

Fach: Komparatistik

Beuys' Hut

Performance und Autofiktion

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Westf.)
vorgelegt von Janneke Schoene aus Münster
2016

Dekan: Prof. Dr. Tobias Leuker
Erstgutachterin: Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf (WWU Münster)
Zweitgutachter: PD Dr. Wolfgang Lange (Universität Bielefeld)
Drittgutachter: Prof. Dr. Gerd Blum (Kunstakademie Münster)
Tag der mündlichen Prüfung: 24.10.2016

Danksagung

Diese Publikation ist die leicht überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Sommer 2016 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommen und im Herbst 2016 verteidigt wurde.

Allen voran danke ich meinen BetreuerInnen Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, PD Dr. Wolfgang Lange und Prof. Dr. Gerd Blum für viele anregende Gespräche und konstruktive Kritik, Herrn Lange zudem besonders für das motivierende Vertrauen in mein Vorhaben, ohne das ich mein Projekt sicher nicht realisiert hätte.

Ganz herzlich möchte ich auch Stephan Arntz aus dem Joseph Beuys Archiv danken, der stets freundlich und mit Überblick bei der Recherche bzw. Beschaffung von Material geholfen hat, sowie all jenen Mitarbeitern des Museums Schloss Moyland, die sich gerne mit mir über Beuys ausgetauscht haben.

Während der Konzeption und Fertigstellung der Arbeit hat mich eine Reihe von Personen begleitet, denen mein Dank gilt. Für einen lebhaften Austausch danke ich den Promovierenden der Graduate School *Practices of Literature*, besonders Sarah Maaß, Kerstin Wilhelms und Julia Langhof, außerdem Constanze Keilholz, Prof. Dr. Claudia Lieb, Jessica Midding, Teresa Herlitzius und Silvia Rosenlund.

Für die Unterstützung jeglicher Art danke ich meiner Familie, auch – und besonders – jenen Familienmitgliedern, die mich nicht mehr aktiv unterstützen konnten.

Marc Riegel danke ich dafür, dass er in ungezählten Jahren nicht nur den Stress der Promotion abgefedert hat, René Marienfeld für schlicht und einfach alles.

Malmö im Oktober 2017

Janneke Schoene

Inhalt

Einleitung.....	5
KünstlerInnen.....	15
Biographische Legenden I.....	15
Künstlerische Identität und Performance	20
AutorInnenschaftsdebatten.....	31
Biographie und Werk.....	32
Abwesenheit/Anwesenheit.....	35
Biographische Legenden II und autobiographische Subjekte	37
Autobiographien	40
Referentialität	41
(Auto)Fiktionalität	44
Übergänge: Autobiographie und Kunst.....	46
Mythos Joseph Beuys.....	48
Biographische Legenden III: Die Tatarenlegende.....	51
Das Leben als allgemeines Schicksal.....	56
Künstlerinitiation.....	60
Inkurs: Beuys' Hut.....	65
Die Biographie als Re-Konstruktionen.....	72
Kunst und Zeugenschaft	77
Der Mythos um die Legende, die Legende als Mythos.....	82
Zwischenresümee: Subjekte und Biographien	86
Künstlerische Autobiographien	91
<i>Notizzettel Josef Beuys</i>	95
Fluxusnotizen.....	100
<i>Lebenslauf Werklauf</i>	102
Zwischenresümee: Zur Poetologie des Subjekts	109
Inkurs II: Performatives und medialisiertes Künstlerbild	110
Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum.....	118
New York, 1979.....	124
Den Lebensweg abschreiten.....	125
Auktoriale Künstlerschaft, Präsenz und Repräsentation	132
Als Resümee: Zur Rezeption der Ausstellung.....	140
Ausklang: Autorschaftsparadigmen nach 1986.....	143
Düsseldorf, 2010	146
Schluss	153
Bibliographie.....	158

Monographien und Sammelbände.....	158
Aufsätze und Artikel.....	164
Ausstellungskataloge und Beiträge in Ausstellungskatalogen.....	176
Vorträge und sonstige Quellen.....	178
Primärtexte und Interviews.....	179
Archivmaterial.....	181
Anhang.....	183
<i>Notizzettel Josef Beuys</i>	183
Unbetitelte Notizen aus: Josef Beuys. Fluxus.....	184
<i>Lebenslauf Werklauf</i>	185
Audioguide der Retrospektive 1979	187
Verzeichnis der Exponate in der Retrospektive 1979.....	194

Einleitung

Dass sich die vorliegende Arbeit Joseph Beuys (1921–86) widmet, ist weniger einer Faszination für sein Werk oder seine ‚Person‘ geschuldet, als einer Faszination für die exegetische Rezeption und den monotonen Diskurs um ihn, der in weiten Teilen emotional gefärbt ist. Der Künstler, seine Aussagen und Erklärungen, aber auch seine Biographie dienen vielen RezipientInnen als maßgebliche Bezugspunkte für eine Interpretation oder Auslegung,¹ nicht aber als Gegenstand einer Reflexion. So fallen Intention und Interpretation oft zusammen.² Beuys wird gerne als eigenes „Universum“ wahrgenommen, „in dem alles mit allem zusammenhängt.“³ Beuys mag als sein eigener Referenzrahmen dienen, gerade aus diesem Grund kann aber nicht geschlossen werden, dass der Künstler sich am besten selbst erklären kann oder sollte. Die Haltung vieler RezipientInnen ist sicher nicht unbegründet, hat Beuys doch nicht nur Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Installationen und monumentale Environments hervorgebracht, sondern auch eine Theorie der Plastik um den *Erweiterten Kunstbegriff* sowie einen theoretischen Ansatz um die Gesellschaft als gestaltbare *Soziale Plastik*.⁴ Es scheint aber eine Glaubensfrage zu sein, ob die Begrifflichkeiten, Aussagen und Erzählungen des Künstlers erklärendes und durchaus isolierbares Beiwerk, künstlerisches Sprachwerk oder gar Offenbarung sind.⁵ Beuys scheint gerade in seiner Existentialität und Universalität, in der Totalität seines Ansatzes unantastbar. Sein charismatisches Auftreten konnte für die Ernsthaftigkeit und Glaubhaftigkeit seines ambitionierten Anliegens bürgen, die Kunst als die „einzige Möglichkeit“ zu nutzen, „die herrschenden Verhältnisse zu überwinden“⁶ und „die Weltlage in die richtige Form zu bringen“.⁷ Der ihm konstatierte Ernst und seine ‚Aufopferung‘ werden immer wieder angeführt, wenn es um die Bedeutung von Beuys geht. Der Moment der Inszenierung und dass seine Authentizität der Effekt einer Inszenierung ist, bleibt in der breiten Rezeption dabei außer Acht.⁸ Man kann gar von einem regelrechten Personen-Kult sprechen,⁹ der so weit führt, dass seit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beuys' Tod Ende der 80er-Jahre bezweifelt wird, ob ‚das Werk‘ nach dem Ableben des Künstlers überhaupt noch Bestand bzw. Wirkung im Museum haben und ausgestellt werden kann.¹⁰ Anlässlich der letzten großen Beuys-Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf im Jahr 2010 wurde mitunter geargwöhnt, „Beuys ohne Beuys“ sei nicht ausstellbar.¹¹ Dabei zeigte die umfangreiche Schau viele Facetten des Beuys'schen Schaffens und viele seiner bekanntesten Arbeiten. Der Künstler selbst aber sollte ausgeblendet werden, wie von Seiten des Kuratoriums betont wurde.¹² Dass sich daraus zwangsläufig Probleme ergeben, versteht sich fast von selbst, denn – wie Walter Grasskamp 1955 in seinem Aufsatz *Soziale Plastik. Schwierigkeiten* resümierte – Beuys vermochte schon zu Lebzeiten kaum mit seinem ‚Werk‘ zu beeindrucken:

Es war lange Zeit kaum bekannt, auch dann noch nicht, als der Redner Beuys schon von sich reden machte. Selbst seinen frühen Studenten war es nicht geläufig. Noch heute ist es ein labyrinthisches Gelände und allenfalls Spezialisten präsent. In der Öffentlichkeit bleibt es hermetisch und selbst in den großen Manifestationen auf anrührende Weise zurückhaltend.¹³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

und Öffentlichkeit. Beat Wyss hat diese Ästhetisierung des Politischen und Aktionistischen, die den politischen bzw. aktionistischen Impetus zu defunktionalisieren und dekonstruieren droht, schon 2008 in einem umstrittenen¹⁸ Beitrag in der *Monopol* angedeutet.¹⁹ Letztlich wurde die Überwindung dessen, was Beuys kritisierte, ja nicht ausgetragen, sondern geradezu zerredete, wie auch Benjamin Buchloh in den 1980er-Jahren urteilte.²⁰ Anders als bei Wyss bestand zu Beginn der vorliegenden Studie allerdings der Eindruck, dass Beuys in seiner Inszenierung, seinem Auftreten und Habitus, seinen Aussagen und Erzählungen etc. eine gewisse Ironie²¹ und Fiktionalität geradezu ausstellt. Wenngleich Beuys oft als besonders vehement und schonungslos im Umgang mit der eigenen Person wahrgenommen wird,²² kann er zudem nicht als isoliertes Phänomen gehandelt werden, sondern in Bezug und Zusammenhang mit den künstlerischen Verfahrensweisen und Strategien anderer KünstlerInnen gesetzt werden, mit denen Körper, Selbst, Person und/oder Biographie genutzt, thematisiert, kurzum medialisiert werden und die sich bei Beuys' Zeitgenossen Andy Warhol, Gilbert & George und Christian Boltanski, aber auch bei Eva & Adele, Cindy Sherman und Christoph Schlingensiefel finden. Wie sie, so scheint es, bezieht sich Beuys doch auf Identitätsparadigmen und wirft Fragen nach der Unterscheidung zwischen der Person als realer Instanz und der *persona* als fiktiver Instanz auf.²³ Dass seine Selbstinszenierung bisher kaum als Spiel mit der eigenen Identität gedacht wurde, macht ihn zu einem prädestinierten Forschungsgegenstand. Während es nun etwa zunächst als Abgrenzungsmoment zu Schlingensiefel erscheint, dass dieser die eigene Lebensgeschichte so lange wiederholte und referierte, bis sie als *running gag*²⁴ mit begrenzter Glaubwürdigkeit wahrgenommen wurde, ist doch auch Beuys dieser Moment der ironischen Brechungen eigen, wenngleich er offenbar keine deutliche Metaposition einnimmt. Und Beuys mag in einem Vergleich mit dem schillernden Künstlerpaar Eva & Adele wenig exaltiert erscheinen, aber Beuys scheint nicht so fern von der Inszenierung des Duos, die in den künstlichen Figuren aufzugehen drohen, dabei aber zugleich den Konstruktionscharakter herauskehren. In ihrem CV führen die Beiden lediglich Angaben zu Körpergröße und -maßen auf, Details zur Herkunft u. ä. werden für die selbsterklärten ‚Wesen aus der Zukunft‘²⁵ hinfällig. Sie verneinen bzw. verschweigen jegliche Existenz außerhalb ihrer Existenz als Künstlerinnen, sodass Sabine Kampmann von einem ‚antibiographischen Konzept‘ ausgeht,²⁶ während Beuys hingegen womöglich ein ‚biographisches Konzept‘ zu unterstellen ist. In Eva & Adeles Fall wird die (gelebte) Künstlerinnenschaft zur realen Biographie; Kampmann spricht aus diesem Grund von „Werkperson[en]“.²⁷ Die Verwendung des

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

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

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

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

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

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

²⁴ Seeßlen, Georg: Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik. In: *Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*. Hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz. Hamburg 1998. S. 40–78, hier S. 40. Vgl. auch S. 46f. dieser Arbeit.

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

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

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

Werkbegriffs in Bezug auf die ‚Person‘ der KünstlerInnen zeigt allerdings einen Begriffsmangel an,²⁸ denn die Kennzeichnung als ‚Werk‘ suggeriert, dass eine Materialität und Statik gegeben ist, die zumindest innerhalb der Inszenierung von Beuys nicht besteht. So soll in der folgenden Analyse gezeigt werden, dass das Gemeinte stets performativ im Vollzug befindlich ist und nur behelfsmäßig als ‚Werk‘ bzw. performatives ‚Werk‘²⁹ gefasst werden kann. Zudem impliziert der Begriff des Werks, dass das Künstlerbild, die Identität und Person vom Künstler selbst produziert wird. Es besteht allerdings die Annahme, dass diese das Ergebnis einer Wechselwirkung sind.

Anders als im Verzeichnis der Kunstaktionen von Beuys, in dem etwa politisch konnotierte Auftritte sowie das öffentliche Auftreten des Künstlers aus den künstlerischen Aktionen ausgegrenzt und unter ‚zielgerichtete Projekte‘ geführt werden,³⁰ wird im Folgenden auch Beuys’ Auftreten außerhalb der sogenannten Aktionen als ‚permanente Performance‘ als Moment der Inszenierung und als Analysegegenstand gefasst. Mit dem Begriff der permanenten Performance wird an dieser Stelle die generelle Performativität (und Öffentlichkeit) der *Rolle Künstler* und die Subjektform³¹ als Modus gekennzeichnet. Begriffe wie ‚Lebenskunst‘ u. ä. sollen explizit umgangen werden, die eben die vage gebliebene programmatische Gleichsetzung von Leben und Kunst doch zu verifizieren suchen und den Aspekt der Künstlichkeit hinter dem des Künstlerischen verschwinden lassen. Während Beuys in seiner späten Lebensphase die Öffentlichkeit mehr und mehr gescheut haben soll,³² bildet diese zunächst den wesentlichen Raum seines Agierens. Dabei charakterisiert schon Schneede seinen Gegenstand als Momente, „in deren Mittelpunkt der Akteur steht, der weniger buchstäblich als symbolisch handelnde Akteur: der Künstler selbst, der dabei in einer untrennbaren Einheit Autor und Akteur zugleich ist.“³³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

reizvoll. Ausgehend von antiken Selbsttechniken beschrieb der französische Philosoph 1983 im Kontext seiner Projekte zur Genealogie der Ethik das Unterfangen, Leben und Selbst als ein durch ständige Askese zu gestaltendes Kunstwerk aufzufassen.³⁷ Allerdings ist fraglich, ob und inwiefern sich Foucaults Ausführungen zu antiken Selbsttechniken auf moderne bzw. zeitgenössische Selbstpraktiken übertragen lassen.³⁸ Beuys selbst sprach in Bezug auf seine Performances auch von einer ständigen Übung,³⁹ insofern lässt sich sein Agieren zumindest auf programmatischer Ebene als Selbstpraktik bezeichnen. Beuys' Aktionen scheinen aber, besonders in ihrem rituellen, asketischen und schamanistischen Charakter, doch oftmals Selbsttechniken *vorzuführen*. Der Hinweis auf Beuys als ästhetische Existenz meint dabei nicht, dass hier ein Identitätskonzept vertreten wird, das Identität ausschließlich als im Vollzug manipulierbare Größe fasst,⁴⁰ sondern es besteht die Vermutung, dass Beuys eben ein nicht fixes, hybrides Subjekt *darstellt*, das im Modus seiner Auf-führung existent ist und als autofiktionales Subjekt in Erscheinung tritt. Performances erscheinen nicht bloß als Moment derartiger Selbsttransformationen und Medium eines hybriden Subjekts, sondern eben auch als explizite *Aufführung* derselben.

Mit Bezug auf die Ästhetik der Existenz ließe sich auch dem Vorwurf begegnen, dass die Beuys'sche Universalität letztlich ineffektiv gewesen sei und er mit seinen sozialpolitischen Aktionen auf sozialpolitischer Ebene keine Erfolge erzielt habe, weil diese im Bereich der Kunst verortet geblieben seien.⁴¹ Die ästhetische Existenz versteht sich als Kunstwerk nicht als Gegebenheit oder ‚Wahrhaftigkeit‘, nicht als effektive Handlung, sondern als immerwährende *Haltung*⁴². Doch darum soll es im Detail nicht gehen.

Vielmehr war es ein Anstoß zu dieser Arbeit, dass der Umgang mit Beuys und seiner ‚Authentizität‘ in der Rezeption in mancherlei Hinsicht einem Indizienprozess gleicht,⁴³ obwohl eine derartige Authentizität nicht mehr als metaphysische verstanden werden kann, gelten Authentizität und Inszenierung doch längst nicht mehr als Gegensätze.⁴⁴ Im Falle Beuys' argumentiert die Rezeption für oder wider den Künstler auch unter Bezug auf die unterstellte Fiktionalität bzw. angenommene

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

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

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

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

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

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

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

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

Faktualität seiner Biographie. Vor allem um ein (vermeintlich) biographisches Erlebnis hat eine erstaunliche Kanonisierung und Tradierung stattgefunden: Um die Erzählung vom Absturz und der wundersamen Rettung im Zweiten Weltkrieg. Auf der einen Seite wird mit Verweis auf den Mangel an Faktualität gegen diese Legende argumentiert, auf der anderen Seite die Fiktionalität der Legende über- oder mindestens eine genaue Auseinandersetzung mit ihr umgangen und auf ihrer potentiellen Wahrhaftigkeit beharrt.⁴⁵

Beuys, so lässt sich die Geschichte verkürzt wiedergeben, soll als Flieger über der Krim abgeschossen, schwer verwundet und von nomadisierenden Tataren gerettet worden sein. Dieser Moment wurde zu einer Initiation stilisiert, ihm wurde in der Rezeption vor allem in Bezug auf Beuys' Künstlerschaft ein besonderer Stellenwert zugeschrieben. Mitunter wird er gar herangezogen, um die Beuys'sche Materialesemantik um Filz und Fett zu begründen – zwei mutmaßlich von den Tataren zu Beuys' Heilung genutzte Stoffe. Die Wirkmacht der als ‚authentisch‘ wahrgenommenen Person erscheint umso erstaunlicher und auch skandalöser, als bereits in den 1980er-Jahren Zweifel an der Geschichte um die Kriegserfahrungen von Beuys geäußert und im Grunde schlichtweg ignoriert worden sind.⁴⁶ Auch als eine ‚erweiterte‘ Biographie sich 1996 der historischen Figur Beuys zuwandte und herausstellte, dass die Geschichte um Beuys als solche in vielerlei Hinsicht fingiert, oder – wenn man so will – schlichtweg erlogen ist, beeinflusste dies die Beuys-Rezeption nicht wesentlich. Vielleicht lag das aber auch daran, dass die Publikation fast ausschließlich unter dem Ladentisch gehandelt wurde. Nun kann der ‚erweiterten‘ Biographie sicherlich vor einer blühenden Tradition von Künstlerlegenden und -anekdoten vorgeworfen werden, dass sie einen Abgleich von historischer Begebenheit und künstlerischer Erzählung vornimmt, auch wenn es ihr dabei nicht um eine Bewertung des Künstlers geht. Das erklärt jedoch noch nicht die Vehemenz, mit der der Mythos am Leben gehalten wurde und wird. Es besteht auch die Annahme, dass die breite Rezeption die Legende in ihrer stilisierten Form tradiert und reproduziert, um die Idee der Einheit von Leben und Werk aufrecht zu erhalten – schließlich verifiziert sie diese Einheit. Die Rezeption wird so zum Teil der Beuys'schen Inszenierungsmaschinerie, nicht zum ausführenden Instrument ihrer Analyse.

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

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

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

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

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

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

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

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

Die kunstwissenschaftliche Forschung steckt in dieser Hinsicht allenfalls in ihren Anfängen.⁵³ Die Literaturwissenschaft hingegen hat die Beziehung von AutorIn und Werk vor allem im 20. Jahrhundert in zahlreichen Beiträgen reflektiert und ist im Umgang mit der Kategorie des Autors/der Autorin sensibilisiert. Ausgehend von biographistischen Tendenzen wurden eine Abkehr vom Autor/von der Autorin und eine Hinwendung zum literarischen Text gefordert, was mit Roland Barthes' *Der Tod des Autors* in den 1960er-Jahren einen Höhepunkt fand. Das heißt nicht, dass sich derartige theoretische Ergebnisse auch in gesellschaftlichen Praktiken niedergeschlagen hätten. Und wenngleich einer (auto)biographischen Interpretation vor allem aus Sicht der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft kritisch zu begegnen ist, hat die Forschung dem Autor/der Autorin mit dem Hinweis auf explizite Inszenierungsstrategien doch verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet.⁵⁴

Für die Analyse von Beuys sollen theoretische literaturwissenschaftliche Ansätze und Begriffe adaptiert werden, weil so auch eine ‚Bewertung‘ der Legende als Bestandteil der Beuys'schen Inszenierung von Identität vor der Frage *Fakt oder Fiktion?* verworfen werden kann. Die Literaturwissenschaft definiert Autobiographien – und es ließe sich womöglich verallgemeinernd sagen: das Autobiographische – unlängst nicht mehr über den Moment des Faktualen, sondern fasst auch Fiktionalität als ein konstitutives Element. Nicht die Übereinstimmung von autobiographischer Referenz und Realität ist folglich für eine Charakterisierung entscheidend, sondern vor allem die Schreibfigur der Referentialität.⁵⁵ Die Forschung prägte hierfür den Begriff der Autofiktion, der in der Analyse von Beuys auch dazu dienen soll, einen Aspekt performativer Kunst hervorzuheben, der oftmals zugunsten ihrer konstitutiven Kraft vernachlässigt wird und der schon benannt wurde: Die

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

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

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

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

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

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

Performance findet sowohl im Modus der Konstitution (im Sinne ihrer Performativität), als auch im Modus der Aufführung statt. Dieses Paradox ist im Grunde doch im Begriff der ‚Performancekunst‘ enthalten, der ihr Gelingen (als performativer Akt) und ihre Ästhetisierung (als Kunst) benennt, wie Juliane Rebentisch herausstellt.⁵⁶

Wenn nun die Fiktionalisierung der eigenen Figur und Biographie bei Beuys durch einen Bezug auf die Literaturtheorie legitimierbar scheint, weil aus literaturwissenschaftlicher Sicht auch die Lüge ein Element der Autobiographie/des Autobiographischen ist, das nicht unbedingt moralisch bewertet werden muss,⁵⁷ so ist das Leben von Beuys auf der anderen Seite natürlich kein Roman. Daher soll nicht impliziert werden, dass die Fiktionalität der von Beuys und der Rezeption propagierten Biographie moralisch gebilligt werde oder werden könnte, entscheidender ist hier etwas anderes: dass sich die Fiktionalität der Legende und der Figur Beuys nicht bloß aus einem Abgleich mit der Realität und der Überprüfung der Referentialität ergibt, sondern diese selbst Fiktions-signale umfassen, so zumindest der Verdacht. Außerdem wird nicht davon ausgegangen, dass tatsächlich das gesamte Künstlerleben zur Kunst wird, sondern dass das Öffentlich-Mediale ebenso wie das explizit Künstlerische selbst zur Formung des Künstlerbilds beiträgt und auf theoretischer Ebene als Werkhaftes erfasst werden kann.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In einem dritten Analysekapitel wird exemplarisch die Narration der ersten Beuys-Retrospektive 1979 im Guggenheim Museum New York untersucht, weil diese als außergewöhnliche Bühne und Medium der Künstlerschaft und -intention fungierte und vor allem, weil sie als entscheidender Inszenierungsraum der Biographie erscheint: Die Ausstellungsnarration folgte dem Lebensweg des Künstlers, der auf dem Audioguide zur Ausstellung seine eigene Biographie als lineare Geschichte erzählte. Die seit Jahrzehnten bestehende und virulente Frage nach der Möglichkeit der Musealisierung von ‚Beuys ohne Beuys‘, ‚Beuys nach Beuys‘⁶⁴ oder ‚post-Beuys‘⁶⁵ scheint sich nicht

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

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

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

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

zuletzt aus derartigen Inszenierungen einer autoritären und auktorialen Künstlerschaft zu ergeben. Dabei wird es auch darum gehen, in welchem Verhältnis Objekt und ‚immaterieller‘ Teil der Beuys’schen Kunst, die (theoretische) Narration, stehen, wobei Erstere eben als Verweismittel vermutet werden.

Somit wird natürlich nur ein Ausschnitt des Werks und der Inszenierung von Beuys betrachtet, aber es handelt es sich um Elemente, die in der Forschung zentral sind wie der *Lebenslauf Werklauf*, der oftmals als Beweis der Gleichstellung von Leben und Kunst angeführt wird. Aber im Verlaufe der Studie hat sich der Eindruck erhärtet, dass Beuys eine autofiktionale Figur ist, die ihre Künstlichkeit im Grunde ausstellt. Der Beuys’sche Hut,⁶⁶ der im Titel der Arbeit so prominent gesetzt ist, wird hier als Symbol und Symptom der Autofiktionalität von Beuys verstanden. Durch die Analyse des autofiktionalen Subjekts soll nicht nur ein Beitrag zur überaus umfangreichen Beuys-Forschung⁶⁷ geleistet werden. Bei aller Fokussierung auf den Künstler Beuys bietet er nur ein Exempel für die Betrachtung verschiedener Phänomene und Mechanismen in der Kunst, sodass es auch ganz allgemein um das Verhältnis von Künstler und Werk geht.

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

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

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

KünstlerInnen

Biographische Legenden I

Beuys ist nun in der Popularität seiner Person kein Einzelfall, vielmehr ist diese Popularität charakteristisch für KünstlerInnen,⁶⁸ die „als Subjekt“ ihres Werks „unverzichtbar“ scheinen, wie Verena Krieger auf der letzten Seite ihrer Publikation *Was ist ein Künstler?* resümiert.⁶⁹ Auch Barthes führt in *Der Tod des Autors* ein entsprechendes Beispiel aus der Kunst an, um seine Argumentation zu untermauern. Er verweist darauf, dass Kritiker noch immer „im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit“ sehen.⁷⁰ In der Rezeption wird vor allem dessen Farb- und Formgebung auf seinen geistigen Zustand zurückgeführt, sodass seine Bilder und der Duktus der van Gogh'schen Pinselstriche seinen ‚Wahnsinn‘ abzubilden scheinen. Erst kürzlich ist eine Dissertation erschienen, die eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation vornimmt und das ‚Autobiographische‘ erkundet, um „van Gogh und seine Bilder [...] besser zu verstehen“, wie es darin heißt.⁷¹ Das Interesse am Künstler/an der Künstlerin ist ein historisches Faktum, ganz wie es die literaturwissenschaftliche Forschung in Bezug auf den Autor/die Autorin beschrieben hat.⁷² In diesem Kontext ist das Phänomen Beuys zu verorten.

Auch Isabelle Graw konstatiert eine „Privilegierung des Lebensberichts“ in der Kunstwissenschaft bzw. -geschichte.⁷³ Wie eingangs benannt, ist die Hinwendung zum künstlerischen Subjekt derart tiefgreifend und umfassend, dass die Disziplin überspitzt gar als KünstlerInnengeschichte wahrgenommen werden kann.⁷⁴ Eine (auto)biographische Interpretation spielt darin eine große Rolle. Im Rahmen der Ausstellung *Kult des Künstlers* in der Berliner Nationalgalerie wurde das Interesse an Person und Biographie (bzw. an biographischen Anekdoten) bis ins 6. Jahrhundert vor Christus zurückverfolgt,⁷⁵ allerdings kannten Antike und auch Mittelalter einen Kult um den Künstler nicht, wie er hingegen der Renaissance und nachfolgenden Zeit attestiert wird.⁷⁶ Vor allem Vasaris bereits genannte kunsttheoretische Schriften und Lebensbeschreibungen aus dem 16. Jahrhundert, die eine Parallelisierung von Lebens- und Werkzyklus, von Lebenslauf und künstlerischer Entwicklung darstellen und in deren Fokus das ‚authentische‘ Ich des Künstlers/der Künstlerin steht, zeugen von einer kunstgeschichtlichen Rezeptionshaltung, die das Leben des Künstlers/der Künstlerin als Antrieb und Legitimation seiner/ihrer KünstlerInnenschaft versteht –

⁶⁸ Vgl. Blum, Gerd: *History of Art*. In: *Handbook Autobiography/Autofiction*. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. In Vorbereitung.

⁶⁹ Vgl. Krieger: *Was ist ein Künstler?*

⁷⁰ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 185–193, hier S. 186.

⁷¹ Vgl. Wengler, Bernd: *Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation*. Kassel 2013. S. 7.

⁷² Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*. S. 186 und Foucault: *Was ist ein Autor?* S. 202f.

⁷³ Vgl. Graw, Isabelle: *Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs*. In: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist. Hamburg 2013. S. 284–301, hier S. 296.

⁷⁴ Vgl. Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte*. S. 162–166 sowie Berger: *Kunstgeschichte als KünstlerInnengeschichte?*

⁷⁵ Vgl. *Chronologie*. In: *Unsterblich. Der Kult des Künstlers*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 2008. S. 207–223 sowie Wyss, Beat: *Kunstgeschichte, Genese der Disziplin*. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011. S. 245–250, hier S. 246 und Blum: *History of Art*.

⁷⁶ Vgl. *Chronologie* sowie Zimmermann: *Künstler/Künstlerin*. S. 235f. und Wetzlar: *Autor/Künstler*. S. 502–509.

und nähren diese zugleich.⁷⁷ Die hermeneutische Vorstellung von einer solchen ‚Einheit‘ hängt auch mit der Vorstellung von der Kunstgeschichte selbst als Einheit zusammen, wie sie der Begründer der KünstlerInnenbiographik⁷⁸ konstruiert. Wie Karin Hellwig nachzeichnet, bestand lange Zeit kein Bewusstsein für eine Differenzierung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung.⁷⁹ Sie konstatiert, dass die Kunstgeschichte die Biographie als wissenschaftliche Darstellungsform erst Anfang des 20. Jahrhunderts angezweifelt hat, und markiert somit eine systematische Einordnung der Biographie in die Geschichtsschreibung.⁸⁰

Für die Wirkmacht der Legende um Beuys und die Vorstellung einer Einheit soll hier vor allem eine Studie relevant sein, die Kris und Kurz in den 1930er-Jahren vorlegten. Sie wandten sich der KünstlerInnenlegende, dem Künstler/der Künstlerin als einem legendären Wesen zu, allerdings sind ihre Forschungsergebnisse kaum beachtet worden.⁸¹ Das ist umso erstaunlicher, als sie gerade auf die Differenzierung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung hinweisen. Kris und Kurz verdeutlichen, dass sich die biographischen Motive bei Vasari um zwei zentrale Gedanken drehen: Zum einen sind Vasaris Viten der Versuch, die Entstehung von Kunstwerken durch lebensnahe Vergleiche zu erfassen. Somit erfüllen sie zunächst eine narrative Funktion, die auch für Beuys' Legende angenommen werden kann. Zum anderen zielen die Viten darauf ab, zwischen Kunstwerk und KünstlerIn eine unmittelbare Verbindung herzustellen; vom Werk wird auf den/die KünstlerIn geschlossen.⁸² Die Viten tradieren die Annahme, dass eine KünstlerInnenschaft nicht nur in medialen oder ausführenden Funktionen (und Fähigkeiten), sondern auch in der ‚Erfüllung‘ eines bestimmten Lebenswegs besteht, der verschiedene Initiationsmomente umfasst. Die KünstlerInnenschaft wird somit nicht als Beruf wahrgenommen, sondern zu einer Berufung stilisiert.⁸³

Der Bezug auf die Biographie dient in Vasaris Erzählungen dazu, die ‚Besonderheit‘ und Bedeutung einzelner KünstlerInnen als Individuen herauszustellen, allerdings unterliegen diese Lebensgeschichten einer kulturellen Formung und weisen ‚biographische Formeln‘ auf.⁸⁴ Die Biographien bilden keine Lebensgeschichten ab, sondern greifen Erwartungen auf und erfüllen diese im Schreiben. Die Stilisierung und Kanonisierung von Beuys' Biographie als Individualbiographie kann daran angeschlossen werden. Als Stereotype in Biographien nennen Kris und Kurz u. a. das Motiv des Künstlers, dessen Talent zufällig in der Kindheit entdeckt wird, die er zudem ohne künstlerische Lehre und Leitung verlernt, oder des Künstlers, der zum Schafhirten stilisiert wird.⁸⁵ Dieses Motiv findet sich tatsächlich auch bei Beuys. Nicht nur, dass er in Aktionen mit Hirtenstab auftrat, auch in seinen Biographien wird er als Hirte dargestellt.⁸⁶ Obwohl seine Biographie als Individualbiographie vielfach stark gemacht worden ist, um Alleinstellungsmerkmale und die künstlerische Entwicklung herauszustellen, fügt sie sich inhaltlich und motivisch in die Tradition der KünstlerInnenbiographik. Während Kris und Kurz allerdings die Viten von Vasari als Untersuchungsgegenstand dienen und nicht die künstlerische Inszenierung selbst oder die von

⁷⁷ Vgl. Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Überarb. und erw. Neuaufl. München 1996. S. 24–33.

⁷⁸ Zu Künstlerautobiographien hingegen vgl. Pütz, Saskia: Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters. Berlin 2011.

⁷⁹ Vgl. hingegen etwa White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Nachdr. Stuttgart 1991.

⁸⁰ Vgl. Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Besonders S. 60–92 sowie 186–189.

⁸¹ Als maßgebliche Rezeption ist Soussloff zu nennen, die diesen Umstand ebenfalls kritisiert.

Vgl. Soussloff, Catherine: The absolute artist. The historiography of a concept. Minneapolis 1997. S. 99.

⁸² Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 147. In dem Beispiel von Kris und Kurz geht es um eine Überlieferung, die – ähnlich wie Freuds literaturpsychologische Methodik – „die Schöpfung des Kunstwerks nach dem Vorbild des Sexuallebens [des Künstlers] zu begreifen sucht.“

⁸³ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? Kapitel *Akademiekünstler und Antiakademismus*.

⁸⁴ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 55.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 29f., 40f. und 53f.

⁸⁶ Vgl. Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln 1973. S. 12 sowie Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 14.

KünstlerInnen postulierten und popularisierten Lebensläufe,⁸⁷ wird im Analyseteil dieser Arbeit die Legendenbildung auch auf Seiten der ‚Produktion‘ untersucht. Tatsächlich weisen auch Kris und Kurz auf der letzten Seite ihrer Studie auf etwas hin, das sie als ‚gelebte Vita‘⁸⁸ bezeichnen und deuten so zumindest an, dass die tatsächlich *gelebten* Biographien ebenso eine Erfüllung bestimmter Aufgaben und Ansprüche darstellen.⁸⁹

Das Biographische, das ‚Bild‘ des Künstlers/der Künstlerin, das wird in ihren Ausführungen deutlich, entspricht nicht immer einer lebensweltlichen Realität, sondern dient vor allem der Darstellung einer Persönlichkeit. Das trifft nicht nur auf die ‚Großform‘ der KünstlerInnenbiographik zu, sondern ebenso auf einzelne Anekdoten, aus denen Vasaris Viten zusammengesetzt sind. Auch für diese kann eine Stereotypie bezeugt werden.⁹⁰ Sie illustrieren zwar die Individualität einzelner KünstlerInnen, entsprechen einer solchen Individualität im Grunde aber nicht. Kris und Kurz schließen diesbezüglich:

Der Bericht von der frühen Regung des künstlerischen Talenten wird von der Biographik *wahllos* als Füllsel verwendet. So hat man ihn – um ein besonders deutliches Beispiel anzuführen – noch im 16. Jahrhundert hervorgeholt, um eine kurze Einleitung zu der, übrigens in allen Teilen fiktiven, ‚Vita‘ des Cimabue [...] zu gewinnen, ohne daß sich [...] irgendwelche Nachrichten über Schicksal und Leben dieses Meisters hätten anführen lassen.⁹¹

Auch Karl Scheffler betont in seiner Sammlung von Künstleranekdoten Mitte des 20. Jahrhunderts, eine „falsche Zuschreibung schade[...] nichts, wenn die Anekdote sonst nur treffend ist und wenn die Zuschreibung glaubwürdig vorgenommen“ werde.⁹² Einzelne Anekdoten dienen allerdings weniger dazu, einen Zusammenhang zwischen Leben und Werk aufzuzeigen oder zu belegen. Erst die ‚Großform‘ der Biographie etabliert diesen Zusammenhang durch die Tradierung und somit Wiederholung der Anekdoten.

Die Biographik ist keine historische Geschichtsschreibung, sondern entspricht einer subjektiven Charakterisierung. Das Bild der KünstlerInnen, das sich aus einer ‚Lektüre‘ der Biographien ergibt, ist somit etwas Künstliches, eine Art Maskierung, die zugleich ent- und verhüllt.⁹³ Auch Kris und Kurz betonen, dass eine Rezeptionshaltung, die Leben und Werk als Einheit denkt, erst das Ergebnis eines Naturalisierungsprozesses ist, der einen zentralen Punkt in den Viten Vasaris darstellt.⁹⁴

Die Studie zur Legende vom Künstler wird hier vor allem als bedeutsamer Forschungsbeitrag berücksichtigt, weil sie das Verständnis und die gesellschaftliche Wahrnehmung von Künstlern und des Biographischen reflektiert und freilegt. Dieses Biographische zeigt sich dabei nicht als etwas Wahrhaftes oder Authentisches, das einer lebensweltlichen Realität entspricht. Hingegen beschreiben Kris und Kurz eine Stilisierung, Fiktionalisierung, Ästhetisierung und Literarisierung von Biographien.⁹⁵

⁸⁷ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 22.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 164.

⁸⁹ Hier sei auf Ausprägungen performativer Kunst in der Renaissance verwiesen. Vgl. di Felice, Attanasio: Renaissance performance: Notes on prototypical artistic actions in the age of platonic princes. In: The art of performance: A critical anthology. Hrsg. von Gregory Battcock. New York 1984. S. 3–23.

⁹⁰ Vgl. die folgenden Anekdotensammlungen: Krems, Eva-Bettina: Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso. 2. Aufl. München 2005; Lucie-Smith, Edward: The Faber book of art anecdotes. London 1992; Anecdotes of modern Art. From Rousseau to Warhol. Hrsg. von Donald Hall. New York/Oxford 1990; Scheffler, Karl: Das lachende Atelier. Künstleranekdoten des 19. Jahrhunderts. Nachdr. Wien 1953 und Roessler, Arthur: Der Malkasten. Künstler-Anekdoten. Leipzig/Wien 1924.

⁹¹ Kris: Die Legende vom Künstler. S. 55 [Hervorhebung J.S.].

⁹² Vgl. Scheffler: Das lachende Atelier. S. 9.

⁹³ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

⁹⁴ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 147.

⁹⁵ Zur Fiktionalität von Künstlerbiographien vgl. Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen. Nachdr. Berlin 1997. Besonders S. 107 und 139–144 sowie Barolsky, Paul: Michelangelo's nose. A myth and its make. University Park 1990.

Nun haben sich VertreterInnen der kunstgeschichtlichen Disziplin zwar, ähnlich wie Foucault in der Literaturwissenschaft, für eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ ausgesprochen, die hingegen etwa als Stilgeschichte, Ikonographie, Ikonologie oder Soziologie fungieren sollte,⁹⁶ derartige Vorstellungen einer Kunstgeschichtsschreibung scheinen jedoch weniger wirkmächtig. Zeitgleich zu entsprechender Kritik entstand das Genre der Monographie,⁹⁷ in dem Werk und Leben explizit parallel gesetzt werden. Biographie und Werk werden darin als besondere Einheit gedacht; das eine scheint aus dem anderen zu entstehen und dieses zu erklären. Diese Vorstellung einer Einheit, die sich noch einmal anders gestaltet als in der Parallelsetzung von Lebens- und Werkentwicklung bei Vasari, schwingt auch im Untertitel der meisten Monographien nach 1800⁹⁸ mit – etwa: *Joseph Beuys. Leben und Werk*.⁹⁹ Foucault schreibt zu dieser Entwicklung:

[A]m Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint etwas Neues, etwas anderes im Vergleich zu dem, was man bei Vasari während der Renaissance finden konnte. Das ist die Vorstellung, [...] daß das Leben des Künstlers in seiner wirklichen Gestalt ein gewisses Zeugnis dafür ablegen soll, was die Kunst in Wahrheit ist. Nicht nur muß das Leben des Künstlers einzigartig genug sein, damit er sein Werk schaffen kann, sondern sein Leben soll gewissermaßen eine Offenbarung der Kunst selbst in seiner Wahrheit sein.¹⁰⁰

Während es Vasari um die ‚Persönlichkeit‘ des Künstlers geht, etablierte sich eine Rezeptionshaltung, die das Werk aus den Lebenszusammenhängen des Künstlers und aus seiner Biographie zu erklären sucht. Künstler und Werk werden insofern gleichgesetzt. Das spiegelt sich in der Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ wider.

Auch wenn die kunstwissenschaftliche Rezeption, wie eingangs benannt, nicht als naiver Biographismus klassifiziert werden kann, das Denken und Reden über das KünstlerInnensein ist durch die Bindung des KünstlerInnenbegriffs an ‚moderne‘ Subjektivitätsvorstellungen und durch die dominante Rolle der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung bei der diskursiven Produktion eines künstlerischen Subjekts oft in entsprechend feste Bahnen gelenkt.¹⁰¹ Allgemeine Stilisierungen, Vorstellungen und Erwartungen sind geprägt von einem Rollenverständnis, das mit einem Geniediskurs zusammenhängt.¹⁰² Catherine Soussloff hat den entsprechenden, idealen Typus als ‚absoluten Künstler‘ beschrieben.¹⁰³ Auch dort, wo Kunstwerke selbst keinen Schluss auf die Biographie des Künstlers/der Künstlerin nahelegen, boomen autobiographische Interpretationen in der Kunst;¹⁰⁴ der/die KünstlerIn erhält nicht nur dort Bedeutung, wo die Kunst selbst explizit mit Begriffen und Formen von Subjektivität und Innerlichkeit hantiert.¹⁰⁵ Auch Kriegers obigem Urteil, der/die KünstlerIn sei unverzichtbar, geht ein geschichtlicher Überblick über verschiedene

⁹⁶ Vgl. Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2009. S. 133. Zur ‚Ablehnung‘ der Künstlerbiographie durch die sogenannte Wiener Schule und Heinrich Wölflin vgl. Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. S. 159–179. Als Typologierungsversuche vgl. u. a. Conti, Alessandro: Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen. Berlin 1998 und Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998.

⁹⁷ Vgl. Blum: History of Art.

⁹⁸ Vgl. Guercio: Art as existence. S. 34–46 sowie: The life & the work.

⁹⁹ Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk. Erw. und gestraffte Aufl. Köln 1981.

¹⁰⁰ Foucault: Der Mut zur Wahrheit. S. 247.

¹⁰¹ Vgl. Kampmann: Künstler sein. S. 69 sowie zu dieser Thematik auch: Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Hrsg. von Sabine Fastert. Köln 2011; Die Inszenierung des Künstlers und: Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Theresa George und Carola Muysen. Kiel 2006.

¹⁰² Vgl. Dvorak, Johann und Edgard Zisel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Frankfurt am Main 1990.

¹⁰³ Vgl. Soussloff: The absolute artist.

¹⁰⁴ Vgl. Blum: History of Art.

¹⁰⁵ Vgl. Knobloch, Heinz: Subjektivität und Kunstgeschichte. Köln 1996.

künstlerische Rollen voraus, der neben Schöpfer, Genie und Heilsbringer den Typus des Antikünstlers/der Antikünstlerin umfasst.¹⁰⁶ Letztere zielen im 20. Jahrhundert mit Bekundungen und Bekenntnissen auf die Dekonstruktion des KünstlerInnen- und Werkbegriffs und auf die Verabschiedung von Innovation und Originalität ab und verweigern so programmatisch das KünstlerInnensein. Allerdings knüpfen derartige Dekonstruktionsversuche zugleich an die beschriebenen Legitimierungsmechanismen an. Auch Beuys äußerte entgegen der eigenen Popularität und Gegenwart, seine Person sei vollkommen uninteressant.¹⁰⁷ Hier besteht allerdings die Annahme, dass er einen solchen Gegensatz selbst durch entsprechende Präsenzstrategien provoziert hat, die das Werk an die Person binden, und eine Spannung zwischen seiner offensiven Manifestation als Künstler und der Ablehnung dieser Position auszumachen ist. Tatsächlich trifft auch die sogenannten AntikünstlerInnen eine ‚autobiographische Interpretation‘. So fragt Gabriele Woithe in ihrer Dissertation *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte* nach der autobiographischen Dimension von Marcel Duchamps Werken. Dabei versteht Woithe das Autobiographische weniger als etwas, das in und mit der Kunst konstituiert wird, und untersucht entsprechend nicht, *wie* dieses Autobiographische konstituiert wird, sondern fasst es hingegen schlichtweg als das, was als Lebensgeschichte gilt. Ihre Ausgangspunkte sind nicht die ‚Werke‘ selbst, die Inszenierung, sondern autobiographische Erzählungen, die auf Werke projiziert werden.¹⁰⁸ Aber nicht nur bei Woithe, auch in der Kunstwissenschaft fehlen genaue Vorstellungen und theoretische Definitionen des Autobiographischen.¹⁰⁹ All das, was von KünstlerInnen hervorgebracht, benutzt oder berührt wird, scheint als solches greifbar. Es gibt nur wenige Beiträge, von denen die Bedeutung der KünstlerInnen für ihr Werk kritisch reflektiert wird.¹¹⁰ Auch Kampmann bemängelt, dass künstlerische Arbeiten, die Identitäts- und AutorInnenschaftsfragen aufwerfen, meist als Selbstportraits interpretiert werden.¹¹¹ Das Künstlerische wird an die Vorstellung eines realen Subjekts zurückgebunden. Aber auch Selbstportraits von KünstlerInnen sind nicht als Selbstdarstellung im Sinne der Abbildung einer Realität, sondern als Form des von Stephen Greenblatt beschriebenen *self-fashioning* zu verstehen.¹¹² Und auch auf der Ebene der ‚Abbildung‘ geht es nicht um einen Auftritt des Künstlers/der Künstlerin, sondern um einen Auftritt *als* KünstlerIn.¹¹³

¹⁰⁶ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 149–171 und 174.

¹⁰⁷ Vgl. Beuys 1985 in: Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Hrsg. von Jean-Christophe Ammann und Jacqueline Burckhardt. Zürich 1986. S. 162.

¹⁰⁸ Vgl. Woithe, Gabriele: *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst*. Berlin 2008. Woithe gibt an, dass es oft einer Nachfrage bei den Künstlern bedürfe, damit die autobiographische Dimension deutlich werde. Vgl. ebd. S. 237f. Zudem wählt sie für ihre Analyse explizit Kunstwerke, die nicht als autobiographische intendiert seien. Vgl. ebd. S. 18.

¹⁰⁹ Einen Versuch der Übertragung literaturwissenschaftlicher Ergebnisse bietet: *Autorschaft in den Künsten. Konzepte, Praktiken, Medien*. Hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli. Zürich 2008.

¹¹⁰ Vgl. Soussloff: *The absolute artist*. S. 3. Hier ist als Gegenbeispiel auf Gerd Blum zu verweisen, der in seiner Studie zu Hans Marées einen formalästhetischen Ansatz mit der Erforschung autobiographischer Verweise verbindet. Vgl. Blum, Gerd: *Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne*. München 2005. Ferner sei auf eine Studie zu ‚visuellen Autobiographien‘ verwiesen: Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*. Bielefeld 2009 sowie auf: *Autobiografie. Art Works*. Hrsg. von Barbara Steiner und Jun Yang. Hildesheim 2004.

¹¹¹ Vgl. Kampmann: *Künstler sein*. S. 64.

¹¹² Vgl. ebd. S. 23 sowie Greenblatt, Stephen: *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*. Nachdr. Chicago 2005, zum Verhältnis von Präsentation und Repräsentation im Genre Portrait ferner: Hall, James: *The self-portrait. A cultural history*. London 2014; Hölzl, Ingrid: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstportraits am Beispiel von Samuel Fosso*. München 2008; Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*. München 2006; *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Stuttgart 2005 sowie Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.

¹¹³ Zum Auftritt des Künstlers vgl. Bismarck, Beatrice: *Auftritt als Künstler, Funktionen eines Mythos*. Köln 2010.

In den Praktiken um Monographien, Werkverzeichnisse¹¹⁴ und Ausstellungen zeigt sich die *Funktion KünstlerIn*.¹¹⁵ Eine entsprechende Annäherung an Kunst ist vor allem in der Praxis populär, etwa in den Medien und der Kunstvermittlung. Grundsätzlich kann eine „Alltagshermeneutik“¹¹⁶ unterstellt werden. In vielen Fällen scheint diese Lesart aber auch im Habitus der KünstlerInnen begründet. Zahlreiche KünstlerInnen nutzen explizit ‚autobiographische Versatzstücke‘¹¹⁷ oder Praktiken, die als „verschiedene[...] mediale[...] Ausprägungen autobiographischer Äußerungen“¹¹⁸ erkennbar sind, oder etablieren biographische Narrationen – neben Beuys und den bereits genannten KünstlerInnen auch Louise Bourgeois, Lucian Freud oder Félix González-Torres.¹¹⁹ Ihre Rolle und ihre diskursive Position werden nicht zuletzt durch eine Performativierung und Konzeptualisierung der Kunst bedingt, deren Entgrenzung durchaus eine Fokussierung auf die künstlerische Intention nach sich ziehen mag.

Künstlerische Identität und Performance

Einleitend wurde schon festgehalten, dass sich der Begriff der Performance möglicherweise nicht in Gänze dazu eignet, das Phänomen Beuys in der Analyse zu erfassen. Das liegt nicht zuletzt an der Undifferenziertheit dieses Begriffs, der in der Untersuchung aber womöglich geschärft werden kann. Seit den 1960er-Jahren wird er lose für die Subsummierung von Happenings, Aktionskunst, Aktionen, Demonstrationen und Beiträge aus der Body Art verwendet. Dem *Dictionary of Art* zufolge ist den vielfältigen Ausprägungen gemeinsam, dass es sich um „live‘ presentations by artists“ handle.¹²⁰ Der Begriff des ‚Präsentierens‘ oder der Vorstellung ist aber problematisch, weil die Performancekunst auch aus poetologischer Sicht eine Planung sowie Vor- bzw. Aufführung zugunsten einer Spontaneität und Unmittelbarkeit verneint und geradezu eine explizite Abgrenzung zum Theater postuliert. Der Performancekunst, deren frühe Vertreter im italienischen Futurismus und im Dadaismus zunächst durchaus noch im Raum des Theaters agierten, geht es anders als dem ‚traditionellen‘ Theater oder der Bildenden Kunst nicht um Abbildung und Mimesis, nicht etwa um die Aufführung einer Textbedeutung, sondern um eine tatsächliche Hervorbringung und Handlung, um den Vollzug eines Ereignisses.

