch nur in der biographischen Erzählung. Ein Zusammenhang zwischen der *Badewanne* als Objekt und der Geburt des Künstlers als Ereignis erschließt sich außerhalb dieser Erzählung nicht. Die Künstlerbiographie als Erzählung wird auf das Objekt projiziert. Es wird somit gewissermaßen verdoppelt: als physisches, gegenwärtiges Objekt ist es im Museum gegenständlich anwesend und als imaginiertes Objekt wird es auf Erzählebene gegenwärtig gemacht und erzeugt. Beuys stellt die dargelegte Intention zwar als Intention des Objekts dar, seine

---

<sup>869</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv] sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>870</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 4f. sowie Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 10.

Wiedergabe führt aber von demselben weg, dessen Bedeutung im Ausstellungskontext verortet ist. Michael Parmentier weist in Hinsicht auf Ausstellungsnarrationen darauf hin, dass die „Bedeutung der Dinge [...] immer auch ein Kontextphänomen“ ist und sich erst im Museum ergibt.<sup>871</sup> Die *Badewanne* verweist insofern in der Narration *um* das Objekt aus der Welt der Kunst in die ‚Realität‘; die Idee ‚dahinter‘, die Bedeutung, wird aber nicht etwa, wie sich mit Danto schließen ließe, vom Objekt verkörpert,<sup>872</sup> während etwa Duchamps *Urinoir* seinen BetrachterInnen in der Deutlichkeit des gewählten Objekts nahe legen mag, dass es sich dabei um eine Kritik am System der Kunst handelt. Auch die übrigen Objekte in der Retrospektive fungieren als Verweismittel, genauer: als Bedeutungsträger<sup>873</sup> bzw. werden als solche inszeniert.

Auf dem Audioguide weist Tisdall anschließend zwar auf die *um* die zweite Station versammelten Arbeiten *Pt Co Fe* (1948–72, Sammlung Feelisch, Remscheid) und *Doppelfond* (1954–74, Sammlung Marx, Berlin) hin, sie zieht der Erläuterung ihrer ‚metaphorischen Bedeutung‘, die Tisdall andeutet, aber eine Wiedergabe der Legende als ‚Hintergrund‘ vor.<sup>874</sup> Die Hintergrundinformationen, deren Bedeutung für die Exponate inszeniert wird, entsprechen der stereotypen Biographie des Künstlers. Sie umfassen sein frühes Interesse an Naturwissenschaft, die Depressionen in den 1950er-Jahren sowie die Erzählung um seine Rettung durch Tataren. Auch zu Beginn des Ausstellungskatalogs betont Tisdall die Bedeutung der vermeintlichen Begegnung mit den Nomaden.<sup>875</sup> Die Rolle, welche die New Yorker Retrospektive bei der Kanonisierung der Legende spielt,<sup>876</sup> wurde bereits herausgestellt. Besonders der Zusammenhang von biographischem Moment und Materialsemantik ist dabei ein zentrales Motiv. In der Analyse der Tatarenlegende wurde die Version von 1979 als eine Art ‚Super-Legende‘ bezeichnet, weil darin die für Beuys typischen Materialien Filz und Fett eine lebensrettende Funktion erhalten und den Künstler sozusagen neu gebären, ihn auferstehen lassen. Dass Beuys’ Hinwendung zur Kunst bzw. seine künstlerische Materialsprache in seiner Begegnung mit den Tataren gründen, wird auch auf dem Audioguide und im Katalog ausgeführt. Im Katalog betont Tisdall: „It is certainly true that without this encounter with the Tartars, and with their ritualistic respect for the healing potentials of materials, Beuys would never have turned to fat and felt as the material for

---

<sup>871</sup> Vgl. Parmentier: Mit Dingen erzählen. S. 147.

<sup>872</sup> Vgl. dazu S. 41 dieser Arbeit.

<sup>873</sup> Vgl. S. 54 dieser Arbeit.

<sup>874</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 5A.

<sup>875</sup> Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 16.

<sup>876</sup> Tisdall selbst weist auf den Umstand der Kanonisierung der Biographie hin, vgl. Joseph Beuys: *Bits and pieces* (1957–85). Caroline Tisdall im Gespräch mit Sean Rainbird. In: Joseph Beuys und die Welt der Kelten. Schottland, Irland und England 1970–85. Hrsg. von Sean Rainbird: München 2006. S. 97–112, hier S. 105.

sculpture.<sup>877</sup> Der Gebrauch von Filz und Fett leite sich direkt aus diesem Erlebnis ab,<sup>878</sup> heißt es weiter, sodass Beuys' Kunst zur Visualisierung und zum Zeugnis seiner Biographie wird. Diese Eigenschaften sind allerdings konstruiert.

Ganz anders als im Katalog der 1961er-Ausstellung, in dem Beuys' Begegnung mit den Tataren kaum nennenswert scheint, gibt der Künstler auf dem Audioguide selbst die Legende in einer drastischen Form wieder. In ruhigem Ton verleiht Beuys eben jener Version der Legende seine Stimme,<sup>879</sup> die etwa dem dramatischen Bericht in *Christ und Welt* entspricht. Er scheint dabei aber weniger in einem tatsächlich erinnernden Vorgang als in einer Erzählung begriffen. Der Eindruck, dass Beuys sich hier eine (fremde) Erzählung aneignet, entsteht auch bei der Durchsicht des Fotomaterials im Museumsarchiv, das den Künstler bei der Aufzeichnung des Audioguides zeigt: Beuys sitzt vor einem Aufnahmegerät an einem Tisch und spricht das Skript ein, dass er durch seine Brille hindurch abliest.<sup>880</sup> So erscheint er zugleich als Autor, Erzähler, Protagonist und Leser der eigenen Geschichte. Diese lautet auf dem Audioguide:

It was 1943. My Junkers 87 was hit by Russian anti-aircraft fire and I crashed in a snowstorm in the Crimea, in the no-man's land between the German and the Russian fronts. I was found in the wreckage by a clan of nomadic Tartars, several days later. I had been completely buried in the snow. I remember voices saying 'Voda', their word for water. Then the felt of their tents, and the dense, pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate heat, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.<sup>881</sup>

Beuys verleiht hier eben einer Version der Legende seine Stimme und macht sie somit zu seiner eigenen Geschichte, die er aber zeitgleich als Mythos und als Erzählung anderer markiert und ablehnt, wie in der Untersuchung der Tradierung der Legende(n) herausgestellt wurde. Die Erzählung auf dem Audioguide findet allerdings im ‚fiktionalen‘ Raum des Museums, in der Ausstellung, statt. Sie ist keine ‚reale‘ Lebenserzählung, sondern eine Fiktion und Inszenierung im Raum des Künstl(er)i(s)chen, die im Grunde als solche markiert wird.

Zudem sei noch einmal darauf hingewiesen, dass diese Version in der Deutlichkeit, in der ein Zusammenhang zwischen den Materialien Filz und Fett und dem Über-

---

<sup>877</sup> Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 17.

<sup>878</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 6.

<sup>879</sup> Ausschnitte sind in der Dokumentation *Transformer* zu hören, vgl. Joseph Beuys. *Transformer*. Min. 29:20.

<sup>880</sup> Vgl. Abb. im Archiv des Guggenheim Museums [Beuys spricht den Audioguide zur Retrospektive 1979 ein]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>881</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 6.

leben des Künstlers eröffnet wird, außergewöhnlich deutlich, wenngleich suggestiv ist. Auch Tisdall nimmt einen solchen Zusammenhang schließlich zurück: „Beuys’ use of these materials in his sculptures—felt and fat—stems directly from his experience. But not in a narrative sense—he’s not recalling an incident.“<sup>882</sup> Möglicherweise will sie so eben dem Vorwurf eines naiven Biographismus begegnen, indem sie selbst auf Rezeptionsstereotype verweist – oder aber mit gängigen Rezeptionsmustern spielen. Aus der vorangehenden Analyse der Tatarenlegende und ihrer Genese kann geschlossen werden, dass die Form der Legende im Kontext der New Yorker Retrospektive durchaus als überspitzt und stilisiert erkennbar – und als Teil einer inszenierten Erzählung im Museum ersichtlich war. Die Ausstellungsrezensionen, mit Ausnahme von Buchloh,<sup>883</sup> bestätigen diese Annahme aber nicht, sondern zeichnen ein anderes Bild, wie weiter unten dargelegt wird.

Allerdings wird die Kunst zugleich als Zeugnis des Künstlerlebens dargestellt und die Biographie zum Zeugnis und zur Offenbarung der Kunst, wie auch im Kapitel zu biographischen Legenden beschrieben wurde. So wird der Mythos um die Begegnung mit den Tataren genährt. Die Kriegserfahrung wird im Rahmen einer topischen Rezeption zum Moment der Autorisation, Legitimation und Initiation.<sup>884</sup> Tisdall weist im Katalog darauf hin, dass Beuys sich im Krieg entschieden habe Künstler zu werden und beschreibt, wie Beuys im Krieg Gefühle und Ereignisse in Skizzen und Notizen ‚dokumentiert‘ habe.<sup>885</sup> Auch Beuys’ Zeichnungen seien dementsprechend keine Kunstwerke, sondern Studien. Ihnen wird somit vor allem eine Funktion und Existenz im Leben des Künstlers und nicht in der Kunstwelt zugeschrieben.

Die Begegnung mit den Tataren und mit dem drohenden Tod, aber auch die depressive Phase in der Nachkriegszeit werden zu Initiationsmomenten stilisiert, in denen Beuys’ Rolle als ‚Heiler‘, ‚Schamane‘ u. ä. fußt. Tisdall betont im Ausstellungskatalog, dass Beuys ein persönliches Trauma erfahren habe, und lässt den Künstler anschließend selbst auf den positiven Aspekt dieser Erfahrung hinweisen, die eine therapeutische Funktion erhält:

For me, it was the time when I first realized the part the artist can play in indicating the traumas of a time and initiating a healing process. That relates to medicine, or [...] shamanism—though that should not be overstressed. For me, it meant the continuation of the threads in my biography which had prompted my

---

<sup>882</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 7.

<sup>883</sup> Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. S. 112f.

<sup>884</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 8.

<sup>885</sup> Tisdall in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 18.

early interest in Science, especially biology. Now, through art, this was brought to a higher level of application. Out of it came the Theory of Sculpture.<sup>886</sup>

In der Ausstellungsnarration wurde insofern vielfach ein Zusammenhang zwischen Biographie und Schaffen des Künstlers her- und dargestellt und Beuys' Entwicklung als Konsequenz seiner Lebenserfahrungen behandelt, sodass die Exponate vor allem als ‚autobiographische Objekte‘ und als Zeugnisse der Lebensreise des Künstlers lesbar waren. Entsprechend wird auch die achte Station, die *Gummierte Kiste* (1957, *Block Beuys*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), auf dem Audio-guide als eine Art Selbstbild des Künstlers beschrieben:

The outward appearance of every object I make is the equivalent of some aspect of inner human life. The Rubberized Box came out of a period of crisis and expresses my inner condition at the time. My feelings then had this special kind of darkness—almost black like this mixture of rubber and tar. It expresses the need to create in a space in the mind from which all disturbances are removed—an empty and insulated space. Within this empty space investigation can take place, and from this concentration new experiences can emerge. This is a prerequisite for every experiment with the Theory of Sculpture—the principle of the insulator. People will always bring their own association to such an object. Many think of the padded prison cell, for instance, although that was not my intention.<sup>887</sup>

Die Rezeption ist dieser psychologischen Lesart gefolgt. In Bezug auf Beuys' seelische Verfassung in der Nachkriegszeit wird die Kiste etwa als (gedanklicher) Rückzugsort des Künstlers gelesen.<sup>888</sup> So fallen die von Beuys dargelegte Intention, die eigentlich Bestandteil des Werks ist, und die Interpretation des Kunstwerks zusammen. In der New Yorker Retrospektive geschah dies aber, und das ist entscheidend, auf der Ebene der Inszenierung, sodass eine gewisse (Auto)Fiktionalität sichtbar war.

Die Ausstellung erscheint als Modell des Lebenswegs von Beuys und zugleich als das Modell einer biographischen Rezeption, die im theatralen Museumsraum auf- bzw. vorgeführt wird. Die Medien der Ausstellung, die die Lebensgeschichte erzählen, scheinen zwar als Vermittlungsformen, allerdings schlüsseln sie nicht wirklich die Bedeutung der Objekte auf oder entsprechen einer Form der Kunstvermittlung, sondern sie konstruieren diese Bedeutung als Moment des

---

<sup>886</sup> Beuys in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 8.

<sup>887</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 17f. sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>888</sup> Vgl. Neusser: Die verborgene Präsenz des Künstlers. S. 77–83. Für eine Abbildung der Kiste vgl. ebd. S. 77.

Künstlerischen. So offenbart sich letztlich der Konstruktcharakter dieser Narration in der Ausstellung und die Schau wird als weiterer Raum der (Auto)Fiktion des Subjekts erkennbar. In Bezug auf die Konstitution dieses Subjekts ist entscheidend, dass es in der Ausstellung selbst als Autor bzw. Erzähler, als auktoriales Künstler-subjekt erscheint und somit gewisse Autorschaftsparadigmen erfüllt.

### *Auktoriale Künstlerschaft, Präsenz und Repräsentation*

Beuys trat in der Retrospektive als auktorialer Künstler auf, indem er sich selbst erklärte und äußerte und die BesucherInnen durch die Ausstellung führte. Eine solche Funktion scheint nicht nur für die Guggenheimer Schau charakteristisch zu sein, schon Grasskamp hat Beuys als seinen eigenen Cicerone bezeichnet.<sup>889</sup> Dieser Habitus ist sicher auch eine Ursache für die exegetische Rezeption, die Beuys in seiner künstlerischen Programmatik gefolgt ist. Dass Beuys den Audioguide zur New Yorker Schau selbst sprach, verlieh dem Gesagten eine besondere Authentizität, die in der Autorität<sup>890</sup> des Künstlers gründete. Den BesucherInnen wurde eine Position zugewiesen, in der sie sich nicht bloß mit den Objekten, sondern vor allem auch den Ideen auseinandersetzen und die Objekte zum Ausgangspunkt einer solchen Auseinandersetzung machen sollten. Die Ausstellung knüpfte in diesen Punkten an die Inszenierung von Beuys und seine Subjekt-poetik an. Dabei stellt der Audioguide tatsächlich eine starke Monologisierung dar.<sup>891</sup> Und die Anwesenheit des Künstlers, die suggeriert wurde, entsprach einer Abwesenheit: Im Rahmen der Retrospektive fanden keine Aktionen statt und Beuys selbst betonte den Moment des Vergangenen – wie zu Beginn des Kapitels zitiert wurde.

Es kann zwar davon ausgegangen werden, dass Tisdall – und nicht Beuys – auch diejenigen Textpassagen verfasste, die dem Künstler zugewiesen werden,<sup>892</sup> die

---

<sup>889</sup> Vgl. Grasskamp: Soziale Plastik. S. 76 sowie Felix Thürlemann zu Wasily Kandinsky, vgl. Thürlemann, Felix: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als sein eigener Interpret. Bern 1986.

