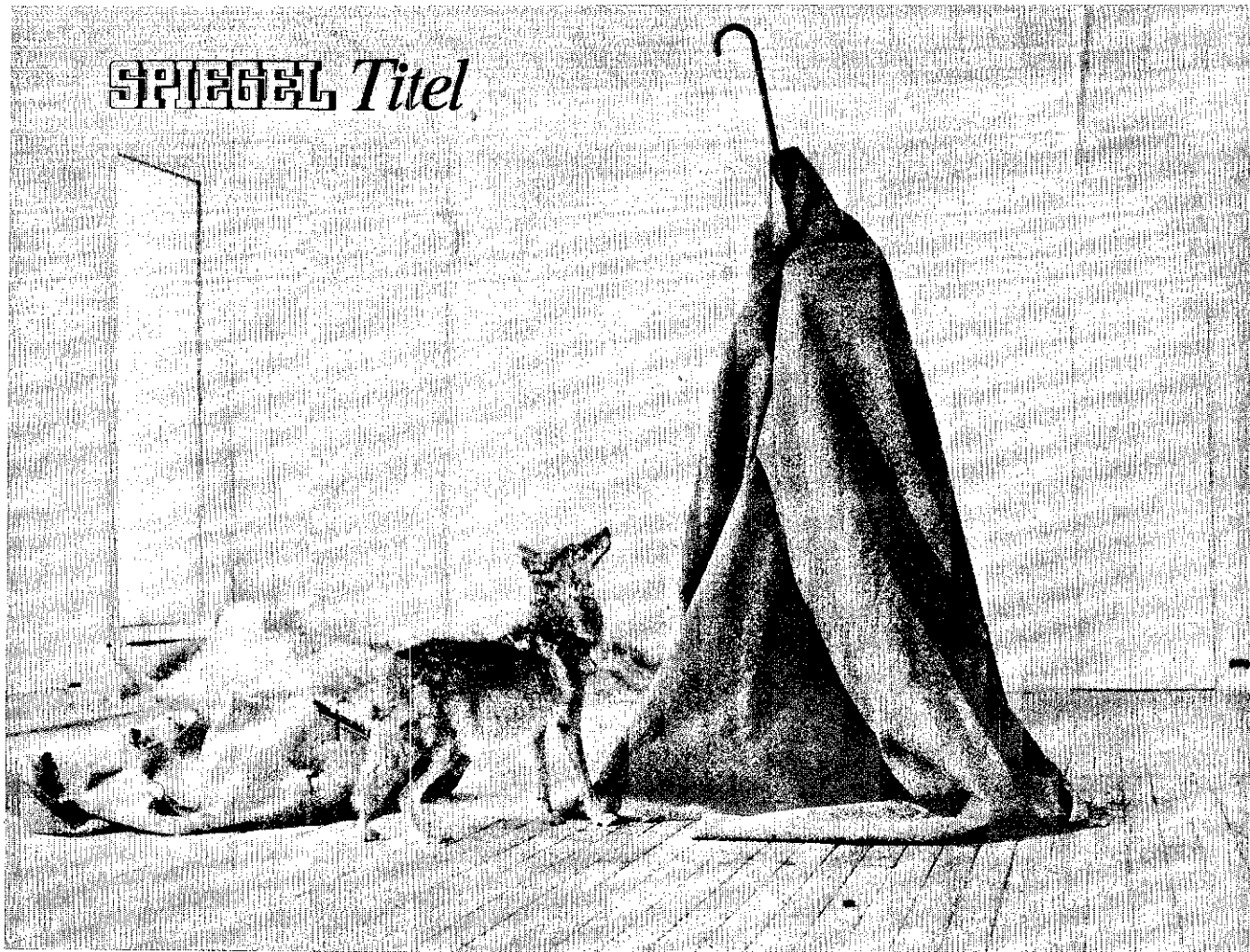


## SPIEGEL Titel



Beuys (r.) in New York (Kojote-Aktion in der Galerie Block): „Ich mag Amerika ...“

# Joseph Beuys - ein Grüner im Museum

Für viele ist er nur ein armer Irrer, ein Scharlatan, für die meisten ein Ärgernis – der Künstler Joseph Beuys. Seit Freitag letzter Woche feiert ihn New Yorks Kunstwelt mit

einer großen Ausstellung. Der Mann mit dem Filzhut und der Sportweste hat Weltruhm erlangt. Doch Beuys will höher hinaus: Der engagierte Grüne drängt in die Politik.

Er kam, in Filz gewickelt und auf einer Trage ruhend, mit dem Krankenwagen in die Stadt. Keiner sprach ihn an, als ihn die Ambulanz vom Kennedy-Flughafen nach New York-SoHo transportierte und in einem Verschlag absetzte, den der Vermummte mit einem Raubtier teilen sollte: Eine Woche lang hatte er – „wirklich guten“ – Kontakt nur mit dem Kojoten „Little John“, der sich friedlich zu ihm aufs gemeinsame Strohlager bettete und hin und wieder am Filz des Menschen zauste. Titel und Quintessenz der Begebenheit: „I like America and America likes me.“

„Ich mag Amerika, und Amerika mag mich“ – daran muß etwas Wahres sein. Denn der Mann im Filz, der deutsche Künstler Joseph Beuys, 58, ist wiedergekommen, und diesmal nicht nur zu stummer Zwiesprache mit jenem anderen Amerika, das ihm vor

fünf Jahren, in der Galerie René Block, eben als Kojote erschienen war.

Statt auf Stroh hat Beuys nun, mit Familie, im New Yorker Luxushotel Regency Quartier genommen, und das Kultur-Establishment der USA erwartet ihn mit außergewöhnlichen Ehren. Eines der großen Kunstinstitute der Stadt, das Guggenheim-Museum, ist leergeräumt worden, damit dort zwei Monate lang, vom Freitag letzter Woche bis zum 2. Januar, lauter Arbeiten von Joseph Beuys gezeigt werden können.

Diese Ausstellung übertrifft nach Anspruch und Umfang nicht nur jede je gezeigte europäische Beuys-Schau, sondern auch alles, was andere deutsche Künstler sich an Resonanz nur erträumen können. Beuys, so zeigt sich, hat einen Grad internationaler Wertschätzung erreicht, die keiner seiner hiesigen Kollegen erhoffen kann; daß er sich um

Auslandsauftritte nicht reißt, heizt die Nachfrage bloß an.

So hat es Guggenheim-Direktor Thomas M. Messer zwei Jahre lang nicht verdrossen, seinem Kandidaten hinterherzulaufen und ihn zur Ausstellung zu drängen (Beuys kokett: „Eine Arbeit, der ich gern ausgewichen wäre“). Zwölf weitere US-Museen, die wenigstens einen Teil der Schau, einen Zeichnungen-Zyklus, übernehmen wollten, wies Beuys ab.

Mühsam wird es für Messer aber auch werden, ein für sein Museum passendes großes Beuys-Werk zum Ankauf aufzutreiben, wie er das möchte. In den letzten Jahren haben sich unter anderen Basel, Paris, Berlin und Kopenhagen einschlägig eingedeckt. Die Preise kletterten dabei, mit allen irrationalen Boom-Anzeichen, über 200 000, gelegentlich selbst über 300 000 Mark hinaus.

Mitte letzten Monats ließ nun auch München sich nicht lumpen. Der städtische Kulturausschuß bewilligte, obwohl sogar CSU-Stimmen dazu nötig waren, den Ankauf eines düsteren Ensembles, das Beuys 1976, nach einem Herzinfarkt, unter anderem mit Leichenbahnen und dem Schriftzug „Zeige deine Wunde“ ausgestattet hatte. Preis: 270 000 Mark, zu denen allerdings ein Mäzen die Hälfte beisteuert. Im Guggenheim-Museum summieren sich die Versicherungswerte der Leihgaben auf 18,5 Millionen Mark.

