

Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
dem
Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Verena Kuni
aus Marburg an der Lahn

Marburg 2004

Elektronische Publikation: Marburg 2006

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität
Marburg als Dissertation angenommen am: 15. 07. 2005

Tag der mündlichen Prüfung/Disputation am: 05. 08. 2005

Gutachter: Prof. Dr. Christa Lichtenstern

Prof. Dr. Barbara Paul

"Kunst ist Geheimnisverrat" *

* Postkarte aus der Edition Staeck, 1992

Inhalt

Vorwort zur elektronischen Publikation 2006

Dank

Vorbemerkung

Schreibweisen und Notationen
Technische Hinweise

BAND I

Einleitung	1
I. Vor dem Vorhang. Eine erweiterte Einführung	9
I.1. Zugänge und Positionen der Kunstwissenschaft	9
– Die Bilder vom Künstler –	9
– Die Bilder der Künstler –	16
– Kunstgeschichte und okkulte Traditionen –	23
I.2. Auf der Suche nach einem verlorenen Strang. Standpunkte des zwanzigsten Jahrhunderts	29
– Blick zurück nach vorn: Der Surrealismus –	29
– '(R)Entrée des Magiciens'. Ein Zwischenspiel –	32
– 'Europa nach dem Regen' –	36
– Magie – eine 'Weltsprache der modernen Kunst'? –	39
– Zwischen dem 'Großen Realen' und dem 'Großen Abstrakten' –	45
– 'Der Aberglaube der Anderen' –	49
– 'Magische Zeichen' und Zeichen des 'Magischen' –	51
– 'Individuelle Mythologien' –	52
– Wiederaufnahmen – ohne Revisionen? –	57
– 'Arte e Alchimia' –	59
– 'Magiciens de la Terre' –	62
– 'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)' –	65
I.3. Zum Forschungsstand	73
– Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne –	73
– Zur Figur des Künstlers –	80

I.4.	Offene Fragen und 'Blinde Flecke'	91
	– Quellen –	91
	– 'Dunkle Geheimnisse' –	95
II.	Radius und Fokus. Sondierung des Terrains	99
II.1.	Zugänge	99
	– Der Künstler als 'Magier und 'Alchemist' –	99
	– Künstler als Bilder –	100
	– Im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption –	105
	– Orientierung –	105
II.2.	Gegenstände und Begriffe	109
	– Kunst und/als Alchemie –	109
	– Erlösungsvorstellungen und Transzendenz –	110
	– Korrespondenzlehren, Kosmologien und Kosmogonien –	113
	– 'Alte Mythen' und 'neue Mythologien' –	115
	– Kunst und/als 'parallele Wissenschaft' –	118
	– Radius und Rhetorik der Hermetik –	120
	– Kunst und/als Magie –	124
	– Grenzfälle –	132
II.3.	Setzungen. Schwerpunkte und Verfahren	137
	– Im Fokus: Joseph Beuys –	138
	– Überblick über die Hauptpunkte der Untersuchung –	138
	– Methode und Programm –	142
III.	Ein Exemplum. Joseph Beuys	149
III.1.	Was geschrieben steht. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Sekundärliteratur	149
	– Über Beuys oder ÜberBeuys –	154
	– 'Just B.'? Leben wird Werk –	158
	– Ein Deutscher in New York: Die amerikanische Rezeption –	161
	– Die (Wieder)Entdeckung der 'Geheimnisse' –	176
	– Joseph Beuys und Rudolf Steiner –	185
	– Das 'exemplum' Joseph Beuys –	197
III.2.	Künstler-Anekdoten? Kommentare von Kolleginnen und Kollegen	205
	– Norbert Kricke: 'Demagogie' und 'Heilsgesänge' –	206
	– Wolf Vostell: Kritik am 'Chef' –	207
	– Lili Fischer: 'Künstler Schamanen' –	212
	– Erwin Heerich: Im Laboratorium –	216
	– Hermann Nitsch: Ausstellung von Ausstrahlung –	217
	– Bernhard Johannes Blume: Der 'Alchemiker' –	220

III.3.	Bilder in Bildern. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Kunst	225
	– Das Kaninchen als Lehrling: Vettor Pisani und sein 'R. C. Theatrum' –	231
	– Ulrike Rosenbach: Die andere Seite der anderen Seite –	234
	– Beuyskatalysator! B. J. Blume: 'St. Joseph' und die 'Heilpflanze' –	238
	– Konstellationen. Jiří Georg Dokoupil: Das Horoskop des Künstlers –	245
	– Jörg Immendorf (I): Ein 'Beuysritter von der (un)kritischen Gestalt' –	250
	– Marcel Broodthaers: Magie, Kunst und Politik –	255
	– Jörg Immendorff (II): Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor' –	260
	– Nam June Paik: 'Beuys/Voice'. Der mit dem Coyoten sprach –	271
III.4.	Vita und Legenda. Von der Autobiographie zur 'Automythographie'	281
	– 'Biographische Notizen' –	281
	– 'Lebenslauf Werklauf' –	284
	– Eine Beuys (Auto-)Biographie –	287
	– 'Schlüsselfiguren' –	288
	– 'Die Legende vom Künstler' –	293
	– 'Schlüsselerlebnisse' –	295
	– 'Erscheinungen' und 'Visionen' –	298
III.5.	Reden und/als Schweigen? Sprechen über Kunst	301
	– Der universale Genius –	302
	– Hermetik –	306
	– Die Provokation der Evokation –	309
	– Wie man den Kritikern die Bilder erklärt –	313
	– Realität / Beuys / Realität –	317
	– Vehicle Art(ist) –	321
	– Die Verortung des 'Magischen' –	323
	– Der 'Schamane' als 'Aktionsfigur' –	326
	– 'Alchemistische Dinge' –	330
	– Mysterien –	333
III.6.	Vom 'Umgang mit der Aura'. Bild gebende Medien	339
	– Ikonische Präsenz –	339
	– Kamera-Arbeit –	344
	– Die 'Aura' des Mediums –	350
	– 'Medien zu Monumenten' –	362
	– 'Eine Art Ikonographie im Bilde' –	370
	– Die 'zwei Körper' des Künstlers –	378
III.7.	'Bergarbeiter' und 'Laborant'. Die Selbstdarstellung im Werk	389
	– Ins Erdinnere –	391
	– Mikrokosmos und Makrokosmos –	397
	– Der Künstler bei der Arbeit –	406
	– Die Werkstatt des Künstlers –	419

III.8. 'Magie' und 'Heilkunst'	435
– Remedien: Die 'Magie des Materials' –	435
– 'Similia similibus': Von der Magie zur Alchemie –	453
– 'How to explain the iodine bottle to the hares' –	470
– Die Potenzen der Kunst –	482
III.9. Zeichen der Wandlung und Wandlung der Zeichen. Alchemie	491
– Salamander –	491
– Transformation, Transmutation, Transsubstantiation –	496
– An der 'Feuerstelle des Alchemisten' –	503
– 'Alchymie und Heilkunst' –	509
– 'Wahre' und 'falsche Alchymisten' –	515
III.10. 'Ohne die Rose tun wir's nicht...'. 'Die Geheimnisse' und ihre Transformation	523
– Sub Rosa –	523
– Angewandte Geheimwissenschaft –	529
– Esoterik und Exoterik –	538
III.11. Grundlagen. Was Beuys studiert hat	543
– Bausteine –	544
– Die Philosophie der Bauhütte –	547
– Lehrer und Lehren –	553
– Maß und Zahl –	560
III.12. Parallelprozesse. Orientierung und Positionierung	571
– Zur Substanz von Beuys' 'Fluxusbegriff' –	572
– (Eine) Neue Musik. 'Lehrer' und 'Schüler' –	577
– Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen' –	586
– missa (non) solemnis –	592
– 'Besondere Säfte' –	595
– Die Kulte der Künstler –	598
– 'alchimie du verbe' –	603
III.13. 'Aemulatio'. Distanz und Nähe	609
– 'Magisches' in der 'Formabsicht' –	611
– Der Realismus der 'Réalistes', revisited –	614
– Arte e Alchimia Povera –	619
– Zinnober –	626
– Brüder im Geiste? Beuys und Klein –	634
– Kaskade –	651

BAND II

IV.	'Vom Saulus zum Paulus'? Anselm Kiefer	1
IV.1.	Besetzungen	2
	– '...ein Schwert gab mir der Vater' –	7
	– Bühnenweihe –	9
	– Zeichen der Wandlung? –	13
	– Ambivalenz und Alchemie –	18
IV.2.	Resurrexit. Die (Wieder-)Auferstehung des 'Künstler-Alchemisten'	23
	– Einschreibung in die Tradition –	23
	– Religio –	27
	– 'Arbeit am Mythos': Der Dialog mit der Rezeption –	37
	– '...zu Monumenten': 'imagines agentes' –	43
V.	Baldanders? Sigmar Polke	53
V.1.	Der Künstler als 'Medium'	54
	– Höhere Wesen –	54
	– Konstellationen –	61
	– Medien in Medien –	69
	– 'Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckuckseier' –	85
	– Bilder der Wandlung –	90
V.2.	Vom 'Großen Trivialen' zum 'Großen Werk'	105
	– 'Alchemistische Betekenissen' –	105
	– 'Baldanders' –	115
	– Maskeraden –	118
	– Bühnen-Bilder –	122
	– Die Politik der Alchemie –	123
	– Kunstkammern und Schauräume –	130
	– Das 'Enigma' und seine 'Aura' –	134
	– Laterna Magica –	138
	– 'Polke Trismegistos' –	143

VI.	Coniunctio Oppositorum? Rebecca Horn	155
VI.1.	Positionierungen in einem 'Männerbund von Eingeweihten' Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović, Rebecca Horn	156
	– Auftritt der 'Magier-Alchemistinnen'? –	156
	– Separatio(nen) –	168
	– Coniunctio(nen) –	176
VI.2.	Mit Magie und Alchemie. Im Fokus: Rebecca Horn	181
	– 'Warum hat die es geschafft?' –	181
	– Chymische Hoch-Zeiten –	182
	– Kunst-Geschichten –	190
	– Nicht 'irgendein Strang': Die 'Alchemistin' und ihre Rezeption –	199
	– 'Die absolute Künstlerin' –	208
	– 'Die sexualisierte Welt' –	212
	– 'Psychologie und Alchemie' –	215
	– 'Schlüsselfiguren' –	220
	– 'Weibliche Meisterschaft': Die Quadratur des Kreises? –	229
VII.	Quadraturen des Kreises? Synopsis und Resümee	239
VII.1.	Ausgangspunkte – Zum Beispiel Joseph Beuys	239
	– Beuys als 'Magier' und 'Alchemist' –	241
	– Der Umgang mit den 'Geheimnissen' –	243
	– Autobiographie und 'Automythographie' –	244
	– Die Rolle der Medien –	245
	– Bilder in Bildern –	247
	– 'Magie' und 'Heilkunst' –	248
	– "Der wahre Alchymist" –	249
	– Im Namen der Rose –	251
	– Ad Fontes –	252
	– Relationen –	254
VII.2.	Anknüpfungspunkte. Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Rebecca Horn	259
	– 'Resurrexit': Anselm Kiefer –	259
	– 'Baldanders': Sigmar Polke –	261
	– 'Weibliche' Variationen auf den 'Magier-Alchemisten'?: Rebecca Horn –	263

VII.3. 'Modulation und Patina'. Variationen auf den 'Magier-Alchemisten' – zwischen Tradition und Innovation?	267
– Oszillationen –	267
– Die Magie des Namens –	269
– Zeiten und Räume –	271
– 'Wer schreibt meine Lebensgeschichte?' –	273
– 'Reden und Schweigen' –	275
– Bildgebende Medien –	278
– Ästhetik und Semantik der Hermetik –	280
– Demonstrationen –	285
– Aszensionen –	287
– Bilder in Kaskaden –	289
– 'In Persona' –	296
– Gleichungen und Unterschiede –	300
– Tiefe Oberflächen –	303
VIII. 'Ewige Bilder und Sinnbilder'? Perspektiven	307
VIII.1. Ausblicke	307
– 'Wer Kunst hat, der hat auch Religion?' –	307
– 'Magische Kanäle' –	310
– '...im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produzierbarkeit?' –	315
VIII.2. Anschlüsse. Von Jonathan Meese bis Sylvie Fleury	319
– 'Abfall für Alle': Jonathan Meese –	319
– Markus Huemer: 'Starring with Polke into the Moon' –	326
– Christian Jankowski: Bezauberung nach allen Regeln der Kunst –	330
– Matthew Barney: Der Aufstieg des 'Entered Apprentice' –	335
– Mariko Mori: Kunstreiche Levitationen –	350
– Sylvie Fleury: 'Pereat Ars – Fiat Modes'? –	361
Schlussbild	375
– 'L'or du temps' –	375
– Kunst und/als Kapital –	382
– Simulakren –	385
– Logik und Magie, Alchemie und Kunst –	389

APPENDIX

Vorbemerkung zum Abbildungsverzeichnis	1
Abbildungsverzeichnis	3
Vorbemerkung und Erläuterungen zur Bibliographie	77
Bibliographie	79
Filmographie / Videographie	243
Liste der Netzressourcen	249
Erklärung zu Publikationen der Autorin, die mit der Dissertation in Zusammenhang stehen	257
Eidesstattliche Erklärung	261
Kurzbiographie	263
Abstract (deutsch / english)	265

Vorwort zur elektronischen Publikation 2006

Bereits als die vorliegende Untersuchung im September 2004 eingereicht wurde, war klar, dass sich ein Textkonvolut dieses Umfangs kaum für den klassische Druck in Buchform eignen und daher für eine elektronische Publikation anbieten würde. Zwar sollten die Gutachten bestätigen, dass die Forschungsergebnisse einer Drucklegung würdig sind. Während letztere der Wissenschaft jedoch in vollem Umfang und, was nicht zuletzt mit Rücksicht auf das differenzierte Gegenstandsfeld relevant erscheint, auch in allen argumentativen Details und Belegen zugänglich gemacht werden sollen, hätte dies im Druck eine mehrbändige Publikation erfordert – was freilich allein schon in finanzieller Hinsicht den Rahmen des Vertretbaren sprengen würde.

Von Anfang an schien es daher ideal, zunächst eine elektronische Publikation der Dissertation vorzulegen, der dann ein in jeglicher Hinsicht handlicheres Buch zum Thema folgen kann. Diese Option galt es im Vorfeld der vorliegenden Publikation abzuklären bzw. in Absprache mit einem Verlag zu sichern. Die nun vorliegende elektronische Publikation – die über den 'weltweiten' Zugriff im Netz hinaus eine gezielte Suche nach Inhalten ermöglicht, was auch individuellen Forschungsinteressen zu Gute kommen dürfte – entspricht daher, von wenigen im Folgenden aufgeführten und die Inhalte der Abgabefassung nicht berührenden Änderungen der 2004 eingereichten Dissertation.

Mit Rücksicht auf die Zeit, die zwischen Endredaktion bzw. Einreichung dieser Arbeit (im Frühsommer bzw. Frühherbst 2004) und ihrer elektronischen Publikation (im Sommer 2006) verstrichen ist, war es natürlich dennoch geboten, die Forschungslage weiter zu beobachten.

Dabei konnte es allerdings nicht darum gehen, den im Wesentlichen auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fokussierenden Untersuchungszeitraum entsprechend weiter auszudehnen – was mit Blick auf die weitere Entwicklung des Feldes, die auch im Anschluss an die Einreichung der Arbeit weiterhin mitverfolgt wurde, allerdings vornehmlich zu rein additiven Ergänzungen geführt hätte.

Tatsächlich haben nicht nur viele der in den Hauptteilen verhandelten Thesen, sondern auch so manche der im Ausblick mit der gebotenen Zurückhaltung zur Diskussion gestellten Perspektiven in diesem Zuge weitere faktische Bestätigung erfahren. Hingegen ist mir im betreffenden Zeitraum keine wissenschaftliche Publikation zur Kenntnis gekommen, die zu einer auch nur teilweisen bzw. einzelne Thesen betreffenden Revision Anlass geben würde.

Insofern konnte sich die Endredaktion für die vorliegende Publikation der Untersuchung neben einer weiteren und angesichts des grossen Volumens sicherlich noch immer nicht erschöpfenden Überprüfung des Textkorpus auf vom (Tipp-)Fehlerteufel hinterlassene Spuren darauf beschränken, lediglich an einigen, wenigen Stellen des Anmerkungsapparates als solche gekennzeichnete Hinweise auf Neuerscheinungen bzw. die Erscheinung zuvor angekündigter Literatur bzw. aktuelle Perspektiven zu ergänzen. Diese wurden natürlich auch in die Bibliographie aufgenommen.

Mehr als sinnvoll erwies sich die neuerliche Überprüfung der referierten Internet-Adressen (URLs) in Haupttext, Bibliographie und der Liste der Netzadressen, unter denen sich im Zeitraum von beinahe zwei Jahren mehrere verändert hatten. Hier wurde eine entsprechende Aktualisierung vorgenommen – wobei allerdings zu erwarten ist, dass auch der Stand der Dinge zum Zeitpunkt der aktuellen Endredaktion kaum von Dauer sein wird.

Mit Blick auf die erwähnten weiteren Entwicklungen im Gegenstandsfeld der Untersuchung ließe sich abschließend noch bemerken, dass im Zeitraum der vergangenen zwei Jahre nicht nur die Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen eine weitere Konjunktur erfahren hat, sondern auch die entsprechende (Selbst-)Inszenierung von Künstlerinnen und Künstlern. Markant scheint dabei insbesondere die – ebenfalls bereits im Ausblick angesprochene – Beschäftigung mit historischen Medien bzw. Medienpraktiken, die in einem spezifischen Interesse sowohl für einschlägige Apparaturen und Bilder, namentlich etwa der *Laterna Magica*, als auch für die personifizierten "Geistermedien", also die spiritistischen Medien ihren Ausdruck findet.

Dies belegen zahlreiche jüngere Ausstellungsprojekte zum Thema, von denen nicht wenige insbesondere der Arbeit mit apparativen und elektronischen Medien breiten Platz einräumen, wobei unter Letzteren wiederum die Zahl von Arbeiten mit medienhistorischen bzw. -archäologischen Bezügen merklich angewachsen ist. Aber etwa auch ein schon in den 1960er Jahren mit diesem Feld befasster Künstler wie Sigmar Polke brachte zu seiner Ausstellung im Kunsthaus Zürich 2005 eine "Tischlevitation" mit, die damals zu den aktuellsten Werken der Schau zählte.

Speziell diesen Komplexen widme ich mich mittlerweile in einem weiterführenden Forschungsprojekt. Und auch sonst haben die in der vorliegenden Untersuchung behandelten Gegenstände und Probleme für mich nach wie vor nicht an Faszination verloren – von der ich hoffe, wenigstens den einen oder anderen Funken weitergeben zu können.

Frankfurt am Main und Marburg im Frühsommer 2006

Verena Kuni

Dank

Ein Projekt, das über so lange Zeit beschäftigt wie die vorliegende Untersuchung, ist naturgemäß vielen Menschen zu Dank verpflichtet – nicht nur denen, die wortwörtlich zu seinem Abschluss beigetragen haben, indem sie sich der mühevollen Arbeit des Korrekturlesens auf Punkt und Komma angenommen und mir durch wertvolle technische Hinweise während meines Ringens mit einer Software zur Seite gestanden haben, die dafür bekannt ist, dass sie im Ernstfall und namentlich bei umfangreicheren Dokumenten für ihre Nutzerinnen und Nutzer auch dann noch zahlreiche Überraschungen bereit hält, wenn diese über eine jahrelange Erfahrung und eine vergleichsweise innige Vertrautheit mit der Technologie verfügen.

Einzuschließen sind in den Dank die Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der zahlreichen Bibliotheken und Archive, die im Verlauf der Forschungsarbeit am Projekt genutzt bzw. konsultiert wurden; darunter namentlich der Universitätsbibliotheken in Basel, Frankfurt am Main, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Kassel, Mainz, Marburg und Trier, der Deutschen Bibliothek in Frankfurt, der Bibliothèque Nationale in Paris, sowie zahlreicher Kunsthochschul-, Instituts-, Fach- und Museumsbibliotheken im In- und Ausland; gedankt sei in diesem Sinne des Weiteren dem Institut für Moderne Kunst in Nürnberg, dem Künstlerinnenarchiv und Dachverband Bildwechsel e. V. Hamburg, dem Rudolf Steiner-Archiv in Dornach sowie insbesondere dem Joseph Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen und der Sammlung van der Grinten – zunächst in Kranenburg, später dann im Museum Schloss Moyland.

Für Auskünfte zu Provenienz und Verbleib von Arbeiten beziehungsweise die Vermittlung von Bildmaterial ist der Fondation Beyeler/Basel, den Galerien Beyeler/Basel, Bruno Bischofberger/Zürich u. namentlich Herrn Niklaus Künzler, Contemporary Fine Arts/Berlin, Klosterfelde/Berlin, Eigen+Art/Berlin, Krinzinger/Wien sowie Schulte/Berlin u. namentlich Herrn Thomas Schulte zu danken; der Sammlung Jocelyne und André Gordts-Vanthournout, Kortrijk/Belgien; Thomas Köhler/Kunstmuseum Wolfsburg, Christoph Blase/Berlin, sowie Herrn Rainer Opoku/Köln. Erik Dilloo-Heidger beantwortete mir Fragen zu seinem Forschungsprojekt "Grundlagen der Anthroposophie"; Holger Rudolph Fragen zu seinen Informationsseiten zum Mormonismus.

Dank

Für Ihre Bereitschaft zu intensiveren Gesprächen danke ich insbesondere Hans van der Grinten (†), Erwin Heerich (†), Dr. Veit Loers sowie Bice Curiger, die mir zudem Photographien aus Sigmar Polkes Wanderausstellung in den Vereinigten Staaten 1990-1992 zur Verfügung stellte; weiters für Gespräche auch Werner Ruhnau, Rainer Rappmann und Herrn Dr. Reiner Speck.

Prof. Dr. Beat Wyss, damals noch Ruhr-Universität Bochum, und Prof. Dr. em. Antje von Graevenitz, ehem. Universität zu Köln, waren so freundlich, als mit Aspekten der Materie vertraute Wissenschaftler die ersten Entwürfe, Exposé und Gliederungskonzept zu diesem Projekt zu begutachten und zu kommentieren; gleiches gilt für Prof. Dr. Gert Mattenkott, damals noch an der Universität Marburg. Hilfreiche Hinweise kamen in der ersten Phase der Arbeit an dem Projekt auch von Prof. Dr. Wolfgang Kemp als einem meiner ehemaligen akademischen Lehrer an der Universität Marburg. Dr. Dieter Koeplin gehörte zu denen, die im Rahmen des Nachwuchskolloquiums anlässlich des Joseph Beuys Symposiums in Kranenburg 1995 dort vorgestellte Thesen aus meiner Forschungsarbeit diskutierten.

In diesem Sinne gilt Dank auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern verschiedener wissenschaftlicher Fachtagungen und Kolloquien u. a. in Berlin, Bochum, Hannover, Eisenach, Iserlohn, Kassel, Kranenburg, Loveno, München, Tübingen und Wolfenbüttel.

Für anregende Gespräche und Diskussionen ist einer Vielzahl von Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden zu danken. Hierzu gehören auch manche ehemalige und einige aktive Mitglieder der Arbeitsgruppen "Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts" und "filiale zeitgenössische kunst gender vermittlung"; nennen möchte ich namentlich Prof. Dr. Renate Berger, Berlin; Dr. Kathrin Hoffmann-Curtius, Tübingen/Berlin; Prof. Dr. Sigrid Schade-Tholen, Bremen/Zürich; Prof. Dr. Silke Wenk, Oldenburg; Dr. Irene Below und Dr. Ellen Thormann, Bielefeld; Ines Lindner M. A., Berlin/Montréal und Dr. Ute Vorkoeper, Hamburg;

die Mitglieder des ehemaligen Frankfurter Salons von Dr. habil. Rosa von der Schulenburg; neben Rosa von der Schulenburg namentlich Dr. Hans Zitko, Prof. Dr. Christian Janecke, Dr. des. Antje Krause-Wahl M. A. und Konstantin Adamopoulos M. A.; des Weiteren Dr. Uwe Lindemann; meinem "old boys network"; sowie insbesondere Felicia Herrschaft, Cornelia Sollfrank, Chris Regn, Eva Grubinger und Verena Lettmayer.

Befruchtend ist für die theoretische Arbeit stets die Auseinandersetzung mit der Praxis gewesen. Viel gelernt habe ich in den vergangenen Jahren von den Künstlerinnen und Künstlern, mit denen ich im Rahmen meiner Tätigkeiten als Kunstkritikerin und Kuratorin intensivere Gespräche führen konnte; um so mehr gilt das für die Künstlerinnen und Künstler, mit denen ich im Rahmen von verschiedenen Projekten zusammengearbeitet habe

Dank

und mit denen ich freundschaftlich verbunden bin. Ihnen sei an dieser Stelle in Summa gedankt. Stets ein guter Prüfstein für die Arbeit an und mit der Kunstgeschichte sind aber auch die Lehrveranstaltungen gewesen, die ich in den vergangenen Jahren an Hochschulen und Kunsthochschulen durchführen konnte, so dass auch deren Teilnehmerinnen und Teilnehmer in dieser Aufzählung nicht fehlen dürfen.

Danken möchte ich den Hochschullehrerinnen und -lehrern, bei und mit denen ich in den vergangenen Jahren als wissenschaftliche Mitarbeiterin gearbeitet habe und die damit nicht nur meinen Verfolg einer wissenschaftlichen Laufbahn wesentlich unterstützt haben, sondern auch als Diskussionspartnerinnen und -partner in Fachfragen zur Verfügung standen: Prof. Dr. Jörg Zimmermann, Universität Mainz; Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Universität Trier; Prof. Dr. Sibylle Gienger, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.; Prof. Dr. em. Eva Huber, ehem. Hochschule für Gestaltung, Offenbach; Prof. Dr. Georg Christoph Tholen, Universität Basel; sowie auch den Kolleginnen und Kollegen, mit denen ich in diesem Rahmen zusammenarbeiten konnte.

Unterstützt wurde ich in meiner Arbeit durch Stipendien der Studienstiftung des Deutschen Volkes sowie der Philipps-Universität Marburg; zu danken ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt den Gutachterinnen und Gutachtern sowie namentlich meiner Doktormutter, Prof. Dr. Christa Lichtenstern, und Prof. Dr. Gert Mattenklott, die mich für die Stipendien empfahlen.