<sup>890</sup> Die Autorität des Künstlers verbucht auch Verwoert, der Beuys' Aussagen ebenfalls nicht als Diskurs über seine Kunst, sondern als Teil der Kunst selbst bewertet. Vgl. Verwoert, Jan: The boss: On the unresolved question of authority in Joseph Beuys' oeuvre and public image. In: e-flux 1.12 (2008): [www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99oeuvre-and-public-image/](http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99oeuvre-and-public-image/) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

<sup>891</sup> Krieger hat darauf hingewiesen, dass auch Beuys' Diskussionen monologisch angelegt seien. Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 93f. sowie Lange: Joseph Beuys. S. 220 und Dies.: 'Questions? You have questions?' Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in Fat Transformation Piece/Four Blackboards (1972). In: Joseph Beuys. The reader. Hrsg. von Claudia Mesch und Viola Michely. London 2007. S. 177–188.

<sup>892</sup> Gemeint sind diejenigen Texte, die Beuys auf dem Audioguide spricht und die in Katalog und Broschüre als Zitate des Künstlers ausgewiesen werden. Vgl. Lange, Barbara: Vom



Kuratorin trat allerdings nicht in ihrer Funktion als Ghostwriterin auf, sondern wies hingegen explizit darauf hin, dass der Künstler sich am besten selbst erklären könne.<sup>893</sup> Auf dem Audioguide betont sie etwa: „To him [Beuys], the artist’s material—his creative field—is the process of living itself. It’s a view that will become abundantly clear to you as you go through the exhibition, and as you listen to Joseph Beuys himself.“<sup>894</sup> So trifft eben das zu, was Stefan Nowotny bezüglich der Funktion von Ausstellungstexten herausstellt: Der Text in der Ausstellung bezieht „seine Autorität nicht aus einer ihn selbst betreffenden AutorInnenschaft, sondern aus der Überschreibung und Zuschreibung der AutorInnenschaft an den Künstler oder die Künstlerin“.<sup>895</sup>

Schon zu Beginn der Guggenheimer Retrospektive hielt ein Wandtext die BesucherInnen an, die Ausstellung nicht allein zu durchschreiten: „The Museum recommends this audio tour with Joseph Beuys to visitors unfamiliar with his work.“<sup>896</sup> Und auf dem Audioguide warnte Tisdall einleitend: „People’s first reaction to Beuys’ work is very often a sense of strangeness, even bewilderment.“<sup>897</sup> Die Exponate wurden so schon vor Antritt des Rundgangs verrätselt und die Kategorie des Verstehens aufgerufen. Die BesucherInnen müssten folglich die Absichten des Künstlers nachvollziehen, um die Kunst ‚verstehen‘ zu können. Wie bereits am Beispiel der *Badewanne* gezeigt wurde und unten weiter ausgeführt wird, wurden die Exponate in der Retrospektive als Verweismittel genutzt. Sie wurden bezeichnet als „stations around which ideas are built and transmitted“.<sup>898</sup> Auf die sprachliche Konzeption gegenüber der materiellen Beschaffenheit der Kunst – auf das Sprach-Werk – wies auch ein weiterer Wandtext hin:

This is the first comprehensive exhibition of Joseph Beuys’ sculpture and drawing in the United States and will undoubtedly challenge the responsive capacities of many viewers. Much of the controversy surrounding Beuys results from his unusual and often provocative materials, as well as wide range of ideas. Beuys’ work is comprehensible, in fact, only within the broadened

---

Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall. In: Kritische Berichte 26.3 (1998). S. 23–33, hier S. 27, Fußnote 16.

<sup>893</sup> Vgl. Schriftstücke zur Planung der Ausstellung: [Kostenvoranschlag der Firma Acoustiguide, New York/London, im Archiv].

<sup>894</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv], S. 2.

<sup>895</sup> Vgl. Nowotny, Stefan: Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten. In: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Hrsg. von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld. Wien 2005. S. 72–92, hier S. 74.

<sup>896</sup> Rickey, Carrie: Where the Beuys are. In: Village Voice. 26.11.1979. S. 99. Zunächst wollte man von Seiten des Museums noch einen Hinweis auf die ‚kontroverse Natur‘ des Werks geben. Vgl. [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)].

<sup>897</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv], S. 1.

<sup>898</sup> Vgl. ebd. sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

definition of art which he himself proposes: he insists upon unrestricted creative freedom and the vital relation of art to life. [...] Although Beuys' art is not to provide purely visual gratification in a conventional sense, the responsive viewer may derive other emotional and intellectual rewards.<sup>899</sup>

Auch in der Ausstellungsbroschüre hebt Tisdall den sprachlichen Aspekt von Beuys' Schaffen hervor: „Beuys provokes to be exceptionally articulate about his work.“<sup>900</sup> Wie aus der vorangegangenen Analyse allerdings geschlossen wurde, entspricht die auf dem Audioguide vollzogene Versprachlichung des Werks nicht einer tatsächlichen Erklärung oder Interpretation des Gesehenen, sondern kann als Darstellung klassifiziert werden und weist selbst werkhafte Züge auf.<sup>901</sup> Auf die Medialität des Audioguides als Werk wird auch verwiesen, wenn die Stimme des Künstlers darauf – ausgehend von seiner *Plastischen Theorie* – als Transmitter bezeichnet wird.<sup>902</sup> Beuys wird als Katalysator seiner Ideen dargestellt, die vermittelt werden sollen,<sup>903</sup> die Objekte hingegen als Vehikel bezeichnet und explizit von ästhetischen Objekten abgegrenzt.<sup>904</sup>

In der Ausstellung trat der Künstler selbst als Gewährsmann und Verkünder seines Anliegens auf. Die Darstellung oder Vermittlung der künstlerischen Intention wurde nicht den Werken überlassen, die etwa für sich ‚sprechen‘ sollen. Die ‚abgelegte‘<sup>905</sup> *Honigpumpe* beispielsweise sollte durch eine Erklärung von Arbeit und Anliegen der *Free International University* veranschaulicht werden, die *Honigpumpe* drücke Beuys zufolge die Prinzipien der *F.I.U.* aus. 1977 pumpte die Installation auf der *documenta 6* über 100 Kilogramm verdünnten Honig durch ein Schlauchsystem über mehrere Geschosse und Räume des Kasseler Fridericianums. Die Schläuche verliefen auch durch ein von Beuys installiertes Diskussionsforum. Auf dem Audioguide wird entsprechend nicht von einem Objekt oder ‚Werk‘, sondern einer ‚Aktion‘ gesprochen.<sup>906</sup> Die Ausführungen zu der Installation mündeten in der Wiedergabe eines Auszugs aus dem *Aufruf zur Alternative*<sup>907</sup> von 1978 durch den Künstler selbst. Das Manifest bezeichnet Tisdall zuvor als Credo seines Künstler-

---

<sup>899</sup> [Dokumentation der Wandtextentwürfe im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

<sup>900</sup> [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>901</sup> Theoretische Texte hat Beuys im Übrigen strenggenommen nicht verfasst, wenngleich zahlreiche Schriften postum veröffentlicht worden sind, vgl. Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. Hrsg. von Eva Beuys. München 2000.

<sup>902</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 17.

<sup>903</sup> Vgl. ebd. S. 2.

<sup>904</sup> Vgl. ebd. S. 6 und 14.

<sup>905</sup> Vgl. S. 207f. dieser Arbeit.

<sup>906</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 22.

<sup>907</sup> Beuys, Joseph: Aufruf zur Alternative. In: Frankfurter Allgemeine Rundschau. 23.12.1978. S. 2. Der Aufruf wurde auch in unlimitierter Auflage sowie als Multiple herausgegeben, vgl. Joseph Beuys. Die Multiples. Nr. 323.

lebens: „The manifesto could almost stand as summary of Joseph Beuys life-work-his biography.“<sup>908</sup> Der darauf folgende Textauszug bildete das Ende von Audioguide und Katalog, die *Honigpumpe* ist die letzte Station in der Ausstellung:

Its [the F.I.U.'s] chief goal is the encouragement, discovery and furtherance of democratic potential, and the experience of this. In a world increasingly manipulated by publicity, political propaganda, the cultural business and the Press, it is not to the named but the nameless that it will offer a forum.<sup>909</sup>

Darin spiegelte sich das universale Anliegen von Beuys um seinen *Erweiterten Kunstbegriff* und die *Soziale Plastik* wider. Während das Manifest in der Ausstellung die *Honigpumpe* verständlich machen soll, illustrierte diese ursprünglich Beuys' sozialpolitisches Anliegen. Wie auch die *Badewanne* wurde die *Honigpumpe* als Objekt zu einem Bedeutungsträger in einer Juxtaposition im Museum und in der Narration, die eben keine Erklärung darstellte, sondern hingegen doch eher zu erschließen scheint, wie Bedeutung in der Kunst erzeugt wird.

In der Art und Weise, in der das Anliegen des Künstlers dargelegt bzw. versprachlicht wird, wurden, wie dargestellt, weniger die Objekte selbst fokussiert, sondern der Fokus der Betrachtung vom einzelnen Objekt als Werk zum ‚großen Ganzen‘ verschoben. Auf dem Audioguide benennt Tisdall gleich zu Beginn als ‚höheres‘ Ziel von Beuys' Schaffens sein universelles Anliegen und seine Erweiterung des Kunstbegriffs hin zu einem anthropologischen Kunstbegriff. Das utopische Moment der Beuys'schen Kunst zieht sich neben dem Biographischen wie ein roter Faden durch den Audioguide, den Ausstellungskatalog und die Broschüre. Dass die Absichten des Künstlers eben nicht (nur) künstlerischer, sondern politischer, metaphysischer, sozialer, ethischer sowie spiritueller Natur seien, führte Tisdall auch als Grund dafür an, dass das kunsthafte Wesen von Beuys' Arbeiten nicht einfach zu erklären oder zu erkennen sei. „Beuys is not ‚just‘ an artist“, resümiert sie.<sup>910</sup> Tisdall entwirft ein genaues, aber ebenso breit formuliertes Bild des Beuys'schen Künstlerschaftsmodells. Dieses führt weg von der einst konventionellen Figur von KünstlerInnen (als Schaffende) und reiht sich insofern in die Entwicklungen im 20. Jahrhundert ein, die schon mit Krieger beschrieben wurden: „the artist as showman, as a ritualistic performer, and as a social and political catalyst and organizer.“<sup>911</sup> Die Ausstellungsrezensionen aber attestieren der Retrospektive eine schwere Zugänglichkeit, wie weiter unten genauer ausgeführt wird. So zeigt sich einmal mehr die

---

<sup>908</sup> Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 22 sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

<sup>909</sup> [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 24.

<sup>910</sup> Vgl. ebd. S. 1.

<sup>911</sup> Vgl. ebd. S. 2f.

Schwierigkeit, die sich ergibt, wenn ein Ausbruch aus dem System Kunst behauptet wird.

Auch Beuys erklärte in Bezug auf die Retrospektive 1980 in einem Interview, er zeige in New York „Werkzeuge, die aus Aktionen kommen, die dastehen wie Dokumente dieser Aktionen“,<sup>912</sup> klassifizierte die Exponate als „Endprodukt[e]“, als „Endresultat[e]“, als ein „Nichts von einer Skulptur“ und deutete auf den Verweischarakter der Objekte hin, die somit kaum als Kunstobjekte erschienen.<sup>913</sup> Wie festgehalten, wurden die Objekte in der Ausstellung insofern eben als Bedeutungsträger – als potentielle Zeichen – inszeniert, die erst einer Narration und Codierung in der Narration bedürfen. Dabei stand die Präsenz des auktorialen Künstlers und die (behauptete) Funktion der Exponate als Repräsentanten der Präsenz der Objekte als Kunstwerke gegenüber, wie anhand der Installation *Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre* (1969–72, Dia Center for Arts, New York) dargelegt werden kann. Bisher wurde diese nur wenige Male gezeigt und ist entsprechend wenig bekannt oder rezipiert worden.<sup>914</sup> Als sie 1979 im Guggenheim Museum installiert wurde, geschah dies in gänzlich anderer Form als ursprünglich vom Künstler vorgesehen. Als Exponat aber kann *Arena* als Sinnbild der New Yorker Ausstellung verstanden werden, in der den Objekten das Potential zugeschrieben wurde, bei den MuseumsbesucherInnen eine grundlegende Auseinandersetzung anregen zu können.

Die Installation besteht heute aus 100 Tafeln in großformatigen Rahmen (140 x 81 cm). Zwei Rahmen haben eine gelbe, ein Rahmen eine blaue Glasplatte, auf die übrigen Rahmen sind eine Postkarte der Arena in Verona sowie 264 Fotografien aus den Jahren 1962 bis 1972<sup>915</sup> verteilt, die Beuys teilweise mit Schwefel, Säure und Wachs bearbeitet hat. Sie zeigen Aktionen, Zeichnungen und Objekte, den *Block Beuys*, aber auch die 60. Geburtstagsfeier von Beuys und seine Mutter am Herd.<sup>916</sup> Nachdem Beuys die Bilder 1970 für die Gruppenausstellung *Strategy gets arts* in der Edinburgher Galerie Richard Demarco zusammengestellt hatte, wurde die Installation mehrfach verändert.<sup>917</sup> Auch die Objekte aus der Aktion *Vitex agnus castus*, die 1972 in der Installation stattfand, darunter Tafeln aus Fett und Wachs,

---

<sup>912</sup> Vgl. Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 30.

<sup>913</sup> Vgl. Beuys ebd.

<sup>914</sup> Vgl. hingegen Schmidt, Julia: Die Pendelbewegung des Künstlergedächtnisses: Selbst und Werkreflexion in den Bildertafelkompendien von Beuys, Broodthaers und Richter. In: *Memory & Oblivion*. Hrsg. von Wessel Reinink und Jeroen Stumpel. Dordrecht 1999. S. 1025–1037.

<sup>915</sup> Vgl. Kort, Pamela: ‚Arena‘. Der Weg nach innen. In: Joseph Beuys. ‚Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!‘ Hrsg. von Lynne Cooke und Karen Kelly. New York 1994. S. 18–33, hier S. 18.

<sup>916</sup> Vgl. Katalogteil in: ‚Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!‘ Hrsg. von Lynne Cooke und Karen Kelly. New York 1994. S. 66–265.

<sup>917</sup> Vgl. Kort, Pamela: ‚Arena‘.

Kupfer- und Eisenplatten sowie eine Ölkanne,<sup>918</sup> sind heute Teil der Arbeit. Im selben Jahr gab Beuys anlässlich der Ausstellung der Installation in der *Modern Art Agency* in Rom an, diese jährlich erweitern zu wollen,<sup>919</sup> so dass sie zu einer Momentaufnahme seines Schaffens würde. Diese Absicht hat Beuys zwar nicht realisiert, sie spricht aber dafür, dass *Arena* als eine Art dokumentierende Werkchau zu verstehen ist.

Pamela Kort vergleicht *Arena* mit hagiographischen Selbstportraits und bezeichnet sie als „exklusive[n] Hof“ und „Bühne“ des künstlerischen Selbstverständnisses von Beuys im wörtlichen Sinne.<sup>920</sup> Besonders deutlich mag diese Funktion gewesen sein, als Beuys im ‚Inneren‘ der Installation seine Aktion<sup>921</sup> aufführte und *Arena* so in ihrem wörtlichen Sinne zu einem Veranstaltungsort wurde.

