

Von der Wand in den Raum

Das Material Filz im Werk von Joseph Beuys

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Band 1 von 2 (Textband)

vorgelegt von

Katrin Kolk
aus: Villingen-Schwenningen

2018
(Einreichungsjahr)

2021
(Erscheinungsjahr)

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Regine Prange
Zweitgutachter: Herr Hon.-Prof. Dr. Ulrich Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 29.4.2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Ausgangspunkt: Frühe bildmäßige Arbeiten.....	16
2.1 Einschreibung ins Material: <i>Joseph</i> (1963).....	19
2.1.1 Auktoriale Geste oder Verbildlichung der Sprache?	20
2.1.2 Der hervorgekehrte Bildträger	24
2.1.3 Selbstreferentialität als Ausgangspunkt von Beuys' radikaler Gattungskritik	26
2.2 Frühwerke im Vergleich: Von <i>Nordlicht 5</i> (1956) bis <i>Hasengeschichte</i> (1962).....	28
2.2.1 <i>Nordlicht 5</i> (1956).....	28
2.2.2 <i>Im Gebirge (Wärmeplastik mit Fettwinkel)</i> (1959/1972)	32
2.2.3 <i>Zelle im Himalaya</i> (1959)	33
2.2.4 <i>Hasengeschichte (Filz)</i> (1962)	37
2.3 Der entleerte Rahmen: <i>Ohne Titel</i> (1966).....	41
2.3.1 Die Außerkraftsetzung des Rahmens als ästhetische Grenze	43
2.3.2 Der gerahmte Realraum.....	44
2.4 Resümee	45
3. Bildfläche und Objekt: Die Loslösung von der Wand.....	46
3.1 <i>Eurasier</i> (1958).....	46
3.2 <i>Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell</i> (1960-69)	48
3.2.1 Das Flirren der Bildränder	54
3.2.2 Die <i>Anschwebende Ladung</i> als Atelierbild	56
3.2.3 Die <i>Anschwebende Ladung</i> als Schnittstelle zwischen Wand und Raum	57
3.3 <i>Plastischer Fuß Elastischer Fuß</i> (1969).....	58
3.4 Von der Schachtel zur Postkarte: Die Filz-Multiples und das Prinzip der Selbstreferentialität.....	60
3.4.1 Der verpackte Filz	63
3.4.2 <i>Filzbriefe</i> (1974), <i>Filzpostkarte</i> (1985).....	66
3.4.3 Die Filz-Multiples und der Aspekt der Verfransung	68
3.5 Der <i>Filzanzug</i> (1970)	69
3.5.1 Der <i>Filzanzug</i> als Kleidungsstück und „zweite Haut“	72
3.5.2 Der erinnerte Körper	75
3.5.3 Der <i>Filzanzug</i> als Gattungskritik	76
3.5.4 Der <i>Filzanzug</i> als „Antithesis zum Schönen“	78
3.6 Resümee	81
4. Geschichtete Körper: Installative Arbeiten.....	82
4.1 <i>Schneefall</i> (1965)	83
4.1.1 Der Filz als Decke und Hülle	86
4.1.2 Der geschichtete Filz.....	87
4.2 Die Filz-Arbeiten der <i>Fond</i> -Serie	89
4.2.1 <i>Fond III</i> , 1969	92
4.2.2 <i>Fond III</i> und die Minimal Art	95
4.2.2.1 Geometrisierung – Reihung – Räumlichkeit.....	96
4.2.2.2 Produktionsprozess und Materialität	101
4.3 <i>Feuerstätte II</i> (1978-1979)	104

4.3.1	Erscheinungsbild von <i>Feuerstätte II</i>	106
4.3.2	Der Fasnachtsumzug der <i>Alti Richtig</i> als Happening	106
4.3.3	Theatrale Zeitlichkeit und skulpturale Objektivation: <i>Feuerstätte II</i> als Reibung zwischen den Gattungen.....	109
4.3.4	Der offengelegte Produktionsprozess als Kritik am Konstruktionsprinzip.....	110
4.4	Resümee	112
5.	Raum: Die Environments	113
5.1	<i>The Pack (Das Rudel)</i> (1969)	114
5.1.1	Gattungskritische und selbstreflexive Aspekte der Arbeit.....	117
5.1.2	Die Arbeit als Fortschritts- und Technikkritik.....	119
5.1.3	Das Material als Ort der Gesellschaftlichkeit von Kunst.....	120
5.1.4	Die Doppelfunktion der Filzrollen in der Arbeit <i>The Pack</i>	123
5.2	<i>Stripes from the House of the Shaman 1964-1972</i> (1980)	124
5.2.1	Filz als Baumaterial für die Behausung des „Künstler-Schamanen“	127
5.2.2	Das Netz der Filzlinien als Verfransungssymptom	129
5.2.3	Das Environment als Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum	130
5.3	Letzter Raum: <i>Dernier Espace avec Introspecteur</i> (1982).....	131
5.3.1	Die Fragmentierung der Werkeinheit	133
5.3.2	Das Environment als retrospektives Beziehungsgeflecht.....	135
5.4	<i>Plight</i> (1985)	137
5.4.1	Der verhüllte Raum	139
5.4.2	<i>Plight</i> und das Paradigma der Teppichwand	141
5.5	Resümee	143
6.	Die Aktionen als Schnittstelle	145
6.1.	<i>Der Chef The Chief Fluxusgesang</i> (1964)	148
6.1.1	Aktionsraum und -verlauf	152
6.1.2	Die Filzgestalt in der Aktion als Schnittstelle zwischen Theater und Skulptur.....	154
6.1.3	Filz als Haut und Hülle	156
6.1.4	Die Filzhülle als skulpturale Oberfläche	159
6.2	<i>Infiltration Homogen für Konzertflügel</i> (1966)	160
6.2.1	Aktionsverlauf.....	162
6.2.2	Die Aktion als Schnittstelle von Musik und Skulptur.....	164
6.2.3	Die Filzhülle als Haut	166
6.2.4	<i>Filzhaut</i> und Filzflügel: Zu den Aktionsrelikten	167
6.2.5	Variation des Filzflügels: <i>Infiltration Homogen für Cello</i> (1967) ..	169
6.3	<i>Filz-TV</i> (1966).....	170
6.3.1	Aktionsverlauf.....	171
6.3.2	Das Verhältnis der Aktionsrelikte zur ursprünglichen Aktion.....	172
6.3.3	Der Filz als Bildträger.....	173
6.3.4	Die Selbstreferentialität des taktilen Bildes	174
6.3.5	<i>Filz-TV</i> als Medienkritik	176
6.4	<i>Eurasienstab. 82 min fluxorum organum</i> (1967/68).....	177
6.4.1	Aktionsverlauf.....	179
6.4.2	Skulptur und Architektur: Die Filzwinkel	181
6.4.3	Räumlichkeit und Zeitlichkeit.....	183
6.5	<i>I like America and America likes me</i> (1974).....	185

6.5.1 Aktionsverlauf.....	188
6.5.2 Der Filz-Kokon: Reflexion auf das Verhältnis von Hülle und Kern	192
6.5.3 Öffnung: Der geteilte Filz	194
6.5.4 Kommunikation: Die Gewandfigur.....	195
6.5.4.1 Der drohende Zusammenbruch der Körpergrenzen.....	196
6.5.4.2 Der Zerfall der Form als Selbstkritik der Kunst innerhalb des Aktionsgeschehens.....	198
6.6 Resümee	200
7. Fazit	202
8. Literaturverzeichnis	208

1. Einleitung

Das Œuvre von Joseph Beuys zeichnet sich durch seine Vielseitigkeit in Bezug auf Gattungen und Materialien aus. So war er Zeichner, Bildhauer und auch Aktionskünstler. Für seine Arbeiten benutzte er Wachs, Honig, Kupfer, Eisen, Gips, Blei, Holz, Fett und Filz. Fett und Filz allerdings gelten als besonders charakteristisch für Beuys' Gesamtwerk. Dabei erfahren beide eine jeweils ganz eigene Verwendung: Während Fett seit den frühen 1960er Jahren primär in den Aktionen eingesetzt wird,¹ nutzt Beuys das Textil gattungsübergreifend in Zeichnungen, Collagen, Assemblagen, Skulpturen, installativen Arbeiten, Environments, Aktionen und Multiples. Damit verbunden ist ein Ansatz, der als selbstreflexiv bezeichnet werden kann – seine Untersuchung steht im Zentrum vorliegender Dissertation. Ein kurzer Blick auf einige Arbeiten kann skizzieren, was sodann in den folgenden Kapiteln ausgeführt wird.

Die ganz zu Beginn analysierte Arbeit, *Joseph* (1963, Abb. I), besteht aus einem Filzrechteck, auf das der Künstler mit braunroter Farbe seinen Vornamen geschrieben hat. Die sorgfältig aufgetragenen Buchstaben sind tief in die weiche Materialität des Filzes eingedrungen: Schrift und Material gehen eine enge Verbindung ein; Künstlername und Filz werden zur unauflösbaren Einheit. Auch in der Aktion *I like America and America likes me* (1974, Abb. II) entsteht eine enge Verknüpfung des Künstlers selbst mit dem Material; in dieser letzten hier besprochenen Arbeit ist es der eigene Körper, der mit dem Filz verbunden wird. Indem Beuys, in eine Filzbahn

¹ Fett wird von Beuys seit den frühen 1960er Jahren verstärkt in den Aktionen eingesetzt (so etwa in *Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* (1964), *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964), *Und in uns...unter uns...landunter* (1965), *Manresa* (1966), *Hauptstrom Fluxus* (1967), *Vitex Agnus Castus* (1972)). Beuys' Umgang mit Fett gleicht häufig einem physikalischen Versuch, der das Verhalten des Materials bei verschiedenen Temperaturen erprobt. Fett existiert je nach Raumtemperatur in flüssigem oder festem Aggregatzustand. In Objekten wie *Stuhl mit Fett* (1963) ist die Erhärtung des Materials im Fokus. Vereinzelt taucht das Material auf diese Weise auch in den Installationen auf, man denke hier an *Dernier Espace avec Introspecteur* (1982, Stuttgart, Staatsgalerie) sowie an *Unschlitt Tallow* (1977, Berlin, Hamburger Bahnhof). Die Temperaturabhängigkeit von Fett lässt sich in der Aktion besonders gut thematisieren, woraus sich die häufige Nutzung des Materials in dieser Gattung erklären mag. Den Weg vom festen zum flüssigen Zustand nimmt das Fett bei der *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (documenta 6, Kassel 1972). In einem Stahlbehälter wurden 100 Kilogramm Margarine von einer rotierenden Kupferwalze bearbeitet; die Margarine wurde durch die Reibung erhitzt und verflüssigte sich (Vgl. Carmen Alonso: *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.249). Der Einsatz von Fett wird in der Forschung häufig mit der Plastischen Theorie in Verbindung gebracht. Um die Idee der sich aus Energie und Wärme generierenden Form zu demonstrieren, scheint Fett als prozessuales Material durchaus geeignet: „Die Verflüssigung von Fett wird mit der Aktion, dem Handeln, dem Denken analog gesetzt.“ (Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2013 (2. Auflage der broschierten Sonderausgabe 2002), S.202.)

gehüllt, einem Kojoten entgegentritt, wird das Textil zu einer zweiten Haut. Der Umhang umgibt den Künstlerkörper und schützt ihn vor den Angriffen des Tieres.

Beide Arbeiten machen auch den gattungsübergreifenden Einsatz von Filz deutlich: Während in *Joseph* das Textil als Bildträger fungiert, wird es in der Aktion zur skulpturalen Oberfläche. Einmal ein flacher Bildträger, ein anderes Mal zur Umhüllung von Gegenständen, nicht zuletzt des eigenen Körpers genutzt oder auch gerollt, geschichtet und somit als skulpturale Form, als Körper, mitunter als raumgreifende Installation inszeniert – in der Zusammenschau der Filzarbeiten ist eine Entwicklung von der Wand in den Raum festzustellen. Welche Fragen werden evoziert, sodass man von einem mit dem Textil verbundenen selbstreflexiven Ansatz sprechen kann? Welche Folgen hat ein solcher Einsatz für die normative Einteilung in Gattungen? Und lässt sich darüber hinaus die Verwendung des Textils in den Filzarbeiten mit dem Aspekt der Formkritik wie auch einer Hinterfragung der Werkeinheit in Verbindung bringen?

Wie *Joseph* nutzt auch die frühe Assemblage *Hasengeschichte* (1962, Abb. III) Filz als Bildträger, indem eine Reihe von Hasenfiguren auf das Textil gezeichnet ist. Auf diese Nutzung geht die Darstellung in zwei Details ein. Erstens reflektiert die rasterartig aufgeteilte, rechteckige Fläche in ihrer Unterteilung die materielle Struktur der Arbeit an sich, des Bildträgers selbst. Zweitens scheint die am rechten Bildrand gezeigte aufgeklappte Schere dazu bereit, den Filz in passende Stücke zurechtzuschneiden; sie spielt somit auf den Entstehungsprozess des aus einzelnen Elementen bestehenden Bildgrundes an. Auf diese Weise ist mit dem Einsatz als Bildträger ein die künstlerischen Rahmenbedingungen hinterfragendes Arbeiten aufs Engste verknüpft.

Ausgehend von der Flächigkeit vieler früher Werke dehnt sich Filz in den Arbeiten der 1960er Jahren in den Raum hinein aus. Prägnant ist dies in der als Bindeglied zwischen Wand und Raum anzusehenden Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (1960-69, Abb. IV) nachzuvollziehen: Eine an der Wand hängende Filzbahn entfaltet durch ein dünnes Drahtgitter, das um sie gewickelt wurde, bereits einen dreidimensionalen Charakter; indem ein Bildhauerblock sowie ein Schemel davor platziert werden, entsteht daraus ein skulptural-räumliches Arrangement, das zugleich als Interpretation des klassischen Atelierbildes fungiert.

In Weiterführung des Prozesses wird Filz entweder als Umhüllung eingesetzt, wie in der genannten Aktion *I like America and America likes me* und auch in *Der Chef The*

Chief Fluxusgesang (1964, Abb. V), oder in Form einzelner Platten übereinandergeschichtet. Dieses Prinzip der Schichtung ist zumeist in den Objekten anzutreffen, so auch in der Werkgruppe *Fond*, zu der auch die Arbeit *Fond III* (Abb. VI) zählt.² Aus aufeinandergelegten Filzplatten entstehen hier Blöcke, wobei deren Form ebenso zu betrachten ist wie der Schichtungsprozess als deren Genese: Indem Beuys die Filzplatten nicht passgenau übereinander legt, lenkt er den Blick auf die Zusammensetzung. Die Kombination mehrerer „Filz-Körper“ führt zudem zu einer Auseinandersetzung mit dem Raum, die in späteren Filzarbeiten wie *Stripes from the House of the Shaman* (1980, Abb. VII) und *Plight* (1985, Abb. VIII) fortgesetzt wird. Einen weiteren Schritt geht Beuys mit den Aktionsrelikten, also mit Arbeiten, die für eine Aktion entstanden sind, dann diesem Kontext entnommen und dabei zu einem eigenständigen ästhetischen Objekt transformiert werden. Dies ist auch der Fall bei *Filzhaut* (Abb. IX), die aus der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (1966, Abb. X) stammt. In der Aktion präsentierte Beuys dem Publikum einen in Filz gehüllten Flügel, wobei das Textil als „Haut“ des Instruments eine wuchtige Körperlichkeit erhält. Nach der Aktion ließ Beuys den Filzüberzug abnehmen, der als *Filzhaut* 1970 in den Block Beuys ins Hessische Landesmuseum Darmstadt gelangte. An der Wand hängend, ist jegliche Körperlichkeit verloren, übrig bleibt entleerte Hülle – die traditioneller Skulptur implizite Hierarchie von Innen und Außen, Kern und Hülle steht zur Disposition.

Während der Filz in den Objekten und Aktionen zum Körper transformiert wird, greift das Material zugleich zunehmend in den Ausstellungsraum aus. Das Environment *The Pack (Das Rudel)* (1969, Abb. XI) interpretiert dieses Ausgreifen des Filzes als Bewegung: Aus einem nach hinten geöffneten VW-Bus entströmt ein „Rudel“ Schlitten, jeweils bepackt mit einer Taschenlampe, einem Stück Fett und einer großen Filzrolle. Mit dem Textil verbunden ist die Möglichkeit des Entrollens zur – leinwandgleichen – Fläche wie auch die zur wärmenden Umhüllung: Filz als potentieller Bildgrund und damit Grundstoff künstlerischer Produktion wie auch als existentiell schützende Haut oder Hülle.

² Die *Fond*-Arbeiten, eine Reihe von acht Rauminstallationen, schuf Beuys in den Jahren 1954 bis 1984. Die Arbeiten unterscheiden sich formal sehr stark: Bei *Fond I* aus dem Jahr 1957 hat es der Betrachter mit einem Einmachglas, das mit Birnen gefüllt ist, zu tun; bei den späteren *Fond*-Arbeiten dagegen meist mit jeweils mehreren großen Stapeln aus Filz- und Kupferplatten in verschiedenen Größen und Anordnungen, worauf in Kapitel 4.2 zurückzukommen sein wird.

Ebenfalls raumbezogen ist *Plight*, bestehend aus zwei nebeneinanderliegenden Galerieräumen, deren Wände vollständig mit einer Architektur aus wuchtigen Filzrollen ausgekleidet sind. Der sich durch einen niedrigen Eingang hindurch bückende, in den Raum eintretende Besucher ist, gleich dem Künstler in dessen früheren Arbeiten *I like America and America likes me* und *Der Chef The Chief Fluxusgesang*, in der Filzarchitektur schützend aufgehoben, wird vom schall- und lichtabsorbierenden Filz förmlich verschluckt. Das textile Material wird zum Grundstoff einer hier nun raumumspannenden Membran.

Das skizzierte Ausgreifen der Filzarbeiten in den Raum und der damit verbundene selbstreflexive Ansatz soll in vorliegender Dissertation mit dem Konzept der Selbstkritik der Kunst verknüpft werden, das von Theodor W. Adorno in seiner 1970 posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* entwickelt wurde.³ Eine Konsequenz dieses Vorhabens ist, das Werk Joseph Beuys' im historischen Zusammenhang der Moderne zu sehen. Das idealistische Kunstwerk, wie es sich in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts u.a. von Hegel⁴ ausgeprägt hatte, gerät in den aufkommenden Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts in die Kritik. Die harmonische Durchgestaltung eines Werks weicht einer immer stärker werdenden Heterogenisierung und Fragmentierung des Bildes und der Bildelemente. Das moderne Kunstwerk ordnet sich nicht mehr länger dem idealistischen Anspruch unter, die Idee des Absoluten zu verbildlichen, stattdessen zeichnet es sich nunmehr durch „Zerrissenheit und Unversöhnlichkeit“ aus.⁵ Diese sich vor der Zäsur des Zweiten Weltkrieges bereits abzeichnende Problematisierung des Kunstwerks, die auch die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst – man denke an Marcel Duchamps Readymades – sowie die Entgrenzung von Kunst ins Alltagsleben betrifft, setzt sich in der Nachkriegsmoderne fort.

³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 2012 (19. Auflage, Erstauflage: 1973), S.228 (fortan abgekürzt mit ÄT).

⁴ Laut Hegel ist Kunst zwar an die Wirklichkeit gebunden, da sie aus realem, sinnlichen Material bestehe; ihr Verdienst liege jedoch darin, die Idee als solche aufscheinen zu lassen. Kunst zeige das Absolute auf und berge insofern Erkenntnispotential: „Die schöne Kunst (wie deren eigentümliche Religion) hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion. Der beschränkte Gehalt der Idee geht an und für sich in die mit der unendlichen Form identische Allgemeinheit, die Anschauung, das unmittelbare, an Sinnlichkeit gebundene Wissen, in ein Dasein, das selbst das Wissen ist, in das Offenbaren, über; so daß der Inhalt der Idee die Bestimmung der freien Intelligenz zum Prinzip hat und als absoluter Geist für den Geist ist.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* [1830], Hamburg 1969, S.445).

⁵ Regine Prange: *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006, S.229.

In der *Ästhetischen Theorie* führt Adorno das Konzept einer sich konsequent selbst hinterfragenden Kunst aus. Zunächst bestimmt er Kunst als autonom und gesellschaftlich⁶ zugleich. Autonom sei Kunst als eigenständiger Geltungsbereich, der keinen theologischen, politischen oder sonstigen Zwecken diene. Zugleich aber entfalte Kunst gerade aus der Position der Autonomie heraus gesellschaftskritischen Charakter: Kunst müsse auf das gesellschaftlich Bestehende, auf das Außen – und auch auf ihre Position als autonome reflektieren, wenn sie nicht der bloßen Unterhaltung verfallen will. Auch sich selbst habe Kunst zum Gegenstand; es komme zu einer „Selbstkritik der Kunst“ bzw. des Kunstwerks, die zu verstehen sei als „die nach innen, auf die Grundordnung des künstlerischen Bildes gerichtete Bildkritik“.⁷ Adorno fasst zusammen: „Dass Kunst heute sich zu reflektieren habe, besagt, dass sie ihrer Idiosynkrasien sich bewusst werde, sie artikuliere“.⁸

Hierbei komme der Form, also der Organisation des Werks, der darin erscheinenden Momente und Materialien,⁹ grundlegende Bedeutung zu. Denn erst sie mache das Kunstwerk zu einem solchen: „Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben.“¹⁰

Als ein Kunstkritiker der Moderne unterscheidet Adorno in Bezug auf die Form eines Kunstwerks die moderne von der vormodernen Kunst. Letzterer wird vielfach formale Geschlossenheit zugeschrieben, das Kunstwerk wird als Einheit gesehen. Adorno schreibt dazu: „Je verbindlicher Kunst sich selbst ist, je reicher, dichter, geschlossener ihre Gebilde gestaltet sind, desto mehr tendiert sie zur Affirmation.“¹¹ Er bezieht diese Affirmation auf die Geschlossenheit der Kultur, auf die Geschlossenheit der Gesellschaft, bei ihm ist sie also ideologisch besetzt.¹²

Während formale Geschlossenheit, Durchgestaltung und Unterwerfung aller Einzelmomente unter eine sinnproduzierende Einheit also als Merkmale „traditioneller Kunst“ gelten, schlage „moderne Kunst“ eine andere Richtung ein. Adorno spricht von der „Negation der Synthesis“¹³, die er wiederum gesellschaftlich

⁶ Adorno, *ÄT*, S.334-335.

⁷ Vgl. Prange 2006, S.16.

⁸ Adorno, *ÄT*, S.60.

⁹ Ebd., S.215f.: „Alldem gegenüber ist die ästhetische Form die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten.“

¹⁰ Ebd., S.213. Und weiter: „Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.“

¹¹ Ebd., S.239.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S.232.

einordnet: „In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft.“¹⁴ Darüber hinaus jedoch reflektiere moderne Kunst in der Formgebung auf sich selbst und ihren Status als Kunst: „Form konvergiert mit Kritik. Sie ist das an den Kunstwerken, wodurch diese sich als kritisch in sich selbst erweisen.“¹⁵

Das Verfahren der Montage zieht Adorno hinzu, um das Vorgehen moderner Kunst zu erläutern. Hier werde das „Prinzip einheitlicher Formgebung“ untergraben, indem „buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie“¹⁶ ins Werk eingelassen werden. Für Adorno ist diese Negation der Einheit des Werks eine der Kunst inhärente selbstkritische Strategie.¹⁷

Neben der Totalität der Werkeinheit befasst sich Adorno in der *Ästhetischen Theorie* und darüber hinaus in seinem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* mit den traditionellen Gattungsgrenzen und ihrem Anspruch, verbindliche Geltung zu besitzen. Sein Ansatzpunkt ist die Tendenz der einzelnen Künste, sich anderen Künsten und deren Strukturmerkmalen anzunähern, diese in sich einzulassen. Ein solches Ineinanderfließen der Gattungsgrenzen bezeichnet er als „Verfransung“.¹⁸ Es entspringe den Gattungen selbst: resultiere aus der Reflexion und Negation der ihr je eigenen Formgesetze. So lasse sich beispielsweise von der Verräumlichung der Musik sprechen, die sich aus der Negation ihres Gattungsgesetzes, der Zeit, ergibt.

In der Moderne werden die tradierten Funktionen und Gestaltungsprinzipien der einzelnen Gattungen wie auch der Kunst als solcher zunehmend infrage gestellt. Noch verstärkt wird das nach Formen und Aufgaben sortierte System in der Nachkriegszeit unterlaufen. Die Verfransung ist laut Adorno als eine werkimmanente Selbstkritik der Kunst zu verstehen, die die Gattungen als gesetzte Konventionen reflektiert und auch infrage stellt – das rationale System der Künste werde brüchig.¹⁹ Die „Verwischung der säuberlich geordneten Klassen der Kunst“²⁰ lasse sich jedoch nur in Relation zum weiteren Bestehen der Gattungen erfassen²¹: Nur wenn diese

¹⁴ Ebd., S.379.

¹⁵ Ebd., S.216.

¹⁶ Ebd., S.232.

¹⁷ Vgl. ebd., S.233: „Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang. Die montierten Abfälle schlagen erstmals in der Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben.“

¹⁸ Vgl. Theodor W Adorno.: „Die Kunst und die Künste“ [1967], in: Ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, zit. nach *Gesammelte Schriften Bd. 10.1*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S.432-453, hier S.432. (Fortan abgekürzt mit KuK).

¹⁹ Ebd., S.302.

²⁰ Adorno, KuK, S.435.

²¹ Vgl. Adorno, ÄT, S.304.

bestehen bleiben, können sie in ihrem Geltungsanspruch kritisiert werden, andernfalls werden sie zum Gesamtkunstwerk, welches seinerseits totalitäre Züge trage, da in ihm die einzelnen Künste einer geschlossenen, harmonisierenden Einheit untergeordnet sind.²²

Es ist nun also davon auszugehen, dass sich im Brüchigwerden von Form und Gattungsgrenzen ein selbstreflexives Potential manifestiert, das in der jeweiligen Komposition der Werke zu beobachten ist. In den Filzarbeiten von Joseph Beuys ist dieses Potential besonders deutlich, da der Künstler das Material zeitlebens so variabel und gattungsübergreifend wie kein anderes einsetzt und – ausgehend von den frühen Collagen bis hin zu raumgreifenden Environments und nicht zuletzt den performativen Werken – zur Untergrabung formaler Einheit nutzt.

Der Fragestellung entsprechend wird für die vorliegende Arbeit ein formanalytischer Ansatz gewählt. Bislang nehmen entsprechende Überlegungen in der Forschungsliteratur eher wenig Raum ein. Zu nennen sind an dieser Stelle vor allem die zahlreichen formanalytischen Untersuchungen des Beuys'schen Werks, vor allem der Zeichnungen, von Armin Zweite,²³ darüber hinaus Mario Kramers Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Klang und Skulptur in Beuys' Werk²⁴ sowie, neueren Datums, Maja Naefs Arbeit zum Zusammenhang von Zeichnung und Performance.²⁵

In Hinblick auf die Rolle des Filzes im Gesamtwerk des Künstlers wurde bisher jedoch zumeist ikonografisch gearbeitet. Ein Überblick über die wichtigsten Forschungspositionen soll im Folgenden gegeben werden.

Wenngleich sie nicht den hier vorliegenden Fokus auf das Material Filz verfolgt, ist Christine Demeles Beobachtung, Beuys' Oeuvre habe „den Weg von der Fläche zum

²² Adorno, KuK, S.433.

²³ Armin Zweite: „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind'. Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys,“ in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian, S.69-87. Außerdem: Ausst.kat: Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchner Sammlungen, München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1981, darin vor allem ders.: „Zeichnungen, Aquarelle und andere Arbeiten auf Papier“, S.12-42 sowie ders.: „Vom 'dernier espace...' zum 'Palazzo Regale'. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Natur Materie Form, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 1991, S. 31-53.

²⁴ Mario Kramer: Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys, Darmstadt 1995.

²⁵ Maja Naef: Joseph Beuys. Zeichnung und Stimme, München 2011.

Raum“²⁶ vollzogen, hier dennoch von Bedeutung. Von den frühen Zeichnungen ausgehend über erste Collagen und Flachreliefs entstanden, wie Demele skizziert, kleinformatige plastische Werke; in der Folge weitete sich das Oeuvre „hin zu raumgreifenden und raumgestaltenden Installationen“.²⁷ Die Entwicklung von Plastizität und Räumlichkeit aus der Flächigkeit früher Arbeiten heraus ist hier formanalytisch benannt, wenngleich sich Demele auf die Entwicklung im Frühwerk konzentriert und den Filz als spezifisches, die Bewegung von der Wand in den Raum hinein vollziehendes Material außen vor lässt.²⁸

Monika Wagners materialikonografischer Ansatz befragt nun konkret die Materialität des Filzes in Hinblick auf dessen kulturgeschichtliche Bedeutung und symbolischen Gehalt: „Beuys hat in der ihm eigenen Art über die künstlerische Verwendung von Filz historische Gebrauchsweisen und Bedeutungen aktiviert“.²⁹ Die Alltagsfunktionen von Filz – etwa seine wärmende Eigenschaft, die ihn zum Material für Decken, Mäntel oder Stiefelfutter prädestiniert – korrespondieren dabei mit der symbolischen Aufladung des Materials als schützende „archaische Haut“.³⁰ Wagner unterstreicht Beuys' inhaltliches Interesse am Filz durch den Vergleich mit dem amerikanischen Künstler Robert Morris, dessen Aufmerksamkeit den „Materialeigenschaften von Filz als formalen Qualitäten“³¹ gelte. Den Vergleich zwischen den Filzarbeiten Beuys' und den Filzskulpturen von Morris, die ab den späten 1960er Jahren entstehen, zieht auch Dirk Luckow und kommt dabei zu ähnlichen Ergebnissen: Das Material stehe bei Beuys in einem „übergreifenden historischen und biografischen Assoziations- und Sinnzusammenhang“,³² wogegen es bei Morris in den „Außenraum der rein körperlichen Erfahrung verlagert“³³ worden sei.

Die 2006 im Museum Schloss Moyland gezeigte Ausstellung *Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft*³⁴ sowie das dazugehörige Symposium *Filz, Fett,*

²⁶ Christine Demele: „Frühwerke“, in: Ausst.kat. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.38-39, hier S.38.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Wagner 2013, S.213.

³⁰ Ebd., S.215.

³¹ Ebd.

³² Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra, Berlin 1998, S.89.

³³ Ebd. S.94.

³⁴ Ausst.kat. Bedburg-Hau 2006, darin besonders: Barbara Strieder: „Filz“, S.94-111. Neben einem einführenden Aufsatz von Franz Joseph van der Grinten ist besonders hinzuweisen auf Peter Bürgers

*Honig, Gold, Blut... Zur Material-Ikonografie bei Joseph Beuys*³⁵ sind ebenfalls materialikonografisch ausgerichtet, beziehen jedoch darüber hinaus, anders als Wagner, die theoretischen Überlegungen Beuys' in ihre Deutung mit ein. Barbara Strieder gibt in ihrem Beitrag einen Überblick über die zahlreichen Konnotationen des Filzes: „Er [Beuys] verwendete es wegen seiner isolierenden, thermischen, plastischen, akustischen und farblichen Eigenschaften sowie nicht zuletzt wegen für ihn bedeutsamer historischer Bezüge“.³⁶ Strieder streift in ihrem Beitrag formale Besonderheiten von Beuys' Umgang mit Filz. Umhüllung und Schichtung als zentrale Erscheinungsweisen des Materials werden genannt, ebenso das den Schichtungen implizite „Thema des Auslotens der Übergänge zwischen Fläche und Raum“.³⁷ Die formanalytischen Erkenntnisse werden von der Autorin jedoch nicht weiter verfolgt. Der Fokus liegt auf der Deutung des Materials als einem buchstäblichen und symbolischen Wärmespeicher, was mit der Plastischen Theorie eng verknüpft wird.³⁸ Aus dieser Perspektive werden auch die frühen, hier bereits thematisierten Filzcollagen gedeutet: Beuys führe hier bereits den Filz als „Leitmaterial des 'Erweiterten Kunstbegriffs'“ ein.³⁹ Die Verknüpfung von Filz mit Körperlichkeit, unzweifelhaft ein zentrales Thema vieler Filzarbeiten, sieht Strieder vor allem auf „spiritueller“⁴⁰ Ebene.

Über die genannten Publikationen des Museums Schloss Moyland hinaus nähern sich auch andere Autoren dem Material Filz zumeist ikonografisch: In Uwe Schneedes Werkverzeichnis der Aktionen werden unter anderem auch die mit Filz agierenden

Beitrag „Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherungen an Joseph Beuys“, S.13-19.

³⁵ Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.): *Filz, Fett, Honig, Gold, Blut...Zur Material-Ikonografie bei Joseph Beuys*, Bedburg-Hau 2008, darin besonders: Barbara Strieder: „Filz und Körper im Werk von Joseph Beuys“, S.55-59.

³⁶ Barbara Strieder: „Filz“, in: *Ausst.kat: Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft*, Bedburg-Hau (Museum Schloss Moyland) 2006, S.94-111, hier S.95. Mit der historischen Konnotation des Materials spielt Strieder vor allem auf die Verwendung des Materials im Krieg an – beispielsweise als wärmende Decke, als Futter für Stiefel oder Stahlhelme (vgl. ebd. S.98). Gene Ray macht in seinem Aufsatz „Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime“ (in: Ders. (Hg.): *Mapping the Legacy*, New York 2001, S.55-74) aufmerksam auf die Rolle von Filz im Holocaust: Die Haare der in den Konzentrationslagern getöteten Menschen seien in deutschen Fabriken zu Filz weiterverarbeitet worden (vgl. ebd., S.63). Beuys spiele mit seiner Materialwahl auf diese spezifische historische Dimension des Materials an (vgl. ebd., S.59).

³⁷ Strieder 2006, S.96f. Strieder verweist zudem auf die räumlichen Funktionen des Materials, die bei den beiden Aktionen *Eurasienstab* (1967/68) und *MANRESA* (1964) deutlich wird. Im Falle von *Eurasienstab* handelt es sich hierbei um einen mittels mehrerer hoher Filzwinkel abgesteckten imaginären rechteckigen Raum, wogegen bei *MANRESA* eine Filzecke auf die räumlichen Bezüge des Materials verweist. Siehe hierzu Kapitel 6.4.

³⁸ Vgl. ebd., S.96.

³⁹ Strieder 2008, S.55.

⁴⁰ Ebd., S.57.

Aktionen Beuys' besprochen, so auch die hier bereits erwähnte *Infiltration Homogen für Konzertflügel*.⁴¹ Der Filzflügel wird von Schneede als „ein appellatives, skulpturales Zeichen für die Notwendigkeit erneuerter Kulturvorstellungen“⁴² gedeutet.

Heiner Stachelhaus hingegen interpretiert das Material biografisch.⁴³ Dabei greift er die von Beuys selbst gegebene Erzählung auf: Im Zweiten Weltkrieg über der Krim abgestürzt, sei Beuys von Tataren gefunden und mit Filz und Fett gepflegt worden: „Die Bilder, die das Leben bei den Tataren in ihm auslösten, hat er nie mehr vergessen und in manchen Aktionen auf seine Weise transformiert – Filz und Fett wurden seine wesentlichen plastischen Materialien“.⁴⁴ Stachelhaus' Schilderung ist wohl die ausführlichste Version der Tatarenlegende, deren Faktizität schon von Benjamin Buchloh⁴⁵ angezweifelt und schließlich von Frank Gieseke und Albert Markert⁴⁶ widerlegt wurde. Trotzdem wurde der Bezug zwischen Beuys' Biografie und dem in den Werken eingesetzten Filz immer wieder hergestellt.⁴⁷ Die Tatarenepisode wurde als Künstlerlegende rezipiert, die die Materialien Filz und Fett als Wärme- und Energielieferanten festschreibt.⁴⁸

Ebenso häufig findet sich der Verweis auf das Konzept der Plastischen Theorie.⁴⁹ Das einzelne Werk und damit zugleich auch das Material werden zum „Argument der

⁴¹ Uwe Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern 1994.

⁴² Ebd., S.113.

⁴³ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, München 2010 (4. Auflage; Erste Auflage: Düsseldorf 1987).

⁴⁴ Ebd., S.26. Zu einer Analyse der so genannten Tatarenlegende und deren Rolle für die Interpretation des Werks Beuys' siehe auch: Peter Nisbet: Crash Course. Remarks on a Beuys Story, in: Gene Ray (Hg.): Joseph Beuys. Mapping the Legacy, New York 2001, S.5-18.

⁴⁵ Benjamin Buchloh: „The Twilight of the Idol“, in: Artforum (Januar 1980), S.35-43.

⁴⁶ Frank Gieseke, Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie, Berlin 1996.

⁴⁷ In der Publikation „Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling“, Köln 1989 (= Kunst Heute. Gespräche mit Zeitgenössischen Künstlern, Bd.1) heißt es im Vorwort: „nach einem Absturz auf der Krim wurde der beinahe tote Beuys von Tartaren mit Filz gewärmt und mit Fett gesalbt. Dieses Ereignis wurde für Beuys zu einem für das spätere künstlerische Werk zentralen Erlebnis“ (S.7). Alain Borer schreibt in der von Lothar Schirmer herausgegebenen Werkübersicht („Joseph Beuys. Eine Werkübersicht“, München 2006, 1. Ausgabe 1996): „halb erfroren wurde er von richtigen Tataren aufgenommen[...]. Diese Eingeborenen [...] brachten ihn wieder zum Leben, indem sie ihre traditionellen Filzdecken über ihn legten und ihn mit tierischem Fett wärmten“ (S.13).

⁴⁸ Die Erzählung ist, wie Barbara Strieder schreibt, „ein Künstlermythos, [...] bei dem der Künstler zum ersten Mal explizit die Materialien Fett und Filz mit sich in Verbindung bringt, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem eigenen Körper, dem eigenen Leben und Überleben.“ (Strieder 2006, S.26.). Das textile Material Filz ist in dieser Künstlerlegende gleich doppelt präsent, nämlich als schützendes Zelt, als Jurtenarchitektur der Tataren, und als wärmende Decke, die den verletzten Körper des Künstlers einhüllt und ihn so am Leben erhält.

⁴⁹ Beuys erweitert den Begriff der Plastik in der Plastischen Theorie umfassend: Plastik ist „eine Kräftekonstellation... die sich zusammensetzt aus unbestimmten chaotischen, ungerichteten Energien, einem kristallinen Formprinzip und einem vermittelnden Bewegungsprinzip“ (Beuys zitiert nach

Theorie”⁵⁰: Die formlose Beschaffenheit des Filzes demonstrierte in seiner Transformation zur Form – zum Kunstwerk – den plastischen Prozess und damit den Grundgedanken der Plastischen Theorie.⁵¹ Entsprechend deutet Carl-Peter Buschkühle die Installation *Fond III* (Abb.VI): Die wuchtige Form der großen Filzblöcke lasse „ganz unmittelbar die Qualitäten, die 'Kräfte' der Stoffe in Erscheinung treten” und mache „*Fond III* zu einem vorzüglichen Demonstrationsobjekt plastisch-energetischer Wirklichkeit”.⁵² Der Bezug zwischen der Verwendung von Filz durch Beuys und dem Aufkommen seiner Plastischen Theorie ist jedoch aus chronologischen Gründen zu hinterfragen: Beuys arbeitet mit beiden Materialien schon seit Beginn der 1960er Jahre, die Plastische Theorie erwähnt er aber erstmals 1969.⁵³

Die Deutung des Filzes als ein die Plastische Theorie visualisierendes Material greift demnach schon aus chronologischer Sicht zu kurz. Zudem erschließt sich für den Betrachter in den wenigsten Filzarbeiten ein Bezug zum Beuys'schen Theoriekonstrukt. Darüber hinaus greift eine ausschließlich auf die Künstlertheorie fokussierte Untersuchung entschieden zu kurz; denn aus dem Blick geraten sowohl die seitens der Materialikonografie aufgearbeiteten kulturhistorischen Bezüge des Filzes, mit denen Beuys zweifellos arbeitet, als auch die bereits skizzierte zunehmende Ausdehnung des Materials in den Raum und der hierdurch sich manifestierende selbstreflexive Charakter der Filzwerke.

Über die materialikonografische Vorgehensweise hinaus, welche, wie gezeigt wurde, in der bisherigen Literatur ihren gewichtigen Platz hat, ist der durch das hier vorgestellte Dissertationsprojekt ins Zentrum gerückte formalanalytische Ansatz von großer Bedeutung: Denn was die ikonografische Deutung nicht leisten kann, ist eine werkimmanente Auseinandersetzung mit dem hier nachgezeichneten Phänomen der

Harald Szeemann (Hg.): *Beuysnobicum*, Amsterdam/Dresden 1997, S.286). Der Begriff des Plastischen setzt nicht zwangsläufig die Objektivität als Eigenschaft voraus – auch Denken ist für Beuys Plastik.

⁵⁰ Melitta Kliege: *Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*, München 1999, S.120. Vgl. auch Theodora Vischer: *Beuys und die Romantik*, Köln 1983, S.31: „Von konventioneller, dem ästhetischen Diskurs zugehöriger Symbolik unbesetzte Stoffe wie Fett und Filz macht er [Beuys, K.K.] tragfähig für seine Informationen [...] indem er die Stoffe auswählt, die auf seine Ideen zu antworten scheinen”.

⁵¹ Vgl. Kliege 1999, S.158f.

⁵² Carl-Peter Buschkühle: *Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys*, Frankfurt am Main 1997, S.131.

⁵³ Im Interview mit Hanno Reuther 1969 erklärte Beuys: „Die Hauptintentionen meiner Arbeit drehen sich um eine plastische Theorie” (zit. nach: Melitta Kliege: „Vom Prinzip Plastik zur Sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst“, in: Ulrich Müller (Hg.): *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München 2012, S.82-97, hier S.91).

Ausbreitung des Filzes in den Raum hinein. Es gilt, diese Entwicklung eben nicht mithilfe der vom Künstler selbst getroffenen Aussagen zur Plastischen Theorie zu deuten, sondern vielmehr den in den Werken selbst angelegten gattungs- und formkritischen Diskurs als solchen aufzudecken und zu diskutieren. Das selbstreflexive Potential der Beuys'schen Filzarbeiten, welches sich im stetigen Untergraben der Gattungsgrenzen, der Grenze zwischen Werk und Ausstellungsraum sowie der Grenze zwischen Werk- und Künstlerkörper manifestiert, wirft die Frage auf, inwieweit die bei vielen Beuys-Autoren vorherrschende Ansicht, der Künstler müsse aus der Kunstgeschichte der Moderne herausgelöst betrachtet werden, den Blick auf das Beuys'sche Œuvre nicht eher verstellt denn ihn erhellt.⁵⁴ Wenn Moderne, wie Adorno es in der *Ästhetischen Theorie* postuliert, „Kunst im Zeitalter ihrer Reflexion ist“,⁵⁵ muss nämlich auch Beuys' Arbeit mit Filz als intrinsisch modern verstanden werden – sind doch die Filzarbeiten konsequent reflexiv auf sich selbst als Kunstwerke gerichtet: Immer wieder bezieht sich Beuys auf die Rahmenbedingungen von Kunstproduktion und -rezeption. Im Übergang von den bildhaften Arbeiten an der Wand über skulpturale Werke bis hin zu den raumgreifenden Environments und Aktionen manifestiert sich ein Verschwimmen der Gattungsgrenzen.

Eine werkbezogene Untersuchung, wie sie die vorliegende Dissertation anstrebt, soll eben diese in Adornos Sinne als spezifisch modern verstandene Strategie des Sich-Bewusstwerdens künstlerischer Idiosynkrasien⁵⁶ in den Filzarbeiten aufspüren. Ausgangspunkt hierfür sind die Werke selbst. In der Konsequenz soll sich die Struktur der Arbeit an einer in mehrere große Hauptkapitel unterteilten Werkauswahl orientieren, welche die Verwendung von Filz nachzeichnet und analysiert.

⁵⁴ Über das 1995 in Kranenburg abgehaltene Beuys-Symposium schreibt Regine Prange: „Übergreifend ging die Tendenz dahin, Beuys aus der Geschichte, vor allem aus der Geschichte der künstlerischen Moderne heraus zu katapultieren und ihn in einen humanistischen bildungsbürgerlichen Kontext einzufügen“ (Regine Prange: „Damit die Kunst mehr umfaßt als sie je umfaßt hat“, in: *Kunstchronik* 49 (1996), S.356-362, hier S. 359). Der 1996 herausgegebene Sammelband (Förderverein Museum Schloss Moyland (Hg.): *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Basel 1996) mit den Beiträgen aller Symposiumsteilnehmer illustriert das von Prange konstatierte Phänomen. Es dominieren Fragestellungen nach den medizinischen Aspekten des Beuys'schen Werks (Axel Hinrich Murken), der Spiritualität (Michael Bockemühl) oder der Theologie (Friedhelm Mennekes). Nur vereinzelt wird Bezug auf Beuys im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts genommen; zu nennen sind hier vor allem Antje von Graevenitz' sowie Tobia Bezzolas Beiträge zu Beuys' künstlerischer Auseinandersetzung mit Duchamp.

⁵⁵ Adorno, *ÄT*, S.392. Vgl. hierzu auch: Britta Scholze: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg 2000, S.118.

⁵⁶ Vgl. Adorno, *ÄT*, S.60.

2. Ausgangspunkt: Frühe bildmäßige Arbeiten

Das erste Hauptkapitel der vorliegenden Dissertation widmet sich den frühen, bildmäßigen Filzarbeiten, die Beuys ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre schafft. Das Material ist hier Teil collageartiger Arbeiten, die der Fläche und dem Rahmengeviert verhaftet bleiben. Innerhalb dieser Eingrenzung allerdings entwickelt Beuys Verfahren, die man als Beginn seiner – zu radikal-gattungssprengenden Environments und Aktionen führenden – Strategie künstlerischer Selbstreflexion sehen kann. Ziel des vorliegenden Kapitels ist, die Funktion und Bedeutung von Filz in diesem Zusammenhang zu untersuchen: In welchen Hinsichten bleibt der Künstler traditionellen Bildvorstellungen verhaftet bzw. unterläuft er diese? Wie weit also reicht die – das bereits eingeführte Konzept Adornos aufgreifend – „Selbstkritik der Kunst“⁵⁷? Aufzuspüren ist der mit dem Material verbundene formkritische Impetus. Laut Adorno lässt sich diese Frage nur anhand der Werke selbst und ihrer Struktur und Kompositionsweise beantworten.⁵⁸ Daher soll in Einzelanalysen der subtile und zugleich sehr klar artikulierte selbstreflexive Strang, der sich schon in den ersten Auseinandersetzungen Beuys' mit dem Material Filz entwickelt, aufgedeckt werden. Dabei allerdings steht das Unterfangen in einem weiteren kunstgeschichtlichen Kontext: der Hinterfragung der Werkeinheit in der Moderne, wie sie auch Adorno analysiert.⁵⁹ Mittels eines formanalytischen Zugangs ist also darzulegen, auf welche Weise Beuys innerhalb der Werke selbst bereits den Ausbruch aus dem traditionellen, also geschlossenen Kunstwerk anlegt. Die Sichtbarmachung produktions- und rezeptionsästhetischer Rahmenbedingungen von Kunst, darunter das Thematisch-Werden von Künstlersignatur und Bildgeviert sowie vor allem das Hervortreten des Bildträgers selbst, kann hierbei als eine selbstreflexive Strategie innerhalb der jeweiligen Werkstruktur verstanden werden.⁶⁰ Hinzu kommt die Abwendung von traditionellen künstlerischen Materialien, die in der Wende weg von Papier als Träger

⁵⁷ Adorno, ÄT, S.228.

⁵⁸ Vgl. ebd., S.268: „Unabdingbar setzt Ästhetik die Versenkung in einzelne Werk voraus.“ Allerdings warnt Adorno im selben Atemzug vor der rein immanenten Analyse, die „von der verabsolutierten Kunst die gesellschaftliche Bedingung fernzuhalten“ suche (ebd., S.269). Als bewusste Geschichtsschreibung (vgl. ebd., S.384) weise das Kunstwerk immer über sich hinaus.

⁵⁹ Vgl. ebd., S.239: „Je verbindlicher Kunst sich selbst ist, je reicher, dichter, geschlossener ihre Gebilde gestaltet sind, desto mehr tendiert sie zur Affirmation“. Vgl. auch ebd., S.240. Ferner Scholze 2000, S.106: „Das geschlossene Kunstwerk der Prämoderne stellt sich nach Adorno als gelungene Einheit formaler und stofflicher Elemente dar. Er betrachtet seinen Werkcharakter in Analogie zum totalitären Charakter der Gesellschaft: beide sind falsche, zwanghaft hergestellte Einheiten.“

⁶⁰ Vgl. Adorno, ÄT, S.60: „Daß Kunst heute sich zu reflektieren habe, besagt, daß sie ihrer Idiosyncrasien sich bewußt werde, sie artikuliere.“

der Bleistiftzeichnungen hin zum Filz als neuem, von der Kunstgeschichte bis dato unberührten Bildträger ihre deutlichste Ausprägung findet. In der Wahl dieses ärmlich-schäbig wirkenden Materials, mit seiner chaotischen Binnenstruktur, als „neue Leinwand“ liegt – durch den Kontrast zum traditionellen Bildträger Leinwand, die teuer ist und materialästhetisch in ihrer weißen Oberfläche rein wirkt – ein geradezu provokativer Akt.

Obwohl Beuys selbst sich als Bildhauer sieht⁶¹ und ab dem Sommersemester 1946 an der Düsseldorfer Kunstakademie eine klassische Bildhauerausbildung zunächst bei Joseph Enseling, später bei Ewald Mataré erfährt, ist sein Frühwerk dennoch stark von der Zeichnung dominiert. Dies manifestiert sich auch in seiner frühen Nutzung des Filzes in den eher bildartigen Arbeiten: „Mit seiner extensiven zeichnerischen Arbeit stellte Beuys alle anderen Kunstgattungen zunächst hinten an und sprengte damit zumindest die herkömmliche Vorstellung von einem Bildhauer, als der er sich von Anfang an verstand.“⁶²

Die ersten Filzarbeiten entstehen in den 1950er Jahren, bleiben jedoch zunächst Einzelstücke; von der Dominanz des Materials ab den 1960er Jahren ist noch wenig zu spüren. Neben der schier unüberschaubaren Anzahl von Bleistiftzeichnungen entstehen Aquarelle, Holzschnitte sowie Arbeiten, in denen Beuys mit verschiedenen Substanzen, darunter Eisenlösung, Blut und Beize, als Farbstoff experimentiert.⁶³ In Collagen, Assemblagen und kleinformatigen Plastiken nutzt er zudem bereits vor der Entstehung der ersten Filzarbeiten andere textile Materialien wie Mull oder Wolle.⁶⁴ Die Mullbinden werden in Werken wie *Jungfrau* (1952, Abb. 1) und *Krieger* (1955-58, Abb. 2) als plastisches Material eingesetzt, wogegen der Filz, wie sich im

⁶¹ „Ich habe mich entschlossen, nach dem Kriege den Bildhauerberuf zu erlernen,“ schrieb der 22-jährige Beuys seinen Eltern in einem Brief vom 18. Mai 1943. Beuys zit. nach Christine Demele, „1945-1951 – Einleitung“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf 2010, S.15-17, hier S.16.

⁶² Christine Demele: „'Ultravisible' Zeichnungen“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.30-31, hier S.30. Für Beuys ist die Zeichnung der Ausgangspunkt des schöpferischen Prozesses, die erste Materialisierung einer künstlerischen Idee: „Eine Zeichnung ist [...] der Wendepunkt von den unsichtbaren Kräften zur sichtbaren Sache.“ (Beuys im Interview mit Bernice Rose 1984, übersetzt und zit. nach Demele, „'Ultravisible' Zeichnungen“, 2010, S.31).

⁶³ Vgl. Naef 2011, S.30.

⁶⁴ Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel. Band 2: Zeichnungen und Holzschnitte bis 1954, München 2006, S.230. Zu nennen ist hier beispielsweise die aus einem Kisseninlett, Wachs und Mullbinde bestehende Arbeit *Jungfrau* (1952). Der auf ein Kissen gebettete Frauenkörper aus Wachs ist mit den dünnen weißen Mullbinden umwickelt. Ähnlich verhält es sich auch bei der zwischen 1955 und 1958 geschaffenen Plastik *Krieger*, aus Gips und Mull gefertigt. Das textile Material ist in diesen beiden Frühwerken mit dem menschlichen Leib in Verbindung gebracht, es scheint die fragilen Körper gleichsam zusammenzuhalten und zu umhüllen; somit lassen sich diese Werke als Vorläufer späterer skulpturaler und performativer Arbeiten lesen, in denen der Filz als Schutz und Hülle fungiert.

vorliegenden Kapitel zeigen wird, zunächst in die Collagen Eingang findet und somit auf der Fläche verbleibt. Bereits jetzt reflektiert Beuys die Materialität des Filzes und dessen Flächigkeit, und zwar im Medium der Zeichnung.⁶⁵ Über den ersten tatsächlichen Einsatz des Materials innerhalb eines Werks finden sich in der bisherigen Beuys-Forschung widersprüchliche Angaben. Ulf Jensen⁶⁶ nennt die Kleinplastik *Eurasier* (Abb. 24), bestehend aus einer auf einer Filzplatte fixierten, aus Mull gefertigten Figur, aus dem Jahr 1958 als frühestes Filzwerk; Barbara Strieder⁶⁷ weist dieses Attribut der 1959 entstandenen Collage *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) zu. Infrage kommt drittens die mit einer Filzecke versehene Montage *Nordlicht 5* (Abb. 9), die auf das Jahr 1956 datiert ist und dem 1974 von Beuys zusammengestellten Werkblock *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* angehört.⁶⁸ Aufgrund des gesicherten Entstehungsjahrs wird diese zuletzt genannte Arbeit in vorliegender Dissertation als erste Filzarbeit betrachtet.

Die im Folgenden vorgenommenen Einzelanalysen sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt, um die werkimmanente Entwicklung von Beuys' Umgang mit dem Material zum einen sowie seine immer deutlicher zutage tretende Strategie der Selbstreflexion und -kritik zum anderen deutlich zu machen. Bevor sich der Blick auf die ersten Filzwerke richtet, soll jedoch zunächst das Schlüsselwerk der frühen Filzarbeiten, die bereits in der Einleitung kurz vorgestellte Arbeit *Joseph* (Abb. 3) aus dem Jahr 1963, untersucht werden. Die Künstlersignatur dominiert hier das ganze Werk: Als Einschreibung in den Filz, der das Gesamtwerk Beuys' durch die im selben Jahr einsetzende verstärkte Aktionstätigkeit des Künstlers immer stärker prägt, kann die Arbeit als symbolischer Akt verstanden werden, der die Bedeutung und Position des Textils für Beuys' gesamtes Werk buchstäblich festschreibt.⁶⁹

⁶⁵ Ein Beispiel ist die 1954 entstandene Arbeit *Filzplatten* (vgl. Koeplin 2006, S.232f.) Das Blatt zeigt zwei gezeichnete, geometrisch flächige Filzdreiecke; der Einfachheit der Form ist ihre aus kräftig schraffierten Bleistiftstrichen bestehende Binnenstruktur entgegengesetzt, die an die dichte, chaotische Struktur des Textils erinnert.

⁶⁶ Ulf Jensen: „Eurasien“, in: Ausst.kat.: Joseph Beuys, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.130.

⁶⁷ Strieder 2008, S.55.

⁶⁸ Die Arbeit wurde in der Züricher Beuys-Ausstellung 1993 gezeigt. Vgl. Heiner Bastian (Hg.): Joseph Beuys. A Secret Block for a Secret Person in Ireland. Sammlung Marx, München 1996.

⁶⁹ Vgl. hierzu auch: Wagner 2013, S.214.

2.1 Einschreibung ins Material: *Joseph* (1963)

Die sich seit 1968 in der Sammlung des Mönchengladbacher Museums Abteiberg befindende Collage *Joseph*⁷⁰ (Abb. 3) besteht aus einem länglichen, rechteckigen Filzstück, auf welches Beuys mit rötlich-brauner Farbe in Schreibrift seinen Vornamen gezeichnet hat. Die gräulich-braune Filzplatte ist mit weißem Papier hinterlegt und gerahmt. Rechts unten auf dem 69 x 89 Zentimeter großen Papierbogen hat Beuys die Arbeit gewissermaßen ein zweites Mal signiert und auf das Jahr 1963 datiert. Der flache Filzstreifen bedeckt das Papier in voller Breite, nicht aber in der Höhe: Oberhalb des Filzes ist ein schmaler Rand Papier zu sehen, unterhalb ist dieser deutlich größer. Das Textil ist unregelmäßig geschnitten, weist am oberen Rand eine leichte Rundung auf, während es am unteren Rand kantiger wirkt.

Außer durch Monika Wagners materialikonografische Untersuchung ist der Arbeit in der Forschung bislang keine Aufmerksamkeit zuteil geworden. Wagner deutet den Produktionsakt, das Auftragen des eigenen Vornamens auf das Textil, als Einschreibung des Künstlers selbst ins Material und setzt diese symbolische Einschreibung in den Filz in Bezug zu Beuys' Plastischer Theorie.⁷¹ 1963 habe Beuys die besagten Materialien erstmals für seine Soziale Plastik erprobt, das im selben Jahr entstandene Werk *Joseph* sei daher als ein „Gründungsmanifest“ zu lesen.⁷² Dazu ist einiges zu sagen. In der Tat lässt sich an die Deutung, die *Joseph* den Rang eines programmatischen Manifests zuschreibt, hier anknüpfen, jedoch nicht in Bezug auf die von Beuys 1969 erstmals erwähnte Plastische Theorie.⁷³ Denn eine solche Festschreibung der erstmaligen Verwendung von Fett und Filz lässt außer acht, dass beide Materialien schon Jahre zuvor in den Papierarbeiten und Collagen eingeführt wurden. Zwar beabsichtigte der Künstler tatsächlich, die Plastische Theorie anhand der Materialqualitäten sowohl des Filzes als auch vor allem des Fetts zu illustrieren⁷⁴,

⁷⁰ Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Hg): Kunst der Gegenwart. 1960 bis 2007. Bestandskatalog, bearbeitet von Hannelore Kersting, Mönchengladbach/Darmstadt 2007, S.41.

⁷¹ Wagner 2013, S.214.

⁷² Vgl. ebd., S.214

⁷³ 1969 bringt Beuys im Interview mit Hanno Reuther erstmals den Begriff der Plastischen Theorie ins Spiel. (Kliege 2012, S.91: „Die Hauptintentionen meiner Arbeit drehen sich um eine plastische Theorie“.)

⁷⁴ „When I built up a theory and a system of sculpture and art and also a system of wider understanding – anthropological understanding of sculpture being related to the social body, and to everyone's lives and ability – then such materials [Filz und Fett, KK] seemed to be right and effectful tools to make clear this theory...“ (Beuys im Interview mit Kate Horsefield, zitiert nach Carin Kuoni (Hg): Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with

aber es handelt sich um eine Interpretation, die die ungewöhnliche Materialwahl im Nachhinein zu legitimieren sucht.⁷⁵ Insofern liegt die Schlüsselbedeutung des Werks weniger im Bezug auf die Künstlertheorie als vielmehr in der engen Verknüpfung zwischen der Person des Künstlers und dem Material, die sich durch den so simplen wie symbolisch aufgeladenen Akt der 'Einschreibung' ausdrückt – womit überdies ein Modus der künstlerischen Selbstreflexion etabliert ist, die sich allein innerhalb des Werks vollzieht. Es ist die Verknüpfung der beiden Elemente „Signatur“ und „Material“, die sich als Dreh- und Angelpunkt für die Selbstreferentialität der Arbeit herauskristallisiert: zum einen der Schriftzug, der als Autorisierungsgeste auf die Funktion der Künstlersignatur reflektiert und zugleich als formalästhetisches 'Schriftbild' die Geste des Werkabschlusses unterläuft, und zum anderen das Filzstück, welches als Bildträger fungiert und zugleich in seiner Oberflächenstruktur in den Vordergrund tritt. Signatur und Material sind in den folgenden Abschnitten zunächst gesondert zu untersuchen, bevor sie unter Überlegungen zur Gattungsbestimmung von *Joseph* wieder zusammengeführt werden.

2.1.1 Auktoriale Geste oder Verbildlichung der Sprache?

In sorgfältiger und gleichmäßig aufgetragener Schreibrift, mit geschwungenen Lettern hat Beuys seinen Vornamen auf den Filz geschrieben. Im Verhältnis zum rechteckigen Bildträger ist der Schriftzug viel zu groß für eine bloße Signatur; er wird vielmehr selbst zum Bild, das am rechten unteren Rand des Papiers wiederum signiert und datiert wurde.⁷⁶

Das Verfahren, die eigene Signatur zum bildfüllenden Sujet zu erheben, ist keineswegs eine Neuschöpfung Beuys': Schon 1920 schuf Francis Picabia sein Werk *Francis Picabia (Francis Picabia par Francis Picabia; Autoportrait)* (Abb. 4). Die hochformatige Papierarbeit (32,4 x 25,3 cm) zeigt den in höchst schwungvollen, mit

the Artist, New York 1990, hier S.71).

⁷⁵ Bereits bevor Beuys 1969 seine Plastische Theorie erstmals öffentlich zur Sprache bringt, entstehen zahlreiche Arbeiten mit Filz und Fett. Die Werke Beuys' und seine Materialwahl lassen sich so im Nachhinein in Bezug auf die Künstlertheorie erklären, wie Kliege 1999, S.155 erläutert: „Damit wird ein Kunstbegriff beibehalten, bei dem sich das Objekt durch sein Darstellungsverhältnis gegenüber der Idee seines Urhebers legitimiert.“

⁷⁶ Siehe dazu auch Marcel Broodthaers' Umgang mit der Künstlersignatur, in: Karin Gludovatz: „Erstehen und Vergehen. Marcel Broodthaers und die epiphanische Gestalt des Künstlers“, in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hgg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich, 2006, S.175-188. In Broodthaers' Arbeit „Une seconde d'Eternité“ macht der Künstler „die Signatur zum Sujet und damit die Produktion zum Zentrum dieses Werks“ (ebd. S.187).

blauer Tinte ausgeführten Namenszug des Künstlers.⁷⁷ Die einzelnen Buchstaben sind teilweise fleckig verwischt, dennoch ist der Schriftzug im Ganzen gut lesbar. Die Signatur ist nun, ähnlich wie dies Beuys später tun wird, noch einmal signiert. Hubertus Butin deutet die Arbeit als Selbstporträt, das anstelle des Antlitzes den Namen als Schriftbild zeige.⁷⁸ Semantisch verweist der Schriftzug laut Karin Gludovatz auf den Namen und damit auf die Person des Künstlers, indexikalisch ist er als materielle Spur des Künstlers auf dem Bildträger zurückgeblieben: „Ihr [der Signatur, KK] ist eine Erinnerung an Berührung inhärent, die sich in der persönlichen Handschrift und ihrem Versprechen der Unmittelbarkeit festmachen lässt.“⁷⁹

Die Signatur als Selbstporträt des Künstlers referiert damit auch auf die Rolle des künstlerischen Subjekts in der ästhetischen Produktion. Das Kunstwerk ist Signatur und die Signatur ist Kunstwerk; die Autorisierungsgeste des Künstlers wird zugleich zum Sujet des Werks, sie ist es, die das Blatt Papier – oder die Filzplatte – in den Rang eines Kunstwerks erhebt.

Picabia wiederum nimmt mit seiner Arbeit Bezug auf Marcel Duchamps Arbeit *Tzanck Check* (1919, Abb. 5). Es handelt sich hierbei um einen kleinen Papiervordruck der *Teeth's Loan & Trust Company*, welchen der Künstler signiert und damit zum Kunstwerk erklärt hat: „He [Picabia, KK] produced a wet ink drawing of his name which in a dumbfoundingly simple gesture affirms, parodies and expands the proposition raised by Duchamp in *Tzanck Check* that it is the signature or 'handwriting' of the artist which counts.“⁸⁰ Ein ähnlich ironischer Umgang mit der Signatur liegt auch in Bezug auf Beuys' Arbeit *Joseph* nahe. Wie beim 1917 entstandenen *Fountain* (Abb. 6) erklärte Duchamp banale Alltagsgegenstände durch die Geste seiner Signatur zu Kunstwerken. Nicht eine dem Objekt innewohnende Qualität oder Eigenschaft ist es also, die es zum Kunstwerk transformiert, sondern vielmehr das Künstlersubjekt, welches diese Entscheidung trifft und sie durch die Geste der Signierung deutlich macht, das Objekt gewissermaßen als auserwählt markiert. Anders als Duchamp wählt Beuys nun keinen Alltagsgegenstand aus, der durch die Signatur ironisch als Kunstwerk

⁷⁷ Vgl. William A. Camfield: Francis Picabia. His Art, Life and Times, Princeton 1979, S.142.

⁷⁸ Vgl. Hubertus Butin: „Die Crux mit der Signatur. Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion“, in: Nicole Hegener (Hg.): Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg 2013, S. 392-405, hier S.394.

⁷⁹ Karin Gludovatz: Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz, München 2011, S.19. Gludovatz nimmt hier auch Bezug auf Derridas Definition der Signatur als „jede Form von Spur, solange sie sich auf nur ein Individuum zurückführen lässt“ (ebd. S.19).

⁸⁰ Camfield 1979, S.142.

deklariert wird, vielmehr transformiert er, wie Picabia, die eigene Signatur zum bildfüllenden Sujet. Die Geste des Künstlersubjektes wird somit selbst zum Bildthema. Als Unterschrift verweist der Namenszug auf die Funktion der Signatur als Mittel der „Autorisierung und der Authentifizierung“⁸¹ und damit auf die Performativität des Schreibaktes.⁸² John L. Austin hat den Begriff der Performativität in Hinblick auf die Sprache in den 1950er Jahren geprägt.⁸³ Sprache, und dies inkludiert auch schriftliche Sprache, ist nicht immer beschreibender Natur; einzelne Sätze können „selbstreferenziell [sein, KK], insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“⁸⁴ Die Signatur als Werkabschluss und Markierung von Authentizität und Originalität ist in diesem Sinne performativ, denn erst sie erklärt das Objekt zum Kunst-Objekt, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde. Zugleich unterlaufen beide Künstler die Geste der Autorisierung, indem sie ihre Signaturen jeweils gesondert signieren und damit den performativen Akt der Authentifizierung gewissermaßen doppelnd und ad absurdum führen. Die Signatur erscheint als Bild, das es zu signieren gilt. Der Künstlername wird zum Künstlerbild. Schrift wird bei Beuys' Arbeit demnach in ihrem Doppelcharakter als performativer Schreibakt und ikonische Bildhaftigkeit thematisch. Beide Aspekte sind unmittelbar miteinander verschränkt: Der Akt des Ein- bzw. Unterschreibens resultiert in der Ikonizität des Namenszugs, oder, anders ausgedrückt: Die Produktion von Schrift ist analog als Produktion eines Bildes zu verstehen. Indem Beuys seinen Namen auf den Bildträger schreibt, entsteht zugleich das Bild eines Namenszugs. Das 'Signatur-Bild' ist also Schrift- und Bildreflexion zugleich. Damit wird Schrift hier als Medium selbstbezüglich und ist dabei eng verknüpft mit einer Reflexion des künstlerischen Produktionsaktes an sich:

„Dabei wird die Metareflexion in der Sprachphilosophie vom 'was sind die Dinge' zum 'wie rede ich über die Dinge' von Künstlern benutzt, um sich

⁸¹ Thomas Macho: „Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift“, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hgg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, S.413-422, hier S.413.

⁸² Vgl. ebd. Macho bezieht sich hierbei auf John Langshaw Austins Theorie der Sprechakte, die er auf die Schrift bezieht: „Der performative Schreibakt schlechthin wird mit der Unterschrift vollzogen.“ (ebd). Siehe: John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words), Ditzingen 1985 (engl. Erstausgabe: Oxford 1962).

⁸³ John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words), Ditzingen 1985 (engl. Erstausgabe: Oxford 1962).

⁸⁴ Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004, S.33.

weg von rein formalen, künstlerischen Problemen hin zur Thematisierung der Generierung von Kunst zu wenden.“⁸⁵

Indem sie den Doppelcharakter der Schrift thematisch werden lässt, stellt sich bei Beuys' Arbeit die Frage nach dem Doppelcharakter des Bildes selbst: Die Werkgenese wird in der Performativität der Einschreibung in bzw. auf den Bildträger als Prozess erkennbar und erhält zugleich ikonischen, zeitlosen Charakter. Die Werkproduktion impliziert eine gewisse Dauer: die Zeitspanne, die der Künstler benötigt, um seinen Namenszug auf das Papier bzw. den Filz zu setzen. Im niedergeschriebenen Namen ist diese Zeitspanne aufbewahrt und dennoch aufgehoben – wie auch der Künstler selbst, auf den der Name hinweist, an- und abwesend zugleich ist: „Die Anwesenheit [des Künstlers, KK] setzt sich, den Gesetzmäßigkeiten der Zeit enthoben, im niedergeschriebenen Namen fort.“⁸⁶ Ebenso wie sich in der Schriftreflexion die Verschlungenheit von Performativität und Ikonizität zeigt, wird auch das dialektische Verhältnis von Prozesshaftigkeit (in der Werkproduktion) und Bildhaftigkeit deutlich, wie es von Adorno aufgefasst wird: „Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das Kunstwerk.“⁸⁷ Robert Rymans setzt sich in seinen Arbeiten auf wieder andere Weise als Beuys und auch Picabia mit der Signatur auseinander. In seinen abstrakt-monochromen Gemälden, die Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre entstehen, führt er seinen Namen als ein der Gesamtstruktur des Bildes untergeordnetes Kompositionselement ein.⁸⁸ So nimmt der in geschwungenen Lettern ausgeführte Name des Künstlers in der unbetitelten Arbeit von 1958 die gesamte untere Bildhälfte ein (Abb. 7). Die Signatur ist hier weniger ‚Marktfetisch‘, Mittel auktorialer Macht und ein Faktor kunsthistorischer Kategorisierung⁸⁹ als vielmehr ein sich durch Form- und Farbgebung von der Textur des Bildträgers abhebendes Strukturelement. Rymans selbst bezeichnet den Schriftzug seines Namens „more as line, as curves,

⁸⁵ Alexander Streitberger: *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2004, S.18.

⁸⁶ Gludovatz 2011, S.19.

⁸⁷ Adorno, *ÄT*, S.268. „Prozeß ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzen und Teilen. [...] Es bleibt auch in seiner Objektivierung ein Vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes.“ (ebd., S.266).

⁸⁸ Vgl. hierzu: Nicole Matthiä: *Robert Rymans Realismus. Oder: Was ist ein Bild?* Taunusstein 2004, S.95-97: „Rymans fast provokant wirkender Einsatz von Signatur und Datum gibt Anstoß zur Reflexion über die traditionelle Funktion dieser Bildelemente.“ (S.96). „Die eigenwillige, bisweilen visuell dominante Positionierung von Name und Datum erfolgt bei Rymans im Sinne seiner umfassenden Egalisierung aller zu einem Bild gehörenden Elemente.“ (S.97).

⁸⁹ Gludovatz 2011, S.25.

rather than simply as a signature”.⁹⁰ Die Künstlersignatur tritt hier demnach zwar einerseits als Signatur in den Vordergrund, erscheint sie doch „nicht rückseitig oder am unteren Bildrand in kleiner Schrift, sondern aufgrund ihrer Größe oder Farbigkeit als unübersehbare[r] Teil[e] des Ganzen”,⁹¹ gleichzeitig jedoch wird sie in ihrer Bedeutung als Autorisierungsgeste untergraben, denn Ryman macht durch die geschwungenen, sehr zeichnerisch anmutenden Buchstaben seines Namenszuges deutlich, dass es ihm in erster Linie um die formalästhetische Qualität der Signatur als Bildelement geht. Die Performativität des Schreibaktes ist hier nicht mehr spürbar, in den Vordergrund tritt die grafische Form der Buchstaben: „das Wort wird als Objekt präsentiert anstatt ausschließlich der Repräsentation zu dienen.”⁹²

Vergleicht man nun die vorgestellten Ansätze, zeigt sich, dass sich Picabia und Beuys in ihrer Inszenierung der Doppelbödigkeit der Signierung verwandter sind als der chronologisch Beuys viel näher liegende Ryman: Beide rekurren auf die Autorisierungsgeste der Künstlersignatur, die jeweils zum alleinigen Sujet wird. Beuys' Stilisierung der Buchstaben wiederum, die geschwungenen Linien seines in Schreibschrift geschriebenen Namens auf dem Filz, sind der stilisierten Signatur in Rymans Gemälde ähnlich. Was nun Beuys' Arbeit von der Rymans und Picabias unterscheidet, ist der textile Bildträger, der in seiner Materialität stärker hervortritt als dies bei den beiden Papierarbeiten der Fall ist. Die rotbraune Farbe scheint in den Filz geradezu hineingesickert zu sein. Welche Rolle also spielt die Materialität des Filzes in Hinblick auf die produktionsästhetische Reflexion, die sich, wie bereits ausgeführt, in der dialektischen Struktur der Schrift manifestiert? Dies ist Gegenstand des folgenden Abschnitts.

2.1.2 Der hervorgekehrte Bildträger

Material in der Kunst „heißt [...], was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt” schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*.⁹³ Bei *Joseph* ist der Filz das Material; es wird vom Künstler in ein unregelmäßig geschnittenes Rechteck geformt und in der oben untersuchten Manier mit dem Vornamen des Künstlers beschriftet. Das Verhältnis von Material, Form und Inhalt scheint hier auf den ersten Blick klar zu

⁹⁰ Robert Ryman in einem Interview mit Catherine Kinley am 11.4.1992, zit. nach Butin 2013, S.395.

⁹¹ Ebd.

⁹² Streitberger 2004, S.115.

⁹³ Adorno, *ÄT*, S.222. An selbiger Stelle heißt es weiter: „Material dagegen ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet.“

sein: Das textile Material wird vom Künstler bearbeitet und bildet dadurch eine spezifische Form aus; auf dieser wiederum findet sich der Inhalt wieder, der Name des Künstlers selbst; dieser lässt sich als Selbstporträt, als Inbesitznahme des für das Œuvre Beuys' so prägenden Materials Filz lesen. Für die zum Sujet gewordene Signatur „Joseph“ ist der Filz das Trägermaterial, welches das Bild überhaupt erst ermöglicht. Die klassische Unterscheidung von Figur und Grund, von Form und Stoff, „verstanden als Imprägnierung oder Informierung einer Materie, in die sich eine Gestalt versenkt wie ein Fossil sich in Stein abdrückt“, wie Dieter Mersch formuliert,⁹⁴ scheint auch hier zuzutreffen. Und doch tritt hier die Oberflächenstruktur, die grobkörnige Textur des Filzes in einer Weise hervor, die es notwendig macht, die so klar wirkenden Oppositionen zu hinterfragen; Emmanuel Alloa fasst zusammen: „Wo Medien unauffällig und durchsichtig bleiben, entsteht Sinn; wo sie sich in ihrer Körnung, Stofflichkeit und Widerständigkeit aufdrängen, wird die Eigenqualität thematisch“.⁹⁵ Der Bildträger löst sich aus seiner transitiven Rolle als Signifikant und wird selbst zum Signifikat, indem er in seiner jeweils spezifischen Materialität in den Vordergrund rückt. Das der bildlichen Repräsentation zugrunde liegende traditionelle Prinzip von materiellem Träger und immateriellem 'Inhalt' wird durch das Hervortreten der 'Widerständigkeit' und 'Stofflichkeit' des Materials gestört.⁹⁶ Der Filz ist – anders als beispielsweise das von Francis Picabia für sein 'Selbstporträt' als unauffälliger Hintergrund genutzte weiße Blatt Papier – eine solche „spukhafte Heimsuchung“⁹⁷, denn die grobe Textur des Materials lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Zentrum der Arbeit, den gedeckt rotbraunen Lettern des Namenszuges, weg hin zu den ausfasernden Rändern, zur materiellen Beschaffenheit des Textils selbst. Auf diese Weise greift die sich aus vielen einzelnen, chaotisch aneinander klebenden Tierhaaren zusammensetzende Textur des Filzes, in die die Farbe des Schriftzugs geradezu einsickert, deutlich ins visuelle Geschehen ein. Der in den Filz eingeschriebene Name ist demnach weniger

⁹⁴ Dieter Mersch: „Erscheinung des 'Un-Scheinbaren'. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität“, in: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt, Johanne Mohrs (Hgg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven, Bielefeld 2013, S.27-44, hier S.3.

⁹⁵ Emmanuel Alloa: „Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai“, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hgg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis, Berlin 2012, S.68-85, hier S.70.

⁹⁶ Vgl. ebd. S.73.

⁹⁷ Ebd.: „Materialität geht der Lesbarkeit als leere, noch neutrale Leinwand voraus oder holt sie im Augenblick der Unentzifferbarkeit, als Unterbrechung im Räderwerk der Sinngenerierung, als spukhafte Heimsuchung, wieder ein.“

eigenständiges, alleiniges Bildsujet als vielmehr Markierung des Materials, die selbiges vom spröden Alltagsgegenstand zum auserwählten, sublimeren Grundstoff zukünftiger künstlerischer Produktion erhebt. Hier liegt wiederum der Vergleich zu Duchamps Readymades nahe. Allerdings sind es bei Letzteren nicht spezifische Materialien, die in den Rang künstlerischer Werkstoffe erhoben werden, sondern banale Gegenstände wie beispielsweise das *Fahrradrad* (Abb. 8) oder das bereits erwähnte *Urinoir* (Abb. 6). Während Duchamp diese Auswahl durch die Signatur mit dem Pseudonym „R. Mutt“ zu ironisieren sucht, handelt es sich bei Beuys – wie zu zeigen ist – um eine durchaus ernstgemeinte Aktualisierung künstlerischer Materialien sowie eine kritische Hinterfragung des traditionellen, hierarchischen Verhältnisses von Figur und Grund, Form und Materie. Die einzelnen Buchstaben seines Namenszuges sind mit dem textilen Stoff verschmolzen, von der saugkräftigen Materialität des Filzes förmlich absorbiert worden. Figur und Grund, Vorder- und Hintergrund gehen somit ineinander über: Das hierarchisierende Figur-Grund-Verhältnis, wie es sich in der klassischen, repräsentativen Bildkomposition etabliert hat, löst Beuys hier ab durch eine absolute Gleichwertigkeit der Werkstoffe, die nicht zuletzt in ihrer Interaktion selbstreferentiell werden: Die auf den Filz aufgetragene Farbe verdeutlicht die Eigenart des Textils, flüssige Stoffe gleichsam in sich aufzunehmen. Somit verweist der textile Bildträger hier auf sich selbst und auf seinen „Eigensinn“.⁹⁸ Das Material bedeutet bei *Joseph* sich selbst: Der sich in der Emanzipation des Filzes von der Funktion als reines Trägermaterial manifestierende „Sensibilisierungsprozeß fürs Materialhafte“⁹⁹ resultiert in der „Selbstentfaltung des Materials“¹⁰⁰.

2.1.3 Selbstreferentialität als Ausgangspunkt von Beuys' radikaler

Gattungskritik

Der Selbstreferentialität des textilen Bildträgers entspricht bei *Joseph* die Selbstreferentialität der Schriftzeichen. Die dialektische Struktur von Beuys' Schriftreflexion, die den performativen und zugleich ikonischen Charakter der

⁹⁸ Mersch 2013, S.28. Erika Fischer-Lichte schreibt hierzu: „In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen. Die Materialität fungiert nicht als ein Signifikant, dem dies oder jenes Signifikat zugeordnet werden kann. Vielmehr ist die Materialität zugleich als das Signifikat zu begreifen, das (...) immer schon gegeben ist. Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins“ (Fischer-Lichte 2004, S.245).

⁹⁹ Dieter Mersch: Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, Kiel 2002, S.87.

¹⁰⁰ Ebd.

Signatur offenlegt, wird in der ebenfalls ambivalenten Funktion des Filzes gewissermaßen fortgesetzt: Der Filz erfüllt einerseits die Rolle des Bildträgers, der den Namenszug des Künstlers gleichsam in sich aufnimmt. Zugleich tritt er jedoch in seiner Materialität und Oberflächenstruktur derart in den Vordergrund, dass die Hierarchie von Figur und Grund unterlaufen wird. Die in der zum Sujet erhobenen Signatur angelegte Reflexion über den künstlerischen Produktionsprozess verbindet sich mit einer Neubewertung des künstlerischen Materials als einem eigenwertigen, zunehmend in den Vordergrund tretenden Bestandteil des Kunstwerks; Dieter Mersch führt aus: „Die Plastik Beuys' rückt die Materialität erneut in ihre Geltung, betont ihr Eigenstes, ihre Ekstasis. Dabei betont das 'Eigenste' nicht das Wesen oder dessen immanente Eigenschaften, sondern ihr Ereignenlassen.“¹⁰¹ In diesem Sinne lässt sich das Hervortreten des textilen Bildträgers als performativer Akt, als Prozess des 'Sich-Aufdrängens' der Eigenqualität des Filzes bezeichnen.

Diese performative Qualität des Bildträgers, seine im Bildgefüge so dominant in den Vordergrund tretende Oberflächenstruktur, erschwert die Frage nach der Gattungszugehörigkeit von *Joseph*. Auf den ersten Blick liegt der Vergleich mit einer Zeichnung nahe, dominiert doch der großzügig aufgezeichnete Vorname des Künstlers das Filzstück. Zugleich aber geht es bei *Joseph* auch um das Material selbst, welches mit der Signatur gleichsam eins wird, nicht allein um die auf das Textil aufgetragene Schrift; daher wird hier der Begriff des „Filzstückes“ vorgeschlagen. Der Filz ist es, der *Joseph* in seiner Form, Struktur und der gräulichen Färbung entscheidend prägt. Daher lässt sich die Arbeit treffender als Objekt bezeichnen, dessen Rang als künstlerisches Artefakt durch die Autorität des Künstlers selbst qua Signatur authentifiziert wird. Insofern deutet sich bei der Schwierigkeit der Gattungszuordnung von *Joseph* die Radikalität, mit der sich Beuys in späteren Filzarbeiten an der normativen Gattungsästhetik abarbeiten wird, bereits an. Allerdings bewegt sich die Selbstreflexion der Kunst hier buchstäblich noch im Rahmen: Das Filzobjekt bleibt an einen flachen Bildträger gebunden, zudem an die vertikale Fläche der Museumswand, und erfüllt damit die Rezeptionsbedingungen traditioneller Kunst.

¹⁰¹ Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002, S.274.

2.2 Frühwerke im Vergleich: Von *Nordlicht 5* (1956) bis *Hasengeschichte* (1962)

Was in der im vorigen Abschnitt untersuchten Arbeit *Joseph* (Abb. 3) explizit thematisch wird – das selbstreflexive Potential von Signatur und Material und die damit einhergehende Lockerung des traditionellen hierarchischen Figur-Grund-Verhältnisses hin zu einer Gleichwertigkeit der Werkstoffe – ist in ersten Ansätzen bereits einige Jahre zuvor erkennbar, und zwar bei den frühen Filzarbeiten Beuys'. Vier dieser Arbeiten, *Nordlicht 5* (1956, Abb. 9), *Im Gebirge* (1959/1972, Abb. 10), *Zelle im Himalaya* (1959, Abb. 13) und *Hasengeschichte* (1962, Abb. 15), sollen im Folgenden näher untersucht werden, um die sich hier herauskristallisierenden Strategien im Umgang mit dem Material zu verdeutlichen. Die Werkbeschreibungen werden zeigen, wie der Filz aus dem Hintergrund zunehmend nach vorne rückt und als Bildträger und Material thematisch wird. Dieses Hervordrängen des Textils an die Bildoberfläche wird vor allem in der Gegenüberstellung der frühesten Filzarbeit *Nordlicht 5* mit den beiden späteren Arbeiten *Zelle im Himalaya* und *Hasengeschichte* deutlich. Daher soll nun zunächst der Blick auf erstere Arbeit gerichtet werden, bevor die beiden späteren Arbeiten untersucht werden.

2.2.1 *Nordlicht 5* (1956)

Nordlicht 5 (Abb. 9), datiert auf das Jahr 1956, ist, wie bereits weiter oben erwähnt, die früheste bekannte Filzarbeit von Beuys. Sie ist Teil eines Zyklus von Papierarbeiten, der von Beuys nachträglich mit dem Titel *The Secret Block for a secret person in Ireland* versehen wurde und der Sammlung Marx im Hamburger Bahnhof in Berlin angehört. In der Beuys-Forschung ist ihr bislang keine Aufmerksamkeit zuteil geworden; lediglich Dieter Koeplin erwähnt sie in seiner Besprechung der Arbeit *Zelle im Himalaya*.¹⁰² Bei *Nordlicht 5* handelt es sich um eine „collagierte Zeichnung“¹⁰³, bestehend aus einem 70 x 100 Zentimeter großen Bogen hellbraunen Büttenkarton, auf dem eine Bleistiftzeichnung aufgetragen ist. Am oberen Rand mittig findet sich ein runder, leicht bräunlich verfärbter Fettfleck. Im unteren rechten Viertel der Bildfläche bricht der Karton abrupt ab und wird durch eine rechteckige Filzecke ersetzt, die an ihrem linken unteren Rand durch ein noch

¹⁰² Dieter Koeplin: *Joseph Beuys in Basel*. Band 4: Zeichnungen, Plastische Bilder und Multiples von 1955-1985, München 2016, S.243.

