

Johannes Lothar Schröder

1964 – Beuys ätzt und macht Furore



Am 20. Juli 1964 begann mit der Performance „Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken“ ein neues Kapitel der Aktionskunst in Deutschland. Da sich daraus politische Reaktionen ergaben, stelle ich zum 50. Jubiläum dieses Ereignisses einen Text zur Diskussion, der sich besonders mit der Auffassung von politischer Kunst auseinandersetzt, die Joseph Beuys durch dieses Ereignis zutage beförderte.

1. Aktion – Initiation

Habitus und Körpersprache von Joseph Beuys verraten eine lebenslange Auseinandersetzung mit seiner Prägung als Soldat. Als solcher war er in eine Funktion initiiert worden, die an ihm klebte wie eine zweite Haut. Da er sie nach dem Krieg nicht einfach abstreifen konnte, war er gezwungen, sie auf initiatorische Weise zu verändern; denn eine Identität, die ein Mensch durch Initiation erreicht hat, ist weder einfach abzuschütteln noch rückgängig zu machen. Sie kann weiterentwickelt werden und in einen anderen Zustand verwandelt werden.¹ Beuys Aktionen sind daher nicht bloß symbolisch. Ihre unverwechselbare Ausstrahlung erhalten sie durch den Wahrheitsgehalt, der durch die faktische Präsenz des Körpers gegeben ist, dessen teils unkontrollierte Äußerungen durch das vorhergehende Leben geprägt worden waren und sein Wirken als Künstler seit 1964 bestimmten. Den in den Aktionen enthaltenen schamanischen Gehalt hat Thomas McEvelley vielleicht treffender beschrieben als andere.² Während eine Initiation normalerweise durch eine von der Gesellschaft sanktionierte Person durchgeführt wird, die einen Adepten in einen gesellschaftlichen Status initiiert, wie das heute während der Ausbildung etwa durch Prüfungen oder im Beruf durch Beförderungen geschieht,

Abb. 1.) J.L.S.: Zeichnung nach einem Foto von Peter Thomann 1964, Pastellkreide 2014

handelte Beuys als Solist, der durch die als Zeugen anwesenden Zuschauer getragen wurde. Zusätzlich hat er wie andere Künstler auch einen Teil der Qualifikation im Zuge seiner Begegnung mit Kollegen erfahren. Die Begegnung mit George Maciunas und den anderen Fluxuskünstlern hat für Beuys auch den Umgang mit den in seinen Aktionen eingebrachten Gegenständen verändert. Sie sind nicht länger Material, das künstlerisch geformt wird, sondern die Objekte blieben in ihrer alltäglichen Gestalt. Die Intervention des Künstlers richtete sich sogar darauf, sie mit ihrer Patina möglichst unversehrt zu erhalten, wobei er sie zugleich so manipuliert, dass sie im Sinne von Kinderspielzeug für ihn lebendige, also beseelte Begleiter seiner Aktionen waren.