Aufgrund des dokumentarischen Charakters der Installation nennt Kort sie auch ein visuelles Gegenstück zum *Lebenslauf Werklauf* und ordnet *Arena* wie den *Lebenslauf Werklauf* und ebenso den 1979 ausgestellten Zeichnungskomplex *The Secret Block für a Secret Person in Ireland*, eine Art Motivfundus des Künstlers, dem „Genre einer biographischen Darstellung“ zu.<sup>922</sup> Tatsächlich ruft *Arena* durch die Werkaufnahmen und vor allem die ‚privaten‘<sup>923</sup> Fotografien eine (auto)biographische Lesart auf. Im Ausstellungskatalog der New Yorker Retrospektive fasst Tisdall die Installation entsprechend als Beispiel einer autobiographischen Tendenz in Beuys’ Kunst – und diese als ‚raison d’être‘ seines Schaffens: „[I]t represents the relics of the struggle in the arena of life. The images present a record of continuity, method and hard work.“<sup>924</sup> Die Installation fügt sich so in das Leitmotiv der Ausstellung: die künstlerische Biographie als Einheit.

Als Beuys’ches Selbstbild wird die Installation vor allem verstanden, weil viele der verwendeten Aufnahmen den Künstler bzw. seine Arbeiten zeigen.<sup>925</sup> Beuys selbst

---

<sup>918</sup> Zur Aktion vgl. Schneede, Uwe M.: Vitex agnus castus. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 318–323.

<sup>919</sup> Vgl. ebd. S. 28, Fußnote 79.

<sup>920</sup> Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 25 und 27.

<sup>921</sup> Als weitere ‚Aktion‘ ist *Anacharsis Cloots* von 1972 zu nennen. Vgl. Schneede: Joseph Beuys. S. 384.

<sup>922</sup> Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 23.

<sup>923</sup> Zum Begriff des Privaten vgl. S. 65 dieser Arbeit.

<sup>924</sup> Tisdall in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 225.

<sup>925</sup> Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 27. Hingegen urteilt Christopher Phillips, dass das Selbstverständnis des Künstlers an *Arena* nicht ablesbar sei. Vgl. Phillips: ‚Arena‘: Das Chaos des Namenlosen. S. 60. Ähnlich beschreibt Sigrun Paas den *Block Beuys*, bzw. *Raum 7* des Blocks, als Selbstportrait des Künstlers, vgl. Paas, Sigrun: Joseph Beuys. Beuys-Block 7 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt: Installation eines Selbstporträts. In: Kultfigur und Mythenbildung. Hrsg. von Michael Groblewski und Oskar Bätschmann. Berlin 1993. S. 115–140. Und es wäre denkbar, dies auch auf die Rauminstallation *Palazzo Regale* zu übertragen, die als Vermächtnis von Beuys gilt. Vgl. Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001. S. 245 sowie Zweite, Armin: Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys. In: *Patrimonia* 42 (1992). S. 6–64, hier S. 61. Die ursprünglich im Palast des Museo di Capodimonte in Neapel installierte Arbeit, die Beuys kurz vor seinem Tod beendete, besteht

sprach in Hinsicht auf *Arena* allerdings von einer „Art Bericht über wichtige Aktionscharaktere“<sup>926</sup> und markierte insofern den (auto)fiktionalen Charakter der abgebildeten Figuren.<sup>927</sup>

Die Installation wird auch als ‚Repräsentation‘ von Beuys’ Schaffen und als Werkverweis verstanden, weil sie Kunstwerke und -aktionen dokumentiert bzw. abbildet.<sup>928</sup> Ihr einen dokumentarischen Charakter zu attestieren, scheint naheliegend, allerdings ist kein fester Installationsaufbau vorgesehen, auch wenn die Rahmen nummeriert sind.<sup>929</sup> Daher bleibt der Eindruck, dass es sich um eine Dokumentation handelt, eher suggestiv. Zudem wurden viele Aufnahmen so bearbeitet,<sup>930</sup> dass der/der BetrachterIn auf ihre Medialität als Fotografien verwiesen wird und nicht nur das Abgebildete sichtbar ist, sondern auch der Modus des Abbildens. Wenn hingegen der Abbildcharakter der Fotografien fokussiert wird, ist *Arena* als Werkverweis lesbar. Es bleibt aber fraglich, ob für eine solche Charakterisierung die Referenzen verstanden und aufgelöst werden müssen, ob also ein Zusammenhang zwischen Abbildung einer Aktion und dieser bestimmten Aktion erkannt werden muss – oder der Modus der Referentialität ausreichend ist.

In der Form, in der *Arena* im Guggenheim Museum installiert wurde, trat all das nicht zutage. Dort bot sich ein völlig anderer Eindruck. *Arena* bildete eine der letzten Stationen in der Ausstellung, die im unteren Stockwerk des Hauses angeordnet waren.<sup>931</sup> Ursprünglich sollten die Rahmen kreisförmig um die Materialien aus der Aktion *Vitex agnus castus* angeordnet werden, in den Räumlichkeiten des Museums konnte eine derartige Präsentation aber nicht umgesetzt werden.<sup>932</sup> Die Rahmen wurden stattdessen auf drei Reihen verteilt und nebeneinander an eine Wand im Erdgeschoss gelehnt. Den Reihen vorangestellt waren die Rahmen mit monochromen Glasplatten. In dieser Form konnte sich ein dokumentarischer Charakter nicht entfalten. Vielmehr wurde der/die BetrachterIn durch diese An-

---

aus sieben großen, golden schimmernden Messingtafeln, die an den Wänden angebracht sind, und zwei zueinander ausgerichteten Messingvitrinen. In der einen Vitrine hat Beuys einen Eisenguss des Kopfes aus der *Straßenbahnhaltestelle*, einen Luchsmantel aus der Aktion *Titus/Iphigenie*, zwei Konzertbecken sowie ein Tritushorn arrangiert. In der anderen Vitrine befinden sich ein Rucksack, elektrische Klammern mit Kupferdrähten sowie Nadeln, zwei Spazierstöcke, Schinken und Speck. Diese Elemente sind verschiedene Referenzen auf das künstlerische Schaffen von Beuys, sodass er sich gewissermaßen selbst musealisiert.

<sup>926</sup> Nach Schneede: Joseph Beuys. S. 318 [Hervorhebung J.S.].

<sup>927</sup> Vgl. Kapitel *Beuys’ Hut* dieser Arbeit.

<sup>928</sup> Vgl. Schmidt: Die Pendelbewegung des Künstlergedächtnisses. S. 1025.

<sup>929</sup> Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 22.

<sup>930</sup> Besondere Fälle sind sicherlich die Aufnahmen, die von Beuys-Fotografin Ute Klophaus stammen, denn diese nehmen im Grunde weniger die Rolle dokumentarischer Fotografien ein, sondern sind selbst Kunstwerke. Vgl. Lahr, Susanne: „im Foto ist das ja ’ne Imagination.“ Ute Klophaus sieht Joseph Beuys. Mag. masch. Jena 2011.

<sup>931</sup> *Arena* ist Station 20 vor *Feuerstätte II*, der *Straßenbahnhaltestelle*, *Unschlitt/Tallow* und der *Honigpumpe*.

<sup>932</sup> Vgl. Tisdall in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 225.

ordnung in die Gegenwart der Ausstellung verwiesen, indem die Glasplatten den Ausstellungsraum widerspiegeln.<sup>933</sup> Der Präsenz der Objekte stand insofern die Präsenz des Künstlers bzw. seiner Intention gegenüber. Dies wurde mit Grasskamp schon zu Beginn dieser Arbeit konstatiert.

Die Anordnung erinnerte so zudem eher an Beuys' ‚Fonds‘, an Materialstapel, die als Sinnbilder von Energiespeichern verstanden werden.<sup>934</sup> Entsprechend konstatiert Vischer, die Installation *Arena* habe sich von einem eher „kontemplativ-dokumentarischen Bild von getaner Arbeit“ zu einem Bild entwickelt, das „Arbeit in Form von substantiell verdichteter und gleichzeitig abstrahierter Energie“ vorführe.<sup>935</sup>

Cooke hingegen urteilt, Beuys mache *Arena* durch die Präsentationsform im Guggenheim Museum zu einem „Werk ‚in potentia““, das in der Rotunde des Museumsbaus ruhend auf seine „Entfaltung“ warte.<sup>936</sup> Eine solche Entfaltung würde etwa stattfinden, wenn der/die BesucherIn sich genauer mit den Verweisen der Arbeit auseinandersetzen und ihrem Erscheinungsbild außerhalb der Ausstellung nachgehen würde. Beuys selbst hat immer wieder postuliert, dass Museen als Formen von Universitäten und Orte einer „permanenten Konferenz“ dienen sollten.<sup>937</sup> Wenn darin eine Diskussion und ein Austausch mit den BesucherInnen stattfinden und angeregt werden sollen, geht es weniger um einen fixen Werkbegriff, die Objekte werden als Anlass zum Gespräch dargestellt. Beuys formulierte in dem Wunsch nach einer ständigen ‚Konferenz‘ dabei auch eine gewisse Notwendigkeit.

Im Falle der Installation von *Arena* im Guggenheim scheint das aneinander gelehnte Material erst noch auf eine Installation durch den Künstler zu warten. Um einen derartigen Zustand seiner Arbeiten zu markieren wurde von der Forschung auch die Bezeichnung des ‚Abstellens‘ bzw. ‚Ablegens‘ aufgegriffen. Ausgehend von Äußerungen des Künstlers weist etwa Johannes Cladders auf Unterschiede in den Ausstellungspraktiken von Beuys hin: Bei einigen Schauen arrangiere er

---

933 Vgl. Abb. Archiv des Guggenheim Museums [Installationsansicht *Arena*. Beuys-Retrospektive 1979]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

934 Zu den *Fonds* vgl. Dodenhoff, Benjamin: Schichtung als evolutionäres Entwicklungsmodell im Werk von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Paralleprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Horst Bredekamp und Ulrich Müller. München 2012. S. 161–173.

935 Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 233.

936 Vgl. Cooke, Lynne: ‚Arena‘ und ihre Installierung: Eine Einführung. In: Joseph Beuys. ‚Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!‘ Hrsg. von Ders. und Karen Kelly. Stuttgart 1994. S. 12–17, hier S. 15.

937 Vgl. Beuys: Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz. S. 18 und 52f. sowie Beuys: Das Museum. S. 29f. In der Dokumentation *Joseph Beuys. Transformer*, die u. a. den Aufbau der Retrospektive dokumentiert, gibt Beuys auch an, die Objekte sollten Ausgangspunkt von Diskussionen sein, nicht ästhetische Produkte. Vgl. Beuys in: Joseph Beuys. *Transformer*. Min. 15:51 und 38:40.

aktuelle Arbeiten, die so den Charakter eigener Installationen erhalten, bei anderen lege bzw. stelle er die Dinge ‚bloß‘ ab.<sup>938</sup> Beuys soll einen entsprechenden Begriff 1982 anlässlich der Präsentation seiner Arbeit *Unschlitt/Tallow* im Städtischen Museum Abteiberg geprägt haben. Mit der Anweisung „Abstellen, einfach abstellen!“ habe er die Installation der Ausstellungsexponate dirigiert.<sup>939</sup> Es ist allerdings fraglich, ob Beuys den Begriff des Abstellens bzw. Ablegens derart strategisch und systematisch meinte, wie er mitunter verstanden wird.<sup>940</sup>

Jedenfalls wirkte *Arena* 1979 wie das Statement eines abwesenden Künstlers, das Beuys im Kontext der Retrospektive, wie zitiert, auch in einem Interview formulierte: „There’s so much to do [...], there are elections coming up. These things here are only my past, my biography“.<sup>941</sup> Der Frage nach der Bedeutung der Ausstellung entgegnete er mit einem Hinweis auf aktuelle Projekte, sein sozialpolitisches Engagement und die bevorstehenden Wahlen; 1980 trat er für die Direktwahl zum Europaparlament als Kandidat der *Grünen* an, die er 1979 mitbegründet hatte. Auch in einem anderen Interview im selben Jahr gab Beuys an, wenig Interesse an einer weiteren rückblickenden Retrospektive zu haben:

Letztendlich interessant an diesem Fall ist die Zusammenarbeit mit den Menschen an so einer Museumsskulptur, tatsächlich bin ich aber nur daran interessiert, neue Arbeiten zu zeigen, neue Sachen. Ich habe jetzt mit meiner Biographie abgeschlossen [...]. Es war der sehr klar geäußerte Wunsch, in einem Stück einen biographischen Überblick meiner Intention zu geben.<sup>942</sup>

Beuys führte in weiter aus, die Retrospektive gebe „eine Einsicht in die Themen [s]einer Arbeit und [...] Intention“, und beschrieb sie als Chance in dieser Hinsicht, die BesucherInnen in eine Thematik ‚verwickel‘:

[I]ch spreche selbst auf diesem Audioführer [...] und zusammen mit dem Katalog, den viele Menschen kaufen,<sup>943</sup> und zusammen mit kurzen Beschreibungen von politischen Ideen. [sic!] Das [die Broschüre] können die Leute bekommen, für einen halben Dollar glaube ich – es ist eine kurze Beschreibung der politischen Ideen – ich glaube, es ist möglich über diese Dinge eine ganz

---

<sup>938</sup> Vgl. Cladders, Johannes: „Abstellen, einfach abstellen!“. In: Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hrsg. von Armin Zweite. München 1986. S. 39.

<sup>939</sup> Vgl. Cladders: „Abstellen, einfach abstellen!“. S. 39.

<sup>940</sup> Vgl. Malz, Isabelle: Parallellprozesse bei Joseph Beuys. Vortrag im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 20.10.2010.

<sup>941</sup> Beuys in Marzorati: Beuys will be Beuys. S. 8.

<sup>942</sup> Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 32.

<sup>943</sup> Die erste Auflage umfasste ca. 4000 Exemplare, die zweite 3000 Exemplare. Vgl. [Schreiben des Verlags Thames and Hudson Inc. an das Museum im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.



vernünftige Information zu bekommen. [...] Jede Station ist im Katalog gekennzeichnet durch ein ganzseitiges Bild [...]. Wenn die Leute dann so den Katalog durchsehen, werden sie verwickelt in die Entwicklung der Dinge, sie können ihr Interesse nicht auf die Stationen beschränken, weil sie gleichzeitig auch diese ganzen benachbarten Ideen und Aktivitäten sehen.<sup>944</sup>

Vor 1979 habe es keine Retrospektive gegeben, weil Museen nur die Objekte haben zeigen wollen und keine Möglichkeit zur Diskussion und Darlegung der Ideen ‚hinter‘ diesen Objekten geboten hätten, gab Beuys weiter an.<sup>945</sup> Er führte aus:

Die Auseinandersetzung mit den Fragen, die die Kunst aufwirft, sollte im Museum weitergehen. Nun ist es allerdings so, daß die Museen [...] versuchen, die Objekte von den Ideen, von den Ergebnissen der vielen Gespräche, Diskussionen, Theorien usw. abzuschneiden. [...] Das Guggenheim-Museum hat nicht nur die Objekte und Relikte von den Aktionen gezeigt, sondern es hat auch im wachsenden Maße politisches Programm verteilt. Sie haben also auch den Hintergrund, vor oder auf dem diese Arbeiten entstanden sind, mit vorgeführt. Ich glaube nicht, daß die Ausstellung im Guggenheim zustande gekommen wäre, wenn ich nur ein Objektmacher gewesen wäre. [...] Ich glaube ohne diese Virulenz an all diesen Stellen hätte das Guggenheim-Museum gar kein Interesse gehabt, diese Objekte zu zeigen. Natürlich wird so ein Institut dann oft auch verdächtigt, daß es mehr die Objekte und weniger den Ideen-zusammenhang bringt. [...] Aber ansatzweise ist es doch überall schon da, wenn man sagt: man kann die Diskussion nicht von den Sachen abschneiden, weil, würde man es tun, die Sachen gar keine Wirkung mehr hätten.<sup>946</sup>

Die New Yorker Retrospektive hingegen beabsichtigte, vor allem die Idee des Künstlers zu vermitteln, die als konstitutiv für sein Werk und als Teil desselben beschrieben wurde. Beuys nahm dabei eine autoritäre Rolle ein, während er eine antiautoritäre Künstlerschaft postulierte – wie es schon in einem früheren Kapitel in Bezug auf die Aktionen konstatiert wurde. Dabei mögen die Ausstellungsmedien als Vermittlungsformen erscheinen, allerdings entsprechen sie einem In-Szenesetzen der Beuys'schen Kunst und seines Künstlerschaftskonzepts, das wurde verdeutlicht. In diesem Fall ist die sprachliche Konzeption eben nicht eine Vermittlung, sondern selbst Sprach-Werk. Wenn es scheint, als ginge es in der Ausstellung nicht um ein ästhetisches Erleben, sondern um ein Verstehen der Kunst, so lässt sich

---

<sup>944</sup> Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 30f.