Als zentrale Figur der Performancekunst gilt Jackson Pollock (nach Max Ernst),¹²¹ weil es seinen *actionpaintings* oder *drippings* seit den 1940er-Jahren nicht um das Schöpferische in Form eines ‚Ergebnisses‘ und Produkts, sondern in Form der Tätigkeit als Prozess selbst geht. So wurde es zumindest auf den Aufnahmen inszeniert, die den Künstler bei der Arbeit zeigen.¹²² Für seine *actionpaintings* ließ er Farbe von einem Pinsel auf große, am Boden ausgebreitete Leinwände tropfen, über die er sich hinweg bewegte. Im Rahmen des performativen Ereignisses entsteht so

¹¹⁴ Vgl. *The life & the work. Art and biography*. Hrsg. von Charles G. Salas. Los Angeles 2007; Guercio, Gabriele: *Art as existence. The artist's monograph and its project*. Cambridge Mass. 2006 sowie Hellwig: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*.

¹¹⁵ Nach Foucault: *Was ist ein Autor?* S. 217.

¹¹⁶ Jannidis: *Einleitung: Autor und Interpretation*. S. 7.

¹¹⁷ Vgl. Klein, Gabriele und Wolfgang Sting: *Performance als soziale und ästhetische Praxis*. Zur Einführung. In: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Hrsg. von Dens. Bielefeld 2005. S. 7–24, hier S. 14 sowie Goldberg, Roselee: *Performance art*. In: *The Dictionary of Art*. Bd. 24. Hrsg. von Jane Turner. London 1996. S. 403–410, hier S. 408. Goldberg bezieht sich allerdings auf die 1970er-Jahre.

¹¹⁸ Vgl. Georgen, Theresa und Carola Muysers: *Vorwort und Einleitung*. In: *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hrsg. von Dens. Kiel 2006. S. 11–16, hier S. 12.

¹¹⁹ Vgl. Blum: *History of Art*.

¹²⁰ Vgl. Goldberg: *Performance art*. S. 403.

¹²¹ Vgl. Kaprow, Allan: *The legacy of Jackson Pollock*. In: *Artnews* 10 (1958). S. 24–26 und 55–57. Auch Mersch lässt die „Archäologie des Performativen“ bei Pollock beginnen. Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Nachdr. Frankfurt am Main 2011. S. 216.

¹²² Zur Inszenierung von Pollock vgl. Berger, Doris: *Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*. Bielefeld 2009. Besonders S. 33–47.

allerdings ein bildhaftes Werk, das in seiner Ästhetik und Ausstellbarkeit einer Musealisierung zuspielet.¹²³ Genaue Untersuchungen der Bilder haben zudem gezeigt, dass diese mit malerischer Sorgfalt und teilweise mit Pinseln *gemalt* worden sind und insofern weniger das Ergebnis einer ‚Aktion‘ sind, als das sie jedoch inszeniert werden.¹²⁴

Pollock selbst wollte die Resultate seiner aktionistischen Malerei als „Protokolle“ einer Aktion verstanden wissen,¹²⁵ die den körperlichen Akt ihrer Entstehung und den Moment ihres Ursprungs gewissermaßen dokumentieren. Letztlich verweigern die Bilder diese Rolle aber in ihrer Uneindeutigkeit und Unleserlichkeit: Sie stellen nichts dar und bilden auch nichts ab. Das Kunstwerk wird, auf programmatischer Ebene, aber zu einem Selbstzeugnis. Und so tragen Pollocks Bilder als ‚Dokumente‘ keine „fancy titles“,¹²⁶ sondern numerische Titel wie *No. 1, 1948*, die einen dokumentarischen Charakter andeuten. Bei einer Ausstellung der *actionpaintings* aber, die an Museumswänden wie andere Malereien präsentiert werden, bleibt die künstlerische Programmatik, die Bedeutung der Entstehungsaktion als Kunstaktion selbst oft unsichtbar, sodass die Lesbarkeit und das Verständnis der Objekte in Frage zu stellen ist. Gerade die Bedeutung dieser Aktion unterscheidet Pollocks ‚Bilder‘ in ihrer äußerlichen Ähnlichkeit von abstrakter Malerei. Der Moment, in dem der Künstler sich über die Leinwand bewegt und seine Spuren hinterlässt, steht der künstlerischen Programmatik zufolge im Mittelpunkt. Der Moment der Entstehung eines materiellen Werks, der im Falle Pollocks nicht öffentlich ist, wird als Zentrum der performativen Kunst postuliert, während das ‚Werk‘ gleichsam in den Hintergrund tritt, für die Rezeption aber meist zwangsläufig den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet. Bei Pollock überschneiden sich die Bereiche der Malerei und Theateraufführung. Die bildhaften Medien des Künstlers scheinen dem Genre der Malerei anzugehören, sind aber Überbleibsel eines anderen Genres, der Aufführungs- und Performancekunst.

Hier zeigt sich die Entgrenzung des Kunstbegriffs vor allem als Entgrenzung der Gattung, die auch Beuys formulierte: „Das ist ein Kunstbegriff, der nicht mehr an der Wand hängt, sondern sich im Raum abspielt, der seine Niedergeschlagenheit in Gesprächen oder Handlungen findet, sich in Aktionen vollzieht [...]“¹²⁷ Zudem deutet sich bereits bei Pollock die Auflösung des Werkbegriffs an,¹²⁸ indem der immaterielle Prozess dem ‚Produkt‘ gegenüber betont wird. Allan Kaprows Charakterisierung des Happenings „something to take place“¹²⁹ trifft den Kern dieser Kunstform: ‚Etwas findet statt‘. Eine Aktion, ein Ereignis,¹³⁰ schlichtweg eine Gegenwart wird zur Kunst erklärt. Dies ist auch in dem Verweis auf den sprachwissenschaftlichen Begriff des Performativen enthalten.¹³¹ In der Referenz auf die Sprechakttheorie wird deutlich, dass es der Performancekunst um Handlungen geht, die konstitutiv sind (und nicht konstativ sein können). Möglicherweise kann eine Performance auch aus diesem Grund nicht ‚inauthentisch‘ sein.

Nachdem sich das künstlerische Subjekt im 20. Jahrhundert nicht mehr über die Kategorie des Schöpferischen definiert oder definieren kann, befindet es sich in einer Krise – ebenso wie die Kunst

¹²³ Vgl. Wall, Thomas: *Das unmögliche Museum*. Bielefeld 2006. S. 89 und 107.

¹²⁴ Vgl. Schimmel, Paul: *Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt*. In: *Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979*. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles u. a. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998. S. 17–19, hier S. 18.

¹²⁵ Vgl. Mersch, Dieter: *Kunst und Medium*. Kiel 2002. S. 23.

¹²⁶ Vgl. Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München 2005. S. 237.

¹²⁷ Beuys zit. nach Schneede: *Modelle einer neuen Kunst*. S. 11.

¹²⁸ Zum Werkbegriff vgl. Belting, Hans: *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*. In: *Das Jahrhundert der Avantgarden*. Hrsg. von Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk. München 2004. S. 65–79.

¹²⁹ Kaprow, Allan: *The Demi-Urge*. In: *Anthologist* 4.30 (1959). S. 4–17, hier S. 4.

¹³⁰ Auch Mersch beschreibt eine Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert vom Werk zum Ereignis. Vgl. Mersch, Dieter: *Vom Werk zum Ereignis. Ausbruch der Kunst aus dem Ghetto der Avantgarde*. In: *Kunst im Abseits? Ein interdisziplinärer Erkundungsgang zur Stellung der Kunst heute*. Hrsg. von Ralf Elm. Dortmund 2004. S. 11–32.

¹³¹ Vgl. Gronau: *Theaterinstallationen*. S. 31–36.

an sich¹³² – und nimmt neue Rollen ein. Trotz Bekundungen zur Öffnung und Demokratisierung von Kunst scheint besonders die performative Kunst vor dem Hintergrund rezeptionsästhetischer Tendenzen und der tendenziellen Verneinung des Autors/Künstlers bzw. der Autorin/Künstlerin als SchöpferIn-Genie eine Reaktion auf den Diskurs um denselben/dieselbe zu sein. Und gerade die persönliche Mythen(bildung) im Kontext performativer Kunst soll möglicherweise dem Verlust an künstlerischer Autorität im Sinne des Schöpferischen entgegenwirken.¹³³

Der/die KünstlerIn selbst ist (meist) anwesend und fungiert als Medium und Material, sodass die Performancekunst bis zu einem gewissen Grad amedial erscheint. Unter der Betonung der spezifischen ‚immateriellen Materialität‘ der Performancekunst hat Fischer-Lichte auch von einer Ästhetik der Präsenz gesprochen.¹³⁴ Die Performancekunst bietet anders als Selbstdarstellungen in Portraits eine neue Dimension der Manifestation des Künstlers/der Künstlerin, die sich eben nicht (bloß) auf der Ebene einer Darstellung bewegt.¹³⁵ Beispiele aus der Body Art verdeutlichen das besonders drastisch. Abramovičs Aktion *Lips of Thomas* (1975), in der sie sich u. a. entkleidet mit einer Rasierklinge einen Stern in die Bauchdecke ritzte, sich geißelte und auf ein Kreuz aus Eisblöcken unter einen Heizstrahler legte, bis BesucherInnen dem ein Ende bereiteten, berührte nicht nur die Identität der Künstlerin als solche und die Frage, was Kunst ist, darf oder soll, sondern auch die Identität der Künstlerin als ‚reale‘ Person im Sinne ihrer Körperlichkeit. Auch als sich Abramovičs Partner Ulay ein Jahr später in der Aktion *Talking about Similarity* Ober- und Unterlippe mit Nadel und Faden zusammennähte, konnte der Körper der ‚realen‘ Person nicht unberührt bleiben. Diese ‚reale‘ Person, die eben auch die empirische ist, und der inszenierte Körper des handelnden Künstlers sind im Moment der Performance identisch, sie bündeln sich in einer Person. Inszenierung und physische Realität fallen zusammen¹³⁶ – bzw. der Aspekt des Physischen erzeugt einen besonderen Eindruck von Realität.¹³⁷

Innokentij Kreknin hat kürzlich Entsprechendes für den legendären Auftritt des Schriftstellers Reinald Goetz bei der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises 1983 herausgestellt. Goetz schnitt sich damals mit einer Rasierklinge in die Stirn, während er einen eben solchen Vorgang in dem vorgetragenen Text thematisierte, sodass sich Realität und Literatur auf skandalöse Weise zu entsprechen schienen. Kreknin liest diesen Akt nicht als tatsächliche Grenzüberschreitung, sondern betont, er sei das Moment einer Grenzaufhebung, in dem eine Differenz zwischen Kunst und Welt schlichtweg entfällt.¹³⁸ Inwiefern dies auf Beuys übertragbar ist, wird sich in der Analyse seiner Aachener Performance zeigen, bei der Beuys wie Goetz schließlich blutend auf der Bühne¹³⁹ stand. Vor diesem Hintergrund besteht allerdings schon vorab die Annahme, dass Performancekunst zwar als konstitutive Selbsttechnik erscheinen oder als solche behauptet werden mag, die Identität, die in ihr generiert wird, allem voran aber eben performativ und nicht ‚stabil‘ ist.

Der Moment der Unentscheidbarkeit muss im Falle der Performancekunst letztlich bestehen bleiben, wie Juliane Rebentisch verdeutlicht, während sich in *Lips of Thomas* die Spannung zwischen einem ästhetischen und ethischen Moment nicht aufrecht erhalten ließ: Performancekunst aber kann nicht

¹³² Das Ende der Kunst wurde aber unlängst revidiert. Vgl. Danto, Arthur: Das ‚Ende der Kunst‘ mißverstanden als ‚Tod der Malerei‘. In: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute. Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995. S. 71–78, hier S. 73 sowie Danto, Arthur: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1995.

¹³³ Vgl. Michalka, Michael: Einleitung. In: The artist as... Hrsg. von Beatrice von Bismarck und Michael Michalka. Nürnberg 2006. S. 7–12, hier S. 7.

¹³⁴ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 167 f. und 175.

¹³⁵ Vgl. Kirby, Michael: On acting and not-acting. In: The Drama Review 16.1 (1972). S. 3–15.

¹³⁶ Dies soll hier aber nicht als zentrale ‚Absicht‘ der Aktion gefasst werden. Abramovič löste anschließend Ulay auf der Bühne ab und beantwortete stellvertretend für ihn Publikumsfragen. Sie beendete ihre Rolle, als sie meinte, nur noch für sich und nicht mehr als Ulays Stellvertreterin zu sprechen. Die Fragen finden sich dokumentiert in: Marina Abramovic. S. 96.

¹³⁷ Vgl. Jones, Amelia: Body art. Performing the subject. Minneapolis 1998.

¹³⁸ Vgl. Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston 2014. S. 175f.

¹³⁹ Der Begriff soll an dieser Stelle weniger das ‚Bühnenhafte‘ des Raums bezeichnen, tatsächlich befand sich Beuys auf der Bühne einer Aula. Vgl. *Inkurs II: Performatives und medialisiertes Künstlerbild* dieser Arbeit.

bloß als Kunstform und in einem historischen Kontext gesehen werden, auch die ethische Seite, die existentielle Seite, muss wahrgenommen werden, aus deren Zusammenspiel die besondere Spannung performativer Kunst resultiert. Konzentriert man sich nur darauf, dass sich Abramovičs Handlungen in der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert verorten lässt, so lässt man die moralische Dimension außeracht, die der ästhetischen Dimension im Grunde gewissermaßen gegenübersteht. Wird nur die moralische Dimension der Performance fokussiert – so wie von denjenigen TeilnehmerInnen, die *Lips of Thomas* ein Ende bereiteten – wird der künstlerische Aspekt missachtet, die ästhetische Dimension. Nicht in der Auflösung liegt die ‚Lösung‘ sondern im Bestehen. Das mag besonders für Performances gelten, die auf religiöse Rituale referieren.

Eine Unentscheidbarkeit besteht in der Performancekunst in vielerlei Hinsicht. Performative Kunst treibt auch mit Kategorien von Öffentlichkeit und Privatheit, Inszenierung und Authentizität, Theater und Leben ein Verwirrspiel. Schon die italienischen Futuristen zielten auf ein ‚Einreißen‘ der Dritten Wand im Theater ab und zogen in diesem Zuge aus dem selbigen auf die Straße hinaus. Die Aktion *Bitte liebt Österreich. Erste Österreichische Koalitionswoche* (auch bekannt unter dem Titel *Ausländer raus*) von Schlingensief hat im Jahr 2000 aber davon gezeugt, dass die performative Kunst trotz ihrer geschichtlichen Entwicklung auf wundersame Art und Weise in ihrer Rahmung (und ihrem Schutzraum) verharret. Auch wenn Mechanismen der Grenzaufhebung genutzt werden, bleiben Unterschiede zwischen künstlerischen Politik-Aktionen und sozialpolitischen Veranstaltungen bestehen – und sei es nur in der Wahrnehmung der RezipientInnen.¹⁴⁰ Diese mag im Moment der Performance und in Bezug auf die Dokumentation aber anders ausgefallen sein. Nicht alle Passanten in Wien haben eine entsprechende Unterscheidung im Moment des Geschehens treffen können, als sie sich mit den Containern konfrontiert sahen, in denen Asylbewerber zur Beobachtung untergebracht waren und auf denen die Worte ‚Ausländer raus‘ prangten, sodass künstlerische Inszenierung und ‚politische Realität‘ nicht mehr deutlich zu unterscheiden waren. Insofern funktioniert die Performancekunst wie jede menschliche Performance und konstitutive Inszenierung im Sinne Erving Goffmans.¹⁴¹

Anders als ‚Privatpersonen‘, die via Facebook, Twitter und andere Social Media-Formate ins öffentliche Leben streben, mögen KünstlerInnen (und AutorInnen) prädestiniert für jegliche und ausschweifende Selbstdarstellungen sein,¹⁴² weil sie einen besonderen Zugang zu Formen der *Präsenz* haben und Personen des öffentlichen Lebens sind. Allerdings bewegt sich ihre Performativität zwischen Alltagsinszenierung und Bühnenauftritt. In Hinsicht auf den Zusammenhang der Fiktionalität von Autobiographien und des Konstitutionsmoments von Autobiographien im Sinne Paul de Mans weist auch Martina Wagner-Egelhaaf darauf hin, dass

[g]erade im digitalen Zeitalter, wo sich jede/r auf einer Homepage, in sozialen Netzwerken, in Blogs etc. selbst darstellt, [...] die fiktional-konstruktiven Entwürfe und die Realität des Lebens, das sich in der Tat heute zu einem großen Teil online abspielt, untrennbar ineinander [greifen].¹⁴³

Während mit Elisabeth Jappe verkürzt konstatiert werden kann, dass in der Kunst eine „Performance immer authentisch“ ist und „die Personen [...] ausschließlich sie selbst“ sind,¹⁴⁴ muss dem hinzugefügt und betont werden, dass jegliche Authentizität¹⁴⁵ im Kontext dieser

¹⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen. Hrsg. von Ders. u. a. München 2006. S. 21–41, hier S. 28.

¹⁴¹ Vgl. Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 15. Aufl. München 2015.

¹⁴² Zum Hang zur künstlerischen Selbstdarstellung vgl. Selbstdarstellung, ewige Neigung aller Künstler. Zur Selbstdarstellung in der Kunst der Gegenwart. Hrsg. von Bettina Bürmann. Köln 1995.

¹⁴³ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2013. S. 7–21, hier S. 12.

¹⁴⁴ Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993. S. 10 sowie Goldberg: Performance art. S. 8.

¹⁴⁵ Zum Begriff des Authentischen vgl. Kreuzer, Stefanie: Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion. Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Hrsg. von Wolfgang Funk und Lucia Krämer. Bielefeld 2011. S. 179–204; Zeller: Ästhetik des Authentischen; Amrein, Ursula: Das Authentische. Referenzen und

Selbstkonstitution als Effekt ersichtlich wird und nicht zwingend einer Realität entspricht.¹⁴⁶ Beuys ist in seinem Auftritt eben die eine Figur, als die er in Erscheinung tritt. Eine Identität muss dem Moment ihrer Aufführung nicht vorausgehen, wie noch dargestellt wird. Beuys' Habitus wurde einleitend entsprechend auch als *Haltung* bezeichnet. In der Analyse wird nun nicht nach dem ‚Gehalt‘ dieser Haltung gefragt, sondern Beuys in eben dem jeweiligen Moment erfasst, in dem er auftritt, in dem Moment, der seinen eigenen Referenzrahmen bildet und in dem Begrifflichkeiten wie *Soziale Plastik* wirksam sind, die in der Realität möglicherweise keine Entsprechung finden und nur als Motive eine Wirkung haben.¹⁴⁷ Auch in diesem Punkt soll die Theorie zur Performancekunst erweitert werden.

Victor Turner erfasst die Autopoiesis der Performance, indem er sie als Moment des „making not faking“ charakterisiert und gerade zwischen ‚making‘ und ‚faking‘ unterscheidet.¹⁴⁸ Wenngleich sich PerformancekünstlerInnen in den Anfängen zunächst auf einer Bühne befinden, ‚verkörpern‘ sie tatsächlich nichts und niemanden, keine Text-Grundlage.¹⁴⁹ Sicher treten sie nicht als SchauspielerInnen auf, die eine fiktive Inszenierung auf die Bühne bringen, sondern sie inszenieren sich als Figuren selbst, bleiben an ihre ‚reale‘ Identität gebunden.¹⁵⁰ So scheint es zumindest. Aus diesem ‚Scheinen‘ resultiert die Konstitutivität der Performance. Zunächst besteht die Identität zwischen Dargestelltem und Darstellendem (bzw. zwischen AkteurIn und AutorIn¹⁵¹) nur in jenem Moment der Performance.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Spannungsmoment auszumachen: Die Kategorie des ‚Verstehens‘ performativer Kunst steht dem Moment des ästhetischen Erlebens gegenüber. Fischer-Lichte hebt in der *Ästhetik des Performativen* dieses Erleben als zentrales Anliegen der performativen Kunst hervor.¹⁵² Sie betont, dass ein Verstehen performativer Kunst erst nachträglich geschieht und keine hermeneutische Ästhetik vorliegt:¹⁵³ Zunächst wird alles als das wahrgenommen, was es ist. Die Semiotizität der Performancekunst, so heißt es bei ihr weiter, ist reduziert und alle Handlungen,

Repräsentationen. Zürich 2009; Wenninger, Regina: Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs. Würzburg 2009; Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Hrsg. von Susanne Knaller. Wien 2008; Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg 2007; Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Tübingen 2007; Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München 2006 sowie Kemal, Salim: Performance and authenticity in the arts. Cambridge 1999.

¹⁴⁶ An dieser Stelle sei auch auf den Typus autobiographischer Performance hingewiesen, den Fischer-Lichte beschreibt. Darin werden biographische Informationen auf den/die KünstlerIn, in Fischer-Lichtes Beispiel Rachel Rosenthal, projiziert, die diese/r von sich preiszugeben scheint: Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Ders. und Isabel Pflug. Tübingen/Basel 2000. S. 59–70.

¹⁴⁷ Der Aspekt des ‚Sozialen‘ oder auch der Bezug zu Rudolph Steiner sollen hier nicht Gegenstand sein. Beuys selbst sprach von einem ‚sozialen Kunstbegriff‘, der Kunstproduktion, Lehrtätigkeit und politische Aktivität vereinen sollte. Vgl. Beuys in: Beuys, Joseph und Franz Haks: Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen. Wangen 1993. S. 12 sowie Beuys in: Beuys, Joseph: Ein kurzes Bild von dem konkreten Wirkungsfeld der Sozialen Kunst. Wangen 1987. S. 20. Zu Steiner und Beuys vgl. Pfütze, Hermann: „Die Form ist immer Gegner“. Zur Gewebeschwäche des Erweiterten Kunstbegriffs. In: Kunstforum International 168 (2004). S. 184.

¹⁴⁸ Vgl. Turner, Victor: From ritual to theatre. New York 1982. S. 96.

¹⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 29 und 36. Zum Begriff des Verkörperns vgl. Dies.: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Verkörperung. Hrsg. von Ders., Christian Horn und Mathias Warstat. Tübingen/Basel 2001. S. 11–28, hier S. 11f.

¹⁵⁰ Vgl. Melzer, Annabelle: Dada and surrealist performance. 3. Aufl. Baltimore/London 1994. S. 59f.

¹⁵¹ Vgl. Schneede: Modelle einer neuen Kunst. S. 9.

¹⁵² In diesem Zusammenhang geht Fischer-Lichte auch von zirkulierenden Energien als einem zentralen Wirkungsmoment der Performance aus. Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 100 sowie Marina Abramovic in Lüthy: Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst. S. 222, Fußnote 40.

¹⁵³ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 17–19.

Dinge und ‚Zeichen‘ sind genau das, als das sie erscheinen und wahrgenommen werden.¹⁵⁴ Ähnlich schließt Dieter Mersch:

Nicht Zeichen oder Symbole spielen [...] die entscheidende Rolle, nicht einmal mehr Inhalte, sondern das, was diese erzeugen: die Faszination, die sie auslösen, die Verschiebungen, die sie ermöglichen, und die Erlebnisse, die sie gestatten.¹⁵⁵

Allerdings geht in vielen Fällen mit der Performativierung der Kunst auch eine Konzeptualisierung einher. So resümiert Michael Wetzel, dass der ‚neue‘ „Autor-Künstler“ bzw. „Autor/Künstler“ als solcher nicht mehr ‚schafft‘ bzw. sich nicht mehr auf das Erschaffen als Ziel eines Prozesses konzentriert, sondern eine „Inszenierung seiner intellektuellen Aktivität“ vornimmt.¹⁵⁶ Wetzel beschreibt das Funktionieren der Autor-Künstlerschaft außerhalb eines tatsächlichen Produktionsmoments wie folgt:

Der so genannte ‚Autor-Künstler‘ konnte sein Haupt sozusagen über den Trümmern der Autorschaft erheben, indem er sein Künstlertum über die reine Autorität des Herrschers über die Ideen und ihre Verwertung legitimierte, ohne sie in einem konkreten Werk einlösen zu müssen.¹⁵⁷

Auch auf Beuys scheint diese Charakterisierung zuzutreffen, es sei nur an Grasskamps zu Beginn der Arbeit angeführtes Zitat erinnert. Beuys hat zwar Werke geschaffen, er legitimierte sein Künstlertum aber vor allem als Produzent und als Vertriebsmoment von Ideen. Und es scheint unmöglich, dass die von ihm postulierte Universalität und Totalität von den ‚Werken‘ und Objekten (allein) eingelöst werden kann.

Tatsächlich wird die *Funktion KünstlerIn* maßgeblich vom Stellenwert der künstlerischen Aussagen und Ideen bestimmt. Das Interesse an der Person steigt auch mit der Institutionalisierung von Kunstausstellungen und innerhalb der Entwicklung vom Auftrags- zu (vermeintlich) autonomen Ausstellungskünstler mit zunehmender Abhängigkeit vom Publikum, wie Oskar Bätschmann verdeutlicht.¹⁵⁸ Auch Grasskamp beschreibt, dass das Medium Ausstellung als ‚visualisierter Zusammenhang‘ an die Stelle des Kunstwerks als künstlerische Arbeit tritt.¹⁵⁹ Für Beuys mag dies zumindest charakteristisch für die New Yorker Retrospektive sein, die später analysiert wird und durch die Beuys selbst die BesucherInnen auf einem Audioguide führte. KünstlerInnen mausern sich vor dem ephemeren Existenzwert ihres ‚Werks‘, das lässt sich verkürzt festhalten, gewissermaßen zum ‚Pop-Star‘, wobei dieser Begriff hier vor allem ihre mediale Präsenz markieren soll, die auch die Rezeption von Beuys stark geprägt hat. Vor dem Hintergrund der Performativität und Entmaterialisierung der Kunst spielen Erläuterungen und Erklärungen, Ideen und Intentionen eine

¹⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 245f. Andernorts fügt Fischer-Lichte hinzu, dass performative Kunst durchaus zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit oszilliert. Vgl. Dies.: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: Performativität und Praxis. Hrsg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München 2003. S. 97–111, hier S. 107–111.

¹⁵⁵ Vgl. Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis. In: Musik und Ästhetik 3 (1997). S. 20–36, hier S. 28.

¹⁵⁶ Vgl. Wetzel: Autor/Künstler. S. 485.

¹⁵⁷ Vgl. Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. In: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Hrsg. von Martin Hellmold u. a. München 2003. S. 229–241, hier S. 231.

¹⁵⁸ Vgl. Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997. S. 9–11 und 94. Als Pendant dazu kann der ‚freie Schriftsteller‘ genannt werden. Vgl. Wetzel: Autor/Künstler. S. 510. Im Titel der englischen Ausgabe von Bätschmanns Werk findet sich dies deutlicher ausgedrückt: Ders.: The artist in the modern world. The conflict between market and self-expression. New Haven 1997. Vgl. auch Walter Benjamins Hinweis auf die steigende Bedeutung der ‚Ausstellbarkeit‘, der Verdrängung des „Kultwertes“ durch den „Ausstellungswert“: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. von Burkhardt Lindner. 3. Aufl. Stuttgart 2013.

¹⁵⁹ Grasskamp in: Szeemann, Harald: „Oh Du fröhliche, oh Du selige thematische Ausstellung“. In: Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann. Hrsg. von Dems. Berlin 1981. S. 23–30, hier S. 24.

besondere Rolle. Dieses Phänomen wird hier vielleicht als Performativierung der Künstlerrolle im 20. Jahrhundert dargestellt, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass KünstlerInnen ihre Rolle auch in der Renaissance performativ vollzogen bzw. inszeniert haben, dies jedoch aufgrund der mangelnden Textualität der Inszenierung rückblickend nicht als ‚Werk‘ wahrgenommen wird.¹⁶⁰

Der Aspekt der Konzeptualisierung sei kurz an einem Readymade von Duchamp ausgeführt, das als eine Ausprägung performativer Kunst charakterisiert werden kann. Die ‚Kunsthaftigkeit‘ der Duchamp’schen Readymades ist nicht in den Objekten selbst als Gegenstände begründet, sondern ergibt sich aus einem Ereignis, etwa aus der Einsendung des Pissoirs *Fountain* an den Pariser Salon im Jahre 1917 und den nachfolgenden Reaktionen. Die Kunst ist in diesem Fall ein Statement des Künstlers zum Kunstmarkt, zum Wert der Kunst und zur Institution Museum. Der ‚Wert‘ der Kunst besteht in ihrer „aboutness“, wie Arthur Danto zusammenfasst.¹⁶¹ So wird die Künstlerschaft vor allem, ganz wie Wetzels es für den ‚Autor-Künstler‘ konstatiert, über eine Attitüde generiert,¹⁶² über eine Einstellung zur Kunst. Sie weist somit auch Eigenschaften der Intertextualität und -medialität auf.¹⁶³

Andererseits ist gerade das genannte Readymade von Duchamp von seinem Gegenstand abhängig. Beim *Fountain* geht es um den ‚Schock‘, den der/die BetrachterIn in der Konfrontation mit dem Objekt als Ausstellungsstück erfährt, auch wenn diese heute nicht mehr nachwirken mag. Duchamps Readymades verstehen sich zwar als Statement gegen die Institution Museum, indem sie Eigenschaften wie Originalität, Singularität etc. dekonstruieren und die Objekte zu kunsthaften Gegenständen machen, dennoch sind sie von der Institution vereinnahmt worden.¹⁶⁴ Eine Auseinandersetzung mit dieser Kunstform, die zum Erkennen ihres Wesens führen soll, kann außerhalb dieses speziellen Readymades aber womöglich nicht auf ein Sehen beschränkt werden – das lässt sich auch in Bezug auf Beuys und die Frustration um seine Musealisierung annehmen.

Konstitutiv für die Kunst ist in diesem Fall keine ästhetische Differenz, sondern die künstlerische Idee als ‚philosophisches Beiwerk‘.¹⁶⁵ Erst durch die Intention/Interpretation, in diesem Fall Duchamps Kritik an der Institution Museum, werden nicht unterscheidbare Dinge zu Kunstwerken, wie Danto darlegt.¹⁶⁶ Duchamp selbst definiert das tautologische Wesen der Kunst allerdings über den institutionellen Rahmen. Die Intention des Künstlers ist jedenfalls konstitutiv für das Werk und zugleich ein Teil desselben.¹⁶⁷ Eine Interpretation des Werks kann somit, das kann geschlossen werden, nicht der Interpretation und Intention des Künstlers folgen – und das ist auch in Bezug auf Beuys entscheidend. Wenn die Intention des Künstlers und die Interpretation in seinem Sinne Teile des Werks sind, muss es über die Wiederholung dieser Intention/Interpretation hinaus etwas geben, das die Rezeption, Forschung und Kunstvermittlung leisten kann. Zudem, und in diesem Punkt soll Danto widersprochen werden, scheint es, dass die Kunst ihre Bedeutung nicht ‚verkörpert‘,¹⁶⁸ sondern dass diese Bedeutung erst inszeniert und aufgeführt wird. Entgegen der Annahme von Danto wird hier – vor allem mit Blick auf Beuys – davon ausgegangen, dass die Kunst nur insofern ihre Bedeutung ‚verkörpert‘, als die Äußerung der Intention durch den Künstler Teil des Werks ist.

Dies wird in einem Vergleich zweier Objekte von Beuys und Duchamp deutlich: Bei dem in einer Auflage von 35 Exemplaren aufgelegten *Multiple Pala* (ital. ‚Schaufel‘) (1983) von Beuys handelt es sich um einen Spaten mit der Inschrift „7000 Eichen“. Dieser unterscheidet sich formal und

¹⁶⁰ Vgl. Fußnote 89 dieser Arbeit.

¹⁶¹ Vgl. Danto, Arthur: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. 8. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 89.

¹⁶² Vgl. Wetzels: Der Autor-Künstler. S. 231 und 234.

¹⁶³ Vgl. Barthes: Der Tod des Autors. S. 190.

¹⁶⁴ Und schließlich orientieren sie sich in ihrer Abgrenzung auch an den Institutionen, sodass per se eine gewisse Abhängigkeit oder Zugehörigkeit bestehen mag.

¹⁶⁵ Vgl. Danto, Arthur: Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken. In: Die philosophische Entmündigung der Kunst. Hrsg. von Dems. München 1993. S. 45–76, besonders S. 61.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 61.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 68 sowie hingegen Sontag, Susan: Against interpretation and other essays. Neuaufl. New York 2009.

¹⁶⁸ Vgl. Danto, Arthur: Art and meaning. In: Theories of art today. Hrsg. von Noël Carroll. Madison 2000. S. 130–140, hier S. 132.

funktional nur geringfügig von Duchamps Schneeschaukel von 1915, die ihren bedeutungsschwangeren Titel *In the advance of the broken arm* als Inschrift trägt. Die Inschrift auf Beuys' Spaten, „7000 Eichen“, mag ein eindeutiger Hinweis auf die gleichnamige ‚Aktion‘¹⁶⁹ sein, der Titel kennzeichnet das Objekt zudem in seiner Funktion. Im Rahmen der *documenta 7* stellte Beuys 1982 mehrere tausend Basaltblöcke für Patenschaften zur Verfügung. Gegen eine Spende wurden in Kassel jeweils eine Basaltstele und daneben ein Baum eingesetzt. Beuys' Sohn Wenzel vollendete die Aktion 1987 nach dem Tod seines Vaters und pflanzte den letzten Baum. Das Multiple orientiert sich an dem Spaten, mit dem Beuys den ersten Baum pflanzte. Es ist insofern eine Art Erinnerungsstück, zum anderen aber ein mögliches Werkzeug für seine/n BesitzerIn, der/die Beuys' Vorgehen aktiv folgen könnte und insofern mit dem Kauf des Multiples kein Kunstwerk, sondern einen – kostspieligen – Gebrauchsgegenstand erwerben würde. Der Titel von Duchamps Schneeschaukel hingegen ist ein ironischer Kommentar, als Readymade zielt sie zudem auf eine Kritik an der Institution Museum ab, während Beuys' Multiple über einen Verweis auf die umweltpolitische Aktion auf die Universalisierung der Kunst zu einem sozialpolitischen Mittel rekurriert.

Beide Künstler widmen sich dem Wesen der Kunst, postulieren aber unterschiedliche Schlüsse: Beuys stellt der von Duchamp vollzogenen Entleerung des Kunstbegriffs die universelle ‚Erweiterung‘ desselben gegenüber.¹⁷⁰ So unterscheiden sich die Konzepte ‚hinter‘ den Objekten. Wenn nun die Bedeutung dieser Intention betont wird, ist damit eben vor allem die Intention der Künstler gemeint. Die Objekte selbst liefern, etwa durch die Beschriftungen, ebenso wie die Paratexte im Museum Hinweise und Verweise, denen es nachzugehen gilt, sofern ein entsprechendes Wissen des Betrachters nicht schon besteht. Also sind auch das Verhalten und der Auftritt von KünstlerInnen zu ihrem Werk hinzuzuzählen und als solches zu untersuchen. Auch Medialisierungsformen wie das Interview stellen eine „Kunstform“¹⁷¹ dar und sind ein Inszenierungsraum, in dem KünstlerInnen performen, obwohl sie kaum zur Performancekunst gezählt und entsprechende Äußerungen oftmals einem anderen Bereich als dem der Kunst zugeschrieben werden. Christoph Lichtin weist darauf hin, dass etwa in Hinsicht auf abstrakte Kunst aber nicht die Kunstobjekte selbst durch eine Erklärung verständlich werden, sondern die Äußerungen der KünstlerInnen.¹⁷² Er merkt ferner an, dass – ganz im Geiste von Vasaris Viten – Fragen nach dem Zusammenhang von Künstler und Kunstwerk charakteristisch für Interviews sind.¹⁷³ Dies wird in der Analyse zu klären sein.

Zudem soll hier die Kategorie des (durchaus nachträglichen) Verstehens nicht wie bei Fischer-Lichte hintenangestellt, sondern berücksichtigt werden, dass ein ästhetisches Erleben der musealisierten Objekte neben dem Erleben des performativen Moments der Performance selbst möglich ist.¹⁷⁴ So kann die Ästhetik des Performativen erweitert werden. Dass ein Erleben dann von den Objekten und der Inszenierung dieser Objekte und nicht von einer Performance ausgeht, soll als Teil der Ästhetik performativer Kunst gefasst und ihr transformatorischer Charakter als charakteristisch angenommen werden. Im Verlaufe der Arbeit wird das Verhältnis von Materialität der Aufführung und der zurückbleibenden Objekte weiter untersucht. Deren Beziehung ist weitaus verzahnter, als sie nur in einer zeitlichen Abfolge bestünde. Es bleibt auch die Frage, wie sich die materiellen Ob-

¹⁶⁹ Schneede führt diese allerdings nicht unter den ‚Aktionen‘ in seiner Werkübersicht auf. Vgl. Schneede, Uwe M.: Vorwort. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit 1994. S. 6f., hier S. 6.

¹⁷⁰ Vgl. Beuys in: Joseph Beuys. Provokation, Lebensstoff der Gesellschaft, Kunst und Antikunst. Hrsg. von Birgit Stöckmann. Göttingen 2003. S. 9.

¹⁷¹ Vgl. Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern 2004. S. 73 sowie: Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst. Hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin. München 2012; Oral history in the visual art. Hrsg. von Linda Sandino und Matthew Partington. London 2013 und Weiß, Susanne: Kunstvermittlung und die ‚Oral History‘ der Künstler. Dargestellt am Leben der Bildhauerin Marlene Neubauer-Woerner. Berlin 2006.

¹⁷² Vgl. Lichtin: Das Künstlerinterview. S. 28. Lichtin betont zugleich, dass dabei nicht Kunstobjekte verständlich werden, sondern die Äußerungen der Künstler.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 57.

¹⁷⁴ Entsprechendes hat auch Gronau postuliert, vgl. Gronau: Theaterinstallationen, vgl. auch Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main 2003. S. 158. Auch Seel setzt die Kategorie des Verstehens als Resultat hermeneutischer Operationen voraus, um zwischen Kunst und ‚Nicht-Kunst‘ unterscheiden zu können.

jekte als Überbleibsel und Relikte tatsächlich von materiellen Kunstwerken unterscheiden, etwa in ihrer Präsentation in Museen, die eine Rückbindung an die Aktion möglicherweise sichtbar machen bzw. ihre Existenz als Relikt etc. offenbaren sollen.

Abschließend soll es kurz um weitere Fragen der Musealisierung performativer Kunst gehen, die exemplarisch auch in der Analyse von Beuys behandelt werden. Ihrer Definition zufolge befragt die Performancekunst als ein Ephemeres die Rolle des Künstlers/der Künstlerin und auch den Wert der Kunst als Warenform. Eine Musealisierung gestaltet sich insofern problematisch. Wenn die Performancekunst als Erlebnis und Erfahrung¹⁷⁵ ein Moment wie jeder andere im Leben ist, entspricht sie im Grunde der schlichten Kontinuität des Seins und der Zeit als fortlaufender Prozess und ist entsprechend so vergänglich wie das Leben selbst. Dann allerdings ist sie auch so dokumentierbar wie das Leben. In der Analyse wird daher nicht davon ausgegangen, dass die Performancekunst „zum Vergessen“ gemacht sei, wie es von Seiten der Theorie heißt.¹⁷⁶ Die performative Kunst ist allerdings per se wirklichkeitskonstitutiv, sodass sie außerhalb ihrer Umsetzung zunächst nicht existent scheint.

Eine Musealisierung wird zudem von Seiten vieler KünstlerInnen selbst oft programmatisch abgelehnt. Zahlreiche Manifeste der Futuristen und Dadaisten zeugen von ihrer Kritik an der Institution Museum.¹⁷⁷ Und einige KünstlerInnen wirken musealen Praktiken geradezu entgegen: Kaprow ließ für sein Happening *Fluids* (1967) etwa Eisblöcke aufbauen, die ihrer eigenen Temporalität überlassen wurden und schmelzen mussten. Beuys gab sich in Bezug auf die Musealisierung seiner Kunst pragmatisch und stimmte ihr zu, obwohl er oft betonte, dass viele Objekte Endprodukte, Resultate, aber keine ästhetischen Arbeiten seien.¹⁷⁸ In der Praxis¹⁷⁹ sind Objekte oder Artefakte jedenfalls unlängst von den Museen vereinnahmt, ausgestellt und überhöht worden, obwohl sie keine Kunstwerke im traditionellen Sinne sind, sondern eher den Status von Erinnerungsstücken haben. Der Objektlosigkeit der Performancekunst steht die allzu menschliche Besessenheit des Besizens gegenüber. Im Museum werden die Objekte, die in Aktionen Gebrauch finden oder aus ihnen hervorgehen, als werkhafte Gegenstände wahrnehmbar. Dies hängt mit den Lesegewohnheiten innerhalb der Institution zusammen, auf die auch Duchamp mit seinen Readymades verweist. Die Performancekunst wurde, und das wird hier als Teil ihrer Ästhetik akzeptiert und verstanden, entgegen ihrer eigentlichen Form zu einer „objekthaften Kunst“.¹⁸⁰ Es ist allerdings umstritten, ob die Forschung der künstlerischen Programmatik zu folgen hat. Im Grunde scheint es eine Glaubensfrage, ob und wie performative Kunst musealisiert werden kann. Jedenfalls lässt sich das Verhältnis von Akt und Objekt für die Performancekunst nur schwerlich pauschalisieren.

Fischer-Lichte fasst als spezifische Materialität des Performativen die Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit von Performances,¹⁸¹ sodass deutlich wird, wie sich die ‚Dokumente‘ von der Aufführung unterscheiden.¹⁸² Auch Peggy Phelan urteilt, dass Performancekunst nicht in den Zirkel der „representations of representations“ aufgenommen werden, denn jeder Versuch, eine Performance zu dokumentieren und zu bannen, schlage fehl.¹⁸³ Allerdings stellt das Materielle

¹⁷⁵ Vgl. Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010. S. 46.

¹⁷⁶ Vgl. Mersch: *Vom Werk zum Ereignis*. S. 30.

¹⁷⁷ Vgl. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar 1995.

¹⁷⁸ Vgl. S. 134f. dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Exemplarisch sei hier auf die Ausstellungen *Out of actions* im Museum of Contemporary Art in Los Angeles von 1998 verwiesen. Vgl. *Out of actions. Between performances and the object 1949–1979*. Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998.

¹⁸⁰ Vgl. Auslander, Philip: *Zur Performativität der Performancedokumentation*. In: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hrsg. von Barbara Clausen. Nürnberg 2006. S. 21–34, hier S. 27.

¹⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen. Kapitel Zur performativen Hervorbringung von Materialität*.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 128.

¹⁸³ Vgl. Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. London/New York 1993. S. 31.

Mersch hält distanzierter fest, was bewahrt werde, sei zwar keine Kunst, aber wenn die Kunst Leben sein wolle, bleibe ihr nach ihrem Vergehen nur die Dokumentation. Vgl. Mersch: *Ereignis und Aura*. S. 241 und 243

zwangsläufig die Grundlage dafür dar, retrospektiv über eine Performance *sprechen* zu können ohne sie erlebt zu haben. Fischer-Lichte sieht hingegen im ästhetischen Erleben und der ästhetischen Erfahrung der Anwesenden den Kern performativer Kunst und betont die Ko-Präsenz der AkteurInnen *KünstlerIn* und *Publikum* und die (potentielle) Partizipation aller Anwesenden an dem Moment, in dem eine räumliche und zeitliche Isolation aufgehoben wird. Im Falle Beuys' wird dies aber nur mehr oder weniger realisiert. Gerade Beuys hat – entgegen seiner theoretisch-poetologischen Äußerungen – durchaus Grenzen zwischen sich und dem Publikum seiner Performances gezogen.¹⁸⁴

Fischer-Lichte resümiert, dass die ‚Aufführungen‘ von Abramović und anderen PerformancekünstlerInnen das Postulat von Unmittelbarkeit als Waffe im Kampf gegen die voranschreitende Medialisierung der Welt in der damaligen Zeit eingesetzt haben.¹⁸⁵ Die Spuren, die Dokumente und Dokumentationen, die von Performances bleiben und die Fischer-Lichte selbst als Grundlage ihrer Ausführungen dienen, weisen ihr zufolge geradezu auf die Spannung zwischen Aufführung und Objekt hin.¹⁸⁶ Es mag stimmen, dass sich die Anfänge performativer Kunst mitunter gegen eine Medialisierung der Welt richteten, allerdings lässt sich daraus nicht zwangsläufig auf die Möglichkeit der Medialisierung performativer Kunst schließen. Viele KünstlerInnen reflektieren die Problematik um eine entsprechende Zuordnung durchaus in ihren Arbeiten. So weist in Pollocks Falle erst die fotografische Dokumentation, Medialisierung und Veröffentlichung der nicht-öffentlichen Malakte seine künstlerische Programmatik aus. Die Dokumentation dient somit der Konstitution der Performance selbst.

Anders als Fischer-Lichte hat schon Amelia Jones argumentiert, dass Fotografien und andere Aufnahmen – zumindest in einigen Fällen – als ‚Ergänzungen‘ von Performances fungieren und die Wahrnehmung der Performance beeinflussen,¹⁸⁷ sodass nicht nur eine Form des Zusammenspiels von Produktion und Rezeption über die Medialisierung vorliegt, sondern dieses von KünstlerInnen produktiv gemacht wird. Selbst- und Fremdbild sind insofern nicht voneinander zu trennen, wie anhand der Medialisierung einer Aktion von Beuys noch gezeigt wird. In der exemplarischen Analyse soll auch dargelegt werden, inwiefern etwa das ‚Erleben‘ der Performance von der Medialisierung geprägt ist und in welchem Verhältnis beide Momente stehen. Vorab kann vermutet werden, dass bei Beuys auch die von der Ästhetik des Performativen betonte Ko-Präsenz von Künstler und ehemals passiven BetrachterInnen, die zu potentiellen TeilnehmerInnen und MitgestalterInnen der Performance werden, nicht greift, weil selbst die Partizipation des Gegenüber als Moment der Manifestation des Künstlers fungiert. Es bleibt kritisch anzumerken, dass hinsichtlich der Musealisierung das genaue Verhältnis von Planung, Durchführung und Medialisierung einzelner Performances kaum untersucht worden ist.

So ist am Ende dieses Kapitels offen, ob die Performancekunst eine autobiographische Form und ein Medium der Autobiographie ist und ob ihre Ausprägungen, als inszeniert-authentische Momente, bloß fiktiv oder auch in der Realität gültig sind – wie etwa in Bezug auf Beuys' sozialpolitisches Engagement durchaus bezweifelt wird. Muss man den KünstlerInnen ihre performative Identität glauben (können)? Und hängt diese Glaubwürdigkeit mit der Frage zusammen, ob die KünstlerInnen in ihrem Auftritt ‚sie selbst‘ sind, wenn etwa Warhol und Eva & Adele jegliche Identität außerhalb ihrer Künstlichkeit leugnen?

sowie Clausen, die auf das Wechselverhältnis zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption hinweist. Vgl. Clausen, Barbara: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. In: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hrsg. von Ders. Nürnberg 2006. S. 7–20, hier S. 7f.

¹⁸⁴ Es sei hier auf die Aktionen *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang, wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Titus/Iphigenie* sowie *I like America and America likes me* verwiesen, die der Partizipation anderer Personen neben dem Künstler gewisse Grenzen setzen. Dass es gegenteilige Aktionen wie *Celtic + ~~~~* gibt, sei aber ebenso hinzugefügt.

¹⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 116.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 129.

¹⁸⁷ Vgl. Jones, Amelia: „Presence“ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal* 56/4 (1997). S. 11-18, besonders S. 14.

Abschließend soll resümiert werden, warum der/die KünstlerIn als ‚unverzichtbares Subjekt‘ gilt. Zunächst ist dies ein historischer Umstand. KünstlerInnen, die im Zuge sozialer Neubestimmungen nicht mehr die Funktion von Genies oder SchöpferInnen innehaben, besetzen ihre Rolle zugleich überaus vehement und erfahren obgleich ihrer künstlerischen ‚Untätigkeit‘ oder ‚Unfähigkeit‘ eine Manifestation. So wandelt sich zwar ihre Rolle, die zugleich nach wie vor von der Denkfigur eines genialen Schöpfers/einer genialen Schöpferin geprägt ist,¹⁸⁸ ihr Ansehen scheint davon aber zunächst unberührt. Die beschriebene Performativität der KünstlerInnenschaft bedeutet eine Manifestation der Person, obwohl etwa ‚A(nti)-Künstler‘¹⁸⁹ wie Duchamp eine (traditionelle) Rolle ablehnen. Die Performancekunst ist zugleich ein Medium für die Konstitution von künstlerischer Identität. An dieser Stelle sei das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Zitat von Krieger vervollständigt:

Wir stehen heute vor der paradoxen Situation, dass alle Anstrengungen zur Überwindung der durch die bürgerliche Gesellschaft konstituierten Sphäre der ‚Kunst‘ und des daran geknüpften Konzeptes des ‚autonomen Künstlers‘ die auktoriale Sonderrolle des Künstlers nicht aufheben konnten.¹⁹⁰

Dem kann hinzugefügt werden, dass diese Rolle nicht bloß *entgegen* derartiger Anstrengungen aufrecht erhalten bleibt, sondern gerade aufgrund von Praktiken um Performativität und Konzeptualisierung. Das Interesse an der Person des Künstlers/der Künstlerin steigt innerhalb seiner Entwicklung vom/von der Auftrags- zum/zur (vermeintlich) autonomen AusstellungskünstlerIn mit zunehmender Abhängigkeit vom Publikum, wie bereits benannt.¹⁹¹ Vor allem im Kontext der Konzeptualisierung, De- und Immaterialisierung der Kunst weist diese die *Funktion KünstlerIn* auf – und ist nicht zuletzt insofern anschlussfähig an literaturwissenschaftliche Theorien der AutorInnenschaft.