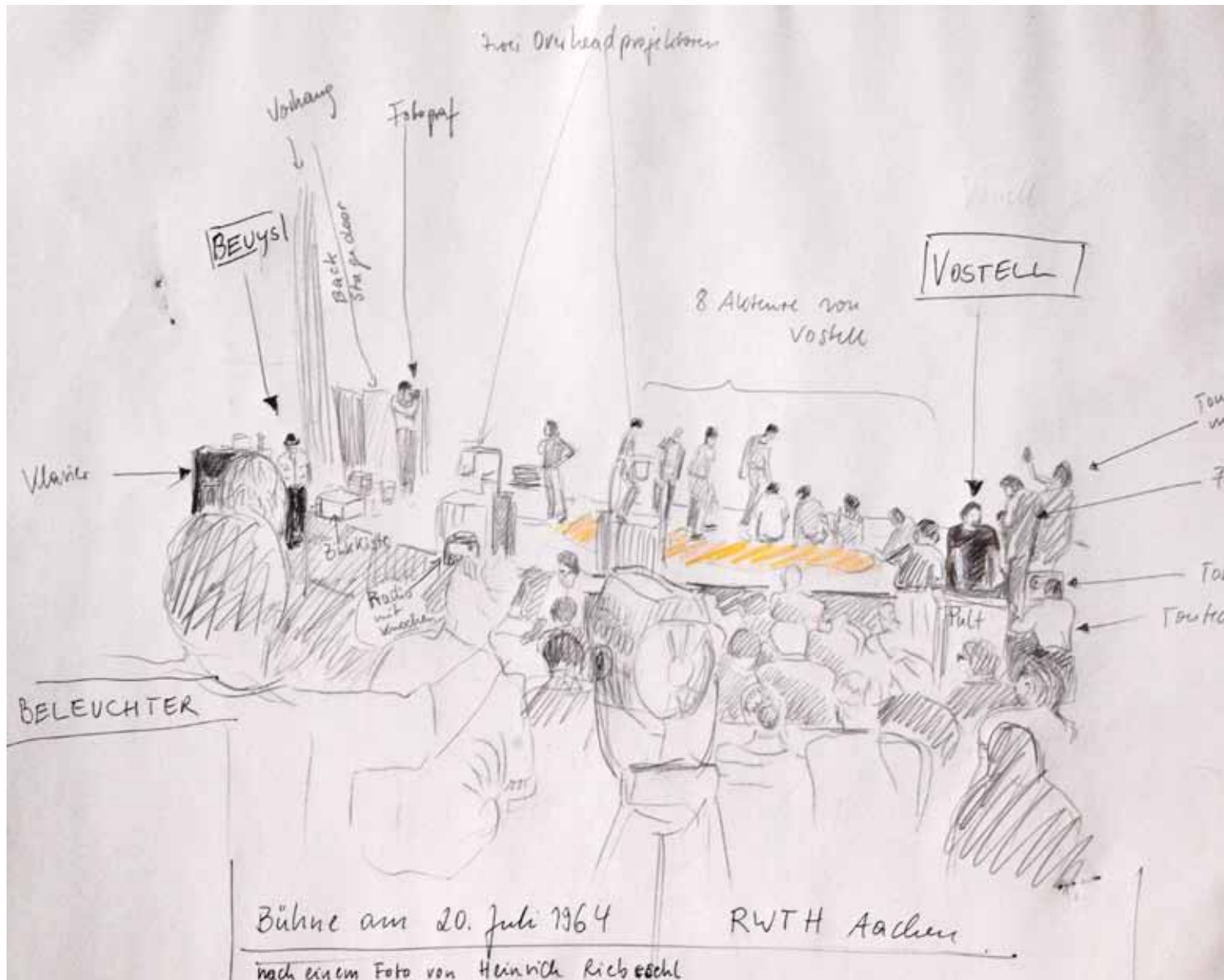
Die Notwendigkeit dieser initiatorischen Verwandlung könnte auch erklären, warum Beuys – untypisch für einen Performancekünstler – erst in seinen mittleren Jahren mit über 40 seine bisherige Kunstpraxis umstrukturierte und Aktionskünstler wurde. Die Grenzen zwischen dem, was man als Arbeit an erlittenen Traumata bezeichnen könnte, und die initiatorische Ebene verschmelzen in seinen Aktionen, die anfänglich aus sehr sporadischen Handlungsanteilen und einer willkürlich erscheinenden Verwendung von Materialien zusammengesetzt sind. Auch die verschiedenen Ebenen des gesellschaftlichen Wirkens und die Bewältigung von Vergangenheit (seiner eigenen und der der Gesellschaft) schieben sich darin ineinander. Da Initiation aber kein Anliegen von Kunst ist, sondern unterschwellig zum Teil einer aktionistischen künstlerischen Arbeit geworden ist, muss eine künstlerische Absicht dem Material erst eine zwingende Anordnung geben, die ihm eine Gestalt und damit den Rezipienten die Möglichkeit der Teilhabe bietet. Dabei ist die ephemere Kunst auf den „Transport“ durch die Medien angewiesen, um Teil von Ausstellungssituationen und mithin der Kunstgeschichte zu werden. Nur durch Videos, Film, Fotografien und Beschreibungen bleiben die hier erwähnten und analysierten Arbeiten auch Jahrzehnte später noch interpretierbar.

2. **Kukei, akopee-Nein ! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken**

Die Aktion ³

Der lange, umständliche und dadaistisch klingende Titel ist aus einem Kindersatz des Beuys-Sohnes Wenzel zusammengebaut: „Kukei“ heißt Hühnerrei, „akopee“ einkaufen und „Nein!“, ist die Verneinung des Kindes, das nicht mitgehen will, Eier einzukaufen. Die Substantive bezeichnen künstlerische Elemente aus dem Werk von Beuys. Aus dem Video <http://www.youtube.com/watch?v=tG-FNrhlOe> ⁴ sowie den Fotos, Zeitungsberichten, Interviews und anderen persönlichen Auskünften, die Uwe M. Schneede zusammen getragen hat, ergibt sich folgendes Bild des aus verschiedenen Aktivitäten zusammengesetzten Auftritts von Beuys auf der Bühne des Auditorium Maximum der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule (RWTH) Aachen am 20. Juli 1964. Parallel dazu sind auf dem Video Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Arthur Kōpke, Wolf Vostell und Emmett Williams erkenn-, hör- und sichtbar.

- Für Beuys standen bereit: eine Doppelkochplatte, eine Zinkblechkiste, ein Kanister mit Schwefelsäure, ein Klavier mit den Materialien zum Präparieren (s.u.), Kleiderkartons, die als Blende einer Lampe eingesetzt wurden, um Licht auf einen Strauß Rosen vor einem A1 Blatt zu werfen, verschnürte Zeitungsstapel, ein Kartenspiel und Fett. Diese Gegenstände und Substanzen waren in der vom Zuschauerraum aus gesehenen linken Bühnenecke konzentriert. Schon das neben der Doppelkochplatte stehende Radio mit darauf liegenden Schweineknochen gehörte zur parallel laufenden Aktion von Wolf Vostell, die fast die ganze Bühne beanspruchte. Die Simultanereignisse relativieren die auf den Fotos zentral erscheinende Aktion von Beuys.