Unterdessen steht auch im Rotterdamer Museum Boymans-van-Beuningen eine Ausstellung von Beuys-Zeichnungen vor der Eröffnung (18. November), und bei der Biennale in São Paulo wird ein Beuys-Arrangement „Brasilien-Fond“ als deutscher Beitrag gezeigt — Beuys interkontinental. Zur Biennale von Venedig war der Künstler schon vor drei Jahren entsandt worden, und es kennzeichnet den Status des mittlerweile Arrivierten, daß er nun deutsche Kunstpreise wie selbstverständlich einheimst — so 1977 den Hamburger Lichtwark-Preis, diesen Sommer den „Kaiserring“ der Stadt Goslar.

Wie bestellt kommt da der jüngste „Kunstkompaß“ des Kölner Kunstmarkt-Wetterfroschs Willi Bongard, der jährlich aus Museumsankäufen und Ausstellungsbeteiligungen eine Weltangliste der 100 „größten“ Gegenwartskünstler errechnet und sie in „Capital“ veröffentlicht: Beuys hat nun den jahrelangen Spitzenreiter Robert Rauschenberg überrundet und nimmt den ersten Platz ein. Bei dieser Lage nennt Bongard die Beuys-Marktnotierung immer noch „preisgerecht“.

So geballte Anerkennung ist doppelt bemerkenswert. Erstens trifft sie einen aus der deutschen Kunstszene, die international zwar als aufgeschlossen gilt, doch leicht auch als akademisch und hausbacken abgetan wird. Zweitens widerfährt die Ehre einem Mann, dem daheim, wenn's milde ausfällt, immer noch das Etikett „umstritten“ anhängt, sobald er — und das ist oft — in die Zeitungsspalten gerät: nicht nur in die Feuilletons, sondern auch ins Vermischte und ins „Bild“.

Joseph Beuys, der in Jeans, Sportweste und selten gelüftetem Filzhut einhergeht, erscheint urteilsraschen Betrachtern damit bereits als „Double eines Geniedarstellers“ (Hans Platschek in der „Zeit“) oder schlicht als „Dada-Jeck“ („Münchner Merkur“).

Was er in seinem erlernten Fach als Bildhauer hervorbringt und wovon nun viel im Guggenheim-Museum angehäuft ist, eignet sich schlecht, solche Ansichten umgehend zu revidieren: auf den ersten Blick (bei dem es meist bleibt) sinnlose Objekte aus unansehnlichen, wenn nicht ekligen Werkstoffen wie Filz und Fettsorten.

Auch die „Aktionen“, die er von Zeit zu Zeit aufführt und unter denen das Tête-à-tête mit dem Kojoten fast schon die eingängigste ist, haben dazu beigetragen, Beuys für viele Zeitgenossen, die ihn als Künstler ignorieren, zu einer Skandalberühmtheit zu machen. Daß er angehimmt werde, scheint noch eher einzuleuchten als daß man ihn, ohne dies zu tun, ernst nehmen könne.

Folglich gerät, wo immer Beuys vor allem kostenträchtig auftritt, das Volksempfinden in Wallung. Markige Proteste, mokante Glossen und empörte Leserbriefe sind von Hamburg bis Basel, von Berlin bis München (CSU-MdL Richard Hundhammer: „Seid ihr von Gott und der Welt verlassen?“) abrufbereit.

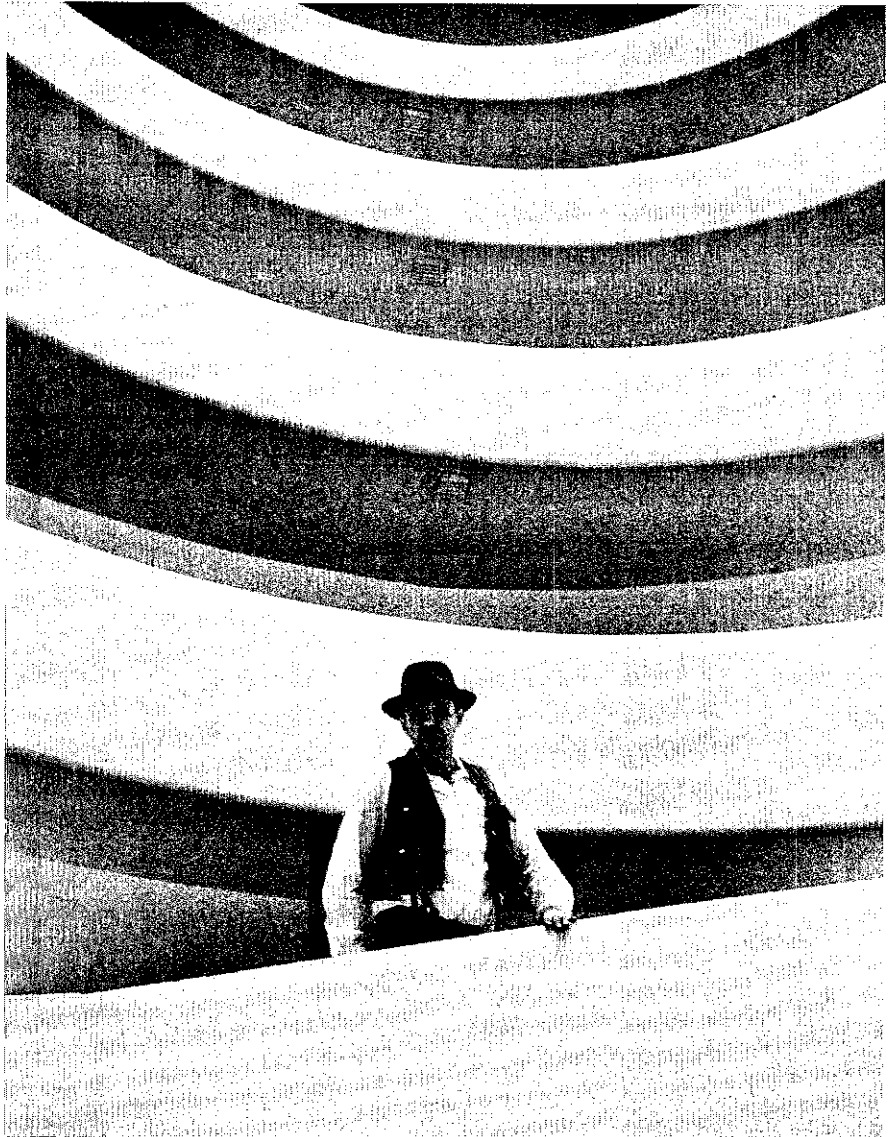
Es kann nicht wahr sein, daß Beuys über solche Reaktionen staunt. Denn natürlich täuscht er die Erwartungshaltung eines feinsinnigen Publikums gezielt. Weil seine Kunst mehr sein will, als Kunst bislang war, ist sie oft auch weniger — zum Beispiel weniger schön. Traditionelles ästhetisches Empfinden

wird von ihm nicht befriedigt, es wird gezüchtigt. Wer mit Marmorstatuen aufgewachsen ist, bekommt sein Fett.

Eingebracht in die zeitgenössische Kunst hat der Künstler Beuys etwa ein über frühere Begriffe hinausgehendes Empfinden für das Material, eine Aufwertung, die auch unansehnlichste Substanzen mit einer fast magischen Strahlkraft und weitreichenden Bedeutungs-Assoziationen bedenkt.

Unter vollem Einsatz seiner Person, die manches vom Propheten oder auch Schamanen, aber gar nichts vom pfiffigen Rattenfänger an sich hat, und mit verschlüsselten Sinn-Zeichen greift Beuys auf uralte Menschheitserfahrungen zurück. Diese Erfahrungen, so jedenfalls die Intention des Künstlers, sollen nicht nostalgisch beschworen, sondern für die Gegenwartszivilisation nutzbar gemacht werden.