¹⁸⁸ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 35–56.

¹⁸⁹ Vgl. Duchamp, Marcel: Die Schriften. Bd. I. Zürich 1981. S. XX.

¹⁹⁰ Krieger: Was ist ein Künstler? S. 178.

¹⁹¹ Vgl. Bättschmann: Ausstellungskünstler. S. 94.

AutorInnenschaftsdebatten

Anders als KünstlerInnen gelten AutorInnen in der Literaturwissenschaft ganz und gar nicht als unverzichtbar für ihr literarisches Werk. Wie andere streben Barthes und Foucault eine Relativierung des AutorInnenbegriffs an und sind als besonders drastische Beispiele gegen die Biographik und ihre Ideologie wahrgenommen worden. Jahrzehnte vor ihnen kritisierte schon Boris Tomaševskij in den 1920er-Jahren die herrschende Biographik als „krankhafte Zuspitzung des Interesses für die sogenannte Literaturgeschichte, für die Lebensweise, die Person und die Beziehungen der Schriftsteller und ihrer Umgebung.“¹⁹² Nicht die Literatur selbst, sondern der „Autor als Mensch[...]“ werde in den Blick genommen, bemängelt Tomaševskij.¹⁹³

Allerdings betreffen AutorInnen nach wie vor ebenso wie KünstlerInnen eine biographische Interpretation im Zuge einer Alltagshermeneutik¹⁹⁴. Der Autor/die Autorin wird als Moment der Einheit verstanden, das sich grundlegend von der bei Foucault beschriebenen Ego-Pluralität unterscheidet.¹⁹⁵ In der Gesellschaft kommt ihnen als ‚UrheberInnen‘ nach wie vor eine besondere Rolle für den Text zu. Sie beschäftigen die Feuilletons, die Werke in Verbindung zu ihnen lesen; der Buchhandel bewirbt seine Produkte unter Rückbezug auf AutorInnen etwa als Debütromane. Name, Gesicht und Biographie des Autors/der Autorin sind wichtige Gliederungselemente des literarischen Feldes, die auch zu greifen scheinen, wenn die AutorInnen im Text nicht ‚auftreten‘. Die Rezeption scheint insofern unabhängig von dem jeweiligen AutorInnenschaftsmodell.

Im Rückgriff auf die Biographie spiegelt sich auch die Annahme, dass die Fähigkeiten des Autors/der Autorin und die Authentizität Ihrer AutorInnenschaft das Resultat eines bestimmten Lebenswegs sind. Das gesellschaftliche Verständnis von AutorInnenschaft, vom Verhältnis zwischen AutorIn und Werk, ist ebenso wie das der KünstlerInnenschaft von einem romantischen Geniediskurs und Modellen geprägt, die Spontaneität und Authentizität des literarischen Werks und einen Absolutheitsanspruch der Verbindung von Kunst und Leben suggerieren.¹⁹⁶ Das literarische Werk wird darin zum Zeugnis der Persönlichkeit und zum subjektiven Ausdruck¹⁹⁷ dieser Persönlichkeit. Wetzel konstatiert, und dieser Eindruck wurde bereits im vorherigen Kapitel geäußert, dass die Performancekunst dies „in der Gleichsetzung von Daseinsvollzug und Kunst zur Idee des biographischen Gesamtkunstwerks weiterentwickelt“ hat,¹⁹⁸ insofern bietet die Performancekunst einen besonderen Anknüpfungspunkt für die Debatte um AutorInnenschaft.

In der Literaturwissenschaft besteht insofern eine Spannung zwischen Theorie und Praxis, denn während die Praxis den Autor/die Autorin als wichtigen Angelpunkt setzt, hat sich die literaturwissenschaftliche Theorie vor allem im 20. Jahrhundert kritisch mit seiner/ihrer Figur und Funktion auseinandergesetzt. Die vorherrschende, gesellschaftliche Popularität des Autors/der Autorin würde sich, wäre sie nicht im Feld der Literaturrezeption, sondern der -wissenschaft angesiedelt, heute dem

¹⁹² Vgl. Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 49–61, hier S. 49.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Jannidis: Einleitung: Autor und Interpretation. S. 7.

¹⁹⁵ Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 217.

¹⁹⁶ Vgl. Wetzel: Autor/Künstler. S. 519–524. Allerdings soll nicht bestritten werden, dass ‚historische‘ Autorschaftsmodelle wie die Stilisierung zum *poeta vates* als ausführendes Medium einer göttlichen Instanz, die Figuren des *poeta faber* und *poeta doctus*, deren Schaffenskraft als Kompetenz und Ergebnis einer Ausbildung imaginiert wird, noch gültig sind. Vgl. Hoffmann, Torsten und Daniela Langer: Autor. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart/Weimar 2007. S. 131–152, hier S. 139–143.

¹⁹⁷ Bei Foucault heißt es hingegen: „Zunächst lässt sich sagen, dass sich das Schreiben heute vom Thema Ausdruck befreit hat [...]“. Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 203.

¹⁹⁸ Vgl. Wetzel: Autor/Künstler. S. 485.

Verdacht theoretischer Naivität aussetzen.¹⁹⁹ Allerdings hat auch die wissenschaftliche Forschung den Autor/die Autorin nicht gänzlich verabschiedet, sondern nach seinem/ihrem ‚Tod‘ eine ‚Rückkehr‘, ‚Auferstehung‘ und ‚Wiedergeburt‘ als Inszenierung erfasst.²⁰⁰

Kunstwissenschaftliche und -geschichtliche Praktiken hingegen entsprechen nach wie vor eher Vorgehensweisen einer im Kontext biographistischer und hermeneutischer Positionen entstandenen ‚Literaturpsychologie‘ um Sigmund Freud,²⁰¹ die persönliche Erinnerungen und Erfahrungen als Ursprung des Schaffens und in Bezug zur Themen- und Motivwahl setzen, wie es auch in der Rezeption von Beuys vielfach geschieht. So wie Freud in Bezug auf die Analyse der Figur Hamlet ausführt, dass es „natürlich nur das eigene Seelenleben des Dichters gewesen sein [kann], das uns [...] entgegentritt“²⁰² und die Kategorien Autor und Text somit gleichgesetzt, wurde in der Beuys-Rezeption ganz ähnlich geschlossen, dass etwa die Zeichnungen des Künstlers aus den 1950er-Jahren seine Depressionen ‚dokumentieren‘ würden und somit die Funktion von Zeugnissen erhalten.²⁰³ Derartig Rezeptionstendenz gleicht jenem ‚Biographismus‘, der Ausgangspunkt der autorkritischen Forschung ist.

Biographie und Werk

Wenngleich hier von einem Biographismus oder einer biographistischen Rezeption gesprochen wurde, lassen sich entsprechende Vorgehensweisen kaum als Methoden rekonstruieren. Der Begriff des Biographismus ist insofern ein Phantasma, ein nachträglich gesetzter und meist negativ besetzter Begriff, der vor allem auf die Goethe-Philologie im Kontext der Entwicklung des Urheberrechts angewandt wird.²⁰⁴ Zudem wird in der Kritik des ‚Biographismus‘ oft ein allzu naiver Eindruck vermittelt, wie Tom Kindt und Hans-Harald Müller darlegen.²⁰⁵ Fotis Jannidis u. a. weisen des Weiteren darauf hin, dass auch biographische Positionen Mechanismen der Literarisierung und Fiktionalisierung durchaus mit einbeziehen.²⁰⁶ Dennoch zeugen biographistische Positionen von einer Literaturrezeption, die sich vor allem am Autor/an der Autorin orientiert und ihn/sie und seine/ihre „individuelle Autor[Innen]biographie“ als zentrale Bezugspunkte der Werkerklärung setzt.²⁰⁷ Die Wirkmacht und Gegenwärtigkeit dieser Positionen ist vor der Anzahl an Theorien, die

¹⁹⁹ Vgl. Jannidis: Einleitung: Autor und Interpretation. S. 8.

²⁰⁰ Vgl. Areanas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren. Die politique des Auteurs und ihre Umsetzungen in der Nouvelle Vague und Dogme 95.* Leipzig 2011. S. 158–169; Burke, Seán: *The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida.* 3. Aufl. Edinburgh 2008; *Autorschaft. Positionen und Revisionen.* Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar 2002; *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs.* Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999 und Werber, Niels und Ingo Stöckmann: *Das ist ein Autor! Eine polykontexturale Wiederauferstehung.* In: *Systemtheorie und Hermeneutik.* Hrsg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Tübingen/Basel 1997. S. 233–262.

²⁰¹ Vgl. Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren.* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 35–45.

²⁰² Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung.* 10. Aufl. Frankfurt am Main 1996. S. 273 sowie Fotis Jannidis u. a.: *Einleitung. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren.* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 31–34, hier S. 31.

²⁰³ Vgl. Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys.* Neuaufl. Berlin 2006. S. 68. Allerdings ist diese Annahme womöglich in den Selbstaussagen von Beuys zu verorten ist.

²⁰⁴ Vgl. Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: *Was war eigentlich der Biographismus, und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung.* In: *Autorschaft. Positionen und Revisionen.* Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar 2001. S. 355–375, hier S. 358 und Jannidis: *Einleitung: Autor und Interpretation.* S. 11.

²⁰⁵ Kindt und Müller sprechen zwar von einer ‚Methode‘, weisen aber darauf hin, dass es sich strenggenommen nicht um eine solche handle. Vgl. ebd. S. 356, Fußnote 9. Zur biographischen Methode vgl. Hoffmann: *Autor.* S. 132–170.

²⁰⁶ Vgl. Jannidis: *Einleitung. Autor und Interpretation.* S. 11.

²⁰⁷ Vgl. Martínez, Matías: *Autorschaft, Historische Modelle der.* In: *Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe.* Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 39f., hier S. 39.

sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vehement gegen eine Fokussierung des Autors/der Autorin wenden, kaum zu leugnen. Und während die Entwicklung der neueren Literaturtheorie meist als „strikte[...] Entbiographisierung“ empfunden wird,²⁰⁸ beschreibt Stefanie Metzelaers, dass biographische Rezeptionsmodelle zwar abgelehnt bzw. modifiziert werden, sich zugleich aber eine neue „biographische Strömung“ ausbilde, die an die älteren Vorgehensweisen anknüpfe.²⁰⁹ Ob sich diese Arbeit möglicherweise darin einreicht – und insofern zu kritisieren ist –, wird sich zeigen.

Als Form einer biographischen Rezeption kann die Hermeneutik genannt werden. Sie steht mit der Kategorie des Verstehens²¹⁰ der Vorstellung von Literatur (oder Kunst) als *l'art pour l'art*, als ästhetischem Gebilde zum Selbstzweck gegenüber. Auch in der Rezeption von Beuys spielt das ‚Verstehen‘ eine zentrale Rolle. Eine „historische[...] Erschließung“²¹¹ des Textes, auf die Wilhelm Dilthey als ‚Begründer‘ der Hermeneutik abzielt und die den Text als Teil eines *Ganzen*,²¹² einer Einheit und Geschlossenheit versteht, bedingt eine produktionsästhetische Vorgehensweise. Eine historisch-biographische Textanalyse zielt auch auf das Erfassen der Biographie des Autors/der Autorin ab, dessen/deren Werk in seinen Lebenszusammenhängen erschlossen wird.²¹³ Die Biographie fungiert etwa als legitime Quelle für eine Datierung, Kommentierung oder Interpretation des Werks.

Hier ist erneut auf romantische AutorInnenchaftsmodelle zu verweisen, die mit Schlagworten wie Innerlichkeit, Subjektivität und Ausdruck agieren und mit der Hermeneutik den Aspekt des Nachempfindens gemein haben. Im Zuge einer hermeneutischen Vorgehensweise werden auch biographische Zeugnisse und Selbstaussagen von AutorInnen herangezogen, um ihre seelische Verfassung im Kontext des Zeitgeschehens nachzuvollziehen. So wird nicht nur auf den Text, sondern auch auf textexternes Material, auf biographische und zeitgeschichtliche Dokumente und Zeugnisse Bezug genommen und die *Funktion AutorIn* nicht nur auf das literarische Werk, sondern auch auf Briefe und andere Schriftstücke bezogen.²¹⁴ Dilthey spricht sich aber deutlich gegen die „geistlose[...] Reproduktion“ von biographischem Material sowie persönlichem Klatsch und Tratsch aus.²¹⁵

In der Bezugnahme auf Aussagen von AutorInnen außerhalb ihrer Texte wird deutlich, dass es aber nicht um ein Verstehen des Textes selbst, sondern das Verstehen des Autors/der Autorin geht, der/die sich (vermeintlich) im Werk ausdrückt. Ein hermeneutisches Lese- und Rezeptionsverständnis fragt entsprechend nicht nach der Intention des Textes bzw. nach der Intention *im Text*²¹⁶, sondern nach der AutorInnenintention. Dies haben schon William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley als ‚intentionalen Fehlschluss‘ bezeichnet und sich dafür ausgesprochen, dass sich die Rezeption ausschließlich mit den Texten beschäftigen solle, und verdeutlicht, wie

²⁰⁸ Vgl. Jannidis: Einleitung. Autor und Interpretation. S. 9.

²⁰⁹ Vgl. Metzelaers, Stefanie: Biographismus/Biographische Textdeutung. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 62–64, hier S. 64f. Sie verweist u. a. auf Marcus, Laura: Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice. Manchester 1994 und Epstein, William H.: Introduction. Contesting the subject. In: Contesting the subject. Essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. Hrsg. von Dems. West Lafayette 1991. S. 1–8.

²¹⁰ Zum hermeneutischen Begriff des Verstehens vgl. Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin/New York 2007. S. 3f.

²¹¹ Vgl. Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 244–247, hier S. 246.

²¹² Zum hermeneutischen Zirkel vgl. Antor, Heinz: Hermeneutischer Zirkel. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 247f.

²¹³ Vgl. Ahrens: Hermeneutik. S. 245.

²¹⁴ Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 205f.

²¹⁵ Vgl. Kindt, Tom: Dilthey. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts. Hrsg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke. Berlin 2000. S. 53–68, hier S. 58 und Kindt, Tom: Was war eigentlich der Biographismus, und was ist aus ihm geworden? S. 361 und 363.

²¹⁶ Zum Begriff der Textintention vgl. Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Jannidis Fotis u. a. Tübingen 1999. S. 39–46, hier S. 40.

letztlich auch intertextuelle Anspielungen, die aus dem Text hinausweisen, Elemente desselben sind.²¹⁷ Auch jeglicher Eindruck der Stimme des Autors/der Autorin verweist folglich – wie bei de Man²¹⁸ – auf eine Instanz innerhalb des Textes. Allerdings denken Wimsatt und Beardsley diese Stimme implizit doch als Stimme des empirischen Autors/der empirischen Autorin.²¹⁹

Gerade Beuys' Werk wird oft als hermetisches empfunden und in einer hermeneutischen Exegese zu erklären versucht. Beuys' theoretische Erläuterungen des eigenen Werks fungieren dann als Interpretation, während sie als Selbstaussagen als Teil der künstlerischen Inszenierung zu fassen sind. Auch wenn es sicher ein Anliegen konzeptueller Kunst ist, dass sie verstanden und nicht bloß *sehend* rezipiert wird, bleibt das Verhältnis von Werk und Intention zu klären. Im Analyseteil wird daran anknüpfend untersucht, inwiefern sich Beuys' Aussagen als Teil des Kunstsystems gebärden. Wenn Selbstaussagen wie in seinem Fall in der Rezeption reproduziert werden, bedeutet dies allerdings per se einen ideologieunkritischen Umgang.²²⁰

Ähnlich wie Wimsatt und Beardsley beurteilt Jan Mukařovský in den 1940er-Jahren das Werk als Zeichen in einer Kommunikationssituation zwischen LeserIn und AutorIn/KünstlerIn. Insofern ‚verkörpere‘ das Werk seinen Sinn, sodass es von beiden Seiten gleichermaßen verstanden werde. Gegenläufige Aussagen von AutorInnen/KünstlerInnen siedelt Mukařovský auf der Ebene der künstlerischen Programmatik an.²²¹ Sein Verständnis des Kunstwerks als Zeichen ist aber durchaus problematisch,²²² immerhin scheinen Kunstwerke kaum derartig einfach lesbar, wie Mukařovský es darstellt, und sind keine Zeichen, sondern Zeichenträger bzw. *Bedeutungsträger*.²²³ Zudem läuft die Kommunikation zwischen KünstlerIn und RezipientIn auch über weitere Kommunikationskanäle ab, über das Mündliche bzw. Sprachliche – das einen ‚Text‘ im Sinne einer zeichenhaften Figuration bildet.

Dies wird in der Analyse genauer zu beleuchten sein, aber vorab soll betont werden, dass schon Mukařovský das Werk als Abstraktion, in gewissem Maß also als Fiktion, bezeichnet und impliziert, dass literarische Werke Medien der Selbstinszenierung sind. Indem er den Aspekt des sprachlichen Handelns eines Textes erfasst, impliziert er, dass jeder Ausdruck erst im Text geschaffen und mit dem Text performativ vollzogen wird. Dabei ist Mukařovskýs Verweis auf den Aspekt kommunikativer Konventionen aber durchaus problematisch: In der von ihm beispielhaft herangezogenen Anekdote scheitert eine TheaterschauspielerIn an ihrer Ambition, ihr Spiel als authentischen Ausdruck ihres innerlichen Empfindens zu gestalten. Sie lässt gesellschaftliche Konventionen außer Acht, um ‚wahre‘ Gefühle auf die Bühne zu bringen, allerdings empfanden ZuschauerInnen und KritikerInnen ihr Agieren auf der Bühne als unnatürlich, weil die von ihr intendierten Zeichen als solche und als Form sprachlichen Handelns nicht erkennbar waren.²²⁴ An dieser Stelle kann erneut darauf verwiesen werden, dass Beuys' pseudo-schamanistischen Ritualen oftmals vorgeworfen wird, dass sie in der Lebensrealität keine Wirksamkeit haben,²²⁵ also gerade in

²¹⁷ Vgl. Beardsley, Monroe C. und William K. Wimsatt: Der intentionale Fehlschluss. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 84–101, hier S. 95–99 sowie Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2011.

²¹⁸ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

²¹⁹ Vgl. Beardsley: Der intentionale Fehlschluss. S. 97.

²²⁰ Vgl. Rüdiger: Hermeneutik. S. 247. Zur fehlenden Ideologiekritik vgl. Markert, Albert: Deckmantel Kunst. In: Konkret 7 (2013). S. 52.

²²¹ Vgl. Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 65–79, hier S. 68f.

²²² Vgl. hingegen Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Nachdr. Frankfurt am Main 2003. S. 44f. sowie Wetzel: Autor/Künstler. S. 491.

²²³ Vgl. Waidacher, Friedrich: Vom redlichen Umgang mit Dingen. Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele: www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Mitteilungen/MIT008.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

²²⁴ Vgl. Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst. S. 74f.

²²⁵ Auch Beuys wird eine schwer zugängliche, symbolische und metaphorische Motivik attestiert. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Der Künstler als Schamane. Anmerkungen zur Aktion ‚Coyote: I like America and America likes me‘ von Joseph Beuys. In: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln 2000. S. 230–240, hier S. 234.

ihrer eigenen Fiktion verhaftet bleiben. Ausgehend von der Anekdote um die Schauspielerin betont Mukařovský, dass kein „Privatissimum“ je mittelbar sei.²²⁶ Aus seinen Ausführungen folgt, dass das Werk Raum einer Inszenierung ist, allerdings kann Authentizität durchaus ein Effekt dieser Inszenierung sein. Inszeniertheit ist kein Indiz für einen Mangel an Authentizität per se. Und literarische Werke selbst können durchaus einen Nährboden für einen ‚Biographismus‘ bieten. Der Autor/die Autorin, der/die *sich zeigt*, ist dann aber nicht die empirische, sondern eine künstlerische bzw. künstliche Figur. Eine Unterscheidung zwischen empirischen und literarischen AutorInnen, AutorInnen- und Textintention sowie das Wahrnehmen der Medialität der Figuren sind auch entscheidend dafür, die Beuys’sche(n) Künstlerfigur(en) zu erfassen.

Abwesenheit/Anwesenheit

Deutliche Positionen gegen die Ideologie einer biographistischen Rezeption und eine exponierte Stellung des Autors beziehen Barthes und Foucault. Die Polemik von Barthes’ *Der Tod des Autors* ist vor der französischen Tradition um die Literaturkritiker Hippolyte Taine und Charles Augustin Sainte-Beuve (*L’homme et l’œuvre*) zu verstehen, die auf eine „Korrespondenz zwischen Autorbiographie und Werkbedeutung“ abzielen.²²⁷ Barthes markiert die Wirkmacht des Autors als historisches Faktum, betont demgegenüber aber dessen Abwesenheit im Text. Er weist auf Verfahren der Depersonalisierung, Entsakralisierung und Dekonstruktion der Autorposition wie in der *Écriture automatique* hin.²²⁸ Im Text, so Barthes, spreche eine Stimme, ein ‚moderner Schreiber‘ (*scripteur*), der zeitgleich mit dem Text bzw. der Lektüre des Textes entstehe, diesem nicht aber vorangehe.²²⁹ De Man wird in seinem theoretischen Beitrag zur Autobiographieforschung auch attestieren, dass selbst die Stimme des Autors/der Autorin in der Autobiographie eine Stimme von jenseits des Grabes sei.²³⁰ Wie Barthes betont Foucault, dass die Frage „Wen kümmert’s wer spricht?“ das ethische Grundprinzip des Schreibens seiner Zeit sei.²³¹ Er stellt anknüpfend an Barthes heraus, wie sich der empirische Autor und die diskursive Funktionsweise als ideologische Figur unterscheiden: Der eine ist aus ‚Fleisch und Blut‘, der andere das Bild, das sich aus Werk und Auftreten des Autors ergibt.²³² Bei der Analyse kommt die Problematik hinzu, dass der/die KünstlerIn in der performativen Kunst – mindestens in körperlicher Hinsicht – sehr wohl ‚reale‘ Person und inszenierter Körper zugleich ist. Dass Beuys eine Differenzierung beider zudem durch die Etablierung seiner Uniform aufzulösen versucht, ist bereits angedeutet worden und wird im Kapitel zu seinem Hut ausgeführt. Allerdings verkörpert die Performancekunst eben ein ähnliches Konzept wie das des Barthes’schen Schreibers: Die Identität der ‚Figur‘ besteht zunächst nur in ihrem Vollzugsmoment.

Das Erzeugen einer ‚authentischen‘ Stimme als Effekt der Sprache schließen die post-strukturalistischen Beiträge von Barthes und Foucault aber nicht aus. Barthes resümiert zudem in *Vom Werk zum Text*, dass der Autor schließlich wiederkehre, aber nicht als ‚Ursprung‘ seiner Fiktion, sondern als Fiktion selbst, als ‚Papier-Ich‘.²³³ So akzentuiert Barthes erneut den

²²⁶ Vgl. Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst. S. 65 und 78.

²²⁷ Vgl. Fotis Jannidis u. a.: Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 181–184, hier S. 181 sowie Metzelaers: Biographismus/Biographische Textdeutung. S. 63.

²²⁸ Vgl. Barthes: Der Tod des Autors. S. 185 und 188.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 186 und 189 sowie Barthes, Roland: Schriftsteller und Schreiber. In: Literatur oder Geschichte. Hrsg. von Dens. Frankfurt am Main 1981. S. 44–53.

²³⁰ Vgl. de Man, Paul: Autobiography as de-facement. In: Modern Language Notes 94.5 (1979). S. 919–930, hier S. 927.

²³¹ Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 202.

²³² Vgl. Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur „function classificatoire“ Foucaults. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar/Stuttgart 2002. S. 591–539, hier S. 523.

²³³ Vgl. Barthes, Roland: From work to text. In: Image music text. Hrsg. von Dens. London 1977. S. 155–164, hier S. 161.

performativen Vorgang des Schreibens (und Lesens), der für den Autor Inszenierungsmöglichkeiten birgt, zugleich wird ein Bezug auf die Biographie und Identität außerhalb des Textes in vielerlei Hinsicht hinfällig. Und Foucault zufolge gilt es gerade „die Leerstellen“ auszumachen, von denen aus AutorInnen ihre Funktion im Diskurs ausüben.²³⁴ Folglich ist nicht die AutorInnenbiographie außerhalb des Textes von Interesse, sondern zu untersuchen, wie der Text „auf jene Figur verweist“.²³⁵ Foucault benennt auch eine „Ego-Pluralität“ und schließt: „Es wäre [...] falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen: die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch“.²³⁶

Im Übrigen wendet sich Barthes nicht nur gegen den Begriff des Autors, sondern auch gegen den vorherrschenden Werkbegriff. Das Werk beschreibt er als „imaginäre[n] Schweif“ eines Textes, der diesen an den Autor binde,²³⁷ ganz wie es in KünstlerInnenmonografien und Werkverzeichnissen geschieht. Die Begriffskritik ist auf den KünstlerInnen-, Kunst- und Werkbegriff übertragbar. Auch die Rezeptionsästhetik bei Barthes, der die „Geburt des Lesers“ in Aussicht stellt,²³⁸ kann parallel zur Entwicklung performativer Kunst gesetzt werden, die den/die ehemals passive/n KunstbetrachterIn als partizipatorisches Element postuliert. Aber Barthes' Argumentation gegen den Autor ist vielleicht auf Anti-KünstlerInnen, nicht aber auf Beuys übertragbar, der eine autobiographische Rezeption scheinbar geradezu provoziert hat. Die Kategorie AutorIn hat sich selbst dort als brauchbar erwiesen, wo eine AutorInnenschaft wie von Duchamp zurückgewiesen wird. Für eine Interpretation seiner Readymades ist der Rekurs auf den Autor Duchamp notwendiger Bestandteil.²³⁹

Die Begrifflichkeiten, die für den/die nicht-empirische/n AutorIn genutzt werden, sind vielfältig. Jene Text-Instanzen, die als sein/ihr ‚Bild‘ lesbar, aber nicht mit dem/der empirischen AutorIn gleichzusetzen sind, haben unterschiedliche Begriffsprägungen erfahren. Um Bezeichnungen wie ‚offizieller Schreiber‘, ‚zweites Bild‘, ‚Maske‘, ‚Person‘ und ‚Erzähler‘ für jegliche Autorfiguren im Text zu umgehen, schlägt Wayne Booth den Begriff des ‚impliziten Autors‘ vor. Er hebt die Differenz zwischen impliziter und realer Person hervor, um nicht beweisbare Aussagen über Aufrichtigkeit, Ernsthaftigkeit etc. zu vermeiden.²⁴⁰ Gustave Flaubert musste sich etwa einem Prozess stellen, in dem ihm vorgeworfen wurde, dass er den Ehebruch der *Madame Bovary* – innerhalb der Erzählung wohlgermerkt – nicht verurteilend kommentiere, sondern lediglich darstelle.²⁴¹ Dies wurde dem realen Autor zu Lasten gelegt. Juridischer und ästhetischer Diskurs überschneiden sich insofern – wie auch bei Beuys. Booth versucht vor dem Umstand, dass aus jedem Text Rückschlüsse auf den Autor/die Autorin gezogen werden, unabhängig davon wie unpersönlich oder neutral er geschrieben ist, der Gleichsetzung von AutorIn, ErzählerIn und Text entgegenzuwirken und schließt: „Wir können uns nur mit einem Begriff zufriedengeben, der ebenso umfassend wie das Werk selbst ist“.²⁴² Mit dem Begriff des ‚impliziten Autors‘ erfasst Booth somit

²³⁴ Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 202.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 216f.

²³⁷ Vgl. Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2012. S. 64–72, hier S. 66.

²³⁸ Vgl. Barthes: Der Tod des Autors. S. 193 sowie Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015 sowie Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Erw. Neuaufl. Berlin 1992; Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1997 und Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München 1994.

²³⁹ Vgl. Martínez, Matías: Autorschaft und Intertextualität. In: Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen 1999. S. 465–479, hier S. 465.

²⁴⁰ Vgl. Booth, Wayne C.: Der implizite Autor. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 142–152, hier S. 148f.

²⁴¹ Vgl. Jannidis, Fotis u. a.: Einleitung. Wayne C. Booth: Der implizite Autor. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dems. u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 138–141, hier S. 138.

²⁴² Vgl. Booth: Der implizite Autor. S. 148.

keine fiktive Sprecherinstanz, sondern das „Bild des Autors im Text“, das sich im Laufe der Lektüre ergibt.²⁴³

Ähnlich vage²⁴⁴ wie der ‚Eindruck‘ des Autors/der Autorin aus dem Text erscheint das ‚Bild‘ des Künstlers/der Künstlerin. Zudem hat es im Grunde keine begrifflichen Differenzierungen zwischen KünstlerIn, Aktionsfigur etc. gegeben. Auch in Beuys’ Fall scheint eine Unterscheidung kaum möglich und wird hier nicht angestrebt. Allerdings schwingt die Frage nach der Differenzierung zwischen Künstler und ‚realer‘ Person in der Rezeption von Beuys oftmals mit.

Anschlussfähig an Booths Konzept und die Vorwürfe gegen Flaubert sind auch Fragen danach, ob Jonathan Meese in einer Performance den Arm zum Hitlergruß erheben oder Schlingensief in seiner Performance in Wien öffentlich auf Transparenten und via Megaphon „Ausländer raus“ skandieren darf.²⁴⁵ Es ist umstritten, ob sich die Kunst in solchen Fällen im geschützten Kunstraum befindet, der Teil des Werks als Inszenierung ist und dasselbe auf magische Weise ‚umgibt‘. Das Problem einer Übertragung der theoretischen Ausführungen aus dem Bereich der Literaturwissenschaft besteht vor allem darin, dass sich *der* Meese, der den Hitlergruß macht, und *der* Schlingensief, der sich ausländerfeindlich gibt, in ihrer ‚Materialität‘ von textuellen Autorbildern unterscheiden, sich ‚reale‘ Person und *persona* im *Erscheinen* überschneiden. Die Differenzierungen zwischen empirischem und literarischem Autor lassen sich nur insofern übertragen, als ebenfalls zwischen empirischer, ‚privater‘ Person und öffentlicher Künstler-Person differenziert werden kann. Aus der Rezeption von Beuys sind in der Einleitung entsprechend ethische Fragen benannt worden.

Insofern erscheint der KünstlerInnenbegriff ebenso problematisch wie der des Autors/der Autorin. In Hinsicht auf die ‚Rahmung‘ wird davon ausgegangen, dass jene Auftritte im weitesten Sinne zum Werk gehören, in denen sich der/die KünstlerIn (wie der Autor/die Autorin im Text) in seiner/ihrer Funktion als solche/r zeigt, das heißt eine Versprachlichung (bzw. Verbildlichung oder auch Vertextung) erfährt. Diese ‚gesichtsgebende‘ Funktion lässt sich mit der Figur der Prosopopöie erfassen, die de Man als grundlegendes Element der Autobiographie ausmacht. Mit einem Verweis auf de Man soll dargelegt werden, dass die ‚Figur Beuys‘ zugleich eine Maskierung und eine Depersonalisierung, ein Zeigen des (Rollen)Gesichts im Sinne eines ständigen Theaters darstellt.²⁴⁶ Insofern sind Werkverfahren bedeutsam, die einen Nährboden für einen ‚Biographismus‘ bieten – und von einer Abwesenheit von Beuys kann nicht gesprochen werden, der Künstler ist überaus präsent. Der Autor/Künstler, der *sich zeigt*, ist dann aber nicht die empirische, sondern die künstlerische/künstliche, fiktive Figur.

Biographische Legenden II und autobiographische Subjekte

Auch der bereits genannte Tomaševskij lehnt einen Bezug auf die Person des Autors nicht kategorisch ab, sondern unterscheidet diesbezüglich zwischen ‚warmen‘ und ‚kalten‘ Schriftstellern. Zwar bewertet er das Interesse am Autor grundsätzlich kritisch, er weist jedoch auch auf Textverfahren hin, die er als Formen eines autobiographischen Verfahrens beschreibt.²⁴⁷ Er attestiert

²⁴³ Vgl. Booth: Der implizite Autor. S. 143 und 145f.

²⁴⁴ Die Nützlichkeit dieses Konzepts soll hier nicht näher besprochen werden, vgl. dazu Genette, Gérard: Impliziter Autor, impliziter Leser? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 233–246; Nünning, Ansgar: Impliziter Autor. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Dems. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 36–37 sowie Nünning, Ansgar: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993). S. 1–25.

²⁴⁵ Meese war 2013 angezeigt worden, weil er u. a. in einem *Spiegel*-Interview den Hitlergruß machte. Vgl. Tornau, Joachim F.: Der doppelte Jonathan Meese. In: Art. Das Kunstmagazin Online. 19.07.2013: www.art-magazine.de/szene/7412-rtkl-jonathan-meese-kassel-der-doppelte-jonathan-meese (zuletzt aufgerufen am 03.04.2016). Zu Schlingensief vgl. S. 24 dieser Arbeit.

²⁴⁶ Vgl. S. 42f. dieser Arbeit.

²⁴⁷ Vgl. Tomaševskij: Literatur und Biographie. S. 60.

etwa Vasilij Rozanov einen „intimen Stil“, da dieser in einer Sammlung Aphorismen, Notizen, Zeitungsausschnitte und Fotografien zusammenträgt.²⁴⁸ Möglicherweise verweist diese Sammlung gerade in ihrer Fragmentarität und ihrem Mangel an einer durchgängig als Erzähler oder Autor auftretenden Figur auf ein Subjekt außerhalb des Textes. Die Biographie des Autors, so hält Tomaševskij fest, ist in diesem Fall ein Element der Literatur.²⁴⁹ Als weitere Beispiele nennt er literarische Beiträge, die eine „Ausrichtung [der Literatur] auf die Autobiographie“²⁵⁰ aufweisen oder deren Anordnung suggeriere, dass sie „Fragmente eines realen Romans“ wären.²⁵¹ Trotz der begrifflichen Unschärfe entsprechen seine Schlussfolgerungen in einigen Punkten der neueren Autobiographieforschung. So betont Tomaševskij, dass es nicht um eine Prüfung der Referenzen und ihre ‚Authentizität‘, sondern um das Verfahren der Referenz selbst gehe.

Neben Textverfahren, die eine autobiographische Lesart eben auf der Ebene des Textes implizieren, weist er auf den Aspekt der öffentlichen Autorinszenierung hin und deutet Wechselwirkungen zwischen Kunst und ‚Leben‘ an. Auch bei Beuys scheinen beide Bereiche nur schwer zu trennen zu sein. Tomaševskij beschreibt, wie das Leben mancher Autoren als „Leinwand“ ihrer Werke diene,²⁵² als Ort der Inszenierung epischer Motive: „[R]eale und erdachte Ereignisse“ kommen so zusammen, urteilt Tomaševskij.²⁵³ Die gelebten Biographien der ‚Helden‘ „verwandeln sich in Gedichte“.²⁵⁴ Gerade für Beuys wurde aber problematisiert, dass seine legendäre Vita letztlich als ‚Roman‘ erscheint.²⁵⁵ Voltaire, als François-Marie Arouet geboren, dient Tomaševskij als Beispiel für einen Autor, der als bekannte Persönlichkeit sein öffentliches Leben zur ‚Folie‘ seiner Texte machte, vor deren Hintergrund er sein Werk verstanden wissen wollte: „Es war die Person Voltaire, die sein Schaffen in sich vereinte“, schließt Tomaševskij.²⁵⁶ Explizit geht es also immer auch um die Autorschaft des Schreibenden. Ähnlich wie de Man oder Kris und Kurz am Ende ihrer Studie attestiert Tomaševskij eine wechselseitige Beziehung zwischen Leben und Werk,²⁵⁷ eine beide ‚Seiten‘ betreffende Ästhetisierung. Allerdings bleibt offen, wie die Wechselwirkungen zwischen den Bereichen Literatur/Kunst und Realität erfasst werden können, die – wie in der performativen Kunst – als verschiedene Inszenierungsräume und verschiedene Räume einer Aufführung erscheinen.

Entscheidend für die Analyse von Beuys ist, dass Tomaševskij die Bedeutung der Biographie nicht ideologisch für die gesamte Literatur ablehnt, sondern sich Anspielungen darauf im Text zuwendet. Tomaševskij schließt, die Biographie interessiere allenfalls, wenn sie als eine von ihnen geschaffene und inszenierte Legende zum „literarischen Faktum“ werde.²⁵⁸ Die Literaturwissenschaft müsse daher für eine Interpretation und zur „Wiederherstellung des psychologischen Milieus“ die „ideale biographische Legende“ restaurieren, die zur Zeit des Autors/der Autorin existierte.²⁵⁹ Als ein solches ‚literarisches Faktum‘ ist die Legende des Autors/der Autorin eben eine Fiktion, die nur innerhalb ihres eigenen Referenzrahmens existiert, wie hinzugefügt werden kann. Daran anknüpfend wird auch die Gestalt und Genese von Beuys’ biographischer Legende in der Analyse eine Rolle spielen, die sich zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Fakt bewegt – und, wie beschrieben, längst Eingang in die Realität gefunden hat. Wenn angenommen wird, dass Beuys eine autobiographische Lesart seines Schaffens im ‚Werk‘ angelegt hat, scheint der Künstler – wie in literarischen Autobiographien – das explizite Subjekt seines Werks. Durch eine Beschäftigung mit Autobiographietheorien wird im Folgenden der Begriff des (Auto)Biographischen für eine

²⁴⁸ Vgl. Tomaševskij: *Literatur und Biographie*. S. 59.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 56.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 54.

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 53f.

²⁵² Vgl. ebd. S. 52.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 54.

²⁵⁵ Vgl. S. 11f. dieser Arbeit.

²⁵⁶ Vgl. Tomaševskij: *Literatur und Biographie*. S. 54.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

²⁵⁸ Vgl. Tomaševskij: *Literatur und Biographie*. S. 50. Tomaševskij benennt dem gegenüber auch „kalte[...] Schriftsteller[...]“, in deren Texte kein ‚poetisches Bild‘ ihrer Person zu finden sei. Ihre Werke seien ‚in sich geschlossen‘. Vgl. ebd. S. 58f.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 57.

Übertragung auf die Kunst geschärft, der vor allem für die Analyse der New Yorker Beuys-Retrospektive als Darstellung des Lebenswegs von Beuys eine Rolle spielen wird; zudem werden die Wechselwirkungen von Autobiographie, AutorIn/KünstlerIn und Fiktion weiter erläutert.

Autobiographien

Die Autobiographie ist der prädestinierte Ort, um das Verhältnis von AutorIn und Werk zu betrachten – und zu inszenieren. „So geht es in literarischen Autobiographien [...] immer (auch) um die Geburt eines Autors, d. h. den Weg zur Autorschaft [...]“, wie Wagner-Egelhaaf festhält.²⁶⁰ In der literarischen Autobiographie sind die Beziehung des ‚Werks‘ zum Autor/zur Autorin, das Subjekt und seine Subjektivität Gegenstand,²⁶¹ und darin besteht eine Gemeinsamkeit mit der Performancekunst und auch mit Beuys.

In der Literaturwissenschaft wurde die Autobiographie nach und nach zwischen Geschichtsschreibung und Literatur verortet und schließlich als Kunstwerk erfasst,²⁶² während die Kunstgeschichte im Zuge der Geschichtsschreibung eher einer Biographik entspricht. Dilthey-Schüler Georg Misch definierte die Autobiographie Anfang des 20. Jahrhunderts bei seinem Versuch, diese als Gattung zu fassen, über den Aspekt der Wahrheit. Er fasst die Autobiographie schlichtweg als das, „was [ihr] Ausdruck besagt: Die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“²⁶³ So wird suggeriert, dass ein Subjekt und sein Lebensweg abgebildet werden, die dem Text vorausgehen. Derart idealistische Subjektvorstellungen spiegeln sich auch in den ‚traditionellen‘ Autobiographien wider,²⁶⁴ die ‚neuere‘ Forschung hat sich aber gegen eine derartige Klassifikation gewandt und verdeutlicht, dass das Subjekt der Autobiographie seine Lebensgeschichte erst erschreibt und seine Existenz im Niederschreiben generiert.²⁶⁵ Und schon Diltheys Verständnis der ‚Selbstbiographie‘ als literarischen Versuch, das Leben zu *verstehen*,²⁶⁶ weist diese als Form der Interpretation aus, die kein bloßes Abbild darstellt.

Auch Georges Gusdorf hat in den Anfängen der Autobiographieforschung die Autobiographie als Ort einer teleologischen und nicht realweltlichen Wahrheit, der Wahrheit der Person erfasst.²⁶⁷ Er verdeutlicht, dass Autobiographien sich nicht durch eine Übereinstimmung mit der Realität, sondern

²⁶⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? S. 14.

²⁶¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 10.

²⁶² Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe, Barthes, Özdamar. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. I: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Hrsg. von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg. München 2006. S. 353–368, hier S. 353 sowie Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 121–147, hier S. 141 und Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 148–157. Als Beitrag zu ‚neuen‘ Formen der Autobiographie sei genannt: Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hrsg. von Claudia Gronemann und Alfonso de Toro. Hildesheim 2004. Auch grundsätzliche Vorstellungen von Realität, sprachlicher Äußerung und Subjekt sind entscheidend für das Verständnis des Subjekts in der Autobiographie. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 60f. sowie zum Subjektbegriff Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2001.

²⁶³ Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Bd. I: 1. Hälfte: Das Altertum. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1976. S. 7.

²⁶⁴ Vgl. Gronemann, Claudia: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 31 (1999). S. 237–262, hier S. 241.

²⁶⁵ Vgl. Schabacher: Topik der Referenz. S. 134.

²⁶⁶ Vgl. Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 21–32.

²⁶⁷ Vgl. Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. S. 142.

durch eine autobiographische Aufrichtigkeit auszeichnen.²⁶⁸ Die ‚Wahrheit‘ der Autobiographie ist wiederum aussagekräftig für die Persönlichkeit des Subjekts.²⁶⁹ Auch Roy Pascal spricht in seinem Aufsatz *Design and Truth in Autobiography* von einer ‚eigenen Wahrheit‘.²⁷⁰ Allerdings geht er noch davon aus, dass das Subjekt dem Text vorangeht.²⁷¹ Dass aber autobiographische ‚Wahrheit‘ das Produkt einer Dichtung ist, impliziert auch der Titel von Goethes Autobiographie – *Dichtung und Wahrheit*²⁷² – ein entsprechendes Paradigma rufen ebenso Max Ernst in seinen ‚biographischen Notizen‘ (*Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*) und Beuys in seinem *Lebenslauf Werklauf* auf.²⁷³ Neuere literaturwissenschaftliche Theorien beziehen entsprechend Mechanismen der menschlichen Erinnerung ein,²⁷⁴ die einen Verfremdungsmoment der Realität durch Vergessen, Verdrängen, aber auch Verschweigen bedeuten. Wie Stefan Goldmann verdeutlicht, arbeiten literarische Erinnerungen mit Hilfe des sozialen Gedächtnisses als Bezugsrahmen. Das heißt, sie setzen sich – wie auch Vasaris Viten – aus bestimmten Narrationsmustern und Topoi zusammen. Autobiographien sind somit entgegen ihrem Habitus weniger individuelle, sondern vor allem kulturell geprägte Erzählungen.²⁷⁵ Die Autobiographie erscheint dennoch als besondere Form der Referenz auf die Realität.

Referentialität

Autobiographien werden also nicht so gelesen wie andere Texte, die Bezug auf die Realität nehmen. Pascal beschreibt als Effekt der Referentialität eines Lebensberichts, dass die LeserInnen mit ihrem „Urteil über den Wert einer Autobiographie ja nicht etwa ab[warten], bis [...] [sie] Beweismaterial in den Händen haben“.²⁷⁶ Auch de Man betont, dass Autobiographien nicht wie andere Formen von Fiktionen gelesen werden, wenngleich ihre Fiktionalität augenscheinlich sein mag:

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name [...].²⁷⁷

Die Referentialität einer Autobiographie ist als *Modus* entscheidend und muss nicht erst überprüft und verifiziert werden. Philippe Lejeune begründet dies in einem autobiographischen Pakt, der sich im Übrigen auch in der Rezeption von Beuys zu bestätigen scheint. Lejeune definiert die Autobiographie zunächst als „[r]ückblickende[n] Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über

²⁶⁸ Zu den Begriffen vgl. Trilling. Lionel: Das Ende der Aufrichtigkeit. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1989 sowie Rössner, Michael: Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld 2012 und Taylor, Charles: The ethics of authenticity. Nachdr. Cambridge 2003.

²⁶⁹ Vgl. Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. S. 142f.

²⁷⁰ Vgl. Pascal: Die Autobiographie. S. 103.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 210 sowie 228.

²⁷² Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 3.

²⁷³ Vgl. Kapitel *Lebenslauf Werklauf* dieser Arbeit.

²⁷⁴ Diese greifen dabei auch auf neurologische Aspekte zurück. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 78 sowie Wagner-Egelhaaf, Martina: Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. In: BIOS 23/2 (2010). S. 187–200; Weinberg, Manfred: Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen 2006. Besonders S. 9–201; Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeption und Fallstudien. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier 2003 und Nelson, Katherine: Erzählung und Selbst, Mythos und Erinnerung; Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses und des kulturellen Selbst. In: BIOS 2 (2002). S. 241–263.

²⁷⁵ Vgl. Goldmann, Stefan: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994. S. 660–675.

²⁷⁶ Vgl. Pascal: Die Autobiographie. S. 222.

²⁷⁷ de Man: Autobiography as de-facement. S. 920.

ihr eigenes Dasein erstellt“.²⁷⁸ ErzählerIn, ProtagonistIn und AutorIn sind demnach ein und dieselbe Person, über deren Identität die Autobiographie definiert wird. Diese Identität wird vor allem durch die Namensidentität beglaubigt, ohne dass eine tatsächliche Übereinstimmung mit der Realität gegeben sein muss.²⁷⁹ Zunächst ist diese Identität also eine Identität *im Text*. Allein die Suggestion bzw. Behauptung der Identität über die Referentialität des AutorInnennamens eröffnet Lejeune zufolge einen autobiographischen Pakt, auf dessen Grundlage der Text als Autobiographie gelesen werde. Allerdings werden auch Texte ohne Namensidentität in Bezug auf den/die AutorIn rezipiert – ebenso wie Kunstwerke, die keinerlei ‚autobiographischen Gehalt‘ aufweisen.²⁸⁰ Der autobiographische Pakt eröffne und garantiere einen nicht-fiktionalen Status des Textes, während der Mangel an Identität im Roman einen fiktionalen Pakt bedeute. Lejeune schließt so eine Fiktionalität von Autobiographien aus,²⁸¹ führt hingegen die Lüge als ein Element von Autobiographien an.²⁸²

Für die Beschäftigung mit performativer Kunst ist die Pakttheorie insofern aufschlussreich, als mindestens eine körperliche Identität zwischen KünstlerIn, Aufführendem/r und Aufgeführtem vorliegt. Die Body Art etwa scheint auf dieser Identität geradezu zu beharren, wenn sie durch Verletzungen des Körpers, der AutorInnen- und Figurenkörper zugleich ist, Überschneidungen ausstellt. Eine grundsätzliche Übertragung auf den Auftritt von KünstlerInnen²⁸³ (aber auch den Auftritt von AutorInnen außerhalb des Textes) ist allerdings schwierig. So mag Warhol affektierter erscheinen als Beuys und beide Künstler nicht gleichermaßen als autobiographisch-authentische Figur wahrgenommen werden, obwohl in beiden Fällen eine Namensidentität vorliegt. Und im Falle Schlingensiefs müssten auch in seinen Stücken inszenierte Figuren, die seinen Namen tragen, als eindeutig autobiographische Figuren aufgefasst werden, obwohl der krebskranke Christoph Schlingensiefel selbst etwa in *Mea Culpa* zeitgleich mit der krebskranken Figur ‚Christoph‘ auf die Bühne tritt, dabei allerdings namenlos bleibt, sodass durch die doppelte Identität der Pakt in Zweifel gezogen wäre. Fraglich ist auch, wie es zu bewerten wäre, dass die bürgerlichen Namen von Eva & Adele nicht bekannt sind und die beiden wenigstens über den Namen – das Pseudonym ‚Eva & Adele‘, das als solches aber nicht in Erscheinung tritt²⁸⁴ – ganz die Identität der Kunstpersonen annehmen. Besonders mag dies auf Eva zutreffen, die als Transgender nicht nur den eigentlichen Namen, sondern auch ihre/seine männliche Physiognomie abgelegt hat. Lejeune führt in Bezug auf Pseudonyme aus, dass diese nicht die Identität verschleiern, sondern eine neue Identität darstellen.²⁸⁵ Ein Pseudonym ist ihm zufolge „echt“, weder „Geheimnis noch Mystifikation[...]; [...] es zeigt einfach diese zweite Geburt an, dieses Öffentlichwerden des Schreibens“ bzw. Seins.²⁸⁶ Wenn Lejeune weiter argumentiert, das Pseudonym bedinge keinen Wechsel der Identität, kann in Bezug auf Eva & Adele ergänzt werden, dass keine Schlüsse auf die Fiktivität der Identität gezogen werden können. Bei Beuys wird Identität in der Performance, in Diskussionen, kurzum im Auftritt vor allem über seine Uniformierung generiert, wie im Kapitel *Beuys' Hut* verdeutlicht wird.

Im Gegensatz zu Lejeune fasst de Man die Autobiographie nicht als Gattung, sondern als Lese- und Verstehensfigur und gegründet die Identität zwischen textexternem/r AutorIn und Text-Subjekt, die angenommen wird, in einem rhetorischen Textverfahren.²⁸⁷ Als zentrale Trope der Autobiographie

²⁷⁸ Vgl. Lejeune, Phillippe: Der autobiographische Pakt. Nachdr. Frankfurt am Main 2010. S. 14.

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 15.

²⁸⁰ Vgl. Blum: Art History.

²⁸¹ Zur Kritik daran vgl. Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. Marburg 2013. S. 91.

²⁸² Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt. S. 32 sowie Fetz, Bernd: Schreiben wie die Götter. Über Wahrheit und Lüge im Biographischen. In: Spiegel und Masken. Konstruktionen biographischer Wahrheit. Hrsg. von Dems. und Hannes Schweiger. Wien 2006. S. 7–20.