<sup>945</sup> Vgl. Tisdall in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 343.

<sup>946</sup> Beuys in Beuys: Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz. S. 52.

hinzufügen, dass der in der Schau inszenierte Vorgang des Verstehens gerade einem ästhetischen Erleben entspricht.<sup>947</sup> Das ‚Sprachliche‘ ist ebenso wie das Materielle im Bereich des Sinnlichen<sup>948</sup> anzusiedeln.

Ob dies auf Beuys-Schauen per se übertragen werden kann, bleibt offen, allerdings argumentiert auch Vischer für einen (programmatischen) Zusammenhang zwischen Intention und Objekt in der Inszenierung. Aus der Gleichzeitigkeit von ‚Bild‘ und ‚Wort‘ und dem Umstand, dass Beuys’ ‚Theorien‘ durchaus getrennt von den Werken, den Zeichnungen und Objekten entstanden seien, schließt sie, dass die *Plastische Theorie* als ein neben dem bildnerischen Schaffen herlaufender Diskurs kategorisiert werden kann, der sich als ‚begrifflicher‘ Teil des Schaffens von Theoriesystemen anderer KünstlerInnen unterscheidet.<sup>949</sup> Zugleich bewertet sie das gesprochene Wort als notwendige Weiterführung der künstlerischen Produktion von Zeichnungen, Objekten etc.<sup>950</sup> Da Beuys eine Vielzahl von Bildern hervorbringe, die in der Werkordnung des ‚Plastischen Prinzips‘ gründen, verweisen Wort und Werk Vischer zufolge im Rahmen einer ‚Einheit des Werkes‘ aufeinander.<sup>951</sup> Entsprechend kann Beuys’ Theorie als Teil des Werks nicht für eine Analyse desselben fungieren.<sup>952</sup> Auch Matthias Bunge schließt ausgehend von einer Einheit zwischen ‚bildnerischem Denken‘ und ‚denkerischem Bilden‘, zwischen *Plastischer Theorie* und plastischer Praxis, dass die Rezeption dieser Einheit „aus Leben, Philosophie und Kunst“ nicht entsprechen kann, wenn sie den Blick auf das reduziert, „was man [...] das Œuvre des Künstlers nennt.“<sup>953</sup>

Und gerade innerhalb der Beuys’schen Programmatik und im Kontext der New Yorker Retrospektive sind die Aussagen des Künstlers selbst musealer ‚Gegenstand‘. Wenn die Kunst hingegen mit ihren eigenen Maßstäben bewertet wird, die eben nur im Kunstsystem wirksam sind, muss sie auch in Bezug auf ihre Wirksamkeit in diesem System verhaftet bleiben. So ist Beuys immer wieder vorgeworfen worden, dass seine sozialpolitischen Kunstaktionen in sozialpolitischer Hinsicht un-

---

<sup>947</sup> Hier sei erneut Tisdall zitiert, die auf dem Audioguide behauptet: „It’s a view that will become abundantly clear to you as you go through the exhibition, and as you listen to Joseph Beuys himself“. Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 2. Diese Aussage ist aber Teil bzw. Gegenstand des Erlebnisses.

<sup>948</sup> Vgl. Rancière, Jaques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hrsg. von Maria Muhle. Berlin 2006 sowie: Rebentisch, Juliane: Zur Unterscheidung von Politik und Politischem. In: Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen. Hrsg. von Hendrik Blumentrath u. a. Berlin 2009. S. 99–112.

<sup>949</sup> Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 21 sowie 42f.

<sup>950</sup> Vgl. Vischer: Beuys und die Romantik. S. 5 und 9.

<sup>951</sup> Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 42 und 247.

<sup>952</sup> Vgl. ebd. S. 248f.

<sup>953</sup> Vgl. Bunge, Matthias: Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden. Die Plastische Theorie als integrierender Bestandteil der Beuysschen Kunst. In: Joseph-Beuys-Symposium Kranenburg. Hrsg. von Förderverein Museum Schloss Moyland e.V. Basel 1996. S. 172–181, hier S. 172 sowie 177.

wirksam seien.<sup>954</sup> Anstatt Beuys mit seinen eigenen Worten zu erklären, wurde hier daher untersucht, wie eine solche Einheit exemplarisch in der Guggenheimer Schau konstruiert wird, die die Bedeutung des theoretischen Beiwerks für die Kunstwerke inszeniert und – wie Beuys zitiert wurde – ‚Objekte und Ideen‘ zeigt.<sup>955</sup>

Beuys selbst hat das von ihm intendierte Verhältnis von Objekt und Idee zwar bei vielen Gelegenheiten erklärt, sich insgesamt aber widersprüchlich geäußert. Seine Multiples bezeichnet er etwa als „physische Vehikel“ seiner Ideen.<sup>956</sup> Sie sollen demnach Mittel zum Zweck sein und etwa eine Auseinandersetzung mit sozialpolitischen Fragen anregen. Die Objekte erscheinen so – programmatisch – fast als Pendant zur Sprache. Das Verhältnis von Inhalt (Theorie) und Ausdruck (Werk/Objekt) mag zwar vergleichbar mit einem sprachlichen Zeichen sein, allerdings fungieren Beuys’ Kunstwerke nicht als Ikone oder Symbole, weil sie als solche kaum Gültigkeit haben. Schon die in der Einleitung zitierten Worte von Grasskamp deuten darauf hin, dass eine entsprechende Verknüpfung nicht bestand – und heute, nachdem Beuys’ Aussagen nicht mehr in der Öffentlichkeit präsent sind, vielleicht noch weniger gegeben ist.

Beuys selbst gab an, der künstlerischen Intention komme man nahe, wenn man das beschreibe, was man sehe.<sup>957</sup> Entgegen dieser postulierten Lesbarkeit gab er aber auch an, dass die Objekte, in diesem Fall die Multiples, nur verständlich in Zusammenhang mit seinen Ideen seien.<sup>958</sup> Er sprach sich auch gegen eine Interpretation seines Schaffens aus und betonte den Aspekt des Erlebens gegenüber dem des Verstehens.<sup>959</sup> Wie dargelegt sind die Objekte aber kaum ‚Zeichen‘, sondern Bedeutungsträger und fungieren als ‚Vehikel‘ im Grunde nur als Erinnerungsobjekte. Sie sind Ausdrucksmittel einer Botschaft, nicht aber selbst Botschaft. Beuys stellte nun durchaus andere Ansprüche, wenn er den Begriff des Vehikels nutzt und so auch linguistische Kommunikationsmodelle aufruft, etwa mit dem Multiple *Evervess II 1* (1968). Das Multiple besteht aus zwei Glaswasserflaschen in einer Holzbox mit der Aufschrift „Sender beginnt mit der Information, wenn ‚II‘ ausgetrunken und der Kronkorken möglichst weit weggeworfen ist.“<sup>960</sup> Als energetischer „Sender“ bezeichnet sich der Künstler auch selbst. Seine Aussage „Ich bin ein Sender, ich strahle aus“ wird von einigen RezipientInnen als Leitmotiv von Beuys

---

<sup>954</sup> Vgl. S. 46 dieser Arbeit.

<sup>955</sup> Vgl. Beuys: *Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz*. S. 52f.

<sup>956</sup> Vgl. Beuys in: Jörg Schellmann und Bernd Klüser. *Fragen an Joseph Beuys*. Dezember 1970. In: *Joseph Beuys. Multiples. Werkverzeichnis Multiples und Druckgraphik 1965–1985*. Hrsg. von Jörg Schellmann. 8. Aufl. München 1997. O.P.

<sup>957</sup> Vgl. Beuys in Jörg Schellmann und Bernd Klüser. *Fragen an Joseph Beuys*.

<sup>958</sup> Vgl. ebd.

<sup>959</sup> Vgl. Oellers, Adam C.: *Beuys und... Zur Methodologie der Beuys-Rezeption zwischen Wissenschaftstheorie und Massenwirksamkeit*. In: *Joseph Beuys Symposium Kranenburg*. Hrsg. von Inge Lorenz. Basel 1996. S. 107–115 sowie: *Adriani: Joseph Beuys*. 1981. S. 301.

<sup>960</sup> Vgl. *Joseph Beuys. Die Multiples*. Nr. 6. Dieser Anweisung auf dem Objekt ist aber sicher kaum Folge geleistet worden.

verstanden.<sup>961</sup> Wenn Beuys sich bzw. seine Objekte nun als Sender versteht, wird sein Gegenüber zum Empfänger. Als Information mag im Fall von *Evervess II 1* der Beuys'sche Kunstbegriff erscheinen. Zugleich betonte Beuys auch 1979 die Bedeutung seines ‚Sprach-Werks‘ und seiner Theorie sowie den theoretischen Aspekt seiner Kunst: „Das Wort und der Gestus sind das elementare Material des Künstlers. Die Objekte im Museum geben Auskunft über etwas, was bereits geschehen ist. Es ist immer wichtig, dass man diese historischen Dokumente wahrnimmt [...]“.<sup>962</sup> Sicher kann auf die sprachliche Konzeption der Beuys'schen Kunst verwiesen werden, die Rezeption sollte allerdings nicht einer Wiedergabe oder Wiederholung übereinstimmen. Beuys' Äußerungen sind als Teil des Werks im Bereich der Kunst zu verorten – und somit Gegenstand des ‚Betrachtens‘. Nun entsprach der Rundgang mit Beuys 1979 einer Exegese, wie sie auch seine Rezeption oftmals vornimmt. In der New Yorker Schau wurde suggeriert, dass die Kunst der Vermittlung und Erklärung bedarf – der Rundgang durch die Ausstellung kann gar als Sinnbild einer hermeneutischen Zirkelbewegung beschrieben werden bzw. der Rundgang vollzog eine solche hermeneutische Zirkelbewegung. Die Kunst wurde zum Gegenstand eines *Verstehens* gemacht, das mit der Auseinandersetzung etwa mit sozialpolitischen Fragen einhergehen sollte. Für diese Attitüde der Schau scheint eben die Installation *Arena* ein Sinnbild zu sein, da sie in ihrem ‚abgestellten‘ Zustand zunächst einen Zugang verwehrt bzw. durch den Guide eine Spannung zwischen künstlerischer Erklärung und Objekt eröffnet wurde. Die Ausstellungsnarration suggerierte, dass es einer weiteren Auseinandersetzung und Erklärung bedarf, indem sie den Künstler, seine Ideen und seine Intention als zentrales Element des Verstehens inszenierte. In New York geschah diese ‚Vermittlung‘ innerhalb der Ausstellungsnarration selbst und war eben eine Inszenierung in einem fiktionalen Raum. Dabei kann ein Bogen zum theoretischen Teil dieser Arbeit und zum intentionalen Fehlschluss in der Literaturwissenschaft geschlagen und eine weitere Abgrenzung werden: Mit Wimsatt und Beardsley wurde kritisiert, dass die AutorInnenintention oftmals mithilfe externen Materials rekonstruiert und das externe Material auf den Text projiziert wird. In Beuys' Fall ist die Darlegung der Intention nun kein ‚externes Material‘, sondern die *Aufführung* der Idee Teil der Kunst, sodass die Erklärung in den Bereich der Kunst fällt.

---

<sup>961</sup> Allerdings stammt dieser Satz aus einer Aktion von Beuys. Vgl. Schneede: *Vitex agnus castus*. S. 318. Aber schon zuvor fand der Ausdruck offenbar Einsatz, vgl. N.N.: Wolf Vostell: *Ich bin ein Sender, ich strahle aus! Fluxus-Demonstration der Galerie Block*. In: *Der Tagespiegel*. 03.12.1964. O.A.

<sup>962</sup> Beuys in: *Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler*. Köln 1979. Regie: Werner Krüger. VHS 53:17 Min.: [www.youtube.com/watch?v=ssc-3mAGlA](http://www.youtube.com/watch?v=ssc-3mAGlA) (zuletzt aufgerufen am 01.07.2015), Min. 2:47 sowie Bezzola, Tobia: *Sprache*. In: *Beuysnobiscum*. Hrsg. von Harald Szeemann. Dresden 1997. S. 326–328 und Reithmann, Max: *Beuys und die Sprache*. In: *Joseph Beuys Tagung Basel*. Hrsg. von Volker Harlan, Dieter Koepplin und Rudolf Velhagen. Basel 1991. S. 39–48.

## Als Resümee: Zur Rezeption der Ausstellung

Abschließend seien die Ergebnisse dieses Kapitels noch einmal zusammengefasst. Aus der vorangegangenen Analyse ergibt sich, dass die Retrospektive als Inszenierung zu verstehen ist, vor allem angesichts des theatralen Raums des Guggenheim Museums, aber auch vor der Tradition einer biographistischen Künstlerrezeption sowie der wissenschaftlichen Debatte um einen solchen ‚Biographismus‘ gerade in den 1960er-Jahren – und nicht zuletzt vor Beuys’ autofiktionaler Subjektpoetik, die auch in den vorherigen Kapiteln thematisiert wurde. Der New Yorker Museumsbau, der sich selbst als Raum eines Erlebens und als künstliche Welt präsentiert, ist dabei womöglich der einzige Ausstellungsraum, in dem die Ironie der Schau spürbar sein kann.<sup>963</sup> Diese Ironie und das Motiv der Einführung von Leben und Werk fußen auch auf Beuys’ *Lebenslauf Werklauf*, der Grundlage für die autorisierte Biographie von 1973 ist, an der sich der Ausstellungskatalog zur Retrospektive orientiert. Hier sei noch einmal auf die erste Station in der Ausstellung, die *Badewanne*, verwiesen werden, die eben die erste Station des *Lebenslauf Werklauf* zu illustrieren schien.

Es wurde deutlich, dass die Ausstellung ihre eigene Praxis reflektierte, indem sie den Zusammenhang von Werk, Künstler und Biographie selbst als Werk inszenierte. Eine andere Möglichkeit die New Yorker Retrospektive zu beurteilen wäre, sie als Form einer naiv-biographistischen Rezeption zu lesen. Und eben dies legen die meisten Rezensionen der Schau entgegen der Ergebnisse der Analyse nahe. Die Retrospektive wird von den RezensentInnen kaum als Inszenierungsmoment der Künstlerschaft, als performativer Erlebnisraum oder als Gesamtinstallation gelesen, die – wie schon die Tatarenlegende und der *Lebenslauf Werklauf* – rezeptionelle Praktiken und Vorstellungen aufgreift und vorführt.