¹⁰³ Ebd.

weiter in die Zeichnung hineinragendes Filzquadrat ergänzt wird. Die Zeichnung selbst besteht aus einem Geflecht geschwungener, einander überlagernder Bleistiftlinien. Zwei säulen- bzw. quaderförmige Körper, von Beuys mit groben Strichen schraffiert, bilden am unteren Bildrand einen Kern, von dem aus ein breiter, sich bis zur rechten oberen Bildecke hin ausbreitender Bogen das Papier überzieht. Gekreuzt wird dieser Bogen von mehreren kleineren bzw. blasseren Bögen. Für den naturwissenschaftlich interessierten jungen Beuys ist ein Nord- bzw. Polarlicht, um das es sich hier, wie der Werktitel deutlich macht, handelt, kein ungewöhnliches Motiv. Ungewöhnlich hingegen ist die Tatsache, dass beinahe ein Viertel der Bildfläche herausgetrennt und durch ein Filzstück ersetzt wurde. Während der Fettfleck, als frühes Vorzeichen für die spätere Bedeutung des Materials in Beuys' aktionistischem Werk, sich vergleichsweise subtil in die Komposition einfügt, entsteht durch die Filzecke ein harter Bruch, der jeglichen repräsentativen Anspruch negiert. So konstituiert sich die Relation zwischen Zeichnung und Filz durch eine Reihe von Oppositionen, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Zeichnung weg hin zu ebenjener Wechselwirkung zwischen den beiden Bildteilen lenken.

Zunächst lässt sich ein Oszillieren zwischen Repräsentation und Abstraktion konstatieren: Die Zeichnung deutet in feinen Linien ein Polarlicht an und kann demnach als figurale Komposition gelten, dagegen ist die Filzfläche bar jeglicher Repräsentation; sie stellt allein sich selbst dar. Während die Zeichnung sich aus vielerlei runden, geschwungenen Linien, die den Eindruck des Organischen erwecken, konstituiert, steht ihr die geometrische Form der Filzecke gegenüber: Die orthogonal aufeinander bezogenen Umrisse des Textils sind buchstäblich ein scharfer, klarer Einschnitt in die Zeichnung. Ausgehend von den beiden Säulen im Vordergrund der Zeichnung staffelt sich die Komposition in vorder- und hinterliegende Liniengeflechte. Die sich überschneidenden und überlappenden Bögen deuten eine Räumlichkeit an, die der Filzfläche wiederum völlig abgeht. Der Filz ist flach und erweckt auch keinerlei Tiefenillusion. Die Zeichnung erscheint transparent, was sich vor allem an den zarten Linien der einzelnen Bögen deutlich zeigt. Beuys deutet mit seinen locker schraffierten Bleistiftstrichen mehr an, als dass er kompakte Formen schafft. Selbst bei den beiden säulenartigen Körpern im Vordergrund scheint die weiße Fläche des Büttenpapiers deutlich hervor. Der Fettfleck am oberen Rand unterstreicht diese Anmutung von Transparenz. Dem

gegenüber steht die opake Oberfläche der Filzecke. Während das Büttenpapier alle Spuren und Substanzen aufnimmt und sichtbar macht, trifft der Betrachter beim Filz auf eine undurchdringliche, alles absorbierende Oberfläche, die keinen Halt, keine Orientierung für das Auge bietet.

Ein weiterer Punkt ist die unterschiedliche Gewichtung der Materialitäten. Das Büttenpapier fungiert als Träger der Bleistiftzeichnung, seine Materialität tritt vor der Bleistiftzeichnung buchstäblich in den Hintergrund. Das Gegenteil gilt für die Filzecke. Anders als die Flächigkeit des 'neutralen' Papiers tritt der Filz als Textur stark in den Vordergrund, seine Materialität wird auffällig.

Diese in der Zeichnung zu beobachtenden Gegensätze entstehen also maßgeblich durch die Opposition der Materialien sowie deren jeweilige Eignung für bestimmte künstlerische Techniken: Filz eignet sich nicht für feine, transparent erscheinende Bleistiftzeichnungen, wohl aber das ihm gegenübergestellte Papier.

Die sich hier schon deutlich ankündigende Auseinandersetzung mit verschiedenen Materialien und künstlerischen Werkstoffen sowie deren jeweiligen Eigenschaften und Gestaltungsmöglichkeiten wird in den folgenden Filzarbeiten schließlich zur „Selbstentfaltung des Materials“¹⁰⁴ führen, am deutlichsten beim hier bereits diskutierten Werk *Joseph*.

Die werkimmanente Opposition zwischen Papier und Filz geht in ihrer Tragweite aber über eine bloße Sensibilisierung für deren Materialitäten hinaus: Die Montage von fragiler Papierzeichnung und dem in die Zeichnung eindringenden Filz erscheint als ein ästhetischer Bruch, als ein Kollabieren der einheitlichen Bildfläche. Die in sich abgeschlossene Totalität des Kunstwerks – laut Adorno ein Wesenszug prämoderner Kunst¹⁰⁵ – wird durch den schroffen Gegensatz zwischen einer, wengleich auch abstrahierten, illusionistischen Darstellung und dem ins Bildfeld hineinmontierten Filzstück unterlaufen. Inhaltlich sind Zeichnung und Filzplatte nicht zusammenzubringen. Der Sinnzusammenhang im Werk wird negiert, ohne dass dabei jedoch die Kategorie des Werks selbst aufgelöst wäre, wie Adorno ausführt: „Das konsequent Sinn negierende Werk ist [...] zu derselben Dichte und Einheit

¹⁰⁴ Mersch 2002, Kunst und Medium, S.87f.

¹⁰⁵ Vgl. Adorno, ÄT, S.239f. Zu diesen in sich stimmigen, durchgestalteten Kunstwerken zählt Adorno „fast de[n] gesamte[n] Vorrat der traditionellen [Kunst, KK]“ (ebd.). Vgl. dazu Scholze 2000, S.106: „Das geschlossene Kunstwerk der Prämoderne stellt sich nach Adorno als gelungene Einheit formaler und stofflicher Elemente dar.“ Den in sich abgeschlossenen, durchgestalteten Kunstwerken stellt Adorno „die neue Kunst, mit ihrer Anfälligkeit, ihren Flecken, ihrer Fehlbarkeit“ gegenüber, die als „Kritik der in vielem stärkeren, gelungeneren der Tradition“ lesbar wird, als „Kritik am Gelingen“ (ebd., S.240).

verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen sollte.“¹⁰⁶ In *Nordlicht 5* ist es das Gegeneinander formalästhetischer Gegensätze, welche das „Prinzip der einheitlichen Formgebung quasi von innen heraus zersetzen“.¹⁰⁷ Die Arbeit ist demnach als eine Aufkündigung des Konzeptes des „organischen Kunstwerk[s]“¹⁰⁸ zu verstehen. Für Adorno ist diese Negation der Einheit des Werks eine der Moderne inhärente selbstkritische Strategie: „Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang. Die montierten Abfälle schlagen erstmals in der Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben.“¹⁰⁹ Die „Narbe“, der in *Nordlicht 5* vorzufindende Bruch zwischen repräsentativer Darstellung und dem opaken, nichts als sich selbst darstellenden Filz, lässt sich nicht mehr 'reparieren'; die sinnstiftende Einheit des Werks ist unweigerlich dahin.¹¹⁰

Das „Montageprinzip [...] als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit“¹¹¹ findet auch in späteren Filzarbeiten von Beuys Verwendung; und ebenso wie bei *Nordlicht 5* ist die kritische Auseinandersetzung mit dem „organischen Kunstwerk“ nicht losgelöst vom zunehmend materialbetonten Arbeiten Beuys' zu sehen. Zunächst wird sich aber nun in den folgenden Werkanalysen zeigen, wie Beuys den Filz als Bildträger formatfüllend in Szene setzt.

¹⁰⁶ Adorno, ÄT, S.231. Ebd., S.232: „Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip“. Dazu Scholze 2000, S.115: „Die Einheit der Form ist tendenziell aufgelöst, was nur bedeuten kann, daß dem Einzelement Vorrang oder zumindest Gleichwertigkeit mit der Einheit eingeräumt wird. Denn auch Uneinheit und Dissoziiertheit sind auf Einheit bezogen.“

¹⁰⁷ Scholze 2000, S.115.

¹⁰⁸ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S.107: „Das organische Kunstwerk ist nach dem syntagmatischen Strukturmuster gebaut; Einzelteile und Ganzes bilden eine dialektische Einheit.“ Peter Bürger konstatiert, dass sich durch ebenjene Verweigerung von Sinnstiftung durch das Werkganze die Aufmerksamkeit nun auf die Konstruktionsprinzipien des Werks richtet (vgl. ebd. S.109).

¹⁰⁹ Adorno, ÄT, S.233.

¹¹⁰ Vgl. Scholze 2000, S.114: „Moderne Kunstwerke gehen gegen den suggestiven Schein an, der von der geschlossenen Form ausgeht und den Eindruck hervorruft, daß das Werk ein Sinnzusammenhang sei, der des Absoluten mächtig sei.“ Adorno, ÄT, S.155f: „Sie [die Kunstwerke, KK] selbst, nicht erst die Illusion, die sie erwecken, sind der ästhetische Schein. Das Illusionäre der Kunstwerke hat in den Anspruch sich zusammengezogen, ein Ganzes zu sein.“ Der Scheincharakter des Werks ist also nach Adorno verknüpft mit seiner hermetischen Abgeschlossenheit. Die Kategorie des ästhetischen Scheins beschreibt für ihn die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst (vgl. Scholze 2000, S.103). Der Schein „steht für den Werkcharakter des Kunstwerks – die Einheit seiner Form – und somit für dieses und sich selbst.“ (ebd, S.104.) Die Absolutheit des Scheins wird in der modernen Kunst nun hinterfragt: „Die Moderne dann lehnte sich auf gegen den Schein des Scheins, daß er keiner sei. Darin konvergieren sämtliche Anstrengungen, den hermetischen Immanenzzusammenhang der Werke durch unverhohlene Eingriffe zu durchlöchern.“ (Adorno, ÄT, S.157). Vgl. auch Scholze 2000, S.104.

¹¹¹ Adorno, ÄT, S.233. Vgl. auch Adorno, KuK, S.450: „Montage heißt aber soviel wie den Sinn der Kunstwerke durch einen seiner Gesetzlichkeit entzogenen Einbruch von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen strafen.“

2.2.2 *Im Gebirge (Wärmeplastik mit Fettwinkel) (1959/1972)*

In *Im Gebirge (Wärmeplastik mit Fettwinkel)* (Abb. 10) nimmt der Filz, anders als bei *Nordlicht 5* (Abb. 9), nicht mehr nur einen Teil der Bildfläche ein, er ist nunmehr bildfüllend als eine Art neuer Leinwand eingesetzt. Die Arbeit ist im von Armin Zweite 1991 herausgegebenen Düsseldorfer Ausstellungskatalog *Natur, Materie Form* auf das Jahr 1959 datiert, Barbara Strieder weist jedoch darauf hin, dass sich auf der Rückseite des Werks die Beschriftung „Im Gebirge (Wärmeplastik mit Fettwinkel) Joseph Beuys 1972“ findet.¹¹² Wenngleich die frühe Datierung demnach berechtigterweise in Zweifel gezogen werden kann, soll das Werk dennoch im Kontext der bildhaften Arbeiten hier kurz besprochen werden. Die sich in der Stuttgarter Sammlung Joseph W. Fröhlichs befindliche Arbeit besteht aus einer rechteckigen, 36 x 47 x 1 Zentimeter messenden Filzplatte, die mithilfe zweier Stecknadeln auf einem ebenso großen Untersatzkarton befestigt ist. Die rechte untere Ecke des Filzes ist mit Fett bestrichen, es handelt sich hier um den im Titel erwähnten „Fettwinkel“. Ebenfalls auf der rechten Hälfte des Filzes ist ein hochformatiges Papierrechteck (18 x 10 cm) aufgeklebt, das eine wuchernde schwarze Farbfläche und mitten darauf ein rotes Kreuz zeigt.

Die schwarze Einfärbung des Blattes erinnert an Papierarbeiten wie *Filzplastiken* (1963, Öl und Bleistift auf Papier, Abb. 11) und die gleichnamige Arbeit aus dem Jahr 1964 (Öl und Bleistift auf Papier, Abb. 12), in denen Beuys in groben, teils ausfasernden Pinselstrichen schwarze, zum Teil geometrisch anmutende, zum Teil amorphe Formen schafft, welche die dichte, textile Materialität des Filzes malerisch abzubilden suchen. In Bezug auf eine nicht näher benannte Bleistiftzeichnung äußerte sich Beuys 1970 im Gespräch mit Hagen Lieberknecht über die „Temperatur“ des Bleistiftstriches: „Ein Strich [...] hat auch Temperatur. Er ist pelziger oder flockiger. Filzig ist meist etwas aus dem Inneren, etwas das gärt. Da kann es [im inneren Bereich] keinen scharfen Umriss geben.“¹¹³ Der Titel *Im Gebirge (Wärmeplastik mit Fettwinkel)* deutet demnach auch auf die materialikonografische Konnotation des Filzes als wärmendes, schützendes und isolierendes Material hin, was sich nicht allein in der Filzplatte selbst, sondern auch in den „filzigen“ Pinselstrichen auf Papier äußert. Der Fettwinkel – entstanden aus dem organischen, sich bei Wärme verflüssigenden, bei Kälte verfestigenden Fett –

¹¹² Strieder 2008, S.59, Anm.3.

¹¹³ Zit. nach Koeplin 2006, S. 232. Vgl. auch Abschnitt 2.1.

fügt sich in diese Deutung ein. Die Wärmeplastik, bestehend aus dem weichen, flexiblen Filz und dem Energiepotential des Fetts, wird hier der Versteinerung und Kristallisation, für die das Gebirge steht,¹¹⁴ gegenübergestellt. Auf die potentiell heilende, schützende Qualität von Filz und Fett weist zudem das rote Kreuz hin.

Im Vergleich zu *Nordlicht 5* kehrt Beuys hier das Verhältnis der beiden verschiedenen Werkelemente um: Während bei der früheren Arbeit der Filz nur ein Viertel der Bildfläche einnimmt und das Papier als Bildgrund der Bleistiftzeichnung dominiert, verhält es sich hier umgekehrt. Das Oszillieren zwischen den Gegensätzen der unterschiedlichen Materialien setzt sich bei der Collage *Im Gebirge* demnach fort: Der Darstellungsmodus der Malerei ist hier auf das eingefügte Blatt Papier limitiert, während die nichts als sich selbst darstellende Materialität des Filzes das gesamte Format ausfüllt. Ebenso dominiert die opake Oberfläche des Textils gegenüber der geschichteten, teils durchlässigen Ölfarbe auf dem Papierstück. Die Materialität des weichen und doch groben Filzes steht dem durch den Farbauftrag beinahe unsichtbar gewordenen Papier ebenso deutlich gegenüber wie dies bereits in *Nordlicht 5* der Fall ist. Das bemalte Papierstück lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters geradezu auf den Materialkontrast: Die weiche Textur des Filzes, seine sich aus der Verfilzung von Tierhaaren ergebende, chaotisch anmutende Oberflächenstruktur, tritt gegenüber der unauffälligen Materialität des Papiers in den Vordergrund und stellt das hierarchische Verhältnis von Figur und Grund infrage. Die bezüglich *Joseph* von 1963 (Abb. 3) konstatierte Selbstreferentialität des Bildträgers ist hier also ebenfalls anzutreffen.

2.2.3 Zelle im Himalaya (1959)

Ebenfalls auf das Jahr 1959 datiert ist die Assemblage *Zelle im Himalaya* (Abb. 13), die sich heute im Baseler Kunstmuseum befindet.¹¹⁵ Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Arbeiten *Nordlicht 5* (Abb. 9) und *Im Gebirge* (Abb. 10), in denen die Filzfläche mit einer bildhaften Zeichnung bzw. Malerei kontrastiert wurde, steht das Material hier nun für sich, es bildet die oberste Schicht einer reliefartig gestalteten Arbeit.

¹¹⁴ Vgl. Heike Fuhlbrügge: *Joseph Beuys und die anthropologische Landschaft. Naturmotive in den Zeichnungen*, Berlin 2008, S. 143. Vgl. dazu Dieter Koeplins ausführlichen Katalogtext in: Dieter Koeplin: *Joseph Beuys in Basel. Band 4: Zeichnungen, Plastische Bilder und Multiples von 1955-1985*, München 2016, S.240-245.

¹¹⁵ Strieder 2008, S. 55.

Die Assemblage, 24,5 x 39 Zentimeter messend, besteht aus zwei einzelnen, parallel nebeneinander platzierten Filzzellen, die ihrerseits aus mehreren Schichten bestehen: Zuunterst befindet sich ein Pappdeckel, darüber eine Schicht Papier. Auf dieser Unterlage ist eine rechteckige Filzplatte, 24,5 x 19,5 Zentimeter groß, aufgebracht. Die dicht nebeneinander liegenden Zellen lassen die unter dem Filz liegenden Schichten an den Rändern deutlich erkennen. Beide Filzstücke werden ihrerseits jeweils in der Mitte aufgeteilt durch einen dünnen, teilweise grau bzw. rot gefärbten Gazestreifen, mit denen Beuys den Filz umwickelt hat. Die linke Platte ist durch die Gaze in eine obere und untere Hälfte geteilt, die rechte Platte dagegen in eine linke und rechte Hälfte.

Barbara Strieder erwähnt die Arbeit in ihrer Untersuchung zum Zusammenhang von Filz und Körper als frühes Beispiel für Beuys' Umgang mit Filz, bei dem der Künstler das Textil im kleinen Format und „eher flächig“ genutzt habe.¹¹⁶

Die Abgeschlossenheit und Isoliertheit der beiden Platten wird von Dieter Koeplin in Hinblick auf Beuys' persönliche Krise in den Jahren 1955-57¹¹⁷ als Bild für einen körperlichen und geistigen Rückzug gedeutet;¹¹⁸ ein Motiv, das sich noch deutlicher in der Arbeit *Gummierte Kiste* (1957, Abb. 14) zeige, die Koeplin als Vergleich heranzieht: „Mit Werken wie der gummierten Kiste – und eine Zelle im Himalaya schließt sich hier an – hat Beuys [...] klargemacht, dass der Prozess der Isolierung und Wandlung in den Jahren 1955 bis 1957 sich als notwendig erwiesen habe, um zur grundlegenden Erfahrung der Freiheit und zu einem neuen Begriff der Kunst zu gelangen.“¹¹⁹ Während es sich bei dem Objekt *Gummierte Kiste* um eine mit Teer umhüllte, nach oben hin offene Kiste handelt, „in der ein Mensch (Beuys nämlich) körperlich gerade noch Platz finden kann“,¹²⁰ deuten die beiden Filzzellen der Assemblage das Motiv der Isolierung eher über die Materialikonografie des Textils an: Während bei der *Gummierten Kiste* der Teer die Holzkiste bedeckt und isoliert,

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.65: Beuys leidet in dieser Zeit an einer Depression, wird ärztlich behandelt und hält sich von April bis August 1957 in Kranenburg auf dem Hof der Familie van der Grinten auf, wo „die Belastungen der Krankheit allmählich abgebaut“ werden.

¹¹⁸ Vgl. Koeplin 2016, S.20: Im Gespräch mit Hagen Lieberknecht im Jahr 1972 äußert Beuys, er habe zwischen 1955 und 1957 vorgehabt, in ein tibetisches Kloster zu gehen, sich gar „in Tibet einmauern“ (Stachelhaus 2010, S.64) zu lassen. Der Wunsch, sich einzuschließen und abzuschotten, spiegelt sich in der *Gummierten Kiste* wider, die gerade groß genug für einen sich zusammenkauernden Menschen ist. Der Werktitel *Zelle im Himalaya* verweist auf dieselbe Thematik und verbindet diese mit der tibetischen Meditationskultur: „Tibetanische Mönche verwenden Kisten zur mentalen Übung bei ihrer Dreijahres-Klausur.“ (Koeplin 2016, S.242).

¹¹⁹ Koeplin 2016, S.242.

¹²⁰ Ebd., S.240.

ist es bei der Assemblage der Filz, dessen materialikonografische Konnotation als Schutz und wärmende Hülle aufgerufen wird. Damit verweist das Werk auf das Motiv der Isolierung und hermetischen Abschottung, wie es zum einen in der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) besonders prägnant ist, wenn Beuys sich über Stunden in eine Filzdecke eingehüllt isoliert, zum anderen im späten Environment *Plight* (Abb. 76) seinen raumgreifenden Ausdruck findet.

Formal betrachtet, konstituiert sich die Arbeit aus den nebeneinander liegenden geometrischen Flächen, einzelnen Zellen, die sich in der Kombination zu einer großen rechteckigen Fläche zusammenfügen.¹²¹ Der breite Spalt im Zentrum der Arbeit, welcher die beiden Filzplatten voneinander trennt, lässt den Eindruck entstehen, man habe es bei *Zelle im Himalaya* mit einem aufgeschlagenen Buch zu tun.

Im Vergleich zu *Nordlicht 5* nimmt der Filz bei der drei Jahre später entstandenen Arbeit die gesamte Bildfläche ein. In der Aufeinanderschichtung verschiedener Materialien befindet sich der Filz, von den beiden dünnen Gazestreifen abgesehen, zuoberst; er tritt buchstäblich in den Vordergrund. Formal betrachtet, prägen drei Aspekte das Werk entscheidend. Zunächst fällt das geometrisch anmutende Gefüge rechteckiger Formen an der Werkoberfläche ins Auge, welches durch die beiden nebeneinander liegenden Filzplatten sowie deren Aufteilung in kleinere Flächen durch die Gazestreifen entsteht. Weiterhin sticht das Prinzip der Schichtung verschiedener Materialien hervor, welches den Filz nach vorne rücken lässt und zugleich, durch den Spalt in der Mitte, eine gewisse Tiefenwirkung und Plastizität erzeugt. Nicht zuletzt ist es die grobe, faserige Textur des Filzes selbst, die im Kontrast zu den dünnen, beinahe transparent wirkenden Gazestreifen besonders auffällig wird.

Die bei *Nordlicht 5* konstatierte kritische Hinterfragung der Werkeinheit setzt sich hier fort. Ist es beim früheren Werk ein deutlicher Bruch zwischen den beiden Materialien, ein scharfer Schnitt zwischen figurativer Zeichnung und monochromer Oberfläche des Textils, so hat man es bei *Zelle im Himalaya* mit zwei aneinander montierten Filzfragmenten zu tun, die durch den vertikalen Spalt jedoch zugleich

¹²¹ Die Dominanz geometrischer Formen, wie sie in Beuys' Werk, spezifisch in den Filzwerken zu beobachten ist, ist also bereits im Frühwerk ersichtlich. Vgl. hierzu: Mark Rosenthal: „Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain, in: *Revue de l'Art*, No. 113 (1996), S. 74-95, hier S. 74: „l'artiste découpe des formes analogues dans le feutre et les applique sur la surface.“

voneinander getrennt werden. Das Querformat des Werks zerfällt durch diese Trennung optisch in zwei nebeneinander stehende hochformatige Filzrechtecke. Zugleich scheinen die Filzstücke ihrerseits vom Zerfall bedroht zu sein; die an Verbandsmaterial erinnernden Gazestreifen umschlingen beide Platten, als seien diese nur durch einen provisorischen Verband vor dem Auseinanderbrechen zu bewahren.¹²² Der Filz erhält hierdurch eine geradezu fragile Anmutung, er wirkt entzweit und versehrt.

Der Spalt zwischen den beiden Platten ist als fester Bestandteil ins Werk eingegangen. Er fungiert als sowohl trennende wie auch als verbindende Linie. Zur Bedeutung und Funktion der Linie als ästhetische Grenze generell äußert sich Gottfried Boehm wie folgt:

„Die Bedeutungsstruktur der Linie besteht aus Negativität (Abgrenzung) und Synthesis. Von den Seitenfeldern her gesehen ist die Linie jeweils Begrenzung im Sinne des Umrisses oder Endes, an ihr selbst aber ist sie Übergang. Nur indem sie beide Seiten auseinanderhält (und damit als solche bestimmt), sind sie jeweils das, als was sie erscheinen.“¹²³

Als ein derartiger Übergang, welcher zum einen die beiden Filzplatten voneinander trennt, sie zum anderen jedoch überhaupt erst als zwei Platten, zwei „Zellen“, wie es der Werktitel schon suggeriert, in Erscheinung bringt, fungiert die spaltartige Linie im Zentrum des Werks. Es ist also gerade das Brüchigwerden der Werkeinheit, nicht zuletzt auch die durch die Gazestreifen angedeutete Fragilität der Filzstücke, welche die beiden Platten überhaupt erst als zwei jeweils in sich kohärente Flächen hervortreten lässt. Der Status der beiden Platten als zwei noch intakte Oberflächen wird durch die sie umschlingende Gaze bestätigt, scheint jedoch bereits in Gefahr zu sein.

Der vertikale Spalt in der Werkmitte fungiert jedoch nicht nur als eine sich auf die Fläche beziehende Linie, sondern fördert auch, wie bereits oben aufgezeichnet, den

¹²² Pflaster, Verbände, versehrte und notdürftig 'geflickte' Gegenstände sind ein wiederkehrender Topos im Werk Beuys'. Eine weiße Kinderbadewanne beklebt Beuys mit Heftpflastern, Mull und Klebeband und macht den Gebrauchsgegenstand damit zu einem geradezu körperhaften, verwundeten Objekt, das der Reparatur bedarf (*Badewanne*, 1960, siehe hierzu: Helmut Friedel, Lothar Schirmer (Hgg.): Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer, München 2013, S.36ff.). Vgl. auch: Barbara Gronau: „Die prekäre Grenze. Dimensionen des Performativen im Werk von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Die Revolution sind wir, Berlin (Hamburger Bahnhof) 2008, S.336-337.

¹²³ Gottfried Boehm: „Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers“, in: Neue Hefte für Philosophie, hg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer und Reiner Wiehl, Heft 5, Göttingen 1973, S.118-138, hier S.122.

geschichteten Charakter des Werks zutage und zeugt so von der zunehmenden Plastizität der Filzarbeit gerade im Vergleich zum früheren *Nordlicht 5*.

2.2.4 Hasengeschichte (Filz) (1962)

Das Prinzip der Schichtung findet sich auch bei einer weiteren frühen Arbeit, der 1962 entstandenen Assemblage *Hasengeschichte (Filz)* (Abb. 15), wieder. Die sich heute in der Sammlung des Museums Schloss Moyland befindende Arbeit misst 69 x 89 x 2,2 Zentimeter. In der Forschung ist dem Werk bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil geworden. Barbara Strieder erwähnt es als frühes Beispiel der im Zusammenhang mit Filz von Beuys häufig genutzten Methode der Schichtung und spricht zudem die Funktion des Filzes als Bildträger an, auf die noch zurückzukommen ist.¹²⁴

Vier verschieden große, unregelmäßig geschnittene Filzplatten sind hier von Beuys zusammengefügt worden. Dominiert wird die Arbeit durch zwei unterschiedlich lange, aneinandergelegte Filzplatten, auf denen Beuys mit Filzstift und schwarzer Ölfarbe Figuren und Formen gezeichnet hat. Zwei deutlich kleinere Filzrechtecke sind am unteren Rand dieses großen Streifens angebracht. Die kleinere dieser beiden Filzecken findet sich am linken Ende des Streifens, die größere auf der rechten Seite. Unter Letzterer ragt ein Stück braunes Leinen hervor, welches zum Teil mit grauer Ölfarbe bemalt ist. Die Assemblage ist auf einem rechteckigen, 69 x 89 Zentimeter großen, grauen Kartonbogen aufgeklebt.

Die Zeichnung auf dem großen Filzstreifen besteht aus einer Reihe lose nebeneinander platzierter Figuren, die ungelent, beinahe wie Kinderzeichnungen wirken. Schnurrbarthaare und lange Ohren der einzelnen Figuren lassen erkennen, dass es sich bei den Strichmännchen um die im Titel genannten Hasen handelt. Eine stattliche, mit einem markanten Hut bekleidete Hasenfigur eröffnet den Reigen am linken Rand. Es folgt eine weitere Figur, die einen karierten Kinderwagen neben sich stehen hat. Die Hasenfamilie deutet vielleicht auf den Künstler selbst hin, der seit 1959 mit Eva verheiratet ist und im Dezember 1961 erstmals Vater wird.¹²⁵ Beuys, der sich in Gesprächen immer wieder als Hasen bezeichnet hat,¹²⁶ kann in der Figur

¹²⁴ Strieder 2008, S.55.

¹²⁵ Vgl. Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.71.

¹²⁶ Vgl. Stachelhaus 2010, S.77. Der Hase ist in Beuys' Oeuvre ein wiederkehrendes Motiv; „als Bezugsfigur und Partner des Künstlers“ (Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Alfter 1993) findet er sich sowohl im zeichnerischen Werk als auch ab 1963 in den Aktionen, darunter

des Familienoberhauptes, der mit breiter Brust und Seriosität verleihendem Hut dargestellt ist, wiedergefunden werden. Der Hut deutet hier bereits auf Beuys' späteres Markenzeichen, den von ihm so häufig und gern getragenen Filzhut, hin. Lässt sich die linke Hälfte des Filzbandes als Hinweis auf den Familienmenschen Beuys lesen, so reflektiert die rechte Hälfte den Künstler und Lehrer Beuys. Wieder lässt sich der Künstler in der Figur eines rundlichen Hasen mit abstehenden langen Ohren und ebenso abstehenden Schnurrbarthaaren ausmachen. Dieser zeigt mit einem Stock auf ein Rechteck, welches in ein Raster aus sechs kleineren Rechtecken aufgeteilt ist. Neben dem dicken Hasen steht rechts eine weitere, schmale Hasenfigur, die zuzuhören scheint. Schließlich befinden sich am rechten Rand des Filzstreifens zwei weitere kleinere Hasen, deren Funktion bzw. Tätigkeit unklar bleibt. Zudem hat Beuys eine geöffnete Schere direkt unter den beiden kleinen Hasen aufgezeichnet.

Seit 1961 hat Beuys eine Professur für monumentale Bildhauerei an der Düsseldorfer Kunstakademie inne.¹²⁷ Auf seine Rolle als Hochschullehrer, der junge Künstlerinnen und Künstler unterrichtet, scheint die wuchtige, Ehrfurcht gebietende Hasenfigur auf der rechten Hälfte des Filzstreifens hinzudeuten. Der dozierende Hase ist eng verknüpft mit der geometrischen Fläche, die an eine Tafel, vielleicht aber auch an eine Leinwand, an einen Bildträger erinnert. Nicht zuletzt ist der aufgezeichnete, in ein Raster aufgeteilte Bildträger eine Referenz auf den tatsächlichen Bildträger der *Hasengeschichte*, der seinerseits aus neben- und untereinander gereihten Filzrechtecken besteht.

Der Filz übernimmt in der *Hasengeschichte* auf den ersten Blick die klar definierte Funktion des Bildträgers, der lediglich als Hintergrund und Untergrund für die aufgetragene Zeichnung fungiert. Diese wiederum reflektiert nicht nur Beuys' damalige biografische Situation, sondern auch den künstlerischen Arbeitsprozess, wie am prägnantesten in der gezeichneten Rechteckform und deren Raster deutlich wird. Der danebenstehende Hase weist seinen Schüler – und damit auch den Betrachter der Arbeit – ausdrücklich auf diese Fläche hin: auf Tafel oder Leinwand

in Beuys' erster szenischer Arbeit *Sibirische Symphonie* (1963), in *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (1964) und besonders prägnant in der Performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965). Vgl. auch: Harald Szeemann: „Tiere“, in: Ders. (Hg.): *Beuysnobiscum*, Dresden 1997, S.336-337, hier S.336, und Adriani, Konnetz, Thomas, S.155. „Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt... Für mich ist der Hase das Symbol für die Inkarnation. [...] Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei mir vor.“ (Beuys im Gespräch mit Hagen Lieberknecht 1971, zit. nach Adriani, Konnetz, Thomas 1981, S.155).

¹²⁷ Vgl. Adriani, Konnetz, Thomas 1981, S.88.

als Materialität des Bildes sowie auf dessen Konstitution aus einzelnen rechteckigen Formen. Die Rasterung der Tafel verweist somit auch auf die Werkgenese, auf das durch Zusammensetzen einzelner Teile entstehende Werkganze. Auch die am rechten Rand aufgezeichnete Schere nimmt Bezug auf den Entstehungsprozess des Werks, auf die Formung des formlosen Filzes, den Beuys in entsprechende Stücke zurechtschneidet, bevor er ihn als Zeichenuntergrund nutzen kann.

Diese Analyse, die, ikonografisch vorgehend, das Werk als eine Art Selbstporträt des Künstlers als Schaffenden und Familienmenschen deutet, zeugt zugleich von der Eigentümlichkeit der *Hasengeschichte*, die gerade im Vergleich zu den beiden früheren Arbeiten *Nordlicht 5* (Abb. 9) und *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) deutlich wird: Die Arbeit scheint auf einen konventionellen Bildbegriff zurückzugreifen; sie nutzt den Filz als Bildträger, der hinter der aufgetragenen Zeichnung zurücktritt. Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, die *Hasengeschichte* lediglich anhand der Zeichnung zu untersuchen. Vielmehr gelangt Beuys zu einer Engführung mehrerer selbstreflexiver Stränge, die bereits bei den beiden früheren Filzarbeiten zu beobachten sind und hier nun in Verbindung treten mit dem in der Zeichnung geäußerten Selbstverständnis des aufstrebenden Künstlers und Hochschullehrers Beuys.¹²⁸

Durch die Fragmentierung der Bildfläche, die aus den neben- bzw. untereinander gesetzten Filz- und Leinenstücken besteht, erreicht Beuys auch hier eine „Negation der Synthesis“¹²⁹. Als werkimmanente Negation von Einheit und Geschlossenheit ist diese für Adorno ein Charakteristikum moderner Kunst.¹³⁰ Die Risse und Brüche zwischen den einzelnen Stoffstücken zeugen von der Weigerung des Künstlers, eine nahtlose Verschmelzung zwischen den einzelnen Werkelementen und -materialien zu erzeugen: Die „Auflösung von Materialien und Momenten in auferlegte Einheit“¹³¹ soll hier gerade nicht gelingen. Dieser widersetzt sich die Arbeit durch die Zerstückelung des Bildträgers in Einzelteile, aber auch durch die innerhalb der

¹²⁸ 1961 wird Beuys Professor für Bildhauerei an der Düsseldorfer Kunstakademie, im selben Jahr bezieht er Wohnung und Atelier am Drakeplatz 4 in Düsseldorf-Oberkassel (vgl. Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.88). Ab 1962 kommt er in Kontakt mit der aufstrebenden Fluxus-Bewegung, trifft Künstler wie Nam June Paik und George Maciunas. 1963 beteiligt er sich an der Organisation des ersten Fluxus-Konzertes in Düsseldorf und führt dabei erstmals eine Aktion vor, die *Sibirische Symphonie* (vgl. ebd., S.108ff.). Beuys' beginnende Tätigkeit als Hochschullehrer fällt also zusammen mit dem Beginn seiner Aktionstätigkeit und der damit verbundenen Ausweitung künstlerischer Ausdrucksmittel.

¹²⁹ Adorno, ÄT, S.232.

¹³⁰ Vgl. ebd., S.240.

¹³¹ Ebd., S.90.

Zeichnung selbst auffallende Fragmentierung des Bildgeschehens in lose miteinander in Verbindung stehende Figuren bzw. Figurengruppen, die im Gegensatz zu illusionistischen Zeichnungen durch keinen einheitlichen Bildraum mehr zusammengehalten werden.

Ähnlich wie bereits bei der Arbeit *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) hat man es auch hier mit dem Prinzip der Schichtung verschiedener Materialien zu tun, das das Werk plastisch, reliefartig werden lässt. Was in dieser Schichtung zudem thematisch wird, ist die Werkgenese selbst, die anhand der über- und nebeneinandergelegten Einzelteile als Produktionsprozess sichtbar wird. Das Spannungsverhältnis zwischen der Präsenz des Werks und der Prozesshaftigkeit der Produktion in allgemeiner Sicht charakterisiert Sebastian Egenhofer als Riss, in welchen das Kunstwerk eingelassen ist: „In der ästhetischen Präsenz ist die Produktion konstitutiv vergessen. Es gehört jedoch zur Struktur des Kunstwerks, den Rand dieses Vergessens zu berühren und umzuwenden.“¹³² Diese Dialektik zwischen Präsenz und Produktionszeit des Werks konstatiert Adorno ebenfalls:

Kunstwerke sind es nur in actu, weil ihre Spannung nicht in der Resultante reiner Identität mit diesem oder jenem Pol terminiert. Andererseits werden sie nur als fertige, geronnene Objekte zum Kraftfeld ihrer Antagonismen [...] Ihre Bewegung muß stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.¹³³

Egenhofers und Adornos Überlegungen lassen sich auch auf die Struktur von Beuys' *Hasengeschichte* beziehen, die in ihrer Schichtung der einzelnen Filzplatten und Leinwandstücke zugleich auf den Prozess und auf dessen in der Darstellung selbst stillgelegten Status hinweist.

Die Fragmentierung der Werkeinheit und die durch die Schichtung entstehende Plastizität der Arbeit gehen demnach einher mit einer Reflexion auf den Prozesscharakter von Kunst. Zudem bricht Beuys auch hier aus einer normativen Gattungsästhetik aus, seine *Hasengeschichte* ist Assemblage und Zeichnung zugleich. Diese hier ausgeführten selbstreflexiven Strategien weisen bereits auf die „Selbstkritik der Kunst“¹³⁴ als implizites Movens der Filzarbeiten hin.

¹³² Sebastian Egenhofer: Produktionsästhetik, Zürich 2010, S.5.

¹³³ Adorno, ÄT, S.263f.

¹³⁴ Ebd., S.228.

2.3 Der entleerte Rahmen: *Ohne Titel* (1966)

In den Filzarbeiten der 1950er und frühen 1960er Jahre führt Beuys das Material als Bildträger ein und problematisiert zugleich sowohl die organische Werkeinheit als auch die normative Gattungsästhetik. Ab Mitte der 1960er Jahre wird das Textil in den kleinformatischen Assemblagen¹³⁵ zunehmend plastischer und damit auch räumlicher. Die reliefartige Arbeit *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) deutete diese Tendenz schon 1959 an. In Arbeiten wie *Asphaltvogel* (1963, Asphalt, Filz, Karton, Abb. 16), *Sender und Empfänger* (1963, Filz, Wachs, Glas, Abb. 17), *Ohne Titel* (1964, Papier, Kordel, Filz, Korkplatte, Karton, Abb. 18), *Ohne Titel (zwei Fräulein mit leuchtendem Brot und Fett und Filz)* (1966/67, bemalter Filz, bemaltes Fett auf Papier, auf Karton, Abb. 19) sowie *Ohne Titel* (1966, Holz und Filz, Abb. 20) erscheint der Filz in Form von meist rechteckig zurechtgeschnittenen Plättchen in montageartigen Arrangements.

Aufgrund ihres programmatischen Charakters soll hier nun die letztgenannte, unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1966, die aus einem leeren Bilderrahmen und einem darin angebrachten Filzstück besteht, näher betrachtet werden.¹³⁶ In der Forschung ist dem Werk, das sich in der Sammlung des Museum Schloss Moyland befindet, bislang keine Aufmerksamkeit zugekommen.

Im Kontrast zu den vorher diskutierten Arbeiten, die den Filz als Bildgrund nutzen und ihn in Bezug zu einer zeichnerischen bzw. malerischen Darstellung setzen, ist

¹³⁵ In der Beuys-Forschung hat sich hierfür der Begriff der Plastischen Bilder eingebürgert. Siehe hierzu Hans van der Grinten: „Plastische Bilder als bildnerische Gattung bei Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947-1970, Kornwestheim (Galerie der Stadt Kornwestheim) 1990, S.8-10, hier S.8. Van der Grinten führt den Begriff hier auf Beuys selbst zurück, der anlässlich einer frühen Einzelausstellung im Museum der Stadt Kleve 1961 für die dort unter anderem ausgestellten „reliefhaft räumliche[n] Montagen“ die Bezeichnung „Plastisches Bild“ geprägt hatte. Vgl. auch: Barbara Strieder: „Künstlerpost' – Zu einigen Plastischen Bildern von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947-1970, Kornwestheim (Galerie der Stadt Kornwestheim) 1990, S.14-19, hier S.14: „Mit der Montage an sich wertloser Materialien und Alltagsrelikte stehen die Plastischen Bilder von Beuys in der Tradition der Collagen und Assemblagen der Dadaisten.“ Siehe auch Vischer 1991, S.155: „Diese Werke [die Plastischen Bilder, KK] bewegen sich zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionaler Skulptur.“

¹³⁶ Die Arbeit legt einen Vergleich zu Francis Picabias 1922 entstandenen Arbeit *Danse de Saint Guy* (später umbenannt in *Tabac-Rat*, Abb. 21) nah, die aus einem hochformatigen, goldglänzenden Bilderrahmen besteht, welcher nichts als zwei senkrecht von oben nach unten sowie zwei diagonal gespannte, sich überkreuzende Fäden beinhaltet. Picabias Rahmen zeigt dem Betrachter keinen Bildgrund aus Leinwand oder Papier, der vom Künstler bearbeitet wurde und dessen Ideen repräsentiert; der Blick gleitet vielmehr durch den Rahmen hindurch auf den Galerieraum selbst. Für die Ausstellung im Salon des Indépendants gab Picabia die Anweisung, das Werk in gewissem Abstand zur Wand zu hängen, um die Transparenz des Rahmens noch deutlicher zu machen. (Vgl. Christine Traber: „In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century“, in: Ausst.kat: In Perfect Harmony. Picture & Frame 1850-1920, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1996, S.221-246, hier S.238.)

das Filzstück hier das einzige Bildelement, das innerhalb des Rahmengevierts verblieben ist. Von einer Komposition im Sinne eines Verhältnisses einzelner Teile zu einem Ganzen¹³⁷ kann hier nicht mehr gesprochen werden. Zeichnerische bzw. malerische Elemente, wie sie in den frühen Arbeiten zumeist noch vorhanden waren, sind nun aus dem Rahmen verschwunden, ebenso wie andere Materialien, mit denen die Filzplatten in Assemblagen wie *Asphaltvogel* (Abb. 16) und *Sender und Empfänger* (Abb. 17) kontrastiert wurden. Die Hervorhebung des Filzes zeugt von seiner in den 1960er Jahren wachsenden Bedeutung für Beuys' künstlerisches Schaffen; ab 1963 gilt dies auch für die aktionsgebundenen Arbeiten sowie in vermehrt skulpturalen und installativen Kontexten. Das Material löst sich hier von seiner in den früheren Arbeiten eingenommenen Verwendung als Bildgrund, stattdessen wird die Filzplatte vor dem Hintergrund der weißen Museumswand selbst zur Figur auf Grund. Insofern lässt sich das derart gerahmte und zugleich frei vor der Wand schwebende Filzelement als künstlerisches Statement begreifen, das die Signifikanz des Materials für Beuys' Arbeiten ein weiteres Mal prägnant zum Ausdruck bringt.

Darüber hinaus reflektiert Beuys die Funktion und Wirkung des Bilderrahmens. Es stellt sich die Frage, was der ärmlich wirkende, zusammenmontierte Rahmen überhaupt 'einrahmt' und ob er nicht vielmehr selbst ein Teil des Werks ist. Mit dem unsicheren Status des Rahmens ist gleichsam dessen Funktion als ästhetische Grenze zur Disposition gestellt, wie im Verlauf der Ausführungen deutlich wird.

Die Arbeit besteht aus einem Holzrahmen, der 50 x 63 Zentimeter misst und 1 Zentimeter stark ist. Dieser ist aus vier unregelmäßig und unsauber zurechtgeschnittenen Holzlatten zusammengesetzt, die an allen vier Ecken jeweils durch einen angenagelten Querbalken gehalten werden. Dies ist für den Betrachter sichtbar, da der Rahmen mit seiner Rückseite nach vorne gedreht an der Wand hängt. Die Holzlatten scheinen von minderer Qualität zu sein, sie sind teilweise verfärbt und weisen an den Rändern Splitter auf. Der umgedrehte Rahmen ist leer bis auf das obere linke Viertel. Hier hängt, befestigt an der oberen Holzlatte, eine rechteckige graue Filzplatte.

¹³⁷ Vgl. Adorno, ÄT, S.266.

2.3.1 Die Außerkraftsetzung des Rahmens als ästhetische Grenze

Eines materiellen Bildträgers wie auch eines Bildes beraubt und in diesem Sinne entleert, grenzt Beuys' Rahmen nunmehr einen Ausschnitt der Museumswand selbst ein und lässt diesen gewissermaßen bildwürdig werden. Der Rahmen fungiert als Eingrenzung und Betonung – angesichts des ihn umgebenden Raumes und der umliegenden Galeriewand kann ihm dies allerdings nie vollständig gelingen: Was der Rahmen einzugrenzen versucht, umzingelt ihn zugleich von allen Seiten. Damit läuft die Funktion des Rahmens als ästhetische Grenze ins Leere – als Schnittstelle von Innen und Außen, Bildträger und Raum, dem im Bild illusionistisch dargestellten Raum und dem außerhalb des Rahmens liegenden Realraum, zwischen Kunst und Nicht-Kunst.¹³⁸ Das Innen und das Außen des Rahmens sind miteinander identisch; die ästhetische Grenze erfährt so in ihrer Eigenwertigkeit einen selbstreferentiellen Charakter.¹³⁹ Der entleerte Rahmen führt sich selbst vor, er unterläuft seine Funktion als „Übergang“¹⁴⁰, als „Kluft zwischen Sein und Erscheinung“¹⁴¹.

Die Negation der dem Rahmen eigenen Funktion als ästhetische Grenze unterstreicht Beuys, indem er die Rückseite nach vorne kehrt.¹⁴² In der so noch deutlicher zutage

¹³⁸ Als Schnittstelle verschiedener Relationen fungiert der Bilderrahmen als ästhetische Grenze: „Will man die Position von Bilderrahmen kategorisch charakterisieren, so kann man festhalten, dass sie an einer Stelle stehen, wo diverse Bereiche aufeinandertreffen: Räumlich gesehen stoßen an einem Rahmen der im Bild dargestellte Raum, die Bildoberfläche und der Raum vor dem Bild zusammen, und in der Fläche grenzen hier Bildfeld und Umfeld des Bildes aneinander. Dazwischen ist das Profil eines Bilderrahmens zu sehen.“ (Vera Beyer: Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas, München 2008, S.19.)

¹³⁹ Gottfried Boehm hat die Dialektik der ästhetischen Grenze am Paradigma der Linie zu exemplifizieren gesucht: „Die Linie gewinnt als ästhetische Grenze über ihren bloßen Bezeichnungscharakter hinaus zusätzliche Selbstständigkeit. Sie thematisiert ihre eigenen Möglichkeiten, indem sie sich von Benennungs-, Illustrations- und Darstellungsaufgaben befreit. Diese Selbstständigkeit der ästhetischen Grenze gegenüber aller fixen Bestimmung ist ihr wesentlich.“ (Boehm 1973, S. 123).

¹⁴⁰ Ebd., S.122.

¹⁴¹ Die im Bilderrahmen sich materialisierende ästhetische Grenze bezieht sich auf die „Kluft zwischen Sein und Erscheinung, welches das Kunstwerk aufreißt“ (ebd., S.123).

¹⁴² Beuys reiht sich hier in eine lange Tradition künstlerischer Selbstreflexivität ein, die exemplarisch an einer 1670-75 entstandenen Arbeit des niederländischen Malers Cornelis Norbertus Gijsbrechts belegt werden soll (Abb. 22). Gijsbrechts Gemälde stellt ein umgedrehtes Gemälde samt Keilrahmen dar. Der Betrachter sieht gewissermaßen die Rückseite der Kunst, den erstaunlich profan wirkenden hölzernen Rahmen, die Textur der Leinwand, etc.: „Dieses Bild stellt alles dar, was das Gemälde ist: Leinwand und Holz. Dieses Bild ist nichts und alles zugleich. Es ist nichts, weil es die Frage hervorruft: 'Wo ist das Bild?' Es ist alles, weil es sich selbst in seiner Totalität enthält.“ (Victor Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S.308f und auch: Philipp Stoellger, Marco Gutjahr (Hgg.): An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie, Würzburg 2014, S.57-79). Gijsbrechts stellt in seinem Gemälde die materielle Rückseite des Bildes mit den Mitteln der Malerei dar. Beuys entledigt sich des Illusionismus repräsentativer Malerei vollkommen und greift stattdessen auf einen tatsächlichen Holzrahmen zurück. Anstelle der von Gijsbrechts gemalten Textur der Leinwand steht bei Beuys nun die reale, faktisch vorhandene Textur

tretenden ärmlich wirkenden Materialität sowie der improvisiert wirkenden Montage der aneinander genagelten Holzlatten wird der Rahmen hier geradezu selbst zu einem Werkelement, das in Kommunikation tritt mit dem in seiner Materialität ebenfalls ärmlich und grob wirkenden Filzstück. Diese Form der Rahmenreflexion ist nicht ohne Vorläufer. Seine Collage *Still Life with Chair Caning* (Abb. 23) versah Pablo Picasso 1912 mit einem schlichten Seil als Rahmen. Dessen rohe Materialität transformiert, ähnlich wie später bei Beuys, die ästhetische Grenze selbst zu einem Werkelement.¹⁴³ Die Anmutung roher Materialien tritt in der Kontrastierung mit der dahinter liegenden blanken Wand umso stärker hervor. Ebenjener Dialog mit der Wand des Ausstellungsraumes soll nun zur Sprache kommen.

2.3.2 Der gerahmte Realraum

Die Betrachtung des Kunstwerks wird in Beuys' Arbeit zur Betrachtung des Galerieraumes selbst. Der entleerte Rahmen ist mitnichten 'leer', er zeigt die Galerie als einen für die Kunst designierten Raum. Der Kunstkritiker Brian O'Doherty weist in seinem Text *Inside the White Cube* auf die Relation zwischen Kunstwerk und Galerieraum hin, die als wechselseitig zu bezeichnen sei, denn sowohl das einzelne Werk als auch die Galerie als „Kultraum der Ästhetik“¹⁴⁴ entfalten im Zusammenspiel eine „gesteigerte Präsenz“¹⁴⁵ und bedingen sich hierin gegenseitig: „In einer merkwürdigen Umkehrung 'rahmt' das Kunstwerk in der Galerie die ganze Galerie und ihre Gesetze.“¹⁴⁶

Beuys' Arbeit, an der Wand hängend, nimmt vor allem Bezug auf die Eigenästhetik der Galeriewand. Deren „ästhetische Potenz“¹⁴⁷ wird durch das sie rahmende Holzgeviert in den Blick genommen: „Indem das Gefäß des Bildinhaltes flacher und flacher wird, fließen Komposition, Sujet und höhere Bedeutung über den Rand hinaus, bis, wie Gertrude Stein über Picasso gesagt hat, alles ausgeleert ist“.¹⁴⁸ Aus

des Filzes.

¹⁴³ Vgl. Carsten Thau: „Murder Incorporated. The frame in Works of Art from Matisse to Microsoft“, in: Ausst.kat: Frames. State of the Art, Kopenhagen (Statens Museum for Kunst) 2008, S.204-241, hier S.213: „The noble marker of the territory of the organic work of art now appears broken, disintegrated, sawn through and like driftwood or sticks from a game of spillikins. It becomes transformed itself into seething raw material, movable fragment in the picture.“

¹⁴⁴ Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. *Inside the white cube*. [Originalausgabe: 1976], Herausgegeben und übersetzt von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.9.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S.10.

¹⁴⁷ Ebd., S.28.

¹⁴⁸ Ebd., S.19.

der immer flacher werdenden illusionistischen Darstellung des Tafelbildes wird schließlich nur noch „der Putz der Wand“¹⁴⁹ übrig bleiben.

Die Eigengesetzlichkeiten der musealen Präsentation in der „weißen Zelle“ rücken nun buchstäblich in den Rahmen hinein: „Context becomes content“.¹⁵⁰ Die klinisch-reine Atmosphäre des Galerieraumes mit ihren gleichmäßig weiß gestrichenen Wänden tritt ins Bewusstsein des Betrachters. Dies ist eine paradoxe Wendung, denn eigentlich ist der Galerieraum, „ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet“,¹⁵¹ doch gerade dazu gedacht, alle Aufmerksamkeit auf die in ihm ausgestellten Kunstwerke zu lenken. Beuys dreht dieses hierarchische Verhältnis um; der Hintergrund der Galerie, die weiße Wand selbst, wird nun in den Vordergrund gerückt – und mit ihr, wie oben bereits gesagt, das Filzstück als einziges verbliebenes Gestaltungselement.

2.4 Resümee

Die sich aus dem das Beuys'sche Frühwerk dominierenden zeichnerischen Œuvre heraus entwickelnden ersten Filzarbeiten bleiben, wie gezeigt werden konnte, der Flächigkeit und Bildhaftigkeit verhaftet. Beuys verknüpft in diesen frühen Arbeiten das Material Filz mit einer „immanenten Negation“¹⁵² der Kunst, die sich in den späteren, von der Wand gelösten Arbeiten fortsetzen wird. Als Bildgrund nimmt das textile Material einen zunehmend größeren Teil der Bildfläche ein, wie sich am Vergleich der frühesten Filzarbeit *Nordlicht 5* (Abb. 9) mit der drei Jahre später entstandenen Arbeit *Im Gebirge* (Abb. 10) besonders deutlich zeigt.

In den immer noch an die Flächigkeit der Wand sowie einer gewissen Bildhaftigkeit verpflichteten Materialcollagen der 1960er Jahre löst sich der Filz jedoch mehr und mehr von der eben skizzierten Funktion als Bildträger und tritt verstärkt als eigenständiges Kompositionselement auf, wie exemplarisch an der im vorigen Abschnitt vorgestellten Arbeit demonstriert werden konnte. Die im folgenden Kapitel diskutierten Werke setzen die Loslösung des Filzes von der Bildhaftigkeit frühester Arbeiten fort und oszillieren stärker zwischen Flächigkeit und Objekthaftigkeit.

¹⁴⁹ Ebd., S.25.

¹⁵⁰ Ebd., S.10.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Adorno, ÄT, S.60.

3. Bildfläche und Objekt: Die Loslösung von der Wand

Die Loslösung der Filzarbeiten von der Wand in den Raum hinein vollzieht sich in Etappenschritten, welche teilweise aufeinander aufbauen, teilweise parallel verlaufen. Eine Reihe von Arbeiten fungiert gleichsam als Bindeglieder, als Hybride zwischen Flächigkeit und Objekthaftigkeit, so etwa der *Filzanzug* (1970, Abb. 42), der zwar – ähnlich wie ein „traditionelles Bild“ – an der Wand hängend präsentiert wird, als Kleidungsstück jedoch explizit auf den Körper verweist. Die Opposition zwischen Wand und Raum, zwischen Zwei- und Dreidimensionalität wird durch solche Arbeiten zunehmend unterlaufen. Der Übergang vom Bild- zum Realraum, wie ihn Adorno als Aspekt des Verfransungsprozesses künstlerischer Gattungen beschreibt,¹⁵³ wird in den hier zu diskutierenden Werken besonders deutlich.

Die Bindung zur Museumswand ist bei Arbeiten wie dem *Eurasier* (1958, Abb. 24) oder auch der 1985 entstandenen *Filzpostkarte* (Abb. 38) ganz aufgegeben, wobei trotzdem die Flächigkeit prägend bleibt. Die nach einem kurzen Blick auf das Frühwerk *Eurasier* zu untersuchende Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (1960-69, Abb. 25) ist für die zwischen Wand und Körper bzw. Raum oszillierenden Arbeiten von paradigmatischer Bedeutung, denn sie nimmt explizit Bezug auf die Wand und demonstriert dabei zugleich auch die für Beuys' Werk so charakteristische Bewegung in den Raum hinein.

3.1 *Eurasier* (1958)

Neben den bereits im vorigen Kapitel diskutierten, flächig-bildhaft angelegten Arbeiten gehört das Objekt *Eurasier* (Abb. 24) zu den frühen, in den 1950er Jahren entstandenen Filzwerken von Beuys. Datiert auf das Jahr 1958, besteht die sich im Werkkomplex des Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindende Arbeit aus einer 16,5 x 33,5 Zentimeter messenden rechteckigen Filzplatte, auf der am linken hinteren Rand eine kleine, aus Mull und Draht geformte Figur mit einem kleinen Metallkrummstab fixiert ist.¹⁵⁴

¹⁵³ Vgl. Adorno, KuK, S.432: „Malerei [...] möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion von Raumperspektive sich entschlagen hat, treibt es sie selber in den Raum.“

¹⁵⁴ Ulf Jensen: „Eurasien“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.130-131, hier S.130.

Dieter Koeplin konstatiert den der Arbeit *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) ähnlichen Kontrast zwischen dem flächig-dunklen Filz und der hellen, durchlässigen Gaze. Die stehende Figur des Eurasiers befinde sich im Stillstand, suggeriere aber die Notwendigkeit der Bewegung und Aktivität.¹⁵⁵ Darauf hat schon Klaus D. Pohl hingewiesen, der das Werk ausführlich beschrieben hat.¹⁵⁶ Pohl hebt formale und materielle Aspekte der Arbeit hervor, die auch inhaltlich korrespondieren: Die dunkle, leicht faltige Oberfläche des Filzes erinnere an Erdboden; zugleich bestehe eine Analogie zwischen der weichen Materialität des Filzes und jener des in Mull gehüllten Eurasiers. Eine „körperliche Verbundenheit“¹⁵⁷ scheine zwischen der Figur und dem Boden zu bestehen, dennoch sei eine Spannung spürbar, die in der Bewegungslosigkeit des Eurasiers liege: „Er steht vor der Ebene wie beobachtend und prüfend, in höchster Konzentration und Mediation, in Wachsamkeit und Bereitschaft. Das imaginäre Gegenbild dieser statischen Situation ist die Bewegung.“¹⁵⁸

Ulf Jensen wiederum weist in einem Katalogtext zur Eurasien-Thematik in Beuys' Werk¹⁵⁹ auf das Objekt hin und spricht dabei zwei im hiesigen Kontext wichtige Aspekte an. Zum einen sei es die sich in der horizontalen Filzfläche bereits andeutende Räumlichkeit, die durch die auf ihr stehende Mullfigur, den „Eurasier“, konkretisiert werde. Zum anderen erscheine Filz in materialikonografischer Perspektive als ein gewissermaßen Ost und West einendes Material.¹⁶⁰

Wie bei Jensen bereits angedeutet ist, entsteht das Oszillieren der Filzplatte zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit wesentlich aus dem Dialog von Platte und plastischer Mullfigur, da sie für diese als Grund, als Boden fungiert, aber gleichzeitig auch Räumlichkeit im Sinne einer Landschaft andeutet: „Das Feld, das sich vor ihr [der Mullfigur, KK] ausbreitet, kann als Aktionsraum verstanden werden, der

¹⁵⁵ Koeplin 2016, S.243.

¹⁵⁶ Klaus D. Pohl: „Eurasier, 1958“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): *Joseph Beuys Eurasienstab*, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.10-11.

¹⁵⁷ Ebd., S.10.

¹⁵⁸ Ebd. S.11.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S.130. Mit dem Begriff „Eurasien“ verbindet Beuys die Vorstellung „eines grenzenlosen Kontinents [...], der die Gegensätze Europas und Asiens als Einheit fasst“ (ebd.). Diese Idee ist an Rudolf Steiners Modell vom intuitiv agierenden Ostmenschen und dem ihm entgegengesetzten rational denkenden Westmenschen angelegt, eine Opposition, die Beuys in seiner die Sphären wiedervereinenden eurasischen Landschaft zu überwinden sucht. Dies schlägt sich in Objekten wie dem *Eurasier* nieder, aber auch in den Zeichnungen und vor allem den Aktionen, beispielsweise auch in der im Kapitel zu den Performances noch zu diskutierenden Aktion *Eurasienstab* (1967/68).

¹⁶⁰ Dazu vgl. vorige Anmerkung. Vgl. ferner: Wagner, Rübél, Hackenschmidt 2010, S.98.

durchschritten sein will.“¹⁶¹ Das räumliche Potential der Filzfläche wird also angedeutet durch die ebenfalls nur als Möglichkeit gegebene Aktion: die Bewegung des aus Mull geformten *Eurasiers*.¹⁶²

Die Rolle des Filzes für das Werk ist demnach von zweifacher Natur. Einerseits gibt das Material hier eine imaginäre Landschaft an, die für die kleine Mullfigur gewissermaßen einen Aktionsraum darstellt, und erscheint in diesem Zusammenhang skulptural und also räumlich. Dies wird ein Jahrzehnt später, in der von Beuys durchgeführten Aktion *Eurasienstab* (Abb. 88), mithilfe von vier Filzwinkeln tatsächlich realisiert; darauf ist hier in Kapitel 6.4 zurückzukommen. Andererseits dient die Filzplatte der Figur buchstäblich als Bildgrund, als Trägermaterial, und wird so wiederum an die Flächigkeit zurückgebunden; ihre Funktion entspricht also traditionellen bildmäßigen Gattungen wie Zeichnung und Malerei. Hierin stimmt diese Arbeit mit den frühen, im vorigen Kapitel besprochenen Filzwerken überein. Zusammengefasst oszilliert der Filz zwischen Flächigkeit und Objektivität und deutet damit den von Adorno für die Kunst seiner Zeit konstatierten Verfransungsprozess künstlerischer Gattungen und Formen an.¹⁶³ Eine solche Bewegung in den Raum hinein lässt sich in der nun betrachteten Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* weiter verfolgen.

3.2 *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (1960-69)

Die Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) wurde von Beuys mit der Datierung 1960-69 versehen: Zwei Zeichnungen mit ersten Entwürfen stammen aus dem Jahr 1960 (Abb. 26, 27), als Skulptur wurde das Werk 1969 umgesetzt.¹⁶⁴ Es liegen Untersuchungen von Horst Bredekamp,¹⁶⁵ Magdalena

¹⁶¹ Jensen: „Eurasien“, 2010, S.130.

¹⁶² Filz als potentiell räumliches Material ist, im Zusammenhang auch mit dem Topos „Eurasien“, ein zentrales Thema der Aktion *Eurasienstab* (1967/68). Auch hier wird ein „eurasischer“ Raum wieder nur angedeutet, in diesem Fall aber nicht durch die horizontale Filzfläche, sondern durch vier rechteckig im Raum platzierte Filzwinkel, welche ein imaginäres Raumvolumen eingrenzen.

¹⁶³ Adorno, KuK, S. 432f.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu: Magdalena Holzhey: Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und die Naturwissenschaft, Berlin 2009, S.128: Häufig schließe Beuys bei der Datierung seiner Werke deren „erste bildnerische Idee“ mit ein, die im Falle der *Anschwebenden Ladung* in den beiden Zeichnungen aus dem Jahr 1960 zu verorten ist.

¹⁶⁵ Horst Bredekamp: „Beuys als Mitstreiter der Form“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.22-41.

Holzhey¹⁶⁶ und Ulf Jensen¹⁶⁷ vor, die im Katalog der Düsseldorfer Beuys-Ausstellung 2010 publiziert wurden.

Die Arbeit besteht aus „drei von der Wand in den Raum gestaffelten, teils miteinander verbundenen Teilen“¹⁶⁸: An der Wand hängt erstens eine mit Fliegendraht mehrfach umwickelte hochformatige Filzplatte. „Das Drahtgeflecht ist an seinen Enden an eine Kupferschiene gelötet und an den Kanten ebenfalls von Kupferleisten eingefasst.“¹⁶⁹ Das Konstrukt ist „mittels einer Aufhängung befestigt, so dass es vor der Wand zu schweben scheint“.¹⁷⁰ Der Fliegendraht misst 224 x 136 Zentimeter und ist durch einen Kupferdraht direkt verbunden mit einem schweren Bildhauerblock – dem zweiten Teil. Er ist von Arbeitsspuren geprägt, seine Maße betragen 70 x 84 x 84 Zentimeter. Das Ensemble wird vervollständigt durch einen vor dem Block stehenden kleinen Holzschemel, dessen rechtes vorderes Bein mit einer Filzrolle umwickelt ist. Der Schemel misst 46 x 57 x 45 Zentimeter. Außer dem Filz besteht die *Anschwebende Ladung* also aus einer Reihe weiterer Materialien: Fliegendraht, Kupferschienen, Lötzinn, Kupferdraht, Gummi, ferner kommen ein Bildhauerblock und ein Schemel, beide aus Holz, zum Einsatz.

Aus dem optischen Flimmern der Gitterstruktur vor dem Hintergrund des dunklen Filzes, der räumliche Definitionen erschwere und das Gebilde zwischen Tiefendimension und reiner Oberfläche oszillieren lasse, leitet Bredekamp die Zugehörigkeit von Beuys' Werk zu einer „langen Tradition von Schöpfungsbildern [ab, KK], die Beuys ins Atelierbild münden lässt“.¹⁷¹ Der Autor bezeichnet das Werk als „anti-rezeptionistisch“, da der Eindruck der (optischen) Bewegung in der Materialität des Ensembles selbst begründet liege und sich aus dieser heraus entschlüssele, also nicht im Auge des Betrachters liege. Er sieht hierin einen Grundzug von Beuys' Schaffen, den dieser auch selbst geäußert habe, so in einem Interview von 1980: „In diesem Konzert der Gegenstände spreche nicht ich, sondern die Dinge haben ihre eigene innere Sprache.“¹⁷²

¹⁶⁶ Holzhey 2009, S.127-134.

¹⁶⁷ Ulf Jensen: „Anschwebende plastische Ladung vor Isolationsgestell“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.231-232.

¹⁶⁸ Bredekamp 2012, S.24.

¹⁶⁹ Holzhey 2009, S.127.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Bredekamp 2012, S.30.

¹⁷² Beuys im Interview 1980, zit. nach Bredekamp 2012, S.30.

Auch Ulf Jensen sieht die Arbeit in der Tradition des Atelierbildes stehend.¹⁷³ Er betont den Aspekt des künstlerischen Prozesses, den er am Bildhauerblock und dem Schemel, beides von Arbeitsspuren gezeichnet, festmacht. Der künstlerische Prozess werde durch den Einsatz des Leitmaterials Kupfer, welches den Anschluss zur Filzbahn an der Wand schafft, gleichsam als energetischer Prozess visualisiert. In den bereits 1960 entstandenen beiden Entwurfszeichnungen, die denselben Titel tragen wie das skulpturale Ensemble (Abb. 26, 27), sieht Jensen das energetische Potential, die „anschwebende Ladung“, in Bewegung versetzt: Was in der tatsächlichen skulpturalen Realisation nur im 'Ruhezustand' zu sehen sei, halte Beuys auf dem Papier zeichnerisch fest: So zeige die eine der beiden Zeichnungen (Abb. 26) eine kurze Entladung von Energie in Form eines Blitzes, der einen Wirbel auf der Filz-Kupfer-Fläche erzeuge.

Gerhard Storck bezeichnet die Arbeit als eines der bedeutendsten Filzwerke, das „für ein ganzes Jahrzehnt künstlerischen Denkens und Handelns von Beuys stehen kann“.¹⁷⁴ Die Bedeutsamkeit liege im Einsatz der neuen, kunstfremden Materialien, in erster Linie also im Einsatz des Filzes, mit denen der nun abwesende Bildhauer versucht habe, ein neues Menschenbild zu schaffen. Der lebendig erscheinende Filz, mittig aufgeschnitten und damit versehrt, beginne, „körperlich zu strahlen“, umrahmt und bedeckt vom Fliegendraht, den Storck als transparente Haut deutet.

In seiner Untersuchung zu Beuys und der amerikanischen Anti Form-Kunst weist Dirk Luckow wiederum auf das mit Filz umgebene Holzbein des Schemels hin und zieht einen Vergleich zu einer 1968 entstandenen, unbetitelten Arbeit von Richard Serra, in der dieser ein Stahlrohr mit einer Bleirolle 'umwickelt'.¹⁷⁵

In ihren formanalytischen Untersuchungen stellen Bredekamp und Holzhey den körperhaften Charakter des Materials heraus. Die Filzbahn selbst ist fast auf der gesamten Länge grob durchgeschnitten worden, und es sei dieser Schnitt, der dem Filz das Körperhafte, Fragile verleihe. An einigen Stellen sind die Schnittkanten so verschoben worden, dass sie narbenartige Wulste bilden. „Es bleibt hinzuzufügen, dass diese Körperlichkeit vor allem den Eindruck einer Verletzung erweckt, wie eine

¹⁷³ Jensen 2010, „Anschwebende plastische Ladung vor Isolationsgestell“, S.231.

¹⁷⁴ Gerhard Storck: „Stoff-Wechsel. Neue Materialien für eine lebendige Geometrie“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947–1985, Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum) 1991, S.21-32, hier S.31.

¹⁷⁵ Luckow 1998, S.260.

klaffende Wunde“, so Holzhey.¹⁷⁶ Bredekamp seinerseits bezeichnet den Schnitt als „Seitenwunde“.¹⁷⁷

Darüber hinaus ist festzustellen, dass „Umhüllung“ ein Thema ist: So wird zum einen das versehrte Filzstück mit dem Fliegendraht umhüllt, zum anderen steckt das Bein des Schemels in einer Filzrolle. Damit nimmt das Textil variable Rollen ein; es zitiert die verwundete Haut, zugleich jedoch auch den Verband, mit dem eine solche zu versorgen ist.

Ist der Filz Haut und Verband – Leinwand –, entfaltet sich in Beuys' Arbeit eine weitere, metapikturale Dimension, nämlich die des Bildes als Körper, der Bildoberfläche als Haut.¹⁷⁸ Die Assoziation der Gemäldeoberfläche mit Haut findet sich schon in den Kunsttraktaten der Renaissance, beispielsweise bei Alberti: „Nun haben wir über die zweite Eigenschaft [der Oberfläche, KK] zu sprechen, die sozusagen wie eine Haut den ganzen Rücken der Fläche bedeckt.“¹⁷⁹ Es ist also die Haut des Bildes, die durch den vertikalen Schnitt eingerissen wird. Dies wiederum lässt an Lucio Fontanas zerschnittene Leinwände denken.¹⁸⁰ Neben dem Eindruck der versehrten Körperlichkeit des Bildträgers ist die optische Täuschung ein wichtiger Aspekt, die im Zusammenspiel der Oberflächenstrukturen von Filz und Drahtnetz entsteht: „Durch die Doppellage des Gitters entsteht eine 'flirrende

¹⁷⁶ Holzhey 2009, S.128. Und weiter.: „Verstärkt wird dies durch die Tatsache, dass der Fliegendraht nahe des Schnittes an einigen Stellen rostbraun eingefärbt ist, als sei dort Blut ausgetreten.“

¹⁷⁷ Bredekamp 2012, S.25.

¹⁷⁸ Vgl. Daniela Bohde, Mechthild Fend: „Inkarnat – Eine Einführung“, in: Dies. (Hgg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007, S.9-19, hier S.13f. Siehe hierzu auch: Didier Anzieu: Das Haut-Ich, Frankfurt a.M. 1991, S.33: „...indem das Bild [...] eine symbolische Haut (oft sehr brüchig) darstellt...“. Donald Kuspit bezieht sich auf Anzieu, wenn er in seinem Aufsatz „Identifikation mit dem Medium – der Trost der Materie“ schreibt: „In einem gewissen Sinne besteht das Problem der Avantgarde-Kunst in der Frage, ob die Haut am Körper bleibt oder ob sie von der Welt aufgerissen wird, so dass die Inhalte des Körpers (...) in einer allgemeinen Katastrophe der Desintegration herausquellen.“ (in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hgg.): Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Zürich, 2006, S.127-155, hier S.149).

¹⁷⁹ Leon Battista Alberti: Über die Malkunst, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, Buch I, 4, S.70. Vgl. hierzu auch: Georges Didi-Huberman: Die leibhaftige Malerei, München 2002, S.34: Didi-Huberman, der sich hier mit Honoré de Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* auseinandersetzt, beschreibt in diesem Zusammenhang die gemalte Oberfläche des Bildes als „eine Haut, eine mit Symptomen ausgestattete Haut“.

¹⁸⁰ Die ab den späten 1950er Jahren entstehenden Arbeiten Fontanas inszenieren die Zerstörung der Integrität der Leinwand in gestenhaften Schnitten. Die derart durchbrochene Oberfläche des Bildträgers führt zum einen dessen Materialität vor Augen und kreierte zum anderen zugleich den diffusen Eindruck von Räumlichkeit, der durch die Öffnung der Leinwand entsteht: „Entsprechend bildet sich im Betrachter Raumassoziation als geheimnisvolle, unergründliche Tiefe hinter der Leinwand“ (Carla Schulz-Hoffmann: „Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: Ausst.kat: Lucio Fontana, München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst München) 1983, S.25-130, hier S.94.).

Struktur der Moiré-Muster“.¹⁸¹ Betrachtet man den in Drahtgitter gehüllten Filz, so entsteht der Eindruck konstanter Bewegung, die zum „Effekt des Diffus-Irisierenden“ führt, welcher „die räumliche Definition [...] nochmals erschwert“.¹⁸² Der durch die Struktur des Drahtgeflechts ausgelöste optische Eindruck der flirrenden Bewegung wird ergänzt durch die „Porosität der oxydierenden Lötlinie“, welche „zur diffusen Lebendigkeit des Gebildes“ beiträgt.¹⁸³ Das Objekt wirkt so organisch, geradezu lebendig, scheint es sich doch vor bzw. im Auge des Betrachters gleichsam in Bewegung zu versetzen. Die optische Täuschung lässt zudem die Grenzen und Umrisse des Filzes wie auch des Drahtes unscharf werden. Die räumlichen und flächigen Dimensionen scheinen an den Kanten gleichsam auszufasern: „Bei der Konfrontation mit dem porösen Metallkörper und seinem Innenleben findet andauernd ein Umschlag von Durch- und Aufblick, von Raum und Fläche, von Dunkel und Aufhellung statt“.¹⁸⁴

Der Titel der Arbeit deutet auf eine elektrische Ladung hin, die sich hier im Zusammenspiel des leitenden Kupfers und des isolierenden Filzes zu vollziehen scheint bzw. sich vollziehen könnte. Holzhey, die in ihrer Untersuchung des Beuys'schen Werks auf den Bezug zu naturwissenschaftlichen Phänomenen eingeht, hat dieser Thematik bei ihrer Analyse der *Anschwebenden Plastischen Ladung* einigen Raum gewidmet. Sie bringt die Arbeit in Verbindung mit dem Faraday'schen Käfig, eine Konstruktion zur „Abschirmung gegen ein elektrisches Feld“.¹⁸⁵ Holzhey interpretiert das Gefüge der innenliegenden, wärmespeichernden und isolierenden Filzbahn, die von der leitenden Hülle aus Draht und Kupferleisten vollständig umgeben ist, als Modell eines Faraday-Käfigs: „Die Umhüllung als ein Feld, das imstande ist, Energie aufzunehmen und weiterzuleiten, und die Filzbahn als Energiebewahrer, der hier aktiviert ist, bilden eine plastische Ladung.“¹⁸⁶ Die Arbeit ließe sich demnach als eine Art Versuchsanordnung beschreiben, die jedoch, wie Holzhey bemerkt, „keineswegs [als, KK] eine direkte Umsetzung oder gar Illustration eines naturwissenschaftlichen Vorganges“¹⁸⁷ zu verstehen ist, sondern

¹⁸¹ Bredekamp 2012, S.25, vgl. Jensen 2010, S.231.

¹⁸² Bredekamp 2012, S.25.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S.27.

¹⁸⁵ Holzhey 2009, S.124. Ebd., S.126: „Michael Faraday (1791-1867) gelang es als erstem Physiker zu beweisen, dass nicht nur elektrischer Strom ein Magnetfeld hervorbringt, sondern umgekehrt auch magnetische Kräfte elektrischen Strom erzeugen.“

¹⁸⁶ Ebd., S.128.

¹⁸⁷ Ebd., S.133.

vielmehr als Reflexion über die „allgemeinen Prinzipien des Austausches von Substanzen, von physikalischer und von geistiger Energie.“¹⁸⁸ Der optische Effekt ständiger Bewegung unterstreicht dabei den Topos der Arbeit, indem er „eine Anmutung von elektrischen Ladungen“¹⁸⁹ ergibt.

Bei Bredekamp und Holzhey verschränken sich formanalytische Beobachtungen mit einer materialikonografischen Deutung. Entscheidend sind die Materialien Filz und Draht bzw. Kupfer; und zwar einerseits in ihrer sich aus der Überlagerung ergebenden Entfaltung des Moiré-Musters, andererseits in ihren physikalischen Eigenschaften, die sie für das Bild einer energieerzeugenden Versuchsanleitung nach Vorbild des Faraday-Käfigs prädestiniert. Darüber hinaus weist Bredekamp, wie bereits Ulf Jensen, auf die Tradition des Atelierbildes hin, in welche Beuys sich mit seiner Arbeit einreihet.¹⁹⁰

In der Zusammenschau dieser Aspekte ergibt sich der flirrende, metapikturale Charakter des Werks, der das materialikonografische Bild des energetischen Austausches verbindet mit der durch das Moiré-Muster ausgelösten vorm bzw. im Auge sich abspielenden ständigen Bewegung und der diese beiden Aspekte wiederum zurückbindet an die klassisch-malerische Tradition des Atelierbildes, das gleichsam als Inbegriff künstlerischer Selbstreflexion gelten darf. Die Prozessualität des energetischen Austausches wird so analog gesetzt zur Prozessualität der Wahrnehmung und der künstlerischen Produktion, die sich in der werkstattartigen Situation von „Leinwand“, Bildhauerblock und Holzschemel darbietet.

Die angesprochenen Aspekte sind auch für die hier vorgenommene Untersuchung der Beuys'schen Filzarbeiten bedeutsam, greifen sie doch Konnotationen auf, die Beuys von den frühen Arbeiten bis hinein in sein Spätwerk immer wieder mit dem textilen Material verknüpft: Filz als schützende Haut und Hülle, aufgeladen mit existentieller Bedeutung; damit einhergehend die Reflexion auf das Material als Werkstoff, als Bildträger und „Leinwand“, der die künstlerische Produktion thematisch werden lässt und diese, analog zur Konnotation der schützenden Haut, mit existentieller Bedeutung auflädt. Der materialikonografische Aspekt, der im Zuge der Thematisierung von Holzheys und Bredekamps Positionen eingeführt wurde, wird später wieder aufgegriffen. Zunächst soll, im Hinblick auf die Materialität der

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Bredekamp 2012, S.27.

¹⁹⁰ Vgl. Jensen 2010, S.231, Bredekamp 2012, S.24.

Filzfläche, der durch das Moiré-Muster beeinflusste Wahrnehmungsprozess und daran anschließend Beuys' Aktualisierung des Atelierbildes betrachtet werden.

3.2.1 Das Flirren der Bildränder

Das Moiré, welches durch die Schichtung des Drahtgeflechtes rund um den Filz entsteht, ist – allgemein gesprochen – „ein Muster mit regelmäßiger periodischer und linearer Struktur, das sich aus der Überlagerung von zwei oder mehr Schichten bei leisester Augenbewegung einstellt“.¹⁹¹ Der Eindruck der Bewegung des Filz-Draht-Konstruktes entsteht demnach nicht aufgrund einer immanenten „Bewegungsenergie des Materials“¹⁹², sondern vielmehr durch die „Irritation und Reizung des Auges“¹⁹³, welche durch das Moiré ausgelöst werden.

Dies lässt an die in den 1960er Jahre aufkommende Op Art denken, die auf den menschlichen Sehprozess Bezug nimmt und Kunstwerke hervorbringt, die sich vom Betrachter optisch nicht mehr länger fixieren lassen: „Der ständige vergebliche Versuch des Auges, Zustände festzuhalten [...] und Unterscheidungen zwischen den einzelnen Befunden oder Phasen zu treffen, lässt die Bewegung selbst zu einem Hauptthema werden.“¹⁹⁴ Diese Bewegung findet erst im Auge, durch die Wahrnehmung bestimmter Strukturen, statt. Cyril Barrett spricht den Aspekt der Temporalität der Wahrnehmung im Begriff des „optical development“¹⁹⁵ an: „A certain amount of concentration is required before optical effects occur, and when they do occur we experience visually something which is not on the canvas or happening to the canvas.“¹⁹⁶ Dies gilt auch für Beuys' Filz-Draht-Konstrukt: Erst in der sich zeitlich entfaltenden Wahrnehmung wird das optische Flirren überhaupt als solches erkennbar. Insofern rücken hier die Temporalität der Wahrnehmung sowie die Unmöglichkeit einer optischen Fixierung des Werks und seiner Materialstrukturen in den Fokus. Räumliche und flächige Zusammenhänge werden aufgrund der Irritation des Auges unscharf, die ästhetische Grenze selbst gerät in Bewegung: „Once the optical effects have begun to work, the precise location of the picture in physical

¹⁹¹ Karina Türr: *Op Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin 1986, S.160.

¹⁹² Bredekamp 2012, S.25.

¹⁹³ Martina Weinhart: „Im Auge des Betrachters: Eine kurze Geschichte der Op Art, in: *Ausst.kat: Op Art*, Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle) 2007, S.17-40, hier S.29.

¹⁹⁴ Ebd., S.29.

¹⁹⁵ Cyril Barrett: *Op Art*, New York 1970, S.99.

¹⁹⁶ Ebd.

space may become difficult to determine.”¹⁹⁷ Zudem macht das sich auf dem Drahtgeflecht abzeichnende Moiré die klare Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund geradezu unmöglich. Es ergibt sich so ein Oszillieren zwischen der Flächigkeit des Moiré-Musters und einer Räumlichkeit, die sich der Fixierung im Auge des Betrachters verweigert.¹⁹⁸

Inmitten der flirrenden Strukturen des Drahtgeflechts stellt der Filz durchaus keinen optischen Ruhepol dar, sondern unterstreicht in seiner durch die Drahthülle hindurchscheinenden Stofflichkeit sowie der changierenden grau-schwarzen Färbung den Bewegungseindruck der Arbeit. Horst Bredekamp hat sich mit dieser oszillierenden Qualität des Filzes auseinandergesetzt und vergleicht Beuys' Werk mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (1914/15, Abb. 28) sowie mit dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Schöpfungsbild *Hyle* von Matthäus Merian, abgedruckt in der vom englischen Naturphilosophen Robert Fludd verfassten Schöpfungsgeschichte (Abb. 29).¹⁹⁹ Merians Illustration für Fludd zeigt ein schwarzes Viereck mit einer chaotisch wirkenden Binnenstruktur: „Diese irreguläre Struktur ist nicht in Horizontal- und Vertikalordnung eingetragen [...] sondern in kreisenden Formen, so dass sich der Eindruck von Wolken ergibt.“²⁰⁰ Ähnliches konstatiert Bredekamp für Malewitschs *Schwarzes Quadrat*: Die mehrfach übermalte schwarze Fläche mit ihrem Craquelé und ihren Schattierungen von helleren und dunkleren Stellen lasse das Quadrat porös erscheinen, von einer homogenen Farbfläche sei daher nicht zu sprechen.²⁰¹ Merian bzw. Fludd, Malewitsch und auch Beuys sieht Bredekamp daher in einer Traditionslinie: „Wenn in Fludds Viereck feine Gitterstrukturen das Schwarz fixieren, indem sie es wie ein feines Stoffgewebe aufzuspannen scheinen, geschieht Ähnliches in Beuys' Gitterwerk, bei dem sich der Übergang von scheinbar Textilem in eine Wolkenform zu vollziehen scheint.“²⁰² Ähnlich wie bei Fludd und Malewitsch zeichnet sich auch bei Beuys das schwarze Viereck – die hochformatige Filzplatte – durch ihre Oberflächenstruktur aus.

Bei Fludd diene das schwarze Viereck als Illustration der Welterschöpfung aus dem Nichts heraus, bei Beuys wiederum ist die künstlerische Schöpfung, der

¹⁹⁷ Ebd., S.103.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.: „In this situation a different kind of pictorial space comes into being. [...] I shall call it 'optical space', that is a pictorial space in which the whole picture and/or its elements appear to move about, advance and recede, undulate, change position, etc.“

¹⁹⁹ Vgl. hierzu auch Spies 2014, S.62ff.