Ganz besonderer Dank gilt

vor allen anderen meiner akademischen Lehrerin und Doktormutter,
Frau Prof. Dr. Christa Lichtenstern, Universität Saarbrücken und ehem. Universität Marburg die mich stets gefördert hat und mir als Wissenschaftlerin und Hochschullehrerin in vielfacher Hinsicht ein Vorbild ist;

meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Barbara Paul;

sowie

meiner Familie und namentlich meinen Eltern, Uta Rosen-Kuni und Prof. Dr. Horst Kuni, denen ich Beiden die Liebe sowohl zur Kunst als auch zur Wissenschaft verdanke und die mich nicht nur stets vorbehaltlos unterstützt haben, sondern auch mir auch mit Hinweisen, Diskussionen und Rat in Fachfragen zur Seite standen;

und meinem besten Freund und Lebensgefährten Thomas Korber, der niemals auf meine andere große Liebe, die wissenschaftliche Arbeit, eifersüchtig geworden ist.

Vorbemerkung

Schreibweisen und Notationen

Wörtliche Zitate aus Texten bzw. nach mündlicher Rede, aber auch wörtliche Referenzen auf Buchtitel u. ä. sowie Begriffe sind in "doppelten Anführungszeichen" gesetzt; uneigentliche Rede sowie Referenzbegriffe (wie etwa 'opus magnum') in 'einfachen Anführungen'.

Wo es der Satzbau gestattet und von beiden Geschlechtern die Rede ist, werden nach Möglichkeit die 'weibliche' und die 'männliche' Form verwendet (etwa: "Künstlerinnen und Künstler"); wie im Rahmen der Untersuchung noch zu thematisieren sein wird, verdankt es sich jedoch zu nicht geringen Teilen ihrem Gegenstand, dass – gerade auch in der zitierten und diskutierten Literatur – vielfach die männliche Form 'dominiert'.

Literaturangaben werden im Anmerkungsapparat durchgehend in Kurztiteln geführt, die in der Bibliographie (s. Appendix) aufgeschlüsselt sind; ebendort finden sich auch weitere Hinweise zur Zitationsform. Verweise auf den Abbildungsapparat dieser Dissertation (s. Appendix) sind zum Zweck der besseren Unterscheidung gegenüber solchen in der zitierten Literatur durch das Kürzel "DAbb." gekennzeichnet.

Mit Blick auf die zu erwartende rechtliche Bindung für offizielle Dokumente und Publikationen wurde der Text, soweit tragbar, nach der 'neuen Rechtschreibung' gesetzt; Zitate wurden jedoch in den jeweiligen (Recht-)Schreibweisen belassen.

Technische Hinweise

Mit Ausnahme von 'Einleitung' und 'Schlussbild' sind die mit römischen Ziffern gekennzeichneten Hauptkapitel in Unterkapitel gegliedert, die arabisch nummeriert sind. In jedem Unterkapitel beginnt aus Gründen der Übersichtlichkeit die Nummerierung der Fußnoten mit Eins. Im Kolummentitel (Kopfzeile) sind der Titel von Hauptkapitel und Unterkapitel aufgeführt, aus Platzgründen ggf. gekürzt.

Die vorliegende Arbeit wurde in der Fassung zur Drucklegung für die Einreichung zur Begutachtung 2004, auf deren Dateien auch die PDF-Datei für die elektronische Publikation 2006 basiert, mit dem Textverarbeitungsprogramm Microsoft Word für Windows, Version 2002, gesetzt.

Neben einigen komfortablen Funktionen, die dieses Programm mittlerweile für diejenigen bietet, die nicht auf im Verlagswesen verwendete Software zurückgreifen können, weist es jedoch leider auch charakteristische Fehlfunktionen auf, die vom Hersteller bis in die aktuell jüngste Generation nicht beseitigt worden sind. Hierzu gehört allen voran das bekannte Problem, das bei der Verwaltung von umfangreicheren Anmerkungsapparaten auftritt: Vereinzelt werden die Fussnoten zu Verweisziffern, die im Haupttext einer Seite im unteren Bereich stehen, erst auf der nachfolgenden Seite abgedruckt. Dieser technische Fehler lässt sich leider auch mit manuellem Nachbessern nicht beseitigen; für die in Einzelfällen entstehende Unannehmlichkeit, die Lektüre des Textes einer Anmerkung auf der folgenden Seite fortsetzen zu müssen, bittet die Verfasserin vorab um Entschuldigung.

Mit Rücksicht darauf, dass 2006 die PDF-Fassung für einen doppelseitigen Druck optimiert wurde, finden sich in den Text verschiedentlich Leerseiten eingezogen, die in der Paginierung jedoch berücksichtigt wurden. Für den Lesekomfort wurden im PDF zudem Lesezeichen-Sprungmarken erstellt, die einen direkten Zugang zu den Kapiteln, Unterkapiteln und Abschnitten ermöglichen.

Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys

BAND I

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
dem
Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Verena Kuni
aus Marburg an der Lahn

Marburg 2004

Elektronische Publikation: Marburg 2006

"Wer müßte nicht zugeben, daß zum Kunsterlebnis auch eine Portion Aberglauben oder Wunderglauben gehört? Die übliche Erklärung der Kunst durch ihre Experten ist gar nicht so weit entfernt von der wissenschaftlichen Begründung übersinnlicher Phänomene, wie sie einst die Parapsychologie unternahm. Der schöpferische Akt erfordert ein Medium, dem sich kein Betrug nachweisen läßt. Kann man den Künstler, der Dinge erschafft, die es auf dieser Welt gar nicht gibt, besser umschreiben?"

[Belting 1997, S. 134]

"Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer. Aber dieser Vergleich ist vielleicht bedeutsamer, als er zu sein beansprucht."

[Freud 1913/1956, S. 102]

"Ja auch wenn die Philosophie öffentlich gemacht, und in Werken dargestellt wird, so muss Ausdruck und Form dieser Werke geheimnisvoll sein, um angemessen zu scheinen."

[Schlegel 1804/1968, S. 86]

Einleitung

"Es ist noch nicht erkennbar, ob das Seltsame, was uns heute in der Kunst auf dem Umweg über die entfesselte Subjektivität begegnet, zuletzt doch mit jenem alten Wesen und Unwesen zusammenhängt, dem wir hier nachgegangen sind."¹

Mit diesen Worten schließt Gustav Friedrich Hartlaub in seinem Aufsatz *Magismus als Macht im Kunstschaffen* jenen Abschnitt, der seine Untersuchung auf die Kunst des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und den Surrealismus eines Max Ernst, Edgar Jené und Edgar Ende ausblicken lässt. Hartlaub, der in einer Fülle von Publikationen den unterschiedlichen Aspekten des Niederschlags okkultur Traditionen in den Künsten vergangener Jahrhunderte nachgegangen ist², versucht hier, die Entwicklung der Beziehungen zwischen Kunst und Magie in historischer Perspektive zu verfolgen. Doch bleibt dabei für den Kunsthistoriker, der sich schon früh zu einem engagierten Mentor der Moderne gemacht hatte, der Blick auf das Kunstschaffen seiner eigenen Zeit von Zweifeln geprägt.³ Wo ein Jahrhundert die Magie "im alten großen Sinn" nicht länger als integralen Bestandteil seines Weltbildes dulden könne, so Hartlaub, gerate sie – "auf das bloß 'Okkulte' zusammengeschrumpft" – in Gefahr, auch in den Künsten jenen Einfluss einzubüßen, in dem er die "eigentlich produktive Konstellation" des bildnerischen Schaffens sieht.⁴ Von dieser und damit seinem Untersuchungsgegenstand unterschieden wissen will Hartlaub daher auch

"das Wunder- und Zauberartige, welches in dem Gestaltungsprozeß des bildenden Künstlers bemerkbar wird und dem die preisende Sprache des Kunstfreundes gern mit Vergleichen aus dieser Sphäre nahezukommen sucht."⁵

Was Hartlaub freilich noch auf "zeitlose Gemeinsamkeiten zwischen dem Kunstschaffen und dem Wesen des Zauberischen" zurückführen will⁶, die folglich für ihn unhinterfragt bleiben können, gibt aus heutiger Perspektive hingegen umso mehr Anlass zur kritischen Reflexion.

¹ Vgl. Hartlaub 1951, S. 133 (bzw. Hartlaub 1951/1991: S. 33).

² Vgl. neben Hartlaub 1951 insb. Hartlaub 1937ab, 1938, 1940, 1947, 1954, 1954-1955 u. 1959 bzw. für einen Wiederabdruck eines Teils der urspr. in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze, auf die im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch zurück zu kommen sein wird, Hartlaub 1991; im Folgenden werden letztere überwiegend nach dieser Ausgabe zitiert (z. B. Hartlaub 1937a/1991). Wie offen Hartlaub nicht nur als Kunsthistoriker gegenüber andere Dimensionen im weitesten Sinne war, zeigt u. a. auch sein Vorwort für die dtsh. Ausgabe von Robert Amadous *La Parapsychologie*, die er 1957 herausgab, vgl. Amadou 1954/1957 u. ebd., S. 3-32 (in Ausz. a. in Bender 1966, S. 830-840); zur Parapsychologie s. u., Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'", sowie weiterf. insb. Kap. V.1., Abs. "Konstellationen" u. "Medien in Medien".

³ So jedenfalls in dem hier angesprochenen, in mancher Hinsicht eine Summe aus vorauf gegangenen Publikationen ziehenden Text. Auf frühere Überlegungen Hartlaubs, die sich dezidiert der ihm zeitgenössischen Moderne widmen – vgl. Hartlaub 1917 u. 1919 – wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.

⁴ Vgl. Hartlaub 1951, S. 130 u. S. 134 (bzw. Hartlaub 1951/1991: S. 32 u. S. 34).

⁵ Vgl. ebd., S.112 (bzw. 1951/1991: S. 26).

⁶ Ebd.

Wer sich für die Beziehungen zwischen moderner Kunst und okkulten Traditionen interessiert⁷, wird das entsprechende "Bild vom Künstler"⁸ und dessen Rolle im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption nicht ignorieren dürfen. Schließlich scheint es bis heute wenig an Anziehungskraft verloren zu haben: Ob man nun Sigmar Polke als "malenden Hexenmeister" oder – wie seinen Kollegen Anselm Kiefer – als "Alchemisten" tituliert⁹, Joseph Beuys als "Filz- oder Schmutzmagier" denunziert, ihn als "Schamanen" oder als "Genie der Magie" feiert¹⁰, ob man Künstler, deren Arbeiten das Auge hintersinnig täuschen, zu "Magiern der Mehrdeutigkeit" erklärt¹¹ oder schließlich sogar Vertreter der "Neuen Figuration" zu "Zauberern" und "Initiierten" stilisiert, die in ihren Bildern "Schwarze" und "Weiße Magie" praktizierten¹² – dergleichen Prädikate sind Legion.

⁷ Der Sammelbegriff der "okkulten Traditionen" wird hier bewusst gewählt und ist ungeachtet der auch sachlich bestehenden Assoziation nicht mit "Okkultismus" zu verwechseln. Während der Begriff der "occulta" im 16. Jh. für Magie, Alchemie u. Astrologie als 'geheime Wissenschaften' steht (so etwa in Agrippas *De occulta philosophia*, vgl. Agrippa 1533/1967), gelangt der Begriff "Okkultismus" in der zweiten Hälfte des 19. Jh. über Frankreich nach Deutschland (u. a. durch Eliphas Lévi u. Papus, vgl. Lévi 1856/1927ab u. 1898/1925/1986 sowie Papus 1888/1926), wo er zunehmend mit der Praxis d. Okkultisten des 19. Jh. und mit dem Spiritismus assoziiert wird bzw. konkurriert, wenngleich dessen 'Geistersehen' auf anderen Annahmen basiert als denjenigen, die dem Okkultismus zu Grunde liegen. Im Ggs. zur heute v. a. negativ belegten Wahrnehmung kann diese Zeit unter "Okkultismus" noch die "allseitige Erforschung" von "noch nicht allgemein anerkannten Erscheinungen des Natur- und Seelenlebens, deren Ursachen den Sinnen verborgene, okkulte sind" sehen, vgl. Kiesewetter 1891, S. XI; s. a. ders. 1895; Keyserling et al. 1923 sowie krit. Dessoir 1917/1967; zur Differenzierung Okkultismus/Spiritismus kompakt Bauer 1995; für Basisdef. MLR 1999f., Bd. 2, S. 589f. u. Bd. 3, S. 355f. Der Begriff "okkulte Traditionen" wiederum konkurriert sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch wie in der wissenschaftlichen Literatur als Dachbegriff mit demjenigen der "esoterischen Traditionen", wenn es darum geht, historisch übergreifend eine Vielzahl von Konzepten – von der Magie und der Alchemie über Gnosis und Kabbala bis hin zu esoterischen Strömungen der Moderne, die auf diese rekurrieren – zusammenzufassen; ähnliches gilt auch für den streng genommen enger zu fassenden Begriff der "Hermetik", vgl. hierzu einf. MLR 1999f., Bd. 2, S. 27f. u. ausf. Faivre 1986/1994. Für die vorliegende Untersuchung bietet sich ersterer aus mehreren Gründen an: Zum einen fasst er auch solche Überlieferungen, die sich ihrem Selbstverständnis nach nicht notwendig mit 'Esoterischem' oder gar "Esoterik" assoziieren (s. hierzu einf. MLR 1999f., Bd. 1, S. 293f.) bzw. deren Gegenstände und Formen im historischen Prozess wie im gesellschaftlichen Kontext hinsichtlich ihrer Zuordnung zum Korpus eines verborgenen und 'Uneingeweihte' ausschließenden Wissens differieren. Zum anderen werden auch Referenzen auf jüngere Konzepte mit einzubeziehen sein, die nicht oder bestenfalls mittelbar mit Hermetik in Verbindung zu bringen sind. Und schließlich geht es hier um 'verborgene Stränge', die *auch* mit historischen Verdrängungsprozessen in Zh. stehen können, welche dazu beitragen, dass sich Gesten und Inhalte dem Verständnis entziehen, im Verborgenen bleiben oder eine "occultation" (frz. Verdunklung) erfahren. Vgl. hierzu a. Kap. I.2.ff. u. insb. Kap. I.4.; zum Gegenstands- u. Begriffsfeld einf. Kap. II.1., "Orientierung" u. ausf. Kap. II.2.

⁸ In Anlehnung an Kris 1935/1977; vgl. weiterf. Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler".

⁹ Vgl. hierzu ausf. Kap. IV u. Kap. V.

¹⁰ Vgl. hierzu insb. Kap. III.1, das sich in rezeptionshistorischer und –kritischer Perspektive mit den mit Beuys assoziierten 'Bildern vom Künstler' in den 'Texten zur Kunst' befasst, sowie DAbb. 17ff.

¹¹ Vgl. den Ausst. Kat. Endloses Rätsel/Düsseldorf 2003.

¹² Vgl. Perdrille 1985, der hier amerikanische und französische Künstler wie Kenny Scharf, Keith Haring und Hervé Di Rosa vorstellt, die in ihrer Malerei auf die urbane Populärkultur – 'Street Art', Graffiti Autor keineswegs allein, insofern es in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchaus üblich ist, Großstadtkultur und Comics – rekurrieren. Mit dem exzessiven Gebrauchs des einschlägigen Vokabulars steht der unter den Vorzeichen eines 'neuen Tribalismus' zu beschreiben; und er trifft – allerdings ohne selbst entsprechende Präzisierungen vorzunehmen – mit seinen Sprachbildern insofern einen richtigen Punkt, als sich das Bildvokabular der genannten Künstler tatsächlich zu Teilen auf entsprechende Bildpraxen außereuropäischer Provenienz und deren Derivate in der Populärkultur bezieht.

In wie weit sie mit Bedacht vergeben werden, steht dabei auf einem anderen Blatt und ist von Fall zu Fall zu überprüfen. Zunächst lässt sich jedoch vermerken: Die Rede von der 'Magie' hat ebenso wie das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' in den zeitgenössischen Texten zur Kunst Konjunktur. Angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der entsprechende Formulierungen namentlich in Feuilletons von Tageszeitungen, aber auch in der Kunstkritik auf die unterschiedlichsten künstlerischen Positionen angewendet werden, steht allerdings zu vermuten, dass sich ihr Gebrauch vor allem anderen tradierten Sprachkonventionen verdankt. In der Tat bestätigt ein genauerer Blick auf den Kontext, in dem sie begegnen, dass hier nicht selten entweder das Unverständene, das dem Sinn suchenden Interpreten ein Verborgenes bleibt, mit dem 'Okkulten' gleichgesetzt wird – oder eben das 'Geheimnisvolle' der Kunst als Qualitätsmerkmal beschworen werden soll, während ihr Schöpfer zum charismatisierten Hüter und Kündler eben dieser 'Geheimnisse' prosperiert. Sollte es möglich sein, dass "zum Kunsterlebnis" tatsächlich "auch eine Portion Aberglauben oder Wunderglauben gehört", wie dies Hans Belting behauptet? Und will die "preisende Sprache des Kunstfreunds" – mit Hartlaub gesprochen – dann lediglich einer ungebrochenen Faszination für ein "Wunder- und Zauberartige[s], welches in dem Gestaltungsprozeß des bildenden Künstlers bemerkbar wird", Ausdruck verleihen? Oder ist bei dieser sogar mehr im Spiel?

Nun beschreibt "Faszination", etymologisch betrachtet, in der Tat eine magische Anziehung, die kraft der entsprechenden Künste wirkt.¹³ Nichts desto trotz wird erstere wohl von den wenigsten Wortartisten wirklich mit Zauberei in Zusammenhang gebracht. Ein derart inflationärer Sprachgebrauch aber arbeitet nachgerade zwangsläufig einer Nivellierung der Begriffe zu. So beklagte der amerikanische Kunstkritiker und Kurator Guy Brett bereits Mitte der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts mit Blick auf die Ausstellung *Magiciens de la Terre*, deren Titel den 'Künstler-Magier' als Leitfigur eines 'globalisierten' Kunstbegriffs beschwor:

"Il n'y a guère que dans une brochure publicitaire que l'on pourrait présenter un artiste occidental d'aujourd'hui sous le qualificatif de magicien [...]. Dans L'actuel discours sur l'art, ce mot serait jugé banal et dévalorisant, susceptible d'affaiblir les relations entre les dimensions esthétique et sociale de la pratique d'un artiste."¹⁴

¹³ Von lat. "fascinare" (= beschreien, behexen). Dieses Wort wiederum leitet sich einerseits von dem für das männliche Glied ("fascinum") ab, was die Macht der Behexung eng mit der (sexuellen) Potenz und Zeugungskraft assoziiert – und mithin speziell für die Kunst an die bis in die Moderne tradierte Verknüpfung von Geschlecht und Schöpfungsmacht denken lässt, die den männlichen Künstler zum legitimen Erben des Schöpfer-Gottes stilisiert. Andererseits gestattet der lateinische Wortstamm eine Verknüpfung mit "fascia", dem Wort für "Binde" bzw. "Band", das in den "fasces", den (Ruten-)Bündeln mit Beil wieder begegnet, die als Machtsymbol dem Faschismus seinen Namen gaben. Auf diese, für die Nachkriegsmoderne nicht ganz unwesentliche historische Assoziation von 'Magie' und 'Macht' wird im Folgenden noch zurück zu kommen sein. Als magische, über den (behexenden) Blick Belebtes wie Unbelebtes transformierende Anziehungs- und Bindungskraft mit sexualisiert-aggressiven Zügen hat der surrealistische Maler Victor Brauner 1939 die *Fascination* in einem Gemälde gleichen Titels gefasst, vgl. die Abb. in Semin 1990, S. 93.

¹⁴ Vgl. Brett 1989, S. 93 (Übs. V. K.); sowie für die Ausstellung, auf die an späterer Stelle noch ausführlicher zurückzukommen sein wird, den Ausst. Kat. *Magiciens/Paris* 1989 sowie das begleitende Themenheft der *Cahiers M.N.A.M.* 1989.

Zwar lässt gerade die ungebrochene Konjunktur der 'Künstler-Magier' in der Literatur darauf schließen, dass offenbar kaum einer von Bretts Kollegen diese Bedenken ernsthaft zu teilen scheint. Gleichwohl möchte man meinen, dass nicht zuletzt aus diesem Umstand die Vorsicht resultierte, welche seitens der Kunstwissenschaft über einen vergleichsweise langen Zeitraum hinweg gegenüber einer Auseinandersetzung mit jener Frage zu beobachten war, die schon Hartlaub nur zögerlich beantworten wollte: Inwieweit nämlich okkulte Traditionen auch der jüngeren Kunstgeschichte ihre Spur aufgeprägt haben könnten.

Doch weit gefehlt: Denn ungeachtet der Zurückhaltung gegenüber einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Gegenstand findet das entsprechende Vokabular auch im Rahmen kunsthistorischer Literatur im engeren Sinne regen Gebrauch. Freilich sind dort, wo von "Magie" die Rede ist, meist Dimensionen der Wirkung des Kunstwerks angesprochen¹⁵, während man auf das Begriffsfeld "alchemistischer Vorstellungen" rekurriert, um das Procedere des Künstlers allegorisch zu fassen.¹⁶ So suggestiv hier rhetorische Figur und bildhafte Übertragung mit Sinn stiftender Beschreibung, "Tropus und Metapher"¹⁷ mit Deutungshorizonten zu oszillieren scheinen, die mehr als die Anrufung tradierter Topoi meinen: Die Referenz auf den ursprünglich von Franz Roh geprägten Begriff vom "Magischen Realismus" eines Gemäldes etwa¹⁸, auf die 'Magie' eines Objekts oder die

¹⁵ Insofern dieses Moment, als 'rezeptionspsychologisches' verstanden, seinerseits durchaus auch in den Ansätzen von Autoren eine Rolle spielt, die wie Hartlaub nach einem Fortleben magischer Vorstellungen in der Kunst fragen, ist der Trennungsstrich zwischen ersteren und einem umschreibenden Wortgebrauch zwar nicht immer leicht zu ziehen, eine Differenzierung aber – wie Hartlaub zu Recht hervorhebt – um so notwendiger. Vgl. für einen die Hintergründe dieser Vorstellungen auslotenden, sowohl bild- als auch medientheoretisch argumentierenden Ansatz die Arbeiten von W. J. T. Mitchell, insb. Mitchell 1986 u. 2001.

¹⁶ Eine Allegorie, die ihrerseits auf eine lange Tradition zurückblicken kann und in diesem Sinne sowohl für die künstlerischen Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" allgemein, wie auch speziell für das "Bild vom Künstler" als 'Alchemist' von Bedeutung ist, vgl. weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Alchemie und/als Kunst", sowie für die auf C. G. Jung referierende Wendung "alchemistische Vorstellungen" Jung 1978/1995 u. 1944/1995. Hinzu kommt hier allerdings auch eine produktions**technische** Perspektive, insofern etwa die Chemie der Farben, die für den Maler von Bedeutung ist, historisch den Gegenständen der Alchemie zugerechnet wird. Die Betonung dieser historischen Verbindung im Rahmen einer produktions**ästhetischen** Perspektive wiederum wurzelt in der zu den wesentlichen Motiven der traditionellen "Legende[n] von Künstler" zählenden Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit gegenüber einer rein handwerklichen, indem Erstere zugleich als geistige verstanden werden soll. Für eine aktuelle Revitalisierung dieser Perspektive im Rahmen eines kunsthistorischen Ansatzes vgl. Elkins 2000; ihr nahe steht auch der Ansatz von Seegers 2003, vgl. hierzu weiterf. a. unten Kap. I.3.

¹⁷ In Referenz auf eine Formulierung des Dichters Jean Paul (zum "Doppelzweig des bildlichen Witzes", aus der *Vorschule der Ästhetik*, § 50), auf die sich Aby Warburg in seinem 1918 fertig gestellten u. 1920 publizierten Vortrag bzw. Aufsatz *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* bezieht, vgl. Warburg 1932b, S. 491(f.) bzw. Warburg 1920/1932/1980, S. 203 u. hierzu Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm".

¹⁸ Vgl. Roh 1925; mit dem Begriff suchte der Kunstkritiker 1923 in einem Aufsatz über den Maler Karl Haider, eine neue Tendenz in der Malerei zu fassen, die als "Nachexpressionismus" dessen metaphysische Tendenzen zwar beibehalte, in ihrer Formensprache aber zugleich nach einer Nähe zum Gegenstand strebe, die "magisch" mit seiner Ferne verschmelze; diese Nähe begegne simultan mit der "Ferne" der "Kleinform"; Haider selbst bezeichnet er in diesem Zusammenhang übrigens als "Zauberer", vgl. Roh 1923. Rohs Ansatz verwandt ist derjenige Werner Haftmanns, der in seiner *Geschichte der Malerei* den Begriff der "Magischen Dingrealität" verwendet, vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 190f. u. hierzu weiterf. unten, Kap. I.2., Abs. "Zwischen dem 'Großen Realen' und dem 'Großen Abstrakten'"; G. F. Hartlaub hingegen propagierte noch im selben Jahr, in dem Rohs Buch erschien, mit seiner Mannheimer Ausstellung *Neue Sachlichkeit* einen 'eigenen' Stilbegriff für die von Roh beschriebene Richtung der Malerei, dem derjenige des "Magischen Realismus" heute meist als Tendenz derselben subsumiert wird; vgl. hierzu Schmied 1969; zum Kontext auch Kap. 6 im Ausst. Kat. Stationen-Moderne/Berlin 1988, S. 216ff.

häufig wiederkehrende Beschwörung einer "Alchemie der Farbe[n]" wollen in der Regel ebenso wenig behaupten, dass seitens des Schöpfers der angesprochenen Bilder tatsächlich eine Auseinandersetzung mit Magie oder Alchemie im Hintergrund steht, wie die Rede vom Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'.¹⁹

Wie ist es nun demgegenüber um solche Ansätze bestellt, in deren Rahmen die Kunstgeschichte im Gebrauch entsprechender Begriffe die Beziehungen von Kunst und Magie beziehungsweise Kunst und Alchemie im eigentlichen Sinne meint – die sich also tatsächlich für den potentiellen Einfluss entsprechender Vorstellungen interessieren, deren Niederschlag dann in der Interpretation eines Kunstwerks zu berücksichtigen wäre? Wo finden sich solche, die Aufschluss über die Herkunft eben jener 'Bilder vom Künstler' geben könnten, die mittelbar doch auch ihrerseits auf diese Beziehungen zu referieren scheinen? Was gilt es im Hinblick auf eine Untersuchung zu berücksichtigen, die danach fragt, wie die 'Bilder vom Künstler' mit den Bildern der Künstler – also ihren Werken – in Zusammenhang stehen?

