

# Beuys auf Sendung

Textband

Bestandskatalog des ehemaligen  
Joseph Beuys Medien-Archivs in  
der Nationalgalerie im Hamburger  
Bahnhof - Museum für Gegenwart -  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin

Zusammengestellt, kommentiert  
und ausführlich eingeleitet von

**Matthias Weiß**



Nationalgalerie  
Staatliche Museen zu Berlin

**WIENAND**

<b>Zur Einordnung der medialen Persona Joseph Beuys</b>	<b>61</b>
<b>4. Beuys als Popkünstler</b>	<b>61</b>
4.1 Verbindungen zur Pop-Art	62
4.2 Beuys und Warhol	65
4.3 Eintritt in das Populäre	69
4.4 Lebenslauf versus Künstlerlegende	78
<b>5. Beuys als Akteur</b>	<b>86</b>
5.1 Ohne Maske, mit Kothurn	87
5.2 Diskrete Rollenwechsel	91
5.3 Nicht Identifikation, sondern Anlagerung	92
5.4 Beuys als Star und Celebrity	95
<b>6. Beuys als Männerdarsteller</b>	<b>100</b>
6.1 Jöns Berzelius, Napoleon Bonaparte, Elzéard Bouffier	103
6.2 Lepus, Lehrer, Leibgewordener	113
6.3 Iphigenie	123
6.4 Beuys als Diva	130
<b>Ausblick</b>	<b>133</b>
<b>Verzeichnis der Bild- und Tonträger</b>	<b>137</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>138</b>

## Katalogband

Hinweise zur Entstehung und Verwendung des Katalogs

Katalognummern 0001 bis 1078

## Vorwort und Dank

Diese Studie zum ehemaligen Joseph Beuys Medien-Archiv in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin ist das Ergebnis eines vierjährigen Forschungsprojekts, das an der Freien Universität Berlin angesiedelt war. Über diese Kooperation von Museum und Universität hinaus wurde das Projekt durch die finanzielle Unterstützung zweier Institutionen ermöglicht: der Fritz Thyssen Stiftung zur Wissenschaftsförderung (2011/2012) sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (2013/2014), und zwar im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*. Ende 2014 eingereicht, wurde die Arbeit am 1. Juli 2015 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin als Habilitationsschrift angenommen. Knapp vier Jahre später, genauer am 11. Mai 2019, erhielt sie auf Schloss Moyland den Joseph Beuys Preis für Forschung 2019.

Da der erste Redaktionsschluss schon länger zurückliegt, wurde der Text für die Publikation aktualisiert, das heißt, es wurde die von 2014 bis einschließlich 2020 zu Beuys erschienene Forschungsliteratur gesichtet und in Auswahl besonders in den Katalogteil eingepflegt.

Alle Auswertungen, Gedanken, Kommentare und Schlussfolgerungen des Verfassers sind (moderat) gegendert. In den Zusammenfassungen und Paraphrasen ist jedoch entsprechend den Quellen das generische Maskulinum verwendet, um Verfälschungen oder Verschiebungen zu vermeiden respektive den ›O-Ton‹ der 1960er-, 70er- und 80er-Jahre nachvollziehbar zu lassen. Gleiches gilt für historische Begriffe wie »Studentenbewegung« »Studentenparlament« oder »Studentenpartei«, die ebenfalls unverändert übernommen wurden. Denn auch wenn – oder gerade weil – sie heute in vielen Ohren falsch oder zumindest überholt klingen, markieren sie das kulturelle, politische und soziale Milieu, aus dem heraus die Kunst und näherhin die Aktionen von Joseph Beuys in ihrer explizit männlichen Disposition und ihren mitunter chauvinistischen Aspekten zu verstehen sind (siehe hierzu vor allem Kap. 6).