²⁰⁰ Bredekamp 2012, S.29.

²⁰¹ Ebd., S.30.

²⁰² Ebd.

Werkprozess, gemeint. Auf dieser Grundlage ordnet Bredekamp die Arbeit als Atelierbild ein, worauf im folgenden Abschnitt einzugehen ist.²⁰³

3.2.2 Die *Anschwebende Ladung* als Atelierbild

Wie bereits erwähnt, ruft die *Anschwebende Plastische Ladung* eine Werkstattanordnung auf – für unter anderem Bredekamp ein Hinweis darauf, dass die Arbeit an die Tradition des Atelierbildes anknüpft.²⁰⁴ Der karge Arbeitsplatz ist reduziert auf die elementaren Bestandteile eines Künstlers, der sich allerdings nicht auf eine Gattung festlegt: Der Bildhauerblock verweist auf skulpturale Arbeiten, die Filzbahn dagegen auf die Leinwand eines Malers.

Dabei ist der Arbeitsplatz verwaist, was die Frage nach dem Status des Arbeitsprozesses evoziert: Der Blick auf das Werkstattarrangement lässt den Betrachter in einer zeitlichen Unbestimmbarkeit verweilen, die in der nicht auflösbaren Konfrontation der Temporalität der Werkproduktion mit der Anmutung von Präsenz, die vor allem die eingehüllte Filz-Leinwand ausstrahlt, ihren strukturellen Kern hat. Die nach Größe gestaffelten Elemente des Arrangements lassen den Betrachterblick über die beiden vorgelagerten, handwerklich-abgenutzten Gebrauchsgegenstände hinweg gleiten hin zur an der Wand hängenden Filzbahn. Durch die feine Drahtumhüllung mit ihrem Moiré-Muster nimmt diese einen entrückten, beinahe auratischen Charakter an – die Filz-Leinwand scheint ihrer Genese in der Werkstatt gleichsam enthoben, so dass Adornos Äußerung gilt: „Die Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren.“²⁰⁵ Der „Riss“²⁰⁶, wie Sebastian Egenhofer die Differenz von ästhetischer Präsenz und Produktion des Werks bezeichnet,²⁰⁷ geht in der *Anschwebenden Ladung* demnach

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd. Atelierbilder haben in der Malerei seit der frühen Neuzeit ihren festen Platz; ebenso ihre „spezifische Atelierikonografie“, welche zumeist aus den Arbeitsmitteln des Künstlers besteht – das sind „Pinsel, Palette, Farben, Staffelei, die im Malprozess stehende oder rückseitige Leinwand“ (Ina Conzen: „Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman“, in: Ausst.kat: Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman, Stuttgart (Staatsgalerie) 2012, S.12-21, hier S.14). Mit der Darstellung des Atelierraumes ist bis in die Moderne hinein ein selbstreferentieller Modus verknüpft: „The studio stands for the art, the artist's implements for the artist, the artist for the process, the product for the artist, the artist for the studio.“ (Brian O'Doherty: Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed, New York 2007, S.6).

²⁰⁵ Adorno, ÄT, S.267.

²⁰⁶ Egenhofer 2010, S.7.

²⁰⁷ Der im Atelier ablaufende Produktionsprozess verweist auf den Zeitcharakter des Kunstwerks, welcher der zeitlos anmutenden Präsenz im musealen Ausstellungskontext entgegengesetzt ist. Sebastian Egenhofer spricht in diesem Zusammenhang vom „Werkgeschehen“: „Das Werkgeschehen

mitte durch die Arbeit hindurch, er wird in der Opposition von Filzfläche und den im Raum platzierten Objekten artikuliert; ebenso in der offensichtlichen Scheidung von handwerklichen Gebrauchsgegenständen einerseits und der nur für sich selbst, keinem weiteren Zweck dienenden Filzbahn andererseits; nicht zuletzt zudem in der Trennung von Wand und Raum.

3.2.3 Die *Anschwebende Ladung* als Schnittstelle zwischen Wand und Raum

Indem sie Zugänge auf formalanalytischer, materialikonografischer und rezeptionsästhetischer Ebene erlaubt, spiegelt die *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* die Vielschichtigkeit von Beuys' Kunstschaffen wider. Die Darstellung eines energetischen Prozesses, auf die Holzhey mit Bezug auf den Faraday'schen Käfig hingewiesen hat, verweist auf den durch das Moiré-Muster in den Vordergrund gerückten Wahrnehmungsprozess des Betrachters wie auch auf die Prozessualität des künstlerischen Schaffensprozesses, auf den die Werkstattssituation anspielt.

Der Filz fungiert als Bildträger, der durch den Einschnitt und die Porösität einen geradezu lebendigen Charakter erhält. In seiner Hautartigkeit lässt sich das Textil hier gleichsam als Metapher für die klassische Leinwandmalerei lesen. Der Schnitt, der die Flächigkeit des Bildträgers stört, ist demnach von geradezu ikonoklastischer Natur, greift er doch die Integrität der Bildoberfläche als Schauplatz illusionistischer Darstellung an. Doch zugleich verwehrt sich Beuys der Eindeutigkeit einer absoluten Negation des Bildes: In der Schichtung mit dem vorgelagerten Drahtgeflecht entsteht nämlich wiederum der Eindruck einer flirrenden Räumlichkeit, welche den dahinterliegenden Riss im Filz gleichsam verunklart.

Nach wie vor bleibt das Material hier an die Flächigkeit der Wand gebunden. Die Bewegung in den Raum hinein deutet sich jedoch auf zweierlei Weise bereits deutlich an: Zunächst sind es natürlich die beiden vorgelagerten Objekte, die Hocker,

ist die Explikation dieser Heterochronie zwischen der ästhetischen Präsenz und der Dimension der Produktion.“ Sebastian Egenhofer: *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008, S.18. Egenhofer weiter: „Das Werkgeschehen ist der Streit zwischen der Zeit des Bildes und der Zeit der Spur.“ Zum Werkgeschehen als Riss vgl. auch Kap. 2.2.4. Vgl. ferner: O'Doherty 2007, S.18: „They [die Kunstwerke, KK] – and the studio itself – exist under the sign of process, which in turn defines the nature of studio time, very different from the even, white, present tense of the gallery. Studio time is defined by this mobile cluster of tenses, quotas of past embodied in completed works, some abandoned, others waiting for resurrection, at least one in process occupying a nervous present.“

die im Ausstellungsraum selbst platziert sind; hinzu kommt, dass die Filzbahn zwar, wie ausgeführt, an einen Bildträger erinnert, das Filz-Draht-Konstrukt aber nicht über eine plane Oberfläche verfügt, sondern sich reliefartig von der Wand abhebt. Insofern kommt der Arbeit in der Entwicklung der Filzarbeiten von der Wand in den Raum hinein eine wichtige Rolle zu.

3.3 *Plastischer Fuß Elastischer Fuß (1969)*

Nur ein kurzer Blick soll auf die im selben Jahr wie die *Anschwebende Ladung* (Abb. 25) entstandene Arbeit *Plastischer Fuß Elastischer Fuß* (Abb. 30) geworfen werden, welche sich heute in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet. Auch dieses Werk greift die Auseinandersetzung mit dem Filz als Bildträger auf und besetzt ebenfalls den Raum vor der Wand: Zwei je ca. 420 Zentimeter hohe und ca. 200 Zentimeter breite Planen sind parallel nebeneinander an der Wand angebracht. Links handelt es sich um eine Filzplane, rechts um ein Exemplar aus Gummi. Mit der Bezeichnung „Fuß“ ist der am Boden aufliegende Wulst aus Filz bzw. Gummi angesprochen. Direkt vor den beiden flach an der Wand hängenden Planen sind vier Stahlplatten ausgelegt, auf denen wiederum drei Batterien abgestellt sind.

Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas beschreiben die Arbeit in ihrer Beuys-Biografie kurz und weisen darauf hin, dass Beuys dem Werk eine Eintragung in seinem Lebenslauf/Werklauf gewidmet hat: *Düsseldorfer Prospekt: ELASTISCHER FUSS PLASTISCHER FUSS* bezieht sich auf die Erstpräsentation des damals noch umgekehrt betitelten Werks in der Düsseldorfer Ausstellung *Prospekt*, 69.²⁰⁸

Karin von Maur widmet sich ausführlicher der Entstehungsgeschichte des Werks, das auf zwei Entwurfszeichnungen zurückgeht.²⁰⁹ Während in diesen Zeichnungen die beiden Wandelemente von einem ebenso breiten Zwischenraum getrennt sind und so, in Einklang mit den drei Batterien auf dem Boden, der Eindruck eines Triptychons entsteht, rücken sie schon in der ersten Düsseldorfer Präsentation und auch in der heutigen Stuttgarter Installation deutlich näher zusammen. Als die Arbeit 1971 in Stockholm zum zweiten Mal ausgestellt wurde, fügte Beuys ihr die auf dem Boden

²⁰⁸ Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.231.

²⁰⁹ Karin von Maur: „Zur Entstehungsgeschichte des Stuttgarter Beuys-Raumes“, in: Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen (Hgg.): Joseph Beuys-Tagung Basel 1.-4. Mai 1991, Basel 1991, S.202-213, hier S. 203.

liegenden Stahlplatten hinzu; 1984 wurde bei der Installation in der Stuttgarter Staatsgalerie eine Luftpumpe, die vor dem Wandelement aus Gummi aufgestellt wurde, ergänzt. Von Maur weist auf die sich kontrastierenden Materialitäten von Filz und Gummi hin, die sie in einen Zusammenhang mit den Spannungspolen der Plastischen Theorie bringt: Filz steht demnach für den „Wärme-, Lebens- und Willenspol“; dem kühlen, glatten Gummi weist von Maur den „Kälte-, Intellekt- und Formpol“ zu.²¹⁰

Dirk Luckow kommt im Zusammenhang mit der wechselseitigen Beeinflussung von Beuys und Richard Serra auf die Arbeit zu sprechen. Beiden Künstlern attestiert er eine Inszenierung von Materialien – bei Beuys sei es der Filz, bei Serra der Gummi – als „Materialhäute“²¹¹, die an der Wand hängend präsentiert werden. Der Autor kommt darauf zu sprechen, dass Beuys Serras Arbeiten und auch den Künstler selbst kannte, er hatte ihn 1969 bei der Berner Ausstellung *When Attitude becomes Form* getroffen.²¹² Luckow bringt die Arbeit *Plastischer Fuß Elastischer Fuß* und deren Akzentuierung der Materialschwere der von der Wand hängenden Elemente aus Filz und Gummi in Verbindung mit Serras *Prop*-Arbeiten (Abb. 92, 93), die ebenfalls mit dem Eigengewicht des Materials spielen. Darüber hinaus handele es sich bei Beuys' Wandelementen ebenso wie bei den *Props* von Serra um flache, rechteckige, minimalistisch anmutende Formen.²¹³

Die hochkant an der Wand angebrachten Filz- bzw. Gummipflanen wirken in ihrem unbearbeiteten, schlichten Zustand monumental. Als minimalistisch anmutende Bildträger stellen sie ihre eigene Materialität aus, die gegensätzlicher nicht sein könnte: Die „organisch-chaotische Struktur des wellig herabfallenden Filzteils“ kontrastiert mit der „glatte[n], kühle[n], straffe[n] und durch drei horizontale Walzrillen gegliederte[n] Gummiplane“.²¹⁴ In beiden Fällen handelt es sich jedoch um ein industriell vorproduziertes Material, und darüber hinaus weisen beide Planen eine gräulich-monochrome, roh anmutende Oberfläche auf. In dieser Gegenüberstellung der Werkstoffe wird die Funktion und Bedeutung des Materials in der Kunst reflektiert; Adorno grundsätzlich dazu: „Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Merkmal

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Luckow 1998, S.282.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ von Maur 1991, S.203.

der Produktion.“²¹⁵ Darüber hinaus ist es auch die Geschichtlichkeit des Materials, in diesem Fall der industrielle Charakter von Filz und Gummi, der hier reflektiert wird: „Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.“²¹⁶

Anders als bei der „Leinwand“ der *Anschwebenden Ladung* (Abb. 25), welche durch das davor liegende Drahtgitter ein Flirren und damit verbunden gewisse Muster vor den Augen entstehen lässt, ist es hier nun tatsächlich die rohe, unbearbeitete Materialität der Filz- bzw. Gummi-„Leinwand“, die monumental inszeniert wird und in das Zentrum der Aufmerksamkeit tritt. Die „Leinwand“ reflektiert hier sich selbst und ihre Funktion als flächiger Bildgrund. Die direkt vor der Wand ausgelegten Stahlplatten, die in ihrer Erscheinung an die Arbeiten des amerikanischen Minimal Art-Künstlers Carl Andre erinnern (Abb. 56), weiten die Flächigkeit der beiden an der Wand hängenden Planen in den Raum hinein aus und grenzen das Ensemble gleichzeitig nach außen hin ab: „Obwohl zum Umraum hin offen, schaffen sie [die Stahlplatten, KK] einen gesonderten Wirkraum“.²¹⁷ Während also die *Anschwebende Ladung* die Bildhaftigkeit der Filz-Leinwand mit den Arbeitsgeräten eines Bildhauers kontrastiert, damit also zum einen Intermedialität andeutet und zum anderen auf den Produktionsprozess von Kunst anspielt, untersucht *Plastischer Fuß Elastischer Fuß* Eigenschaften des Bildträgers. Dieser ist mitnichten als neutraler, leerer Hintergrund zu verstehen, sondern durch seine je spezifische Materialität, die sowohl im Falle des Gummis wie auch des Filzes den Charakter industrieller Massenproduktion aufweist, bereits in sich gesellschaftlich vorgeprägt. Hierin ist der selbstreflexive, ja selbstkritische Aspekt der Arbeit zu verorten.

3.4 Von der Schachtel zur Postkarte: Die Filz-Multiples und das Prinzip der Selbstreferentialität

Ab 1965 beginnt Beuys, Kunstwerke in Auflagen herzustellen und zu vertreiben. Unter den 560 Multiples,²¹⁸ die auf unterschiedlichste Medien (Skulptur,

²¹⁵ Adorno, ÄT, S.222.

²¹⁶ Ebd. Vgl. auch Kapitel 5.1.3 in der vorliegenden Arbeit zum „Material als Ort der Gesellschaftlichkeit von Kunst“.

²¹⁷ von Maur 1991, S.203.

²¹⁸ 560 Multiples – die Postkarten und Plakate nicht mitgerechnet – sind in Jörg Schellmanns Werkverzeichnis aufgelistet: Jörg Schellmann (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, München 1992 (7. neu bearbeitete Auflage).

Druckgrafik, Film, Fotografie) und Materialien zurückgreifen,²¹⁹ befinden sich auch Objekte, die vollständig oder teilweise aus Filz bestehen, darunter eines der bekanntesten Werke Beuys', der *Filzanzug* (Abb. 42) aus dem Jahr 1970. In den zwischen 1966 und 1986 entstehenden Filz-Multiples²²⁰ erlangt das Textil gewissermaßen seine Unabhängigkeit von der Museumswand; es kommt in teilweise unlimitierten Auflagen, wie es beispielsweise bei der *Filzpostkarte* (1985, Abb. 38) der Fall ist, zur größtmöglichen Verbreitung und Mobilität. Bei den Multiples handelt es sich „weniger [um, KK] eine eigenständige Gattung als einen Aggregatzustand seines Denkens“²²¹; innerhalb des gattungsübergreifenden Werks dienen sie der Vernetzung unterschiedlicher Werke und Werkphasen²²² sowie der Distribution und Vermittlung²²³.

Mit der Produktion von Auflagenobjekten greift der Künstler ein in der Nachkriegskunst aufkommendes Phänomen auf, welches auf die gesellschaftliche und ökonomische Situation der 1960er Jahre reagiert: Zur Debatte stand die Rolle der Kunst innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft. Die künstlerische Produktion sollte sich der gesellschaftlichen Produktion, also der industriellen Massenanfertigung von Waren, angleichen. In diesem Kontext ist das Multiple als Auflagenobjekt einzuordnen.²²⁴ Im Verzicht auf ein Original setzt es auf Vervielfältigung und bleibt dabei trotzdem Kunst: Es ist „ein souveränes Kunstwerk, das zum Zwecke der Multiplikation konzipiert wurde, ja durch den Multiplikationsprozess erst existent wird“.²²⁵ Damit gleicht es sich der Ware an und leistet so „eine Kritik des fetischisierten, 'autonomen' Originals“.²²⁶

²¹⁹ Vgl.: Sylvia Lysko: „Die Multiples“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S. 31-33, hier S.31.

²²⁰ Der von mir hier gewählte Begriff der Filz-Multiples meint alle Multiples, die vollständig oder in Teilen aus dem Textil bestehen.

²²¹ Stefan Germer: „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“, in: Ausst.kat: Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zur Gegenwart, Hamburg (Deichtorhallen), 1994, hg. von Zdenek Felix, S.17-73, hier S.59.

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S.61.

²²⁴ Germer 1994, S.34: „Es sah im Mißverhältnis zwischen gesellschaftlicher und künstlerischer Kreativität allein ein Problem der Distribution, welches sich durch 'Modernisierung' der künstlerischen Arbeit, will sagen durch Rationalisierung der Produktion und die Verbesserung des Vertriebs, beheben lassen würde.“

²²⁵ René Block: „Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjekts darzustellen“, in: Ausst.kat Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974, S.13, zit. nach: Kerstin Skrobanek: „find a purpose for the pocket. Das Multiple als Motor unterschiedlicher Liberalisierungs- und Demokratisierungsprozesse in den 1960er Jahren. Die Sammlung Heinz Beck erzählt“, in: Ausst.kat: Gut aufgelegt. Die Sammlung Heinz Beck, Ludwigshafen am Rhein (Wilhelm-Hack-Museum) 2013, S.8-27, hier S.10. Vgl. auch Germer 1994, S.34: Trotz Multiplikation hält auch das Multiple am Objekt fest, das vom Sammler erwerbbar ist und so „die Vorstellung von Kunst als Besitz stützte und

Im Kontext der hier verfolgten Frage nach der Rolle des Materials Filz in Beuys' Werk und der mit dem Textil verbundenen Selbstkritik der Kunst soll nun der Blick auf diejenigen Auflagenobjekte gerichtet werden, die vollständig oder auch nur zum Teil aus Filz bestehen. Es geht dabei spezifisch um Filz-Multiples, die zwischen Flächigkeit und Objekthaftigkeit oszillieren und so das Ineinandergreifen verschiedener Gattungen und Formbildungskonventionen als werkübergreifende Strategie in Beuys' Œuvre erkennbar machen. Hinzugezogen wird Adornos Konzept der Verfransung²²⁷.

Auf formanalytischer Ebene lassen sich die Filz-Multiples in zwei Gruppen teilen.²²⁸ Zum einen sind es die Filzplatten, die in verschiedenen Boxen oder Schachteln gemeinsam mit anderen Materialien verstaut sind, wie beispielsweise beim frühesten Filz-Multiple *...mit Braunkreuz* (1966, Abb. 31) sowie dem 1967 als Multiple veröffentlichten *Katalog Museum Mönchengladbach* (Abb. 32). In diese Kategorie gehört auch das Multiple *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* (1971, Abb. 33), welches jedoch nicht aus einer Box, sondern aus einer Tragetasche besteht, die neben Informationsmaterialien auch eine Filzplatte enthält. Aus einer unter anderem Filz enthaltenden Schachtel bestehen *Sonnenscheibe* (1973, Abb. 34) und auch *Filzstaub* (1974, Abb. 35). Die zweite Gruppe sind die Filzbriefe oder -karten, die aus weiß gefärbtem Filz bestehen und beschriftet sind, so die *Filzbriefe* (1974, Abb. 36) und der *Mottenschaden* (1978, Abb. 37). Auch die grau-braune *Filzpostkarte* (1985, Abb. 38) zählt hier dazu. Während es sich beim Filz in den Schachteln um ein Material unter anderen Materialien oder Objekten handelt, tritt das Textil in den Briefen und in der *Filzpostkarte* als alleiniges Material und damit höchst dominant in den Vordergrund.

Der *Filzanzug* (1970, Abb. 42) lässt sich in keine dieser Kategorien einordnen; er soll hier gesondert behandelt werden, da er in seiner offensichtlichen Thematisierung von

damit das Fortbestehen der Institution 'Kunst' garantierte.“

²²⁶ Germer 1994, S.34. Um nicht zur bloßen Ware zu verkommen und als Kunst weiterhin erkennbar zu bleiben, ist jedoch der Name des produzierenden Künstlers weiterhin von Wichtigkeit: „Nur wer bereits einen Namen besaß, sollte auch Multiples fertigen dürfen, denn nur seiner Hand wird gesellschaftlich die Fähigkeit zugeschrieben, einem Objekt mittels der Signatur Authentizität und Kunstcharakter zu verleihen.“ (ebd., S.37).

²²⁷ Vgl. Adorno, KuK, S.432.

²²⁸ Auf die Gesamtheit der Beuys'schen Multiples bezogen, schlägt Theodora Vischer folgende Unterteilung vor: „1) Neuschöpfungen [...] 2) Aktionsbezogene Multiples [...] 3) Werkbezogene Multiples [...] 4) Dokumente aus der Organisationstätigkeit [...] 5) Dokumente eines gedanklichen Prozesses [...] 6) Graphik im traditionellen Sinn [...]“ (in: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln 1991, S.46, Anm. 47). Im Kontext der hier fokussierten Filz-Multiples lässt sich die von Vischer gewählte Kategorisierung, die auf den Produktionskontext der Multiples basiert, fruchtbar machen.

Körperlichkeit zum nächsten großen Kapitel *Körper* überleitet. Allein aufgrund seiner Größe unterscheidet sich der *Filzanzug* beträchtlich von den handlichen Boxen, Schachteln und Postkartenformaten, die hier zunächst betrachtet werden.

3.4.1 Der verpackte Filz

Das früheste Filz-Multiple ist die 1966 entstandene Arbeit *...mit Braunkreuz* (Abb. 31), die in einer Auflage von 26 Stück von der Galerie René Block herausgegeben wurde. *...mit Braunkreuz* besteht aus einer 47 x 39 x 3 Zentimeter großen, weißen Leinenkassette, welche zwei auf Papier gedruckte Texte, 26 Zeichnungen aus den Jahren 1948-59 sowie eine Filzplatte in Form eines halbierten Kreuzes (23 x 45,5 cm) enthält.²²⁹ In rotbrauner Ölfarbe, von Beuys „Braunkreuz“²³⁰ genannt, hat der Künstler seinen Nachnamen in Großbuchstaben sowie zu Beginn und Ende jeweils ein kleines Kreuz auf das Filzstück gestempelt.²³¹ Dirk Stemmler hebt in seinem Überblickstext zu den Beuys'schen Multiples den Beziehungsreichtum zwischen den einzelnen Elementen der Arbeit hervor. Er spricht dabei vor allem das Braunkreuz als „Integrationszeichen [...] und zugleich als Markierung von Spannungsfeldern“ an, das sich auch auf dem halbierten Filzkreuz befindet, und zwar „in Richtung auf dessen fehlende Hälfte orientiert“ – hierauf wird gleich zurückgekommen.²³²

Die einzelnen Bestandteile der Box stehen in losem Zusammenhang zueinander. Bei den Texten handelt es sich um zwei auf das Jahr 1961 datierte, Fluxus-artige kurze 'Bühnenstücke'; die Zeichnungen, versehen mit in Braunkreuz-Farbe gestempelten Kreuzen, decken „fast alle [...] Zentralmotive des Frühwerks“²³³ ab. Von den Papierarbeiten hebt sich der kreuzförmig eingeschnittene Filz in seiner Materialität und Färbung deutlich ab. Die Form des Halbkreuzes findet sich vor allem in den Aktionen wie *Eurasia. Sibirische Symphonie 1963. 32. Satz (Eurasia) Fluxus* (1966) und *Manresa* (1966) als wichtiges Strukturelement. In der Forschung wird das geteilte Kreuz ikonografisch gedeutet: „Als offensichtliche Halbheit signalisiert es

²²⁹ Vgl. Schellmann 1992, Werkverzeichnis Nr. 3, S.41, S.428.

²³⁰ Vgl. ebd. Anm. 2: „Der Begriff bezeichnet die von Beuys häufig verwendete braune Farbe (Rostschutzfarbe).“ Beuys benutzt diesen Farbton häufig für die Kreuze, die er in seinen Multiples gleich einem Stempel oder einer Signatur einzusetzen pflegte.

²³¹ Aus den hier noch einzeln gestempelten Lettern entsteht in der Folge der „Braunkreuz-Stempel“, der sich ab 1967 gleichsam als Markenzeichen auf zahlreichen von Beuys' Multiples findet, so auch im Katalog zur Mönchengladbacher Beuys-Ausstellung, auf den hier noch eingegangen wird. Vgl. ebd., S.428.

²³² Dirk Stemmler: „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, in: Schellmann 1992, S.541-554, hier S.545.

²³³ Ebd.

Trennung – im politischen Sinne von Ost-West –, Spaltung – religionsgeschichtlich von Rom und Byzanz –, ebenso einen Pol, der seiner Vervollständigung harrt.“²³⁴ Im Gegensatz zum halbierten Filzkreuz, das Beuys in der Aktion *Manresa* im Dezember 1966 mit einer Kreidezeichnung vervollständigt,²³⁵ bleibt das dem Multiple beigelegte Filzstück unvollständig, ähnlich wie schon 1965 in der Assemblage *Halbiertes Filzkreuz mit Staubbild 'Magda'*²³⁶ (Abb. 39).

Die Schachtel *...mit Braunkreuz* versammelt eine Werkschau, die neben dem zeichnerischen Werk und den beiden Performance-Anweisungen den Filz als zentrales Material des Künstlers beinhaltet. Dem signierten Textil wird im Verhältnis zu Zeichnung und Performance offenbar Gleichwertigkeit zugeschrieben. Die Kombination von Material und Künstlurname erinnert an die hier bereits besprochene Arbeit *Joseph* von 1963 (Abb. 3). Während dort jedoch der Vorname des Künstlers als gestischer Schriftzug auf den Filz aufgetragen wurde, ist es hier nun der zum ‘Markenzeichen‘ deklarierte, gestempelte Nachname.

Die gattungs- und materialübergreifende Werkschau, geborgen in der handlichen und eleganten Leinenkassette, macht ihre Käufer mit dem Werk Beuys' vertraut, sie ist gewissermaßen eine mobile Sammlung, gleich dem „tragbaren[n] Taschenmuseum“²³⁷, der *Boîte-en-Valise* von Marcel Duchamp (Abb. 40).²³⁸ Allerdings handelt es sich bei den in der Kassette Beuys' versammelten Arbeiten um

²³⁴ Doris Leutgeb: „Eurasien“, in: Harald Szeemann: *Beuysnobiscum*, Amsterdam 1997, S.148-151, hier S. 149. Hiermit verknüpft ist auch Beuys' Vorstellung von „Eurasien“, der Vereinigung Europas und Asiens, also West und Ost; in der Darstellung als Kreuze werden sie, zunächst halbiert, in den Aktionen (z.B. in *MANRESA*) zusammengefügt und also vereint. Mit „West“ und „Ost“ verbindet Beuys unterschiedliche Mentalitäten. Für ihn steht der Westen für das Rationale, Analytische, der Osten hingegen für die Intuition. „Die Aufhebung dieser Polarität, die mögliche Vereinigung beider Fähigkeiten im Menschen wird durch das Halbkreuz symbolisiert; es wird inhaltlich zu einem zentralen Motiv in Beuys' Denken und Werk.“ (Schellmann 1992, S.428f.). Siehe auch Kap. 3.1 zur Plastik *Eurasier*.

²³⁵ Die Edition *...mit Braunkreuz* dagegen wurde schon im Juni veröffentlicht, wie eine Ankündigungskarte der René Block Galerie zeigt (Schellmann 1992, S.428), deutet also auf die Verwendung des Filzkreuzes in der Aktion *MANRESA* voraus.

²³⁶ Für eine ausführliche Diskussion dieser Arbeit unter dem Aspekt der Beuys'schen 'Staubbilder' siehe: Isabelle Malz: „Die Staubbilder im Werk von Joseph Beuys“, in: Ulrich Müller (Hg.): *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München 2012, S.188-199.

²³⁷ Ecke Bonk (Hg.): *Marcel Duchamp. Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, München 1989, S.9.

²³⁸ Die *Boîte*, ein auseinanderklappbarer Lederkoffer, der Miniaturrepliken und Reproduktionen von Duchamps bekanntesten Werken sowie jeweils ein Original enthielt, erschien ab 1941 in mehreren, unterschiedlich gestalteten Auflagen. Sie dokumentiert so Duchamps künstlerisches Schaffen und macht in der Zusammenschau der Werke die miteinander verknüpften Werkideen sichtbar: „Die *Boîte* ist somit zum Prototyp der Verdichtung eines künstlerischen Werkes in einer einzigen Box geworden, ein Verfahren, das in der Folge zahlreiche Nachfolger inspirieren sollte.“ (Alexander Eiling: „Welten in der Schachtel. Vom Reliquienkasten zur *Boîte-en-Valise*“, in: *Ausst.kat: Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre*, Ludwigshafen am Rhein (Wilhelm-Hack-Museum) 2010, S.13-21, hier S.17).

Originale, sieht man von den beiden gedruckten Bühnenstücken einmal ab. Zudem ist hier, anders als bei Duchamp, nur ein kleiner, konzentrierter Ausschnitt des künstlerischen Schaffens repräsentiert, der die gestischen frühen Zeichnungen, die Bühnenstücke und die Filzarbeiten miteinander in Verbindung bringt. Deutlich ist: Die Multiples

„waren ein entscheidendes Instrument zur [...] Vereinheitlichung seines [Beuys', KK] Oeuvres, da sie die Möglichkeit eröffneten, die einzelnen Werke miteinander zu vernetzen, [...] und zugleich Gelegenheit gaben, zwischen einzelnen Werkphasen Kohärenz herzustellen oder doch zumindest zu suggerieren.“²³⁹

Die Beigabe des Filzstücks verweist so zunächst auf die Möglichkeit, das Textil performativ in einer Aktion zu nutzen. Darüber hinaus erhält es durch die gestempelte Braunkreuz-Signatur den Charakter eines eigenständigen Material-Objektes, welches, wie bereits festgestellt, gleichwertig neben den Zeichnungen und Texten steht.

Ähnlich verhält es sich beim *Katalog Museum Mönchengladbach* (Abb. 32), dem anlässlich der Beuys-Retrospektive 1967 im Mönchengladbacher Museum Abteiberg als Multiple herausgegebenen Ausstellungskatalog.²⁴⁰ Es handelt sich hier wieder um eine Schachtel (20 x 16 x 3 cm), die neben dem Katalog ein 19,5 x 15,5 x 1 Zentimeter großes Filzstück enthält. Die Filzplatte ist unten rechts in einem schmalen Rechteck eingeschnitten und mit Braunkreuz-Farbe gestempelt. Den im Katalog zu findenden Reproduktionen von Beuys' Werken sowie den Texten der Autoren zu diesen ist der Filz in seiner Materialität und Objekthaftigkeit entgegengesetzt.

Als Materialbeigabe findet sich Filz darüber hinaus auch in *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* (1971, Abb. 33) und in der *Sonnenscheibe* (1973, Abb. 34). Bei Letzterer umfasst ein Karton zwei innenliegende quadratische, Braunkreuz-gestempelte Filzplatten, die die „Sonnenscheibe“, eine Schallplattenmater, schützend abdecken und gleichsam als Hintergrund fungieren.²⁴¹

Losgelöst von anderen Materialien und Objekten erscheint der Filz dagegen im Multiple *Filzstaub* von 1974 (Abb. 35), in einer sehr kleinen Auflage von vier Exemplaren. Das von der Heidelberger Edition Staeck herausgegebene Auflagenobjekt besteht aus einer unscheinbaren Pappschachtel (7,5 x 10,5 x 6,5 cm),

²³⁹ Germer 1994, S.59.

²⁴⁰ Vgl. Schellmann 1992, S.43, Werkverzeichnis-Nr. 5. Die vom Museum herausgegebene Katalogbox erschien in einer Auflage von 330 Exemplaren.

²⁴¹ Vgl. ebd. S.120f, Werkverzeichnisnr.85.

die eine 7,5 x 10,5 Zentimeter große Filzplatte sowie ein Filmdöschen mit Filzstaub enthält.²⁴² Der Filzstaub entstand beim Signieren eines weiteren Multiples, dem *Noiseless Blackboard Eraser* (1974, Abb. 41), einem aus Filz bestehenden Tafelreiniger, der von der New Yorker Galerie Ronald Feldman Fine Arts herausgegeben wurde.²⁴³ Den beim Signieren des Objekts mit einem Filzstift sich lösenden Staub ließ Beuys in den vier kleinen Filmdöschen von *Filzstaub* sammeln.²⁴⁴

In den als Box oder Schachtel organisierten Multiples arbeitet Beuys demnach daran, den Filz in seiner materiellen Eigenwertigkeit zu betonen und gewissermaßen von jeglicher ikonografischer Bedeutung oder technischer Bearbeitung loszulösen. Er begnügt sich meist damit, das Material mit seinem Stempel bzw. mit seiner Signatur zu versehen, und vermag auf diese Weise, die elementare Position, die der Filz in seinem künstlerischen Schaffen einnimmt, buchstäblich festzuschreiben. Die im Vergleich zu den den Boxen beigegebenen Zeichnungen, Texten oder Schallplatten geradezu leer wirkenden Filzplatten sind also mitnichten bedeutungslos. Tatsächlich zeugen sie von der Eigenwertigkeit des Materials, das zudem gattungsübergreifend eingesetzt wird, und verdeutlichen so die Rolle des Filzes als elementaren Grundbaustein, als grundlegendes Material für Beuys' künstlerisches Schaffen.

3.4.2 *Filzbriefe* (1974), *Filzpostkarte* (1985)

1974, also zeitgleich mit der Schachtel *Filzstaub* (Abb. 35), die den Filz bereits aus dem Kontext anderer Materialien isoliert, wird das von der Forschung bislang unbeachtete Multiple *Filzbriefe* (Abb. 36) von der Edition Staeck herausgegeben. Beuys arbeitete hier mit Jörg Brodmann zusammen. Erstellt haben sie jeweils fünf weiße Filzplatten (39 x 27,7 x 0,1 cm), die am oberen Rand mit der Aufschrift „Stiftung zur Foerderung der Kuenste“ (sic) bedruckt und in der Mitte in großen Schriftzügen von beiden Autoren signiert sind, und zwar mit ihren Vornamen.²⁴⁵ 1978 erschienen die *Filzbriefe* noch einmal, jetzt in abgeänderter Form, unter dem Titel *Mottenschaden* (Abb. 37). Sieben Exemplare des ursprünglichen Multiples

²⁴² Vgl. ebd. S.148, Werkverzeichnisnr.125.

²⁴³ Vgl. ebd. S.132, Werkverzeichnisnr.101.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S.448, Anm.125.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S.134, Werkverzeichnisnr.107. Die fünf Filzplatten sind in jeweils anderer Farbe und Sprache bedruckt. Anlass des Multiples war die Gründung zur Stiftung zur Förderung der Künste in Basel 1973 (siehe ebd. S.442, Anm. 77 sowie S.445, Anm. 107). Analog zu den *Filzbriefen* erschienen die *Fettbriefe*, ebenfalls in Zusammenarbeit mit Jörg Brodmann.

waren durch Motten beschädigt worden. Beuys trennte den beschädigten Teil ab, brachte das Textil auf Pappe auf und signierte den Filz mit seinem Vornamen. Auf der unterliegenden Pappe wies er handschriftlich auf den Mottenschaden hin und brachte seine übliche Signatur „J. Beuys“ sowie die Auflagennummerierung an.²⁴⁶

In den *Filzbriefen*, die in ihrer weißen Färbung eine überraschende Ähnlichkeit zu Papier aufweisen und nicht zuletzt durch den am oberen Rand aufgedruckten Schriftzug an Briefpapier erinnern, greift Beuys seine frühe Arbeit *Joseph* (Abb. 3) aus dem Jahr 1963 wieder auf. Der gestisch-geschwungene Namenszug ist auch hier tief ins Material eingedrungen; die Signatur als Schriftbild sowie als performative Geste der Autorisierung tritt hier in den Fokus, analog zur Selbstreferentialität des Materials, welche im Kontext von *Joseph* hier bereits ausführlich diskutiert wurde.

In der 1985 entstandenen, als Einzelobjekt ebenfalls von der Forschung bislang nicht näher untersuchten *Filzpostkarte* (Abb. 38) radikalisiert Beuys das Prinzip der *Filzbriefe* in zweierlei Hinsicht. So erscheint die *Filzpostkarte*, wieder vertrieben von der Edition Staeck, in einer unlimitierten Auflage,²⁴⁷ außerdem ist sie im Gegensatz zu den früheren *Filzbriefen* unsigniert. Die 10,5 x 15 x 0,9 Zentimeter große Filzplatte ist per Siebdruck mit der weißen Aufschrift oben links „joseph beuys filzpostkarte“ sowie unten links mit der Aufschrift der Edition Staeck versehen. Eine vertikale weiße Linie sowie eine horizontale Linie auf der rechten Kartenseite deuten das Adressfeld an.²⁴⁸

Die *Filzpostkarte* ist ein „Postkarten-Objekt“²⁴⁹, eine eigenwillige Verschmelzung der flachen, aus Papier oder Pappe bestehenden Postkarte, die zum Versenden kurzer Botschaften gedacht ist, mit einem plastischen, nicht-funktionalen Objekt. Sie gehört in die Reihe der Material-Postkarten, die Beuys 1977 mit dem *Multiple Holzpostkarte*, in ihrer Bedruckung identisch mit der *Filzpostkarte*, eröffnete.²⁵⁰

²⁴⁶ Vgl. ebd., S.240, Werkverzeichnisnr.288.

²⁴⁷ Das Objekt ist bis heute zu kaufen, siehe Website der Edition Staeck: <http://www.edition-staeck.de/12998-joseph-beuys-filzpostkarte.html> (Zugriff: 13.1.2020).

²⁴⁸ Vgl. Schellmann 1992, S.396, Werkverzeichnisnr.539. Die ersten 100 Exemplare der *Filzpostkarte* wurden in einer Pappschachtel, signiert und nummeriert, herausgegeben. Vgl. ebd. S.498, Anm.539.

²⁴⁹ Margret Baumann, Doris Hensch: „Katalog zur Ausstellung“, in: Ausst.kat: Wer nicht denken will fliegt raus – Joseph Beuys Postkarten, Frankfurt a.M. (Museum für Post und Kommunikation) 1998, S.95-208, hier S.190.

²⁵⁰ Vgl. Schellmann 1992, S.133, Werkverzeichnisnr.104. Hierzu gehört auch die *Schwefelpostkarte* von 1984, bei Schellmann unter der Werkverzeichnisnr.506 gelistet, und, wenngleich mit anderer Oberflächengestaltung, die *Magnetische Postkarte* (1975), bei Schellmann Werkverzeichnisnr.154. Letzere besteht aus geprägtem Eisenblech, die Aufschrift lautet „Magnetischer Abfall“, die Karte wurde mit Bleistift signiert.

3.4.3 Die Filz-Multiples und der Aspekt der Verfransung

Im Blick auf die hier diskutierten Filz-Multiples lässt sich konstatieren, dass das meist in Form von Platten eingesetzte Material die Grenzen zwischen Bild und Objekt unscharf werden lässt: Zwar bleibt das Material zumeist flächig, über die Künstlersignatur oder den ebenfalls einer Signatur gleichenden Braunkreuz-Stempel hinaus weist es aber keine zeichnerische oder malerische Darstellung auf. Vielmehr handelt es sich bei den den Boxen oder Schachteln beigelegten Filzplatten, ebenso wie bei den *Filzbriefen* bzw. der *Filzpostkarte*, um eigenwertige Objekte, die auf nichts verweisen als ihre eigene Materialität. Demnach lösen sich in diesen eigenständigen, vervielfältigten Kunstwerken, spezifisch bei den Briefen bzw. der Postkarte, das Werk als solches wie auch der Filz als Werkstoff von konkreten Gattungszugehörigkeiten. Die mit bestimmten Gattungen verknüpften Formbildungskonventionen wie auch deren Bindung an bestimmte Materialien und Techniken²⁵¹ werden untergraben.

Diese immanente Negation einer Gattungsnormativität verbindet Beuys mit einer Strategie der Vervielfältigung, die nicht nur einer größeren Verbreitung seiner Arbeiten dient, sondern in der Anpassung an den Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte, also durch die Verwendung industrieller Produktionsmethoden, eine Angleichung an die Ware schafft.²⁵² Am deutlichsten ist dies nachvollziehbar bei der bis heute in unlimitierter Auflage produzierten *Filzpostkarte*. In dieser Angleichung liegt laut Adorno das subversive Potential des Kunstwerks: „Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt“.²⁵³ Die Aneignung des Warencharakters ist nicht allein „Kritik des fetischisierten, 'autonomen' Originals“,²⁵⁴ sondern bewerkstelligt gerade in der Anschmiegung an die Ware eine Reflexion auf die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse.²⁵⁵ Insofern lässt sich das Multiple als vervielfältigtes Kunstwerk gleich der massenproduzierten Ware im kapitalistischen System als Kritik und Untergrabung dieser Produktionsverhältnisse lesen. Das vervielfältigte Werk

²⁵¹ Vgl. dazu Adorno, ÄT, S.223: Die „Erweiterung der disponiblen Materialien, welche der alten Grenzen zwischen den Kunstgattungen spottet, ist erst Resultat der geschichtlichen Emanzipation des künstlerischen Formbegriffs.“

²⁵² Vgl. dazu auch Germer 1994, S.34.

²⁵³ Adorno, ÄT, S.39.

²⁵⁴ Germer 1994, S.34.

²⁵⁵ Vgl. Adorno, ÄT, S.350f.: „Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität entäußert, in den Kunstwerken wieder, weil künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets sind es auch ihre Produkte.“

reflektiert dabei zudem selbstkritisch auf die eigene Teilhabe an ebenjenen Produktionsverhältnissen.²⁵⁶ All dies gilt auch für das im folgenden Abschnitt zu untersuchende Multiple, den *Filzanzug*.

3.5 Der *Filzanzug* (1970)

Der *Filzanzug* (Abb. 42) wurde 1970 in einer Auflage von 100 Exemplaren von der Galerie René Block in Berlin herausgegeben.²⁵⁷ Das Objekt, nach einem Anzug von Beuys geschneidert, jedoch an Ärmeln und Hosenbeinen verlängert, misst ca. 170 x 60 Zentimeter.²⁵⁸ Es besteht vollständig aus ungefärbtem, grauem Filz; keinerlei Knöpfe sind vorhanden.²⁵⁹ Die einzelnen Filzpartien, die im Anzug miteinander vernäht wurden, finden sich in der Arbeit *Osiris* (1970/79, Abb. 43) wieder, die das Schnittmuster des Filzanzuges zeigt.²⁶⁰ Ohne Knöpfe und in leichter Überlänge, ist der *Filzanzug* offensichtlich nicht zum Tragen gedacht,²⁶¹ wenngleich Beuys selbst ihn während der *Action the dead mouse / Isolation* 1974 in Düsseldorf einmal über seiner normalen Kleidung trug.²⁶² Er ist darüber hinaus als Vorlage für eine Reihe von Filzanzügen verwendet worden, die die Basler Fastnachtsclique *Alti Richtig* 1978 herstellen ließ, um sie auf dem Basler Fastnachtsumzug zu tragen. Beuys selbst nahm an diesem Umzug teil; die Kopien des Filzanzuges wurden 1978/79 Teil des *Environments Feuerstätte II* (Abb. 62), worauf hier in Abschnitt 4.3 zurückzukommen ist.²⁶³

²⁵⁶ Ebd., S.351: „Daß Kunstwerke, wie einmal Krüge und Statuetten, auf dem Markt feilgeboten werden, ist nicht ihr Mißbrauch, sondern die einfache Konsequenz aus ihrer Teilhabe an den Produktionsverhältnissen.“

²⁵⁷ Vgl. Schellmann 1992, Werkverzeichnisnr.26, Anm. S.433. Im Inneren der Brusttasche jedes Exemplars befindet sich ein mit Sicherheitsnadeln angebrachtes Etikett, welches die Nummerierung („I-100“; „hc1-hc10“) aufweist. Zusätzlich ist der größte Teil der Auflage außen über der Brusttasche „Hauptstrom“ gestempelt.

²⁵⁸ Es handelt sich demnach nicht um „eine ready-made-mässige abgestreifte Körperhülle, die mittels Setzung aus dem ausserkünstlerischen in den künstlerischen Bereich befördert worden ist.“ (Marietta Franke, „Filzanzug“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthau) 1993, S.78).

²⁵⁹ Dazu Beuys im Gespräch mit Jörg Schellmann und Bernd Klüser, Dezember 1970, abgedruckt in Schellmann 1992, S. 9-20, hier S.16: „Man muß den Filzcharakter lassen, die Kleinigkeiten alle weglassen, zum Beispiel komplizierte Umschläge, Knöpfe, Knopflöcher usw.“

²⁶⁰ Vgl. Schellmann 1992, S.433, Anm.26.

²⁶¹ „Wenn ihn einer tragen will, kann er ihn mit Sicherheitsnadeln zumachen [...] Er ist ja nicht gemeint als ein Anzug, den die Leute anziehen sollen, sondern der Anzug ist gemeint als ein Objekt, was man gerade nicht anziehen soll.“ (Beuys im Gespräch mit Schellmann/Klüser 1970, zit. nach Schellmann 1992, S.16).

²⁶² Vgl. Kramer 1995, S.93.

²⁶³ Vgl. Abschnitt 4.3. Ferner hierzu auch Schellmann 1992, S.433, Anm.26 und vor allem: Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel. Band 1: Feuerstätte, München 2003, S.122-137.

Der Anzug wird in Beuys-Ausstellungen und Sammlungspräsentationen meist hängend, manchmal auch liegend in der Vitrine gezeigt. Im Beuys-Raum in der Kasseler Neuen Galerie hängt das Objekt unter der kuppelartigen Raumdecke, der weißen Rückwand des Raumes ein Stück vorgelagert. Im Münchner Lenbachhaus dagegen liegt der *Filzanzug* aus der Sammlung Lothar Schirmers wie aufgebahrt in einer Vitrine hinter bzw. unter Glas. Die beiden Installationsweisen sind Symptom der Ambivalenz des Objekts: Der *Filzanzug* ist körperhaft und doch zugleich formlos, leer. Er ist eine verlassene Hülle: zeugt von der Abwesenheit eines Menschen, wenn nicht gar des Künstlers selbst, der den Anzug tragen und ausfüllen könnte – und wirkt im selben Moment wie ein toter Körper, sodass er, wie in München, wie ein Leichnam aufgebahrt werden oder, wie in Kassel, wie der tote Christus vom Kreuz herabhängen kann. Dieser in dem scheinbar herkömmlichen Kleidungsstück sich manifestierende vielschichtige Körperbezug ist Ausgangspunkt für eine komplexe Verzahnung der Reflexion über Körperlichkeit sowie über Kunst und spezifisch die Gattung der Plastik, wie sich in den folgenden Abschnitten zeigen wird. Zunächst aber soll ein Blick auf die bisherige Forschung geworfen werden, die sich dem *Filzanzug* ausführlich gewidmet hat.

Im Ausstellungskatalog zur 1993 von Harald Szeemann kuratierten Züricher Beuys-Ausstellung stellt Marietta Franke in Bezug auf den *Filzanzug* fest, dass dieser für zwei für Beuys' Gesamtwerk wie für die Plastische Theorie elementare Prinzipien stehe, nämlich Schutz und Isolation.²⁶⁴ Der *Filzanzug* sei, und hier zitiert sie Beuys selbst, „Zeichen für die Isolation des Menschen in unserer Zeit“.²⁶⁵ Isolation werde von Beuys aber auch positiv, als Katalysator für künstlerisches Arbeiten, gewertet, wie die Autorin anmerkt. An die Doppeldeutigkeit des Begriffs der Isolation knüpft auch Barbara Strieder an; sie beruft sich dabei auf die schon von Franke aufgerufene Selbstaussage von Beuys zum *Filzanzug*.²⁶⁶ Darüber hinaus verweist sie auf dessen Äußerungen über den *Filzanzug* als Wärmespeicher und vor allem „Wärmeplastik“, womit „ganz konkret körperbezogen die Vorstellung, dass über den Vorgang einer Identifizierung mit dem Träger Wärme auf den Menschen auszugehen vermag“,

²⁶⁴ Franke 1993, „Filzanzug“, S.78.

²⁶⁵ Ebd. Original abgedruckt in: Keto von Waberer: „Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys“, in: Ausst.Kat: Joseph Beuys – eine innere Mongolei, Hannover (Kestner Gesellschaft) 1990, S.197-222, hier S.206.

²⁶⁶ Franke 1993, S.78: „Der Filzanzug repräsentiert beides. Er ist also einmal ein Haus, eine Höhle, die den Menschen abisoliert gegenüber allem anderen. Zum anderen ist er ein Zeichen für die Isolation des Menschen in unserer Zeit.“

gemeint sei.²⁶⁷ Dieter Koeplin, der den *Filzanzug* „an der Schwelle vom Körperlichen zum Unkörperlichen“²⁶⁸ verortet, ruft ebenfalls Beuys' Äußerungen zur Ambivalenz des Isolator-Begriffs in Bezug auf den *Filzanzug* auf.²⁶⁹ Der grau abdeckende, abschottende Filz solle, im Sinne des von Beuys gerne gebrauchten Begriffs des Gegenbildlichen, die Isolation so überdeutlich zum Ausdruck bringen, dass der Prozess der Befreiung aus dieser Isolation als Neugeburt und Neuaufbau provoziert würde.²⁷⁰

Mario Kramer hebt den „Hüllen- und Hautcharakter“²⁷¹ des *Filzanzuges* hervor und zieht eine Verbindung zur abgezogenen *Filzhaut* (Abb. 81) des Konzertflügels, den Beuys in der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) genutzt hatte. Deutlich sichtbar korrespondieren *Filzhaut* und *Filzanzug* im Darmstädter Block Beuys, wo sie im selben Raum an der Wand hängen. Der in Filz eingenähte und verschlossene Flügel, der „den Klang und die Ausstrahlung speichert“,²⁷² stehe in Analogie zum *Filzanzug*, der ebenso als Kleidungsstück den Menschen einkleide und ihn zur „Klang- und Wärmeplastik“²⁷³ werden lasse. Die große Auflage des *Filzanzuges* wie auch seine alltägliche, schmucklose Form nehme dem Objekt das individuell Künstlerische, schon das Material Filz an sich „läßt [...] an die Anfänge textiler Produktion denken“.²⁷⁴ Kramer erwähnt auch die bereits oben genannte Collage *Osiris*.²⁷⁵

Barbara Gronau, die Beuys' Werk auf die Aspekte Performativität und Räumlichkeit untersucht hat, stellt den Anthropomorphismus des *Filzanzuges* fest, der aus dessen lebensgroßen Maßen und seinem Charakter als Kleidungsstück resultiere.²⁷⁶ Der *Filzanzug*, nach einem Anzug des Künstlers selbst gefertigt, erinnere aber auch an diesen selbst, zumal Beuys bei vielen seiner Aktionen in einem ähnlich aussehenden Anzug aus Wollfilz aufgetreten sei.²⁷⁷ Das Objekt bilde „das werkhafte Analogon

²⁶⁷ Strieder 2008, S.57.

²⁶⁸ Koeplin 2003, S.40.

²⁶⁹ von Waberer 1990, S.206.

²⁷⁰ Koeplin 2003, S.127.

²⁷¹ Kramer 1993, S.93.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd., S.94.

²⁷⁵ Ebd., S.95. Die ägyptische Gottheit Osiris, die als Hirte dargestellt wird, galt als Gott der Fruchtbarkeit; von Seth, dem Gott der Wüste, ermordet und zerstückelt, wurde Osiris zum Herrscher des Totenreiches.

²⁷⁶ Barbara Gronau: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München 2010, S.122.

²⁷⁷ Ebd., S.123. Dem schließt sich auch Lothar Schirmer an: „Beuys [...] hat mit dem Filzanzug

zum historischen Habit des Künstlers²⁷⁸ und unterstreiche im Ensemble der Arbeiten des zweiten Raumes im Darmstädter Block Beuys „die Verschränkung von Aktion, Künstlerfigur und medialer Dokumentation, die Beuys' Selbstverständnis als Produzent eines Gesamtkunstwerks entspricht“.²⁷⁹ Gronau kommt auch auf die Hüllenfunktion des Anzuges zu sprechen, der in seiner Entleertheit auf die Absenz des Körpers verweise und dennoch zugleich Lebendigkeit und Bewegung suggeriere, nämlich durch die zahlreichen Falten und Ausbeulungen, die vor allem im Bereich der Knie, Ärmel und Schulter sichtbar seien. Die abgenutzte, alt und düster anmutende Stofflichkeit des Anzuges wecke aber auch andere Assoziationen, nämlich die an Zeiten der Entbehrung in Kriegszeiten: „Die haptischen Qualitäten des Filzes – seine undurchdringliche Dichte, seine kratzende Oberfläche – erzeugen beim Betrachten ambivalente körperliche Empfindungen.“²⁸⁰

Gene Ray bringt den Ausdruck des Desolaten mit einer Auseinandersetzung Beuys' mit dem Holocaust in Verbindung.²⁸¹ Anknüpfungspunkt ist die Materialität des Filzes, wie im Abschnitt 3.5.2 ausgeführt wird.

Mark Rosenthal schließlich liest den *Filzanzug* als Relikt des atomisierten Körpers, den letzten Zeugen einer Situation der Katastrophe und Verwundung.²⁸² Er sieht einen Bezug zu den Skulpturen Giacomettis, die den versehrten, entfremdeten Menschen zum Thema haben. Beuys gehe hier mit seinem *Filzanzug* einen Schritt weiter, wie Rosenthal konstatiert, indem vom Menschen nicht mehr übrig bleibe als ein Kleidungsstück.

3.5.1 Der *Filzanzug* als Kleidungsstück und „zweite Haut“

Der Museumsbesucher nimmt den von der Wand hängenden *Filzanzug* zunächst einmal als Kleidungsstück wahr. Der graue Anzug, dessen Übergröße erst auf den zweiten Blick auffällt, ist sorgfältig auf einen Kleiderbügel aufgehängt und scheint, etwa zum Auslüften, aus dem Schrank genommen worden zu sein. Der leere Anzug

jedenfalls ein schattenhaftes Werk geschaffen, das ihn und seine so sehr vermisste Gestalt nach seinem Tod in allen Ausstellungen als eine Art Stellvertreter verfolgt – das also die Anwesenheit des Abwesenden darzustellen vermag.“ Schirmer, zit. nach: Helmut Friedel, Lothar Schirmer (Hgg.): Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer, München 2013, S.86.

²⁷⁸ Gronau 2010, ebd., S.123, vgl. hierzu auch Kramer 1993, S. 95f.

²⁷⁹ Gronau 2010, S.123.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Gene Ray: „Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime“, in: Ders.: Mapping the Legacy, New York 2001, S.55-74.

²⁸² Rosenthal 2005, S.80.

behält aufgrund der etwas steifen Materialität des Filzes dennoch die Anmutung eines gewissen Volumens bei; anders als beispielsweise ein Leinenanzug kragt der Filz an einigen Stellen etwas hervor, bildet Rundungen und Falten, vor allem im Bereich der geradezu plastisch-körperlich wirkenden Hosenbeine. Fast scheint es, als habe sich der Körper, der den *Filzanzug* vielleicht einmal getragen hat, einem Abdruck gleich in den Stoff eingesenkt; als seien die Ausmaße und Form dieses Körpers in den leicht ausgebeulten Hosenbeinen noch erhalten geblieben. Als Überrest einer vergangenen körperlichen Präsenz zeugt das Kleidungsstück von der Abwesenheit seines Besitzers. Auf diese Weise aus seinem alltäglichen Nutzungskontext entnommen, referiert der 'entleerte' *Filzanzug* auf die Funktion und Bedeutung von Kleidung im Allgemeinen: Diese dient als Schutz, als Umhüllung des Körpers, aber auch als „Distinktionsobjekt“²⁸³, das Auskunft über die soziale und gesellschaftliche Stellung des Individuums gibt.²⁸⁴ Man denke hier an die Redewendung „Kleider machen Leute“, welche die identitätsstiftende Rolle der Kleidung auf den Punkt bringt. Im Gegensatz zu anderen modernen und vormodernen Statusobjekten ist Kleidung jedoch zugleich ein elementares menschliches Grundbedürfnis²⁸⁵, eine schützende zweite Haut, die sich „unmittelbar an der Person“²⁸⁶ befindet und „sich dadurch besonders zu einer Ineinssetzung mit der Person“²⁸⁷ eignet. So ist ein Kleidungsstück wie der *Filzanzug* eine Art vorgeschobene Grenze, die den sich darunter befindenden Körper von seiner Außen- und Umwelt abschirmt und somit dessen von Verletzung und Tod bedrohte Unversehrtheit zu gewährleisten sucht.²⁸⁸ Der bedrohte Körper – bedroht durch

²⁸³ Gudrun Peltz: „Hinter dem Spiel der Masken“, in: Ausst.kat: Haut und Hülle. Künstler machen Kleidung, Herne (Flottmann-Hallen) 1996, S.7-13, hier S.7.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S.8: In den Kleiderverordnungen der frühen Neuzeit drückt sich diese gesellschaftlich-hierarchische Funktion der Kleidung besonders deutlich aus. Diese „Bedeutung zur Sichtbarmachung von politischer Herrschaft und sozialer Ordnung“ (ebd.) tritt zwar im 19. Jahrhundert etwas in den Hintergrund, lässt sich aber dennoch auch im 20. und 21. Jahrhundert in den Entwicklungen der wechselnden Moden wiederfinden: „Kleidung dient nach wie vor als Unterscheidung“ (ebd.). Siehe dazu auch: Richard Sennet: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a.M. 1983 (Englische Erstausgabe: New York 1977), besonders S. 187-201 und Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1996 (Französische Erstausgabe: Paris 1979), besonders S.323ff.

²⁸⁵ Peltz 1996, S.7: „Die Kleidung, vom Krönungsornat bis zum Totenhemd, vom Ballkleid bis zum Burnus, von der Toga bis zum Frack, ist so wichtig für die menschliche Gesellschaft, daß ihre Herstellung neben der Nahrungsbeschaffung den größten Teil der technischen Intelligenz beansprucht.“

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl. hierzu auch Erika Fischer-Lichtes Analyse der Performance-Kunst, in: Fischer-Lichte 2004, S.154-157. In Hinblick auf die selbstverletzenden und -gefährdenden Performances beispielsweise von Marina Abramovic schreibt Fischer-Lichte: „Die ständige Veränderung, der jeder lebende

biologische Prozesse wie „Wachstum, Alterung, Krankheit, Verformung und Tod“²⁸⁹ wie auch durch äußere, gesellschaftliche Einwirkung, körperliche Gewalt oder Unterdrückung – ist ein Grundmotiv in Beuys' Œuvre: „Die Bedrohtheit des Lebens, die Fragilität und Zerbrechlichkeit des menschlichen Leibes wird zur Haupt-Sorge im Werke Beuys'“²⁹⁰ Es

„wird die Ausdehnung, Erstreckung und Abgrenzung des räumlichen, materiellen Körpers fraglich, dessen Einheit und Grenzen, dessen 'Innen' und 'Außen' festgelegt werden müssen. Durch die Herausbildung eines Körperbildes schafft sich jedes Individuum einen 'eigenen' Leib, dessen Grenzen verteidigt werden“.²⁹¹

In der Schmucklosigkeit und Einfachheit des grauen Filzanzuges manifestiert sich diese existentielle Bedeutungsebene von Kleidung als schützende Hülle viel stärker als die Funktion des Anzuges als identitätsstiftendes Statusobjekt. Man hat es hier nicht mit einem eleganten Anzug zu tun, wie ihn etwa Harry Graf Kessler in Edvard Munchs gleichnamigem Gemälde trägt (Abb. 44), und auch nicht mit einem legeren, modischen Anzug, wie ihn der Mann im Park in Claude Monets Gemälde *L'homme à l'ombrelle* (Abb. 45) zur Schau stellt. Im Gegensatz zu diesen 'schnittigen', durchaus körperbetonten Anzügen wirkt der *Filzanzug* grob geschneidert und steif. Der Anzug ist nicht dazu gedacht, ihn auf gesellschaftlichen Anlässen zu tragen, eher noch dazu, ihn unter freiem Himmel, bei widrigen Temperaturen als Schutz vor den Elementen um sich zu hüllen. Ein Mensch, der den leicht übergroßen Anzug trägt, verschwindet geradezu darin. Die „Deformation des Körpers“²⁹² wird zum Selbstschutz: „Beraubt man den Körper seiner natürlichen Form, so kann er nicht mehr sprechen; wenn man alle Spuren der Natur verwischt, macht man sich gegenüber den Blicken der anderen relativ unverletzlich.“²⁹³ Das Verschwinden individueller Körperformen unter der monochromen, beinahe sackartigen Hülle des Filzanzuges ist es, welches Dieter Koeplin als die „Schwelle vom Körperlichen zum Unkörperlichen“²⁹⁴ bezeichnet.

Organismus unterworfen ist, wird von ihnen [den Künstlern, KK] in der Verletzung, die sie sich selbst zufügen oder von anderen zufügen lassen, markiert, vergrößert und so der Wahrnehmung zugänglich gemacht.“ (ebd., S.154f.)

²⁸⁹ Johannes Meinhardt: „Beuys' Schmutz“, in: Kunstforum International 84 (1986), S.202-221, hier S.207.

²⁹⁰ Ebd., S.208.

²⁹¹ Ebd., S.207.

²⁹² Sennett 1983, S.201.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Koeplin 2003, S.140.

Der *Filzanzug* selbst ist also geprägt von Ambivalenz: Er ist schützende, bewahrende Hülle, die aber zugleich den Körper negiert, die äußere Form entkörperlicht.

3.5.2 Der erinnerte Körper

Nicht nur die Formlosigkeit des Anzuges trägt zu dessen Entkörperlichung bei, sondern auch die bereits angesprochene Tatsache, dass der *Filzanzug* de facto leer und ungetragen an der Wand hängt. Das eigentümliche Oszillieren zwischen der Schlawheit des leeren Anzuges und den ausgebeulten Rundungen im Bereich der Hosenbeine rückt die Abwesenheit des Körpers, der den Anzug offensichtlich einmal getragen hat, noch deutlicher in den Vordergrund.²⁹⁵ Das Kleidungsstück ist verwaist, es bringt eine unverkennbare Aura des Vergangenen, Verlorenen mit sich: Der Anzug wirkt leblos, verlassen, tot.

Gene Ray bezieht diesen Eindruck des Desolaten auf eine Auseinandersetzung Beuys' mit dem Holocaust.²⁹⁶ Er begründet dies zunächst anhand des Materials, da die Nationalsozialisten ihre Opfer zur industriellen Produktion von Filz freigaben: „It is a gruesome and unpleasant fact [...] that after 1942 the hair of Holocaust victims was shorn and collected at the killing centers and shipped to German-owned factories, where it was processed into felt.“²⁹⁷ Außerdem erinnere der *Filzanzug* an die grobe Häftlingskleidung der Menschen in den Konzentrationslagern.²⁹⁸ Auf diese Weise wecke er auf höchst verstörende Weise die Assoziation an die Todeslager und die Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten. Ray konstatiert in Bezug auf Beuys' Filzarbeiten entsprechend eine enge Beziehung zwischen dem Material und den Körpern der Opfer.²⁹⁹ Der *Filzanzug* wird so im doppelten Sinne zu einem Relikt, einem letzten Rest des nicht mehr intakten, nicht mehr vorhandenen Körpers:

²⁹⁵ Vgl. Gronau 2010, S.123: „Als Hülle stellt der *Filzanzug* diese Absenz des Körpers aus.“

²⁹⁶ Ray 2001, S.59: „Beuys' strategy for evoking and avowing the Holocaust became one of indirection. The strongest works function through formal resemblance, material affinity, and allegory.“ Beuys selbst hat der Verknüpfung von Filz mit der Thematik des Holocaust deutlich widersprochen: „Die Leute sind sehr kurzsichtig mit dieser Argumentation, wenn sie sagen: Der Beuys macht alles so mit Filz und dann will er etwas aussagen von KZ.“ (Beuys im Gespräch mit Jörg Schellmann und Bernd Klüser, Dezember 1970. Abgedruckt in Schellmann 1992, S.9-28, hier S.11). Im weiteren Verlauf des Gesprächs, befragt nach der Assoziation des *Filzanzuges* mit den Anzügen Strafgefangener, expliziert Beuys: „Natürlich habe ich daran gedacht, aber es hat ja keinen direkten Bezug dazu. Er ist ja nicht gemeint als ein Anzug, den die Leute anziehen sollen, sondern der Anzug ist gemeint als ein Objekt, was man gerade nicht anziehen soll.“ (ebd., S.16).

²⁹⁷ Ray 2001, S.60. Ebd., S.63: „Seven tons of human hair, packed and ready for shipment, were discovered at Auschwitz when the camp was liberated in 1945.“ Siehe auch: Wagner 2010, S.98.

²⁹⁸ Ray 2001, S.67.

²⁹⁹ Ebd., S.69. Vgl. dazu die in der Arbeit *Feuerstätte II* (1978/79) wie ein Scheiterhaufen anmutende Aufschichtung der Filzanzüge, siehe Kap. 4.3 der vorliegenden Arbeit.

zum einen als leeres, übrig gebliebenes Kleidungsstück, zum anderen in seiner Zusammensetzung aus gepressten Tierhaaren, die an die Haare der ermordeten KZ-Insassen denken lässt. Als Überrest, als Reliquie wird der *Filzanzug* zum Memento Mori: „Das leere Filzkleid birgt als Lebens- und Wärmebild das Gegenbild des Vergänglichen, die leere, verlassene Körperhülle, als Bild des Todes.“³⁰⁰

In der Bezugnahme auf die Gräueltaten des Holocaust im engeren wie auf die Fragilität und Endlichkeit menschlichen Lebens im weiteren Sinne entfaltet der *Filzanzug* auf ikonografischer Ebene seine philosophisch-kritische Thematik. Das Kleidungsstück wirkt ärmlich, hässlich in seiner grauen Monotonie. Wie Adorno ausführt, liegt – allgemein gesprochen – in der Hässlichkeit ein „kritisch materialistische[s] Motiv“³⁰¹, da sie sich der Schönheit und mit dieser der Affirmation bestehender Machtverhältnisse widersetzt:

„Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert“.³⁰²

In seiner „kruden“³⁰³ Stofflichkeit ist der *Filzanzug* in Adornos Sinne demnach ein „sozial Häßliche[s]“³⁰⁴ und wird so zum gesellschaftskritischen Kunstobjekt.

3.5.3 Der *Filzanzug* als Gattungskritik

Über den gesellschaftskritischen Impetus hinaus evozieren die Schabigheit des Anzuges sowie seine Entleertheit eine Gattungskritik, die sich in der Opposition des Werks zur skulpturalen Gewandfigur entfaltet. Zunächst verbuchstäblicht Beuys das Gewand, indem er ein textiles Material einsetzt, anstatt dessen Anmutung lediglich nachzuahmen.³⁰⁵ Darüber hinaus unterläuft das Kleidungsstück als leere Hülle die Vorstellung von Plastik bzw. Skulptur als Masse und räumlichem Volumen.³⁰⁶ Beuys

³⁰⁰ Peltz 1996, S.10.

³⁰¹ Adorno, ÄT, S.79.

³⁰² Ebd., S.78f.

³⁰³ Ebd., S.383.

³⁰⁴ Ebd., S.79.

³⁰⁵ Ähnlich tat dies bereits Edgar Degas in der Bronzeplastik der vierzehnjährigen Balletttänzerin, die mit einem echten Tüllkleid versehen wurde (Abb. 46). Ein weiterer Vorläufer zu Beuys' Werk ist der in der ersten Berliner Dada-Messe an der Decke hängende *Preußische Erzengel* (Abb. 47), der in einer aus Filz gefertigten Felduniform materialästhetisch nahe an Beuys' *Filzanzug* heranreicht. Beide Beispiele zeigen den in der Skulpturgeschichte ungewöhnlichen Einsatz von Textilien.

³⁰⁶ Vgl.: Jens Semrau: „Plastik/Plastisch“, in: Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart/Weimar 2006, S.294-296: Plastik bezeichnet im Allgemeinen die Gattung der Bildhauerei;

grenzt sich somit nicht nur vom akademischen Schönheitsideal, welches seine Wurzeln in den Marmor- und Bronzeplastiken der griechischen Antike hat, ab, sondern auch von seinen eigenen bildhauerischen Anfängen der 1940er und -50er Jahre, die stark von seinen Lehrern Josef Enseling und vor allem Ewald Mataré, außerdem von seiner Bewunderung für das Werk Wilhelm Lehmbrucks geprägt sind.³⁰⁷ Durch den Verzicht auf einen Kern, auf ein Inneres, welches die Hülle zu umspannen hätte, negiert der *Filzanzug* das Credo Matarés: „Skulptur, das ist [...] der Block. [...] Skulptur, das ist Architektur, Gleichgewicht der Massen, eine geschmackvolle Komposition“.³⁰⁸ Obwohl er skulpturale Formbildungskonventionen unterläuft, lässt sich der *Filzanzug* als plastisch charakterisieren, denn seine teils ausgebeulte, teils in sich zusammengesackte, reliefartige Oberfläche kreiert eine raumgreifende Gestalt.³⁰⁹ Das Werk eruiert somit die Grenzen der Gattung der Plastik: Es bewegt sich zwischen einer körperhaft-skulpturalen Anmutung einerseits und einer in sich zusammengesunkenen, bestenfalls reliefartigen Materialität andererseits.

Als plastische Gestalt verweist der *Filzanzug* zudem konkret auf das Verhältnis von Gewand und Körper, welches in der Skulpturgeschichte seit der Antike von großer Bedeutung ist. In der Klassik diente die Draperie dazu, die Konturen des darunterliegenden Körpers hervorzuheben,³¹⁰ zugleich galt es, das Gewand selbst in seiner Anmut zu betonen und als Ausdrucksmittel zu nutzen.³¹¹ Seine Darstellung ist dabei immer Konstruktion: „The draped material, however naturalistic and random-looking, has not been copied faithfully from nature but designed“.³¹² Der skulptural

im Besonderen grenzt sich der Begriff Plastik als „Anreichern der Form (von innen nach außen)“ von der Skulptur ab, welche „durch Abtragen des Materials Stein, Holz usw. (von außen nach innen)“ entsteht (ebd., S.294). Skulptur und Plastik eint „die körperhaft dreidimensionale und räumliche Gestaltung“, welche bei der Skulptur durch eine körperhaft-räumliche, quasi-architektonische Ordnung“ entsteht, bei der Plastik dagegen durch die „organische Bewegung der Oberflächenspannung“, die als „Ausdrucksform organisch raumwirksamer Strukturen“ fungiert (ebd., S.295).

³⁰⁷ Vgl. Demele 2010, „1945-1951 – Einleitung“, S.16f. Die Bewunderung für Lehmbruck zeigt sich beispielsweise deutlich in der Plastik *Torso* (1959/51, ebd., Kat.Nr.1), die auf Lehmbrucks *weiblichen Torso* (1918) zurückzugehen scheint. Matarés Einfluss auf Beuys' Frühwerk zeigt sich in der Wahl religiöser Motive wie auch in den geometrisch angelegten Tierdarstellungen, so beispielsweise in der kleinen Bronzeplastik *Schaf* (1949, ebd., Kat.Nr.40).

³⁰⁸ Ewald Mataré, zit. nach: Pamela Kort: „Rodin – Lehmbruck – Beuys“, in: Ausst.kat: Rodin Beuys, Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle) 2005, S.64-109, hier S.85.

³⁰⁹ Vgl. Semrau 2006, S.294: „Das Adjektiv plastisch bezeichnet die tastbare Oberflächenspannung als Verhältnis raumabweisend (konvex) und raumbildend (konkav) formwirksamer Kräfte einer Gestalt.“

³¹⁰ Anne Hollander: *Seeing through clothes*, Berkeley 1993 (Engl. Erstausgabe: 1975), S.3.

³¹¹ Ebd., S.4: „it is the clothing itself, supported by a body altered to display it to advantage, that is the primary element of expression“.

³¹² Ebd., S.8. Der Faltenwurf der flatternden Gewänder beschäftigte auch Aby Warburg, der in seinem

nachgeahmte textile Faltenwurf gewinnt zunehmend an „figurale[r] Autonomie“.³¹³ Der Bezug zwischen Körper und Gewand, zwischen Kern und Hülle ist bis in die Moderne hinein zu beobachten. Man denke etwa an Ernst Barlachs Holz- und Bronzefiguren, deren Gewänder sich, beispielsweise bei der Holzskulptur *Der Schwertzieher* von 1911 (Abb. 48), wie eine architektonisch anmutende, wuchtige Hülle um den Körper der Figur winden:³¹⁴ „Der *Schwertzieher* stellt seinen Körpersockel förmlich unter die Kuppel des Mantels: eine federnd angespannte äußere Umhüllung, die sich mit einer fest gerammten inneren Form verkeilt.“³¹⁵ Mit dem *Filzanzug* löst Beuys nun das textile Gewand sowohl von einer figuralen Darstellung als auch von der Verknüpfung zwischen Außen und Innen, Hülle und Kern. Der Filz umhüllt keinen Körper und keine plastische Masse mehr; die traditionelle Funktion des Gewandes, das Pathos des Körpers aufzunehmen und zu umhüllen,³¹⁶ läuft so ins Leere. Die Oberfläche der Plastik ist nurmehr reine Oberfläche, eine auf nichts als sich selbst verweisende Hülle. Die ärmlich-graue Materialität dieser funktionslos gewordenen Hülle soll im Folgenden unter dem Gesichtspunkt des Hässlichen nach Adorno abschließend betrachtet werden.

3.5.4 Der *Filzanzug* als „Antithesis zum Schönen“³¹⁷

Adornos Begriff des Hässlichen und dessen gesellschaftskritische Ebene wurden bereits in Bezug auf die Körperlichkeit des Filzanzuges sowie dessen Erinnerung an

Bilderatlas *Mnemosyne* (Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke, Berlin 2000) das Motiv der Ninfa von den antiken Skulpturen bis hin zur Skulptur und Malerei der Renaissance nachverfolgt. Siehe auch Georges Didi-Huberman: *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich 2006, S.19: „Die symptomhafte Verzweigung des dargestellten Körpers und sein 'bewegtes Beiwerk' ist in den Gegenständen der Warburgschen Studien allgegenwärtig.“ In Warburgs *Mnemosyne* finden sich zahlreiche Verweise auf die Ninfa, so beispielsweise auf der Tafel 5, die unter anderem die Töchter Niobes zeigt, zwei römische Kopien nach griechischem Vorbild (1. oder 4. Jh.v.Chr.), deren wallende Gewänder ein Eigenleben entwickelt zu haben scheinen. Auf Tafel 39, die sich der Malerei der Renaissance widmet, findet sich selbiges Motiv wieder bei Botticellis *Geburt der Venus* (1482/83) und beim *Frühling* (1485-87). Zu Botticellis Werken hat sich Warburg zudem in seinem 1893 verfassten Aufsatz „Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'“ gewidmet (wieder abgedruckt in: ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S.11-63). Die im Bildatlas ersichtlichen Verbindungen zwischen den antiken Marmorskulpturen und ihren kunstvoll fallenden Gewändern und den auf Leinwand gemalten, den Leib mehr enthüllenden als umhüllenden Kleidern der Renaissance lassen den textilen Stoff als künstlerisches Ausdrucksmittel ersichtlich werden.

³¹³ Didi-Huberman 2006, S.20. Ebd.: „Die textilen Oberflächen (die Falten) lösen sich allmählich von den Körperoberflächen (dem Fleisch).“

³¹⁴ Vgl. Manfred Schneckenburger: „Skulpturen und Objekte“, in: Ingo F. Walther: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II: Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie*, Köln 2005, S.407-576, hier S.413.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Didi-Huberman 2006, S.23.

³¹⁷ Adorno, *ÄT*, S.77.

den Holocaust thematisiert. Die Aufgabe moderner Kunst ist es demnach, „mittels der Häßlichkeit ihrer Formen die Häßlichkeit der Wirklichkeit zu denunzieren“.³¹⁸

Der Begriff spielt allerdings im Kontext des *Filzanzuges* eine darüber hinausgehende bedeutsame Rolle, denn er macht die kritische Position Beuys' gegenüber der Idealisierung des Schönen fassbar.

Der sich aus antiken Theorien über die Jahrhunderte hinweg entwickelnde Begriff der Schönheit, „an metaphysische Systeme gekoppelt“,³¹⁹ resultierte im Bereich der Kunst in einem Regelsystem, welches auf „Harmonie, Ordnung, Symmetrie, Rhythmus, rechtem Maß, höherer Notwendigkeit, Regelmäßigkeit, Geschlossenheit, Klarheit, Deutlichkeit, Reinheit, Konsistenz und der Auflösung von Widersprüchen“³²⁰ bestand.³²¹ Dieses auf harmonische Proportionen fokussierte Regelwerk ist von den Proportionen des menschlichen Körpers selbst abgeleitet, wie sich etwa auch in Vitruvs *Traktat über die Baukunst* zeigt.³²²

Dem Begriff des Schönen entgegengesetzt ist der des Hässlichen – wengleich eine Definition dessen, was als hässlich gilt, ungleich schwerer fällt.³²³ Das Hässliche wird in seiner Beziehung zum Schönen definiert, so zum Beispiel in der 1853 erschienenen *Ästhetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz, einem Schüler Hegels:

³¹⁸ Holger Funk: *Die Ästhetik des Hässlichen. Zur Schwierigkeit kategorialer Bestimmungen in der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus und Spätidealismus*, Berlin 1983, S.289.

³¹⁹ Ines Janet Engelmann: *Hässlich!?! Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2003, S.15. Siehe auch Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004 S.16-19. Hegel verbindet in seinen Vorlesungen über die Ästhetik das Schöne mit dem Begriff der Wahrheit bzw. mit der Idee: „Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970 (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 13, I), S.151). Siehe auch Stefan Majetschak: *Ästhetik. Zur Einführung*, Hamburg 2007, S.68-70.

³²⁰ Engelmann 2003, S. 15.

³²¹ Siehe hierzu auch: Prange 2004, S.12-22, vor allem S.12f: Die im Wesentlichen auf Proportionen beruhenden „Schönheitsregeln“ sind ursprünglich architektonischer Natur; sie finden Erwähnung in Vitruvs Traktat *De Architectura* (ca. 25v.Chr.) und werden in der Kunsttheorie der Renaissance wieder aufgenommen, vor allem in Leon Battista Albertis Traktaten über das Standbild (*De Statua*, vor 1435) und der Malerei (*De Pictura*, 1435/36).

³²² „Denn kein Tempel kann [...] eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen.“ Vitruv, *De Architectura*, zit. nach Prange 2004, S.13. Originaltext: *De Architectura*, lat.-dt. Ausgabe, Darmstadt 1964/84, S.137.

³²³ Vgl. Funk 1983, S.13f. Funk unterscheidet hinsichtlich einer Definition des Hässlichen vier philosophisch-ästhetische Positionen: 1. die von Hegel beeinflusste idealistische Konzeption des Hässlichen als „dialektische Prozessualität der metaphysischen Idee des Schönen“, welche im „Ideal des wahren Kunstwerks 'aufgehoben““ wird; 2. das Hässliche als Negation des Schönen und als Umkehrung der in der Ästhetik zu erforschenden „schönen Proportionsverhältnisse“; 3. die in der marxistischen Ästhetik verfolgte Konzeption des Hässlichen „als Widerspiegelung der bürgerlich-kapitalistischen Wirklichkeit“ (Lukács) sowie 4. der ontologisch-phänomenologische Ansatz des Hässlichen als „Seinsverlust“ und „Existenzbedrohung“, im Kontrast zum Schönen als „positive Manifestation des 'Seins““.

„Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als die Negation desselben. Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee und das Häßliche, seine Negation, hat eben als solche ein erst sekundäres Dasein.“³²⁴ In der Untersuchung der verschiedenen Manifestationen des Hässlichen aber wird eine „Autonomie des Häßlichen“ erkennbar, die im Kontrast zu dem auf Proportion, Harmonie und Geschlossenheit beruhenden Schönheitsbegriff die Heterogenität und Komplexität des Hässlichen verdeutlicht.³²⁵

Der *Filzanzug* ist „hässlich“ in mehrfacher Hinsicht: Er wirkt ärmlich, schäbig, in seiner grauen Färbung trostlos; durch die verlängerten und zudem sehr breit wirkenden Ärmel und Hosenbeine wirkt er nicht wohlproportioniert, sondern vielmehr deformiert. Diese Unzulänglichkeiten werden als solche vor allem deutlich, wenn man, wie im vorigen Abschnitt angedeutet, die klassische Darstellung von Körper und Gewand in der Skulpturgeschichte bis in die Moderne hinein betrachtet. In dieser Gegenüberstellung wird die negative Beziehung des *Filzanzuges* auf das Ideal der Schönheit deutlich. Indem die Gattungsprinzipien, wie oben dargelegt, untergraben werden, entspricht der *Filzanzug* nicht der harmonisch-proportionierten Durchgestaltung, sondern wirkt vielmehr „roh“ und nicht „durchgebildet“³²⁶: „Im Häßlichen kapituliert das Formgesetz als ohnmächtig.“³²⁷

Die Negation des formschönen Körpers und die Erinnerung an die Hinfälligkeit menschlichen Lebens³²⁸ gehen demnach einher mit der Negation des künstlerischen Schönheitsideals. Damit zeugt der *Filzanzug* von der engen Verknüpfung von „Form“ und „Kritik“.³²⁹ Die Materialität und Erscheinung des Werks ist zugleich dessen „Inhalt“³³⁰ und entfaltet durch ebenjene äußere „Form“ seine kritische Sprengkraft, wie bereits oben ausgeführt wurde.

³²⁴ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, S.7.

³²⁵ Umberto Eco: *Die Geschichte der Häßlichkeit*, München 2007, S.16: „Rosenkranz analysiert detailliert das Naturhäßliche, das geistig Häßliche, das Häßliche in der Kunst [...], Formlosigkeit, Asymmetrie, Disharmonie, Entstellung und Deformation (das Erbärmliche, das Schwache, das Feige, das Banale, das Zufällige und Willkürliche, das Grobe), verschiedene Formen des Abstoßenden (das Ungeschlachtete, das Tote und das Leere, das Schreckliche, das Nichtssagende, das Widerwärtige, das Kriminelle, das Gespenstische, das Dämonische, das Hexenhafte und das Teuflische).“

³²⁶ Zu den Begriffen „roh“ und „durchgebildet“: Adorno, *ÄT*, S.74: „Das Verbot des Häßlichen ist zu dem des nicht hic et nunc Geformten, nicht Durchgebildeten – des Rohen – geworden.“

³²⁷ Ebd., S.75.

³²⁸ Vgl. Meinhardt 1986, S.214: „Beuys' Grunderfahrung [...] ist die konstitutionelle Endlichkeit des Fleisches, der Untergang, der Zerfall und die Auflösung des Körpers: das Ausgeliefertsein an eine Welt der Bedrohungen, der Eingriffe und Verletzungen, der Wunden und des Tötens.“

³²⁹ Adorno, *ÄT*, S.216: „Form konvergiert mit Kritik.“

³³⁰ Ebd., S.217: „die Form, die dem Inhalt widerfährt, [ist, KK] selber sedimentierter Inhalt.“

3.6 Resüme

Die in Kapitel 3 diskutierten Arbeiten unterlaufen auf sehr unterschiedliche Weise die Opposition zwischen Flächigkeit und Objekthaftigkeit, zwischen Wand und Raum. Als Hybride zwischen Bild und Objekt zeugen sie von der „Verfransung“ der Gattungsgrenzen. Schon die frühe Kleinplastik *Eurasier* (Abb. 24) transformiert die aus Filz bestehende Bildfläche zu einem dreidimensionalen Aktionsraum, der von der darauf platzierten Mullfigur scheinbar beschriftet werden kann.

Im skulptural angelegten Atelierbild der *Anschwebenden Plastischen Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) verknüpft sich die an der Wand angebrachte Filz-Leinwand, die durch das davor fixierte Drahtgitter ihrerseits räumlich zu flirren scheint, mit den in den Ausstellungsraum hineinreichenden Werkzeugen eines Bildhauers. Die gattungsübergreifende Arbeitsweise des Künstlers Joseph Beuys ist damit ebenso reflektiert wie die Verknüpfung von Bild- und Realraum.

In den zahlreichen mit Filz arbeitenden Multiples löst Beuys das textile Material vollends von festen Gattungszuschreibungen. Die Filzplatten, die Auflagenobjekten wie *...mit Braunkreuz* (Abb. 31) beigegeben sind oder singulär, wie beispielsweise die *Filzpostkarte* (Abb. 38), auftreten, verschmelzen bildhafte Flächigkeit mit objekthafter Plastizität.