Diese Fragen müssen am Anfang einer kunstwissenschaftlichen Arbeit stehen, die sich dem Künstler als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption widmen will: Verspricht ihre Beantwortung doch nicht allein methodische Wegleitungen für das eigene Unternehmen zu erschließen, sondern auch Einblicke in die Kunstgeschichte dieses Spannungsfeldes zu geben.

Ausgehend von historischen Positionen, die erste Beiträge zu seiner Erschließung geleistet haben, lässt sich zunächst zwischen zwei Zugängen unterscheiden, die auch für aktuelle Annäherungen Leitlinien vorgeben können: Auf der einen Seite jene, die das "Bild vom Künstler" ins Auge fassen, um seine Konturen in den Texten zur Kunst wie auch im Spiegel von Darstellungen und Selbstdarstellungen von Künstlern beziehungsweise ihrer Rezeption zu untersuchen. Auf der anderen Seite die, welche sich an die Werke von Künstlerinnen und Künstlern wenden, um in ihnen nach den Spuren einer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu suchen. Ihre Vorstellung wird es zum einen ermöglichen, eine Reihe methodischer Fragen zu stellen, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu diskutieren sein werden – und in diesem Zuge auch auf einige mit ihrer Verhandlung verbundene Probleme aufmerksam zu machen. Zum anderen kann auf dieser Basis entlang zentraler Publikationen und Ausstellungsprojekte ein einführender Überblick über die wichtigsten Stränge der kunstgeschichtlichen Behandlung des Themas in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gegeben werden, die auf ihre Weise ebenfalls über historische und systematisch bedingte Exklusionen und 'Blinde Flecke' Auskunft geben.

¹⁹ Wie im Verlauf der Untersuchung zu zeigen sein wird, können solche bildhaften Formulierungen durchaus *auch* in Texten über Künstlerinnen und Künstler begegnen, für die sich tatsächlich entsprechende Interessen nachweisen lassen – *ohne* dass seitens des Autors oder der Autorin eine Kenntnis hierüber oder auch nur die Neigung besteht, nach etwaigen Quellen zu fragen. Auf diesen Befund bzw. die Bedeutung des metaphorischen "als ob" wird auch im Resümee der Untersuchung noch einmal zurück zu kommen sein.

Dem entsprechend wird auch im Zusammenhang mit der hieran anknüpfenden Darstellung des aktuellen Forschungsstandes, auf den mittlerweile aufgebaut werden kann, auf eine Reihe von offenen Fragen und Problemstellungen aufmerksam zu machen sein, mit denen sich Versuche einer kunsthistorischen Erschließung des hier interessierenden Spannungsfeldes ungeachtet dieser Fundamente nach wie vor konfrontiert sehen.

Erst im Anschluss an diese erweiterte, historisch-kritische Einführung ins Gegenstandsgebiet sollen dann die inhaltlichen und methodischen Prämissen sowie die Hauptkapitel der Schwerpunktstudie vorgestellt werden, die den Kern der vorliegenden Arbeit bildet. Ihr Ziel es ist, das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption anhand von exemplarischen Analysen zu untersuchen. Fokussiert werden soll dabei der seinerseits exemplarische 'Fall' eines Künstlers, der – namentlich, jedoch nicht allein in der deutschen beziehungsweise deutschsprachigen Kunstgeschichte – wie kein zweiter mit diesem Bild identifiziert wird und dessen Werk, Selbstäußerungen und Selbstdarstellung ihrerseits eine ganze Reihe von Anhaltspunkten bieten, die eine solche Identifikation ebenso forciert haben, wie sie ihr einen greifbaren Rückhalt zu geben scheinen: Joseph Beuys.

Ungeachtet ihres monographischen Fokus, der aus methodischen Gründen gewählt wurde, die an späterer Stelle noch näher zu erläutern sind, und ungeachtet des Beitrags, den sie diesem Schwerpunkt entsprechend zur Beuys-Forschung leisten kann, versteht sich die vorliegende Arbeit jedoch nicht als "Beuys-Monographie". Dies nicht allein, insofern sich an die Beuys gewidmeten Kapitel weitere anschließen, in denen mit Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Rebecca Horn drei Künstlerpersönlichkeiten ins Blickfeld rücken, die ebenfalls mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' assoziiert werden – wobei Fragestellungen wie Ergebnisse der voraus gegangenen Abschnitte sowohl für die monographischen Analysen im Rahmen der jeweiligen Einzelbetrachtungen, als auch im Hinblick auf die Frage nach Relationen und Rückbezügen, wechselseitigen Einflüssen und übergreifenden Zusammenhängen eingebracht und fruchtbar gemacht werden können. Vielmehr ist die Arbeit ihrem Thema entsprechend insgesamt darauf angelegt, die Gegenstände ihres Interesses nicht als isolierte Phänomene zu betrachten. Und dies gilt – ohne damit das Spezifische seiner künstlerischen Position und seines Beitrags zur Kunstgeschichte abwerten oder gar Generalisierungen das Wort reden zu wollen – auch für Joseph Beuys.

Wenn mithin Produktion und Rezeption des Künstlers jeweils in ihrem zeitgenössischen und historischen Kontext zu verorten sein werden, dann ist davon auszugehen, dass sich auf diesem Wege weiterführende Erkenntnisse über die Bedeutung der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945 gewinnen lassen –

und mit ihr über die Bedeutung, die der "Legende vom Künstler"²⁰ als 'Magier' und 'Alchemist' und ihren Transformationen in diesem Zusammenhang zukommt.

Eine abschließende Bemerkung soll an dieser Stelle dem Anmerkungsapparat gelten, der erheblich zum Umfang der vorliegenden Untersuchung beigetragen hat – und zwar nicht allein, weil er neben Literatur- beziehungsweise Quellenangaben vollständige Nachweise zu Abbildungen der behandelten Werke auch dort enthält, wo diese im Abbildungsband betrachtet werden können.²¹ Grundsätzlich werden Leserinnen und Leser davon ausgehen können, dass die wesentlichen Stränge der Argumentation im Haupttext zu verfolgen sind. Es war jedoch allem voran das komplexe und sich weit verzweigende Gegenstandsgebiet der Arbeit, das an unzähligen Punkten zu weiterführenden Überlegungen eingeladen und Forschungsfragen eröffnet hat, die einerseits, wären sie im Haupttext zur Verhandlung gelangt, den Rahmen der Untersuchung gänzlich gesprengt hätten – andererseits aber doch so eng zum Thema gehören, dass sie zu unterschlagen als Verlust erschienen wäre. Der Apparat geht folglich nicht mit dem Anspruch einher, die gleiche Aufmerksamkeit oder kontinuierliche Lektüre zu erfahren wie der übrige Korpus des Textes. Vielmehr will er Gelegenheit geben, dort angesprochene Fragen zu vertiefen und dazu einladen, Querverbindungen und Zusammenhänge zu erschließen sowie Spuren weiter zu verfolgen, die in der Regel keineswegs vom Thema ab-, sondern sogar direkt ins Zentrum der Untersuchung zurückführen können.

²⁰ In Anlehnung an den Titel der grundlegenden Studie von Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, vgl. Kris/Kurz 1934/1980 u. hierzu ausf. Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler". Wiewohl sich für den Gegenstand im gegenwärtigen Sprachgebrauch der Terminus "Künstlermythen" etabliert hat (vgl. etwa Neumann 1986), wird in der vorliegenden Untersuchung – wie noch näher begründet werden soll – generell derjenige der "Legende" bevorzugt; nicht zuletzt, da er auf die Bedeutung der schriftl. Überlieferung zu Künstlerpersönlichkeiten, die 'legenda' verweist. Insofern in diesem Kontext allerdings auch mündl. Überlieferungen sowie tradierte 'Bilder' bzw. Vorstellungen vom "Künstler" im Sinne einer topischen Figur eine Rolle spielen, die sich als solche durch bestimmte Eigenschaften, Wesenszüge, Fähigkeiten und Schicksalswege auszeichnen bzw. von 'gewöhnlichen' Menschen unterscheiden soll, ist die Verwendung des Begriffs "Mythos" gleichwohl nicht ganz unangemessen; seine 'Anwendung' auf konkrete Personen bleibt jedoch problematisch, wenn die genannten Implikationen verschwiegen werden. Vgl. weiterf. Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler"; speziell zu Mythos u. Mythologie auch Kap. I.2., Abs. "'Individuelle Mythologien'" u. Kap. II.2., Abs. "'Alte Mythen' und 'neue Mythologien'" u. die ebd. angef. Literatur zum Begriffsfeld; zum Begriff der "Legende" einf. Rosenfeld 1961/1982.

²¹ Nicht nur, aber doch auch: Zum einen, da aufgrund der im gewählten Ansatz enthaltenen rezeptionsgeschichtlichen und –kritischen Fragestellung Sekundärliteratur zum Material der Untersuchung zählt – und hier insbesondere mit Blick auf stark rezipierte Positionen wie die der für die Fallstudien ausgewählten Künstler ein umfangreiches Material zu bearbeiten war. Zum anderen, insofern eine mehrere Jahre währende Beschäftigung mit einem komplexen Thema naturgemäß das Konvolut der gesichteten und bearbeiteten Literatur anwachsen lässt – welche nachzuweisen im Rahmen einer Dissertation obligatorisch ist. Zur Zitationsweise u. a. vgl. die einleit. Anm. zur Bibliographie.

I. Vor dem Vorhang. Eine erweiterte Einführung

I.1. Zugänge und Positionen der Kunstwissenschaft

– Die Bilder vom Künstler –

"Das 'Rätsel des Künstlers', der Zauber, der von ihm ausgeht, und das Geheimnis, das ihn umgibt, läßt sich von zwei Standpunkten aus betrachten: Man darf fragen, wie es um den bestellt sei, der das Vermögen besitzt, das Kunstwerk zu schaffen – die Frage der *Psychologie* –, oder aber wie er, mit dessen Werk man einen gewissen Wert zu verknüpfen gewohnt ist, von seiner Umwelt beurteilt wird – die Frage der *Soziologie*.

Vor beiden Fragen steht die Einsicht, daß es ein Rätsel des Künstlers gäbe, daß besondere und noch wenig bekannte Fähigkeiten und Veranlagungen erforderlich seien, um das Kunstwerk zu schaffen, und daß die Gemeinschaft in gewissen Zeiten und Gegenden dem Schöpfer des Kunstwerks einen besonderen [...] Platz einzuräumen bereit ist."¹

Der erste Zugang zum Gegenstandsgebiet der Untersuchung, den es aus kunstwissenschaftlicher Perspektive vorzustellen gilt, richtet sein Augenmerk auf die 'Bilder vom Künstler' beziehungsweise auf die "Künstlerbiographik im weitesten Sinn"², innerhalb der vor allem das "Bild vom Künstler" als 'Magier' auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Beispielgebend haben dies Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem Buch *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934) unternommen, in dem diesem Bild ein eigenes Kapitel gewidmet ist.³ Am Material vornehmlich historischer Texte und Überlieferungen von der Antike bis zur Renaissance, die ihrerseits großenteils nach kunsthistorischer Sekundärliteratur zitiert und zusammengefasst werden⁴, zeigen die beiden auf, welche der Topoi, die den Künstler als 'alter deus' ausweisen und seiner Heroisierung zum 'divino artista' zuarbeiten sollen, eng mit mythologischen Motiven und magischen Vorstellungen verknüpft beziehungsweise direkt oder indirekt auf diese zurückzuführen sind.⁵

¹ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 21.

² Ebd., S. 22.

³ Vgl. ebd., S. 87ff.

⁴ Dabei greifen Kris und Kurz sowohl auf Sekundärliteratur zurück, die für ihre Untersuchung Quellenmaterial im eigentlichen Sinne liefert (hier reicht das Spektrum von antiken Texten bzw. entsprechender Sekundärliteratur über Legenden- und Künstlerviten-Sammlungen bis hin zu Künstlerlexika und zum Entstehungszeitpunkt der Studie zuhandene Künstlerbiographien bzw. -monographien), als auch auf einzelne Aufsätze, die von im weitesten Sinne vergleichbaren Fragestellungen geleitet sind; vgl. die Bibliographie ebd., S. 165ff.

⁵ Ebd., S. 87. Das vorauf gehende Kapitel ist der "Heroisierung des Künstlers in der Biographik" gewidmet, in dem die Aufmerksamkeit der Autoren zunächst der "Jugend des Künstlers" und der "Entdeckung des Talents" gilt; bereits im den letzten Unterpunkt des Kapitels abschließenden Teil, in dem es um den Konnex zwischen dem "deus artifex" (dem gleich einem Künstler schaffenden Gott) und dem "divino artista" (dem göttlichen bzw. gottgleichen Künstler) geht, werden die Grundlagen für die folgenden Ausführungen umrissen und materialreich belegt.

Allen voran zählt hierzu das Konvolut von Überlieferungen, welche auf "Vergleiche zwischen Kunstwerk und Naturgebilde" zielen und in diesem Zuge argumentieren, dass ersteres letzterem 'zum Verwechseln' *ähnlich* sei oder dieses sogar übertreffe.⁶ Was zunächst als ästhetiktheoretisches Paradigma fassbar scheint⁷, erweist sich in diesem Zuge als Wendung, mit welcher zugleich der Künstler selbst als *gottgleicher* Schöpfer behauptet wird. Vorbereitet wird diese Behauptung zwar über eine ganze Reihe in der Biographik verankerten Topoi und namentlich solcher, die dem Künstler im Bezug auf Geburt und Aufwuchs einen Sonderstatus zuweisen.⁸ Zum 'Magier' macht ihn jedoch seine Kunst, die den Göttern beziehungsweise der Natur ihre Geheimnisse abgelauscht hat, so dass sich seine Werke – um ein Begriffspaar aus der philosophischen Terminologie zu verwenden, das auch für die Ästhetik der Moderne noch von zentraler Bedeutung ist – mit der 'natura naturata' oder gar der 'natura naturans' selbst messen können.⁹ So gehören in diesen Zusammenhang nicht zuletzt jene Texte, die von geheimnisvoll belebten Bildwerken berichten, wobei sich – wie etwa entsprechende Erzählungen über dem Daidalos zugeschriebene "bewegliche Statuen" belegen – die Vorstellung einer *mechanischen* Belebung derjenigen als eng verwandt erweist, die auf eine *tatsächlichen* Belebung hinausweisen will, wie sie etwa Gegenstand der Pygmalion-Mythe ist.¹⁰ Dabei lassen, wengleich Kris und Kurz ausschließlich vom Künstler als "Magier" sprechen, sowohl dessen Assoziation mit den "göttlichen Werkmeistern" und "Schmieden" wie speziell das seiner

⁶ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 89.

⁷ Insofern etwa dem Künstler "im Sinne platonischer Kunstlehre die Aufgabe [gestellt wird], das Vorbild der Natur zu übertreffen und gleichsam als ihr Verbesserer, in seinem Werke ein Ideal der Schönheit zu verwirklichen", wie es ebd. bei Kris u. Kurz heißt. In jüngerer Zeit hat gerade der Topos einer "Verbesserung der Natur" in diesem Zh., jedoch unter anderer Akzentuierung, eine Aktualisierung erfahren bzw. wieder an Gewicht gewonnen, vgl. hierzu weiterf. Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'".

⁸ Dass und in welcher Weise der Komplex des Biographischen – einschließlich der von Kris und Kurz behandelten Topoi – auch noch bei den zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen, die mit den entsprechenden Bildern assoziiert werden, eine herausragende Rolle spielt, wird im Verlauf der Untersuchung ausführlich zu zeigen sein.

⁹ Während der Begriff "natura naturata" (d. h. geschaffene Natur) die Vielheit der endlichen Schöpfungen als solche meint, wird mit dem Begriff der "natura naturans" (d. h. schaffende Natur) die Einheit der Schöpfungskraft selbst bzw. die Natur als schöpferisches Prinzip gefasst; bei Baruch de Spinoza (1632-1677), in dessen Philosophie diese Unterscheidung eine wesentliche Rolle spielt, findet sich die 'natura naturans' in diesem Sinne mit 'Gott', die 'natura naturata' mit Natur gleichgesetzt; die Unterscheidung als solche findet sich jedoch bereits in der Scholastik des 13. Jh. diskutiert (als 'natura creans' u. 'natura creata' sogar schon bei Joh. Scotus Erigena im 9. Jh.); zur Begriffsgeschichte vgl. ausf. Siebeck 1890. Die in der Moderne begegnende Zusammenführung dieses Begriffspaares mit dem, was zunächst mit den Begriffen "naturalia" und "artificialia" unterschieden wird, findet sich hier bereits angelegt; ihr Eingang in die Kunsttheorie wird durch den Konnex zwischen dem 'deus artifex' und dem 'divino artista' vorbereitet und nachhaltig gestützt.

¹⁰ Während im Falle Pygmalions die Göttin Aphrodite für die Belebung der Schöpfung des Künstlers verantwortlich ist (und mithin die Kunst des Künstlers nur mittelbar), können Kris und Kurz auf mehrere Überlieferungen verweisen, in denen "kunstreiche Schmiede" – die freilich in der Regel selbst als Götter, Halbgötter oder Dämonen gelten – lebendige Bildwerke schaffen; so etwa auch Hephaistos, von dessen Werken in Menschengestalt es bei Homer heißt, sie seien "mit Verstand und redende[r] Stimme" begabt gewesen, vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 96. Die Stimmigkeit ihrer These, dass die diesen als Künstler geltenden Götter-Schmieden zugeschriebenen Fähigkeiten in Verbindung zu denen stehen, die später 'den Künstler' auszeichnen sollen, lässt sich insbesondere mit Blick auf bestimmte Bereiche der mit digitalen Medien operierende Gegenwartskunst bestätigen, in denen die Schaffung einer 'zweiten Natur' in der 'Virtual Reality' des 'Cyberspace' unter ganz ähnlichen Vorzeichen als höchste Kunst diskutiert wird, vgl. hierzu ausf. Kuni 2005c.

Kunst zugeschriebene Potential, die Natur zu verbessern, die Verwandtschaft dieses Bildes zu demjenigen des 'Künstler-Alchemisten' erkennen.

Des Weiteren ordnen Kris und Kurz in diesen Kontext auch jene Überlieferungen ein, die "sich an die *Gleichsetzung* von Bild und Abgebildetem" knüpfen und damit an "jenen magischen Glauben, der als Bilderzauber bekannt ist".¹¹ Wiewohl dieser Komplex mithin zunächst noch mehr über an magische Vorstellungen beziehungsweise "magisches Denken"¹² gebundene Bildpraxen auszusagen scheint, die eher in einen kultischen denn in einen künstlerischen Kontext gehören, lassen sich von hier aus jedoch ebenfalls Stränge zu Auffassungen weiterverfolgen, die zu derjenigen des *Künstlers* als 'alter deus' führen: Einerseits nämlich über den Hinweis, dass "durch die Leistung des Künstlers [...] die Kluft, die Bild und Abgebildetes trennt, geschlossen" werden kann¹³; andererseits aber auch, insofern er erneut den Brückenschlag zu jenen Vorstellungen gestattet, denen zu Folge "der mythische Künstler als Schöpfer von Belebtem" gilt.¹⁴

Ein dritter Komplex, den Kris und Kurz in diesem Zusammenhang verhandeln, geht schließlich vom "Neid der Götter" aus, welchen der Künstler aufgrund der ihm zugeschriebenen Fähigkeiten erregt. Prometheus, der den Göttern das Feuer raubt, um dem von ihm geschaffenen Tonbild "eine Seele einzuverleiben" und "Leben einzuhauchen" und Hephaistos, der als Schmied der Götter ebenfalls eine bewegliche Menschengestalt schafft, erscheinen – insofern sie für ihren Frevel harte Strafen gewärtigen – als Protagonisten des Künstlers als 'Kulturhelden', der zugleich das Schicksal des 'stellvertretend Leidenden' erfährt.¹⁵ Ihnen nahe stehen jedoch – auf ihre Weise ebenfalls 'Vertreter' des

"alten sakralen Urgewerbes, das in ungeschiedener Einheit Mantik, Magie zusammen mit den späteren Einzelgewerben umfaßt"¹⁶ -

auch die meist als "kunstreiche Schmiede" und "Bildhauer" imaginierten Zwerge, Daktylen (Däumlinge) und Dämonen, die "sowohl als gut und böse, hilfreich und gefährlich zugleich" geschildert werden; gegensätzliche Eigenschaften, in denen Kurz und Kris ebenfalls eine unmittelbare Nähe zu verschiedenen Spielarten der "Legende vom Künstler" erkennen, in der dieser seinerseits als "böser Zauberer und gewaltiger Schöpfer" zugleich erscheinen kann.¹⁷ Schon der Mythos lasse damit

¹¹ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 101.

¹² Der Begriff "Magisches Denken" (frz. "pensée magique") wird hier u. i. F. in Referenz auf die Prägung zitiert, die er – im Anschluss an grundlegende Studien wie diejenigen von Sir William Frazer (vgl. Frazer 1922/1928/1989), Marcel Mauss (vgl. Mauss 1902-1903/1989) sowie aus psychoanalytischer Perspektive durch Sigmund Freud (vgl. 1913/1956) – v. a. durch Claude Lévi-Strauss' strukturelle Anthropologie erhielt, vgl. namentl. Lévi-Strauss 1958/1969 u. 1962/1973.

¹³ Vgl. ebd., S. 108.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 115f.

¹⁶ Vgl. Eisler 1910, S. 241; zit. n. Kris/Kurz 1934/1980, S. 118.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 119/120.

"auf die Ambivalenz der Gefühle schließen, die die Großen der Menschheit von alters zu begleiten pflegt."¹⁸

Nicht zuletzt von dieser "Ambivalenz der Gefühle" zeugen – wie die im Verlauf der vorliegenden Untersuchung zu behandelnde Rezeption zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler zeigen kann – in der Tat bis heute die Texte, in denen 'Bilder vom Künstler' als 'Magier' und 'Alchemisten' beschworen werden. Gleichwohl sind sie als Texte – ebenso wenig wie die Bilder, welche sie transportieren – keineswegs allein unter den eingangszitierten psychologischen und soziologischen Gesichtspunkten relevant: Insofern nämlich in Ersteren *Legenden* als 'legenda', also 'zu Lesendes' begegnen, ohne dass deshalb umgekehrt die 'legenda' den in ihnen enthaltenen Anteil an *Legenden* als solchen begreifen oder gar kenntlich machen würden. Anders gesagt: Zwar wollen Kurz und Kris ihre Studie als "Vorarbeit [...] für eine künftige *Soziologie* des Künstlers" verstanden wissen – für die sie zweifellos ebenso eine Reihe von Ansatzpunkten bieten wie für eine Psychologie der Kunst und ihrer Rezeption.¹⁹ Doch kaum von ungefähr räumen sie der *Künstlerbiographik* in diesem Zusammenhang einen zentralen Stellen- beziehungsweise Quellenwert ein. Als Sammlung und vergleichende Auswertung historischen Materials lässt sich ihre Untersuchung nämlich zunächst als Beitrag zu einer Vor- und Frühgeschichte jener Form der biographisch orientierten Künstlermonographie lesen, die sich mit Vasaris *Vite* – vor allem aber mit deren Rezeption in der Kunstgeschichte und durch die Kunstgeschichte als Form der *Kunstgeschichtsschreibung* etablierte.²⁰ Dieser Prozess hat ganz wesentlich dazu beitragen können, dass die von Kris und Kurz so markant herausgearbeiteten Topoi der

¹⁸ Ebd., S. 119. Tatsächlich "taucht" der hier von Kris und Kurz angesprochene Topos einer "doppelte[n] Charakteristik des Künstler[-Magier]s, als bewundert und gefährlich" auch noch in der zeitgenössischen "Überlieferung immer wieder auf", wie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung insbesondere am Beispiel der Beuys-Rezeption, aber auch mit Blick auf die Rezeption der übrigen in eigenen Kapiteln behandelten Künstlerinnen und Künstler (A. Kiefer, S. Polke, R. Horn) gezeigt werden kann.

¹⁹ Ebd., S. 23. Zu den Beiträgen, die Psychoanalyse und Soziologie in jüngerer Zeit für eine Auseinandersetzung mit der "Legende vom Künstler" bzw. den 'Bildern vom Künstler' geleistet haben, vgl. weiterf. a. unten, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers". Nicht nur mit Blick auf den Anspruch, einen Beitrag zu einer "künftige[n] Soziologie des Künstlers" zu leisten, lässt sich auch auf 'blinde Flecke' der Studie von Kris u. Kurz verweisen, wie sie aus heutiger Perspektive insb. im Bezug auf die Frage danach ins Auge fallen müssen, warum "ein geschichtlicher Versuch" über die "Legende vom Künstler" scheinbar selbstverständlich nicht von Künstlerinnen handeln 'kann' – während im Verlauf dieser Studie noch zu zeigen sein wird, dass Rezeption wie auch Selbstpositionierung zeitgenössischer Künstlerinnen durchaus in diesem Zusammenhang zu diskutieren sind. Zu dieser Ausblendung spez. bei Kurz u. Kris vgl. weiterf. Schmidt-Linsenhoff [2002]/2005 [die Verf. dankt V. Schmidt-Linsenhoff für die Möglichkeit zur Einsicht des Typoskripts].

²⁰ Zu dieser Etablierung haben das große Interesse der Kunstgeschichte an der Renaissance – und, ohne dies zu intendieren, wohl auch die von Julius von Schlosser vorgenommene Einordnung der *Viten* in die Quellen zur Kunstgeschichte wesentlich beitragen können, vgl. für die lange Zeit maßgebliche dtsh. Übs. d. erw. Ausgabe von 1568 Vasari 1904ff. sowie Schlosser 1914ff. u. 1924. Wenngleich schon von Schlosser seiner Diskussion der *Vite* Kommentare beigibt, die etwa auch auf Vasaris Umgang mit Vorlagen und sein kompilatorisches Vorgehen verweisen, sind ihr literarischer Anteil – einschließlich solcher Passagen etwa, die fiktive Beschreibungen von Gemälden einschließen – wie auch Vasaris eigene Positionierungsstrategien erst sehr viel später zum Gegenstand einer eingehenderen Diskussion geworden; vgl. hierzu Barolsky 1991/1995 u. 1992/1996. Kris und Kurz freilich verdanken ihren kritischen Zugang zu den *Vite* ganz wesentlich ihrer Vertrautheit mit von Schlossers Ansatz; E. Kris hatte als Student den Index zur Erstausgabe erstellt, O. Kurz später die italienischen Ausgaben betreut; vgl. das Vorwort von E. Gombrich in: Kris/Kurz 1934/1980, S. 10 sowie ausf. Soussloff 1997, S. 94ff.