Eine Untersuchung wie die vorliegende wird überwiegend in vielen einsamen und konzentrierten Stunden im Archiv, im Sichtungsraum, in der Bibliothek, am Schreibtisch und manchmal auch in endlos scheinenden Gedankenschleifen erarbeitet. Dennoch lässt sie sich nicht allein realisieren. Deshalb sei folgenden Personen und Institutionen für ihren Beitrag zum Gelingen des Projekts von Herzen gedankt:

/ des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter, / der Göttin Eigentum, die mit dir spricht« (V. 430–432), mag man im Sprechenden doch schwerlich eine ihr Schicksal beklagende Prinzessin aus dem vorgeschichtlichen Griechenland erkennen (Abb. 1.7). Zu hören sind überdies die unterschiedlichen Stimmqualitäten der Sprecher, der Abwechslungsreichtum ihrer Intonationsweisen sowie die Verschiedenartigkeit des auf der Bühne Gesprochenen und des vom Band Eingespielten. Zu sehen sind darüber hinaus das Leuchten des Pferds im Dunkel des Bühnenraums, die Gelassenheit des Schimmels, die Unbeirrtheit und Konzentration von Beuys sowie das friedvolle Einvernehmen zwischen Mensch und Tier. Nachvollziehbar macht das für die erste Sequenz verwendete Material jedoch auch die teils amüsierten, teils ungehaltenen oder gar aufgebrachtten Reaktionen des Publikums. Gleich nach Beginn erschallen erste Zwischenrufe (»Lauter!«, »Ruhel!«). Die von einem Verstärker akustisch hervorgehobenen Defäkationen der Stute sorgen für Erheiterung. Die Flugbewegungen werden mit rhythmischem Klatschen, die nicht semantischbaren Laute mit Heulen begleitet. Jemand ruft: »Mir ist langweilig!«

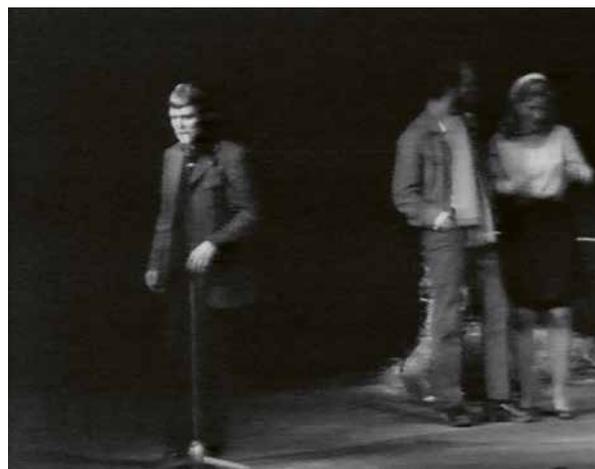


1.7  
Beuys: »Ich bin es selbst, bin Iphigenie« (0022).  
Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Noch gesteigert finden sich diese Proteste in der dritten Sequenz, die weniger die Aufführung des laut Kommentator zweiten Abends als vielmehr deren Sabotage zeigt – klettern doch mehrere Personen auf die Bühne, wobei besonders einer der Männer eine eigene Aktion ausführt: Während Beuys sein Tun unterbricht und ohne sichtliche Regung auf und ab geht, entkleidet sich der andere Mann für das Pferd, das sich davon allerdings ungerührt zeigt (Abb. 1.8). Dann tritt der für *Titus Andronicus/Iphigenie* mitverantwortliche Dramaturg Wolfgang Wiens ans Mikrofon und gibt vor, die Aktion aus Rücksicht auf den Schimmel abbrechen zu müssen (Abb. 1.9).

Der Off-Kommentar der ersten Sequenz bettet die Aufführung in das Gesamtprogramm der *Experimenta* ein, demzufolge die Veranstalter unter anderem der Frage nachgehen wollen, inwieweit historische Themen und Texte zeitgenössisch umgesetzt werden können. Die zweite und vierte

1.8 und 1.9  
Standbilder aus *Iphigenie/Titus Andronicus*, HR 1969 (0022).  
Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.



1.10 und 1.11  
Standbilder aus *Iphigenie/Titus Andronicus*, HR 1969 (0022).  
Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Sequenz vertiefen dies insofern, als sie Ausschnitte aus einer Publikumsdiskussion wiedergeben, die im Anschluss an die erste Aufführung im Kreuzgang des Frankfurter Karmeliterklosters stattfand. Die zweite Sequenz konzentriert sich auf den Redebeitrag des Dramatikers Peter Handke (Abb. 1.10), der kaum zu den Verteidigern von *Titus Andronicus/Iphigenie* gezählt werden kann: Handke kritisiert die Rolle der Zuschauer als zu inaktiv, lehnt die vorgetragene Textcollage als zu konventionell und unsinnlich ab und kann auch dem als ritualartig beschriebenen Bewegungsrepertoire des Aktionskünstlers wenig abgewinnen.<sup>30</sup> In der vierten Sequenz hingegen berichtet Beuys selbst, dass er zum ersten Mal auf einer Theaterbühne im herkömmlichen Sinne gestanden habe, dass er diese aber für einen Aufführungsort wie jeden anderen halte (Abb. 1.11). Die Partizipation der Zuschauer, so Beuys weiter, sehe er durch solch ein konventionelles Raummodell nicht eingeschränkt, weil Beteiligung nicht notwendig eine äußere sein müsse, sondern auch eine innere sein könne (siehe auch 0956–2).

