

Hans Peter Riegel

**BEUYS**

**riverside**

Von Hans Peter Riegel sind bei Riverside Publishing neben der Biographie über Joseph Beuys, auch die Biographie über Jörg Immendorff, die Textsammlungen »Über Kunst« und »Flickering Subjects« sowie Bücher eigener Kunst erschienen.

Hans Peter Riegel

# **BEUYS**

Die Biographie

Band 2

**BEUYS**

ISBN 978-3-9524824-5-2

4. aktualisierte und erweiterte Auflage 2018

Riverside Publishing ist eine Marke der Riverside AG

Copyright © 2018 Riverside AG und

Hans Peter Riegel / Zürich

# Inhalt

Teil 1 / 1964 bis 1972

Der Märtyrer	9	Kunstmarkt	138
Stockfisch	19	Volkswirtschaft	146
Duchamp	24	Schottische Symphonie	153
Der Aktionist	28	Sprache	161
Gold	30	Akademiestreit III	166
Filz	39	Politik	171
Der Lehrer	43	Der Redner	176
Entlassungsversuche	48	Ein hundred Tage	184
Manresa	54	Entlassung	189
Ringgespräche	62		
Studentenpartei	68		
Der Mäzen	75		
Fronten	84		
Soziale Plastik	87		
Der Hirschführer	93		
Unruhe	97		
Akademiestreit I	100		
Ausstellungen	109		
Auschwitz Demonstration	116		
Der Wanderprediger	121		
Akademiestreit II	129		
Höhere Wesen	136		

Teil 2 / 1972 bis 1986

Anacharsis 198

International University 202

Achberg 209

Caroline 224

Amerika 226

Der Schamane 232

Irland 239

Doppelleben 246

Haltestelle 254

Deutschland 259

Honigpumpe 262

Ökologie 269

Mitteleuropa 272

Dutschke 276

Raum 3 286

Ökonomie 291

Die Partei 301

Verwaltung 311

Der Kandidat 316

Neue Rechte 320

Letzte Dinge 323

Letzte Räume 333

Personenverzeichnis 346

Anmerkungen 352

# **Teil 1 / 1964 bis 1972**





## Der Märtyrer

„Wenn ihr es genau wissen wollt: Ich habe das Christusblut gezeigt“. Damit äußerte sich Beuys zu seiner „Heil-Hitler-Kruzifix-Pose“, dem Skandal vom 20. Juli 1964 an der Technischen Hochschule Aachen. In einer schriftlichen Stellungnahme gegenüber dem Direktor der Kunstakademie Hans Schwippert beteuerte Beuys, die Geste habe in Bezug zu seiner Arbeit „Tod und Auferstehung“ gestanden. Seine Aktion sei als „Vorstoß zu neuen Erkenntnissen mit neuen Methoden“ zu werten, die er als für eine Würdigung eines „geistigseelisch“ verstandenen 20. Juli notwendig erachte.<sup>1</sup>

Schwippert hatte Beuys gebeten sich zu erklären und setzte damit einen Mechanismus in Gang, aus dem sich über eine Dekade hinweg zwischen Akademieleitung, staatlicher Exekutive und Beuys eine Flut von Schreiben, wechselseitiger Vorwürfe, Rechtfertigungen und Widerreden ergießen sollte. Ein unablässiges Ringen, das erst nach einer Dekade mit Beuys' Entlassung enden sollte

Von seiner vorgesetzten Behörde, dem Kultusministerium, das sich durch die verschiedenen Medienberichte über die Vorfälle von Aachen alarmiert zeigte, war Schwippert bereits zu einer Stellungnahme über den ihm untergebenen Hochschulprofessor Beuys und dessen als blasphemisch empfundene Pose mit Hitlergruß und Christuskreuz aufgefordert worden.

Insbesondere die BILD-Zeitung kritisierte darüber hinaus die Bemerkung aus „Lebenslauf Werklauf“ scharf, „Beuys empfiehlt die Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportionen)“. Damit hatte Beuys nicht nur die Kulturbürokraten aufgeschreckt, sondern sich auch die Zeitung des christlich gesinnten Wiedervereinigungs-Propheten Axel Springer zum Feind gemacht.<sup>2</sup>

Nebst den Geschehnissen des 20. Juli bemängelte das Ministerium, Beuys habe sich gegenüber Pressevertretern und während einer Sitzung mit dem Aachener Studentenparlament am 23. Juli abfällig über die Notwendigkeit des Gedenkens zum Jahrestag des Hitler-Attentates geäußert.

Anfang August hatte sich Schwippert mit Beuys zu einer Aussprache getroffen und ihn um eine schriftliche Erläuterung zu den Vorfällen gebeten. Am 8. August schrieb Beuys den eingangs zitierten Brief, in dem er seine Sicht der Dinge ausführlich darlegte. Zunächst berief er sich auf Erwin Heerich, Holger Runge und Gottfried Wiegand als

Zeugen, die ihn sowohl am 20. Juli als auch am 23. Juli zur Pressekonferenz und zu einem Treffen mit dem Aachener Studentenparlament begleitet hätten.

Beuys war in der Presse mit Aussagen zitiert worden, die er nun zu relativieren suchte: „Die Zeugen können darlegen, dass Äußerungen wie ‚Ist der 20. Juli so wichtig?‘ oder ‚Ich kann nicht verstehen, weshalb man den 20. Juli so wichtig nimmt ...‘ nicht getan worden sind. Allenfalls handelt es sich um aus dem Zusammenhang herausgerissene, manipulierte und verdrehte Satzketten, denen die Verlängerung nach hinten und vorne fehlt.“<sup>3</sup>

Seine Sentenz hinsichtlich der Erhöhung der Berliner Mauer um 5 Zentimeter sei als ein „angreiferisches, ironisch-sarkastisches Bild“ zu verstehen, ließ Beuys im weiteren Verlauf seines Briefs an Schwippert vernehmen. „Entschärft sofort die Mauer. Durch inneres Lachen. Vernichtet die Mauer innerlich.“