²⁸³ Vgl. von Bismarck: Auftritt als Künstler, Funktionen eines Mythos.

²⁸⁴ Anders als in Lejeunes Ausführungen zum Pseudonym gibt es im Fall von Eva & Adele nur das Pseudonym, keine ‚realen‘ Namen. Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt. S. 25f.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 25.

²⁸⁶ Vgl. ebd.

²⁸⁷ Vgl. de Man: Autobiography as de-facement. S. 921.

macht er die Prosopopöie aus, die rhetorische Figur für das Sprechen Toter oder Abwesender,²⁸⁸ die auf den Autor/die Autorin verweist. Ausgehend davon charakterisiert de Man die Autobiographie als Maske: Sie ist gesichtsgebend für eine Rolle (bzw. die ‚Persönlichkeit‘ des Autors/der Autorin) – und zugleich eine Maskierung, weil sie eine/n AutorIn darstellt, der/die so nicht existiert; dem/der AutorIn eine Stimme verleiht, die nicht seiner/ihrer tatsächlichen Stimme entspricht.²⁸⁹ Die Autobiographie ist somit ein Ver- und Enthüllen zugleich.²⁹⁰ Vergleichbar damit sind dandyistische und dem folgende künstlerische Selbstinszenierungen, die sich – ganz wie ästhetische Existenzen nach Foucault – nicht als Offenbarung einer Natur bzw. eines Natürlichen, dennoch aber eines Inneren geben. Auch die zuvor genannten KünstlerInnen sind in ihrem Auftreten nicht ‚natürlich‘, aber auch nicht eindeutig fiktiv. Schließlich existieren sie, allerdings womöglich nicht als ‚Inneres‘, sondern als Äußeres, nicht als etwas Privates, das enthüllt wird, sondern als etwas, das erst durch seine Öffentlichkeit existent wird.

Wie schon Tomaševskij weist de Man darauf hin, dass die Referentialität der Autobiographie eine Wechselwirkung zwischen Text und Leben bedingt. Nicht nur die Autobiographie geht aus dem Leben hervor, sondern auch das Leben wird von dieser beeinflusst, indem sie beeinflusst bzw. bestimmt, wie dieses Leben gelebt wird:²⁹¹

[A]re we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life produces the autobiography [...], but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resource of his medium?²⁹²

Bei Beuys bestätigt sich eine solche Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben. Durch die wiederholte Behauptung, der Künstler sei in Kleve und nicht in Krefeld geboren, die sich auch in einigen autobiographischen Schriftstücken findet, wurde dies schließlich als Faktum etabliert – von der Begegnung mit den Tataren einmal abgesehen, die, noch Jahrzehnte nachdem ihre Fiktionalität aufgedeckt wurde, als Faktum in den Köpfen, in der Forschungsliteratur, in den Museen etc. umhergeistert.

Die von de Man konstatierte Wechselwirkung macht die Auflösung der Referenzen hinfällig, sodass auch Mischs ursprüngliche Frage nach Fiktionalität oder Faktualität hinfällig wird. Dass sich die Autobiographie weder eindeutig dem Bereich des Fiktionalen, noch des Faktualen zuordnen lässt, ist nicht zuletzt Resultat des Wechselspiels zwischen Realität und Inszenierung. Anknüpfend an de Man geht Gabriele Schabacher sogar davon aus, dass Autobiographien (nach Goethe) die Unentscheidbarkeit zwischen literarischer und gelebter Biographie geradezu thematisieren und gegen den eigenen Mangel an Referenz anschreiben.²⁹³ Die Referentialität autobiographischer Texte ist ihr zufolge topisch für die Gattung der Autobiographie und ein Hinweis auf den gattungsspezifischen Topos genügt für eine Zuordnung. Entsprechend attestieren Claudia Gronemann und Alfonso de Toro u. a. in Bezug auf Serge Doubrovsky, dass

Identität bzw. die Geschichte dieses Ich [...] sich [...] nicht als Resultat einer dem Text vorgängigen Vita, sondern als textuelle Produktivität im Sinne des Versuchs [erweist], die

²⁸⁸ Vgl. Gronemann: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. S. 254f.

²⁸⁹ Vgl. de Man: Autobiography as de-facement. S. 927.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 930.

²⁹¹ Vgl. ebd. S. 920.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. Schabacher: Topik der Referenz. S. 165f.

Abwesenheit, die räumliche und zeitliche Verschiebung des Darzustellenden, die Fragmentierung der Erinnerung zu repräsentieren und das Subjekt im Hier und Jetzt der Schrift zu gewinnen.²⁹⁴

Fiktionalität wurde somit nach und nach als ein konstitutives Element von Autobiographien erfasst,²⁹⁵ deren Subjekte sich nicht mehr (nur) als das Ergebnis ihres Lebenswegs gargestellt werden. Hierfür hat die Literaturwissenschaft den Begriff der Autofiktion²⁹⁶ geprägt, über den auch die Fragestellung dieser Arbeit aufgespannt ist.

(Auto)Fiktionalität

Doubrovsky hat den Begriff ‚Autofiktion‘ im Klappentext seines Romans *Fils* für den Modus autobiographischen Schreibens zwischen ‚faktuellem‘ Autobiographiedokument und fiktiver Selbsterfindung, zwischen Autobiographie und Roman verwendet. Er bezeichnet seinen ‚autobiographischen Roman‘ als die „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“.²⁹⁷ Ähnlich fasst Gérard Genette autofiktionale Texte als jene, in denen ein Ich als AutorIn eine Geschichte erzählt, deren HeldIn bzw. ProtagonistIn zwar der/die AutorIn selbst ist, die ihm/ihr jedoch niemals passierte.²⁹⁸ Auf das Verhältnis der Rolle von Autor und Akteur bzw. Protagonist in den Aktionen von Beuys hat auch Schneede in dem bereits zitierten Absatz referiert,²⁹⁹ dabei allerdings ausgeblendet, dass der Performancekünstler nur zu einem bestimmten Grad der Autor sein kann, da Aktionen naturgemäß sowie poetologisch von Einflüssen und Partizipation der anwesenden Ko-AutorInnen mitgestaltet und das Bild des Autors/Künstlers in der Aktion auch durch die Tradierung und Medialisierung bedingt wird, Selbst- und Fremdbild also überblendet werden.

Doubrovsky markiert mit seiner paradoxen Formulierung die Stellung des eigenen autobiographischen Textes, der sich selbstreferenziell und -reflexiv gleichzeitig als Dokument und Kunstwerk, als Fakt und Fiktion gibt.³⁰⁰ Bei ihm ist der Hinweis auf die gleichzeitige Fiktionalität und Faktualität im (Para)Text enthalten, der nicht auf der eigenen Authentizität beharrt. Hybride Formen der Autobiographie sind geradezu davon geprägt, dass sich die Subjektkrise in ihrer Nicht-Kontinuität, Fragmentarität und Fiktionalität niederschlägt. Ähnlich äußerte Beuys bezüglich seiner Legende – das sei aus der Analyse vorausgegriffen, er habe „irgendeinmal [...] so eine Lebensgeschichte“ von sich gegeben.³⁰¹

²⁹⁴ Gronemann, Claudia und Alfonso de Toro: Einleitung. In: Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 7–21, hier S. 9

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 348 sowie Pellin, Elio: Einführung. In: „...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Hrsg. von Dens. und Ulrich Weber. Göttingen 2012. S. 7–11, hier S. 7. Kraus veröffentlichte zu dieser Frage erst kürzlich eine umfassende Dissertation, die zwar die zunehmende Ästhetisierung und Fiktionalisierung der Autobiographie (in der Annahme der Theorie) nachzeichnet, aber auch davon ausgeht, dass Fiktion nicht in allen autobiographischen Texten vorherrsche und insofern nicht konstitutiv sei. Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. S. 18.

²⁹⁶ Zum Begriff der Autofiktion vgl. Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?; Autofiktion und Realität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Hrsg. von Jutta Weiser und Christina Ott. Heidelberg 2013; Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität. In: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko. Berlin 2009. S. 287–314 sowie Gronemann: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette.

²⁹⁷ Vgl. Doubrovsky, Serge: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster: Autofiktion 7 (2008). S. 123–133, hier S. 123 und 128.

²⁹⁸ Vgl. Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992. S. 65–94.

²⁹⁹ Vgl. S. 8 dieser Arbeit.

³⁰⁰ Vgl. Doubrovsky: Nah am Text. S. 85 und 88f.

³⁰¹ Beuys in Müller, André: Interview mit Joseph Beuys. Penthouse 5 (1980): www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/interview%20mit%20joseph%20beuys.html (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).

Frank Zipfel differenziert den Begriff der Autofiktion weiter aus. Zum einen fasst er darunter Texte, in denen eine Namensidentität von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn vorliegt, sodass ein autobiographischer Pakt angeboten wird, während die Gattungsbezeichnung eine Zugehörigkeit zum Bereich des Fiktionalen impliziert. Zum anderen verwendet er den Begriff für Texte, die eine Kombination von autobiographischem und fiktionalem Pakt darstellen und dem/der LeserIn beide gleichermaßen anbieten. Zudem, und das wird hier entscheidend sein, nutzt Zipfel den Begriff für diejenigen Autobiographien, die ihren Konstruktionscharakter offenbaren.³⁰² Ebenso kennzeichnet der Begriff Wagner-Egelhaaf zufolge Texte, die nicht ihre Fiktionalität, sondern ein Bewusstsein über das problematische Verhältnis von Fiktion und Realität ausstellen.³⁰³ Ein Bewusstsein über die eigene Position zwischen Faktualität und Fiktionalität scheint gerade bei Beuys gegenwärtig.

Kreknin führt als ein weiteres Kriterium autofiktionaler Texte auf, dass sie die AutorInnenenschaft selbst fiktionalisieren: Die Autorsubjekte, die in seiner Studie zu Goetz u. a. greifbar werden, präsentieren sich als fiktionale Figuren, die an die Stelle alltagswirklicher Träger der Autorfunktion treten.³⁰⁴ Ähnlich schließt Esther Kraus, Autofiktionen nehmen eine Fiktionalisierung von ProtagonistInnen und/oder Erzählposition vor, vermitteln zugleich aber eine faktuale Lesart.³⁰⁵ Kraus geht allerdings über eine rein narratologische Analyse ihrer Beispieltexthe hinaus und folgt u. a. intertextuellen Verweisen. In Bezug auf Alfred Anderschs *Kien*-Texte, die in verschiedenen Erzählbänden erschienen sind, schließt sie, erst die Kontextualisierung der Texte im Œuvre des Autors mache diese zu autobiographischen Texten. Die Lesart der Erzählungen und ihre Klassifizierung hängen demnach von ihrem Kontext ab. In ihrer Beziehung zu den benachbarten Erzähltexten seien sie als fiktionale Erzählungen, als eigenständiges Korpus hingegen als autobiographische Texte zu bewerten, so Kraus.³⁰⁶ Dem soll hinzugefügt werden, dass der Begriff der Autofiktion auch von der Bestrebung zeugt, die autobiographische Schrift trotz ihrer Fiktionalität an das erzählende (AutorInnen)Subjekt zu binden. Schließlich scheint die Kategorisierung eines Textes als *Auto*-Fiktion, als Selbst-Fiktion des Subjekts, gegenüber einer biographischen Fremd-Fiktion zu kennzeichnen, dass diese doch einen anderen Rückschluss auf ihre/n AutorIn zulassen. Inwiefern aber eignen sich die literaturwissenschaftlichen Modelle und Begriffe für eine Übertragung auf die Kunst, in der sich das Verhältnis von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn doch anders gestaltet?³⁰⁷

³⁰² Vgl. Zipfel: Autofiktion. S. 306.

³⁰³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion und Gespenster. In: Kultur & Gespenster 7 (2008): Autofiktion. S. 135–149 sowie zum Begriff der Metaautobiographie: Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. II: Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München 2007. S. 269–292, besonders S. 276.

³⁰⁴ Vgl. Kreknin: Poetiken des Selbst. S. 429.

³⁰⁵ Zu Kraus' Differenzierung zwischen Autobiographie, Autofiktion sowie autobiographischer Fiktion vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. S. 124f.

³⁰⁶ Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. S. 208f.

³⁰⁷ Auf den Aspekt der Automedialität von Autobiographien weisen auch Jörg Dünne und Christian Moser hin. Während viele Theorien den jeweiligen Medien der Autobiographie kaum Beachtung schenken, verdeutlichen sie, dass die Konstitution des ‚Autobiographischen‘ von seiner Medialität abhängt, sodass die Vielfalt von Selbstbezüglichkeit ersichtlich wird. Vgl. Dünne, Jörg und Christian Moser, Einleitung: Automedialität. In: Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. Hrsg. von Dens. München 2008. S. 7–19. Hier S. 8f.

Übergänge: Autobiographie und Kunst

Die Autobiographie wird überwiegend als literarische Gattung wahrgenommen,³⁰⁸ aber zumindest im 20. und 21. Jahrhundert finden sich auch andere Ausprägungen. Sie nimmt zahlreiche Gestalten an und ist nicht mehr nur abbildender Prosatext, wie es noch Lejeune definierte. Vielmehr finden die autobiographischen AutorInnensubjekte im Zuge ihrer Performativität auch eine Realisation außerhalb ihrer textuellen Materialität und Erscheinungsform. Auf daraus resultierende Wechselwirkungen und Verschränkungen wurde bereits verwiesen.

Entgegen umfangreicher Ausdifferenzierungen in der Literaturwissenschaft gibt es für den Bereich der Kunst kein ‚Etikett‘ und keine Theorie autobiographischer Kunst, obwohl Philip Auslander zufolge der Umgang mit Versatzstücken aus der eigenen Biographie etwa seit den 1990er-Jahren nicht unüblich ist.³⁰⁹ Auch Roselee Goldberg verweist in ihrem Überblickswerk *Performance art* nicht nur auf ‚lebende Skulpturen‘, sondern auch auf Ausprägungen performativer Kunst, in denen Künstlerautobiographien als Referenzmomente genutzt werden.³¹⁰ Boltanski etwa etablierte seine ‚Selbstbiographie‘ angeblich zur Auslöschung seines Gedächtnisses und seiner ‚eigentlichen‘ Biographie,³¹¹ während Schlingensief eben die eigene Lebensgeschichte so lange wiederholte und referierte, bis sie zum *running gag* mit begrenzter Glaubwürdigkeit wurde.³¹² Die ausdrückliche Vermischung von Identität, Authentizität, Inszenierung und Realität bei Schlingensief mag im Übrigen auf eine Sensibilisierung abzielen, dieses Unterfangen ist aber seit seiner Krebserkrankung und zum Ende seines Lebens mehr und mehr dem Projekt der Arbeit an der eigenen Manifestation sowie am eigenen Vermächtnis gewichen. Wenn Schlingensief in seinen späten Inszenierungen, Opern und in seinem Tagebuch vor allem seine Lebens- und Leidensgeschichte zum etwa im Rahmen einer *Readymade-Oper* zum Gegenstand macht, dient diese Praktik des Selbst nicht mehr dazu die eigene Identität zu hinterfragen, sondern vor allem zu konstituieren.

Auf Kunstformen, die mit einer entsprechenden Narration arbeiten wie die von Fischer-Lichte beschriebenen autobiographischen Performances, wurde bereits verwiesen. Sie greifen auf die Gattung der Autobiographie zurück und erzählen von Erlebnissen des Performers/der Performerin, die konstitutiv für das Subjekt erscheinen.³¹³ Autobiographische Performances befragen dabei in der Thematisierung von Identität und Selbst die Inszeniertheit und Inszenierbarkeit derartiger Kategorien, die im Grunde nur im Moment ihrer jeweiligen Erzählung existieren, wie Fischer-Lichte beschreibt.³¹⁴ Ähnlich fasst Alma Kittner den Begriff der Autobiographie, wenn sie ‚visuelle Autobiographien‘ in der Kunst untersucht und darunter Strategien fasst, mit denen KünstlerInnen über die Sammlung und Exponierung von Fotografien, Texten und Objekten ihre Identität und ihr Selbst entwerfen.³¹⁵ Bei Beuys scheint es aber – wie vermutet – weniger um eine ‚Visualisierung‘ der Biographie zu gehen, daher soll hingegen die Verbindung von ‚Werk‘ und Leben als autobiographische Narration untersucht werden, die keiner vorausgegangenen Realität entspricht. Auch im Falle von Eva & Adele, über deren ursprüngliche Identität nichts bekannt ist, kann die künstlerische Identität nicht über einen Rückbezug auf ‚autobiographische‘ Informationen in dem Sinne beschrieben werden. Eine Existenz außerhalb der exzentrischen Erzählungen der

³⁰⁸ Vgl. Georgen: Vorwort und Einleitung. S. 11; Steiner, Barbara und Jun Yang: Eingang. Identität schreiben: Über die Autobiographie in der Kunst. In: Autobiografie. Art Works. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 10–27, hier S. 11 sowie Dünne, Einleitung: Automedialität. S. 14.

³⁰⁹ Vgl. Klein: Performance als soziale und ästhetische Praxis. S. 14.

³¹⁰ Vgl. Fußnote 117 dieser Arbeit.

³¹¹ Vgl. Boltanski in Kampmann: Künstler sein. S. 122.

³¹² Vgl. S. 7 dieser Arbeit.

³¹³ Vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung von Selbst? S. 60 und 63.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 64f.

³¹⁵ Vgl. Kittner: Visuelle Autobiographien sowie: Deep storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München u. a. Hrsg. von Geoffrey Batchen, Ingrid Schaffner und Matthias Winzen. München 1997. Vgl. zu diesem Thema auch Ego documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern. Hrsg. von Kathleen Bühler. Heidelberg 2008.

Künstlerinnen ist schlichtweg nicht erkennbar. Zwar können die Künstlerinnen in ihrer Erscheinung immer nur als öffentliche Figuren erfasst werden, allerdings implizieren sie – ebenso wie Beuys –, dass dieser Zustand ein dauerhafter, permanenter ist, der nicht nur im Moment einer eigentlichen Aktion besteht. Dies entspricht einer Autofiktion, nicht weil sie nicht existent wären, sondern weil Fragen nach einer Identität außerhalb ihres künstlerischen Referenzrahmens und des öffentlichen Auftritts zurückgewiesen werden. Eine Analyse kann demnach nicht einer Untersuchung derjenigen Positionen entsprechen, die sich parallel zu AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn setzen ließen.

Eine Kategorisierung als ‚autobiographische‘ Kunst scheint also dort zutreffend, wo es um die Konstitution von Identität und weniger um einen Rückgriff auf lebensweltliche Dokumente, Geschehnisse u. a. geht. Folglich soll nicht etwa behauptet werden, dass möglicherweise jeder künstlerische Auftritt ‚autobiographisch‘ ist, sondern das Moment der Fiktion durch den Gebrauch des Begriffs Autofiktion betont werden. In der performativen Kunst erhält die Autofiktion eine andere Gestalt, da ‚fiktionale‘ und ‚empirische‘ Wirklichkeit in einem anderen Verhältnis als in der Literatur stehen und sich insofern der Aspekt der Identität anders gestaltet. Um dies zu verdeutlichen, sei auf Cindy Shermans fotografische (Selbst)Inszenierungen verwiesen: Ihre Figuren tragen weder den Namen der Künstlerin, noch sehen sie ihr ähnlich (auch wenn sich dieses Merkmal fast schon als Erkennungszeichen der Sherman’schen Inszenierung etabliert hat), sodass im Grunde weder eine Form von Autobiographie, noch von Autofiktion vorliegt. Andererseits kann argumentiert werden, dass Sherman selbst die verschiedenen Identitäten und Rollen bzw. Posen einnimmt, die nichts mit ihrer eigenen Lebensgeschichte zu tun haben, zugleich aber zu einem Teil ihrer Identität werden. Und wie wäre es zu beurteilen, dass Schlingensiefel seine Biographie zum *running gag* machte, sodass ihr ironischer Unterton schließlich als Hinweis auf ihre Fiktionalität ausgelegt werden mag, obwohl sie im Grunde der Wahrheit entspricht? Auch in diesen Fällen kann der Begriff der Autofiktion genutzt werden, um den Konstruktionscharakter der autobiographischen Erzählungen im öffentlichen Auftritt zu fassen. Beuys hat bei aller autobiographischer ‚Offenheit‘ und Gesprächigkeit postuliert, dass es ihm weniger um seine eigene Biographie, sondern um ein Exempel gehe. Er hat sich selbst als „tool“ und sein Auftreten als ständiges Theater bezeichnet.³¹⁶ Somit weist er ebenfalls eine Verbindlichkeit bzw. Faktualität zurück. Inwiefern sich der Begriff der Autofiktion nun auf die künstlerischen Beispiele anwenden lässt und für eine Klassifizierung oder Beschreibung der künstlerischen Praxis eignet, wird die Analyse zeigen.

Allerdings scheint – nicht nur in Beuys’ Fall – der von Lejeune beschriebene Pakt nach wie vor und besonders in der performativen Kunst gültig. So kritisiert Biograph Hans-Peter Riegel Beuys’ Distanzierung von der eigenen realen Lebensgeschichte ganz grundsätzlich.³¹⁷ Im Folgenden geht es aber nicht um einen Abgleich von autobiographischer Referenz und historischer Biographie, auch wenn es etwa bedeutsam erscheinen mag, dass Beuys „wie ein Fisch im Wasser des braunen Zeitgeists schwamm“, während er sich doch als Identifikationsfigur der linken StudentInnenbewegung gab.³¹⁸ Es geht nicht um eine Bewertung der Identität von Beuys, sei es der ‚realen‘ oder ‚künstlerischen‘, sondern um die Analyse ihrer Konstitution. Eine Bewertung des Künstlers – auch auf Grundlage dieser Analyse – wird ein ausstehender Schritt bleiben, der anderen überlassen wird.³¹⁹

³¹⁶ Beuys zit. nach von Graevenitz, Antje: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. In: Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg. Hrsg. von Gabriele Förg. Frankfurt am Main 1984. S. 11–49, hier S. 27 sowie Beuys in: Das Gespräch. Joseph Beuys. In: Logos. Meinungen zum Zeitgeschehen 3.6 (1982). S. 3f., hier S. 4 und Beuys in: [Transkript des Audioguides im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY. S. 5. Eine Transkription des Audioguides findet sich im Anhang dieser Arbeit.

³¹⁷ Beuys-Biograph Riegel urteilt diesbezüglich auch mahnend, dass sich Beuys somit von der eigenen Lebensgeschichte distanzieren. Vgl. Riegel, Hans Peter: Beuys. Die Biographie. Berlin 2013. S. 10.

³¹⁸ Vgl. Wyss: Der ewige Hitlerjunge. S. 80.

³¹⁹ Vgl. Deuter, Ulrich und Stefanie Stadel: „Abschied vom Kunstdruiden“. In: K.West 7 (2013): www.kulturwest.de/architektur/detailseite/artikel/abschied-vom-kunstdruiden/ (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).

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 Künstlersubjekt, 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.³²⁰ 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.³²¹ Allerdings hat die Vehemenz, mit der sich Beuys zu Wort gemeldet hat, auch zu der polemischen Annahme geführt, dass sein Reden überbewertet sei,³²² während er selbst das Schweigen des Anti-Künstlers Duchamp kritisierte.³²³ 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 Nachdenken schaffen [...]. Filz und Fett waren, als Tataren den Schwerverwundeten auffanden, die Mittel, mit denen er am Leben erhalten blieb.³²⁴

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.³²⁵ 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

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

³²¹ 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.

³²² 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.

³²³ 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.

³²⁴ 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, wenngleich Beuys eine riesige Fettskulptur geschaffen hatte. Vgl. S. 122f. 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.

³²⁵ 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.

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.³²⁶ 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.³²⁷ 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.³²⁸ 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.³²⁹ Dieses biographische 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.³³⁰ Im Stall des Hofes wurde eine Kassettenaufnahme abgespielt, auf der die befreundete Familie van der Grinten Beuys’ depressive Phase als eine ‚entscheidende Lebensphase‘ nacherzählte.³³¹ Wie diese Ausstellung in Beuys’ Schaffen zu verorten ist, ist offen, denn sie wurde nicht vom Künstler selbst konzipiert.³³² 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,

³²⁶ Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 43. Dem können weitere Arbeiten wie die später näher betrachtete Installation *Straßenbahnhaltstelle/Tram stop/Fermata del Tram (A Monument to the Future)* (1961–76, Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2. Fassung 1976, Sammlung Marx, Berlin³²⁶) hinzugefügt werden.

³²⁷ Vgl. ebd. S. 148.

³²⁸ Vgl. ebd. S. 55.

³²⁹ 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, 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 Beuyschen [sic!] Depression in zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen, deren Titel die Entwicklung authentisch wiedergeben.“

³³⁰ 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.

³³¹ Vgl. ebd. S. 135.

³³² 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.

sondern ein topisch verfasster Text ist, 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.³³³ Topische Elemente sind neben Aufrichtigkeit u. a. Kindheitserinnerungen und bestimmte Erinnerungsstrukturen.³³⁴ Im Bereich der KünstlerInnenbiographik bzw. der KünstlerInnenviden 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.³³⁵ Sein späteres künstlerisches Agieren wird somit weniger als Beruf, sondern als Ergebnis einer natürlichen Entwicklung und als Berufung wahrgenommen.³³⁶ In den Beuys-Biographien ist auch das Motiv der Geschlossenheit und Einheit zentral.³³⁷ Gegenpositionen 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‘.³³⁸ 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,³³⁹ eröffnet er eine Differenz zwischen ‚privater‘ Person und öffentlicher Künstlerfigur. Riegel schließt gar auf ein „Doppelleben“.³⁴⁰

³³³ Vgl. Goldmann: Topos und Erinnerung als Rahmenbedingungen der Autobiographie. S. 668.

³³⁴ Vgl. ebd. S. 663f. und Schabacher: Topik der Referenz. S. 352.

³³⁵ 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.

³³⁶ 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.

³³⁷ 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 Rechtsstreits [...] 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 Wirtschaft sprengt und die Idee des sozialen Gesamtkunstwerks in die Wirklichkeit des Lebens trägt.“ Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 183.

³³⁸ Vgl. Riegel: Beuys. S. 87f.

³³⁹ 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.

³⁴⁰ 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.

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,³⁴¹ in seiner Inszenierung *als* Künstler.

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,³⁴² hat auch Marcel Beyer die Legende in seinen Roman *Kaltenburg* (2008) integriert und so (weiter) fikionalisiert. 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.³⁴³ 2016 boten sogar die politischen Ereignisse um die ‚Krimkrise‘ einen Anlass, die Legende zu thematisieren.³⁴⁴

Sie ist bzw. war so gegenwärtig, dass Peter Nisbet sie aufgrund ihrer Popularität in den 1990er-Jahren schlichtweg als „the story“ bezeichnet hat.³⁴⁵ Es lassen sich durchaus entscheidende „key anecdotal elements“ der Tradierung benennen,³⁴⁶ allerdings, darauf kann vorab hingewiesen werden,

³⁴¹ 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.

³⁴² 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 typsicher 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.

³⁴³ Vgl. Herold, Jörg: Ein Tag aus dem Leben des Josef B. 16.03.1944. Tübingen 2001.

³⁴⁴ 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 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

³⁴⁵ 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.

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

existieren zahlreiche Versionen, die in Hergang, Dramatik, Dauer etc. variieren. Doch verkürzt handelt es sich um die folgende Geschichte:

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 [...].³⁴⁷

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.³⁴⁸ 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 künstlerischen Materialien entgegenbringen mag.³⁴⁹ Dabei kann Beuys' Materialesemantik durchaus in der Tradition der Kunst verortet werden.³⁵⁰

Zweifel am Hergang der legendären Erlebnisse wurden schon im Kontext der New Yorker Beuys-Retrospektive von 1979 geäußert.³⁵¹ 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

³⁴⁷ 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.

³⁴⁸ 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.

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

³⁵⁰ 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.

³⁵¹ Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol.

Realität herausgestellt,³⁵² 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.“³⁵³

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.³⁵⁴ Sie versuchen, ausgehend von der Ausblendung des „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.³⁵⁵ 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,³⁵⁶ indem historische Fakten wie die ‚Lebenswirklichkeit des Soldaten Beuys‘ mit einbezogen werden.³⁵⁷ So konstatieren die Autoren auch Übereinstimmungen zwischen Beuys’ anthropologischem Kunstbegriff und neurechtem Gedankengut – ganz wie Wyss nach ihnen, der Beuys eine „individualkollektive[...] Vergangenheitsbeschönigung“³⁵⁸ vorhielt, oder auch Riegel.³⁵⁹ 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 entgegnet 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.³⁶⁰ Dieser Behauptung stehen aber der Ernst und die Vehemenz gegenüber,

³⁵² Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 49.

³⁵³ Ebd. S. 76f.

³⁵⁴ 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).

³⁵⁵ Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 10f.

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

³⁵⁷ Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 109.

³⁵⁸ Wyss: Der ewige Hitlerjunge.

³⁵⁹ 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 (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?“), wenngleich die Akribie seiner über 600 Seiten starken Biographie durchaus bestechend sein mag.

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

mit denen die Legende tradiert und unkritisch rezipiert wird. Zudem wird vielerorts geradezu übergangen, verschwiegen oder abgetan, dass die Legende eine Fiktion ist.³⁶¹ Diese 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 kunstwissenschaftliche 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,³⁶² 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.³⁶³ 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.³⁶⁴ 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*³⁶⁵ 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.³⁶⁶ 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 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 verselbstständigen scheint. Daher kann kein Anspruch auf Vollständigkeit geleistet werden.³⁶⁷ 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

³⁶¹ 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 gesundpflögten, so nicht stimmt.“ Vgl. Schlüter: Joseph Beuys. S. 29 [Hervorhebungen J.S.].

³⁶² Vgl. Gieseke: Flieger, Filz und Vaterland. S. 10.

³⁶³ Vgl. Fußnote 45 dieser Arbeit.

³⁶⁴ Vgl. S. 37 dieser Arbeit.

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

³⁶⁶ Vgl. Angerbauer-Rau: Einführung. S. 8.

³⁶⁷ 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.

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.³⁶⁸ Dies fasst Nisbet als Entwicklung 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.³⁶⁹ 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,³⁷⁰ kann relativiert werden. Immerhin bezieht sich Nisbets Schlussfolgerung auf einen Zeitraum von etwa 12 Jahren zwischen 1968 und 1980.³⁷¹

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.³⁷²

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,³⁷³ liest Nisbet als Hinweis darauf, dass eine Begegnung mit den Tataren *möglich* sei.³⁷⁴

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.

³⁶⁸ Vgl. Nisbet: *Crash course*. S. 12f. und 16f.

³⁶⁹ Vgl. ebd.

³⁷⁰ Vgl. ebd. S. 7f. und 10.

³⁷¹ Vgl. ebd. S. 7f.

³⁷² Ebd. S. 9, Fußnote 12.

³⁷³ Vgl. Gieseke: *Flieger, Filz und Vaterland*. S. 76.

³⁷⁴ 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.

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 KünstlerInneninterview eine feste Rubrik in der Kunstwelt wurde.³⁷⁵ 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.³⁷⁶ 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.³⁷⁷ 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 Analyse einbezogen werden.³⁷⁸ Eine Begegnung mit Tataren wird 1961 schriftlich festgehalten, als anlässlich der zweiten Einzelausstellung von Beuys im heimatlichen 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“.³⁷⁹ 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.

³⁷⁵ 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.

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

³⁷⁷ 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.

³⁷⁸ 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.

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

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 1946.³⁸⁰

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

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.³⁸⁴ 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.³⁸⁵ Ein Verweis darauf, dass die künstlerische

³⁸⁰ 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.

³⁸¹ Vgl. Beuys: *Notizzettel Josef Beuys*. O.P.

³⁸² Vgl. ebd.

³⁸³ Vgl. Kapitel *Notizzettel Josef Beuys* dieser Arbeit.

³⁸⁴ 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.

³⁸⁵ 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 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.

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

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.³⁸⁷

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 widerspiegelt³⁸⁸ – entspricht dem im Leben eines stereotypen Künstlergenies.³⁸⁹

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.“³⁹⁰ 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.“³⁹¹

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.³⁹²

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

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.

³⁸⁶ 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.

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

³⁸⁸ Vgl. Quermann: Demokratie ist lustig. Besonders S. 31f.

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

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

³⁹¹ Ebd.

³⁹² 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 (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).

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*.³⁹³ Obgleich 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.³⁹⁴ 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.³⁹⁵ 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“.³⁹⁶

Der *Notizzettel* gibt Aufschluss darüber, wie Beuys seine Künstlerschaft zunächst darstellt. Seine Kriegszeit wird darin kaum als individuelles Schicksal abgebildet, wie später in den Erzählungen um den sagenumwobenen Absturz und die wundersame Rettung. Sie erscheint hingegen als allgemeines Schicksal. Der Künstler tritt nicht etwa in einer durchaus gängigen Rolle als Außenseiter der Gesellschaft auf.³⁹⁷ 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.³⁹⁸ 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.³⁹⁹

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.⁴⁰⁰ 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“.⁴⁰¹ 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.⁴⁰² Entscheidender als

³⁹³ Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

³⁹⁴ Vgl. ebd.

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

³⁹⁶ Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1973. S. 13.

³⁹⁷ Vgl. Krieger: *Was ist ein Künstler?* S. 47–49.

³⁹⁸ Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

³⁹⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰⁰ Vgl. Stachelhaus: *Joseph Beuys*. S. 23.

⁴⁰¹ Vgl. Baumeister: *Ehrenvolle Berufung für Klever Künstler*. O.P.

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

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.⁴⁰³ 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.⁴⁰⁴ 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 einreicht.

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.⁴⁰⁵

Dass sich Beuys nur zögerlich und widerwillig zu Details der Kriegszeit äußert, ist nicht ungewöhnlich.⁴⁰⁶ Dass er in diesem Interview aber explizit die Schrecken des Krieges erwähnt, kann

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

⁴⁰⁴ 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.

⁴⁰⁵ Beuys in Sharp: An Interview with Joseph Beuys. S. 42.

⁴⁰⁶ 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.

als Ausnahme verzeichnet werden.⁴⁰⁷ 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 (angebliches⁴⁰⁸) naturwissenschaftliches Studium und naturwissenschaftliche Methode zum Erkenntnisgewinn und für die Kunst bzw. ein Akademiestudium entschieden.⁴⁰⁹ Diese Aussage gibt auch Aufschluss darüber, wie Beuys die gesellschaftliche Funktion des Künstlers sah, die er universell fasste und auszuleben suchte.⁴¹⁰ In der nachfolgenden Zeit etablierte sich das biographische Erlebnis als Initiationsmoment.

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 [...].⁴¹¹

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“.⁴¹²

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,⁴¹³ bleibt unklar. Die schriftliche Wiedergabe der biographischen Erlebnisse lautet in der Zeitung wie folgt:

⁴⁰⁷ 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.“

⁴⁰⁸ Vgl. Riegel: Beuys. S. 52.

⁴⁰⁹ 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.

⁴¹⁰ Vgl. Beuys in: Beuys: Das Museum. S. 12.

⁴¹¹ Vgl. Dienst: Joseph Beuys. S. 31.

⁴¹² 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.

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

Aus der Bahn, die auch Beuys zum Spezialisten geführt hätte, wirft ihn das Kriegserlebnis. Auf der Krim fliegt er während eines Schneesturms mit dem 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 ungen.⁴¹⁴

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.⁴¹⁵ 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.⁴¹⁶

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 heißt. Dass der Abschnitt zu dem Kriegserlebnis und der Begegnung mit den Tataren die Überschrift „Begraben auf der Krim“⁴¹⁷ 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.⁴¹⁸

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.⁴¹⁹

⁴¹⁴ Engelhard: Ein grausames Wintermärchen.

⁴¹⁵ 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 (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.

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

⁴¹⁷ Engelhard: Ein grausames Wintermärchen. S. 13.

⁴¹⁸ Vgl. Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Neuaufl. Köln 1994. S. 204.

⁴¹⁹ 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

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 weiter erzählt. 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.⁴²⁰ 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 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.⁴²¹

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.⁴²²

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.“⁴²³ 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.⁴²⁴ 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

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.

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

⁴²¹ 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.

⁴²² 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.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Vgl. Stachelhaus: *Joseph Beuys*. S. 121.

Verletzungen erlitt: Er trug vom Absturz eine Gehirnerschütterung und eine Platzwunde davon, während der Pilot, der die Maschine tatsächlich flog, ums Leben kam.⁴²⁵ 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.⁴²⁶ 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 Filzzelt 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 [...].⁴²⁷

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 and light. The images recur.“⁴²⁸ 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,⁴²⁹ 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 „Filzzelt“ der Tataren lediglich als „hide tent“ charakterisiert.⁴³⁰ Nisbet geht davon aus, dass die *story* durch eine wortwörtliche Übersetzung von Jappes Beitrag eine größere Popularität und Verbreitung in den USA

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

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

⁴²⁷ Jappe: Prophete rechts, Prophete links. S. 121.

⁴²⁸ 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.

⁴²⁹ Vgl. Jappe: Prophete rechts, Prophete links. S. 121.

⁴³⁰ Vgl. Jappe: A Joseph Beuys primer. S. 65.

gefunden hätte,⁴³¹ 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.⁴³² 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 Eisenteile 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 was zu repetieren. Das führt sehr leicht in eine romantisch, sentimentale Rückschau. Bleiben wir also dabei, daß es mich eben beeindruckt hat.⁴³³

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,⁴³⁴ 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“.⁴³⁵ 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.⁴³⁶ Beuys ist selten ohne Hut in Erscheinung getreten. Befremdlich scheinen jene Bilder, die ihn mit einer Wollmütze zeigen,⁴³⁷ und fast anstößig die Fotografien, die Charles Wilp

⁴³¹ Vgl. Nisbet: Crash course. S. 12, Fußnote 24.

⁴³² Vgl. Kapitel *Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum* dieser Arbeit.

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

⁴³⁴ Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 116.

⁴³⁵ 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.

⁴³⁶ 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).

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

Mitte der 1970er-Jahre an einem Strand in Kenia von Beuys geschoss,⁴³⁸ nicht etwa weil der Künstler darauf bis auf die Badehose entblößt, sondern eben hutlos ist.

Der Hut ist ein mit reicher Bedeutung aufgeladenes Accessoire,⁴³⁹ 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.⁴⁴⁰

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.⁴⁴¹

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.⁴⁴² 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‘,⁴⁴³ allerdings nur insofern, als er als *persona*, nicht aber als Person auftritt. Das Accessoire des Künstlers 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 Atelierwohnung⁴⁴⁴ 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.)

⁴³⁸ Vgl. Hoffmans: Beuys. Bilder eines Lebens. S. 93.

⁴³⁹ 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.“

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

⁴⁴¹ Vgl. Pohl, Niccola: Udos Hutanfalle. 04.09.2011: www.udo-lindenberg.de/udos_hutanfaelle.95460.htm (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

⁴⁴² Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 192.

⁴⁴³ Vgl. S. 23 dieser Arbeit.

⁴⁴⁴ 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.

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.⁴⁴⁵ 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,⁴⁴⁶ 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.⁴⁴⁷ 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 Installation der bedeutenden *Stallausstellung* 1963 aber trug Beuys einen Hut.⁴⁴⁸ 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.⁴⁴⁹ 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 Brück (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,⁴⁵⁰ 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.⁴⁵¹ Im Kontext der New Yorker Retrospektive 1979 spricht er auch von der Aufführung eines permanenten Theaters und bezeichnet sich als Akteur:⁴⁵²

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

⁴⁴⁵ Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 190.

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

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

⁴⁴⁸ Vgl. Schneede, Uwe M.: Sibirische Symphonie 1. Satz. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Doms. 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.

⁴⁴⁹ 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 (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015).

⁴⁵⁰ 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.

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

⁴⁵² Vgl. Beuys ebd. sowie in: Das Gespräch. S. 3f.

Geschlagenheit in dieser Sache, denn ich bin ja mit in diesem ganzen Drama drin. Und ich verkaufe ja im Grunde auch nur einen Akteur.⁴⁵³

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.⁴⁵⁴

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“:⁴⁵⁵

[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.⁴⁵⁶

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 [...].⁴⁵⁷

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 ‚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 [...].⁴⁵⁸

⁴⁵³ 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.

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

⁴⁵⁵ 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.

⁴⁵⁶ Vgl. Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 116.

⁴⁵⁷ Ebd.

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

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

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.⁴⁶⁰ 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.⁴⁶¹ Der Hut markiert in der Selbstdarstellung von Beuys seine Identität als Künstler,⁴⁶² 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.⁴⁶³ 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:⁴⁶⁴

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

⁴⁵⁹ Vgl. Beuys in: Kleider machen Leute. S. 5.

⁴⁶⁰ 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.

⁴⁶¹ Vgl. S. 19 dieser Arbeit sowie: *Self-Fashioning: Personen(selbst)darstellung*. Hrsg. von Rudolf Suntrup. Frankfurt am Main 2003.

⁴⁶² 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.

⁴⁶³ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

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

Zeit. 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.⁴⁶⁵

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 Modeerscheinung⁴⁶⁶ 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“. ⁴⁶⁷ Auch Sven Drühl verwendet den Begriff der ‚individuellen Künstleruniform‘ für Beuys' Bekleidung.⁴⁶⁸ 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, 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.⁴⁶⁹

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.“⁴⁷⁰ Subjekt- und Objekt-Rolle werden vertauscht und das Leben der Kunst untergeordnet, so postuliert es zumindest der Künstler.

⁴⁶⁵ 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.“

⁴⁶⁶ 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.

⁴⁶⁷ Vgl. Liveriero Lavelli: Hut. S. 191.

⁴⁶⁸ 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.

⁴⁶⁹ 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.

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

Als Zeichen einer Masse oder eines Typus beeinflusst der Hut das Bild seines Trägers. Die Eigenschaften, die Beuys durch die Kopfbedeckung der Bürgerlichen und Progressiven⁴⁷¹ 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.⁴⁷² Die Authentizität dieser Rolle ist ein Effekt des Künstlerauftritts. 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)⁴⁷³ ausgeführt werden. Daraus folgt im Umkehrschluss natürlich nicht, dass per se keine Übereinstimmung 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.⁴⁷⁴ Es liegt aber auch nahe, dass Beuys' Hut womöglich eine Referenz auf den Künstler als Hirte⁴⁷⁵ 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.⁴⁷⁶ 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“⁴⁷⁷ hing, wird diese Masse hingegen gezeigt. In Beuys' Version aber wird die gemeinschaftliche Revolution nur im Titel des Bildes aufgerufen.⁴⁷⁸ 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.⁴⁷⁹ Beuys exagiert auf *La rivoluzione Siamo Noi (Die Revolution sind wir)* die Ebene der Repräsentation in

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

⁴⁷² 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.

⁴⁷³ Vgl. Joseph Beuys. Die Multiples. Nr. 25/26.

⁴⁷⁴ 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.

⁴⁷⁵ 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.

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

⁴⁷⁷ 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).

⁴⁷⁸ 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.

⁴⁷⁹ 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 Grenzen*. Hrsg. von Uwe Fleckner, Martina Scheider und Michael F. Zimmermann. Köln 2000. S. 271–288.

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.⁴⁸⁰ 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.⁴⁸¹

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 Geschichte, diese drei Positionen stimmen aber nicht in Gänze überein.⁴⁸² 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“.⁴⁸³ 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.⁴⁸⁴ Sie unterscheidet sich insofern von den bisher erfassten Beispielen, den Interviews und Artikeln, als das Leben des Künstlers per definitionem ihr expliziter Gegenstand ist.⁴⁸⁵ Beuys war wenige Jahre vor der Veröffentlichung nicht nur wegen seinen Aktionen, sondern besonders wegen Streitigkeiten mit der Düsseldorfer Akademie und seiner (vorläufigen) Entlassung

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

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 91.

⁴⁸² Dies entspricht Genettes Darstellung von Autofiktion. Vgl. S. 44 dieser Arbeit.

⁴⁸³ Beuys in Pye: *Joseph Beuys*. S. 7

⁴⁸⁴ Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1994. S. 6.

⁴⁸⁵ Vgl. S. 73 dieser Arbeit.

in die Schlagzeilen geraten.⁴⁸⁶ 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“.⁴⁸⁷

In der Erzählung wird auch der zu Beginn dieses Kapitels zitierte Auszug aus dem *Notizzettel* („Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen“⁴⁸⁸) 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.⁴⁸⁹ Eine Wiedergabe der dramatischen Begegnung mit den Tataren erfolgt vor dem Hinweis auf die familiäre Nähe zu den Tataren unter der Station „1943 Oranienburg Interimausstellung (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.⁴⁹⁰

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“.⁴⁹¹ Es wird nicht nur eine Ursprünglichkeit und Naturverbundenheit der Tataren betont, sondern auch eine politische Neutralität angedeutet, die es so allerdings nicht gegeben hat.⁴⁹² 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.⁴⁹³

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 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

⁴⁸⁶ Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“

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

⁴⁸⁸ Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14.

⁴⁸⁹ Vgl. S. 57 dieser Arbeit.

⁴⁹⁰ Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14 sowie Adriani: Joseph Beuys. 1981. S. 23.

⁴⁹¹ Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 14.

⁴⁹² 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.

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

photographs? The Tartars, with their fat-and-felt-camera?“⁴⁹⁴ 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.⁴⁹⁵ 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,⁴⁹⁶ 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“.⁴⁹⁷ Tatsächlich zeigt der enge Bildausschnitt eine auf dem Boden aufgeprallte, zertrümmerte Maschine auf einem Feld. Die Trümmer werden von 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 Mystifizierung⁴⁹⁸ 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:⁴⁹⁹ Entgegen früherer Angaben sei Beuys etwa Bordfunker und nicht Pilot der abgestürzten Maschine gewesen.⁵⁰⁰ 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

⁴⁹⁴ 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.

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

⁴⁹⁶ Vgl. Kapitel *Zeugenschaft* dieser Arbeit.

⁴⁹⁷ 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.

⁴⁹⁸ 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.

⁴⁹⁹ Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 6.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd. S. 15.

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.⁵⁰¹

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

[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.⁵⁰⁴

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:

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!] [...].⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Ebd. Adriani: Joseph Beuys. 1994. S. 16f.

⁵⁰² 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.

⁵⁰³ Vgl. Jappe: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. S. 207.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 208f.

⁵⁰⁵ Beuys ebd. S. 210.

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:⁵⁰⁶ 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,⁵⁰⁷ 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 Erinnerte als ‚Bilder‘ in ‚übersetzter Form‘, sodass dieses wiederum kaum real scheint. Es ist wie in Doubrovskys Autofiktion: Eine Geschichte wird geschildert, die ihrem Erzähler so nie passiert ist.⁵⁰⁸ So wird auch bei Beuys die Erzählerposition fikionalisiert.

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 Imaginationsprozesses 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.⁵⁰⁹

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“.⁵¹⁰ Allerdings waren die Beiträge von Jappe aus den Jahren 1971

⁵⁰⁶ Vgl. S. 41f. 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.

⁵⁰⁷ 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.

⁵⁰⁸ Vgl. S. 40 dieser Arbeit.

⁵⁰⁹ Vgl. S. 44 dieser Arbeit.

⁵¹⁰ 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 ankoppeln konnte. Aber [...] ich habe ja nicht diese Filzsachen gemacht, um etwas darzustellen von den Tataren [...]. Später habe ich Filz genommen – versucht,

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 ‚Wärmesulptur‘ *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.⁵¹¹ Ein 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 Hut⁵¹²) 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.⁵¹³ 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.⁵¹⁴

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,⁵¹⁵ 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. 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.“⁵¹⁶ Gemeint ist der Absturz des Künstlers, seine Rettung und die Begegnung mit den

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.“

⁵¹¹ 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 befragt. Vgl. Interview with Joseph Beuys. *Fandangos* video-interview by Martha Hawley. In: *Fandangos*. Maastricht 1976. O.P.

⁵¹² Vgl. Kapitel *Beuys' Hut* dieser Arbeit.

⁵¹³ Vgl. Tisdall in [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 3.

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

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

⁵¹⁶ Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 16.

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“,⁵¹⁷ 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.⁵¹⁸

Der Erzählung ist wie in der ‚autorisierten‘ Biographie fotografisches Beweismittel beigelegt. Die drei Fotografien, die im New Yorker Katalog abgedruckt sind, unterscheiden 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.⁵¹⁹ 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 Trauma⁵²⁰ 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.⁵²¹ 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

⁵¹⁷ Beuys in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 16.

⁵¹⁸ Beuys ebd. S. 16f.

⁵¹⁹ Vgl. ebd. S. 17.

⁵²⁰ Vgl. ebd.

⁵²¹ 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.

their ritualistic respect for the healing potentials of materials, Beuys would never have turned to fat and felt as the material for sculpture.⁵²²

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.

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.⁵²³

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?⁵²⁴ 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,⁵²⁵ 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.⁵²⁶

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 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 oberen Ende ein gusseiserner Kopf angebracht war. Um diesen Aufbau herum waren vier Mörser und eine Straßenschiene 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.⁵²⁷ Die Installation (als Raum) wird in der

⁵²² Beuys in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 17.

⁵²³ Vgl. Nisbet: *Crash course*. S. 12.

⁵²⁴ Im Sinne Dantos, vgl. S. 26 dieser Arbeit sowie Danto: *Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken*.

⁵²⁵ Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1973. S. 43.

⁵²⁶ 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.

⁵²⁷ 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

Rezeption geradezu als Realisation der „Kindheitserinnerung“ des Künstlers beschworen und in Bezug auf seine Biographie rezipiert.⁵²⁸ Beuys selbst bezeichnet die Installation als „Arbeit der Erinnerung“, die in Venedig neue Bedeutung gewonnen habe.⁵²⁹ Die Begegnung mit dem Monument in Kleve habe in ihm den Wunsch wachsen lassen, Bildhauer zu werden.⁵³⁰ Wenn die Rezeption darauf hinweist, dass Beuys das Bild aus seiner Kindheit, wie er selbst behauptet, immer bei sich trage,⁵³¹ 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‘⁵³² und Beuys selbst beschreibt die Installation als ‚Restauration eines Platzes‘, sodass er mit seinem ‚Monument für die Zukunft‘⁵³³ – 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 Lesbarkeit 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.⁵³⁴ Die Installation entspricht also kaum der ‚Visualisierung‘ einer Erinnerung.⁵³⁵ 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 werkhaften Charakter, wie auch später der Analyse der New Yorker Retrospektive dargelegt wird. Viele von Beuys‘ Arbeiten mögen in ihrer dokumentarischen Ästhetik, in ihrem ‚abgelegten‘⁵³⁶ Zustand in Vitrinen etc. geradezu einen

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.