Sie schließen nicht darauf, dass die Ausstellung als Katalysator der Biographie und als Mystifizierungs- und Stilisierungsmoment fungierte. Hingegen bieten die Berichte in den Medien vor allem der biographischen Erzählung und der Tatarenlegende Raum: Das *New York Times Magazine* fasst beispielsweise zusammen, dass Beuys in seinem sozialpolitischen Engagement die Fantasie seiner Kindertage realisieren würde, in denen er als Hirte und imaginärer Anführer umhergezogen sei.<sup>964</sup> Die Tatarenlegende wird – entsprechend der analysierten Funktionen – vielfach als Nahtoderlebnis dargestellt,<sup>965</sup> oft mit Bezug auf das künstlerische Schaffen von Beuys, und so eben jene Ausführung reproduziert, die in der Ausstellung in den Bereich des Künstlerischen fällt. Und in den *Weekly Soho News* heißt es:

---

<sup>963</sup> Dementgegen beschreibt Hans-Joachim Müller die Ausstellung als „Werk-Erlebnis“. Vgl. Müller, Hans-Joachim: Joseph Beuys im Guggenheim Museum. In: Das Kunstwerk. 8 (1980). S. 91f., hier S. 91.

<sup>964</sup> Vgl. Russel: The Shaman as Artist. S. 95 und 103.

<sup>965</sup> Vgl. ebd.

As a fighter pilot in the Luftwaffe, he [Beuys] was shot down over the Crimea and flung into the snow. A band of Tartars is said to have found him half-frozen, taking him to its camp by sled and wrapped him in layers of animal fat to warm him. In turn, fat has become one of his favorite social symbols.<sup>966</sup>

Buchloh ist in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Ausstellung bzw. dem Mythos eine Ausnahme. Schon kurz nach der New Yorker Schau äußerte er Zweifel an den biographischen Erlebnissen, wies auf die Ahistorizität der Legende hin, benannte den Mythos Beuys und seine Wirkmacht und las hingegen die Beuys'sche (Auto)Biographie aus psychoanalytischer Sicht als Versuch, die deutsche Geschichte zu bewältigen.<sup>967</sup> Er erkannte die Schau als Katalysator der Kunstbiographie. In einem Interview mit Buchloh merkt auch Annette Michelson an: „One's first experience of the Beuys exhibition is that one is almost helpless without the explanations supplied by the artist; the complex symbolic quasi-system simply necessitates guidance, instruction, the key, the code.“<sup>968</sup> Dies entspricht den Ergebnissen der Analyse.

Die übrigen Rezensionen aber thematisieren neben der Wiedergabe der Legende vor allem das breite Anliegen von Beuys, sein Kunst- und Plastik- sowie Gesellschaftsbegriff.<sup>969</sup> Tatsächlich scheint ja das Werk als Ganzes und das universelle Anliegen der Beuys'schen Kunst in der Ausstellung den Kunstobjekten übergeordnet zu sein, wie die paratextuelle Gestaltung des Rundgangs suggerierte. Beuys selbst hat es als „positives Resultat“ bewertet, dass die Ausstellungsrezensionen insofern von der Kunstaustellung – und im Grunde den Kunstwerken selbst – wegführen.<sup>970</sup> Die Presse zeichnet das Bild eines Mannes nach, der weniger Künstler ist oder als solcher verstanden werden will und kann – und für den insofern andere Maßstäbe zu gelten scheinen.<sup>971</sup> Sie folgt dem künstlerischen Habitus, der in der Ausstellung dargestellt wurde. Der Aspekt der Inszenierung bleibt so unreflektiert und geht unter. Darauf lässt auch schließen, dass die Rezensionen urteilen, ein Zugang zu Beuys' Kunst falle in der Retrospektive schwer. Die Einheit von Kunst und Leben („the uniformity of art and life“<sup>972</sup>), die im Ausstellungs-

---

<sup>966</sup> Perrault, John: Felt forum. In: Weekly Soho News 7.5 (1979). S. 44f., hier S. 45.

<sup>967</sup> Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. S. 114f.

<sup>968</sup> Vgl. Annette Michelson in Buchloh u. a.: Joseph Beuys at the Guggenheim. S. 17.

<sup>969</sup> Einige Quellen werden im Folgenden einzeln zitiert, daneben sind folgende zu nennen: Hughes, Robert: The noise of Beuys. At New York's Guggenheim, the guru of Düsseldorf. In: Time Magazine. 12.11.1979. S. 89f.; Kuspit: Beuys: Fat, felt and alchemy; Lawson: Joseph Beuys; Müller, Hans-Joachim: Zwischen Verachtung und Hingabe. In: Weltkunst 49 (1979). S. 3258f.; Perrault: Felt forum und Reuter, Hanno: Ein politischer Luftmensch. Joseph Beuys im Guggenheim, die Resonanz in Amerika. In: Frankfurter Rundschau. 4.12.1979. S. 9.

<sup>970</sup> Vgl. Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 32.

<sup>971</sup> Vgl. Russel: The Shaman as Artist; Tallmer: Neither clown nor gangster. S. 15 sowie Beuys im Interview: Sprechen Sie Beuys?

<sup>972</sup> Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 3.

katalog auch als kreativer Akt des Lebens bezeichnet wird,<sup>973</sup> werde unreflektiert vorausgesetzt, um eine streng biographische Werkinterpretation zu legitimieren, heißt es im Detail.<sup>974</sup>

Die Objekte und Exponate werden entsprechend als „evidence of an event“ bezeichnet,<sup>975</sup> auch wenn dies auf viele der Arbeiten strenggenommen nicht zutrifft, da sie nicht aus Aktionen oder einem Aktionismus hervorgegangen sind. Diese Charakterisierung als ‚Zeugnisse‘ macht ersichtlich, dass die Exponate sich innerhalb der Ausstellungsnarration nicht als Kunstwerke erschlossen haben, sondern dazu dienten, von ihnen ausgehend eine lineare Geschichte zu erzählen. Auch Buchloh urteilt in Bezug auf die Exponate: „Their opulent nebulosity of meaning and their adherence to a conventional understanding of meaning, makes the visual experience [...] profoundly dissatisfying.“<sup>976</sup>

Wenn die Medien aber schließen, dass die biographischen Bezüge, die auch in Audioguide und Katalog dargelegt werden, doch verborgen blieben,<sup>977</sup> kann dem hier entgegenget werden: Die biographischen Bezüge mussten sich nicht in der Ausstellung erschließen, sie wurden in dieser erst konstruiert. Entscheidend ist, wie Objekte und künstlerische Intention verbunden wurden bzw. wie eine solche Verbindung in Szene gesetzt wurde. Entgegen der breiten Rezeption der Ausstellung kann geschlossen werden, dass die Objekte keine Verweismittel sind, die etwa in ihrer Funktion versagten. Erst die Ausstellungsnarration machte sie in ihrer Kontextualisierung zu Verweismitteln.<sup>978</sup> Die Exponate waren Ausgangspunkt einer Narration und Teil einer sich (damals) kontinuierlich bewegenden Maschine, die auch in den sozialpolitischen Bereich ragte und insofern dem Leben zu entsprechen schien. Letztlich scheint die Retrospektive fast ihre eigenen Grenzen und die Grenzen der Kunst aufzeigt zu haben.

Die auktoriale Autorschaft von Beuys, die innerhalb der Retrospektive nachgewiesen wurde, führt – vor allem nach dem Tod des Künstlers – unvermeidlich zu Problemen im Bereich der Musealisierung, da das Künstlersubjekt als unverzichtbares erscheint. Dies führt zum Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit zurück: zu der in den Medien geäußerten Annahme, dass ‚Beuys ohne Beuys‘ unmöglich sei. Die Düsseldorfer Beuys-Retrospektive, in deren Kontext dieser Eindruck geäußert wurde, wird im folgenden Unterkapitel der New Yorker Schau gegenübergestellt, weil sie im Gegensatz zur Retrospektive von 1979 den Künstler auszublenden

---

<sup>973</sup> Vgl. ebd. S. 7.

<sup>974</sup> Vgl. ebd.

<sup>975</sup> Vgl. Rickey: Where the Beuys are. S. 99.

<sup>976</sup> Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. S. 122.

<sup>977</sup> Vgl. Rein, Ingrid: New York. The Solomon R. Guggenheim Museum, Ausstellung: Joseph Beuys, 2. November 1979 bis 2. Januar 1980. In: Pantheon 38 (1980). S. 131.

<sup>978</sup> Zum *storytelling* vgl. Reinecke, Bernd: Die Methode Storytelling. Für Museen und Ausstellungen. In: Szenografie in Ausstellungen und Museen. Wissensräume, Kunst und Raum, Raum durch Kunst. Hrsg. von Gerhard Kilger. Essen 2006. S. 324–331.

suchte<sup>979</sup> – und insofern eine besondere Annäherung darstellt. Das anschließende letzte Kapitel dient vor dem Fazit einem Ausblick auf die museale Rezeption und Tradierung von Beuys nach seinem Tod.<sup>980</sup>

## Ausklang: Autorschaftsparadigmen nach 1986

In der New Yorker Retrospektive war Beuys im Rahmen einer theatralen Inszenierung als auktorialer Erzähler aufgetreten. Seinen Platz müssen nach seinem Tod, um diese Dimension aufrecht zu erhalten, andere Autoritäten einnehmen, die sich dann ebenfalls im Bereich des Künstlerischen bewegen. Tatsächlich betrifft die Kritik an späteren Beuys-Ausstellungen vor allem die Frage, *wer* erzählen, wer als ErzählerIn des künstlerischen Anliegens auftreten und insofern die Rolle des Künstlers übernehmen darf.

Wenn Beuys selbst in New York in Erscheinung trat, stellte das eine Besonderheit in der Ausstellungsnarration dar, schließlich ‚belebte‘ der Künstler auch Zeit seines Lebens nicht jede Ausstellung mit seiner Anwesenheit. Dass – mitunter aus eben diesem Grund – Beuys-Ausstellungen schon vor seinem Tod auf Unverständnis stießen, ist bekannt.<sup>981</sup> Insofern stellt sein Tod, der von der Rezeption eben als überaus problematisch empfunden wird, im Grunde nur eine andere Form der Abwesenheit des Künstlers dar. Zugegeben, zu Beuys’ Lebzeiten war er selbst überaus präsent und populär. Das materielle Werk bestand bis 1986 parallel zu der öffentlichen Präsenz des Künstlers als ‚Werk neben dem Werk‘.<sup>982</sup> Auch wenn das umfassende Anliegen von Beuys Zeit seines Lebens nicht in jeder Ausstellung repräsentiert wurde, war es damals zeitgleich zu den Werkschauen medial derart präsent, dass Beuys’ Auftreten in der ‚Realität‘ als Referenz für die Kunst fungieren konnte. Auch angesichts der Performativität seines Werks stellen sich generelle Fragen der Musealisierung.

Nach Beuys’ Tod findet eine Annäherung im Museum zunächst fast zwangsläufig über die Objekte statt. Beuys zeigte sich dessen etwa 1980 in einem Interview bewusst, dass die Zeit zwangsläufig „irgendwann“ vorbei sein werde, in der er als ‚Erarbeiter einer Idee‘ auch „im Sinne der Verkündigung eines solchen [...] Kunstbegriffes“ seine Stellung formal betonen könne.<sup>983</sup> Doch natürlich wurde sein Tod

---

<sup>979</sup> Vgl. Lorch: Ablegen nach Ableben. O.P.

<sup>980</sup> Vgl. McGovern: Die Kunst zu zeigen. S. 95–103.

<sup>981</sup> Auf die Ausgabe des *Spiegel* 45/1979, die titelte „Künstler Beuys. Der Größte Weltruhm für einen Scharlatan?“, ist hier bereits verwiesen worden.

<sup>982</sup> Helge Drafz führt die Scheu in der Musealisierung von Beuys darauf zurück, dass das Werk bisher vor allem in Kombination mit der Person bekannt war. Vgl. Drafz: Argumentation, Aktion, Agitation.

<sup>983</sup> Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 117f.



von Seiten der Rezeption als einschneidendes Erlebnis für sein Werk empfunden, auch wenn die Medien die Problematiken 1986 nur vage formulierten und verheißen ließen, dass man „den Verlust spüren“ werde.<sup>984</sup> Jedenfalls scheint die Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ oder die Furcht vor dem „post-Beuys“-Zustand seiner Kunst charakteristisch.<sup>985</sup> Das ist auch in den Kritiken an den ersten Ausstellungen nach 1986 deutlich.

Zwei Jahre nach Beuys' Tod kuratierte sein ehemaliger Sekretär und Vertrauter Heiner Bastian eine umfangreiche Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin. Bastian zeigte Skulpturen und Objekte sowie den Zeichnungskomplex *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. Zwölf große Environments bildeten den Kern der Ausstellung, darunter auch die Installationen *Straßenbahnhaltestelle* und *Arena*. Ursprünglich waren auch Teile des *Block Beuys* als Exponate eingeplant, allerdings konnten sie aus verschiedenen Gründen nicht gezeigt werden. Zum einen ging es dabei um restauratorische Fragen, aber auch eine Auratisierung der vom Künstler in Darmstadt installierten Arbeit.<sup>986</sup> Die Ausstellung sollte die Objekte als Produkte eines gestalterischen Vorgangs erfahrbar machen und Beuys als Bildhauer fokussieren<sup>987</sup> – und nicht etwa als sozialpolitisch engagierten Aktivist, was von der Presse kritisiert wurde.<sup>988</sup>

Bastian betont im Ausstellungskatalog, dass die Objekte „für sich sprechen“ sollten,<sup>989</sup> auch wenn aus den vorangegangenen Analysen zu schließen ist, dass dieser Anspruch der Absicht von Beuys bzw. dem vorherrschenden Beuys-Bild im

---

<sup>984</sup> Vgl. Iden, Peter: Schönheit ist der Glanz des Wahren. Zum Tod von Joseph Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27.01.1986. S. 19. Einige Artikel zum Tode von Beuys sind gesammelt erschienen, vgl. Joseph Beuys' Tod im Spiegel der Presse. Stuttgart 1987.

<sup>985</sup> Vgl. Exhibiting Beuys: ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0408.pdf (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

<sup>986</sup> Nur am Rande soll hier erwähnt werden, dass Bastian von Seiten der Nachlassverwaltung von Beuys vorgeworfen wurde, er wolle eine „originale Beuys-Installation“ zerstören, weil er Teile des *Block Beuys* als Exponate vorsah, deren Installation Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt selbst an Ort und Stelle vorgenommen hatte. Vgl. N.N.: Beuys zwischen allen Fettstühlen. In: Spiegel. 08.02.1988. S. 200–204, hier S. 200. Bastian selbst nannte andere Gründe für eine Entscheidung gegen die Exponate. Vgl. Bastian in Funken, Peter und Thomas Wulfen: Die Aura ist nicht das ganze Sein des Kunstwerkes. Interview mit Heiner Bastian. In: Kunstforum International 93 (1988). S. 321. Auch die Presse kritisierte damals, dass das „Kunstwerk zur Reliquie“ werde. Vgl. Kipphoff, Petra: Zeige deine Wunde. In: Die Zeit. 26.02.1988: [www.zeit.de/1988/09/zeige-deine-wunde/seite-2](http://www.zeit.de/1988/09/zeige-deine-wunde/seite-2) (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

<sup>987</sup> Vgl. Zweite, Armin: Vorwort. In: Joseph Beuys. Natur, Materie, Form. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Hrsg. von Dems. München u. a. 1991. S. 7–9, hier S. 7 und Bastian: Wanderer zwischen Welten. S. 12.