Es ginge nicht um eine physische Mauer, es komme darauf an, die geistige Mauer zu überwinden, erklärte Beuys und fragte in einer an Rudolf Steiner erinnernden Diktion: „Wie wird die Mauer durch mich, für mich überwunden. Wäre sie unter meiner Herzensregierung erst gar nicht entstanden? Welches Wesensglied in mir oder anderen Menschen hat dieses Ding entstehen lassen?“

Beuys schloss den Brief in der eigenartigen Vermessenheit eines Heilsbringers: „Ich bin bereit und gewillt zu helfen, dieses Mauerproblem noch in meinem Leben zu lösen. Falls man mir Gelegenheit dazu gibt oder lässt.“<sup>4</sup>

Schwippert stellte sich hinter Beuys und erklärte gegenüber dem Kultusministerium „im Namen der Kunstakademie das uneingeschränkte Vertrauen in die Arbeit seines Kollegen Beuys“.<sup>5</sup> Allerdings war diese Unterstützung Schwipperts nicht allein wegen der Vorfälle in Aachen nötig. Denn Beuys war von einer Reihe seiner Professorenkollegen in einem Schreiben an Schwippert, das an das Ministerium gelangte, wegen der Ausübung seines Lehramtes attackiert worden.<sup>6</sup>

Der Keim des Dissenses war bereits anlässlich des FESTUM FLUXORUM FLUXUS im Vorjahr gelegt worden, das manche Professoren als Provokation empfunden hatten. Nun entzündete sich die Aufregung an einer vermeintlich „obszönen Plastik“, welche die Beuys-Klasse während einer Ausstellung von Studentenarbeiten gezeigte hatte. Die protestierenden Professoren beklagten „die besondere Betonung erotischer Motive in den Arbeiten der Klasse Beuys“.

Die Autoren des Schreibens bezeichneten Beuys als „Sexualpathologen“, wohingegen Schwippert Beuys mit dem Statement verteidigte: „Das kann sich die Akademie leisten.“<sup>7</sup> Beuys erinnerte sich, die Aufgeregtheiten hätten sich an einer Arbeit seines Schülers Norbert Tadeusz entzündet, „weil der ne Sache ausgestellt hatte, da war ein Pimmel dran [...], da hing so ein Pimmel runter vom Stuhl und das war sehr schön“.<sup>8</sup>

Mittlerweile hatte Bundespräsident Heinrich Lübke seinen CDU-Parteifreund Kultusminister Paul Mikat um Stellungnahme gebeten. Staatssekretär Hermann Kolhase antwortete in Vertretung des Ministers am 10. August ausführlich, in einem dreiseitigen Schreiben.

Darin brachte er zum Ausdruck, er habe die Vorgänge „mit Bedauern zur Kenntnis genommen“ und „billige sie nicht“. Weiterhin informierte er, dass sich der Aachener AStA (Allgemeiner Studenten Ausschuß) von der Veranstaltung in einer öffentlichen Erklärung distanziert habe.<sup>9</sup>

Im Kultusministerium mutmaßte man währenddessen, Beuys habe „sich früher eine Hinverletzung zugezogen“, worüber er die Akademie bei seiner Berufung nicht informiert habe. Man kam zu dem Schluß, „dass es sich bei Professor Beuys tatsächlich um einen krankhaft veranlagten Künstler handelt, der nicht die notwendigen sittlichen Voraussetzungen für ein akademisches Lehramt erfüllt. Es wurde veranlasst zu prüfen, ob eine fristlose oder fristgerechte Kündigung erfolgen könne.“<sup>10</sup>

In einer weiteren, umfangreichen Stellungnahme an den Regierungspräsidenten ergriff Schwippert am 10. August erneut Partei für Beuys. Schwippert schilderte, Beuys sei ein „von der Aufgabe durchdrungener, unermüdlicher, ja besessener künstlerischer Lehrer“, der seinen Schülern weitesten Raum zur Entfaltung ließe, um einzuräumen: „In der Gewährung solcher Freiheit überschreitet Beuys bisweilen noch ein vielleicht tunliches Maß. [...] In dem bedachten vielfältigen Gefüge des Hauses hat auch die hier bewirkte schöpferische herausfordernde Unruhe durchaus ihren sinnvollen Ort.“

Schwippert schloss an: „Ich habe Verständnis dafür, dass Beuys als zugleich freier Künstler, seiner sucherisch und künstlerisch-kämpferischen Natur, seinem inneren Engagement und Temperament gemäß, sich persönlich auch für eine Gruppe von Menschen einsetzt, welche zornig, fragend, angreiferisch mit den Mitteln des Absurden provokatorisch aufzuwühlen trachtet.“

Beuys habe in seiner Stellungnahme „auf seine Weise den Ernst seiner menschlichen, künstlerischen und nationalen Überzeugung“ kundgetan, endete Schwippert.<sup>11</sup>

Die Diskussionen um Beuys erhielten neue Nahrung, als vom "Arbeitskreis 20. Juli 1944", einer Vereinigung von Überlebenden und Hinterbliebenen der Widerstandsbewegung gegen Hitler, am 8. Oktober gegen Beuys Strafanzeige wegen „groben Unfugs“ eingereicht wurde. Die Anzeigen-Erstatter fühlten sich in „gröblicher Weise belästigt und verletzt“.<sup>12</sup>

Das Verfahren wurde zwar nach Monaten eingestellt, dennoch hatte die Angelegenheit eine politische Dimension erreicht. Die der CDU nahestehende Organisation informierte den Präsidenten des Deutschen Bundestages Eugen Gerstenmaier, ebenfalls CDU, der sich am 20. Oktober mit einem Schreiben an Kultusminister Mikat wandte und sich über Beuys' „unwürdiges Verhalten“ beklagte. Gerstenmaier, ehemals Mitglied des "Kreisauer Kreises", einer Widerstandsbewegung gegen Hitler, wollte „im Gedenken an meine hingerichteten Freunde“ über die Angelegenheit nicht einfach hinweggehen.<sup>13</sup>

In solcher Reaktion findet sich eine Erklärung, weshalb die aus heutiger Sicht eigentlich infantile Aktion von Aachen Wellen schlug, die bis in die höchsten Staatsämter gelangten und warum Beuys eine derart massive Reaktion provozierte.