Künstlerbiographik wie auch die über sie transportierten 'Bilder vom Künstler' eine kunsthistorische Sanktionierung erfahren konnten – was wiederum auf einen Problemzusammenhang verweist, der einen Ausgangspunkt ihrer Unternehmung bildet, aber von den beiden keineswegs so explizit für die Kunstliteratur ihrer eigenen Zeit herausgestellt wird, wie dies mit Blick auf eine Untersuchung geraten scheint, die sich der Aktualität dieser Bilder widmen will: Das aktive 'Wiedererkennen' entsprechender 'Muster' vermag dann, wenn sie nicht – wie von Kris und Kurz intendiert – *als* Muster kenntlich gemacht werden²¹, als Nachweis und Bestätigung der Gültigkeit einer Tradition zu dienen, die – ihres gesellschaftlichen und (kunst-)historischen Kontexts im eigentlichen Sinne entkleidet²² – Kunstgeschichte vor allem anderen als *Künstlergeschichte*, als eine Kette von Leben großer Künstlerpersönlichkeiten versteht.²³ Will man demgegenüber die Bindung dieser Kette weniger als 'faktisch' verifizierbare Seinskonstante, denn als historiographisch belegbares Konzept fassen, was Catherine Soussloff treffend als den "absoluten Künstler" bezeichnet²⁴, so ist im Umgang mit diesem Konzept dennoch Vorsicht geboten: In der Realität mag es *den* "absoluten Künstler" ebenso wenig geben wie *das* "absolute

²¹ Kris u. Kurz sprechen selbst u. a. von "biographischen Formeln [...], die [...] als künstliche Gebilde der Geschichtsschreibung einer bestimmten Tendenz dienen.", vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 61. Vgl. weiterf. auch Kris 1935/1977 zur "Biographik als Institution".

²² "Im eigentlichen Sinne" meint hier, dass ein solches 'Wiedererkennen' zwar den Anspruch erhebt, eine entsprechende historische Einordnung vorzunehmen, wenn in diesem Zuge etwa vom "größten deutschen Künstler" die Rede ist oder behauptet wird, dass ein Künstler die Nachfolge anderer "großer Künstler" – etwa Dürers – antrete. Tatsächlich berufen sich solche Genealogien jedoch auf Konzepte, die sie in ihrer Essenz zugleich als unhintergehbare, *überhistorische* Gegebenheiten voraussetzen bzw. behaupten wollen.

²³ Grundsätzlich trifft dies aufgrund ihrer Tradition auf weite Teile der westlichen Kunstgeschichte generell zu, die ihren Künstlerbegriff ganz wesentlich auf denjenigen der Renaissance begründet. Nicht von ungefähr leitet Ernst H. Gombrich sein wohl populärstes Buch, *Die Geschichte der Kunst*, mit dem 'Bekenntnis' ein: "Genaugenommen gibt es 'die Kunst' gar nicht. Es gibt nur Künstler."; vgl. Gombrich 1972/1982, hier S. 9. Nun hat selbst unabhängig von der Geschichte der Kunstgeschichte diese Formel – so weit man sich nicht in Debatten um "Kunstformen der Natur" bzw. die "Natur als Künstlerin" (E. Haeckel) begeben will – zweifellos insofern einen unwiderlegbaren Kern, als der Begriff "Kunst" etwas von Menschen Geschaffenes bezeichnet; Menschen, welche ihrerseits einen Namen und eine Lebensgeschichte besitzen, die wiederum fruchtbare Zugänge zu dem bieten kann, was sie als Künstlerinnen und Künstler geschaffen haben. Es geht an dieser Stelle folglich nicht um eine generelle oder generalisierende Kritik an einer Kunstgeschichte, welche solche biographischen Zugänge wählt, sondern um die Frage des wissenschaftlichen Umgangs mit der Biographie, für den – zumal sich die Gattung als solche zwischen Fakten und Fiktion bewegt – die Notwendigkeit einer Reflexion des historischen Kontextes betont werden soll; und zwar *sowohl* des historischen Kontextes, in dem das Leben situiert ist, das sie beschreibt, *als auch* desjenigen der Konzepte, welche den Blick auf eine (Künstler-)Biographie und das, was 'ein Künstler ist', bestimmen. Zum Komplex Vita/Biographie/Lebensgeschichte s. weiterf. die Fallstudien; vgl. insb. zu Beuys Kap. III.4. u. hierauf aufbauend Kap. IVff.; zur Rolle des (Künstler-)Namens in diesem Komplex Bourdieu 1986/1998; Recki 2001 u. weiterf. Schmidt-Burkhardt 2003.

²⁴ Vgl. Soussloff 1997. Ausgehend von einer systematischen Beschäftigung mit der Gattung der Künstler-Vita und den von Kris u. Kurz entwickelten Thesen untersucht Soussloff in ihrem Buch die Figur des Künstlers im (kunst-)historischen Diskurs seit der Renaissance. Dabei geht es ihr zum einen darum, diese Figur *als* Diskursfigur herauszuarbeiten, aus der sich das kulturell tradierte Konzept von Künstlerschaft ablesen lässt; zum anderen um eine epistemologische Untersuchung und Verortung dieses Konzepts sowie der Rolle, die es in der Geschichte der Kunst- und Kulturgeschichte von Vasari bis zur Wiener Schule spielt.

Meisterwerk"²⁵; doch ebenso verfehlt wie die Annahme, dass sich Kunstgeschichte allein der mustergültigen Adaptation tradierter Topoi verdanken würde, wäre es, Künstlerinnen und Künstlern vorneweg eine geradlinige Orientierung an diesen 'Mustern' zu unterstellen. Allerdings nicht allein, weil man auf diesem Wege sowohl dem Fach wie auch seinen 'Gegenständen', also allen Beteiligten gleichermaßen, ein Armutszeugnis ausstellen würde, das auf blinder Ignoranz gegenüber dem fraglos kaum auf diesen Aspekt allein reduzierbaren Impetus künstlerischer beziehungsweise kultureller Produktivität und ihrer vielfältigen Qualitäten basiert – wiewohl sich Ersterer *auch* auf die künstlerische Auseinandersetzung mit den besagten 'Mustern' und Topoi erstreckt, was dementsprechend in einer kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Werken Berücksichtigung finden muss. Vielmehr kann gerade auf einem Feld, in dem 'Originalität' und 'Einzigartigkeit' qua Tradition zu den Topoi zählen, über die kunstgeschichtliche Relevanz argumentiert zu werden pflegt, eine naive Orientierung an 'Mustern' und 'Modellen' – oder an dem, was für eine gelungene 'Umsetzung', 'Verkörperung' oder auch 'Transformation' derselben gehalten werden mag – bestenfalls Langeweile erzeugen; ihr Resultat wäre dann, was dieser Tradition entsprechend als 'Epigonalität' begriffen wird.

Kurzum: Anders als technische Prototypen ist das 'Modell' des "absoluten Künstlers" weder eins zu eins in den Gebrauch zu überführen, noch beliebig zu reproduzieren – und es ist auch weder für das eine noch für das andere 'entwickelt' worden, sondern ein *Konzept*, dessen Historiographie sich nachzeichnen und dessen Wirkmacht sich untersuchen lässt. Welcher Umgang in Kunst und Kunstgeschichte mit diesem Konzept gepflegt wird, welche Rolle die für dieses Konzept relevanten Topoi, 'Modelle' beziehungsweise 'Muster' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption spielen, hängt nicht zuletzt vom jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext ab; als wie machtvoll sie sich erweisen, ist dementsprechend ebenso am Material selbst zu überprüfen, wie die Frage danach, welche Augmentierungen sie in diesem Zuge erfahren und welchen Modifikationen sie unterliegen. Das Material, das etwa für eine Untersuchung heranzuziehen wäre, die dem Beispiel von Kurz und Kris folgend an den Texten über Künstler vergleichend argumentiert, liegt in einer derartigen Reichhaltigkeit vor, dass nicht nur thematische, sondern auch historische und gattungsspezifische Eingrenzungen mehr als angeraten scheinen – zumal auch die jeweiligen Quellen nach einer ihre 'Syntax' und 'Semantik' entsprechend berücksichtigenden

²⁵ Vgl. Belting 1998; darauf, dass einige seiner mit Blick auf das "Meisterwerk" und dessen Ideengeschichte formulierten Prämissen auch für eine Auseinandersetzung mit den 'Bildern vom Künstler' fruchtbar zu machen sind, wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein. Das "Absolute" beschreibt in beiden Fällen ein Konzept, das als machtvolles Dispositiv die Vorstellungen von dem bestimmt, was ein "Künstler" bzw. ein "Meisterwerk" zu sein und leisten hat. Zum Topos des "chef-d'œuvre" vgl. weiterf. auch Galard/Waschek 2000; zu seiner Reflexion für die frühe Moderne bereits Ashton 1980; D. Hoeges in Gohr 1992; Nillès 1993b; übergr. Danto 1997, S. 41ff.; für eine inspirierende Relektüre einer zweiten, von Belting in diesem Kontext herangezogenen Erzählung – E. Zolas Roman *L'Œuvre* (Paris 1886)– Pias 1994.

Einordnung verlangen.²⁶ Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass für die jüngere Kunstgeschichte ein vergleichbares Vorhaben noch immer aussteht – wenngleich nicht allein, wie eingangs speziell im Bezug auf das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' angedeutet, bereits ein erster Blick auf das Feld der zeitgenössischen Rezeption die nachhaltige Wirkmacht dieser Tradition bestätigen kann, sondern mittlerweile auch zahlreiche monographische und themenspezifische Untersuchungen wichtige Anhaltspunkte dafür bieten, dass ein solches Unterfangen auch für die Gegenwart fruchtbare Ergebnisse zeitigen sollte.²⁷

Zu beachten ist dabei nicht zuletzt, dass die "Historiographie eines Konzepts" als solche zwar Aufschlüsse über rezeptionsgeschichtliche Zusammenhänge bieten mag, nicht jedoch automatisch über das Verhältnis von Produktion und Rezeption Auskunft gibt. Über die Folgen etwa, die eine Identifikation mit einem historischen "Bild vom Künstler" für die Arbeit eines Künstlers oder einer Künstlerin haben könnte, ist mit der Feststellung, dass in Texten *über* Künstlerinnen und Künstler – einschließlich solcher, die von diesen selbst verfasst werden²⁸ – einschlägige Topoi wiederkehren, noch nichts gesagt.

Insbesondere mit Blick auf die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' wäre zudem in Rechnung zu stellen, dass der von Kris und Kurz gesetzte Fokus primär Rückschlüsse auf die historische Herkunft von Bildern gestattet, welche die Kunstgeschichte bis heute in ihren Texten transportieren mag – die aber in einer Zeit, die anders etwa als die Renaissance magische und "alchemistische Vorstellungen"²⁹ nicht mehr bruchlos in ihr Weltbild integrieren kann, sich als Metaphern von diesen Vorstellungen weitestgehend losgelöst haben sollten. Gleichwohl lässt gerade die 'magische' Anziehungskraft dieser Bilder vermuten, dass es sich hier durchaus nicht nur um frei flottierende Metaphern handelt – oder diese jedenfalls einer genaueren Befragung nach ihrer Funktion und ihren Effekten bedürfen. Um so mehr muss dann aber nicht nur interessieren, warum sich ausgerechnet 'Bilder vom Künstler', deren historische Grundlage in der Vergangenheit zu verorten sind, in

²⁶ Zu den zu konsultierenden Quellen zählen dabei sowohl Texte – Feuilleton-Artikel in Tages- und Wochenzeitungen, Ausstellungsrezension und Künstlerporträts in Zeitschriften, wissenschaftlich angelegte ebenso wie an ein breiteres Publikum adressierte Künstlermonographien, die mitunter in das Genre der Romanliteratur spielen können, Ausstellungskataloge, Einträge in Nachschlagewerken usw. – als auch Beiträge in anderen Medien, etwa in Film und Fernsehen, wobei hier das Spektrum von Dokumentationen und Porträts bis zum Künstlerspielfilm reicht. Die aufgeführte Vielfalt belegt, wie weit der Begriff der "Quelle" in diesem Fall zu fassen ist, denn ebenso wie Kris u. Kurz ihrerzeit auch die Künstler-Anekdote mit einbezogen, gilt es sich in diesem Zusammenhang nicht allein auf kunsthistorische (Forschungs-)Literatur im engeren Sinne zu beschränken; ebenso wie umgekehrt im Bezug auf das Selbstverständnis oft als 'Primärquellen' gehandelte Selbstäußerungen eine kritische Lektüre verdienen, die den Kontext dieser Sekundärproduktion mit reflektiert.

²⁷ Vgl. hierzu auch die an späterer Stelle, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers", vorgestellte Forschungsliteratur.

²⁸ Hierzu sind neben Programmschriften, Vorträgen, Autobiographien, publizierten Tagebüchern u. a. m. im weiteren Sinne auch Interviews zu zählen, den im Rahmen der vorliegenden Untersuchung besondere Aufmerksamkeit zu widmen sein wird.

²⁹ Für die Wendung "alchemistische Vorstellungen" vgl. Jung 1978/1995, auf dessen einflussreiche Studien zur Deutung der Bild- und Symbolwelt der Alchemie im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.

der zeitgenössischen Gegenwart nach wie vor einer derartigen Virulenz erfreuen. Sondern vor allem anderen auch, welche Bedeutung diese Bilder für die Künstlerinnen und Künstler ihrerseits besitzen, also welche Relationen sie zu Werk und Selbstverständnis derer unterhalten, die mit ihnen in den Texten der Kunstgeschichte und der Kunstkritik identifiziert zu werden pflegen. Dies gilt einmal mehr, wenn es gute Gründe für die Annahme gibt, dass hinter den in Werk und/oder Habitus gesetzten Signalen tatsächlich eine Auseinandersetzung mit einschlägigen Vorstellungen steht. Zugleich stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, inwieweit ein künstlerisches Interesse an 'Magie' und 'Alchemie' – beziehungsweise dessen Niederschlag im Werk und/oder in einem entsprechenden Habitus, der eine Identifikation mit dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' gestattet – eng mit der hier angesprochenen rezeptionsgeschichtlichen Tradition zusammenhängt.

– Die Bilder der Künstler –

Den zweiten Zugang zum Thema liefern Untersuchungen, die sich den Beziehungen zwischen Kunst und okkulten Traditionen ausgehend von in einer Auseinandersetzung mit den Bildern der Künstler, also den Werken widmen. Neben den grundlegenden Arbeiten Aby Warburgs, Erwin Panofskys und weiterer Kunsthistoriker aus dem Umkreis der Warburg-Schule, die sich – sieht man von Warburgs großem Projekt des *Mnemosyne-Atlas* ab – in ihrem Fokus weitgehend auf die Kunst bis zur Renaissance beschränken³⁰, sind hier erneut die Schriften Gustav Friedrich Hartlaubs zu nennen, der sich in seinen Überlegungen bereits auf die "großartige Zielsetzung [...] der Bibliothek Warburg und ihre sämtlichen [...] Veröffentlichungen" berufen kann.³¹ Was Hartlaub vom Kreis der erstgenannten Wissenschaftler unterscheidet und seinen Ansatz einmal mehr für Untersuchungen interessant machen kann, die sich der jüngeren Kunstgeschichte zuwenden wollen, ist sein dezidiertes Interesse an der Kunst seiner eigenen Zeit und der mit diesem Interesse

³⁰ Vgl. neben den in Warburg 1932/1969 u. Warburg 1980 versammelten Aufsätzen etwa – um nur drei einschlägige Publikationen exemplarisch herauszugreifen – Panofsky 1924/1989, Wind 1958/1981 u. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992; zum Projekt des *Mnemosyne-Atlas* dessen Rekonstruktion im Rahmen der Neuausgabe der Ges. Schriften, Warburg 2000, die Diss. von D. Bauerle 1988 sowie Koos et al. 1994; weiterf. auch Reck 1991bc. Eine gute Einführung in Warburgs Ansatz bietet neben der von E. W. Gombrich vorgelegten "intellektuellen Biographie" (vgl. Gombrich 1970/1992) der Band von Hofmann/Syamken/Warnke 1980, in dem M. Warnke u. a. auch die Bedeutung von Warburgs Auseinandersetzung mit der Rolle magischer Vorstellungen u. der Rezeption okkultur Traditionen in der Renaissance für die Ikonologie herausstellt. Weiterführend speziell hierzu Seegers 2003, S. 209ff. ("Kunstgeschichte unter hermetischen Vorzeichen"). Warburg selbst hatte sich durchaus für die ihm zeitgenössische Kunst interessiert; wenn hier seine Sympathie, wie dies Gombrich betont, allein jenen Künstlern gehörte, "für welche Kunst [...] ein Instrument der Aufklärung und Emanzipation war", so schloss diese Sympathie offenbar durchaus dem Symbolismus nahe stehende Positionen wie A. Böcklin u. M. Klinger ein. Ort seiner Stellungnahme war jedoch ein satirisches Theaterstück (vgl. Gombrich 1970/1992, S. 123f.); eigene kunsthistorische Aufsätze zur zeitgenössischen Kunst finden sich nicht unter seinen Publikationen.

³¹ Vgl. etwa Hartlaub 1927/1991, S. 92; auch in seinen anderen Aufsätzen verweisen entsprechende Literaturangaben auf seine Rezeption der Warburg-Schule. Rückblickend zählt er darüber hinaus neben (Kultur-)Philosophen wie M. Dessoir u. J. Gebser den Kunsthistoriker W. Fraenger zum Kreis der Autoren, die ihm "anregend geworden" seien, vgl. Hartlaub 1951, S. 11.

verbundene Versuch, nach der Relevanz magischer und "alchemistischer Vorstellungen" für das zeitgenössische Kunstschaffen zu fragen.

Dass an Stelle seiner geplanten Überblicksdarstellung zu *Kunst und Magie*, als deren Einführung der bereits zitierte Aufsatz zum *Magismus als Macht im Kunstschaffen* hätte fungieren sollen, mit dem Band über *Das Unerklärliche* eine Sammlung von Einzelstudien erschien³², mag zwar nicht zuletzt an den bereits erwähnten Zweifeln gelegen haben, in diesen Überblick nahtlos auch die Gegenwartsperspektive einzugliedern. Und auch seine ebendort getroffene Unterscheidung zwischen der Kunst des Surrealismus, dessen 'Magie' sich einem Anschluss an das verdanke, "was C. G. Jung in dem fruchtbaren Sammelbegriff des 'Kollektiven Unterbewußtseins' und seiner Archetypen zusammenfaßt" und der eines Alfred Kubin, zu der "die Welt des Okkultismus und der Parapsychologie" mehr beigetragen hätten³³, verrät neben seinem Gespür für notwendige Differenzierungen eine Verunsicherung darüber, ob sich dem 'Magischen' in den Bildern selbst nun mit dem Handwerkszeug des Kunstwissenschaftlers oder demjenigen des Kulturwissenschaftlers und -psychologen zu nähern sei.³⁴ Nun mag man diese Verunsicherung retrospektiv leichter Hand auf eine Unkenntnis der von ihm angesprochenen Bewegungen und ihrer Quellen zurückführen können – genuin wurzelt sie jedoch zunächst in einem ähnlichen Impetus wie jenem, von dem Warburgs Projekt des *Mnemosyne-Atlas* getragen war. Während Warburg aber über den Begriff der "Pathosformel" das Fortleben magischer Vorstellungen als in den unterschiedlichsten Bild(er)zeugnissen der Kultur aufzuspürendes Moment und als gewissermaßen in verdrängte Bewusstseinschichten 'abgerutschten' Gehalt behaupten wollte, der sich mit formanalytischen Mitteln systematisch sezieren lasse, sind Hartlaubs Überlegungen mehr von dem übergreifenden Bestreben getragen, in der Kunst selbst nach zeitgemäßen Formulierungen des 'Magischen' zu suchen. In diesen, so Hartlaub, müsse sich die ihm für die Kunst früherer Zeiten so klar fassbare "*Untrennbarkeit des Magischen und Ästhetischen*" noch einmal beweisen können – und eine solche Prämisse erklärt, warum er sich hier nicht auf gleichsam 'gegenständlich' greifbare, also im Ikonographischen indizierbare und ikonologisch deutbare Formeln verlassen mochte.

Tatsächlich hatte sich Hartlaub nämlich, noch bevor er seine erwähnten, historisch orientierten Studien wie die zu den *Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16.*

³² Vgl. Hartlaub 1951. Das Buch, in das sowohl bis dahin unpublizierte als auch überarbeitete ältere Texte eingegangen, ist in zwei Teile gegliedert; der erste – "Erfahrung, Forschung, Deutung" – umfasst eine Reihe von Essays, die sich auf einer generellen Reflexionsebene dem "Unerklärlichen" und den verschiedenen mit ihm assoziierten Begriffen widmen (vom "Okkulten" zum "Okkultismus", dem "Aberglauben", der Astrologie und dem Verhältnis von Magie und Parapsychologie); der zweite versammelt Essays zu Themen aus Geistes- und Kulturgeschichte, Literatur und Kunst – darunter über "Wahnsinn und Tiefsinn der Alchimie", zur "Gestalt des Adepten in Dichtung und Malerei" (eine verdichtete Fassung der Studie über *Alchemisten und Rosenkreuzer*, vgl. Hartlaub 1947), über die "Esoterik in Goethes 'Wanderjahren'", zum Topos der Erleuchtung u. a. m.

³³ Vgl. Hartlaub 1951/1991, S. 33. Jung spricht freilich nicht von einem "kollektiven Unterbewußtsein", sondern von einem "kollektiven Unbewußten", vgl. hierzu ausf. Jung 1934/2001, S. 11ff.

³⁴ Hartlaub selbst verstand sich "von Beruf und Fach" als "Kunsthistoriker und Kunstpsychologe", vgl. Hartlaub 1951, S. 11.

Jahrhunderts oder zur Deutung der Bildwelt alchemistischer Handschriften verfasste³⁵, auch schon der Kunst seiner eigenen Zeit zugewandt. 1917 publiziert er im von Paul Westheim herausgegebenen *Kunstblatt* einen Aufsatz, der unter dem Titel *Die Kunst und die neue Gnosis* Überlegungen nachgeht, wie dem Bemühen gerecht zu werden sei,

"den spürbaren Zusammenhang mystischen Erlebens und künstlerischen Schaffens auch für die Gegenwart nachzuweisen".³⁶

Von einer bloßen "Zusammenstellung des mystischen Wortes und von Proben einer ähnlich orientierten Kunst", wie sie das *Kunstblatt* als zentrale Publikationsplattform des Kreises der dem Expressionismus nahe stehenden Künstler seinerzeit programmatisch praktizierte, will Hartlaub allerdings wenig wissen – die Ausblendung der historischen Voraussetzungen, so warnt er, münde in einer gefährlichen Analogie, die "falsche Romantik und ein neues Nazarenertum" zur Folge haben könne.³⁷ Stattdessen sucht er in den Arbeiten der Künstler selbst, in ihrer Farben- und Formensprache nach etwas, das er zwei Jahre später in seinem *Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst* als "Gemeinsames, Stilhaftes" eines "neue[n] 'Kunstwollen[s]'" insbesondere mit Blick auf den Expressionismus fassen wird³⁸ und in dem ihm

"das Gegenständliche reduziert, geistig umgebildet, umgekehrt, wenn nicht gar ganz ausgelöscht erscheint. Hier wird von den Eindrücken, die der Seele zufließen, nur der rein innerseelische Reflex zu gestalten gesucht, und in diesem Reflex zugleich etwas von einer gewissermaßen metaphysischen Selbsttätigkeit des Ichs begriffen, das seinerseits nur eine Strahlenbrechung des Wesenhaft-Kosmischen zu sein scheint. [...] Farben sind [...] kosmische Gefühls-, manchmal auch Gedankensymbole, direkte Offenbarungen innerer, wenn auch im schauenden, einfühlenden Erleben der Sinneswelt erweckter Wesenszustände, wie die Töne in der Musik."³⁹

Seine in ihren Begriffen Worringers *Abstraktion und Einfühlung* ebenso wie Wölfflins "Kunstwollen" verpflichtete Annäherung darf freilich dennoch nicht mit einer "Ikonographie" oder gar "Ikonologie des Unsichtbaren" verwechselt werden⁴⁰ – und dementsprechend fern

³⁵ Vgl. Hartlaub 1937ab/1991 sowie seine oben in der Einleitung angeführten Publikationen.

³⁶ Vgl. Hartlaub 1917, hier S. 166. Zur Spuren gnostischen Denkens in der frühen Moderne vgl. neben Pauen 1991 u. 1994 u. Despoix 1995/1998 auch das von Sloterdijk/Macho 1991 hgg. "Lese- u. Arbeitsbuch" zur Gnosis, insb. Bd. II; 1924 erscheint die erste Aufl. von Hans Leisegangs 'Klassiker' zum Thema, vgl. Leisegang 1924/1985.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Hartlaub 1919, hier S. 21.

³⁹ Vgl. Hartlaub 1917, S. 170 (Hervorh. V. K.).

⁴⁰ Der Begriff der "Ikonographie des Unsichtbaren" lässt sich auf eine Publikation des französischen Arztes Hippolyte Baraduc zurückführen, der mithilfe der (Röntgen-)Photographie 'psychische Strahlungen' nachzuweisen und zu klassifizieren versuchte, vgl. Baraduc 1896; in Anlehnung hieran u. unter Verweis auf die in der esoterischen Literatur aufzusuchenden Quellen der frühen Moderne argumentiert B. Wyss 1993 in seinem Aufsatz gleichen Titels für eine "Ikonologie des Unsichtbaren", vgl. Wyss 1993c u. zur Einordnung des Beitrags in den Forschungsstand unten, Kap. I.3.; für eine spätere Publikation griff Wyss direkt auf Baraduc Formulierung zurück, vgl. Wyss 1996b. Hartlaub selbst hat für die von ihm ins Auge gefasste Kunst jedoch von einer Anwendung entsprechender Verfahren i. S. einer kunsthistorischen Methode abgesehen, insofern dies – wie im Folgenden noch zu erläutern sein wird – seinem Anspruch an eine Kunst der "neuen Gnosis" wohl auch widersprochen hätte. So greift er etwa auch in seinem Buch *Kunst und Religion* den "heute verpönten ikonographischen Gesichtspunkt" nur cursorisch auf, um auf diese Weise seine Abneigung gegenüber den "Nachwirkungen" der "Symbolismen" des 19. Jahrhunderts zu begründen, vgl. Hartlaub 1919, S. 93f.

liegt es ihm auch, den Spuren der "neuen Gnosis" in jener im weitesten Sinne quellenorientierten, historischen und kunsthistorischen Perspektive nachzugehen, die er in seinen späteren Texten an die Kunst vergangener Jahrhunderte anlegen wird. Vielmehr sieht er die Künstler mit ihren Mitteln einer "geistigen Innenschau" Ausdruck verleihen und in diesem Sinne auf dem Weg zu einer neuen Religiosität, deren Äquivalent er im Übrigen namentlich in *einer* "religiösen Bewegung der Gegenwart" erkennen will: Der Theosophie.