⁵²⁸ 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.

⁵²⁹ Vgl. Beuys in Gallwitz: Stationen der Erinnerung. S. 318.

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

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

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

⁵³³ Vgl. Tisdall: Straßenbahnhaltestelle. S. 25–28.

⁵³⁴ 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.

⁵³⁵ Vgl. Fußnote 110 dieser Arbeit.

⁵³⁶ Vgl. S. 137 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

Habitus des Erinnerns nahelegen. Wie genau Werk und Biographie aber verbunden werden, bleibt in der Analyse der 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.⁵³⁷ Dies trifft insofern zu, als Beuys mit der Verwendung von Filz und Fett kaum den Absturz und die Rettung ‚nacherzählt‘.⁵³⁸ Schließlich sind die Materialien zudem erstmals in seinem zeichnerischen Werk verwendet bzw. dargestellt worden.⁵³⁹ 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,⁵⁴⁰ 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 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

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.

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

⁵³⁸ 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.

⁵³⁹ 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.

⁵⁴⁰ Vgl. Kapitel *Biografische Legenden II: Autobiographische Subjekte* dieser Arbeit.

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.⁵⁴¹

Der Tradition der KünstlerInnenbiographik folgend bezeugen sich Leben und Werk wechselseitig.⁵⁴² Ähnlich wie zuvor der Beuys'sche Hut können Filz und Fett im Sinne de Mans als ‚De-facement‘ verstanden werden:⁵⁴³ 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.⁵⁴⁴ 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 crash was real, the Tartars were real, being wrapped in fat and felt were [sic!] real.“⁵⁴⁵

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.⁵⁴⁶ 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.⁵⁴⁷

⁵⁴¹ 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.

⁵⁴² Vgl. Kapitel *Biographische Legenden I* dieser Arbeit.

⁵⁴³ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

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

⁵⁴⁵ Tisdall in Jones: The man who fell to earth.

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

⁵⁴⁷ Beuys ebd.

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 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.⁵⁴⁸

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,⁵⁴⁹ 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.⁵⁵⁰ Beuys benennt darin die grundsätzliche Bedeutung verschiedener Lebenskrisen, die ihn zu der Einsicht geführt hätten, ‚erkenntnistheoretisch‘ statt rein naturwissenschaftlich oder künstlerisch arbeiten zu wollen.⁵⁵¹

Es finden sich aber weitere Beispiele, in denen sich Beuys von der zuvor beschriebenen Lesart der Legende distanziert,⁵⁵² 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, milky stuff—and even felt, that this would be the reason why I used such materials later in my work.⁵⁵³

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

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

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

⁵⁵⁰ Vgl. Beuys ebd. S. 208.

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

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

⁵⁵³ 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.

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.⁵⁵⁴

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.

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.⁵⁵⁵ 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.“⁵⁵⁶ Sein Gesprächspartner erkundigt sich genauer nach dem „wahr[e] Ausmaß der Scheußlichkeiten“ und nach dem Erlebnis, das in Beuys' Biographie „mit einer geradezu penetranten Hartnäckigkeit [...] als Schlüsselerlebnis für [...] [sein] gesamtes Kunstschaffen beschrieben“ wird:⁵⁵⁷

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

⁵⁵⁴ Beuys in Horsefield: Interview with Joseph Beuys. S: 69f.

⁵⁵⁵ Vgl. Beuys ebd. S. 71. Dem soll hier nicht nachgegangen werden, schließlich nutzt Beuys unterschiedliche Bezeichnungen.

⁵⁵⁶ Beuys in Müller: Interview mit Joseph Beuys.

⁵⁵⁷ Ebd.

zwischen diesem Ereignis und den Materialien, die Sie bevorzugt für Ihre Objekte und Aktionen verwenden?⁵⁵⁸

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 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.⁵⁵⁹

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.⁵⁶⁰

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 verletzt, gut...“⁵⁶¹ 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.⁵⁶² 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.⁵⁶³ 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

⁵⁵⁸ Beuys in Müller: Interview mit Joseph Beuys.

⁵⁵⁹ Ebd.

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

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

⁵⁶² Beuys ebd.

⁵⁶³ Vgl. Beuys ebd.

Butter und von dem Filz, in den sie mich eingewickelt haben, in mein Seelenleben eingeschlagen ist.“⁵⁶⁴ 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 umfänglich, 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?“⁵⁶⁵

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.⁵⁶⁶

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.⁵⁶⁷

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.⁵⁶⁸ Die Legende wird hingen 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

⁵⁶⁴ Beuys in Lahan: „Ich bin ein ganz scharfer Hase.“ S. 259.

⁵⁶⁵ Rywelski in: Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. O.P.

⁵⁶⁶ Beuys ebd.

⁵⁶⁷ Vgl. S. 65 dieser Arbeit.

⁵⁶⁸ Vgl. Kapitel *Biografische Legenden II: Autobiographische Subjekte* dieser Arbeit.

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' 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.“⁵⁶⁹ 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“.⁵⁷⁰ Beuys erfüllt insofern Vorstellungen von einem ‚absoluten‘ Künstler, die Soussloff beschreibt.⁵⁷¹

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 Universalität von Beuys' Kunstbegriff, mit dem er Kunst als Form von Wissenschaft, Medizin, Politik etc. fasst.⁵⁷²

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,⁵⁷³ obwohl er sich selbst auch von dieser

⁵⁶⁹ Vgl. Foucault: Der Mut zur Wahrheit. S. 246f.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd.

⁵⁷¹ Vgl. Soussloff: The absolute artist.

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

⁵⁷³ 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.

abgrenzte.⁵⁷⁴ 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 [...].⁵⁷⁵

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)*⁵⁷⁶ (1955, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* (1936–76, Sammlung Marx, Berlin)), die eine Transformation durch Verpuppung als Hinwendung 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.⁵⁷⁷ Auf eine bei Beuys zentrale Pathologisierung⁵⁷⁸ 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.⁵⁷⁹ 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.“⁵⁸⁰

Indem die Legende schließlich als eine erinnerte Geschichte dargestellt wird, gleicht sie mehr noch einer Vision.⁵⁸¹ Dabei wird auch die Frage aufgeworfen, wer Urheber dieser Geschichte ist, wenn

⁵⁷⁴ 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*.

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

⁵⁷⁶ 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.

⁵⁷⁷ 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.

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

⁵⁷⁹ 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.

⁵⁸⁰ 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.

⁵⁸¹ 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.

nicht der bewusstlose 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 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 biographischen Rezeption – bezeugt werden, die per se ein zentraler Gegenstand im Genre Künstlerinterview ist.⁵⁸² Deutlich wurde in der Analyse der Legende, dass es nicht die *eine* Geschichte gibt, wie es hingegen Nisbet mit der Bezeichnung ‚the story‘ impliziert.⁵⁸³ 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.⁵⁸⁴ 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 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

⁵⁸² Vgl. S. 27 dieser Arbeit.

⁵⁸³ Vgl. S. 51 dieser Arbeit.

⁵⁸⁴ Vgl. Thwaites: *The ambiguity of Joseph Beuys*. S. 22.

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.“⁵⁸⁵ 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 Künstlerbiographie 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 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.⁵⁸⁶ Eine eindeutige Kategorisierung scheint auch im *Lebenslauf Werklauf* kaum möglich.

⁵⁸⁵ Vgl. Krauss in Buchloh: Joseph Beuys at the Guggenheim. S. 8.

⁵⁸⁶ 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 Multiple⁵⁸⁷ 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.⁵⁸⁸

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.“⁵⁸⁹ 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 gegenübergestellt.⁵⁹⁰ Die AutorInnen der Biographie nehmen dabei teilweise ‚Korrekturen‘ vor, wengleich 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 Biographie⁵⁹¹ Eingang in frühe Ausstellungskataloge⁵⁹² und viele Köpfe gefunden, nicht

⁵⁸⁷ 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.“

⁵⁸⁸ Vgl. S. 59 dieser Arbeit.

⁵⁸⁹ Vgl. Adriani: *Joseph Beuys*. 1994. S. 6.

⁵⁹⁰ 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.

⁵⁹¹ 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

zuletzt durch ihre ständige Wiederholung.⁵⁹³ 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“.⁵⁹⁴ 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.⁵⁹⁵ 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.⁵⁹⁶ Zwar werden diese meist als dokumentarische Aufnahmen charakterisiert,⁵⁹⁷ 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*,⁵⁹⁸ 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.“⁵⁹⁹ Die Engführung von Leben und Werk ist im *Lebenslauf Werklauf* allerdings vor allem motivischer und programmatischer Natur. Beuys’ Werk wird demgegenüber 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*“⁶⁰⁰ überaus offensiv besetzte, sodass ein Spannungsverhältnis zwischen Subjektpoetik des Schriftstücks und der Aktion deutlich wird. Dem

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.

⁵⁹² 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.

⁵⁹³ 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.“

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

⁵⁹⁵ Vgl. Beuys: Lebensbrief. S. 207.

⁵⁹⁶ Vgl. Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963. S. 18 und 29.

⁵⁹⁷ 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.

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

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

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

Lebenslauf wird daher in einem anknüpfenden 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 Narrationen⁶⁰¹ – umgesetzt wurde.⁶⁰² 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.⁶⁰³ 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“,⁶⁰⁴ 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.⁶⁰⁵ Der biographischen Topik folgend beginnt Ernst mit einer verbildlichten Darstellung der Geburt⁶⁰⁶ 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.“⁶⁰⁷ 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 autofiktionalen Roman *Fils* auf.⁶⁰⁸ Ernst bringt nicht nur Wahrheit und Lüge zusammen, sondern kennzeichnet die Wahrheit selbst als ‚Gewebe‘.⁶⁰⁹ 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.⁶¹⁰ 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“⁶¹¹ bei. Darauf folgen Nachträge aus dem Archiv des Wallraf-Richartz-Museums, sodass der Text tatsächlich

⁶⁰¹ Vgl. S. 7 und 42 dieser Arbeit.

⁶⁰² Erneut sei hier auf Pütz verwiesen, vgl. Pütz: *Künstlerautobiographie*.

⁶⁰³ 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.

⁶⁰⁴ 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.

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

⁶⁰⁶ „[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.

⁶⁰⁷ Ebd. S. 26f.

⁶⁰⁸ 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.

⁶⁰⁹ 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.

⁶¹⁰ Vgl. Ernst: *Biographische Notizen*. S. 27.

⁶¹¹ Vgl. ebd. S. 34.

als Gewebe ersichtlich wird.⁶¹² 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.⁶¹³

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:

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 [...].⁶¹⁴

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“.⁶¹⁵ 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 Sonderbundaussstellung 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 und [...].⁶¹⁶

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.⁶¹⁷ Weitere Ausprägungen,

⁶¹² Vgl. Ernst: Biographische Notizen. S. 27 und 34f.

⁶¹³ Ebd. S. 35.

⁶¹⁴ Ebd. S. 30 sowie Brief von Hans Arp, ebd. S. 26.

⁶¹⁵ Vgl. ebd. S. 23.

⁶¹⁶ Ebd. S. 23f.

⁶¹⁷ 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 (zuletzt aufgerufen 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 ‚Lebens-

die zusammen mit 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 Vorausahnung seiner künstlerischen Formensprache erscheinen.⁶¹⁸ 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“.⁶¹⁹ 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.

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 Koekkoek 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.⁶²⁰ 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 Hänschen 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,

lauf‘ 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.

⁶¹⁸ Vgl. Reinhardt: *Chronology*.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.

⁶²⁰ Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

herauszustellen, daß ich wenig davon halte, es sei denn, die Sache wäre organisch und unter bindenden Voraussetzungen gewachsen, → Ausstellung van der Grinten.⁶²¹

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.⁶²² 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.⁶²³ Seinem einleitenden Hinweis im *Notizzettel* stehen, wie schon angedeutet, die spätere Rezeption sowie der Auftritt des Künstlers gegenüber. Der Hinweis 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“.⁶²⁴ Die „Spontaneität“ der Formulierungen vermittele einen „unmittelbaren Eindruck von der Persönlichkeit des Künstlers“,⁶²⁵ der als Anlass für die Befragung des Autobiographischen angeführt wird. So reihen die Brüder sich rhetorisch in biographische 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 wenngleich 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 Kriegszeit 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,⁶²⁶ 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.⁶²⁷ 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.⁶²⁸ Nach der Nennung einiger Bekannter und Freunde, darunter Filmemacher Heinz Sielmann, Maler Hans Lammers und Schriftsteller Rainer Lynen, seines 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.⁶²⁹ Eine Begegnung mit den Tataren wird dabei, wie schon ausgeführt, nur kurz benannt, ohne dass etwa auf

⁶²¹ Beuys: *Notizzettel*. O.P.

⁶²² Vgl. Beuys: Lebensbrief. S. 207.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

⁶²⁵ Vgl. ebd.

⁶²⁶ Vgl. Riegel: Beuys. S. 52.

⁶²⁷ Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

⁶²⁸ Vgl. Beuys: Lebensbrief. S. 207.

⁶²⁹ Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

einen Absturz verwiesen würde: „Wesentliche Eindrücke: [...] Lebensraum der Tataren/ Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen.“⁶³⁰

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!)/ Süditalien: Apulien./ Westlicher Kriegsschauplatz: als Fallschirmjäger in Nordholland-Oldenburg bis zur Nordseeküste.⁶³¹

Die Nennung dieser Kriegsschauplätze impliziert durchaus die Schrecken des Krieges,⁶³² 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.⁶³³ Nur am Rande sei erwähnt, dass Beuys auch in seinem öffentlichen Erscheinungsbild als *homo viator*, als Reisender oder ‚Wanderer zwischen den Welten‘⁶³⁴ aufgetreten ist und oftmals entsprechende, allegorische Accessoires wie Hut, Stock und Mantel bei sich trug.⁶³⁵

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 fragwürdig ist, ob es die wichtigsten sind.“⁶³⁶ 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.“⁶³⁷ 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.⁶³⁸

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 Katalogen⁶³⁹ und Zeitungen liest [...] →

⁶³⁰ Beuys: *Notizzettel*. O.P.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Vgl. S. 57 dieser Arbeit.

⁶³³ 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.

⁶³⁴ 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.

⁶³⁵ Vgl. Christen: ‚To the end of the line‘. S. 25.

⁶³⁶ Vgl. Beuys: *Notizzettel*. O.P.

⁶³⁷ Vgl. ebd.

⁶³⁸ Vgl. Beuys: *Lebensbrief*. S. 207.

⁶³⁹ Zur Geschichte des Ausstellungskatalogs vgl. Mihatsch, Karin: *Der Ausstellungskatalog 2.0: Vom Printmedium zur Online-Repräsentation. Über Repräsentationsformen von Kunstwerken und deren Kontext*

schon klein Hänchen 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.“⁶⁴⁰

Trotz ihres einleitenden Hinweises, dass die Notizen des Künstlers „besser, als eine Interpretation [...] den Lebenslauf [...] akzentuieren“ könnten,⁶⁴¹ schließen die van der Grintens „notwendige Erläuterungen“ an.⁶⁴² 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“⁶⁴³).

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.⁶⁴⁴ So wird suggeriert, dass der ‚autobiographische Gehalt‘ des *Notizzettel* erst durch eine Prüfung der Referenzen begründbar ist.⁶⁴⁵

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“.⁶⁴⁶ 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.⁶⁴⁷

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

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.

⁶⁴⁰ Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.

⁶⁴² Vgl. ebd.

⁶⁴³ Vgl. ebd.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ Vgl. hingegen S. 11 dieser Arbeit, vor allem Fußnote 55.

⁶⁴⁶ Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

⁶⁴⁷ Ebd.

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.⁶⁴⁸ 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.⁶⁴⁹ Ausdrücklich wird auf eine Zeichnung des 14-jährigen Beuys hingewiesen, die auch 1961 in der Ausstellung vertreten war.⁶⁵⁰ 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.⁶⁵¹ 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.⁶⁵²

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 Fragebogen⁶⁵³ 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.⁶⁵⁴ Ebenso geht die Auflistung von Arbeiten auf den Fragebogen 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 erste⁶⁵⁵ 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

⁶⁴⁸ Vgl. Josef Beuys. 1961. O.P.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd.

⁶⁵⁰ Vgl. Verzeichnis der Exponate ebd.

⁶⁵¹ Vgl. ebd.

⁶⁵² 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.

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

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ 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.

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 dezenter 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 metafictionalen 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 abgedruckt worden.⁶⁵⁶ 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,⁶⁵⁷ allerdings ist vielerorts von seiner raschen Distanzierung der Fluxuskunst zu lesen.⁶⁵⁸

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.⁶⁵⁹ Sie fand im Stall der Familie van der Grinten statt – unter Anwesenheit von Katzen und Schweinen.⁶⁶⁰ 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 wiederzugeben, wiewohl es in seinem reflexiven Habitus den Notizen von Beuys gegenübersteht:

⁶⁵⁶ 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.

⁶⁵⁷ 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.

⁶⁵⁸ 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.

⁶⁵⁹ Vgl. van der Grinten: Joseph Beuys. S. 172f.

⁶⁶⁰ 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 Kunstausstellungen 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. Kunstausstellung im Hause van der Grinten zu Kranenburg. In: Rheinische Post. 25.02.1953. O.A.

Aber darbei [sic! ff.] ist zu melden, daß ein verständiger geübter Künstler in grober bäurischer Gestalt sein großen Gwalt und Kunst mehr erzeugen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem großen Werk. [...] Daraus kummt, 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.⁶⁶¹

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 künstler-ischen 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 [...]⁶⁶²

Obwohl die Skizze weitaus vager ist als der *Notizzettel*, wird sie nicht wie dieser noch 1961 durch eine anschließende Erklärung der Kuratoren aufgeschlüsselt. An 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.“⁶⁶³

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“⁶⁶⁴) 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

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

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

⁶⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁶⁴ 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 auszustecken, 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.

gestaltet.⁶⁶⁵ 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 Ereignissen 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“.⁶⁶⁶

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.⁶⁶⁷ 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.⁶⁶⁸ 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 KünstlerInnenchaftsbilder parodiert – und insofern keine Vorlage oder Verifikation einer Einführung von Leben und Werk liefert.

Auf der Kulturveranstaltung, die der AstA für den 20. Jahrestag des Attentats auf Hitler organisierte, wollten zehn⁶⁶⁹ Künstler ihr ‚neues‘ Kunstverständnis darstellen, unter ihnen auch Beuys. Gegen

⁶⁶⁵ Vgl. Schneede: *Sibirische Symphonie* 1. Satz. S. 20.

⁶⁶⁶ 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.

⁶⁶⁷ 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.

⁶⁶⁸ 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.

⁶⁶⁹ 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

Abend kamen die Teilnehmer in der Aula der Technischen Hochschule vor angeblich über 800 Anwesenden zusammen.⁶⁷⁰ 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.⁶⁷¹ 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,⁶⁷² 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.⁶⁷³

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 Umbruchsituation, wengleich Beuys in diese seinem Biographen Riegel zufolge nicht hineinpasste.⁶⁷⁴

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.⁶⁷⁵ Diese wurden auch im Programmheft aufgefordert aktiv zu werden. Neben poetischen Beiträgen,⁶⁷⁶ 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!“⁶⁷⁷ 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.⁶⁷⁸ 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

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.

⁶⁷⁰ 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.

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

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

⁶⁷³ 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.

⁶⁷⁴ Vgl. hingegen Riegel: Beuys. S. 159.

⁶⁷⁵ Vgl. Zeller: Ästhetik des Authentischen. S. 46.

⁶⁷⁶ Vgl. Henning Christiansen in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁶⁷⁷ Vgl. Stanley Brouwn in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁶⁷⁸ Vgl. Tomas Schmit in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

„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“⁶⁷⁹ 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 bis ins Jahr 1969.⁶⁸⁰ 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 Topos⁶⁸¹ und rekurriert als solcher auf autobiographische Traditionen, die eine frühe, manchmal noch vorkindliche 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.⁶⁸²

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.⁶⁸³ Durch die Behauptung der räumlichen Isolation wird vor allem eine 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“⁶⁸⁴) und auf mögliche Gründe für eine Umschreibung seiner Biographie.

⁶⁷⁹ Vgl. Fußnote 132 dieser Arbeit.

⁶⁸⁰ 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.

⁶⁸¹ Vgl. S. 49 dieser Arbeit.

⁶⁸² Vgl. Krems: *Der Fleck auf der Venus*. S. 14–22.

⁶⁸³ Vgl. S. 57f. dieser Arbeit.

⁶⁸⁴ Beuys: *Notizzettel*. O.P.

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 [...]“.⁶⁸⁵ 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“.⁶⁸⁶ Die als ‚Ausstellungen‘ ausgeschriebenen 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“⁶⁸⁷). 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 Ausstellung meines Freundes/ Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87⁶⁸⁸.

Auch Erlebnisse, die dem Künstler passiv zustoßen, werden so dem Bereich seiner künstlerischen Tätigkeit zugewiesen.⁶⁸⁹ 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.⁶⁹⁰ Auf die Frage, warum er Angaben zu seinem Leben „in bestimmte Richtungen [dränge], die

⁶⁸⁵ Vgl. Herzogenrath in: Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. S. 22.

⁶⁸⁶ 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.

⁶⁸⁷ Ebd.

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

⁶⁸⁹ 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.

⁶⁹⁰ 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.

[...] nicht von Fakten gestützt werden“, gibt Beuys an, dass dies von „außen gekommen“ sei.⁶⁹¹ 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.“⁶⁹²

1980 beschreibt Beuys den *Lebenslauf Werklauf* in einem weiteren Interview als „Kontrastprogramm [...] zu den allgemeinen Lebensläufen, die man anfordert, wenn KünstlerInnen irgendwo auftreten und in wichtigen Ausstellungen sozusagen ‚Lebensläufe‘ abliefern sollen.“⁶⁹³ 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.⁶⁹⁴

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.⁶⁹⁵

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“).⁶⁹⁶ 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 Enträtselnwollen in den RezipientInnen zu stimulieren“.⁶⁹⁷ Auch Beuys selbst sprach sich gegen die Notwendigkeit des Entschlüsselns aus und wies hingegen auf das ‚Beleben des Entschlüsselten durch Bilder‘ hin.⁶⁹⁸

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

⁶⁹¹ Vgl. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. S. 7.

⁶⁹² Vgl. ebd.

⁶⁹³ Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 119.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Vgl. Beuys: *Lebenslauf Werklauf*. O.P.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ 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.

⁶⁹⁸ Vgl. Beuys in: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 120.

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 unglaubwürdige 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 Ausstellung⁶⁹⁹.

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“.⁷⁰⁰ 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 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.⁷⁰¹ 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“⁷⁰² und Brouwn verweist auf ‚anonyme Aktionen‘ aus den Jahren 1959 und 1964.⁷⁰³ 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‘.⁷⁰⁴

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“⁷⁰⁵ bei Arthur Koepcke), Uneindeutigkeit („kindergarten, volksschule, gymnasium, studium“⁷⁰⁶ bei Schmit) oder Verrätselung

⁶⁹⁹ Beuys: *Lebenslauf Werklauf*. O.P.

⁷⁰⁰ Vgl. www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///timm-ulrichs.html (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

⁷⁰¹ Vgl. Eric Andersen in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁷⁰² Vgl. ebd.

⁷⁰³ Vgl. Brouwn ebd. O.P.

⁷⁰⁴ Vgl. Ben Vautier ebd. O.P.

⁷⁰⁵ Koepcke ebd. O.P.

⁷⁰⁶ Schmit ebd. O.P.

(„[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“⁷⁰⁷ 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.⁷⁰⁸ Er spiegelt in ironischer Art und Weise Eigenschaften von Autobiographien wider, weist etwa auf den fragmentarischen und 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.⁷⁰⁹

Dieser Vergegenwärtigung der Selektivität und Fragmentarität des Festgehaltenen folgt ein Hinweis auf kognitive Eigenschaften autobiographischen Erinnerns bzw. Schreibens: „Hat vieles vergessen, was er tat“.⁷¹⁰ 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...“⁷¹¹ 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.⁷¹²

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

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

⁷⁰⁷ Emmet Williams in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁷⁰⁸ 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.

⁷⁰⁹ Vgl. Bazon Brock in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Vgl. Robert Filliou in Programm und Dokumentationspublikation. O.P.

⁷¹³ Vgl. S. 101f. dieser Arbeit.

sollte, zugleich aber eine Manifestation biographischer 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 ‚Subjekt poetik‘ und späterer Darstellung und späterem Auftreten 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 ‚Subjekt poetik‘ 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.⁷¹⁴ 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‘ rekurriert⁷¹⁵ 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 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,⁷¹⁶ 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 Subjekt poetik 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

⁷¹⁴ So etwa durch Beuys’ Hinweis auf das Vorgehen in einem Artikel der *Rheinischen Post*. Vgl. S. 95 dieser Arbeit.

⁷¹⁵ Vgl. S. 18f. dieser Arbeit.

⁷¹⁶ 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.

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 *lecture performances* und innerhalb seiner ‚Ästhetik der Vermittlung‘⁷¹⁷ 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 stereotype 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 Subjektconstitution 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“.⁷¹⁸ Auf der Aufnahme ist Beuys mit blutig geschlagener Nase in einer Art Märtyrer-Ikonographie zu sehen.⁷¹⁹ 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,⁷²⁰ sie sind allerdings weniger bekannt und wirkmächtig. Auch die Beiträge der übrigen Teilnehmer haben wenig Beachtung gefunden.⁷²¹ Beuys war aber nur einer von zahlreichen Künstlern, die simultan ihre Beiträge ‚ausführten‘.⁷²²

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.⁷²³ In seiner Aktion „kukei“, „akopee-Nein!“, „braunkreuz“, „fettecken“, „modellfettecken“

⁷¹⁷ 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.

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

⁷¹⁹ Abbildung in: Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 174.

⁷²⁰ 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/ (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

⁷²¹ Vgl. Oellers: *FLUXUS +- RWTH Aachen !?* S. 24.

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

⁷²³ 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,

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 halbstündige⁷²⁴ Aktion aus neun Sequenzen vor.⁷²⁵ Die einzelnen Sequenzen sind in der Durch- und Ausführung der Aktion allerdings sicher kaum wahrnehmbar gewesen.⁷²⁶ 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.⁷²⁷ 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.⁷²⁸ 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 worden, wie gelegentlich zu lesen ist.⁷²⁹

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.⁷³⁰ 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.⁷³¹

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:

Veränderung, Revolution“. Joseph Beuys. Zeichnungen. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Hrsg. von Kirsten Claudia Voigt. Karlsruhe 2006. S. 62–73.

⁷²⁴ Vgl. Beuys’ Brief an Tomas Schmit vom 21.06.1964: I. REFLEXUS – 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.

⁷²⁵ Vgl. ebd. S. 23–62.

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

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

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

⁷²⁹ 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.

⁷³⁰ 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.

⁷³¹ 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.

Robert Filliou was making an action, behind me, Arthur Koepcke 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 [...].⁷³²

Dass verschiedene Aktionen simultan stattfanden, bedeutet aber nicht, dass keine Hierarchie bestanden hätte. Einige Elemente bündelten naturgemäß stärker die Aufmerksamkeit der Anwesenden als andere.⁷³³ Vor allem Beuys' Aktion und ihre Konsequenzen wurden viel beachtet und als Skandal wahrgenommen,⁷³⁴ denn währenddessen wurde die Kleidung eines Studenten mit Salzsäure verätzt, die sich unter dem Aktionsmaterial des Künstlers befand.⁷³⁵ 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.⁷³⁶ 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“,⁷³⁷ gegenüber angab: „[T]he key factor was only, for instance, when the people hit me [...]“.⁷³⁸ Auf Nachfragen bestätigte der Künstler, von mehreren Studenten geschlagen worden zu sein.⁷³⁹ 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.⁷⁴⁰ In vielen Punkten entsprachen diese Berichte nun nicht der Wahrheit.⁷⁴¹ 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“,⁷⁴² während der Professor selbst als ‚Linker‘ dargestellt und wahrgenommen wird.⁷⁴³ Auch durch die Medialisierung und die Rezeption der Aktion wurden augenscheinlich Grenzen zwischen Kunst und Realität verwischt.

⁷³² Beuys in: Interview with Joseph Beuys. *Fandangos* video-interview by Martha Hawley. O.P.

⁷³³ 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.

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

⁷³⁵ 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.

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

⁷³⁷ 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.

⁷³⁸ Beuys in: Interview with Joseph Beuys. O.P.

⁷³⁹ Vgl. ebd.

⁷⁴⁰ 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.

⁷⁴¹ Vgl. Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen!? S. 24.

⁷⁴² Vgl. Russel: *The Shaman as Artist*. S. 104.

⁷⁴³ Vgl. Wyss: *Der ewige Hitlerjunge*.

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‘.⁷⁴⁴

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.⁷⁴⁵ 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.⁷⁴⁶ 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.⁷⁴⁷

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.⁷⁴⁸ 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 *Multiple Demokratie ist lustig* im sozialpolitischen Einsatz.⁷⁴⁹ 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‘⁷⁵⁰ – 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, wohlgermerkt aber ein bloßer Effekt ist,⁷⁵¹ 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*⁷⁵² als Sinnbild seines künstlerischen Einsatzes für andere, obwohl der Künstler selbst in ihrem Zentrum stand.⁷⁵³

⁷⁴⁴ Vgl. S. 36 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.

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

⁷⁴⁶ Begriffe nach Auslander: *Zur Performativität der Performancedokumentation*. S. 22.

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

⁷⁴⁸ Vgl. Beuys in: *Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig*. O.P.

⁷⁴⁹ Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“

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

⁷⁵¹ Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*. Besonders S. 242.

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

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

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.⁷⁵⁴ 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. erweitert werden, was im theoretischen Kapitel zur performativen Kunst ausgeführt wurde, und der Schlag des Studenten als Partizipationsmoment sowie das Zusammenspiel von Aufführung und Medialisierung differenzierter beurteilt werden, als sich aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit schließen ließe: Zunächst wäre der Schlag ebenso wie der Aktionismus einiger anderer Anwesenden⁷⁵⁵ 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,⁷⁵⁶ auch wenn Beuys später behauptete, „immer vorbereitet auf diesen Schlag“ gewesen zu sein.⁷⁵⁷ 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?“⁷⁵⁸

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 Augenzeugenberichten⁷⁵⁹ 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,⁷⁶⁰ 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.⁷⁶¹

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 verstanden werden muss.⁷⁶² Dabei ist das reziproke Verhältnis von Beuys im Moment der Performance und der ‚Person‘ Beuys vergleichbar mit dem bereits genannten

⁷⁵⁴ 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.

⁷⁵⁵ Vgl. Oellers: FLUXUS +- RWTH Aachen !? S. 24.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd. S. 23 zur gemeinsamen Planung des Abends.

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

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

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

⁷⁶⁰ Vgl. S. 28f. dieser Arbeit.

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

⁷⁶² Vgl. Clausen: After the act. S. 7f.

Autor Goetz, der sich bei einer Lesung verletzte.⁷⁶³ In beiden Fällen erweist sich der Identitätsentwurf im Auftritt des Autors/Künstlers als alltagswirklich, der eben zunächst dem Bereich des Künstlichen entspringt bzw. angehört.⁷⁶⁴ 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.⁷⁶⁵ Auch die Automedialität der Aktion ist entscheidend, sie macht das wechselseitige Verhältnis von Subjekt und Subjektkonstitution sichtbar: Das Medium hat nicht bloß eine abbildende Funktion, sondern bestimmt diesen Grad der Abbildung des Subjekts.⁷⁶⁶ 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 Eisenbahnführermütze der Reichsbahn bekleidet.⁷⁶⁷ Verborgenen 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,⁷⁶⁸ die in den Nebenraum übertragen wurden und er später als „Urlaut[e]“ bezeichnete.⁷⁶⁹ 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.⁷⁷⁰

In der Aktion nahm Beuys eine Position ein, in der er sich kaum bewegen und nichts sehen konnte. Er inszenierte eine Verpuppung,⁷⁷¹ 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.⁷⁷² Auch wenn das Motiv der Verpuppung, Entwicklung und

⁷⁶³ Vgl. S. 22f. dieser Arbeit.

⁷⁶⁴ Vgl. Kreknins Analyse der Selbstpraktiken von verschiedenen Autoren: Kreknin: *Poetiken des Selbst*. S. 33.

⁷⁶⁵ 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.

⁷⁶⁶ Vgl. S. 47 dieser Arbeit.

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

⁷⁶⁸ Vgl. Henning Christiansen ebd. S. 68.

⁷⁶⁹ Vgl. Beuys ebd. S. 71.

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

⁷⁷¹ 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.

⁷⁷² Dies wurde auch als eine Art Auferstehung empfunden. Vgl. Schneede: *DER CHEF THE CHIEF*. S. 68.

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.⁷⁷³ Die Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* stellte Beuys als eine Art asketische Todeserfahrung dar. Als unbeweglicher, 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.⁷⁷⁴

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 [...].⁷⁷⁵

Entsprechend postuliert Beuys, man müsse sich exponieren und eine „Art ständiges Theater [...] im Sinne des Gesamtkunstwerks“ spielen.⁷⁷⁶

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,⁷⁷⁷ 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, 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

⁷⁷³ Vgl. Neußner: 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 Mönig. Schwerte 2003. S. 37–51.

⁷⁷⁴ Beuys in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 95.

⁷⁷⁵ Beuys in: Was ist Kunst? S. 17 sowie Schneede: Modelle neuer Kunst. S. 16.

⁷⁷⁶ Vgl. Beuys in von Graevenitz: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. S. 27.

⁷⁷⁷ 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.

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.⁷⁷⁸ Mehr noch, außer dem Ausstellungskatalog zur Retrospektive ist keinerlei Forschung erschienen,⁷⁷⁹ auch wenn sie als eine der wichtigsten Beuys-Schauen gilt.⁷⁸⁰ 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.⁷⁸¹

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.⁷⁸² Es ist also offen, wie im Museum anhand von Dingen Geschichten ‚erzählt‘ werden können,⁷⁸³ 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.

⁷⁷⁸ 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.

⁷⁷⁹ 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.

⁷⁸⁰ 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 (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015). Entsprechendes wurden auch im Kontext von Tisdalls Vortrag beim Düsseldorfer Symposium *Beuys ausstellen?* geäußert.

⁷⁸¹ Vgl. [Kostenvoranschlag der Firma Acoustiguide, New York/London, im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

⁷⁸² 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 Mattl, Siegfried: Ausstellungen als Lektüre. In: Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. 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 interdisziplinären 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 Teßmann. 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.

⁷⁸³ 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.

Vor allem frühe Beuys-Ausstellungen sind wenig dokumentiert. Charakteristisch scheint ihnen aber eine dichte Hängung zu sein,⁷⁸⁴ 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.⁷⁸⁵ Im Ausstellungskatalog schreibt er 1963 auch von „Bildschreinen“ und „Werkreihen“.⁷⁸⁶ Dieses Rezeptionsmuster, das in der Ästhetik der sogenannten Petersburger Hängung verortbar ist,⁷⁸⁷ 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.⁷⁸⁸ Arrangements und Installationen von Beuys-Ausstellungen wirken oftmals, als hätte der Künstler seine Atelier- und Arbeitsstätte gerade erst verlassen,⁷⁸⁹ 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.⁷⁹⁰ 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.⁷⁹¹

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.⁷⁹² 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,⁷⁹³ 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 Bättschmann,⁷⁹⁴ 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

⁷⁸⁴ 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.

⁷⁸⁵ Vgl. van der Grinten: Joseph Beuys. ‚Stallausstellung‘ Fluxus 1963 in Kranenburg. S. 172.

⁷⁸⁶ Vgl. Josef Beuys. 1963. O.P.

⁷⁸⁷ 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 (zuletzt aufgerufen am 02.03.2016).

⁷⁸⁸ 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 Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main 1991. S. 7.

⁷⁸⁹ Vgl. dazu auch McGovern: Die Kunst zu zeigen.

⁷⁹⁰ Vgl. S. 80f. dieser Arbeit sowie McGovern: Die Kunst zu zeigen. S. 44–74.

⁷⁹¹ Vgl. dazu das Resümee dieses Kapitels.

⁷⁹² Dies wurde auch 2009/2010 auf dem Düsseldorfer Symposium *Beuys ausstellen?* deutlich.

⁷⁹³ 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.

⁷⁹⁴ Vgl. S. 30 dieser Arbeit.

Kontinuität einer Werkentwicklung entsprechend geordnet.⁷⁹⁵ 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 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.⁷⁹⁶

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.⁷⁹⁷

Caroline Tisdall, die zusammen mit Beuys die Retrospektive kuratierte,⁷⁹⁸ 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.⁷⁹⁹

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 [...]. Nicht zuletzt durch die zahlreichen aus Deutschland angereisten Gäste war die Ausstellungseröffnung gut besucht.⁸⁰⁰

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.⁸⁰¹ Beuys selbst hingegen betont, dass die Teilnahme an der *documenta* auch für seine außermusealen Tätigkeiten förderlich war.⁸⁰²

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

⁷⁹⁵ Riegel: Beuys. S. 123 und 227.

⁷⁹⁶ Riegel: Beuys. S. 270.

⁷⁹⁷ Vgl. Mesch, Claudia und Viola Maria Michely: Introduction. In: Joseph Beuys. The reader. Hrsg. von Dens. Cambridge 2007. S. 1–26, hier S. 17.

⁷⁹⁸ 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.

⁷⁹⁹ Vgl. S. 79–81 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.

⁸⁰⁰ Vgl. Riegel: Beuys. S. 471. Riegel bezieht sich hier auf ein Interview mit dem Direktor Thomas Messer, das 2006 in der *Prague Post* erschien.

⁸⁰¹ Vgl. ebd. S. 375 und 471.

⁸⁰² Vgl. Beuys: Das Museum. 1993. S. 25f.

Guggenheim Museum auch missmutige BesucherInnen nach sich zog, ist allerdings bezeugt.⁸⁰³ 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.⁸⁰⁴ Beuys selbst gab sich der Retrospektive als solcher gegenüber skeptisch und hob hervor, er habe – entgegen der impliziten Ästhetik der Erinnerung⁸⁰⁵ – 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.“⁸⁰⁶ 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.⁸⁰⁷ 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.⁸⁰⁸

Die Retrospektive ist als rückblickender Überblick über das Gesamtwerk des Künstlers in ihrem Anliegen naturgemäß auf das Werk als Einheit und auf die 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.⁸⁰⁹ 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“.⁸¹⁰ 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.⁸¹¹ 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 Rezeption⁸¹² 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,

⁸⁰³ Vgl. Joseph Beuys. Transformer. Min. 39:27.

⁸⁰⁴ Vgl. Riegel: Beuys. S. 472.

⁸⁰⁵ 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.

⁸⁰⁶ Beuys in Marzorati: Beuys will be Beuys. S. 8.

⁸⁰⁷ Vgl. Thomas Messer in: Director of the Guggenheim on Joseph Beuys (1979): www.youtube.com/watch?v=L0ea5pS2YhY (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015), Min. 4:41.

⁸⁰⁸ Vgl. Fußnote 892 dieser Arbeit.

⁸⁰⁹ Vgl. S. 36 dieser Arbeit.

⁸¹⁰ Vgl. Zimmermann: Künstler/Künstlerin. S. 238.

⁸¹¹ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 2.

⁸¹² Vgl. dazu das Resümee dieses Kapitels zu den Ausstellungsrezensionen.

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 Bereich des Theatralen zu verorten, wiewohl 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.⁸¹³ Und Werner Hannak-Lettner spricht gar von einer „konservierten Performance“, in der BesucherInnen „im Raum gespeicherte Informationen [...] reaktivieren“ können.⁸¹⁴ Die einstige „Zeige-Performance“ von Fürsten u. a. und der „Live-Performancecharakter“ früher Ausstellungen seien heute nur noch während Eröffnungen und Führungen spürbar⁸¹⁵ – 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.⁸¹⁶ 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.⁸¹⁷ 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.⁸¹⁸ 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.⁸¹⁹

Und auch Beuys' Teilnahme an den *Skulptur Projekten* 1977 in Münster kann als Event und performatives Werk gelesen werden, wiewohl 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.⁸²⁰ Zur Eröffnung wurden daher einige Gerätschaften mit dem Hinweis ausgestellt: „Joseph Beuys hat eine Plastik gemacht, die nicht kalt wird.“⁸²¹ 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

⁸¹³ Vgl. Koch, Georg Friedrich: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967. S. 252. Zum Museum und zur Ausstellung vgl.: Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung 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.

⁸¹⁴ Vgl. Hannak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011. S. 215.

⁸¹⁵ Vgl. ebd.

⁸¹⁶ Grasskamp in Szeemann: „Oh Du fröhliche, oh Du selige thematische Ausstellung“. S. 24.

⁸¹⁷ 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.

⁸¹⁸ Vgl. Blume: Joseph Beuys in Stockholm 1971. S. 18.

⁸¹⁹ 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.

⁸²⁰ Vgl. Beuys' Plan in: Skulptur. Ausstellung in Münster. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster. Hrsg. von Klaus Bußmann. Münster 1977. S. 44.

⁸²¹ Vgl. Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. S. 76.

(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 Kunstaussstellungen Matthias Winner zufolge aus der Anstrengung entstanden sind, ein ‚richtiges‘ Kunsturteil zu vermitteln.⁸²² 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 Abramovičs Projekt *The artist is present*⁸²³ – kann darauf verwiesen werden, dass es der performativen und konzeptuellen Kunst nicht ums *Kunstschaauen*, 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 Retrospektive zuzustimmen.⁸²⁴ 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.⁸²⁵ 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‘⁸²⁶ 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 hervorsticht. 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.⁸²⁷

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.⁸²⁸ 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.

⁸²² 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.

⁸²³ Vgl. Marina Abramovič. *The artist is present*. Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York. Hrsg. von Klaus Biesenbach und Mary Christian. New York 2010.

⁸²⁴ 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.

⁸²⁵ [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

⁸²⁶ Vgl. S. 121 dieser Arbeit.

⁸²⁷ 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.

⁸²⁸ Vgl. N.N.: 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.⁸²⁹ 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.⁸³⁰ Dies erscheint fast perfide für die Ausstellung einer Kunst, die eigentlich aus dem Museum ausbrechen will,⁸³¹ nun aber beinahe gewaltsam in dieses einzieht. Die über 60 Objekte,⁸³² 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.⁸³³ Der explizit nicht-staatlichen ‚Universität‘, die Beuys 1973 als Ort des „Forschens, Arbeitens und Kommunizierens“⁸³⁴ mitbegründete, wurde in einer kleinen Ausstellung („Free International University documentary exhibition“) mit Fotografien, Plakaten und Dias im Zwischengeschoss des Museums Raum gegeben.⁸³⁵ So ist auch der Ausstellungsaufbau Teil des Gesamtkonzepts, in diesem Fall Werbung für die ‚Universität‘.

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.⁸³⁶ 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.⁸³⁷ Außerdem fanden während der Ausstellung mehrere Vorträge und Diskussionen statt.⁸³⁸ Aktionen, die noch im Jahrzehnt vor der Schau den Kern von Beuys’ Schaffen bildeten und für die Beuys so

⁸²⁹ Vgl. Beuys in Tallmer: *Neither clown nor gangster*. S. 15.

⁸³⁰ Vgl. Kellein, Thomas: *Joseph Beuys im Guggenheim Museum*. In: *Kritische Berichte* 8.1/2 (1980). S. 63–70, hier S. 63.

⁸³¹ Vgl. S. 137 dieser Arbeit.

⁸³² Eine Auflistung aller Exponate findet sich im Anhang dieser Arbeit.

⁸³³ Vgl. [Fotografien des Ausstellungsaufbaus/der Installationen im Archiv]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

⁸³⁴ Vgl. Beuys’ Aufruf zur Alternative: *Joseph Beuys. Die Multiples*. Nr. 323.

⁸³⁵ 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.

⁸³⁶ Vgl. [Auflistung der Exponate bzw. Wandbeschriftungen im Archiv]. *Exhibition records*. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

⁸³⁷ [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)].

⁸³⁸ 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.

populär wurde, fanden im Rahmen der Retrospektive keine statt. Allerdings wurden sie von einigen Exponaten in ihrer ‚abgelegten‘ Form ‚repräsentiert‘.⁸³⁹

Der Rundgang durch die Retrospektive, der anhand des fotografischen Materials im Archiv des Guggenheim Museums rekonstruiert werden kann,⁸⁴⁰ 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 (gleich Vergil in Dantes Epos) auf dem Audioguide als Verkünder erscheint und sukzessive eine lineare Narration vornimmt.⁸⁴¹

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,⁸⁴² 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.⁸⁴³

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.⁸⁴⁴ Als Knotenpunkte fungierten bedeutende Arbeiten wie die *Honigpumpe*, der *Fettstuhl* und *The Pack (das Rudel)*,⁸⁴⁵ die auch den Ausstellungskatalog

⁸³⁹ Vgl. Stevens, Mark: Art's medicine man. In: Newsweek. 12.11.1979. S. 76f., hier S. 76.

⁸⁴⁰ Sowie aus den Aufnahmen in der Dokumentation *Transformer*, die den Aufbau der Retrospektive begleitet. Vgl. Joseph Beuys. *Transformer*.

⁸⁴¹ Vgl. Kapitel *Auktoriale Künstlerschaft, Präsenz und Repräsentation* dieser Arbeit.

⁸⁴² Vgl. Lange: *Kunst und Leben*. S. 122.

⁸⁴³ Zu den Rezensionen vgl. das Resümee dieses Kapitels.

⁸⁴⁴ Die vorletzte Station des Rundgangs befand sich unten im Foyer, während die letzte Station weiter oben auf der Rampe platziert war.

⁸⁴⁵ Vgl. Joseph Beuys. *Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York*. S. 202.

gliedern. Diese Knotenpunkte deuteten die künstlerische Entwicklung von Beuys an: von den 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.⁸⁴⁶ 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.⁸⁴⁷

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.⁸⁴⁸ 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,⁸⁴⁹

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 die Ausstellungsnarration mitbestimmt habe.⁸⁵⁰ 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,⁸⁵¹ wie der Ausstellungskatalog, der ebenfalls in Zusammenarbeit mit dem Künstler entstanden ist.⁸⁵² 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

⁸⁴⁶ Vgl. [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

⁸⁴⁷ 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.

⁸⁴⁸ Vgl. Quermann: „Demokratie ist lustig.“ S. 72.

⁸⁴⁹ 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 + ~~~~*.

⁸⁵⁰ 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...“

⁸⁵¹ Vgl. S. 48 dieser Arbeit.

⁸⁵² Vgl. [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

Ausstellungsnarration,⁸⁵³ auch auf ein Verzeichnis der Exponate wird verzichtet.⁸⁵⁴ 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 lehndend zeigt.⁸⁵⁵ 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.⁸⁵⁶

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.⁸⁵⁷ Im Katalog der New Yorker Retrospektive 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.⁸⁵⁸ Sie diente 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.⁸⁵⁹ 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“.⁸⁶⁰ 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.⁸⁶¹ 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.⁸⁶² In diesem Fall schrieb jedoch die Kuratorin (und nach Beuys’ Tod seine Witwe als Nachlassverwalterin⁸⁶³) das autobiographische Schriftstück weiter.

⁸⁵³ Vgl. Mihatsch: Der Ausstellungskatalog 2.0. S. 25.

⁸⁵⁴ Vgl. hingegen das Verzeichnis im Anhang.

⁸⁵⁵ Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 14, Abb. 9.

⁸⁵⁶ 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.

⁸⁵⁷ Vgl. Mihatsch: Der Ausstellungskatalog 2.0. S. 19 und 29f.

⁸⁵⁸ Vgl. Schneemann, Peter J.: Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. Polemik oder Apotheose? In: Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015. S. 63–86, hier S. 73.

⁸⁵⁹ 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.

⁸⁶⁰ Vgl. Joseph Beuys: *Life Course/Work Course*. S. 9.

⁸⁶¹ Vgl. Jones: *Joseph Beuys*.

⁸⁶² Vgl. Kapitel *Lebenslauf Werklauf*.

⁸⁶³ Vgl. Fußnote 679 dieser Arbeit.

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 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 anzuhören⁸⁶⁴ – 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 Schrifftafel einen entsprechenden Vermerk. Dieser wurde von einem/r Unbekannten um die Vermutung „offenbar zu heiß“ ergänzt.⁸⁶⁵ 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,⁸⁶⁶ zum Ausgangspunkt der Wiedergabe der Künstlerbiographie, der Erzählung der Kindheit, der Depression und des Werdegangs von Beuys. Mit ihren Wasserrändern und Rückständen, die wohlgerne einen ‚restaurierten‘ Zustand darstellen,⁸⁶⁷ 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 [...]“⁸⁶⁸ 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 by every person as they come into contact with the hard material condition of the world through birth.’⁸⁶⁹

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

⁸⁶⁴ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 1.

⁸⁶⁵ 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.

⁸⁶⁶ Vgl. Adriani: Joseph Beuys. 1973. S. 11.

⁸⁶⁷ 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 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

⁸⁶⁸ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 4.

⁸⁶⁹ [Transkript des Audioguides im Archiv] sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

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.⁸⁷⁰

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 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.⁸⁷¹ 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,⁸⁷² 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 Bedeutungsträger⁸⁷³ 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.⁸⁷⁴ 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.⁸⁷⁵ Die Rolle, welche die New Yorker Retrospektive bei der Kanonisierung der Legende spielt,⁸⁷⁶ wurde bereits herausgestellt. Besonders der Zusammenhang von biographischem Moment und Materialesemantik 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

⁸⁷⁰ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 4f. sowie Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 10.

⁸⁷¹ Vgl. Parmentier: Mit Dingen erzählen. S. 147.

⁸⁷² Vgl. dazu S. 26 dieser Arbeit.

⁸⁷³ Vgl. S. 34 dieser Arbeit.

⁸⁷⁴ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 5A.