- Der Anteil von Beuys bestand aus dem Präparieren des Klaviers mit Waschpulver, Abfällen und Laub, wobei neben den genannten Materialien auch ein Bohrer zum Einsatz kam, mit dem Beuys auf dem Klavierhocker sitzend den Tastaturkasten perforierte. Beuys spielte sodann ein Stück von einem Notenblatt, das zuvor auf seiner rechten Seite bemalt worden war. Fett wurde auf der bereitgestellten Kochplatte in einer rechteckigen Dose aus Zinkblech geschmolzen. Als ein Student, der behauptete, von der in einem Kunststoffkanister bereitgestellten Säure bespritzt worden zu sein, Beuys ins Gesicht schlug, verfolgte er ziemlich außer sich den Schläger ein Stück weit und kam dann zurück. Auf der nun mit Zuschauern gefüllten Bühne griff er eine Montage von Objekten, in dem leicht identifizierbar ein christliches Kreuz eingebaut war und hob dieses Konglomerat von Objekten mit blutender Nase hoch wie eine Monstranz.

Abb. 2.) J.L.S.: Zeichnung nach einem Foto von Heinrich Riebesehl 1964, Blei- und Farbstift, 2014

3. Was sind 20 Jahre für einen Pop-Star?

Beim Abfassen dieses Textabschnitts am 5. April 2014 sendeten die Radio-Feuilletons „Polly“ und andere Songs von Kurt Cobain zur Erinnerung an seinen Tod vor 20 Jahren. Dieses Erinnerungsritual gab mir ein trügerisches Gefühl für 20 Jahre, so dass ich spontan gesagt hätte, Cobain hätte sich vor ca. 10 Jahren umgebracht. Doch 1964 war ein anderes Jahr⁵. Es war das Jahr, in dem der Sprengstoffanschlag auf Hitler auf der Zeitachse kalendarisch gleich weit entfernt lag, wie der Selbstmord von Cobain 50 Jahre später. Keinesfalls aber reicht dieses Konstrukt aus, um mir eine Vorstellung davon zu verschaffen, was es für Deutsche damals bedeutete, am 20. Juli 1964, dem 20. Jahrestag der Tat von Stauffenberg zu gedenken. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, dass 1964 die Erinnerung an den 2. Weltkrieg in den Menschen so gegenwärtig war wie heute für manche die Musik von Cobain, und vielleicht hatte Stauffenberg sogar für einige die Strahlkraft eines Pop-Stars. Er sah gut aus wie viele Gefallene, Ermordete und Vermisste, deren Fotos womöglich von ihren Eltern, Freunden und Freundinnen oder Kindern wehmütig, trauernd aber auch zornig betrachtet worden sind. Der Gedenktag nach 20 Jahren konnte ein Anlass gewesen sein, über die Schicksale der eigenen Angehörigen nachzudenken. Diesem konkreten Schmerz gegenüber muss die Erinnerung an die Tat Stauffenbergs eher abstrakt gewesen sein. Sein Anschlag hatte den Krieg nicht gestoppt. In der Baracke, in die die Besprechung kurzfristig verlegt worden war, hatte die für eine Explosion in einem Bunker eingerichtete Bombe dem Tyrannen nichts anhaben können. Somit bleiben Zweifel, ob das Attentat wirklich für viele Deutsche ein Grund herzlichen Gedenkens war. Es steht zu vermuten, dass es eher von politischer Bedeutung war, und der Gedenktag dazu diente, einen Helden vorzuweisen, von dem die Botschaft ausging, dass nicht alle Angehörigen der Eliten in Deutschland an der Seite Hitlers standen. Als es noch nicht so schlecht um das Deutsche Reich stand, wurden

Attentäter jedoch allgemein grundsätzlich verurteilt und moralisch abgekanzelt. Dem hingerichteten Georg Elser, der schon am 8. November 1939 im Münchner Bürgerbräukeller einen Anschlag auf Hitler in München geplant hatte, wird erst seit 1997 in Königsbrunn (Baden-Württemberg) gedacht⁶. Die Eliten in Deutschland wollten dem Handwerker nicht die Ehre des versuchten Tyrannenmordes zuerkennen. Erst nach der Wende im Krieg 1944 wurden auch für konservative Kreise die Bedenken mächtig genug, um die Beseitigung Hitlers zu erwägen. Weil sich an ihm eine Gegnerschaft von Adel und Bürgertum gegenüber Hitler eindeutiger exemplifizieren ließ, stand den Eliten Claus Schenk Graf von Stauffenberg als Heldenfigur näher.