Am 27. November schaltete sich erneut Bundespräsident Heinrich Lübke ein. Lübke war mit Mikat bestens bekannt und wie er Philister der katholischen Studentenverbindung Ascania Bonn. Er wandte sich an Mikat mit der rhetorischen Frage „ob sich Herr Professor Beuys wegen seiner führenden Beteiligung an den empörenden Vorgängen in Aachen nicht in einem Maße disqualifiziert hat, dass sein weiteres Verbleiben als Lehrer an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf ausgeschlossen ist“.<sup>14</sup> Damit fordert er Mikat kaum verstellt auf, Beuys zu entlassen und traf auf Mikats Zustimmung, der zweifelte, ob Beuys „Betätigungen als Kunst anzusehen sind“.<sup>15</sup> Von nun an setzte Mikat alles daran, Beuys los zu werden.

Mit Datum vom 16. Dezember 1964 beschwerte sich schließlich der angesehene Otto Pankok, früherer Akademieprofessor und Lehrer von Günter Grass, in einem Brief an den Kultusminister über die „Schweineereien, die da in Düsseldorf offen vor dem Publikum exerziert werden: Phalluskult, Damenwäschebinden, Eierschlachten, Ausweiden von toten Tieren, Möbel zertrümmern, Säure in Klaviere gießen“. Der im Nationalsozialismus verfemte Pankok bezeichnete, ohne Beuys namentlich zu nennen, dessen „Hemmungslosigkeit“ als „Dummheit“, als staatlich sanktionierten „Zynismus“. „Die geblufften Zuschauer stehen

da und sehen zu, was man mit ihren Kindern für ein frevelhaftes Spiel treibt und wagen nicht das Maul aufzutun, wie 1933“, ereiferte sich Pankok weiter.<sup>16</sup>

Mikat forderte Schwippert am 11. Januar 1965 zu einer weiteren Stellungnahme auf, nun hinsichtlich des Pankok-Briefs. Schwippert, der inzwischen ernstlich die Kündigung von Beuys befürchten musste, wandte sich daraufhin am 13. Januar in einem Brief an Beuys, in dem er ihn um eine „stärkere Beschränkung auf das zugewiesene Arbeitsfeld der plastischen Übungen, Erkundungen und Förderungen“ bat.<sup>17</sup>

Am nächsten Tag sah sich die Professorenkonferenz wegen der von Beuys ausgelösten Unruhe genötigt, den Tagesordnungspunkt „erzieherische Sorge zum Bereich des Sex“ zu erörtern. In der Sitzung gelang es Beuys, sich seinen Widersachern mit wortreicher Argumentation zu erwehren. Letztendlich sprach das Kollegium Beuys sein Vertrauen aus.

Eine allgemein gehaltene, jedoch auf Beuys abgezielte Erklärung wurde formuliert, die bekräftigte, die Professorenschaft der Akademie könne und dürfe im Rahmen ihrer „erzieherisch künstlerischen Aufgaben angesichts der in der Jugend, in der Gesellschaft und der Öffentlichkeit im Sex-Bereich heute gegebenen Fakten auf die Behandlung dieser Thematik (des Obszönen, Pornographischen, Perversen) zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Professor und Student nicht verzichten. [...] Die Professorenschaft bleibt nachdrücklich um die Wahrung der jeweilig gebotenen Grenzen im Sinne ihrer öffentlichen Verantwortung bemüht.“<sup>18</sup>

Obwohl die Wogen damit einstweilen geglättet schienen, war man hinter den Kulissen, in den zuständigen Ministerien und Behörden eifrig darum bemüht, Beuys zu entlassen. Das zuständige Referat des Ministeriums war angewiesen, „zu überprüfen, ob und zu welchem Zeitpunkt Herr Prof. Beuys aus dem Angestelltenverhältnis der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf entlassen werden kann. [...] Disziplinarische Maßnahmen können nicht ergriffen werden, da Herr Prof. Beuys nicht im Beamten- sondern im Angestelltenverhältnis an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf tätig ist.“<sup>19</sup>

Wie sehr aber auch fast schon hilflos man sich mühte, wird gleichfalls aus einem Aktenvermerk von Regierungsrat Richter deutlich, der ausführte: „Unter Bezugnahme auf die Stellungnahme der Abteilung III, nach der Prof. Beuys sich früher eine Hirnverletzung zugezogen haben soll, über die der Akademie bei ihrem Vorschlag zu Berufung von Prof. Beuys nichts bekannt war, hat Herr ORR Dr. Planken die

Personalakten angefordert, um zunächst festzustellen, ob sich diese Angaben bestätigen und Prof. Beuys sie möglicherweise auch dem Amtsarzt verschwiegen hat.

In diesem Fall würde sich eine fristlose Kündigung aus arglistiger Täuschung rechtfertigen. Damit würde eine zu erwartende Diskussion in der Öffentlichkeit über die strittigen Fragen der Freiheit der Kunst und der Meinungsäußerung in Verbindung mit einer auf die Vorkommnisse vom 20.7.1964 gestützte fristlose Kündigung vermieden.<sup>20</sup>

Offenbar hatten die Personalakten keinen Aufschluss gegeben und dem Minister fehlte auch in Herbst 1966 die Handhabe, Beuys zu entlassen

Jedoch scheiterten die Anläufe, weil die Juristen des Ministeriums Bedenken anmeldeten: „Es wird vorgeschlagen, von einer Kündigung des Vertrages mit Prof. Beuys abzusehen und den Vertrag mit Ablauf der Vertragszeit zum 30.9.1966 enden zu lassen. Dies empfiehlt sich vor allem deshalb, weil die Kündigung zu der schwierigen Frage führen würde, ob derartige Betätigung als Kunst anzusehen sind. Eine Kündigung würde voraussichtlich zu einem Meinungsstreit über diese Frage führen, mit dem sich die Presse und wahrscheinlich auch Politiker befassen würden.“<sup>21</sup>

Das gewichtigste Argument wurde hier formuliert, mit dem Beuys vor der Entlassung geschützt war, da sich die Akademie, die Leitung und die Professoren, in gleichem Sinn schützend vor Beuys stellten. Sie verstanden sich als Hüter der Kunstfreiheit und legten Wert auf Unabhängigkeit ihres traditionsreichen Hauses. Man wollte sich nicht dem Willen der Kultus-Bürokraten unterwerfen.