Gegen technische und technokratische Zwänge will Beuys dem Individuum, der Emotion und Intuition, schließlich einer Art von schweifender

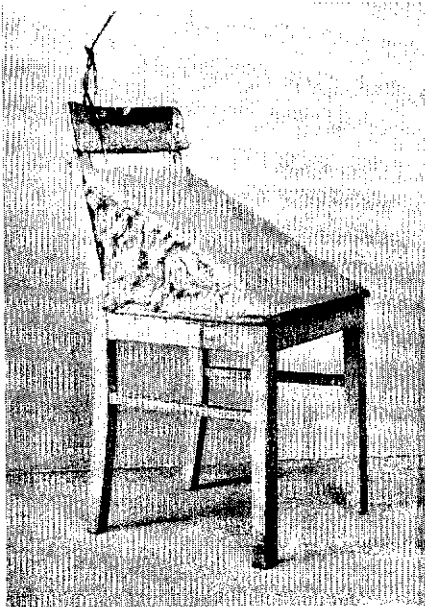


... und Amerika mag mich\*: Beuys in New York 1979\*

\* Im Guggenheim-Museum.

Religiosität zu ihren Rechten ver helfen. Das trifft den Nerv der Zeit. Noch deutlicher als an den Schau- Stücken, die Beuys fürs Museum lie- fert, wird das, wenn er gemäß einem „erweiterten Kunstbegriff“ in die poli- tische Arena tritt.

Denn wie mühsam es auch jetzt schon geworden ist, das internationale Beuys-Renommee nur als Machen- schaft leicht beschränkter, schwärmeri- scher Jünger zu erklären — der größte Schock steht den zahlreichen Beuys- Verächtern vielleicht erst noch bevor: Zumindest für ihn ist es keine von vornherein abwegige Vorstellung mehr,



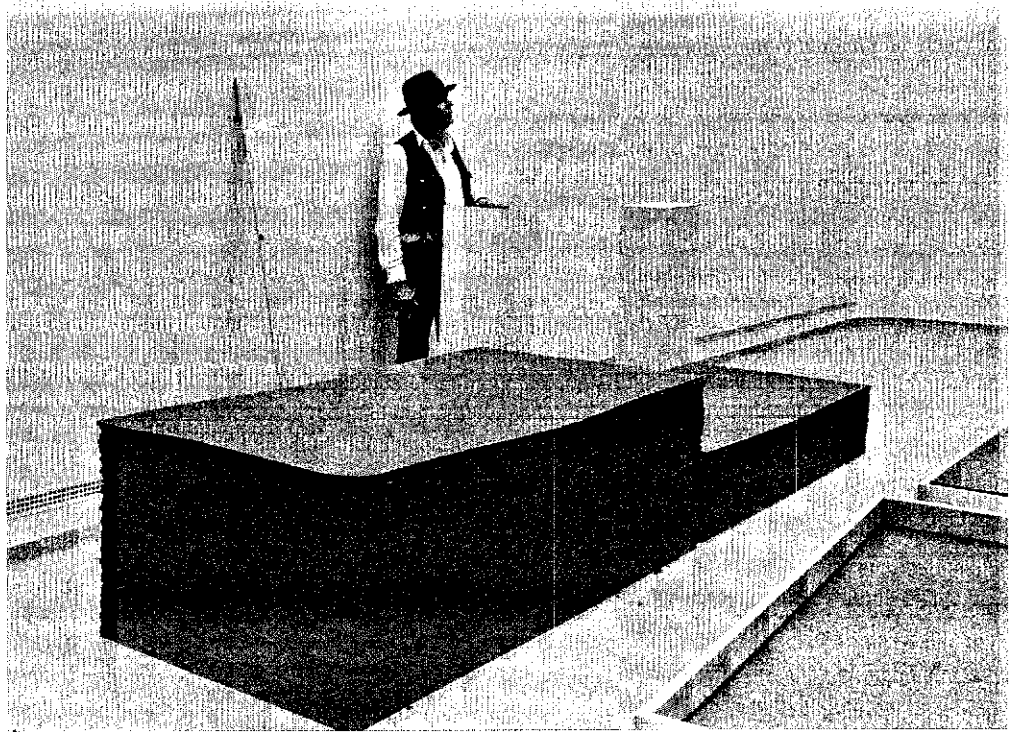
„Fettstuhl“ (1964)

der unabsetzbare Filzhut könne näch- stes Jahr auf dem Schädel eines leibhaf- tigen Abgeordneten des Deutschen Bun- destages sitzen.

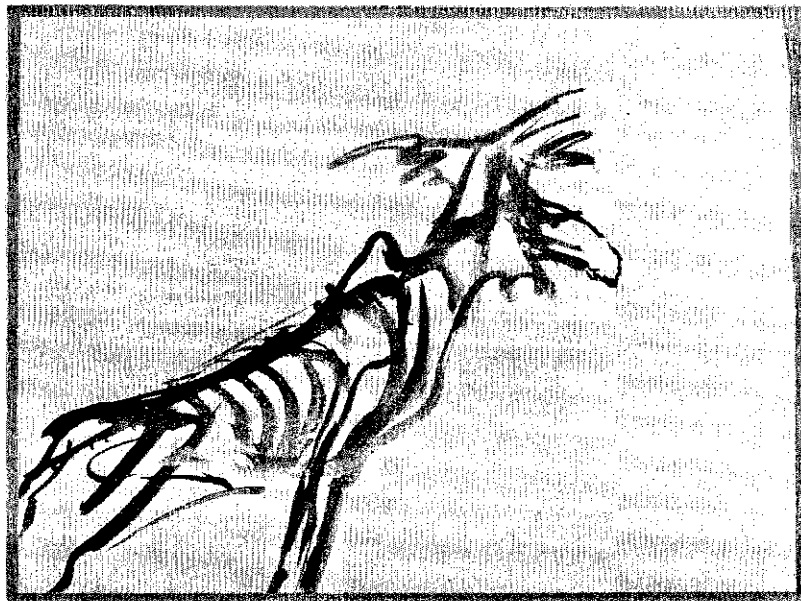
Dieser exponierte Künstler ist zu- gleich ein Exponent politischer Strö- mungen, die unübersehbar an Kraft ge- wonnen haben. Beuys war ein Grüner der ersten Stunde, ein Bürger-Initiator und alternativer Bewegter, bevor noch die grünen Vokabeln in Umlauf kamen.

Im Lauf der Jahre hat er sich mehr- fach um Parlamentsmandate beworben — stets mit niederschmetterndem Er- gebnis. Heute präsentiert er sich als Pionier einer Protest-Tendenz, die nicht länger als skurriles Sektierer- Treiben abzutun ist. Sollte er sich zu einer Kandidatur bei den Grünen entschließen (siehe SPIEGEL-Ges- präch Seite 268), stünde er jedenfalls nicht mehr im hoffnungslosen Abseits.

Irritierend an Beuys' politischem En- gagement muß wirken, daß er es nicht, aus allgemeiner Staatsbürger- Pflicht, neben seiner Kunst betreibt, sondern es geradewegs aus ihr ableitet. Wenn er von „Plastik“ spricht, dann bezeichnet dieser sein Zentralbegriff



Filzobjekt „Fond III“ (1979) beim Aufbau in New York



Zeichnung „Pferd mit Kopfschmuck“ (1957)

**Beuys-Werke:** Schabige Bedeutungsträger

nicht nur einen bildnerischen, sondern je länger desto mehr auch einen päd- agogischen und sozialen Modellier- Akt. Den Bildhauer Beuys hat man in jüngerer Zeit hauptsächlich als uner- müdlichen Wanderprediger und Debat- tierer für eine „alternative Lebens- und Arbeitspraxis“ kennengelernt.