Vergleicht man nun das durch alle drei Archivpositionen Überlieferte, so fällt zunächst auf, wie hochgradig theatral sowohl *Titus Andronicus/Iphigenie* als auch *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* waren: Zwar handelt es sich bei dem 1965 gewählten Aufführungsort um eine Kunstgalerie und nicht um ein institutionalisiertes Theater. Nichtsdestoweniger sind die hell erleuchtete »Bühne« und der dunkle, auf der Straße befindliche »Zuschauerraum« zumindest anfangs räumlich klar voneinander getrennt, wobei Scheibe und Vorhang diese Trennung physisch markieren.<sup>31</sup> Ebenfalls in Übereinstimmung mit den Konventionen des Theaters wird der Beginn der Aufführung durch das Öffnen des Vorhangs angezeigt. Von der Straße aus gesehen lässt sich der Galerieraum entsprechend mit einer Guckkastenbühne vergleichen, zumal in Form von Objekten wie *Schneefall* und *34 Grad Filzwinkel bemalt* auch ein »Bühnenbild« beziehungsweise Requisiten vorhanden sind, mit denen Beuys im Laufe seiner Aktion agiert. Beuys selbst wiederum nimmt sich wie ein Puppenspieler aus, der den sichtlich toten Hasen zumindest momentweise zum Leben zu erwecken scheint. Auch Anbindungen seines Handelns an die Pantomime wären denkbar. Und nicht

30 Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Künstlern erläutert THÖNGES-STRINGARIS 2002.

31 In der Schaufensterscheibe materialisiert sich demnach Diderots in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formulierte Idee der »vierten Wand«, hinter welcher die Schauspieler agieren, als wüssten sie nicht um die Gegenwart des Publikums. DIDEROT 1967, S. 284. – Die angegebene Textstelle gilt als Dreh- und Angelpunkt von Diderots Gedanken zur »vierten Wand«, auch wenn er den Ausdruck selbst nicht verwendete. LEHMANN 2000, S. 13/14, Anm. 2.



sondern auch Stars und Celebrities wie der deutsche Fußballnationalspieler Franz Beckenbauer, sein englischer Kollege Bobby Moore, der Soulmusiker James Brown oder der als Boxer reüssierende Schauspieler Sylvester Stallone aufwändige und nicht selten bodenlange Pelze. Der Mantel mit Fellkragen wiederum erinnert in Kombination mit dem Stetson an die dandyhaften Kleidungsgewohnheiten Al Capones und John Dillingers (0066, 0068, 0068–09, 0068–18). Ersterem widmete Beuys ein mit den Worten »we are devined babe!« beschriftetes Zigarrenkisten-Objekt.<sup>102</sup> Letzterer war eine kriminelle Zelebrität.

Gerade angesichts des vor allem in den Pelzmänteln sich artikulierenden Glammers, aber auch mit Blick auf die Beuys eigene, spröde Exaltiertheit ist zu betonen, dass der Bildhauer als ein ausdrücklich männlicher Künstler auftrat – und zwar auch und gerade weil er, anders als Picasso oder Pollock, auf eine ostentativ zur Schau gestellte Virilität verzichtete. Denn sieht man von *Dillinger* oder dem *Boxkampf für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (0334) ab,<sup>103</sup> so erweist sich die von Beuys aufgeführte Männlichkeit als eine asketische, unaufdringliche, gleichsam diskrete.<sup>104</sup> Gerade deshalb aber lässt sich der Künstler als nahezu idealtypische Verkörperung »hegemonialer Männlichkeit«<sup>105</sup> einstufen, die ihre Umwelt nicht aggressiv oder offen gewaltvoll, sondern zugespitzt formuliert qua Konsens dominiert: Als hegemonial wird diejenige Männlichkeit bezeichnet, die sich in einem spezifischen historischen und sozialen Kontext als Norm durchsetzt und deshalb sowohl Frauen als auch andere, der Norm nicht entsprechende Männlichkeiten politisch, ökonomisch oder religiös marginalisiert.<sup>106</sup>