<sup>988</sup> Kritisiert wurde, dass die geistige Dimension, die Theorie und Ideologie von Beuys keinen Platz in der Ausstellung finde und so kaum der ‚ganze Beuys‘ gezeigt werde. Vgl. Müller, Bertram: Die Verklärung des Joseph Beuys. In: Rheinische Post. 20.02.1988 und Wiegang, Wilfried: Die Geburt des Bildhauers Joseph Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 22.02.1988. S. 29.

<sup>989</sup> Vgl. Bastian: Wanderer zwischen Welten. S. 12.

Grunde widerspricht. Fraglich ist auch, inwiefern sich Beuys' Filzarbeiten rein ästhetisch indes von denen von Robert Morris unterscheiden. Tatsächlich wurden die Exponate von den Medien auch als „Spekulationsobjekte“<sup>990</sup> bezeichnet und somit impliziert, dass der Kurator mit dem Künstler als Autor einer Absicht konkurriert und ihm als ein derartiger ‚Autor‘ keine Autorität zugestanden wurde. Man unterstellte Bastian ferner angeblich sogar „Selbstdarstellungsgelüste“,<sup>991</sup> so dass er als Kuratorsubjekt mehr noch dem Künstlersubjekt gegenübergestellt wurde.

Weitere, auf die Berliner Schau folgende Ausstellungen traf ähnliche Kritik. Wie Bastian wollte etwa die Ausstellung *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991 die „ästhetische[...] Eigenwertigkeit“<sup>992</sup> der Objekte und das künstlerische, nicht das sozial- oder umweltpolitisch konnotierte Schaffen fokussieren.<sup>993</sup> Mehr noch, die Kuratoren gingen davon aus, dass „das Erbe von Beuys vor allem in seinen Zeichnungen, Aquarellen, Objekten, Plastiken und Räumen [...] und weniger in seinen verbalen Äußerungen“ bewahrt sei,<sup>994</sup> auch wenn dies ausgehend von Beuys' Äußerungen vor allem angesichts der Analyse der New Yorker Retrospektive anders zu bewerten sind. So wurde der Düsseldorfer Schau vorgeworfen, dass sie „abgehoben und geradezu fremd“ wirke.<sup>995</sup>

Die Diskussion um AutorInnenschaft(en) in Beuys-Ausstellungen hängt mit der herrschenden Annahme und Inszenierung einer Werkeinheit, einer Einheit von Kunst und Leben, Idee und Objekt zusammen, aber nicht nur eine Fokussierung des ‚ästhetischen Werts‘ der Objekte in Ausstellung hat Kritik getroffen. Anders als die zuvor genannten Schauen ging es der Retrospektive *Joseph Beuys. Die Revolution sind wir*, die 2008 im Hamburger Bahnhof in Berlin in einer Ausstellungsreihe zum *Kult des Künstlers* stattfand, vor allem um die gesellschaftspolitische Dimension von Beuys' Werk und Wirken. Der ‚ganze Beuys‘ sollte in der Schau erfahrbar werden. Beuys sollte sich – ähnlich wie 1979 in New York – ‚selbst‘ erklären und seiner Idee Gestalt geben:<sup>996</sup> Neben Objekten wurden den BesucherInnen zahlreiche Fotografien, Videoaufnahmen und Materialien aus dem mittlerweile geschlossenen Joseph Beuys-Medien-Archiv für eine Annäherung zur Verfügung gestellt. Der umfangreiche Ausstellungskatalog spiegelt wider, dass die Narration anders als in der Retrospektive 1979 keine geschlossene Erzählung darstellt, sondern eine Art informative Collage ist (im Falle des Katalogs aus Aufsätzen, Beschreibungen und

---

<sup>990</sup> Müller: Die Verklärung des Joseph Beuys. O.P.

<sup>991</sup> Vgl. N.N.: Beuys zwischen allen Fettstühlen.

<sup>992</sup> Vgl. Zweite: Vorwort. S. 9.

<sup>993</sup> Vgl. ebd.

<sup>994</sup> Vgl. ebd.

<sup>995</sup> Vgl. Haase: Wie zeigt man Beuys nach Beuys? S. 127f.

<sup>996</sup> Vgl. Blume: Beuys.

Bildern), die auch eine selektive Lektüre ermöglicht. Aber auch diese Form der Ausstellung erntete Kritik. Die Schau wurde als eine den BesucherInnen verschlossene „Materialschlacht“ empfunden.<sup>997</sup> Allerdings stellt die Art und Weise, in der die Retrospektive die künstlerische Intention darstellte, ebenfalls einen Versuch im Bereich des Künstlerischen und keine didaktische Vermittlung dar, wie fairerweise anzunehmen ist.

Aber nicht alle Ausstellungen sind von einer Diskussion um AutorInnenschaft begleitet worden. Als Harald Szeemann 1993/94 eine Beuys-Schau mit *Plastischen Arbeiten*, Objekten, Vitrinen sowie Zeichnungen aus dem *Secret Block* kuratierte, die in Zürich, Paris und Madrid zu sehen war, wurde die Legitimation der Autorschaft und die Autorisation nicht angezweifelt. Die Schau wurde weniger als kunsthistorische/r oder wissenschaftliche/r Versuch oder Annäherung, sondern als ein intuitives Zusammenstellen der Exponate empfunden.<sup>998</sup> Mitunter wurde geurteilt, dass die plastisch-räumliche Inszenierung der Objekte durch den Kurator funktioniere, weil sich dieser „allein auf die skulpturale Qualität des Werkes“ verlassen habe.<sup>999</sup> Szeemann habe sich ‚ausschließlich‘ auf die „Intensität“ und das „subjektive Empfinden“ konzentriert.<sup>1000</sup> Dem Kurator werden insofern deutlich künstlerische Züge zugeschrieben. Und augenscheinlich verfügt er auch über die nötige Autorität, um diese Rolle einzunehmen. Szeemann vermochte es als Kurator grundsätzlich, aus dem Schatten der KünstlerInnen als deren Botschafter zu treten, wie Søren Grammel zusammenfasst.<sup>1001</sup> Tatsächlich vertrat Szeemann selbst

---

<sup>997</sup> Vgl. Nedo, Kito: Filz der Geschichte. In: Art. Das Kunstmagazin. 22.10.2008: [www.artmagazin.de/kunst/11523/beuys\\_die\\_revolution\\_sind\\_wir\\_hamburger\\_bahnhof\\_berlin](http://www.artmagazin.de/kunst/11523/beuys_die_revolution_sind_wir_hamburger_bahnhof_berlin) (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

<sup>998</sup> Vgl. Bezzola, Tobia: Harald Szeemanns Beuys-Retrospektive in Zürich, Madrid und Paris 1993/94. Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 19.11.2009.

<sup>999</sup> Vgl. Müller, Hans-Joachim: Annäherungen aus der Ferne. Die Zeit. 03.12.1993: [www.zeit.de/1993/49/annaeherungen-aus-der-ferne](http://www.zeit.de/1993/49/annaeherungen-aus-der-ferne) (zuletzt aufgerufen am 02.04.2016).

<sup>1000</sup> Vgl. Bezzola: Harald Szeemanns Beuys-Retrospektive in Zürich sowie zu Szeemann als Kurator: Müller, Hans-Joachim: Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Ostfildern 2006.

<sup>1001</sup> Vgl. Grammel, Søren: Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann, eine Mikroanalyse. Frankfurt am Main 2005. S. 27 und 29 sowie Grasskamp, Walter: Der Kurator als Held. In: Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Henken. Bielefeld 2015. S. 205–220. Den Stellenwert des Künstlers blendet Szeemann aber nicht aus, sondern betont den Lebenszusammenhang des Werks sowie den Aspekt der künstlerischen Absicht. Als Szeemann 1972 die *documenta 5*, auf der Beuys das Büro der *Free International University* installierte, als Gesamtkunstwerk und Erlebnis kuratierte, prägte er den Begriff der ‚Individuellen Mythologien‘. Mit diesem Begriff fasst Szeemann Künstler und Künstlerinnen, die ihre künstlerischen ‚Kräfte‘ aus einem Rückzug ins Private und Subjektive unter gleichzeitiger Bezugnahme auf Mythologisches entwickeln. Vgl. Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin 1985. In Bezug auf Beuys hält Szeemann fest, ihn fasziniere vor allem, dass Beuys „nicht einfach ein Werk entwickelte, das auf der Analyse von Kunst wieder zu Kunst wird, sondern dass es sich an die eigenen Kindheits Erinnerungen, Schlüsselerlebnisse [...] hielt [...]“. Vgl. Szeemann, Harald: Joseph Beuys. Die Wärmezeitmaschine. In: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Zürich. Hrsg. von Dems. und Tobia Bezzola. Zürich 1993. S. 6–9, hier S. 7f.

erklärtermaßen die Rolle eines ‚Künstler-Kurators‘<sup>1002</sup> und scheute sich nicht, als Kurator neben Beuys – und anderen KünstlerInnen – eine auktoriale Rolle zu behaupten,<sup>1003</sup> während Tisdall 1979 hinter dem Künstler zurückgetreten war.

Eine weitere Schau soll aus den Beuys-Ausstellungen nach 1986 nähere Betrachtung finden, weil sie versuchte, den Künstler auszublenden, auch wenn das Motiv der „untrennbaren Einheit von künstlerischem Denken und Handeln“ betont wurde,<sup>1004</sup> während der Künstler im Guggenheim Museum selbst als wichtiger Teil seines Schaffens inszeniert wurde bzw. sich als solcher zeigte.

### *Düsseldorf, 2010*

Im Vorfeld und Kontext der Beuys-Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf 2010 wurde betont bzw. problematisiert, dass die Kuratorinnen der Schau, Marion Ackermann und Isabelle Malz, Beuys nie persönlich erlebt oder kennengelernt hatte.<sup>1005</sup> Die Retrospektive versuchte, den Problematiken der Musealisierung von Beuys auf einer Metaebene zu begegnen und machte diese selbst zu ihrem Ausgangspunkt. In einem vorbereitenden Symposium kamen namhafte WissenschaftlerInnen, erfahrene KuratorenInnen, Beuys-SammlerInnen, -ExpertInnen und -Bekannte wie Brock, Blume, René Block, Dieter Koeplin und Tisdall zusammen, um sich gut ein Jahr vor der Ausstellung explizit der Frage zu widmen, wie ‚Beuys‘ in einer „dem Œuvre angemessene[n] Form“ musealisiert werden könne.<sup>1006</sup> Thematisiert wurden u. a. das noch nachwirkende ‚Charisma‘ des Künstlers sowie die Auratisierung seiner Installationen, die einen Abbau am Ort ihrer ursprünglichen Installation und einen erneuten Aufbau unmöglich erscheinen lassen. Dabei sei fairerweise vermutet, dass der Begriff der Aura dabei kennzeichnet, dass sich die Installationen bei einer Neu-präsentation in ihrer Raumwirkung eklatant von ihrem ursprünglichen Zustand

---

<sup>1002</sup> Vgl. Szeemann, Harald: Wenn Attitüden Form werden. In: *Museum der Obsessionen: von/über/mit Harald Szeemann*. Berlin 1988. S. 44–48, hier S. 45f.

<sup>1003</sup> Vgl. Szeemann, Harald: Inszenieren ist Lieben. In: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*. Hrsg. von Dems. Regensburg 1994. S. 37–39. Zur Funktion des Kurators vgl.: *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Hrsg. von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld. Wien 2005 sowie Heinrich, Nathalie und Michael Pollak: *From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position*. In: *Thinking about exhibitions*. Hrsg. von Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg und Sandy Nairne. London 2004. S. 231–250.

<sup>1004</sup> Vgl. [www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemappe-zur-quadriennale-joseph-beuys.html](http://www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemappe-zur-quadriennale-joseph-beuys.html) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>1005</sup> Vgl. Karich: Was bleibt von Joseph Beuys? S. 29 und Lorch: Ablegen nach Ableben. O.P.

<sup>1006</sup> Vgl. Malz, Isabelle: *Parallelprozesse ausstellen. Programmheft zum Symposium ‚Beuys ausstellen?‘ Düsseldorf 2008*. O.P.

unterscheiden,<sup>1007</sup> nicht weil ein Handauflegen des Künstlers noch zu spüren wäre, sondern weil der Künstler ein besonderes Händchen für das Anordnen der Elemente im Raum hatte. Man war sich letztendlich aber lediglich darüber einig, dass eine Beuys-Ausstellung vor allem ‚funktionieren‘ und schlichtweg wirken müsse, und es blieb umstritten, ob diese Wirkung auf eine ‚Aura‘ der Objekte zurückgeht oder mit dem Affekt und der Spannung zusammenhängt, die Beuys‘ Installationen im Raum erzeugen oder die durch Bezüge zwischen den Objekten entstehen.<sup>1008</sup>

Die Düsseldorfer Retrospektive ist als Umsetzung der ‚Ergebnisse‘ des Symposiums zu verstehen. Rund 300 Exponate, darunter zehn große Rauminstallationen, waren in drei jeweils thematischen<sup>1009</sup> Räumen untergebracht, von denen einige wiederum in kleinere Galerien unterteilt waren. Der Rundgang führte über kleine Arbeiten in Vitrinen, die etwa den Einfluss und die künstlerische Emanzipation von Mataré ersichtlich werden ließen, über Skizzenbücher und weitere Arbeiten, die als Fundus von Beuys erschienen, zu großen Installation wie *Das Rudel* und *Anschwebende Plastische Ladung* → vor ← *Isolationsgestell* (1960/69, Kunstmuseum Krefeld), die den universalen Anspruch der Beuys‘chen Kunst implizierten. Vor allem aber vermittelte die Ausstellung Eindrücke von den skulpturalen und bildhauerischen Qualitäten von Beuys. Im Rundgang wurde der Blick zunächst trotz der dichten Zusammenstellung der Arbeiten auf einzelne Objekte gelenkt. Formale, inhaltliche und methodische Bezüge wurden so erkennbar und die künstlerische Entwicklung abgebildet.

Wie Ausstellungsarchitekt Wilfried Kuehn erörtert, sollten in den drei Hallen des Museums drei unterschiedliche Ausstellungskonzepte verkörpert werden und jeder Raum eine andere „Ausstellungslogik innerhalb der Museumspraxis“ reflektieren.<sup>1010</sup> Die ersten beiden Hallen stellten unterschiedliche Schaffenszeiten des Künstlers dar und folgten jeweils einer eigenen Narrationslogik: auf der einen Seite eine Kabinettfolge, auf der anderen ein Saal mit Zeichnungen und *Plastischen Arbeiten*; in der dritten Halle wurden monumentale Arbeiten gezeigt, die jeweils

---

<sup>1007</sup> Auch im *Spiegel* wird betont, dass Beuys die Dinge besonders „spannungs- und sinnvoll“ anordnen konnte. Vgl. N.N.: Beuys zwischen allen Fettstühlen. Der Begriff der Aura wird in Bezug auf Beuys also nicht im Sinne Walter Benjamins verwendet, der die Aura des Kunstwerks in seiner Einmaligkeit und Distanz begründete, die in der Gesellschaft der technischen Reproduzierbarkeit durch Massenware und Beweglichkeit abgelöst werden. Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

<sup>1008</sup> Vgl. Rausmüller Sauer, Christel: „Das Kapital 1970–1977“ in den Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen: ein authentisches Ganzes. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 26.11.2009.