So beschäftigt, saß er mit Gleichge- sinnnten und Besuchern 1977 rund 100 Tage lang in der Kasseler „Documen- ta“ und funktionierte die Kunstausstel- lung zum Diskussionsklub um. Durch den Tagungsraum verlief ein Schlauch der Beuys'schen „Honigpumpe“, jener Maschinenplastik, die ebenso anschau- lich wie symbolkräftig mit nährender Süßigkeit einen „Blutstrom der Gesell-

schaft“ darstellte: In einem verzweigten Röhrensystem zirkulierten, von einer Pumpe in Bewegung gesetzt, drei Zentner Bienenhonig durchs Ausstel- lungsgebäude. Bildwerk und Debatte waren aufeinander bezogen.

Dieser Zusammenhang kann in New York, wo auch diskutiert werden soll, nicht strikt gewahrt werden. Die Honigpumpe, im Guggenheim-Museum nicht funktionstüchtig zu installieren, sondern nur in ihren Bestandteilen ab- gelegt, bildet aber auch so eine Art von resümierendem Statement: Mit ihr en- det die in 24 „Stationen“ gegliederte Ausstellung.

Als ein „eigenständiges Kunstwerk, das schon bestehende Objekte in einen

neuen, lebendigen und aufregenden Zusammenhang einordnet“, sieht Museumsdirektor Messer seine eben eröffnete Beuys-Schau. Sie mußte nicht nur mit den Besonderheiten dieser Kunstproduktion, sondern auch mit den Zwängen des Hauses fertig werden.

Denn das Guggenheim-Museum, ein Werk des Architektur-Klassikers Frank Lloyd Wright, ist als riesige Spirale gebildet und deswegen im Stadtbild ebenso eindrucksvoll wie als Nutzbau problematisch. Da dieses Gebäude nur eine große Wendelrampe statt einzelner Schausäle birgt, können raumfüllende Environments, ein Schwerpunkt des Beuyschen Œuvres, hier nicht gezeigt werden. Dafür entfaltet sich seine Kunst in handlicheren Belegen von oben gleichsam in die Tiefe.

An den Wänden hängen rund 400 Zeichnungen aus den Jahren 1936 bis 1972, die der Künstler zuerst 1974 in England, Schottland und Irland gezeigt und als „Geheimblock für eine geheime Person in Irland“ betitelt hat.

Zeichnungen, die Beuys zu Tausenden hervorbringt, sind, wie der „Secret Block“ besonders deutlich demonstriert, gewöhnlich nicht als ästhetische Produkte angelegt. Die kommen, üppig schön aquarelliert, zwar auch vor; doch überwiegen diagrammartige Idee-Skizzen, begrifflich-zeichnenhafte Notationen. In ihnen finden sich vielfach Themen späterer Beuys-Objekte und -Pantomimen vorweggenommen.

Der Berliner Sammler Erich Marx, Eigentümer sowohl des „Secret Block“ als auch zweier früherer Skizzenbücher (die Beuys als „zwei weitere Kapitel“ zu dem James-Joyce-Roman „Ulysses“ versteht), ist deswegen verpflichtet, dem Künstler ständigen Rückgriff auf diese Ideen-Vorräte zu ermöglichen. Das gilt auch dann, wenn Marx — worüber in Berlin verhandelt wird — seinen Beuys-Werken demnächst eine öffentlich zugängliche „Heimstatt“ verschafft. Außer den Zeichnungen sollen da große Objekte wie ein 20 Tonnen schwerer Talg-Keil zu sehen sein, den der Sammler gleichfalls ans Guggenheim-Museum ausgeliehen hat.

In der New Yorker Ausstellung sind Beuys-Plastiken — Zielpunkt: Honigpumpe — vor den Zeichnungen aufgereiht, gruppenweise



Debattierer Beuys in Kassel 1977: Der Bildhauer als Wanderprediger

nach biographischen Gesichtspunkten und didaktischer Absicht angeordnet. Nie zuvor dürfte ein großes Publikum mit so leichter Hand in diese hermetische Kunstwelt eingeführt worden sein, in der intuitives „Ahnens“ offenbar doch nicht so zuverlässig weiterhilft, wie ihr Urheber das gern hätte.

Um so nützlicher ist die leicht lesbare, phrasenlos-genaue Exegese im Guggenheim-Ausstellungskatalog (16,50 Dollar), die Caroline Tisdall, britische Kritikerin und langjährige Beuys-Spezialistin, mit vielen Hinweisen des Meisters selber spickt. Skulptur, faßt sie zusammen, sei für Beuys ein „Vehikel der

Bedeutung“ und vor allem jener „Energien“, die nach seiner Ansicht „dem Leben Sinn und Richtung geben“.

Das Leben ist, wie immer wieder in dieser Branche, exemplarisch des Künstlers eigenes — „Station“ Nummer eins: Geburt und Säuglingsalter. Dafür steht eine emaillierte Kinderbadewanne ein, die 1976 deutsche Schlagzeilen gemacht hat.

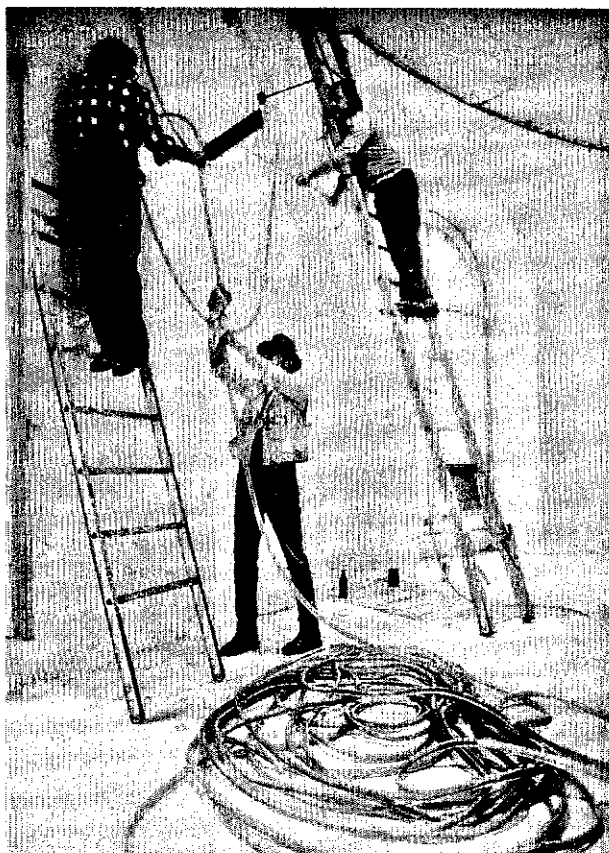
In einem Museum in Leverkusen, in dem auch Feste gefeiert wurden, war dieses Beuys-Objekt, Privatleihgabe für eine Wanderausstellung, durch Ahnungslose aus dem Depot geholt und zum Bierkühlen verwendet worden, nachdem sie sinngebende Applikationen aus Fett, Mull und Heftpflaster entfernt hatten. Vor Gericht wurde dann gestritten, ob die Arbeit restaurierbar und folglich Schadenersatz von 40 000 oder 80 000 Mark fällig sei.

Nach dem 40 000-Mark-Urteil beklebte Beuys am Ende die Wanne neu, und der Münchner Eigentümer ließ sie mit 100 000 Mark versichern, bevor er sie jetzt ans Guggenheim-Museum auslieh. Einen eingelegten Margarineklumpen allerdings hat er nicht mitgeschickt, sondern sicherheitshalber zu Hause im Kühlschrank verwahrt. So mußte der Künstler in New York neuerlich ein Ersatz-Teil anbringen und damit wieder einmal die Behauptung beglaubigen, in eben dieser Wanne sei er als Kind gebadet worden.

Über die Komik des Mißgeschicks hinaus, durch das hier ein Kunstwerk ins Leben zweckentfremdet wurde (Marcel Duchamp: „Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen!“), wirft die Affäre Licht auf die Künstler-Rolle des Joseph Beuys. Die schließliche Übereinkunft, der Schaden lasse sich reparieren, setzte voraus, daß die wesentliche Substanz erhalten geblieben war: die Wanne als Reliquie.