Erschwert wird die Identifizierung und Analyse hegemonialer Männlichkeit, weil sie sich in paradoxer Weise konstituiert: Die im 18. Jahrhundert einsetzende Ausbildung des bürgerlichen Subjekts ist einerseits an das männliche Geschlecht gebunden beziehungsweise diesem vorbehalten, wird aber zugleich ins Allgemeingültige übertragen. Anders formuliert: Der Mensch als solcher wird als männlich angenommen, weshalb sein Geschlecht nicht eigens thematisiert werden muss. Dieses sowohl Unausgesprochene als auch Unsichtbare wiederum wird hergestellt und aufrechterhalten, indem

5.4 **Standbild aus 400 m IFF (0020).** Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

5.5 **Standbild aus Soziale Plastik (0021).** Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

102 Gemeint ist das Objekt *Al-Capone / 1 Wirtschaftswert* von 1974. STAECK 1996, Nr. 48.

103 Angemerkt sei, dass Picasso in seinem Text *Was ist ein Künstler?* den Boxer in einem Atemzug mit »anderen« Künstlern nennt. PICASSO 1957.

104 Zur unabdingbaren Notwendigkeit, Geschlechterrollen performativ herzustellen und mithin aufzuführen, siehe zuvorderst BUTLER 1991.

105 CONNELL 1987, S. 183–190; CONNELL 1999, S. 97–102. Zu Kritik und Korrektur des Begriffs siehe CONNELL–MESSERSCHMIDT 2005. Zur Einordnung, Rezeption und Modifikation des Begriffs siehe DAVIES 2008, S. 5–8; DINGES 2005, S. 7–22.

106 Dies in Abgrenzung von Pierre Bourdieu, der von einer Differenzierung unterschiedlicher Männlichkeiten absieht. BOURDIEU 2005. – Zur Einführung in die mit der zweiten Frauenbewegung aufgekommene Männlichkeitsforschung siehe ERHART 2000, S. 132–135; HORLACHER 2011; WEDGWOOD–CONNEL 2010.



5.6 **Standbild aus Kreativität = Volksvermögen. Eine Utopie des Joseph Beuys 1972 (0051).** Ehem. Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

107 MEHLMANN 2008, S. 37–40.

108 Connell nennt dieses Verhalten »Kopplizenschaft«. CONNELL 1999, S. 100/101; CONNELL–MESSERSCHMIDT 2005, S. 832.

109 Zur Diversität der nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland ausgebildeten Männlichkeiten siehe JEROME 2001.

110 MOSSE 1997, S. 235/236.

111 So zeigt bspw. Andreas Quermann auf, dass *La rivoluzione siamo Noi* nicht nur im Rückgriff auf die zentrale Figur aus Pellizza da Volpedos Gemälden *Fiumana* und *Il Quarto Stato* aus den Jahren um 1900 entstand, sondern auch Bezüge zu zeitnäheren Bildvokabularien aufweist. Zu nennen sind hier Pressefotografien der Studentenproteste sowie die nicht minder populäre Ikonografie des Westernhelden, wie ihn exemplarisch John Wayne verkörperte – etwa in *Hondo* (*Man nennt mich Hondo*, USA 1953. Regie: John Farrow). QUERMANN 2006, S. 111/112, 117–125, 149–151.

112 Siehe hierzu einführend MOSSE 1997, S. 235–251. – Wie verfestigt die Geschlechterbilder waren, zeigt sich auch in der Effeminierung – und damit Unschädlichmachung – männlicher Revolutionäre durch die westdeutsche Presse der 1960er- und 1970er-Jahre. BIELBY 2008.