Beuys hatte innerhalb weniger Monate eine Kaskade von Streitthemen erzeugt, seine Aktionen und Äußerungen wurden als Provokation empfunden. Dennoch zeigte sich Beuys gegen die Attacken seiner Widersacher auch deshalb resistent, da seine Lehrtätigkeit als vorbildlich galt.

Zudem zeitigte der Aachener Eklat und die nachfolgenden Streitereien, trotz der damit einhergehenden, persönlichen Beanspruchungen, eine durchaus förderliche Wirkung für Beuys. Aus all den Gerüchten und Nacherzählungen um die Vorkommnisse entwickelte sich ein zunehmendes Geraune um ihn. Sein Name gewann an Strahlkraft. Diejenigen, die ihn aus dem Akademiebetrieb kannten, sprachen in höchsten Tönen über ihn. Sein Verhalten in Aachen galt als mutig. Beuys riskierte seine Professur und zog seit diesem Tag die Pfeile der bei progressiven Kulturschaffenden verhassten, wertkonservativen bundesdeutschen Elite auf sich.

Über dem Bild des märtyrerhaften Anarchos stand krönend, dass sich Beuys um die Eitelkeiten der Kunstszene wenig kümmerte, er sich der Vermarktung durch eine Art von Ausstellungs-Verweigerung enthielt. Hiermit wiederum stieg sein Ansehen bei jungen Künstlern und Galeristen.

Einer dieser Galeristen war René Block, damals Anfang zwanzig, der ebenso wie Beuys vom Niederrhein stammte. Durch einen Hinweis des gemeinsamen Freundes Hanns Lamers kannte Block bereits bildnerische Arbeiten von Beuys, die er 1961 im Haus Koekkoek gesehen hatte: „Ich habe mir also die Ausstellung angesehen, und vor einem angebissenen und gerahmten Weckmann hat es zum ersten Mal ‚Klick‘ im Kopf gemacht. Da waren in der Tat einige ungewöhnliche Dinge zu sehen, die mich so sehr fasziniert haben, dass ich zwei Sonderausgaben des Katalogs erwarb“, erinnerte sich Block.<sup>22</sup>

Im Sommer 1964 befasste sich Block mit der Gründung seiner Galerie und sprach Künstler an, die er ausstellen wollte. Er gewann sogleich Vostell und KP Brehmer. Beuys zu fragen schien Block jedoch aussichtslos. Er versuchte nicht einmal, ihn anzuschreiben und traf Beuys dann eher zufällig im Atelier von Wolf Vostell. Sofort habe er sich mit Beuys verstanden, erinnerte sich Block: „Und ich erinnere mich, dass ich dann mit Beuys in seinem amerikanischen Auto zurück nach Düsseldorf fuhr und er sehr angetan war von dem Plan, in Berlin eine Galerie zu gründen, die interdisziplinär arbeitet. Abends traf ich dann Richter und Lueg in der Altstadt und berichtete: ‚Beuys ist dabei, er macht mit.‘ Die waren sehr überrascht und haben es lange nicht glauben wollen.“<sup>23</sup>

Am 30. August 1964 führte Beuys vor einem kleinen Kreis von Fluxus-Künstlern und deren Entourage im Kopenhagener Billed Huggersalen Charlottenborg seine Aktion DER CHEF THE CHIEF - FLUXUS GESANG auf. Er war Gast von Wolf Vostell, der wiederum BUSSTOP aufführte, ein „decollagistisches Ereignis für neun befreundete Personen“, an dem neben Beuys, seiner Frau Eva und seinem kleinen Sohn Wenzel, Eric Andersen, Henning Christiansen, Arthur Köpcke, Tomas Schmit und Emmett Williams teilnahmen. Beuys' Aufgabe war, während dreißig Minuten ein Autorad hin und her zu rollen, während Eva Beuys permanent „Autofisch“ zu sagen hatte.<sup>24</sup>

Im Rahmen von Vostells Einladung gelangte nur eine rudimentäre Fassung von DER CHEF THE CHIEF zur Aufführung. Hingegen konnte Beuys die Aktion bei René Block in Berlin, am 1. Dezember in der

eigentlich gedachten Form präsentieren.<sup>25</sup> Angekündigt als transatlantischer FLUXUS-Gesang, sollte DER CHEF THE CHIEF simultan mit Robert Morris in New York durchgeführt werden.

Beuys hatte Morris kennen gelernt, als Morris im Herbst nach Düsseldorf kam, um eine Ausstellung bei Schmela vorzubereiten, die am 26. Oktober eröffnet werden sollte. Morris arbeitete zeitweise in Beuys' Atelier und Beuys organisierte für Morris und dessen Lebensgefährtin Yvonne Rainer am 24. Oktober in der Aula der Kunstakademie die Aufführung einer Performance. Wie sich Jahre später herausstellen sollte, fühlte sich Morris jedoch von Beuys' Vorhaben einer achtstündigen Performance überfordert und tat nichts, während Beuys die Aktion in der gedachten Form durchführte.