Dazu scheint schlecht zu passen, wie Beuys mit seiner Umwelt verkehrt:

Installation der „Honigpumpe“ in Kassel 1977  
„Blutstrom der Gesellschaft“



nämlich, trotz Hut, völlig unpräzise, freundlich, ruhig und vernünftig.

Der nunmehrige Weltkunst-Spitzenreiter residiert seit 18 Jahren im selben gemieteten Wohnatelier im bürgerlichen Düsseldorfer Stadtteil Oberkassel. Auf dem Hof hoppelte Kaninchen „Piccolo“, ein Geschenk italienischer Kunstfreunde. Zwei halbwüchsige Kinder sagen „Beuys“ zum Vater, und Ehefrau Eva hält es, was Pläne und Aktionen ihres Mannes angeht, für „klüger, mich da herauszuhalten“. Privates wird so wenig sichtbar wie irgendeine Magier-Attitüde oder ein Anspruch auf Geniekult.

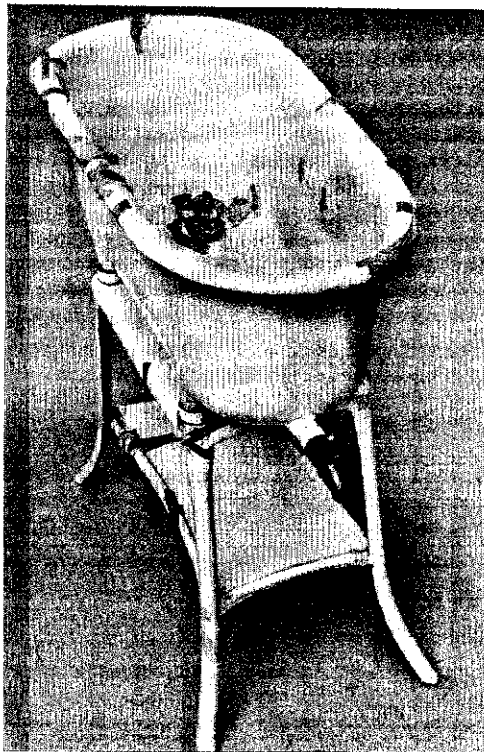
In seinem Werk freilich spiegelt sich dann doch unverkennbar, was der Künstler schon mit seiner Kleidung — „Da kommt Beuys!“ — signalisiert: die Gewißheit und Verpflichtung, ein Besonderer zu sein.

Eingestandenermaßen setzt Beuys „mein Leben und meine Person als Werkzeug“ ein. Die Kunst soll Leben werden, und zu diesem Zweck wird das Leben erst einmal Kunst. Schriftlich hat Beuys seine Vita zu einem vielsagenden „Lebenslauf/Werklauf“ stilisiert, den die „Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“ in des Künstlers Geburtsjahr 1921 und an seinem Heimatort Kleve eröffnet — traumatische Nabel-Schau, das Thema auch der Badewanne.

Zugleich ist dem Künstler die Wanne allerdings bedeutsam als Gefäß für das Urelement Wasser, als Ort belebender Wärme und gewissermaßen alchimistischer Verwandlung. So findet er noch in dem naheliegenden Scherz, man habe ihn darin offenbar zu heiß gebadet, eine schmeichelhafte „unbewusste Wahrheit“. Weil aber Verwandlung und die dazu nötige Energie bei Beuys zwei Hauptmotive sind, ist ihm der Werkstoff des lockeren Wannen-Zubehörs, das Fett, als Arbeitsmaterial besonders lieb.

Heute führt mancher Bildhauer ungewohnte Substanzen ihrer optischen oder tastbaren Eigenschaften wegen in die Kunst ein. Beuys indes geht einen Schritt weiter und macht sein schäbiges Material nachdrücklich zum Bedeutungsträger. Fett etwa ist ihm chaotische Urmasse, doch auch Kalorienspeicher. Und als besonders sinnhaft gilt ihm jener leichte Wechsel zwischen festem und flüssigem Zustand, an dem der Münchner Wannen-Eigner seinen Margarineklumpen im Eisschrank gerade hindern möchte.

Schmiegsames Fett, an sich amorph, ist leicht in geometrische Form zu bringen — eine elementar-plastische Geste, die Beuys mit zahlreichen „Fettecken“ in Galerieräumen veranschaulicht hat. Auch ein „Fettstuhl“ von 1964 führt dieses Prinzip vor, darf aber dank Anspielung auf stuhlnähe Teile der menschlichen Anatomie unter anderem als „humoristisches Objekt“ (Beuys-Deuterin Caroline Tisdall) aufgefaßt



**Beuys-Objekt „Badewanne“ (1960), Kind Beuys: Traumatische Nabel-Schau**



werden. Komische Effekte der Beuys'schen Produktion sind keineswegs immer so unbeabsichtigt, wie leicht unterstellt wird.

Sein zweiter Lieblingsstoff, der Filz, ist für Beuys durch wärmende, schützende und isolierende Eigenschaften wichtig — ob er nun einen Konzertflügel stumm macht oder, in Platten aufgestapelt, die Vorstellung elektrischer Batterien suggeriert.

Fast nebenbei lassen solche Objekte und Rauminszenierungen bisweilen ein formales Gespür erkennen, das Beuys auch nach konventionellen Gesichtspunkten zum bedeutenden Bildhauer qualifizieren würde.