⁸⁷⁵ Vgl. Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 16.

⁸⁷⁶ 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.

felt as the material for sculpture.“⁸⁷⁷ Der Gebrauch von Filz und Fett leite sich direkt aus diesem Erlebnis ab,⁸⁷⁸ 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,⁸⁷⁹ 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.⁸⁸⁰ 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.⁸⁸¹

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 Überleben 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.“⁸⁸² 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,⁸⁸³ 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.⁸⁸⁴ Tisdall weist im Katalog darauf hin, dass Beuys sich im Krieg

⁸⁷⁷ Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 17.

⁸⁷⁸ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 6.

⁸⁷⁹ Ausschnitte sind in der Dokumentation *Transformer* zu hören, vgl. Joseph Beuys. *Transformer*. Min. 29:20.

⁸⁸⁰ 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.

⁸⁸¹ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 6.

⁸⁸² [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 7.

⁸⁸³ Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: *Twilight of the Idol*. S. 112f.

⁸⁸⁴ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 8.

entschieden habe Künstler zu werden und beschreibt, wie Beuys im Krieg Gefühle und Ereignisse in Skizzen und Notizen ‚dokumentiert‘ habe.⁸⁸⁵ 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 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.⁸⁸⁶

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 Audioguide 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.⁸⁸⁷

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.⁸⁸⁸ 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 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 Künstlersubjekt erscheint und somit gewisse Autorschaftsparadigmen erfüllt.

⁸⁸⁵ Tisdall in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 18.

⁸⁸⁶ Beuys in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 8.

⁸⁸⁷ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 17f. sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

⁸⁸⁸ Vgl. Neusser: Die verborgene Präsenz des Künstlers. S. 77–83. Für eine Abbildung der Kiste vgl. ebd. S. 77.

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.⁸⁸⁹ 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 Autorität⁸⁹⁰ 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 Subjektpoetik an. Dabei stellt der Audioguide tatsächlich eine starke Monologisierung dar.⁸⁹¹ 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,⁸⁹² die 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.⁸⁹³ 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.“⁸⁹⁴ 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“.⁸⁹⁵

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.“⁸⁹⁶ Und auf dem Audioguide warnte Tisdall einleitend: „People’s first reaction to Beuys’ work is very often a sense of strangeness, even bewilderment.“⁸⁹⁷

⁸⁸⁹ 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.

⁸⁹⁰ 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/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

⁸⁹¹ 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.

⁸⁹² 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 Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisind Nabakowski und Caroline Tisdall*. In: *Kritische Berichte 26.3* (1998). S. 23–33, hier S. 27, Fußnote 16.

⁸⁹³ Vgl. *Schriftstücke zur Planung der Ausstellung: [Kostenvoranschlag der Firma Acoustiguide, New York/London, im Archiv]*.

⁸⁹⁴ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 2.

⁸⁹⁵ 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.

⁸⁹⁶ 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)].

⁸⁹⁷ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 1.

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“.⁸⁹⁸ 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 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.⁸⁹⁹

Auch in der Ausstellungsbroschüre hebt Tisdall den sprachlichen Aspekt von Beuys' Schaffen hervor: „Beuys provokes to be exceptionally articulate about his work.“⁹⁰⁰ 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.⁹⁰¹ 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.⁹⁰² Beuys wird als Katalysator seiner Ideen dargestellt, die vermittelt werden sollen,⁹⁰³ die Objekte hingegen als Vehikel bezeichnet und explizit von ästhetischen Objekten abgegrenzt.⁹⁰⁴ 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‘⁹⁰⁵ *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.⁹⁰⁶ Die Ausführungen zu der Installation mündeten in der Wiedergabe eines Auszugs aus dem *Aufruf zur Alternative*⁹⁰⁷ von 1978 durch den Künstler selbst. Das Manifest bezeichnet Tisdall zuvor als Credo seines Künstlerlebens: „The manifesto could almost stand as summary of Joseph Beuys life-work–his biography.“⁹⁰⁸ Der darauf

⁸⁹⁸ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 1 sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

⁸⁹⁹ [Dokumentation der Wandtextentwürfe im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

⁹⁰⁰ [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

⁹⁰¹ 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.

⁹⁰² Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 17.

⁹⁰³ Vgl. ebd. S. 2.

⁹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 6 und 14.

⁹⁰⁵ Vgl. S. 137 dieser Arbeit.

⁹⁰⁶ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 22.

⁹⁰⁷ 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.

⁹⁰⁸ Vgl. [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 22 sowie [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. O.P.

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 the named but the nameless that it will offer a forum.⁹⁰⁹

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. versprochen 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.⁹¹⁰ 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“.⁹¹¹ Die Ausstellungsrezensionen aber attestieren der Retrospektive eine schwere Zugänglichkeit, wie weiter unten genauer ausgeführt wird. So zeigt sich einmal mehr die 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“,⁹¹² 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.⁹¹³ 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.⁹¹⁴ 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

⁹⁰⁹ [Transkript des Audioguides im Archiv]. S. 24.

⁹¹⁰ Vgl. ebd. S. 1.

⁹¹¹ Vgl. ebd. S. 2f.

⁹¹² Vgl. Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 30.

⁹¹³ Vgl. Beuys ebd.

⁹¹⁴ 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.

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 1972⁹¹⁵ 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.⁹¹⁶ Nachdem Beuys die Bilder 1970 für die Gruppenausstellung *Strategy gets arts* in der Edinburgher Galerie Richard Demarco zusammengestellt hatte, wurde die Installation mehrfach verändert.⁹¹⁷ Auch die Objekte aus der Aktion *Vitex agnus castus*, die 1972 in der Installation stattfand, darunter Tafeln aus Fett und Wachs, Kupfer- und Eisenplatten sowie eine Ölkanne,⁹¹⁸ 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,⁹¹⁹ 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 Werkschau 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.⁹²⁰ Besonders deutlich mag diese Funktion gewesen sein, als Beuys im ‚Inneren‘ der Installation seine Aktion⁹²¹ 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.⁹²² Tatsächlich ruft *Arena* durch die Werkaufnahmen und vor allem die ‚privaten‘⁹²³ 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.“⁹²⁴ 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.⁹²⁵ Beuys selbst sprach in Hinblick auf *Arena*

⁹¹⁵ 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.

⁹¹⁶ 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.

⁹¹⁷ Vgl. Kort, Pamela: ‚Arena‘.

⁹¹⁸ Zur Aktion vgl. Schneede, Uwe M.: *Vitex agnus castus*. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 318–323.

⁹¹⁹ Vgl. ebd. S. 28, Fußnote 79.

⁹²⁰ Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 25 und 27.

⁹²¹ Als weitere ‚Aktion‘ ist *Anacharsis Cloots* von 1972 zu nennen. Vgl. Schneede: Joseph Beuys. S. 384.

⁹²² Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 23.

⁹²³ Zum Begriff des Privaten vgl. S. 43 dieser Arbeit.

⁹²⁴ Tisdall in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 225.

⁹²⁵ 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

allerdings von einer „Art Bericht über wichtige Aktionscharaktere“⁹²⁶ und markierte insofern den (auto)fiktionalen Charakter der abgebildeten Figuren.⁹²⁷

Die Installation wird auch als ‚Repräsentation‘ von Beuys’ Schaffen und als Werkverweis verstanden, weil sie Kunstwerke und -aktionen dokumentiert bzw. abbildet.⁹²⁸ Ihr einen dokumentarischen Charakter zu attestieren, scheint naheliegend, allerdings ist kein fester Installationsaufbau vorgesehen, auch wenn die Rahmen nummeriert sind.⁹²⁹ Daher bleibt der Eindruck, dass es sich um eine Dokumentation handelt, eher suggestiv. Zudem wurden viele Aufnahmen so bearbeitet,⁹³⁰ 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.⁹³¹ 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.⁹³²

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 Anordnung in die Gegenwart der Ausstellung verwiesen, indem die Glasplatten den Ausstellungsraum widerspiegelten.⁹³³ 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.⁹³⁴ 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.⁹³⁵

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“

vor seinem Tod beendete, besteht aus sieben großen, golden schimmernden Messingtafeln, die an den Wänden angebracht sind, und zwei zueinander ausgerichteten Messingvitriolen. 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.

⁹²⁶ Nach Schneede: Joseph Beuys. S. 318 [Hervorhebung J.S.].

⁹²⁷ Vgl. Kapitel *Beuys’ Hut* dieser Arbeit.

⁹²⁸ Vgl. Schmidt: Die Pendelbewegung des Künstlergedächtnisses. S. 1025.

⁹²⁹ Vgl. Kort: ‚Arena‘. S. 22.

⁹³⁰ 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.

⁹³¹ *Arena* ist Station 20 vor *Feuerstätte II*, der *Straßenbahnhaltestelle*, *Unschlitt/Tallow* und der *Honigpumpe*.

⁹³² Vgl. Tisdall in Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 225.

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. Parallelprozesse. 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.

warte.⁹³⁶ 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.⁹³⁷ 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 aktuelle Arbeiten, die so den Charakter eigener Installationen erhalten, bei anderen lege bzw. stelle er die Dinge ‚bloß‘ ab.⁹³⁸ 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.⁹³⁹ Es ist allerdings fraglich, ob Beuys den Begriff des Abstellens bzw. Ablegens derart strategisch und systematisch meinte, wie er mitunter verstanden wird.⁹⁴⁰

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“.⁹⁴¹ 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.⁹⁴²

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‘:

⁹³⁶ Vgl. Cooke, Lynne: ‚Arena‘ und ihre Installation: 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.

⁹³⁸ 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.

⁹³⁹ Vgl. Cladders: „Abstellen, einfach abstellen!“. S. 39.

⁹⁴⁰ Vgl. Malz, Isabelle: Parallellprozesse bei Joseph Beuys. Vortrag im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 20.10.2010.

⁹⁴¹ Beuys in Marzorati: Beuys will be Beuys. S. 8.

⁹⁴² Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 32.

[I]ch spreche selbst auf diesem Audioführer [...] und zusammen mit dem Katalog, den viele Menschen kaufen,⁹⁴³ 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 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.⁹⁴⁴

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.⁹⁴⁵ 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 Ideenzusammenhang 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.⁹⁴⁶

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-Szene-Setzen 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 hinzufügen, dass der in der Schau inszenierte Vorgang des Verstehens gerade einem ästhetischen Erleben entspricht.⁹⁴⁷ Das ‚Sprachliche‘ ist ebenso wie das Materielle im Bereich des Sinnlichen⁹⁴⁸ 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'

⁹⁴³ 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.

⁹⁴⁴ Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 30f.

⁹⁴⁵ Vgl. Tisdall in: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 343.

⁹⁴⁶ Beuys in Beuys: Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz. S. 52.

⁹⁴⁷ 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.

⁹⁴⁸ 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.

‚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.⁹⁴⁹ Zugleich bewertet sie das gesprochene Wort als notwendige Weiterführung der künstlerischen Produktion von Zeichnungen, Objekten etc.⁹⁵⁰ 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.⁹⁵¹ Entsprechend kann Beuys’ Theorie als Teil des Werks nicht für eine Analyse desselben fungieren.⁹⁵² 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.“⁹⁵³ 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 unwirksam seien.⁹⁵⁴ 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.⁹⁵⁵

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.⁹⁵⁶ 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.⁹⁵⁷ 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.⁹⁵⁸ Er sprach sich auch gegen eine Interpretation seines Schaffens aus und betonte den Aspekt des Erlebens gegenüber dem des Verstehens.⁹⁵⁹ Wie dargelegt sind die Objekte aber kaum ‚Zeichen‘, sondern Bedeutungsträger und fungieren als ‚Vehikel‘ im Grunde nur als Erinnerungsobjekte. Sie sind Ausdrucksmittel einer

⁹⁴⁹ Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 21 sowie 42f.

⁹⁵⁰ Vgl. Vischer: Beuys und die Romantik. S. 5 und 9.

⁹⁵¹ Vgl. Vischer: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. S. 42 und 247.

⁹⁵² Vgl. ebd. S. 248f.

⁹⁵³ Vgl. Bunge, Matthias: Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden. Die Plastische Theorie als integrierender Bestandteil der Beuys’schen Kunst. In: Joseph-Beuys-Symposium Kranenburg. Hrsg. von Förderverein Museum Schloss Moyland e.V. Basel 1996. S. 172–181, hier S. 172 sowie 177.

⁹⁵⁴ Vgl. S. 29 dieser Arbeit.

⁹⁵⁵ Vgl. Beuys: Das Museum, ein Ort der permanenten Konferenz. S. 52f.

⁹⁵⁶ 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.

⁹⁵⁷ Vgl. Beuys in Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Fragen an Joseph Beuys.

⁹⁵⁸ Vgl. ebd.

⁹⁵⁹ 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.

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.“⁹⁶⁰ 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 verstanden.⁹⁶¹ 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 [...]“⁹⁶² 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.

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.

⁹⁶⁰ Vgl. Joseph Beuys. Die Multiples. Nr. 6. Dieser Anweisung auf dem Objekt ist aber sicher kaum Folge geleistet worden.

⁹⁶¹ 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 Tagesspiegel*. 03.12.1964. O.A.

⁹⁶² Beuys in: Joseph Beuys: *Jeder Mensch ist ein Künstler*. Köln 1979. Regie: Werner Krüger. VHS 53:17 Min.: www.youtube.com/watch?v=ssc-3mAGlaA (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 Koeplin und Rudolf Velhagen. Basel 1991. S. 39–48.

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.⁹⁶³ Diese Ironie und das Motiv der Engführung 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.⁹⁶⁴ Die Tatarenlegende wird – entsprechend der analysierten Funktionen – vielfach als Nahtoderlebnis dargestellt,⁹⁶⁵ 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:

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.⁹⁶⁶

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.⁹⁶⁷ 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.“⁹⁶⁸ 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.⁹⁶⁹ Tatsächlich scheint ja

⁹⁶³ 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.

⁹⁶⁴ Vgl. Russel: *The Shaman as Artist*. S. 95 und 103.

⁹⁶⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶⁶ Perrault, John: *Felt forum*. In: *Weekly Soho News* 7.5 (1979). S. 44f., hier S. 45.

⁹⁶⁷ Vgl. Buchloh: *Joseph Beuys: Twilight of the Idol*. S. 114f.

⁹⁶⁸ Vgl. Annette Michelson in Buchloh u. a.: *Joseph Beuys at the Guggenheim*. S. 17.

⁹⁶⁹ 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.

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 Kunstaussstellung – und im Grunde den Kunstwerken selbst – wegführen.⁹⁷⁰ 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.⁹⁷¹ 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“⁹⁷²), die im Ausstellungskatalog auch als kreativer Akt des Lebens bezeichnet wird,⁹⁷³ werde unreflektiert vorausgesetzt, um eine streng biographische Werkinterpretation zu legitimieren, heißt es im Detail.⁹⁷⁴

Die Objekte und Exponate werden entsprechend als „evidence of an event“ bezeichnet,⁹⁷⁵ 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 nebulousness of meaning and their adherence to a conventional understanding of meaning, makes the visual experience [...] profoundly dissatisfying.“⁹⁷⁶

Wenn die Medien aber schließen, dass die biographischen Bezüge, die auch in Audioguide und Katalog dargelegt werden, doch verborgen blieben,⁹⁷⁷ kann dem hier entgegnet 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.⁹⁷⁸ 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 aufgezeigt 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 suchte⁹⁷⁹ – und

⁹⁷⁰ Vgl. Beuys in: Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. S. 32.

⁹⁷¹ Vgl. Russel: The Shaman as Artist; Tallmer: Neither clown nor gangster. S. 15 sowie Beuys im Interview: Sprechen Sie Beuys?

⁹⁷² Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. S. 3.

⁹⁷³ Vgl. ebd. S. 7.

⁹⁷⁴ Vgl. ebd.

⁹⁷⁵ Vgl. Rickey: Where the Beuys are. S. 99.

⁹⁷⁶ Vgl. Buchloh: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. S. 122.

⁹⁷⁷ 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.

⁹⁷⁸ 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.

⁹⁷⁹ Vgl. Lorch: Ablegen nach Ableben. O.P.

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.⁹⁸⁰

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.⁹⁸¹ 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‘.⁹⁸² 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.⁹⁸³ Doch natürlich wurde sein Tod 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.⁹⁸⁴ Jedenfalls scheint die Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ oder die Furcht vor dem „post-Beuys“-Zustand seiner Kunst charakteristisch.⁹⁸⁵ 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.⁹⁸⁶ Die Ausstellung sollte die Objekte als Produkte eines gestalterischen

⁹⁸⁰ Vgl. McGovern: Die Kunst zu zeigen. S. 95–103.

⁹⁸¹ Auf die Ausgabe des *Spiegel* 45/1979, die titelte „Künstler Beuys. Der Größte Weltruhm für einen Scharlatan?“, ist hier bereits verwiesen worden.

⁹⁸² 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.

⁹⁸³ Vgl. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. S. 117f.

⁹⁸⁴ 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.

⁹⁸⁵ Vgl. Exhibiting Beuys: ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0408.pdf (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

⁹⁸⁶ 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

Vorgangs erfahrbar machen und Beuys als Bildhauer fokussieren⁹⁸⁷ – und nicht etwa als sozialpolitisch engagierten Aktivist, was von der Presse kritisiert wurde.⁹⁸⁸

Bastian betont im Ausstellungskatalog, dass die Objekte „für sich sprechen“ sollten,⁹⁸⁹ auch wenn aus den vorangegangenen Analysen zu schließen ist, dass dieser Anspruch der Absicht von Beuys bzw. dem vorherrschenden Beuys-Bild im 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“⁹⁹⁰ 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“,⁹⁹¹ sodass er als Kuratorssubjekt 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“⁹⁹² der Objekte und das künstlerische, nicht das sozial- oder umweltpolitisch konnotierte Schaffen fokussieren.⁹⁹³ 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,⁹⁹⁴ 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.⁹⁹⁵

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.⁹⁹⁶ 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 Bildern), die auch eine selektive Lektüre

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 Wulffen: 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 (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

⁹⁸⁷ 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.

⁹⁸⁸ 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.

⁹⁸⁹ Vgl. Bastian: Wanderer zwischen Welten. S. 12.

⁹⁹⁰ Müller: Die Verklärung des Joseph Beuys. O.P.

⁹⁹¹ Vgl. N.N.: Beuys zwischen allen Fettstühlen.

⁹⁹² Vgl. Zweite: Vorwort. S. 9.

⁹⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁹⁵ Vgl. Haase: Wie zeigt man Beuys nach Beuys? S. 127f.

⁹⁹⁶ Vgl. Blume: Beuys.

ermöglicht. Aber auch diese Form der Ausstellung erntete Kritik. Die Schau wurde als eine den BesucherInnen verschlossene „Materialschlacht“ empfunden.⁹⁹⁷ 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 AutorInnenenschaft 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.⁹⁹⁸ 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.⁹⁹⁹ Szeemann habe sich ‚ausschließlich‘ auf die „Intensität“ und das „subjektive Empfinden“ konzentriert.¹⁰⁰⁰ 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.¹⁰⁰¹ Tatsächlich vertrat Szeemann selbst erklärtermaßen die Rolle eines ‚Künstler-Kurators‘¹⁰⁰² und scheute sich nicht, als Kurator neben Beuys – und anderen KünstlerInnen – eine auktoriale Rolle zu behaupten,¹⁰⁰³ 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,¹⁰⁰⁴ während der Künstler im Guggenheim Museum selbst als wichtiger Teil seines Schaffens inszeniert wurde bzw. sich als solcher zeigte.

⁹⁹⁷ Vgl. Nedo, Kito: Filz der Geschichte. In: Art. Das Kunstmagazin. 22.10.2008: www.art-magazin.de/kunst/11523/beuys_die_revolution_sind_wir_hamburger_bahnhof_berlin (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).

⁹⁹⁸ 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.

⁹⁹⁹ Vgl. Müller, Hans-Joachim: Annäherungen aus der Ferne. Die Zeit. 03.12.1993: www.zeit.de/1993/49/annaeherungen-aus-der-ferne (zuletzt aufgerufen am 02.04.2016).

¹⁰⁰⁰ Vgl. Bezzola: Harald Szeemanns Beuys-Retrospektive in Zürich sowie zu Szeemann als Kurator: Müller, Hans-Joachim: Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Ostfildern 2006.

¹⁰⁰¹ 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 Hemken, 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 Kindheitserinnerungen, 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.

¹⁰⁰² Vgl. Szeemann, Harald: Wenn Attitüden Form werden. In: Museum der Obsessionen: von/über/mit Harald Szeemann. Berlin 1988. S. 44–48, hier S. 45f.

¹⁰⁰³ 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.

¹⁰⁰⁴ Vgl. www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse/detailansicht/news/pressemappe-zur-quadriennale-joseph-beuys.html (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

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.¹⁰⁰⁵ 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.¹⁰⁰⁶ 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 Neupräsentation in ihrer Raumwirkung eklatant von ihrem ursprünglichen Zustand unterscheiden,¹⁰⁰⁷ 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.¹⁰⁰⁸ Die Düsseldorfer Retrospektive ist als Umsetzung der ‚Ergebnisse‘ des Symposiums zu verstehen. Rund 300 Exponate, darunter zehn große Rauminstallation, waren in drei jeweils thematischen¹⁰⁰⁹ 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.¹⁰¹⁰ Die ersten beiden Hallen stellten unterschiedliche Schaffenszeiten des Künstlers dar und folgten jeweils einer eigenen Narrationslogik: auf der einen Seite eine Kabinetttfolge, auf der anderen ein Saal mit Zeichnungen und *Plastischen Arbeiten*; in der dritten Halle wurden monumentale Arbeiten gezeigt, die jeweils

¹⁰⁰⁵ Vgl. Karich: Was bleibt von Joseph Beuys? S. 29 und Lorch: Ablegen nach Ableben. O.P.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Malz, Isabelle: *Parallelprozesse* ausstellen. Programmheft zum Symposium ‚Beuys ausstellen?‘ Düsseldorf 2008. O.P.

¹⁰⁰⁷ 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.

¹⁰⁰⁸ 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.

¹⁰⁰⁹ 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.

¹⁰¹⁰ Vgl. *Exhibiting Beuys*. S. 150.

eigene ‚Räume‘ bildeten,¹⁰¹¹ 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 Vermächtnis¹⁰¹² des Künstlers gilt. Somit wird von Seiten des Planers zwar eine ‚Metaebene‘ betont, auf der sich die Ausstellungsnarration bewege, 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*¹⁰¹³ besteht die Funktion, die dem Künstler zugeschrieben wird, nicht nur darin, dass er ein Werk hervorbringt, das dann von ihm losgelöst existiert.¹⁰¹⁴ 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,¹⁰¹⁵ kaum ihrem einstigen Eindruck als Metapher für den menschlichen Organismus.¹⁰¹⁶ 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.¹⁰¹⁷ Dass „[i]n der ‚funktionsunfähigen‘ Anordnung [...] allenfalls ein Anspruch, nicht aber die Dauerherrschaft des Ästhetischen durch ein bestimmtes, materialisiertes Objekt aufrecht erhalten werden“ sollte,¹⁰¹⁸ 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 materiellen Arbeiten impliziert: Mit dem Begriff des *Parallelprozess*¹⁰¹⁹ versuchte Beuys seine Kombination von Kunstproduktion und begrifflicher Interaktion zu fassen.¹⁰²⁰ Er betonte die Bedeutung dessen, was „ideenmäßig parallel“ in ihm vorgehe, während die „Produkte“ nur „Unterlagen, Dokumente, Ausscheidungen“ seien.¹⁰²¹ 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

¹⁰¹¹ Vgl. Exhibiting Beuys. S. 150.

¹⁰¹² Vgl. Fußnote 924 dieser Arbeit.

¹⁰¹³ Vgl. Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Neuaufl. Paderborn 2014.

¹⁰¹⁴ Vgl. S. 118f. 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.

¹⁰¹⁵ Vgl. Tisdall: *Of fat, honey and the rest, from Oxford to New York*.

¹⁰¹⁶ Deutlich wird dies auch auf den Abbildungen im Ausstellungskatalog. Vgl. Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 248f.

¹⁰¹⁷ Vgl. Szeemann, Harald: *Copyright. Auf Leben und Tod. Offener Brief an Knud Jensen und Lars Nittve*. In: *Artis* 48.6 (1996). S. 26.

¹⁰¹⁸ Vgl. Verspohl: *Joseph Beuys, das ist erst einmal dieser Hut*. O.P.

¹⁰¹⁹ Bereits 1967 fand eine ähnlich betitelt Ausstellung im Städtischen Museum Mönchen-gladbach statt, die Beuys einrichtete: *Parallelprozeß I*.

¹⁰²⁰ Vgl. Beuys in Dienst: *Noch Kunst*. Besonders 34–36.

¹⁰²¹ Vgl. Beuys in: *Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig*. O.P.

kulturelle Zusammenhänge zu rekonstruieren. Wenn schriftliche Quellen fehlen, sind Material und Lage der gefundenen Objekte zueinander die einzigen Indizien zu diesem Prozess.¹⁰²²

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 Vortragsreihe von der ‚Archäologie‘ einer künstlerischen Praxis aus,¹⁰²³ 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.¹⁰²⁴ 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.¹⁰²⁵

Die Medien charakterisierten die Retrospektive mitunter als sachlich und kühl.¹⁰²⁶ 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.¹⁰²⁷ 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,

¹⁰²² 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.

¹⁰²³ Vgl. Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis.

¹⁰²⁴ 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?PHP_SESSID=333da9ffb11a183ae6aace8e4234141 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

¹⁰²⁵ 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 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

¹⁰²⁶ Vgl. Merten, Ulrike: ‚Parallelprozesse‘ zeigt den ganzen Beuys. In: WAZ Online. 09.09.2010: www.derwesten.de/kultur/parallelprozesse-zeigt-den-ganzen-beuys-id3686243.html (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

¹⁰²⁷ Vgl. Karich: Was bleibt von Joseph Beuys?

zusammenhalte und erkläre.¹⁰²⁸ Vermisst wurde also die Aufführung der Ideen,¹⁰²⁹ 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 ‚Verfügbarkeit des Materials‘.¹⁰³⁰ 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.¹⁰³¹ 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,¹⁰³² 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.¹⁰³³ 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,¹⁰³⁴ in dem die Aktionsmaterialien bereit lagen: die offene Eisenkiste, ein Mikrophon sowie ein Haufen Margarineklumpen und Luftpumpen. Zunächst verharrte Beuys hockend im Raum und wurde in seiner fixen Pose von einigen Anwesenden selbst als Skulptur wahrgenommen bzw. interpretiert.¹⁰³⁵ Dann schmierte er Fett vor die Öffnung der Luftpumpen, ließ diese das Fett schlagartig und mit „explosivartiger Heftigkeit“ aufsaugen, wie es in Berichten heißt,¹⁰³⁶ und warf die Pumpen in die Eisenkiste. Diesen Bewegungsablauf wiederholte er angeblich hunderte Male – „bis zur Erschöpfung“.¹⁰³⁷ 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

¹⁰²⁸ Vgl. Schlüter: Joseph Beuys. S. 28.

¹⁰²⁹ 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.

¹⁰³⁰ Vgl. Tisdall: Of fat, honey and the rest, from Oxford to New York.

¹⁰³¹ Hier sei etwa auf die Ausstellung *Dokumentation zu Joseph Beuys 1975* im Bonne-fantenmuseum 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.

¹⁰³² 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.

¹⁰³³ Vgl. Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. S. 95, Abb. 92.

¹⁰³⁴ Zur Beschreibung vgl. Schneede: *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen*. S. 206–218.

¹⁰³⁵ Vgl. Schneede: *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen*. S. 206.

¹⁰³⁶ Vgl. ebd.

¹⁰³⁷ Vgl. ebd.

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.¹⁰³⁸ 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“.¹⁰³⁹ 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‘¹⁰⁴⁰ 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 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.¹⁰⁴¹

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“,¹⁰⁴² deren Ausstellung eine Genehmigung durch die Nachlassverwaltung bedürfe, auch wenn der ‚Werkbegriff‘ im Bereich performativer Kunst – wie dargelegt – keinesfalls ausgehandelt und offen ist, ob Aufnahmen von Aktionen tatsächlich (neben der

¹⁰³⁸ 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.

¹⁰³⁹ Vgl. Joseph Beuys. Parallelprozesse. S. 95, Nr. 92.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 167 f. und 175.

¹⁰⁴¹ Beuys zit. nach Schneede: *Vakuum ↔ Masse, Simultan = Eisenkiste, halbiertes Kreuz*, Inhalt: 20 kg Fett, 100 Luftpumpen. S. 207.

¹⁰⁴² 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 (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).

naturgemäßen Medialisierung) eine ‚Transformation‘ darstellen. Die klagende Nachlassverwaltung sah in den Aufnahmen eine „Transformation vom Dynamischen ins Statische“.¹⁰⁴³

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.¹⁰⁴⁴ Ein 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“.¹⁰⁴⁵ Die *F.A.Z.* sprach in Bezug auf das Urteil auch von einer „Entmündigung des Publikums“.¹⁰⁴⁶ 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.¹⁰⁴⁷ 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 Mikrophon verstärkt wurden, führte verschiedene Gesten aus und fütterte das Pferd.¹⁰⁴⁸ Gegenstand dieser Aktion war die Sprache als Objekt, wie Beuys später verdeutlichte,¹⁰⁴⁹ dies muss sich den ZuschauerInnen im Theater aber freilich nicht erschlossen haben, weil sie vor allem im *Erleben* der Situation begriffen waren.¹⁰⁵⁰

2012 stand der Schimmel drei Tage lang während Eröffnungsveranstaltungen in einer Ecke der Pariser Galerie in einem abgetrennten und mit Stroh ausgelegten Bereich. Die Anwesenheit des Pferdes wurde sogar als eigene Performance wahrgenommen,¹⁰⁵¹ 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

¹⁰⁴³ 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 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

¹⁰⁴⁴ 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.

¹⁰⁴⁵ Vgl. S. 151 dieser Arbeit.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Rossmann, Andreas: Urheberrecht. Beuys' Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: 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.

¹⁰⁴⁷ Im *Art Magazin* wurde sogar positiv vermerkt, dass die „Schau das Fehlen des Künstlers [...] durch die Zeitzeugenschaft der Kuratoren“ ausgleiche. Vgl. Borchardt, Gesine: Beuys bleibt lebendig. In: Art. Das Kunstmagazin. 17.10.2012: www.art-magazin.de/kunst/55636/joseph_beuys_paris (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

¹⁰⁴⁸ 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.

¹⁰⁴⁹ Vgl. ebd. S. 244f.

¹⁰⁵⁰ So wurde etwa die zweite Aufführung nach einiger Zeit wegen Protesten aus dem Publikum abgebrochen. Vgl. ebd. S. 245.

¹⁰⁵¹ N.N.: www.themilanese.com/?p=6276 (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).

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.¹⁰⁵² 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.

¹⁰⁵² 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 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

Schluss

Zu Beginn dieser Arbeit bestand die Annahme, dass die exegetischen und durchaus biographischen Vorgehensweisen der breiten Beuys-Rezeption im Habitus des Künstlers begründet seien und es im Werk selbst fuße, dass das Künstlersubjekt als unverzichtbarer Bezugspunkt für eben jenes Werk gilt. Nach den vorgenommenen Analysen, die verschiedene Momente der Subjektkonstitution betrachten, kann allerdings kaum von künstlerischen Strategien oder Methoden ausgegangen werden. Vielmehr wurden Verschränkungen von Selbst- und Fremdbild sowie von Darstellung bzw. Inszenierung und Konstitution aufgezeigt. Das Künstlersubjekt ist nicht das Ergebnis eines einseitigen Produktionsprozesses. U. a. aus diesem Grund soll nun rückblickend nicht von einem ‚Werk neben dem Werk‘ gesprochen werden. Zugleich wurde in der Analyse der Tatarenlegende, der gewählten autobiographischen Schriftstücke und der exemplarischen Auftritte von Beuys – allesamt Momente des ‚Autobiographischen‘ – gezeigt, dass der Künstler als autofiktionales Subjekt in Erscheinung tritt und die ihm eingangs unterstellte Künstlichkeit geradezu ausstellt. Sein Hut wurde als Symbol dieser Autofiktionalität titelgebend für diese Arbeit. Er fungiert als Rahmung des Künstl(er)i(s)chen, die letztlich auf Beuys’ gesamtes Leben projiziert wird.

Wie dargelegt, wird die Tatarenlegende von der Rezeption entweder als (potentielles) Faktum behandelt oder auf Grundlage ihrer mangelnden Historizität als Fiktion verworfen, während hier von dem Verdacht ausgegangen wurde, dass ‚die Geschichte‘ selbst Fiktionshinweise beinhaltet und insofern als eine Form von Autofiktion charakterisiert werden kann. ‚Die Geschichte‘ existiert in der durch diese Bezeichnung suggerierten Singularität eben nicht. So wurde darauf verzichtet, einen Abgleich von erzählter Legende und historischer Realität vorzunehmen und hingegen die Genese und Formen der Legende beleuchtet. Der Verdacht hat sich bestätigt: Die Legende stellt selbst das Problem einer Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion sowie ihren Mangel an Referentialität aus, etwa indem die Erzählungen Hinweise darauf enthalten, dass sie als solche, als Erinnerung und Rekonstruktion, eine Imagination darstellen, aber auch, indem Beuys selbst die Legende als Mythos kennzeichnet und als ‚so eine Geschichte‘ bezeichnet, die man sich erzähle. Auch daraus, dass unterschiedliche Versionen der Legende existieren, ergibt sich ihre Autofiktionalität, wenn diese Versionen nebeneinander gestellt oder nebeneinander wahrgenommen werden. Die Legende existiert nicht im Sinne Tomaševskijs als ‚ideale biographische Legende‘ als ‚literarisches Faktum‘, das die Wahrnehmung von Beuys zu seinen Lebzeiten beeinflusste, sondern das parallele Existieren verschiedener Versionen müsste doch gerade die Wahrnehmung geprägt haben.

In der Erzählung selbst bzw. im Zusammenspiel der verschiedenen Erzählungen werden Konstruktionsmomente sichtbar. Verschiedene Geschichten, plurale Stimmen und Subjekte sind zum Vorschein gekommen, die voneinander ‚abschreiben‘, aber auch abweichen. Beuys selbst hat sich dabei als unglaubwürdiger bzw. unzuverlässiger Erzähler seiner Biographie erwiesen. Die Funktionen der Legende, die ausgemacht wurden, reichen von einer Beglaubigung der Künstlerschaft und einer biographischen Legitimation des künstlerischen Schaffens über den Moment der Zeugenschaft hin zur Relativierung des Biographischen und der Darlegung der *Plastischen Theorie* als ‚Errungenschaft‘ eines bereits etablierten Künstlers. Darunter scheint vor allem das Moment der Beglaubigung zu erklären, dass die Legende so populär geworden ist und verbreitet wurde. Aber eine Bevorzugung dieser einen Funktion scheint von Seiten der ‚Produktion‘ nicht angelegt oder vorgesehen. Das Bild von Beuys, das letztendlich entstanden ist, ist in kollektiver AutorInnenschaft hervorgebracht worden.

Das Subjekt der (auto)biographischen Erzählung geht im Falle Beuys’ nicht aus seiner Vita hervor, die es nacherzählt; das Subjekt der Legende ist vor allem im Moment seines jeweiligen Erzählens existent. Somit hat Beuys, das ließe sich zumindest schließen, den gängigen Umgang mit dem/der KünstlerIn bewusst in seiner Legendenbildung reflektiert, nicht zuletzt indem er Stereotype aufgreift und auf biographische Topoi rekurriert. Insofern scheint die Legende ein ironischer Kommentar zur

Figur des Künstlers/der Künstlerin zu sein. Allerdings kann auf Grundlage der vorangegangenen Analyse letztlich nicht entschieden werden, ob die Etablierung der Legende durch den Künstler und sein Umgang mit ihr die Tradition einer anekdotische KünstlerInnenbiographie reflektiert oder bloß eine Methode darstellt, zu Beginn der künstlerischen Karriere mediale Aufmerksamkeit zu bündeln. Jedenfalls ist Beuys' Habitus nicht so plakativ wie viele meinen.

Dem ironischen Moment einer entsprechenden Poetik und Programmatik von Beuys steht vor allem die Wirkmacht der Legende und der Ernst gegenüber, mit dem die Rezeption die Selbstentwürfe von Beuys geglaubt, sie tradiert und verifiziert hat. Insofern bestätigen sich de Mans Ausführungen zur Autobiographie: Kunst und Leben – erdichtete und gelebte, historische Biographie – stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, sie produzieren einander gegenseitig. Nicht zuletzt aus diesem Grund kann Beuys seine Selbststilisierung durchaus zum Vorwurf gemacht werden, hier sind ethische Fragen, die sich angesichts einer autofiktionalen Existenz stellen ließen, aber bewusst außer Acht gelassen worden. Für die Ironie der künstlerischen ‚Selbstdarstellung‘, die am Ende dieser Arbeit weder auf das Selbst zurückgeführt, noch auf der Ebene der Darstellung angesiedelt werden kann, spricht allerdings das, was die Analyse des *Lebenslauf Werklauf* ergeben hat.

In früheren autobiographischen Schriftstücken relativierte Beuys zunächst deutlicher die Bedeutung der Künstlerbiographie für sein Schaffen, indem er einen entsprechenden poetologischen Hinweis einfügte, und wandte sich gegen eine biographistische Rezeption, die die Vita als Argumentationspunkt nutzt. Auch der *Lebenslauf Werklauf* kann als Parodie auf eine entsprechende Rezeptionshaltung gelesen werden. Er lässt die Annahme, dass Kunst und Leben eine besondere Einheit bilden, sowie die Annahme einer Beglaubigung und Legitimation der Kunst durch das Leben ins Leere laufen, wie gezeigt wurde. Allerdings lässt der *Lebenslauf Werklauf* neben der fiktionalen auch eine faktuale Lesart zu und wird vielerorts gerade als Beweis für die sogenannte Engführung von Leben und Werk bei Beuys angeführt. Vor allem angesichts einer Ästhetik des Fluxus, in dessen Kontext der *Lebenslauf Werklauf* 1964 veröffentlicht wurde und die sich programmatisch vom Ego des Künstlers/der Künstlerin und von diesem/von dieser als Individuum abwandte, erscheint das Erschreiben der eigenen Kunstbiographie als ironische Strategie. In der Rezeption, der Verbreitung und Verwendung des Lebenslaufs konnte sich Beuys den Praktiken und der Wirkmacht des Autobiographischen allerdings nicht entziehen – oder hat sich ihnen schlechtweg nicht entzogen. Der Inhalt des künstlerischen Beitrags wurde in Katalogen und Biographien verifiziert. Beuys war wie andere KünstlerInnen offen für Zuschreibungen. Außerdem hat er eine biographische Lesart ebenso wie eine Negierung derselben provoziert. Gerade auf dem Aachener Fluxus-Festival besetzte er die Rolle des Künstlers, die er in den autobiographischen Schriftstücken zunächst deutlicher hinterfragte, überaus offensiv.

Allerdings ist dies nicht unbedingt im geplanten Ablauf der Aktion in Aachen, sondern in ihrem tatsächlichen Verlauf, ihrer Medialisierung und Tradierung begründet. Diese Aktion, die den *Lebenslauf Werklauf* rahmte, wurde für eine genauere ‚Bewertung‘ der Subjektpoetik als weiteres Moment der Konstitution untersucht. Das wirksamkeitskonstituierende Moment der Performance läuft allerdings vor allem über die Medialisierung derselben ab, durch die das inszenierte Subjekt wirksam wird: Die Verletzung des Künstlers während der Aktion wurde als Grenzüberschreitung wahrgenommen, stellt aber im Grunde keine Überschreitung dar. Gemäß der Ästhetik des Performativen ist sie ein Bestandteil der künstlerischen Performance. Durch ihre Medialisierung findet die in der Performance vollzogene Identität aber Eingang in die Realität. Aufnahmen, die folglich Dokumente und Inszenierungen zugleich sind, aber auch Medienberichte bilden Schnittstellen, die eine andere Rahmung der Aktion vornehmen. So werden die Grenzen zwischen Kunst(aktion) und Realität in der Performance nicht gesprengt oder überwunden, wie mancherorts vermutet wird, aber sie haben sich in der Analyse als durchlässig erwiesen. Der Auftritt des Künstlers, so kann die Ästhetik des Performativen aktualisiert werden, ist keine ‚Waffe‘ gegen die Medialisierung, die Identität des Künstlers zehrt geradezu von dieser Medialisierung. Eine mögliche Verallgemeinerung dessen bleibt sicher zu überprüfen, da die Analyse nur einen Ausschnitt der Aktionskunst von Beuys und einen eben kleineren Ausschnitt der Performancekunst an sich beleuchtet. Für eine weitere Untersuchung des Verhältnisses von Aktionen, Medialisierung und

Wahrnehmung bieten sich etwa diejenigen Aktionen an, die Ute Klophaus (1940–2010) fotografisch dokumentierte, weil ihre Aufnahmen sich in ihrer Künstlichkeit als eigene Werke präsentieren und – als Inszenierung einer Inszenierung – eine besonderes prekäre Schnittstelle darstellen.

Beuys' Auftritt in Aachen mag (vor allem durch die Wirkmacht seiner Medialisierung) als identitätsbildende Selbsttechnik fungieren; seine Performances, so lässt sich auch aus der Analyse der Aktion *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang* schließen, stellen aber auch eine Aufführung derartiger Techniken dar, die als künstlerisches und künstliches Moment erscheint. Um diese Annahme zu untermauern bedürfte es allerdings einer weiteren Beschäftigung mit den öffentlichen Auftritten von Beuys oder auch seinen sozialpolitisch motivierten Aktivitäten. Dass sich die Anfangshypothesen dabei aber weiter bestätigen würden, deuten jene bereits genannten Stimmen in der Forschung an, die von einem monologischen Moment in den Diskussionsrunden sowie einer Ästhetisierung des Politischen und Aktionistischen durch Beuys ausgehen. In der vorliegenden Arbeit wurde eine Untersuchung dessen ausgelassen und in einem letzten Kapitel exemplarisch die Beuys-Retrospektive im Guggenheim Museum von 1979 als weiterer Inszenierungsraum und Präsenzmoment des Künstlers und Schnittstelle zwischen Künstler und Gesellschaft analysiert, weil die Biographie von Beuys damals als wesentliches Element in die Schau integriert wurde. Die Ausstellung stellt den Lebensweg des Künstlers nach und ist insofern repräsentativ für einen biographistischen Umgang mit Beuys. Sie dient maßgeblich als Medium der biographischen Narration um die ausgestellten Objekte. Das wurde schon in der Analyse der Legende dargelegt, die im Kontext der Retrospektive eine besondere Tradierung erfuhr. Die Retrospektive dient somit auch der Manifestation eines jenen Künstlersubjekts, das Beuys zeitgleich in Interviews negiert.

Die Ausstellungsnarration von 1979 wurde hier allerdings nicht als naive Form des Biographismus, sondern als Modell einer Rezeption erfasst, das Zusammenhang konstruiert, aber eine Inszenierung im theatralen Raum des Museums darstellt. Auch vor dem Hintergrund der AutorInnenschaftsdebatte der 1960er-Jahre scheint eine solche Lesart sinnvoll. Anhand des Archivmaterials zur Retrospektive wurde untersucht, wie in der Ausstellung ein Zusammenhang zwischen Künstler und Werk als Einheit konstruiert wird. Innerhalb der Ausstellungsnarration werden die Objekte ‚verdoppelt‘ und erst in der Erzählung und durch den Audioguide ein autobiographischer Charakter konstruiert.

Mit der Analyse der New Yorker Retrospektive wurde zwar ein Blick auf eine bedeutsame Schau von Beuys geworfen, ihr ist in ihrem offensiven ‚Biographismus‘ aber eine besondere Narration eigen; die Berücksichtigung weiterer Ausstellungen würde möglicherweise andere Zuschreibungsmechanismen zu Tage bringen. Aber auch wenn die Retrospektive eine Besonderheit darstellt, lassen sich die Ergebnisse der Analyse dahingehend verallgemeinern, dass Beuys Zeit seines Lebens als auktorialer Erzähler auftrat. Davon zeugt auch die benannte exegetische Rezeption um ihn. 1979 führte Beuys die BesucherInnen auf dem Audioguide persönlich durch die New Yorker Schau und erklärte sich. Diese Exegese durch Beuys selbst, die Idee bzw. Intention *um* die Objekte sind zugleich Gegenstand der Ausstellung, in der wiederum die exegetische Rezeption des Künstlers angelegt ist. Die Zuschreibungsmechanismen im Museum werden etwa über die erfassten Ausstellungsrezensionen weitergetragen, sodass die paradigmatischen Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ gleichsam provoziert wird, die einen Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete. Nach Beuys' Tod stellt sich so (auch aus rechtlicher Sicht) die Frage: *Wer darf (was) erzählen?* Eine entsprechende Kritik hat schon Ausstellungen getroffen, die kurz nach dem Tod von Beuys stattfanden, weil sich aus Beuys' Künstlerschaft maßgebliche Fragen nach Autorität und Autorisation ableiten lassen. Aber es scheint notwendig, dass andere ErzählerInnen den Platz einnehmen, den einst Beuys inne hatte, und die ihn nicht bloß nacherzählen, sodass der einstimmige, paraphrasierende Charakter der Beuys-Rezeption eines Tages durchbrochen wird. Besonders aufschlussreich scheint in dieser Hinsicht eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Erzählens bei Beuys. Neben den ‚Geschichten‘, die seine Installationen, Objekte und Bilder ‚beinhalten‘, scheinen sich vielfach alternative Erzählungen etabliert zu haben. Beuys selbst gab an, ‚Gegenbilder‘ erzeugen zu wollen:

Die Leute sind sehr kurzsichtig [...], wenn sie sagen: Der Beuys macht alles mit Filz und dann will er etwas aussagen von KZ [sic!]. Ob ich nicht daran interessiert bin, durch diese Filzelemente [...] die ganze farbige Welt als Gegenbild im Menschen zu erzeugen, danach fragt keiner.¹⁰⁵³

Nun referiert etwa die Arbeit *mein und meiner lieben verlassener schlaf* (1965, *Block Beuys*) visuell doch in den 1960er-Jahren medial präsent gewordene Bilder von Schlafplätzen in Konzentrationslagern, Beuys' Äußerung entsprechend sind derartige Referenzen aber kaum beachtet worden. Dieses Verhalten mag auch eine Nachwirkung der Kriegszeit sein, die von Seiten psychologisch informierter WissenschaftlerInnen genauer beleuchtet werden kann.

Von Seiten der Kunst- bzw. Literaturwissenschaft scheint es ferner ertragreich, neben der Untersuchung von Beuys' Schaffen und Agieren auch eine Analyse weiterer KünstlerInnen vorzunehmen, die auktoriale und autobiographische Erzählungen liefern, um eine mögliche Verallgemeinerung der Ergebnisse zu prüfen und eine weitere Einordnung von Beuys' zu ermöglichen, vor allem weil gerade auch die 1960er-Jahre von künstlerischen autopoietischen Strategien des *self-fashioning* geprägt waren. So ließe sich auch, gerade indem der Blick weg von Beuys gerichtet würde, beurteilen, inwiefern Beuys möglicherweise ein Paradigma für etwas Anderes darstellt, für einen Nationalhelden oder einen ‚politischen‘ Künstler beispielsweise. Indem Beuys, wie dargelegt, seine Identität als performative Kategorie inszeniert und sich als ‚ästhetische Existenz‘ einer Verbindlichkeit entzieht, streift er in jedem Fall Identitätsparadigmen, die auch andere KünstlerInnen medialisieren.

In Bezug auf den Existentialität und Universalität von Beuys wird Christoph Schlingensief (1960–2010) oft als besonderer Nachfolger von Beuys verstanden,¹⁰⁵⁴ wenngleich nun gezeigt wurde, dass es gerade bei Beuys Momente der Brechung dieser offensiven Position gibt. Nach dem Tod des Regisseurs und Künstlers wurde die Befürchtung geäußert, dass „Schlingensief ohne Schlingensief nicht noch schlimmer und unmöglicher [sei] [...] als Beuys ohne Beuys“.¹⁰⁵⁵ Schlingensief hatte seine Biographie und Person vor allem seit seiner Lungenkrebsdiagnose 2008 in seinen Arbeiten und Inszenierungen thematisiert und medialisiert. Wie Beuys mag er zunächst als unverzichtbar erscheinen, allerdings sind bereits im Vorfeld unterschiedliche Subjekte auszumachen: Da sind die SchauspielerInnen, die Schlingensief in seinen Stücken *spielen*; die Figuren, die Schlingensief in seinen Inszenierungen *spielt* und da ist Schlingensief, der als öffentliche Person, als ‚er selbst‘ auftritt. Dass sich bei Schlingensief wie bei Beuys verschiedene Bereiche der bildenden und darstellenden Kunst überschneiden, spricht für einen interdisziplinären Ansatz, der auch dieser Arbeit zugrunde liegt.