Kulminationspunkt bei DER CHEF war Beuys' Selbstinszenierung in seiner schamanistisch akzentuierten Rolle des „Schmerzensmanns“, die er bei dieser Aktion erstmals in expliziter Form gestaltete. Der „Schmerzensmann“ war eine seit dem 12. Jahrhundert nachzuweisende Form der Christusdarstellung, bei der Christus nicht länger als auratischer Herrscher über Sünde und Tod, sondern als mit seinen Kreuzigungswunden sichtlich gemarterter Leidender dargestellt wurde, zu dem die Gläubigen eine innerliche Beziehung finden sollten. Beuys sagte, „Leiden“ habe für ihn „eine wichtige Funktion“.

Er machte sich das Motiv des „Schmerzensmanns“ und damit eine Metapher des Leidens zu eigen, weil er überzeugt war, allein „durch das Leiden“ könne „die Welt real mit christlicher Substanz“ erfüllt werden. Dem Menschen nämlich seien „nur zwei Weisen seines schöpferischen Weltverhaltens gegeben“, so Beuys. „Das eine ist das Tun, das andere ist das Erleiden. Beide Schicksale führen die Bereicherung der Welt hinauf, und beide Funktionen garantieren die menschliche Zukunft.“<sup>26</sup>

Dem Ritualcharakter der Aktion entsprechend, hatte Beuys den hell erleuchteten Raum mit Haarbüscheln, abgeschnittenen Fußnägeln, Fettstreifen und Fettecken präpariert. Auf den Boden legte er einen mit Filz umwickelten „warmen“ Kupferstab, einen anderen Kupferstab ohne Ummantelung lehnte er an die Wand. Im Vorraum, in dem sich die Zuschauer versammelten, lief ein Band mit einer „Dialectical Evolution“ genannten Soundcollage von Henning Christiansen.

Um 16 Uhr ließ sich Beuys von seinem Schüler Norbert Tadeusz und Hans van der Grinten vollständig in Filz einrollen. Zwei tote Hasen hatte er zuvor an die beiden Enden der nun entstandenen Filz-Mumie niedergelegt. Er nahm ein Mikrophon mit in seine Filzhülle, in das er



Geräusche absonderte, die durch eine Lautsprecheranlage verstärkt wurden: Atmen, Röcheln, Husten, Zischen und immer wieder gutturale Ö-Laute. „Ein Urgeräusch, das man auch in Verbindung mit den beiden toten Hasen bringen kann“, so Beuys.<sup>27</sup>

Acht Stunden lang, er selbst sprach von neun Stunden, verharrte Beuys vollkommen bewegungslos in der Filzrolle, in deren Inneren er kaum Luft zu schöpfen vermochte. Beuys erklärte, er habe „stellvertretend für die toten Hasen“ Informationen abgeben wollen. Den animalisch wirkenden Summton verstand Beuys als „ein Radio“, das „stellvertretend für die beiden Hasen einen Trägerton ausstrahlt“.

1969 erläuterte Beuys zu den Motiven seiner Aktion: „Das System geht natürlich weit darüber hinaus, indem es mir darauf ankommt, das, was ein Tier sozusagen an Geistigkeit hat, mit hineinzunehmen; hineinzunehmen in das, was wir verloren haben an - wie soll ich sagen - Kultur. Wenn ich sage: dies ist die Erde und das ist das, was jenseits der Erde ist, dann ist natürlich das Tier physisch hier auf der Erde, aber ein Teil des Tieres ist auch außerhalb der Erde, wie ein Teil des Menschen außerhalb der Erde sich befindet.“<sup>28</sup>

Mit derart esoterischen Schilderungen bewegte sich Beuys auf einer für ihn selbst vollkommen schlüssigen Deutungsebene. Jedoch war was heute unter dem Begriff Esoterik subsummiert ist, in den sechziger Jahren noch weitgehend unbekannt, weshalb Aussenstehende solche Stellungnahmen als Wortkaskaden eines heillosen Spinners empfanden. Und Beuys tat das seine dieses Image zu prägen. So als er nach der CHEF-Aktion einer Zeitung zu verstehen gab: „Ich bin ein Sender, ich strahle aus!“<sup>29</sup>

Die Aktion DER CHEF THE CHIEF kann in verschiedener Hinsicht als ein Markstein in Beuys' Werk angesehen werden: Sie war die erste Präsentation von Beuys im Rahmen einer Galerie. Obwohl er mit Henning Christiansen kooperierte, kann sie als Beuys' erste Solo-Aktion angesehen werden. Er verließ damit endgültig die FLUXUS-Idee des anonymisierenden Kollektivs. Erstmals setzte Beuys zudem auf hervorgehobene Weise Filz ein. Vor allem jedoch gelang es Beuys mit dieser Aktion jene mystische Atmosphäre heraufzubeschwören, die für seine Aktionen, später dann für seine Installationen, signifikant werden sollte. René Block: „Diese Aktion ist ein prägnantes Beispiel für das, was ich mit Raumanerkennung meinte. Sie war eigentlich eine Installation, in die seine Person als lebende Skulptur integriert war. Eine Ausstellung für acht Stunden.“<sup>30</sup>

„Ich sehe das als einzigen Weg, mit anderen Formen der Existenz in Kontakt zu kommen über die menschliche Existenz hinaus“, erklärte Beuys später zu DER CHEF THE CHIEF und ergänzte: „Es bedarf einer Menge von Disziplin, um zu verhindern, dass Panik einen überfällt in solch einer Kondition, leerfließend und ohne Emotion und ohne spezifische Gefühle von Klaustrophobie oder Schmerz für neun Stunden in derselben Position. Solch eine Aktion und in der Tat jede Aktion, verändert mich radikal, in gewisser Weise ist es ein Tod.“<sup>31</sup>

## Stockfisch

Beuys sei sein Leben lang gestorben, bekundete Eva Beuys gegenüber Heiner Stachelhaus.<sup>32</sup> Sie spielte damit auf die verzehrenden Aktivitäten ihres Mannes an, der seit Beginn der sechziger Jahre gesundheitlich angeschlagen war. Beuys war starker Raucher und hatte Probleme mit den Zähnen. Im Frühjahr 1961 stürzte er in seinem Atelier im Klever Kurhaus beim Reinigen eines Ofenrohrs aus rund drei Meter Höhe auf die Kante des Ofens. Daraufhin musste ihm im Domenikus-Krankenhaus in Düsseldorf-Heerdt eine Niere entfernt werden, später auch die Milz.<sup>33</sup>

Wenn Beuys heute mit dem Stereotyp des Schmerzensmanns erinnert wird, dann nicht weil er wegen Kriegsverwundungen litt, die es eben nie gab, sondern weil seine Erkrankungen und Anstrengungen sichtlich Tribut forderten. Später waren es Autoren und Autorinnen, war es die Kunstwissenschaft, die hierin, den eigenen Deutungsversuchen hilfreich, eine Kriegsfolge erkennen wollten.