Der ebenfalls als Auflagenobjekt vertriebene *Filzanzug* (Abb. 42) reflektiert in seiner Entleertheit schließlich die Grenzen der Gattung der Skulptur: Zwischen körperhaft anmutender Plastizität einerseits und einer reliefartig anmutenden Materialität andererseits stellt der *Filzanzug* das Verhältnis von Innen und Außen, Gewand und Körper, Hülle und Kern infrage.

4. Geschichtete Körper: Installative Arbeiten

Der Übergang von den zwischen Flächigkeit und Plastizität oszillierenden Arbeiten, die im vorigen Kapitel betrachtet wurden, zu den skulptural-installativen Filzwerken, die im Kontext des anschließenden Kapitels stehen, ist fließend. Arbeiten wie der *Eurasier* (Abb. 24) oder die *Filzpostkarte* (Abb. 38) nutzen Filz als Fläche, lösen ihn jedoch von der Präsentation an der Museumswand, während das Textil im Falle des *Filzanzuges* (Abb. 42) eine plastische Anmutung entfaltet, im Ausstellungskontext jedoch der Flächigkeit der Wand verbunden bleibt. Anders verhält es sich bei den nun im Fokus stehenden Werken. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich deutlich von der Wand lösen und als Skulpturen im Raum ausgestellt werden; dabei allerdings kommt Filz nicht mehr als Fläche oder Bildträger zum Einsatz, vielmehr werden durch das Prinzip der Schichtung einzelner Filzlagen skulpturale Masse und Volumen kreiert. So entstehen zunehmend installative Werke, beispielsweise die Filzarbeiten der *Fond*-Serie (1969-1984, Abb. 50-55), in denen einzelne plastische Filzblöcke zu raumgreifenden Installationen kombiniert werden.

Der Begriff der Installation, entstanden im Kontext der Minimal Art und der Konzeptkunst in den 1960er Jahren, bezeichnet raumbezogene Arbeiten, die über das isoliert stehende Einzelobjekt hinausgehen, dabei jedoch, im Gegensatz zum Environment, keine geschlossene Umgebung kreieren.³³¹ Als vergleichsweise neue Gattung, deren Grenzen weniger klar und scharf verlaufen als dies bei traditionellen Gattungen wie Malerei und Skulptur der Fall ist, ist der Installation, wie Juliane Rebentisch in ihrer *Ästhetik der Installation* vermerkt, häufig ein intermedialer Charakter zu eigen.³³² Dieser dient Rebentisch als Argument gegen einen objektivistischen Werkbegriff und für das offene, entgrenzte Kunstwerk.³³³ Dieser Argumentation, die die ästhetische Erfahrung gegenüber dem materiellen Werk priorisiert,³³⁴ wird hier nicht gefolgt; vielmehr wird an der Installation als durchaus eigenständiger Gattung, der intermediale Tendenzen zu eigen sind, festgehalten. Auf diese Weise lassen sich die spezifischen Erscheinungsformen – im Spannungsfeld zwischen skulpturalen Einzelobjekten und raumgreifenden, in sich klarer abgeschlossenen Environments – argumentativ fassen.

³³¹ Dieter Scholz: „Rauminstallation“, in: Katrin Sagner-Düchting, Hajo Düchting (Hgg.): *Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München 1999, S.274-275.

³³² Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2013 (Erstauflage: 2003), S.14.

³³³ Vgl. ebd.

³³⁴ Ebd., S.10f.

Im Lauf des Kapitels wird das Konzept der Verfransung nach Adorno³³⁵ mit diesem Befund verbunden³³⁶ und ausgeführt, wie sich in Beuys' installativen Arbeiten die Gattungsgrenzen auflösen: In den *Fond*-Arbeiten wird Skulptur räumlich, architektonisch, die Arbeit *Feuerstätte II* (1979, Abb. 62) dagegen verknüpft skulpturale mit theatralen Elementen.

In Arbeiten wie *Schneefall* (1965, Abb. 49) oder der *Fond*-Serie verbindet sich die Sichtbarmachung des Produktionsprozesses durch die gut erkennbaren, aufeinandergelegten Filzplatten mit einer Blockbildung³³⁷, welche über die Schichtung des flachen Filzes zu einer plastischen und, in den *Fond*-Werken, zu einer räumlichen Verdichtung und Verblockung gelangt. Diese Verdichtung des Materials lässt also nicht nur einen Objektkörper entstehen, sondern greift darüber hinaus auch weit mehr als die im vorigen Kapitel besprochenen Werke in den Raum ein. Insofern ist der Übergang von den Schichtungswerken zu den im 5. Kapitel besprochenen Environments fließend.

Zunächst steht hier nun die frühe Arbeit *Schneefall* im Zentrum; es folgen Analysen der vier Filzinstallationen der *Fond*-Serie sowie der Installation *Feuerstätte II*.

4.1 *Schneefall* (1965)

Schneefall (Abb. 49), 1965 entstanden, ist „eine erste monumentale Formulierung des Filzes“³³⁸ und antizipiert bereits die erste der großen *Fond*-Filzplastiken, *Fond III* (1969, Abb. 50). Die Arbeit besteht aus 32 grauen, rechteckigen Filzdecken, die lose übereinanderliegend drei unterschiedlich lange, dünne und kahle Fichtenstämmchen zum Teil bedecken. Die je ca. 0,6 Zentimeter dicken Filzdecken sind 118-120 Zentimeter breit und 128-130 Zentimeter lang. Der Filzstapel misst somit ca. 18,5 Zentimeter in der Höhe, wobei er im Lauf der Jahre durch das Eigengewicht des Filzes etwas eingesackt ist. Die drei zum Teil vom Filz abgedeckten „abgestorbenen, weitgehend rindenlosen, von Hand entasteten“ Stämmchen messen in der Länge 184,5, 202,5 sowie 289 Zentimeter. Sie sind, nach ihrer Länge sortiert, in leichter Schräglage auf dem Boden platziert.

³³⁵ Vgl. Adorno, KuK, S.432.

³³⁶ Adorno, ÄT, S.456f: „Solange Gattungen vorgegeben waren, gedieh das Neue in den Gattungen. Zunehmend verlagert das Neue sich auf Gattungen selbst, weil es an ihnen mangelt.“

³³⁷ Vgl. die Thematik des Blocks, der Blockbildung: Naef 2011, S.199ff.

³³⁸ Luckow 1998, S.91.

Die Arbeit wurde erstmals im November/Dezember 1965 in der Ausstellung *...irgend ein Strang...* in der Galerie Schmela in Düsseldorf ausgestellt; eine Ausstellung, die im Kontrast zu früheren Beuys-Ausstellungen erstmals großformatigere, skulptural angelegte Werke enthielt.³³⁹ Bei Alfred Schmela zeigte Beuys neben einer Reihe von Zeichnungen insgesamt 38 plastische Arbeiten, darunter bereits einige Werke, die zumindest teilweise aus Filz bestanden.³⁴⁰ *Schneefall* gelangte nach der Ausstellung über Kasper König und die Darmstädter Galerie Franz Dahlem 1969 ins Kunstmuseum Basel, wo die Arbeit von Beuys persönlich installiert wurde.³⁴¹

Die 2012 von Dieter Koeplin verfasste umfassende Werkmonografie diskutiert detailliert die Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte sowie die materialikonografischen und über die Materialität hinausgehenden ikonografischen Bedeutungsebenen der Arbeit, worauf hier im Kontext des Filzes als Schutzhülle noch einzugehen ist.³⁴² Derselbe Autor hat sich bereits im Züricher Ausstellungskatalog 1993 mit dem Werk beschäftigt und ihm hier einen aktionistischen Charakter zugeschrieben. Dieser liege zunächst in der Materialität des Filzes begründet – „Filz enthält die ‘Aktion‘, den Prozess der Verfilzung“.³⁴³ Die (geringfügig) veränderten Installationsweisen der Arbeit führen Koeplin weiterhin zur Frage nach der Werkgestalt, die er als nicht festgelegt beschreibt: Mal liegen die drei Fichtenstämmchen eng und parallel beieinander unter den Filzmatten, mal überkreuzen sie sich. Koeplin bezieht sich darüber hinaus auf Caroline Tisdalls kurzen Werkkommentar zu *Schneefall*, wenn er auf die Materialität des Filzes und deren Töne und Geräusche dämmende Qualität hinweist: Sie sei mit der Stille von fallendem Schnee vergleichbar und mache das Werk gleichsam zum

³³⁹ Ebd. S.9. Koeplin führt hier die Kranenburger Ausstellung von 1963 an, wo vor allem die Plastischen Bilder zu sehen waren, die als eigenständige Werkgruppe dann auch 1969 in Basel sowie 1971 in Stockholm und Wuppertal gezeigt wurden. Eröffnet wurde *...irgend ein Strang* am 26. November 1965 durch die von Beuys vorgeführte Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Im Laufe dieser Aktion 'erklärt' Beuys dem Hasen unter anderem auch *Schneefall*, indem er „mit dem Hasen die unteren Enden der Bäumchen auf allen Vieren passierte“ (siehe dazu ebd., S.51).

³⁴⁰ Der Ausstellungsaufbau von *...irgend ein Strang...*, festgehalten in einer Fotografie Bernd Bechers (siehe Abb. bei Koeplin 2012, S.8), zeigt die sich heute im Block Beuys befindliche Arbeit *Mein und mein und lieben verlassener Schlaf*, ein mit dünnen Filzlagen ausgelegtes Holzregal, zudem eine an der Wand quer angebrachte Filzecke und mehrere an der Wand angelehnte Filzwinkel. In der Mitte des länglich sich nach hinten ausdehnenden Ausstellungsraumes liegt *Schneefall* auf dem Boden. Die Art und Weise, wie sich die Arbeit dem Besucher mehr oder weniger als Hindernis darbietet, erinnert an die Installationsweise von *Fond III* direkt vor dem Eingang in Raum 2 des Block Beuys in Darmstadt.

³⁴¹ Ebd., S.11.

³⁴² Dieter Koeplin: Joseph Beuys in Basel. Bd. 3: Schneefall, München 2012.

³⁴³ Dieter Koeplin, Werkkommentar zu Schneefall, in: Ausst.kat Zürich 1993, S.62.

„Klanggebilde“.³⁴⁴ Im Katalog zur Beuys-Ausstellung 1979 im New Yorker Guggenheim Museum hatte Tisdall den Vergleich zwischen Schnee und Filz gezogen. Beide Stoffe bzw. Substanzen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, dämmen Schall ab und wirken isolierend und abschottend: „the principle of the Eskimo igloos made of snow is the same as the felt yurts of the Mongolian nomads.“³⁴⁵

Theodora Vischer ihrerseits hebt das „Gestaltungsprinzip des Speicherns“³⁴⁶ hervor, das sich in den Filzmatten, die auf den Stämmen liegend deren „Lebensspuren“³⁴⁷ zu bewahren vermögen, äußere. Außerdem verweist sie auf den Kontrast der drei Stämmchen und der Filzdecken, der der Gegensätzlichkeit des Abgestorbenen und des Lebenspendenden gleiche, die als gemeinsam wirkende Kräfte vorstellbar seien. Dirk Luckow weist auf den Einfluss des Werks auf Bruce Nauman hin, der sich das Prinzip der Schichtung zu eigen gemacht habe.³⁴⁸ Auch Mark Rosenthal erwähnt den Einfluss Beuys' und speziell der Arbeit *Schneefall* auf Naumans Schaffen und nennt das Werk als ein Beispiel für Beuys' kritische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Minimalismus: „in *Schneefall* [...] the floor-bound sculpture is made of soft felt that lies naturally, if awkwardly, over three pine branches, in an arrangement that is antithetical to Minimalist approach.“³⁴⁹

Weitere formale Beobachtungen finden sich in Benjamin Dodenhoffs Beitrag im Katalog der Düsseldorfer Beuys-Ausstellung von 2010. Der Autor sieht *Schneefall* als erstes Werk an, bei dem das Prinzip der Schichtung ins Dreidimensionale übersetzt werde.³⁵⁰ Die Schichtung werde hier abstrahiert und als Prozess thematisiert, der mit Begriffen wie „Zudecken“, „Isolation“, „Schutz“ oder „Speicher“ in Verbindung gebracht werden könne. Diese Eigenschaften seien dem Material Filz inhärent, „werden [...] durch die Stapelung potentiert und um eine

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Caroline Tisdall, Werkkommentar zu *Schneefall*, in: Ausst.kat: Joseph Beuys, New York (Solomon R. Guggenheim Museum), hg. von Caroline Tisdall, London 1979, S.78.

³⁴⁶ Vischer 1991, S.170.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Luckow 1998, S.191, S.211. Vgl auch Ders: „Unerwartete Parallelen. Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst“, in: Müller, Ulrich (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.98-115, hier S.109f.

³⁴⁹ Mark Rosenthal: „Joseph Beuys. Staging Sculpture“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, Houston (The Menil Collection) 2004, S.10-135, hier S.90.

³⁵⁰ Benjamin Dodenhoff: „Schichtungen“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.236-237, hier S.236. Vgl. auch: Dodenhoff: „Schichtung als evolutionäres Entwicklungsmodell im Werk von Joseph Beuys“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.161-173, S.165f.

plastische Dimension erweitert.“³⁵¹ Dodenhoff weist auf den filmisch festgehaltenen Aufbau des Werks durch Beuys selbst 1979 im Guggenheim Museum hin, der zeige, wie der Künstler die Filzmatten aufeinander fallen lässt und so der Schichtung ein „naturhaftes Moment“ verleihe, das trotz der formalen strengen Ordnung bestehen bleibe.³⁵²

An die in der Forschungsliteratur bislang vorhandenen formanalytischen Beobachtungen anschließend, setzt die Werkanalyse, dem in vorliegender Arbeit verfolgten Ansatz entsprechend, auch hier an formalen Aspekten an. Festzustellen ist, dass die Reduktion und Kontrastierung der beiden eingesetzten Materialien prägend wirken: zum einen die dünnen, spitzen Holzstämmchen, die wie auf dem Boden liegende Lanzen in den Raum hineinragen, zum anderen die weichen, aufeinander liegenden und optisch beinahe miteinander verschmelzenden Filzlagen, die einen Teil der Stämmchen bedecken. Zwei gestalterische Prinzipien prägen das Werk in seiner Erscheinung zudem grundlegend. Das ist erstens die Tatsache, dass Beuys die Stämmchen mit dem Filz partiell ab- bzw. zudeckt. Zweitens die Aktion des Aufeinanderstapelns der Filzlagen selbst: Diese werden durch den Schichtungsprozess aus der Fläche empor zu einem körperhaften Block, der durch die darunterliegenden Stämmchen eine Rundung an der Oberfläche ausbildet und also keinen exakt geometrischen Körper im Sinne beispielsweise der Minimal Art ausbildet. Schichtung und Abdeckung gehen Hand in Hand, schließlich impliziert bereits das Verb „schichten“ oder „aufeinanderschichten“, dass etwas anderes, etwas Darunterliegendes abgedeckt und verborgen wird. In den folgenden Abschnitten werden zunächst kurz die Thematik des Zudeckens, die bei *Schneefall* auch eine ikonografische Ebene einnimmt, diskutiert und dann der prozessuale Charakter des Werks, der in der Schichtung der Filzlagen begründet liegt, in den Blick genommen.

4.1.1 Der Filz als Decke und Hülle

Der Titel der Plastik weckt die Assoziation von Kälte und Ausgesetztheit: Schnee fällt bzw. ist gefallen, es ist kalt und nass. Die drei nackten, trostlos wirkenden Stämmchen sind dieser imaginären Kälte ausgesetzt – wie auch dem Ausstellungsraum und den Blicken der Besucher –, soweit sie nicht vom Filz bedeckt werden. Dieter Koeplin weist in seiner Werkmonografie auf die daraus resultierende

³⁵¹ Dodenhoff 2010, S.236.

³⁵² Ebd.

Verletzlichkeit der Stämmchen hin.³⁵³ Deren fragile Körperlichkeit sei es, die offensichtlich des Schutzes und der Abdeckung durch die Filzlagen bedarf. Die Inszenierung des Filzes als Abdeckung ruft demnach die materialikonografischen Dimensionen des Schutzes, der Isolierung und des Wärmenden auf.³⁵⁴ Damit ist ein Leitmotiv des Beuys'schen Œuvres – Filz als schützende Decke bzw. Hülle – auch in den Bereich der Plastik eingeführt: „Die Hülle, die ein Inneres [...] isolierend abgrenzt, ist eine Grundform, die bei Beuys in vielen Formulierungen auftritt“.³⁵⁵ So nutzte Beuys 1964, bereits ein Jahr vor der Entstehung von *Schneefall*, in der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) den Filz als Schutzhülle, in der er selbst sich verbirgt. In der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (1966, Abb. 80) ist es der große Konzertflügel, der in eine Filzhülle verpackt wird. Diese Inszenierung von Filz als Haut, Hülle oder Decke zieht sich bis hinein ins Spätwerk, wie sich im Hinblick auf das Pariser Environment *Plight* (1985, Abb 76) zeigen wird. Die Besonderheit des Werks *Schneefall* liegt in der Verknüpfung der beiden wichtigsten plastischen Prinzipien, die Beuys im Umgang mit Filz einsetzt: Umhüllung und Schichtung. Die Filzlagen, welche einen Teil der Stämmchen umhüllen bzw. bedecken, sind zugleich ein durch die Schichtung entstandener Block, der bereits auf die großen Filzblöcke der ab 1969 entstehenden *Fond*-Installationen (Abb. 50-55) hindeutet.

4.1.2 Der geschichtete Filz

1979 war *Schneefall* Teil der großen Beuys-Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum. John Halperns Film *Joseph Beuys. Transformer* dokumentiert den Ausstellungsaufbau, bei dem Beuys selbst zugegen war, und gibt unter anderem auch Aufschluss über die Installationsweise von *Schneefall*: Zwei Mitarbeiter legen die dünnen Filzlagen sorgfältig übereinander; Beuys selbst kniet am Boden, gibt Anweisungen und nimmt letzte Korrekturen an jeder einzelnen Schicht vor, indem er das Material glatt streicht.³⁵⁶

Die in der filmischen Dokumentation gezeigte Entstehung des Werks zeigt den Künstler als Schaffenden, der die Werkgenese koordiniert und aktiv mitgestaltet,

³⁵³ Ebd. S.21: „Sie sind verletzbar, ja auch wirklich verletzt.“

³⁵⁴ Vgl. Wagner 2013, S.214.

³⁵⁵ Koeplin, Basel 2012, S.23.

³⁵⁶ John Halpern: *Joseph Beuys. Transformer*, New York 2007 (Original: 1979). Filmausschnitt zu *Schneefall* ab Minute 21 des Originalfilms. Film online abrufbar unter <https://vimeo.com/29462498> (Zugriff: 15.11.2016). Siehe auch: <http://www.beuysfilm.com/> (Zugriff: 15.11.2016).

indem er selbst die aufeinandergelegten Filzlagen seinen Vorstellungen entsprechend korrigiert. Der Schaffensprozess bleibt auch im vollendeten Werk visuell nachvollziehbar, nämlich in dessen Konstitution als ein durch Schichtung einzelner Lagen entstandener Filzkörper. Die Stapelung identischer Filzdecken ist ein Kompositionsmittel, das in seiner an die Prinzipien von Wiederholung und Serialität angekoppelten Vorgehensweise mit dem amerikanischen Minimalismus vergleichbar ist. Beuys' Interpretation des „Stück für Stück“³⁵⁷ führt allerdings nicht zur kühl und rational anmutenden, geometrisch-exakten Objektkunst, wie sie beispielsweise auf Donald Judd zurückgeht, sondern umfasst auch eine Brechung des minimalistischen Credo geometrischer Abstraktion: „In *Schneefall*, the floor-bound sculpture is made of soft felt that lies naturally, if awkwardly, over three pine branches, in an arrangement that is antithetical to Minimalist composition.“³⁵⁸ Beuys' Stapelung der geometrisch zugeschnittenen, industriell produzierten Filzplatten führt demnach nicht zum minimalistischen Objekt, sondern zu einem Konglomerat, das sich zwischen geometrischer Form und amorpher Masse bewegt. Deutlicher als bei den später entstehenden *Fond*-Installationen (Abb. 50-55) steht daher bei *Schneefall* die Zusammensetzung des Werks im Vordergrund, die durch die verschiedenen Materialitäten besonders deutlich akzentuiert wird: Der weiche, nachgebende Filz wölbt sich über den harten, spitzen Stämmchen nach oben und verzerrt die quaderartige Ausformung des Filzstapels zu einer organisch anmutenden Masse. Die Skulptur wird so zum „Schauplatz“³⁵⁹ von Beuys' Auseinandersetzung mit den spezifischen Beschaffenheiten der Materialien, wie auch seiner Reflexion über das künstlerische Arbeiten selbst: Der Fokus auf die Handlungen des Künstlers mit und am Material verbindet Beuys mit der amerikanischen Minimal bzw. Postminimal Art, wie Dirk Luckow im Vergleich der Beuys'schen Position mit der Richard Serra herausgearbeitet hat.³⁶⁰ Serra 1967/68 verfasste *Verblast* zählt eine Reihe von Begriffen auf, die das Interesse des Amerikaners am „Transparentmachen der Handlung und der Materialbedingungen im Kunstwerk“³⁶¹ offenbart. Die in der Liste

³⁵⁷ „Der Großteil der Skulptur wird Stück für Stück gemacht, durch Addition und Zusammensetzung.“ Donald Judd: „Spezifische Objekte“ [Original: „Specific Objects“, in: Arts Yearbook 8, 1965, S.74-82], in: Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S.59-83, hier S.64. Dt. Übersetzung von Peter Stephan.

³⁵⁸ Rosenthal 2004, S. 90.

³⁵⁹ Vgl: Silvia Eiblmayr: „Schauplatz Skulptur. Zum Wandel des Skulpturbegriffs unter dem Aspekt des Performativen“, in: Sabine Breitwieser (Hg.): White Cube/Black Box, Wien 1996, S.75-85.

³⁶⁰ Luckow 1998, S. 241-288.

³⁶¹ Ebd., S.243.

aufgezählten Handlungsmöglichkeiten fungieren als Schnittstelle zwischen Subjekt und Material, sie lassen das Hervorbringen des Werks als Aktion zum Zentrum des Werks werden.

4.2 Die Filz-Arbeiten der *Fond*-Serie

Beuys führt das Konzept der Schichtung ab 1969 in der *Fond*-Reihe (Abb. 50-55) fort. Es handelt sich dabei um Arbeiten, die die Grenze zwischen Skulptur und Installation unscharf werden lassen, indem monumentale, aus gestapelten Filzlagen bestehende Blöcke in unterschiedlichen Konstellationen im Raum aufgestellt werden.³⁶² Der aus dem Französischen stammende Begriff „fond“ bedeutet „Grund“, „Boden“, im übertragenen Sinne auch „Grundlage“ oder „Inhalt“.³⁶³ Verwandtschaft besteht auch zum lateinisch-stämmigen Begriff „Fundus“, der an eine Sammlung von Gegenständen oder Materialien denken lässt. Der Titel stellt die Filzstapel als Materialsammlung oder Materialanlagerung vor, aber auch als Grundlage skulpturalen Arbeitens, wie Beuys selbst einmal vermerkt hat: „Gemeinsam ist den *Fonds* der Basischarakter, die Basis, auf der man steht, aus der man die anderen Plastiken entwickelt, die schon differenzierter, spezieller sind.“³⁶⁴

Die Reihe der vier *Fond*-Installationen eröffnete Beuys 1969 in der Düsseldorfer Galerie Schmela mit *Fond III* (Abb. 50); im selben Jahr installierte er das Werk als Teil des Block Beuys in Darmstadt. 1970/71 entstand *Fond IV/4* (Abb. 53)³⁶⁵; die

³⁶² Den *Fond*-Filzinstallationen geht eine Reihe von Arbeiten voraus, die ebenfalls von Beuys als „*Fonds*“ betitelt wurden: *Doppelfond* (von Beuys auf 1954 datiert, wahrscheinlich erst 1974 entstanden), *Fond 0* (von Beuys auf 1954 datiert, wahrscheinlich 1966 entstanden, vgl. Schalhorn 2010, S.112) sowie *Fond I* (1957) und *Fond II* (1968). Beuys arbeitete hierfür mit verschiedensten Materialien, *Fond I* beispielsweise besteht aus einem Einmachglas voller Birnen. Die frühen *Fond*-Arbeiten beschäftigen sich mit der Thematik des Speicherns und Sammelns, darüber hinaus auch der Idee energetischer Speicherung (vgl. Benjamin Dodenhoff: „Fond IV/4“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.226-228, hier S.227). Die Thematik des Speicherns wird in Form der Blockbildung der Filzlagen auch in den späteren *Fond*-Arbeiten wieder aufgegriffen.

³⁶³ Vgl: Andreas Schalhorn: „Lagern – Stapeln – Speichern. Zu den skulpturalen Qualitäten von *Fond IV/4* in Krefeld“, in: Sabine Röder (Hg.): Joseph Beuys. Räume 1971-1984 und Objekte 1952/1974 im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Bielefeld 2010, S. 108-125, hier S.120. Siehe auch: Naef 2011, S.205: „'Fond' [...] diente Beuys als Sammelbegriff, der sich auf 'Batterie' und die Speicherung von Energie im Allgemeinen bezieht.“

³⁶⁴ Joseph Beuys im Interview mit Georg Jappe, FAZ, 11.2.1969, Nr.35, S.2, zit. nach Schalhorn 2010, S.114.

³⁶⁵ Zur zweiten Version der Arbeit *Fond IV/4*, die 1979 anlässlich der New Yorker Beuys-Retrospektive im Guggenheim Museum entstand, schreibt Caroline Tisdall im Ausstellungskatalog, dass das Werk, wie die anderen Arbeiten der Werkgruppe, den Charakter einer Batterie, eines Speichers innehat. Eine Besonderheit der Arbeit seien die Eisenplatten, die den Filz nach oben hin abschließen, wogegen der Kupfer in Form eines eigenen Stapels hinzukomme. Anders als im Falle von *Fond III* sei hier die Installationsweise festgelegt und könne nicht verändert werden. Siehe Tisdall

Arbeit wurde jedoch erst 1975 im Musée d'Ixelles in Brüssel gezeigt und dort vom Sammlerehepaar Helga und Walther Lauffs erworben. Die Arbeit gelangte so ins Krefelder Kaiser Wilhelm Museum, wo sie 1977 von Beuys aufgebaut wurde. Zwei weitere *Fond*-Werke, *Brazilian Fond*³⁶⁶ (1979, Beacon, Dia Center for the Arts, Abb. 54) und *Fond VII/2*³⁶⁷ (1984, Paris, Centre Georges Pompidou, Abb. 55) schließen die Reihe ab.³⁶⁸

Die Werkgruppe der *Fonds* kreist, wie Dodenhoff schreibt, um das Thema des Speicherns und der Weiterleitung von Energie.³⁶⁹ Die dem ersten „Schichtungsfond“, *Fond III*, folgenden Arbeiten bezeichnet der Autor als „Variationen des Schichtungsprinzips“.³⁷⁰ Zudem sei bei den großen *Fonds* aus Filz der materielle Aspekt des Textils, das „tatsächlich auch messbare Wärme“³⁷¹ speichert sowie schallisierend im Ausstellungsraum wirkt, nicht außer Acht zu lassen. In seinem Aufsatz zum Prinzip der Schichtung im Werk von Beuys weist Dodenhoff darauf hin, dass das Schichten der Filzlagen in der beispielhaft herangezogenen Arbeit *Fond IV/4* nicht, wie in der Minimal Art, geometrischen oder arithmetischen Grundmustern entspringe, sondern an Vorgänge in der Natur, beispielsweise Sedimentationsprozesse, angelehnt sei: „Indem Beuys Naturvorgänge als Vorbild für künstlerische Prozesse adaptiert, kann er ihren Modellcharakter auch für gesellschaftliche Prozesse in Anspruch nehmen“.³⁷²

Auf den für die Werkgruppe typischen Aufbau aus Filzstapeln, die mit einer Kupferplatte bedeckt sind, geht Mark Rosenthal kurz ein und erläutert, dass der Filz für Beuys als Speicher für Wärme und Energie fungiere, während Kupfer als

1979, S.166.

³⁶⁶ Vgl. Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S. 347: *Brazilian Fond (Fond V)*, von den Autoren als Environment bezeichnet, entstand anlässlich der XV. Biennale in Sao Paolo 1979. Die Arbeit besteht aus vier halbrund zugeschnittenen Filzstapeln von etwa 1,60 Meter Höhe, die mit entsprechend zugeschnittenen Kupferplatten unterlegt sind. Die Arbeit „proviziert die Assoziation von vier riesigen Hufeisen.“ (ebd.).

³⁶⁷ Marion Hohlfeldt, Werkkommentar zu *Fond VII/2*, in: Ausst.kat Zürich 1993, S.185-186.

³⁶⁸ Das Dia Center for the Arts in Beacon, New York besitzt neben *Brazilian Fond*, das dort *Brasilienfond (Fond V)* genannt wird, auch eine leicht abweichende Version der Krefelder Arbeit *Fond IV/4* sowie *Fond III/3*, eine ebenfalls leicht abweichende Version des Darmstädter Werks *Fond III*. Beide Variationen der ursprünglichen Werke fertigte Beuys 1979 für die Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum an (siehe Schalhorn 2010, S.111f.). In der aktuellen Ausstellungspräsentation des Dia:Beacon sind alle drei *Fond*-Werke im selben Raum installiert. Siehe: <https://www.diaart.org/collection/artist-a-z/beuys-joseph> (Zugriff: 6.4.2018).

³⁶⁹ Dodenhoff 2010, „Fond IV/4“, S.227.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd., S.228.

³⁷² Dodenhoff 2012, S.168.

leitendes Metall diese Energie nach außen weitertransportiere.³⁷³ Auch Theodora Vischer charakterisiert die Gruppe der *Fond*-Arbeiten als zwar nicht real funktionierende, aber bildlich eindrückliche Stromquellen bzw. Batterien.³⁷⁴

Zur Letzten der *Fond*-Arbeiten, *Fond VII/2* (Abb. 55), schreibt Marion Hohlfeldt im Katalog der Züricher Beuys-Ausstellung, dass auch dieses Werk die Thematik des Speicherns und der energetischen Ladung verhandele.³⁷⁵ Hervorzuheben sei die Installation der einzelnen, unterschiedlich hohen Stapel, die als offenes Halbrechteck angeordnet sind und so einen Raumbezug herstellen, der von Hohlfeldt als „Hinweis auf den menschlichen Körper, welcher zwischen Innen (Geist) und Außen (Materie) vermittelt“,³⁷⁶ gelesen wird. Ein Spannwerkzeug lehnt schräg an einem der vorderen Stapel und fordert die Betrachtenden gewissermaßen zur Teilhabe auf. Die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Betrachtersphäre werde somit überbrückt, wie die Autorin schreibt.³⁷⁷

So weit der Literaturüberblick – an ihn anknüpfend, soll hier nun zunächst das Verhältnis der *Fonds* zum Minimalismus näher betrachtet werden. Die Nähe resultiert aus mehreren Punkten: zunächst aus der geometrischen Form der einzelnen Blöcke und deren seriell wirkender Reihung; ferner aus der Auseinandersetzung mit Räumlichkeit und der Betrachterperspektive – beide werden durch die Monumentalität sowie die raumfüllenden bzw. -blockierenden Installationen in verschiedenen Ausstellungskontexten immer wieder neu verhandelt. Sodann wird die in der Schichtung der Filzplatten sich manifestierende Reflexion auf den Prozesscharakter des Kunstwerks diskutiert, der bereits im Kontext der Arbeit *Schneefall* (Abb. 49) angesprochen wurde. Die Überlegungen sollen angebunden werden an eine Analyse des ersten Filz-*Fonds*, *Fond III* (Abb. 50) aus dem Jahr 1969. *Fond III* ist der Grundstein, von dem sich die drei folgenden *Fonds* bis 1984 in verschiedenen Variationen ableiten. Daher ist die Arbeit auch Grundlage der anschließenden Überlegungen; die späteren *Fonds* werden lediglich cursorisch hinzugezogen.

³⁷³ Rosenthal 2004, S.64.

³⁷⁴ Vischer 1991, S.170.

³⁷⁵ Hohlfeldt, S.185.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

4.2.1 Fond III, 1969

Fond III (Abb. 50), heute Bestandteil des Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, gilt als die erste Großplastik aus Filzstapeln.³⁷⁸ Die Arbeit besteht aus neun rechteckigen Stapeln, die je 110 Zentimeter hoch, 100 Zentimeter breit und 200 Zentimeter tief sind. Jeder Stapel besteht aus 100 Filzlagen und einer Kupferplatte. Bei der Gesamthöhe eines jeden Stapels von 110 Zentimetern ergibt sich eine Dicke von circa 1,09 Zentimeter pro Filzlage. Die Kupferplatte ist etwas dünner. Die Stapel wirken massiv und monumental, zugleich – aufgrund der weichen Materialität des Filzes sowie der gut erkennbaren einzelnen Lagen – angreifbar und organisch. Die Schichten sind nicht ganz akkurat übereinander gelegt; manche stehen etwas über, während andere ein kleines Stück weiter zurückliegen. Die einzelnen Filzplatten sind also ohne Weiteres als solche zu identifizieren und fallen dem Betrachter vor allem beim näheren Herangehen ins Auge. Je weiter man sich von den Stapeln entfernt, umso mehr verschmelzen die Schichten visuell zu einem einheitlichen Block.

Die Installationsweise ist variabel: Beim Debüt in der Düsseldorfer Galerie Schmela im Jahr 1969 breitete sich die Arbeit großzügig und auf den ersten Blick ungeordnet im Raum aus – die einzelnen Stapel standen lose im Raum verteilt, teils parallel, teils in rechtwinkligem Verhältnis zueinander (Abb. 51). Es bildete sich so jedoch ein Zwischenraum, der vom Betrachter wie ein Pfad durchschritten werden konnte. Die einzelnen Stapel traten durch die scheinbar chaotische Anordnung im Raum stärker als unabhängige Einzelobjekte hervor, die hier nur zufällig zusammengefunden haben.

Ganz anders dagegen die Präsentation im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 50): Hier sind die Stapel säuberlich nebeneinander aufgereiht. Im Vergleich zur Düsseldorfer Präsentation wirkt die Arbeit hier in ihrer rigiden Anordnung kühl und rational. Die Blöcke sind in zwei Reihen zu je fünf bzw. vier Blöcken direkt vor einem Durchgang aufgestellt, so dass dem Besucher, der vom ersten Raum des Block Beuys kommend den zweiten Raum betreten möchte, nur ein schmaler Gang bleibt. Die beiden Reihen sind eng aneinander gerückt, so dass sich aus den einzelnen Quadern eine neue, übergreifende geometrische Form bildet. Aufgrund des überstehenden Stapels ergibt sich allerdings kein Rechteck, sondern eine

³⁷⁸ Dodenhoff 2012, S.169. Siehe auch Koeplin 2012, S.22.

unregelmäßige Form. In dieser Präsentation wird der Eindruck des Monumentalen und Massiven noch gesteigert; die Einzelteile der Installation fügen sich zu einem einzigen Block zusammen, der im Gegensatz zum Aufbau in der Galerie Schmela unüberwindbar scheint. Die Platzierung der Installation direkt vor dem Durchgang in den nächsten Ausstellungsraum verschafft zudem den Eindruck einer Blockierung des Raumes, eines Hindernisses, das sich dem Besucher entgegenstellt. Während die Düsseldorfer Installationsweise also dazu einlud, sich durch die Arbeit hindurch zu bewegen, und damit eine Vielzahl verschiedener Perspektiven auf das Werk ermöglichte, lässt die Präsentationsweise in Darmstadt dem Betrachter weitaus weniger Möglichkeiten, sich dem Werk auf individuelle Art und Weise zu nähern. Auch hier sind natürlich verschiedene Perspektiven auf die Installation möglich, nie aber kann der Besucher dem Werk so nahe kommen und sogar Teil von ihm werden wie in Düsseldorf. Während die lose Anordnung der Blöcke in der Galerie Schmela den Eindruck von Lebendigkeit, Dynamik und Bewegung vermittelte, wirkt *Fond III* in Darmstadt statisch, geradezu erstarrt.

Im Dia Center for the Arts in Beacon, New York, orientierte man sich bei der Installation des amerikanischen Doppels der Arbeit, *Fond III/3* (Abb. 52), an der Darmstädter Version. Die Blöcke sind hier ebenfalls eng zusammengeschoben, allerdings in drei Reihen à drei Blöcken, so dass sich in der Kombination eine rechteckige Form ergab.

Georg Jappe, der *Fond III* im Februar 1969 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als Erster rezensierte, spricht vom „beklemmenden Eindruck eines Depots, wo das gespeicherte Material, wie unerlöst, auf Tätigkeit wartet“.³⁷⁹ Er weist auf die offene Raumordnung hin, die das Werk potentiell bei jeder Ausstellung anders erscheinen lassen könne, und zitiert den Künstler selbst, der die Filzstapel als wärme- und energiespeichernde Aggregate und die Arbeit als Ganzes als Kraftwerk und „statische Aktion“ bezeichnet. Hier sei auf Peter Bürger verwiesen, der in seiner Auseinandersetzung mit Beuys feststellt, dass dieser den von ihm verwendeten Materialien feste allegorische Bedeutung zuschreibe, die sich aus der Wahrnehmung der Werke meist gar nicht erschließe, wie er am Beispiel von *Fond III* kurz ausführt: Die Deutung der Arbeit als Wärme- und Energiespeicher werde erst durch die

³⁷⁹ Georg Jappe: „Fond III von Joseph Beuys“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Februar 1969, Nr.35. Zit. nach: Eva Beuys, Jessyca Wenzel: Joseph Beuys, Block Beuys, München 1990, S.327-328, hier S.328.

„kommentierende Rede“ des Künstlers hinzugefügt.³⁸⁰ Trotzdem wird Beuys' Selbstinterpretation in der Forschung nach wie vor als ein wichtiger Ausgangspunkt für die Analyse nicht nur der Arbeit *Fond III* herangezogen.

Barbara Strieder konstatiert, dass dem Filz in *Fond III* die Rolle einer Batterie zukomme und die Arbeit ein „Bild für das Speichern und Leiten von Energien“ sei.³⁸¹ Auch Armin Zweite hat hierauf hingewiesen; seine auf einer präzisen Werkbeschreibung fußende Analyse widmet sich darüber hinaus dem Verhältnis der Filzblöcke sowohl untereinander als auch zum umgebenden Raum, da dies für Beuys von Interesse gewesen sei.³⁸² Bestimmend für das Werk sind laut Zweite dessen immanent-gegensätzliche Eigenschaften – formale Einfachheit und inhaltliche Komplexität, Schichtung und Blockhaftigkeit, Horizontale und Vertikale, die chaotische Binnenstruktur des Filzes und die homogene Oberfläche des Kupfers, Wärme und Kälte sowie organische und anorganische Materialität.³⁸³

In ihrer Untersuchung zu Beuys und der Romantik schreibt Theodora Vischer, dass die Arbeit als Energiequelle fungiere; darüber hinaus werde der Einsatz des Materials Filz, der hier zum „Energie-Bewahrer“ werde, betont und steche hervor.³⁸⁴ In ihrer zweiten Beuys-Monografie von 1991 kommt Vischer erneut auf *Fond III* zurück; in Bezug auf die Thematik des Speicherns und Weiterleitens von Wärme und Energie zieht sie den Schluss, dass die unterschiedlichen Installationsweisen der Arbeit hierauf Einfluss haben. In der Erstpräsentation 1969 in der Galerie Schmela, in der losen Verteilung im Raum, strahlten die Blöcke „etwas Tierisch-Ungetümes“ aus, wogegen sie 1987 in der Dia Art Foundation in New York „zu einem kühlen stereometrischen Arrangement“ wurden.³⁸⁵ Anders als bei Beuys' plastischen Werken der 1960er Jahre habe hier die Raumsituation großen Anteil an der Wirkung der Arbeit, verändere jedoch nicht deren Konzeption.³⁸⁶

Barbara Gronau spricht die Positionierung der Arbeit im Darmstädter Block Beuys an, wo die Filzstapel im Eingangsbereich des zweiten Raumes platziert sind, sodass der Weg für die Besucher sich zu einem schmalen, etwa achtzig Zentimeter breiten

³⁸⁰ Bürger 2006, S.13.

³⁸¹ Strieder 2006, S.96.

³⁸² Armin Zweite: „Fond III“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian, S.270-271, hier S.270.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vischer 1983, hier S.29-32, bes. S.31.

³⁸⁵ Ebd., S.189.

³⁸⁶ Ebd.

Pfad verengt – körperliche Berührung sei „nahezu unausweichlich“.³⁸⁷ Gronau charakterisiert das Werk als massiv, „träge und gewichtig“³⁸⁸, in seiner Positionierung werde es zu einer Art Blockade. Da die Filzlagen nicht exakt übereinander liegen und die einzelnen Stapel mit ihren Oberkanten aneinanderstoßen und sich nicht akkurat überlappen, wirke das Werk trotz seiner Monumentalität nicht starr, sondern lebendig und geheimnisvoll; „es bildet ein Reservoir der Austauschprozesse, in denen Energie als bedrohliches, bedrängendes, evidentes Potential körperlich spürbar wird“.³⁸⁹

4.2.2 *Fond III* und die Minimal Art

Die minimalistische Anmutung der *Fond*-Arbeiten ist in der Beuys-Literatur wiederholt festgestellt worden.³⁹⁰ Häufig folgt der Zusatz, es handele sich hierbei lediglich um eine formale Ähnlichkeit, da Beuys inhaltlich bzw. ikonografisch eine andere Stoßrichtung als die amerikanischen Minimalisten verfolgt habe³⁹¹:

„Obwohl Beuys, ähnlich wie die Minimalisten, auf deren Arbeiten er mit *Fond III* ohne Zweifel reagiert, bei den Dimensionen menschliche Maße zugrunde legt, interessieren ihn weder die gestaltpsychologischen Grundlagen dieser Kunstrichtung noch die Dialektik von Formkonstanz identischer Elemente und ihrer variierenden Erscheinungsweise unter wechselnden Blickwinkeln.“³⁹²

Vielmehr gehe es dem Künstler, so die Beuys-Forschung, um „Vorgänge der Speicherung und Leitung von Energien“³⁹³ sowie zugleich um die spirituelle Selbsterfahrung des Betrachters im Angesicht der wuchtigen Materialstapel.³⁹⁴

³⁸⁷ Gronau 2010, S.107.

³⁸⁸ Ebd., S.127.

³⁸⁹ Ebd., S.128.

³⁹⁰ Z.B. Luckow 1998, S.82: „Der ‘Stil’ der Werke von Beuys im Materialcharakter, der Farblosigkeit, Form und Lage (am Boden), der räumlichen Anordnung und Komposition der Objekte zueinander ließ einen Zusammenhang mit der Raumbezogenheit der Minimal Art erkennen“. Siehe auch: Schalthorn 2010, S.108.

³⁹¹ Nicht zuletzt Beuys selbst hat in dieser Hinsicht die Rezeption der eigenen Werke zu lenken versucht, indem er selbst betonte, dass es sich bei den *Fond*-Arbeiten trotz formaler Ähnlichkeit nicht um 'minimalistische' Kunst handele. 1969 antwortet er im Interview mit Willoughby Sharp auf dessen Nachfrage nach dem minimalistischen Element der Arbeit *Fond III* wie folgt: „Yes, the idea of minimal is expressed in these works, but they are not minimal art. It's different. It overlaps. It's minimal, but in the sense of something very reduced. But there is no direct connection in my work to minimal art.“ (Beuys zit. nach Kuoni 1990, S.84f.).

³⁹² Zweite 1988, „Fond III“, S.270. Siehe auch: Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.216, zu *Fond III*, das Beuys „als ein 'Energiezentrum, das ausstrahlt', nicht als raumveränderndes Element im Sinne der Minimal Art“, konzipiert habe.

³⁹³ Dodenhoff, „Fond IV/4“, 2010, S.227. Vgl. auch Marion Hohlfeldts Katalogeintrag zu *Fond VII/2* im Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthau) 1993, S.185 und Caroline Tisdalls Bemerkungen zu *Brazilian Fond* und *Fond III/3*: „Piles of felt represent slow process of fermentation, induced by

Ähnlich wie Armin Zweite sieht Mark Rosenthal in Beuys' Oeuvre eine deutliche Bezugnahme auf die Minimal Art, geht in seiner formanalytischen Untersuchung jedoch weiter: „there is often an emphasis on geometrical forms, use of industrial materials, reliance on the floor as the natural position for sculpture, and presentation of objects in serial format.”³⁹⁵ Diese in der Minimal Art gängigen Strategien werden von Beuys übernommen und – so Rosenthal – zugleich untergraben, indem er anstelle der für den Minimalismus charakteristischen harten Materialien, beispielsweise Stahl, Kupfer oder Aluminium, den zwar industriell produzierten, aber in seiner weichen Textur völlig anders anmutenden Filz als Werkstoff nutzt.³⁹⁶

Die in der bisherigen Forschung konstatierten formalen Überschneidungen mit der Minimal Art sollen hier nun als Ausgangspunkt dienen, um die *Fonds* als Auseinandersetzung Beuys' mit den Konzepten des Minimalismus zu betrachten. Selbst Zweite und Rosenthal als durchaus formanalytisch vorgehende Autoren tun die formalen Annäherungen an den Minimalismus etwas stiefmütterlich als Nebeneffekt ab. Demgegenüber wird hier die These verfolgt, dass es sich um weitaus mehr als bloß äußerliche Ähnlichkeiten mit Werken der Minimal Art handelt, und auch nicht lediglich um eine ironische Untergrabung minimalistischer Gestaltungsprinzipien durch den Einsatz des 'un-minimalistischen' weichen Filzes.

4.2.2.1 Geometrisierung – Reihung – Räumlichkeit

Fond III greift, ebenso wie die späteren Filz-*Fonds*, wesentlich auf drei für die Minimal Art typische Konzepte zurück: erstens auf den Vorrang des geometrisch geformten Objektes, zweitens auf das Prinzip der Reihung oder Serialität, drittens auf

piling” (Tisdall zit. nach Kuoni 1990, S. 147). Dem widerspricht Peter Bürger: „Die Assoziation, die der Betrachter mit der Arbeit verbindet, ist eher die Trostlosigkeit eines Warenlagers, in dem ein Ding dem andern gleicht. Die allegorische Bedeutung, die Beuys den Stoffen zuspricht, wird überlagert von andern, die sich aus der unmittelbaren Wahrnehmung ergeben.“ Peter Bürger: „Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys“, in: Christa Bürger, Peter Bürger (Hgg.): Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt a.M. 1987, S.196-212, hier S.206.

³⁹⁴ „Der Betrachter soll im Erleben der massigen Filz- und Eisenblöcke zu sich selbst kommen und aus der Abgrenzung gegen die Materialität des Werkes zur Bestimmung seiner *Conditio Humana* kommen.“ (Dodenhoff, „Fond IV/4“, 2010, S.228). Dodenhoff bezieht sich hier auf ein Beuys-Zitat, dass er Schwebel 1978, S.20 entnimmt: „Er [der Betrachter, KK] muß erst einmal auf der Erde ankommen, d.h. er muß sich erst einmal an der wirklichen Materie stoßen. Er muß das Todeelement erleben, daß er in völliger Einsamkeit dasteht und nach seinem Wesen, nach dem Wesen der Welt fragt.“) Siehe dazu auch Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.216.

³⁹⁵ Rosenthal 2004, S.89.

³⁹⁶ „Just as Donald Judd had been stacking boxes from the mid-1960s, and Carl Andre had been laying industrially cut metal plates on the floor, Beuys played with, and even parodied, their signature techniques in his FOND works.“ (ebd., S.92).

einen im Vergleich zu Malerei und klassischer Sockelskulptur gestärkten Raumbezug. Man trifft diese Charakteristika einzeln oder gemeinsam bei allen prägenden Vertretern des Minimalismus immer wieder an, so etwa bei den quadratischen Metallplatten Carl Andres, die wie ein Schachbrett auf dem Boden angeordnet sind (*Steel-Magnesium Plain*, Stahl und Magnesium, 1969, Privatbesitz, Abb. 56), bei Dan Flavin seriell angeordneten Leuchtröhren (*The Nominal Three*, 1963, New York, Guggenheim, Abb. 57), Donald Judds Stacks (*Untitled*, zehn Kupferelemente, 1969, New York, Guggenheim, Abb. 58), Sol LeWitts Gittergerüsten (*Wall Structure – Five Models with One Cube*, lackierter Stahl, 1965, Staatliche Museen Berlin, Abb. 59) oder den Sperrholzinstallationen Robert Morris' (*Hanging Slab*, 1964, bemaltes Sperrholz, Ausstellung in der Green Gallery, New York 1964, Abb. 60). Letzterer verfasste 1966 die in der Zeitschrift *Artforum* publizierten *Notes on Sculpture*³⁹⁷, einen mehrteiligen Essay, welcher die prägenden Konzepte der Minimal Art ausformulierte und neben Donald Judds Essay *Specific Objects* zu den wichtigsten Künstlertexten des Minimalismus zählt. Inwieweit Beuys sich mit den *Notes on Sculpture* beschäftigt hat, ist nicht mehr zu rekonstruieren; seine Bekanntschaft mit Morris und der künstlerische Austausch zwischen den beiden dagegen sind dank Dirk Luckows detaillierter Untersuchung sehr gut belegt.³⁹⁸ Morris' in seinem Text formulierte Überlegungen zur minimalistischen Skulptur waren in seine eigenen Arbeiten der frühen 1960er Jahre eingegangen³⁹⁹ – es kann als sicher gelten, dass sie von Beuys während der gemeinsamen Zeit 1964, die auch einen intensiven künstlerischen Austausch umfasste, zur Kenntnis genommen wurden.⁴⁰⁰ Die seriell angeordneten Filzquader der *Fond*-Arbeiten zeigen

³⁹⁷ Robert Morris: „Notes on Sculpture, Part 1-3“, in: Ders.: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge 1993, S.1-39.

³⁹⁸ Luckow 1998, S. 33-108. Beuys und Morris trafen im Herbst 1964 in Düsseldorf anlässlich einer Ausstellung Morris' bei Beuys' Galeristen Alfred Schmela erstmals aufeinander. Morris arbeitete zeitweise in Beuys' Atelier, man traf sich mit anderen Künstlerkollegen in der Stadt und tauschte sich aus (Vgl. ebd., S.40f.). Für Dezember 1964 war die gemeinsame, d.h. simultan in Berlin von Beuys und in New York von Morris durchzuführende Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* geplant, die letztlich jedoch aus nicht ganz geklärten Gründen lediglich von Beuys umgesetzt wurde (vgl. ebd., S.43).

³⁹⁹ Zum „Fixpunkt in der Geschichte der Minimal Art“ wurde etwa Morris' Ausstellung *Plywood Show* in der New Yorker Green Gallery Ende 1964, direkt nach Morris' Rückkehr aus Düsseldorf. Sieben geometrische Sperrholzskulpturen waren im gesamten Ausstellungsraum verteilt, an der Wand angebracht, von der Decke hängend und am Boden platziert. Die schmucklosen, einfachen Elemente lenkten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Raum selbst, der von den Objekten gewissermaßen in Szene gesetzt wurde. Der Betrachter sah sich zudem gezwungen, durch den Raum zu wandern und so immer neue Perspektiven auf die Werke und ihre Position im Raum zu gewinnen. Vgl. hierzu auch: Daniel Marzona: *Minimal Art*, Köln 2006, S.78.

⁴⁰⁰ Dies bestätigte Robert Morris in einem Brief an Dirk Luckow vom 5. Juli 1992: Man habe sich

deutlich, dass der zumindest zeitweilig enge Kontakt zu Morris, einem führenden Vertreter und Theoretiker der Minimal Art, nicht unerheblich war.⁴⁰¹ Und tatsächlich teilt *Fond III* die weiter oben eingeführten Charakteristika aus den *Notes on Sculpture* mit vielen minimalistischen Arbeiten – zu untersuchen ist nun, welche Funktionen genau ihnen in diesem Werk zukommen.

Fond III setzt sich aus gleichförmigen Filzquadrern zusammen, welche der jeweiligen Ausstellungssituation entsprechend beliebig kombiniert werden können.⁴⁰² Beuys nutzt also die geometrische Form als Ausgangspunkt – was auch dem ersten hier genannten minimalistischen Paradigma entspricht: „The most obvious unit [...] of forming [...] is the cube or rectangular block. This, together with the right-angle grid as method of distribution and placement, offers a kind of 'morpheme' and 'syntax' that are central to the cultural premise of forming.“⁴⁰³ Jeder Filzblock besteht seinerseits aus dem „Morphem“ des flachen Filz- bzw. Kupferrechtecks, welches durch den Prozess der Stapelung zum Quader emporwächst. Es ist gewissermaßen der flache, rechteckige Bildträger, wie er in den frühen Filzarbeiten *Joseph* (Abb. 3), *Hasengeschichte* (Abb. 15), *Nordlicht 5* (Abb. 9) oder *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) zu sehen ist, der sich in der Arbeit *Fond III* (Abb. 50) von der Wand abgelöst hat und, vergleichbar mit Carl Andres Bodenplatten, nun im Ausstellungsraum und auf dem Boden desselben platziert wird. Es lässt sich hier von einer doppelten Struktur der Serialität sprechen – womit das zweite von Beuys aufgegriffene minimalistische Konzept angesprochen ist.⁴⁰⁴ Zunächst ist es die Stapelung identischer Filzrechtecke, eine vertikale Reihung, die den Quader konstituiert; es folgt die Reihung der Blöcke

„nicht nur oft in der Stadt getroffen, sondern sich auch über alles verständigt“ (Luckow 1998, S.42). Die Beziehung zu Beuys bezeichnet der Amerikaner an derselben Stelle als „exzellent“. Die positive und wohl für beide Seiten inspirierende Bekanntschaft wird auch von René Block und Monika Schmela bestätigt (ebd., S.43).

⁴⁰¹ Die gegenseitige Einflussnahme erstreckt sich über den Minimalismus hinaus auf den Postminimalismus und die Anti Form-Bewegung, die Morris ab 1968 durch seinen Anti Form-Essay entscheidend mitbegründet. Vgl. hierzu Katrin Kolk: Kunst aus Filz. Joseph Beuys und Robert Morris, Frankfurt a.M. 2014, Magisterarbeit, vor allem S.23-27 sowie S.56-59.

⁴⁰² Die Installationsweise der Filz-*Fonds* ist von Beuys offen gelassen worden, wie sich auch an den unterschiedlichen Präsentationsweisen von *Fond III*, *Fond IV/4* und *Brazilian Fond* im Dia Center for the Arts in Beacon, New York, zeigt: „In Brasilienfond (Brazilian Fond), Fond III/3, Fond IV/4, all made in 1979, Beuys again left the configuration of the individual parts open, to be determined by the requirements of each new exhibition site and situation.“ Lynne Cooke, Michael Govan: „Joseph Beuys“, in: Dies. (Hgg.): Dia:Beacon, New York 2003, S.86-95, hier S.88.

⁴⁰³ Morris, „Notes on Sculpture Part 3“, in: Morris 1993, S.28.

⁴⁰⁴ Denkt man die Ebene der *Fonds* als Werkreihe hinzu, lässt sich vielmehr sogar von einer dreifachen Serialität sprechen, von einer Vernetzungsstruktur, die vom einzelnen Objekt ausgeht: „Die seriellen Systeme betonen in ihrer Selbstreferentialität die Präsenz der Objekte und verweisen zugleich in ihrer Vernetzungsstruktur auf Abwesendes.“ (Elke Bippus: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin 2003, S.160).

im Ausstellungsraum, wie sie stärker noch als bei *Fond III* bei der nachfolgenden Arbeit *Fond IV/4* (Abb. 55) nachzuvollziehen ist: Hier sind neun gleich große Filzblöcke mit je einer abdeckenden Eisenplatte zu einer sieben Meter langen Reihe aneinandergestellt, zuvorderst steht ein etwas größerer Stapel aus Eisen- und Kupferplatten.⁴⁰⁵ Der Bezug zur Wand und dem ursprünglich flachen Bildträger wird durch einen kleineren, aus 30 Filzlagen bestehenden Block, der etwa einen Meter über der Arbeit an der Wand angebracht ist, hergestellt.⁴⁰⁶ Auch bei diesem kann jedoch nicht mehr von einer reinen Flächigkeit die Rede sein; vielmehr ist der einstige Bildträger hier bereits durch die Vervielfachung zum Relief transformiert, welches die sich am Boden fortsetzende Reihung vorbereitet. Die „Wiederholungsstruktur“ ist also „Konstituam der Gestaltung“.⁴⁰⁷ Durch den repetitiven Vorgang der Schichtung und Aneinanderreihung kreiert Beuys eine Struktur, die vom flachen Filzrechteck ausgehend dreidimensionale Körper ausbildet; diese wiederum generieren durch Repetition eine Metastruktur im Ausstellungsraum. Dieses konzeptuell anmutende, strukturorientierte Verfahren von Beuys ist analog zur modularen Arbeitsweise vieler minimalistischer Künstler zu sehen – „Module“ oder „Morpheme“ waren häufig geradezu Markenzeichen: „For each Minimal Artist employing modular composition, a signature module evolved: Andre's square metal plates, LeWitt's open cubes [...]. Stella's stripes, Judd's boxes and Flavin's tubes function as basic units“.⁴⁰⁸ Eine Aufzählung, die sich mit Beuys' Filzblöcken nahtlos fortsetzen ließe.

In der Stapelung und Aneinanderreihung der Filzplatten und -blöcke löst sich jegliche Hierarchie zwischen den einzelnen Bestandteilen des Werks auf: „The regularity of the parts, whether identical or incrementally altered, prevents hierarchical distinction of one element over another.“⁴⁰⁹ In der Folge der Gleichförmigkeit der Blöcke wird die Aufmerksamkeit des Betrachters je nach Installationsweise auf den Galerieraum selbst gelenkt. Damit ist das dritte minimalistische Konzept angesprochen, an das sich Beuys anlehnt: der Raumbezug. In der aktuellen Präsentation etwa des *Brazilian Fond (Fond V/Brasilienfond)* im Dia: Beacon (Abb. 54) entstehen räumliche Intervalle, da vier hufeisenförmige

⁴⁰⁵ Vgl. Dodenhoff: „Fond IV/4“, 2010, S.227.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Bippus 2003, S.192.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu: Frances Colpitt: Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle 1990, S.60.

⁴⁰⁹ Ebd., S.59.

Filzblöcke in gleichmäßigen Abständen in einer Reihe aufgestellt sind; diese Leerstellen werden Teil der Arbeit und schaffen eine Art Rhythmisierung des Raumes: „Die Intervalle zwischen den Teilen einer Arbeit beziehen nicht allein den Raum, sondern auch die Betrachter mit ein“.⁴¹⁰ Dieser kann um die Blöcke herumgehen oder zwischen ihnen hindurch und dabei neue Perspektiven auf die Arbeit gewinnen: „Hierdurch werden Kunstobjekt und Raum sowie Kunstobjekt und Betrachter konzeptuell verschränkt.“⁴¹¹

Bei der Darmstädter Installation von *Fond III* (Abb. 50) wird der Ausstellungsraum durch die Filzstapel geradezu blockiert. Bei beiden *Fonds* ist es zudem die am menschlichen Körper ausgerichtete Größe der Blöcke, die diesen eine gesteigerte Präsenz verleiht: Im Falle der Hufeisen von *Brazilian Fond* lässt sich bei einer Höhe von 160 Zentimetern tatsächlich von lebensgroßen Blöcken sprechen; die Quader der Darmstädter Arbeit sind mit 110 Zentimetern zwar niedriger, erreichen aber immer noch fast die Brusthöhe eines durchschnittlich großen Menschen.⁴¹² Je größer das Objekt, desto mehr Raum beansprucht es für sich und desto mehr ist der Betrachter genötigt, physisch an der Arbeit teilzuhaben, indem er beispielsweise das Objekt umrundet oder einige Schritte zurücktritt, um es in seiner Ganzheit erfassen zu können: „it is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary.“⁴¹³ Die ins Monumentale gehende Körperlichkeit der Filzblöcke greift demnach gerade aufgrund ihrer Größe stärker in den Umraum ein und fordert damit die Partizipation des Betrachters. Aufgrund der repetitiven Struktur der identischen Blöcke werden die räumlichen Gegebenheiten in den Fokus gerückt, so etwa der Durchgang in den zweiten Raum des Darmstädter Block Beuys, dessen Enge durch die barrikadenartige Installation hervorgehoben wird. *Fond III* wie auch *Brazilian Fond* beziehen also ausdrücklich auch den Ausstellungsraum mit ein und lassen sich hier wiederum mit den Strategien der Minimal Art in Bezug setzen: „The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision.“⁴¹⁴ In dieser Hinwendung des Werks zum und in den

⁴¹⁰ Bippus 2003, S.18.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl. Morris, „Notes on Sculpture, Part 2“, in Morris 1993, hier S.13: „The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one's body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison.“

⁴¹³ Ebd., S.14.

⁴¹⁴ Ebd., S.15. Morris hier weiter: „the object is but one of the terms in the newer esthetic.“

Ausstellungsraum hinein zeigt sich auch die gattungssprengende Qualität der *Fond*-Arbeiten: Aus den skulptural anmutenden Einzelobjekten, den Filz-Blöcken, entsteht eine installative Struktur. Um Adornos Begrifflichkeit zu verwenden: Die „Demarkationslinien“ zwischen Skulptur und Installation „verfransen sich“.⁴¹⁵

4.2.2.2 Produktionsprozess und Materialität

Über die im vorigen Abschnitt skizzierte Auseinandersetzung der *Fond*-Werke mit Räumlichkeit und Serialität wird in der Schichtung der Filzplatten zudem der Entstehungsprozess der Arbeiten thematisch, wie nun zu zeigen ist. Der Schaffensprozess wird erfahrbar als eine Reihe von Handlungen am Material, die sich in einer zeitlichen Abfolge ereignen und sich dabei von der Bodenfläche in alle Richtungen des Raumes hinein entfalten. Die Struktur der Serialität wird somit auch zu einer selbstreferentiellen Struktur, zu einer „Selbstthematisierung des Produktionsprozesses“⁴¹⁶. Hierin unterscheiden sich die Arbeiten der *Fond*-Reihe von der theoretischen Position Robert Morris', der in den *Notes of Sculpture* gegen eine Sichtbarmachung des Produktionsprozesses plädiert.⁴¹⁷

Bei den Blöcken der *Fond*-Arbeiten ist der Prozess der Aufeinanderschichtung deutlich sichtbar durch die Ungenauigkeiten, die sich beim Stapeln der flachen Platten ergeben haben: Diese sind nicht passgenau übereinandergelegt, sondern so platziert, dass die einzelnen Lagen klar als solche zu erkennen sind. Bei näherem Blick löst sich der erste Eindruck eines monumentalen Blocks somit in seine Bestandteile, in die einzelnen Filzlagen, auf und der Entstehungsprozess, das Stapeln der Platten, wird als solcher hervorgekehrt. In Anlehnung an Adorno: Der Anschein des „hermetischen Immanenzzusammenhangs“⁴¹⁸ wird auch hier, ähnlich wie bereits bei der Plastik *Schneefall* (Abb. 49), durch die sichtbar gemachte „Produktion im Produkt“⁴¹⁹ durchlöchert.⁴²⁰

⁴¹⁵ Adorno, KuK, S.432.

⁴¹⁶ Bippus 2003, S.85.

⁴¹⁷ „Such things as process showing through traces of the artist's hand have obviously been done away with.“ (Morris, „Notes on Sculpture, Part 2“, in Morris 1993, S.14). „Lack of traces of process“ wird auch im dritten Teil des Essays erwähnt: Morris, „Notes on Sculpture, Part 3“, in Morris 1993, S.27. Siehe auch Colpitt 1990, S. 18: „A work of Minimal art is a physical object that embodies the visual idea. The process was merely the step in between the idea and the object: a means, not an end.“

⁴¹⁸ Adorno, ÄT, S.157.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

Die Thematisierung des Produktionsprozesses umfasst bei Adorno auch eine Reflexion auf das Material des Kunstwerks: „Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion.“⁴²¹ Dies trifft auch auf die *Fond*-Werke zu; hier ist es die spezifische Materialität des Filzes, welche die Anmutung der Arbeiten entscheidend prägt: Die unregelmäßige Schichtung verleiht den Blöcken eine differenzierte Oberflächenstruktur, die wie ein Relief anmutet; die teils hervor-, teils zurücktretenden Filzplatten schaffen außerdem Schattierungen von Hell und Dunkel und unterlaufen somit die monochrome Erscheinung der Blöcke. Die zugleich weiche, nachgebende und chaotisch-dichte Struktur des Filzes ist deutlich sicht- und spürbar – beispielsweise wenn man sich in Darmstadt, an den eng gestellten Blöcken vorbei, durch den Eingang zwängt. Die Wahl von Filz als 'Baumaterial' für die großen Blöcke bewirkt also je nach Betrachterstandpunkt eine völlig unterschiedliche Anmutung; während sie von Weitem eine monumentale Struktur bilden, entfaltet sich in der Nahaufnahme auf die Objekte eine reliefartige Vielschichtigkeit aus weichen Lagen. Die grobkörnige, dichte Oberflächenstruktur des aus vielerlei Woll- und Haarfasern zusammengesetzten Filzes lenkt den Betrachterblick auf sich – ähnlich wie die Hochglanz-Objekte Donald Judds: Auch dessen Arbeiten ziehen die Aufmerksamkeit von der Form auf die materielle Beschaffenheit der Oberfläche (Abb. 56, 61). Geschieht dies bei *Fond III* (Abb. 50) und dessen Nachfolgearbeiten durch die den Blick absorbierende kleinteilige Binnenstruktur des Filzes, so handelt es sich bei Judds Metall- und Plexiglas Kästen um glänzende, den Ausstellungsraum und den Besucher selbst reflektierende Oberflächen.⁴²² Der „Materialfetischist“⁴²³ Judd kreiert so „eine unheimliche, der Oberfläche inhärente Materialität“:⁴²⁴ „Je mehr man

⁴²¹ Ebd. S.222.

⁴²² Robert Smithson hat die für Judd hohe Bedeutsamkeit der perfekten Oberfläche 1965 in einem Essay kommentiert: Robert Smithson: „Donald Judd“, in: 7 Sculptors, Ausst.kat Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965, in dt. Übersetzung abgedruckt bei: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S.202-207. Smithson beschreibt Judds im selben Jahr umgestellte, industrielle Produktionsweise und seine Suche nach „einem neuen Oberflächenfinish“ (ebd., S.202): „Mal geht er [Judd, KK] nach Long Island City zur Blechschmiede von Bernstein Brothers und lässt sich 'Pittsburgh'-Falzverbindungen in ein paar eiserne (Bethcon) Boxen schweißen, ein anders Mal geht er zu Allied Plastics in Lower Manhattan und lässt sich 'leuchtend' rosa Rohm-Haas-Plexiglas zurechtschneiden.“ (ebd., S.202).

⁴²³ Dietmar Rübels: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012, S.202. Rübels Charakterisierung Judds ist hier wiederum bezogen auf Smithsons Charakterisierung des Künstlers im gleichnamigen Essay, siehe vorige Anmerkung.

⁴²⁴ Smithson 1965 in: Stemmerich 1995, S.207.

bemüht ist, die Oberflächenstruktur zu begreifen, um so verblüffender wird sie.“⁴²⁵

Die spezifische Beschaffenheit von Judds Materialien, deren spiegelnde Oberflächen lassen die Struktur des Objektes wie auch dessen Relation zum Raum unscharf werden: „Was außen ist, entweicht, um sich mit dem Innen zu treffen, und was innen ist, entweicht, um sich mit dem Außen zu treffen.“⁴²⁶

Der „unheimlichen Materialität“, dem „Oberflächenfinish“ Judds ist die greifbar-taktile Materialität der Filzstapel Beuys' gegenübergestellt. Der Filz spiegelt den Betrachterblick nicht zurück, sondern hält ihn vielmehr im Relief seiner organisch anmutenden Schichtung fest. Über die so in ihrer Eigenwertigkeit betonte Materialität des Filzes rückt *Fond III* wiederum in die Nähe der Anti Form-Kunst, die von Robert Morris und seinem 1968 publizierten Essay⁴²⁷ theoretisch begründet wurde. Morris kritisiert hier die Materialwahl minimalistischer Objektkunst: „Rigid industrial materials go together at right angles with great ease. But it is the a priori valuation of the well built that dictates the materials.“⁴²⁸ Um die Hierarchie zwischen Form und Material zugunsten des Letzteren umzukehren, benennt Morris die Verwendung flexibler, weicher Materialien, welche die feste Formhaftigkeit des Werks durch eine sich je nach Installationssituation wandelnde flüchtige Konfiguration ersetzen.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd. Robert Morris treibt dies mit seinen *Mirrored Cubes* (1965) auf die Spitze. Die aus Spiegelglas bestehenden Kuben werfen den Betrachter vollends zurück auf sich selbst (vgl. auch Rübel 2012, S.203).

⁴²⁷ Morris, „Anti Form“, in: Morris 1993, S.41-49. Der 1968 in der Zeitschrift *Artforum* publizierte Essay *Anti Form* markiert Morris' Abkehr von der Minimal Art. Er ist in engem Zusammenhang mit den Filz-Skulpturen des Künstlers zu sehen, wenngleich weder das Material Filz noch eigene Werkbeispiele Morris' im Text explizit genannt werden (vgl. Kolk 2014, S.21-29). *Anti Form* leitet den Übergang von einer allein auf die Form – dabei ist konkret die streng geometrische, vor allem die rechteckige Form gemeint – fokussierten Objektkunst zu einer 'material-gerechteren', weniger dem Diktat der Form unterworfenen skulpturalen Kunst ein. Der Einsatz weicher, flexibler Materialien soll, so Morris, das Diktat der geometrischen Form auflösen und den Arbeitsprozess sowie die physikalische Beschaffenheit des verwendeten Materials stärker sichtbar und erfahrbar machen. Auch die Platzierung im Ausstellungsraum ist dabei wichtig: „Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material.“ (ebd., S.46). Das Verhältnis zwischen Form und Material wird also umgekehrt – die Form passt sich dem Material an und verändert sich je nach Materialbeschaffenheit und Platzierung im Raum. Morris geht es in *Anti Form* um eine Abkehr von der strengen Rationalität und dem Formalismus, wie er sie dem Kubismus und vor allem der Minimal Art vorwirft, hin zu einer völligen Autonomie des Materials, das sich selbst schafft. Flüchtigkeit und potentielle Veränderung/Variation sind in einem solchen Objektbegriff implizit – das Werk verweigert sich einer starren Form, einer Festschreibung. Im 1969 ebenfalls im *Artforum* erschienenen Essay *Notes on Sculpture Part IV: Beyond Objects* bringt Morris dies noch einmal deutlich auf den Punkt: „The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance“ (Robert Morris: *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*, in: Morris 1993, S.51-70, hier S. 68.)

⁴²⁸ Morris, „Anti Form“, in: Morris 1993, S.45.

Auch wenn sich die Filzquader der *Fond*-Installationen kaum als Anti Form-Arbeiten charakterisieren lassen, sind sie in ihrer Hervorkehrung des Materials selbst durchaus ähnlichen Gedanken verpflichtet, wie sie Morris in seinem Anti Form-Essay äußert: Dies sind die Thematisierung des Produktionsprozesses des Kunstwerks sowie die Hinwendung zu dessen materieller Grundlage, den Werkstoffen selbst, die jeglichem Formschaffen zugrunde liegen.

4.3 Feuerstätte II (1978-1979)

Radikaler als die skulptural-installativen Fonds angelegt, lässt die Baseler Arbeit *Feuerstätte II* (Abb. 62) die Grenzen zwischen Skulptur, Installation und Aktion unscharf werden. Beuys spannt mit dieser Arbeit ein vielfältiges Bezugsnetz. So referiert der wuchtige Haufen aus aufeinandergelegten Filzanzügen auf das 1970 entstandene *Multiple Filzanzug* (Abb. 42), welches hier bereits diskutiert wurde. Weiterhin wurden die hier versammelten Anzüge vor ihrer Musealisierung tatsächlich getragen, und zwar von der Fasnachtsclique *Alti Richtig* auf dem Baseler Fasnachtsumzug 1978. Nicht zuletzt nimmt *Feuerstätte II* direkt Bezug auf die sich seit 1977 im Baseler Kunstmuseum befindliche Installation *THE HEARTH (Feuerstätte)* (Abb. 63); heute werden beide Arbeiten im selben Raum einander gegenübergestellt.⁴²⁹ Das Werk stellt also durch die Material- und Formwahl einen direkten Zusammenhang zu anderen Beuys-Werken her, zugleich wird durch die Schichtung wiederum der Entstehungsprozess der Arbeit anschaulich; neu hinzu kommt, dass durch den Kontext des Fasnachtumzuges die Trennlinie zwischen Kunstobjekt und 'Gebrauchsgegenstand' unscharf wird. Auf welchen Ebenen findet nun hier eine Selbstkritik statt und wie hängt diese mit dem Aspekt der Verfransung zusammen, der sich auch bei diesem Werk beobachten lässt? Diese Fragen sind Gegenstand der folgenden Abschnitte.

Was die bisherige Forschung betrifft, so liegt eine Werkmonografie von Dieter Koeplin zu den beiden *Feuerstätten* vor.⁴³⁰ Hier wird auch deren Entstehung

⁴²⁹ *THE HEARTH* besteht aus 31 Metallstangen, die in unregelmäßigen Abständen an drei aneinander anschließenden Wandflächen abgestellt sind; eine weitere, teils in Filz gehüllte Metallstange liegt eng an der mittleren Wand am Boden. An selbiger Wand sind über den Metallstäben, kurz unterhalb der Raumdecke, drei schwarze, von Beuys beschriebene Wandtafeln angebracht. Zudem sind noch der ebenfalls partiell mit einer Filzrolle umhüllte Metallspazierstock sowie ein kleiner Leiterwagen, auf dem ebenfalls zwei Metallstangen abgelegt sind, zu erwähnen. Diese beiden Elemente sind in dem von drei Seiten mit den abgestellten Metallstangen 'eingezäunten' Raumbereich mittig platziert.

⁴³⁰ Koeplin 2003, S. 122-144. Die Arbeit wird zudem in Lorenz 1995, S. 121-125 und in Beate

ausführlich dargelegt. Der Autor schildert die genauen Umstände des Baseler Fasnachtsumzuges 1978, bei dem die Fasnachtsclique *Alti Richtig* gemeinsam mit Beuys selbst, mit grauen Filzanzügen angetan, marschierte sowie die sich ein Jahr darauf abspielende Entstehung von *Feuerstätte II*. Koeplin merkt weiterhin an, dass der von Beuys vor Ort aufgeschichtete Haufen von Filzanzügen „gestorbene, körperlich nicht mehr anwesende Menschen“⁴³¹ assoziieren lasse und zugleich in seiner Gesamtform an einen Berg erinnere, dessen geologische Schichtung offengelegt ist, was vom Künstler selbst bereits intendiert scheine.⁴³² Die Form und Komposition des Werks betreffend, betont Koeplin die Polarität von „Aktion und Ruhestellung“, von „Ausdehnung“ und „Zusammenziehung“.⁴³³ Er verweist in diesem Zusammenhang auf die um 1960 entstandene Zeichnung *Ohne Titel (Projekt einer Raumplastik mit Kupferstäben)* (Abb. 64), welche die genannten Polaritäten bereits reflektiere; ebenso die 1978 vor Ort in Basel entstandene vorbereitende *Bleistiftzeichnung im Hinblick auf Feuerstätte II 1978-1978* (Abb. 65). Das Oszillieren zwischen gegensätzlichen materialikonografischen wie auch formal-kompositorischen Eigenschaften der Baseler Arbeit hat auch Gottfried Boehm vermerkt.⁴³⁴

Mark Rosenthal sieht im verlassen wirkenden Filzhaufen der *Feuerstätte II* ebenso wie in der ihr zuvorgegangenen Arbeit *THE HEARTH (Feuerstätte)* ein Memento Mori, er spricht von „a frightening whiff of disaster“, das an die apokalyptische Bildsprache von Künstlern wie Kandinsky und Franz Marc denken lasse.⁴³⁵ Gene Ray zieht eine Parallele zwischen den aufeinander gehäuften Filzanzügen und den Bergen an konfiszierten Kleidungsstücken in den Vernichtungslagern – der von Beuys gewählte Titel der „*Feuerstätte*“ lese sich in diesem Zusammenhang wie ein weiterer Hinweis auf den Holocaust.⁴³⁶

Elsens Dissertationsschrift „Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Gegenstandssicherung“, Bonn 1992, S.92-99, beschrieben und findet in Tisdall 1979, S.236 Erwähnung.

⁴³¹ Koeplin 2003, S.139.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd., S.143.

⁴³⁴ Gottfried Boehm: ‚'Alles ist Skulptur'. Joseph Beuys und das plastische Bild. Impulse und Motivationen.‘, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.320-335, hier S.334.

⁴³⁵ Rosenthal 2005, S.84.

⁴³⁶ Ray 2001, S. 67.

4.3.1 Erscheinungsbild von *Feuerstätte II*

Feuerstätte II besteht aus zwei skulpturalen Komponenten: Zum einen ist dies ein Stapel von 64 grauen Filzanzügen mit den Maßen 170 x 60 Zentimeter. Er misst im Grundriss etwa 160 x 240 Zentimeter und in der Höhe ursprünglich 100 bis 120 Zentimeter; mit den Jahren ist er aufgrund des Eigengewichtes der Anzüge etwas eingesunken.⁴³⁷ Neben dem Filzhaufen sind, befestigt an einem Kreis aus Kupferdraht, rund dreißig Metallstangen strahlenförmig auf dem Boden platziert. Ähnlich wie die Schichtung der Anzüge eine Verdichtung des Filzes schafft, bündelt der Kupferring am Boden die Metallstäbe und kreiert so eine analoge Materialansammlung.

Die Filzanzüge sind gleichgerichtet aufeinandergelegt, der Haufen ist „auf der Seite der Kragen oder der imaginären Köpfe hin“⁴³⁸ etwas höher als am unteren Ende bei den Hosenbeinen. Der Stapel wirkt daher wie ein zu einer Seite hin abfallender Berghang; durch die übereinander fallenden Ärmel und Hosenbeine erhält er zugleich einen chaotisch-dichten Charakter, der sich von der Übersichtlichkeit der nebeneinander liegenden, sich nur vereinzelt überkreuzenden Metallstangen unterscheidet.⁴³⁹

Schon in dieser kurzen Werkbeschreibung zeigt sich der gattungsüberschreitende Charakter der Arbeit: Die Filzanzüge für sich gehen zurück auf die als Edition produzierte Plastik *Filzanzug* (Abb. 42). In ihrer Aufeinanderschichtung entsteht eine Skulptur, die wiederum im Zusammenspiel mit den daneben platzierten Metallstangen zur Installation wird. Ausgeweitet wird dieses Oszillieren zwischen den Gattungen Skulptur und Installation durch die Vorgeschichte des Werks, die im Folgenden betrachtet wird.

4.3.2 Der Fasnachtsumzug der *Alti Richtig* als Happening

1977 kaufte das Baseler Kunstmuseum Beuys' Installation *THE HEARTH* (*Feuerstätte*) für knapp 300.000 Franken an. Damit wurden Proteste und

⁴³⁷ Ebd. S.140.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Bei den übereinander getürmten Anzügen kommt die Assoziation eines Scheiterhaufens auf. Vgl. Rosenthal 2004, S.84: „It seems a very short distance from this poignant assemblage of memento-mori to *Das Ende des zwanzigsten Jahrhunderts...*“ Es ist auch an eine Thematisierung des Holocaust zu denken, an die Häftlingskleidung der Gefangenen in den Konzentrationslagern, die als Relikte der in den Gaskammern Ermordeten zurückblieben. Vgl. Ray 2001, S.59: „Beuys' strategy for evoking and avowing the Holocaust became one of indirection. The strongest works function through formal resemblance, material affinity, and allegory...“

Diskussionen in der Öffentlichkeit ausgelöst.⁴⁴⁰ Denn dem breiten Publikum war die Arbeit mit ihren ärmlich wirkenden Materialien nur schwer vermittelbar: Das Werk setzt sich zusammen aus Eisen- und Kupferstäben, die an der Wand des Ausstellungsraumes aufgereiht sind, sowie einem im Raum abgestellten hölzernen Leiterwagen; darauf liegt ein zerlegter „Eurasienstab“⁴⁴¹ und daneben ein Spazierstock aus Kupfer. Drei an der Wand hängende, eng beschriftete Schiefertafeln komplettieren das Arrangement.⁴⁴²

Die Aufregung um den Ankauf griff die Baseler Fasnachtsclique *Alti Richtig* im Februar 1978 auf: *THE HEARTH (Feuerstätte)* sollte zum Thema ihres Beitrages zum Fasnachtsumzug werden (Abb. 66). Man kontaktierte noch im Herbst 1977 den Künstler, der den Mitgliedern vorschlug, Kopien der Metallstäbe⁴⁴³ während des Umzuges hinter sich herzuschleifen sowie graue Filzanzüge zu tragen – Kopien des Multiples *Filzanzug* (Abb. 42).⁴⁴⁴ Daraufhin fertigte die Baseler Schneiderin Irma Hammel 65 entsprechende Anzüge für den Umzug an.⁴⁴⁵ Nicht alle fanden später Eingang in *Feuerstätte II*, viele Mitglieder wollten ihr Exemplar behalten, manche ließen es Beuys sogar signieren, weswegen für die Installation ca. 50 Anzüge noch einmal neu geschneidert werden mussten.⁴⁴⁶ Am Nachmittag des Fasnachtsmittwochs endete der Umzug der *Alti Richtig*, unter Teilnahme von Beuys selbst, im Hof des Baseler Kunstmuseums, wo man die Metallstäbe demonstrativ auf einen Haufen warf und einige der Mitglieder sich ihres Filzanzuges entledigten. Diese Gegenstände wurden später Bestandteil von *Feuerstätte II* – sie wurden hiermit offiziell dem Kunstmuseum übergeben.⁴⁴⁷ Über ein Jahr später, im Juli 1979, schuf Beuys aus ihnen (sowie den ergänzten Filzanzügen) die Arbeit *Feuerstätte II*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁰ Siehe Koepplin 2003, S.122f. Konservativ gesinnte Stadtpolitiker warfen dem Museum die Verschwendung von Steuergeldern vor (vgl. Christoph Heim: „Mit Filz und Kupfer an die Fasnacht. Das Museum für Gegenwartskunst zeigt Joseph Beuys' 'Feuerstätte' in einer Sonderschau“, in: Basler Zeitung, 3. Januar 2015, S.21).

⁴⁴¹ Der von Beuys als „Eurasienstab“ betitelte Kupferstab, der am oberen Ende stark gekrümmt ist, findet in verschiedenen Aktionen von Beuys Verwendung, z.B. in *Eurasienstab 82min Fluxorum organum* (1967, Abb. 88). Siehe auch: Inge Lorenz: *Der Blick zurück. Joseph Beuys und das Wesen der Kunst*, Münster 1995, S.122, Anm.145.

⁴⁴² Die Arbeit wird ausführlich in Koepplin 2003, S.9-121 sowie in Lorenz 1995, S. 121-125 und in Beate Elsens Dissertationsschrift „Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Gegenstandssicherung“, Bonn 1992, S.92-99, besprochen.

⁴⁴³ Die Metallstangen wurden von Peter Grunt eigens für den Fasnachtsumzug nach den Originalen der Installation hergestellt (Koepplin 2003, S.126).

⁴⁴⁴ Vgl. Koepplin 2003, S.124-126.

⁴⁴⁵ Ebd., S.130.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 133f.