Am 20. Juli 1964 jedenfalls fand in der Aula der RWTH in Aachen das „Festival der neuen Kunst“ statt. Ob die Parallelität mit dem Stauffenberg-Gedenken „ein glorioser Zufall“⁷ war oder nicht bleibt offen.⁸ Allerdings wertete dieses Datum die Bedeutung dieses Kunstereignisses auf, und es erlangte, wie sich zeigen sollte, tatsächlich höchste politischen Aufmerksamkeit. Offensichtlich antizipierte der Rektor der Hochschule dieses, und „Seine Magnifizenz“⁹, wie Beuys Prof. Dr. Volker Aschoff im Interview nicht ohne ironisch auf die durch den Krieg gewachsene Macht der technischen Eliten abzuheben¹⁰, bezeichnete, hatte anscheinend Erkundigungen über die beteiligten Künstler eingezogen. Das Programm verzeichnete Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Broun, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewietz, Arthur Køpke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell sowie Emmett Williams, und die Auskünfte, die er gefunden haben muss – einige der Beteiligten waren schon 1963 an dem von George Maciunas organisierten FESTUM FLUXORUM FLUXUS an der Kunsthochschule in Düsseldorf beteiligt gewesen – mussten aus seiner Sicht Ärger befürchten lassen, so dass er beabsichtigte, die von ihm erteilte Genehmigung kurzfristig zurückzuziehen. Dagegen wehren sich die schon angereisten Künstler, was Beuys

zusammen mit dem redegewandten Bazon Brock dazu antrieb, den Rektor – sozusagen unter Kollegen – in letzter Sekunde umzustimmen. Nicht zuletzt dürfte auch das internationale Prestige, das Beuys als Teilnehmer der documenta 3, die am 27. Juni 1964 in Kassel eröffnet worden war, vorweisen konnte, ein Übriges getan haben.

Allein dieser Versuch, die Veranstaltung abzusetzen, ließ schon die Gewitterwolken erkennen, die hinter den hier auf den Plan tretenden Protagonisten aufzogen. Einer der Künstler, der hier die „Neue Kunst“ vertraten, war 43 Jahre alt, Weltkriegsveteran und an einer Kunstakademie als Professor für Bildhauerei angestellt. Nachdem er beim besagten vorjährigen Fluxusfest in Düsseldorf eine erste Aktion öffentlich gezeigt hatte und damit sozusagen an einem „Crashkurs“ in Aktionskunst teilgenommen hatte, stand Beuys nun zum zweiten Mal auf einer Hochschulbühne vor einem großen Publikum. Dort musste es ihm gedämmert haben, dass die Zukunft des künstlerischen Schaffens nicht mehr allein im Herstellen von Kunstobjekten lag, sondern dass Aktionen von sehr viel größerer gesellschaftlicher Reichweite waren. Mit wortgewaltigen Protagonisten wie Bazon Brock auf ein Hauptgleis gestellt, mussten sich schließlich auch die akademischen Debatten über Kunst verschärfen lassen.

4. Blut Lecken

Zwischen den Generationen

Die Aktionen, die hier ihren Lauf nahmen, waren Teil einer Aufholjagd, die parallel auch das Establishment umtrieb, das auf der documenta in Kassel damit beschäftigt war, dem Publikum zu zeigen, was die Nazis ihm vorenthalten hatten. Zu gewaltig war die Aufgabe und zu geplündert waren die Bestände durch die Raub-

und Vernichtungszüge der Nazis, um das Projekt schlagartig zu bewältigen. Auch machte sich bemerkbar, dass die Entwicklung der Kunst nicht auf die deutschen Aufholanstrengungen wartete und dass es an aufgeschlossenen Köpfen mit internationalen Verbindungen fehlte. 19 Jahre nach Kriegsende war die potentielle Künstler- und Wissenschaftlergeneration, die eigentlich dazu bestimmt gewesen wäre, an den Schulen und Hochschulen zu lehren, emigriert, ermordet oder gefallen, so dass es selbst Teilen der Eliten aus der Nazizeit gelingen konnte, lukrative Posten einzunehmen. Beuys, aus einer durch den Krieg dezimierten Generation stammend, gehörte nicht diesen Älteren an, die teils beide Weltkriege überstanden hatten, sondern stand zwischen diesen und den avantgardistischen Künstlern, die mit den Alliierten nach dem Krieg nach Deutschland gekommen waren. Nach dem Krieg äußerlich nur leicht verletzt dem Gemetzel entkommen und nach kurzer britischer Gefangenschaft hatte er endlich studieren können und war Professor geworden. Seine Situation zwischen den Generationen ließ sich daran ablesen, dass er trotz Teilnahme an der documenta 3 und 4 an der Kunsthochschule weiterhin im Angestelltenverhältnis gehalten wurde. Dann wurde er umstritten, weil er sich als bildender Künstler seit 1963 die Ansätze von FLUXUS aneignete, womit er nicht nur zwischen den beiden Lagern aus der Vor- und Nachkriegsgeneration stand, sondern sich auch aus dem noch geltenden Kanon der Künste entfernte.