#### **Luftwaffensoldat Beuys**

Zwischen den Fronten abgestürzt

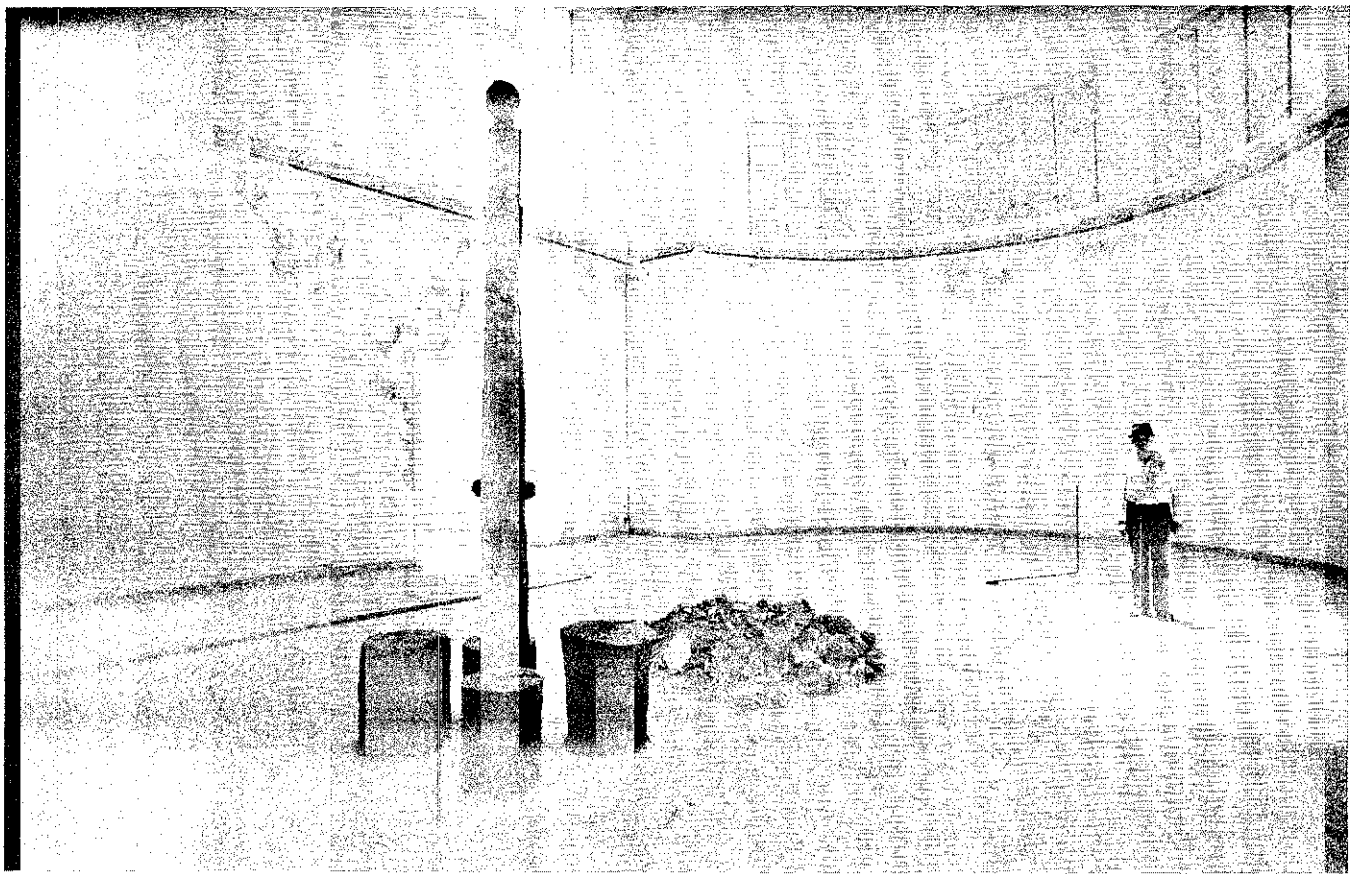


Ein eindrucksvolleres Monument zum Beispiel als die von Beuys 1976 in Venedig gezeigte „Straßenbahnhaltestelle“ wird man in der Gegenwartskunst schwer finden: Abgüsse von Mörserbomben und ein Kanonenrohr, aus dem ein schmerzlich-expressiver Kopf hervorsah, waren, neben einer Straßenbahnschiene und einem bis ins Grundwasser reichenden Bohrloch, derart in den Raum gestellt, daß die Komposition ästhetisch einleuchtete, noch bevor man nach ihrer Bedeutung fragen konnte. Der Künstler aber wertete diesen Eindruck gezielt ab: Er erklärte die Ausstellung zur einmaligen „Aktion“ und versagte dem Monument die Dauer.

Im niederländischen Otterlo, dessen Museum das Werk nach der Biennale übernahm, durften dessen sinnträchtige Bestandteile nur als Requisiten abgelegt werden — so wie jetzt die Elemente einer „Straßenbahnhaltestelle“-Zweitversion und die der Honigpumpe im Guggenheim-Museum.

Daß die Venedig-Arbeit nach Otterlo, nahe dem Niederrhein, gelangte, fand Beuys besonders passend; das ist die Heimatgegend, in der sie ihren Ursprung hat: Das Opus bezieht sich auf ein barockes Mahnmahl in Kleve und auf Kindheitserinnerungen von Beuys, der hier regelmäßig die Straßenbahn bestieg. Autobiographische Anknüpfungspunkte überall; auch die Materialvorlieben des Künstlers sind beiläufig so motiviert.

Entscheidender Wendepunkt seines Lebens nämlich scheint ein Absturz des



Beuys-Installation „Straßenbahnhaltestelle“ in Venedig 1976: Neben Bomben und Kanonenrohr ein Bohrloch zum Grundwasser

Luftwaffenpiloten Beuys 1943 auf der Krim gewesen zu sein. Tataren, berichtet er, fanden ihn schwerverletzt und bewußtlos zwischen den Fronten, nahmen ihn auf und betteten ihn in welche heilkräftigen Substanzen? In Fett und Filz. Ob solche Frühgeschichten bis in jede Einzelheit authentisch sind, ist ebenso zweitrangig wie das Problem, ob Beuys als Säugling in einer ganz bestimmten Wanne gebadet worden ist und ob er später wirklich Tag und Nacht bei dem Kojoten ausharrte. Jedenfalls kann der ewige Filzhut mit einem Bedürfnis nach Schutz vor Kopfverletzungen erklärt werden.

Aus Kriegserlebnissen ist die Vorstellung östlicher Steppen in Beuys' Kunstwelt eingegangen: zusammen mit nordischen Landschaften ein mythisches Reich, das Tiere — Hirsch, Pferd, Hase, Schwan — als „irdische Form geistiger Wesen“ bevölkern. In feierlichen Zeremonien beschwört der Künstler die verlorene Einheit „Eurasia“ und agiert, ganz guter Hirte, mit einem „Eurasiensstab“, dessen Schaft von Osten nach Westen reicht und dessen Zwingen auf den Ursprung zurückdeuten soll.

Wenn Beuys mit lebenden Tieren wie dem New Yorker Kojoten auftritt, fühlt er sich von ihnen verstanden; auch einem toten Hasen mochte er, Honig und Blattgold auf dem Kopf, seine 1965 in der Düsseldorfer Galerie Schmela ausgestellten Bilder erklären.

Publikum durfte derweil nur durchs geschlossene Fenster hereinschauen, weil „sogar ein totes Tier mehr intuitive Kräfte bewahrt als manche menschliche Wesen mit ihrer eigensinnigen Vernunft“.

Ein Stückchen Hasenfell trägt Beuys ständig wie einen Talisman an der Weste. Der Hase ist entschieden sein Lieblings- und Wappentier. Er ist „Der Unbesiegbare“, wie eine heitere Beuys-Komposition aus einer Hasen-Kleinplastik und einem Spielzeugsoldaten versinnbildlicht, die der Künstler diesen Sommer auch den Grünen als Plakatmotiv zur Verfügung gestellt hat. Zudem ist der Hase für Beuys eine Kreatur, die „sich in der Erde inkarniert“, er verkörpert Tod und Auferstehung.

Tote Hasen lagen ferner 1964 zu beiden Enden einer Filzrolle, in der Beuys als „Der Chef“ (Galerie Block, Berlin) neun Stunden unbeweglich zubrachte. Bei so strapaziösen Anlässen erleidet der Akteur selber „eine Art Scheintod“ und erlebt, stellvertretend für jedermann, eine „Verwandlung des Selbst“. Beuys: „Jede Aktion verändert mich radikal.“

Ob in Aktionen oder mit Objekten: Symbolisch, mit nie willkürlichen, aber auch nie restlos entschlüsselbaren Zeichen und Gesten, will Beuys („Ich bin ein Sender, ich strahle aus“) nicht Statisches schildern, sondern „Energiefelder“ und „Kraftströme“ darstellen,

Verwandlungen anregen oder prophezeien — auch wenn er selber dabei leiden muß.

Gleich zu Beginn seiner öffentlichen Karriere suchte er Märtyrerpose. In der Technischen Hochschule Aachen war Beuys 1964, als einer unter etlichen Teilnehmern, bei einem „Festival der neuen Kunst“ aufgetreten, das (zufällig, wie er sagt) auf den 20. Juli, den 20. Jahrestag des Attentats gegen Hitler, fiel. Ihn traf, nachdem er unter anderem einen Fettklotz geschmolzen hatte, das Los, von einem empörten Studenten brutal geschlagen zu werden. Stark blutend, reckte er ein rasch aus seinem Requisitenfundus hervorgeholtes Kreuzifix in die Höhe und bot so ein provokantes Heilandsbild.

Spätestens damit war ein fast unausweichlicher Konflikt vorprogrammiert. Beuys war eine Skandalfigur geworden, er war aber auch, seit 1961, angestellter Professor an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Nach Aachen, weiß er, hatte er „gleich den Pfeffer in meiner Personalakte drin“. Beamtenstatus wurde ihm nie zuteil.