"Die Theosophie [...] hat eine gewaltige Überlieferung, die sich bis auf die Geheimlehren der ägyptischen Priesterschaft, der arabischen Philosophen und der jüdischen Kabbala, bis auf die Offenbarungen der indischen und iranischen Eingeweihten, die früh- und spätantike Gnosis, die mittelalterliche Mystik und Scholastik, das Rosenkreuzertum der Barockzeit zurückführen möchte [...]. Uralte religiöse und metaphysische Weistümer will sie anhand ihrer verschiedenen Offenbarungen in der Geschichte bis in die Gegenwart hinüber retten und in eine der Gegenwart entsprechende Form umgießen. Diese Weistümer sind freilich nicht ohne ein neues, schauendes Erleben und intuitives Ergänzen fortzupflanzen. [...] Auf Grund solcher Schauungen nun und solcher Überlieferungen entwickelt die neue Gnosis [...] ihre eigene, höchst merkwürdige Kosmologie und Anthropologie, versucht sie gleichsam auf einer höheren Ebene astrologisches, alchemistisches, realmythisches, ja dämonologisches Denken wieder einzuführen, besitzt sie eine nicht unentwickelte Metaphysik und vor allem eine Zukunftstheorie, die vielleicht zukunftsreicher ist, als Schulweisheit [es] sich träumen läßt."⁴¹

Hierin will er sowohl eine "Parallele" als auch eine "innere Gemeinsamkeit" zum Wesentlichen der expressionistischen Kunst sehen. Allerdings bleibt nicht nur sein Blick auf die Bewegung als solche von Skepsis geprägt. Für Künstler etwa, die als Mitglieder "einer esoterischen religiösen Gemeinschaft" Bekenntnisse und Visionen illustrativ umzusetzen suchen⁴², hat er ebenso wenig übrig wie für eine Auffassung, welche lediglich die entsprechenden 'Bilder vom Künstler' leichtfertig zu revitalisieren gedenkt:

"Es liegt uns fern, den Künstler zum Magier zu stempeln, wie wir uns überhaupt auf das schärfste gegen jede unmittelbare Verwechslung von Kunst und Mystik verwahren möchten."⁴³

Zum Anspruch einer inneren Wahrhaftigkeit, den Hartlaub für eine Kunst der "neuen Gnosis" beziehungsweise eine "neue religiöse Kunst" ebenso dezidiert artikuliert wie Jahrzehnte später für ihre Beziehungen zur "Magie im großen alten Sinn", kommt derjenige an eine zeitgemäße künstlerische Sprache, die

"auf ihre Weise und unter Beibehaltung ihrer vollen Ausdrucksmittel den Willen zum Geistigen [...] aufzunehmen [versucht]."⁴⁴

Wohl nicht zuletzt, da die ihm bekannte Kunst aus dem theosophischen Umfeld in seinen Augen den letztgenannten Qualitäten nicht genügt, während ihm zugleich daran gelegen ist, die Eigenwertigkeit und Eigengesetzlichkeit künstlerischen Schaffens zu behaupten, wird von Hartlaub denn auch die Frage nach einer *unmittelbaren* Verbindung zwischen der ihm zeitgenössischen Kunst und einer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen mit einem

⁴¹ Vgl. Hartlaub 1917, S. 177.

⁴² Vgl. Hartlaub 1919, S. 78.

⁴³ Vgl. Hartlaub 1917, S. 178.

⁴⁴ Vgl. Hartlaub 1919, S. 80.

Verdikt belegt. Jedenfalls scheut er sich ganz offenkundig, die Theosophie beziehungsweise die Anthroposophie nicht nur als *Perspektive*, welche die Kunst mit ihren Mitteln anzustreben habe, sondern als potentielle *Quelle* der von ihm angeführten Künstler in Erwägung zu ziehen.⁴⁵ Wenn er versichern will, dass der Künstler, "ohne überhaupt vom Okkultismus zu wissen", "auf seiner ästhetischen Ebene" bleibe⁴⁶, vergibt er sich die Chance, entsprechenden Spuren etwa bei dem von ihm als Beispiel angeführten Kandinsky nachzugehen⁴⁷ – eine Position, die zwar aus rückblickender Perspektive um so weniger haltbar erscheint, als ein Gutteil der von ihm betrachteten Künstler nachweislich Anregungen aus eben diesen Quellen bezogen hat⁴⁸, die gleichwohl aber prototypisch für die Haltung zahlreicher Kunsthistoriker späterer Generationen gelten kann, welche ihrerseits etwa mit Blick auf Beuys ähnliche Prämissen postulieren und sich in ähnlicher Weise nolens volens wichtige Zugänge zum Werk verschließen sollten.⁴⁹

Von der bei Hartlaub zu beobachtenden und aus seiner Perspektive auch wohl begründeten Neigung, für die Kunst der jüngeren Moderne weniger quellenorientiert zu argumentieren, als sie vielmehr über den Nachweis verwandter Haltungen und Sprachformen im Rahmen zeitübergreifender, ideengeschichtlicher Zusammenhänge fassen zu wollen, sind denn auch nicht wenige der Ansätze geprägt, die in der Nachkriegszeit das hier zur Diskussion stehende Gegenstandsgebiet berühren.

In vergleichender Perspektive verfährt etwa auch Gustav René Hocke, der in seiner zweibändigen Abhandlung zum *Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur* neben der mit Blick auf letztere breit behandelten "Buchstabenmagie", "Sprach-Alchimie" und "esoterischer Kombinationskunst" entsprechende Phänomene in Malerei und Graphik zu

⁴⁵ Dies mag retrospektiv insofern erstaunen, als er in seinen zwei Jahr später erschienenen, ausführlicheren Überlegungen zu Kunst und Religion auch dezidiert auf Künstler aus dem theosophischen Kreis eingeht. Allerdings finden letztere durchgängig seine Kritik; in einer Fußnote unterstreicht dies der summarische Verweis auf das "krause Gemisch von ahnungsvoller Erfindungskraft und entwaffnendem Dilletantismus [...], das man auch sonst leider noch immer von den 'Anthroposophen' gewohnt ist.", vgl. Hartlaub 1919, S. 78f., hier S. 79 – was einmal mehr vermuten lässt, dass ihn die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis zu dieser Haltung geführt hat.

⁴⁶ Vgl. Hartlaub 1917, S. 178. Wenn er im Folgenden fragt: "Sollen etwa unsere Künstler Theosophen werden?" und selbst antwortet: "Ich glaube, nicht mehr, als sie es bewußt oder unbewußt bereits sind! Die Tatsache, daß sich bis jetzt im eigentlichen theosophischen Lager oft nur künstlerischer Dilletantismus an abgestandenen Stilresten der [18]90er Jahre betätigt, mag zur Warnung dienen." (ebd., S. 179), dann betont dies erneut seine Überzeugung, dass Künstler nicht über die direkte Auseinandersetzung mit entsprechenden Quellen, sondern auf dem Wege einer "Innenschau" zu dem gelangen sollen, was er als "Hellsehen" im Sinne einer "neuen Gnosis" und dessen zukunftsweisenden künstlerischen Ausdruck werten will.

⁴⁷ Dies ist um so bemerkenswerter, als Kandinsky selbst in seiner Schrift *Das Geistige in der Kunst* explizit auf H. P. Blavatsky und die Theosophie referiert, vgl. Kandinsky 1912/1965, S. 42/43.

⁴⁸ Vgl. zum Forschungsstand ausf. unten, Kap. I.3.

⁴⁹ Auf diese Positionen wird im Folgenden noch detailliert einzugehen sein, vgl. insbesondere das der Beuys-Rezeption gewidmete Kap. III.1.

fassen sucht⁵⁰. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind einerseits Vorstellungen und Ideen, welche das Weltbild und über dieses vermittelt auch die Kunsttheorie der späten Renaissance, der Frühen Neuzeit und des Barock prägen, darunter namentlich der Neoplatonismus der Renaissance⁵¹ und dessen Interesse für okkulte Traditionen und hermetische Überlieferung, wie sie sich in den Schriften Marsilio Ficinos und der *Magia naturalis* des Giovanni Battista Della Porta spiegeln⁵²; andererseits mit diesen Vorstellungen und Ideen korrespondierende 'Stilmerkmale', Motive und Topoi, die er für die bildende Kunst dieses Zeitraums als charakteristisch herausstellen will. Das Spektrum reicht hier von der Faszination für "Anmut und Geheimnis" einer "magischen Natur" und ihrer "Hieroglyphen" über die Anziehungskraft des "Wunderbaren" und "Monströsen", von "Traumwelten" und "Wahnsinn", das Spannungsfeld von "Antikensehnsucht und Maschinentzauber"⁵³, "Inversion und Deformation", bis hin zur "Abstrakten Metaphorik" und "Konstruktivismen", die Hocke jeweils zunächst im historischen Umfeld verortet, um anschließend Verbindungen zur ausgewählten Positionen der jüngeren Literatur- und Kunstgeschichte vornehmlich des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu ziehen – wobei die Gegenwartsperspektive meist, aber keineswegs ausschließlich vom Surrealismus vertreten wird.⁵⁴ Hockes Bemühen, ungeachtet der allenthalben aufgezeigten Fluchtlinien der Tradition zwischen den "Manierismen in [...] verschiedenen Epochen" zu unterscheiden, erweist sich dabei von ganz ähnlichen Prämissen bestimmt, wie sie schon Hartlaubs frühe Suche nach der Kunst einer "neuen Gnosis" leiteten und auch dessen späteren Blick auf die zeitgenössischen Entwicklungen prägen:

"Kunst und Religion, selbst Religion in einem durchaus gnostisch-häretischen Sinn, waren zwischen 1520 und 1660 noch nicht getrennt. Das ästhetische Zeichen [...] blieb immer ein Symbol. Es kam also

⁵⁰ Vgl. Hocke 1957 u. 1959. Unter "Manierismus" bzw. "Manierismen" versteht Hocke im Anschluss an Ernst Robert Curtius "alle künstlerischen und literarischen Tendenzen, 'die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein'"; vgl. Hocke 1957, S. 9f., hier S. 10 (in Bezugnahme auf Curtius 1948); beiden Bänden gibt er zur näheren Begriffsbestimmung ein "enzyklopädisches Stichwort" bei, das eine kompakte Einführung bietet. Aus demjenigen des hier vornehmlich zur Diskussion stehenden Bandes geht hervor, dass er neben Curtius M. Dvorák u. E. Panofsky als Gewährsleute seines Ansatzes versteht bzw. an die "Motivforschungen des Warburg-Institutes" anknüpfen will.

⁵¹ Mit "Neoplatonismus der Renaissance" ist hier u. i. F. jeweils die Rezeption Platons und Plotins bzw. des Neuplatonismus in der entspr. Epoche angesprochen.

⁵² Vgl. zu Ficino u. seiner Rezeption im Kontext der Hermetik der Renaissance die Publikationen von F. A. Yates; zu Della Portas *Magiae naturalis libri viginti...* (1558, erw. 1589) a. Dabb. 9 u. Della Porta 1589/1650; auf das Konzept der bzw. einer 'magia naturalis' wird im Kontext der vorliegenden Untersuchung insb. im Zh. mit Joseph Beuys zurück zu kommen sein, vgl. Kap. III.8.

⁵³ Um mit der Referenz auf das diesem Komplex gewidmete Buch gleichen Titels von H. Bredekamp (vgl. Bredekamp 1982/1993) mehrere der von Hocke betrachteten Topoi, Themenfelder und Konzepte zusammenzufassen.

⁵⁴ Dies gilt für beide Bände; in dem zur Literaturgeschichte ist dem Surrealismus ein eigener Abschnitt gewidmet, für den sich Hocke schon im Titel auf das seinerzeit gerade erschienene Buch von A. Breton und G. Legrand, *L'Art magique* stützt (vgl. Breton/Legrand 1957 u. hierzu weiterf. unten, Kap. I.2.), mit dem er "erneut bestätigt" sieht, dass "der Surrealismus [...] mit vollen Händen aus Quellen der Magie geschöpft" habe, vgl. Hocke 1959, S. 129f. Ein weiterer Verweis gilt in diesem Zusammenhang auch dem 1958 in deutscher Übersetzung erschienenen Kompendium des surrealistischen Malers Kurt Seligmann zum *Weltreich der Magie*, auf das – insofern es zu den populären Quellen der Nachkriegszeit zu zählen ist – im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch mehrfach zurück zu kommen sein wird, vgl. Seligmann 1948/1958/1988.

nie zu einer bloßen 'Komposition'. Kandinsky und Klee, die ersten großen Abstrakten am Anfang unserer heutigen Moderne, haben das noch erlebt und gewußt. [...] Die abstrakte Kunst ist einwandfrei *legitim*, nirgendwo wird die 'Dekadenz' der 'modernen' Kunst jedoch deutlicher sichtbar als dort, wo nichts mehr anderes getan wird, als die 'gnostisch' erschütterte Subjektivität der großen abstrakten Meister nachzuahmen [...]."⁵⁵

Auch hier schwebt also die Vorstellung von einer 'Authentizität' im Raum, deren Voraussetzung ein ungebrochenes Verhältnis zum "Großen Geistigen" ist. Äußerlich bleibende "Nachahmung" bezieht Hocke – anders als Hartlaub – aber nicht nur auf die Religion, sondern auch auf die Kunst. Was Hartlaub 1918/1919 noch als neuen Horizont begrüßen kann, hat in den fünfziger Jahren bereits Kunstgeschichte gemacht. "Subjektivität" allein taugt kaum mehr als Garant für 'Authentizität', sondern kann bereits als Gestus begegnen. Im Gegenzug verlangt Hocke vom Künstler denn auch nicht, "auf seiner ästhetischen Ebene" zu bleiben: 'Authentizität' schließt für ihn ein Wissen um die okkulten Traditionen keineswegs aus. Dementsprechend zeigt er sich auch stärker als Hartlaub an der Frage interessiert, für welche der verhandelten Künstler von einer direkten Auseinandersetzung mit einschlägigen Quellen auszugehen ist. Gleichwohl geht dieses Interesse nur in Ausnahmefällen so weit, dass etwa Schrift- und Bildquellen für einzelne Werke aufgesucht würden; insgesamt dominiert der Versuch, die Wanderung von Bildformeln und Motiven nachzuweisen.

Geben Hartlaub wie auch Hocke mithin einerseits Orientierungspunkte vor allem für eine ideen- und motivgeschichtliche Forschung vor, so können sie andererseits mit Blick auf den historischen Rahmen ihrer Arbeiten, aber auch mit Rücksicht auf den von ihnen gewählten methodischen Ansatz und die diesem zu Grunde liegenden Prämissen für eine Untersuchung, die ihr Interesse der Kunst der Nachkriegsmoderne zuwendet und sich sowohl für die Quellen, als auch für die Motivation interessiert, die zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler zu einer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen führt, nur sehr bedingt herangezogen werden.⁵⁶ Nicht zuletzt, da sie zwar implizit Anhaltspunkte für rezeptionsgeschichtliche Überlegungen liefern mögen, von einer weiterführende und kritische Befragung des professionellen Umfelds, in dem die von ihnen betrachtete Kunst entsteht, jedoch abgesehen wird: Die Rolle, die das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption spielt, bleibt – insofern sie sich ihm rein positivistisch nähern – unreflektiert.

⁵⁵ Vgl. Hocke 1957, S. 100 (Hervorh. im Original).

⁵⁶ Herangezogen werden können sie allerdings ihrerseits als potentielle Quellen *für* die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, insofern ihre Bücher in dieser Zeit breit rezipiert wurden. Wenig Beachtung fand hingegen Hockes späterer Versuch eines übergreifenden, kulturpsychologischen Blicks auf Kunst u. Literatur des 20. Jahrhunderts, in dem ein eigenes Kapitel der Bedeutung u. Deutung einer "Esoterischen Symbolik" in der Kunst gewidmet ist, vgl. Hocke 1974, S. 145-177.

– Kunstgeschichte und okkulte Traditionen –

Gerade auch in diesem Sinne sind ihre Annäherungen paradigmatisch für eine ganze Reihe von Überblicksdarstellungen, die sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts den Beziehungen zwischen Kunst und 'dem' "Okkulten" zuwenden. Gemeinsam ist ihnen, dass sie ebenfalls vornehmlich motiv- und symbolgeschichtlich orientiert sind und zeitübergreifend argumentieren. Worin sie freilich markant differieren, ist, unabhängig von ihrem Erscheinungszeitpunkt, das Interesse an kunsthistorischen Fragestellungen im engeren Sinn.

So verfolgt etwa der amerikanische Historiker Owen S. Rachleff in seinem Buch *The Occult in Art* themenorientiert die Darstellung von Gegenständen okkultur Traditionen in Kultur- und Kunstgeschichte, ohne sich einer eingehenderen Analyse der behandelten Werke zu widmen oder gar ihren Entstehungskontext in Betrachtung zu ziehen.⁵⁷ Obgleich der Band zu Beginn der neunziger Jahre erscheint, finden weder die bis dahin erarbeiteten Resultate der kunsthistorischen Forschung Eingang in seine Überlegungen, noch auch zeitgenössische Ansätze, die eine rezeptionskritische Sicht ermöglichen würden.⁵⁸ Vielmehr werden die okkulten Traditionen und die ihnen zugrunde liegenden magischen Vorstellungen als gleichsam zeitlose Inspirationsquelle des künstlerischen Schaffens proklamiert – wobei die Kunst der jüngeren Moderne allerdings nur in wenigen Seitenverweisen in den Blick gerät: dort nämlich, wo sie dem Autor in ihren figurativen Sujets entsprechende Anhaltspunkte bietet.⁵⁹

Wiewohl in ihrem Zugang von einem ähnlichen Leitmotiv bestimmt und auch in ihrer Gliederung vergleichbar, sind demgegenüber die Publikationen des Briten Fred Gettings anspruchsvoller orientiert.⁶⁰ Dies gilt insbesondere für das 1978 erschienene Buch *The Hidden Art*, das anders als Rachleffs Überblicksdarstellung der modernen Kunst eigene

⁵⁷ Vgl. Rachleff 1990. Den in ihrer Gliederung verschiedenen Erscheinungsformen des Okkulten – Magie, Satanismus, Hexerei und dem "Übernatürlichen" – folgenden Hauptteilen ist ein Anhang beigefügt, der diesen Bereichen kurze Ausschnitte aus "Occult Source Materials" zur Seite stellt; weder unterscheidet Rachleff hier zwischen historischen und explizit literarischen Texten (neben Transkriptionen ägyptischen Papyri u. mittelalterlichen Traktaten werden etwa Ben Johnsons Satire *The Alchemist*, London 1610 oder Goethes *Faust* zitiert), noch genügen die Nachweise wissenschaftlichen Kriterien.

⁵⁸ Vgl. hierzu weiterf. unten im Abschnitt zum Forschungsstand, Kap. I.3.

⁵⁹ Umgekehrt führt die Prämisse einer ursprünglichen und über alle Zeiten hinweg fortbestehenden Verbindung von Kunst und Magie allerdings immer wieder zu Deutungen, die über motivgeschichtliche Betrachtungen hinausgehen – dabei aber weitgehend spekulativ bleiben. Wenn etwa gleich eingangs Darstellungen von 'Magiern' im Mittelpunkt stehen, flücht Rachleff wiederholt Seitenverweise auf die Autoren dieser Darstellungen ein, die verraten, dass er auch das entsprechende "Bild vom Künstler" als Teil dieser 'wesenhaften' Verbindung versteht – begonnen mit den Höhlenmalereien, in deren zentralen Figuren er die ersten künstlerischen Bekenntnisse zur Macht des Magier-Schamanen sehen will: "The artist who chose to depict and thereby memorialize the shaman's power consequently became a sort of ally in perpetuating the magical code, an alliance we shall substantiate throughout this book", vgl. ebd., S. 4.

⁶⁰ Vgl. Gettings 1978a u. 1987. Neben diesen beiden Bänden hat Gettings auch mehrere Handbücher zur Symbolik okkultur Traditionen veröffentlicht, so u. a. das *Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils* (London 1981) und eine *Encyclopedia of the Occult* (London 1986).

Kapitel widmet und in dem sich sein Autor dem "occult symbolism in art" dezidiert mit kunsthistorischen Methoden anzunähern versucht.⁶¹ Dabei stützt Gettings nicht nur seine symbol- und motivgeschichtlichen Deutungen älterer Kunst mit Kompositionsanalysen, denen er vergleichende Verweise auf Bild- und Textquellen zur Seite stellt, sondern er verfolgt dieses Verfahren auch, um mit Mondrian und Kandinsky zwei Pioniere der abstrakten Moderne zu diskutieren.⁶² Zugleich stehen die beiden Maler für ihn aber auch am Endpunkt einer Kunstgeschichte, deren Referenzen auf okkulte Traditionen noch von einer inneren Beziehung zu denselben geprägt sind; für nachfolgende Bewegungen hingegen könne, wie Gettings exemplarisch am Surrealismus aufzeigen will, bestenfalls deren Bildwelt zum Ausgangsmaterial werden, während ein ungebrochener Bezug auf das ihnen zu Grunde liegende Weltbild nicht mehr möglich sei:

"The artist has been pulled away from his meaningful, if lonely, struggle, and he is now helplessly caught up in a maelstrom of influences, disputes and superficial verbiage, with a maiming demand for 'originality' which, if it means anything at all, generally means that the artist has no longer anything worth saying. The demons no longer permit the time, the spiritual space, for the development of that need for meditation and reflection which Kandinsky saw as the basic requisite of a new art."⁶³

Paul Waldo-Schwartz wiederum konzentriert sich in seiner Studie *Art and the Occult* sogar vornehmlich auf die Kunst des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, deren Nexus zum Okkulten – so die eingangs vorgenommene Setzung – vorzugsweise über eine Öffnung dem "Unsichtbaren" gegenüber zu erfassen sei.⁶⁴ Wiewohl ihn diese Prämisse sehr nahe an das heranführt, was Beat Wyss wenig später als "Ikonologie des Unsichtbaren" bezeichnen sollte⁶⁵, und zudem die Auseinandersetzung mit nichtfigurativen Positionen ermöglicht, begnügt auch er sich mit einer vergleichenden Perspektive, die auf ihre Weise sogar derjenigen Hartlaubs nahe steht. So stellt die esoterische Literatur der Moderne zwar einen wichtigen Referenzpunkt seiner Ausführungen dar – jedoch nicht, um sie als Quelle der behandelten Künstler zu untersuchen, sondern um auf gleichsam wesenhafte Parallelen zwischen den 'Topoi' der ersteren und den Bildfindungen der letzteren zu verweisen. Der "okkulte Kanon" wird in diesem Zuge nicht nur als Königsweg für die Deutung moderner Kunst proklamiert, sondern auch als wesentlicher Impuls für ihre zukünftige Entwicklung ausgerufen.

⁶¹ Vgl. Gettings 1978a. Der fast zehn Jahre später erschienene Band *Visions of the Occult* (Gettings 1987) ist demgegenüber vornehmlich kulturhistorisch orientiert; bildende Kunst wird hier nur in einigen Vergleichsbeispielen zum Thema.

⁶² Vgl. Gettings 1978a, S. 162ff. Im Bezug auf Kandinsky stützt sich Gettings dabei auf Sixten Ringboms Forschungen (vgl. Ringbom 1966/1993 u. Ringbom 1970); für Mondrian geht er von den Kompositionsanalysen von Charles Bouleau (*The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art*, New York 1963) aus, um die Rolle ihrer Bezugnahmen auf theosophische und anthroposophische Literatur zu beleuchten.

⁶³ Vgl. Gettings 1978a, S. 190. In der Verortung dieses Bruchs steht Gettings mithin Hartlaub nahe; anders als letzterer versucht er allerdings, seine These anhand einer eingehenden Auseinandersetzung mit ausgewählten Arbeiten M. Ernsts und S. Dalís zu belegen.

⁶⁴ Vgl. Waldo-Schwartz 1977; "In order to approach the nexus of energy and magic which lies at the heart of art and the occult, one must turn to the in-visible." (ebd., S. 4).

⁶⁵ Vgl. Wyss 1993c.

"[...] the poet-magician of the future will abide harmoniously, beyond time, with his counterparts of the past. [...] He will proclaim not a revolution but a mystical continuity. He will not announce the coming of his own self-expression, but will manifest his genius in the harmony of a higher power. [...] The equation will be new and the same, transformed into another modernity in an unrecognizable age."⁶⁶

Dieser im Grunde dem Geist der frühen Moderne entsprechenden Haltung ist in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder dort zu begegnen, wo – mit Hartlaub gesprochen – für die "Untrennbarkeit des Magischen und Ästhetischen" als ursprüngliche und "eigentlich produktive Konstellation" argumentiert werden soll. Zweifellos wohnen ihr auch projektive Züge inne, die – wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird – denen eng verwandt sind, welche einem ähnlichen Blick auf die außereuropäische Kunst eignen: Einem Blick nämlich, der im 'Unbekannten' und 'Anderen' etwas entdecken will, dessen eine sich für durch und durch 'rational' haltende Gesellschaft entbehre und das es in ihr wieder zu entdecken gelte.