Biografie als Fiktion

Innerhalb der gespaltenen Gesellschaft der BRD lieferte damals nicht allein die Aktionskunst mit ihrer Verknüpfung von Kunst und Leben eine Möglichkeit, einen „Lebenslauf/Werklauf“¹¹ zu konstruieren und damit Brüche in eine Biografie zu integrieren.¹² Das Umschreiben von Biografien fand nach dem II. Weltkrieg auch unter den Nazis Verbreitung, die sich in das öffentliche Leben reinte-

grieren wollten, sich „Entnazifizierungsverfahren“ stellen mussten oder sich als Mitläufer einstufen ließen. Lange nach 1964 wurde an der RWTH in Aachen ein besonders krasser Fall einer solchen Nachkriegsbiografie aufgedeckt. Der dortige Professor für Neue Deutsche Literatur war mit Hans Schneider, einem ehemaligen SS-Mann besetzt, der sich als Hans-Ernst Schwerte neu erfunden hatte. Nachdem er sich abermals zum Studium in Hamburg und Erlangen eingeschrieben hatte, stieg er zum Ordinarius für neue Germanistik auf, und fungierte zwischen 1970-1973 als Rektor der RWTH, wo er als linksliberal galt.¹⁴

Für die noch ungeklärte künstlerische Position, in der sich Beuys damals befand, war es bezeichnend, dass er trotz seiner Erfahrungen beim Fluxusfestival im Vorjahr zunächst beabsichtigte, sich passiv zu verhalten. Er hatte an Tomas Schmit geschrieben, dass er während der ganzen Veranstaltung „auf der Bühne eingerollt in eine graue Filzdecke, die mit 2 braunen Kreuzen markiert ist mit 2 Arten Kaninchen“ xiv schlafen wolle. Das ist insofern bemerkenswert, als er am 20. Juli von seinem Plan abwich, und auf das Versteckspiel verzichtete. Wenn er nicht sein Gesicht verlieren wollte, musste er nun seinem Status und Alter gemäß in die vorderste Reihe treten und Flagge zeigen. Er erfuhr auf diese Weise nicht nur seine Feuertaupe, sondern leckte im wahrsten Sinne des Wortes Blut, das ihm nach dem Faustschlag durch einen aufgebrauchten Studenten direkt aus der Nase in den Mund floss. Diese lediglich Sekunden dauernde Situation brachte – dank des Fotos von Heinrich Riebesehl – nicht nur ein Fotodokument hervor, das ihn zu einer Ikone der Performance Art werden ließ, sondern festigte offensichtlich seinem Entschluss, die Performance fortzusetzen. Das Foto mit dem Kreuzobjekt in der Hand zeigt Beuys als triumphierendes Opfer, das sich mit dem christlichen Symbol identifiziert. Es wurde stärker als jedes künstlerische Objekt zum unmittelbaren Zeugnis seiner Existenz.

Eine triumphale Niederlage

Es ist daher naheliegend, dass er hier eine ganz andere Form der Symbolik überwand; denn man muss sich vor Augen führen, dass Beuys schon als Bordfunker des Sturzkampfflugzeugs in eine Hülle eingeschlossen war, auf der das Balkenkreuz als Logo der Luftwaffe prangte. Sie machte ihn anonym in seiner Rolle als Angreifer und schützte ihn so in gewisser Weise. Da er sich eine Kriegsverletzung ja nicht – wie es immer wieder kolportiert wurde – bei einem Absturz bzw. einer Bruchlandung auf der Krim zuzog, sondern erst als Infanterist einen Wadendurchschuss erhielt, könnte sich durch das Umdisponieren der Aktion für Beuys auch eine Überwindung des Fliegermythos ereignet haben. Er gab die Aktion in der Filzhülle, die in Analogie zum Flugzeugrumpf mit zwei Braunkreuzen versehen war, auf, womit er das schützende Gehäuse verlassen musste. Er stellte sich so seiner nicht sehr ruhmreichen Vergangenheit als Infanterist im „letzten Aufgebot“, die er sich durch erdachte Verwundetenabzeichen selbst vergoldet hatte, und zeigt sich sozusagen wie ein Hase auf offenem Gelände – auch auf die Gefahr hin verletzt zu werden. Als hätte es geschehen müssen, wurde er tatsächlich angegriffen und blutig geschlagen. So wendete sich die Aktion in einen konkreten Akt, der das Schusstrauma wiederholte und ihn zugleich – als symbolische Wiederholung gesehen – aus seinem persönlichen Dilemma herausführte und ihn zu einer öffentlichen Figur werden ließ.

5. Ätzend: sich selbst zerstörende Kunst

Die nach Aachen gebrachten Gegenstände ermöglichten Beuys offensichtlich mehrere Varianten von „Ausstellungen“ zu realisieren, die aktionistisch in Szene gesetzt werden konnten. Die Dinge und das Material, sowie die Skizzen und die Handlungen, die sein Erscheinen auf der Bühne begleiteten, weisen Grundzüge seines

späteres Werks auf und können daher als Repertoire angesprochen werden, auch wenn nicht alles zum Einsatz kam. Die Energien, die eine öffentliche Aktion freisetzen kann, sind nach dem ersten Herantasten in Düsseldorf im Jahr zuvor in Aachen noch einmal gesteigert worden. Zwar zeigen die Filmaufnahmen einen noch unbeholfen agierenden Performer, der manchmal unvermittelt im Bildausschnitt auftaucht und fahrig wirkt. Doch wuchs er in dieser künstlerischen Schlacht, die seiner Kontrolle entglitten war, mit ihren sporadischen Herausforderungen über sich selbst hinaus, so dass das Geschehen in schließlich umformte und sein Selbstverständnis verwandelte.