Konfliktstoff lag von vornherein in dem „erweiterten Kunstbegriff“, der Beuys vorschwebte und mit dessen Hilfe er aus dem „staatlich geschützten Getto eines ‚Freiraums‘“ herausdrängte. Für den Lehrbetrieb hatte das gravierende Konsequenzen: Das „alte akademische Konzept, große Künstler zu

erziehen“, müsse durch die Idee abgelöst werden, daß „künstlerische Erfahrungen ein Element bilden, das ins Leben zurückfließt“.

Damit war postuliert: jedermann ein Künstler. Und wenn das zutraf, mußte auch jedermann demokratisch-gleichberechtigt Zugang zur Akademie haben. Beuys, als verständnisvoller Pädagoge gerühmt, wurde nicht nur ein Guru politisierter Studenten, sondern seit Anbruch der siebziger Jahre auch ein Vorkämpfer gegen den Numerus clausus. Zum Eklat kam es, als er 1972 mit 54 abgewiesenen Bewerbern das Akademie-Sekretariat besetzte, um ihre Aufnahme zu erzwingen.

Der zuständige Wissenschaftsminister (heutige Ministerpräsident) Johannes Rau ließ Beuys die fristlose Entlassung zustellen. Das mochte nach manchen schon vorausgegangenen Querelen verständlich sein, machte Rau aber zum Angriffsziel aller, die sich gegen die organisierte Macht für Hochschul-, Kunst- und Bürgerfreiheit schlugen; Prominenz von Heinrich Böll bis Henry Moore schickte Beuys Sympathieadressen. Der Minister hätte noch so sehr im Recht sein können — es warf ein schlechtes Licht auf den Staat, daß er mit seinem eigenwilligsten Künstler nicht in Frieden leben konnte.

Gar soviel Recht hatte Rau indessen gar nicht. Nach fast sechsjährigem Prozeß obsiegte Beuys 1978 schließlich vor dem Bundesarbeitsgericht. Fristlos, so das Urteil, hätte der (hilfsweise auch

## Fettiges Rinnsal an der Wand

Erfahrungen mit Joseph Beuys / Von Stella Baum

Stella Baum, Autorin des Buches „Der verborgene Tod“ (1977), und ihr Mann, der Wuppertaler Gustav Adolf Baum, gehörten zu den frühesten Bewunderern von Beuys.

Sein Fahrzeug war für ihn ein Kunstwerk. Wenn Joseph Beuys nicht die stattliche, erstmals für Herrschaften mit Chauffeur konzipierte Pullman-Limousine gefunden hätte, so hätte er auf ein Auto lieber verzichtet. Als sie später ausbrannte, benutzte er jahrelang nur Taxis und sagte zu mir: „Ich kann doch nicht so ein x-beliebiges Auto fahren, Frau Baum.“

In diesem prachtvollen Objekt also chauffierte uns Beuys 1963 zum Häuschen seiner Jugendfreunde van der Grinten in Kranenburg bei Kleve, um uns seine Ausstellung dort selbst zu zeigen. Er beschränkte sich aber nicht darauf, uns die Zeichnungen und Objekte zu erklären, sondern führte uns auch in die kargen Schlafräume, wo er ungeübt Schränke und Schübe öffnete. Sie quollen nicht etwa von persönlicher Habe der Brüder van der Grinten über, sondern von Steinen und anderen unerwarteten Dingen. Beuys hatte das alles angeschleppt und hier verstaut, um es zu verarbeiten oder einfach zu besitzen. Wenn man den Katalog der Sammlung van der Grinten kaufte, durfte man sich eine Zeichnung von Beuys dazu aussuchen; Preis: 45 Mark zusammen.

Einer der Entdecker von Beuys war Alfred Schmela, Galerist in Düsseldorf. „Der is doll“, sagte er bewundernd über einen Stuhl mit Fett, den Beuys gemacht habe. Trotzdem hatte er ihn nur in Kommission genommen; denn: „Dat kauft doch keiner.“ Es war das erste größere Objekt von Beuys, das ich sah. Ich war hingerissen und hatte nur noch eins im Sinn: Ich muß das haben! Es sollte aber 2500 Mark kosten, und die hatte ich absolut nicht. Ich machte Anstrengungen, einige Zeichnungen zu verkaufen, und wirtschaftete so sparsam wie möglich, bis ich die Summe beisammen hatte und Beuys endlich mit dem Stuhl kommen konnte. Leider haben wir ihn nicht mehr. Beuys wollte ihn gern seiner Werkgruppe einfügen, die der Sammler Ströher in Darmstadt gekauft hatte. Schwere Herzen trennten wir uns von dem Objekt.

1965 fand in der Galerie Parnass in Wuppertal das Happening „24 Stunden“ statt, an dem Beuys beteiligt war. Zu seinen Requisiten gehörte ein giftgrüner Hase aus Pudding, den Frau Beuys hatte kochen müssen. Daß er nicht schnell genug fest wurde, machte Beuys nervös und veranlaßte ihn zu dem Ausspruch: „Oetker ist Scheiße.“

Ebenfalls 1965 zeigte Schmela eine Ausstellung „Weiß-Weiß“. Beuys steuerte dazu ein weiß lackiertes Leberwürstchen und einen Stockfisch bei, dem er nur die Flossen geweißt hatte. Nach Beendigung der Schau wußte keiner wohin mit Wurst und Fisch. Beuys entschied: „Das können die Baums haben!“ Seitdem hängt das Würstchen bei uns, und ein fettiges Rinnsal hat sich den Weg die Wand hinunter zur Fußleiste gebahnt. Der Fisch riecht, wenn Regen bevorsteht.

In der Beuys'schen Wohnung standen wir eines Tages — es war Frühling — einem kahlen Weihnachtsbaum gegenüber. Die Familie hatte sich damit abgefunden und lebte um den Baum herum (der später in das Beuys-Objekt „Schneefall“ einging). Beuys ist ein Patriarch, der zwar sagt: „Jeder Mensch kann Kunst machen“, aber auch befindet: „Ach was, Frauen können doch keine Kunst machen.“ Weil Beuys aber Beuys ist, sind sogar feministische Künstlerinnen bereit, diese Ansicht ausnahmsweise zu verkraften.

Für eine Museumsausstellung, die den Einfluß von Eingeborenenkunst auf europäische Künstler demonstrieren wollte, wurden wir aufgefordert, eine Arbeit von Beuys zu leihen. Ich rief ihn an und erzählte ihm von dem Plan, aber er rief wütend ins Telefon: „Frau Baum, Neger sind wir selber!“ Die Arbeit wurde nicht ausgeliehen.

Als Beuys 1970 seine Organisation für direkte Demokratie gegründet hatte, schickte er uns einige Unterlagen, adressierte den Umschlag eigenhändig und malte über meinen Vornamen ein Sternchen. Auf der nachfolgenden Documenta besuchte ihn meine Mutter an dem Stand seiner Partei. Während er eine Tüte mit Schriften fertigmachte, signierte er sie, was ihn dann sehr amüsierte, in Gedanken mit „Joseph Baum“.



Märtyrer Beuys in Aachen 1964  
„Pfeffer in der Personalakte“

# AUF DEN BESTEN PLÄTZEN: PHILIPS KLASSIK MIT DER MOZART- EDITION



6747 374



Nehmen Sie sich Zeit für die  
einzigartigen Angebote  
aus dem

**PHILIPS  
KLASSIK-KATALOG**

Ihr Exemplar liegt beim  
Fachhändler für Sie bereit.

**PHILIPS**



fristgerecht gekündigt) Professor jedenfalls nicht entlassen werden dürfen.

Auch nach diesem Spruch noch ohne Angebot einer Wiedereinstellung, wollte sich Beuys im letzten Jahr nach Wien verpflichten lassen, wo er eine ordentliche Professur an der Hochschule für angewandte Kunst hätte übernehmen können. Doch unmittelbar vor Vertragsunterzeichnung wurde der Umworbene „kopfscheu“: Er bekam das beklemmende „Gefühl, auf einmal um 15 Jahre zurückversetzt zu werden“ — mit dem absehbaren Resultat, „daß ich dann doch wieder rausfliege“. Das tatsächliche Erlebnis, „hochkantig rausgeflogen“ zu sein, vermittelte ihm noch am Abend dieses Entscheidungstages das Wiener Hotel Sacher, als er dort den Hut nicht absetzen wollte.