Denn von seinen wirklichen Befindlichkeiten sprach Beuys nie. „Seine Krankheiten, Diätverstöße und Depressionen verschwieg er, und die vielen Täschchen seiner Fliegerweste waren voll ausgedrückter Rothähle“, erinnerte sich der Beuys-Freund Georg Jappe. Die Rolle „des Apostels nahm er wie ein Kreuz“.<sup>34</sup>

Jappes Bild war stimmig. Aufopferung war für Beuys eine seiner persönlichen Utopie geschuldete Pflicht. Seine bescheidene Lebensweise dieser Jahre ordnete sich dem unter. Es gab in Beuys' Welt keine Notwendigkeit zu materiellem Streben. „Wir haben 1959 geheiratet, und wir haben ein anstrengendes Leben geführt“, äußerte Eva Beuys 2001 mit Blick auf ihre Ehe in einem ihrer seltenen Interviews.<sup>35</sup>

1961 war Wenzel geboren worden, am 10. November 1964 folgte Tochter Jessyka. Die nun vierköpfige Familie lebte seit Herbst 1961 im Parterre eines schmucklosen viergeschossigen Hauses am Drakeplatz 4 in Düsseldorf-Oberkassel, das Georg Pehle, dem Sohn des Bildhauers Albert Pehle gehörte.<sup>36</sup> Das Haus war für Künstler konzipiert und hatte zur Hofseite hin auf drei Etagen Atelierräume mit großen Sprossenfenstern.

Gotthard Graubner bewohnte die erste Etage. Eine mitunter pikante Situation: „Wenn man vorne schellte - Beuys riss immer sofort die Tür auf, wat wollt ihr denn da oben? Und regte sich auf, dass Graubner aus dem Fenster auf den Hof startete, wo Beuys arbeitete, kochte und das

Kind im Sandkasten überwachte“, erinnerte sich Monika Schmela, die Frau von Alfred Schmela, der als Galerist mit beiden Künstlern arbeitete.<sup>37</sup>

Durch eine in einem hölzernen Tor eingelassene Tür gelangte man über einen zum Treppenaufgang führenden, allgemein zugänglichen Korridor zu einer hohen mehrteiligen Holzpforte, hinter der sich das Wohnbüro von Beuys befand. Der Boden des ebenso großzügigen wie kargen, rund vier Meter hohen Raums war mit gegerbten Kuhhäuten belegt, die Beuys eigenhändig zusammengenäht hatte. Den Raum dominierten ein Tischklavier und ein monumentaler Schrank aus Mahagoni, welcher der Werkstatt des Jugendstil-Architekten Joseph Maria Olbrich entstammte. Vermutlich ein Geschenk der Eltern von Eva Beuys. Der Familie waren im Übrigen nur bescheidene, zur Straßenseite hin gelegene Zimmer vorbehalten.

Das Tischklavier, auf dem Eva Beuys auch bügelte und die Wäsche zusammenlegte, wurde nach der Geburt von Jessyka durch einen Tisch ersetzt. In den Fächern und Laden des Schranks wurden Utensilien des täglichen Lebens aufbewahrt, Spielzeug und Kinderwäsche, aber auch Schriftstücke, Korrespondenz und Zeichnungen. Der rückwärtige Bereich des Raums hatte den Charakter einer Küche, mit einem antikierten Gasherd, Külschrank und Waschbecken. Geheizt wurde mit einem klobigen Ölofen. Zur Hofseite hin fand sich ein niedriges, grob gezimmertes zum Roll-Tisch umfunktioniertes, immerzu von Papieren und Lektüre bedecktes weißes Bildhauer-Podest sowie ein wuchtiges Ledersofa. Dort arbeitete und telefonierte Beuys. In späteren Jahren kam ein Fernsehapparat hinzu, vor dem sich die Familie gerne versammelte, um die amerikanische TV-Serie „Raumschiff Enterprise“ anzusehen, Beuys Lieblingssendung.<sup>38</sup> Neben dem Wohnraum befand sich Beuys' Atelier, das allerdings mehr einem Lagerraum entsprach, in dem Beuys zahllose Fundstücke aufbewahrte, Utensilien seiner Aktionen und Environments. Hier befand sich auch ein Holzregal, das 1971 mitsamt seiner Gegenstände und dem Titel „Barraque D'Dull Odde“ vom Krefelder Kaiser Wilhelm Museum erworben wurde.