Wem die unternommenen Schlussfolgerungen zu formalistisch erscheinen, dem sei entgegnet, dass diese Arbeit sich so bewusst einer Rezeption entgegenstellt, die dem ‚Zauber‘ von Beuys, dem

¹⁰⁵³ Beuys in: Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Fragen an Joseph Beuys. O.P.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Dickel: Joseph und seine Söhne.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Schmid, Karlheinz: Lieber Christoph. In: Christoph Schlingensief. Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon, Biennale Venedig. Köln 2011. S. 323–325, hier S. 323. Dabei wurde der Deutsche Pavillon auf der Biennale in Venedig 2010 mit dem *Goldenen Löwen* für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet, obwohl seine Gestaltung wenig mit der vom Künstler vorgesehenen Bespielung gemein hatte. Schlingensief war vor der Fertigstellung des Pavillons verstorben. Der Ausstellungsraum wurde im Grunde vom Ausstellungs- und Aktionsraum zur Gedenkstätte für den Künstler und seine Arbeiten umfunktioniert. Die ‚Kunst‘ dient somit wieder dem Verweis auf das eigentliche Kunstwerk: den Künstler und seinen Aktionismus. Der für die Institution Museum beschriebene und prophezeite Zustand der Leblosigkeit (nach Valery und Adorno) scheint genau dort zu herrschen, wo ein statischer Werkbegriff ein performatives Wesen der Kunst und Ausstellung im wahrsten Sinne des Wortes verstellt. Ebenso wie der Pavillon hat auch die große Schlingensief-Retrospektive in Berlin 2013 gute Kritiken bekommen. Vgl. Reichelt, Matthias: Christoph Schlingensief. In: Kunstforum International 225 (2014). S. 253; Schirner, Karin: Christoph Schlingensief in den KW. Retrospektive der Provokationen: www.artberlin.de/ausstellung/christoph-schlingensief-berlin/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016) sowie Seeßlen, Georg: „Der Fehlermacher der Nation“. In: Zeit Online. 28.11.2013: www.zeit.de/2013/49/christoph-schlingensief-retrospektive/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016). Allerdings gibt es auch Hinweise auf ein „methodisches Problem“, vgl. Probst, Carsten: Retrospektive. Berlin schaut auf Christoph Schlingensief. In: Deutschlandfunk. 30.11.2013: www.deutschlandfunk.de/retrospektive-berlin-schaut-auf-christoph-schlingensief.691.de.html?dram:article_id=270675 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

Glauben an seine Welt verfallen ist. Um die Rolle oder Funktion des Künstlers und verschiedene Inszenierungsverfahren zu fassen, die eben nicht mit einer ‚Unmittelbarkeit‘ zu verwechseln sind, wurde der Begriff der Autofiktion verwendet, der ganz zu Beginn der Untersuchung nur einer unter vielen war, aber zutreffend für das künstlerische Verfahren von Beuys und den Modus des Künstlers ist, der sich als Fakt, aber auch als Fiktion darstellt bzw. sich sowohl als Fakt oder Fiktion erfassen lässt.

Insofern ist möglicherweise nicht zwischen einem antibiographischen und einem autobiographischen Konzept zu unterscheiden, wie es in der Einleitung mit Verweis auf Eva & Adele angedeutet wurde. Bei dem Künstlerduo geht etwa das Bemalen ihrer Gesichter ihrem Auftritt voran, was gewissermaßen verdeutlicht, dass ihr Körper das künstlerische Material ersetzt und ihnen eine gewisse Künstlichkeit und Fiktionalität eigen ist. Ganz wie Eva & Adele ist Beuys vergleichbar mit dem Barthes'schen *scripteur*, der den Autor/die Autorin ersetzt und nur im Moment der Hervorbringung durch den Text existiert. Dass das Künstlersubjekt auch in Beuys' Fall gewissermaßen beständig im Wandel und nicht fix ist, bedeutet zugleich vielleicht auch eine Schwäche; eine Schwäche der Theorie in der Analyse, eine Schwäche der Praxis und möglicherweise eine Schwäche der Inszenierung selbst. Beuys zeigt sich im Grunde unverbindlich, obwohl er doch so viel versprach. In diesem Punkt liegt vielleicht auch der Umstand begründet, dass die Schlussfolgerungen zu Beuys möglicherweise nicht zwingend erscheinen. Und vielleicht ist auch Beuys' Kostüm – besonders sein Hut als autofiktionalisierendes Moment – ein Grund für die missliche Rezeption des hybriden bzw. reflexiven Subjekts. Dieses wird in der Rezeption auf ein Einheitliches herunter gebrochen und die Figur des Künstlers womöglich gerade wegen seiner gleichbleibenden Erscheinung auf die empirische Person projiziert, wobei diese Erscheinung doch als Markierung der (Auto)Fiktion lesbar und insofern nicht eindeutig ist. Dabei mag das gleichbleibende Äußere von Beuys in Kontrast zu dem changierenden Subjekt stehen, das ausgemacht wurde. Allerdings dient dieses Äußere der Etablierung der Marken über die Erkennbarkeit und (unterschwellig immer auch) der Etablierung im Bereich der Kunst.

Entsprechend der Ausgangshypothese wurde Beuys als autofiktionales Subjekt kategorisiert. Aber kann der Begriff der Autofiktion nun nach der Analyse weiter spezifiziert werden? In der Literaturwissenschaft bezeichnet er den Konstruktcharakter und die Fiktionalität von Autobiographie und autobiographischem Subjekt sowie der Positionen von AutorIn, ErzählerIn und/oder ProtagonistIn. Für Beuys ist der Begriff insofern charakteristisch, als dass er – zumindest in manchen Fällen – die Konstruktion seiner Identität ausstellt und Autor, Erzähler und Subjekt nicht immer ein und dieselbe ‚Person‘ sind. Im *Lebenslauf Werklauf* ist die Referentialität des Geschriebenen als Hinweis auf den Moment der aktiven Herstellung des Autobiographischen gegenwärtig und ebenso weist das im fiktionalen Raum der Retrospektive erzählende Subjekt wiederum keine Identität mit dem Künstler in Interviews auf, der sich gegen just die biographische Erzählung wendet, die er in der Ausstellung selbst vornimmt. Der autofiktionale Charakter des Künstlersubjekts scheint insofern vor allem mit der Zugehörigkeit zur performativen Kunst und mit der Intermedialität zusammenzuhängen, mit der eine Vermischung von ‚Werk‘ und ‚Realität‘, Präsenz und Repräsentation einhergeht. Beuys nutzt potentiell einen jeden Auftritt für einen neuen Selbstentwurf, dem er über einen Verweis auf den Bereich des Künstlerischen die Verbindlichkeit entzieht. Diese Spannung gilt es in der Vermittlung, in der Rezeption deutlich zu machen.

Zugleich ist die ‚Performance‘ des Künstlers aber insofern nicht auf Momente des Performens beschränkt. Und im Vergleich zu Beispielen aus der Literatur zeichnet sich das Subjekt durch eine körperliche Identität aus, die bei Beuys nicht zuletzt durch den Hut markiert wird und die im Falle textueller AutorInnenfiguren und AutorInnen aus Fleisch und Blut nicht gegeben ist. Inwiefern sich ‚literarische‘ und ‚künstlerische‘ Autofiktionen unterscheiden, muss an dieser Stelle aber offen gelassen werden und kann nur durch weiterführende Analysen untersucht werden, die die Kategorie des Autobiographischen und vor allem eine autobiographische Methodik in der Kunst weiter befragen.

Bibliographie

Das Literaturverzeichnis umfasst ausschließlich Schriften, die zitiert oder wegen eines expliziten Zusammenhangs mit dem Thema dieser Arbeit genannt werden. Eine Vollständigkeit wird nicht angestrebt.

Monographien und Sammelbände

- Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Neuaufl. Köln 1994.
Dies.: Joseph Beuys. Leben und Werk. Erw. und gestraffte Aufl. Köln 1981.
Dies.: Joseph Beuys. Köln 1973.
Amrein, Ursula: Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen. Zürich 2009.
Anecdotes of modern Art. From Rousseau to Warhol. Hrsg. von Donald Hall. New York/Oxford 1990.
Angerbauer, Carolin: Joseph Beuys und die Arte povera. Materialität und Medialität. München 2015.
„Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!“ Hrsg. von Lynne Cooke und Karen Kelly. New York 1994.
Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München 2006.
Autobiografie. Art Works. Hrsg. von Barbara Steiner und Jun Yang. Hildesheim 2004.
Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hrsg. von Claudia Gronemann und Alfonso de Toro. Hildesheim 2004.
Autofiktion und Realität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Hrsg. von Jutta Weiser und Christina Ott. Heidelberg 2013.
Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013.
Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar 2002.
Autorschaft in den Künsten. Konzepte, Praktiken, Medien. Hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli. Zürich 2008.
Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.
Ders.: The artist in the modern world. The conflict between market and self-expression. New Haven 1997.
Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen. Nachdr. Berlin 1997.
Ders.: Michelangelo's nose. A myth and its make. University Park 1990.
Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. 2. Aufl. München 2002.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. von Burkhardt Lindner. 3. Aufl. Stuttgart 2013.
Bennett, Tony: The birth of the museum: History, theory, politics. Nachdr. London 2009.
Berger, Doris: Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat. Bielefeld 2009.
Beuys Düsseldorf-Oberkassel Drakeplatz 4. Hrsg. von Lothar Schirmer. München 2016.
Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Monika Angerbauer-Rau. Köln 1998.
Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955. München 2005.

- Bismarck, Beatrice: Auftritt als Künstler, Funktionen eines Mythos. Köln 2010.
- Block Beuys. Erinnerungen von Günter Schott. Hrsg. von Günter Schott u. a. Darmstadt 2014.
- Blum, Gerd: Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne. München 2005.
- Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
- Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. 2. Aufl. Köln 2008.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Neuaufl. Paderborn 2014.
- Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Theresa George und Carola Muysen. Kiel 2006.
- Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2001.
- Bunge, Matthias: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996.
- Burgbacher-Krupka, Ingrid: Propheten rechts, Propheten links: Joseph Beuys. Nürnberg 1977.
- Burke, Seán: The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. 3. Aufl. Edinburgh 2008.
- Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München 2006.
- Chametzky, Peter: Objects as history in Twentieth-Century German art. Beckmann to Beuys. Berkely 2010.
- Christen, Matthias: ‚To the end of the line‘. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München 1999.
- Coers, Albert: Kunstskatalog, Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson. Berlin/München 2015.
- Conti, Alessandro: Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen. Berlin 1998.
- Danto, Arthur: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. 8. Aufl. Frankfurt am Main 2014.
- Ders.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1995.
- Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Hrsg. von Hans J. Markowitsch und Harald Welzer. Stuttgart 2005.
- Das Immaterielle ausstellen. Hrsg. von Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Teßmann. Bielefeld 2017.
- Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs. Hrsg. von Michael Diers u. a. Hamburg 2013.
- Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Hrsg. von Vincent Kaufmann. Bielefeld 2014.
- Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Stuttgart 2005.
- Der Künstler über sich in seinem Werk. Hrsg. von Matthias Winner und Oskar Bätschmann. Weinheim 1992.
- Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Nachdr. Frankfurt am Main 2003.
- Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Hrsg. von Carolin Meister und Dorothea von Hantelmann. Zürich 2010.
- Die Inszenierung des Künstlers. Hrsg. von Anne Marie Freybourgh. Berlin 2008.
- Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Hrsg. von Sabine Fastert. Köln 2011.
- Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Hrsg. von Sibylle Lichtensteiger u. a. Bielefeld 2014.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam 1990.
- Dvorak, Johann und Edgard Zilsel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Frankfurt am Main 1990.

- Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hrsg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014.
- Elsen, Beate: Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Gegenstandssicherung. Bonn 1992.
- Famulla, Ralf: Joseph Beuys: Künstler, Krieger und Schamane. Die Bedeutung von Trauma und Mythos in seinem Werk. Gießen 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld 2012.
- Dies.: Ästhetik des Performativen. Nachdr. Frankfurt am Main 2011.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2014.
- Ders.: Der Mut zur Wahrheit. Vorlesung am Collège de France 1983/84. Frankfurt am Main 2012.
- Ders.: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France. Frankfurt am Main 2009.
- Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys. Hrsg. von Friedhelm Mennekes. Köln 1993.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. 10. Aufl. Frankfurt am Main 1996.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2011.
- Ders.: Fiktion und Diktion. München 1992.
- Gieseke, Frank und Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie. Berlin 1996.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 15. Aufl. München 2015.
- Goldberg, Roselee: Performance art. From Futurism to the present. Neuaufl. Berlin 2011.
- Gammel, Søren: Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann, eine Mikroanalyse. Frankfurt am Main 2005.
- Greenblatt, Stephen: Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare. Nachdr. Chicago 2005.
- Gronau, Barbara: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov. München 2010.
- Groys, Boris: Logik der Sammlung. Das Ende des musealen Zeitalters. München 1997.
- Guercio, Gabriele: Art as existence. The artist's monograph and its project. Cambridge Mass. 2006.
- Hall, James: The self-portrait. A cultural history. London 2014.
- Hannak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Hamburg 2012.
- Hellwig, Karin: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Berlin 2005.
- Hölzl, Ingrid: Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstportraits am Beispiel von Samuel Fosso. München 2008.
- Hoffmans, Christiane: Beuys. Bilder eines Lebens. Leipzig 2009.
- Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Tübingen 2007.
- Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst. Hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin. München 2012.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München 1994.
- Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1997.
- Jensen, Ulf: Film als Form. Joseph Beuys und das bewegte Bild. Berlin/Boston 2016.
- Jones, Amelia: Body art. Performing the subject. Minneapolis 1998.
- Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik. Hrsg. von Jörg Schellmann. München/New York 1997.
- Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Verzeichnis. Hrsg. von Gerhard Theewen. Köln 1993.
- Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Horst Bredekamp und Ulrich Müller. München 2012.

- Joseph Beuys. Provokation, Lebensstoff der Gesellschaft, Kunst und Antikunst. Hrsg. von Birgit Stöckmann. Göttingen 2003.
- Joseph Beuys' Tod im Spiegel der Presse. Stuttgart 1987.
- Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Hrsg. von Katerina Kroucheva und David-Christopher Assmann. Bielefeld 2013.
- Kampmann, Sabine: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz. München 2006.
- Kemal, Salim: Performance and authenticity in the arts. Cambridge 1999.
- Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015.
- Ders: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Erw. Neuaufl. Berlin 1992.
- Kittner, Alma-Elisa: Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager. Bielefeld 2009.
- Kliege, Melitta: Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies. München 1999.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg 2007.
- Knobloch, Heinz: Subjektivität und Kunstgeschichte, Köln 1996.
- Koch, Georg Friedrich: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967.
- Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. Marburg 2013.
- Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston 2014.
- Krems, Eva-Bettina: Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso. 2. Aufl. München 2005.
- Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln 2007.
- Kris, Ernst und Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Nachdr. Frankfurt am Main 2010.
- Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015.
- Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Überarb. und erw. Neuaufl. München 1996.
- Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums. Hrsg. von Margarete Erber-Groiß. Wien 1992.
- Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen. Hrsg. von Hans Dieter Huber, Hubert Locher und Karin Schulte. Ostfildern-Ruit 2002.
- Kuspit, Donald: Der Kult vom Avantgarde-Künstler. Klagenfurt 1995.
- Lahr, Susanne: „im Foto ist das ja 'ne Imagination.“ Ute Klophaus sieht Joseph Beuys. Mag. masch. Jena 2011.
- Lange, Barbara: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer. Berlin 1999.
- Lejeune, Phillippe: Der autobiographische Pakt. Nachdr. Frankfurt am Main 2010.
- Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern 2004.
- Lindholm, Sven: Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie. Rombach 2008.
- Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeption und Fallstudien. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier 2003.
- Lucie-Smith, Edward: The Faber book of art anecdotes. London 1992.
- Lunau, Sybille-Kathrin: Kunst zwischen Pathologie und Erlösung. Zur Anwendung und Erweiterung der Kunst bei Franz Rosenzweig und Joseph Beuys. Münster 1997.

- Marcus, Laura: Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice. Manchester 1994.
- McGovern, Fiona: Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice. Bielefeld 2016.
- Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierungen von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Hrsg. von Lucas Marco Gisi. München 2013.
- Melzer, Annabelle: Dada and surrealist performance. 3. Aufl. Baltimore/London 1994.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Nachdr. Frankfurt am Main 2011.
- Ders.: Kunst und Medium. Kiel 2002.
- Mihatsch, Karin: Der Ausstellungskatalog 2.0: Vom Printmedium zur Online-Repräsentation. Über Repräsentationsformen von Kunstwerken und deren Kontext im Web 2.0. Bielefeld 2015.
- Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Bd. I: 1. Hälfte: Das Altertum. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1976.
- Moser, Christian: Gedächtnis und Erinnerung in der Autobiographie. Hagen 2013.
- Müller, Hans-Joachim: Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Ostfildern 2006.
- Neusser, Sebastian: Die verborgene Präsenz des Künstlers. Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dalí, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci. Bielefeld 2011.
- Oral history in the visual art. Hrsg. von Linda Sandino und Matthew Partington. London 2013.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart 1965.
- Phelan, Peggy: Unmarked. The politics of performance. London/New York 1993.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. 4. Aufl. Berlin 2013.
- Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.
- Pütz, Saskia: Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters. Berlin 2011.
- Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig.“ Der politische Künstler Joseph Beuys. Berlin 2006.
- Rancière, Jaques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hrsg. von Maria Muhle. Berlin 2006.
- Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Hrsg. von Susanne Knaller. Wien 2008.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. 2. Aufl. Weilerswist 2012.
- Reithmann, Max: J. B. La mort me tient en éveil. Toulouse 1994.
- Riedl, Karin: Künstlerschamanen. Zur Aneignung des Schamanenkonzepts bei Jim Morrison und Joseph Beuys. Bielefeld 2014.
- Riegel, Hans Peter: Beuys. Die Biographie. Berlin 2013.
- Roessler, Arthur: Der Malkasten. Künstler-Anekdoten. Leipzig/Wien 1924.
- Rössner, Michael: Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld 2012.
- Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999.
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998.
- Rywelski, Helmut: Da mache ich jetzt eine Kiste drum. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys. Köln 2006.
- Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ ‚Über mich selbst‘. Würzburg 2007.
- Scheffler, Karl: Das lachende Atelier. Künstleranekdoten des 19. Jahrhunderts. Nachdr. Wien 1953.
- Schilling, Jürgen: Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Frankfurt 1978.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001.

- Ders.: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994.
- Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2013.
- Ders.: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main 2003.
- Selbstdarstellung, ewige Neigung aller Künstler. Zur Selbstdarstellung in der Kunst der Gegenwart. Hrsg. von Bettina Bürmann. Köln 1995.
- Self-Fashioning: Personen(selbst)darstellung. Hrsg. von Rudolf Suntrup. Frankfurt am Main 2003.
- Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen. Hrsg. von Doris Berger. Berlin 2006.
- Sontag, Susan: Against interpretation and other essays. Neuaufl. New York 2009.
- Soussloff, Catherine: The absolute artist. The historiography of a concept. Minneapolis 1997.
- Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Hrsg. von Volker Harlan. Achberg 1976.
- Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin/New York 2007.
- Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. Neuaufl. Berlin 2006.
- Storyline. Narrationen im Museum. Hrsg. von Charlotte Martinz-Turek. Wien 2009.
- Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hrsg. von Sabine Kyora. Bielefeld 2014.
- Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin 1985.
- Taylor, Charles: The ethics of authenticity. Nachdr. Cambridge 2003.
- The life & the work. Art and biography. Hrsg. von Charles G. Salas. Los Angeles 2007.
- Thompson, Chris: Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama. Minneapolis 2011.
- Thürlemann, Felix: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als sein eigener Interpret. Bern 1986.
- Trilling, Lionel: Das Ende der Aufrichtigkeit. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1989.
- Turner, Victor: From ritual to theatre. New York 1982.
- Valentin, Éric: Joseph Beuys. Art, politique et mystique. Paris 2014.
- Vischer, Theodora: Joseph Beuys, die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur. Köln 1991.
- Dies.: Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie? Köln 1983.
- Vissault, Maité: Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys. Dijon 2010.
- Voigt, Kirsten Claudia: Friedrich Nietzsche und Joseph Beuys. Das autopoetische Subjekt. Von der Artistenmetaphysik zur Freiheitswissenschaft. München 2016.
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2. Aufl. Stuttgart 2005.
- Wall, Thomas: Das unmögliche Museum. Bielefeld 2006.
- Weinberg, Manfred: Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen 2006.
- Weiß, Susanne: Kunstvermittlung und die ‚Oral History‘ der Künstler. Dargestellt am Leben der Bildhauerin Marlene Neubauer-Woerner. Berlin 2006.
- Wengler, Bernd: Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation. Kassel 2013.
- Wenninger, Regina: Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs. Würzburg 2009.
- Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Hrsg. von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld. Wien 2005.
- Woithe, Gabriele: Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst. Berlin 2008.
- Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Hrsg. von Anne Bohnenkamp-Renken und Sonja Vandenrath. Göttingen 2011.
- Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin 2010.
- Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2009.

Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven.
Hrsg. von Britta Hochkirchen. Bielefeld 2015.

Aufsätze und Artikel

- Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 244–247.
- Angerbauer-Rau, Monika: Einführung. In: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Ders. Köln 1998. S. 6–9.
- 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.
- Antor, Heinz: Hermeneutischer Zirkel. In: Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 247f.
- Areanas, Fernando Ramos: Der Auteur und die Autoren. Die politique des Auteurs und ihre Umsetzungen in der Nouvelle Vague und Dogme 95. Leipzig 2011. S. 158–169.
- Auslander, Philip: Zur Performativität der Performancedokumentation. In: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hrsg. von Barbara Clausen. Nürnberg 2006. S. 21–34.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 185–193.
- Ders.: Vom Werk zum Text. In: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2012. S. 64–72.
- Ders.: Schriftsteller und Schreiber. In: *Literatur oder Geschichte*. Hrsg. von Dens. Frankfurt am Main 1981. S. 44–53.
- Ders.: From work to text. In: *Image music text*. Hrsg. von Dens. London 1977. S. 155–164.
- Bastian, Heiner: Der Gefangene von Moyland. In: *Welt am Sonntag*. 16.08.2009: www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4330209/Der-Gefangene-von-Moyland.html (zuletzt aufgerufen am 02.03.2016).
- Baumeister, Franz: Ehrenvolle Berufung für Klever Künstler. Bildhauer Josef Beuys wurde Professor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. In: *Rheinische Post*. 12.09.1961. O.P.
- 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.
- Beardsley, Monroe C. und William K. Wimsatt: Der intentionale Fehlschluss. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 84–101.
- Belting, Hans: Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne. In: *Das Jahrhundert der Avantgarden*. Hrsg. von Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk. München 2004. S. 65–79.
- Berger, Doris: Kunstgeschichte als KünstlerInnengeschichte? In: *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen*. Hrsg. von Ders. Berlin 2006. S. 13–19.
- Bezzola, Tobia: Sprache. In: *Beuysnobiscum*. Hrsg. von Harald Szeemann. Dresden 1997. S. 326–328.
- Blum, Gerd: History of Art. In: *Handbook Autobiography/Autofiction*. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. In Vorbereitung.
- Blunck, Lars und Michael Diers: Einleitung. In: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hrsg. von Dens. Hamburg 2013. S. 9–26.
- 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.
- Booth, Wayne C.: Der implizite Autor. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 142–152.
- Borcherdt, Gesine: Beuys bleibt lebendig. In: *Art. Das Kunstmagazin*. 17.10.2012: www.artmagazin.de/kunst/55636/joseph_beuys_paris (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).

- Borer, Alain: Beweinung des Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. 2. Aufl. München 2001. Hrsg. von Lothar Schirmer. S. 11–35.
- Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion. In: BIOS 3 (1990). S. 75–81.
- Brügge, Peter: Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. In: Tagesspiegel. 04.06.1984. S. 178–186.
- Buchloh, Benjamin: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. In: Joseph Beuys. The reader. Hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely. Cambridge 2007. S. 109–126.
- Ders.: Joseph Beuys: Twilight of the Idol. In: Artforum 1 (1980). S. 35–43.
- Buchmann, Sabeth: Leben als Allegorie. Über ‚La rivoluzione Siamo Noi‘ von Joseph Beuys. In: Texte zur Kunst 20.79 (2010). S. 88–101.
- 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.
- Ders.: Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden. Die Plastische Theorie als integrierender Bestandteil der Beuys'schen Kunst. In: Joseph-Beuys-Symposium Kranenburg. Hrsg. von Förderverein Museum Schloss Moyland e.V. Basel 1996. S. 172–181.
- Chotjewitz, Peter O.: Explosionen ins Wirkliche. Die Kunst 1965 greift das Leben an. In: Stil 65 (1965). S. 53.
- Clausen, Barbara: After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst. In: After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst. Hrsg. von Ders. Nürnberg 2006. S. 7–20.
- Cooke, Lynne: ‚Arena‘ und ihre Installation: 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.
- Danto, Arthur: Art and meaning. In: Theories of art today. Hrsg. von Noël Carroll. Madison 2000. S. 130–140.
- Ders.: Das ‚Ende der Kunst‘ mißverstanden als ‚Tod der Malerei‘. In: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute. Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995. S. 71–78.
- Ders.: Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken. In: Die philosophische Entmündigung der Kunst. Hrsg. von Dens. München 1993. S. 45–76.
- Deuter, Ulrich und Stefanie Stadel: „Abschied vom Kunstdruiden“. In: K.West 7 (2013): www.kulturwest.de/architektur/detailseite/artikel/abschied-vom-kunstdruiden/ (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).
- Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 21–32.
- Dodenhoff, Benjamin: Schichtung als evolutionäres Entwicklungsmodell im Werk von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Horst Bredekamp und Ulrich Müller. München 2012. S. 161–173.
- Doubrovsky, Serge: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster: Autofiktion 7 (2008). S. 123–133.
- 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.
- Dünne, Jörg und Christian Moser, Einleitung: Automedialität. In: Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. Hrsg. von Dens. München 2008. S. 7–19.
- Engelhard, Ernst Günter: Ein grausames Wintermärchen. In: Christ und Welt 1.XXII (1969). S. 13.
- Epstein, William H.: Introduction. Contesting the subject. In: Contesting the subject. Essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. Hrsg. von Dens. West Lafayette 1991. S. 1–8.
- di Felice, Attanasio: Renaissance performance: Notes on prototypical artistic actions in the age of platonic princes. In: The art of performance: A critical anthology. Hrsg. von Gregory Battcock. New York 1984. S. 3–23.

- 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.
- Ders.: Schreiben wie die Götter. Über Wahrheit und Lüge im Biographischen. In: Spiegel und Masken. Konstruktionen biographischer Wahrheit. Hrsg. von Dems. und Hannes Schweiger. Wien 2006. S. 7–20.
- Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen. Hrsg. von Ders u. a. München 2006. S. 21–41.
- Dies.: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: Performativität und Praxis. Hrsg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München 2003. S. 97–111.
- Dies. und Jens Roselt: Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Theorien des Performativen. Berlin 2001. S. 237–253.
- Dies.: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Ver-körperung. Hrsg. von Ders., Christian Horn und Mathias Warstat. Tübingen/Basel 2001. S. 11–28.
- Dies.: Der Künstler als Schamane. Anmerkungen zur Aktion ‚Coyote: I like America and America likes me‘ von Joseph Beuys. In: Jenseits der Grenzen. Köln 2000. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln 2000. S. 230–240.
- Dies.: Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Ders. und Isabel Pflug. Tübingen/Basel 2000. S. 59–70.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst. In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 966–999.
- Ders.: Was ist Aufklärung? In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. 2. Auflage. Frankfurt am Main 2014. S. 687–707.
- Ders.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdruck. Stuttgart 2012. S. 198–229.
- Ders.: Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit. In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits. Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main 2005. S. 461–498 und S. 747–766.
- Frenzel, Sebastian und Daniel Völzke: Gebt ihn frei. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 8 (2013). S. 48–59.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 35–45.
- Frohne, Ursula: Das Meisterwerk und sein Double. Elaine Sturtevant's Rhetorik der Reprise am Beispiel von Beuys' *La rivoluzione siamo Noi*. In: Uwe Fleckner, Martina Scheider und Michael F. Zimmermann (Hg.): Dialog der Avantgarden. Jenseits der Grenzen. Köln 2000. S. 271–288.
- 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.
- Genette, Gérard: Impliziter Autor, impliziter Leser? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 233–246.
- Georgen, Theresa und Carola Muysers: Vorwort und Einleitung. In: Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Dens. Kiel 2006. S. 11–16.
- Goldberg, Roselee: Performance art. In: The Dictionary of Art. Bd. 24. Hrsg. von Jane Turner. London 1996. S. 403–410.

- Goldmann, Stefan: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994. S. 660–675.
- van Graevenitz, Antje: Een lezing over Projekt Vlakte van/met Joseph Beuys. In: Onvoltooid verleden tijd: Middleburg jaren zeventig. Hrsg. von Leen Bedaux. Den Haag 2012. S. 97–120.
- Dies.: Mongolei. In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Harald Szeemann. Hamburg 2008. S. 255–258.
- Dies.: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. In: Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg. Hrsg. von Gabriele Förg. Frankfurt am Main 1984. S. 11–49.
- Grasskamp, Walter: Der Kurator als Held. In: Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015. S. 205–220.
- Ders.: Soziale Plastik. Schwierigkeiten mit Beuys. In: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. Hrsg. von Dems. München 1995. S. 64–78.
- Graw, Isabelle: Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs. In: Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs. Hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist. Hamburg 2013. S. 284–301.
- 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.
- Groblewski, Michael: „...eine Art Ikonographie im Bilde.“ Joseph Beuys. Von der Kunstfigur zur Kultfigur. In: Kultfigur und Mythenbildung. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Michael Groblewski. Berlin 1993. S. 37–68.
- Gronau, Barbara: „Man muss... eine Art ständiges Theater spielen.“ Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Archäologie einer künstlerischen Praxis. Hrsg. von Ulrich Müller. München 2012. S. 116–145.
- Gronemann, Claudia und Alfonso de Toro: Einleitung. In: Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 7–21.
- Dies.: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 31 (1999). S. 237–262.
- Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 121–147.
- Haase, Amine: Wie zeigt man Beuys nach Beuys? In: Kunstforum International. 117 (1992). S. 336.
- Halbach, Uwe: Analyse: Die Krimtataren in der Ukraine-Krise: www.bpb.de/internationales/europa/ukraine/195184/analyse-die-krimtataren-in-der-ukraine-krise (zuletzt aufgerufen am 01.02.2016).
- 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/ (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).
- Harlan, Volker: Kunst an der Schwelle. In: Was ist Kunst? S. 86–90.
- 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.
- 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.
- Helms, Dietrich: Der Überbeuys. Zur Wirkung der Beuys-Literatur. In: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung 27 (1974) S. 37–41.
- Herzogenrath, Wulf: Theorie und Werk. In: Kunst. Über Kunst. Köln 1974. S. 5–7.

- Hoffmann, Torsten und Daniela Langer: Autor. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. I: Gegenstände und Grundbegriffe. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart/Weimar 2007. S. 131–152.
- Hülßenbeck, Annette: Künstlermode, Modekünstler. In: Mode. Kleidung als Bedeutungsträger. Hrsg. von Helga Stübs und Gisela Trautmann-Webeler. Hannover 1991. S. 86–99.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).
- Hughes, Robert: The noise of Beuys. At New York's Guggenheim, the guru of Düsseldorf. In: Time Magazine. 12.11.1979. S. 89f.
- Iden, Peter: Schönheit ist der Glanz des Wahren. Zum Tod von Joseph Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27.01.1986. S. 19.
- Ders.: Ein inszenierter Raum. ‚Tram stop‘ von Beuys auf der Biennale. In: Theater heute 9 (1976). S. 21f.
- Imhof, Dora und Sibylle Omlin: Einführung. In: Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst. Hrsg. von Dens. München 2012. S. 7–12.
- Jannidis, Fotis u. a.: Einleitung: Autor und Interpretation. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dens. Nachdruck. Stuttgart 2012. S. 7–29.
- Dies.: Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 181–184.
- Dies.: Einleitung. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 31–34.
- Dies.: Einleitung. Wayne C. Booth: Der implizite Autor. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Dens. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 138–141.
- Jappe, Georg: Necessary. In: Kunst & Museumjournal 6.5 (1995). Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Georg Jappe. Regensburg 1996. S. 278f.
- Ders.: Zur Biennale Venedig 76. In: NZ. 22.07.1976. Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dens. Regensburg 1996. S. 188f.
- Ders.: A Joseph Beuys primer. In: Studio international 182.639 (1971). S. 65–69.
- Ders.: Propheten rechts, Propheten links. Ideen und Idole dieser Tage. 11. Joseph Beuys. Deutschlandfunk, 23. Mai 1971. In: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dens. Regensburg 1996. S. 120–132.
- Ders.: Fond III von Joseph Beuys. In: F.A.Z. 11.02.1969. Abgedruckt in: Beuys packen. Dokumente 1968–1996. Hrsg. von Dens. Regensburg 1996. S. 67f.
- Jones, Amelia: „Presence“ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal 56/4 (1997). S. 11–18.
- Jones, Jonathan: Joseph Beuys. The man who fell to earth: www.theguardian.com/culture/1999/jul/19/artsfeatures2 (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).
- Kaprow, Allan: The legacy of Jackson Pollock. In: Artnews 10 (1958). S. 24–26 und S. 55–57.
- Ders.: The Demi-Urge. In: Anthologist 4.30 (1959). S. 4–17.
- Karich, Swantje: Was bleibt von Joseph Beuys? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.12.2010. S. 29.
- Kellein, Thomas: Joseph Beuys im Guggenheim Museum. In: Kritische Berichte 8.1/2 (1980). S. 63–70.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus, und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar 2001. S. 355–375.
- Ders.: Dilthey. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts. Hrsg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke. Berlin 2000. S. 53–68.
- Kipphoff, Petra: Zeige deine Wunde. In: Die Zeit. 26.02.1988: www.zeit.de/1988/09/zeige-deine-wunde/seite-2 (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).
- Kirby, Michael: On acting and not-acting. In: The Drama Review 16.1 (1972). S. 3–15.

- Klein, Gabriele und Wolfgang Sting: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Hrsg. von Dens. Bielefeld 2005. S. 7–24.
- Klüser, Bernd: Vorwort. In: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main 1991. S. 7.
- 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.
- Kreuzer, Stefanie: Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion. Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Hrsg. von Wolfgang Funk und Lucia Krämer. Bielefeld 2011. S. 179–204.
- Kuspit, Donald: Between showman and shaman. In: Joseph Beuys. Diverging critiques. Hrsg. von David Thistlewood. Liverpool 1995. S. 27–49.
- Ders.: Joseph Beuys. The Body of the artist. In: Artforum 10 (1991). S. 80–86.
- Ders.: Beuys: Fat, felt and alchemy. In: Art in America 68.3 (1980). S. 78–89.
- Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2014. S. 11–20.
- Laferl, Christopher F. und Anja Tippner: Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Hrsg. von Dens. Bielefeld 2014. S. 15–36.
- 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.
- Dies.: Kunst und Leben. Joseph Beuys. In: Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner. Bielefeld 2010. S. 111–128.
- 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.
- Dies.: Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall. In: Kritische Berichte 26.3 (1998). S. 23–33.
- Lange, Wolfgang: Andy Warhol oder die Wiederaufbereitung der Kunst aus dem Geiste der Kulturindustrie. In: Kunstforum International 92 (1987). S. 148–157.
- Laleg, Dominique: Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik. In: All-over. 3/ 2012: <http://allover-magazin.com/?p=1072> vom 11.03.2017 (zuletzt aufgerufen am 11.10.2016).
- Laux, Lothar u. a.: Theatralität, Körpersprache und Persönlichkeit. Von Self-Monitoring zur Persönlichkeitsdarstellung. In: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Verkörperung. Hrsg. von Ders., Christian Horn und Mathias Warstat. Tübingen/Basel 2001. S. 239–255.
- Lawson, Thomas: Joseph Beuys. Guggenheim Museum, New York. In: Flash Art 1/2 (1980). S. 38f.
- 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.
- Liveriero Lavelli, Cecilia: Hut. In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Harald Szeemann. Dresden 1997. S. 190–195.
- Lorch, Catrin: Ablegen nach Ableben. In: Süddeutsche Zeitung. 08.09.2010: www.sueddeutsche.de/kultur/beuys-ausstellung-in-duesseldorf-ablegen-nach-ableben-1.997489 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

- Lüthy, Michael: Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst. In: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Hrsg. von Martin Vöhler und Dirck Linck. Berlin/New York 2009. S. 199–230.
- Lutteroth, Johanna: Skandal um Beuys-Badewanne. Gescheuerte Kunst. In: Spiegel Online. 09.12.2011: www.spiegel.de/einestages/skandal-um-beuys-badewanne-a-947414.html (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).
- Malz, Isabelle: Parallelprozesse ausstellen. Programmheft zum Symposium ‚Beuys ausstellen?‘ Düsseldorf 2008. O.P.
- de Man, Paul: Autobiography as de-facement. In: *Modern Language Notes* 94.5 (1979). S. 919–930.
- Markert, Albert: Deckmantel Kunst. In: *Konkret* 7 (2013). S. 52.
- Martínez, Matías: Autorschaft, Historische Modelle der. In: *Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 39f.
- Ders.: Autorschaft und Intertextualität. In: *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen 1999. S. 465–479.
- Marzorati, Gerald: Beuys will be Beuys. Portrait of the artist. In: *Weekly Soho News* 7.5 (1979). S. 8f.
- Mattl, Siegfried: Ausstellungen als Lektüre. In: *Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation*. Hrsg. von Gottfried Fliedl. Wien 1992. S. 41–54.
- Mecke, Jochen: Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur. In: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 4.1 (2015). S. 18–48.
- Menke, Christoph: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz. In: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Hrsg. von Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt am Main 2003. S. 283–299.
- Mersch, Dieter: Vom Werk zum Ereignis. Ausbruch der Kunst aus dem Ghetto der Avantgarde. In: *Kunst im Abseits? Ein interdisziplinärer Erkundungsgang zur Stellung der Kunst heute*. Hrsg. von Ralf Elm. Dortmund 2004. S. 11–32.
- Ders.: Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen. In: *Kunstforum international* 152 (2000). S. 94–103.
- Ders.: Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis. In: *Musik und Ästhetik* 3 (1997). S. 20–36.
- Merten, Ulrike: ‚Parallelprozesse‘ zeigt den ganzen Beuys. In: *WAZ Online*. 09.09.2010: www.derwesten.de/kultur/parallelprozesse-zeigt-den-ganzen-beuys-id3686243.html (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).
- Mesch, Claudia: Sculpture in fog: Beuys’ vitrines. In: *Sculpture and the vitrine*. Hrsg. von John Welchman. Farnham 2013. S. 121–142.
- Dies. und Viola Maria Michely: Introduction. In: *Joseph Beuys. The reader*. Hrsg. von Dens. Cambridge 2007. S. 1–26.
- Metzelaers, Stefanie: Biographismus/Biographische Textdeutung. In: *Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 62–64.
- Meyer, Ursula: How to explain pictures to a dead hare. In: *Artnews* 9 (1970). S. 54–57.
- Milder, Patricia: Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance. In: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 97 (2011). S. 13–27.
- Michalka, Michael: Einleitung. In: *The artist as...* Hrsg. von Beatrice von Bismarck u. Dens. Nürnberg 2006. S. 7–12.
- 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.

- Müller, Bertram: Die Verklärung des Joseph Beuys. In: Rheinische Post. 20.02.1988. Abgedruckt in: Presseberichte zur Joseph Beuys Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin. Hrsg. vom Organisationsbüro der Ausstellung. Berlin 1988. O.P.
- Müller, Hans-Joachim: Annäherungen aus der Ferne. Die Zeit. 03.12.1993: www.zeit.de/1993/49/annaehierungen-aus-der-ferne (zuletzt aufgerufen am 02.04.2016).
- Ders.: 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 (zuletzt aufgerufen am 11.01.2016).
- Ders.: Joseph Beuys im Guggenheim Museum. In: Das Kunstwerk. 8 (1980). S. 91f.
- Ders.: Zwischen Verachtung und Hingabe. In: Weltkunst 49 (1979). S. 3258f.
- Müller, Ulrich: Ungleichzeitige Parallelprozesse: Joseph Beuys und Frank Lloyd Wright. S. 214–230.
- Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 65–79.
- 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.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).
- 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.
- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur „function classificatoire“ Foucaults. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Weimar/Stuttgart 2002. S. 591–539.
- 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.
- N.N.: Beuys-Fotos dürfen gezeigt werden: swd-rechtsanwaelte.de/blog/medien/beuys-fotos-duerfen-gezeigt-werden/ (15.02.2016).
- N.N.: Beuys und die Krimtataren. Ein biografischer Mythos. In: Die Welt: 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).
- N.N.: Beuys zwischen allen Fettstühlen. In: Spiegel. 08.02.1988. S. 200–204.
- N.N.: „Da mußte Beuys laut lachen“. In: Münstersche Zeitung. 03.06.1977. O.A.
- N.N.: Joseph Beuys. Brief entdeckt. Zeige deine Wunde. In: Art. Das Kunstmagazin: [//www.artmagazin.de/szene/63527/joseph_beuys_brief_entdeckt](http://www.artmagazin.de/szene/63527/joseph_beuys_brief_entdeckt) (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- 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).
- N.N.: Magier im Märchenschloß. In: Spiegel 31 (1996). S. 144–146.
- N.N.: Moderne Plastik und Graphik. Kunstaussstellung im Hause van der Grinten zu Kranenburg. In: Rheinische Post. 25.02.1953. O.A.
- N.N.: Museumsbau. Gemälde auf der Rampe. In: Spiegel 46 (1959). S. 64f.
- N.N.: „Muß es ausgerechnet immer Fett sein...?“ In: Münsterischer Anzeiger. 25.05.1977. O.A.
- N.N.: Rasierter Kaktus. In: Spiegel. 17.03.1975. S. 162–164.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).
- N.N.: Wolf Vostell: Ich bin ein Sender, ich strahle aus! Fluxus-Demonstration der Galerie Block. In: Der Tagesspiegel. 03.12.1964. O.A.
- 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.

- Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. II: Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München 2007. S. 269–292.
- Ders.: Impliziter Autor. In: *Metzler Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Hrsg. von Dems. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2004. S. 36–37.
- Ders.: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993). S. 1–25.
- 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.
- 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.
- 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.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 148–157.
- Pellin, Elio: Einführung. In: „...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*. Hrsg. von Dems. und Ulrich Weber. Göttingen 2012. S. 7–11.
- Perrault, John: Felt forum. In: *Weekly Soho News* 7.5 (1979). S. 44f.
- Pfütze, Hermann: „Die Form ist immer Gegner“. Zur Gewebeschwäche des Erweiterten Kunstbegriffs. In: *Kunstforum International* 168 (2004). S. 184.
- 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.
- 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.
- Probst, Carsten: Retrospektive. Berlin schaut auf Christoph Schlingensief. In: *Deutschlandfunk*. 30.11.2013: www.deutschlandfunk.de/retrospektive-berlin-schaut-auf-christoph-schlingensief.691.de.html?dram:article_id=270675 (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- Pye, Michael: Joseph Beuys. In: *The Week-end Scotsman*. 22.08.1970. S. 7.
- 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.
- Reichelt, Matthias: Christoph Schlingensief. In: *Kunstforum International* 225 (2014). S. 253.
- 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.
- 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.
- 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.
- Reuter, Hanno: Ein politischer Luftmensch. Joseph Beuys im Guggenheim, die Resonanz in Amerika. In: *Frankfurter Rundschau*. 4.12.1979. S. 9.
- Rexhausen, Felix: Nie ohne Hut. Wie berühmt ist Joseph Beuys? In: *Die Zeit*. 21.07.1972: www.zeit.de/1972/29/nie-ohne-hut (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).
- Rickey, Carrie: Where the Beuys are. In: *Village Voice*. 26.11.1979. S. 99.

- Rossmann, Andreas: Urheberrecht. Beuys' Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: www.faz.net/aktuell/feuilleton/urheberrecht-beuys-beule-11585903.html (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).
- Russel, John: The Shaman as Artist. In: The New York Times Magazine 28/10 (1979). S. 38–43, 95, 103f. und S. 108f.
- Rywelski, Helmut: Waschpulver ins Klavier. In: Neues Rheinland 40 (1964). S. 48.
- Schirner, Karin: Christoph Schlingensiefel in den KW. Retrospektive der Provokationen: www.artberlin.de/ausstellung/christoph-schlingensiefel-berlin/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- Schlüter, Ralf: Joseph Beuys. Die Heimkehr. In: Art. Das Kunstmagazin 9 (2010). S. 28–33.
- 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.
- 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.
- Ders.: Nachwort. In: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Hrsg. von Monika Angerbauer-Rau. Köln 1998. S. 618–631.
- Ders.: Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1996. S. 80–83.
- Ders.: DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1996. S. 68–79.
- Ders.: Komposition für 2 Musikanten. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 34f.
- Ders.: Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1994. S. 42–67.
- Ders.: Modelle einer neuen Kunst. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 8–19.
- Ders.: Piano-Aktion. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 36–42.
- Ders.: Titus/Iphigenie. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Hrsg. von Dems. Ostfildern-Ruit 1994. S. 242–245.
- Ders.: Sibirische Symphonie 1. Satz. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1994. S. 20–33.
- Ders.: 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.
- Ders.: Vitex agnus castus. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern-Ruit 1996. S. 318–323.
- Ders.: Vorwort. In: Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit 1994. S. 6f.
- Schneemann, Peter J.: Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. Polemik oder Apotheose? In: Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2015. S. 63–86.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015).
- Schostack, Renate: In den Gärten der Biennale. Beuys und die Arbeiter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.06.1976. O.A.
- Schröder, Gerald: Text zur Kunstkritik. In: Texte zur Kunst 2 (1992). S. 89–105.
- Seeßlen, Georg: „Der Fehlermacher der Nation“. In: Zeit online. 28.11.2013: www.zeit.de/2013/49/christoph-schlingensiefel-retrospektive/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

- Ders.: Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik. In: Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief. Hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz. Hamburg 1998. S. 40–78.
- Sprechen Sie Beuys? In: Centerfold 8/9 (1979). S. 306–314.
- Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. In: Dictionary of Arts. Hrsg. von Jane Turner. Bd. III. London 1996. S. 890–893.
- Ders.: Phänomen Beuys. In: Magazin Kunst 50.2 (1973). S. 29–47.
- 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.
- Stevens, Mark: Art's medicine man. In: Newsweek. 12.11.1979. S. 76f.
- 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.
- Szeemann, Harald: Demokratie, direkte (Organisation für). In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Dems. Dresden 1997. S. 77–84.
- Ders.: Deutsche Studentenpartei. In: Beuysnobiscum. Hrsg. von Dems. Dresden 1997. S. 89–93.
- Ders.: Copyright. Auf Leben und Tod. Offener Brief an Knud Jensen und Lars Nittve. In: Artis 48.6 (1996). S. 26.
- Ders.: Inszenieren ist Lieben. In: Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen. Hrsg. von Dems. Regensburg 1994. S. 37–39.
- Ders.: Wenn Attitüden Form werden. In: Museum der Obsessionen: von/über/mit Harald Szeemann. Berlin 1988. S. 44–48.
- Ders.: „Oh Du fröhliche, oh Du selige thematische Ausstellung“. In: Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann. Hrsg. von Dems. Berlin 1981. S. 23–30.
- Tallmer, Jerry: Neither clown nor gangster. In: New York Post. 03.11.1979. S. 15.
- 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.
- Thwaites, Anthony: The ambiguity of Joseph Beuys. In: Art and Artists 6.8 (1971). S. 22f.
- Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. In: Grist to the mill. Selected writings 1970–1995. Hrsg. von Ders. London 1995. S. 339–346.
- Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 49–61.
- Tornau, Joachim F.: Der doppelte Jonathan Meese. In: Art. Das Kunstmagazin online. 19.07.2013: www.art-magazine.de/szene/7412-rtkl-jonathan-meese-kassel-der-doppelte-jonathan-meese (zuletzt aufgerufen am 03.04.2016).
- Tzeng, Shai-Shu: ‚Frames of reference‘ versus ‚Border-lines‘. 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.
- Ulrich, Wolfgang: Vom Diener zum Teil des Kunstwerks. Über die Wandlung der Buchform Ausstellungskatalog. In: Kunstzeitung 110 (2005). S. 35.
- 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.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015).
- 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%99-oeuvre-and-public-image/ (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).

- 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 u. Martin Papenbrock. Karlsruhe 2006. S. 143–153.
- Dies.: Initiation, Kommunikation: Das spirituelle Moment in den Aktionen von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys. Spiritualität und Kunst, Natur und Politik. Hrsg. von Roland Mönig. Schwerte 2003. S. 37–51.
- Wagner, Monika: Fett. In: Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Hrsg. von Ders. München 2010. S. 89–93.
- Dies.: Filz. In: Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Hrsg. von Ders. München 2010. S. 97–101.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2013. S. 7–21.
- Dies.: Autorschaftsdefinitionen: https://www.unimuenster.de/imperia/md/content/religion_und_politik/aktuelles/2010/02_2010/autorschaftsdefinitionen.pdf (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- Dies.: Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. In: BIOS 23/2 (2010). S. 187–200.
- Dies.: Autofiktion und Gespenster. In: Kultur & Gespenster 7 (2008): Autofiktion. S. 135–149.
- Dies.: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe, Barthes, Özdamar. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. I: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Hrsg. von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg. München 2006. S. 353–368.
- Waidacher, Friedrich: Vom redlichen Umgang mit Dingen. Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele: www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Mitteilungen/MIT008.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).
- Werber, Niels und Ingo Stöckmann: Das ist ein Autor! Eine polykontexturale Wiederauferstehung. In: Systemtheorie und Hermeneutik. Hrsg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Tübingen/Basel 1997. S. 233–262.
- Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. In: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Hrsg. von Martin Hellmold u. a. München 2003. S. 229–241.
- Ders.: Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Weimar/Stuttgart 2000. S. 480–544.
- Wiegand, Wilfried: Die Geburt des Bildhauers Joseph Beuys. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 22.02.1988. S. 29.
- Wild, Andreas: Mit Fett und Filz zu weltweitem Ruhm. In: Die Welt. 25.01.1986. Gedruckt erschienen in: Joseph Beuys' Tod im Spiegel der Presse. Hrsg. von Dietrich Albrecht. Stuttgart 1987. O.P.
- Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Jannidis Fotis u. a. Tübingen 1999. S. 39–46.
- Winner, Matthias: Ein Wort zuvor. In: Der Künstler über sich in seinem Werk. Hrsg. von Dems. und Oskar Bätschmann. Weinheim 1992. S. 1–18.
- Wyss, Beat: Kunstgeschichte, Genese der Disziplin. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011. S. 245–250.
- Ders.: Der ewige Hitlerjunge. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 10 (2008). S. 78–83.
- Zeh, Juli: Zur Hölle mit der Authentizität! In: Zeit online, 21.09.2016: <http://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- Zimmermann, Anja: Künstler/Künstlerin. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011. S. 235–239.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität. In: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko. Berlin 2009. S. 287–314.

Zweite, Armin: Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys. In: *Patrimonia* 42 (1992). S. 6–64.

Ausstellungskataloge und Beiträge in Ausstellungskatalogen

3 → ∞: *New Multiple Art*. Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery. London 1970.