⁴⁴⁸ Ebd., S.139. Beuys kam am 3. Juli 1979 in Begleitung seiner Tochter Jessyka, die die getragenen

Es handelt sich bei dem vom Künstler begleiteten Fasnachtsumzug nicht um eine für Beuys typische Aktion, denn Letztere zeichnet sich üblicherweise durch eine klare Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum aus; sie unterliegen einer im Voraus konzipierten Strukturierung und beziehen den Aktionsraum ästhetisch mit ein.⁴⁴⁹ All dies trifft beim Baseler Fasnachtsumzug nicht zu. Stattdessen kann man das Geschehen als ein Happening bezeichnen, da die Cliquenmitglieder der *Alti Richtig* gleichberechtigt neben den Künstler einbezogen waren. Als ein solches partizipatives, spielerisch anmutendes Happening⁴⁵⁰ wurde die Fasnachtsaktion auch auf den während des Umzuges an die Zuschauer ausgeteilten Zetteln benannt.⁴⁵¹ Das Faltblatt der *Alti Richtig* kündigte ihren Beitrag als „*Feuerstätte 2*“ an, mit dem Zusatz: „ein environmentaler Denkanstoß in Aktion – ein archetypisches Happening = ein Kunstwerk.“⁴⁵²

Für Adorno, dessen Kunstwerkbegriff auf der Form als zentralem Kriterium beharrt, ist das Happening ein problematisches Phänomen, denn es widersetzt sich jeglicher künstlerischer Durchformung und zielt darauf ab, die Grenzen zwischen Kunst und empirischer Realität aufzulösen. Nach Adornos Auffassung ist es gerade dieser explizite Versuch des Happenings, in der Lebensrealität aufzugehen, der es letztlich umso deutlicher und schroffer von dieser abhebt.⁴⁵³ Dennoch lässt sich das Zusammenspiel von der Fasnachtsaktion und der daraus hervorgehenden Installation mit Adornos Begriffsapparat diskutieren, wenn man das Happening als eine im weitesten Sinne theatrale Aufführung betrachtet,⁴⁵⁴ aus welcher die

Fasnachtsanzüge von „mancherlei Zusätzen: Futter, Schulterfüllungen, Taschen und vor allem farbige Tüchlein, mit denen die meisten Fasnächtler das Beuys'sche Grau [...] zu mildern versuchten“, befreite (ebd., S.139). Beuys schichtete die Anzüge zu einem 'Berg' auf und entschied sich zur hier bereits beschriebenen kreisförmigen Anordnung der Metallstäbe, die sich, wie Koeplin beschreibt, nicht durch vorausschauendes Komponieren, sondern vielmehr spontan, als „Resultat einer flüssigen Bewegung der Handelnden“ (ebd., S.142) ergab.

⁴⁴⁹ Siehe hierzu Kapitel 6.

⁴⁵⁰ Die Auseinandersetzung der *Alti Richtig* mit der Beuys'schen Materialästhetik ist von einem spielerischem Charakter geprägt gewesen, wie Dieter Koeplin in seiner Werkmonografie schildert: Die meisten *Alti Richtig*-Mitglieder hätten sich gegenüber der Zusammenarbeit mit Beuys spöttisch verhalten, was aber nicht als negativ empfunden wurde: „sollten sie ruhig, die Situation sollte unbedingt offen und spielerisch bleiben!“ (Koeplin 2003, S.129).

⁴⁵¹ Dazu Koeplin 2003, S.131: „Normalerweise sind die 'Zeedel' lang-hochformatige, streifenartige, einseitig bedruckte, farbige Flugblätter mit in Basler Dialekt gedichteten Spottversen über das Sujet der Clique.“

⁴⁵² Siehe ebd.

⁴⁵³ Vgl. hierzu das Kapitel „Theater und Happening“, in Anja Nowak: *Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie*, Würzburg 2012, S.29-33.

⁴⁵⁴ Die Aufführung des Dramentextes betrachtet Adorno (ÄT, S.153) als „die Sache selbst“. In der Bezeichnung des Dramentextes als „mehr die Sache selbst“ bleiben diese verschiedenen Definitionen des „Dingcharakters“ allerdings ambivalent, wie auch Nowak 2012, S.37 bemerkt: „Weder Text noch

Aktionswerkzeuge und -materialien in skulpturaler Durchformung hervorgehen. Dies wird im folgenden Abschnitt erörtert.

4.3.3 Theatrale Zeitlichkeit und skulpturale Objektivation: *Feuerstätte II* als Reibung zwischen den Gattungen

Der Aktion des Umzuges folgt die Musealisierung der Aktionsutensilien. Eine solche Rückverwandlung aktionistischer Arbeiten in skulpturale Einzelstücke nahm Beuys häufig vor – die Gegenstände sind dann Platzhalter der ursprünglichen Performance und eigenständige Werke zugleich: „Was die Mitglieder der 'Alti-Richtig' in der Stadt offen herumgetragen haben – Filzanzüge und Metallstäbe – liegt in *Feuerstätte II* geschichtet, verbunden, zusammengefasst vor“.⁴⁵⁵

Während das Happening als theatrale Aufführung den ursprünglich als Plastik konzipierten *Filzanzug* gewissermaßen in Bewegung versetzt und verzeitlicht hat,⁴⁵⁶ erfährt es als Zeitkunst⁴⁵⁷, durch die Transformation zur Installation, eine Objektivation und Stillstellung. Skulptur als Raumkunst nimmt also Züge des Theaters als Zeitkunst in sich auf, gleichzeitig nähert sich Theater der Räumlichkeit von Skulptur an.⁴⁵⁸ Beuys spielt so mit den Gattungsgrenzen, ohne diese jedoch völlig zur Auflösung zu bringen. Vielmehr entsteht in der Ambivalenz der in Bewegung versetzten und verzeitlichten Filzanzüge sowie der späteren musealen Fixierung der Aktionsmaterialien in der Rauminstallation eine Reibung zwischen den

Aufführung können uneingeschränkt den Hauptanspruch als legitime Repräsentanten des Kunstwerks stellen.“ Für den vorliegenden Kontext bleibt jedoch festzuhalten, dass Adorno der Aufführung zumindest auch einen Ding- und damit Werkcharakter zuspricht, welcher maßgeblich geprägt ist durch ihr „Erscheinen in der empirischen Zeit“ (ÄT, S.153). Die Zeitlichkeit ist ein wesentliches Moment: „Durchweg waren die Kunstwerke auf Dauer angelegt; sie ist ihrem Begriff, dem der Objektivation verschwistert.“ (ebd., S.48).

⁴⁵⁵ Koeplin 2003, S.143.

⁴⁵⁶ Vgl. Adorno, KuK, S.432: Adorno spricht hier in Bezug auf Alexander Calders Mobiles von der durch Bewegung evozierten Verzeitlichung der Plastik.

⁴⁵⁷ Adorno, ÄT, S.49f.: „Am Ende wären nach dieser Idee die Zeitkünste Schauspiel und Musik zu deuten, Widerspiel einer Verdinglichung, ohne die sie nicht wären und die sie doch entwürdiget.“. Vgl. hierzu das Kapitel „Theater als Zeitkunst“ in Nowak 2012, S.38-41.

⁴⁵⁸ Zur Begrifflichkeit von Zeit- und Raumkunst siehe Gotthold Ephraim Lessing: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: Ders.: Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts, hg. von Wilfried Barner (= Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 5/2), Frankfurt a.M. 2007, S.11-321, hier S.116. Lessing unterscheidet hier zwischen der Malerei, die sich der Nachahmung der „Figuren und Farben in dem Raume“ (ebd.) widmet, und der Poesie, welche zeitlich aufeinander folgende Handlungen nachahmt bzw. wiedergibt. „Doch alle Körper existieren nicht allein indem Raume, sondern auch in der Zeit. [...] Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper“ (ebd., S.116f.). Siehe zudem Theodor W. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ [1967], in: Ders., Musikalische Schriften III, zit. nach Gesammelte Schriften Bd. 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S.628-642, hier S.628.

Künsten. Hierin liegt eine Kritik an der Gattungsästhetik,⁴⁵⁹ darüber hinaus jedoch wird die Dialektik des Kunstwerks als Prozess und als stillgestelltes Objekt reflektiert.⁴⁶⁰ Auf dieser Dialektik baut Adornos Kunstwerkbegriff wesentlich auf. Die Prozesshaftigkeit des Kunstwerks bezeichnet hierbei die werkimmanente Spannung der Elemente, aus denen sich das Werk zusammensetzt:⁴⁶¹ „Prozeß ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen.“⁴⁶² Diese als Bewegung gedachte Dialektik verleiht auch den Bildkünsten Malerei und Skulptur einen immanenten Zeit- und Prozesscharakter.⁴⁶³ Zugleich ist der Gegenpol dieser Prozesshaftigkeit, die Verdinglichung als Stillstellung und Objektivierung von Bewegung, dem Kunstwerk immanent. Das Oszillieren zwischen Bewegung und Stillstellung, zwischen „Aktion und Ruhestellung“⁴⁶⁴, prägt das Gefüge: die Fasnachtsaktion von 1978 und die daraus hervorgehende Rauminstallation *Feuerstätte II*.

In der „Ruhestellung“ des ursprünglichen Happenings, wie sie heute in Basel zu besichtigen ist, – also in der Schichtung der Filzanzüge – ist die Entstehung, die Konstruktion des Kunstwerks, offengelegt. Dies steht im Vordergrund des folgenden Abschnitts.

4.3.4 Der offengelegte Produktionsprozess als Kritik am Konstruktionsprinzip

In der Zusammenschau der beiden Installationen *THE HEARTH* und *Feuerstätte II* zeigt sich einerseits die Verwandtschaft beider Werke,⁴⁶⁵ andererseits treten auch signifikante Unterschiede hervor. Diese sind vor allem an der Verdichtung und Bündelung der Materialien in der späteren Arbeit festzumachen. In erster Linie mit der Schichtung der Filzanzüge ist eine werkimmanente Reflexion auf die

⁴⁵⁹ Vgl. Adorno, ÄT, S.302.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 264: „Ihre Bewegung [die der Kunstwerke] muß stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.“

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S.136.

⁴⁶² Ebd., S. 266.

⁴⁶³ Vgl. hierzu: Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, S.631f.

⁴⁶⁴ Koeplin 2003, S.143.

⁴⁶⁵ Die Materialien, die schon *THE HEARTH* prägen – die Metallstäbe und mit Abstrichen auch der Filz, der einzelne Metallstangen umhüllt – sind auch in der zweiten *Feuerstätte* zu finden, die sich als eine Fortsetzung und Neukonstellation der Vorgängerarbeit lesen lässt. Während die Struktur der ersten *Feuerstätte* eine offene ist, die Materialien sich über die gesamte Raumhälfte verteilen, findet man bei der zweiten *Feuerstätte* nun eine Konzentration und Bündelung vor. Während *THE HEARTH* dabei ausdrücklich auch die Wand miteinbezieht, hat sich die Arbeit *Feuerstätte II* völlig von ihr gelöst: Die beiden Materialansammlungen aus Filz und Metall stehen als eigenständige plastische Entitäten mitten im Raum. Vgl. hierzu auch Koeplin 2003, S.14.

Gattungskonventionen der Plastik verbunden; in ihrer Sichtbarkeit liegt zudem das Konstruktionsprinzip offen, was mit Adorno als „Auflösung von Materialien und Momenten in auferlegte Einheit“⁴⁶⁶ bezeichnet werden kann und insofern als Kritik an der bruchlosen Durchgeformtheit und Einheit des Werks lesbar ist. Dies ist nun auszuführen.

Während in der Vorgängerarbeit *THE HEARTH* Filz nur vereinzelt als Umhüllung eingesetzt wird, greift Beuys in der späteren Installation *Feuerstätte II* weitaus umfangreicher auf das Material zurück, nämlich in Form der aufeinander gehäuften Filzanzüge. Die Produktionsmethode der Schichtung ist also hier, ebenso wie bei *Schneefall* (Abb. 49) und den Arbeiten der *Fond*-Serie (Abb. 50-55), an die textile Materialität des Filzes geknüpft. Beuys greift dabei eine Formbildungsmethode auf, die im Bereich der Plastik nicht unüblich ist. Vor allem in der Gusstechnik kommt Schichtung zum Einsatz, „allerdings als ein nach innen gewendeter“ Prozess.⁴⁶⁷ Im Gegensatz dazu wird die Schichtung hier nach außen gewendet und dadurch als solche deutlich sichtbar, vor allem wenn die zu schichtenden Materialien zu einem losen, nicht fixierten Haufen aufgestapelt werden, wie es bei den Filzanzügen der Arbeit *Feuerstätte II* der Fall ist. Bei der Schichtung als Produktionsmethode handelt es sich also um ein durchaus gängiges plastisches Prinzip, doch ist ihre Offenlegung eine Besonderheit der Arbeit. Besonders deutlich wird dieses Konstruktionsprinzip durch die Ungenauigkeiten, die sich durch die Aufhäufung der Anzüge ergibt, sowie die sich daraus ergebende Sichtbarkeit jedes einzelnen Anzuges. Hierin reflektiert sich die Zwiespältigkeit der Konstruktion als „Synthesis des Mannigfaltigen“ einerseits und „rückhaltlose Unterwerfung“⁴⁶⁸ andererseits, wie Adorno ausführt: Die Konstruktion unterschiedlichster Materialien und Momente ist nötig, um ein in sich stimmiges Kunstwerk zu schaffen; in der damit verbundenen vollständigen Unterordnung der Einzelelemente liege allerdings die ideologische Gefahr der Konstruktion: Die Unterdrückung der Einzelmomente im Kunstwerk zeuge von der „Unwahrheit des herrschenden Ganzen“.⁴⁶⁹ Beuys nun kommt einem solchen Anschein von Totalität zuvor, indem er die Filzanzüge aufeinander häuft – zudem kann jedem dieser Anzüge ja selbst ein Werkcharakter zugesprochen werden, handelt

⁴⁶⁶ Adorno, ÄT, S.90.

⁴⁶⁷ Dodenhoff 2012, S.161: „...wenn nämlich die Haut eines Wachspositivs mit jedem Durchgang des Ausschwenkens der Hohlform mit flüssigem Wachs um eine Schicht verstärkt wird.“

⁴⁶⁸ Adorno, ÄT, S.91.

⁴⁶⁹ Ebd.

es sich doch um Nachbildungen des *Filzanzuges* (Abb. 42). Die Konstruktion wird also als Formbildungsprinzip nach außen gekehrt und ihre ideologische Befangenheit, die Unterdrückung der Einzelmomente zugunsten einer Totalität, entlarvt. Damit ist zugleich die Einheit des Kunstwerks als vermittelt dargestellt.⁴⁷⁰

4.4 Resümee

In der Zusammenschau der in diesem Kapitel diskutierten Werke zeigt sich, dass die von Beuys eingesetzte Methode der Schichtung des Filzes verbunden ist mit einer Reflexion auf die Gattungskonventionen der Plastik. Vor allem bei den Werken der *Fond*-Serie (Abb. 50-55) zeigte sich, dass diese Konventionen allerdings gleichzeitig untergraben werden und ins Installative übergleiten – was als Aufbrechen der Gattungsgrenzen und, gesprochen mit Adorno, als „Verfransung“ der Gattungen lesbar ist. Dies lässt sich auch für die zwischen theatralem Happening, Plastik und Installation oszillierende Arbeit *Feuerstätte II* (Abb. 62) konstatieren und ist als Kritik an der Gattungsnormativität zu lesen.

Darüber hinaus verweist die Offenlegung der Schichtung als Produktionsmethode auf die dialektische Konstitution des Kunstwerks, wie sie Adorno darlegt. Beuys kehrt diese Produktionsmethode nach außen und negiert somit die Anmutung einer Unmittelbarkeit und Bruchlosigkeit des Kunstwerks.

⁴⁷⁰ Ebd., S.160: „Kein Kunstwerk hat ungeschmälerte Einheit, ein jedes muß sie vorgaukeln und kollidiert dadurch mit sich selbst.“

5. Raum: Die Environments

Die im vorigen Kapitel untersuchten installativen Arbeiten zeugen von der Umformung des flachen Materials in ein plastisches Volumen. Allerdings hat man es bei den geschichteten Werken nicht allein mit skulpturalen Ausformungen des Filzes zu tun, vielmehr ist die in der vorliegenden Untersuchung in den Fokus gerückte Bewegung von der Wand in den Raum hinein bereits eingeleitet. Dies ließ sich vor allem im Hinblick auf die Filzblöcke der *Fond*-Serie (Abb. 50-55) feststellen.

Im Folgenden werden Arbeiten betrachtet, bei denen die dem Œuvre Beuys' inhärente Orientierung in den Raum hinein noch weiter vorangetrieben ist: Die Environments *Stripes from the House of the Shaman* (1980, Abb. 71), *Dernier Espace avec Introspecteur* (1982, Abb. 73) und *Plight* (1985, Abb. 76) nehmen den Raum vollständig ein und stellen so die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Ausstellungsraum.

Als künstlerische Gattung zielt das Environment darauf ab, „eine geschlossene Umgebung“⁴⁷¹ zu kreieren. Dabei ist die Grenze zwischen Werk und umgebendem Raum teilweise aufgelöst, indem der Betrachter aufgefordert ist, das Environment zu betreten, und so in das Kunstwerk miteinbezogen wird.⁴⁷² Ähnlich wie bei den in Kapitel 4 diskutierten Arbeiten, die zwischen Plastik und Installation oszillieren, hat man es auch bei den räumlich durchgestalteten Arbeiten mit einer gattungskritischen Kunst zu tun, da sie die Grenze zwischen Bildhauerei und Architektur verschwimmen lassen – entsprechend Adornos Konzept der Verfransung.

Bevor es jedoch um die drei genannten Spätwerke geht, soll die Arbeit *The Pack (Das Rudel)* (1969, Abb. 67) in den Blick genommen werden. Hier wird das Ausgreifen des Filzes in den Raum hinein als Bewegung interpretiert, womit die drei Environments vorbereitet sind.

⁴⁷¹ Scholz 1999, S.274.

⁴⁷² Vgl. auch zum Begriff des Environments: Hajo Düchting: „Environment“, in: Katrin Sagner-Düchting, Hajo Düchting (Hgg.): *Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München 1999, S.110-111: Vorläufer des in den 1960er Jahren verstärkt aufkommenden Environments finden sich bereits bei Kurt Schwitters und seinem in den 1920er Jahren begonnenen Merzbau, ebenso bei El Lissitzkys Proun-Räumen.

5.1 *The Pack (Das Rudel)* (1969)

Bei der Arbeit *The Pack (Das Rudel)*⁴⁷³ handelt es sich um die erste Rauminstallation⁴⁷⁴ in Beuys' Œuvre (Abb. 67). Das Werk – erstmals 1969 in den Räumlichkeiten der Düsseldorfer Kunstakademie ausgestellt, damals noch unter dem Titel „*Die Meute*“ (Abb. 68) – befindet sich seit 1976 in der Sammlung der Neuen Galerie in Kassel, wo es das Herzstück eines von Beuys selbst eingerichteten Raumes bildet.⁴⁷⁵ Die Arbeit soll hier im Lichte von Adornos Kunstbegriff analysiert werden: Auf welche Weise verhandelt sie die Dialektik zwischen einem autonomen Kunstbegriff und gleichzeitigem gesellschaftskritischem Anspruch von Kunst, wie sie von Adorno ausgeführt wurde? Diese Frage ist, wie sich im Laufe der Werkanalyse zeigen wird, eng gebunden an das Material Filz.

Doch zunächst zur Beschreibung. In der noch heute bestehenden, der 1976 von Beuys persönlich in Kassel aufgebauten Version besteht die Arbeit aus einem ausrangierten, rostigen Volkswagen-Bus,⁴⁷⁶ dessen Kofferraum-Klappe weit geöffnet ist; ein „Rudel“ von 24 Schlitten quillt aus dem Inneren des Busses in den Ausstellungsraum hinein. Die Schlitten sind in einer „leichten Bogenform“⁴⁷⁷ in sieben Reihen mit je drei nebeneinander platzierten Exemplaren aufgestellt. Zuvorderst scheint ein einzelner Schlitten das Rudel anzuführen, ein weiterer Schlitten ist noch im Innenraum des Busses verborgen, und ein letztes Exemplar 'fällt' gerade aus diesem heraus, es hängt mit der Spitze nach unten aus dem Kofferraum heraus. Von der zur Galeriewand gerichteten Vorderseite des Fahrzeuges bis zum vordersten, also am weitesten von dem Bus entfernten Schlitten misst das Environment ca. zehn Meter. Die Schlitten sind – mit Ausnahme des vordersten Exemplars, bei dem sich alles seitenverkehrt verhält – immer genau gleich

⁴⁷³ Die bilinguale Titelgebung besteht seit der Ausstellung des Werks 1970 in Edinburgh. Vgl. Ulf Jensen: „The Pack (das Rudel)“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.210-211, hier S. 210.

⁴⁷⁴ Marianne Heinz: „Joseph Beuys Raum in der Neuen Galerie. Eine Annäherung“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.9-15, hier S.12.

⁴⁷⁵ Zudem sind hier vier Vitrinen, 29 Zeichnungen, sieben Collagen sowie neun Multiples, darunter auch ein Exemplar des *Filzanzuges*, ausgestellt. Das gesamte Ensemble inklusive dem Environment *The Pack (Das Rudel)* war ab 1976 als Dauerleihgabe ausgestellt und wurde 1993 für das Museum angekauft. Siehe hierzu Heinz 2012, S.11.

⁴⁷⁶ Es handelt sich hierbei um einen VW-Transporter Baujahr 1961, der Beuys im Februar 1969 in Berlin aufgefallen war, als er sich dort aufhielt, um die Aktion *Ich versuche dich freizulassen (machen)* durchzuführen. Der Wagen gehörte René Block und war kurz zuvor durch den TÜV gefallen und also nicht mehr fahrtüchtig. Siehe hierzu: Jensen: „The Pack (das Rudel)“, 2010, S. 210.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 210.

ausgestattet: Links ist mit weißen Arterienabbindegurten⁴⁷⁸ eine Rolle säuberlich gewickelten Filzes angebracht, daneben eine auf die gleiche Weise fixierte Stablampe. Zudem, und hierin unterscheiden sich die einzelnen Ausstattungen der Schlitten, befindet sich auf jedem Gefährt eine aus einem Butter- und Bienenwachsgemisch unregelmäßig geformte Kleinplastik.

In der ersten Fassung von 1969, im Flur der Kunstakademie, installierte Beuys zunächst lediglich die Schlitten. Die durch den damaligen Titel bezeichnete „Meute“ schien „sich den Raum des Flurs zu erobern“ (Abb. 68).⁴⁷⁹ Später im selben Jahr, im Rahmen der Präsentation auf dem Kölner Kunstmarkt, fügte Beuys den VW-Bus hinzu (Abb. 69).⁴⁸⁰ Die endgültige Zusammensetzung der Arbeit war somit gefunden. Im Vergleich zur ungeordneten, teils im Zickzack verlaufenden Platzierung der Schlitten im Flur der Akademie wirkt das Schlittenrudel in der Kölner Präsentation bereits deutlich sortierter und geradezu gezähmt. Die ab 1976 in Kassel vorzufindende Ordnung in Reihen ist hier bereits vorhanden. Doch während die Arbeit in Köln direkt an der Wand aufgebaut war, rückt sie Beuys für die Kasseler Neuinstallation von der Peripherie des Ausstellungsraumes mitten in dessen Zentrum; damit lässt er sie die Urversion des Schlittenrudels und dessen 'Eroberung' des Akademieflurs wieder aufrufen.

In der Forschung ist das Werk vielfach diskutiert worden. Theodora Vischer interpretiert das dem Bus 'entfliehende' Schlittenrudel als Bild für einen Aufbruch, eine Reise in die „Kälte, Dunkelheit und Entbehrung“.⁴⁸¹ In der Gegenüberstellung des rostigen Busses und der gut ausgerüsteten Schlitten vermutet sie ein Versagen der Technik der Zivilisation und einen möglicherweise eingetretenen Katastrophenfall, der den Rückgriff auf Archaisches erzwungen habe.⁴⁸² Die Metapher des Rudels rufe Assoziationen an Nomadenstämme auf, die sich durch ständige Bewegung ihre Existenz sichern. Bewegung als lebenserhaltendes Prinzip ist die Botschaft der Arbeit, wie Vischer sie versteht.

Armin Zweite sieht in der Arbeit ebenfalls den Aspekt der Zivilisationskritik berührt: Das Ende der Technikentwicklung und eine Rückbesinnung auf existentielle

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Vischer 1991, S.204.

⁴⁸² Vgl. hierzu auch Beuys' Selbstäußerung zur Arbeit im von Caroline Tisdall herausgegebenen Katalog zur New Yorker Retrospektive 1979: „This is an emergency object: [...] In a state of emergency the Volkswagen is of limited usefulness, and more direct and primitive means must be taken to ensure survival.“ (Beuys zit. nach Tisdall 1979, S.190).

Lebensgrundlagen seien thematisiert.⁴⁸³ Dennoch bleibe in der Gegenüberstellung des schrottreifen VW-Busses und der ausgesandten Schlitten alles ambivalent: Nicht nur der Bus sei nicht mehr fahrbereit, auch an den Schlitten fällt Zweite die „übergroße Bremse“ auf: „die Dinge streben auseinander und bleiben dennoch miteinander verbunden, die Zukunft scheint verbaut und auch die Vergangenheit unzulänglich.“⁴⁸⁴ Das Werk werde somit zu einem „Mahnmal der Besinnung“⁴⁸⁵, das keine klaren Lösungen anbiete.

Ulf Jensen wiederum bespricht in seinem Katalogbeitrag zur Düsseldorfer Ausstellung 2010 die sukzessive Entwicklung der Werkgestalt von der ersten, in der Düsseldorfer Kunstakademie aufgebauten Version bis zur endgültigen Erscheinung der Arbeit, wie sie heute in Kassel zu sehen ist.⁴⁸⁶ Er sieht hier, ähnlich wie Vischer und Zweite, ein Moment der Zivilisationskritik. Der Bus stehe für „das Zeitalter der technisch-industriellen Revolution“⁴⁸⁷, die dennoch an ihre Grenzen stoße, demgegenüber seien die Schlitten Bilder für die Rückkehr zum Ursprünglichen und Primitiven.

Für Wilhelm Bojescul hat *The Pack* „dieselbe inhaltliche Bedeutung wie alle anderen Beuys-Objekte, auch dieses drücke eine Abwendung von der negativ empfundenen, zerstörerischen Gegenwart aus“.⁴⁸⁸ Die morbide Anmutung des VW-Busses sei als Sinnbild für die negativ verstandene Technologie zu verstehen, wobei die Schlitten, die sich in ihrer Bewegungsrichtung von dem Fahrzeug abwendeten, einen „Verwandlungsvorgang“, eine „Metamorphose“ darstellten.⁴⁸⁹

Ähnlich Mark Rosenthal: Ihm zufolge symbolisiert die Arbeit die Notwendigkeit und den Drang nach gesellschaftlicher Veränderung, illustriert durch die dem „typical German container, the Volkswagen“⁴⁹⁰ entkommenden Schlitten mit ihrer Überlebensausrüstung.

Eva-Maria Gillich sieht die Schlitten und ihre Ausrüstung als „Transportmittel des Gedankens der sozialen Plastik“ – Fett stehe für den Faktor der Gestaltung, Filz für

⁴⁸³ Armin Zweite: „Vom 'dernier espace...' zum 'Palazzo Regale'. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Natur Materie Form, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 1991, hg. von Armin Zweite, S.46.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Jensen: „The Pack (das Rudel)“, 2010, S.210-211.

⁴⁸⁷ Ebd. S.210.

⁴⁸⁸ Bojescul 1985, S.115.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Rosenthal 2005, S.78.

Wärme, die Lampe für Licht und Orientierung: „Die Schlitten werden zum geistigen Vehikel des plastischen Prozesses.“⁴⁹¹ Darüber hinaus betont auch sie den zivilisations- und fortschrittskritischen Aspekt der Arbeit, der von den Betrachtenden intuitiv erfasst werden könne.

Dirk Stemmler konstatiert in Bezug auf die Arbeit sowie das daraus hervorgegangene *Multiple Schlitten*, dass hier das für Beuys wichtige Thema der Bewegung zum Tragen komme.⁴⁹² Während der VW-Bus als Fortbewegungsmittel der technisierten Gegenwart gelten könne, sei mit dem Schlitten eine archaische Form der Fortbewegung präsent. Das Auflagenobjekt *Schlitten* (Abb. 70) erweitere den bereits in der installativen Arbeit angelegten Bewegungsradius – das Rudel habe sich aufgelöst, der Schlitten sei nun auf sich allein gestellt.⁴⁹³

5.1.1 Gattungskritische und selbstreflexive Aspekte der Arbeit

In der Kasseler Ausstellungsansicht zeigt sich der ambivalente Charakter des Werks zwischen Installation und Plastik deutlich. Die Bedeutung der Schlitten innerhalb der Installation wird unterstrichen durch das 1969 entstandene *Multiple Schlitten* (Abb. 70), welches, in 50-facher Auflage, aus den gleichen Bestandteilen besteht wie die Schlitten von *The Pack*.⁴⁹⁴ Beuys löst somit den Schlitten als Einzelobjekt aus dem Kollektiv des Rudels und aus dem Werkkontext der Installation heraus und betont seine ästhetische Eigenwertigkeit.⁴⁹⁵ Ähnlich wie die im vorigen Kapitel diskutierten Werke, besonders *Feuerstätte II* (Abb. 62), oszilliert also auch das Kasseler Schlittenrudel zwischen den Gattungen Plastik und Installation. Adornos Konzept der Verfransung entsprechend, wird in der räumlichen Inszenierung der einzelnen plastischen Elemente die Grenze zwischen Plastik und Architektur unscharf. Die damit einhergehende Gattungskritik trifft sich mit der selbstkritischen Reflexion des Konstruktionsprinzips und der damit verbundenen Hinterfragung der auf Einheitlichkeit und Harmonisierung abzielenden Durchgestaltung und -formung des Werks, welche dessen Einzelmomente auflöst bzw. unterordnet, wie es auch für die

⁴⁹¹ Eva-Maria Gillich: „The Pack (das Rudel)“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.16-18, hier S.17.

⁴⁹² Stemmler 1992, S.549.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Ulf Jensen: „Vehikel“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 2010, S.220-221, hier S.220.

⁴⁹⁵ „Warum soll das Rudel ewig zusammenbleiben? Das Rudel kann sich ja auch verlaufen. [...] Das finde ich genauso richtig, als daß es zusammenbleibt.“ Beuys in Schellmann 1982, zit. nach Jensen: „The Pack (das Rudel)“, 2010, S.210.

Arbeit *Feuerstätte II* bereits konstatiert wurde. Sind es dort die Anzüge, die auf die Plastik *Filzanzug* (Abb. 42) zurückgehen und in der Schichtung als Einzelobjekte deutlich sichtbar bleiben, sind es hier, bei *The Pack*, die Schlitten, die gleichzeitig zur Installation als Multiple verlegt werden: Zwar einerseits Bestandteile der Installation, erhalten sie andererseits dadurch einen Werkcharakter und unterwerfen sich eben nicht der Einheit des Werks.

Die sich im Oszillieren zwischen Skulptur und Installation manifestierende Gattungskritik von Beuys' Arbeit geht also einher mit einer werkimmanenten Selbstkritik des Kunstwerks, die sich gegen die formale Geschlossenheit der Werkeinheit richtet. Die Negierung einer einheitlichen, harmonisierenden Durchformung bedeutet nicht, dass die Kategorie des Werks aufgehoben wird – vielmehr charakterisiert sich dieses durch eine Dynamik gegenläufiger formaler Merkmale. Der einzelstehende, abgenutzte VW-Bus kontrastiert mit der frisch und sauber wirkenden Schlittenherde, die zudem in die entgegengesetzte Richtung zu strömen scheint. In den gegenläufigen Bewegungsrichtungen visualisiert sich ein fragiles Gleichgewicht: Die flinken Schlitten sind numerisch in der Überzahl und strahlen eine beinahe aggressive⁴⁹⁶ Stoßrichtung aus; ihnen gegenüber steht der wie ein Koloss wirkende, elefantengraue VW-Bus. Wie eine schützende Höhle hat er die Schlitten aufgenommen, ehe sie ihm entströmt sind. Der geschlossene Innenraum des Transporters wird also dem offenen, unbegrenzten und auch ungeschützten Außenraum gegenübergestellt.⁴⁹⁷

Inwiefern diese von Gegensätzlichkeiten geprägte Erscheinungsweise der Arbeit die bislang in der Literatur dominierende Interpretation des Werks als Fortschritts- und Technikkritik unterläuft, wird nun im folgenden Kapitel zu diskutieren sein, bevor sich hieran, in Anknüpfung an Adornos Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Materials, eine Befragung der Materialien und spezifisch des Filzes in Beuys' Environment anschließen.

⁴⁹⁶ Vgl. Klaus Gallwitz: „Mann mit Filzplastiken“, in: Ausst.kat: Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten, Bonn/Berlin (Ministerium für Bundesangelegenheiten / Akademie der Künste der DDR) 1987, S.21-30, hier S.27. Gallwitz bezeichnet die Arbeit hier als „aggressive[s] Environment“.

⁴⁹⁷ Natürlich ist auch jener offene Raum, in dem sich die Schlitten bewegen, ein geschützter Raum, nämlich der des Galerie- und Ausstellungsraumes, der seinerseits den Gegenpol zur außerinstitutionellen Umwelt bildet.

5.1.2 Die Arbeit als Fortschritts- und Technikkritik

Die der Fahrtrichtung des Busses entgegengesetzte Bewegungsrichtung der Schlitten trifft sich mit der gesellschaftskritischen Deutung des Werks, die in der Literatur häufig vertreten wird: „Einer der Grundgedanken der Installation *The Pack (Das Rudel)* gilt der Kritik am Fortschrittsgedanken“.⁴⁹⁸ Während das technische, moderne Fortbewegungsmittel versagt, ja buchstäblich in einen toten Winkel zu führen scheint,⁴⁹⁹ strahlen die archaisch anmutenden Schlitten samt ihrer materialikonografisch aufgeladenen 'Notausrüstung' – aus „Filz als Wärmeschutz, Fett als Nahrungsmittel und [dem] Licht zur Orientierung“⁵⁰⁰ bestehend – Kraft und Sicherheit aus: „Die Gegenüberstellung des lädierten Autos mit den gut ausgerüsteten Holzschlitten ruft die Vorstellung hervor, dass die Technik der Zivilisation versagt hat und wie in einem Katastrophenfall der Rückgriff auf archaische Mittel einen letzten Ausweg darstellt.“⁵⁰¹ Die Bewegung des Rudels assoziiert dabei das archaische Rudel, „die autarken Stammesverbände“, die „mit vereinten Kräften in nomadisierender Fort-Bewegung sich ihre Existenz sichern“.⁵⁰² Mindestens ebenso wichtig wie das Agieren in Gemeinschaft, die im Übrigen der Isolation des nicht mehr funktionstüchtigen VW-Busses entgegengestellt ist, ist dabei das Prinzip ständiger Bewegung, das als „Leben erhaltendes und generierendes Prinzip“⁵⁰³ wiederum einen in Beuys' Oeuvre wiederkehrenden Topos darstellt, wie Vischer konstatiert.⁵⁰⁴

Bewegung – im Sinne buchstäblicher Fortbewegung, aber auch als Aktion oder Handeln begriffen – und die utopische Idee der Gemeinschaft, des kollektiv agierenden Rudels, werden hier als Lösung dargestellt; sie werden mit der versagenden Technik und damit verbunden der von dieser zunehmend abhängigen

⁴⁹⁸ Heinz 2012, S.13. Dies konstatiert auch Jensen: „The Pack (Das Rudel)“, 2010, S.210: „Der VW-Bus steht hier für das Zeitalter der technisch-industriellen Revolution, das ungeachtet der großen Erfolge an seine Grenzen stößt, da die in Gang gesetzten Veränderungen von der Natur nicht mehr assimiliert werden können.“

⁴⁹⁹ Vgl. Gillich 2012, S.16: „Auffällig ist, dass der bereits Rost ansetzende, nicht mehr betriebsfähige VW-Bus in die 'tote Ecke' des Raumes weist...“.

⁵⁰⁰ Ebd. S.16.

⁵⁰¹ Vischer 1991, S.204.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Ebd., S.205. Die Autorin führt hier mehrere Beispiele auf, darunter die Installationen *Unschlitt (Tallow)* und *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, die Performance *Eurasienstab* sowie das Motiv des Schlittens, der Füße oder Schlittschuhe, welches sie im zeichnerischen Werk verortet. Bei Letzterem ist es zudem die Bindung zum Untergrund, zur Erde, die Vischer als Anzeichen für „die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Materie“ deutet, die mit dem Bewegungsprinzip einhergehe.

Zivilisation kontrastiert und evozieren zugleich eine gesellschaftliche Umorientierung, wie Ulf Jensen bemerkt: „Während der stählerne Hohlraum des Transporters nur eine kollektive Ausrichtung innerhalb feststehender Grenzen vorsieht, suggerieren die Schlitten Vielfalt in der Einheit und selbstbestimmte Beweglichkeit innerhalb des Verbandes.“⁵⁰⁵

Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass die Schlitten trotz gewisser kleinerer Unterschiede, etwa der Platzierung der Fettplastik, recht uniform anmuten, man also kaum von einer Vielfalt sprechen kann. Darüber hinaus scheint zumindest in der Kasseler Installation auch die Richtung der Schlitten vom vordersten Exemplar klar vorgegeben. Die säuberlich in Reih und Glied platzierten Schlitten folgen hier, ohne dass von „selbstbestimmte[r] Beweglichkeit“ die Rede sein könnte. Jensens utopisch anmutende Beschreibung des Schlittenrudels als Kollektiv, das dennoch die Selbstbestimmtheit und Individualität jedes Einzelnen würdige, ist also eher fraglich. Zudem fällt der unterschiedliche Gesamtzustand von Bus und Schlitten auf: Der Bus ist von jahrelanger Nutzung gezeichnet, beispielsweise durch die Rostspuren an den Seiten. Die metallene Hülle des Wagens hat bereits begonnen, sich aufzulösen, sie wird vom Rost zerfressen. Die Schlitten samt ihrer Ausrüstung sind dagegen neu, unbenutzt und daher makellos. Alles hat hier seine Ordnung; alles ist bereit, um benutzt zu werden. Die rationale, zweckhaft wirkende Ausstattung und Ausrichtung der einander gleichenden Schlitten ist der Unverwechselbarkeit des ramponierten, einsam stehenden Busses entgegengesetzt: Die Schlitten erscheinen austauschbar und geradezu steril, der alte VW-Bus, dessen rostige Flanken eine eigene 'Lebensgeschichte' zu erzählen scheinen, wirkt dagegen wie ein Unikat.

Die hier notierten Beobachtungen der formalen und materiellen Gegebenheiten des Environments stehen demnach quer zur bereits vorgestellten ikonografischen Deutung, die den Bus als technisch-modernes Fortbewegungsmittel negativ wertet und die Schlitten als naturnahe 'Notausrüstung' dagegen positiv sieht. Die scheinbare Eindeutigkeit der ikonografischen Deutung wird also durch die formale, materielle und räumliche Disposition des Werks gestört.

5.1.3 Das Material als Ort der Gesellschaftlichkeit von Kunst

Die im vorigen Abschnitt skizzierte fortschrittskritische Deutung der Arbeit basiert auf ikonografischer Entschlüsselung: In dieser Sicht verkörpert der VW-Bus die

⁵⁰⁵ Jensen: „The Pack (Das Rudel)“, 2010, S.210.

industrialisierte Moderne, die ausgerüsteten Schlitten stellen eine Rückbesinnung auf archaische Materialien und Grundbedürfnisse dar. Eine sich ausschließlich auf diese Gleichung fokussierende Betrachtung wird der Arbeit jedoch nicht gerecht, zumal sich, wie gezeigt wurde, einige Ungereimtheiten auftun. Die strenge Uniformität und Sterilität der Schlitten spricht eher gegen die positive Konnotation des Archaischen; zudem scheinen die auf den Schlitten angebrachten Stablampen streng genommen eher dem VW-Bus und dem von ihm verkörperten Zeitalter der Technik anzugehören.

Darüber hinausgehend, lassen sich anhand des dem VW-Bus entströmenden Schlittenrudels Fragen diskutieren, die den Status des Kunstwerks zwischen Autonomie und Gesellschaftlichkeit betreffen. Wiederum Adorno liefert hier das einschlägige Konzept, indem er das Kunstwerk als zugleich autonom und fait social charakterisiert⁵⁰⁶: Nur wenn es einen autonomen, also dem gesellschaftlichen Zweckzusammenhang entzogenen Status einnehme, könne es „im Widerstand gegen dominante Identifizierungs- und Verwertungsmechanismen kritisch-emanzipatorisches Potential entfalte[n]“.⁵⁰⁷ Zugleich sei eine völlig autonome Kunst nicht möglich, denn das objektivierte Kunstwerk selbst sei Teil der Empirie.⁵⁰⁸ Die Zugehörigkeit zu dieser macht Adorno am Material fest, das er als gesellschaftlich durchsetzt sieht.⁵⁰⁹ Durch das Material, das nicht nur die physisch greifbaren Werkstoffe meint, sondern „alles ihnen [den Künstlern] Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“⁵¹⁰, „schlägt sich soziohistorische Objektivität in den Werken nieder“⁵¹¹.

Knüpft man am Aspekt des bereits gesellschaftlich geprägten Materials an, lässt sich dieses Konzept für die künstlerische Arbeit Beuys' fruchtbar machen. So manifestiert

⁵⁰⁶ Vgl. Adorno, ÄT, S.16, S.374f.: „Der Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt, kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen zutage. Diese sind beides, ästhetisch und faits sociaux.“

⁵⁰⁷ Ines Kleesattel: Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno, Wien/Berlin 2016, S.141.

⁵⁰⁸ „Während Kunst das absolut Monadologische träumt, ist sie, zu ihrem Glück und Unglück, mit dem Allgemeinen durchsetzt.“ (Adorno, ÄT, S.522). Dazu Ines Kleesattel: „Denn die Kunst, ihre subjektive Produktion, ihre verobjektivierten Werke [...] können die historisch-objektive Welt, in der sie stehen und aus der sie stammen, nicht abschütteln.“ (Kleesattel 2016, S.201).

⁵⁰⁹ Als „Material“ bezeichnet Adorno alles, „womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen [...] bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet...“ (ÄT, S.222). Materialien sind historisch bedingt und wandelbar: „Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.“ (ebd., S.223).

⁵¹⁰ Ebd., S.222.

⁵¹¹ Kleesattel 2016, S.209.

sich bereits in den eingesetzten Materialien – vor jeglicher ikonografischer Deutung – eine historisch-gesellschaftliche Durchprägung des Werks. Da ist zunächst der VW-Bus, Baujahr 1961, ein Kleintransporter, der ab 1950 in Serienfertigung produziert wurde und nach dem VW-Käfer als zweites ziviles Fahrzeug von Volkswagen vertrieben wurde. Als solches ist das Fahrzeug, im Volksmund liebevoll „Bulli“ genannt, ein Statussymbol im Deutschland der 1960er Jahre, das vom wirtschaftlichen Aufschwung der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg zeugt. Ferner entstammen fast alle anderen Bestandteile der Massenproduktion: die 24 identischen Schlitten,⁵¹² Stablampen, Filz und Fett; einzig die Fettplastiken sind vom Künstler jeweils unterschiedlich geformt. Was den Filz betrifft, so ist er in seiner ursprünglichen Zusammensetzung zwar als organisches Material zu bezeichnen,⁵¹³ aber im 20. Jahrhundert wurde er industriell produziert und war in den 1960er Jahren als Bodenbelag omnipräsent: „Filz lag damals in Westdeutschland überall in Büros und Etagenwohnungen aus“.⁵¹⁴

Fasst man das Konzept Adornos weiter, stellt sich auch der zeitgenössische Kontext der späten 1960er Jahre mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Bundesrepublik als „Material“ dar. Im Environment wird dieser Kontext greifbar durch den VW-Bus als Statussymbol sowie die Schlitten samt ihrer Ausrüstung, die, wie gesagt, alles andere als archaisch-naturbelassen sind, sondern derselben industriellen Massenproduktion entstammen wie das motorisierte Fahrzeug. Wie Adorno sagt, ist deutlich, dass die Materialien „von den Veränderungen der Technik nicht weniger abhängig als diese von den Materialien“⁵¹⁵ sind – ihnen kommt eben keine souveräne, außerhalb jeder Historizität stehende Position zu. Die Technisierung der westdeutschen Gesellschaft in der Nachkriegszeit, das Wirtschaftswunder und der damit einhergehende Strukturwandel ist der historisch-gesellschaftliche Ort des Environments, der als Material im buchstäblichen wie auch im übertragenen Sinn die Arbeit konstituiert.

⁵¹² Die Schlitten wurden von der Firma Polycomb hergestellt. Vgl. Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.36.

⁵¹³ Vgl. Wagner 2010, S.98.

⁵¹⁴ Dirk Luckow: „Die formale Revolution von Joseph Beuys in ihrer Auswirkung auf die amerikanische Anti Form-Kunst“, in: Ausst.kat: Die Revolution sind wir, Berlin 2008, S.346-348, hier S.347.

⁵¹⁵ Adorno, ÄT, S.223.

5.1.4 Die Doppelfunktion der Filzrollen in der Arbeit *The Pack*

Auf der Grundlage des in den vorigen Abschnitten diskutierten selbstreflexiven Charakters von *The Pack* kann die Rolle des Filzes im Werkkontext nun genauer umrissen werden. Auf materialikonografischer Ebene kommt dem Textil, wie ausgeführt, die Funktion des Schutzes und der Wärmespeicherung zu. Er gilt als potentiell lebensbewahrender Stoff, der sich wie eine zweite Haut um seinen Träger legen soll, um ihn in einer Notsituation von der Außenwelt, von Kälte und Nässe abzuschirmen. Das Material erhält also eine gesellschaftliche Funktion: Es soll Menschen Schutz vor der Natur bieten. Diese Konnotation schwingt vor allem bei den mit Filz arbeitenden Aktionen mit, die in Kapitel 6 eingehend betrachtet werden; sie ist aber auch bei Werken wie *Filzanzug* (Abb. 42) oder *Schneefall* (Abb. 49) präsent. Dagegen fungiert das Textil in der Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) als „Leinwand“; diese wird durch einen brachialen Schnitt verletzt und erhält dadurch einen hautähnlichen Charakter. In der Analogie von Leinwand und Haut schwingt die Metapher des Bildes als Körper mit.⁵¹⁶

Die beiden Vorstellungen – Filz als Schutz sowie die Engführung von Kunst und Körperlichkeit – entfaltet Beuys im Bild der auf den Schlitten angebrachten Filzrollen weiter: Der dort zusammengerollte, komprimierte Stoff impliziert die Möglichkeit des Entrollens zur leinwandgleichen Oberfläche, er kann aber auch als wärmende, umhüllende Decke benutzt werden. Der Filz ist also potentieller Bildträger, als solcher Grundstoff künstlerischer Produktion, wie auch eine existentiell schützende Hülle. Die Metapher der Bildoberfläche als Haut wird hier gewissermaßen buchstäblich greifbar: Der Filz kann „Leinwand“ werden und zugleich auch schützende zweite Haut. Neben der lichtspendenden Taschenlampe sowie dem Wachs als Energiereservoir ist das textile Material als Schutz und potentieller Ausgangsstoff künstlerischer Produktion Teil der archaischen Grundausrüstung der Schlitten geworden, die den Aufbruch aus dem rostigen VW-Bus angetreten haben und sich zielgerichtet dem Betrachter entgegen bewegen. Kunst und künstlerische Produktion sind in diesem Sinne als Teil gesellschaftlichen Lebens, gewissermaßen als Teil der existentiellen Grundausrüstung, welche die Schlitten symbolisieren, zu verstehen: als eine lebensnotwendige Membran, die den Menschen zu schützen, zu umhüllen vermag.

⁵¹⁶ Siehe hierzu die Diskussion zu Haut und Leinwand im Kontext der Arbeit *Plastische Ladung vor Installationsgestell*, hier Kapitel 3.2.

5.2 *Stripes from the House of the Shaman 1964-1972 (1980)*

Um die materialikografische Konnotation des Filzes als Schutz geht es auch im späten Environment *Stripes from the House of the Shaman 1964-1972*⁵¹⁷ (1980, Abb. 71). Wiederum soll die Werkbeschreibung eine Basis für die nachfolgende Analyse des Werks schaffen.

Das Werk entstand 1980 für die damals neu eröffnete Anthony d'Offay Gallery in London (Abb. 71a).⁵¹⁸ Abgesehen von Filz, der den proportional größten Anteil der Arbeit ausmacht, kommen außerdem folgende Materialien und Objekte zur Verwendung: Holz, zwei Mäntel, Tierhaut, ein Manuskript, Kupfer, Bergkristall, verschiedene Mineralien und Pigmente. In der ursprünglichen Londoner Ausstellungssituation spannt Beuys sieben lange, schmale Filzbahnen in zwei aufeinander folgenden Galerieräumen an der Wand auf. Ihre Länge variiert, der Düsseldorfer Ausstellungskatalog gibt als maximale Länge 15,30 Meter an.⁵¹⁹ Auch die Breite variiert, und zwar zwischen circa 10 und 20 Zentimetern. Vier der Bänder hat Beuys im hinteren Ausstellungsraum in einer Höhe von 3,40 Metern mit einem Holzbrett an der Wand montiert. Vor jeder dieser Befestigungen ist zudem ein Stück Reisig angebracht. Die Filzbahnen fallen in einer sanften Kurve zu Boden und reichen flach ausgebreitet bis in den vorderen Ausstellungsraum hinein, wo sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Länge an verschiedenen Stellen im Raum auslaufen. An der Wand über dem Durchgang vom hinteren in den vorderen Raum sind die restlichen drei Filzbahnen in derselben Weise angebracht. Auch sie fallen in einer leichten Schräge zu Boden und liegen dort inmitten der vier aus dem hinteren Raum herausragenden Bahnen. Diese vier sind parallel zueinander ausgerichtet, verlaufen allerdings nicht im selben Winkel wie die drei über dem Durchgang angebrachten Bänder, die ihrerseits ebenfalls parallel zueinander liegen. Der hintere Raum, mit nur vier Bahnen, wirkt reduzierter und geordneter, wogegen der vordere durch die sieben

⁵¹⁷ Die im Titel angegebenen Jahreszahlen verweisen auf Beuys' Performance *Der Chef The Chief Fluxusgesang* von 1964 sowie auf Beuys' Entlassung als Professor von der Düsseldorfer Kunstakademie 1972. Zwischen 1964 und 1972 fand der Großteil von Beuys' „schamanistischen“ Aktionen statt. Vgl. hierzu: Michael Desmond: „Stripes from the House of the Shaman 1964-1972“, in: Ausst.kat: Islands: Contemporary Installations from Australia, Europe and America, Canberra (National Gallery of Australia), hg. von Kate Davidson u. Michael Desmond, 1996, S.41-46, hier S. 46.

⁵¹⁸ Vgl. Ulf Jensen: „Stripes from the house of the shaman 1964-72“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.194-95, hier S.195. Das Environment befindet sich mittlerweile in der Sammlung der National Gallery of Australia in Canberra.

⁵¹⁹ Vgl. Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.194.

nicht durchweg parallel liegenden Filzbänder ausgefüllt und eher ungeordnet scheint. Vor die Endpunkte der einzelnen Bahnen hat Beuys verschiedene pulverisierte Mineralien und Pigmente kreisförmig auf den Boden gestreut. Es handelt sich um zitronengelbes Schwefelpulver vor der äußeren linken Bahn und um rotes Cinnabaritpulver vor der äußeren rechten Bahn. Drei der mittleren Bahnen sind mit schwarzem Eisenphosphat markiert, zwei bleiben unmarkiert.

Zudem hängen im vorderen Raum an der, vom Eingang gesehen, linken Seitenwand zwei Mäntel: einer aus hellem Robbenfell, an dem ein Hasenfell befestigt ist, sowie ein dunkler Filzmantel mit Abzeichen am linken Ärmel, bei dem es sich um eine Schweizer Sanitäreruniform handelt. In den Ersteren hat Beuys „zerriebene Bergkristalle hineingegeben“.⁵²⁰ Auf dem Fußboden direkt vor den beiden Mänteln liegt parallel zur Wand eine mehrere Meter lange Filzrolle, aus der ein Kupferrohr herausragt.

Die Arbeit wurde in der Folge noch mehrfach gezeigt, allerdings mit Änderungen. Sowohl in der Ausstellung *Soft Sculpture* in Canberra⁵²¹ als auch in der Düsseldorfer Ausstellung *Parallelprozesse* wurde *Stripes from the House of the Shaman* (Abb. 71b) nicht in zwei nebeneinander liegenden Räumen installiert, sondern in einem einzigen Raum. Dabei wurden die vier hinteren Filzbänder ebenso wie in London an der Rückwand des Raumes angebracht, während die vorderen drei Bänder an einem frei im Raum stehenden hölzernen Tor hängen. Diese alternative, den Räumlichkeiten angepasste Installationsweise geht auf Beuys zurück, der die Arbeit nach dem Ankauf durch die National Gallery, Canberra, 1982 selbst aufbaute (Abb. 71c).⁵²²

In der Forschung wurde die Arbeit bislang wenig rezipiert. Im Katalog der National Gallery of Australia in Canberra interpretiert Michael Desmond das Werk ausgehend sowohl von der Biografie des Künstlers als auch von materialikonografischen Aspekten.⁵²³ Die für Beuys wichtigen Themen der Erlösung und Transformation nennt er als zentrale Inhalte der Installation; der Übergang vom vorderen in den hinteren Raum bzw. durch den hölzernen Torbogen symbolisiere einen Übergang vom äußeren Raum in ein inneres Sanktuarium, die nach oben führenden Filzbahnen

⁵²⁰ Ebd., S. 195.

⁵²¹ Vgl. ebd., S.196, Anm.16.

⁵²² Vgl. ebd., Anm.3. Die beiden Installationsweisen unterscheiden sich ansonsten noch in der Anordnung der Pigmente. Während diese in London kreisförmig auf dem Boden liegen, sind sie 1982 in Canberra von Beuys lose vor den Filzstreifen ausgestreut worden (vgl. ebd., S.196).

⁵²³ Desmond 1996, S.43f.

analog hierzu den Aufstieg in himmlische Gefilde: „In the work, the felt paths lead inward and upward, from a horizontal, earthly world to a celestial one.“⁵²⁴ Beuys selbst sei als Künstlerschamane in der Arbeit durch die an der Wand hängenden Mäntel präsent; zugleich markieren ebenjene leeren Kleidungsstücke auch seine Abwesenheit.⁵²⁵

Eine weitere Auseinandersetzung liegt mit Ulf Jensens Katalogbeitrag zur Düsseldorfer Ausstellung *Parallelprozesse* von 2010 vor. Jensen geht ebenfalls auf die Inszenierung des Künstlers als Schamane und Heiler ein, die sich sowohl an den beiden Mänteln als auch an den am Boden liegenden Mineralien ablesen lasse, die für Kunst und Medizin gleichermaßen den Grundstock bilden.⁵²⁶ Darüber hinaus vermerkt Jensen auch die Raumbezogenheit der Arbeit, die er als Auseinandersetzung Beuys' mit der Architektur des Galerieraumes deutet. Der kubischen – westlichen – Architektur setze er mit den Filzstreifen, die an eine sibirische Jurte erinnerten, einen „eurasischen“ Raum entgegen.⁵²⁷

Vor allem in der ursprünglichen Londoner Fassung – in der Installation über zwei Räume – entfaltet die Arbeit eine Dynamik, die buchstäblich den räumlichen Rahmen sprengt und den Betrachter zwingt, immer wieder neue Standpunkte einzunehmen, ohne jedoch das Werk in seiner Ganzheit erfassen zu können. Hinzu kommt die Symbolik des „Künstler-Schamanen“; Beuys hat sich häufig entsprechend inszeniert⁵²⁸ und hier, im – laut Titel der Arbeit – „Haus des Schamanen“, spielen mystisch wirkende Gegenstände – die beiden Mäntel und die Pulver am Boden – auf ihn an. Im folgenden Abschnitt geht es um das Bild des Schamanen, wie es Beuys entwirft; hier ist zunächst auf den textilen Charakter der Behausung einzugehen. Wieder einmal nutzt Beuys das materialikonografische Potential – Filz als Schutz –, wenn er das Textil als Deckmaterial des Schamanenhauses einsetzt. Auf diesen Aspekt soll nun zunächst eingegangen werden, bevor sich der Blick auf die formalen Eigenheiten des Werks richtet, auf das vor und auf dem Hintergrund des White Cube

⁵²⁴ Ebd., S.44.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ „Sowohl der Apotheker wie der Künstler bereitet die Mineralien im Mörser oder Reibstein auf, damit sie sich in Pulverform zur Herstellung von Medikamenten und Farbe eignen.“ (Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.196).

⁵²⁷ Ebd., S.195.

⁵²⁸ Vgl. Carmen Alonso: „Das Schamanistische im Werk von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. *Parallelprozesse*, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.206-207, hier S.206.

sich abspielende Liniengeflecht der Filzstreifen, welches einen selbstreflexiven Charakter entfaltet.

5.2.1 Filz als Baumaterial für die Behausung des „Künstler-Schamanen“

Titelgebend für das Environment sind die langen Filzstreifen, die auf die zeltartige Behausung eines Schamanen Bezug nehmen sollen und nun in den Galerieraum transferiert wurden. Die Filzbänder erinnern an die „sibirische Zeltarchitektur der Jurte“.⁵²⁹ Eine traditionelle Jurte, wie sie bei den Nomadenvölkern Zentralasiens zu finden ist, besteht aus einem mit Filz abgedeckten Holzgerüst.⁵³⁰ Im Environment ist diese Zeltarchitektur lediglich in Ansätzen erkennbar. Ohne das Holzgerüst wird der eigentlich zum Abdecken verwendete Filz lose an der Wand und über dem Raumdurchgang aufgehängt. Die Assoziation der Jurte entsteht, über die Titelgebung hinaus, vor allem über das Material: Beuys ruft hier die kulturgeschichtliche Funktion von Filz als Baumaterial für die Jurte auf.

Die angedeutete asiatische Zeltarchitektur stellt einen Gegenpol zum europäischen rechtwinkligen Galerieraum dar: In der Verbindung von europäisch-westlicher Architektur und asiatisch-östlichem Zeltbau entsteht so Beuys' Ideal des „eurasische[n]“ Raumes,⁵³¹ der die Intuition des „Ostmenschen“ mit der Ratio des „Westmenschen“ versöhnen soll.⁵³² Das Material Filz ist für diese Verbindung von Ost und West konstitutiv: Durch die raumübergreifende Installation der Filzstreifen schaffen diese erst den neuen, „eurasischen“ Raum, der die kubischen Galerieräume aufzulösen vermag.

Die zeltartige Architektur ist gebunden an die Figur des Schamanen, der vor allem durch die beiden Mäntel präsent ist.⁵³³ Beide stammen aus Beuys' persönlichem Besitz und wurden von ihm bei verschiedenen Aktionen getragen.⁵³⁴ Ferner lässt sich

⁵²⁹ Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.195.

⁵³⁰ Wagner 2010, S.98.

⁵³¹ Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.195.

⁵³² Jensen: „Eurasien“, 2010, S.130.

⁵³³ Bei den Mänteln handelt es sich zunächst um einen Mantel aus Robbenfell, den Beuys in seinen Notizen zum Environment als „old-style shaman's coat“ (Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.195) bezeichnete. Er gleicht einem kultischen Relikt, ähnelt aber durch die beiläufige Hängung eher einem Gebrauchsgegenstand als einem musealisierten Objekt. Dies trifft auch zu auf den daneben platzierten Sanitärermantel, von Beuys als „new-style shaman's coat“ bezeichnet (zitiert nach: ebd., S.195). Der Sanitärer wird als moderner Schamane gedeutet, was auf seine Fähigkeit des Heilens zurückzuführen ist, die ihn mit dem traditionellen Schamanen verbindet (vgl. ebd., S.196, Anm.6: „Der Schamane nimmt in zahlreichen schamanistischen Kulturen die Funktion des Arztes ein“).

⁵³⁴ Desmond 1996, S.44. Den Mantel aus Robbenfell trug Beuys unter anderem bei der Performance

der am Boden liegende, in Filz eingewickelte Kupferstab den Mänteln zuordnen. Zunächst rufen das leitende Kupfer und der isolierende, wärme- und energiespeichernde Filz die Vorstellung einer Batterie auf.⁵³⁵ Doch vor allem im Zusammenhang der Vorstellung vom „Künstler-Schamanen“ spielt der Stab eine Rolle, da er „an die von Beuys in vielen Aktionen verwendeten, kupfernen Spazierstöcke, rituellen Hirten- und 'Eurasienstäbe'“⁵³⁶ erinnert.

Es ist nun der medizinische Aspekt des Schamanentums, der für Beuys von besonderer Bedeutung ist: Hierauf deutet die durch die Mäntel geleistete Gleichsetzung von modernem Sanitärer und archaischem Schamanen hin; ebenso die ins Hasenfell hineingegebenen zerriebenen Bergkristalle sowie die vor den Filzbändern ausgestreuten pulverisierten Mineralien.⁵³⁷ Letztere gelten nicht nur im Schamanismus, sondern auch in der westlichen naturheilkundlichen Medizin als Wirkstoff und verweisen so ebenfalls auf die Rolle des Schamanen als Medizinmann.⁵³⁸ Gleichzeitig finden Mineralien wie das leuchtend rote Cinnabaritpulver auch als Farbpigmente in der Malerei ihre Verwendung: „Sowohl der Apotheker wie der Künstler bereitet die Mineralien im Mörser oder Reibstein auf, damit sie sich in Pulverform zur Herstellung von Medikamenten und Farben eignen“.⁵³⁹ Kunst und Medizin werden hier demnach miteinander in Verbindung gebracht. Der Künstler, so die sich in dieser Sichtweise ergebende Schlussfolgerung, ist gleichzeitig ein Heilender; eine Analogie von Kunst und Medizin, die im Denken von Beuys und in seiner Kunst eine wichtige Rolle spielt.⁵⁴⁰ Ähnlich wie in *The Pack*

Iphigenie/Titus Andronicus (1969), den Sanitärermantel während der *documenta 5* 1972 in Kassel.

⁵³⁵ Vgl. Andreas Quermann: „Demokratie ist lustig“. Der politische Künstler Joseph Beuys, Berlin 2006, S.57. Zur Bedeutung der Batterie, unter anderem auch für die aus Filzstapeln und Kupferplatten bestehende Installation *Fond III* (1969), siehe auch: Szeemann 1997, S.44-46.

⁵³⁶ Quermann 2006, S.57. Zum Eurasienstab siehe auch Szeemann 1997, S.149ff und Koeplin 2003, S.111ff.

⁵³⁷ Das Hasenfell taucht im Übrigen in einigen Aktionen von Beuys auf, so in *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Düsseldorf 1965) und in *Eurasia, 32. Satz der Sibirischen Symphonie 1963* (Berlin 1966). Beuys im Interview mit Hagen Lieberknecht: „Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt... Für mich ist der Hase das Symbol für die Inkarnation“ (Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.155). Die Bergkristalle, die für den Betrachter verborgen bleiben, „repräsentieren [...] die Schutzgeister, die dem Schamanen bei der Heilung zur Seite stehen“ (Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.196).

⁵³⁸ Vgl. Jensen: „Stripes from the House of the Shaman“, 2010, S.196.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Vgl. hierzu auch: Axel Hinrich Murken: „Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk“, in: Förderverein „Museum Schloss Moyland e.V.“ (Hg.): *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Basel 1996, S.242-254, hier S.244: „Die mit der Heilkunde verknüpften Ideen und Assoziationen schöpfte Beuys sowohl aus eigenem Erleben von Krankheit, Verwundungen und Daseinsängsten sowie aus dem archaischen und christlichen Gedankengut und aus der Geschichte der Heilkunde.“

(*Das Rudel*) (Abb. 67) erhält Filz auch hier existentielle Bedeutung. Während er als schützendes und wärmendes Material als Teil der 'Notausrüstung' des Schlittenrudels noch zusammengerollt auf seine Nutzung wartet, ist er in der Jurtenarchitektur bereits zur Entfaltung gekommen. In dieser materialikonografischen Komponente reflektiert sich, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen ist, auch die Raum- und Ortsbezogenheit der Installation – womit wiederum der hier diskutierte Aspekt der Selbstkritik der Kunst angesprochen ist.

5.2.2 Das Netz der Filzlinien als Verfransungssymptom

Die geradezu auswuchernden Filzstreifen des Schamanenzeltes scheinen buchstäblich jeden Rahmen zu sprengen: Als Liniengeflecht ziehen sie sich durch den gesamten Ausstellungsraum – sodass dieser zum Grund, zur „Leinwand“, für die Filzlinien wird. Dabei bewegt sich das Material von der Flächigkeit der Wand ausgehend in den Raum hinein und deutet die Zeltarchitektur der Schamanenbehausung als tatsächlichen architektonischen Eingriff an, welcher die Trennung zwischen dem vorderen und dem hinteren Galerieraum aufhebt und beide Räume miteinander verbindet.

Die Installation greift Charakteristika verschiedener Kunstgattungen auf. Die Filzstreifen werden zu Linien im Raum und nehmen damit einen grafischen Charakter an. Blickt man vom vorderen in den hinteren Raum hinein, so erscheinen diese in den Raum „gezeichneten“ Linien wie das Bild eines perspektivisch wiedergegebenen Raumes.⁵⁴¹ Zuweilen Sujet von Papierarbeiten, wird hier das zweidimensionale Bild des Schamanenhauses⁵⁴² transformiert in eine räumliche Installation, die wiederum architektonische Züge annimmt. Beuys löst hierdurch die klare Grenzziehung zwischen Zeichnung, Plastik und Architektur auf. Die eigentlich der Fläche zugeordnete Zeichnung wird in der Materialisierung der Filzlinien plastisch; in der Verräumlichung wiederum nimmt die Plastik architektonische Züge an. Eine solche Verbindung traditionell getrennter Bereiche zeugt von der werkimmanenten Selbstreflexion, die der Aufteilung der Kunst in Gattungen und damit zusammenhängenden Formbildungskonventionen gilt.

⁵⁴¹ Hierzu Adornos Beobachtung, KuK, S.434: „Täusche ich mich nicht, so suchen die, welche die Malerei verräumlichen, nach einem Äquivalent für das formorganisierende Prinzip, das mit der malerischen Raumperspektive verloren ging.“

⁵⁴² Beuys hat sich auch in den Papierarbeiten wiederholt dem Schamanen und seiner Behausung gewidmet, beispielsweise im Frühwerk *Im Haus des Schamanen* (1954, Gouache, Wasserfarbe, Bleistift auf Papier, Abb. 72).

5.2.3. Das Environment als Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum

Die in Beuys' Environment präsente Auseinandersetzung mit dem Raum ist nun abschließend gesondert aufzugreifen: Die konkret auf die Raumsituation in der Galerie Anthony d'Offays eingehende Arbeit ist ortsspezifisch zu nennen und stellt den Ausstellungsraum als solchen in den Fokus. Eine Reflexion auf die Beziehung zwischen Kunstwerk und Ausstellungsraum findet sich schon, wie in Kapitel 2.3.2 herausgearbeitet, in der unbetitelten Arbeit des leeren Sperrholzrahmens (Abb. 20), der anstelle einer eingespannten, bearbeiteten Leinwand nurmehr die leere Wand des White Cube zeigt. Mit dem raumübergreifenden Werk *Stripes from the House of the Shaman* weitet Beuys diese Reflexion auf den Ausstellungsraum aus, wie hier nun gezeigt werden soll.

Die Arbeit ist in den ansonsten leeren Räumen der Londoner Galerie Anthony d'Offays isoliert. Die Ausstellungsbesucher sind hier weniger mit einer dichten Ansammlung von Werken konfrontiert als mit dem Raum selbst, der zwischen den aufgespannten Filzstreifen hindurch scheint und von den ihn durchziehenden Bändern nicht verdeckt, sondern vielmehr hervorgehoben und buchstäblich herausgestrichen wird. Die Galerieräume erscheinen makellos präpariert; vor der blanken weißen Wand wirken die beiden von Beuys angebrachten Mäntel an der linken Raumseite geradezu verloren.

Als Bildgrund für die grafisch anmutenden Filzstreifen ist der Galerieraum im doppelten Sinne Träger des Kunstwerks geworden: Zum einen nehmen die weißen Wände in Bezug auf die Linienhaftigkeit der Filzstreifen die Funktion einer leeren Leinwand an.⁵⁴³ Zum anderen reflektiert sich in ebenjener Figur-Grund-Relation auch die dem White Cube inhärente Ideologie des geschlossenen, autarken Kunst-Raumes, eines „Kultraum[s] der Ästhetik“⁵⁴⁴, wie Brian O'Doherty sich ausdrückt, der seinerseits wiederum Träger des darin ausgestellten, autonomen Kunstwerks ist.

Die Illusion der von der Außenwelt separierten Kunstsphäre unterläuft Beuys' Arbeit in der ursprünglichen Londoner Installation durch die raumübergreifenden Filzbänder: Aus dem einzelnen, in sich abgeschlossenen White Cube wird in der

⁵⁴³ Christian Kravagna: „White Cube“, in: Hubertus Butin (Hg): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.302-305, hier S.303: „Der ideale Galerieraum ist leer, rein wie die unbefleckte Leinwand und von der Außenwelt abgeschottet.“

⁵⁴⁴ O'Doherty 1996, „In der weißen Zelle“, S.9.

d'Offay Gallery ein durchlässiges Nebeneinander von Räumen, das ultimativ auch die Trennung dieser Kunst-Räume von der Außenwelt infrage stellt. Die Öffnung des Galerieraumes durch die Filzbahnen reflektiert demnach kritisch die Hermetik des White Cube, die auch als Symptom lesbar ist für die – hier nun wieder mit Adorno gesprochen – Ideologie der Geschlossenheit, die sich sowohl gesellschaftlich als auch ästhetisch – dies in der Idee des geschlossenen Kunstwerks – mitteile.⁵⁴⁵

5.3 Letzter Raum: Dernier Espace avec Introspecteur (1982)

Beuys' raumgreifendes Arbeiten mit dem Material Filz setzt sich im Environment *Dernier Espace avec Introspecteur* (Abb. 73) fort, das erstmals in der Pariser Galerie Durant-Dessert 1982 ausgestellt wurde. Im selben Jahr wurde die Arbeit auch in der d'Offay Galerie in London gezeigt. Seit 1984 befindet sich das Werk in der Stuttgarter Staatsgalerie. Während es hier in nur einem Saal präsentiert wird, erstreckte es sich in London über zwei Räume. In der Londoner Version fällt die Ähnlichkeit zum Environment *Stripes from the House of the Shaman* (Abb. 71) auf: In beiden Arbeiten fungiert der Filz in Form langer Bänder bzw. Röhren als Bindeglied zwischen den Ausstellungsräumen und entfaltet dabei eine lineare, sogar grafische Anmutung. Das Werk wurde in den drei Ausstellungsorten den jeweiligen Raumsituationen angepasst und von Beuys leicht variiert installiert.

In Stuttgart ist das Ensemble Teil eines Ausstellungssaales, der nur Werke von Beuys beherbergt. An einer Wand sind Vitrinen aufgestellt, an der rechtwinklig anschließenden Wand ist die Arbeit *Plastischer Fuß Elastischer Fuß* (Abb. 30) installiert. In der anderen Raumhälfte befindet sich das Environment *Dernier Espace avec Introspecteur*.⁵⁴⁶ Dessen Kern bilden zwei sich gegenüberstehende Wachskeile mit je zwei Öffnungen an der Oberseite. Die beiden Keile sind in eine flache, auseinandergebrochene Gipsverschalung eingebettet. Neben dem linken Keil ist eine Variante des *Fettstuhls* von 1964 aufgestellt;⁵⁴⁷ es wiederholt sich hier wieder die Dreiecksform der Wachskeile. Das beschriebene Arrangement bildet eine längliche

⁵⁴⁵ Adorno, ÄT, S.236: „Keineswegs bedarf das Kunstwerk einer apriorischen Ordnung, in der es empfangen, geschützt, aufgenommen ist. [...] Die Geschlossenheit des ästhetischen, letztlich außerästhetischen Bezugssystems und die Dignität des Kunstwerks selbst korrespondieren nicht.“

⁵⁴⁶ Für Beuys stellte die Arbeit eine vorläufige Abkehr von seinen raumfüllenden Arbeiten dar, worauf der Titel verweisen soll. Beuys hierzu 1982 im Interview mit Richard Demarco: „Es setzt eine Art Strich unter meine sogenannten Raumplastiken in sogenannten Environments. [...] Ich will mehr und mehr herausgehen, um zwischen den Fragen der Natur und den Fragen der Menschen an ihren Arbeitsplätzen zu sein.“ Beuys zit. nach von Maur 1991, S.209.

⁵⁴⁷ von Maur 1991, S.208.

Achse im Raum; sie wird betont durch zwei lange Rohre, die sich direkt dahinter am Boden und in der Luft diagonal zwischen den Wänden aufspannen. Es handelt sich um Eisenrohre, die vollständig mit großen Filzbahnen umwickelt sind. Je zwei dieser Filzrohre sind dabei mit Klebeband aneinander montiert bzw., im Falle des oben hängenden Konstrukts, mit Haken aneinandergehängt.⁵⁴⁸ Die Rollen sind zweigeteilt in eine dickere und eine dünnere Umwicklung, weshalb die Gelenkstelle als solche gut erkennbar ist. An dieser Stelle wölbt sich die obere, in der Luft hängende Röhre leicht nach unten. Am rechten Ende des am Boden liegenden Filzrohres befindet sich direkt an der Wand ein Stativ, an dem der mit einem aufgetragenen Fettkreuz versehene Rückspiegel eines Autos angebracht ist. Direkt dahinter an der Wand findet sich ein gerahmtes Foto ebenjenes Rückspiegels.

In der Forschung ist dem Werk einige Aufmerksamkeit zugekommen. Caroline Tisdall⁵⁴⁹ und Rhea Thönges-Stringaris⁵⁵⁰ haben der Arbeit Werkmonografien gewidmet, Karin von Maur hat sich im Rahmen der Baseler Beuys-Tagung 1991 mit der Entstehungsgeschichte befasst.⁵⁵¹ Eine weitere Untersuchung liegt mit Armin Zweites Aufsatz von 1991 zu den späten Environments von Beuys vor.⁵⁵² Zudem hat Dirk Luckow in seiner Untersuchung des Verhältnisses von Beuys zur amerikanischen Anti Form-Kunst auf die Vergleichbarkeit mit Werken Bruce Naumans hingewiesen.⁵⁵³

In Armin Zweites und Rhea Thönges-Stringaris' Werkbetrachtungen finden sich präzise Beobachtungen zu Komposition und Struktur der Arbeit. Zweite macht auf den Kontrast zwischen bildhauerisch anmutendem Zentrum und den eher linear eingesetzten Filzrohren aufmerksam,⁵⁵⁴ auch Thönges-Stringaris betont den Gegensatz von massiger, körperhafter Mitte und den Filzlinien dahinter.⁵⁵⁵ Zweite zieht zu seiner Analyse Beuys' Arbeitsskizzen hinzu, in denen sich der Künstler unter anderem über die Funktion des Filzes für die Struktur der Raumarbeit Gedanken

⁵⁴⁸ Ebd., S.209.

⁵⁴⁹ Caroline Tisdall: Joseph Beuys. Dernier espace avec introspecteur, 1964-1982, London 1982, ohne Seitenzahlen. Es handelt sich hierbei um einen kleinformatigen, 40-seitigen Band, der von Tisdall selbst fotografierte Ansichten der Arbeit sowie kurze Texte zu einigen Aspekten des Werks enthält.

⁵⁵⁰ Rhea Thönges-Stringaris: Letzter Raum: Joseph Beuys: dernier espace avec introspecteur, Stuttgart 1986.

⁵⁵¹ von Maur 1991, S.202-213.

⁵⁵² Armin Zweite: „Vom 'dernier espace...' zum 'Palazzo Regale'. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Natur Materie Form, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 1991, hg. von Armin Zweite, S. 31-53.

⁵⁵³ Luckow 1998, S.229-231.

⁵⁵⁴ Zweite 1991, S.32.

⁵⁵⁵ Thönges-Stringaris 1986, S.12.

gemacht hat (Abb. 74, 75).⁵⁵⁶ Beide Autoren bewerten den Filz einerseits als kompositionelles Element, das entscheidend dazu beitrage, die plastische Situation im Zentrum der Arbeit räumlich zu verorten, den Raum zu organisieren und auch den am Rande stehenden Rückspiegel auf seinem Stativ anzubinden. Thönges-Stringaris spricht den Moment der zweidimensionalen Ansicht an, der dadurch entstehe, dass die beiden Filzrollen zwischen sich eine Fläche generieren, einen „Bildgrund“, von dem sich das Geschehen der Wachskeile und des Fettstuhls abhebe.⁵⁵⁷ Außerdem kommen beide – und hier schließen sie sich der Deutung von Caroline Tisdall an⁵⁵⁸ – auf die symbolische Aufladung des Geschehens zu sprechen. Es gehe unmissverständlich, wie Zweite es formuliert, um Wärme und um Energie, ausgedrückt durch die Materialien selbst und ihre Eigenschaften: Filz bewahre durch Isolation Energie, Fett stelle selbst ein Energiepotential dar.⁵⁵⁹

5.3.1 Die Fragmentierung der Werkeinheit

Die Deutung als Verbildlichung eines Energie- und Wärmeprozesses fasst die fragmentarische Werkerscheinung – den Eindruck des Zufällig-Unzusammenhängenden, der von Thönges-Stringaris und Zweite in den formanalytischen Beobachtungen festgestellt wurde – wieder zu einem sinnhaften Ganzen zusammen. Die Arbeit wird so zu einem Bild für thermodynamische Prozesse, versinnbildlicht durch das erstarrte Wachs und Fett, wobei der Filz als Energiespeicher die Wärme mittels leitungsrohrartiger Gebilde quer durch den ganzen Raum zu transportieren scheint. Allerdings ist es gerade das Fragmentarische, Bruchstückhafte, das die gesamte Erscheinung dieser Arbeit charakterisiert – und das sich nicht sinnbildlich fassen lässt. Zweites Beobachtung, dass die zersprengten Gussformen und der Rückspiegel – das einzige Überbleibsel eines schweren Autounfalls, den Beuys 1967 hatte – der Arbeit die Anmutung einer Katastrophe, eines nahenden Unglücks geben,⁵⁶⁰ lässt sich dagegen mit der zerrütteten Form der Rauminstallation in Verbindung bringen: Da sind zum einen die aufgebrochenen Gipsplatten im Zentrum, die in ihrer rohen Materialität und dem sie umgebenden Bauschutt buchstäblich zerbröckeln, zum anderen der auf dem Stativ befestigte

⁵⁵⁶ Zweite 1991, S.33f.

⁵⁵⁷ Thönges-Stringaris 1986, S.21.

⁵⁵⁸ Tisdall 1982, ohne Seitenzahlen.

⁵⁵⁹ Zweite 1991, S.33.

⁵⁶⁰ Ebd., S.32.

Rückspiegel, der wie ein Beobachter auf die zersprengten Formen im Zentrum, auf die „scene of destruction“⁵⁶¹, zu blicken scheint – gleichzeitig Teil des Ganzen und außen vor. Die im Hintergrund an Boden und Decke verlaufenden Filzrohre scheinen in keinem konkreten Zusammenhang zu Stativ und Wachskeilen zu stehen; sie bilden allein strukturell das Gerüst, welches das flüchtig-unvermutete Geschehen im Raum festzuhalten sucht, wie schon festgestellt wurde.

Gerade an diesem fragmentarischen Nebeneinander der Einzelelemente ist das kritische Moment der Arbeit festzumachen. Der Eindruck des Zufälligen und Veränderbaren⁵⁶² hintertreibt die formale wie auch inhaltliche Einheit des Werks. Es erscheint schon fast als subtile Ironie, dass Beuys den Rückspiegel als buchstäbliches Reflexionswerkzeug an den Rand stellt: Den Blick auf die nicht mehr kohärenten Formen in der Mitte gerichtet, scheint er die brüchig gewordene Werkeinheit fixieren zu wollen.

Die Anordnung von Wachskeilen, Gips und Fettstuhl und den dahinter verlaufenden Filzrohren lässt noch eine Beobachtung von Zweite sowie Thönges-Stringaris vertiefen; und zwar korrespondiert die lineare Anmutung der Rohre mit dem, was Thönges-Stringaris als „von der Zartheit der Zeichnung geprägte Übersichtlichkeit“⁵⁶³ des Gesamtbildes der Arbeit bezeichnet. Hier sei noch einmal an die beiden Skizzen erinnert (Abb. 74, 75), die das textile Material als Linie inszenieren: als Linie auf der weißen Fläche des Papiers, welche die leere Fläche gleichsam einteilt und die Rechtecke, die für die Wachskeile und Gipsplatten stehen, darauf verankert. In der räumlichen Realisation von *Dernier Espace avec Introspecteur* setzt Beuys das Textil entsprechend ein, nämlich wie ein Zeichner, der eine Linie zieht. Er übersetzt die flüchtige Zartheit der Zeichnung von der Fläche des Papiers in eine räumliche Situation. Die im Raum aufgespannten Filzrohre oszillieren zwischen dieser grafisch-zeichnerischen Anmutung und einer Plastizität, die deutlich wird, wenn man sich ihnen nähert: an den Gelenkstellen, wo zwei Rohre jeweils ineinander greifen und der Filz als dichte, dicke Hülle sichtbar und greifbar wird. Die Doppelheit von Zeichnerischem und Plastischem, wie sie sich bei den Filzrohren zeigt, charakterisiert auch die Arbeit als Ganzes; sie zeichnet sich aus durch die Wechselwirkung zwischen dem skulpturalen Ensemble im Raumzentrum und den in

⁵⁶¹ Tisdall 1982, ohne Seitenzahlen.

⁵⁶² Zweite 1991, S.33.

⁵⁶³ Thönges-Stringaris 1986, S.11.

die Peripherie sich ausdehnenden Linien der Filzrohre.

Beuys betreibt in diesem Environment demnach zum einen Formkritik, die in eine Kritik an der Einheit und Totalität des Werks mündet, und zum anderen Gattungskritik, indem er die Grenzen zwischen Zeichnung und Bildhauerei in der Raumkomposition selbst und zudem verdichtet im Einsatz vom Filz unscharf werden lässt.

5.3.2 Das Environment als retrospektives Beziehungsgeflecht

Als „letzten Raum“ bezeichnete Beuys selbst dieses Environment; es stellte für ihn „eine Art Schlußstrich unter meine sogenannten Raumplastiken und Environments“⁵⁶⁴ dar. Von hier an wollte der Künstler den Schutzraum der Galerie verlassen, „um zwischen den Fragen der Natur und den Fragen der Menschen an ihren Arbeitsplätzen zu sein“.⁵⁶⁵ Dem „letzten Raum“, auch wenn er de facto nicht das letzte Environment bleiben sollte, kommt aus dieser Perspektive auch ein retrospektiver Charakter zu, der im Titel, durch den Neologismus „introspecteur“, angedeutet wird und in der Arbeit selbst vor allem durch den Rückspiegel präsent ist, der sozusagen den Blick zurückwirft: „Das Moment der Selbstreflexion – nur verbal angedeutet – kann durchaus als Rückschau auf die eigenen, zurückliegenden Erfahrungen verstanden werden, wie das Beuys durch die Referenz anderer, älterer Arbeiten andeutet“.⁵⁶⁶

Das zentrale Arrangement der Arbeit wird durch die linearen, wie Richtungsweiser wirkenden Filzrohre mit dem peripher situierten Rückspiegel verbunden.⁵⁶⁷ Sowohl im buchstäblichen Sinne wie auch auf inhaltlicher Ebene bietet sich hier ein Beziehungsgeflecht dar, in welchem den Filzlinien als verknüpfendem Element entscheidende Bedeutung zukommt. Folgt man den Rohren bis an ihr Ende, gelangt man zu dem am Raumecke platzierten Spiegel, der den Blick zurückwirft in den Raum hinein, zur chaotisch anmutenden Materialansammlung von Wachs, Gips und Fett. Diese wiederum deutet auf einen bildhauerischen Arbeitsprozess hin, wie

⁵⁶⁴ Beuys im Interview mit Richard Demarco, Edinburgh 1982, zit. nach Zweite 1991, S.33.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd., S.33.