Dass eine solche Sichtweise keineswegs pauschal zum Kennzeichen historische und kunsthistorische Zusammenhänge bestenfalls behauptender, im Grunde aber vernachlässigender Ansätze erklärt werden darf, mögen zwar schon Hartlaubs Schriften belegen.⁶⁷ Ihr kritischer Punkt ist dennoch in ihrem Geschichtsbild und den aus diesem resultierenden Verständnis von Kunstgeschichte zu verorten. So lässt der vergleichende Blick auf die exemplarisch vorgestellten Überblicksdarstellungen – ungeachtet aller Differenzen im Methodischen – eine Gemeinsamkeit deutlich werden: Es ist weniger die in der Kunstgeschichte der Moderne so markante Abkehr vom Figurativen, die als die entscheidende Bruchstelle des Bandes zwischen dem "Magischen" und dem "Ästhetischen" wahrgenommen wird, als vielmehr der Bruch mit den magischen Vorstellungen als solchen, der im Übrigen auch nur von einem Teil der Autoren als konstitutiv für die jüngere Moderne angenommen wird. Dem entsprechend resultiert das Problem des Umgangs mit ihr denn auch weniger daraus, dass der traditionelle Methodenapparat kunsthistorischer Analysen – wenn er denn überhaupt zur Anwendung kommt – sich für eine Auseinandersetzung mit nichtfigurativer Kunst als nur bedingt geeignet erweisen würde. Problematisch scheint eher die durchgängig geteilte Prämisse, dass allein ein ungebrochenes Verhältnis zum Gegenstand die Voraussetzung für eine künstlerische Praxis darstellen soll, welche eine

⁶⁶ Vgl. Waldo-Schwartz 1977, S. 159.

⁶⁷ Verweisen lässt sich in diesem Zusammenhang auch auf die Publikationen des belgischen Künstlers und (Kunst-)Historikers Jacques van Lennep, dessen Untersuchungen zur Bildwelt der Alchemie sich allerdings im Schwerpunkt auf die Illustrationen alchemistischer Literatur konzentrieren und bildende Kunst im engeren Sinne eher randständig bzw. vornehmlich dort mit einbeziehen, wo figurative Darstellungen ikonographische Rückverweise gestatten; vgl. Lennep 1971 u. 1984. Wenn ihn in diesem Zuge zum einen – ähnlich wie Hartlaub 1947 – Darstellungen von Alchemisten in der Kunst interessieren, sucht er zum anderen auch einen Ausblick auf die Spuren "alchemistischer Vorstellungen" in der Kunst der Moderne zu geben. Während sich dieser in der jüngeren Studie ganz auf den Surrealismus konzentriert u. hier eine profunde Quellenkenntnis verrät (vgl. Lennep 1984, S. 417f.), bleiben seine Überlegungen zur Zukunft der "art alchimique" demgegenüber spekulativ; aus den zum Abschluss seines vorauf gegangenen Buches formulierten Prämissen (vgl. Lennep 1971, S. 249ff.) geht hervor, dass er für diese zwar einen "caractère purement emblématique" ausschließen will, gleichwohl aber einen engen Anschluss an die Ikonographie der Hermetik voraussetzt. Speziell zum Surrealismus und seinem Umfeld vgl. neben Kap. I.2. auch die in Kap. 1.3. angegebene Forschungsliteratur.

eingehendere Befragung der Bedeutung ihrer Bezugnahmen auf okkulte Traditionen verdient – zumal in diesem Zuge die Frage nach anderen Bindungen und Bezügen, die in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Rolle spielen könnten, ausgeblendet bleibt.⁶⁸

Um so vielversprechender wirkt vor diesem Hintergrund der Ansatz, den der vornehmlich als Möbeldesigner bekannt gewordene Wahl-Amerikaner Terence Harold Robsjohn-Gibbings in seinem 1947 erschienenen Buch entwickelt – obzwar dessen origineller Titel *Mona Lisa's Moustache. A Dissection of Modern Art* zunächst wenig über seinen eigentlichen Gegenstand verrät.⁶⁹ Anders als Hartlaub in seinen nur wenige Jahre später publizierten Essays zum *Unerklärlichen in der Kunst* scheut sich Robsjohn-Gibbings nämlich weder, nach den 'okkulten' Quellen der Moderne zu fragen, noch auch, den "Magismus als Macht" im historischen *und* kunsthistorischen Kontext kritisch zu beleuchten – was nicht zuletzt einen differenzierten Blick auf die jeweiligen Vorzeichen ermöglicht, unter denen 'magische Vorstellungen' in der Kunst eine Aufwertung zu erfahren scheinen. Schon an seine einführende These vom "Magic Revival" in der Kunst der Moderne⁷⁰ schließt er eine Präzisierung an, die eine durchaus andere Verbindung zwischen Kunst und Magie in den Vordergrund rückt als jenes Band zwischen dem "Magischen" und dem "Ästhetischen", das sie in Hartlaubs Augen zu einer "produktiven Konstellation" werden lässt:

"It is a revival of one of the oldest systems of getting power. [...] Probably no one believed less in magic than did the ancient magicians. What they *did* believe in – and with good reason – were the systems whereby the belief in magic could be induced in their audience."⁷¹

Diese, die Frage nach der Wirkungsabsicht mit einbeziehende – wenn man so will: rezeptionswissenschaftliche Gesichtspunkte berücksichtigende Perspektive begründet eine entscheidende Differenz zwischen seinem Ansatz und denjenigen, wie sie Hartlaub, Gettings, Rachleff und Waldo-Schwartz vertreten beziehungsweise vertreten werden. Denn während er nichts desto weniger die Auseinandersetzung zahlreicher Protagonisten der

⁶⁸ Dies gilt im Übrigen nicht nur für Ansätze, die das Band zwischen dem "Magischen" und dem "Ästhetischen" positiv belegen, sondern auch für solche, in deren Augen zeitgenössische Kunst nur dann die Kriterien für eine ernsthafte Auseinandersetzung erfüllt, *wenn* ein Bruch mit magischen Vorstellungen vorausgesetzt werden kann bzw. als wesentliches Kriterium für 'Modernität' verstanden wird – eine Argumentation, der beispielsweise in der Literatur zu Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Sigmar Polke zu begegnen sein wird.

⁶⁹ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947. Robsjohn-Gibbings, gebürtiger Brite, hatte zunächst in London Architektur studiert, bevor er in den späten dreißiger Jahren mit seinen an der Klassik inspirierten Möbelentwürfen in der New Yorker Haute Volée Furore machte. Zu Robsjohn-Gibbings vgl. neben der Anm. bei Ringbom 1966/1993, S. 61 auch Webb 1976/1981, S. 420ff. Webb, der das Buch als ersten Beitrag zum Thema würdigt, vermutet hier, die Profilierung des "eccentric American critic" als Gegner des seinerzeit gerade erst eröffneten New Yorker Museum of Modern Art habe dazu beigetragen, dass die Studie nicht die verdiente Aufmerksamkeit fand. Ringbom wiederum würdigt die Funde des Kritikers u. beklagt, dass es "der Kunstgeschichte wenig dienlich [sei], wenn Bibliographien unorthodoxe polemische Werke, seien sie noch so einseitig oder verdreht, einfach dem Vergessen-Werden anheimstellen."

⁷⁰ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 3ff. (Kap. I: The Magical Revival); ein zukünftiger Historiker, so heißt es hier zunächst provokant, werde wissen, "*that the art we call modern art today was actually a revival of systems used in primitive and ancient magic.*" (ebd., S. 6; Hervorh. im Original); diese zunächst als Behauptung formulierte These erfährt im Verlauf der Studie jedoch eine eingehendere Begründung.

⁷¹ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 13. Anders als Webb 1976/1981, S. 420, dies bemerkt haben will, wird diese "Macht" von Robsjohn-Gibbings keineswegs pauschal mit dem Faschismus assoziiert.

historischen Avantgarden mit den ihnen zeitgenössischen esoterischen Strömungen selbst zu einem zentralen Gegenstand seiner Überlegung macht und in diesem Zuge Theosophen wie Helena Petrovna Blavatsky, Charles W. Leadbeater und Annie Besant wie auch Rudolf Steiner explizit als Impulsgeber der Moderne diskutiert⁷², liegt ihm zugleich daran, diesen Zusammenhang kritisch zu hinterfragen: Daraufhin nämlich, in wie weit das von Hartlaub noch im Positiven als wesenhafte Parallele gedeutete Interesse an okkulten Traditionen *auch* im Licht eines "Willens zur Kunst" betrachtet werden muss, mit dem sich der Künstler als "medium for a divine power", als 'Priester' und 'Magier' in der proklamierten Verbindung zu einem 'Großen Geistigen' selbst erhöht⁷³ – und mithin einen Distinktionsgewinn verschafft, wie er qua definitionem auch dem Esoteriker winkt.⁷⁴ Seine differenzierte Sicht ermöglicht es Robsjohn-Gibbings dabei, sowohl die Selbstpositionierung wie auch die Rezeption der Künstler als 'Esoteriker' in seine Überlegungen mit einzubeziehen – und erstere auf ihre strategischen Momente hin zu befragen, ohne deshalb die zugrunde liegende Motivation auf sie reduzieren zu müssen.⁷⁵

Mit Blick auf die zeitgenössische Kunst und Kultur sieht allerdings auch er veränderte Voraussetzungen gegeben: In der Gegenwart gehe der 'Magie' ihre manipulative Macht zwar nicht verloren – wohl aber, wo sie auf dem Umweg über die Kunst allgemeine Akzeptanz erfahre, ihr elitärer Anspruch. Allein schon deshalb kann ihr zeitgenössisches Wirkungsfeld aus seiner Sicht schwerlich eine "neue Gnosis" sein, von der bezeichnenderweise auch Hartlaub zu diesem Zeitpunkt nicht mehr sprechen will: Vielmehr begegne sie nunmehr, so Robsjohn-Gibbings, in "Mode, Werbung und Humor" – was er angesichts eines Machtanspruchs, der sich in vorauf gegangenen Jahrhunderten noch auf "Aberglauben, Terror und namenlose Angst" gegründet und in den Avantgarden der Moderne dann in der

⁷² Vgl. ebd., Kap. IX, S. 147ff. Während er in der esoterischen Literatur eine wesentliche Quelle der verhandelten Künstler vermutet und diese Vermutungen auch mit konkreten Verweisen auf ikonographische Parallelen etwa zwischen Kandinskys Arbeiten und den bei Leadbeater u. Besant abgebildeten "Thought Forms" unterfüttert (vgl. ebd., S. 151 u. Besant/Leadbeater 1901/1926/1999), geht Robsjohn-Gibbings allerdings nie so weit, dieses Material für Interpretationen einzelner Arbeiten heranzuziehen.

⁷³ An diesen Ansatz wird fast fünfzig Jahre später auch Beat Wyss mit seinem Buch *Der Wille zur Kunst* anknüpfen, vgl. Wyss 1996a u. hierzu weiterf. a. unten, Kap. I.4.

⁷⁴ In diesem Distinktionsgewinn sieht er übrigens auch eines der Motive, welche die Kunst der europäischen Avantgarden speziell für die amerikanischen Kunsthändler und ihren Kundenkreis, eine gebildete Oberschicht, anziehend gemacht habe. Im 'Glauben' an die Moderne Kunst und im Bekenntnis zu ihren Visionen und Utopien habe man sich nicht zuletzt vom "philisterhaften" Konservatismus des Bürgertums absetzen können, vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 234f. Darauf, dass solche Aspekte etwa auch in den Debatten, die später in Deutschland um einen Künstler wie Joseph Beuys geführt werden, eine Rolle spielen, wird im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein.

⁷⁵ Vielmehr mahnt er auf der Basis seiner Annahme einer tatsächlichen Auseinandersetzung der von ihm behandelten Künstler mit entsprechenden Vorstellungen an, *auch* etwaigen Distanzierungsgesten mit Zurückhaltung zu begegnen.

Exklusion eines breiteren Publikums Ausdruck gefunden habe, jedoch keineswegs für beklagenswert hält.⁷⁶

Interessant an dieser These ist nicht zuletzt, dass sie die Beziehungen zwischen Kunst und Populärkultur mitzudenken sucht, ohne den Übergang von ersterer zu letzterer pauschal unter den Vorzeichen eines kulturellen Wertverlusts zu betrachten. Und wenn Robsjohn-Gibbings etwa abschließend darauf verweist, dass Salvador Dalí,

"using the magic of surrealism for window-dressing and peepshows at the New York World's Fair",

womöglich den einzig möglichen Gebrauch für eine solche Magie gefunden habe⁷⁷, dann zeigt dies, dass er auch hier Künstler und Publikum gleichermaßen aktiv an diesem Prozess beteiligt sieht.

⁷⁶ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 264. Einen ähnlichen, allerdings in Berufung auf S. Freud, A. Hauser u. a. kulturpsychologisch und –soziologisch differenzierter argumentierenden Ansatz wird der Kunst- und Kulturkritiker Philip Jodidio vertreten, wenn er in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts der zeitgenössischen Kunst einen Verlust ihrer "ursprünglichen Magie" konzedieren will, die im "Zeitalter der Medien" eher in der Populärkultur begegne, vgl. Jodidio 1983 u. weiterf. unten, Kap. I.2., Abs. "Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)".

⁷⁷ Ebd.

I.2. Auf der Suche nach einem verlorenen Strang. Standpunkte des zwanzigsten Jahrhunderts

– Blick zurück nach vorn: Der Surrealismus –

"Ich zitiere dazu eine Bemerkung von Frazer. 'Die Magie', sagt er in *Der Goldene Zweig*, 'hat dazu beigetragen, die Menschheit zu befreien, [...] und sie hat sie zu einem weiteren und freieren Blick auf die Welt erzogen. [...] Wir werden erkennen müssen, daß die Magie sowohl eine Tochter des Irrtums als auch die Mutter der Freiheit und der Wahrheit ist.'"¹

André Breton, der Wortführer der surrealistischen Gruppe, hätte sich einer solchen Sichtweise, wie sie Robsjohn-Gibbings mit Blick auf den Gebrauch der "magic of surrealism for window-dressing and peepshows" vertritt, wohl kaum anschließen können – zumal der Surrealismus seinerzeit sowohl Schaufensterdekorationen als auch Ausstellungsinszenierungen längst als selbstverständliches Medium seiner 'Magie' und als potenzielles Wirkungsfeld seiner Kunst für sich entdeckt hatte.² Denn während Dalí als die New Yorker High Society bedienender "Avida Dollars" aus der Gruppe exkommuniziert worden war³, lud diese ihrerseits 1947 – also just im Erscheinungsjahr von Robsjohn-Gibbings Buch – in Paris zu ihrer ersten großen Gemeinschaftsausstellung der Nachkriegszeit ein, die nicht nur durch und durch als Feier der "magic of surrealism" gestaltet war, sondern den Schulterschluss zwischen dem Surrealismus und seinen okkulten Inspirationsquellen sogar dezidiert zum Programm deklarierte.⁴ Über eine Treppe mit einundzwanzig Stufen, die die den "Großen Arkana" des Tarot zugeordnet waren und Buchrücken von Schriften simulierten, die zum Kanon surrealistischer Inspirationsquellen gehörten, wurde zunächst die vom austro-amerikanischen Architekten Friedrich Kiesler entworfene "salle de superstition" erreicht, an deren "architecture magique" sich mehrere surrealistische Künstler beteiligt hatten⁵; im

¹ Vgl. Breton 1947/1967/1981, S. 78.

² Berufen konnte man sich in dieser Vorliebe u. a. auf den *Sechsten Gesang* aus Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* (Paris 1896), vgl. Lautréamont 1869/1988, S. 222f. (hier findet sich auch die viel zitierte Formel von der "unvermutete[n] Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch", ebd., S. 223). 1944 u. 1945 hatten M. Duchamp u. E. Donati in New Yorker Buchläden Schaufensterdekorationen für Bretons neu erschienene Publikationen realisiert, vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Breton/Paris 1991, S. 363. Bekannt ist die Vorliebe der Surrealisten für Schaufensterpuppen, die ihren prominentesten Niederschlag in der von künstlerisch gestalteten Puppen flankierten "Rue surréaliste" in der Pariser Gemeinschaftsausstellung von 1938 fand; vgl. hierzu Filipovic 1999 sowie zu den surrealistischen Ausstellungsinszenierungen weiterf. a. unten.

³ Vgl. Breton 1942/1984, S. 115.

⁴ Vgl. hierzu den Ausst. Kat. Surréalisme/Paris 1947 sowie zur Ausstellung, ihrer Programmatik und ihren Exponaten weiterführend Lichtenstern 1992, S. 248ff. u. Kuni 1995, S. 151ff. (ebd. jeweils mit weiterer Sekundärliteratur). Im Katalog wurden übrigens auch die surrealistischen Schaufensterdekorationen abgebildet, vgl. ebd., Tf. XLI; für weitere Literatur zum Thema s. a. die nachfolgenden Anm.

⁵ Vgl. hierzu Kieslers Text "L'architecture magique de la salle de superstition" im Kat. der Ausst., s. Kiesler 1947, der mit dem programmatischen Satz endet: "J'oppose au mysticisme de l'Hygiène, qui est la superstition de l'Architecture Fonctionnelle, les réalités d'une Architecture Magique qui prend racine dans la totalité de l'être humaine, et non dans des parties bénies ou maudites de cet être." (ebd., S. 134).

Anschluss war ein von Duchamp gestalteter Raum zu passieren, in dem es "ständig regnete"; derart 'gereinigt' sodann ein "Labyrinth" zu durchschreiten, für das Breton einige Mitstreiter damit beauftragt hatte, zwölf dem Sternkreis und dem *Nuctameron* des Apollonius von Tyana zugeordnete Motiv-Altäre für surrealistische "Wesen" oder "Objekte" zu schaffen.⁶ Auf diese Weise sollte der Gang durch die Ausstellung zu einem "Initiationsweg" werden, der signalisierte, unter welchen Vorzeichen man die "Wiedervereinigung des Surrealismus" zu feiern gedachte.⁷

Die Summe aus diesem Programm sollte Breton wiederum zehn Jahre später in einem eigenen Überblickswerk ziehen, als er 1957 zusammen Gerard Legrand seine weit über zweihundert Seiten starke Abhandlung *L'Art magique* veröffentlichte. Schon deren grundlegende Prämisse stellt deutlich heraus, warum für ihn "das Magische als Macht im Kunstschaffen" eine Grundkonstante darstellte, die dieses gleichwohl weder an einen religiösen Glauben binden musste, noch auch durch die Vorherrschaft des Verstandesdenkens aus ihm zu extrapolieren war:

"L'œuvre d'art, en effet, obéit à ses lois propres: qu'elle décide de s'adapter ou non à des fins magiques, on ne saurait oublier que c'est la magie même qu'elle tire son origine [...]. En ce sens, tout art serait magique au moins dans sa genèse."⁸

Ähnlich wie Hartlaub beruft sich also auch Breton auf eine ursprüngliche "Untrennbarkeit des Magischen und Ästhetischen", und ganz ähnlich wie dieser versteht er sie als zeitlose Qualität, die es – mindestens in ihrem Werden, also im künstlerischen Schaffensprozess – auch einer 'autonomen' beziehungsweise sich als im Hinblick auf Glaubensinhalte 'autonom' verstehenden Kunst zuzuerkennen gilt.⁹ Zugleich macht er jedoch deutlich, dass er prospektiv als "art magique" allein jene Kunst verstehen will, die sich ihrer Ursprünge bewusst ist *und* auf diese Qualitäten bewusst referiert:

⁶ Für eine detaillierte Beschreibung des Raumprogramms, der Treppe und der "Altäre" vgl. die von Breton im Vorfeld verfasste und an die Teilnehmer verschickte Projektskizze ("Projet Initial") im Ausst. Kat. *Surréalisme/Paris 1947*, S. 135ff.; Abb. der Säle u. einiger der realisierten "Altäre" finden sich u. a. bei Jean/Mezei 1959, S. 336ff. sowie bei Alexandrian 1969/1989, S. 192/193; vgl. exemplarisch neben der von Victor Brauner gestalteten 'Altartafel' für den "Autel du Oiseau secretaire ou serpenteire, cher à Max Ernst" (s. DAbb. 13 u. hierzu weiterf. unten) den von R. Matta gestalteten "Altar" für den auf M. Duchamps *Grand Verre* (1915-1923) referierenden "Soigneur de Gravité", DAbb. 303 u. Abb. ebd., S. 192.

⁷ Auf das Thema der Inszenierung von Ausstellungen als 'Initiationsweg' bzw. unter verwandten Vorzeichen (sowie auf entsprechende Rezeptionsweisen von Ausstellungen) wird im Verlauf der Untersuchung noch mehrfach zurückzukommen sein; vgl. einf. in Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz" sowie weiterf. in den Fokusstudien Kap. IIIff.

⁸ Vgl. Breton/Legrand 1957, S. 21.

⁹ Diese Sicht hätte übrigens wohl auch Warburg geteilt, wenngleich er sie auf einen kleinen Kreis 'herausragender' Künstlerpersönlichkeiten beschränkt wissen wollte. So schrieb Warburg mit Blick auf den Maler Eduard Manet: "Der überpersönliche Zwang [um die Menschenrechte des Auges und um einen neue Ausdruckswerte schaffenden Stil] mag für den Durchschnittskünstler eine untragbare Belastung bedeuten, für das Genie bedeutet diese Auseinandersetzung einen Akt geheimnisvoller antheischer Magie, die den Neuprägungen erst die hinreißende Überzeugungskraft verleiht [...]", vgl. A. Warburg, zit. n. Gombrich 1970/1992, S. 364 (1929; Maschinenabschrift e. Gertrud Bing diktierten Textes, von dem Gombrich annimmt, dass er hätte in den *Mnemosyne-Atlas* eingehen sollen).

"Si l'on veut éviter que les mots 'art magique' prêtent à une extension illimitée (puisqu'ils font, par un côté, pléonasme), on sera conduit à ne retenir ici comme art spécifiquement magique que celui qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré."¹⁰

Dem entsprechend bedeutet seine Berufung auf die Zeitlosigkeit dieser Verbindung auch keineswegs eine Blindheit gegenüber historischen Dimensionen und Zusammenhängen. Vielmehr ist Breton darum bemüht, die Beziehungen zwischen Kunst, Magie und anderen okkulten Traditionen nicht nur für einen theoretischen Standpunkt in Anspruch zu nehmen, sondern auch in der eigenen Kunst-, Kultur- und Geistesgeschichte dingfest zu machen – und er kann sich dabei sowohl auf seine eigenen Recherchen wie auf die Entwicklung der surrealistischen Bewegung insgesamt berufen.

Ebenso wie *L'Art magique* Zeugnisse kultischer magischer Praktiken aus verschiedenen Kulturkreisen – einschließlich des westeuropäischen – versammelt, um deren Niederschlag in Kultgegenständen und Kunstwerken einer 'Kunstgeschichte der magischen Kunst' von der Vor- und Frühgeschichte bis zur 'Magie (re-)trouvée' des Surrealismus zur Seite zu stellen, hatten auch schon früher die vom surrealistischen Kreis herausgegebenen Zeitschriftenprojekte und vor allem natürlich die "Expositions Internationales du Surréalisme" als Plattformen für eine entsprechende Programmatik gedient.¹¹ Hier konnten außereuropäische Fetische auf ihre Verwandten aus christlicher Votivkunst und säkularer Volksmagie treffen, Illustrationen aus alchemistischen Traktaten und mittelalterlichen Zauberbüchern auf Photographien von 'künstlichen Menschen' und mechanisch belebten Automaten, Kabarett-Magiern und Zirkusartisten, paracelsische Planetensiegel auf Manuskripte, welche die von spiritistischen Medien notierte "Schrift der Marsbewohner" zu dokumentieren behaupteten.¹² In ihrer visuellen Argumentation mochte diese Bildrhetorik jener ähneln, wie sie bereits der Expressionismus im *Blauen Reiter* praktiziert hatte.¹³ Wofür sich die Surrealisten interessierten, war jedoch nicht nur die aus den entsprechenden Vorstellungsräumen überlieferte Bildwelt, mit deren grenzüberschreitenden Imaginationen

¹⁰ Vgl. Breton/Legrand 1957, S. 21.

¹¹ Einen guten Überblick über die surrealistischen Zeitschriftenprojekte bieten der Ausst. Kat. Dada-Surrealism/London 1978 sowie das kommentierte Verzeichnis im Ausst. Kat. Surrealisten/Frankfurt 1989, S. 331ff.; zu den surrealistischen Ausstellungsprojekten vgl. den Überblick ebd., S. 369ff. sowie die weiterf. Angaben in den nachf. Anm.

¹² Ein entsprechendes Panorama entfalten zum einen die anlässlich der Gruppenausstellungen erschienenen (Katalog-)Publikationen; zum anderen – neben der belgischen Zeitschrift *Variétés* (Brüssel 1928-1930) und den vom Kreis um G. Bataille publizierten *Documents* (Paris 1929-1934) – insbesondere die opulent ausgestatteten Ausgaben der Zeitschrift *Minotaure* (Paris 1933-1939) sowie die im New Yorker Exil erschienene Zeitschriften, darunter v. a. *VVV* (1942-1944). Hier schließt Breton/Legrands reichhaltig illustriertes Buch an, wenngleich es – vergleicht man den Band mit den dort praktizierten Bildstrategien, in denen das Verhältnis von Bild und Text zuweilen in markanter Weise zugunsten der ersteren umkehrt wird – weitaus 'konventioneller' gestaltet ist.

¹³ Vgl. zu letzterer Wyss 1996a, S. 132ff.; zu ersterer exemplarisch Foster 1993, S. 127ff.; in beiden Fällen sind sowohl die von den frühen Avantgarden bevorzugten Verfahren der Montage, Anregungen aus populären Quellen wie zeitgenössischen Warenhauskatalogen, illustrierten Zeitschriften, historischer Almanachliteratur u. a. m. im Hintergrund zu sehen; hinzu kommt aber auch das in den Kunst- und Kulturwissenschaften entwickelte vergleichende Sehen, das auch Warburg zu seinem Projekt des *Mnemosyne-Atlas* führen sollte.

sie sich identifizierten, sondern auch die Mechanismen, die sie hervorgebracht hatten – wenn man so will: Die Techniken und Technologien der Magie.