Die Einbeziehung des Kunstschaffens in die Lebensrealität der Familie konnte zu skurrilen Inszenierungen führen, wie sie Stella Baum schilderte: „An einem Frühlingstag zögerten wir auf der Schwelle: Vor uns stand der Weihnachtsbaum! Der Tisch war zur Wand gerückt, Frau und Kinder hatten sich abgefunden, lebten um den Baum herum. Die Nadeln hatte Beuys schon verwendet, der kahle Baum harrte aus, bis auch er verarbeitet wurde.“<sup>39</sup>

1965 verarbeitete Beuys die Stämme von drei familiären Christbäumen zu der poetischen Plastik „Schneefall“, die sich heute im Kunstmuseum Basel befindet. Unbemerkt allerdings auch hier der stille Verweis auf Steiner, der an einem Dezembertag vortrug:

„Daher hat immer der Anblick von den Pflanzen die Menschen, die in alten Zeiten noch Instinkte gehabt haben über das, [...] was der heutigen Wissenschaft ganz verloren gegangen ist, in der richtigen Weise aufgeklärt. [...] Jetzt, in dieser Zeit, werden ja die Menschen an manches erinnert, wenn sie einen Tannenbaum hereintragen und sich einen Christbaum daraus machen. Dann werden die Menschen daran erinnert, wie dasjenige, was in der Natur draußen ist, im Menschenleben her innen etwas werden kann, was im sozialen Leben wirkt. Es soll ja ein Sinnbild für die Liebe sein, dieser zum Christbaum umgewandelte Tannenbaum.“<sup>40</sup>

An Atelier und Wohnraum grenzte ein asymmetrischer Innenhof, der im Gegensatz zu den umliegenden Höfen ohne Bepflanzung auskommen musste, da er vollständig mit Pflastersteinen bedeckt war. Die Unwirtlichkeit des Ortes unterstrich eine graue, glatt verputzte hohe Mauer, die den Hof begrenzte.

Wenn gegessen und diskutiert wurde, trafen sich Familie und Freunde an dem mitten im Raum stehenden, schmalen Tisch aus rohem Holz. An der Stirnseite des Tisches nahm Beuys die Rolle des Patriarchen ein, der er nicht nur für seine Familie war. Er freute sich über Besucher und erwies sich als aufmerksamer, herzlicher Gastgeber.

„Worüber wir uns unterhalten haben? Über Blödsinn, Klatsch, er machte sich mit Vorliebe über Leute lustig. Höchstens mal Lehbruck und Brancusi wurden erwähnt. Was die Kunsthistoriker da alles draus gemacht haben [...]“, amüsierte sich Monika Schmela rückschauend.<sup>41</sup>

Beuys kochte gerne rustikal. „Die Festessen waren denkwürdig. Der Stockfisch war nicht ausreichend gewässert, wurde zum Schwanz hin immer salziger, Beuys schalkhaft: ‚Möchten Sie’s etwas herzhafter?‘ Und alles schrie nach Wasser und rannte zum nächsten Büdchen. Ein andermal krochen vier Hummer durch die Küche. Wir Frauen mussten Kartoffeln schälen [...] unglaubliche Ölmassen schwammen auf dem Boden. Gerieten die Wildenten zu hart: ‚Macht nichts, Wildenten sind halt jetzt al dente‘. Dazu gab’s Grenadinensaft mit Sahne.“<sup>42</sup>

Neben bäuerlichen, rheinischen Speisen, Hase, Speck, Kartoffeln, Bohnen und Linsen, schätzte Beuys auch Parmaschinken, Lachs und Hummer. Indessen wusste Beuys auch „McDonald’s nicht genug zu

loben“, räumte Georg Jappe ein.<sup>43</sup> Dieses Pendeln zwischen Extremen verdeutlichte sich auch mit Beuys' exzentrischem Geschmack bei Automobilen.

Im Gegensatz zur äußerst bescheidenen Lebensweise der Familie fuhr Beuys seit den frühen sechziger Jahren einen Cadillac. „Natürlich war die einst für Herrschaften mit Chauffeur konzipierte Pullman-Limousine auch ein Fahrzeug. Doch für Beuys, der hoch über dem Verkehr glücklich hinter dem Steuer thronte, war sie in erster Linie ein Kunstwerk, das er liebte“, erinnerte sich Stella Baum.<sup>44</sup> Durch einen Kurzschluss in der Elektrik brannte der Cadillac aus. Danach fuhr Beuys bis 1966 einen gewaltigen Lincoln Continental, das größte Auto seiner Zeit. Anschließend erwarb er einen gebrauchten Bentley S1. „Ich kann doch nicht in irgendeinem x-beliebigen Auto fahren“, so seine Begründung.<sup>45</sup>

Obleich Beuys seine Wahl mit dem außergewöhnlichen Formcharakter der Luxuslimousinen begründete, entsprang sie jedoch auch dem Sicherheitsbedürfnis eines miserablen Autofahrers, an den sich Georg Jappe erinnerte: „Nachts auf der Rückfahrt von Darmstadt nach Düsseldorf, im Bentley auf der Kriechspur der Autobahn, die anderen Autos durch das langsame Verhalten völlig verwirrt, die Schneeflocken gegen die Windschutzscheibe rannen ihm und mir als Schweißperlen von der Stirn [...] der soll Flieger gewesen sein? Eher wohl doch ‚nur‘ Funker.“<sup>46</sup>

„Auf Vergnügungen wie Tanzen oder Besuche machen habe sie immer verzichten müssen“, beklagte Eva Beuys.<sup>47</sup> Ferien gab es nicht für Beuys. Reisen, bei denen er seine Frau und die Kinder mitnahm, waren fast immer mit Aktionen oder Ausstellungen verbunden. Wegen ihrer begrenzten wirtschaftlichen Möglichkeiten, konnten die wenigen Touren anfangs nur bescheiden ausfallen. 1960 reiste er mit Eva nach Bornholm, Stockholm und Malmö. Auf der Rückreise machten sie Halt auf Sylt. Es folgte 1963 eine Reise in den Schwarzwald und den Schweizer Jura. 1964 nach Kopenhagen und ein wenig dänische See.

Das Verhältnis von Eva und den Kindern zu Beuys war von deren tiefer Zuneigung und gleichzeitig von ihrem Respekt gegenüber der Persönlichkeit „Joseph Beuys“ bestimmt. Eva nannte ihn immer nur „Beuys“ wie auch Jessyka und Wenzel, die ihn nie Vater oder Papa, sondern ebenfalls nur „Beuys“ riefen. „Jupp“ war Freunden vorbehalten. Beuys war kein besonders strenger aber naturgemäß auch ferner, selten bemühter Vater.