Heute erscheint es abenteuerlich, dass neben den genannten Dingen – wie im Film zu sehen ist – ein ganzer Kanister Phosphorsäure im Repertoire mitgeführt worden war. Da dieser ganz maßgeblich zur Eskalation der Veranstaltung beigetragen hatte, ist also fraglich, was Beuys dazu gebracht haben könnte, neben Fett und Filz auch Säure einzusetzen? Säure ist seit jeher ein Werkstoff, mit dem Oberflächen von Plastiken behandelt werden, doch überwand Beuys mit dieser Aktion gerade dieses klassische Gebiet der Kunst. Demgegenüber hatte es aber in England aufsehenerregende Experimente mit Säure gegeben, die sich unter den interessierten Künstlern schnell herumgesprochen hatten.

1961 war Gustav Metzger mit seinem Manifest AUTO-DESTRUCTIVE ART hervorgetreten und hatte mit Säure auf Vinyl und Nylon gemalt, um die „Bilder“ im Moment der Herstellung zu zerstören. Noch bevor sich Beuys durch die Begegnungen mit Nam Jun Paik 1962 und den Fluxus-Künstlern in Düsseldorf neu orientieren konnte, hatten seine Kollegen und namentlich die vier, die auch in Aachen dabei waren, nämlich Robert Filliou, Arthur Kōpke, Ben Vautier und Emmett Williams an der von Daniel Spoerri und Filliou organisierten Ausstellung Festival of Misfits in der Gallery One in London vom 23.10. bis 8.11.1961 teilgenommen. Das machte es mehr als wahrscheinlich, dass Beuys Kenntnisse über Metzgers

Liste mit Materialien der Sich-selbst-zerstörenden-Kunst bekommen hatte, die mit Teilen der Materialien und Geräte, die Beuys für die Aktion nach Aachen gebracht hatte, übereinstimmte: „Materialien und Techniken der Sich-selbst-zerstörenden-Kunst umfassen: Säure, Klebstoff, Ballistik, Leinwand, Lehm, Verbrennung, Druck, Beton, Korrosion, Kybernetik, Fall, Elastizität, Elektrizität, Elektrolyse, Elektronik, Sprengstoffe, Feed-back, Glas, Wärme, menschliche Energie, Eis, Strömung, Licht, Ladung, Massenproduktion, Metall, Filme, Naturkräfte, Kernenergie, Farbe, Papier, Fotografie, Gips, Kunststoffe, Druck, Strahlung, Sand, Sonnenenergie, Klang, Dampf, Stress, Terrakotta, Schütteln, Wasser, Schweißen, Drähte und Holz.“¹⁵

Ein Vergleich ist insofern aufschlussreich, weil zahlreiche der von Metzger aufgezählten Gegenstände, Kräfte und technische Methoden auch in den damals neuen Arbeiten von Beuys vorkamen, wobei Säure an erster Stelle steht!

Metzger war als Kind von Nürnberger Juden durch einen Eisenbahntransport nach England gerettet und dort von einer Familie aufgenommen worden. Nach der Schule hatte er eine Tischlerlehre absolviert und war in eine Kunstakademie aufgenommen worden. Unter dem Eindruck der Zerstörung britischer Städte durch den Bau von Schnellstraßen und der Aufrüstung Englands mit Atomwaffen hatte er seine künstlerische Arbeit aufgegeben und stattdessen die „Auto-destructive-Art“ begründet. Mit öffentlichen Malaktionen, bei denen er mit Säure auf Kunststoffflächen malte, die sich noch während des Malakts auflösten, hatte er erstmals am 7. Oktober 1962 – kurz vor der Kubakrise – auf die zersetzenden Kräfte aufmerksam, die vor dem Hintergrund des Missverhältnisses von künstlerischer Arbeit und der Zerstörungskraft von Technologie besondere Aufmerksamkeit erheischt. Mit dieser Kunstpraxis wurde nicht nur das Ende der Kunst angesichts der Möglichkeit einer totalen Auslöschung von Städten und Landstrichen, sondern auch die Machtlosigkeit einer traditionellen Kunstausübung beschworen.¹⁶ Diese bis heute aktuellen Themen

bilden eine Verwandtschaft zwischen beiden Künstler, die im Falle von Beuys eine besondere politische Bedeutung erlangten, weil sich der Bundespräsident einschaltete, um Konsequenzen für Beuys zu fordern.

6. Ätzend: Der Bundespräsident als Kunstrichter

Warum bekam am 27. Nov. 1964 der Kultusminister des Landes NRW einen Brief vom Bundespräsidenten Heinrich Lübke? Dieser forderte Paul Mikat auf, über die Weiterbeschäftigung von Beuys nachzudenken?¹⁷ Letzterer wurde daraufhin vom Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie vorgeladen, was aber wegen einer mehrheitlichen Unterstützung der Professenschaft für den Kollegen Beuys ohne Folgen blieb. Als es dann 1966 um die Verlängerung seines Lehrauftrags ging, legte sich Mikat abermals quer und verlängerte erst nach zweimaliger Intervention seitens der Mehrheit der Professoren, die Beuys sogar als Vizedirektor berufen wollten, den Lehrauftrag – doch lediglich um ein Jahr.¹⁸