<sup>1009</sup> Vgl. Kuehn, Wilfried: Beuys ausstellen. In: Joseph Beuys. Parallelprozesse. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hrsg. von Marion Ackermann und Isabelle Malz. Düsseldorf 2010. S. 402–409, hier S. 404.

<sup>1010</sup> Vgl. Exhibiting Beuys. S. 150.

eigene ‚Räume‘ bildeten,<sup>1011</sup> darunter *zeige deine Wunde* (1974–75, Lenbachhaus, München), *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* (1958–85, Guggenheim Bilbao Museum) und der seit 1992 dauerhaft in der Kunstsammlung installierte Raum *Palazzo Regale*, der auch als Vermächtnis<sup>1012</sup> des Künstlers gilt. Somit wird von Seiten des Planers zwar eine ‚Metaebene‘ betont, auf der sich die Ausstellungsnarration bewegte, diese muss sich den BesucherInnen aber natürlich nicht erschlossen bzw. offenbart haben.

Anlässlich der Retrospektive war der Beuys'sche Begriff des Ablegens bzw. Abstellens zentral, der weiter oben erläutert wurde. Nach Beuys' Tod wurde auch die fehlende Autorisation des ‚Ablegens‘ bestimmter Objekte hinterfragt. Gemäß dem Grundsatz *Autorschaft ist Werkherrschaft*<sup>1013</sup> besteht die Funktion, die dem Künstler zugeschrieben wird, nicht nur darin, dass er ein Werk hervorbringt, das dann von ihm losgelöst existiert.<sup>1014</sup> Dabei entsprach nicht nur die musealisierte Form der *Honigpumpe*, die Beuys schon 1979 in New York ‚abgelegt‘ zeigte, obwohl ihm diese Art der Ausstellung angeblich missfiel,<sup>1015</sup> kaum ihrem einstigen Eindruck als Metapher für den menschlichen Organismus.<sup>1016</sup> Sie schien in ‚abgelegtem‘ Zustand – wenn der Vergleich mit dem menschlichen Organismus aufrecht erhalten bleiben soll – wie ein aufgebahrter Körper. Im Übrigen sollte die *Honigpumpe* 1996 für die Ausstellung *Now here* im Louisiana Museum für Moderne Kunst in Dänemark ‚reaktiviert‘ und von Galerist René Block neu installiert werden, was aus rechtlichen Gründen aber nicht realisiert werden konnte.<sup>1017</sup> Dass „[i]n der ‚funktionsunfähigen‘ Anordnung [...] allenfalls ein Anspruch, nicht aber die Dauerherrschaft des Ästhetischen durch ein bestimmtes, materialisiertes Objekt aufrecht erhalten werden“ sollte,<sup>1018</sup> wie Verspohl in Bezug auf die *Straßenbahnhaltestelle* und die *Honigpumpe* schließt, kann hier nicht bestätigt werden.

Die Düsseldorfer Schau wies auch auf die theoretisch-sprachliche Konzeption von Beuys' Kunstschaffen hin. So wurde die Spannung zwischen Objekt und Intention etwa in ihrem Titel aufgegriffen und die Bedeutung des Sprach-Werks neben den

---

<sup>1011</sup> Vgl. Exhibiting Beuys. S. 150.

<sup>1012</sup> Vgl. Fußnote 924 dieser Arbeit.

<sup>1013</sup> Vgl. Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Neuaufl. Paderborn 2014.

<sup>1014</sup> Vgl. S. 180f. dieser Arbeit. Ähnliche Diskussionen wurden auch für den *Block Beuys* geführt, der bei Gronau als Beispiel für eine ‚Theaterinstallation‘ fungiert. Sie liest den Rundgang durch den *Block* als Moment des ästhetischen Erlebens nach Fischer-Lichte, das sozusagen vom Künstler selbst initiiert ist. Vgl. Gronau: *Theaterinstallationen*. Besonders S. 111 sowie Kliege: *Funktionen des Betrachters*. S. 126–130.

<sup>1015</sup> Vgl. Tisdall: *Of fat, honey and the rest, from Oxford to New York*.

<sup>1016</sup> Deutlich wird dies auch auf den Abbildungen im Ausstellungskatalog. Vgl. Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 248f.

<sup>1017</sup> Vgl. Szeemann, Harald: *Copyright. Auf Leben und Tod. Offener Brief an Knud Jensen und Lars Nittve*. In: *Artis* 48.6 (1996). S. 26.

<sup>1018</sup> Vgl. Verspohl: *Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut*. O.P.

materiellen Arbeiten impliziert: Mit dem Begriff des *Parallelprozess*<sup>1019</sup> versuchte Beuys seine Kombination von Kunstproduktion und begrifflicher Interaktion zu fassen.<sup>1020</sup> Er betonte die Bedeutung dessen, was „ideenmäßig parallel“ in ihm vorgehe, während die „Produkte“ nur „Unterlagen, Dokumente, Ausscheidungen“ seien.<sup>1021</sup> So wird dem Materiellen ein Immateriell-Begriffliches und dem sinnlichen Begreifen (bzw. dem Sehen) ein Verstehen gegenübergestellt.

Auch Kuratorin Ackermann formulierte 2010 das problematische Verhältnis von Sehen und Verstehen in Bezug auf die Düsseldorfer Schau:

Was aber Joseph Beuys vom Betrachter erwartet, umfasst zwei scheinbar konträre Haltungen zum Werk: das unmittelbare physische Sich-Einlassen mit allen Sinnen und zugleich eine gewissermaßen archäologische Distanz. Die Archäologie versucht, anhand von Artefakten kulturelle Zusammenhänge zu rekonstruieren. Wenn schriftliche Quellen fehlen, sind Material und Lage der gefundenen Objekte zueinander die einzigen Indizien zu diesem Prozess.<sup>1022</sup>

So wird dem möglicherweise als ‚extern‘ empfundenen Material eine Bedeutung verliehen und zugleich betont, dass dieses Material über die Intention des Künstlers Aufschluss gebe. ‚Produkt‘ und Begrifflichkeit, künstlerisches Handeln und theoretisches Denken sowie sinnliches Erleben und ‚archäologische Distanz‘ werden in einen Zusammenhang gestellt.

Der Forderung nach einem Affekt der Beuys’schen Kunst im Museum wurde auch auf dem Symposium eine Annäherung über eine hermeneutische Zirkelbewegung entgegengestellt. Dabei ist das Symposium nicht bloß eine Art Arbeitsgruppe, es kann auch als Versuch verstanden werden, das kuratorische Nachdenken und Reflektieren der Problematiken um die Musealisierung von Beuys öffentlich sichtbar zu machen. Somit wurde die Auseinandersetzung damit gewissermaßen auch auf die MuseumsbesucherInnen übertragen, für die (zumindest potentiell) nicht nur die Ausstellung Gegenstand der Auseinandersetzung war, sondern auch ihre Konzeption. Das Medium erfuhr so eine (weitere) Intellektualisierung und Metaisierung. Auch zahlreiche Vorträge anlässlich der Ausstellung boten für die BesucherInnen die Möglichkeit einer umfangreichen Annäherung, die über ein Sehen und Erleben hinausging und auf ein Verstehen hinauslief. Den Umfang der eigenen Ausstellung gewissermaßen mitdenkend, ging man auch bei der Vortrags-

---

<sup>1019</sup> Bereits 1967 fand eine ähnlich betitelt Ausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach statt, die Beuys einrichtete: *Parallelprozess I*.

<sup>1020</sup> Vgl. Beuys in Dienst: Noch Kunst. Besonders 34–36.

<sup>1021</sup> Vgl. Beuys in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P.

<sup>1022</sup> Vgl. Ackermann, Marion: Beuys und der Betrachter. In: Joseph Beuys. Parallelprozesse. Hrsg. von Ders. und Isabelle Malz. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 2010. S. 350–363, hier S. 361.

reihe von der ‚Archäologie‘ einer künstlerischen Praxis aus,<sup>1023</sup> was den universellen Anspruch der Beuys’schen Kunst deutlich machte. Ferner erstellte die Kunstsammlung einen Stadtplan mit Orten in Düsseldorf und der näheren Umgebung, die in Beuys’ Leben eine besondere Bedeutung hatten, darunter Institutionen, die Arbeiten beherbergen, Orte, an denen Performances stattfanden wie die Galerie Schmela, in der parallel zur Ausstellung eine Aufnahme der Aktion *Celtic + ~~~~* in voller Länge (fünf Stunden) gezeigt wurde, sowie das *Büro für direkte Demokratie* und als Verweis auf die Streitigkeiten um Beuys’ Entlassung aus seiner Professur ebenso die Akademie und das Düsseldorfer Landgericht, aber auch Beuys’ Atelierwohnung. Der Stadtplan führt auch ‚Satelliten‘ außerhalb der Stadt auf: Kassel als Heimat der *7.000 Eichen* und Meerbusch-Büderich, wo sich eine erste öffentliche Arbeit von Beuys befindet.<sup>1024</sup> Entsprechend schienen die BesucherInnen aufgefordert, und das nach der Fülle, die sich ihnen schon *im* Museum bot, dass sie hinaus streben und sich weiter mit Beuys auseinandersetzen sollten.<sup>1025</sup> Die Medien charakterisierten die Retrospektive mitunter als sachlich und kühl.<sup>1026</sup> In der *F.A.Z.* wurde deutlich drastischer geurteilt, dass das Elementare von Beuys’ Schaffen durch die „nüchterne“ Ausstellung der Exponate verloren gehe und deutlich werde, dass ‚Beuys ohne Beuys‘ schwerlich möglich sei.<sup>1027</sup> Auch Schlüter wies im *Art-Magazin* darauf hin, dass in der Düsseldorfer Schau Beuys als derjenige fehle, der mit seiner „kommunikativen Energie“ das Werk belebe, zusammenhalte und erkläre.<sup>1028</sup> Vermisst wurde also die Aufführung der Ideen,<sup>1029</sup> die aber eben nicht durch Beuys selbst geschehen muss. Auch Tisdall warf in ihrem Beitrag zum Symposium die Frage auf, wie dieser „Rest“ vermittelt werde und verlangte eine

---

<sup>1023</sup> Vgl. Joseph Beuys. *Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis.*

<sup>1024</sup> Eine weitere Anlaufstelle ist heute das Museum Kurhaus, das seit 2012 in Beuys’ Heimatstadt Kleve das wiederhergestellte Atelier des Künstlers als ‚authentische‘ Stätte beherbergt. Dort werden Pinsel und Farben, originale Arbeitsutensilien des Künstlers an dem Ort gezeigt, an dem er in „einer entscheidenden Phase seines Lebens und Schaffens“ von 1957 bis 1964 arbeitete und sich ‚neu erfand‘. Vgl. [www.museumkurhaus.de/de/693.html?PHPSESSID=333da9ffbb11a183ae6aace8e4234141](http://www.museumkurhaus.de/de/693.html?PHPSESSID=333da9ffbb11a183ae6aace8e4234141) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>1025</sup> Es muss offen bleiben, wie genau eine Auseinandersetzung aussah. Die Kuratorin und Direktorin der Kunstsammlung vermerkte neben der hohen Anzahl der über 100.000 Besucher, dass „deutlich zu sehen [war], wie konzentriert und engagiert sich [...] [das] Publikum in der Ausstellung mit dem nicht einfachen Beuys-Werk auseinandergesetzt“ habe. Vgl. [www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemeldung-ueber-100-000-besucher-sahen-beuys.html](http://www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemeldung-ueber-100-000-besucher-sahen-beuys.html) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>1026</sup> Vgl. Merten, Ulrike: ‚Parallelprozesse‘ zeigt den ganzen Beuys. In: *WAZ Online*. 09.09.2010: [www.derwesten.de/kultur/paralleleprozesse-zeigt-den-ganzen-beuys-id3686243.html](http://www.derwesten.de/kultur/paralleleprozesse-zeigt-den-ganzen-beuys-id3686243.html) (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

<sup>1027</sup> Vgl. Karich: Was bleibt von Joseph Beuys?

<sup>1028</sup> Vgl. Schlüter: Joseph Beuys. S. 28.

<sup>1029</sup> Vgl. Müller: Ausstellen als schöne Kunst betrachtet sowie: Joseph Beuys im Interview mit Robert Filliou. In: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Hrsg. von Robert Filliou. Köln/New York 1970. S. 160–165.



‚Verfügbarkeit des Materials‘.<sup>1030</sup> Der Mangel an der Verfügbarkeit ist aber weniger auf spezifische Ausstellungsnarrationen zurückzuführen – wie mit Verweis auf die ‚Materialschlacht‘ im Hamburger Bahnhof festgehalten werden kann –, sondern darauf, dass Beuys nach seinem Tod keine mediale Öffentlichkeit mehr hat.

Es bleibt zu erwähnen, dass sich Beuys trotz seiner Kritik am Museum explizit für die Ausstellung seiner Objekte und auch derjenigen aussprach, die nicht als ‚Werke‘, sondern als Dokumente klassifiziert werden können.<sup>1031</sup> Dass in vielen Fällen der Zustand der Objekte als Überbleibsel, Reste, Dokumente oder Verweismittel nicht erst erklärt oder vermittelt werden muss, kann anhand eines Objekts aus der Düsseldorfer Schau verdeutlicht werden, das gewissermaßen als Irritationsmoment verstanden werden kann, weil es seine Bedeutung (und seinen Inhalt) geradezu zu verbergen scheint – auch wenn dies nicht in der Ausstellungsnarration begründet ist.

Gemeint ist jene Eisenkiste, die 1968 aus der Aktion *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen* hervorging. Aktion und Objekt bieten sich für eine Betrachtung auch an, weil die Forschung sogar davon ausgeht, dass die Aktion der Herstellung des Objekts diene,<sup>1032</sup> was der Ästhetik des Performativen gewissermaßen widersprechen würde.

Das Objekt, das in der Aktion entstand, ist eine schlichte, halbkreuzförmige Eisenkiste (1968, The Museum of Modern Art, New York), die die verblasste Inschrift „Inhalt 90 kg Fett 100 Luftpumpen Joseph Beuys 1968“ trägt.<sup>1033</sup> Das Objekt mag in seiner Ästhetik, aus materiellen und formalen Gründen an das bildhauerische Œuvre von Beuys erinnern, doch die eigentliche Funktion und Bedeutung offenbaren sich nicht durch das Objekt selbst, sondern sie werden von diesem geradezu verborgen: In der Kiste sind Luftpumpen und Fett verschlossen, Materialien, die Beuys während der Aktion 1968 in der Galerie *art intermedia* verwendete.

Die etwa einstündige Aktion in Köln, der rund 50 BesucherInnen beiwohnten, fand anlässlich einer Ausstellungseröffnung im Keller der Galerie *art intermedia* statt,<sup>1034</sup> in dem die Aktionsmaterialien bereit lagen: die offene Eisenkiste, ein Mikrofon sowie ein Haufen Margarineklumpen und Luftpumpen. Zunächst verharrte Beuys hockend im Raum und wurde in seiner fixen Pose von einigen Anwesenden selbst

---

<sup>1030</sup> Vgl. Tisdall: *Of fat, honey and the rest, from Oxford to New York*.