Es wird sich wohl so verhalten, daß Kunsthochschulen für Beuys nicht mehr das Wahre sind. Schon der Umstand, daß Raus Nachfolger im Ministeramt dem unbötmäßigen Künstler wieder ein Atelier an der Düsseldorfer Hochschule zugestanden hat, birgt neuen Zündstoff. Denn dort tagt nun eine Gesprächsrunde, die sich als Seminar der „Freien Internationalen Universität“ mit Beuys als Spiritus rector begreift. Und wenn die demnächst in den Wahlkampf einsteigt, könnte wieder der Hochschulfrieden in Gefahr geraten.

Die „Universität“ ist eine lockere (daher statistisch nicht bezifferbare) Vereinigung, die mittlerweile Sektionen von Irland bis Italien, von den USA bis Südafrika aufweist und meist englisch „Free International University“ genannt wird. Nach einer 1967 gegründeten „Deutschen Studentenpartei“ und einer „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ (1971) bezeichnet sie, seit 1974, die dritte Stufe Beuysscher Gegen-Bewegungen zu den herrschenden Gesellschaftsformen.

Denn was Beuys in seinem Streit mit Rau als Macht-Willkür und als Mangel an kultureller Autonomie empfunden hat, ist für ihn nur das Symptom einer grundlegenden Misere.

Kriegsgefahr, ökologische Mißwirtschaft, Energie-, aber auch „Bewußtseins- und Sinnkrise“ führt er auf Grundübel zurück, die den „privatkapitalistischen“ westlichen Ländern und den „staatskapitalistischen“ des Ostens gemeinsam seien. Remedur erwartet er von einer Evolution, die das Wesen von Staat und Geld gründlich verändern soll. Daran glaubt die „Free International University“ zu arbeiten.

Im Idealzustand soll „gegenseitige Hilfe aus freier Entscheidung“ staatlichen Zwang überflüssig machen und ein „bedarfsorientiertes“ Einkommen, mit vielen segensreichen Folgen („Die Aktienwelt entschläft über Nacht“), das anhäufbare Kapital ersetzen. Beuys hat dergleichen, unter anderem beim Anarchisten Michail Bakunin und beim



Beuys-Aktion „Wie man dem toten Hasen ...“ (1965): „Mehr intuitive Kraft ...“

Anthroposophen Rudolf Steiner, im Bilde des Bienenstaates beschrieben gefunden: eine soziale Honigpumpe.

Auch in den Plastiken und Aktionen des Künstlers Beuys sind, oft bewegend und suggestiv, Entwicklungen, Verwandlungen zu einer besseren Welt und zu einem Menschentyp hin angepeilt, in dem sich Gegensätze wie Ost und West, Intuition und Ratio auf höherer Ebene ausgleichen sollen. Wem der Glaube daran als an handfeste Möglichkeiten fehlt, dem bleibt immer noch der Ausweg, auch die „Free International University“ als ein — wenn auch nüchterneres — Kunstwerk mit Symbolgehalt zu verstehen.

Beuys freilich sieht das umgekehrt. Seine erlösende Gesellschaftsutopie gilt ihm als sehr reale „soziale Plastik, an welcher der Mensch als Künstler formt“. Da darf, von Herbert Gruhl bis Rudi Dutschke, mancher prosaische Mensch mitformen. Beuysens „University“ macht sich für ihre Ideale stark, indem sie sich in den breiten Strom der Grünen einreicht.

Nicht nur seine Kunst im engeren Sinne, auch der politische Einsatz von Beuys wird international gewürdigt. Amerika erwartet, so die „New York Times“, den rheinischen Künstler nicht zuletzt als einen Bürgen für die „Idee, daß eines Tages eine vollständig neue deutsche Gesellschaft heraufgeführt werden könnte“.

Beuys aber hat, wenn er nach New York geht, natürlich ebenso die amerikanische

Gesellschaft therapeutisch im Blick. Er hält ihr das Vorbild indianischer Kulturen vor, denen etwa der Kojote eine mächtige und verehrungswürdige, beliebig als Geist oder in körperlicher Gestalt erscheinende Gottheit war. Erst die weißen Eroberer schätzten solche angeblichen Verwandlungskünste gering ein, machten den Kojoten zum „Archetypus des Betrügers“ (C. G. Jung) und verfolgten ihn blutig.

Eine Zwiesprache dieser beiden Amerika zu vermitteln, dafür scheint Beuys das Guggenheim-Museum genau der richtige Platz zu sein. Er ortet es

„zwischen den Fronten“ und sieht den spiralförmigen Bau „wie einen Himmelskörper“, von fernher auf neutralem Boden gelandet. Hausherr Messer wahrte denn auch, bei allem Enthusiasmus für den Künstler Beuys, Distanz: Dessen politische Thesen seien „in keiner Weise unproblematisch“ und „nicht ohne Debatte anzunehmen“.

Neben derlei ideologischen Bedenken hatten die Ausstellungsmacher auch erhebliche technische Schwierigkeiten. Als die heikle Fracht Mitte letzten Monats in je vier Containern zu Schiff und Flugzeug in New York eintraf, lagen für den Künstler, die Museumsleute und die beauftragte Düsseldorfer Speditionsfirma Kühne & Nagel eineinhalb Jahre kniffliger Generalstabsarbeit zurück.

Das Leverkusener Schicksal der Badewanne vor Augen, hatten sie ein genaues Reglement entworfen, nach dem kein Unverständiger und Unbefugter den teuren Stücken zu nahe treten konnte. Objekte mit schmelzbaren Teilen wie der „Fettstuhl“ mußten vollklimatisiert eingeflogen werden, und für Stücke wie die fünf (bis zu sechs Tonnen schweren) Elemente des Talg-Keils waren Spezialkisten zu bauen; die Kosten für Hin- und Rücktransporte stiegen dabei auf rund 400 000 Mark.

Größte Schwierigkeiten hatten die Transporteure dann noch, mit ihrer Fracht überhaupt ins Haus zu kommen. Am Guggenheim-Museum mußte für vier Tage eine Fensterfront ausgebaut und davor eine stabile Rampe konstruiert werden. Denn große Brocken wie ein ganzer Volkswagenbus (Bestandteil der Objektgruppe „Das Rudel“) gingen durch keine Tür.

Die „New York Times“ hatte die Schau groß und nahezu hymnisch angekündigt: „So etwas wie die Beuys-Ausstellung war in diesem Land noch nie zu sehen.“ Die Eröffnung am Donnerstag war dann ein Abend des internationalen Gedränges, so daß auch Messer meinte: „So was gab es noch nicht.“ Neben der New Yorker war die deutsche Kunstszene so vielköpfig vertreten, daß der Museumsdirektor den Eindruck hatte, es sei überhaupt „niemand zurückgeblieben“. Unter anderem waren zwei rheinische Reisegruppen mit je 60 Schlachtenbummlern eingeschwebt.

Vergleichbar groß nämlich wie jetzt in New York soll Beuys 1981, dann 60jährig (und MdB?), endlich daheim herauskommen. Zu konkreten Verabredungen scheint bislang nur das Kölner Museum Ludwig gelangt zu sein. Aber sogar der Chef der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, vor einem Jahr noch Brandredner gegen den „einträglichen Starkult“ eines Joseph Beuys, hat Fühler ausgestreckt.

Ein „Damaskus“ in Sachen Beuys, wie Messer es 1976 vor der „Straßenbahnhaltestelle“ erlebte, hat schon manchen unverhofft ereilt.



Wahlplakat 1979 mit Beuys-Motiv ... als menschliche Wesen“