⁵⁶⁷ Thönges-Stringaris 1986, S. 17: „Worauf es [...] hier ankommt, [...] das sind die Geschwindigkeit, die Rhythmen und die Bewegungsrichtungen, die man mitempfinden, mitvollziehen kann. Je nachdem wo der Betrachter im Raum steht, erlebt er die Geschwindigkeitswerke qualitativ anders: steht er dem Spiegel direkt gegenüber, empfindet er die Reflex-Strahlen – ähnlich wie die Filzrollenlinien – als ein schnelles Hin-und-Her.“

sowohl Armin Zweite als auch Rhea Thönges-Stringaris angemerkt haben.⁵⁶⁸ Damit wird auf zahlreiche frühere Werke von Beuys angespielt, die den künstlerischen Arbeitsprozess und mit ihm das Atelier als Produktionsort von Kunst thematisieren;⁵⁶⁹ mit der hier bereits besprochenen Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) liegt ein Beispiel vor. Diese Arbeit zeigt die Ateliersituation als klinisch sauberes Ensemble mit dem zentralen Element der Filz-Draht-„Leinwand“, welche wie ein Gemälde an der Wand hängend präsentiert wird. Im Kontrast hierzu verlagert Beuys bei *Dernier Espace* den traditionell im Atelier stattfindenden künstlerischen Prozess direkt in den Ausstellungsraum hinein. In der Galerie Durand-Dessert, bei der Erstpräsentation der Arbeit, arbeitete Beuys mit seinem Assistenten zehn Tage lang vor Ort an diesem Element.⁵⁷⁰ Sowohl die großen Wachskeile wie auch der Fettstuhl entstanden so direkt im Galerieraum, der damit zugleich Produktions- und Rezeptionsort wurde.⁵⁷¹ Auch die Eisenstangen wurden erst vor Ort in die aus Deutschland gelieferten Filzbahnen eingerollt und aneinander montiert.⁵⁷² Der Werkstattcharakter, der in der Bezugnahme auf den künstlerischen Entstehungsprozess mitschwingt, wird unterstrichen durch die Nähe zu früheren Werken: Die Variation des *Fettstuhls* fällt hierbei prägnant ins Auge; zudem besteht eine formale Ähnlichkeit zwischen den wuchtigen Wachskeilen und der ebenfalls aus monumentalen Talgblöcken bestehenden installativen Arbeit *Unschlitt (Tallow)* aus dem Jahr 1977.⁵⁷³ Als ein zu diesem Zeitpunkt von Beuys intendierter Abschluss einer Werkform wirft der „letzte Raum“ den Blick zurück. Die Bezugnahme auf ältere Arbeiten lässt sich als Rückschau verstehen, in der Beuys eigene, künstlerische Erfahrungen reflektiert.

⁵⁶⁸ Zweite 1991, S.32: „es vermittelt sich einem der Eindruck, als sei hier gerade ein Arbeitsvorgang zu einem vorläufigen Abschluss gekommen.“ Vgl. Thönges-Stringaris 1986, S.12: „So geben die Winkelemente Auskunft über den Prozeß ihrer Entstehung, sie verweisen auf den Gußvorgang“.

⁵⁶⁹ Beispielsweise lässt sich bei der Arbeit *Hirschdenkmäler* (1982), der daraus hervorgehenden Installation *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* und dem Werk *Das Kapital Raum 1970-1977* von Werkstattssituationen sprechen. Letztgenannte Arbeit bezeichnete Franz-Joachim Verspohl denn auch als „dreidimensionale(s) Atelierbild“ (ders.: Joseph Beuys. *Das Kapital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Frankfurt a.M. 1984, S.14).

⁵⁷⁰ von Maur 1991, S.206.

⁵⁷¹ In den folgenden Präsentationen der Arbeit in London und schließlich in Stuttgart griff Beuys zwar auf die bereits in Paris geschaffenen Werkelemente zurück, führt jedoch die bereits weiter oben beschriebenen Änderungen in der Installation der Arbeit durch, die der jeweils vorgefundenen Raumsituation Rechnung tragen.

⁵⁷² von Maur 1991, S.209.

⁵⁷³ Vgl. Zweite 1991, S.32.

5.4 *Plight* (1985)

Im Herbst 1985 installierte Beuys in den ihm bereits wohlbekannten Räumlichkeiten der Galerie Anthony d'Offays in London ein weiteres Environment, *Plight* (Abb. 76), welches sich heute in der Sammlung des Centre Georges Pompidou in Paris befindet. Beuys ließ für die Arbeit die beiden hintereinander liegenden Ausstellungsräume der d'Offay Galerie vollständig, also vom Boden bis zur Decke, mit dicken, schalldämpfenden Filzrollen auskleiden. Im vorderen Raum ist ein schwarzer, geschlossener Konzertflügel ohne Pedalvorrichtung und Klavierstuhl platziert.⁵⁷⁴ Auf dem Deckel sind eine Schiefertafel mit vier leeren Notenzeilen sowie ein Fieberthermometer abgelegt.⁵⁷⁵

Die grauen Filzrollen, je 150 Zentimeter hoch und 40-50 Zentimeter breit,⁵⁷⁶ verkleiden in doppelter Reihung beide Räume sowie die Durchgangszone zwischen den Räumen. Es entsteht ein – mit Ausnahme des niedrigen, engen Eingangs⁵⁷⁷ – vollständig isolierter Raum; keine Geräusche dringen von außen ein, und auch kein Tageslicht, denn die Fensterfront der Galerie ist ebenfalls von Filz verdeckt.⁵⁷⁸ Die Leuchtstoffröhren an der Galeriedecke sind somit die einzige Lichtquelle; charakteristisch für die Beleuchtungssituation in einem Galerieraum, sind sie auf die Wände und die dort normalerweise hängenden Kunstwerke ausgerichtet, während das Raumzentrum durch die an den Leuchtröhren angebrachten Verblendungen eher im Dunkeln bleibt.⁵⁷⁹ Die spezifische Galeriebeleuchtung hebt also die säulenartige Reihung der Filzrollen an den Wänden hervor.⁵⁸⁰ Die so ins Licht gerückten Rollen sind mit Schnur und groben Steppnähten zusammengenäht, und bei näherer Ansicht

⁵⁷⁴ Vgl. Kramer 1995, S.127: Es handelt sich um einen Flügel der Firma Ibach.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd.: Bei der Tafel „handelt es um ein gebrauchtes älteres Modell mit abgeschabter stumpfer Oberfläche.“ Zudem zieht sich ein Spalt über die gesamte Breite der Tafel.

⁵⁷⁶ Vgl. Jürgen Geisenberger: Joseph Beuys und die Musik, Marburg 1999, S.207. Die einzelnen Filzbahnen haben laut Mario Kramer (1995, S.126) eine Dicke von 2,5 Zentimeter. Beuys ließ sie in einer Fabrik in Bayern speziell für das Environment anfertigen (siehe ebd.).

⁵⁷⁷ Vgl. Kramer 1995, S.125: „Man mußte sich bücken, um vom Treppenhaus durch eine 'Türöffnung' im Filz in den ersten Galerieraum zu gelangen.“ Dies trifft nicht nur auf die von Kramer geschilderte Ausstellungssituation in London zu, sondern auch auf die Präsentation in der ständigen Sammlung des Centre Pompidou in Paris.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd. In der Londoner Installation konnte der Betrachter auch in den hinteren Filzraum hineingehen und dort durch einen ähnlich niedrigen Durchgang in einen dritten Ausstellungsraum gelangen, in dem Zeichnungen von Beuys ausgestellt waren. In der aktuellen Präsentation der Arbeit in Paris ist jedoch nur der vordere Filzraum begehbar, der dahinterliegende Raum daher nur in Teilen überhaupt einsehbar.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S.126: „So entsteht eine dunkle Raumzone, die auch auf dem Fußboden ablesbar ist. Ebenso blieben die eigentliche Fensterwand und die Verbindungswand zwischen den beiden Ausstellungsräumen unbeleuchtet.“

⁵⁸⁰ Vgl. ebd.: „An der Deckenbeleuchtung ist der Galerieraum und seine Funktion als Ausstellungsfläche ablesbar.“

zeigt sich, dass das Innere der Rollen, die oben und unten offen sind, mit loser, unbearbeiteter Rohwolle gefüllt ist, die bei einigen Exemplaren ein Stück herausquillt.⁵⁸¹ Aufgrund ihrer weichen, nachgiebigen Materialität weisen die Filzrollen zahlreiche Falten und Dellen auf, was die formale Strenge der säulenartigen Reihung unterläuft.⁵⁸²

Armin Zweite bringt das Environment mit der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) von 1966 in Verbindung.⁵⁸³ Sei damals ein Konzertflügel in Filz gehüllt und zum Verstummen gebracht worden, so sei es nun ein gesamter Raum, der mit Filz ausgekleidet wird; es werde eine ambivalente Stimmung geschaffen,⁵⁸⁴ die zwischen Geborgenheit und Wärme einerseits und Ortlosigkeit andererseits oszilliere.⁵⁸⁵ Dem entspreche die uneindeutige Titelgebung – „plight“ meint sowohl „Verpflichtung“ als auch „Gefährdung“ – sowie die formale Kontrastierung: einerseits formale Klarheit und Strenge in der Anordnung der Rollen, andererseits deren Materialität mit ihren Dellen und Falten.

Fabrice Hergott geht ebenfalls auf die Thematik der Dämpfung und Umhüllung ein, die *Plight* mit der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* verbindet. Zudem beschreibt er, ausführlicher als Zweite, die Raumerfahrung des Betrachters, die sich aus dem Kontrast des weichen, dämpfenden Filzes mit dem glänzenden, eleganten Konzertflügel ergebe: „Dieser Kontrast erzeugt eine derartige Spannung, dass nicht nur die Geräusche, sondern auch die Zeit und das Bewusstsein aufgehoben scheinen.“⁵⁸⁶ Hergott geht in seiner Interpretation der Arbeit vor allem von der Rezeptionserfahrung aus – die Besucher erfahren demnach das raumgreifende Kunstwerk mit allen Sinnen, auch der Hör- und Geruchssinn seien durch den schalldämpfenden Filz, der einen etwas muffigen Eigengeruch aufweist,

⁵⁸¹ Vgl. ebd.

⁵⁸² Zweite 1988, S.314.

⁵⁸³ Zweite 1991, S. 48.

⁵⁸⁴ Ebd. Zweite spricht von einem „Ambiente psycho-physischer Selbsterfahrung“.

⁵⁸⁵ In einem früheren Aufsatz zu einigen raumbezogenen Arbeiten Beuys' scheint für Zweite der negative Aspekt der Arbeit zu überwiegen: „Environments wie *hinter den Knochen wird gezählt* – *Schmerzraum* und *Plight* sind in ihrem hermetischen Charakter und ihrer bedrückenden Atmosphäre Chiffren der Verzweiflung und Menetekel in einem.“ (Vgl. Armin Zweite: „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind'. Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys,“ in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian, S.69-87, hier S.85). Siehe zudem Zweites Kommentare zu *Plight* in: Ders.: „Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys“, in: KulturStiftung der Länder / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hgg.): Joseph Beuys. Palazzo Regale, Berlin/Düsseldorf 1992, S.6-64, hier S.15.

⁵⁸⁶ Fabrice Hergott: „Plight“, in: Ausst.kat.: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthhaus) 1993, S.192-196, S.192.

angesprochen.⁵⁸⁷

Barbara Strieder konzentriert sich auf die materialikonografischen Implikationen des Filzes. Sie sieht zunächst die von Beuys bei Filz häufig genutzte Methode und Thematik des Verhüllens am Werk und zieht den Vergleich zum *Filzanzug* (Abb. 42): Während dieser als Hülle eines einzelnen Körpers fungiere, umhülle das Textil im Falle von *Plight* einen ganzen Raum. Hier zeige sich, anhand der Materialität des Filzes, die Doppeldeutigkeit von Isolation: als zunächst Schutz und Abschirmung, aber auch als Verhinderung jeglicher Kommunikation, da diese durch das dämmende Material abgebrochen werde.⁵⁸⁸

Mario Kramer bezeichnet das Werk als einen „gedämpfte[n], stumme[n] Klangraum“.⁵⁸⁹ Er beschreibt ausführlich die formalen und materiellen Qualitäten des Environments, die atmosphärisch auf die Besucher einwirken – die Stille werde hier besonders intensiv wahrgenommen, es entstehe der Eindruck eines Schutzraumes. Auch Kramer bezieht sich auf die bereits genannte Aktion von 1966: „Die umhüllende Haut des Filzflügels hat sich sozusagen über einen Zeitraum von fast 20 Jahren in dem Spätwerk auf den ganzen Raum ausgedehnt.“⁵⁹⁰

Dieter Koeplin setzt einen anderen Akzent. Er sieht in der Arbeit weniger einen Schutzraum als vielmehr einen „dichten Ort der Verlassenheit“.⁵⁹¹ Gene Ray schließlich, für den Beuys' Arbeiten eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust sind,⁵⁹² zieht einen Vergleich zwischen den Filzrollen des Environments und den ebenfalls säulenartig geformten Säcken aus menschlichem Haar der ermordeten Juden in den Vernichtungslagern.⁵⁹³

5.4.1 Der verhüllte Raum

Als Spätwerk verknüpft *Plight* noch einmal die Aspekte, die in vorliegender Arbeit als charakteristisch für Beuys' Arbeiten mit dem Material Filz herausgearbeitet wurden: zunächst die Konnotation von Filz als Haut und Hülle, die mit einer Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und der Fragilität des Körpers verbunden ist; daran knüpft die Funktion des Textils als Trägermaterial, als „Haut“ des Kunstwerks,

⁵⁸⁷ Ebd., S.196.

⁵⁸⁸ Strieder 2008, S.57.

⁵⁸⁹ Kramer 1995, S.126.

⁵⁹⁰ Ebd., S.128.

⁵⁹¹ Koeplin 2003, S.128.

⁵⁹² „Beuys' strategy for evoking and avowing the Holocaust became one of indirection. The strongest works function through formal resemblance, material affinity, and allegory.” (Ray 2001, S. 59).

⁵⁹³ Ebd., S.67f.

an – was wiederum der Ausgangspunkt selbstkritischer Überlegungen ist.

Im Blick auf die Beschaffenheit der Filzballen ist ihre körperhafte wie gleichzeitig auch verhüllende, schützende Anmutung in der Literatur bereits vermerkt worden. Fabrice Hergott spricht von „Filzsäulen“ mit „anthropomorphen Größenverhältnissen“.⁵⁹⁴ Mario Kramer weist ebenfalls auf die einem menschlichen Torso entsprechenden Proportionen der Ballen hin.⁵⁹⁵ Darüber hinaus nimmt der Filz bei *Plight* eine ähnliche Funktion ein wie bei den Aktionen *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77), *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und *I like America and America likes me* (Abb. 94): Er wird als eine die Außenwelt abschirmende Hülle oder Haut eingesetzt. Im Environment *Stripes from the House of the Shaman* (Abb. 71) spielt Beuys ebenfalls auf die Hüllenfunktion des Textils an, wenn er die aufgespannten Filzbänder als Überreste einer Zeltarchitektur kennzeichnet. Als schmuckloses Kleidungsstück schließlich ist die Thematik der Haut und Hülle im Multiple *Filzanzug* (Abb. 42) ausgeformt.

Bei *Plight* nun überträgt Beuys die Hüllenfunktion vom eigenen Körper auf den Raum, der durch die dicht gestapelten und gereihten Filzballen nach außen hin abgeschirmt wird. Einmal Hülle des Körpers, einmal Abgrenzung eines architektonischen Raumes – in beiden Fällen fungiert Filz als eine Trennschicht zwischen Innen und Außen. Anders als bei den genannten Aktionen, in denen Beuys primär seine eigene Körpererfahrung in den Fokus rückt, teilt der Betrachter bei *Plight* das Körpererlebnis mit dem Künstler – beide verbergen sich im Filz wie in einer Plazenta – bzw. er lebt dieses Erlebnis anstelle des abwesenden Künstlers aus. In der Performance *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) hüllt sich Beuys 1964 für acht Stunden in eine Filzdecke und nimmt dabei Bezug auf das Motiv der Verpuppung, des körperlichen Rückzuges, der eine Metamorphose oder Transformation bewirken soll. Die Filz-Membran schottet ihn von der Außenwelt ab, bewirkt das Gefühl von Schutz und gleichzeitiger Beengung. Im Filzraum von *Plight* herrschen ähnliche Bedingungen: Der hermetisch von den üblichen Museumsräumlichkeiten abgeschottete und abgedichtete Raum, den man als

⁵⁹⁴ Hergott 1993, S.192. Vgl. Dazu: A. Maarten Delbeke: „Modern Infection. The Veil in Roman Baroque Architecture“, in: Tristan Weddigen (Hg.): *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten/Berlin 2011, S.131-139: „Columns and capitals [...] are imitations far more distant from the objects or bodies to which they supposedly refer. Antique and Renaissance theory imagined them as formalized interpretations of the human body and of 'natural' constructions such as huts made from trees.“

⁵⁹⁵ Kramer 1995, S.126.

Besucher noch heute im Centre Pompidou in Paris betreten kann, ist als geradezu meditativ beruhigter Schutzraum wie auch als klaustrophobisch enger Bunker wahrnehmbar. Die Materialität der dicht gestapelten Filzrollen ist mit allen Sinnen spürbar. Die fast vollständig gedämpfte und damit vom normalen Lärmpegel eines Museums abweichende Akustik wird durch den ebenfalls 'stummgestellten' Flügel in der Raummitte hervorgehoben.⁵⁹⁶

5.4.2 *Plight* und das Paradigma der Teppichwand

Der mit Filz ausgekleidete Raum ruft die materialikonografische Komponente des Schutzes und der Geborgenheit auf, die Beuys zeitlebens mit dem Material Filz verbindet. Der Topos des Filzes als schützende Hülle lässt sich im Falle von *Plight* auch mit dem romantischen Kunstsymbol der Teppichwand, das auf die kunsttheoretischen Überlegungen Gottfried Sempers zurückgeht, in Verbindung bringen. Was es mit dem Paradigma der Teppichwand auf sich hat und inwiefern es sich mit Adornos Konzept der Selbstkritik der Kunst in Einklang bringen lässt, sei im Folgenden kurz ausgeführt.

In seinem zweibändigen Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* führt Semper in einem romantisch-universalistischen Ansatz Kunst auf das existentielle Bedürfnis des Menschen nach Schutz und Bekleidung zurück; dieses Bedürfnis ist für ihn im Modell einer karibischen Bambushütte, gesehen 1851 auf der Londoner Weltausstellung, exemplifiziert – und er sieht sich an die Vitruvianische Urhütte erinnert. Nicht die Konstruktion dieser Hütte ist für ihn ausschlaggebend, sondern deren Hülle, nämlich „die Mattenumhegung, als Raumabschluss oder Wand“.⁵⁹⁷ Denn eine solche Wand mache den Raum als eingeschlossene Einheit überhaupt erst erfahrbar.⁵⁹⁸ Da es sich, wie Semper nahelegt, in ihrer Urform meist um textile, also geflochtene, geknüpft oder gewebte Strukturen, handelt, erklärt er die Teppichwand zum Urbild künstlerischer Produktion – übrigens ebenfalls das Bekleidungsprinzip, das Semper neben der Nutzung von Kleidung beispielsweise

⁵⁹⁶ Vgl. Hergott 1993, S.195.

⁵⁹⁷ Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München 1863, S.276.

⁵⁹⁸ Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. I: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M. 1860, S.227.

auch in der Bemalung von Haut verortet.⁵⁹⁹

Mit diesem „Urmotiv der Teppichwand“⁶⁰⁰ ist also ein universeller Ursprung von Kunst, Kunstgewerbe und Architektur benannt, der Ästhetik und Funktionalität in eins fasst. Als „Bürge eines idealen Ganzen“⁶⁰¹ steht das romantische Kunstsymbol der Teppichwand der bereits bei Hegel und später bei Adorno formulierten Einsicht gegenüber, „dass die Kunst der westlichen Moderne keiner höchsten Idee mehr dient, sondern Gegenstand und Medium der Reflexion geworden ist“.⁶⁰² Allerdings kann das Aufgreifen der Symbolik der Teppichwand in werkimmanenten Kontexten zu einem Ausgangspunkt der Selbstreflexion des Kunstwerks werden: Das ist bei Beuys' Environment *Plight* der Fall.

Hier steht den eintretenden Betrachtern die Teppichwand buchstäblich vor Augen, nämlich in der durchweg textilen Architektur der Filzsäulen, die den Raum vollständig auskleidet. In dieser Buchstäblichkeit des Textilen, in der sozusagen materiell gewordenen Symbolik des Teppichs, liegt aber gleichwohl deren Entzauberung: Die textile Materialität des Filzes, die durchweg dominant hervortritt, schafft nämlich eine höchst ambivalente Räumlichkeit und Raumerfahrung, die im Kontrast steht zu der in der Idee der Teppichwand verankerten romantischen Idee einer Einheit von Kunst und Kunstgewerbe, Funktionalität und Ästhetik sowie Kunst und Leben. Als Schutzraum und klaustrophobischer Bunker zugleich wurde *Plight* bereits weiter oben charakterisiert. In der Forschungsliteratur hat vor allem Armin Zweite die Ambivalenz der Arbeit, die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Assoziationen, die der Filzraum weckt, angesprochen. Kunst geht in Beuys' Environment nicht in einer einenden, harmonisierenden Perspektive auf, vielmehr dominiert die Uneindeutigkeit einander kontrastierender Eindrücke, die in der Form des Werks selbst, des mit Filz ausgekleideten Raumes, begründet liegen. Die mit Dellen und Einbuchtungen versehenen Filzsäulen spielen auf eine ideale Monumentalität und Ästhetik an, die sie, aufgrund der weichen, einsackenden Materialität wie auch der grauen, eher trostlos wirkenden Farbigkeit, nicht einlösen können. Die dichte Materialstruktur, die nahtlose Reihung und Stapelung der Filzrollen neben- und übereinander schaffen eine beengende und als bedrückend

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Regine Prange: „Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse“, in: Sabeth Buchmann, Rike Frank (Hgg.): *Textile Theorien der Moderne*. Alois Riegl in der Kunstkritik, Berlin 2015, S. 107-143, hier S.113.

⁶⁰¹ Prange 2015, S.135.

⁶⁰² Ebd.

wahrnehmbare Raumsituation, die nicht nur Schutz vermittelt, sondern zugleich auch Isolation und Gefangensein. Die Ambivalenz, die das Werk grundlegend prägt, ist bereits im Titel angelegt, im englischen Wort „plight“: das als „Versprechen“ oder „Verpflichtung“, aber zugleich auch als „Gefahr“ oder „Notlage“ zu verstehen ist. Diese das Werk charakterisierende Zwiespältigkeit lässt sich als Kritik an der Kunstsymbolik der Teppichwand lesen – was als Selbstkritik der Kunst im Sinne Adornos verstanden werden kann. Die romantische Idee einer universellen Kunst, die einer höheren Wahrheit dient und als in sich geschlossen und harmonisch begriffen wird, wird in Beuys' Environment aufgerufen und zugleich durch die formalen und ikonografischen Ambivalenzen des Werks negiert. Anstelle der auf eine einheitliche Form hin ausgerichteten Durchgestaltung des Werks ist bei *Plight* ein Nebeneinander und Gegeneinander der einzelnen Werkelemente zu beobachten: Die Monumentalität der Filzarchitektur löst sich bei näherer Betrachtung in weich-fragile Einzelrollen auf; der Konzertflügel, der eigentlich für prachtvollen Klang und Klassische Musik steht, ist verstummt und gar, im übertragenen Sinne, erkrankt, wie das auf seiner Oberfläche auf einer Schiefertafel abgelegte Fieberthermometer nahelegt; der Raumeindruck als Ganzes oszilliert zwischen Geborgenheit und Bedrohlichkeit. Die werkimmanente Selbstkritik von *Plight* ist genau hier zu verorten: in der Ambivalenz all dieser Einzelmomente, die der harmonisierenden Durchformung des Werks widerstreben.

5.5 Resümee

Es wurde deutlich, dass die hier analysierten installativen Arbeiten vor allem ein gattungsübergreifender Ansatz verbindet. Dies zeigt sich schon in der 1969 entstandenen Arbeit *The Pack (Das Rudel)* (Abb. 67) an den wie Einzelplastiken anmutenden Schlitten, die, zum Verband zusammengeschlossen, vom VW-Bus ausgehend in den Galerieraum hinein sich ausbreiten und so zum Environment werden.

Das Ausloten und Untergraben der Gattungsgrenzen lässt sich auch in den durchweg aus den 1980er Jahren stammenden Werken *Stripes from the House of the Shaman* (Abb. 71), *Dernier Espace avec Introspecteur* (Abb. 73) sowie *Plight* (Abb. 76) aufzeigen, hier als Kritik an den Gattungen: als „Verwischung der säuberlich

geordneten Klassen der Kunst“⁶⁰³ und deren Totalitätsanspruch. Vor allem ist es die sehr deutlich werdende Auseinandersetzung mit dem Galerieraum, welche zur Verfransung von Plastik und Architektur führt. Darüber hinaus werden grafische Elemente, wie bei *Stripes from the House of the Shaman*, oder auch akustische Elemente, wie im Falle von *Plight*, in die Arbeiten miteinbezogen.

Gattungsübergreifendes Arbeiten und Räumlichkeit sind auch zentrale Themen für das Aktionswerk von Beuys, wie sich nun im Folgenden zeigen wird. Hierin liegt auch die Verknüpfung zwischen Rauminstallation und Performance.

⁶⁰³ Adorno, KuK, S.435.

6. Die Aktionen als Schnittstelle

In ihrer Untersuchung zum performativen Raum im Werk von Joseph Beuys, Christian Boltanski und Ilja Kabakov verknüpft Barbara Gronau über den Begriff des Performativen die Gattung des Environments mit der in den 1960er Jahren aufkommenden Performancekunst: „Der Fokus [...] liegt [...] auf den performativen Dimensionen von Raum, Körper und Handlung als Interferenzen von Aktion und Installation.“⁶⁰⁴ Auf den Zusammenhang von Raum und Performance wies schon Allan Kaprow in seinem Buch *Assemblages, Environments and Happenings* (1965) hin: „Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension.“⁶⁰⁵ In Beuys' Aktionswerk⁶⁰⁶ spielt dieser Zusammenhang von performativen und räumlichen Elementen eine wichtige Rolle, ebenso wie der Körper des Künstlers selbst: „In der Beuys'schen Aktion verband sich, was im Werk sonst gesondert ist: Objekt und Skulptur, Raum und Zeit, Zeichnung und Sprache, Körper und Musik; den Zusammenhang schuf der handelnde Umgang mit diesen Elementen.“⁶⁰⁷ Beuys' Aktionen zeichnen sich also durch Intermedialität aus, die prägend sein sollte für die sich in den 1960er Jahren erst entwickelnde Performancekunst.⁶⁰⁸

Zwar stand Adorno der Performance, spezifisch dem Happening, kritisch gegenüber,⁶⁰⁹ mit ihm lässt sich dennoch ein Zugang zum Aktionswerk von Beuys finden, und zwar über die Theorie der Verfransung der Kunstgattungen: Malerei werde räumlich, Skulptur verzeitliche sich, und Plastik werde zunehmend architektonisch, so Adornos Beobachtung in Bezug auf die Kunst der Moderne.⁶¹⁰ Ein entsprechendes Unterlaufen klarer Gattungsgrenzen lässt sich in Beuys' Aktionen deutlich nachvollziehen, wie im vorliegenden Kapitel zu zeigen ist. Die damit verbundene Selbstkritik der Kunst fokussiert sich in den Aktionen auf die Kritik an

⁶⁰⁴ Barbara Gronau: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, Paderborn 2010, S.18.

⁶⁰⁵ Allan Kaprow: „Assemblage, Environments & Happenings“ [New York 1965], zit. nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hgg.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Cambridge/Mass., 1992, S.703-709, hier S.705.

⁶⁰⁶ Die Begriffe „Performance“ und „Aktion“ sind synonym verwendbar (vgl. Gronau 2010, S.23); Beuys selbst nutzte zumeist den Begriff der Aktion, weswegen dieser auch in der Forschungsliteratur überwiegend verwendet wird, wenn es um Beuys' performatives Werk geht.

⁶⁰⁷ Schneede 1994, S.8.

⁶⁰⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S.22.

⁶⁰⁹ Adorno, ÄT, S.158. Ders., KuK, S.433.

⁶¹⁰ Adorno, KuK, S.432.

den Gattungen selbst und „ihr[em] Anspruch als gesetzte und hinfällige Konventionen“, die „als tot und formelhaft sich darstellten“.⁶¹¹

Im Kontrast zu Happenings⁶¹² und Fluxus-Aktionen⁶¹³ sind Beuys' Aktionen nicht partizipativ angelegt; es herrscht im Gegenteil eine strikte Trennung zwischen Aktions- und Zuschauerraum.⁶¹⁴ Zudem liegen den Aktionen, ebenfalls im Unterschied zu Happenings und Fluxus-Aktionen, klare, im Voraus ausgeprägte Strukturen zugrunde, die sich zumindest teilweise in Notizen und Zeichnungen des Künstlers nachvollziehen lassen.⁶¹⁵ Uwe Schneede konstatiert eine Reihe struktureller Merkmale für das Beuys'sche Aktionswerk:

„Die variierende Wiederholung von Abläufen innerhalb einer Aktion, der rhythmische Wechsel von stark verlangsamten und rapide gerafften Handlungen, der animistische Einsatz von Objekten, Materialien,

⁶¹¹ Adorno, ÄT, S.302.

⁶¹² 1959 prägte Allan Kaprow den Begriff des Happenings, als er in einer New Yorker Galerie *18 Happenings in 6 Parts* aufführte, eine Reihe einzelner, zeitlich festgelegter Aktionen, die teilweise auch das Publikum miteinbezogen (Elisabeth Jappe: *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993, S.17). Durch die Zuschauerbeteiligung behielt sich das Happening eine Unvorhersehbarkeit bei, die neben dem Element der Provokation, welches die Zuschauer „zum Mitdenken und Mitfühlen“ (ebd.) anregen sollte, wichtigstes Charakteristikum dieser Kunstform war. Nach Europa gelangte das Happening durch die Aktionen Nam June Paiks im Spätherbst 1959, geprägt wurde es entscheidend durch die *De-Collages* von Wolf Vostell ab 1961 (ebd.).

⁶¹³ Verwandt mit dem Happening ist die zur selben Zeit sich herausbildende Fluxus-Bewegung. Fluxus, zu deren wichtigsten Vertretern George Maciunas, Dick Higgins, George Brecht und Robert Filliou zählen, verstand sich als internationale Gruppierung, die „alles Gefestigte, Starre, Geheiligte bekämpfte“ (Jappe 1993, S.19). In den USA trat Fluxus vor allem mit Editionen in Erscheinung, in Europa eher mit Aktionen, die oft als Konzerte oder Events bezeichnet wurden und häufig Bezug zur Musik herstellten, sei es in Form von Musikinstrumenten oder der Erzeugung von Geräuschen oder Melodien. „Fluxus war eine Absage an alle herkömmlichen Aufführungsformen, an deren Professionalität, Illusionscharakter und Requisitenumgang, eine Absage an die Verwertbarkeit von Kunst und deren forcierten Selbstausdruck. Durch provokante Enttabuisierungen (etwa der bürgerlichen Kulturfetische) sollte einem neuen, ganz von vorn beginnenden Umgang mit Idee, Phantasie, Kunst und Leben der Weg bereitet werden“ (Schneede 1994, S.11). Während das Happening einen Prozess in Gang setzt, dessen Ende aufgrund der Publikumsbeteiligung unberechenbar war, ist die Fluxus-Aktion „definierter, bleibt aber in der Hand des Künstlers. Auch hier ist das Publikum involviert, doch wird erwartet, daß es auch gelegentlich harte Attacken widerstandslos über sich ergehen läßt.“ (Jappe 1993, S.19). Die Berührung mit der Fluxus-Bewegung war prägend für Beuys und seine eigenen Aktionen, die sich vor 1964 stark an den Prinzipien der Fluxus-Aktion orientierten. Beuys' erste Aktion, *Sibirische Symphonie 1. Satz*, fand im Februar 1963 im Rahmen des in der Düsseldorfer Akademie abgehaltenen FESTUM FLUXORUM. FLUXUS. MUSIK UND ANTIMUSIK. DAS INSTRUMENTALE THEATER statt. Im März 1963 zertrümmerte Beuys in seiner *Piano-Aktion* einen Konzertflügel im Rahmen einer Ausstellung Nam June Paiks in der Wuppertaler Galerie Parnaß (Vgl. Schneede 1994, S.36). Die Offenheit von Fluxus in Bezug auf die Materialwahl sowie unterschiedlicher Gattungen machte Beuys zu eigen, indem er beispielsweise auf ähnliche Requisiten wie andere Fluxus-Künstler zurückgriff (z.B. Schultafel, Konzertflügel, Leiter) sowie musikalische und akustische Komponenten in seine Aktionen miteinbezog (Schneede 1994, S. 11).

⁶¹⁴ Schneede 1994, S.9.

⁶¹⁵ Ebd. S.12.

Substanzen, die nichtmimetische Anwendung von Körpergesten und Lauten.“⁶¹⁶

Der temporale, prinzipiell flüchtige Charakter der Performance erfährt in der Beuys'schen Prägung demnach eine zeitliche, räumliche und materielle Strukturierung. Die künstlerische Aktion oszilliert hier somit zwischen einem „rein vergehenden Kunstereignis“,⁶¹⁷ das für Adorno nur „als Grenzwert denkbar ist“,⁶¹⁸ und einer in seiner strukturellen Konzeption durchaus als geschlossenes Werk zu betrachtenden Einheit.⁶¹⁹ Hierin unterscheidet sich die Aktion Beuys'scher Prägung entscheidend von den auf Spontaneität und letztlich auch Zufälligkeit, also Unkontrollierbarkeit angelegten Happenings, die dadurch jeglicher künstlerischer Durchformung entbehren und die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen suchen, also als geschlossenes Werk zumindest für Adorno nicht erkennbar sind.

Welche Funktionen nun übernimmt Filz in den Aktionen von Beuys? Den Zusammenhang von Räumlichkeit, Körper und Handlung im Blick behaltend, soll dies im abschließenden Kapitel untersucht werden. Im Laufe dieser Arbeit wurde die Entwicklung des Werks von den frühen, flachen Filzarbeiten über zunehmend objekthafte, körperhafte Arbeiten bis hin zu den raumgreifenden Environments nachgezeichnet; dabei wurden wiederkehrende thematische wie auch formale Aspekte, die Beuys regelmäßig mit dem Filz verknüpft, aufgezeigt. In dem seit den frühen 1960er Jahren entwickelten Aktionswerk führt Beuys all diese Aspekte wie in einem Schmelztiegel zusammen: Die Motive der Haut und Hülle, die auch auf den Körper verweist, findet hier ebenso ihren Niederschlag wie die Auseinandersetzung mit Räumlichkeit und architektonischen Strukturen. Die Räume, in denen Beuys seine Aktionen durchführt, werden in die Aufführung miteinbezogen, indem Beuys sie mithilfe verschiedener Materialien und Objekte zu ästhetischen Aktionsräumen

⁶¹⁶ Ebd. S.13.

⁶¹⁷ Anja Nowak: Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie, Würzburg 2012, S.109.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Als eine solche ist die Aktion der Inszenierung eines Theaterstücks vergleichbar, dessen innerhalb einer bestimmten Zeitspanne sich vollziehende Aufführung in ihrer formalen Geschlossenheit einen Werkcharakter annimmt. Der Theaterwissenschaftler Horst-Dieter Klock spricht hierbei von der „potentiellen Werkgestalt“ (Horst-Dieter Klock: Theater als Ereignis. Ein Beitrag zur Spezifik des theatralen Vorgangs, Berlin 1976, S.185) des Theaters: Die abgeschlossene Inszenierung lässt sich „in der Form des erzielten Arbeitsergebnisses gewissermaßen als 'fertiges Werk' bezeichnen, jedoch nur auf die Weise, daß man es in seiner virtuellen Vorhandenheit begreift, nicht aber als ein objektiv verfügbares Gebilde.“ (S.186). Anja Nowak nimmt in ihrer Untersuchung zum Begriff des Theatralen in Adornos Kunsttheorie hierauf Bezug: „Erst nachdem der theatrale Prozess die gesamte Zeit seiner Hervorbringung durchlaufen hat, gewinnt er seine abschließende Gestalt.“ (Nowak 2012, S.111).

transformiert.⁶²⁰ Hierin liegt auch der Anknüpfungspunkt zu den bereits im vorigen Kapitel diskutierten Environments. Vor allem aber ist die gattungsüberschreitende Tendenz, die sich durch die frühen bildhaften Arbeiten sowie Plastik, Installation und Environment zieht, auch in den Aktionen unübersehbar, wie hier gezeigt werden soll. Uwe Schneedes Feststellung, dass die Aktionen „das Zentrum des Beuyschen Werks“⁶²¹ bilden, kann daher nur zugestimmt werden.

Fünf Aktionen, in denen Filz eine entscheidende Rolle einnimmt, sollen im Folgenden diskutiert werden. Als eine der ersten großen Aktionen wird *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (1964, Abb. 77) im Fokus stehen, gefolgt von den beiden 1966 aufgeführten Arbeiten *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und *Filz-TV* (Abb. 84). Es folgen *Eurasienstab. 82 min fluxorum organum* (1967/68, Abb. 88) sowie die vielleicht prägendste, mit Sicherheit zeitlich längste Aktion von Beuys, *I like America and America likes me* (1974, Abb. 94).

6.1. Der Chef The Chief Fluxusgesang (1964)

1964 in Berlin und Kopenhagen aufgeführt, markiert *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) einen Wendepunkt in Beuys' Aktionswerk: Standen die vorherigen Performances im Kontext der Fluxus-Bewegung, vollzieht Beuys mit dieser Aktion eine Abkehr von den typischen Charakteristika einer Fluxus-Performance: Statt kurz und pointiert, dehnt sich die Aktionsdauer auf ganze acht Stunden aus; statt möglichst direktem Kontakt mit dem Publikum, setzt der Künstler auf eine strikte Trennung zwischen Aktions- und Zuschauerraum; statt reduziertem Materialaufwand, ist die aufwendige Präparierung des Aktionsraumes bei *Der Chef* unübersehbar. Zudem spielt die Person des Künstlers bei *Der Chef* eine weitaus größere Rolle als bei den Fluxus-Aktionen.⁶²² Außerdem gehen aus Beuys' Performance Aktionsrelikte hervor, die auch außerhalb des eigentlichen Aktionskontextes ästhetischen Eigenwert erhalten. (Abb. 78).⁶²³

⁶²⁰ Schneede 1994, S.15: „Die ästhetische Organisation der Aktionsräume beruhte – wie die der Installationen – auf Symmetrie und Bruch mit ihr, auf kalkuliert-präzisen Verhältnissen zwischen Flächen (Projektionsflächen, Schultafeln, ausgegrenzten Bodenzonen) und Körpern (Flügel, Filzrollen) und linearen Elementen (Stäbe, Speer), zwischen festen und weichen Materialien, zwischen Chaos und Ordnung.“

⁶²¹ Ebd., S.18.

⁶²² Ebd., S.74.

⁶²³ Vgl. Schneede 1994, S. 73. Das sich in der Sammlung van der Grinten im Museum Schloss Moyland befindliche Aktionsrelikt *Der Chef The Chief* besteht aus einem gerahmten, quadratischen weißen Leintuch, auf dem zwei Filzplatten, ein mit der Aufschrift 'Der Chef' betitelter Karton sowie

Zentrales Element der Aktion ist die Filzdecke, die dem Künstler für die gesamte Dauer der Performance als Rückzug und Schutzhülle dient. Das Motiv der Haut, die enge Bindung an den Körper, in diesem Falle den Künstlerkörper selbst, wird hier aufgerufen und weist auf ähnliche Verwendungsweisen des Filzes in den späteren Aktionen *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und *I like America and America likes me* (Abb. 94) hin, aber auch auf die Hüllen- und Hautfunktion von Filz bei den Plastiken und in den Environments. Das Textil ist darüber hinaus auch Träger einer Auseinandersetzung mit dem Konzept der Intermedialität, die zum einen als Gattungskritik verstanden werden kann, zum anderen aber auch charakteristisch ist für die in den 1960er Jahren aufkommende neue Kunstform der Performance, wie hier in der Einleitung zum 6. Kapitel bereits ausgeführt wurde. Im Anschluss an den Forschungsstand sowie eine Skizzierung des Aktionsverlaufs sollen diese beiden an den Filz geknüpften Aspekte näher betrachtet werden.

Die Betitelung der Aktion verbindet Beuys mit der Selbstbestimmung des Menschen: „Jeder Mensch hat seinen Chef. Jeder Mensch hat als die Möglichkeit zu bestimmen. Es ist also das Element der Selbstbestimmung drin. Das heißt Chef.“⁶²⁴ Hieran knüpft Uwe Schneede die Schlussfolgerung, das zentrale Thema der Performance sei der „Gedanke der Selbstbestimmung und der Emanzipation des Menschen“.⁶²⁵ In dieser Perspektive gelangt Beuys zu dieser Emanzipation durch eine Transformation, die sich während der Verpuppung im Filz, die Schneede assoziiert mit „Dunkelheit, Abgeschlossenheit, Tunnel“,⁶²⁶ vollziehe.

In seiner Untersuchung des Motivs des verborgenen Künstlerkörpers gelangt Sebastian Neuber zu einem ähnlichen Ergebnis. Das bei der Aktion deutlich hervortretende Motiv der Verpuppung sieht Neuber als logische Fortsetzung der frühen Zeichnungen der 1940er und 50er Jahre, in denen sich Beuys bereits intensiv mit der Thematik des Verbergens, der Verpuppung und der Metamorphose

rot-weiß gestreifte Holzabsperreleisten in einer assemblageartigen Anmutung zusammengefügt sind. Ein weiteres Relikt der Aktion befindet sich heute im Darmstädter Block Beuys. Es handelt sich um die *Filzrolle*, die nunmehr säuberlich aufgerollte Filzdecke, in die sich Beuys während der Aktion eingehüllt hatte. Das Objekt war Bestandteil von Beuys' auf der documenta 4 1972 in Kassel ausgestellten Arbeiten. Siehe hierzu Kliege 1993, S.72.

⁶²⁴ Beuys zit. nach Schneede 1994, S.70.

⁶²⁵ Ebd. Ähnlich interpretiert Johannes Stüttgen die Aktion: „Und – darauf kommt es an – der Anfang eines willensmäßig vollzogenen Aktes des ICH – nämlich sich nicht aus der Position, die es einnimmt, zurückziehen zu wollen, sondern sich hinzulegen, sich sich selbst völlig auszusetzen, die Selbstherrschaft anzutreten, diesen Zustand wie in einem Labor festzuhalten, um ihn zu konzentrieren: 'Der Chef'“ (Johannes Stüttgen: Professor lag der Länge nach in Margarine. Über den Erweiterten Kunstbegriff und Filz und Fett von Joseph Beuys, Düsseldorf 1983, S. 30).

⁶²⁶ Schneede 1994, S. 70.

auseinandergesetzt habe.⁶²⁷ Neußer führt Beuys' Interesse hieran auf dessen intensive Auseinandersetzung mit Rudolph Steiner zurück: „Der Aktionstitel, das Einrollen oder Verpuppen in den Filz sowie die Requisite der Eisenbahnermütze⁶²⁸ deuten auf einen Weg der Selbstversenkung oder Meditation, wie er Beuys durch Steiners und wahrscheinlich auch Jungs Schriften bekannt war.“⁶²⁹ Die Abschottung von der Außenwelt durch den Filz sei hierbei ausschlaggebend für die Transformation, wie Neußer mit Verweis auf Steiner und dessen Evolutionstheorie erläutert.⁶³⁰ Aus der Lektüre Steiners schließt der Autor, dass Beuys sich mit dem Einrollen auf dessen Theorie der „Entwicklung der menschlichen Selbsterkenntnis“⁶³¹ bezogen haben könnte.

Auch Sven Lindholm interpretiert die Aktion als einen Verpuppungszustand, welcher – in der Vorstellung – „metamorphotische Prozesse in Gang zu setzen“ vermag.⁶³² Der Autor begreift die Aktionsanordnung des im Filz verhüllten, sich abschottenden Künstlers als polare Struktur von Innen und Außen, die auf die Plastische Theorie zurückzuführen sei: „Die durch den Filz markierte Zweiheit von Außen und Innen kongruiert mit dem polaren Verhältnis von 'unsichtbarer' und 'sichtbarer Welt', das nach der 'Plastischen Theorie' jede Anschauung, jede Wahrnehmung, jedes Denken und Erkennen bestimmt.“⁶³³

Theodora Vischer zieht ihre Deutung ebenfalls wesentlich aus dem Zusammenhang zur Plastischen Theorie. Sie nähert sich der Performance dabei jedoch, anders als Neußer und Lindholm, über die Materialikonografie. Der Filz, in den sich Beuys

⁶²⁷ Vgl. Sebastian Neußer: Die verborgene Präsenz des Künstlers. Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dalí, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci, Bielefeld 2011, S.93. Eine Analyse ausgewählter Zeichnungen findet sich ebd., S.61ff.

⁶²⁸ Neußer über die Eisenbahnermütze: „Die Eisenbahnermütze war [...] Zeichen für äußere und vor allem innere Bewegung.“ (Neußer 2011, S. 94).

⁶²⁹ Ebd., S.95.

⁶³⁰ Im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Evolution des Menschen hatte Steiner auch einige undatierte Wirbelzeichnungen angefertigt und diese mit Kommentaren versehen: „Der Mensch soll eine Wirbelbewegung sein. Alles, was im Sinne der Wirbelbewegung vollbracht ist, ist Magie.“ (Steiner zitiert nach Neußer 2011, S.99f.). Zum in den Zeichnungen illustrierten Prozess des Sich-Einwirbelns, den Steiner im Kontext seiner Evolutionstheorie als Entwicklungsstufe des Menschen sieht, schreibt er: „Das Selbst wird hineingebaut. Constituiert die selbstbewusste Wesenheit. – Höherer mentaler Plan.“ (Steiner zitiert nach Neußer 2011, S.100).

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Sven Lindholm: Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie, Freiburg im Brsg. 2008, S.233. Anders als Neußer nimmt Lindholm dabei jedoch Bezug auf die Erkenntnistheorie Goethes und dessen Modell der Sinnstiftung durch die Polarität von Sinnlichkeit und Verstand (zum Prinzip der Polaritäten: ebd, S.47-53). Ebendiese Polarität sieht Lindholm in der Raumordnung von *Der Chef* sowie dem Motiv des sich nach außen hin abgrenzenden Beuys repräsentiert.

⁶³³ Ebd., S.232. Dazu Stüttgen 1983, S. 30: „Innen und Außen erfahren eine neue, experimentelle Anordnung.“

einüllt, halte den Künstler warm, schütze ihn und isoliere ihn zugleich von der Außenwelt.⁶³⁴ Durch die Verbindung mit der energetischen Funktion der beiden Kupferstäbe als Leiter entstehe ein Energiekreislauf: „In solcher Parallelsetzung werden die drei Rollen [der eingewickelte Beuys sowie die beiden in unterschiedlichem Maße eingewickelten Kupferstäbe, KK] zu einer archaischen Form von Akkumulatoren.“⁶³⁵ Um welche Art von Energie handelt es sich hierbei? „Sie [die Energie, KK] erweist sich als zur Gestaltung und Formung – hier von Lautmaterial – fähiges Potential“.⁶³⁶ Die im „geschlossenen Stromkreis“⁶³⁷ der Aktion erzeugte Energie ist also nach Vischer ein im Sinne der Plastischen Theorie gestalterisches, kreatives Potential, welches aus bloßem Material, im Kontext der Aktion dem akustischen Material, eine im weitesten Sinne plastische Form zu schaffen vermag.

Der Akustik als Material widmet sich Mario Kramer in seiner Untersuchung zur Intermedialität der Beuys'schen Skulpturen und Aktionen.⁶³⁸ Der zeitlich extrem gedehnte und äußerst ereignisarme Aktionsverlauf⁶³⁹ führe zur Fokussierung des Zuschauers auf die Geräusche und tierhaft anmutenden Laute, die Beuys ausstößt.⁶⁴⁰ Beuys nutze seinen eigenen Körper als Kommunikationsmittel, als Instrument, welches Klangmaterial produziere.⁶⁴¹ Die archaisch klingenden Laute seien nonverbal: „Die Sprache ist dabei auf eine sehr primitive Stufe zurückgeführt, in der Phonetik und Intonation ziemlich differenziert erscheint, aber Semantik noch nicht geformt ist.“⁶⁴² Kramer zieht den Vergleich zum Dadaismus; die Lautdichtungen Hugo Balls oder etwa die *Ursonate* von Kurt Schwitters seien vergleichbar, dennoch:

„Bei Beuys handelt es sich, das macht dieser Vergleich deutlich, um keine Lettern-Poesie, die von Buchstaben und Schrift lebt wie bei Schwitters, es ist vielmehr eine textfreie Sprache, orale Poesie, Laut-Poesie, spontane expressive Artikulation, die dennoch bedeutungsbesetzt ist und vom miterlebenden Hörer verstanden werden kann, obwohl ihre Mitteilungen ohne Worte und Sätze auskommen.“⁶⁴³

Kramer bezieht sich in seiner Analyse auch auf Johannes Stüttgens Feststellung, dass

⁶³⁴ Vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln 1991, S.166.

⁶³⁵ Vischer 1991, S.166.

⁶³⁶ Ebd., S.167.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Kramer 1995, S.97-99.

⁶³⁹ Stüttgen hierzu: „Einen ganzen Tag lang passiert eigentlich gar nichts.“ (Stüttgen 1983, S.29).

⁶⁴⁰ Kramer 1995, S.97.

⁶⁴¹ Vgl. ebd., S.98.

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Ebd.

die Aktion Strukturmerkmale von Musik mit denen von Skulptur und Performance verknüpfe: „Dieses Medium [die Musik, KK] ist nun in einer Aktion mit sichtbaren, bildhaften Elementen, mit Skulpturalem in Verbindung gebracht. In diesem Fall ist die Skulptur ein in Filz eingerollter Mensch – aber es ist eben eine Aktion.“⁶⁴⁴ Beuys' Körper sei in diesem Sinne als Schnittstelle der Intermedialität zu sehen. Er werde vom Künstler gleichsam als Material, als Werkzeug eingesetzt.⁶⁴⁵

Auf den Körper, genauer, auf den fragmentierten Körper, verweist auch Marina Schneede, die das abgetrennte Haar und die Fingernägel, die Beuys vor Aktionsbeginn an der Wand angebracht hatte, in den Blick nimmt und als Erinnerungsmale an den Holocaust deutet: „Man wird die Haare und die abgeschnittenen Fingernägel in diesem Sinne als Überreste menschlichen Lebens und als überlebensfähige Substanzen verstehen müssen, als Erinnerung an [...] den Holocaust.“⁶⁴⁶ Die subtile Andeutung, die sich in den unscheinbar wirkenden Haarbüscheln an der Wand äußere, sei charakteristisch für Beuys' Umgang mit der Thematik: „Beuys hat sich in seinem künstlerischen Werk selten ausdrücklich mit diesen Fragen und dem Holocaust befasst, hat aber gelegentlich stille Signale gesetzt, die wahrgenommen und gedeutet sein wollten.“⁶⁴⁷

Dirk Luckow schließlich sieht den Charakter eines Selbstversuches, den die Aktion mit Arbeiten des Amerikaners Robert Morris teile: „Jeweils verbanden die Künstler, sich stellvertretend 'opfernd', das persönliche Erleben einer existentiellen Situation mit einer klar definierten skulpturalen Formfindung.“⁶⁴⁸

6.1.1 Aktionsraum und -verlauf

Vor Beginn der Aktion bereitet Beuys den Aktionsraum akribisch vor. Zunächst einmal versperrt er den Durchgang vom hinteren in den vorderen Raum mit weißen

⁶⁴⁴ Stüttgen 1983, S.31f.

⁶⁴⁵ Marie-Luise Lange: Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung, Königstein/Taunus 2002, S.155: „Dabei begriff er (Beuys, KK) seinen Körper in den Aktionen nicht als sinnlichen, persönlichkeitsabhängigen Leib, sondern setzte ihn [...] im Sinne eines Kommunikations- und Transportmittels ein.“

⁶⁴⁶ Marina Schneede: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.107. Wolf Vostell deutet dies bereits in seiner wenige Tage nach der Aktion 1964 erschienenen Rezension im *Berliner Tagesspiegel* an und bezeichnet die Haar- und Nagelreste als „Fetische aus der unbewältigten Vergangenheit“ (Vostell zitiert nach Schneede 2002, S.106).

⁶⁴⁷ Schneede 2002, S.106. Vgl. auch Ray 2001, S.64.

⁶⁴⁸ Luckow 1998, S. 63. Luckow bezieht sich hier auf die Performance *Two Columns* (1961) von Robert Morris. Morris stand aufrecht in einem der beiden lebensgroßen, engen Kästen, der nach einigen Sekunden aufrechten Stehens umfiel und mehrere Minuten liegen blieb. Nach einem Unfall bei den Proben unterließ es Morris jedoch, bei der Bühnenaufführung im New Yorker Living Theater, tatsächlich in der Säule zu stehen (vgl. ebd, S.61f.).

Holzplatten. Zuschauer- und Aktionsraum sind somit strikt voneinander separiert. Mehrere Fettecken bzw. Fettstreifen werden an den Wänden und Raumecken des hinteren Raumes angebracht, abgeschnittene Haarbüschel und Fingernägel finden sich an der linken Raumseite. Des Weiteren bringt Beuys eine 225 Zentimeter lange Filzrolle, in die er sich einwickeln wird, sowie zwei Kupferstäbe, die teilweise mit Filz umwickelt sind, zwei tote Hasen und eine Lautsprecheranlage mit.⁶⁴⁹ Die Filzrolle liegt im Zentrum des Raumes, diagonal in die rechte hintere Raumecke weisend. Ihre Enden werden durch die beiden ausgestreckten leblosen Hasenkörper verlängert. Am hinteren Ende der Filzrolle, wo sich während der Aktion der Kopf des Künstlers befindet, liegt einer der beiden Kupferstäbe, der fast vollständig mit Filz umwickelt ist. Direkt an diesen schließt sich der zweite Kupferstab an, an die linke Wand angelehnt. Bei *Der Chef* tritt Beuys also erstmals „in einem von ihm selbst bestimmten Raumkontext auf, der nun nicht mehr als neutraler Aufführungsort genommen, sondern durch dezidierte Eingriffe [...] präpariert wurde und dergestalt selbst plastische Züge verliehen bekam und Environment wurde.“⁶⁵⁰

Um Punkt 16 Uhr betritt der Künstler den Aktionsraum und rollt sich vollständig in den Filz ein.⁶⁵¹ Er liegt dabei mit dem Kopf vom Publikum abgewandt. Die Kunstkritikerin Lucie Schauer beschreibt die folgenden Stunden in ihrer Rezension folgendermaßen:

„Acht Stunden wird er so liegen, von nachmittags um vier bis Mitternacht. Bewegunglos. Inzwischen versammelt sich im Nebenkeller [...] das Publikum. Die Besucher sitzen, stehen und laufen herum, rauchen, sprechen, riskieren ab und zu einen Blick auf das scheinotote 'Objekt', das seine Lebendigkeit mittels der Meckertöne beweist.“⁶⁵²

Für die Zeitspanne von acht Stunden bleibt den Zuschauern also der Blick auf den Künstler verwehrt. Die Laute, die durch das Mikrofon verstärkt in den Vorraum dringen, sind die einzigen Lebenszeichen von Beuys. Wolf Vostell, der für den *Berliner Tagesspiegel* über die Aktion berichtete, schilderte diese in seinem Artikel: „In unregelmäßigen Abständen sendete Beuys durch das Mikrofon aus der Rolle seine akustischen Botschaften, die überdimensional verstärkt wurden. Man hörte:

⁶⁴⁹ Ebd. S.69.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ HP Riegel erwähnt in seiner Beuys-Biografie, dass der Beuys-Schüler Norbert Tadeusz sowie Hans van der Grinten Beuys beim Einrollen in den Filz assistierten (HP Riegel: Beuys. Die Biografie, Berlin 2013, S.206), Schneede und Neußer lassen dies unerwähnt (vgl. Schneede 1994, S.69, Neußer 2011, S.92).

⁶⁵² Lucie Schauer: „Kunstprofessor spielt Mumie. Joseph Beuys demonstriert 'Fluxus' in Berlin“, in: Die Welt (6.12.1964).

atmen, aufatmen, röcheln, husten, seufzen, nörgeln, zischen, Pfeiftöne.“⁶⁵³ Parallel zu den aus dem Aktionsraum dringenden Lauten werden im Vorraum in unregelmäßigen Abständen Kompositionen von Henning Christiansen und Erik Andersen abgespielt.⁶⁵⁴ Um Mitternacht endet die Aktion: Der Künstler wickelt sich aus und wird für die noch ausharrenden Besucher wieder sichtbar.

6.1.2 Die Filzgestalt in der Aktion als Schnittstelle zwischen Theater und Skulptur

Das schwierige Verhältnis Adornos zu den in den 1960er Jahren aufkommenden Happenings und der Aktionskunst wurde bereits in Kapitel 4.3.3, im Kontext der Arbeit *Feuerstätte II* (Abb. 62), angesprochen. Deutet man die formal, materiell und in ihrer Dauer sorgfältig durchstrukturierten Aktionen Beuys' im weitesten Sinne als theatrale Aufführungen, wie dies an jener Stelle bereits angedeutet wurde, lässt sich jedoch mit Adorno ein Zugang schaffen, der konkret im Falle der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* das gattungskritische Moment in der Reibung von theatraler Aufführung und dem skulpturalen Charakter des in Filz gehüllten Künstlers festmacht.

Zunächst ein kurzer Exkurs zur Bedeutung des Theatralen bei Adorno: Das Theater spielt in der *Ästhetischen Theorie* wie auch Adornos sonstigen kunsttheoretischen Schriften zwar eine randständige Rolle, wird aber doch immer wieder thematisiert, wie Anja Nowak in ihrer Untersuchung zur Rolle einer theatralen Ästhetik in der

⁶⁵³ Wolf Vostell: „Ich bin ein Sender, ich strahle aus“, in: Berliner Tagesspiegel (3.12.1964), abgedruckt in: Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.141. Der ebenfalls anwesende Hans van der Grinten spricht von befremdlich anmutenden Tönen: „Sie hatten wenig Menschliches, es war Keuchen, Räuspern, Hüsteln, durch Mikrofon sehr verschärft und verhärtet, keine sprachlichen Laute.“ (Hans van der Grinten im Gespräch mit Uwe Schneede, Kranenburg 1991, zitiert nach Schneede 1994, S.69). Beuys selbst deutete seine während der Aktion geäußerten Laute als tierische Laute: „Der am häufigsten wiederkehrende Laut kam tief aus der Kehle und war heiser wie der Ruf des Hirsches: ö ö.“ (Beuys im Ausstellungskatalog der Guggenheim-Retrospektive, New York 1979, hg. von Caroline Tisdall, S.95, zitiert nach Schneede 1994, S.69). An selber Stelle verweist Beuys auf seinen Vortrag anlässlich der Semestereröffnung 1967 an der Düsseldorfer Akademie, der hauptsächlich aus ebenjenen „ö ö“-Lauten bestand. Im Gespräch mit Tisdall anlässlich der New Yorker Retrospektive 1979 ordnet der Künstler rückblickend diese tierisch anmutenden Laute in den Kontext seiner Plastischen Theorie ein: „Akustisch ist es die Verwendung der Trägerwelle als Energieleiter ohne semantische Information. [...] Ich sehe darin eine Möglichkeit, mit anderen Formen von Existenz in Verbindung zu kommen“ (zit. nach Schneede 1994, S.71). Vgl. hierzu auch Vischer 1991, S.111f. „Die Rückführung von Sprache auf einzelne Laute oder Lautgruppen unter ganzlichem Verzicht auf diskursive Funktionalität bedeutet gleichzeitig eine enorme Erweiterung der akustischen Ausdrucksmöglichkeiten.“ (ebd., S.112).

⁶⁵⁴ Vgl. Stachelhaus 2010, S.169 sowie Schneede 1994, S.69. Schneede berichtet, dass es sich bei Christiansens Komposition um das Stück *Dialectical Evolution I, op. 16* von 1964 gehandelt habe.

Ästhetischen Theorie herausgearbeitet hat.⁶⁵⁵ Demnach sieht Adorno im Falle des Theaters die Aufführung des Dramentextes als „die Sache selbst“⁶⁵⁶ an – analog übrigens zur Musik, deren tatsächliches Erklingen den gedruckten Noten vorzuziehen ist. Mit Nowak muss jedoch auch gesagt werden, dass Adornos Definitionen in Bezug aufs Theater widersprüchlich bleiben – weder Dramentext noch dessen materielle, zeitlich begrenzte und damit flüchtige, vergängliche, Aufführung können bei Adorno ihren Anspruch als Hauptrepräsentant des Kunstwerks aufrechterhalten.⁶⁵⁷ Für den hier vorliegenden Zusammenhang kann festgehalten werden, dass Adorno der theatralen Aufführung (auch) einen Ding- und damit Werkcharakter zuspricht, der maßgeblich geprägt ist durch ihr „Erscheinen in der empirischen Zeit“⁶⁵⁸.

Wendet man sich nun wieder der in diesem Kapitel im Vordergrund stehenden Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* zu, so ist zunächst einmal festzuhalten, dass die Aktion den Charakter einer theatralen Aufführung annimmt, die zwar nicht auf einem festgeschriebenen Text oder einer Partitur beruht, wie dies bei der Aufführung eines Dramas oder eines Musikstückes der Fall wäre, jedoch, wie erwähnt, sorgfältig durchstrukturiert und alles andere als spontan und zufällig war – übrigens ein Novum in der noch jungen Aktionskunst, die von Beuys entscheidend mitgeprägt wurde:

„Sie [die Aktion, KK] war von nun an nicht mehr allein ein vom Akteur getragener Bewegungsablauf im gegebenen Raum; sie war nun eine vom Künstler geschaffene Einheit von Bewegungen, Handlungen und Geräuschen in einem von ihm selbst angelegten Ambiente, das seinerseits über plastische Qualitäten verfügte.“⁶⁵⁹

An diese Beobachtung von Uwe Schneede lässt sich wiederum direkt anknüpfen, wenn es nun darum geht, die bereits angedeutete Reibung theatraler und skulpturaler Momente in Beuys' Aktion zu präzisieren. Schneede spricht von der Einheit von Bewegung, Aktion, Klang, Räumlichkeit und nicht zuletzt „plastischen Qualitäten“. Diese sind vor allen Dingen im zentralen Aktionselement, dem stundenlang in Filz gehüllten Künstlerkörper, zu verorten. Mario Kramer, der den intermedialen Charakter der Aktion ausgehend von der

⁶⁵⁵ Vgl. Nowak 2012, S.41.

⁶⁵⁶ Adorno, ÄT, S.153.

⁶⁵⁷ Nowak 2012, S.37. In der ÄT, S.153 spricht Adorno in Bezug auf Theater und Musik beispielsweise gleich von zwei unterschiedlichen Dingbegriffen – der gedruckten Partitur bzw. dem Dramentext sowie der Aufführung selbst.

⁶⁵⁸ Adorno, ÄT, S.153.

⁶⁵⁹ Schneede 1994, S.73.

Relation von Klang und Skulptur untersucht hat, bezeichnet den in Filz eingewickelten Künstler als „Klang- und Wärmeplastik“⁶⁶⁰ und spielt dabei bereits auf die mediale und materielle Vielschichtigkeit der Aktion an: Skulpturales vermischt sich hier mit Akustischem, in der „Wärmeplastik“ ist zudem die imaginierte Materialität thermodynamischer Prozesse angesprochen. Kramer sieht die Korrelation von Skulptur und Akustik im Künstlerkörper selbst verankert, der in der Aktion als Instrument, welches Geräusche und nicht-sprachliche Laute ausstößt, fungiere.⁶⁶¹ Hieran lässt sich ebenfalls anknüpfen; Kramers Argumentation einer Intermedialität, die sich vor allem auf Klang, also Musik, und Skulptur fokussiert, ist jedoch auszuweiten auf das Verhältnis der theatralen Aufführung, die sich in der zeitlichen Dauer der Aktion abspielt, und dem reglos liegenden Künstler, der, in Filz gehüllt, zur Skulptur wird. Das als Zeitkunst zu bezeichnende Theater, das sich in der Aufführung, genauer, während der Dauer einer Aufführung, die zeitlich begrenzt, also vergänglich ist, materialisiert, lässt hier, in der starr am Boden liegenden Filzgestalt, objekthaften, skulpturalen Charakter in sich ein. Skulptur als Gattung hingegen erhält in ebenjener Filzfigur einen temporalen Charakter; sie wird von Beuys während der achtstündigen Aktionsdauer aufgeführt und zerfällt am Ende vor den Augen des Publikums, wenn der Künstler sich aus der Filzrolle befreit, aufsteht und den Aktionsraum verlässt. Zusammengefasst: Die Zeitkunst des Theaters lässt räumliche Aspekte der Skulptur zu, wohingegen letztere, eher als Raumkunst zu bezeichnende Kunstform nun den theatralen Aspekt der Zeitlichkeit in sich einlässt.⁶⁶² Die, mit Adorno gesprochen, Verfransung der Gattungen, die deren jeweilige behauptete Autonomie und Formbildungskonventionen hinterfragt, manifestiert sich also in Beuys' Aktion konkret an der Reibung theatraler und skulpturaler Elemente.

6.1.3 Filz als Haut und Hülle

Auf den Körper des Künstlers bezogen, fungiert Filz als Haut, als Körpergrenze, als

⁶⁶⁰ Kramer 1995, S.97.

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Vgl. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ zur Räumlichkeit von Musik wie auch zur Zeitlichkeit von Malerei (in: Ders., Musikalische Schriften III, zit. nach Gesammelte Schriften Bd. 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S.628-642, hier S.630ff.). Zeit wird in der Musik als Material behandelt, das „geplant, disponiert, von oben her organisiert [wird, KK] wie einst nur visuelle Flächen“ (ebd., S.630). Malerei, andererseits, basiert auf Gleichzeitigkeit in der Struktur der Bildmomente, wird aber, gerade aufgrund der in Spannung zueinander tretenden Bildmomente, wiederum zeitlich: „Keine Gleichzeitigkeit ohne Zeit.“ (ebd., S.633).

schützender Kokon, in dem sich der Künstlerkörper 'verpuppt'. Zugleich jedoch ist das textile Material Ausgangspunkt eines quälerischen Selbstexperiments: Acht Stunden zwingt sich Beuys unter die Filzdecke, regungslos, ohne Nahrung oder Flüssigkeit zu sich zu nehmen, ohne Pausen.⁶⁶³ Die Konnotation des Materials oszilliert demnach zwischen einer positiven Wertung des Schützenden, Bewahrenden und einer negativen Wertung des Abtrennenden, Einsperrenden: „Der eingehüllte Körper war verbunden mit der Umgebung durch eine Haut aus Filz, die das Innere der Rolle zugleich vom Äußeren abgrenzte, es trennte und doch nicht vom Auswendigen separierte.“⁶⁶⁴ Das Textil übernimmt also die Funktion einer Membran, wie sie in den frühen Zeichnungen, beispielsweise der Zeichnung *Mädchenfigur mit Gefäßformen* (Abb. 79) von 1947, schon thematisiert wurde.⁶⁶⁵ In der Bleistiftzeichnung hatte Beuys diese Membran grau schraffiert, so dass eine gewisse Ähnlichkeit zum grauen Filz, der bei *Der Chef* verwendet wird, besteht. Die Filz-Membran lässt sich als semipermeabel beschreiben: Akustische Impulse durchdringen das Material, wenngleich Beuys die Außengeräusche durch den Filz etwas gedämpft gehört haben dürfte. Optisch jedoch stellt der Filz, wie hier bereits bemerkt wurde, eine undurchdringliche Barriere dar. Als hautähnliche Membran schützt das Material und filtert die Außeneindrücke, so dass der Künstler eine Art Schutzraum vorfindet, der ihn abschottet, auch wenn er ihn zumindest akustisch nicht völlig von seiner Umwelt abtrennt.

Mit dem Objekt *Gummierte Kiste* (1957, Abb. 14)⁶⁶⁶ scheint die Filzhülle zunächst

⁶⁶³ „Es bedarf einer Menge von Disziplin, um zu verhindern, dass Panik einen überfällt in solch einer Kondition“ (Beuys im Interview mit Caroline Tisdall, September/Okttober 1978, zit. nach: Ausst.kat. Berlin 2008, S.37).

⁶⁶⁴ Lindholm 2008, S.233.

⁶⁶⁵ Vgl. Neußer 2011, S.63. In seiner Untersuchung zur verborgenen Präsenz des Künstlers hat sich Neußer mit dem Motiv des körperlichen Rückzugs im Werk von Beuys auseinandergesetzt und weist dieses Sujet bereits in den frühen Zeichnungen der 1940er und 50er Jahre nach. Es tritt in Form des Gefäßes (wie im Objekt *Gummierte Kiste*, 1957), der Membran (*Mädchenfigur mit Gefäßformen*, 1947) und des Kokons (*Entpuppung des Schmetterlings*, Zeichnung, 1950) auf. Diese frühen Arbeiten zeigen bereits Beuys' Interesse am „Verhältnis von Verhüllung, verborgener Präsenz, Entwicklung und anschließender Befreiung“ (ebd.), welches auch bei *Der Chef The Chief Fluxusgesang* eine Rolle spielt.

⁶⁶⁶ Bei der *Gummierten Kiste* handelt es sich um eine massive Holzkiste, deren Oberfläche mit einer Mischung aus Teer und Gummi bedeckt ist. Neußer 2011, S.79 vergleicht das Objekt mit einem Sarg: Mit den Maßen 43 x 91 x 77 Zentimeter ist die Kiste etwas kleiner als ein herkömmlicher Sarg, bietet aber genug Platz für einen Menschen, „sofern dieser in embryonaler Haltung zusammengekauert wäre“ (ebd.). In diesem Sinne wäre die *Gummierte Kiste*, noch unverschlossen, ein Memento Mori (vgl. ebd.). Beuys beschäftigt sich in seinen Zeichnungen der Jahre 1956/57 intensiv mit dieser Thematik. In dieser Zeit befindet sich der Künstler in seiner „legendären Krise“ (ebd., S.80). Beuys selbst setzt die *Gummierte Kiste* mit seiner damaligen Depression und dem Wunsch nach völliger Ruhe in einem „leeren isolierten Raum“ in Bezug (Beuys im Katalog der Retrospektive im

nichts gemein zu haben; dennoch findet sich eine Parallele, und zwar im körperlich und räumlich isolierenden Charakter sowohl der Kiste als auch der Filzrolle. Im Falle der *Gummierten Kiste*, die 1957, während Beuys' psychischer Krise entstand, ist dieser Charakter eher symbolisch angedeutet – die Kiste erinnert ein wenig an einen offen-, bereitstehenden Sarg, oder auch an eine Isolationszelle, in der man eingeschlossen wird oder sich selbst einschließen kann, die also auch als Rückzugsort deutbar ist.⁶⁶⁷ Die in der Aktion *Der Chef* verwendete Filzdecke, in die sich Beuys wickelt, isoliert diesen, und zwar nun buchstäblich, von seiner Umwelt, schottet ihn ab und verbirgt ihn vor den Blicken des Publikums. Erinnert die Kiste an einen Sarg, der die sterblichen Überreste eines Menschen in sich aufzunehmen vermag, so erinnert der graue, düster wirkende Filz der Aktion an ein Leichentuch, wie auch Uwe Schneede⁶⁶⁸ festgestellt hat. Beuys' über Stunden regloser Körper wirkt hier wie ein toter Körper, der, notdürftig in ein Leichentuch aus Filz gewickelt, auf seine Bestattung wartet. Die sich in diesem Memento Mori andeutende Isolation des menschlichen Körpers zeigt sich auch, wenn man den Aktionsverlauf als Ganzes betrachtet und ihn als Selbstexperiment auffasst. Für acht Stunden wird die Filzumwicklung für Beuys zur selbst geschaffenen 'Gummizelle', die nicht zu verlassen er sich selbst auferlegt hat. Der Filz fungiert hier als räumliche Grenze zur Außenwelt, die den eingeschlossenen Körper auf engstem Raum gefangen hält. Obwohl Beuys diesen Selbstversuch aus eigenen Stücken auf sich nimmt und ihn theoretisch jederzeit hätte abbrechen können, handelt es sich doch um eine existentielle Erfahrung.⁶⁶⁹ Der Filz ist gleichsam der Innenraum, innerhalb dessen sich Beuys' Experiment vollzieht; eine Art Black Box, die den Künstler einschließt. Dieser Innenraum hat beinahe hermetischen Charakter, er droht den darin verborgenen Körper zu ersticken; für die Dauer der Aktion stellt er eine undurchdringliche Grenze für Beuys dar. Insofern kann die Performance als

Guggenheim Museum 1979, zit. nach Neußer 2011, S.82f.), das zugleich den Sarg als letzte Ruhestätte und als vollkommene körperliche Isolation aufruft. Der dem Teer beigemischte Gummi weckt die Assoziation einer Gummizelle, einer Isolationszelle, die Schutz und vollkommene Abgeschiedenheit bietet, zugleich aber auch als beengendes Gefängnis wahrgenommen werden kann. Siehe hierzu auch Kapitel 2.2.3.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S.77-90, vor allem S.85.

⁶⁶⁸ Schneede 1994, S.70.

⁶⁶⁹ „Es bedarf einer Menge Disziplin, um in einer solchen Situation Panik zu vermeiden, leerzulaufen, emotionslos und ohne die Empfindungen von Klaustrophobie oder Schmerz neun [irrtümlich für: acht] Stunden in derselben Position auszuhalten. Eine solche Aktion [...] verändert mich radikal. In gewisser Weise ist es ein Tod, eine reale Aktion und keine Interpretation.“ (Beuys im Katalog der Guggenheim Retrospektive 1979, zit. nach Schneede 1994, S.70).

Weiterentwicklung der frühen Arbeit *Gummierte Kiste* gesehen werden.

6.1.4 Die Filzhülle als skulpturale Oberfläche

Ikongrafisch kann die Filzhülle, wie im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, als organische Haut, als Körpergrenze gedeutet werden. Als Hülle bzw. Umhüllung kreiert das textile Material eine plastische Gestalt,⁶⁷⁰ welche den Künstlerkörper als skulpturalen Kern nutzt. Die Filzhülle ist dabei nach außen hin sichtbar, während der darin verborgene Körper unsichtbar wird. So reflektiert sich in der Hüllenfunktion des textilen Materials die Bedeutung der Oberfläche skulpturaler Arbeiten: Die Oberfläche „ist das zugleich Öffnende und Umschließende aller einzelnen plastischen Dinge.“⁶⁷¹ Als „Membran des skulpturalen Objekts“⁶⁷² kommt in ihr nicht nur die materielle Beschaffenheit, sondern auch die „dreidimensionale Körperlichkeit“⁶⁷³ der Skulptur überhaupt zum Ausdruck. Im Kontrast zur Malerei und zur Leinwand als flächigem Bildträger ist das Prinzip der Skulptur „nicht das Flächenhafte, sondern die gespannte Krümmung der jeweiligen Oberfläche“.⁶⁷⁴ Somit lässt sich festhalten, dass die Oberfläche skulpturaler Werke zunächst die Dreidimensionalität eines Werks für den Betrachter wahrnehmbar macht und darüber hinaus auch Rückschlüsse auf das Innere, den Kern des Objekts zulässt. Rosalind Krauss spricht im Zusammenhang zum letztgenannten Punkt von der „communication between the surface and the anatomical depths“.⁶⁷⁵ So lässt sich auch der Verlauf des Künstlerkörpers unter der Filzhülle für den Betrachter erahnen. Die weiche, flexible Materialität des Filzes passt sich den Formen des darunter verborgenen Körpers besonders gut an und fungiert also im doppelten Sinne als Membran: Als Haut wird sie zur Körpergrenze, als skulpturale Oberfläche verweist sie auf den darunterliegenden Kern.⁶⁷⁶

⁶⁷⁰ „Gestalten fungieren als Ganzheiten, die ihre Teile determinieren.“ Rudolf Arnheim: „Gestaltpsychologie und künstlerische Form“, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M. 2014 (Erste Auflage: 1992), S.132-147, hier S.132.

⁶⁷¹ Gottfried Boehm: „Plastik und Plastischer Raum“ [1977], in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck (Hgg.): *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009, S.21-46, hier S.28.

⁶⁷² Christian Spies: „Formen skulpturaler Bildlichkeit“, in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Christian Spies (Hgg.): *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München 2006, S.75-100, hier S.89.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Boehm 2009, S.28.

⁶⁷⁵ Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge/Massachusetts 1977, S.27.

⁶⁷⁶ Vgl. Boehm 2009, S.28: „Die Oberfläche ist als Kontur [...] unterbestimmt, eher ist sie die Haut der Materie, wenn man mitsieht, daß durch sie der Austausch zwischen Innen und Außen, zwischen verschiedenen innen liegenden Bestimmungen und zwischen verschiedenen außen liegenden Bestimmungen erfolgt.“

Als Oberfläche verhüllter Körper oder Objekte tritt der Filz nicht nur in der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* in Erscheinung, sondern auch in der zwei Jahre später aufgeführten Performance *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und den mit dieser Arbeit verknüpften Aktionsrelikten (Abb. 81-83). Hier reflektiert sich, wie gezeigt wurde, das Verhältnis von Innen und Außen, von Masse und Kern einerseits sowie der Oberfläche andererseits. Beuys setzt sich also mit den gattungsspezifischen Eigenheiten der Skulptur auseinander, die er, wie bereits im Kapitel 6.1.2. ausgeführt wurde, zugleich wieder kritisch befragt: In der Reibung mit dem theatralen Charakter der Aktion provoziert er die Verfransung der Gattungsgrenzen zwischen Skulptur und Theater. Darum geht es auch im Folgenden, in der Diskussion der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel*.

6.2 Infiltration Homogen für Konzertflügel (1966)

Ähnlich wie in *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) spielt Filz in der Funktion als skulpturale Haut und Hülle auch bei der im Sommer 1966 aufgeführten Performance *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) eine wichtige Rolle.⁶⁷⁷ In ein Konzert schaltet sich Beuys mit einer Aktion ein, die in gewisser Weise selbst den Charakter eines Musikstückes trägt. Ein in Filz verpackter Konzertflügel wird auf die Bühne geschoben; durch die textile Umhüllung ist das Instrument allerdings verstummt. Hierin erschöpft sich die Aktion jedoch noch nicht; denn es gehört eine auf der Bühne stehende Schultafel dazu, auf der, in Kreide geschrieben, auf den damals hochaktuellen und kontroversen Conterganskandal angespielt wird.⁶⁷⁸ Wie *Der Chef The Chief Fluxusgesang* ist also auch *Infiltration Homogen für Konzertflügel* intermedial angelegt: ein Konglomerat aus musikalischen, skulpturalen, theatralen und im weitesten Sinne poetischen bzw. sprachlichen Elementen. Nach der Skizzierung des Aktionsverlaufs sowie des Forschungsstandes ist darauf zurückzukommen.

Für den Zusammenhang der Gattungskritik relevant sind ferner die Filzhülle des

⁶⁷⁷ Zum Titel, der mit der Materialität des Filzes in Verbindung steht, äußerte sich Beuys selbst wie folgt: „Infiltration Homogen' describes the character and structure of felt, so the piano becomes an homogeneous deposit of sound with the potential to filter through felt.“ (Beuys zit. nach Ausst.kat: Joseph Beuys, New York (Solomon R. Guggenheim Museum), hg. von Caroline Tisdall, London 1979, S.168).

⁶⁷⁸ Das Beruhigungsmittel Contergan, ein thaliomidhaltiges Präparat, hatte Anfang der 1960er Jahre bei Einnahme in der Schwangerschaft zu schweren Missbildungen tausender Kinder sowie Totgeburten geführt. Vgl. Schneede 1994, S.114.

Konzertflügels und die mit ihr verbundene Reflexion auf die skulpturale Oberfläche sowie die aus der Aktion hervorgegangenen Aktionsrelikte, die nunmehr eigenständige skulpturale Objekte geworden sind: Die in der Aktion genutzte, also 'originale' Filzhaut befindet sich heute im Darmstädter Block Beuys (Abb. 81). Zusätzlich existieren im Pariser Centre Pompidou eine noch von Beuys selbst angeordnete Reproduktion dieser originalen, vom Konzertflügel abgezogenen Haut sowie eine Reproduktion des Filzflügels (Abb. 82), der so nur in der ursprünglichen Aktion präsent war. Lediglich in losem, nämlich formal ähnlichem Zusammenhang hierzu steht die skulpturale Arbeit *Infiltration Homogen für Cello* (Abb. 83), bei der Beuys das Prinzip des verhüllten Instruments auf ein Cello anwendet. Während beim Pariser Filzflügel die Einheit von Konzertinstrument und Filzhülle intakt bleibt, separiert die im Darmstädter Block Beuys ausgestellte *Filzhaut* jene Oberfläche von einem Kern, einer Masse, und führt damit das „Prinzip Oberfläche“⁶⁷⁹ ad absurdum. Zunächst folgt ein Blick auf die Beuys-Forschung. Caroline Tisdall bringt den verhüllten Flügel, der als Anspielung auf ein gefangenes, verstummtes Wesen lesbar sei,⁶⁸⁰ in einen Zusammenhang mit dem zweiten Teil der Aktion, dem Aufgreifen des Conterganskandals, bei dem Beuys Krankheit und Leiden mit schöpferischer Produktivität und Kreativität in Verbindung bringe.⁶⁸¹

Uwe Schneede greift in seinem Verzeichnis der Beuys'schen Aktionen zwei für die Aktion und spezifisch den Filzflügel zentrale Aspekte auf: erstens das in Filz gehüllte Instrument als Klangdepot, das, nun verstummt, zweitens ein Symbol für die Überkommenheit herkömmlicher Kulturvorstellungen sei. Der durch den Filz zum Schweigen gebrachte Flügel, durch den textilen Überzug vom eleganten Musikinstrument zum organischen Gebilde transformiert, lasse „den Nicht-Ton als Ton“ erleben.⁶⁸² Der Flügel als Symbol repräsentativer bürgerlicher Kultur werde durch die Verhüllung stillgelegt und sei als „appellatives, skulpturales Zeichen für die Notwendigkeit erneuerter Kulturvorstellungen“ lesbar.⁶⁸³

Mario Kramer untersucht sowohl die Aktion wie auch die daraus hervorgehende *Filzhaut* unter dem Aspekt des Zusammenhangs von Akustik und Skulptur. Bereits in der Aktion selbst schreibt der Autor dem in Filz gehüllten Instrument einen

⁶⁷⁹ Boehm 2009, S.26.

⁶⁸⁰ Tisdall 1979, S.168: „The allusion to something trapped inside a mute body was extended during the action to the plight of thalidomide children, one of the great tragedies (or crimes) of those years.“

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Schneede 1994, S.112f.

⁶⁸³ Ebd., S.113.

skulpturalen und zugleich organisch-tierischen Charakter zu.⁶⁸⁴ Durch die Verhüllung werde der Konzertflügel einerseits außer Funktion gesetzt, andererseits aber seine Eigenschaft als Klangkörper gerade durch die Negation hervorgehoben.⁶⁸⁵ Die nach der Aktion vom Instrument wieder abgezogene, in sich zusammengefallene Filzhülle betrachtet Kramer im Kontext seiner Präsentation im zweiten Raum des Darmstädter Block Beuys: Er bilde einen formalen Gegensatz zu den ansonsten dort vorherrschenden kubischen und kantigen Formen, etwa auch von *Fond III* (Abb. 50). Den Filzumfang vergleicht er mit einer Tierhaut, insofern bleibe die bereits im Kontext der Aktion festgestellte Tierhaftigkeit weiter bestehen. Kramer vermerkt zudem die Parallele zum im selben Raum an der Wand hängenden *Filzanzug* (Abb. 42), der seinerseits als leere Hülle und zweite Haut lesbar sei.

Wilhelm Bojescul nähert das Aktionsrelikt *Filzhaut* aufgrund seiner Instabilität und Schlaffheit Claes Oldenburgs Methode des Softenings an. Durch die Nutzung weicher, flexibler Materialien löse Oldenburg die festumrissenen Konturen des Objekts auf. Jedoch konstatiert Bojescul, dass es sich bei der Wandlung vom Filzflügel im Kontext der Aktion zur schlaffen *Filzhaut* als Aktionsrelikt um eine Art von Metamorphose handele: „Die einstmals über einen Flügel gespannte *Filzhaut*, die jetzt schlaff hängt, birgt folglich die Form des Flügels noch in sich, gleichsam als Potentialität, die [...] objektiviert werden kann.“⁶⁸⁶

Dirk Luckow bezeichnet die aus der Aktion hervorgegangene *Filzhaut* als „elefantöse Filzarbeit“ und als „ungetümartiges Wahrzeichen“.⁶⁸⁷ Er zieht eine Verbindung zum Umgang mit Materialität bei Richard Serra – auch dieser habe das Material in dessen industriellem Rohzustand ausgestellt. Bei Serras 1967 entstandener, heute zerstörter Arbeit *Inverted Bucket* ist der Gummi, aus dem das Objekt bestand, ebenfalls in sich zusammengefallen und hängt so schlaff von der Wand wie der Filz von Beuys' *Filzhaut*.⁶⁸⁸

6.2.1 Aktionsverlauf

In der am 28. Juli 1966 durchgeführten Aktion spielt der Filz als Überzug eines großen Konzertflügels eine tragende Rolle.⁶⁸⁹ Um den Filzflügel und seine

⁶⁸⁴ Ebd., S.72.

⁶⁸⁵ Kramer 1995, S.71.

⁶⁸⁶ Bojescul 1985, S.113.

⁶⁸⁷ Luckow 1998, S.80.

⁶⁸⁸ Ebd., S.264.