– '(R)Entrée des Magiciens'. Ein Zwischenspiel –

Wenn in diesem Zuge Schamanen als 'Surrealisten avant la lettre' ebenso gewürdigt werden konnten wie historische und literarische Helden der Selbstverwandlung von Houdini bis Fantomas, lässt sich über die verschiedenen Phasen des Surrealismus eine Akzentverschiebung beobachten, die eng mit dem ästhetischen Programm der Gruppe zusammenhängt und weitere Hinweise darauf liefert, warum sich nicht wenige ihrer Mitglieder sowohl für die Faszination des Okkulten begeistern als auch mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" identifizieren konnten: Während sich der frühe, von den Dichtern und Literaten dominierte Surrealismus im Zeichen der 'écriture automatique' eher für spiritistische beziehungsweise mediumistische Praxen interessierte, wollten sich die bildenden Künstler, die ab Beginn der dreißiger Jahre für das Profil der Bewegung zunehmend an Bedeutung gewannen, nicht unbedingt allein auf die Rolle des passiv-träumenden Mediums und 'blinden Sehers' festlegen lassen, in der man sich noch 1929 um René Magrittes *Je ne vois pas la (femme nue) cachée dans le forêt* formiert hatte.¹⁴ Vor diesem Hintergrund mochte es umso näher liegen, das 'Magische' der okkulten Traditionen in seiner Potenz als 'agens' zu entdecken – und zwar nicht nur als poetisches 'agens', vergleichbar der "alchimie du verbe" Rimbauds, auf die man sich in der dichterischen Tradition berief. Sondern auch als Strategie der Selbstermächtigung, die sowohl nach Innen wie auch nach Außen gerichtet war und dementsprechend sowohl im künstlerischen wie auch im historisch-politischen Zusammenhang gesehen werden muss.

Letzteres gilt umso mehr für die dreißiger und vierziger Jahre, in denen sich im benachbarten Deutschland eine politische Macht formierte, deren Herrschaft zwar nicht auf Magie basierte, die jedoch mit deren Mitteln – mit Robsjohn-Gibblings gesprochen: "Aberglauben, Terror und namenloser Angst" – operierte und der gegenüber sich die "art magique" des Surrealismus wie eine Praxis des 'contre-envoutement' lesen lässt: Eines Gegenzaubers wider die Bedrohung nicht nur der künstlerischen Freiheit, sondern auch der

¹⁴ Vgl. für eine Abb. dieses Programmbildes, das urspr. in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* (Nr. 12/1929) erschienen war, Waldberg 1981, Abb. 6 sowie hierzu im Ausst. Kat. Breton/Paris 1991, S. 193; zur "Phase des rêves" und den anschließenden Auseinandersetzungen um die Rolle der bildenden Kunst im Surrealismus Nadeau 1945/1965 sowie neben A. Bretons programmatischen Aufsätzen zum Thema, versammelt in Breton 1965/1967, insb. Breton 1922/1989, 1925 u. 1933; desw. Morise 1924; weiterf. zu den Konsequenzen dieser Entwicklung für Selbstverständnis u. (Selbst-)Positionierung der bildenden Künstler Lichtenstern 1992, S. 264ff. (M. Ernst); Kuni 1995 (V. Brauner) u. Kuni 1999b. Schon in der Bezugnahme auf spiritistische Medien, deren 'Passivität' ebenso in Frage zu stellen ist wie diejenige der Hysterikerinnen Charcots, deutet sich das Bewusstsein für die 'aktiven' Anteile dieser Rolle an – die gerade dort eine kritische Befragung verdient, wo letztere 'verleugnet' werden. Nicht nur Max Ernsts bekannte Distanzierung vom "Märchen vom 'Schöpferum' des Künstlers" (vgl. Ernst 1934/1951/1991), sondern auch Marcel Duchamps 'Bekentnis' zum "künstlerischen Mediumismus" (vgl. Duchamp 1957/1981 u. hierzu Fischer 1988) bedürfen vor ihrem Hintergrund einer kritischen Relektüre.

Existenz – der im Leben allerdings schon bald nicht mehr mit Kunst, sondern vielfach nur noch mit der Flucht ins Exil zu begegnen war.¹⁵

Die Entwicklung des Surrealismus über die Jahre hinweg spiegelt jedenfalls eine zunehmende Hinwendung zum Okkulten wider, in deren Zuge die parallelen Universen von Poesie und Politik, mochte deren Vereinigung auch von Beginn an proklamiert worden sein, zu einer neuen Synthese zusammenfinden konnten. Was sich schon in der "Ausstellung surrealistischer Objekte" 1936, erst recht aber in den komplett durchinszenierten Erlebnisräumen der Schau von 1938 angedeutet hatte¹⁶, wurde im Anschluss an die von Breton bereits 1929 im *Zweiten Manifest* der Bewegung ausgerufenen "occultation profonde du Surréalisme"¹⁷ während der Kriegsjahre und der Zeit des Exils zu einem regelrechten Leitmotiv – und war schließlich in der ersten großen Manifestation der Gruppe nach dem Zweiten Weltkrieg, der *Exposition internationale du Surréalisme: Le surréalisme en 1947* in der Pariser Galerie Maeght alles andere als 'okkult', sondern vielmehr unübersehbar geworden: Die programmatische Identifikation der Bewegung mit einer "Dialektik der Aufklärung", die das, was Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrer gleichnamigen Schrift kritisch zu analysieren suchten¹⁸, ausdrücklich bejahen kann – und für die insofern ein dezidiertes Interesse am "Weltreich der Magie"¹⁹ ebenso die Basis darstellt wie ein konsequent entwickeltes Sensorium für die "Mythologie[n] der Aufklärung" und die

¹⁵ Zur "Dispersion surréaliste", die 1940 mit der Flucht aus dem von den deutschen Truppen besetzten Paris begann, vgl. ausf. den Ausst. Kat. *Planète affolée/Marseille* 1986; wortwörtlich als "Objet[s] de contre-entrouverture" gestaltete der zum Kreis der aus Paris geflohenen Mitglieder der Gruppe gehörende rumänische Künstler Victor Brauner, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft die Deportation in deutsche Vernichtungslager befürchten musste, seine an magischen Siegeln u. Pentakeln orientierten Arbeiten der vierziger Jahre; vgl. DAbb. 11 u. DAbb. 12 bzw. die Abb. in Semin 1990, S. 156 u. S. 160 sowie für verwendete Zeichen aus einer seiner mittelbaren Quellen, Agrippa ab Nettesses *De occulta philosophia*, DAbb. 24 u. DAbb. 481ab; s. weiterf. a. unten sowie ausf. Kuni 1995, S. 70ff. u. Kuni 1996ab.

¹⁶ Vgl. neben den in Überblicksdarstellungen zum Surrealismus enthaltenen Materialien zur Ausst. 1936 (Galerie Ch. Ratton, Paris) den Ausst. Kat. *Objets/Paris* 1936, die begleitende Sondernummer der *Cahiers d'Art* (Nr. 1/2, 1936) sowie Okun 1981, S. 85ff.; zur Ausst. 1938 (Galerie Beaux-Arts, Paris) vgl. Dunlop 1972, S. 198ff. sowie die Beiträge von A. Abadie im Ausst. Kat. *Paris-Paris/Paris* 1981, S. 70ff. sowie von U. Schneede in Hegewisch/Klüser 1991, S. 94ff.; weiterf. das bislang noch unveröffentl. Manuskript eines Forschungsaufsatzes der Verf. zum Thema *Theorie und Praxis der surrealistischen Ausstellungen*; die hierzu angekündigte Diss. von E. Filipovic liegt noch nicht vor.

¹⁷ Vgl. Breton 1929/1984, S. 49ff., hier S. 92. Das gesamte Manifest ist reich an Bezugnahmen auf okkulte Traditionen; ausgehend von der Berufung auf Rimbauds "alchimie du verbe" (vgl. Rimbaud/Barck 1991, S. 98f.) etwa heißt es wenige Abschnitte zuvor: "Ich möchte darauf aufmerksam machen, daß die surrealistischen Forschungen in der Zielsetzung mit den alchemistischen Forschungen eine bemerkenswerte Analogie aufweisen [...]".

¹⁸ Vgl. Adorno/Horkheimer 1969/1992; ein Buch, das im amerikanischen Exil entstanden und dessen erste deutschsprachige Ausgabe 1947, also zeitparallel zur Pariser Ausstellung in Amsterdam erschienen war.

¹⁹ In Anlehnung an das in Erstausgabe 1948 in New York erschienene, gleichnamige Buch von Seligmann 1948/1958/1988. Zuvor hatte Seligmann mehrfach in den surrealistischen (Exil-)Zeitschriften *VVV* und *View* Beiträge publiziert, die sich einschlägigen Themen wie "Magischen Kreisen", dem Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos, den "Weissagungen des Paracelsus" und dem Verhältnis von "Magie und Kunst" widmeten, vgl. etwa Seligmann 1942 u. 1946 sowie zu Seligmann ausf. die Monographie von Hauser 1997.

"Geheimlehren der Moderne"²⁰. Weniger an Stelle denn in konsequenter Weiterführung der zuvor proklamierten "Entrée des médiums" konnte mithin der Auftritt und die Wiederkehr einer 'neuen' kulturhistorisch verbürgten Leitfigur ausgerufen werden: Eine '(R)Entrée des magiciens'.²¹

Zudem hatte sich der Surrealismus während der vierziger Jahre im engen Schulterschluss mit den "Magiciens de la Terre" bewegt, mit denen man nicht zuletzt über die verschiedenen Stationen des Exils von Hawaii bis Südamerika in Kontakt gekommen war. Zwar fällt es schwer, diese Entdeckung 'neuer Kontinente' des Surrealen vom Impetus eines kolonialen Begehrens freizusprechen, das im 'Anderen' das sucht, dessen die eigene Gesellschaft entbehrt. Doch bestätigt ein genauerer Blick auf die in der Ausstellung 1947 errichteten Parcours der "Altäre", was schon fünf Jahre zuvor in Bretons für die New Yorker Schau *First Papers of Surrealism* entwickelter Proklamation eines "mythe nouveau" angeklungen war – einem Bildbrevier, in dessen Legenden Bosch Buñuel begegnete, Caligostro dem Afroamerikanischen Volksprediger "Father Divine" und Nietzsches "Surhomme" dem amerikanischen "Superman"²²: Dass die Inspirationen, die man aus den außereuropäischen Kulturen bezogen hatte, nicht in einen exotistischen Eskapismus führen sollten, sondern jeweils auf die eigene Mythologie der europäischen Geistesgeschichte zurück gelesen werden wollten, die es auf diese Weise überhaupt erst ins Bewusstsein zurückzuführen und in ihren strukturellen Bindungen transparent zu machen galt. Kurzum: Das *scheinbar* 'Andere' im Eigenen wieder zu entdecken, als dessen verdrängter Wesensteil anzuerkennen und diesen als positiven Impuls produktiv zu machen, war dem Surrealismus stets Programm gewesen. Und die Künstler konnten sich als 'Vorhut' auf diesem Weg begreifen.

Dies erklärt auch den Enthusiasmus, mit dem sich die surrealistische Bewegung noch nach der Erfahrung des Faschismus auf Momente 'charismatischer' Personalisierungen²³

²⁰ Vgl. Wyss 1993a u. hierzu unten, Kap. I.3. Dass dieses Begriffspaar im Koordinatensystem des Surrealismus und namentlich seines 'Cheftheoretikers' André Breton sowohl einen festen Stellenwert behauptet, als auch eine theoretische Fundierung besitzt, ließe sich ausführlicher belegen, als dies im Rahmen einer Einführung möglich ist; hier muss eine zusammenfassende Skizze genügen, vgl. weiterf. jedoch die i. F. sowie in Kap. I.3. angegebene Forschungsliteratur.

²¹ In Anlehnung an den Titel von A. Bretons bereits angeführter Programmschrift, "Entrée des médiums", vgl. Breton 1922/1989.

²² Vgl. den Ausst. Kat. *First Papers/New York 1942* sowie Breton 1942/1988 u. zu Bretons Konzeption des "mythe nouveau", die eine enge Verbindung zum romantischen Projekt einer "neuen Mythologie" unterhält, weiterführend Lichtenstern 1992, S. 244ff. Im "Projet initial" der Ausstellung von 1947 bezieht sich Breton explizit auf den "mythe nouveau" zurück, sowohl programmatisch für die Stossrichtung des Projekts (vgl. Ausst. Kat. *Surréalisme/Paris 1947*, S. 135), wie auch dezidiert in der Widmung eines der "Altäre" an den "neuen Mythos" der "Grands Transparents", dem nicht nur im New Yorker Bildbrevier, sondern auch in den *Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus oder nicht* (1942) zu begegnen ist – hier übrigens ebenfalls verbunden mit einer Referenz auf Novalis, vgl. Breton 1942/1984, S. 122/123 sowie für eine Abb. der den "Grands Transparents" gewidmeten Seite des Bildbreviers DAbb. 305. Zum Konzept einer "neuen Mythologie" in der Romantik vgl. grundl. Frank 1982, insb. S. 123ff. u. 153ff.

²³ Zum Begriff des "Charisma" vgl. einf. MLR 1999f., Bd. 1, S. 205f.; zum Begriff der "charismatischen Persönlichkeit" grundlegend Max Weber (s. insb. Weber 1922/1964a), auf dessen Thesen und deren Rezeption i. F. noch zurück zu kommen sein wird.

einzulassen vermochte, wie sie sich in einer Figur wie dem 'Künstler-Magier' kristallisierten – der, wie noch zu zeigen wird, insbesondere im Nachkriegsdeutschland aus nahe liegenden Gründen mit weitaus größerer Reserviertheit begegnet wurde. Im Rahmen der *Exposition internationale du Surréalisme* von 1947 konnte er demgegenüber sogar prominent auf einer 'Altartafel' begegnen: Auf Victor Brauners Gemälde *Les Amoureux, messagers du nombre* (1947), das zur Ausstattung des von Breton in Auftrag gegebenen "Autel du Oiseau secretaire ou serpenteaire, cher à Max Ernst" gehörte.²⁴ Es bezieht seine Ikonographie aus den so genannten "Großen Arkana" des Tarot, wobei als "Liebende" anstelle einer unmittelbaren Bezugnahme auf das gleichnamige Arkanum die Karten "Die Päpstin" und "Der Magier" auf der Leinwand vermählt werden.²⁵ Letzterem wiederum hatte Victor Brauner bereits kurze Zeit zuvor ein eigenständiges Gemälde gewidmet, dessen Titel *Le Surréaliste* unmissverständlich signalisiert, dass der "Magier" hier als 'Alter Ego' des Künstlers figuriert²⁶ – ganz so, wie dies Breton zehn Jahre später in seiner *Art magique* noch einmal in Berufung auf das romantische Programm einer "Wiederverzauberung der Welt" durch die Kunst verkünden sollte:

"[...] l'ancien magicien et l'artiste moderne (le premier viserait-il le réel, le second l'imaginaire, dont la répercussion sur le réel, à plus ou moins brève échéance, est indéniable) spéculent l'un comme l'autre sur les possibilités et les moyens d'enchanter l'univers [...]."²⁷

²⁴ Vgl. DAbb. 13/Abb. in Semin 1990, S. 172; sowie zur Deutung des Gemäldes u. seinem Präsentationskontext ausf. Kuni 1995, S. 158f.; weiterf. a. Kuni 1996b, ebd. S. 38 auch eine Abb. des gesamten 'Altars'. Zu den Quellen, auf die Brauner hier rekurriert, zählen neben klassischen Tarotkarten (vgl. die nachf. Anm.) u. a. – wie bereits erwähnt – Planetensiegel u. magische Schriften aus Agrippa ab Nettessesheims *De occulta philosophia* (vgl. Agrippa 1533/1967 bzw. dtsh. Agrippa 1531f./1916 sowie DAbb. 24 u. DAbb. 481ab), die der Künstler einem Buch über Amulette, Talismane und Pentakel entnahm (s. Marquès-Rivière 1938/1972); desw. aber auch in C. G. Jungs *Psychologie und Alchemie* wiedergegebene alchemistische Allegorien (s. Jung 1944/1995).

²⁵ Vgl. DAbb. 14ab/Abb. in Tegtmeier 1988, S. 41/Nr. 5b u. S. 43/Nr. 6b für die zugrunde liegenden Tarot-Karten; sowie für die mutmaßliche Quelle Papus 1899/1979, 1899: S. 112 u. S. 119.

²⁶ Vgl. DAbb. 10/Abb. in Semin 1990, S. 162. Zu Brauners Identifikation mit dem 'Magier-(Alchemisten)' vgl. ausf. Kuni 1995 sowie speziell zu *Le Surréaliste* ebd., S. 164f. Den Arbeiten der Nachkriegszeit voraus gegangen war die bereits angespr. Werkphase, in welcher der Künstler – der sich auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung über mehrere Jahre hinweg in weitgehender Isolation in den französischen Basses-Alpes versteckt hielt – eine Reihe von Bildern u. Objekten geschaffen hatte, die dezidiert als "magische Objekte" gestaltet waren, vgl. DAbb. 11 u. DAbb. 12 bzw. die Abb. in Semin 1990, S. 160 u. S. 156 sowie hierzu Kuni 1995, S. 70ff. u. Kuni 1996a, S. 14ff.

²⁷ Vgl. Breton/Legrand 1957, S. 51. Im angesprochenen Sinne stellte die deutsche Romantik bereits in den dreißiger Jahren für Bretons theoretisches Programm wie für den surrealistischen Kreis insgesamt eine wichtige Bezugsquelle dar; Novalis begegnet bereits auf den ersten Seiten der *Art magique* als mehrfach ausführlich zitierte Leitfigur, vgl. ebd., S. 3ff.; zur Romantik-Rezeption im Surrealismus speziell im Bezug auf das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' vgl. Kuni 1995, S. 48ff. u. weiterf. die ebd. angeführte Primär- u. Sekundärliteratur. Im Anschluss an Morris Bermans gleichnamiges Buch wird der Terminus "Wiederverzauberung der Welt" – der seinerseits auf Max Webers auf die rationale Kritik an religiösen Bildern und Wertorientierungen in der modernen Industriegesellschaft gemünzten Terminus einer "Entzauberung der Welt" antwortet – heute freilich vorzugsweise mit der esoterisch genährten Philosophie des "New Age" assoziiert, vgl. Berman 1981/1985, insb. S. 68ff. sowie zu "New Age" weiterf. unten im Abs. "Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)". Entwickelt hatte Weber den Begriff im Zh. mit seinen religionssoziologischen Überlegungen, vgl. Weber 1920, S. 94f. sowie ausf. Weber 1922/1964a, S.317ff. u. zur "Entzauberung" hier S. 396.

– 'Europa nach dem Regen' –

Dass die "(R)Entrée des Magiciens" dem Surrealismus weder in Frankreich und noch weniger über dessen Grenzen hinaus zur erhofften Rehabilitation der Bewegung im Sinne einer Wiederinstandsetzung ihrer Führungsrolle als Avantgarde führte, dürfte verschiedene Gründe haben. Die Schneisen, die der Faschismus und der Zweite Weltkrieg in die intellektuelle und kulturelle Landschaft Europas geschlagen hatten, trugen hierzu jedoch zweifelsohne entscheidend bei – und zwar gerade auch dort, wo man an das Verlorene anzuknüpfen hoffte. In der komplizierten Gemengelage, die sich aus diesem Wunsch und demjenigen nach einem Neubeginn ergab, konnte das, was der Surrealismus in seinen Manifestationen propagierte – nämlich der 'Politik der Magie' etwas Positives abzugewinnen und dabei den Künstler nicht nur als 'Medium', sondern auch als Agenten oder gar Leitfigur einer solchen Politik zu verstehen – schwerlich auf uneingeschränkte Akzeptanz stoßen. Eine Bewegung, die sich derart dezidiert die Entdeckung der "Nachtseite" des 'kulturellen Unbewussten'²⁸ auf ihre Fahnen geschrieben hatte, musste zwangsläufig mit einer Zeit in Konflikt geraten, für die es diese "Nachtseite" zu verdrängen und zu verbannen galt.²⁹

Besonders prägnant tritt diese Problematik in der deutschen Kunstgeschichte und Kulturpolitik der Nachkriegszeit hervor, die Walter Grasskamp treffend mit dem Begriff einer "unbewältigten Moderne" belegt hat.³⁰ Die beiden Photo-Wände, mit denen die erste Kasseler *documenta* ihre Besucher auf die (Wieder-)Entdeckung der modernen Kunst einzustimmen suchte und an deren Beispiel Grasskamp seine These diskutiert, sprechen in dieser Hinsicht in der Tat Bände, so dass es lohnt, sie noch einmal vor Augen zu führen.

Auf der einen Wand waren Werke "afrikanischer, präkolumbianischer sowie europäischer Kunst des Mittelalters und früher Hochkulturen" zusammengestellt, wie sie bereits in den programmatischen Publikationen der frühen Avantgarden die Berufung auf ein Archaisches und Ursprüngliches signalisierten hatten, von dem man sich seinerzeit eine Revitalisierung entsprechender Impulse für die eigene Kunst erhoffte *und* mit dem man zugleich deren

²⁸ In Anlehnung einerseits an das – auch im surrealistischen Kreis rezipierte bzw. für die surrealistische Romantik-Rezeption mit prägende – Buch von Schubert 1808/1967, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*; sowie andererseits in Anspielung auf das Interesse der Surrealisten an der Psychoanalyse und an dem Verdrängten der Kultur; mit der Kombination der beiden Begriffe soll hier kein Pleonasmus erzeugt, sondern das spezielle Augenmerk betont werden, das in diesem Zh. 'Dunkelzonen' im doppelten Sinn des Wortes galt.

²⁹ Für das Umfeld des französischen Surrealismus selbst gilt das natürlich nur bedingt; neben der Publikation von Breton/Legrand 1957 lässt sich hier etwa auch auf die *Revue métapsychique* verweisen, die der Kunst 1954 ein Themenheft mit dem Titel "L'art et l'occultisme" widmete, in dem neben Breton selbst mehrere Autoren Brücken zum Surrealismus schlugen, vgl. Amadou 1954; im benachbarten Deutschland hingegen hatte es dieser Strang des Surrealismus – sieht man von einschlägig engagierten Künstlern wie E. Jené u. E. Ende ab – wesentlich schwerer, hier orientierte man sich zwar an Paris, setzte in den ästhetischen Programmen jedoch andere Akzente, vgl. hierzu weiterf. Lichtenstern 1992.

³⁰ Vgl. Grasskamp 1989/1994.

zukunftweisenden Impetus unter diesen Vorzeichen proklamierte.³¹ Auch in verschiedenen Publikationen der fünfziger Jahre sind solche Gegenüberstellungen zu finden, die nunmehr jedoch entweder für das Formenvokabular der aktuellen Kunst Verständnis wecken oder aber eine gleichsam *zeitlose* 'Ursprünglichkeit' der modernen Kunst argumentieren sollen.³² Mit der medialen und räumlichen Trennung von 'Vorgeschichte' und 'Gegenwart' verfolgte die *documenta I* eine diese beiden Verfahren kombinierende, damit aber jedes Risiko einer historischen Stellungnahme zur frühen Moderne vermeidende Argumentationsstrategie: Mochte im Präludium zur eigentlichen Ausstellung die Rolle der 'religio' noch unter den Vorzeichen einer Bindung an verschiedene Glaubensinhalte anklingen, wurde sie über deren Gleichsetzung bereits auf ein Substrat kondensiert, das es beim anschließenden Rundgang allein in der Kunst und für die Kunst entdecken galt. Mehr noch: Insofern der historische Kontext der Artefakte und ihre kultische Funktion allenfalls über vorhandenes Hintergrundwissen rekonstruierbar waren, verlagerte sich das Gewicht um so mehr auf ihre formale Präsenz. Selbst wenn man dem 'Tafel-Bild' dennoch die Funktion einer erinnernden Rückschau zugesteht, bleibt eines offenkundig: Über die Zusammenstellung auf der Plakatwand nicht zuletzt auch visuell gezähmt und optisch homogenisiert, wurde hier nur *eine* Inspirationsquelle der Moderne in den Vordergrund gerückt – während andere wohlweislich ausgeblendet blieben.³³

Auf der zweiten Wand wiederum konnte man – von Max Beckmann über Paul Klee und Ludwig Kirchner bis Pablo Picasso – die Protagonisten der modernen Kunst von Angesicht zu Angesicht kennen lernen; festgehalten auf Porträt- und Atelierphotographien, deren Auswahl eine auffällige Gemeinsamkeit erkennen lässt: Wie Grasskamp hervorhebt, präsentieren nahezu alle Aufnahmen die Dargestellten in seriöser Haltung und bürgerlichem Habit – und fügen die Künstler-Bilder auf diese Weise zu einer "Ikonostasis" von Kulturheroen zusammen, deren Habitus ganz offenkundig "jedem Zweifel an der Respektabilität dieser Künstlerexistenzen entgegenwirken sollte."³⁴ Extravagante Selbstinszenierungen oder Referenzen auf zuvor favorisierte Rollenmodelle wie das des mondänen 'Dandys' oder das des zwischen "Genie und Irrsinn" pendelnden 'Wanderers

³¹ Dies gilt namentlich für den *Blauen Reiter*; ist aber – unter Berücksichtigung der im voraus Gegangenen ausgeführten Unterschiede in der Programmatik der Bewegungen – auch den surrealistischen Publikationen zu konzedieren.

³² Wiewohl die visuellen Argumentationsstrategien einander zum Verwechseln ähnlich sehen und teilweise auch in ihren Intentionen konvergieren mögen, sind im Bezug auf letztere die hier hervorgehobenen Differenzen entscheidend.

³³ Zu den in diesem Zuge ausgeblendeten "riskanten Quellen" bzw. Referenzen zählen allerdings nicht nur die "Kunst der Geisteskranken" und die "Kinderzeichnungen", die von Grasskamp als solche herausgestellt werden, vgl. ebd., S. 80ff. Auf eine dritte "riskante Quelle", die hier zu nennen gewesen wäre – nämlich das Konvolut der esoterischen Traditionen und namentlich die Theosophie, die für *documenta I*-Künstler wie Kandinsky und Mondrian eine zentrale Rolle spielten – geht er in seiner Kritik mit keinem Wort ein.

³⁴ Ebd., S. 91. Den Begriff der "Ikonostasis" wählt Oskar Bätschmann, der im dem Thema "Politik durch Ausstellungen" gewidmeten Kapitel seines Buches *Ausstellungskünstler die documenta I* ebenfalls zentral behandelt und dabei in enger Anlehnung an Grasskamps Thesen argumentiert, vgl. Bätschmann 1997a, S. 203ff., hier S. 205.

zwischen den Welten' wären in diesem Kontext wohl ebenso unpassend gewesen wie eine Berufung auf das "Bild vom Künstler" als 'Magier' oder 'Alchemist'.