Ackermann, Marion: *Beuys und der Betrachter*. In: *Joseph Beuys. Parallelprozesse*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hrsg. von Ders. und Isabelle Malz. Düsseldorf 2010. S. 350–363.

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.

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.

Ders.: *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.

Ders.: *Jeder Mensch ist ein Künstler*. In: *Die Revolution sind wir*. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Dems. und Catherine Nichols. Göttingen 2008. S. 218–239.

Chronologie. In: *Unsterblich. Der Kult des Künstlers*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek in den Ausstellungshallen Kulturforum. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 2008. S. 207–223.

Cladders, Johannes: *„Abstellen, einfach abstellen!“*. In: *Beuys zu Ehren*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hrsg. von Armin Zweite. München 1986.

Deep storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München u. a. Hrsg. von Geoffrey Batchen, Ingrid Schaffner und Matthias Winzen. München 1997.

Ego documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern. Hrsg. von Kathleen Bühler. Heidelberg 2008.

Evers, Bernd: *Einleitung*. In: *Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher, Manifeste, Dokumente*. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin. Hrsg. von Dems. u. a. Berlin 1999. S. 7–11.

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

Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Kalkar. Hrsg. von Gerhard Kaldewei. Köln 1990.

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 2006. S. 11f.

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.

Jensen, Ulf: *Lebenslauf Werklauf*. In: *Joseph Beuys. Parallelprozesse*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hrsg. von Marion Ackermann und Isabelle Malz. Düsseldorf 2010. S. 182f.

Josef Beuys. Fluxus aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten. Kleve 1963.

Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek. Kleve 1961.

Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York. Hrsg. von Caroline Tisdall. London 1979.

Joseph Beuys im Moderna Museet, Stockholm, Januar 1971. Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Hrsg. von Lothar Wolleh. Köln 2012.

- Joseph Beuys. In: documenta 8. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Monika Goedl. Kassel 1987. S. 24.
- Joseph Beuys. In: documenta 6. Bd. I: Malerei, Plastik, Performance. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Joachim Diederichs. Kassel 1977. S. 156f.
- Joseph Beuys. In: documenta III. Bd. II: Handzeichnungen. Ausst.-Kat. Kassel. Hrsg. von Arnold Bode. Köln 1964. S. 16.
- Joseph Beuys. In: Sonsbeek 71. Ausst.-Kat. Sonsbeek buiten de perken. Hrsg. von Geert van Beijeren und Coosje Kapteyn. Arnheim 1971. S. 134f.
- Joseph Beuys. Kleine Zeichnungen. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland. Hrsg. vom Förderverein Museum Schloss Moyland. Bedburg-Hau 1995.
- Joseph Beuys. Parallelprozesse. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hrsg. von Marion Ackermann und Isabelle Malz. Düsseldorf 2010.
- Joseph Beuys. Plakate. Ausst.-Kat. Versicherungskammer München u. a. Hrsg. von Florian Britsch und Peter Weiss. München 2004.
- Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Heiner Bastian. München 1982.
- Joseph Beuys. The Secret Block for a Secret Person in Ireland. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford. Hrsg. von Caroline Tisdall Oxford 1974.
- 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.
- 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.
- 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 u. Arnold Karsten. Bielefeld 2011. S. 22–34.
- Out of actions. Between performances and the object 1949–1979. Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998.
- 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.
- Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt. In: Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles u. a. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998. S. 17–19.
- Schmid, Karlheinz: Lieber Christoph. In: Christoph Schlingensief. Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon, Biennale Venedig. Köln 2011. S. 323–325.
- 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.
- 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.
- Schuster, Peter-Klaus: Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult. In: Unsterblich. Der Kult des Künstlers. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek in den Ausstellungshallen Kulturforum. Hrsg. von Dens. München 2008. S. IX–XXIV.
- Skulptur. Ausstellung in Münster. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster. Hrsg. von Klaus Bußmann. Münster 1977.
- Steiner, Barbara und Jun Yang: Eingang. Identität schreiben: Über die Autobiographie in der Kunst. In: Autobiografie. Art Works. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 10–27.

- 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.
- Szeemann, Harald: Joseph Beuys. Die Wärmezeitmaschine. In: Joseph Beuys. Ausst.-Kat. Zürich. Hrsg. von Dems. und Tobia Bezzola. Zürich 1993. S. 6–9.
- 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.
- Weijers, Wouter: Abgelegt. Über Joseph Beuys' ‚Straßenbahnhaltestelle‘ im Kröller-Müller Museum. 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. 112–135.
- „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.
- 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.

Vorträge und sonstige Quellen

- 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.
- 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.
- Dickel, Hans: Joseph und seine Söhne. Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst. Vortrag auf dem Symposium zur Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 07.02.2011.
- Drafz, Helge: Argumentation, Aktion, Agitation. Joseph Beuys in Fernsehberichten. Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 25.02.2010.
- Exhibiting Beuys: ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0408.pdf (zuletzt aufgerufen am 11.11.2015).
- Malz, Isabelle: Parallelprozesse bei Joseph Beuys. Vortrag im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 20.10.2010.
- 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.
- N.N.: www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).
- N.N.: www.museumkurhaus.de/de/6934.html?PHPSESSID=333da9ffbb11a183ae6aace8e4234141 (zuletzt aufgerufen am 13.12.2015).
- N.N.: www.themilanese.com/?p=6276 (zuletzt aufgerufen am 12.12.2015).
- N.N.: ropac.net/exhibition/iphigenie (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- Pohl, Nicola: Udos Hutanfälle. 04.09.2011: www.udo-lindenbergl.de/udos_hutanfaelle.95460.htm (zuletzt aufgerufen am 15.02.2016).
- 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.
- Tisdall, Caroline: Of fat, honey and the rest, from Oxford to New York. Vortrag beim Symposium *Beuys ausstellen?* Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. 04.06.2010.
- 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.

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.

Primärtexte und Interviews

- 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.
- Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers. 22.11.1979. In: *Schreiben als Plastik 1978–1987*. Hrsg. von Louwrien Wijers. Berlin 1992. S. 29–59.
- Beuys, Joseph: Mein Dank an Lehmbrock. Eine Rede. Hrsg. von Lothar Schirmer. München 2006.
- Ders. und Franz Haks: Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen. Wangen 1993.
- Ders.: 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.
- Ders.: Lebensbrief. In: *Getlinger fotografiert Beuys 1950–1963*. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Kalkar. Hrsg. von Gerhard Kaldewei. Köln 1990. S. 207.
- Ders.: Ein kurzes Bild von dem konkreten Wirkungsfeld der Sozialen Kunst. Wangen 1987.
- Ders.: +- WURST. In: *Zeitgeist*. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Hrsg. von Christos M. Joachimides. Berlin 1982. O.P.
- Ders.: Das Museum. Ein Ort der permanenten Konferenz. In: *Notizbuch 3: Kunst, Gesellschaft, Museum*. Hrsg. von Horst Kurnitzky. Berlin 1980. S. 46–74.
- Ders.: Life Course/Work Course. In: *Joseph Beuys*. Ausst.-Kat. Guggenheim Museum New York. Hrsg. von Caroline Tisdall. London 1979. S. 8f.
- Ders.: Aufruf zur Alternative. In: *Frankfurter Allgemeine Rundschau*. 23.12.1978. S. 2.
- Ders.: Lebenslauf Werklauf. In: *Programm und Dokumentationspublikation*. Hrsg. von Tomas Schmit und Wolf Vostell. Aachen 1964. O.P.
- Ders.: Notizzettel. In: *Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten*. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekoek. Kleve 1961. O.P.
- Ders.: 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.
- Beyer, Marcel: *Kaltenburg*. Frankfurt am Main 2008.
- 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.
- Brock, Bazon: *Bazon Brock, was machen Sie jetzt so?* Darmstadt 1969.
- Buchloh, Benjamin, Rosalind Krauss und Annette Michelson: *Joseph Beuys at the Guggenheim*. In: *October* 12 (1980). S. 3–21.
- Das Gespräch. Joseph Beuys. In: *Logos. Meinungen zum Zeitgeschehen* 3.6 (1982). S. 3f.
- Dienst, Rolf Gunter: *Joseph Beuys. Interview*. In: *Noch Kunst. Neues aus deutschen Ateliers*. Düsseldorf 1970. S. 28–47.
- Director of the Guggenheim on Joseph Beuys (1979): www.youtube.com/watch?v=L0ea5pS2YhY (zuletzt aufgerufen am 15.12.2015).
- Duchamp, Marcel: *Die Schriften*. Bd. I. Zürich 1981.
- Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Hrsg. von Jean-Christophe Ammann und Jacqueline Burckhardt. Zürich 1986.
- 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.
- Ders.: Some data on the youth of Max Ernst. In: *Max Ernst. Beyond painting and other writings by the artist and his friends*. Ausst.-Kat. New York 1948. S. 26–29.

- Eva & Adele: CV: www.evaadele.com (zuletzt aufgerufen am 01.01.2016).
- „Er zijn mensen die uren lang over mijn hoed kunnen praten“. Interview med Joseph Beuys. In: *Vrij Nederlande*. 13.04.1968. O.A.
- Funken, Peter und Thomas Wulffen: Die Aura ist nicht das ganze Sein des Kunstwerkes. Interview mit Heiner Bastian. In: *Kunstforum International* 93 (1988). S. 321.
- Gespräch mit Beuys. In: *Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*. Hrsg. von Theo Itenberg. Klagenfurt 1988. S. 7–35.
- Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. 1970. In: *Joseph Beuys. Zeichnungen 1947–59*. Bd. I. Köln 1972. S. 7–20.
- Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. In: *Lebensläufe*. Hrsg. von Hermann Schreiber. Frankfurt am Main. u. a. 1980. S. 115–131.
- Herold, Jörg: Ein Tag aus dem Leben des Josef B. 16.03.1944. Tübingen 2001.
- Heute ist jeder Mensch ein Sonnenkönig. Interview von Helmut Rywelski. In: *Einzelheiten. Art intermedia Buch 3: Joseph Beuys*. Köln 1979. O.P.
- 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.
- „Ik hoef niet onsterfelijk to worden, ik ben het al.“ Interview met Joseph Beuys. In: *Haagse Post*. 03.05.1980. S. 64–71.
- Interview met Beuys. In: *Beuys in Boymans. Ausst.-Kat. Museum Boymans van Beuningen Rotterdam*. Hrsg. vom Museum Boymans-van-Beuningen. Rotterdam 1980. S. 4f.
- Interview mit Joseph Beuys. In: *Galerie-Spiegel. Monatszeitschrift der Galerien* 1.7/8 (1968). O.P.
- Interview with Joseph Beuys. Fandangos video-interview by Martha Hawley. In: *Fandangos*. Maastricht 1976. O.P.
- Jappe, Georg: Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. 27.09.1976. In: *Beuys packen. Dokumente 1968–1996*. Hrsg. von Dems. Regensburg 1996. S. 206–220.
- 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.
- 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.
- Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986. Hrsg. von Eva Beuys. München 2000.
- Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Hrsg. von Knut Fischer und Walter Smerling. Köln 1989.
- Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: *Selbstdarstellung. Künstler über sich*. Hrsg. von Wulf Herzogenrath. Düsseldorf 1973. S. 22–51.
- Joseph Beuys im Interview mit Robert Filliou. In: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Hrsg. von Robert Filliou. Köln/New York 1970. S. 160–165.
- Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler. Köln 1979. Regie: Werner Krüger. VHS 53:17 Min.: www.youtube.com/watch?v=ssc-3mAGlaA (zuletzt aufgerufen am 01.07.2015).
- 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.
- Joseph Beuys talks to Louwrien Wijers. Hrsg. vom Kantoort voor Cultuur Extracten. Velp 1980. S. 1–71.
- Joseph Beuys. Transformer. New York 1977. Regie: John Halpern. VHS 60 Min.
- 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.
- Kaminer, Wladimir: Die Reise nach Trulala. 2. Aufl. München 2002.
- Kleider machen Leute. Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper (1984). Köln 1990.

- Koldehoff, Stefan: „Name Beuys nicht verdient“. Interview mit Eva Beuys. In: Art. Das Kunstmagazin 3 (2009). S. 106f.
- Kraus, J.: Ich sehe das jedenfalls so. In: Der Herr 12 (1971). S. 4f.
- Kunst und Schwindel. Auszug aus einer Club-2-Diskussion. In: ORF Nachlese 4/83. S. 28–31.
- Lahan, Birgit: „Ich bin ein ganz scharfer Hase.“ Interview mit Joseph Beuys (1981). In: Hausbesuche. Zu Gast bei Künstlern, Stars und Literaten. Hrsg. von Ders. Stuttgart 1989. S. 254–268.
- Lebenslauf Werklauf. In: Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hrsg. von Armin Zweite. München 1986. S. 252–263.
- 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.
- Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar 1995.
- Müller, André: Interview mit Joseph Beuys. Penthouse 5 (1980): www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/interview%20mit%20joseph%20beuys.html (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).
- „Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt“. Interview mit Joseph Beuys. In: Novum. Zeitschrift für Design 5 (1984). S. 65.
- Programm und Dokumentationspublikation. Hrsg. von Wolf Vostell und Tomas Schmit. Aachen 1964. O.P.
- 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 (zuletzt aufgerufen am 01.02.2016).
- Rinke, Klaus. In: Klaus Rinke. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen. Leverkusen 1970. O.P.
- Robert Motherwell. With selections from the artist's writing. Hrsg. von Frank O'Hara. New York 1965.
- 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.
- Sharp, Willoughby: An Interview with Joseph Beuys. In: Artforum 12 (1969). S. 40–47.
- Veit, Mölter: „Mich muß man nicht verstehen.“ Interview mit Joseph Beuys. In: Abendzeitung München. 15.11.1985. S. 17.
- 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.
- „Warum gibt es nicht mehr diese großen Schicksale?“ Interview mit Eduard Beaucamp. In: Kunstforum International 141 (1988). S. 440.
- Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. Hrsg. von Volker Harlan. Stuttgart 1986.
- 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.

Archivmaterial

- [Auflistung der Exponate bzw. Wandbeschriftungen im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Ausstellungsbroschüre im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

- Brief von Hans van der Grinten im Joseph Beuys Archiv, Stiftung Museum Schloss Moyland, JBA-B 015768.
- [Dokumentation der Wandtextentwürfe im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Fotografien des Ausstellungsaufbaus/der Installationen im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Kostenvoranschlag der Firma Acoustiguide, New York/London, im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Pressematerial zur Ausstellung im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Schreiben des Verlags Thames and Hudson Inc. an das Museum im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Skizze des Vortrags von Klaus Gallwitz im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Transkript des Audioguides im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Events: Vorträge und Symposium)]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Free International University-Ausstellung)]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- [Unterlagen zur Ausstellungsplanung im Archiv (Korrespondenzen)]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

Anhang

Es wurde größtenteils versucht, den originalen Satz beizubehalten, auch ‚fehler-hafte‘ Interpunktionen u. ä. wurden in diesem Zuge übernommen.

*Notizzettel Josef Beuys*¹⁰⁵⁶

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 Hänschen usw. Vielleicht lässt sich so etwas persönlicher, freier oder in größeren Zügen darstellen. Die wirklich wichtigen Punkte gehen meist unter in Gymnasiums- und Studiendaten. Auch möchte ich mich, wenn schon, ebensowohl Enseling als Mataré-Schüler nennen.

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. Was geht mich Eisen und Stahl an! Man könnte auf Schmela hinweisen als wichtige persönliche Neuerwerbung.

Geburtsdatum 12.5.1921

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.

Abitur 1940

Soldat 1941

Beginn der Stukazeit 1941 (Hier ist der allgemeine Ausdruck Sturzkampfflieger angebracht, da ich alle Sparten der Waffengattung durchgemacht habe; Funker ist falsch.)

In die Anfangszeit 1941 fällt Freundschaft mit Sielmann.

Studium im Krieg: Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften. (Der Entschluß, Bildhauer zu werden, stand in den letzten Schuljahren fest. 1938 erste Begegnung mit Photos von Plastiken Lehmbrucks, Erlebnis!)

Entlassung Frühjahr 1946

Vorbereitung auf das Studium (Brüx)

Freundschaft mit Hanns Lamers.

Enseling Sommer 1947–1949

Freundschaft mit dem Dichter Rainer Lynen

Mataré 1949–1951/52

1952–1954 Atelier Akademie

1954–1957 Atelier Heerdt

Orte, die im Krieg berührt wurden:

Wesentliche Eindrücke: Die slawischen Länder

Polen

Tschechoslowakei (Prag)

(Mähren)

Rußland

(Südrußland)

¹⁰⁵⁶ Beuys, Joseph: Notizzettel. In: Josef Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek. Kleve 1961. O.P.

Wesentliche Eindrücke: das Schwarze Meer
das Asowsche Meer
das Faule Meer

Die russische Steppe (Kuban) – Lebensraum der Tataren
Tataren wollten mich in ihre Familie aufnehmen.

Die Nogaische Steppe

Die Krim.

Orte: Perekop, Kertsch, Feodossia,
Simferopol, Bracktschisaraj
Jailogebirge
Die Kolchis der Griechen!
(goldenes Vlies)

Odessa, Sewastopol.

Rumänien (Donaudelta) – Ungarn (Steppe)

Kroatien (Save)

Wien (Hunnen und Türken vor Wien!)

Süditalien: Apulien.

Westlicher Kriegsschauplatz: als Fallschirmjäger in Nordholland-Oldenburg bis zur Nordseeküste.

Literarische Eindrücke würde ich weglassen; eventuell kann auf Goethe und Nietzsche hingewiesen werden, dies gilt jedenfalls für die Kriegszeit.

Unmittelbare Nachkriegszeit wichtigster Mann: Hamsun!

Musikalische Eindrücke (Auffassung ist besser: Volkslied): Richard Wagner.

Naturwissenschaftliche Eindrücke: Unerlöstheit und Falschheit innerhalb der späten Entwicklung der Naturwissenschaft.

1947 Wiedersehen Sielmann, stellenweise Mitarbeit an Filmen
(Schimanski)

1958 Kurhaus Kleve

Heiratsdatum 19.9.1959

März 1961 Atelier Düsseldorf Drakeplatz

Grabstein Niehaus um 1953

Kreuz Goch 1955/56

Brunnen Krefeld 1953

Büderich Ehrenmal 1958

Ich würde solche sogenannten „großen“ oder Hauptarbeiten weglassen, da es sehr fragwürdig ist, ob es die wichtigsten sind.

Unbetitelt Notizen aus: Josef Beuys. Fluxus¹⁰⁵⁷

Am 4.10.1963 wird Beuys als Professor für Bildhauerei an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf berufen.

Sielmann dreht „Galapagos“
Bioe Wenzel
FLUXUS Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
Nam June Paik in der Galerie Parnass Wuppertal
Vostell in USA
Sielmann in Papua und Neuseeland
Lynen veröffentlicht „Kentaurenfährt“

¹⁰⁵⁷ Josef Beuys. Fluxus aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten. Kleve 1963. O.P. Die Notizen wurden um eine kleine grafische Darstellung gekürzt.

Beuys: Das Erdklavier
Vostell „Décollage“ Wuppertal Galerie Parnass
Maciunas in USA
Heerich [...]

An einem Juliabend 1963 stellt Beuys anlässlich eines Vortrags von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbakirchhof sein Fett aus.

*Lebenslauf Werklauf*¹⁰⁵⁸

JOSEPH BEUYS:

Joseph Beuys Lebenslauf Werklauf

1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde

1922 Ausstellung Molkerei Rindern b. Kleve

1923 Ausstellung einer Schnurrbarttasse (Inhalt Kaffee mit Ei)

1924 Kleve Öffentliche Ausstellung von Heidenkindern

1925 Kleve Documentation : “Beuys als Aussteller”

1926 Kleve Ausstellung eines Hirschführers

1927 Kleve Ausstellung von Ausstrahlung

1928 Kleve Erste Ausstellung vom Ausheben eines Schützengrabens
Kleve Ausstellung um den Unterschied zwischen lehmigem Sand und
sandigem Lehm klarzumachen

1929 Ausstellung an Dschingis Khans Grab

1930 Donsbrüggen Ausstellung von Heidekräutern nebst Heilkräutern

1931 Kleve Zusammengezogene Ausstellung
Kleve Ausstellung von Zusammenziehung

1933 Kleve Ausstellung unter der Erde (flach untergraben)

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 Ausstellung meines Freundes

Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87

¹⁰⁵⁸ Beuys, Joseph: Lebenslauf Werklauf. In: Programm und Dokumentationspublikation. Hrsg. von Tomas Schmit und Wolf Vostell. Aachen 1964. O.P.

- 1943 Oranienburg Interimausstellung (zusammen mit Fritz Rolf Rothenburg + und
Heinz Sielmann)
- 1945 Kleve Ausstellung von Kälte
- 1946 Kleve warme Ausstellung
- Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- Happening Hauptbahnhof Heilbronn
- 1947 Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- Kleve Ausstellung für Schwerhörige
- 1948 Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- Düsseldorf Ausstellung im Bettenhaus Pillen
- Krefeld Ausstellung "Kullhaus" (zusammen mit A.R.Lynen)
- 1949 Heerdt Totalausstellung 3 mal hintereinander
- Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1950 Beuys liest im "Haus Wylermeer" Finnegans Wake
- Kranenburg Haus van der Grinten "Giocondologie"
- Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1951 Kranenburg Sammlung van der Grinten: Beuys Plastik und Zeichnung
- 1952 Düsseldorf 19. Preis bei "Stahl und Eisbein" (als Nachschlag Lichtballett von
Piene)
- Wuppertal Kunstmuseum Beuys: Kruzifixe
- Amsterdam Ausstellung zu Ehren des Amsterdam-Rhein-Kanal
- Nijmegen Kunstmuseum Beuys: Plastik
- 1953 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Malerei
- 1955 Ende von Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1956–57 Beuys arbeitet auf dem Felde
- 1957–60 Erholung von der Feldarbeit
- 1961 Beuys wird als Professor für Bildhauerei an die Staatliche Kunstakademie
Düsseldorf berufen
- Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den "Ulysses" um 2 weitere
Kapitel
- 1962 Beuys : das Erdklavier

1963 FLUXUS Staatliche Kunstakademie Düsseldorf

An einem warmen Juliabend stellt Beuys anlässlich eines Vortrages von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbakirchhof sein warmes Fett aus.

Joseph Beuys Fluxus Stallausstellung im Hause van der Grinten Kranenburg
Niederrhein

1964 Documenta III Plastik Zeichnung

1964 Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm
(bessere Proportion!)

Audioguide der Retrospektive 1979¹⁰⁵⁹

Bei der folgenden Transkription handelt es sich um eine leicht gekürzte Version. Zur besseren Lesbarkeit des Textes wurden einige Interpunktions- und Tippfehler aus der Originaltranskription im Museumsarchiv korrigiert.

CT [Caroline Tisdall]:

Hello. Welcome to the Guggenheim Museum and the first major exhibition in America of the work of the German artist Joseph Beuys. [...] The elevator [...] will take you up to the first level and the start of the exhibition. On your way, I'd like to make a few brief comments about what you're going to see. After that, I'll hand you over to the artist himself..

People's first reaction to Beuys' work is very often a sense of strangeness, even bewilderment. Is this art? And if it isn't art—what is it?

It's rather difficult to answer those questions because, in the traditional sense, Beuys is not 'just' an artist. His interests are political—metaphysical—social—esthetic—even spiritual. The sense of strangeness we may feel at first sight of his work comes from the scope that the man is trying to tackle—the degree to which he's trying to stretch a medium about which people still have very restricted ideas.

When we talk about an artist's 'medium', we usually mean the material he works with to produce a piece of art—a sculpture or a painting or whatever it might be.

For Beuys, the material—the physical medium—has always been extremely important. His search for substances which evoke strong and immediate responses has led him away from the traditional materials of sculpture towards such things as iron, copper and lead, bone, felt, animal fat—even honey.

But, over the last thirty years or so, he has been working towards a much wider view of art. To him, the artist's material—his creative field—is the process of living itself.

It's a view that will become abundantly clear as you go through this exhibition, and as you listen to Joseph Beuys himself.

To Beuys, anything that conveys the energies which give meaning and direction to life is legitimate material for the artist—a legitimate medium. In a sense, his sculptures are not end products in themselves. You could regard them as stations on a journey—focal points around which ideas are built and transmitted.

¹⁰⁵⁹ [Transkript des Audioguides im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

In addition to sculpture and drawing, he uses more intangible materials—sound and language, movement, and social organization. And, as an integral part of his art, there is Beuys himself—the artist as showman, as a ritualistic performer, and as a social and political catalyst and organizer.

He uses the phrase ‘social sculpture’ and, for him, it means a kind of therapy in which the artist identifies the illnesses of his society and, through his art, sets in motion a process of healing.

From this viewpoint, his medium is not just the materials he works with but also the objects he makes from them—together with his ideas, utterances and actions, and other people’s responses to them.

Another way to describe ‘social sculpture’ might be to call it ‘creative living’.

In Europe, Beuys has become something of a cult hero. The Press has built up an image of him which combines a kind of ritualistic witch-doctor, grimly determined to cure the diseases of society with a Barnum-and-Bailey-like showman whose life is series of happenings. [...]

There are twenty-four stations on this tour—twenty-four main sculptures, each surrounded by other, related works. [...]

Our first stop will be at an object titled ‘Bathtub, 1960’ a few steps down from the elevator. You’ll recognize it immediately. [...]

Joseph Beuys was born in 1921 in Cleves, the area of north-western Germany bordering on Holland. His own version of his biography emerges his art and his life into an inseparable series of works, the first of which was the act of being born. He titles this work ‘1921 Cleves: Exhibition of a wound drawn together with a plaster’. ‘Bathtub’ refers directly to it: ‘The wound or trauma experienced by every person as they come into contact with hard material conditions of the world through birth’. [...]

JB [Joseph Beuys]:

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, a solid, material thing invested with energy of a spiritual nature.

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 molding or sculpting 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. Their relationship is with realities rather than artifacts.

In the same way, biography is to me more than just a personal history. It means the interrelationship of all processes and not the splitting of life into separate compartments. It means a wholeness. By ‘biography’ I mean the development of everything.

My personal history is of interest only in so far as I have tried to use my life and myself 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.

CT:

The two small pieces here— ‘Head’ and ‘Sleds’—both date back to 1949. They’re amongst Beuys’ earliest existing works.

From the very beginning, he rejected the idea of aestheticism as the main function of art. He regarded form as a vehicle for meaning—part of the vocabulary through which the artist speaks to his audience.

In Station 2, you’ll find two works, one titled ‘Pt, Co, Fe’[...]—the other called ‘Double Fond’. In these pieces, Beuys extends his vocabulary to include material—in this case, metals—as metaphor.

We'll return to this idea later on. In the meantime, rather than refer specifically to the objects in Station 2, I'd like to fill in a little more background. [...]

Beuys' early interest was in science, particularly botany and zoology. But, in 1940 at the age of nineteen, he was called up to serve with the German airforce, first as a radio operator, later as a combat pilot. He was seriously injured several times and, at the end of the war, spent nine months in a British prisoner-of-war camp.

He emerged from his war experiences with the conviction that there were things which had to be said and done, and they could be said and done only through art.

Two events were crucial...

JB:

It was in 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.

CT:

The Tartars have a ritualistic respect for the healing potential of materials. Beuys' use of these same materials in his sculptures—felt and fat—stems directly from this experience, but not in a narrative sense, he is not recalling an incident. Rather, he uses these materials because of their evocative power and their potential. It's something we'll come back to later on.

The other event was less dramatic—but much more crucial...

JB:

It was during the war, at the University of Poznan. I was there on study leave.

The lecture was about the amoeba. And suddenly, in the middle of the lecture, it came to me as a vivid shock that the professor in front of me had spent his whole life pondering a couple of fuzzy images of single cells somewhere between animal and plant.

It gave me such a fright that I said 'No—that's not my idea of science.'

I'm still haunted by the images of that little amoeba on the black board.

CT:

In the late 40's and early 50's, Germany was still traumatized by the memory of the Nazi period. It was a memory so heavily charged with guilt that it had to be suppressed. Even the best aspects of the country's culture and tradition had been tainted by Nazi fanaticism. The new, dollar-backed State which emerged after the war was a State without spiritual values, without culture, and without history.

Beuys experienced this trauma at a very personal level. By 1949, this feeling of disease had become a real illness, the season in hell through which every creative person must go in order to reach a deeper level.

But disease is only the negative side of experience.

JB:

The positive aspect of this is the start of a new life. The whole thing is a therapeutic process. 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 what people call alchemy or shamanism—though that should not be over-stressed. For me, it meant the continuation of the threats in my biography which had prompted my 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.

By that I mean that I saw the relationship between the chaos I had experienced and the process of sculpture. Chaos can have a healing character if it is coupled with the idea of open movement to channel the warmth of chaotic energy into order or form.

Through this theory, I began to see how structures could be created which relate to every kind of life and work.

CT:

In the West, we tend to regard the shaman or witch-doctor as, at best, unscientific, at worst, a mere charlatan who deliberately exploits people's credulity. We tend to forget that the shaman has long fulfilled a very real need—the need to come into intense physical and psychological contact with the material world—to feel and understand its energies and its substance rather than just skim over the surface of experience. Without this, life becomes perilously abstract, and we lose our sense of meaning and purpose.

For Beuys, the principle of shamanism represents a form of corrective—a return to richness almost lost from our materialist world.

JB:

Our present stage of materialism and all the things we experience as negative in our present society has to be seen as an historical necessity—a crisis point that sets in at every stage of history and which we can observe in the past. I experienced it in the war, and I feel it now every day—this state of decay that comes with one-sided understanding of the idea of materialism.

While shamanism marks a point in the past, it also indicates a possibility for historical development. It could be described as the deepest root of the idea of spiritual life—the transformation of life, nature and history through concrete processes.

My intention is obviously not to return to an earlier culture but to stress the idea of transformation and substance. That is precisely what the shaman does in order to bring about change and development. His nature is therapeutic.

[...]

CT:

Our next stop will be nearly at the bottom of the spiral ramp—Station 18. It's called 'Infiltration-homogen for grand piano'. [...]

Although 'Infiltration-homogen for grand piano' was designed as the embodiment of an idea, I find it one of the most visually appealing of all Beuys' works. It was made during an action in Düsseldorf, in July 1966.

The allusion is to something trapped inside a mute body, and this was extended during the action to epitomize the plight of the Thalidomide children, one of the great tragedies of the time.

Beuys proposes the Thalidomide child as 'the greatest contemporary composer' because the inability to lead a so-called 'normal' life can accentuate the inner conditions he considers necessary for creativity—suffering, warmth, sound, plasticity, fullness of time...

JB:

The sound of the piano is inside the felt skin. In the normal sense, a piano is an instrument used to produce sound. When not in use it is silent, but still has a sound potential. Here no sound is possible, and the piano is condemned to silence.

'Infiltration-homogen' describes the character and structure of felt, so the piano becomes a homogeneous deposit of sound with the potential to filter through felt.

The relationship to the human position is marked by the two red crosses signifying emergency and the danger that threatens if we stay silent and fail to make the next evolutionary step.

Such an object is intended as a stimulus for discussion, and in no way is it to be taken as an aesthetic product. If you enlarge the understanding of sculpture to the point where it has to do above all with human thought, then the embodiment of this thought in sound and language becomes part of art.

Unsculpted sound, without semantic information—ö—ö—ö—sculpted sound—words—with semantic meaning and logical content—sounds that have never been heard before, like the plopping of fat—everything in the scale of possibilities is involved, from noise to concerts.

But underlying this is an anthropological model: the transformation of this thought, and therefore of society. Everything must be expressed, negatives like Thalidomide or Auschwitz as well as positives—even those things which still lie beyond language as we know it—a new substance that is both evolutionary and revolutionary.

CT:

[...] [L]et's move on to the next station, number 19, 'The Pack'...

JB:

This is an emergency object—an invasion by 'The Pack'. In a state of emergency the Volkswagen bus is of limited usefulness, and more direct and primitive means must be taken to ensure survival. The most direct kind of movement over the earth is the sliding of the iron runners of the sleds, shown at other times as a skating figure. This relationship between feet and earth is made in many sculptures, which always run along the ground.

Each sled carries its own survival kit—the flash light represents the sense of orientation, the felt is for protection, and the fat is food.

On a purely formal level, this is a filled sculpture. Its materials were first dispersed—chaos then concentrated within the confinement of the form. From chaos to order. Filled sculptures are common in life, but rare in art.

CT:

Chaos to order—the foundation of the Theory of Sculpture. From the Theory of Sculpture grew the idea of Social Sculpture I mentioned earlier. Perhaps now would be a good time to say a little more about it.

This is how Beuys describes it...

JB:

First of all, we must extend the definition of art beyond the specialist activity carried out by artists to the active mobilization of every individual's latent creativity. Then, following on from that, the molding of the society of the future based on the total energy of this individual, creativity. [...]

I believe that the human being is fundamentally a spiritual being, and that our vision of the world must be extended to encompass all the invisible energies with which we have lost contact, or from which we have become alienated. Then, new energies can be created—real and living substances, democratic forces of love, warmth and, above all, freedom.

The voice is a vital transmitter of energy and a direct means in the sculpturing of thinking forms. Language is the great transformer since all problems are language problems, and language gives form, but language itself must be transformed.

It is vital that humankind should slowly learn to speak, should come out of its dumbness, and this applies above all to the man in the street. He must become conscious of the fact that fundamentally he knows an enormous amount and that an official or state education just does not make it possible for him to clarify his thoughts and feelings firstly into words and then into free speech. This amounts to saying that it makes it impossible for him to work with other human beings within the conceptual field.

For me it is the word that produces all images. It is the key sign for all processes of molding and organizing. When I use language, I try to induce the impulses of this power—the power of evolution...

CT:

Our next stop will be in the High Gallery [...]. It will be Station 8 'Rubberized Box' and 'Fat Chair'...

JB:

The outward appearance of every object I make is the equivalent of some aspect of inner human life. The 'Rubberized Box' here 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 a space in the mind from which all disturbances are removed—an empty, insulated space. Within this empty space investigations 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 associations to such an object. Many think of the padded prison cell, for instance, although that was not my intention. Such associations are too specific. On the other hand, reference to extremes of isolation can certainly be sensed. The infliction of such isolation as punishment is an example of authoritarian pathology, but if the individual has the inner strength to survive it, like pain, it can lead to new awareness.

CT:

This other piece, 'Fat chair', dates back to 1964. It's a very funny object also almost a summary of Beuys' Theory of Sculpture. Fat is an ideal material for demonstrating the theory since it can exist as a physical example of two extremes—as a chaotic, formless and flowing liquid or as defined and ordered solid.

JB:

My initial intention in using fat was to stimulate discussion. The flexibility of the material appealed to me particularly in its reactions to temperature changes. This flexibility is psychologically effective—people instinctively feel it relates to inner processes and feelings. The discussion I wanted was about the potential of sculpture and culture—what they mean, what language is about, what human productiveness and creativity are about. So I took an extreme position in sculpture, and a material that was very basic to life and not associated with art.

Even before I exhibited it, students and artists who saw this piece had some curious reactions which confirmed my feelings about the effect of placing fat in a corner. People started to laugh, get angry, or try to destroy it. But I am certain that without this 'Fat chair' and a few other related pieces, none of my later activities would have had such effect. It started an almost chemical process among people that would have been impossible if I had only spoken theoretically.

CT:

Our next stop will be at Station 13—two copper tables with batteries and electrical apparatus. It's titled 'Fond II'.

We passed two of the earlier fonds near the start of this exhibition, at Station 2. Like 'Fond II', they shared the same essential characteristic—the idea of the battery as a reality and a metaphor, and the literal meaning of the word 'fond' as 'basis', 'foundation' or 'the most intimate form of material'...

JB:

In 'Fond II' the concentration is on the electrical charging of an object, in this case two tables thickly coated with copper. The tables have the connotation of a normal working place and become a 'fond' on which other objects can be placed. The charge from the 12-Volt battery is transformed to 20,000 volts in the inductor, so it is a high-tension system capable of creating big sparks.

Any deposit of material awaiting the process of transformation becomes organic machinery. The generation of energy means the production of warmth, and hence the link with the idea of Social Sculpture.

CT:

The location of energy sources is a theme running throughout Beuys' work. When mechanical energy, technology and electricity feature, it is usually with the implied criticism of the purely materialistic application of human ingenuity, since for Beuys energy means both that which exists in the world and those unknown stages to be achieved.

In 'Fond III', the idea of the battery—conductive copper sheets separated by insulating felt—is more directly approached.

When you've looked at the other works in this gallery, go down the ramp to the Main floor. Our next stop will be at Station 23—a large sculpture titled 'Tallow'...

In 1977, the city of Münster staged an open-air sculpture exhibition. Sculptors of international repute were invited to select sites in the city for their work. Beuys does not favor outdoor sculpture. His view is that nature needs no embellishment, and that urban folly shouldn't be condoned with decoration. But he did accept the Münster invitation, and out of it came his most extreme sculpture to date, 'Tallow'.

The sculpture commemorates an outstanding example of modern architectural folly. In the concrete underpass to the new auditorium of the Münster University there is a dead corner, a deep wedge-shaped angle in which nothing but dirt could accumulate. Let me read from a translation of a report in a regional newspaper...

'It is typical of Beuys to seek out a wound, a sore spot, which is also a very concrete representation of the wider context of social failure. It is equally typical that the artist does not simply use this sore spot for a denunciation, but applies to it his own kind of dialectic. He attempts to heal the place by selecting it, processing it, and then making it disappear.'

'The sculpture is the filled-in form of this wedge-shaped, T-beam-supported space under the ramp, but rather than undertake the filling-up of the space, he had an exact mould of the corner filled with tallow. After months of cooling, it was cut into sections and exhibited in the courtyard of the Westphalian Museum...'

'Social responsibility—the core of Beuys' sculptural thinking.'

Twenty tons of fat were used in this sculpture—an extraordinary example of absurd artistic license put to didactic and provocative use—a critique of the soullessness of environment transformed into a survival battery of warm energy—a reserve of fat.

And now, let's go to the last stop on this tour Station 24—'Honey Pump'.

'Honey pump' consists of two tons of honey; 220 pounds of margarine, two ship's engines, a steel container, plastic tubing, and three bronze pots. It was made as a sculptural articulation—a material counterpart—of the hundred days of an action in Kassel, West Germany, called 'Documenta 6'. During the action there were discussions, seminars, lectures, films and demonstrations of one of Beuys' major projects, the Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research whose manifesto he had drawn up with the writer Heinrich Böll in 1972.

JB:

With 'Honey pump' I am expressing the principle of the Free International University working in the bloodstream of society. Flowing in and out the heart organ—the steel honey container—are the main arteries through which the honey is pumped out of the engine room with a pulsing sound, circulates round the Free University area, and returns to the heart. The whole thing is complete only with people in the space around which the honey artery flows.

CT:

The manifesto could almost stand as a summary of Joseph Beuys' life-work—his biography. It is printed in full in the catalogue which accompanies this exhibition. But here, as a kind of summary of this exhibition of excerpts from Beuys' work, are some excerpts from the manifesto...

JB:

Creativity is not limited to people practicing one of the traditional forms of art, and even in the case

of artists creativity is not confined to the exercise of their art. Each one of us has a creative potential which is hidden by competitiveness and success-aggression. To recognize, explore and develop this potential is the task of the school.

Creation—whether it be a painting, sculpture, symphony or novel—involves not merely talent, intuition, powers of imagination and application, but also the ability to shape material that could be expanded to other socially relevant spheres.

Conversely, when we consider the ability to organize material that is expected of a worker, a housewife, a farmer, doctor, philosopher, judge or works manager, we find that their work by no means exhausts the full range of their creative abilities.

In a new definition of creativity the terms professional and amateur are transcended, and the fallacy of the unworldly artist and the alienated non-artist is abandoned.

In the consumer society, creativity, imagination and intelligence, not articulated, their expression prevented, become defective, harmful and damaging—in contrast to a democratic society—and find outlets in corrupted criminal creativity. Criminality can arise from boredom, from inarticulated creativity. To be reduced to consumer values, to see democratic potential reduced to the occasional election, this can also be regarded as a rejection or a dismissal of democratic creativity.

Environmental pollution advances parallel with a pollution of the world within us. Hope is denounced as utopian or as illusionary, and discarded hope breeds violence. In the school we shall research into the numerous forms of violence, which are by no means confined to those of weapons or physical force.

The founders of the school proceed from the knowledge that since 1945 many insights and initiatives have been prematurely shattered. The realistic attitude of those who do survive, the idea that living might be the purpose of existence, has been denounced as a romantic fallacy. Now, however, it is no longer regarded as romantic but exceedingly realistic to fight for every tree, every plot of undeveloped land, every stream as yet unpoisoned, every old town center, and against every thoughtless reconstruction scheme. Since the school's concern is with the values of life we shall stress the consciousness of solidarity. The school is based on the principle of interaction, whereby no institutional distinction is drawn between the teachers and the taught.

It is not the aim of the school to develop political and cultural directions, or to form styles, or to provide industrial and commercial prototypes. Its chief goal is the encouragement, discovery and furtherance of democratic potential, and the expression of this. In a world increasingly manipulated by publicity, political propaganda, the culture business and the press, it is not to the named—but the nameless—that it will offer a forum.

CT:

We are now at the end of our tour. [...]

Verzeichnis der Exponate in der Retrospektive 1979¹⁰⁶⁰

Bei dem folgenden Verzeichnis handelt es sich um die im Archiv des Guggenheim Museums verzeichneten Objektbeschriftungen, die um Tippfehler u. ä. korrigiert wurde. Die Objektitel entsprechen jedoch denen, die in der Ausstellung angegeben wurden. Unter den Exponaten sind auch 445 nicht nummerierte Zeichnungen in 302 Rahmen aus dem Komplex *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. Für die Vollständigkeit der verzeichneten Objekte und für die Verbindlichkeit der aufgeführten Titel bzw. Datierungen wird keine Gewähr übernommen.

¹⁰⁶⁰ [Auflistung der Exponate bzw. Wandbeschriftungen im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.

Ramp 6-5

Bay 61:

Secret Block: 8 frames

Station 1: Bathtub, 1960, Private Collection

Secret Block: 9 frames

Bay 62:

Secret Block: 10 frames

Secret Block: 6 frames

Bay 63:

Secret Block: 11 frames

Station 2: Pt Co Fe, 1948/72, Collection W. Feelisch, Remscheid

Secret Block: 10 frames

Bay 64:

Secret Block: 9 frames

Station 2: Doublefond, 1954, Collection Dr. Erich Marx, Berlin

Secret Block: 10 frames

Bay 65:

Secret Block: 7 frames

Station 2: Fond 0 + Iron plate, 1957, Stoher Collection

Secret Block: 9 frames

Bay 66:

Secret Block: 10 frames

Secret Block: 6 frames

Bay 67:

Secret Block: 8 frames

Station 4: Dead man, 1955, Station 3, Stroher Collection

Head with tilting targets, 1968, Station 22, Stroher Collection

When you cut your finger bandage the knife, 1967, Stroher Collection

Three samurai swords, 1962, Station 3, Stroher Collection

Blueberries, 1959, Stroher Collection

Secret Block: 7 frames

Safg-Saug, 1953–58, Station 4, Stroher Collection

Unchristian cross with kneecap and hare's skull, 1952, Station 10, Stroher Collection

Stag leader's staff, 1962, Stroher Collection

Bay 68:

Secret Block: 7 frames

Auschwitz, 1968, Station 1, Stroher Collection

Queen bee, 1952, Station 4, Stroher Collection

Queen bee III, 1952, Station 4, Stroher Collection

Chalice, 1953, Stroher Collection

Two objects from gioconda, 1964, Station 4, Stroher Collection

Secret Block: 7 frames

Bay 69:

Secret Block: 8 frames

Head, 1949, Station 1, Stroher Collection

Four hare's hearts, 1963, Stroher Collection

Two hurling crosses with stopwatches, 1966, Station 10, Stroher Collection

Untitled, 1965, Station 10, Stroher Collection
Sleds, 1949, Station 1, Stroher Collection
Woodpecker, 1954, Stroher Collection
Animal head, 1950, Stroher Collection
Secret Block: 8 frames

Ramp 5-4

Bay 51:
Secret Block: 2 frames
Secret Block: 2 frames

Bay 52:
Secret Block: 4 frames
Station 3, Virgin, 1961, Stroher Collection
Secret Block: 6 frames

Bay 53:
Secret Block: 8 frames
Secret Block: 6 frames

Bay 54:
Secret Block: 5 frames
Pythia sibylla, 1959, Station 6, Stroher Collection
Horns, 1960, Station 6, Stroher Collection
Secret Block: 5 frames

Bay 55:
Secret Block: 3 frames
Untitled fat felt sculpture, 1964, Station 9, Stroher Collection
Electrode, 1963, Stroher Collection
Fat felt soles, 1963, Station 15, Stroher Collection
Trains, fat felt sculpture, 1963, Station 19, Stroher Collection
Back support for a fine limbed person (hare type) of the twentieth century a.d., 1972, Station 7-10,
Stroher Collection
Fat chair, 1964, Station 8, Stroher Collection
Secret Block: 2 frames

Bay 56:
Secret Block: 4 frames
Station 7, Val, 1961, Stroher Collection
Secret Block: 2 frames

Bay 57:
Secret Block: 5 frames
Station 7, Mountain king, 1961, Stroher Collection
Secret Block: 4 frames

Bay 58:
Secret Block: 3 frames
Station 9, Snowfall, 1965, Emanuel Hoffmann Foundation, Kunstmuseum Basel
Secret Block: 3 frames

Alcove 59:

Station 21, Hearth II, 1987, Gift to Kunstmuseum Basel from the artist and the Alti Richtig

Ramp 4-3

Bay 41:

Secret Block: 2 frames

Secret Block: 11 frames

Secret Block: 2 frames

Four golden hares, 1949, Stroher Collection

Element I–Element II, from Manresa, 1966, Station 10, Stroher Collection

Pliers: Action object, 1963, Station 10, Stroher Collection

Spade with two handles, 1965, Station 10, Stroher Collection

Gun: action object, 1966, Station 10, Stroher Collection

Tantalus, 1965, Station 10

Hammer for the hard of hearing, 1963, Station 10, Stroher Collection

Action object from Siberian symphony, 1963, Station 10, Stroher Collection

Fluxus machine from 24 hours, 1965, Station 10, Stroher Collection

Bay 42:

Secret Block: 2 frames

Gauze filter from Mainstream, 1967, Station 14, Stroher Collection

Two wax ear pieces, 1952, Stroher Collection

Ear piece, 1954, Stroher Collection

Radio, 1961, Station 10, Stroher Collection

Acoustic filters, Station 10, Stroher Collection

Action object, Station 10, Stroher Collection

(Pan) from 24 hours, 1965, Station 18, Stroher Collection

Body, 1965, Station 14, Stroher Collection

Two wax ear plugs from Infiltration homogen, 1966, Station 18, Stroher Collection

Ear piece, 1954, Stroher Collection

Bay 42:

Secret Block: 2 frames

Bays 42 & 43:

Station 24, Honey pump, 1977, Collection Louisiana Museum of Modern Art, Denmark

Bay 44:

Secret Block: 2 frames

Secret Block: 2 frames

Bay 45:

Secret Block: 4 frames

Station 14, Lavender filters, 1965, Collection The Lone Star Foundation, Inc., N.Y.

Station 15, Warmth sculpture, 1968, Collection Hans & Claire Bodenmann

Secret Block: 3 frames

Bay 46:

Secret Block: 1 frame

Station 11, Iron chest from Vacuum mass, 1968, Collection Joseph Wendker, Herten, W. Germany

Secret Block: 1 frame

Bay 47:
Secret Block: 4 frames
Secret Block: 4 frames

Bay 48:
Secret Block: 2 frames
U shaped double lamp with hare's fat, 1961, Station 9, Stroher Collection
Actor from Fond III, 1969, Station 16, Stroher Collection
Mouth sculpture from Mainstream, 1967, Station 13, Stroher Collection
Drawing partitur, 1964, Stroher Collection
Fond I, 1967, Stroher Collection
Three batteries, 1963, Station 16, Stroher Collection
Gauze covered walking stick, 1963, Stroher Collection
Rucksack from Memoriam concert for George Maciunas with Nam June Paik, Station 18, Stroher Collection
Secret Block: 1 frame

Ramp 3-2

Bays 31 & 32:
Station 17, Fond IV/4/IV, 1979 (reconstruction), Collection the Lone Star Foundation, Inc., N.Y.

Bay 32:
Secret Block: 1 frame

Bay 34:
Secret Block: 1 frame
Secret Block: 1 frame
Secret Block: 9 frames

Bay 35:
Secret Block: 10 frames
Site (part of Fond III), 1961/79 (reconstruction)

Bay 36:
Secret Block: 6 frames

Bay 37:
Secret Block: 10 frames

Bay 38:
Secret Block: 10 frames

Ramp 2-1

Bays 21 & 22:
Station 19, The Pack, 1969, Collection Herbig

High gallery

Felt angles from Eurasian staff (not labeled), Stroher Collection
Elements from Felt Room II (not labeled), Stroher Collection
Elements from Felt Room I (not labeled), Stroher Collection
Earth telephone (not labeled), Stroher Collection
Rubberized box, 1957, Station 18, Stroher Collection

Grauballe Man, 1952, Station 3, Stroher Collection
Lichamen (not labeled), Stroher Collection
Felt cover from Infiltration homogen for grand piano (not labeled), Stroher Collection
Tent felt angle (not labeled), Stroher Collection
The abandoned sleep of me and my loves (not labeled), Stroher Collection
Fond III/3/III, 1979 (reconstruction), Station 16, Collection The Lone Star Foundation, Inc., N.Y.
Infiltration homogen for grand piano, 1966, Station 18, C.N.A.C.G.P., Paris
Fond II, 1968, Station 13, Stroher Collection
Felt corner (not labeled), Stroher Collection

Bay 23:

Station 20, Fat up to this level, 1971, Dr. Ulbricht, Düsseldorf

Main floor

Station 20, Arena... where would I be now had I been intelligent?, 1976, Collection The Lone Star Foundation, Inc., N.Y.

Tram stop, 1976, Station 22, Collection Dr. Erich Marx, Berlin

Tallow, 1977, Station 23, Collection Dr. Erich Marx, Berlin