Das Gedenken an Stauffenberg war damals ebenso staatstragend wie die konservative Auffassung von Plastik und Skulptur. Stauffenberg war als Figur des Widerstands besonders gut geeignet, weil sich über ihn konservative Politiker und ehemalige Funktionsträger und Mitläufer wie Lübke als dem Widerstand nahe stehend und folglich als Gegner Hitlers inszenieren konnten. Der Student, der Beuys schlug, war Mitglied einer studentischen Verbindung und sehr wahrscheinlich in der Lage gewesen, eine informelle Informationskette auszulösen, die schließlich das Präsidialamt erreicht hatte. Angesichts der zahlreichen damals in Aachen tätigen ehemaligen NSDAP-Mitglieder, ist ebenfalls davon auszugehen, dass Netzwerke alter Kameraden, von Verbindungsstudenten

oder kooperierenden Hochschullehrern aktiviert worden waren. Da allein Beuys im Staatsdienst tätig war, wurde auf ihn gezielt. Beuys bekam hier persönlich zu spüren, dass Politiker ein Auge auf künstlerische Äußerungen hatten, und es muss ihm bewusst geworden sein, dass seine Aktionen, in denen er zunächst mit seiner eigenen künstlerischen Zukunft rang, politisch brisant wurden. Außerdem wurde unterstrichen, dass staatliche Organe Loyalität von einem Kunstprofessor in Ausübung des Staatsamtes erwarteten. Immerhin war er ja Nachfolger einer von den Nazis eingerichteten Professur für Monumentalbildhauerei und eine dirigistische Kunstpolitik war dem Bundespräsidenten, einem ehemaligen Angestellten der Rüstungsindustrie, der Firma von Walter Schlempp, die für die Unterbringung von Zwangsarbeitern und KZ-Häftlingen zuständig war, wohl vertraut. Diese Firma war zwischen 1943-45 für den Einsatz von Häftlingen in Peenemünde zuständig und Albert Speer unterstellt. Nach dem Krieg arbeitete Lübke zunächst für den Architekten Rudolf Wolters, der ebenfalls seit 1937 für Speer in der Reichshauptstadt gearbeitet hatte. Diese Firma betrieb auf Geheiß des inhaftierten Speer ein Baubüro für Plattenbauten. Bezeichnend ist die Umschichtung des Personals aus dem für Zerstörung zuständigen Ministeriums hin zu Architektenbüros für den Wiederaufbau.¹⁹ Daran zeigte sich in besonders perfider Weise, wie nach dem Krieg eine Kontinuität lukrativer Geschäfte allein dadurch in Gang gekommen war, dass die Eliten von systematischer Zerstörung auf Wiederaufbau umschalteten. Anlässlich der Unzahl von privaten und öffentlichen Aufträgen in den zerstörten Städten konnte sich Heinrich Lübke schließlich selbständig machen, ehe er nach der Gründung der BRD in die Politik ging und innerhalb der CDU vom Bundestagsabgeordneten zum Minister und schließlich zum Bundespräsidenten aufstieg.

Auch wenn Beuys sich nicht explizit auf Gustav Metzger bezog, hatte er doch dessen Anliegen verstanden, das sich gegen zerstörerische Politik richtete. Die Intervention des Bundespräsidenten

bestätigte das, noch ehe seine Verstrickungen in die Planungen des Speer-Ministeriums 1966 bekannt wurden.²⁰ Die Abfolge der Ereignisse zeigt auch, dass Beuys anders als beispielsweise Wolf Vostell nicht von vorne herein als politischer Künstler angetreten war; vielmehr die Reaktionen auf seine Aktionen, ihre politische Brisanz aufdeckte. Auch war die gesellschaftliche Resonanz durch die traumatischen Erfahrungen bedingt, die er als Kriegsteilnehmer mit seinen Landsleuten teilte, und die er in den Aktionen auf eine bisher noch nicht gezeigte Art und Weise zur Erscheinung brachte. Seine künstlerischen Aktionen, die in Aachen ihren Anfang nahmen, sind wohl gerade deshalb auf das Publikum übergesprungen.

P.S.: Dieser Text stammt aus einem Konvolut von 5 Kapiteln über die Aktionen von Beuys, die noch darauf warten, publiziert zu werden.

¹ Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Kim Jones, der nach seinem Kunststudium 1966 zum U.S.-Marine Corps ging und nach seiner Rückkehr aus Vietnam 1969 sein Studium wieder aufnahm. Seit 1976 erschien er in der „persona“ Mudman. In: J.L.S.: Identität. Überschreitung/Verwandlung, Münster 1990, S. 180-205

² (McEvilly, 1988)

³ Die Abläufe einschließlich der Aktionen der anderen Künstler sind von Schneede einschlägig recherchiert und zusammengefasst worden, deshalb wird diese Aktion hier nur rudimentär zusammengefasst und bis auf die wesentlichen Elemente gekürzt dargestellt. (Schneede, 1994), S. 46-49.

⁴ 24. Juni 2014

⁵ Die Bundesversammlung wählte Heinrich Lübke als Bundespräsident für eine 2. Amtszeit. In Südafrika wurde Nelson Mandela zu lebenslanger Haft verurteilt.