⁶⁸⁹ Das Klavier bzw. der Flügel nimmt in den Aktionen von Beuys immer wieder eine tragende Rolle

Funktionen im Kontext der Aktion besser nachvollziehen zu können, ist eine Auseinandersetzung mit der Aktion selbst notwendig. Ausführlich beschrieben und diskutiert wird sie in Uwe Schneedes Werkverzeichnis der Aktionen von Beuys sowie in Mario Kramers Untersuchung der musikalischen Aspekte in Beuys' Werk.⁶⁹⁰

Die unangekündigte Aktion fand im Rahmen eines Konzertes von Charlotte Moorman und Nam June Paik in der Düsseldorfer Kunstakademie statt. Beuys schaltete sich zwischen zwei Aufführungsblöcken ein, indem er einen vollständig in Filz eingewickelten Konzertflügel „vom Akademieflur durch die Eingangstür in die Mitte des Aulaaals, sehr langsam und unter Mühen“,⁶⁹¹ schob. Er selbst verstopfte sich die Ohren mit Wachspropfen.⁶⁹² Mit den mit Wachs verstopften Ohren verweist Beuys möglicherweise auf Odysseus' Begegnung mit den Sirenen. Um deren Gesang nicht zu erliegen, ließ er seinen Männern die Ohren mit Wachs verstopfen. Er selbst verzichtete hierauf, ließ sich aber an den Schiffsmast fesseln, um den Sirenen nicht zum Opfer zu fallen. Horckheimer und Adorno sehen in Odysseus das „Urbild [...] des bürgerlichen Individuums“⁶⁹³ Der archaischen Gewalt des Sirenengesangs setzt Odysseus List und Verstand entgegen, indem er sich fesseln lässt und so den „urzeitlichen Vertrag“⁶⁹⁴ umgeht und somit auflöst. Beuys verkehrt in seiner Performance die Dialektik von Archaischem und Bürgerlich-Aufgeklärtem. Das Piano als Versinnbildlichung des Bürgertums wird mit Filz isoliert und zum Verstummen gebracht. Der Künstler verstopft sich die Ohren mit Wachs, um sich vor der aufgeklärten, rationalen bürgerlichen Kultur zu schützen und so zu einem archaischen Urzustand zurückzufinden.

ein. So zum Beispiel 1963 in *Sibirische Symphonie I. Satz*, aufgeführt im Rahmen des Fluxus-Festivals *Festum Fluxorum* in Düsseldorf. Beuys spielte zunächst auf dem Instrument und legte danach mehrere Tonklumpen auf den Deckel des Flügels. Diese waren mithilfe einer Schnur mit einem toten Hasen verbunden, der einige Schritte weiter an einer Schultafel hing (Schneede 1994, S.23f.) Beuys lässt das Instrument im Normalfall unversehrt, transformiert es aber durch – zum Teil nur minimale – Eingriffe und Zusätze, wie die Tonklumpen im Falle der *Sibirischen Symphonie* oder den Filzüberzug bei *Infiltration Homogen für Konzertflügel*.

⁶⁹⁰ Schneede, S.112ff., Kramer 1995, S.47ff. Den Titel der Aktion betreffend, sind sich Schneede und Kramer uneinig. Während Kramer von einer dreigeteilten Aktion mit dem vollständigen Titel „*Infiltration-Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind, DIVISION THE CROSS*“ spricht (ebd.), ist bei Schneede dagegen von einer zweigeteilten Aktion die Rede: *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (ebd., S.112). Was den genauen Aktionsablauf angeht, stimmen beide miteinander überein; Kramer geht jedoch intensiver auf die einzelnen Elemente ein.

⁶⁹¹ Kramer 1995, S.49.

⁶⁹² Schneede, S.112.

⁶⁹³ Max Horckheimer, Theodor W. Adorno: *Odysseus oder Mythos und Aufklärung*, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1969]*, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd.3, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2003, S.61-99, hier: S.61.

⁶⁹⁴ Ebd., S.78.

Begleitet wurde das Instrument von einer quakenden Spielzeugente sowie einem kleinen Ambulanzauto.⁶⁹⁵ Es folgte die Aktion *Shoes of Your Choice* von Alison Knowles, die von verschiedenen Akteuren, darunter Eva Beuys, Imi Knoebel und andere gemeinsam mit dem Publikum, durchgeführt wurde. Zwei Kompositionen von Takehisa Kosugi schlossen an. Dann betrat Beuys wieder die Bühne und nähte zwei rote Stoffstreifen zu einem roten Kreuz auf den Filzüberzug des Flügels.⁶⁹⁶ Es folgte der zweite Teil der Aktion. Beuys ging zu einer Schultafel, auf die er bereits zu Beginn des Abends mit Kreide ein Kreuz gezeichnet und auf der Nam June Paik ebenfalls bei Konzertbeginn die Zuschauerzahl, 508, vermerkt hatte. Beuys schrieb folgenden Text:

IN DAS ZIMMER DES
CONTERGANKINDES
EINGEDRUNGEN
HILFT IHM MUSIK DER VERGANGENHEIT ?? ?????

DAS LEIDEN
DIE WÄRME
DER KLANG
DIE PLASTIZITÄT

Die unteren vier Begriffe schrieb er auf den unteren Teil der Doppeltafel. Die Aktion endete mit dem Hinausschieben des Filzflügels. Beuys setzte sich nun zurück ins Publikum.

6.2.2 Die Aktion als Schnittstelle von Musik und Skulptur

Der Konzertcharakter sowie die skulpturale Anmutung des in Filz gehüllten Instruments sind wesentliche Momente der Aktion. Mario Kramer ist der Annäherung von Klang und Skulptur in der *Infiltration Homogen für Konzertflügel* nachgegangen.⁶⁹⁷ Er deutet Beuys' Aktion „als Komposition im Rahmen eines größeren Konzertzusammenhangs“. ⁶⁹⁸ Dies macht er zunächst am „Nicht-Ton“⁶⁹⁹, am „akustischen Nichtklingen“⁷⁰⁰ des Flügels, fest; hinzu komme die als Konzert

⁶⁹⁵ Vgl. Schneede 1994, S.112. Das Ambulanzauto taucht auch in der New Yorker Aktion *I like America and America likes me* auf. Beuys lässt sich dort nach seiner Ankunft am Flughafen, eingehüllt in eine Filzdecke, im Krankenwagen mit Blaulicht und Sirene zur Galerie fahren. Siehe Kapitel 6.5 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁹⁶ Kramer 1995, S.49. Das rote Kreuz als Symbol für Versehrtheit verweist bereits auf den zweiten Teil der Aktion, die das Leiden der durch Contergan missgebildeten Kinder thematisiert.

⁶⁹⁷ Ebd., S.71-76.

⁶⁹⁸ Ebd., S.71.

⁶⁹⁹ Schneede 1994, S.113.

⁷⁰⁰ Kramer 1995, S.71.

konzipierte Fluxus-Veranstaltung, in dessen Verlauf Beuys seine Aktion durchführte. Die geradezu demonstrative Stille, die „dem strahlenden Klang und Glanz eines solchen Instruments“⁷⁰¹ zuwiderläuft, lässt an John Cages Komposition *4'33* denken.⁷⁰² Hier wie dort wird der Hörerwartung des Publikums entgegengetreten. Anstelle von Musik nehmen die Zuschauer bei Cage wie auch bei Beuys die Akustik des Veranstaltungsraumes und des Publikums selbst wahr, vor allem aber wird die Stille, die das stumm bleibende Instrument ausstrahlt, spürbar. Während dies bei Cages Stück zeitlich erfahrbar wird – die viereinhalb Minuten ziehen geradezu aufreizend langsam am Zuhörer vorbei –, schafft Beuys durch die Filzummhüllung eine visuell wahrnehmbare Stille: Die fellartige Struktur des Textils dichtet ab und legt das Instrument buchstäblich still. Im Gegensatz zu Cages Stück, in welchem der Flügel unverhüllt und für das Publikum sicht- und erkennbar auf der Bühne steht, ist bei Beuys das Instrument durch die Filzhülle nicht nur akustisch in seiner Stummheit wahrnehmbar, sondern entzieht sich zudem den Blicken der Zuschauer. Aus dem sonst „kalt anmutenden schwarzgelackten Gerät“⁷⁰³ wird nun ein tierhaft-organisches Wesen, das skulptural anmutet. Die Transformation des Flügels vom 'Gebrauchsgegenstand' in eine Skulptur ist demnach maßgeblich an die dem Instrument übergestülpte Hülle aus Filz gebunden. Darüber hinaus ist es das Aufnähen des roten Kreuzes während der Aktion, das den Filzflügel zum ästhetischen Objekt werden lässt.⁷⁰⁴

Der verhüllte Flügel weist demnach musikalische wie skulpturale Aspekte auf; er ist eine „Klangskulptur“,⁷⁰⁵ welche das Schweigen des Instruments plastisch, geradezu körperlich zum Ausdruck bringt, gleichzeitig die Gattung der Skulptur zeitlich erfahrbar werden lässt, sie gewissermaßen „hörbar“ macht. Diese Verfransung von Musik und Skulptur ist an den Filz geknüpft,⁷⁰⁶ wie sich auch im Blick auf das Aktionsrelikt der *Filzhaut* zeigt: Einmal abgelöst vom Körper des Konzertflügels,

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Das Stück besteht aus 4 Minuten und 33 Sekunden Stille (die im Titel angegebene Zeit richtet sich nach der Uraufführung, prinzipiell ist die Dauer jedoch beliebig wählbar). Bei der Uraufführung 1952 zeigte der Pianist David Tudor Beginn und Ende des Stücks durch Öffnen und Schließen des Klavierdeckels an. Vgl. RoseLee Goldberg: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988 (Erstauflage 1979), S. 126.

⁷⁰³ Schneede 1994, S. 113.

⁷⁰⁴ Vgl. Kramer 1995, S. 74: Der in Filz gehüllte Flügel schürt zunächst die Erwartung eines Auspendens und den Beginn eines Konzertes; erst durch das Aufnähen der Kreuze wird offensichtlich, dass der Flügel nicht enthüllt, sondern stattdessen zum ästhetischen Objekt transformiert wird.

⁷⁰⁵ Schneede 1994, S. 114, nennt hier den Begriff der „akustischen Skulptur“.

⁷⁰⁶ „Schließlich steht die schalldämpfende Wirkung des Filzes für das Schweigen.“ Bürger 1987, S. 205.

wird dieser wieder zu einem Funktionsgegenstand, einem Musikinstrument, während der den Maßen des Flügels angepasste Filzüberzug mit seinen Ausbuchtungen zwar auch in schlaffem Zustand noch entfernt an die Form des Instruments erinnert, doch auf ästhetischer Ebene primär seine eigene Materialität hervorkehrt: „Es entsteht eine Rückverwandlung des Filzes (Fellhaar) zu Tierhaut.“⁷⁰⁷ An der Wand aufgehängt, oszilliert die *Filzhaut* nun ihrerseits zwischen skulpturaler und reliefartiger Anmutung. Zudem wird auch die mögliche Nutzbarkeit des Textils als Bildträger, als „Leinwand“, thematisch; zum einen in der Metapher der Leinwand als Haut, wie dies hier im Zusammenhang der Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) diskutiert wurde, zum anderen in den auf den Filz aufgenähten roten Kreuzen, die ein Figur-Grund-Verhältnis andeuten.

6.2.3 Die Filzhülle als Haut

Mit der Konnotation des Filzes als Haut und Hülle ruft Beuys einen mit dem Material verknüpften Topos auf, der sich wie ein roter Faden durch seine Filzarbeiten zieht. Das eingehüllte Instrument ist analog zu sehen zum eingewickelten Künstler in der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) – wie auch zum „eingehüllten“ Museumsraum von *Plight* (Abb. 76) und zur „zweiten Haut“ des *Filzanzuges* (Abb. 42).

Der Filz ist jedoch nicht nur als schützende Haut zu verstehen, sondern ist zugleich verantwortlich für die Dysfunktionalität des Klangkörpers – durch den schallisolierenden Überzug wurde dieser zum Verstummen gebracht. Als Überzug verleiht die Filzdecke dem eleganten, schwarzen Konzertflügel eine „organische, wenn nicht tierische [...] Komponente“.⁷⁰⁸ Wie ein „Elefant im Zirkus vorgeführt“⁷⁰⁹ wird der Filzflügel, wenn er während des Konzertes langsam und umständlich von zwei Leuten in den Saal geschoben wird.⁷¹⁰ Der weiche, graue Filz lässt den Flügel zum „Dickhäuter“⁷¹¹ werden, der im Vergleich zu der kleinen Spielzeugente riesig wirkt und doch zugleich eine verletzte, hilflose Aura ausstrahlt. Das Bild des eingeschlossenen, stummen Instruments als Lebewesen, als leidendes Tier, evoziert die Vorstellung des leidenden Contergankindes, auf das Beuys durch den

⁷⁰⁷ Kramer 1995, S.88.

⁷⁰⁸ Schneede 1994, S.113.

⁷⁰⁹ Johannes Stüttgen im Gespräch mit Mario Kramer, 17.11.1988, zit. nach Kramer 1995, S.72.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd.

Tafelanschrieb ja bereits anspielt. Zudem deuten die beiden aufgenähten roten Kreuze und das Spielzeug-Ambulanzauto eine Versehrtheit des Filzflügels an.⁷¹² Beuys bringt hier das eingehüllte, also aktuell nicht funktionsfähige, „verletzte“ Konzertinstrument, das als Symbol für kulturelle und künstlerische Produktivität lesbar ist, mit den körperlichen und psychischen Leiden der Contergankinder in Verbindung. Körperliches Leiden wird in Bezug gesetzt zum leidenden, sich selbst und seinen Körper für die Kunst opfernden Künstlers. Beuys selbst äußerte sich in Bezug auf die Aktion folgendermaßen: „Also der größte Komponist ist derjenige, der leidet. Der überhaupt nichts mehr machen kann [...] Das war die Idee, und das Contergan war genau das Datum.“⁷¹³ So verknüpft sich der erste Aktionsteil, das Hereinschieben und Demonstrieren des verstummten Flügels, mit dem zweiten Aktionsteil, der sich dem Contergankind widmet.

6.2.4 *Filzhaut* und Filzflügel: Zu den Aktionsrelikten

Die formlos in sich zusammengefallene *Filzhaut* wird in der musealen Präsentation im Darmstädter Block Beuys zum Aktionsrelikt, also zu einem über die Aktion selbst hinaus eigenständigen ästhetischen Objekt.⁷¹⁴ Darüber hinaus entstand 1968 die Skulptur *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, die sich heute im Centre Pompidou befindet – eine Nachfertigung des in der ursprünglichen Aktion eingesetzten, in Filz gehüllten Konzertflügels (Abb. 82a). Da der Überzug dieses Pariser Flügels aufgrund von Beschädigungen 1984 durch eine neue Hülle ersetzt werden musste, wurde der beschädigte Überzug von 1968 fortan als *Filzhaut* an die Wand gehängt (82b), wo sie seitdem als Werkeinheit mit dem Filzflügel gezeigt wird.⁷¹⁵ Während im Falle des verpackten Instruments die Einheit von Kern und Hülle noch gegeben ist, wird in der Darmstädter sowie in der Pariser *Filzhaut* die Hülle an sich zum eigenständigen Objekt – und damit die skulpturale Oberfläche als „Haut der Materie“⁷¹⁶, die den „Austausch zwischen Innen und Außen“⁷¹⁷ ermöglicht, zum Ausgangspunkt gattungskritischer Befragung der Skulptur.

⁷¹² Beuys selbst bringt das zum Schweigen gebrachte Instrument mit einem „leidenden Tier“ in Verbindung (Beuys im Interview mit Lawrence Gowing, Oktober 1980, zit. nach Kramer 1995, S.91).

⁷¹³ Beuys im Gespräch mit Georg Jappe 1985, zit. nach Schneede 1994, S.114.

⁷¹⁴ Vgl. Schneede 1994, S.14: „Diese Objekte [eigens für eine bestimmte Aktion geschaffene Gegenstände, KK] führen eine Eigenexistenz über die Aktionen hinaus, obschon sie in den Aktionen einen bestimmten ästhetischen und inhaltlichen Stellenwert hatten.“

⁷¹⁵ Vgl. Kramer 1995, S.91.

⁷¹⁶ Boehm 2009, S.28.

⁷¹⁷ Ebd.

Die ursprüngliche, 1966 in der Aktion zum Einsatz gekommene *Filzhaut* hängt im zweiten Raum des Block Beuys schlaff von der Wand. Sie verweist auf einen früheren Kern, eine nicht mehr vorhandene Masse, sowie auf eine ursprüngliche Geformtheit, die nun aufgrund der Entleerung und anschließenden Hängung verloren ist: „Die einstmals über den Flügel gespannte *Filzhaut* [...] birgt folglich die Form des Flügels noch in sich.“⁷¹⁸ Gleich der abgezogenen Haut eines Tieres zeigt sich der Filz nun als eine vom Klangkörper des Instruments abgezogene Haut.⁷¹⁹ Ihre Maße ergeben sich aus den Maßen des Flügels, den sie ursprünglich umhüllt hatte.⁷²⁰ Ausbuchtungen und Kanten vor allem an den unteren Enden lassen noch an die ehemalige Funktion als Hülle denken, erinnern jetzt jedoch auch an tierhaft-organische Beine oder Füße.⁷²¹ In der Seitenansicht geht dieser Rest von Plastizität noch weiter verloren: Hier nimmt man vor allem das Material als solches wahr, ein riesiges, in Falten gelegtes Stück Stoff. Der Überzug wirkt in dieser Ansicht flach, allenfalls wie ein Relief hebt er sich leicht von der Wand ab. Die Falten, die das Material bildet, wirken zufällig und geben der *Filzhaut* einen Charakter von Flüchtigkeit und Veränderlichkeit.

Die einstige Hülle des skulpturalen Körpers, des Konzertflügels, ist hier nichts mehr als auf sich selbst verweisende Oberfläche. Die zufällig sich bildenden Falten des Materials treffen keine Aussage mehr über das „Darunter“, sind nicht länger als „Austausch zwischen Innen und Außen“⁷²² zu deuten, sondern zeigen nichts anderes als die materielle Beschaffenheit der Oberfläche selbst. Insofern ist die Bedeutung

⁷¹⁸ Wilhelm Bojescul: Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Essen 1985, S.113.

⁷¹⁹ Kramer setzt die *Filzhaut* in Bezug zur Schindung des Marsyas und dem damit verbundenen, sich in der Renaissance formierenden Topos des Künstlers als Märtyrers für die Kunst (Kramer 1995, S.88f.). Der phrygische Flussgott Marsyas verliert den musikalischen Wettstreit mit Apollon. Dieser hängt ihn zur Strafe an einem Baum auf und zieht ihm bei lebendigem Leib die Haut ab. Marsyas als Musiker und Künstler erduldet die Häutung als einen Opfervorgang: „Der Künstler sieht sich als Märtyrer für die Kunst“ (ebd., S.89). Kramer zieht hier den Vergleich zum ebenfalls in Darmstadt, im selben Raum wie die *Filzhaut* gehängten *Filzanzug*, der als „Haut“ des Künstlers Beuys analog zu sehen ist zur Haut oder zum Fell des Konzertflügels. In Bezug auf das Martyrium des Künstlers, der sich für die Kunst 'opfert', lässt sich wiederum der Vergleich zur Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* ziehen, wo Beuys in einem quälend langen Selbstversuch in der Filzhülle verharret.

⁷²⁰ Das Centre Pompidou gibt für den Flügel eine Höhe von 100, eine Breite von 152 sowie eine Länge von 240 Zentimeter an (Centre Pompidou: Infiltration Homogen für Konzertflügel, URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crGy97> (letzter Zugriff: 7.1.2020) Vom Klavier abgezogen und senkrecht an der Wand aufgehängt, verlieren die ursprünglichen Maße der *Filzhaut* allerdings an Bedeutung; Höhe und Breite des Flügels sind an ihr nicht mehr erkennbar. Die ursprüngliche Länge des Instruments markiert nun die Höhe des aufgehängten Filzüberszugs – circa 240 cm. Tatsächlich ist die *Filzhaut* sogar noch etwas größer, da der Filz, der ursprünglich die Beine des Flügels umhüllte, nun durch die Hängung senkrecht nach unten fällt.

⁷²¹ Kramer bezeichnet dies in seiner Untersuchung als „Elefantenfuß“ und assoziiert das Objekt als Ganzes mit einer „Elefantenhaut“ (Kramer 1995, S.88).

⁷²² Ebd.

der Oberfläche für die Gattung der Skulptur, wie sie Boehm⁷²³ ausgeführt hat, hier außer Kraft gesetzt. Ihrer Masse, ihres Kernes beraubt, vermittelt die Oberfläche des skulpturalen Körpers nicht länger zwischen Innen und Außen, zwischen dem materiellen Kern der Skulptur und dem sie umgebenden Umraum.

6.2.5 Variation des Filzflügels: *Infiltration Homogen für Cello* (1967)

Kurz soll hier abschließend auf die verwandte Arbeit *Infiltration Homogen für Cello* (1967, Abb. 83) eingegangen werden, die Beuys als Variation der Aktion von 1966 für die Musikerin Charlotte Moorman konzipierte und die in der Skulptur des Filzcellos mündete.⁷²⁴ Der Werktitel verweist also auf ein aufführbares Musikstück und zugleich auf die daraus hervorgehende Skulptur. Das Stück ist auf einem in Filz verhüllten Cello zu spielen; es handelt sich um ein stummes Konzert, in welchem das verpackte Instrument in seiner Funktionslosigkeit dem Publikum präsentiert wird.⁷²⁵ Man fühlt sich hier wiederum an John Cages Komposition *4'33* erinnert. Mario Kramer geht im Rahmen seiner Untersuchung zum Verhältnis zwischen Klang und Skulptur auf die Arbeit ein und schildert deren Entstehungskontext.⁷²⁶

Das Filzcello als Skulptur behält, ähnlich wie der Filzflügel im Rahmen der ursprünglichen Aktion, einen intermedialen Charakter: Es ist ein skulpturales Objekt und impliziert zugleich ein, wenn auch stummgeschaltetes, akustisches Potential: „Der äußere Mantel ist Filz. Darin zur akustischen Stummheit verschlossen ein Klangkörper.“⁷²⁷

Damit geht auch in diese Arbeit der gattungskritische Impetus ein, der in Bezug auf die Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und die damit zusammenhängenden skulpturalen Arbeiten diskutiert wurde. Spezifisch gilt dies auch für die Auseinandersetzung mit den Gattungskonventionen der Skulptur bzw. der skulpturalen Oberfläche.

⁷²³ Boehm 2009, S.28: „Während die Flächenhaftigkeit des Bildes mittels des gegenseitigen Bezuges von Figur und Grund operiert, ermöglicht die plastische Oberfläche eine andere Art von dialektischem Verhältnis. Sie begrenzt nicht nur die Materie (Stein, Bronze, etc.) der Figur und schließt sie ein, sondern sie signalisiert zugleich das Potential dieses Materials nach außen.“

⁷²⁴ Vgl. Kramer 1995, S.89-91. Siehe auch Mario Kramers Katalogeintrag zu *Infiltration Homogen für Cello* im Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthhaus), 1993, S.72-74, hier S.72.

⁷²⁵ Vgl. Kramer 1995, S.89-90.

⁷²⁶ Vgl. ebd., S.89-91. Siehe auch Mario Kramers Katalogeintrag zu *Infiltration Homogen für Cello* im Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthhaus), 1993, S.72-74, hier S.72.

⁷²⁷ Beuys im Gespräch mit Jacqueline Burckhardt 1986, zit. nach Kramer 1995, S.90.

6.3 *Filz-TV* (1966)

Beuys' Auseinandersetzung mit verschiedenen Gattungen im Kontext der Aktion setzt sich auch in der Performance *Filz-TV* fort, die im Oktober 1966 in Kopenhagen erstmals aufgeführt und 1970, bei erneuter, leicht abgeänderter Präsentation, von Gerry Schum gefilmt wurde (Abb. 84). Beuys agiert hier mit einem Fernsehapparat, dessen Bildschirm von einer Filzscheibe bedeckt ist, als Gegenüber. Während aus dem 'erblindeten' Gerät die Geräusche verschiedener Fernsehsendungen ertönen, schlägt sich der Künstler mit Boxhandschuhen selbst ins Gesicht. Abschließend befestigt er eine Filzplatte – wie ein Bild – an der Wand und dreht den Fernsehapparat in ihre Richtung.

Ähnlich wie bei *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) gehen aus der zunächst aufgeführten Performance Aktionsrelikte hervor, die zu eigenständigen ästhetischen Objekten wurden. Der Titel *Filz-TV* meint demnach die eigentliche Performance sowie den im Fernsehen ausgestrahlten und auf Videoband festgehaltenen Film, außerdem das skulpturale Objekt des Fernsehapparates selbst und eine Edition, die ihrerseits zwischen Objekt und bildhaftem Relief oszilliert. Vielleicht stärker als alle anderen Aktionen und Aktionsrelikte von Beuys, splittet sich hier also das einzelne Werk in eine Ansammlung thematisch eng miteinander verknüpfter Einzelobjekte auf; diese gehen allesamt auf die ursprüngliche Aktion in Kopenhagen zurück und greifen Material und Form des Filz-Fernsehers jeweils unterschiedlich auf. Gemeinsam ist dem Konvolut *Filz-TV* die Auseinandersetzung mit dem Filz als Bildträger – dies kann zugleich als eine Anbindung an die frühen, flachen Filzarbeiten gesehen werden, die zu Beginn der vorliegenden Arbeit diskutiert wurden.

Es wird sich zeigen, dass die Filz-Leinwand und der Filz-Bildschirm des Fernsehapparates in ihrer Entleerung eine Medienkritik bzw. Medienreflexion darstellen. Form und Materialität der Medien Malerei und Fernsehen treten in den Vordergrund, wogegen von einem Inhalt gar nicht mehr bzw. im Fall des Fernsehers nur noch rudimentär gesprochen werden kann – aus ihm dringen Geräusche, die jedoch ohne das dazugehörige Bild kaum verständlich für den Zuschauer sind. Diese Aspekte sollen in der folgenden Analyse näher betrachtet werden. Zunächst ist nun die Aktion selbst weiter zu skizzieren, wobei auch auf das in Kassel befindliche Objekt und das Multiple einzugehen ist.

In der Forschung ist der Performance durch Schneede und Jensen besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Schneede beschreibt die Arbeit ausführlich in seinem Werkverzeichnis der Beuys'schen Aktionen. Seine Deutung beruht wesentlich auf Eigenkommentaren des Künstlers, die dieser in einem Gespräch mit Wulf Herzogenrath 1982 äußerte.⁷²⁸ Schneede bezeichnet hieraus folgernd die Performance als Kritik an den konventionellen Medien und Reflexion künstlerischer Mittel.⁷²⁹

Ulf Jensen, der sich mit Beuys' Umgang mit dem Medium Film auseinandergesetzt hat, untersucht das Verhältnis von der Aufführung der Aktion *Filz-TV* mit dem gleichnamigen Film, der diese dokumentiert und gleichzeitig selbst als künstlerisches Werk gelten darf. Der Film schaffe, durch Kameraführung, Aneinanderreihung und Schnitt einzelner Sequenzen, retrospektiv einen „flüssigen Aktionsablauf“: „So setzt sich [...] ein bestimmtes, greifbares Bild an die Stelle der Aktion, die ja, wenigstens ist das bei Beuys der Fall, selbst Bildwerk sein will.“⁷³⁰ Die Verfilmung der Aktion ihrerseits wiederum „wurde mit Wissen darum aktualisiert, dass sie auf Fernsehbildschirmen im regulären Programm zu sehen sein würde.“⁷³¹ Wie Schneede sieht auch Jensen in der Aktion selbst einen medienreflexiven Impetus am Werk; diesen sieht er konkretisiert in der sich in der Performance abspielenden Auseinandersetzung mit dem Fernseher als Bildobjekt und damit der Form des Fernsehens an sich.⁷³² Laut Jensen lassen sich die aus der Aktion hervorgegangenen Relikte als plastische Ausformungen der Performance verstehen, die parallel zur filmischen Bildform zu sehen seien.⁷³³

6.3.1 Aktionsverlauf

Filz-TV wurde am 14. Oktober 1966 in der Galleri 101 in Kopenhagen aufgeführt. Die folgende kurze Aktionsbeschreibung beruft sich im Wesentlichen auf Schneedes

⁷²⁸ Vgl. Schneede 1994, S.119; hier 6.3.5. Ausschnitt aus einem Gespräch mit Wulf Herzogenrath 1982, erstmals abgedruckt in: Wulf Herzogenrath (Hg.): Videokunst in Deutschland: 1963-1982, Stuttgart 1982, S.94-98, hier S.95f.

⁷²⁹ Schneede 1994, S.119.

⁷³⁰ Ulf Jensen: Film als Form. Joseph Beuys und das bewegte Bild, Berlin 2016, S.146-169, hier S.152.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Ebd. S.163.

⁷³³ Ebd., S.168. Eine kurze Beschreibung von *Filz-TV II* findet sich auch in: Marianne Heinz: „Die Plastischen Bilder“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.25-26, hier S.26.

Beschreibungen der Kopenhagener Version sowie der verkürzten, von Schum gefilmten Version von 1970.⁷³⁴

Beuys sitzt in dunklem Anzug, mit Hemd und Krawatte, vor einem Fernsehapparat. Dessen Bildschirm ist vollständig abgedeckt von einer grauen Filzscheibe (50 x 43 cm), die eine Braunkreuzmarkierung aufweist.⁷³⁵ Der Fernseher ist angeschaltet, im Video der Aktion hört man „Stücke aus einem landespolitischen Magazin, Partien eines Schlagers und Momente aus Werner Höfers Fernseh-Frühshoppen“.⁷³⁶ Auf dem Boden liegen in einem mit Kreide gezeichneten Rechteck mehrere Fettklumpen sowie ein Blutwurststring, ein Wurstzipfel und ein Messer. In der Videoverision löst Beuys einmal kurz eine Ecke der Filzscheibe vom Bildschirm und, nachdem nur ein Flimmern zu sehen ist, befestigt sie wieder. Dann hantiert er mit der einen Hand am Fernseher und steht anschließend auf, um Boxhandschuhe vom Boden heranzuziehen. Er zieht sie an und schlägt sich damit mehrmals hart ins Gesicht.⁷³⁷ Dann legt er die Handschuhe beiseite, schaut auf den mit Filz bedeckten Bildschirm des Fernsehers und schneidet schließlich mit dem Messer einen Teil der Blutwurst zurecht. Mit dem Wurststück tastet er schließlich, „als werde ein Brustkorb mit einem Stethoskop abgehört“, ⁷³⁸ den Filz-Bildschirm ab und stößt die Wurst schließlich gegen die Wand. Zuletzt befestigt der Künstler eine mit Filz bezogene Hartfaserplatte in Bildschirmhöhe an der Wand und schiebt den Fernseher schräg zur Platte hin Richtung Wand. Damit ist die Aktion beendet.

6.3.2 Das Verhältnis der Aktionsrelikte zur ursprünglichen Aktion

Das aus der Aktion hervorgegangene Objekt *Filz-TV II* (Abb. 85) und die Edition *Filz-TV* (Abb. 86) sind im vorliegenden Zusammenhang von Bedeutung, denn hier sind Filz als Bildträger und als Abdeckung der Mattscheibe klar thematisiert. Bei der sich

⁷³⁴ Vgl. Schneede 1994, S.118. Eine Aktionsbeschreibung findet sich auch in Ulf Jensens Analyse der Performance im Vergleich mit der von Schum gefilmten Version auf Video: Ulf Jensen: Film als Form. Joseph Beuys und das bewegte Bild, Berlin 2016, S.149ff. Da es Jensen spezifisch um Beuys' Auseinandersetzung mit dem Filmischen geht, weist er sehr genau auf die Unterschiede zwischen der Kopenhagener Aufführung und der Videoverision hin. Im hier vorliegenden Kontext und der Fokussierung auf die Funktion des Filzes ist eine derartige strenge Unterteilung in die erste Aufführung und die verkürzte Verfilmung weniger von Bedeutsamkeit; weswegen, ähnlich wie auch Schneede in seinem Aktionsverzeichnis verfährt, beide Versionen der Aktion mit Blick auf ihre Gemeinsamkeiten hin betrachtet werden sollen.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd., S.119.

⁷³⁷ Ebd., S.118: „Er boxt sich – nun, im Video, mit normalen Boxhandschuhen – regelmäßig und schnell, dann etwas unregelmäßiger und nochmals heftig-schnell. Dabei schlägt er die Fäuste nicht nur ins Gesicht, sondern auch gegeneinander.“

⁷³⁸ Ebd.

in der Kasseler Neuen Galerie befindlichen Arbeit *Filz-TV II* handelt es sich um das in der ursprünglichen Aktion genutzte, mit Filz abgedeckte Fernsehgerät samt Zimmerantenne, das schräg zur Wand gedreht ist, hin zu einer dort schief hängenden, länglichen Filzplatte mit abgerundeter Oberkante.

Die im Zuge von Schums Videoaufzeichnung entstandene Edition *Filz TV* mit insgesamt sechs Exemplaren nutzt die wie ein (alter) Fernsehbildschirm an den Ecken abgerundete Filzplatte als Unter- bzw. Hintergrund. Auf ihr angebracht sind Boxhandschuhe, ein zurechtgeschnittenes Stück Wurst sowie eine gestempelte Dose, die „wahlweise den 15-Millimeter-Film oder die Spule mit dem Videoband enthielt“.⁷³⁹

6.3.3 Der Filz als Bildträger

Ganz allgemein ist das technische Medium des Fernsehens mit dem Medium der Malerei verbunden durch den Bildcharakter. Allerdings unterscheidet sich das bewegte televisuelle Bild, das sich auf der Mattscheibe des Apparates abzeichnet, von dem statischen, auf Papier, Holz oder Leinwand fixierten Bild. In beiden Fällen bedarf es zur Sichtbarwerdung des Bildes eines Trägers – sei es die Leinwand in der Malerei, sei es der Bildschirm des Fernsehapparates. Diese Analogie hat Beuys sowohl in der Aktion als auch in den skulpturalen Ausführungen von *Filz-TV* deutlich gemacht. Der Filz-Bildschirm korrespondiert mit der Filz-Leinwand – genauer gesagt: mit der Filz-überzogenen Hartfaserplatte, die an ein Bild erinnert – an der Wand, und zwar sowohl in der Materialität des grauen, grobfaserigen Textils selbst als auch durch die Platzierung, die einer Gegenüberstellung, einer Spiegelung gleicht.

Beuys greift hier, nun in den Gattungen Aktionskunst und Skulptur, die Auseinandersetzung mit dem Filz als Bildträger auf, die er bereits im Frühwerk der 1950er Jahre und in den frühen 1960er Jahren in den Filz-Collagen und Zeichnungen entwickelt hatte. *Nordlicht 5* (Abb. 9), *Hasengeschichte* (Abb. 15) und *Joseph* (Abb. 3) lassen den Filz als Bildträger selbstreferentiell werden. Die im selben Jahr wie die Kopenhagener Version von *Filz-TV* entstandene unbetiteltete Arbeit, die aus einem leeren Holzrahmen sowie einem in der linken oberen Ecke angebrachten Filzrechteck besteht (Abb. 20), greift ebenfalls diese Thematik auf, wie auch die deutlicher skulptural angelegte Arbeit *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell*

⁷³⁹ Ebd., S.167.

(Abb. 25), in der die Filz-Leinwand in eine Art Ateliersituation eingebettet ist. In der 1968 entstandenen, an die Thematik von *Filz-TV* eng angeknüpften Montage *Fernsehscheibe* (Abb. 87) ist die Trägerfunktion des Filzes erneut aufgegriffen: Vor dem Hintergrund der Hartfaserplatte hebt sich die an die typische, an den Ecken abgerundete Form des Fernsehbildschirms erinnernde Filzscheibe reliefartig ab.⁷⁴⁰

6.3.4 Die Selbstreferentialität des taktilen Bildes

Durch die Hervorkehrung des Bildträgers findet eine 'Entleerung' von Fernsehen und Malerei statt. In der Folge treten die beiden Medien in ihrer Funktionalität in den Vordergrund: „Es brennt sich [...] die Form des Mediums ein, nicht die Bildinformation, die es zu übertragen hätte.“⁷⁴¹

Der Fernsehapparat, der sowohl in der Aktion selbst wie auch als museales Objekt einen skulpturalen Charakter annimmt und in seiner Form und Materialität hervortritt, wird durch die Filzabdeckung zwar in seiner Übertragung gestört,⁷⁴² dafür aber lenkt die Textur des Filzes selbst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den für das Medium Fernsehen typischen Übertragungsmodus, wie auch Jensen schreibt: Es „zeigt sich eine Parallele zwischen der Struktur des Filzes und dem Rauschen des nicht präzise auf die Empfangsfrequenz eingestellten Fernsehbildes.“⁷⁴³ Das monochrome Flimmern der gestörten Fernsehübertragung findet sein Pendant in der chaotischen Oberflächenstruktur des ebenfalls monochromen Filzes: „Die graue Schicht, in ihrer faserigen Mikrostruktur für das Auge kaum noch auseinanderzuhalten, steht in ihrem Zuschnitt mit dem abgerundeten Ecken für alles, was sich auf der Mattscheibe jemals abspielen kann.“⁷⁴⁴ Die technische Bedingtheit des Mediums Fernsehen, seine Form der Übertragung visueller (und akustischer) Informationen übersetzt Beuys also in die haptische Greifbarkeit des Filzes.

⁷⁴⁰ Ebd., S.155. Jensen sieht die Arbeit als eine weitere medienreflexive Auseinandersetzung Beuys' mit Fernsehen.

⁷⁴¹ Ebd., S.149. Jensen sieht die Thematisierung der charakteristischen Form des Fernsehbildschirms im Kontext einer größeren medienreflexiven Auseinandersetzung in Beuys' Oeuvre. In Bezug auf die weiter oben bereits angesprochene Arbeit *Fernsehscheibe* (Abb. 87) konstatiert Jensen: „Die 'Fernsehscheibe' kann als eine Fortführung des Motivs von Summenformen für technische Bildinformationen gewertet werden, wie Beuys sie in Bezug auf das Filmbild ('Filzfilm', 1963) sowie auf Fotografie ('Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet', 1964) bereits vorgeschlagen hat“ (ebd., S.155).

⁷⁴² Wie im Video jedoch sichtbar wird, wenn Beuys die Filzscheibe für einen Moment anhebt, ist das TV-Bild ohnehin gestört, nur schwarz-weißes Flimmern ist zu sehen (vgl. Jensen 2016, S.161).

⁷⁴³ Ebd., S.163.

⁷⁴⁴ Ebd., S.164.

Die Verknüpfung des elektronischen Mediums mit der textil gewordenen Mattscheibe ist zudem insofern interessant, als sie einen medienwissenschaftlichen Topos, nämlich den der Taktilität des Massenmediums Fernsehen, aufgreift. Marshall McLuhan begreift in seinem 1964 veröffentlichten medienwissenschaftlichen Werk *Understanding Media* das Fernsehen als eine „bildhafte Umsetzung von Taktilität“⁷⁴⁵. Das televisuelle Bild des klassischen Röhrenfernsehers entsteht anders als das fotografische oder filmische Bild; es tastet, ähnlich wie ein Scanner, „Konturen von Dingen mit einem Abtastsystem ab. [...] ein solches Bild hat viel eher die Eigenschaften der Plastik oder des Bildsymbols als die der Abbildung.“⁷⁴⁶ Aus den von und durch den Bildschirm ausgestrahlten Lichtpunkten setzt der Betrachter ein zusammenhängendes Bild zusammen:

„Das Fernsehbild verlangt [...] daß wir die Lücken im Maschennetz durch angestrenzte Beteiligung der Sinne 'schließen', die zutiefst kinetisch und taktil ist, weil Taktilität viel eher Wechselspiel der Sinne bedeutet, als den isolierten Kontakt der Haut mit einem Gegenstand.“⁷⁴⁷

Die taktile, also alle Sinne miteinbeziehende, Wahrnehmung des Fernsehbildes wird bei *Filz-TV* demnach auf der physischen Ebene des textilen, haptischen Filzes selbst greifbar und buchstäblich taktil gemacht.

Dem gegenüber stellt Beuys mit der Filz-überzogenen Hartfaserplatte ein ebenso entleertes Bild, welches den Blick des Betrachters gleichsam auf die taktile Beschaffenheit des textilen Bildträgers lenkt: „Materialität geht der Lesbarkeit als leere, noch neutrale Leinwand voraus oder holt sie im Augenblick der Unentzifferbarkeit, als Unterbrechung im Räderwerk der Sinngenerierung, als spukhafte Heimsuchung, wieder ein.“⁷⁴⁸

Der Begriff der Taktilität ist also in beiden von Beuys aufgegriffenen Medien präsent. Beim Fernsehapparat bezieht er sich auf die Art und Weise der Bildproduktion, was sowohl die Apparatur selbst wie auch den Rezipienten anbelangt. Im Fall des leeren Filzbildes wiederum ist die haptische Qualität des textilen Bildträgers angesprochen, welche als Trägermedium die materielle Basis der

⁷⁴⁵ Heidemarie Schumacher: *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien und Fernsehtheorie*, Köln 2000, S.70.

⁷⁴⁶ Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf/Wien 1968 (engl. Original: *Understanding Media*, 1964), S.341.

⁷⁴⁷ McLuhan 1968, S.342. Analog zum Abtasten, durch die der Apparat ein Bild produziert, tastet auch der Betrachter den Bildschirm ab: „Aber das Fernsehen ist vor allem eine Erweiterung des Tastsinns, der ein optimales Wechselspiel der Sinne mit sich bringt“ (ebd., S.362).

⁷⁴⁸ Alloa 2012, S.73.

Malerei darstellt. In beiden Fällen jedoch – dies wurde in Bezug auf die Selbstreferentialität des Bildträgers bereits thematisiert – fehlt ein möglicher Inhalt: Beim abgedeckten Bildschirm des Fernsehers tritt ein solcher buchstäblich hinter die Form des Mediums zurück – im Falle der leeren Filzplatte an der Wand existiert ein Inhalt erst gar nicht. Das Medium selbst wird zum Inhalt, zur Botschaft.⁷⁴⁹

6.3.5 Filz-TV als Medienkritik

Über die mediale Selbstreflexion hinaus greift *Filz-TV* vor allem in der Aktion einen kritischen Impetus gegenüber dem Massenmedium Fernsehen auf, die künstlerische Gattung der Malerei in diese kritische Haltung einbeziehend: „so ging es in *Filz-TV* um die Kritik gleichermaßen an Malerei und Fernsehen, denen – als entleerten Medien – nun ein komplex substantielles Medium entgegengehalten wurde: die Aktion“.⁷⁵⁰ Der einseitigen Beziehung zwischen dem konsumierenden Rezipienten und dem Medium des Fernsehens bzw. der Malerei ist die intermediale, teils partizipative Ausrichtung der sich gerade entwickelnden Performancekunst „samt ihrem neuen, spirituellen Umgang mit Materialien, Substanzen, Gegenständen“⁷⁵¹ entgegengesetzt.

Beuys' kritische Haltung gegenüber dem Fernsehen zeigt sich in der Aktion darin, dass er, vor dem Gerät sitzend, sich ins Gesicht schlägt, um, wie er selbst sagt, „die Informationen, die aus solchen Medien herauskommen“, wegzufiltern: „Ich bin selbst die Information über die Tragödie, über das 'Event' oder über diese Aggressivität, die ja dieses Medium sehr oft hat...“⁷⁵² Beuys' Selbstinterpretation ist hier von Interesse, denn sie charakterisiert die Beziehung zwischen elektronischem Medium und dem Rezipienten, die etwa auch McLuhan als durchaus aggressiv auffasst: „Beim Fernsehen ist der Zuschauer Bildschirm. Er wird mit Lichtimpulsen beschossen“.⁷⁵³ Von den ihm entgegenkommenden Lichtimpulsen, „etwa 3 000 000 Punkte pro Sekunde“,⁷⁵⁴ muss der Rezipient „nur ein paar Dutzend in jedem Augenblick auf[n]ehmen, KK], um sich daraus ein Bild zu machen.“⁷⁵⁵ Das Verhältnis zwischen dem elektronischen Medium und dem Rezipienten, der dem aggressiven

⁷⁴⁹ Vgl. McLuhan 1968, S.13: McLuhan formuliert hier seine berühmte Aussage, „daß in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist“.

⁷⁵⁰ Schneede 1994, S.119.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath 1982, zit. nach Schneede 1994, S.119.

⁷⁵³ McLuhan 1968, S.341.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

Flimmern des Gerätes ausgesetzt ist und geradezu zu dessen Projektionsfläche wird, greift Beuys auf: sich selbst boxend, sozusagen „wachrüttelnd“. Die narkotisierende Wirkung des Mediums⁷⁵⁶ wird durch die harten Schläge, die Beuys gegen sich selbst ausführt, gebrochen.

Der Filz als Bildträger, als Reflexion einer Taktilität, weiterhin als Überdeckung eines bedrohlichen oder überkommenen Mediums verknüpft Beuys' Fernsehkritik mit der ebenfalls kritischen Haltung gegenüber der 'entleerten' Malerei. Die zu Ende der Aktion und später im Objekt sichtbare Platzierung von Fernseher und Filzplatte spiegelt diese doppelseitige Kritik wider: Das elektronische Gerät und das Bild sind einander schräg gegenübergestellt und scheinen sich zu spiegeln. Der demonstrativ in Richtung Wand gedrehte Fernseher ist damit, nicht nur aufgrund der Filzabdeckung, als nicht länger funktionstüchtig gekennzeichnet.

6.4 Eurasienstab. 82 min fluxorum organum (1967/68)

In der 1967 erstmals in Wien aufgeführten Aktion *Eurasienstab. 82 min fluxorum organum* (Abb. 88) setzt sich Beuys mit dem Galerieraum auseinander. Der Filz nimmt hier die Form der so genannten Filzwinkel an, also langen, mit Filz überzogenen Hölzern. Das Textil fungiert nun nicht mehr als zu bespielende Fläche, sondern als architektonische Struktur, die innerhalb der Galerie einen Binnenraum markiert, und zwar klemmt der Künstler die vier Filzwinkel während der Aktion zwischen Boden und Decke der Galerie ein. Damit greift er eine Ausformung des textilen Materials in Verbindung mit hölzernen Winkelbrettern wieder auf, die er bereits 1964/65 in verschiedenen Konstellationen erprobt hatte.⁷⁵⁷ Die bei der Wiener Aktion sowie ihrer Wiederholung im folgenden Jahr, 1968, in Antwerpen verwendeten Filzwinkel wurden als Aktionsrelikte in den musealen Kontext, in die Sammlung des Düsseldorfer Museum Kunstpalast, überführt, wo sie gemeinsam mit den früher entstandenen, aktionsunabhängigen Filzwinkeln eine Art Werkreihe bilden (Abb. 90).

Die skulpturale Komponente der Performance *Eurasienstab* verknüpft sich zunächst mit der geradezu architektonischen Anmutung, welche die zum Quadrat angeordneten Filzwinkel innerhalb des Ausstellungsraumes annehmen; hier kommt die Frage nach der Relation von Skulptur und Architektur auf. Hinzu kommt ein

⁷⁵⁶ Vgl. Schumacher 2000, S. 66.

⁷⁵⁷ Vgl. Luckow 1998, S. 279.

temporalen, theatralen Aspekt, der sich im 82 Minuten dauernden, sorgfältig strukturierten Aktionsverlauf und dem dabei sich abspielenden Auf- und Abbau der Winkel manifestiert. Ferner kommt auch der Untertitel der Arbeit, *82 min fluxorum organum*, zum Tragen, der sich auf die gleichnamige Komposition von Henning Christiansen bezieht, mit dem Beuys hier kooperierte. Musik und Aktion nehmen aufeinander Bezug, die fünf Sätze von Christiansens Komposition drücken sich auch in Beuys' Strukturierung der Aktionshandlungen ab. Das Zusammenspiel von Skulptur, Architektur und Musik soll in den folgenden Abschnitten näher untersucht werden. Doch zunächst folgt zunächst der aktuelle Forschungsstand sowie hieran anschließend eine Skizzierung des Aktionsverlaufs, die wiederum von Uwe Schneedes Werkverzeichnis der Aktionen ausgeht; sie konzentriert sich auf Beuys' Interaktion mit den Filzwinkeln, da die weiteren Handlungselemente hier von untergeordneter Bedeutung sind.⁷⁵⁸

Ein 2005 vom Berliner Joseph Beuys Medien-Archiv herausgegebener Band enthält eine von Eva und Wenzel Beuys zusammengestellte Dokumentation der Aktion sowie verwandter vorangegangener und folgender Arbeiten. Die Autoren gehen hierbei unter anderem auf eine Zeichnung von 1967 ein.⁷⁵⁹ Diese Zeichnung mit der Betitelung *Notizen zur Aktion* (Abb. 89) wird auch von Schneede erwähnt.⁷⁶⁰ Sie zeigt die Raumaufteilung, wobei die wichtigsten Elemente mit Stichwörtern versehen sind, und deutet den Aktionsablauf an. Schneede sieht in der Aktion und spezifisch in Beuys' Umgang mit dem aus Kupfer bestehenden „Eurasienstab“ den „Gedanken einer Verbindung von östlichen und westlichen Kultureigenschaften“⁷⁶¹ thematisiert. Während der Aktion bestreicht Beuys mit dem Energie symbolisierenden Stab die vier Filzwinkel, welche die vier Himmelsrichtungen signalisieren, so vollziehe sich eine symbolische Vereinigung.⁷⁶² Überdies geht es Schneede um die durch den Künstler in der Aktion ausdrücklich betonte Theatralität der Performance. Beuys sieht mehrmals auf seine Armbanduhr, was als Hinweis auf „die Differenz zwischen

⁷⁵⁸ Schneede 1994, S.90.

⁷⁵⁹ Eva Beuys, Wenzel Beuys: „EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum Antwerpen 1968“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): Joseph Beuys. Eurasienstab, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.35-37, hier S.35. Ebenso in diesem Band: Dies: „Eurasienstab. 82 min fluxorum organum. Wien 1967“, S.31-34 und „EURASIENSTAB, 1967. Film, 1968“, S.40-46.

⁷⁶⁰ Schneede 1994, S.188.

⁷⁶¹ Ebd., S.190.

⁷⁶² Ebd., S.189f. Auch Ulf Jensen beschreibt den titelgebenden Eurasienstab als „Leitfigur des Ausgleichs zwischen den zu überwindenden Sphären“ (Ulf Jensen: „Eurasien“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.130-131, hier S.130). Ebenso: Adriani, Konnertz, Thomas 1981, S.176.

Normalzeit und Aktionszeit“⁷⁶³ lesbar sei; darüber hinaus sind die in der Aktion eingesetzten Materialien zu Beginn im Raum ausgelegt und werden nach deren Ende an der Wand stehend zurückgelassen: „Beuys betonte mit diesem Auf- und Abbau die Herstellbarkeit der Aktion, das theatrale Moment, die ephemere Existenz“.⁷⁶⁴

Schneede erwähnt auch den unter Anleitung von Christiansen entstandenen Film, für den Beuys die Aktion wiederholt hatte. In von Christiansen ausgewählten Auszügen zeigt der Film eine zwanzigminütige Zusammenfassung der Aktion.⁷⁶⁵ Auf die Entstehung und die genaueren Umstände dieser Verfilmung geht Ulf Jensen ausführlich ein. Zunächst als reine „Aktionsrepräsentation“⁷⁶⁶ geplant, werde er in Ausstellungskontexten als Bildmedium verstanden, jedoch stets im Zusammenhang mit Beuys‘ plastischem Werk vorgeführt.⁷⁶⁷

Antje von Graevenitz deutet die Aktion als Transformationsprozess, der durch die Energie symbolisierende Bewegung des Eurasienstabes verbildlicht werde.⁷⁶⁸ Der den Stab führende Künstler selbst werde dabei als Hirte oder Wanderer gesehen: „Der Stab ist das Sinnbild seiner [Beuys', KK] gesamten Arbeit, Hoheitszeichen des Künstlers, der andere um sich und seine Gedanken zur Befreiung des Menschen scharen und zu dieser Befreiung führen will.“⁷⁶⁹ Von Graevenitz sieht in der Aktion zudem „die christliche Botschaft einer Regeneration“,⁷⁷⁰ als „neu-christliches Ritual“,⁷⁷¹ im Sinne einer Wiederbelebung und Neuorientierung. Im von der Galerie Anny de Decker herausgegebenen Band zu *Eurasienstab* findet sich darüber hinaus auch ein Bericht von Christiansen über die Zusammenarbeit mit Beuys und das von ihm komponierte, aktionsbegleitende Stück *fluxorum organum*.⁷⁷²

6.4.1 Aktionsverlauf

Eurasienstab wurde am 2. Juli 1967 in der Galerie nächst St. Stephan in Wien und am 9. Februar 1968 in der Wide White Space Gallery in Antwerpen aufgeführt. Beide

⁷⁶³ Schneede 1994, S.190.

⁷⁶⁴ Ebd., S.191.

⁷⁶⁵ Ebd.

⁷⁶⁶ Jensen 2016, S.232.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., S.233.

⁷⁶⁸ Antje von Graevenitz: „Der Eurasienstab von Joseph Beuys“, in: Galerie Anny De Decker (Hg.): Joseph Beuys Eurasienstab, Gent 1987, S.63-68, hier S.60.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Ebd., S.62.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Henning Christiansen: „*fluxorum organum* Opus 39 EURASIENSTAB“, in: Galerie Anny De Decker (Hg.): Joseph Beuys Eurasienstab, Gent 1987, S.84-86.

Aufführungen dauerten 82 Minuten,⁷⁷³ für die Antwerpener Fassung mussten aufgrund der unterschiedlichen Deckenhöhe neue Filzwinkel angefertigt werden.⁷⁷⁴ Da Schneede sich in seiner Beschreibung auf die Antwerpener Aufführung bezieht und diese auch von Christiansen gefilmt wurde, soll hier ebenfalls diese Aufführung fokussiert werden, deren Verlauf sich im Übrigen nicht von dem der Erstaufführung unterschied.

Im Aktionsraum lagen die vier Filzwinkel auf dem Boden bereit, ebenso ein 3,64 Meter und 50 Kilogramm schwerer, am oberen Ende gekrümmter Kupferstab, der „Eurasienstab“. Als die Musik des ersten Satzes von *fluxorum organum* ertönte, begann auch Beuys mit der Aktionshandlung. Er formte Margarine zu einem Haufen, legte ihn an einem Kaminsims ab, kontrollierte verschiedene bereits vor Aktionsbeginn im Raum angebrachte Fettecken und legte sich eine ebenfalls bereitliegende Eisensohle an; die dazugehörigen Magneten steckte er sich in die Westentasche.⁷⁷⁵ Anschließend nahm er die Filzwinkel, richtete sie auf und klemmte sie, in leichter Schräglage,⁷⁷⁶ zwischen Boden und Decke ein. Die vier Winkelhölzer markierten nun die Eckpunkte eines quadratischen Raumes. Er wickelte als Nächstes den Kupferstab aus der Filzdecke, führte ihn mehrfach um die in der Raummitte hängende nackte Glühbirne herum und strich dann mit dem Stab nacheinander jeden Filzwinkel von unten nach oben hin ab. Zwischendurch verließ er mehrfach den von den Winkeln eingegrenzten Binnenraum, um mit der Eisensohle zu einer am Boden liegenden, gleichgroßen Filzsohle zu gehen, hielt das Eisen erst parallel, dann rechtwinklig über den Filz, während er auf seine Armbanduhr blickte. Eine ebenfalls eingeschobene Aktionssequenz besteht aus der Interaktion mit einem Klumpen Fett, den er aus seiner Achselhöhle bzw. Kniekehle herausdrückte. Nachdem er den dritten Filzwinkel mit dem Kupferstab bestrichen hatte, machte er mit der Hand pantomimische Bewegungen, wie um die vertikale Fläche zwischen den beiden ihm am nächsten stehenden Filzwinkeln zu markieren: „Läßt die Hand schnell über die Filzoberfläche streichen, 1 cm von ihr entfernt. Schnell hin und her über den Filz der

⁷⁷³ Ebenso lang dauerte auch Christiansens Komposition: 1. Satz 22 Minuten, 2. Satz 12 Minuten, 3. Satz 16 Minuten, 4. Satz 17 Minuten, 5. Satz 15 Minuten. Vgl. Schneede 1994, S.186.

⁷⁷⁴ Ebd. Sowohl die Wiener als auch die Antwerpener Filzwinkel wurden später zu musealen Objekten.

⁷⁷⁵ Die in der Raummitte auf einem Leintuch platzierte Eisensohle kam bereits in den Aktionen *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) sowie *EURASIA* (1966) zum Einsatz. In der Aktion *EURASIA* bildet sie gemeinsam mit einer außerhalb des von den Filzwinkeln gebildeten Quadrats am Boden bereitliegenden Filzsohle ein Gegensatzpaar. Vgl. ebd.

⁷⁷⁶ Vgl. Luckow 1998, S. 280.

Winkelbretter. Hin und Her.“⁷⁷⁷ Nachdem alle vier Winkel vom Kupferstab berührt wurden, packte Beuys ihn wieder in seine Hülle zurück, löste die Filzwinkel aus ihren Positionen und lehnte sie nebeneinander an die Wand, „so daß sie eine Reihe bildeten, je zwei offene Winkel nach innen gerichtet.“⁷⁷⁸ Danach ging er zurück zur Ausgangsposition, zur am Boden liegenden Filzsohle, und verharrte dort, nach einem Blick auf die Uhr, regungslos. Damit endete die Aktion.

6.4.2 Skulptur und Architektur: Die Filzwinkel

Die auf- und wieder abgebauten Filzwinkel bilden das Zentrum der Aktion. Dirk Luckow bezeichnet die Konstellation der Winkel als „labile Tektonik“⁷⁷⁹ und vergleicht sie mit Arbeiten Richard Serras, worauf im Folgenden zurückzukommen ist. Die Tatsache, dass die Winkelhölzer mit Filz umhüllt sind, ist laut Luckow bedeutsam; er spricht von einem „amorphe[n] Element in der Geometrie des geschlossenen Galerieraumes“.⁷⁸⁰

Die Filzwinkel schaffen in der Mitte des Galerieraumes einen Binnenraum, der von Beuys im Laufe der 82 Minuten immer wieder mit den verschiedenen Handlungselementen umspielt wird: Der Künstler überschreitet ein ums andere Mal die imaginären Linien zwischen den quadratisch aufgestellten Winkeln; so wird die Unterscheidung zwischen einem Außen und einem Innen, das an den Filzwinkeln als Eckpfeilern orientiert ist, für den Betrachter nachvollziehbar. Mit dem titelgebenden Eurasienstab berührt und umstreicht Beuys jedes der Winkelhölzer ausgiebig. Die Sorgfalt, die er den gerüstartig anmutenden Filzbrettern dabei zukommen lässt, unterstreicht deren Bedeutsamkeit: Als Eckpfeiler des Binnenraumes sind sie architektonische Elemente, darüber hinaus sind sie skulpturale Objekte, die ihrerseits wiederum aus Innen und Außen, aus dem hölzernen Kern und der textilen Hülle, bestehen.⁷⁸¹ In der späteren musealen Präsentation bewahren sich die aus der Aktion hervorgegangenen Filzwinkel den einerseits ästhetischen, skulpturalen Charakter und andererseits die Anmutung architektonischer Strukturelemente, die wie provisorisch an der Wand gelehnt lagern. Wiederum lässt sich hier also von einer Verfransung von

⁷⁷⁷ Henning Christiansen, in: *Billedkunst*, Nr.1, Kopenhagen 1968, S.34, zit. nach Schneede 1994, S.187.

⁷⁷⁸ Ebd., S.188.

⁷⁷⁹ Luckow 1998, S.281.

⁷⁸⁰ Ebd., S.282.

⁷⁸¹ Vgl. Luckow 1998, S.282: „Denn die mit Filz bezogenen Winkelhölzer von Beuys benutzen ein der Architektur verwandtes und selbst wieder in sich 'verpacktes' Element, nämlich das Holz.“

Skulptur und Architektur sprechen:⁷⁸² Die Grenzziehung zwischen beiden Gattungen wird von den Winkelhölzern unterlaufen.

Die Filzwinkel gehen in ihrer Form zurück auf eine Reihe von ebenfalls mit Filz überzogenen Winkelbrettern, die Beuys ab 1964 schuf.⁷⁸³ Die in den Folgejahren in verschiedenen Ausstellungskontexten gezeigten Filzwinkel bezogen sich häufig direkt auf die vorgefundene architektonische Situation, wie z.B. 1964 im Raum 20 der Düsseldorfer Kunstakademie.⁷⁸⁴ Auf der *documenta 4*, 1968, kamen die acht Filzwinkel aus Wien und Antwerpen sowie die zuvor, außerhalb eines Aktionskontextes entstandenen Filzwinkel zusammen: An einer Seite des von Beuys bespielten Raumes lehnen sie nebeneinander, teils exakt parallel angeordnet, teils in leichter Unordnung (Abb. 91).⁷⁸⁵

Im Galerieraum stehend, eingespannt zwischen Boden und Decke, erwecken die Filzwinkel in der Aktion *Eurasienstab* den Anschein einer architektonisch tragenden Funktion; zugleich strukturieren sie den Raum als Ganzes, indem sie einen Binnenraum schaffen, wie oben bereits angesprochen. Lehnen die Winkel nebeneinander an der Wand, ist zwar die scheinbare Träger- oder Gerüstfunktion aufgegeben, dennoch bleibt der Bezug zur Architektur, zum Ausstellungsraum erhalten: Die Winkelhölzer sind nun stärker auf die Flächigkeit der Wand bezogen, an welcher sie gelehnt stehen. Anstatt die Raumhöhe, die Vertikale, zu betonen, ist es nun die Diagonale, die durch die von Boden und Wand gehaltenen Bretter entsteht. Während bei den vertikal verkeilten Filzwinkeln ein quadratischer Binnenraum angedeutet wird, bildet sich bei den angelehnten Objekten ein keilförmiger Leerraum zwischen der schrägen Längsseite der Bretter, dem Boden und der Wand.

Angesichts der zwischen architektonischen Bezügen und der Autonomie ästhetischer Objekte oszillierenden Winkelhölzer bietet sich ein Vergleich mit den Blei- und Stahlarbeiten von Richard Serra an.⁷⁸⁶ Dieser begann in den späten 1960er Jahren mit den so genannten *Props*, mit welchen er prekäre installative Situationen schuf, wie beispielsweise in der Arbeit *Prop [1968]* (Abb. 92): Eine an die Wand angelehnte Bleirolle hält eine quadratische Bleiplatte an selbiger fest. So entsteht „ein äußerst

⁷⁸² Vgl. Adorno, KuK, S.432.

⁷⁸³ Vgl. Luckow 1998, S.279.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd.: „Hier [in Düsseldorf, KK] bezogen sie sich, wie später auch in der Ausstellung in Mönchengladbach, direkt auf eine Türsituation.“

⁷⁸⁵ Vgl. Kliege 1993, S.73.

⁷⁸⁶ Dirk Luckow widmet in seiner Untersuchung zum wechselseitigen Einfluss von Beuys und der amerikanischen Anti Form-Kunst ein ausführliches Kapitel dem Verhältnis Serras zu Beuys: Vgl. Luckow 1998, S.241-287.

labiles Gleichgewicht“.⁷⁸⁷ Beuys geht in seinen an die Wand gelehnten Filzwinkeln nicht so weit, dennoch bedürfen auch die Winkelbretter der Wandfläche als Haltefläche, ebenso wie die im Aktionsverlauf von *Eurasienstab* eingeklemmten Filzwinkel Boden und Decke des Raumes als Ankerpunkte benötigen. Beide Künstler greifen somit „Probleme der sich ausdifferenzierenden Moderne erneut auf“; was Kunibert Bering in Bezug auf Serra schreibt, kann auch für Beuys gelten: „die Besinnung auf Fragen des Raumes verknüpft er mit der Visualisierung grundlegender Strukturen jenseits aller Mimesis, z.B. der Balance, des Ausgleichs der Kräfte, als fundamentales Prinzip plastischen ebenso wie zeichnerischen Gestaltens“.⁷⁸⁸ Die „Dichotomie zwischen autonomer Form und architektonischer Bezugnahme“,⁷⁸⁹ die Serras Arbeiten charakterisiert, findet sich also auch in den angelehnten bzw. vertikal im Raum verspannten Filzwinkeln wieder. Darüber hinaus ist es zudem der Aspekt der Bewegung und damit der Zeitlichkeit, welche die Konstruktion der im Raum aufgestellten Filzwinkel mit Serras skulpturalen Balancestudien verbindet, wie nun im nächsten Abschnitt zu zeigen ist.

6.4.3 Räumlichkeit und Zeitlichkeit

Der Aufbau der Filzwinkel kostet Zeit und Kraft: Die langen, sperrigen Winkelhölzer müssen aufgehoben, aufgestellt und zwischen Boden und Decke verklemmt werden, um Stabilität zu erlangen. Beuys „ruckte an ihnen bis sie festsaßen“.⁷⁹⁰ Die vier Filzwinkel sind nicht genau senkrecht aufgestellt, sondern leicht nach innen geneigt: „Die Schräglagen der aufragenden und eingeklemmten Filzwinkel [...] bringen den Raum zum Wanken, brechen ihn auf, um so Bewegung ins Bild zu bringen.“⁷⁹¹

Der durch die Filzwinkel geschaffene bzw. modifizierte Raum erhält also eine zeitliche Komponente durch den während des Aktionsverlaufs zu beobachtenden, quälend langsamen Auf- und Abbauprozess sowie durch die latente Schräglage der Hölzer: „Diagonalen und Schrägen werden allgemein zur Darstellung von Bewegung, zeitlicher Handlung und Abgründigkeit angewendet“.⁷⁹²

⁷⁸⁷ Kunibert Bering: Richard Serra. Skulptur Zeichnung Film, Oberhausen 2009 (Erstveröffentlichung: 1998), S.50.

⁷⁸⁸ Bering 2009, S.54. Bering sieht Serras *Props*, spezifisch die *Corner Props*, welche den Balanceakt mit der Auseinandersetzung mit den Raumecken verbindet, in der Tradition der Eckreliefs Wladimir Tatlins. Vgl. ebd., S.54f.

⁷⁸⁹ Luckow 1998, S.281, hier in Bezug auf Serra.

⁷⁹⁰ Schneede 1994, S.187.

⁷⁹¹ Luckow 1998, S.280.

⁷⁹² Ebd.

In Hinblick auf Letzteres vergleicht Dirk Luckow Beuys' Filzwinkel wiederum mit den Werken Richard Serras.⁷⁹³ In der Arbeit *House of Cards* (Abb. 93) stellt dieser 1969, also nur ein Jahr nach Beuys' Antwerpener Aufführung von *Eurasienstab*, vier Bleiplatten frei im Raum zu einer Art Kartenhaus zusammen. Die Platten sind nicht fixiert und bleiben nur durch den gegenseitig aufeinander ausgeübten Druck stehen. Serra kreiert damit eine Gleichgewichtsstudie, die den drohenden Zusammenbruch jederzeit als reale Möglichkeit miteinbezieht. Dieses Kartenhaus aus Bleiplatten oszilliert zwischen Fragilität und Stabilität, und zugleich zwischen Innen und Außen, denn auch hier entsteht ein Binnenraum innerhalb der vier Platten, der vom Rest des Galerieraumes abgegrenzt ist. Während die Platten bei Serra sich in einer Art Kreislauf aus Druck und Gegendruck gegenseitig stützen, ist es bei Beuys das Gleichgewicht zwischen Boden und Raumdecke, das die eingespannten Winkelhölzer aufrecht hält; zugleich kann man, hier wie dort, die „labile Tektonik“⁷⁹⁴ des Konstruktes anhand der Schräglage der einzelnen Elemente erspüren. Nicht allein die angedeuteten Diagonalen sind es also, welche Beuys' und Serras architektonischen Konstellationen einen zeitlichen Charakter verleihen, sondern auch der in jedem Moment potentiell drohende Zusammenbruch des fragilen Gleichgewichts, das sich jeder endgültigen Fixierung entzieht. Anders als Serra setzt sich Beuys mit dieser Zeitlichkeit des architektonisch-skulpturalen Konstrukts der Filzwinkel im Kontext der Aktion, die ja in sich selbst durch und durch zeitlich ist, auseinander.⁷⁹⁵ Indem man den Künstler beim Auf- und Abbau der Winkelhölzer beobachten kann, wird auch die Etablierung eines Gleichgewichts aus Druck und Gegendruck als zeitlich sich abspielender Prozess erfahrbar. Ebenso verhält es sich mit dem Auseinanderfallen dieses Gleichgewichts, das zugleich in der Auflösung des durch die Winkel markierten Innenraumes resultiert. Der Raum selbst wird also als zeitlich konstituiert wahrnehmbar: indem nämlich das Handeln des Künstlers als eine Abfolge verschiedener Aktionselemente und Handgriffe den Raum mit- bzw.

⁷⁹³ Vgl. ebd.: „Diagonalen und Schrägen werden allgemein zur Darstellung von Bewegung, zeitlicher Handlung und Abgründigkeit angewendet, besonders in der Barock-Ikonographie, auf die auch Serra zurückgreift.“

⁷⁹⁴ Ebd.

⁷⁹⁵ Unterstrichen wird der Zeitcharakter der Performance zudem durch die Kollaboration mit Henning Christiansen, dessen aus fünf Sätzen bestehende Komposition *fluxorum organum* mit den Aktionselementen von *Eurasienstab* abgestimmt ist, wie Schneede bemerkt: Die Grundstruktur der Aktion entspricht der Struktur der analog abgespielten Komposition Christiansens – „Einleitung (Plazierung und Korrektur der Fettelemente), Anfang (Aufbau der Filzecken), Hauptteil (Eurasienstab, Eisensole, Fett in Achselhöhle und Kniekehle), Schluss (Abbau der Filzecken) und Übergangsbild (Stehen). Vgl. Schneede 1994, S.191.

umgestaltet. Der Rhythmus der aufeinander folgenden Handlungselemente strukturiert die Aktionsdauer von 82 Minuten und setzt „Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in ein Verhältnis“.⁷⁹⁶

Die Aktion verknüpft Zeitlichkeit, die sich vor allem in Christiansens begleitender Komposition manifestiert, mit dem räumlichen Charakter der zwischen Architektur und Skulptur oszillierenden Filzwinkel. Das Musikstück erfährt im sich simultan abspielenden Auf- und Abbau der Winkelhölzer eine räumlich erfahrbare Strukturierung: „Durch die reine Verwandlung des Mediums Zeit an sich in ein Material [...] bahnt Verräumlichung sich an.“⁷⁹⁷ Zugleich nehmen die Filzwinkel in ihrem Binnenverhältnis aus Druck und Gegendruck, wie bereits oben ausgeführt, einen zeitlichen Charakter an. Das „Spannungsverhältnis“⁷⁹⁸ dieser einzelnen skulpturalen Momente ist es, welches „ohne das Moment des Zeitlichen schlechterdings nicht zu denken“⁷⁹⁹ ist. Die klaren Grenzen zwischen Raum- und Zeitkunst⁸⁰⁰ werden hier also in ihrer klassifikatorischen, normativen Funktion⁸⁰¹ thematisch, ohne dass dabei jedoch eine „Vermischung der Medien“⁸⁰² im Sinne eines alle Gattungen vereinheitlichenden Gesamtkunstwerks entstände.

6.5 I like America and America likes me (1974)

Die im Mai 1974 in René Blocks New Yorker Galerie aufgeführte Arbeit *I like America and America likes me* (Abb. 94) gehört zu Beuys' bekanntesten Aktionen. Das Bild des in Filz verhüllten Beuys, der einem ungezähmten Kojoten gegenübersteht, entfaltet auch über die Aktion hinaus in der filmischen und fotografischen Dokumentation eine geradezu ikonenhafte Präsenz.⁸⁰³

⁷⁹⁶ Fischer-Lichte 2004, S.232.

⁷⁹⁷ Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, S.631.

⁷⁹⁸ Ebd., S.632.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Vgl. hierzu Lessing, „Laokoon“, 2007, S.117.

⁸⁰¹ Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, S.638: „Die etablierten Grenzen von Raumkunst und Zeitkunst gegeneinander entspringen aus dem klassifikatorischen, ordnenden Bedürfnis; man insistiert in Perioden klassizistischer Ästhetik besonders auf ihnen.“

⁸⁰² Ebd., S.637.

⁸⁰³ Diese Nachwirkung wurde entscheidend geprägt durch den gleichnamigen Film von Helmut Wietz aus dem Jahr 1978 sowie den 1976 veröffentlichten Bildband *Joseph Beuys Coyote* mit einem Essay und Fotografien von Caroline Tisdall. Sowohl Film als auch Tisdalls Werkmonografie wurden von Beuys mit beeinflusst. Der Film war ursprünglich in Farbe gedreht und wurde auf Beuys' Anweisung hin schwarz-weiß kopiert (vgl. Schneede 1994, S.339). Tisdalls Essay wurde von Keito von Waberer und Beuys ins Deutsche übertragen, der einige Passagen des Textes im Zuge der Übersetzung umformulierte (Schneede 1994, S.339, Anm.10). Die deutsche Fassung des Textes lässt sich so als eine vom Künstler autorisierte, ja sogar in Teilen von ihm eigens formulierte Beschreibung

In der Rezeption ist die Aktion häufig als transformatorisches Ritual, als archaische Begegnung von Mensch und Tier charakterisiert. Dies geschieht nicht zuletzt in Bezugnahme auf die Eigeninterpretation des Künstlers, wie sie mit dem Film von Helmut Wietz sowie dem von Tisdall herausgegebenen Bildband zur Aktion vorliegt – beide Medien prägte Beuys mit.⁸⁰⁴

Der Begriff des Rituals fällt in der Forschungsliteratur bis heute immer wieder in Bezug auf die Aktion.⁸⁰⁵ Als „therapeutisches“ Ritual, das Mensch und Tier miteinander in Kontakt bringe, „in einer Art Encounter, einem gruppenspezifischen Sensitivtraining, in dem Aggression, Sympathie und Antipathie durchlebt wurden“, bezeichnet Kirsten Claudia Voigt die Performance.⁸⁰⁶ Erika Fischer-Lichte sieht die Aktion in einem „mythologischen Kontext“,⁸⁰⁷ der mit der religiösen Aufladung des Kojoten als mächtige Gottheit in der indianischen Kultur zu tun habe,⁸⁰⁸ aber auch mit der Selbstinszenierung Beuys' als indianischer Schamane.⁸⁰⁹ Die Interaktion von Beuys und dem Kojoten, die einerseits durch einen von Beuys festgelegten Rhythmus geordnet ist, andererseits jedoch vom unberechenbaren Verhalten des Tieres aufgebrochen wird, ist der Kern der ritualhaft wirkenden Aktion, wie auch Uwe Schneede konstatiert: „In der Galerie-Enklave vollzog sich vor dem Hintergrund zivilisatorischer Realität [...] eine archaische Begegnung zwischen Mensch und wildem Tier; dabei wurden die Interaktionen durch Wiederholung

und Interpretation der Aktion bewerten, die der Künstlerintention entsprechend viel Raum gewährt. Vgl. hierzu auch Kirsten Claudia Voigt: „Joseph Beuys: 'I like America – and America likes me'. Beuys' Arbeit mit Tieren – Studien im anthropologischen Feld“, in: Ausst.kat: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov, Karlsruhe (Städtische Galerie) 2000, S.62-75, hier S.62: „Zu keinem anderen Werk hat er [Beuys, KK] so explizit und umfangreich interpretierend Stellung genommen...“

⁸⁰⁴ So z.B. Voigt 2000, S.63, Schneede 1994, S.336, Fischer-Lichte 2004, S.181 und Kea Wienand: Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre, Bielefeld 2015, S.13.

⁸⁰⁵ So z.B. Tisdall 1979, S.228-235, Adriani, Konnertz, Thomas 1982, S.330f., Gallwitz 1987, S.27, Schneede 1994, S.336, Voigt 2000, S.63, Fischer-Lichte 2004, S.181 sowie Helmut Friedel: „Coyote, 1974. I like America and America likes me – Film“, in: Schirmer 2013, S.109-111, hier vor allem S.110, und Wienand 2015, S.13.

⁸⁰⁶ Voigt 2000, S.63.

⁸⁰⁷ Fischer-Lichte 2004, S.181.

⁸⁰⁸ Ebd. Siehe auch: Hans-Peter Wiplinger: „Joseph Beuys – Formender Demiurg aus Urmaterie und Urgeschichte: Der Künstler als Versöhner und Erlöser mit katharischer Wirkung“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys Schamane, Krems (Kunsthalle Krems) 2008, S.21-27, hier S.25: „Der Kojote als Totemtier des untergegangenen Amerikas, dem wir in der Aktion 'I like America and America likes me' begegnen, fungierte bei den Navajo-Indianern als eine das Gute wie das Böse symbolisierende Gottheit. [...] In der Kojoten-Aktion tritt Beuys vermutlich am stärksten in der Rolle des Schamanen auf, der mit der Seele eines Tieres in Kontakt tritt, um eine Heilung von ergangenen Unrecht und Leid zu bringen.“

⁸⁰⁹ Fischer-Lichte 2004, S.183.

ritualisiert.“⁸¹⁰ Sebastian Neußer beschreibt die Aktion als einen „sich wiederholenden Prozess des Verbergens und Entbergens“,⁸¹¹ der nicht um die Abkapselung des Künstlers kreise, sondern vielmehr die Annäherung und Versöhnung mit dem Kojoten zum Ziel habe.⁸¹² Kea Wienand kommt zu ähnlichen Schlüssen, deutet diese jedoch aus einer postkolonialen Perspektive. In seiner Inszenierung als Schamane werde Beuys selbst zum „kulturell Andere[n]“:⁸¹³ „In der von Beuys performten Figur des 'Schamanen' verschränken sich tradierte Bilder von Männlichkeit, männlicher Künstlerschaft und des 'primitiven' kulturell Anderen und tragen zu seiner Legitimation des Künstlers bei.“⁸¹⁴ Die nicht nur in dieser Aktion präsente Gegenüberstellung von West und Ost, von Ratio und Intuition werde in Beuys' Interaktion mit dem ungezähmten Tier nicht etwa aufgelöst, sondern weiter verfestigt.⁸¹⁵ Das Verhalten des Künstlers gegenüber dem Kojoten, freundschaftlich und dominierend zugleich, sieht Wienand als Fortschreibung kolonialer Erzählmuster.⁸¹⁶

In ihrer kritischen Beuys-Biografie gehen Frank Gieseke und Albert Markert noch einen Schritt weiter, indem sie – ausgehend von Caroline Tisdalls Interpretation der Kojoten-Aktion, die von Beuys autorisiert wurde – dem Künstler ein, wenn auch vermutlich unbewusstes, Reproduzieren nationalsozialistischer Chiffren unterstellen: Tisdall spricht davon, dass es Beuys um die Thematisierung des in Amerika verfolgten, als minderwertig angesehenen Kojoten gegangen sei, und zieht dabei einen Vergleich zu den nationalsozialistischen Pogromen und Konzentrationslagern.⁸¹⁷ Hieraus folgern Gieseke und Markert: „Beuys benutzt den schon bei den Nazis beliebten Tiervergleich – der Kojote steht für die verfolgten Indianer, Juden und andere Minderheiten.“⁸¹⁸ Wenn tatsächlich die Aufarbeitung der (eigenen) unbewältigten Vergangenheit im Nationalsozialismus der Hintergrund der Aktion gewesen sei, so fragen die beiden Autoren, warum dann die Verlagerung ins ferne Amerika, wenn man die Performance doch auch direkt in Deutschland hätte

⁸¹⁰ Schneede 1994, S.334.

⁸¹¹ Neußer 2011, S.27.

⁸¹² Ebd., S.111

⁸¹³ Wienand 2015, S.73.

⁸¹⁴ Ebd., S.75.

⁸¹⁵ Ebd., S.78: „Gerade diese Differenzkonstruktion von einer als intuitiv und natürlich vorgestellten 'Welt des Ostens' und der vermeintlich rationalen 'Welt des Westens' ist es, die in der Kojoten-Aktion visuell vorgeführt und darüber weiter fixiert wird.“

⁸¹⁶ Ebd.

⁸¹⁷ Tisdall 2008 (1976), S.9f.

⁸¹⁸ Gieseke, Markert 1996, S.205.

aufführen können?⁸¹⁹ Dies führt Gieseke und Markert zur Schlussfolgerung, dass die Aktion im Zeichen der „eigenen unreflektierten Vergangenheit“⁸²⁰ des Künstlers zu sehen sei.

Aus anderer Perspektive kommentiert Johannes Meinhardt die Performance. Der Autor setzt sich in seinem Essay *Beuys' Schmutz* mit dem Aspekt prekärer Körperlichkeit und Körpergrenzen im Werk des Künstlers auseinander und hebt den Verlust der Identifizierbarkeit Beuys' in der Aktion hervor, die durch die vollständige Verhüllung in Filz und damit das Verbergen individueller Gesichtszüge geschehe.⁸²¹ Er deutet dies als ein Verschwinden des Subjekts, ein Sich-Entledigen des Körpers als eine „semantische Einheit“.⁸²² Meinhardt konstatiert jedoch auch, dass die temporäre Entsubjektivierung bei Beuys „intentional immer höheren, spirituellen Bedeutungen unterworfen ist“.⁸²³

Die vorliegende Deutung setzt an der Beobachtung an, dass Filz die Aktion in einer kaum zu überschätzenden Art und Weise prägt. Und zwar ist er strukturbildend, indem er in drei verschiedenen Erscheinungs- und Funktionsweisen eingesetzt wird; jeder Phase ist im Folgenden ein Abschnitt gewidmet: Das Material findet Eingang zunächst als ein Kokon, der sich verschließt und den Künstlerkörper in sich aufnimmt, des Weiteren als ein sich öffnendes, zwischen Mensch und Tier geteiltes Material sowie schließlich als Gewandfigur, als die der sich in Filz hüllende Beuys agiert. Bereits diese kurze Auflistung zeigt das der Aktion zentrale Oszillieren zwischen Ver- und Entbergen, das entscheidend an die textile Materialität des Filzes gebunden ist. Inwiefern nicht nur strukturelle und narrative Aspekte an den Filz geknüpft sind, sondern auch ein künstlerisch selbstreferentieller Modus – auch diese Frage ist Teil der folgenden Ausführungen.

6.5.1 Aktionsverlauf

Die Einladungskarte zu Beuys' Aktion datiert deren Beginn auf Dienstag, den 21. Mai 1974.⁸²⁴ Tatsächlich beginnt die Aktion erst zwei Tage später, am 23. Mai, und endet am 25. Mai 1974.⁸²⁵ Ihr Ablauf ist bei Schneede detailliert beschrieben.⁸²⁶

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd., S.206.

⁸²¹ Meinhardt 1986, S.220.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd.

⁸²⁴ Schneede 1994, S.330.

⁸²⁵ Die Verzögerung ergab sich durch Probleme mit dem Kojoten sowie den behördlichen Auflagen,

Ausschließlich für diese Aktion fliegt Beuys nach New York, wo er am Kennedy Airport landet und von einem Notarztwagen in Empfang genommen wird, der ihn zu Blocks Galerie am Broadway bringt. Wietz' Film zeigt den Künstler bereits kurz nach der Landung des Flugzeuges, als er, mit der Hand die Augen verdeckend, zügigen Schrittes durch die Gänge des Flughafens läuft. Am Wagen angekommen, wird er in zwei große Filzbahnen gewickelt, auf eine Bahre gelegt, mit einem weißen Leintuch bis auf den Kopf vollständig zugedeckt und in den rückseitig geöffneten Wagen geschoben. Mit Blaulicht setzt sich der Wagen in Bewegung. Tisdalls fotografische Aufnahmen der Autofahrt zeigen den völlig im Filz verborgenen Künstler in der Nahaufnahme (Abb. 94a). Die zweite dieser beiden Fotografien fokussiert das obere Ende der Filzverhüllung (Abb. 94b).⁸²⁷ Das Textil hat sich hier kegelförmig aufgetürmt; eine schmale, ebenfalls kegelförmige Öffnung ragt an der Spitze hervor; sie zeigt jedoch nicht den sich darunter verbergenden Kopf Beuys', sondern lediglich einen schwarzen Schlund, der gleichsam die Abwesenheit des Künstlers zu verkünden scheint. An der Galerie im Zentrum Manhattans angekommen, wird die Trage mit Beuys ausgeladen. Tisdall zeigt ihn hier auf der Trage liegend wie einen aufgebahrten Leichnam, bedeckt mit einem weißen Leichentuch (Abb. 94c).⁸²⁸ Im Inneren des Gebäudes steht er, weiterhin in Filz verhüllt, auf und betritt den Aufzug, der ihn nach oben in die Galerieräume bringt. Dort entledigt er sich des Umhangs. Den Filz unter dem Arm tragend,⁸²⁹ betritt Beuys durch eine seitliche Tür den im Vergleich zur schmalen Publikumszone weitaus größeren Aktionsraum, der durch eine „fast bis zur Decke reichende[n] Maschendrahtwand“⁸³⁰ separiert ist. Dort wartet bereits der Kojote *Little John* auf ihn, sein Aktionspartner für die kommenden Tage. Neben den beiden Filzbahnen, von denen eine dem Kojoten als Lager dient und die zweite während des Aktionsverlaufes von Beuys als Umhang benutzt wird, einem Stapel des *Wall Street Journals*, einem Spazierstock, Handschuhen sowie einer in den Filz gelegten

wie Schneede berichtet (ebd., S.331).