113 KUNSTHALLE HAMBURG–WARHOL MUSEUM 1999, S. 220/221, 237, 366/367.

114 APPELT–APPELT–KÜHN 1996; APPELT–GÜNTHER–KIRSCHNER 2000; NEUER BERLINER KUNSTVEREIN 1981.

115 So z. B. in Klaukes *Self-Performance, Transformer oder Verschleierungen*. VOWINCKEL–WEISS 1986, S. 22–27, 41/42. In Lüthi *Lüthi weint auch für Sie, I'll be your mirror* oder *The Numbergirl*. WURZEL–POHLEN–PNORR 1993, S. 24, 47, 54–59. Und in Mapplethorpes *Self-Portraits*. HOLBORN–LEVAS 1992, S. 31, 33, 39–47.

eben nicht der hegemoniale Mann, sondern die Frauen und die der Norm nicht entsprechenden Männlichkeiten als Abweichungen markiert werden.<sup>107</sup> Noch einmal mit anderen Worten: Der hegemoniale Mann wird nicht darüber definiert, was er ist, sondern (mindestens) zweifach darüber, was er nicht ist – nämlich weder weiblich noch homosexuell. Diese Einschätzung wiederum wird durch Sozialisation eingeübt und im Zuge dessen dergestalt in den Körper eingeschrieben, dass sie als natürlich erlebt und nicht zuletzt deshalb von den marginalisierten Frauen und Männern mitgetragen wird.<sup>108</sup>

Für die Persona Beuys ist dies insofern relevant, als man nach dem Zweiten Weltkrieg zwar vom hyper-trophen Männerbild des Nationalsozialismus Abstand

nahm, viele der bereits im 18. Jahrhundert etablierten »unauffälligeren« Männlichkeitsstereotype jedoch wiederbelebte respektive ungebrochen weitertradierte.<sup>109</sup> Popkulturell gespiegelt findet sich dies unter anderem im Erfolg und der Beliebtheit von Filmstars wie Humphrey Bogart und John Wayne,<sup>110</sup> deren konservative Männlichkeitsvorstellungen wie oben dargelegt in den von Beuys aufgeführten Personen zumindest sachte widerhallen.<sup>111</sup> Brüche oder Störungen erfährt dieses Männerbild erst um die Mitte der 1960er-Jahre, nämlich mit dem Aufkommen der ebenfalls erwähnten Emanzipationsbewegungen.<sup>112</sup>

Dass die Männlichkeit von Beuys eine nicht markierte und damit »unsichtbare« ist, lässt sich durch die Gegenüberstellung mit zwei bereits erwähnten Künstlern verdeutlichen: Dieter Appelt und Andy Warhol, die Männlichkeit in denkbar unterschiedlicher Weise zum Thema machten. So lässt sich das öffentliche Auftreten Warhols mit weißblondem Schopf und zaghafter Stimme wohl am treffendsten als genderambivalent beschreiben, wobei er diese Ambivalenz in einer von Oliviero Toscani fotografierten Modestrecke, einem Selbstbildnis beim lustvollen Verzehr einer Banane und einer Serie von *Self-Portraits in Drag* weiter zuspitzt.<sup>113</sup> Appelt hingegen ist mit Blick auf die Wahl ebenso roher wie »armer« Materialien, die rituellen Aspekte seiner Aktionskunst und die Extremsituationen, denen er sich während seines Kunsthandelns aussetzt, nicht so weit entfernt von Beuys wie Warhol. Im Unterschied zu Beuys und wohl am Wiener Aktionismus, aber auch an der japanischen Tanzform Butoh geschult, agiert Appelt in *Erinnerungsspur, Die Vergrasung der Hände* oder *Wasserkasten* jedoch unbekleidet und mit weißer oder schwarzer Farbe beschmiert, wodurch er als erdnahe, geschundene Kreatur erscheint, die in ihrer kraftvollen Nacktheit gleichwohl eine ungebrochene Virilität vermittelt.<sup>114</sup> Bedenkt man allerdings, dass zur gleichen Zeit sowohl heterosexuelle Künstler wie Jürgen Klauke als auch homosexuelle wie Urs Lüthi oder Robert Mapplethorpe mit ihren Aktionen und fotografischen Selbststudien (die eigene) geschlechtliche Konditioniertheit auf den Prüfstand stellten,<sup>115</sup> so nehmen sich Appelts Beschwürungen einer geradezu archaischen Männlichkeit – genau wie die Nichtmarkierungen von Beuys – fast anachronistisch aus.