In den USA unterzeichnete Lyndon B. Johnson ein Gesetz zur Aufhebung der Rassentrennung und befahl die Bombardierung Hanois aufgrund von der NSA unvollständig vorgelegter Informationen. Martin Luther King erhielt den Friedensnobelpreis.

⁶ http://deu.anarchopedia.org/Georg_Elser

⁷ Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=tG-FNrhl0OE> am 27.06.14

⁸ (Schneede, 1994), S. 42

⁹ Interview in: Kunst, abgedruckt in: (Becker, 1965), S. 325-328, S. 325

¹⁰ Aschoff war Experte für die automatische Zielsuche von Geschossen und entwickelte während des 2. Weltkriegs für die AEG Torpedos.

¹¹ Dieses Statement lag im Programmheft zum 20. Juli 1964 erstmals vor. Darin hatte er Schlüsselerfahrungen aus seiner Kindheit, Schulzeit und dem Krieg mit Kunstereignissen verknüpft und sie als Ausstellungen bezeichnet.

¹² Diese Möglichkeit war schon im Surrealismus entwickelt worden und ging damals auf den Bruch mit der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts nach dem I. Weltkrieg zurück. Mit Max Ernst befand sich derjenige, der diese Fiktionalisierung genutzt hatte, im amerikanischen Exil.

¹³ Wie verflochten das bis heute trotz eines Forschungsprojekts des Landes NRW nicht vollkommen entwirrbare Netz von Beziehungen war, darüber sprach Hubert Winkels am 14.05.1997 mit dem Mainzer Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch anlässlich des Erscheinens von Vertuschte Vergangenheit. Der Fall Schwerte und die NS-Vergangenheit der deutschen Hochschulen, von Helmut König, Wolfgang Kuhlmann, Klaus Schwabe, München 1997 „Es ist ausgeschlossen, dass einige es nicht gewusst haben. Der Doktorvater von Schwerte war Burger. Auch ein vergleichsweise bedeutender Germanist. Dasein heißt eine Rolle spielen, sein vielleicht bekanntester Titel. Und der hat natürlich gewusst, wer es war. Er war selbst ein alter Nazi. Es kann nicht sein, dass Burger das nicht gewusst hatte. Schwerte machte dann Karriere in Aachen. In Aachen saß Arnold Gehlen. Der war auch im Ahnenerbe-Amt. Und der alte rechtsradikal denkende, aber ja nicht uninteressante Theoretiker Gehlen muss, das darf man unterstellen, gewusst haben, was für ein Mensch da nun Reformrektor ist. Also, das sind gespensterhafte Konstellationen, die man sich da ausdenken kann. Aber das Milieu hat geschwiegen.“ http://www.deutschlandfunk.de/vertuschte-vergangenheit-der-fall-schwerte-und-die-ns.700.de.html?dram:article_id=79412 (18. Februar 2014)

¹⁴ Faksimile des Briefs vom 24. Mai 1964 in: (Schneede, 1994), S. 45. Dieser erste Entwurf der Aktion in Aachen gleicht der später als „Der Chef“ realisierten Aktion, in der er stundenlang in einer Filzdecke eingewickelt lag und Tierlaute

von sich gab.

¹⁵ Flyer von Metzger, in: (Breitwieser, 2005) S. 117

¹⁶ Alle Angaben sind dem Band von Sabine Breitwieser entnommen. Ebd.

¹⁷ Susanne Anna: J. B., Düsseldorf, Ostfildern 2008, S. 54f

¹⁸ (Riegel, 2013) S. 243f

¹⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_L%C3%BCbke am 15.07.2014

²⁰ Wurde die Veröffentlichung 1966 noch als Fälschungen der DDR zurückgewiesen, so sind nach der Wende neuer Unterlagen gefunden worden, die Lübke als einen Verantwortlichen bestätigen.. Im Spiegel (22/2001) vom 28.05.2001 sprach der Historiker Jens-Christian Wagner über Heinrich Lübkes Rolle beim Einsatz von KZ-Häftlingen in Peenemünde: Massengrab an der Raketenrampe (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-19285864.html>) Jens-Christian Wagner legte 2007 abermals seine Forschungen zu Lübkes Verstrickungen in das Zwangsarbeitssystem dar: Der Fall Lübke War der zweite Präsident der Bundesrepublik Deutschland tatsächlich nur das unschuldige Opfer einer perfiden DDR-Kampagne? von Jens-Christian Wagner. <http://www.zeit.de/2007/30/Heinrich-Luebke/komplettansicht>

Literatur:

Breitwieser Sabine (Hg.) Gustav Metzger. Geschichte Geschichte [Buch]. - Wien : [s.n.], 2005.

McEvilley Thomas Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Joseph Beuys [Buchabschnitt] // Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, / Buchverf. u.a. Götz Adriani / Hrsg. Bastian Heiner. - München : Schirmer und Mosel, 1988.

Riegel Hans Peter Beuys. Die Biographe [Buch]. - Berlin : Aufbau, 2013.

Schneede Uwe M. Joseph Beuys. Die Aktionen [Buch]. - Ostfildern-Ruit : Hatje, 1994.