⁸²⁶ Ebd., S.330-353. Der Film von Helmut Wietz sowie die Publikation von Caroline Tisdall (*Joseph Beuys Coyote*, München 1976) sind für Schneede maßgebliche Quellen, wie das Verzeichnis der ausgewählten Quellen belegt, das neben Tisdall und Wietz in erster Linie kürzere Presseartikel in englischer Sprache auflistet (ebd., S.338f.).

⁸²⁷ Tisdall 1976, S.23.

⁸²⁸ Ebd., S.29.

⁸²⁹ Schneede 1994, S.331f: „Bei sich hatte Beuys Lederhandschuhe, eine Triangel, eine Taschenlampe, einen Spazierstock und eine große Filzbahn [...] An der Weste links oben [...] ein Stückchen Hasenfell.“

⁸³⁰ Ebd., S.331.

Taschenlampe vervollständigt ein in der hinteren Raumecke am Fenster sich befindendes Strohlager, das sowohl vom Kojoten als auch von Beuys genutzt wird, das räumliche Arrangement.

Die Aktion geht nun für die folgenden drei Tage über in einen Rhythmus sich wiederholender Sequenzen. An allen drei Tagen dauert sie jeweils von 10 bis 18 Uhr, beginnend mit Beuys' Eintritt in den Aktionsraum und endend mit seinem Verlassen des Raumes.⁸³¹ Tisdall bzw. Beuys, der wie bereits erwähnt bei der Übersetzung des Textes auch inhaltliche Eingriffe vornahm, beschreibt den Ablauf dieser Sequenzen als „eine auf den Kojoten hin gerichtete Choreographie“, die „etwa eineinviertel Stunde, manchmal viel länger“ dauert und sich im Verlauf der Aktion „gut dreißigmal“ wiederholt.⁸³²

Beuys eröffnet die Sequenz, indem er sich in eine der beiden am Boden liegenden Filzbahnen vollständig einhüllt. Der Spazierstock ragt nach oben aus dem Filz heraus: „Ein hieratisches Image, aufrecht und entfernt, der klare Umriß einer hohen Hirtengestalt“, schreibt Tisdall.⁸³³ Die nun verhüllte Gestalt neigt sich immer wieder tief zum Kojoten hin, den Spazierstock senkend; das Tier nähert sich, schnuppert, zerrt bisweilen am Filz, und wenn es sich entfernt, richtet sich Beuys wieder auf (Abb. 94d-j).⁸³⁴ Immer noch vom Filz umgeben, setzt er sich zuweilen, mit aufrecht hervorragendem Stock, an den vom Zuschauerraum aus gesehen rechten Rand des Aktionsraumes. Hin und wieder lässt er sich fallen: „Die Figur fiel seitwärts auf den Boden, in einen starren in Filz verhüllten Körper verwandelt“.⁸³⁵

Während die Grundstruktur von Beuys' Bewegungen unverändert bleibt und sich immer wieder von Neuem abspielt, verhält sich das Tier unterschiedlich: „Manchmal verhielt er sich, als ob er nie etwas anders getan hätte. Manchmal hielt er Abstand oder schien ganz unbeteiligt zu sein [...] Dann wieder wurde er angespannt, wartend und wachsam die Filzgestalt behutsam umkreisend“.⁸³⁶ Hin und wieder gibt das Tier seine Zurückhaltung auf und greift die Gestalt im Filz an, versucht, den Umhang herunterzuzerren, reißt eine ganze Filzbahn herab, die es hinter sich her durch den Raum zieht. Beuys' schützende Hülle ist permanent von Zerstörung bedroht (Abb. 94g, h). Immer wieder beißt sich der Kojote im Stoff fest und reißt Teile des Filzes in

⁸³¹ Ebd.

⁸³² Tisdall 1976, S.6.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Vgl. Schneede 1994, S.332.

⁸³⁵ Tisdall 1976, S.7.

⁸³⁶ Ebd.

Fetzen, die dann auf dem Boden des Aktionsraumes verstreut liegen: „er [...] zerfleischte den Filz, fetzte ihn bis zu kleinen Flocken, die den abfallenden Büscheln seines eigenen Fells glichen.“⁸³⁷ Diese Momente der Aggression des Tieres wechseln sich ab mit Phasen geradezu einträchtiger Geruhsamkeit, Beuys im Filz gehüllt am Boden liegend, ein Stück weiter links der Kojote auf der zweiten Filzbahn sich ausruhend. Und dann steht Beuys unversehens auf, entledigt sich seines Umhangs, schlägt dreimal die Triangel, die an seiner Brust hängt.⁸³⁸ Nach einer kurzen Pause erklingt für 20 Sekunden dröhnendes Turbinengeräusch aus einem außerhalb des Aktionsraumes stehenden Tonbandgerät.⁸³⁹ Als es wieder still ist, zieht Beuys die Lederhandschuhe aus, „wirft sie dem Kojoten zu, damit er damit herumschmeißen kann“,⁸⁴⁰ und ordnet die auf dem Boden zerstreut herumliegenden Zeitungs- und Filzfetzen. Das Ordnen des Aktionsraumes markiert das Ende der Sequenz, eine kurze Phase der Pause beginnt. Auf dem im hinteren linken Teil des Aktionsraumes platzierten Strohhaufen neben dem Fenster legt sich Beuys für einige Augenblicke hin, um sich auszuruhen. Nach einer Weile steht er auf, hüllt sich wieder ein und die Sequenz wiederholt sich von Neuem. Der Filzumhang muss im Verlauf der dreitägigen Aktion einmal ersetzt werden, weil ihn der Kojote bis zur Unbrauchbarkeit zerfetzt hat.⁸⁴¹ Die von Tisdall geschätzte Länge der Aktionssequenz von etwa eineinviertel Stunden ergibt sich aus der Dauer der jeweils eingenommenen Körperpositionen von Beuys: „Jede der Positionen des Stehens, Hockens, Liegens wurde etwa zehn bis zwanzig Minuten eingenommen: lange, ausdauernde Rhythmen.“⁸⁴²

Am Nachmittag des dritten und letzten Aktionstages bereitet Beuys seinen Abschied vor, indem er die Aktionsutensilien ordnend im Raum platziert und sich mit einer Umarmung von *Little John* verabschiedet. Wieder in Filz gehüllt, verlässt er den Aktionsraum. Die folgenden Ereignisse, die in Wietz' Film verkürzt gezeigt werden, sind eine exakte Umkehrung des Aktionsbeginns. Mithilfe einiger Personen wird Beuys aus dem Aktionsraum in den Aufzug befördert, auf der Straße mittels einer Bahre in den bereitstehenden Ambulanzwagen geschafft und zum Flughafen

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Vgl. Schneede 1994, S.332.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Tisdall 1976, S.7.

⁸⁴¹ Schneede 1994, S.333.

⁸⁴² Ebd.

gefahren, wo er sich auf den Rückflug nach Deutschland begibt.⁸⁴³

6.5.2 Der Filz-Kokon: Reflexion auf das Verhältnis von Hülle und Kern

Wie „in einem Kokon verpackt“,⁸⁴⁴ lässt sich Beuys in der Galerie anliefern (Abb. 94a-c). In dicke Filzbahnen gehüllt, wird er im Ambulanzwagen nach Manhattan transportiert; selbige Prozedur wiederholt sich bei seiner Abreise. Während der Aktion lässt sich der Künstler zuweilen urplötzlich auf den Boden fallen und verwandelt sich so „in einen starren in Filz verhüllten Körper“⁸⁴⁵, der große Ähnlichkeit mit dem Filzkörper im Ambulanzwagen hat.

Film wie Fotografien der Fahrt vom Flughafen zur Galerie zeigen einen wuchtigen, unförmigen Körper mit gräulich schimmernder Oberfläche.⁸⁴⁶ Ein lebloser grauer Koloss, notdürftig mit einem weißen Tuch bedeckt, liegt auf der Trage im Ambulanzwagen, der mit Blaulicht und Sirene auf dem Weg zu einem Einsatz zu sein scheint. Der Notarztwagen weist auf Krise und Verletzung hin,⁸⁴⁷ im Inneren des Wagens signalisieren ein an der Wand angebrachter Druckanzeiger sowie ein daran angebrachter Schlauch⁸⁴⁸ den prekären Status der Situation. Prekär ist vor allem die Lage des Filzwesens, das, sorgsam auf die Trage gebettet, den Eindruck macht, als befinde es sich in einem komatösen Zustand und sei womöglich gar nicht mehr zu retten. Beuys' Zustand im Ambulanzwagen lässt sich somit als symbolische Verbildlichung eines transitorischen Zustandes, einer Verpuppung lesen. Der als „Verpuppung“ bezeichnete „schützende Rückzug ist Ausgangspunkt eines Entwicklungsprozesses“.⁸⁴⁹

Mit dieser Thematik setzt sich Beuys bereits in seinem zeichnerischen Frühwerk wie auch besonders prägnant in der Aktion *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77) auseinander, wie hier an anderer Stelle bereits ausgeführt wurde.

Die Oberfläche des verhüllten Künstlers lässt aufgrund ihrer dicken, schweren

⁸⁴³ Kurz nach Beuys' Verlassen der Galerieräumlichkeiten befindet sich *Little John* noch im Aktionsraum hinter Gittern. Für die sich noch aufhaltenden Besucher zeigt sich nun ein neues Bild: der Kojote, wie er hinter dem Gitterzaun auf und ab schreitet, als sei er auf der Suche nach seinem einstigen Gefährten (vgl. Neußer 2011, S.115). „Als Little John sich plötzlich allein in Gegenwart der Menschen fand, verhielt er sich zum ersten Mal wie ein gefangenes Tier, schweifte mit echten Wolfsschwüngen auf und ab, hin und her, schnüffelnd, nachsuchend und winselnd.“ (Tisdall 1976, S.8).

⁸⁴⁴ Vgl. Neußer 2011, S.115.

⁸⁴⁵ Tisdall 1976, S.7.

⁸⁴⁶ Vgl. ebd., S.23.

⁸⁴⁷ Vgl. Neußer 2011, S.108.

⁸⁴⁸ Vgl. Tisdall 1976, S.21.

⁸⁴⁹ Neußer 2011, S.63.

Materialität kaum Rückschlüsse auf das „Darunter“ zu. Man nimmt den grauen Koloss nicht mehr als einen in Stoff gehüllten menschlichen Körper wahr, sondern als eine beinahe abstrakt wirkende, monumentale Form, die skulpturale Anmutung gewinnt. Auch die strukturelle Beschaffenheit des Materials, dessen Trägheit und Widerspenstigkeit – der Filz ist nur schwer zu falten und in Form zu bringen – zeigen sich in der skulpturalen Gestalt der Filzfigur. Dies wird umso deutlicher, als ein Kontrast zu dem weißen Leintuch besteht, das auf dem leblosen Körper gefaltet liegt und die Konturen dieses Filzkörpers genau nachbildet; zudem wirkt es in seiner dem grauen Filz entgegengesetzten weißen Monochromie beinahe transparent.

In der Nutzung des Filzes als Kokon verknüpfen sich also mehrere Funktionen, die zum Ersten die narrative Struktur der Aktion betreffen und mithilfe einer ikonografischen Vorgehensweise geklärt werden können, zum Zweiten einer selbstreflexiven Ebene angehören, die sich erst im formalanalytischen Zugang offenbart. Die narrative Funktion klingt bereits in den Begriffen der Verpuppung und der Abschottung an: Beuys' Verpuppung vor Beginn der Aktion lässt sich als „absolute Bewegungslosigkeit, kräftesammelndes Innehalten vor der Entpuppung“⁸⁵⁰ lesen, also als eine Art Initiation, eine Vorbereitung auf die in der Galerie folgende Begegnung und Arbeit mit dem Kojoten. Zugleich dient die Isolation durch den Filz einer vollkommenen Abschottung von der amerikanischen Außenwelt.⁸⁵¹

Der in der Filzhülle verborgene Künstlerkörper stellt darüber hinaus das skulpturale Verhältnis von Innen und Außen, von Hülle und Kern, in den Vordergrund: „Plastik ist für ihn [Beuys, KK] nicht länger ein konsistentes Ding von bestimmter Gestalt, sondern vor allem Gefäß und Höhle, in denen sich etwas befindet, die etwas aufnehmen oder hergeben.“⁸⁵² In diesem Sinne lässt sich der Filz hier als Behälter beschreiben, der den Künstlerkörper in sich aufnimmt. Hierdurch entsteht jedoch kein Hierarchiegefälle zwischen Kern und bloßer Hülle, sondern vielmehr das bereits weiter oben erwähnte Oszillieren zwischen Innen und Außen, das durch den auf den

⁸⁵⁰ Ebd., S.70.

⁸⁵¹ Beuys bekräftigt dieses Ansinnen in Tisdalls Werkmonografie: „Die Art und Weise des Zusammentreffens war wichtig. Ich wollte mich ganz auf den Kojoten konzentrieren. Ich wollte mich isolieren, mich ganz abschirmen, nichts anderes sehen von Amerika als den Kojoten.“ (Beuys zitiert nach Tisdall 1976, S.11). Den Galerieraum erklärte der Künstler für die Dauer seiner Aktion flugs zum „exterritorialen Gebiet“ (René Block zitiert nach Neußer 2011, S.109).

⁸⁵² Zweite in: Ausst.kat: Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchner Sammlungen, mit einem Text v. Armin Zweite, München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1981, S.47. Vgl. hierzu ebd., S.46: „Die vielen Kästen, Wannen, Schachteln, Schüsseln, Dosen, Kannen usw., mit denen Beuys arbeitet, scheinen da ein wichtiges Indiz und es ist durchaus folgerichtig, wenn er später die Vitrine als Container und Objekt behandelt und auch ganze Räume [...] in erster Linie als Behälter begreift“.

Fotografien Tisdalls erkennbaren Einblick ins Innere der aufgebahrten Filzfigur betont wird. Armin Zweite sucht Beuys' Arbeitsweise in ihrem Verhältnis zu der seines Lehrers an der Düsseldorfer Akademie, Ewald Matarés, zu charakterisieren: „Statt glatter, ebenmäßiger, von innen heraus entwickelter, geschlossener Formen, erscheint bei Beuys alles unruhig, roh, und manchmal bewusst unvollendet.“⁸⁵³ Der Filzkörper ist in diesem Sinne keine von innen heraus entwickelte, geschlossene Form, auch wenn der Filz sich doch um einen Kern, um den Künstler selbst, windet. Aufgrund seiner der groben Textur des Materials geschuldeten Unförmigkeit und Konturlosigkeit scheint sich das Textil als skulpturale Oberfläche geradezu selbstständig zu machen. Hierin lässt sich der Vergleich zur Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) sowie die daraus hervorgehenden Objekte *Filzhaut* und dem nach der Aktion benannten Pariser Filzflügel ziehen.

6.5.3 Öffnung: Der geteilte Filz

Mit Beuys' Eintritt in den Raum und seiner Befreiung aus dem Filz-Kokon beginnt der Zyklus der sich repetierenden Aktionssequenz, welche sich strukturiert aus dem „sich wiederholenden Prozess des Verbergens und Entbergens“.⁸⁵⁴ Der Filz dient Beuys demnach als Werkzeug, mit welchem er die Aktion zu strukturieren vermag. Zugleich lässt sich das Material nun jedoch nicht mehr als ausschließlich dem Künstler zugehöriges Attribut verstehen, vielmehr wird es zur offenen Ressource, die sowohl Mensch als auch Tier zur Verfügung steht. Die Funktion des Filzes spaltet sich auf, ebenso wie sich nun deutlich zeigt, dass es nicht eine große Filzdecke ist, in die der Künstler bislang gehüllt war, sondern tatsächlich zwei Filzbahnen. „Die zwei Filzbahnen waren ganz gleich, hatten aber unterschiedliche Funktionen. Eine war die umhüllende, veränderbare Form, die andere das Äquivalent zum Stroh“.⁸⁵⁵ Beuys offeriert dem Kojoten eine der beiden Filzbahnen als Lagerplatz, in einem Haufen arrangiert er das Material auf dem Boden und legt eine auf den Besucherraum gerichtete angeschaltete Taschenlampe hinein (Abb. 94j). Die zweite Filzbahn legt er in den vom Besucherraum aus gesehen rechten Teil des Aktionsraumes ebenfalls in Form eines ungeordneten Haufens bereit. Während der linke Filzhaufen im Verlauf

⁸⁵³ Zweite 1981, S.46. Zweite weiter: „Während Mataré in jedem Fall das Volumen und die Zentrierung von Körpern betont, ihre Masse und ihr Gewicht herausarbeitet, zeichnet sich bei Beuys schon früh ein konträrer Ansatz ab, der – abstrakt gesprochen – prinzipiell weniger die plastische Gestalt als die räumliche Gegebenheit reflektiert.“

⁸⁵⁴ Neußer 2011, S.27.

⁸⁵⁵ Tisdall 1976, S.14.

der Aktion seine Position nicht verändert und tatsächlich, wie von Beuys intendiert,⁸⁵⁶ vom Kojoten als Lagerplatz genutzt wird, wird der Künstler die rechte Filzbahn regelmäßig nutzen, um sich in ihr einzuhüllen. Das Material zeigt sich demnach einerseits als statisches, passives Element in Form des Lagers, andererseits als dynamische, wandlungsfähige Ressource.⁸⁵⁷

Diese Multifunktionalität ist es, die den Filz gleichsam zum Trägermaterial der Annäherung zwischen Mensch und Tier werden lässt: Während alle anderen Aktionsutensilien jeweils sowohl einer konkreten Funktion wie auch einer Sphäre, entweder der des Menschen oder aber der des Tieres, zugeordnet werden können, ist Filz das einzige Material, das verschiedene Formen und Funktionen annimmt und dadurch auch beiden Sphären angehört, diese gleichsam zu einer einzigen Sphäre vereint. Die Bipolarität zwischen Mensch und Tier, zwischen Zivilisation und Natur, die in der Gegenüberstellung vom Strohhaufen des Kojoten und den täglich druckfrisch gelieferten Exemplaren des *Wall Street Journals* besonders deutlich geäußert wird, löst sich in der uneingeschränkten Verfügbarkeit des Filzes auf. „Ein Versuch der Versöhnung und Nachbarschaft von Tier und Mensch bedurfte dieses aus Tierhaaren hergestellten Materials.“⁸⁵⁸

6.5.4 Kommunikation: Die Gewandfigur

Zu den hieratischen Anblicken der Aktion zählt ohne Zweifel die hochaufgerichtete Gewandfigur, die dem lauernden Kojoten gegenübersteht, sich zuweilen wie anbetend vor ihm verneigt, mit ihm ohne Worte zu kommunizieren scheint und dann wiederum ausgeliefert ist, wenn der Kojote angreift und den Filz in Fetzen zu reißen droht (Abb. 94e-h). Diese Sequenz ist die komplexeste der gesamten Aktion, denn sie verbindet eine existentiell anmutende Auseinandersetzung mit der eigenen Leiblichkeit, der Bedrohtheit des Körpers und seiner Grenzen mit einer Selbstreflexion der Kunst. Künstlerkörper und Kunst fallen in der Gewandfigur zusammen. Austragungsort dieser doppelten Reflexion ist die Oberfläche der Figur, der Filz. Im Folgenden soll entsprechend zunächst auf das Material als Körpergrenze

⁸⁵⁶ „Zuerst brachte ich den Filz hinein, dann kam das Heu, das der Kojote mitbrachte: Diese beiden Stoffe tauschten wir sofort untereinander aus: er ließ sich in meiner Zone nieder, ich mich in der seinen. Er benutzte den Filz und ich das Stroh. So hatte ich es erwartet.“ (Beuys zitiert nach Tisdall 1976, S.14).

⁸⁵⁷ Voigt 2000, S.63: „Der Filz [...] war jedoch nicht nur Hülle, er bewährte sich während der Aktion als polyfunktionale plastische Masse, die gebündelt und verschoben, zerrissen, verhüllend und dämmend eingesetzt und mit Schweiß und Urin durchfeuchtet wurde.“

⁸⁵⁸ Gallwitz 1987, S.27.

eingegangen werden; anschließend wird das selbstreferentielle Potential des Filzes betrachtet.

6.5.4.1 Der drohende Zusammenbruch der Körpergrenzen

Beuys' Verhüllen im Filz ist von Ambivalenz geprägt: Der Künstler verschwindet unter dem Filzumhang, scheint abwesend, und doch entsteht gerade durch diesen Modus des Verbergens eine kommunikative Öffnung hin zum Kojoten. Die Filzgestalt richtet ihre Bewegungen nach denen des Kojoten aus, die Konzentration gilt den Verhaltensweisen des Tieres.⁸⁵⁹ Die Hierarchie zwischen Mensch und Tier ist gerade in den Sequenzen, in denen der Mensch visuell als solcher nicht mehr erkennbar ist, völlig zur Auflösung gebracht, beide Akteure sind in diesen Momenten gleichwertig, ihre Bewegungs- und Handlungsabläufe hängen voneinander ab.⁸⁶⁰ Eine lautlose Kommunikation spielt sich hinter dem Maschendrahtzaun ab.⁸⁶¹

Die Persönlichkeit des Künstlers tritt in der Wahrnehmung des Zuschauers zurück, wenn sich Beuys in die Filzfigur transformiert, die kein Gesicht, also keinen visuellen Ausdruck von Subjektivität zulässt,⁸⁶² und in den Vordergrund tritt vielmehr die physische Präsenz des Körpers. Die Filzhülle erweckt zunächst den Anschein einer schützenden, geradezu zeltartig anmutenden Hülle, ist aber sehr viel existentieller an den Künstlerkörper gebunden, indem sie nämlich als dessen Grenze, als „Haut“ fungiert.⁸⁶³ Die Haut eines Menschen oder eines Tieres markiert die Grenze zwischen Körper und Umwelt und sie „repräsentiert [...] auf der organischen Ebene das, was im psychischen Bereich das Ich ausmacht“.⁸⁶⁴ Zugleich aber markiert die Haut nicht nur die Grenzen eines Körpers und damit auch eines Individuums,

⁸⁵⁹ Vgl. Neußer 2011, S.112.

⁸⁶⁰ Indem Beuys ein ungezähmtes Tier als Partner für seine Aktion auswählt, diesem in der Interaktion einen gleichberechtigten Status zuweist, gibt er selbst den Anspruch auf die Herrschaft über das Geschehen innerhalb des Aktionsraumes auf: „Der Kojote verhielt sich natürlich nie gleich, sodass jeder Umlauf sich, obwohl Beuys das Schema seiner Bewegungen beibehielt, von den vorhergehenden unterschied.“ (ebd.).

⁸⁶¹ Beuys beschreibt dies wie folgt: „Ich blickte ihn [den Kojoten, KK] immer an, richtete mich nach jeder seiner Bewegungen aus. Es ist wichtig, das zu erwähnen, denn die ganze Zeit über waren alle meine Aktionen vollkommen von den Aktionen des Kojoten abhängig. Wenn er sich mir näherte, verbeugte ich mich vor ihm, legte er sich nieder, kniete ich, schlief er ein, fiel ich um. Sprang er wieder auf, warf ich den Filz weg und sprang auch auf. So kamen die Umläufe zustande.“ (zit. nach Tisdall 1976, S.15).

⁸⁶² Vgl. Meinhard 1986, S.220.

⁸⁶³ Georges Didi-Huberman führt die hier im Kontext der Beuys'schen Aktion besonders treffende Metaphorik der Haut als Textil ein: „unsere unmittelbarste Draperie – unsere Haut“ (Georges Didi-Huberman: *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich/Berlin 2006, S.118).

⁸⁶⁴ Max Reithmann: *Sprache, Bild und Gegenwärtigkeit bei Beuys*, in: *Ausst.kat: Brennpunkt Düsseldorf 1962-87*, Düsseldorf (Kunstmuseum) 1987, S.42-47, hier S.47.

sondern stellt auch buchstäblich Berührung zur Außenwelt her, „als kontaktvermittelndes Organ Erweiterung des Ichs nach Außen“.⁸⁶⁵ Die gewissermaßen nach außen hin vorgeschobene Körpergrenze Beuys' ist Austragungsort der Interaktion mit dem Kojoten. Dieser greift die Filzgestalt immer wieder an, verbeißt sich im Filz und reißt ihn in Fetzen. Hier wird nicht lediglich ein Aktionsmaterial zerstört, vielmehr wird der Künstlerkörper selbst, der in seiner Erscheinung als Gewandfigur mit dem Filz geradezu verwachsen ist, zum Angriffspunkt. Die Versehrtheit der (Filz-)Haut wird zur Bedrohung der „Einheit des Körpers, des Leibes und des Subjektes“⁸⁶⁶, denn „das Zusammenbrechen der Grenze droht unaufhörlich“.⁸⁶⁷ Ein solcher Zusammenbruch, eine Auflösung der Körpergrenze, ließe die ursprünglich klare Trennung zwischen „Innen und Außen, leiblichem Subjekt und Umwelt [...] fraglich, unsicher, schwankend und bedroht“ werden.⁸⁶⁸

Im Zusammenhang der Aktion und den hier bereits verhandelten Funktionen des Materials – Filz als abschottender Kokon und als ein mit dem Tier geteilter Stoff – nimmt die Funktion als Haut und Hülle der Gewandfigur einen Zwischenbereich ein, der die Pole der Öffnung und der Schließung miteinander in Verbindung bringt. Die Gewandfigur Beuys kreiert gemeinsam mit dem Kojoten einen Schwellenbereich, in dem jegliche klare Grenzziehungen schlicht unmöglich geworden sind: „Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum.“⁸⁶⁹

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Meinhardt 1986, S.215.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Ebd. „Die Pole 'Subjekt – Welt', oder 'Innen – Außen' sind die Spannungspole, die äußeren Grenzen dieses intensiven Differenzierungsfeldes, welches Material und Leib, Stoff und Subjektivität nicht trennt, sondern in deren Zusammenhang und Bezug – der äußerst gespannt ist, fast nicht auszuhalten – den Bereich von Grenze und Übergang erforscht“ (ebd., S.218).

⁸⁶⁹ Fischer-Lichte 2004, S.305. Fischer-Lichte führt in Bezug auf diesen Grenz- und Zwischenbereich im Rahmen der Performance-Kunst den Begriff der Liminalität ein, den sie der Ethnologie und Ritualforschung entnimmt (vgl. ebd.). Der Begriff stammt von Victor Turner („The Ritual Process – Structure and Anti-Structure“, London 1969). Dieser wiederum bezieht sich auf eine Studie des Ethnologen Arnold van Genneps: „Les rites de passage“ aus dem Jahr 1909, welche die kulturelle Praxis des Rituals als Grenz- und Übergangserfahrung interpretiert. Diese Erfahrung eines Übergangs bezieht Fischer-Lichte nun auf die Performance-Kunst der 1960er und 70er Jahre. Auch in Bezug auf die Aktion von Beuys und konkret auf die Sequenz der Interaktion zwischen Gewandfigur und Kojoten erscheint der Begriff des Liminalen, der den Schwellenbereich, „den Zusammenbruch von Gegensätzen“ (ebd., S.307) bezeichnet, hilfreich zu sein. Die Grenzerfahrung, die sich hier in der äußerst intensiven Begegnung von Künstler und Kojoten abspielt, trägt durchaus den Charakter des Liminalen.

6.5.4.2 Der Zerfall der Form als Selbstkritik der Kunst innerhalb des Aktionsgeschehens

Die im vorangegangenen Abschnitt ausgeführte materialikonografische Deutung des Filzes als Haut, welche die Interaktion Beuys' mit dem Kojoten als Bedrohung der Einheit des Subjektes interpretiert, ist nun abschließend im Zusammenschluss zu sehen mit der Selbstkritik der Kunst, die sich in der Sequenz der Gewandfigur besonders deutlich manifestiert. Deren „Verwundung“ ist nicht nur als Versehrung von Haut und Körper lesbar, sondern auch als Angriff auf die Form des Kunstwerks selbst. Diese unterliegt hier nun nicht mehr der vollständigen, alleinigen Kontrolle des Künstlers – zwei Dinge kommen hinzu: erstens die nur bedingt zu bändigende Materialität des textilen, flexiblen Filzes, in welchen Beuys sich immer wieder einhüllt und sich damit, wie gleich zu zeigen ist, in eine skulptural anmutende Gewandfigur transformiert, zweitens die sich jeglicher Kontrolle und Planbarkeit entziehende Interaktion mit dem Kojoten, der die Gewandfigur wiederholt angreift, die Filzhülle zerreißt – oder auch einfach nur gleichgültig ist. Auf beide Faktoren wird im Folgenden eingegangen.

Der stehende, sich verneigende, sitzende oder liegende Beuys erhält in seiner Filzhülle eine skulpturale Qualität. Ausschlaggebend ist dafür die Art und Weise, wie der Filz als Textil die Anmutung eines Gewandes erhält, wie er, je nach Position seines Trägers, Falten wirft und Schattierungen erzeugt. Mit seiner Transformation zur Gewandfigur rekurriert Beuys auf die Bedeutung des Faltenwurfs in der Skulpturgeschichte seit der Antike,⁸⁷⁰ worauf auch andere zeitgenössische Künstler, etwa der Amerikaner Robert Morris, der zudem ebenfalls mit Filz arbeitete, Bezug nehmen.⁸⁷¹ Morris verknüpft in seinem Essay *Some Notes on the Phenomenology of*

⁸⁷⁰ Der amerikanische Kunstkritiker Nicholas Calas schreibt hierzu: „Ever since Greek maidens were draped in peplums and baroque saints robed in stains, soft forms have fascinated sculptors“ (Nicholas Calas: „The Wit and Pedantry of Robert Morris“, in: Arts Magazine (New York), 44, no.5 (März 1970), S.44-47, zit. nach Pepe Karmel: „The Body is in the World'. A Prehistory of the Felt Works“, in: Ausst.kat: Robert Morris: The Felt Works, New York (Grey Art Gallery and Study Center, New York University) 1989, S.1-17, hier S.11.

⁸⁷¹ Morris, der in den späten 1960er Jahren, wohl inspiriert von der Bekanntschaft mit Beuys, ebenfalls mit Filz als Werkstoff zu arbeiten begann und Skulpturen schuf, die den Faltenwurf traditioneller Skulptur imitierten und somit anthropomorphe Qualität gewannen, setzte sich mit dieser Thematik auch auf theoretischer Ebene auseinander, unter anderem in seinem Essay *Some Notes on the Phenomenology of Making* (Robert Morris: „Some Notes on the Phenomenology of Making“, in: Robert Morris, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1993, S.71-93; erstmals abgedruckt in: Artforum 8, no.8 (April 1970), S.62-66). Hier analysiert Morris anhand von Werkbeispielen aus der Renaissance, darunter Donatellos Bronzeskulptur *Judith und Holofernes*, die Funktion des Faltenwurfs in der traditionellen Skulptur und erklärt die Darstellung des Faltenwurfs zum Ursprung einer material- und prozessorientierten Kunst, wie er sie selbst in seinem

Making das Sujet des Faltenwurfs, wie es in Malerei und Skulptur seit Jahrhunderten zu finden ist,⁸⁷² mit der material- und prozessorientierten amerikanischen Nachkriegskunst⁸⁷³.

Auch bei Beuys' Gewandfigur ist zu beobachten, wie die Materialität des Filzes sowie die Bewegung und die davon abhängige Einwirkung der Schwerkraft auf den Stoff die äußere Form der Filzgestalt mit ihren Falten und Einbuchtungen prägen. Von einer fixierten, starren Form kann hier nicht mehr die Rede sein, vielmehr handelt es sich um eine sich permanent verändernde, nicht fixierbare Form, die maßgeblich von der Materialität der Oberfläche her zu denken ist.⁸⁷⁴ Die weiche, sich ständig verändernde Filzoberfläche geht einher mit der Unmöglichkeit, die Skulptur, genauer gesagt, deren Form, ein für allemal zu fixieren. Stattdessen erweist diese sich als flüchtig, zufällig und unsicher – hierin lässt sich demnach ein formkritischer Moment der Aktion festmachen, der als Selbstkritik der Kunst verstanden werden kann; hierauf ist nun im Zusammenhang des zweiten vorhin angesprochenen Aspektes einzugehen.

Dieser selbstkritische Impetus der Aktion liegt nämlich nicht allein in der Materialität

bereits 1968 in der Zeitschrift *Artforum* erschienenen Essay *Anti Form* propagiert hat und in den etwa zeitgleich entstehenden Filzskulpturen umzusetzen sucht. Zu den Filzarbeiten von Morris sowie seinem Verhältnis zu Beuys siehe auch meine Magisterarbeit (Kolk 2014), die anhand von ausgewählten Werkbeispielen beider Künstler das jeweilige Arbeiten mit dem Material Filz vergleicht und dabei auch die theoretischen Ansätze beider Künstler miteinbezieht.

⁸⁷² Vor allem im Übergang von der Spätrenaissance zum frühen Barock gewann der Faltenwurf als zunehmend autonomes Gestaltungselement in Skulptur und Architektur an Bedeutung. Vgl. hierzu: Estelle Lingo: „Beyond the Fold. Drapery in Seventeenth-Century Sculptural Practice and Criticism“, in: Tristan Weddigen (Hg.): *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten/Berlin 2011, S.121-129. Lingo spricht von „the new centrality of drapery to the sculptor's art“ (ebd., S.121). Vgl. hierzu: Didi-Huberman 2006, S.20: „Ab der Renaissance beschleunigt sich indes die Bewegung: Die textilen Oberflächen (die Falten) lösen sich allmählich von den Körperoberflächen (dem Fleisch).“ Gilles Deleuze verortet die Autonomisierung der Falte im Barock und weist ihr Prozesshaftigkeit zu: „Der Barock erfindet das unendliche Werk oder die unendliche Operation.[...] Die Falte [...] bestimmt [...] und läßt erscheinen die Form und macht daraus eine Ausdrucksform, Gestaltung“ (Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibnitz und der Barock*, Frankfurt am Main 2000, S.61).

⁸⁷³ Morris, „Some Notes on the Phenomenology of Making“, 1993, S.83ff. Ebd., S.86f: „The employment of gravity and a kind of 'controlled chance' has been shared by many since Donatello in the materials/process interaction.“ Physikalische Bedingtheiten, also die Eigenschaften der Materialien und die Effekte der Schwerkraft sowie Zufallseffekte prägen auch Morris' eigene Filzarbeiten, die den Faltenwurf des Materials als dominierendes Gestaltungsmittel nutzen, vgl. hierzu Kolk 2014, S.48-55.

⁸⁷⁴ „Aus der im Filzobjekt gegebenen Identität von Form und Stoff, von Objekt und Materialverhalten ergibt sich eine vollkommen neue Bestimmung des kategorialen Objektcharakters der Skulptur. Indem nämlich die Vorstellung der Skulptur als eines starren Formvolumens abgelöst wird von der Vorstellung der Skulptur als eines flexiblen Stoffs, wird der kategoriale Objektcharakter der Skulptur nicht mehr so sehr in der formalen Identität von dargestellter Dreidimensionalität und dreidimensionaler Darstellung als vielmehr in der physikalischen Identität von 'Sein' und 'Verhalten' erkannt.“ (Walter Kambartel: *Robert Morris. Felt Piece*, Stuttgart 1971, S.26).

des Filzes und der dadurch bestärkten Flüchtigkeit und Zufälligkeit der skulpturalen Form, sondern im Aktionsablauf insgesamt, der trotz seiner in Kapitel 6.5.1 skizzierten Struktur und Rhythmisierung einzelner Abläufe doch entscheidend durch einen unkontrollierbaren Faktor geprägt ist: nämlich durch den ungezähmten Kojoten. In den Sequenzen, in welchen Beuys als Gewandfigur in Filz gehüllt dem Tier gegenüber tritt, ist diese Unvorhersehbarkeit am deutlichsten. Der Kojote greift die Filzfigur an, verbeißt sich im Filz, reißt lange Fetzen heraus, zerstört so die textile Hülle. Form als entscheidende, zentrale Kategorie des Kunstwerks, die, nach Adorno, dieses erst entscheidend von der Empirie trennt und es als Kunstwerk kennzeichnet, wird in diesem Zusammenspiel mit dem Kojoten, dem Beuys sich aussetzt, nun vollends brüchig. Ihre sich im Verlauf des Aktionsgeschehen wiederholende Entstehung und Zerstörung unterliegt letztlich dem Zufall, nämlich dem irrationalen Verhalten des unkontrollierbaren wilden Tieres. Hierin liegt der zweite formkritische Aspekt der Aktion, der als werkimmanente Selbstkritik lesbar ist. Indem die Form des Kunstwerks als dessen entscheidendes, sich von der außerkünstlerischen Welt abgrenzendes Merkmal brüchig und flüchtig wird, ist auch der Status des Kunstwerks als solches brüchig und flüchtig geworden – denn in der Formgebung reflektiert das Werk auf sich selbst und seinen Status als Kunst.⁸⁷⁵ Formkritik wird demnach zur Kunstkritik, und Kunstkritik äußert sich durch die Kritik an der Form. Somit kann zusammenfassend, mit Adorno, konstatiert werden, dass Beuys in seiner Aktion die künstlerische Form und damit den Status des Kunstwerks selbst kritisch hinterfragt, indem er in der textilen Gewandfigur die skulpturale Form zu etwas Flüchtigem und Veränderbarem werden lässt. Darüber hinaus aber ist es vor allem die als unkontrollierbar und zufällig thematisierte Entstehung und Zerstörung der Form, bedingt durch den auf die Interaktion mit dem Kojoten hin orientierten Aktionsverlauf.

6.6 Resümee

Die fünf diskutierten Aktionen von Joseph Beuys wurden hier in Hinblick auf die jeweiligen Funktionen des Materials Filz hin untersucht. Die in der Einleitung zum 6. Kapitel aufgestellte These, dass sich im performativen Werk der gattungskritische und insofern selbstkritische Impetus des Beuys'schen Œuvres zentral manifestiert und eng an die Verwendung des textilen Materials geknüpft ist, hat sich bei der

⁸⁷⁵ Vgl. Adorno, ÄT, S.216.

Analyse der einzelnen Aktionen bestätigt. Der Filz als Hülle wird bei den Performances *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77), *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) sowie *I like America and America likes me* (Abb. 94) zur skulpturalen Oberfläche, die räumlich erfahrbar und zugleich mit einem temporalen Aspekt verknüpft ist. In den beiden erstgenannten Arbeiten ist es der akustische, musikalische bzw. theatrale Aspekt, der im verhüllten, Laute ausstoßenden Künstlerkörper wie auch im stummgeschalteten Filz-Piano anklingt. Bei *I like America and America likes me* ist der im Filzumfang zur skulpturalen Gewandfigur transformierte Künstler durch einen rhythmisierten Aktionsverlauf ebenfalls als temporal sich konstituierende Gestalt im Raum wahrnehmbar.

Die Korrelation von Räumlichkeit und Zeitlichkeit wird in der Aktion *Eurasienstab 82 min fluxorum organum* (Abb. 88) wiederum aufgegriffen. Hier ist es nun nicht die Thematik des Filzes als Haut und Hülle, die von zentraler Bedeutung ist, sondern die in den Filz-Winkelhölzern sich manifestierende architektonische Komponente, die im langsamen Prozess des Auf- und Abbauens im Galerieraum als zeitlich konstituiert erfahrbar ist. Die dem Aktionsverlauf parallelisierte Komposition *fluxorum organum* von Henning Christiansen unterstreicht die Verfransung von Architektur und Musik, von Räumlichkeit und Temporalität.

Intermedialität und Gattungs- bzw. Medienkritik spielen schließlich auch bei *Filz-TV* (Abb. 84) eine gewichtige Rolle. Die Filzfläche fungiert hier als Bildträger des Leinwand-Bildes an der Wand sowie zugleich als Abdeckung, also Negation, des Fernsehbildes. Stärker als bei den anderen in diesem Kapitel besprochenen Aktionen ist es hier jedoch die Selbstreflexivität der bildhaften Medien Fernsehen und Malerei selbst, die in ihrer Taktilität und Materialität selbst zum Inhalt, zur Botschaft werden. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Filz in den Aktionen immer wieder als flächige wie auch plastische Oberfläche, als Haut und Hülle, zum Einsatz kommt und dass mit dieser materiellen Ausprägung des Filzes die gattungsaufbrechende Konstitution der Aktionen maßgeblich verbunden und vorangetrieben wird.

7. Fazit

Die vorliegende Arbeit unternimmt erstmals den Versuch, sich der Bedeutung und Funktion des Materials Filz im Œuvre von Joseph Beuys mittels einer formanalytischen Methodik zu nähern. Eine werkimmanente Auseinandersetzung mit dem gattungsübergreifenden Einsatz des textilen Materials sollte den in den Werken angelegten gattungs- und formkritischen Diskurs aufdecken und auf ein selbstreflexives Potential hin befragen. Theoretisch reflektiert ist diese „Selbstkritik der Kunst“⁸⁷⁶ als spezifisch modernes Phänomen in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*, die daher als methodischer Bezugspunkt für die vorliegende Untersuchung hinzugezogen wurde. Das Aufbrechen der Gattungsgrenzen, das sich in den Filzarbeiten immer wieder manifestiert, lässt sich mit Adornos These der Verfransung der Gattungsränder, die er in seinem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* vertritt, methodisch fassen und als werkimmanente Strategie künstlerischer Selbstreflexion beschreiben.

Die Entwicklung der Filzarbeiten von der Wand in den Raum hinein ist, wie gezeigt werden konnte, nur bedingt chronologisch zu verstehen. Auf Filz basierende bildhafte Werke sind noch im Spätwerk von Beuys zu finden, umgekehrt steht bereits Mitte der 1960er Jahre performatives Arbeiten mit dem Material gleichberechtigt neben dessen skulpturalen oder installativen Ausformungen. Dennoch lässt sich, ausgehend vom Frühwerk, eine zunehmend räumliche Ausprägung der Filzarbeiten beobachten, die auf eine sich vergrößernde Gattungsvielfalt zuläuft. Dieser Entwicklung innerhalb des Œuvres entsprechen hier die fünf Hauptkapitel: Im Eingangskapitel lag der Fokus auf den frühen bildhaften Filzarbeiten, die noch der Wand des Ausstellungsraumes verhaftet bleiben. Es folgte, im nächsten Schritt, der Blick auf Werke, welche die Grenze zwischen Bild und Objekt unterlaufen und zwischen Flächigkeit und Plastizität oszillieren. Im dritten Hauptkapitel zeigte sich der Filz als Baustoff, der durch die Produktionsmethode der Schichtung einzelner Lagen vom flächigen zum skulpturalen Material transformiert wird. Durch die Kombination einzelner Filzblöcke entstehen installative Arrangements innerhalb des Ausstellungsraumes. Als architektonisches Material setzt Beuys den Filz schließlich in den Environments ein, die der Gegenstand des fünften Hauptkapitels waren. Den Abschluss bildeten im sechsten Kapitel die Aktionen von Beuys. Die

⁸⁷⁶ Adorno, ÄT, S.228.

Auseinandersetzungen mit dem Ausstellungsraum, dem (Künstler-)Körper und dem als Hülle eingesetzten Textil laufen hier zusammen und zeugen von der eng mit der Materialität des Filzes verknüpften intermedialen Ausrichtung des Beuys'schen Œuvres.

Die in den 1950er Jahren entstandenen Filzarbeiten scheinen auf den ersten Blick einem traditionellen Bildbegriff treu zu bleiben. Sie lassen sich den Gattungskonventionen von Zeichnung und Collage zuordnen; der flächig eingesetzte Filz fungiert als Bildgrund. Zugleich zeigt sich hier bereits der selbstreferentielle Modus, der also im Œuvre von Beuys von Beginn an mit dem Material Filz verbunden ist. In Arbeiten wie *Nordlicht 5* (Abb. 9) entsteht durch die Opposition des opaken Filzstücks mit der fragilen Bleistiftzeichnung auf Papier nicht nur eine Sensibilisierung für die verschiedenen Materialitäten, sondern auch ein ästhetischer Bruch, der die Einheit des Werks als Sinnzusammenhang negiert. Dies lässt sich auch für die Arbeiten *Im Gebirge (Wärmeplastik)* (Abb. 10), *Zelle im Himalaya* (Abb. 13) und *Hasengeschichte* (Abb. 15) konstatieren. In den beiden letztgenannten Werken findet sich früh schon die Methode der Schichtung einzelner Filzplättchen, die Beuys später in den installativen Arbeiten wieder aufgreift. Die Dialektik vom Produktionsprozess und dem stillgestellten Zustand des Kunstwerks wird hier thematisch.⁸⁷⁷

In der 1963 entstandenen Arbeit *Joseph* (Abb. 3) korreliert dagegen die Selbstreferentialität des Bildträgers aus Filz mit jener der Schriftzeichen, des darauf notierten Künstlernamens. Die zum Sujet erhobene Signatur ist als Reflexion über den künstlerischen Produktionsprozess lesbar und wird mit einer Neubewertung des Materials, das zunehmend als Bestandteil des Kunstwerks in den Vordergrund tritt, verbunden. Weniger eine Zeichnung als ein Objekt, ist die Radikalität, mit der sich Beuys in späteren Filzarbeiten an der normativen Gattungsästhetik abarbeiten wird, in dieser Arbeit bereits angelegt.

Ab Mitte der 1960er Jahre wird das Textil in den kleinformatischen Assemblagen zunehmend plastischer. Dazu gehört auch die unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1966 (Abb. 20), bestehend aus einem leeren Bilderrahmen und einem darin angebrachten Filzstück. Die Filzplatte erscheint hier vor dem Hintergrund der weißen Wand als selbstreferentielle Figur auf Grund. Die Museumswand selbst wird gerahmt und

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., S.268: „Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das Kunstwerk.“

damit bildwürdig. Die Eigengesetzlichkeit der musealen Präsentation in der „weißen Zelle“ rückt damit buchstäblich in den Rahmen hinein.

Gleichzeitig richtete sich der Blick auf Filzarbeiten, welche die Opposition zwischen Flächigkeit und Objekthaftigkeit unterlaufen und so die Gattungsgrenzen zwischen Bild und Objekt zur Disposition stellen. Die Transformation der Bildfläche in Raum ist schon in der 1958 entstandenen Kleinplastik *Eurasier* (Abb. 24) zu beobachten. Die vertikale Bildfläche ist hier in die Horizontale verlegt worden und fungiert als Aktionsfeld, als (potentiell) betretbarer Raum für die kleine auf ihr fixierte Hirtenfigur. Im skulptural angelegten Atelierbild *Anschwebende Plastische Ladung vor Isolationsgestell* (Abb. 25) ist der Filz als flächiger Bildträger dagegen an der Wand fixiert, erhält aber durch das davor angebrachte Drahtgitter eine räumlich-flimmernde Anmutung. Der Bildraum 'wächst' hier reliefartig in den Realraum hinein; das vor der Wand räumlich gestaffelte Arrangement aus Bildhauerblock und Schemel transformiert die eigentlich in der Malerei verhaftete Tradition des Atelierbildes vollends in ein skulpturales Gefüge. Zugleich stellt sich in der Kombination von Leinwand und Bildhauerblock das gattungsübergreifende Schaffen von Beuys ganz greifbar zur Schau.

In den Multiples löst Beuys den Filz ganz von festen Gattungszuschreibungen. Die Filzplatten, die Auflagenobjekten wie ...mit *Braunkreuz* (Abb. 31) beigegeben sind oder singulär, wie die *Filzpostkarte* (Abb. 38), auftreten, verschmelzen bildhafte Flächigkeit mit objekthafter Plastizität. Die Negation der Gattungsnormativität verbindet Beuys mit einer Strategie der Vervielfältigung, die nicht nur einer größeren Verbreitung seiner Arbeiten dient, sondern in der Anpassung an den Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte, also durch die Verwendung industrieller Produktionsmethoden, eine Angleichung an die Ware schafft. Dies lässt sich auch für das vielleicht bekannteste Multiple von Beuys sagen, den *Filzanzug* (Abb. 42). Die Arbeit ist in doppelter Hinsicht von besonderer Bedeutung für die hier vorliegende Untersuchung. Erstens tritt hier der materialikonografische Topos des Filzes als Haut und Hülle auf, der vor allem in den Aktionen eine wichtige Rolle spielt. Zweitens ist mit der Inszenierung des Materials als Hülle zugleich eine Reflexion auf die Gattungskonvention der Skulptur als Gleichgewicht zwischen unsichtbarem Kern und sichtbarer Oberfläche, zwischen Innen und Außen verknüpft. In seiner Entleertheit negiert der Filzanzug ebenjenes Gleichgewicht und zeigt eine selbstreferentielle Oberfläche, die nicht mehr auf eine darunter liegende Masse

verweist, sondern nun ihr eigenes Materialverhalten reflektiert.

Ab Mitte der 1960er Jahre nehmen die Filzarbeiten verstärkt skulpturale und installative Ausformungen an. Das Material hat sich von der Wand gelöst und wird nicht mehr als flacher Bildträger eingesetzt, sondern formt sich durch das Produktionsprinzip der Schichtung einzelner Filzlagen zur skulpturalen Masse aus. Die so geschichteten Werke der *Fond*-Serie (Abb. 50-55) gleiten hierbei durch die Reihung mehrerer solcher monumentaler Filzkörper ins Installative hinüber und beziehen den Ausstellungsraum selbst verstärkt mit ein. Von einer die Gattungsgrenzen zwischen Skulptur und Architektur sprengenden Kunst ist hier ebenfalls zu sprechen, wie dies auch bei der Rauminstallation *Feuerstätte II* (Abb. 62) der Fall ist. Diese oszilliert zwischen theatralem Happening, Plastik und Rauminstallation.

In den gut sichtbaren einzelnen Lagen manifestiert sich zudem die Schichtung als Produktionsmethode; dies gilt für die Werke der *Fond*-Reihe wie auch für *Schneefall* (Abb. 49) und den zur Installation *Feuerstätte II* gehörenden Berg aus Filzanzügen. Die Konstruktion als „Statthalter von Logik und Kausalität“⁸⁷⁸ wird hier als Formbildungsprinzip nach außen gekehrt und ihre ideologische Befangenheit, die Unterdrückung der Einzelmomente zugunsten einer Totalität, entlarvt. Damit ist zugleich auch die ästhetische Einheit des Kunstwerks als vermittelt offenbart.

Die schon in den installativen Schichtungswerken zu beobachtende Tendenz, den Ausstellungsraum selbst miteinzubeziehen, kommt in den Environments schließlich zur vollen Entfaltung. Der Filz wird hier zum architektonischen Baumaterial, das sich von der reinen Flächigkeit gelöst hat und nun den gesamten Raum bespielt. Im Environment *The Pack (Das Rudel)* von 1969 (Abb. 67) deutet sich diese Orientierung in den Raum als Bewegung an; hier wird das Material, darunter der zusammengefaltete, hier wieder in seiner Funktion als Schutz und wärmende Hülle aufgerufene Filz, auf den Schlitten des 'Rudels', ausgehend vom geöffneten Inneren eines alten VW-Busses hinein in den Ausstellungssaal, transportiert. Die zwischen den plastischen Einzelmomenten sowie der räumlich-installativen Gesamtanordnung oszillierende Arbeit unterläuft die Grenze zwischen Objekt und Raum, zwischen Plastik und Architektur und trifft sich mit der selbstkritischen Reflexion des Konstruktionsprinzips und der damit einhergehenden „Auflösung von Materialien

⁸⁷⁸ Ebd.

und Momenten in auferlegte Einheit“⁸⁷⁹ – beides Aspekte, die bereits für die mit dem Prinzip der Schichtung arbeitenden Filzarbeiten konstatiert wurden.

In den allesamt aus den 1980er Jahren stammenden Werken *Stripes from the House of the Shaman* (Abb. 71), *Dernier Espace avec Introspecteur* (Abb. 73) sowie *Plight* (Abb. 76) lässt sich diese Intermedialität ebenfalls aufzeigen und wiederum verstehen als Kritik an den Gattungen und deren Totalitätsanspruch. Hier ist es vor allem die sehr deutlich werdende Auseinandersetzung mit dem Galerieraum, welche die Gattungsgrenzen zwischen Skulptur und Architektur oszillieren lässt.

Die sich von den frühen bildhaften Werken über Plastik, Installation und Environment hinweg manifestierende, eng mit der Materialität des Filzes verknüpfte Gattungskritik findet in der gattungsübergreifenden Konzeption von Beuys' Aktionskunst ihren Höhepunkt. Der Filz wird hier zum theatralen Material transformiert, das zugleich in seiner Anmutung als skulpturale Oberfläche – so bei *Der Chef The Chief Fluxusgesang* (Abb. 77), *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (Abb. 80) und *I like America and America likes me* (Abb. 94) – plastische Züge annimmt und darüber hinaus in den beiden erstgenannten Performances als 'Klangplastik' auch mit einem akustischen Charakter verknüpft ist. Die Räumlichkeit skulpturaler Arbeiten korreliert in diesen Aktionen mit der Temporalität von Musik bzw. Theater. In der Performance *Eurasienstab 82min fluxorum organum* (Abb. 88) findet sich diese „Verfransung“ von Raum- und Zeitkunst in der dem Musikstück von Christiansen angepassten Strukturierung des Auf- und Abbaus der architektonisch anmutenden Filzwinkel wieder. In der 1974 aufgeführten dreitägigen Aktion *I like America and America likes me* (Abb. 94) schließlich ist es der streng rhythmisierte Ablauf, innerhalb dessen sich die Konstituierung der Filzgestalt und ihre Zerstörung durch den Kojoten wiederholt, der von der Aufweichung der Gattungsgrenzen zwischen Zeit- und Raumkunst zeugt.

Die 1966 aufgeführte Performance *Filz-TV* (Abb. 84) fällt im Kontext der hier untersuchten Aktionen aus dem Rahmen. Beuys greift hier auf die bereits in den Frühwerken der 1950er Jahre bekannte Thematik des Filzes als Bildträger zurück. Als Mattscheibe des Fernsehgerätes sowie als an der Wand hängende Leinwand setzt Beuys die beiden bildhaften Medien zueinander in Bezug und leistet dabei eine Selbstreflexion des Mediums in seiner Taktilität und Materialität.

⁸⁷⁹ Adorno, ÄT, S.90.

In der Zusammenschau der Filzarbeiten, die ab Mitte der 1950er Jahre bis zu Beuys' Tod 1986 entstanden und dabei Collagen, Assemblagen, Multiples, Kleinplastiken, Skulptur, Installation, Environment und Aktionen umfassen, konnte in der vorliegenden Dissertation gezeigt werden, dass der Modus der Selbstreferentialität der Kunst in Beuys' Œuvre eng mit der Materialität des Filzes verbunden ist. Die Filzarbeiten untergraben immer wieder die Gattungsgrenzen und hinterfragen dabei deren Totalitätsanspruch. Die Verfransung der Künste kulminiert in Beuys' intermedial angelegten Aktionen, in denen das textile Material zwischen skulpturaler, theatraler und architektonisch-räumlicher Anmutung oszilliert.

8. Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge

Ausst.kat: Joseph Beuys, New York (Solomon R. Guggenheim Museum), hg. von Caroline Tisdall, London 1979

Ausst.kat: Joseph Beuys. Zeichnungen, Bildobjekte, Holzschnitte, Karlsruhe (Badischer Kunstverein) 1980

Ausst.kat: Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchner Sammlungen, mit einem Text v. Armin Zweite, München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1981

Ausst.kat: Beuys zu Ehren. München (Lenbachhaus) 1986

Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian

Ausst.kat: Joseph Beuys – eine innere Mongolei, Hannover (Kestner Gesellschaft) 1990

Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947-1970, Kornwestheim (Galerie der Stadt Kornwestheim) 1990

Ausst.kat: Joseph Beuys. Natur Materie Form, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 1991, hg. von Armin Zweite

Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthaus) 1993, hg. von Harald Szeemann

Ausst.kat: Joseph Beuys. Documenta Arbeit, Kassel (Museum Fridericianum) 1993, hg. von Veit Loers und Pia Witzmann

Ausst.kat: Islands: Contemporary Installations from Australia, Europe and America, Canberra (National Gallery of Australia), hg. von Kate Davidson u. Michael Desmond, 1996

Ausst.kat: Wer nicht denken will fliegt raus – Joseph Beuys Postkarten, Frankfurt a.M. (Museum für Post und Kommunikation) 1998

Ausst.kat: Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, Houston (The Menil Collection) 2004

Ausst.kat: Rodin Beuys, Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle) 2005

Ausst.kat: Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft, Bedburg-Hau (Museum Schloss Moyland) 2006. Im Text abgekürzt: Ausst.kat Bedburg-Hau 2006

Ausst.kat: Joseph Beuys. Die Revolution sind wir, Berlin (Hamburger Bahnhof) 2008

Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010. Im Text abgekürzt: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf 2010

Bestandskataloge und Werkverzeichnisse

Bastian, Heiner (Hg.): Joseph Beuys. A Secret Block for a Secret Person in Ireland. Sammlung Marx, München 1996

Bonk, Ecke (Hg.): Marcel Duchamp. Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy, München 1989

Schirmer, Lothar: Joseph Beuys. Eine Werkübersicht, München 2006 (Erstauflage 1996)

Friedel, Helmut; Schirmer, Lothar (Hgg.): Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer, München 2013

Schellmann, Jörg (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, München 1992 (7. neu bearbeitete Auflage)

Schneede, Uwe: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern 1994

Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Hg.): Kunst der Gegenwart. 1960 bis 2007. Bestandskatalog, bearbeitet von Hannelore Kersting, Mönchengladbach/Darmstadt 2007

Monografien und Aufsätze

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 2013 (Erstauflage: 1969)

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 2012 (19. Auflage, Erstauflage: 1973). Im Text abgekürzt: ÄT

Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“ [1967], in: Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, zit. nach Gesammelte Schriften Bd. 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S.432-453. Im Text abgekürzt: KuK

Adorno, Theodor W.: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, [1967] in: Ders., Musikalische Schriften III, zit. nach Gesammelte Schriften Bd. 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S.628-642

Adorno, Theodor W.: „Marginalien zu Theorie und Praxis“, in: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte – Anhang, zit. nach Gesammelte Schriften Band 10.2, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S.759-782

Adriani, Götz; Konnertz, Winfried; Thomas, Karin: Joseph Beuys. Leben und Werk,

Köln 1981 (aktualisierte und erweiterte Ausgabe)

Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Alloa, Emmanuel: Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hgg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis, Berlin 2012, S.68-85

Alonso, Carmen: „Das Schamanistische im Werk von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.206-207

Anzieu, Didier: Das Haut-Ich, Frankfurt a.M. 1991

Arnheim, Rudolf: „Gestaltpsychologie und künstlerische Form“, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.): Theorien der Kunst, Frankfurt a.M. 2014 (Erste Auflage: 1992), S.132-147

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprachakte (How to do things with words), Ditzingen 1985 (Engl. Erstausgabe: Oxford 1962)

Barrett, Cyril: Op Art, New York 1970

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997

Baumann, Margret; Hensch, Doris: „Katalog zur Ausstellung“, in: Ausst.kat: Wer nicht denken will fliegt raus – Joseph Beuys Postkarten, Frankfurt a.M. (Museum für Post und Kommunikation) 1998, S.95-208

Beuys, Joseph; Fischer, Knut; Smerling, Walter: Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling, Köln 1989 (= Kunst Heute. Gespräche mit Zeitgenössischen Künstlern, Bd.1)

Beuys, Eva; Beuys, Wenzel: „EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum Antwerpen 1968“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): Joseph Beuys. Eurasienstab, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.35-37.

Beuys, Eva; Beuys, Wenzel: „Eurasienstab. 82 min fluxorum organum. Wien 1967“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): Joseph Beuys. Eurasienstab, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.31-34

Beuys, Eva; Beuys, Wenzel: „EURASIENSTAB, 1967. Film, 1968“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): Joseph Beuys. Eurasienstab, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.40-46

Bering, Kunibert: Richard Serra. Skulptur Zeichnung Film, Oberhausen 2009 (Erstveröffentlichung: 1998)

Beyer, Vera: Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas, München 2008

Bianchi, Paolo: „Das Atelier als Manifest“, in: Kunstforum International 208 (Mai-Juni 2011), S.34-45

Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin 2003

Blume, Eugen: Vor dem Aufbruch aus Lager I, in: Ausst.kat: Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, München (Haus der Kunst) 1997

Boehm, Gottfried: „Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers“, in: Neue Hefte für Philosophie, hg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer und Reiner Wiehl, Heft 5, Göttingen 1973

Boehm, Gottfried: „Plastik und Plastischer Raum“ [1977], in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck (Hgg.): Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, S.21-46

Gottfried Boehm: „'Alles ist Skulptur'. Joseph Beuys und das plastische Bild. Impulse und Motivationen.“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.320-335

Bohde, Daniela; Fend, Mechthild: „Inkarnat – Eine Einführung“, in: Dies. (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007, S.9-19

Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M. 1995

Bojescul, Wilhelm: Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Essen 1985

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1996 (Frz. Erstauflage: Paris 1979)

Bredenkamp, Horst: „Beuys als Mitstreiter der Form“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.22-41

Buchloh, Benjamin: „The Twilight of the Idol“, in: Artforum (Januar 1980), S. 35-43

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974

Bürger, Peter: „Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys“, in: Christa Bürger, Peter Bürger (Hgg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt a.M. 1987, S.196-212

Bürger, Peter: „Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherungen an Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft, Bedburg-Hau (Museum Schloss Moyland) 2006, S.13-19

Buschkühle, Carl-Peter: Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys, Frankfurt am Main 1997

Butin, Hubertus: Die Crux mit der Signatur. Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion, in: Nicole Hegener (Hg.): Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg 2013, S.392-405

Camfield, William A.: Francis Picabia. His Art, Life and Times, Princeton 1979

Centre Pompidou: „Infiltration Homogen für Konzertflügel“, URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crGy97> (letzter Zugriff: 7.1.2020)

Christiansen, Henning: „*fluxorum organum* Opus 39 EURASIENSTAB“, in: Galerie Anny De Decker (Hg.): Joseph Beuys Eurasienstab, Gent 1987, S.84-86.

Colpitt, Frances: Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle 1990

Conzen, Ina: „Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman“, in: Ausst.kat: Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman, Stuttgart (Staatsgalerie) 2012, S.12-21

Cooke, Lynne; Govan, Michael: „Joseph Beuys“, in: Dies. (Hgg.): Dia:Beacon, New York 2003, S.86-95

Delbeke, Maarten: „Modern Infection. The Veil in Roman Baroque Architecture“, in: Tristan Weddigen (Hg.): Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature, Emsdetten/Berlin 2011, S. 131-139

Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibnitz und der Barock, Frankfurt am Main 2000

Demele, Christine: „1945-1951 – Einleitung“, in: Ausst.kat. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.15-17

Demele, Christine: „Frühwerke“, in: Ausst.kat. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.38-39

Demele, Christine: „'Ultravisible' Zeichnungen“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S. 30-31

Desmond, Michael: „Stripes from the House of the Shaman 1964-1972“, in: Ausst.kat: Islands: Contemporary Installations from Australia, Europe and America, Canberra (National Gallery of Australia), hg. von Kate Davidson u. Michael Desmond, 1996, S.41-46

Didi-Huberman, Georges: Die leibhaftige Malerei, München 2002

Didi-Huberman, Georges: Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, Zürich

2006

Dodenhoff, Benjamin: „Fond IV/4“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.226-228

Dodenhoff, Benjamin: „Schichtungen“, in: Ausst.kat: Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.236-237

Dodenhoff: „Schichtung als evolutionäres Entwicklungsmodell im Werk von Joseph Beuys“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.161-173

Düchting, Hajo: „Environment“, in: Katrin Sagner-Düchting, Hajo Düchting (Hgg.): Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999, S.110-111

Eco, Umberto: Die Geschichte der Häßlichkeit, München 2007

Egenhofer, Sebastian: Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München 2008

Egenhofer, Sebastian: Produktionsästhetik, Zürich 2010

Eiblmayr, Silvia: „Schauplatz Skulptur. Zum Wandel des Skulpturbegriffs unter dem Aspekt des Performativen“, in: Sabine Breitwieser (Hg.): White Cube/Black Box, Wien 1996, S.75-85

Eichel, Christine: Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos, Frankfurt a.M. 1993

Eiling, Alexander: „Welten in der Schachtel. Vom Reliquienkasten zur Boîte-en-Valise“, in: Ausst.kat: Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre, Ludwigshafen am Rhein (Wilhelm-Hack-Museum) 2010, S. 13-21

Elsen, Beate: Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Gegenstandssicherung, Bonn 1992

Engelmann, Ines Janet: Hässlich!? Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Weimar 2003

Finke, Marcel; Halawa, Mark A. (Hgg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis, Berlin 2012

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004

Fleckner, Uwe: Die Werkstatt als Manifest. Typologische Skizzen zum Atelierbild im 19. Jahrhundert, in: Ausst.kat: Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman, Stuttgart (Staatsgalerie) 2012, S.32-59

Förderverein Museum Schloss Moyland (Hg.): Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Basel 1996

Franke, Marietta: „Filzanzug“ in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthaus) 1993, S.78

Friedel, Helmut: „Coyote, 1974 /I like America and America likes me – Film“, in: Helmut Friedel, Lothar Schirmer (Hgg.): Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer, München 2013, S.109-111

Fuhlbrügge, Heike: Joseph Beuys und die anthropologische Landschaft. Naturmotive in den Zeichnungen, Berlin 2008

Funk, Holger: Die Ästhetik des Hässlichen. Zur Schwierigkeit kategorialer Bestimmungen in der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus und Spätidealismus, Berlin 1983

Gaetgens, Thomas W.: „Der kritische Blick durch das Fenster. Die Künstler und das Fernsehen“, in: Wulf Herzogenrath, Thomas W. Gaetgens, Sven Thomas und Peter Hoenisch (Hgg.): TV Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1997, Dresden 1997, S.76-87

Gallwitz, Klaus: „Mann mit Filzplastiken“, in: Ausst.kat: Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten, Bonn/Berlin (Ministerium für Bundesangelegenheiten/Akademie der Künste der DDR) 1987, S. 21-30

Geisenberger, Jürgen: Joseph Beuys und die Musik, Marburg 1999

Germer, Stefan: „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“, in: Ausst.kat: Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zur Gegenwart, Hamburg (Deichtorhallen), 1994, hg. von Zdenek Felix, S.17-73

Gieseke, Frank; Markert, Albert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie, Berlin 1996

Gillich, Eva-Maria: „The Pack (das Rudel)“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.16-18

Gludovatz, Karin: Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz, München 2011

Goldberg, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present, London 1988 (Engl. Erstausgabe: 1979)

Graw, Isabelle: „Vorwort“, in: Texte zur Kunst, 13. Jahrgang, Heft 49 (Themenband „Atelier“), März 2003, S.5-9

Gronau, Barbara: „Die prekäre Grenze. Dimensionen des Performativen im Werk von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Die Revolution sind wir, Berlin (Hamburger Bahnhof) 2008, S.336-337

Gronau, Barbara: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, Paderborn 2010

Harrison, Charles; Wood, Paul (Hgg.): Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Cambridge/Mass., 1992

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse [1830], hg. von Friedhelm Nicolini u. Otto Pöggeler, Hamburg, 1969 (7. durchgesehene Auflage)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970 (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 13, I)

Heim, Christoph: „Mit Filz und Kupfer an die Fasnacht. Das Museum für Gegenwartskunst zeigt Joseph Beuys' 'Feuerstätte' in einer Sonderschau“, in: Basler Zeitung, 3. Januar 2015, S.21

Heinz, Marianne: „Joseph Beuys Raum in der Neuen Galerie. Eine Annäherung“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012, S.9-15

Helmhold, Heidi: Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen, Köln 2012

Hergott, Fabrice: „Plight“, in: Ausst.kat.: Joseph Beuys, Zürich (Kunsthaus) 1993, S.192-196

Hollander, Anne: Seeing through clothes, Berkeley 1993 (Engl. Erstausgabe: 1975)

Holzhey, Magdalena: Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und die Naturwissenschaft, Berlin 2009

Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993

Jappe, Georg: „Fond III von Joseph Beuys“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Februar 1969, Nr.35.

Jensen, Ulf: „Anschwebende plastische Ladung vor Isolationsgestell“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S. 231-232

Jensen, Ulf: „Eurasien“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.130-131

Jensen, Ulf: „The Pack (das Rudel)“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.210-211

Jensen, Ulf: „Vehikel“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf

(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.220-221

Jensen, Ulf: „Stripes from the house of the shaman 1964-72“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.194-95

Jensen, Ulf: „Sender/Empfänger“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Parallelprozesse, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2010, S.80-81

Jensen Ulf: Film als Form. Joseph Beuys und das bewegte Bild, Berlin 2016

Judd, Donald: „Spezifische Objekte“ [engl. Original: „Specific Objects“, in: Arts Yearbook 8, 1965, S.74-82] in: Gregor Stemmrich (Hgg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S.59-83, dt. Übersetzung von Peter Stephan

Kambartel, Walter: Robert Morris. Felt Piece, Stuttgart 1971

Kaprow, Allan: „Assemblage, Environments & Happenings“ [New York 1965], zit. nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hgg.): Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Cambridge/Mass., 1992, S.703-709

Karmel, Pepe: „'The Body is in the World'. A Prehistory of the Felt Works“, in: Ausst.kat: Robert Morris: The Felt Works, New York (Grey Art Gallery and Study Center, New York University) 1989, S.1-17

Kleesattel, Ines: Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno, Berlin/Wien 2016

Kliege, Melitta: Die Plastiken und Objekte des documenta-4-Raums, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Documenta Arbeit, Kassel (Museum Fridericianum) 1993, hg. von Veit Loers und Pia Witzmann, S.72-76

Kliege, Melitta: Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies, München 1999

Kliege, Melitta: Vom Prinzip Plastik zur Sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.82-97

Klock, Horst-Dieter: Theater als Ereignis. Ein Beitrag zur Spezifik des theatralen Vorgangs, Berlin 1976

Klüser, Bernd; Schellmann, Jörg: „Fragen an Joseph Beuys“, in: Jörg Schellmann (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, München 1992 (7. neu bearbeitete Auflage), S.9-28

Koeplin, Dieter: Joseph Beuys in Basel. Bd.1: Feuerstätte, München 2003

Koeplin, Dieter: Joseph Beuys in Basel. Bd. 2: Zeichnungen und Holzschnitte bis 1954, München 2006

- Koeplin, Dieter: Joseph Beuys in Basel. Bd. 3: Schneefall, München 2012
- Koeplin, Dieter: Joseph Beuys in Basel. Band 4: Zeichnungen, Plastische Bilder und Multiples von 1955-1985, München 2016
- Kolk, Katrin: Kunst aus Filz. Joseph Beuys und Robert Morris, Frankfurt a.M. 2014, Magisterarbeit
- Kort, Pamela: „Rodin – Lehmbruck – Beuys“, in: Ausst.kat: Rodin Beuys, Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle) 2005, S.64-109
- Kramer, Mario: Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys, Darmstadt 1995
- Krauss, Rosalind: Passages in Modern Sculpture, Cambridge/Massachusetts 1977
- Kravagna, Christian: „White Cube“, in: Hubertus Butin (Hg): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.302-305
- Kuoni, Carin (Hg): Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist, New York 1990
- Kuspit, Donald: „Identifikation mit dem Medium – der Trost der Materie“, in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hgg.): Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Zürich, 2006, S.127-155
- Lange, Marie-Luise: Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung, Königstein/Taunus 2002
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ [1766], in: Ders.: Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts, hg. von Wilfried Barner (= Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 5/2), Frankfurt a.M. 2007, S.11-321
- Leutgeb, Doris: „Eurasien“, in: Harald Szeemann: Beuysnobiscum, Amsterdam 1997, S.148-151
- Levin, Kim: „Introduction“, in: Carin Kuoni (Hg.): Energy Plan for the Western Man. Beuys in America, New York 1990, S.1-5
- Lindholm, Sven: Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie, Freiburg im Brsg. 2008
- Lingo, Estelle: „Beyond the Fold. Drapery in Seventeenth-Century Sculptural Practice and Criticism“, in: Tristan Weddigen (Hg.): Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature, Emsdetten/Berlin 2011, S.121-129
- Lorenz, Inge: Der Blick zurück. Joseph Beuys und das Wesen der Kunst, Münster

1995

Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001

Luckow, Dirk: Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra, Berlin 1998

Luckow, Dirk: Die formale Revolution von Joseph Beuys in ihrer Auswirkung auf die amerikanische Anti Form-Kunst, in: Ausst.kat: Die Revolution sind wir, Berlin 2008, S.346-348

Luckow, Dirk: „Unerwartete Parallelen. Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.98-115

Lüthy, Michael; Menke, Christoph: „Einleitung“, in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hgg.): Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Zürich, 2006, S.7-11

Lüthy, Michael: Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet, in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hgg.): Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Zürich, 2006, S.189-207

Lysko, Sylvia: „Die Multiples“, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galere, Petersberg 2012, S.31-33

Macho, Thomas: Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hgg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, S.413-422

Majetschak, Stefan: Ästhetik. Zur Einführung, Hamburg 2007

Marzona, Daniel: Minimal Art, Köln 2006

Malz, Isabelle: „Die Staubbilder im Werk von Joseph Beuys“, in: Ulrich Müller (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012, S.188-199

Marin, Louis: „The Frame of Representation and Some of its Figures“, in: Paul Duro (Hg.): The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork, Cambridge 1996, S.79-95

Matthiä, Nicole: Robert Rymans Realismus. Oder: Was ist ein Bild?, Taunusstein 2004

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf/Wien 1968 (engl. Original: Understanding Media, 1964)

Meinhardt, Johannes: „Beuys' Schmutz“, in: Kunstforum International 84 (1986), S.202-221

Meisenheimer, Wolfgang: Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln 2006

Mersch, Dieter: Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, Kiel 2002

Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002

Mersch, Dieter: Erscheinung des 'Un-Scheinbaren'. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität, in: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt, Johanne Mohrs (Hgg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven, Bielefeld 2013, S.27-44

Morris, Robert: Notes on Sculpture, Part 1, in: Robert Morris, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1993, S.1-10

Morris, Robert: Notes on Sculpture, Part 2, in: Robert Morris, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1993, S.11-21

Morris, Robert: Anti Form, in: Robert Morris, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1993, S.41-49

Morris, Robert: Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects, in: Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1993, S.51-70

Müller, Martin: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Alfter 1993

Müller, Ulrich (Hg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, München 2012

Murken, Axel Hinrich: „Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk“, in: Förderverein „Museum Schloss Moyland e.V.“ (Hg.): Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Basel 1996, S.242-254

Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie, Petersberg 2012

Naef, Maja: Joseph Beuys. Zeichnung und Stimme, München 2011

Neußer, Sebastian: Die verborgene Präsenz des Künstlers. Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dali, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci, Bielefeld 2011

Nisbet, Peter: Crash Course. Remarks on a Beuys Story, in: Gene Ray (Hg.): Joseph Beuys. Mapping the Legacy, New York 2001, S.5-18

Nowak, Anja: Elemente einer Ästhetik des Theatralen in Adornos Ästhetischer Theorie, Würzburg 2012

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the white cube. Herausgegeben und übersetzt von Wolfgang Kemp, Berlin 1996 (Originalausgabe: 1976)

O'Doherty, Brian: Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed, New York 2007

Peltz, Gudrun: „Hinter dem Spiel der Masken“, in: Ausst.kat: Haut und Hülle. Künstler machen Kleidung, Herne (Flottmann-Hallen) 1996, S.7-13

Pohl, Klaus D.: „Eurasier, 1958“, in: Birgit Stöckmann (Hg.): Joseph Beuys Eurasienstab, Berlin 2005 (= Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Nr.5), S.10-11

Prange, Regine: „Damit die Kunst mehr umfaßt als sie je umfaßt hat“, in: Kunstchronik 49 (1996), S.356-362

Prange, Regine: Jackson Pollock. Nummer 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart, Frankfurt am Main 1996

Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004

Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006

Prange, Regine: „Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse“, in: Sabeth Buchmann, Rike Frank (Hgg.): Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik, Berlin 2015, S. 107-143

Pricelius, Maike: Situation Aktion Intervention. Institutional critique als künstlerische Praxis seit 1969, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 2016

Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig“. Der politische Künstler Joseph Beuys, Berlin 2006

Ray, Gene: „Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime“, in: Ders.: Mapping the Legacy, New York 2001, S. 55-74

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M. 2013 (Erstaufgabe: 2003)

Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst, Hamburg 2013

Reithmann, Max: „Sprache, Bild und Gegenwärtigkeit bei Beuys“, in: Ausst.kat: Brennpunkt Düsseldorf 1962-87, Düsseldorf (Kunstmuseum) 1987, S.42-47

Riegel, HP: Beuys. Die Biografie, Berlin 2013

Rorty, Richard M.: The linguistic turn: Essay in philosophical method, Chigago,

London 1992 (Erstausgabe: 1967)

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853

Rosenthal, Mark: „Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain“, in: Revue de l'Art, No. 113 (1996), S. 74-95

Rosenthal, Mark: „Joseph Beuys. Staging Sculpture“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, Houston (The Menil Collection) 2004, S.10-135

Rübel, Dietmar: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012

Schalhorn, Andreas: „Lagern – Stapeln – Speichern. Zu den skulpturalen Qualitäten von Fond IV/4 in Krefeld“, in: Sabine Röder (Hg.): Joseph Beuys. Räume 1971-1984 und Objekte 1952-1974 im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Bielefeld 2010, S. 108-125

Schauer, Lucie: „Kunstprofessor spielt Mumie. Joseph Beuys demonstriert 'Fluxus' in Berlin“, in: Die Welt, 6. Dezember 1964

Schneckenburger, Manfred: „Skulpturen und Objekte“, in: Ingo F. Walther: Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II: Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie, Köln 2005, S.407-576

Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002

Scholz, Dieter: „Rauminstallation“, in: Katrin Sagner-Düchting, Hajo Düchting (Hgg.): Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999

Scholze, Britta: Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik, Würzburg 2000

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes, Berlin 2013

Schulz-Hoffmann, Carla: „Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: Ausst.kat: Lucio Fontana, München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst München) 1983, S.25-130

Schumacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien und Fernsehtheorie, Köln 2000

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. I: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a.M. 1860 (Originalausgabe)

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in

Beziehung zur Baukunst, München 1863 (Originalausgabe)

Semrau, Jens: „Plastik/Plastisch“, in: Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart/Weimar 2006, S.294-296

Sennet, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a.M. 1983 (Englische Erstausgabe: New York 1977)

Skrobanek, Kerstin: „find a purpose for the pocket. Das Multiple als Motor unterschiedlicher Liberalisierungs- und Demokratisierungsprozesse in den 1960er Jahren. Die Sammlung Heinz Beck erzählt“, in: Ausst.kat: Gut aufgelegt. Die Sammlung Heinz Beck, Ludwigshafen am Rhein (Wilhelm-Hack-Museum) 2013, S.8-27

Smithson, Robert: „Donald Judd“, in: 7 Sculptors, Ausst.kat Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965, dt. Übersetzung abgedruckt bei: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S.202-207

Spies, Christian: „Formen skulpturaler Bildlichkeit“, in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Christian Spies (Hgg.): Skulptur – zwischen Realität und Virtualität, München 2006, S.75-100

Spies, Christian: „Bilder von leeren Bildern. Strategien des leeren Bildes im 16. Jahrhundert“, in: Philipp Stoellger; Marco Gutjahr (Hgg.): An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie, Würzburg 2014, S.57-79

Springer, Walter: „Montage“, in: Karin Sagner-Düchting; Hajo Düchting: Prestel-Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999

Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys, München 2010 (4. Auflage; Erste Auflage: Düsseldorf 1987)

Stemmler, Dirk: „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, in: Jörg Schellmann (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, München 1992 (7. neu bearbeitete Auflage), S.541-554

Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.): Filz, Fett, Honig, Gold, Blut... Zur Material-Ikonografie bei Joseph Beuys, Bedburg-Hau 2008

Stoichita, Victor: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998

Storck, Gerhard: „Stoff-Wechsel. Neue Materialien für eine lebendige Geometrie“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947–1985, Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum) 1991, S.21-32

Strässle, Thomas; Kleinschmidt, Christoph; Mohs, Johanne (Hgg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven, Bielefeld 2013

Streitberger, Alexander: Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2004

Strieder, Barbara: ‚Künstlerpost‘ – Zu einigen Plastischen Bildern von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947-1970, Kornwestheim (Galerie der Stadt Kornwestheim) 1990, S.14-19

Strieder, Barbara: „Filz“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft, Bedburg-Hau (Museum Schloss Moyland) 2006, S.94-111

Strieder, Barbara: „Filz und Körper im Werk von Joseph Beuys“, in: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.): Filz, Fett, Honig, Gold, Blut... Zur Material-Ikonografie bei Joseph Beuys, Bedburg-Hau 2008, S.55-59

Stüttgen, Johannes: Professor lag der Länge nach in Margarine. Über den Erweiterten Kunstbegriff und Filz und Fett von Joseph Beuys, Düsseldorf 1983

Szeemann, Harald (Hg.): Beuysnobiscum, Amsterdam/Dresden 1997

Szeemann, Harald: „Tiere“, in: Ders. (Hg.): Beuysnobiscum, Dresden 1997, S.336-337

Thau, Carsten: „Murder Incorporated. The Frame in Works of Art from Matisse to Microsoft“, in: Ausst.kat: Frame: State of the Art, Kopenhagen (Statens Museum for Kunst) 2008, S.204-241

Thönges-Stringaris, Rhea: Letzter Raum: Joseph Beuys: dernier espace avec introspecteur, Stuttgart 1986

Tisdall, Caroline: Joseph Beuys Coyote, München 1976 (Erstausgabe, neueste Auflage 2008)

Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Dernier espace avec introspecteur, 1964-1982, London 1982, ohne Seitenzahlen.

Traber, Christine: „In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century“, in: Ausst.kat: In Perfect Harmony. Picture & Frame 1850-1920, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1996, S.221-246

Türr, Karina: Op Art. Stil, Ornament oder Experiment?, Berlin 1986

Van der Grinten, Hans: „Plastische Bilder als bildnerische Gattung bei Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947-1970, Kornwestheim (Galerie der Stadt Kornwestheim) 1990, S.8-10

Verspohl, Franz-Joachim: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt a.M. 1984

Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik, Köln 1983

Vischer, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen Aktionen Plastische Arbeiten Soziale Skulptur, Köln 1991

Voigt, Kirsten Claudia: „Joseph Beuys: 'I like America – and America likes me'. Beuys' Arbeit mit Tieren – Studien im anthropologischen Feld“, in: Ausst.kat: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov, Karlsruhe (Städtische Galerie) 2000, S.62-75

von Graevenitz, Antje: „Der Eurasienstab von Joseph Beuys“, in: Galerie Anny De Decker (Hg.): Joseph Beuys Eurasienstab, Gent 1987, S.63-68

von Maur, Karin: „Zur Entstehungsgeschichte des Stuttgarter Beuys-Raumes“, in: Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen (Hgg.): Joseph Beuys-Tagung Basel 1.-4. Mai 1991, Basel 1991, S.202-213

von Waberer, Keto: „Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys“, in: Ausst.Kat: Joseph Beuys – eine innere Mongolei, Hannover (Kestner Gesellschaft) 1990, S.197-222

Vostell, Wolf: „Ich bin ein Sender, ich strahle aus“, in: Berliner Tagesspiegel (3.12.1964), abgedruckt in: Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas (Hgg.): Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1981 (Erweiterte Neuauflage), S. 139-145

Wagner, Monika; Rübél, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hgg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010

Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2013, (Erstausgabe: 2001)

Walther, Ingo F.: Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II: Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie, Köln 2005

Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke, Berlin 2000

Weinhart, Martina: „Im Auge des Betrachters: Eine kurze Geschichte der Op Art“, in: Ausst.kat: Op Art, Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle) 2007, S.17-40

Wienand, Kea: Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre, Bielefeld 2015

Zweite, Armin: „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind'. Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys,“ in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian, S.69-87

Zweite, Armin: „Fond III“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Berlin (Martin-Gropius-Bau) 1988, hg. von Heiner Bastian, S.270-271

Zweite, Armin: „Vom 'dernier espace...' zum 'Palazzo Regale'. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Ausst.kat: Joseph Beuys. Natur Materie Form, Düsseldorf (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen) 1991, hg. von Armin Zweite, S. 31-53

Zweite, Armin: „Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys“, in: KulturStiftung der Länder / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hgg.): Joseph Beuys. Palazzo Regale, Berlin/Düsseldorf 1992, S.6-64