<sup>1031</sup> Hier sei etwa auf die Ausstellung *Dokumentation zu Joseph Beuys 1975* im Bonner fanthemuseum in Maastricht sowie auf die Ausstellungen *Joseph Beuys. Grafik, Objekte, Dokumentationen 1973* im Kunstgewerbemuseum Zürich und *Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus 1985* in Madrid hingewiesen.

<sup>1032</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen*. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 206–218, hier S. 209.

<sup>1033</sup> Vgl. Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 95, Abb. 92.

<sup>1034</sup> Zur Beschreibung vgl. Schneede: *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen*. S. 206–218.

als Skulptur wahrgenommen bzw. interpretiert.<sup>1035</sup> Dann schmierte er Fett vor die Öffnung der Luftpumpen, ließ diese das Fett schlagartig und mit „explosivartiger Heftigkeit“ aufsaugen, wie es in Berichten heißt,<sup>1036</sup> und warf die Pumpen in die Eisenkiste. Diesen Bewegungsablauf wiederholte er angeblich hunderte Male – „bis zur Erschöpfung“.<sup>1037</sup> Während des Ablaufs wurde Musik und der fragmentarische Film *Eurasienstab* gespielt, der eine weitere Aktion dokumentiert, bei der Beuys mit Margarine und Filz hantierte. Durch den Film wurde auch ein zweites ‚bewegtes Bild‘ in die Aktion integriert. Schließlich legte Beuys in der Galerie eine Fettecke an, die Eisenkiste wurde auf die Seite gelegt, alle Materialien wurden wie in einem Aufräumvorgang in die Kiste geworfen, der Deckel geschlossen und von Beuys und einem seiner Schüler verschweißt. Die Anwesenden konnten diesen Vorgang durch blau-violette Scheiben betrachten, die verteilt worden waren.<sup>1038</sup> Beuys hingegen verband zuvor seine Schweißbrille mit Gaze und suggerierte eine Art unbewusstes, intuitives Arbeiten. Im Anschluss an die Aktion fand eine Diskussion statt. Die Performance wurde vor allem als ‚Kraftanstrengung‘ des Künstlers wahrgenommen und – wie die auch Aachener Aktion – als Demonstration des *Plastischen Begriffs* von Beuys verstanden. Entscheidender aber ist hier das Verhältnis von Aktion und Objekt.

Zunächst mögen BesucherInnen der Düsseldorfer Schau die Eisenkiste 2010 als Objekt betrachtet, ein Blick auf die Beschriftung und die Materialangaben dann aber das Verborgene der Kiste angedeutet haben: „Eisen, Fett, Luftpumpen“.<sup>1039</sup> Die Kiste verhält sich im wörtlichen und metaphorischen Sinne wie ein abgeschlossenes Objekt komplementär zur Performativität der Aktion. An sich ist sie nicht Werk – oder zumindest nicht ‚bloß‘ Werk –, sondern gewissermaßen Werkzeug bzw. Gebrauchsgegenstand in der Aktion. Somit besteht eine Kluft zwischen dem, was in der Ausstellung gezeigt wird – dem Objekt – und dem, was es (durch das Objekt) zu zeigen gilt – der Aktion. Auch wenn die Eisenkiste in ihrer Materialität auf die ‚Materialität‘<sup>1040</sup> der Aktion verweist, indem sie (als Objekt) eine räumliche, eine zeitliche Dimension (durch die Inschrift) und die (einstige) Präsenz des Künstlers (durch die Nennung der Künstlernamens in der Inschrift) repräsentiert, verkörpert sie diese Materialität auf gänzlich andere Art und Weise. Beuys war sich der Problematik um die Kiste und ihre Musealisierung durchaus bewusst. Wie bereits ausgeführt, kritisierte er im Geiste der Avantgarde die

---

<sup>1035</sup> Vgl. Schneede: Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen. S. 206.

<sup>1036</sup> Vgl. ebd.

<sup>1037</sup> Vgl. ebd.

<sup>1038</sup> Diese Szene ist auf dem Plakat zur New Yorker Retrospektive abgebildet worden. Vgl. Joseph Beuys. Plakate. Ausst.-Kat. Versicherungskammer München u. a. Hrsg. von Florian Britsch und Peter Weiss. München 2004. S. 76, Nr. 133.

<sup>1039</sup> Vgl. Joseph Beuys. Parallelprozesse. S. 95, Nr. 92.

<sup>1040</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 167 f. und 175.

traditionelle Form des Kunstmuseums und betonte die Distanz zwischen Ereignis und musealisiertem Objekt. In Bezug auf *Vakuum* ↔ *Masse* resümierte er:

Diese Eisenkiste [...] ist gefüllt mit Fett und Pumpen, Luftpumpen. Hundert Kilo Fett und hundert Luftpumpen. Niemand kann sie sehen. Und es gibt auch keine besondere Atmosphäre. Also gibt es eine Art Problem für die Leute, die die Bedeutung des Gegenstandes nicht rekonstruieren können. Es gehört eine Menge Aktion dazu, [...] mit Licht, mit Geräuschen, Beteiligung der Leute. Das ist eben der spezielle Charakter meines Werkes. Und wenn man dann eine Ausstellung macht, kann man nur das Finale, die Endresultate oder die Gerätschaften einiger Aktionen zeigen.<sup>1041</sup>

Die Frage, ob die Dinge im Museum ‚Werke‘ sind oder in den Bereich des Dokumentarischen fallen, die auch bei der Betrachtung und Bewertung der Eisenkiste mitschwingt, wurde im Jahr der Düsseldorfer Retrospektive noch auf andere Weise aufgeworfen und sogar gerichtlich verhandelt.

Damals untersagte der *Joseph Beuys Estate* dem Museum Schloss Moyland per einstweiliger Verfügung, einige unveröffentlichte Beuys-Fotografien der Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* in einer Ausstellung zu zeigen. Das Landgericht gab der Verfügung zunächst statt und bewertete die Aufnahmen als ‚Fotoserie einer Live-Aktion‘ als „unzulässige Umgestaltung des Originalwerks“,<sup>1042</sup> deren Ausstellung eine Genehmigung durch die Nachlassverwaltung bedürfte, auch wenn der ‚Werkbegriff‘ im Bereich performativer Kunst – wie dargelegt – keinesfalls ausgehandelt und offen ist, ob Aufnahmen von Aktionen tatsächlich (neben der naturgemäßen Medialisierung) eine ‚Transformation‘ darstellen. Die klagende Nachlassverwaltung sah in den Aufnahmen eine „Transformation vom Dynamischen ins Statische“.<sup>1043</sup>

Wenn das Ausstellen der Fotografien als statische Abbildung eines Bewegten untersagt wird, aber keine Videoaufnahmen existieren, könnte die Aktion nur von den übrig gebliebenen Utensilien wie dem Schild mit der Aufschrift „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ (re)präsentiert werden.<sup>1044</sup> Ein

---

<sup>1041</sup> Beuys zit. nach Schneede: *Vakuum* ↔ *Masse*, *Simultan* = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen. S. 207.

<sup>1042</sup> Vgl. Hülsmeier, Dorothea: Prozess um Beuys-Kunstwerk: Wem gehören die Fotos von der Fettecke? In: Spiegel Online. 27.12.2011: [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/prozess-um-beuys-kunstwerk-wem-gehoren-die-fotos-von-der-fettecke-a-805924.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/prozess-um-beuys-kunstwerk-wem-gehoren-die-fotos-von-der-fettecke-a-805924.html) (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

<sup>1043</sup> Vgl. N.N.: Urteil mit Folgen: Beuys-Witwe darf Performance-Fotos zensieren. In: Spiegel Online. 29.09.2010: [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urteil-mit-folgen-beuys-witwe-darf-performance-fotos-zensieren-a-720277.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urteil-mit-folgen-beuys-witwe-darf-performance-fotos-zensieren-a-720277.html) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>1044</sup> Aber auch um das Objekt bestehen Streitigkeiten. Vgl. Koldehoff, Stefan: „Name Beuys nicht verdient“. Interview mit Eva Beuys. In: Art. *Das Kunstmagazin* 3 (2009). S. 106f.

Verzicht auf das dokumentarische Material in Form der Fotografien erschwert es entsprechend der Ästhetik des Performativen, die Aktion nachzuvollziehen. Wie Beuys bereits zitiert wurde, „gibt es eine Art Problem für die Leute, die die Bedeutung des Gegenstandes nicht rekonstruieren können“.<sup>1045</sup> Die *F.A.Z.* sprach in Bezug auf das Urteil auch von einer „Entmündigung des Publikums“.<sup>1046</sup> Das Museum legte Berufung ein und der Bundesgerichtshof schloss 2013 schließlich, dass die Nachlassverwaltung die Ausstellung der Fotoaufnahmen von 1964 nicht verbieten kann.

Anlass zur Diskussion von AutorInnenschaft, Authentizität und Werk hätte 2012 eine weitere Schau bieten können, allerdings wurde sie kaum wahrgenommen.<sup>1047</sup> In der Pariser Galerie Ropac kuratierte Jörg Schellmann eine überschaubare Sammlung von Objekten, Zeichnungen sowie ‚Dokumenten‘ (Aufnahmen und Materialien aus der knapp einstündigen Aktion *Titus/Iphigenie*). Im Ausstellungsraum stand außerdem ein Schimmel. Beuys war 1969 bei seiner Aktion auf einer Theaterbühne in Frankfurt am Main mit einem weißen Pferd aufgetreten. Er hatte zunächst mit Luchsmantel und Hut bekleidet aus Shakespeares *Titus Andronicus* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* rezitiert, während der Schimmel hinter ihm auf einer Eisenplatte stand. Zudem erzeugte Beuys während der Aktion Laute, die über ein Mikrofon verstärkt wurden, führte verschiedene Gesten aus und fütterte das Pferd.<sup>1048</sup> Gegenstand dieser Aktion war die Sprache als Objekt, wie Beuys später verdeutlichte,<sup>1049</sup> dies muss sich den ZuschauerInnen im Theater aber freilich nicht erschlossen haben, weil sie vor allem im *Erleben* der Situation begriffen waren.<sup>1050</sup>

2012 stand der Schimmel drei Tage lang während Eröffnungsveranstaltungen in einer Ecke der Pariser Galerie in einem abgetrennten und mit Stroh ausgelegten

---

<sup>1045</sup> Vgl. S. 227 dieser Arbeit.

<sup>1046</sup> Vgl. Rossmann, Andreas: Urheberrecht. Beuys' Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: [www.faz.net/aktuell/feuilleton/urheberrecht-beuys-beule-11585903.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/urheberrecht-beuys-beule-11585903.html) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015) sowie Frenzel, Sebastian und Daniel Völzke: Gebt ihn frei. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 8 (2013). S. 48–59. Schon 1996 beklagte Szeemann ein entsprechendes Vorgehen der Nachlassverwaltung: „Sowohl für die Zürcher [Beuys-Retrospektive 1993/94] als auch für die Louisiana-Ausstellung [*Now here?* 1996] mußte Eva Beuys via Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst über jedes Vorhaben, jedes Werk, jedes Foto, ja jede Intention und Maßnahme informiert werden. [...] Um Zensur geht es [...] dem Nachlaß, ohne zu bedenken, daß auch Joseph Beuys nur überlebt, wenn sein Werk weiter über das Ausstellen neu gesehen werden kann.“ Szeemann: Copyright. S. 26.

<sup>1047</sup> Im *Art Magazin* wurde sogar positiv vermerkt, dass die „Schau das Fehlen des Künstlers [...] durch die Zeitzugenschaft der Kuratoren“ ausgleiche. Vgl. Borcherdt, Gesine: Beuys bleibt lebendig. In: *Art. Das Kunstmagazin*. 17.10.2012: [www.artmagazin.de/kunst/55636/joseph\\_beuys\\_paris](http://www.artmagazin.de/kunst/55636/joseph_beuys_paris) (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

<sup>1048</sup> Vgl. Schneede, Uwe M.: *Titus/Iphigenie*. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 242–245.

<sup>1049</sup> Vgl. ebd. S. 244f.

<sup>1050</sup> So wurde etwa die zweite Aufführung nach einiger Zeit wegen Protesten aus dem Publikum abgebrochen. Vgl. ebd. S. 245.

Bereich. Die Anwesenheit des Pferdes wurde sogar als eigene Performance wahrgenommen,<sup>1051</sup> das Einbeziehen des lebendigen Tieres fand aber medial erstaunlicherweise wenig Aufmerksamkeit.

Beim Betreten der Schau ließ der unerwartete Geruch von Heu und Tier, der sich im Galerieraum ausbreitete, zunächst hoffen, dass die Ausstellung wenigstens ansatzweise vermitteln könnte, was längst vergangen ist. Dieser Eindruck ist aber nur ein kurzes Aufglimmen geblieben. Schnell wurde klar, dass der Schimmel und seine Ausstellung wenig mit dem ‚Werk‘ von Beuys zu tun hatten und im Grunde nur eine ‚Eventisierung‘ bedeuteten.<sup>1052</sup> Dass nicht wie im Falle der Fotoaufnahmen von *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* diskutiert wurde, ob eine derartige ‚Umgestaltung‘ bzw. Re-Inszenierung zulässig ist, lag möglicherweise daran, dass der Aspekt der Autorschaft in Paris als weniger problematisch empfunden, weil das Ausstellen des Pferdes als performativer Moment auf das Erleben einer Gegenwart abzielte. Durch die Präsenz eines lebendigen Gegenübers wurden die BesucherInnen durchaus über ihre eigene Ko-Präsenz auf ihre Existenz verwiesen. Auch wenn dieses Ausstellen die Aktion nicht repräsentiert, konserviert es den Moment des Erlebens. Vielleicht aber war die Ausstellung des Schimmels auch bloß mit der Nachlassverwaltung abgesprochen worden.

Ob nun das Erleben eine größere Rolle als das Verstehen der künstlerischen Intention spielt und wie ‚Beuys‘ weiterhin rezipiert, ausgestellt, musealisiert, medialisiert oder auch digitalisiert werden kann, müssen KuratorInnen, WissenschaftlerInnen und MuseumsbesucherInnen weiter aushandeln. Bedauerlicherweise bot das Jahr 2016 und der 30. Todestag von Beuys nicht viel Spannendes in dieser Hinsicht. Es gab kaum Ausstellungen und die Erwähnungen in den Medien folgen im Großen und Ganzen noch immer der Stilisierung des Künstlers. All das hängt sicher auch mit den noch immer gängigen Vorstellungen von AutorInnen- bzw. KünstlerInnenschaft zusammen; Beuys hat sich gewissermaßen als Autor besonderer Art gezeigt, dessen Bild von verschiedenen Instanzen kontrolliert, begrenzt und gesteuert wird.

---

<sup>1051</sup> N.N.: [www.themilanese.com/?p=6276](http://www.themilanese.com/?p=6276) (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).

<sup>1052</sup> So trat man in Paris im ‚besten‘ Fall bei strahlendem Sonnenschein in einen lichtdurchfluteten Galerieraum ein, während das helle Pferd 1969 auf der dunklen Bühne etwa für einen eindrucksvollen Kontrast gesorgt hatte, wie auch von Seiten der Galerie selbst betont wurde. Vgl. N.N.: [ropac.net/exhibition/iphigenie](http://ropac.net/exhibition/iphigenie) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).