Allerdings zeigte Beuys für seinen Erstgeborenen eine besondere Begeisterung. Seine Tochter Jessyka erwähnte er eigentlich nie, während Wenzel zu Ehren kam, in dem Beuys Wenzels Spielzeuge verwendete oder nach ihm Motive benannte.

Mitunter zeigte sich diese Zuwendung auch in Beuys' eigenartigen Vorstellungen von Kinderernährung. „Gestoßenes Hirschhorn, zerstoßener Rosmarin, zerpulverte Heringsgräte kamen ins Fläschchen, das Fläschchen war grau!“, schilderte Monika Schmela mit Entsetzen. Beuys gab seinem Sohn mineralische, pflanzliche und tierische Substanzen in geringer Dosierung, wie einer Arbeit mit dem Titel „Speisekarte für Wenzeslaus“ von 1961 zu entnehmen ist, die Beuys 1966 an der Aktion „Frisches“ von Chris Reinecke und Jörg Immendorff vorlas.<sup>48</sup>

Die Familie war zweifelsohne Beuys stärkster Rückhalt. Wenngleich die Kinder weit im Schatten ihres dominanten Vaters bleiben sollten. Über Wenzels Werdegang ist praktisch nichts bekannt. Ausgenommen von gelegentlichen Publikationen über das Erbe seines Vaters, die er zumeist mit seiner Mutter und mit Jessyka heraus gibt, die Augenheilkunde studiert hat und zusammen mit ihrer Mutter leben soll.

Indem sie sich zurücknahm, bot Eva ihm den seltenen Raum für Privatheit. Obwohl Beuys seinen Weg in letztendlich weitreichender Unabhängigkeit von ihr ging, hatte Eva Beuys von Anbeginn mehr Einfluss auf ihren Mann als dies den Anschein haben mag. Sie rief ihn wenn nötig zur Ordnung. In finanziellen Fragen das Familienwohl betreffend trug sie die letzte Verantwortung. Missliebige Personen, Nutznießer, mit denen der Menschenfreund Beuys allzu unbedachten Umgang pflegte, wusste Eva mit nicht zu vernachlässigender Deutlichkeit zu benennen. Auch war sie wohl regelmäßig damit beschäftigt, Beuys' weibliche Anhängerinnen aus dem Feld zu schlagen.

Eva erwarb sich Verdienste als Fotografin und Dokumentaristin. Schließlich verdankte ihr Beuys sein einzigartiges Image. In den fünfziger Jahren kleidete sich Beuys gerne mit gut geschnittenen Flanellanzügen. Eine Vorliebe, die er nie ganz aufgab. Eva war jedoch der Auffassung, die Anzüge seien unpraktisch und nicht mehr zeitgemäß. Sie verordnete Beuys Jeans und robustes Schuhwerk. Schließlich kaufte sie für ihn eine Anglerweste, die sie in einem Schaufenster gesehen hatte. Beuys trug die Weste erstmals öffentlich bei seiner Aachener Aktion im Juli 1964. Zusammen mit dem Stetson, den sich Beuys bald darauf aus London beschaffte, entstand jenes Erscheinungsbild, das wie kein anderes der Kunstwelt zu einer unverwechselbaren Marke werden sollte.

## Duchamp

Die bis 1964 allein Fachkreisen vorbehaltene Wahrnehmung von Beuys, war der kryptischen Gestaltung seiner Arbeiten und Aktionen wie seinem mitunter auch gegen Künstlerkollegen gerichteten, provokativen Verhalten geschuldet. Einer breiteren Öffentlichkeit war der Name Beuys zu dieser Zeit allenfalls punktuell begegnet, wenn in der Presse über die skandalträchtigen Aktionen der FLUXUS-Protagonisten berichtet wurde. Indessen war Beuys zusehends bemüht, sich von dem, wie er es nannte, „neodadaistischem Bürgerschreckgetue“ der FLUXUS-Gruppe zu distanzieren.

Beuys wählte sich hierüber erhaben, handelte er doch gemäß der tief verinnerlichten Paradigmen einer übersinnlichen universellen Lehre. Zur deren Vermittlung jedoch, dies musste Beuys erkennen, bedurfte es neben der Aktion eines programmatischen Gerüsts, welches er den Akteuren der FLUXUS-Gruppe rundweg absprach, der es aus seiner Sicht an einer Theorie, ein „erkenntnismäßiger Unterbau“ fehle.<sup>49</sup>

Dass er, seiner abschätzigen Haltung entgegen, vorerst den Bruch mit der FLUXUS-Gruppe vermied, war seiner weiterhin fragilen Position in der Kunst-Szene geschuldet. Noch war es ihm nützlich, im Windschatten der Provokateure zu agieren. Wollte er die nach seiner Diktion „wissenschaftlichen“, eigentlich esoterischen Inhalte seiner Arbeit verbreiten, musste er seine Ideen bald in konkrete, zeitgemäße Rhetorik ummünzen, wollte er nicht Gefahr laufen, allein als rätselhafter Provokateur, vulgo Scharlatan, wahrgenommen zu werden.

So ist es kaum verwunderlich, dass Beuys sich erneut in das Label FLUXUS-Gruppe fügte, als sich ihm die Chance eines TV-Auftritts bot. Für den 11. Dezember 1964 waren Beuys, Brock und Vostell als FLUXUS-Gruppe titulierte eingeladen, in einer regionalen TV-Sendung namens „Drehscheibe“ eine Kunstaktion zu demonstrieren, die aus dem Düsseldorfer Landesstudio des ZDF übertragen wurde.

Beuys hatte bereits 1963 in Zusammenhang mit der „Stallausstellung“ für eine Regionalsendung, dann 1964 während der „documenta“ kurze TV-Interviews gegeben. Dennoch war die Aktion für ihn, wie das noch junge Medium Fernsehen, eine Premiere. Die Sendung war die erste Kooperation des Fernsehens in Deutschland mit Vertretern zeitgenössischer Kunst.

Ein wohl didaktisch gemeintes Wagnis für eine eigentlich biedere Vorabendsendung. Eine Live-Übertragung bei der die Künstler ihre