In dieser "Strategie der Inthronisation der Moderne" (Grasskamp) zeichnen sich mithin markante Ausblendungen ab. Sie sind dem Versuch geschuldet, die Kunst der Moderne einerseits von jenen Diffamierungen zu rehabilitieren, mit denen sie der Nationalsozialismus belegt hatte, andererseits in diesem Zuge auf der Zeitlosigkeit ihres Wesens und ihrer Werte zu insistieren – womit sich von vornherein verbieten musste, ihre Verwurzelung in jener Epoche zu suchen, aus deren 'Geist' schließlich *auch* der Nationalsozialismus hervorgegangen war.³⁵ Vielmehr galt es den Künstler als Leitfigur wieder zu entdecken, in dessen 'Genius' sich stellvertretend für den Rest der Menschheit die Impulse des schöpferischen Individuums inkarnieren – der dabei aber dem Humanitätsideal einer sich als aufgeklärt empfindenden, bürgerlichen Gesellschaft zu entsprechen hatte, also keinesfalls ihr 'Anderes' verkörpern konnte. Dieser Prämisse blieben auch die Referenzen auf die außereuropäischen Artefakte unterstellt: "Magie" durfte bestenfalls im Verweis auf die Vor- und Frühgeschichte der Kunst zur Sprache kommen – etwa auf die "magischen Zeichen", mit denen Höhlenmaler ihre Jagdbeute beschworen, vom Lauf der Zeit jedoch längst geläutert zu einem allgemein schöpferischen "Urmoment". Weitergehende Verquickungen mit dem Irrationalen oder gar historische und geistesgeschichtliche Rückbezüge auf okkulte Traditionen, wie sie etwa in der surrealistischen Programmatik noch so dezidiert artikuliert worden waren, ließen sich in diese Perspektive hingegen schwerlich integrieren – und zwar wohl nicht zuletzt, da sich "Magie" schon von ihrem Wortstamm her auf Macht beruft.

"Das Europa am Ende der 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hatte ein heroischer Optimismus erfaßt; wie im Rausch wurde versucht, die unmittelbare Vergangenheit zu verdrängen. Die Zukunft hingegen winkte verheißungsvoll: sie sollte der technischen wie wirtschaftlichen Unterwerfung und Versöhnung der Welt gehören. Weltraumtechnologie und Wirtschaftswunder gingen Hand in Hand, Design hieß die blühende, nunmehr industriell angewandte Kunst; ihr entsprechend hatte auch eine 'reine' abstrakte Kunst, als von allen und niemandem verstandene, bereits etwas akademische 'Weltsprache' mächtigen Aufwind. Theologischer Tiefsinn, Erlösungs- und jenseitige Heilserwartung schienen ein für allemal ausgerottet zu sein, war doch der Mythos in seiner schrecklichsten Form, in Volkstümelei und Führerkult, eben erst überwunden worden und dessen trübe, existentialistische Nachwehen verebten."³⁶

Entsprechendes spiegelt denn auch die Rezeption des Surrealismus in der Nachkriegszeit wieder – sowohl in der Kunstgeschichte wie auch in den Künsten selbst, so sie von dieser als neue Avantgarde Anerkennung finden wollten. Ein Echo fanden nicht etwa die "Fetisch-Formen", für die man sich erst mit einiger Verspätung, nämlich ab Anfang der Sechziger Jahre wieder verstärkt interessieren sollte³⁷, sondern – und selbst dies gern unter dem

³⁵ Speziell auf *diese* Ausblendung, die Grasskamp in seinem Artikel ebenso wenig thematisiert wie die esoterischen Quellen der frühen Moderne, wird im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch mehrfach einzugehen sein; vgl. hierzu a. unten, Kap. I.4.

³⁶ Vgl. Draxler 1987, S. 95.

³⁷ In Anlehnung an den Ausst. Kat. Fetisch-Formen/Leverkusen 1967; vgl. zur Ausst. selbst weiterf. unten; zum Assoziationsfeld von "Fetisch-Formen" in der Kunst allg. den Abs. "Kunst und/als Magie" in Kap. II.2.; sowie weiterf. im Kontext der Fokusstudie neben Kap. III.1. insb. Kap. III.6., Kap. III.8. u. Kap. III.13.

Siegel der Verschwiegenheit, was die Quelle anging – das ebenfalls durch die surrealistische 'écriture automatique' vorbereitete und in der Pariser Schau von 1947 erstmals prominent vertretene *Informel*, mit dem man zugleich dem im als neue Kunstmetropole erstarkenden New York gefeierten *Abstrakten Expressionismus* Paris bieten konnte.

Um so deutlicher dominierte in der Folge das Bemühen, an die ungegenständliche Vorkriegsmoderne anzuknüpfen und diese wiederum auf *rationale* Impulse zurückzuführen – mithin unter Ausblendung des wesentlichen Anteils, den esoterisches Gedankengut an ihrer Entwicklung hatte.

So war namentlich die deutsche Kunstgeschichte lange Zeit von einer systematischen Verdrängung entsprechender Konnotationen geprägt. Im Einzugsgebiet der von Werner Haftmann ausgegebenen Parole einer "Weltsprache der Abstraktion"³⁸ hatten künstlerische Referenzen auf Okkultes ebenso wenig einen Ort wie der an der Figuration festhaltende Realismus – wohl nicht zuletzt, da erstere ebenso wie letzterer verdächtig gewesen wäre, als Ausweis einer Fremdbestimmung zu gelten.³⁹

– Magie – eine 'Weltsprache der modernen Kunst'? –

"Die Aura des Geheimnisses, die Magie des Wunders, daß ein Formjenseitiges und scheinbar Ineffables Form gewinnt, verliert die Kunst aber, wenn sie wirklich Kunst ist, nie."⁴⁰

Erst ab Anfang der siebziger Jahre, als die Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst längst schon eine kritische Befragung des Kanons der Nachkriegsmoderne nahe legen, beginnt sich das Blatt langsam zu wenden. Entscheidende Impulse kommen einerseits aus den Künsten selbst, andererseits aus den Gesellschaftswissenschaften, die je auf ihre

³⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen von L. Glozer und die von ihm zusammengestellten Textquellen im Ausst. Kat. Westkunst/Köln 1981, S. 127ff. ("Abstraktion als Weltsprache").

³⁹ Zu einer prominenten Plattform für diese Position wurde Haftmanns Einführungstext zur Abteilung Malerei im Katalog der *documenta* 2, vgl. Haftmann 1959. Entwickelt hatte er seine Thesen jedoch bereits in seinem fünf Jahre zuvor in Erstauflage erschienenen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert*, auf das im Folgenden noch näher einzugehen sein wird.

⁴⁰ Hauser 1974/1983, S. 495.

Weise – und fraglos auch in wechselseitiger Verständigung – dazu anregen, die Aufgaben der Kunst und Rolle des Künstlers in der Gesellschaft neu zu diskutieren.⁴¹

Die "Befragung der Realität"⁴², die in den sechziger Jahren einsetzt, entdeckt nicht nur den Alltag und seine Gegenstände als Material und Bezugssystem der Künste, sondern rüttelt auch an den Koordinaten, die das, was als "Realität" definiert wird, bestimmen. Sowohl die italienische *Arte Povera* als auch der französische *Nouveau Réalisme* etwa schließen in diesem Zuge unmissverständlich an *andere* Aspekte der Moderne als diejenigen an, auf die sich eine auf "Expression" und "Reinheit der Form" setzende europäische Malerei der Nachkriegszeit berufen hatte. Deutlich greifbar wird dies nicht nur in der Kunst selbst, sondern es spiegelt sich auch in den Texten wider, mit denen Kunstvermittler die von ihnen ausgemachten Tendenzen *als* Bewegungen zu etablieren suchen: Wenn der italienische Kritiker Germano Celant in seiner Programmschrift zur *Arte Povera* das Bild des "Künstler-Alchimisten" beschwört, der "Lebendes und Pflanzliches zu magischen Fakten um[bilde]", um "an der Entdeckung des Kerns der Dinge" zu arbeiten⁴³, dann klingt in diesen Zeilen ebenso die Referenz auf das Erbe des Surrealismus an wie in den Stellungnahmen seines französischen Kollegen Pierre Restany, der im *Zweiten Manifest des Nouveau Réalisme* proklamiert, dass

"der Mensch, wenn es ihm gelingt, sich wieder in das Reale zu integrieren, es mit seiner eigenen Transzendenz identifiziert."⁴⁴

Das Interesse an Materialien und Prozessen sowie die ausdrücklich als "Entgrenzung" markierte Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksformen und Handlungsfelder bringen nicht nur die Kerndisziplinen der Bildenden Kunst in Fluss: Insbesondere im Bereich der Aktionskunst und der Performance begegnen "Befragungen der Realität", die bewusst auf Sprach- und Handlungsformen zu rekurrieren scheinen, deren Herkunft im Bereich des religiösen Kultus verortet werden kann und die sich auf diese Weise mit magischen Vorstellungen assoziieren lassen. Hier ist nicht allein an den *Wiener Aktionismus* zu denken,

⁴¹ Für letztere ist neben der politisch orientierten Gesellschaftstheorie insbesondere auf Ansätze aus der Soziologie zu verweisen, die sich bereits ab Mitte der fünfziger Jahre sowohl in theoretischen wie in der Folge auch in empirischen Ansätzen verstärkt den Künsten zuwendet; einen guten Überblick bietet aus der zeitgenössischen Perspektive die Bibliographie zu H. P. Thurns *Soziologie der Kunst*, vgl. Thurn 1973a, S. 136f.; das gleichnamige, jedoch eine umfassende, systematische und geschichtsphilosophisch orientierte Gesamtdarstellung anstrebende Werk Arnold Hausers, der in den dreißiger Jahren aus Wien nach England emigriert war und bereits 1953 eine zweibändige *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur* vorgelegt hatte, wird ein Jahr später publiziert, vgl. Hauser 1974/1983; kurz vor Thurns Buch erscheint unter dem Titel *Kunst und Gesellschaft* ein Auszug aus der Studie, der u. a. ein umfangreiches Kapitel zur Rolle des Künstlers und seiner Stellung im Wandel der Geschichte enthält, auf das Thurn bereits aufbauen kann; vgl. Hauser 1973/1988, S. 118ff. (bzw. Hauser 1974/1983, S. 232ff.). Auf Einzeltitel wird im Folgenden noch einzugehen sein; weiterführend zur Auseinandersetzung mit Rolle und Bild des Künstler in der Forschungsliteratur vgl. unten, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

⁴² In Referenz auf den Titel der *documenta 5*, auf deren Konzept in diesem Zusammenhang noch zurückzukommen sein wird.

⁴³ Vgl. Celant 1969c/1995, S. 87 und hierzu weiterführend unten, Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera".

⁴⁴ Vgl. P. Restany: *Zweites Manifest des Nouveau Réalisme* (1961), zit. n. Ausst. Kat. Westkunst/Köln 1981, S. 246 und hierzu weiterführend unten, Kap. III.13., Abs. "Der Realismus der 'Réalistes', revisited".

dessen Protagonist Hermann Nitsch mit seinem *orgien mysterien theater* unmittelbar auf Elemente des sakralen Ritus rekurriert und auch in seinen Manifesten eine einschlägige Rhetorik bemüht oder an Joseph Beuys' frühe Aktionen, die seine Einschreibung in das Bild des 'Künstler-Magiers' und '-Schamanen' mit begründen.⁴⁵ Selbst dort, wo es mehr um die 'Rituale des Alltags' zu gehen scheint, kann ein entsprechendes Vokabular begegnen: Alan Kaprow etwa, der Wortführer des amerikanischen *Happening*, spricht in seinen frühen Stellungnahmen von einer "Rückkehr an den Punkt, an dem Kunst aktiver in Magie, Ritual und Alltag involviert" gewesen sei und prospektiv von den "Alchemien der 1960er Jahre".⁴⁶

Inwieweit von solch suggestiven Formulierungen allein schon auf eine inhaltliche Programmatik geschlossen werden kann, ist eine andere Frage, deren Beantwortung einen differenzierten Blick auf individuelle Positionen verlangt. Die Forderung nach einer Rückkehr des 'Magier-Alchemisten' – wie sie bei Celant explizit artikuliert wird, bei Kaprow mittelbar mitzuschwingen scheint – ist in den sechziger Jahren jedenfalls noch nicht so ohne weiteres anschlussfähig *und* sie wird zunächst einmal unter den Vorzeichen eines poetischen Programms, als Sprache der Kunst verstanden. Zum einen sind nicht wenige der künstlerischen Utopien dieser Zeit mit einem gesellschaftskritischen Impetus verbunden, vor dessen Hintergrund eine solitäre Selbstinszenierung in diesem Bild Konfliktstoff birgt. Wenn Beuys' frühe Aktionen im Umfeld der *FLUXUS*-Künstler für Irritationen sorgen und kritische Stellungnahmen seiner Kollegen nach sich ziehen, hat dies nicht zuletzt damit zu tun, dass er eine 'Rhetorik der Hermetik' aktiviert und praktiziert, die als solche beim Wort genommen werden kann.⁴⁷ Schwer tut sich zum anderen aber auch die Rezeption mit der Einordnung einer Position, die sich auf Dauer schlecht unter das Schlagwort des "Neo-Dada" subsumieren lässt.⁴⁸ Die Spaltung des Publikums in enthusiastische Anhängerschaft und radikale Ablehnung verweist dabei mittelbar auf die Schwierigkeiten der Kunstvermittlung, sie im Koordinatensystem der Kunstgeschichte zu verankern: Ihr 'Okkultes' mobilisiert emotionale Reaktionen, die von Abscheu über Erheiterung bis hin zu Faszination und Verklärung reichen mögen – alle diese Haltungen aber erschweren eine Annäherung, in deren Zuge etwa die Frage nach den Quellen des "Fettmagiers" und seiner kunst- und geistesgeschichtlichen Bezüge zu stellen wäre.

⁴⁵ Vgl. zu Beuys ausf. Kap. III.1.ff.; zu H. Nitsch sowie zu Beuys u. Nitsch in vergl. Perspektive ausf. Kap. III.12., Abs. "missa (non) solemnis", "Besondere Säfte" u. "Die Kulte der Künstler".

⁴⁶ Vgl. Kaprow 1958, S. 56 u. hierzu weiterf. Kap. III.12.

⁴⁷ "Nicht zuletzt" meint, dass hier auch andere Faktoren wie die Positionierung des Künstlers bzw. der Künstler untereinander eine Rolle spielen, s. Kap. III.2. (W. Vostell) sowie weiterf. zu Beuys' Relation zu *FLUXUS* Kap. III.12.; Beuys' 'Rhetorik der Hermetik' wiederum wird im Verlauf der Untersuchung unter verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten sein, so etwa im Bezug auf die Interviews (s. Kap. III.5.), im Umgang mit 'Bildgebenden Medien' (s. Kap. III.6.) im Bezug auf den Gestus des Werkes, den Aktionshabitus usf. Zur Wendung "Rhetorik der Hermetik" allg. vgl. einf. Kap. II.2., Abs. "Radius und Rhetorik der Hermetik".

⁴⁸ Unter diesem Stichwort, das nur bedingt den Versuch einer historischen Einordnung zeitgenössischer Tendenzen anzeigt u. vor allem anderen der Wahrnehmung Ausdruck verleiht, dass sie als Angriff auf die Grundfesten der bürgerlichen Kultur verstanden werden, finden sich ab Mitte der sechziger Jahre v. a. die Aktionskunst, *Happening(s)* u. *FLUXUS* geführt; Hauser 1974/1983 geht sogar so weit, auch die *Pop Art* so zu bezeichnen, vgl. ebd., S. 693f. u. insb. S. 695.

Sie wird allerdings auch nicht von jenen weiterverfolgt, die es unternehmen, die Rolle von Kunst und Künstler in der Gesellschaft in historisch-kritischer Perspektive zu beleuchten und in diesem Zusammenhang auch die "Magie" wieder entdecken. Nicht wenige der Texte, die sich mit dem "Fetischcharakter" des Kunstwerks oder dem Künstler als 'charismatische' beziehungsweise 'charismatisierte' Figur beschäftigen und Ansätze aus dem Umfeld von Marxismus, Strukturalismus, Soziologie und Psychoanalyse einbeziehen, referieren mittelbar oder sogar unmittelbar auf Autoren, die sich ihrerseits sehr dezidiert mit den Strukturen "magischen Denkens" und seinen Spuren in der Moderne beschäftigt hatten.⁴⁹ Sie schaffen unter anderem auch die Grundlagen für rezeptionskritische und produktionsökonomische Auseinandersetzungen, wie sie in den Methodenapparat der Kunstgeschichte erst Jahre später Aufnahme finden werden.⁵⁰ Zielsetzung ist hier jedoch in der Regel, dieses Beziehungsgefüge modellhaft zu diskutieren, etwa um die Reminiszenzen an "magisches Denken" in einer säkularisierten, kapitalwirtschaftlich orientierten Gesellschaft nachzuweisen. Nicht nur können künstlerische Bezugnahmen auf okkulte Traditionen aus dieser Perspektive rasch pauschal in den Ruch der Reaktion geraten, sofern man ihnen nicht im Sinne einer "Dialektik der Aufklärung" ihrerseits kritische Impulse zugestehen will – und wo Adornos Diktum nachhallt, dass "die Neigung zum Okkultismus [...] ein Symptom der Rückbildung des Bewußtseins [ist]"⁵¹, fällt letzteres zweifellos denkbar schwer.⁵²

⁴⁹ Der Philosoph H. H. Holz etwa bezieht sich in seinem Katalogbeitrag zur Ausst. *Fetisch-Formen* (Leverkusen 1967) u. a. sowohl auf K. Marx, als auch auf S. Freud u. die Religionsphänomenologie; vgl. Holz 1967/1972; H. P. Thurn (s. Thurn 1973a) auf Th. W. Adorno, W. Benjamin, E. Cassirer, C. G. Jung, C. Lévi-Strauss u. M. Weber – um nur zwei Publikationen zu nennen, die in ihren Referenzen exemplarisch für das hier angesprochene Spektrum stehen. Bezeichnenderweise wird in diesen Jahren nicht nur M. Weber 'wiederentdeckt', sondern auch W. Benjamin, der im Gegensatz zu Weber gerade in der modernen Warenwelt eine neuerliche 'Verzauberung' konstatierte (diskutiert wird freilich v. a. sein Kunstwerk-Aufsatz u. der in diesem zentrale Begriff der "Aura", vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. II.3., Abs. "Kunst und/als Magie"); zur Auseinandersetzung mit dem frz. Strukturalismus kommt die mit dem Surrealismus, dessen Literatur teilweise erstmals ins Deutsche übersetzt wird.

⁵⁰ Die Forderung, sie einzubringen, wird zu dieser Zeit allerdings auch in der Kunstgeschichte selbst artikuliert, so namentlich im Umfeld des 1968 gegründeten "Ulmer Vereins" sowie insb. von Seiten einer marxistisch orientierten Kunstgeschichte, die in ihrem Anspruch auf Ideologiekritik allerdings oft selbst ideologisch argumentiert. Vgl. etwa L. Heusinger 1970 zum "Kult des Kunstwerks", der sich hier aus marxistischer Perspektive kritisch mit der Position Hans Sedlmayrs auseinandersetzt – welcher seinerseits freilich, mag man seine Position teilen oder nicht, klar argumentiert hatte, inwiefern er im Rahmen seines Verständnisses von "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" diese einer "Kultgeschichte" bzw. "Religionsgeschichte" nahe stehen und wie er diese nicht betrieben sehen wollte, vgl. Sedlmayr 1949/1958, S. 77. Dass Heusingers urspr. im Rahmen einer Tagung zur kritischen Kunstgeschichte vorgebrachte Argumentation ihrem Gegenstand kaum gerecht wird, wurde – wie aus dem mit abgedruckten Diskussionsbericht hervorgeht – seinerzeit auch im Kreis der Teilnehmer bemerkt.

⁵¹ Mit diesem Diktum leitet Adorno seine *Thesen gegen den Okkultismus* ein, die in seiner in der Nachkriegszeit wohl am breitesten rezipierten Publikation, den *Minima Moralia*, enthalten sind, vgl. Adorno 1951/1981, S. 321-329, hier S. 321.

Sie werden auch allzu leicht in ein Geschichtsmodell und diesem unterlegte Theorien von Produktion und Rezeption subsumiert, die spezifische Konstellationen sekundär erscheinen lassen. Die Rede von der "Magie der Kunst" hat damit zwar ihre historische Fundierung. Bezogen auf die 'reale Gegenwart' des Spannungsfeldes künstlerischer Produktion und Rezeption gewinnt sie jedoch – selbst wenn sie sich als Teil einer Symboltheorie versteht – allegorischen Charakter, wie er sich auch in Bourdieus Begriff einer "symbolischen Alchimie" widerspiegelt.⁵³ Gleiches gilt für den Blick auf seinen Protagonisten, den Künstler als 'charismatische' beziehungsweise 'charismatisierte' Leitfigur, wenn dessen Habitus als Rolle bereits hinreichend erfasst zu sein scheint.⁵⁴ Wo vornehmlich das Modell(hafte) interessiert, bleibt eine Beschäftigung mit einzelnen künstlerischen Positionen unter Berücksichtigung traditioneller kunsthistorischer Methoden, die ikonologische und quellenorientierte

⁵² "Atavismus" lautet hier das zentrale Stichwort, das in dieser Zeit beispielsweise auch bevorzugt gegen Beuys ins Feld geführt wird – aber nicht nur gegen ihn allein. So kommt etwa selbst ein dezidiert an 'Grenzüberschreitungen' in den Künsten interessierter und kaum des Konservatismus verdächtiger, dabei aber auch dem Marxismus gegenüber kritischer Kunsthistoriker wie Peter Gorsen mit Blick auf die Aktionskunst generell zu dem Schluss: "Zu den atavistischen Eigentümlichkeiten des Happening gehört der Rückgriff auf Magie und ihre mimetischen Grundsätze. Es hat den Abbildzauber als ein ohne argumentierende Umwege auskommendes Argument erkannt, das den symbolischen Verkehrsformen der Massengesellschaft besser sich anschmiegt als das unspektakuläre anstrengende Urteil.", vgl. Gorsen 1969c, S. 97. Den Manifestationen des Wiener Aktionismus, in deren 'Bilderpolitik' er eine auf die "gnostisch-alchemistische Tradition" zurückgreifende Demaskierung und Kritik der "[christlichen] Ideologie" sieht, kann er allerdings – ebenso wie der Programmatik des Surrealismus – auch Positives abgewinnen, vgl. Gorsen 1969b, S. 53f.

⁵³ Den Begriff der "symbolischen Alchimie", der im Zh. mit demjenigen des "symbolischen Kapitals" steht, entwickelt Bourdieu zwar erst vergleichsweise spät, vgl. z. B. Bourdieu 1994/1998, S. 173, wo als Referenzen Webers Begriff des "Charisma" u. die Magie-Theorien der Durkheim-Schule genannt werden. Entsprechende Ansätze finden sich jedoch bereits in Aufsätzen der sechziger Jahre, vgl. insb. den 1966 erstpublizierten Aufsatz *Champ intellectuel et projet créateur*, der in die 1970 in dtsh. Sprache erschienene Aufsatzsammlung *Zur Soziologie der symbolischen Formen* eingegangen ist, deren Titel auf Cassirers grundlegende *Philosophie der symbolischen Formen* verweist, an die Bourdieu anknüpft (vgl. Cassirer 1923-1931/1972-1974). Hier verhandelt Bourdieu u. a. den Konnex von Autorschaft und Autorität unter dem Stichwort "Propheten, Priester, Zauberer"; vgl. Bourdieu 1970/1974, insb. S. 102ff. Zur Bedeutung von Theorien der Magie u. der Religion (u. namentlich der Schriften des Durkheim-Schülers M. Mauss, s. Mauss 1902-1903/1989) für Bourdieus Ansatz vgl. ausf. Zitko 2000b.

⁵⁴ Der soziologische "Habitus"-Begriff beruft sich v. a. auf Bourdieu, der "Habitus" als "System der *organischen und mentalen Dispositionen* und der *unbewußten* Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata", vgl. Bourdieu 1974, S. 40 (Hervorh. V. K.) u. hierzu weiterf. Ruppert 2000, S. 27f.; für denjenigen der "Rolle" ist E. Goffmans 1969 erstmals in deutscher Sprache publiziertes Buch *Wir alle spielen Theater* prägend, vgl. Goffman 1959/1969/2000 u. hierzu weiterführend Früch/Zimmermann 2001b; speziell zur Anwendung des Begriffs auf die 'Rolle' des Künstlers neben Thurn 1973a kompakt Thurn 1973b. Die Betonung unbewusster bzw. kollektiv geteilter Vorstellungen und Verhaltenskodices schließt Selbstbestimmung – etwa i. S. der Orientierung an vorliegenden Modellen – zwar keineswegs aus. Die Frage danach, ob etwa eine Selbstinszenierung im Bild des 'Künstler-Magiers' mit konkreten Referenzen auf magische Vorstellungen verbunden ist, kann aus dieser Perspektive jedoch in den Hintergrund treten, insofern die Motivation vornehmlich im Hinblick auf die Effekte der Selbstinszenierung zur Debatte steht.

Befragungen einschließen würde, weitgehend aus.⁵⁵ Selbst Hans-Peter Thurn, der 1973 in seiner *Soziologie der Kunst* Joseph Beuys als exemplarischen Fall einer zeitgenössischen (Re-)Aktivierung der Rolle des "Künstler-Priesters", "-Magiers" und "-Schamanen" ausführlicher diskutiert, belässt es bei wenigen Hinweisen auf das Werk und die potentiellen Quellen des Künstlers, während er ihn aus seinem künstlerischen und kunsthistorischen Umfeld extrapoliert.⁵⁶

Kurzum: Das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' kann in durchaus unterschiedlichen Kontexten und Konnotationen wieder begegnen – aber doch vornehmlich als *Bild*, während die Frage nach tatsächlichen Bezugnahmen auf entsprechende Traditionen weitgehend ausgeblendet wird. Und das gilt keineswegs allein für den 'Fall Beuys', sondern generell für den Umgang mit den Protagonisten der modernen wie auch der zeitgenössischen Kunst – selbst dort, wo dieses Bild nicht nur zitiert, sondern in seinen Funktionen zum Thema wird. Zudem sind die Gräben zwischen den Disziplinen noch vergleichsweise groß, und gerade in der eher konservativen deutschsprachigen Kunstgeschichte kommen zu den Berührungängsten gegenüber der zeitgenössischen Kunst solche gegenüber kritischen Ansätzen, die mit dem Lager einer politisierten Linken identifiziert werden.⁵⁷ Tatsächlich scheint die Zeit für eine umfassendere kunsthistorische Aufarbeitung dieses Komplexes noch immer nicht gekommen zu sein – und das Unbehagen gegenüber seinen verdrängten Wurzeln dürfte in diesem Zusammenhang eine nicht unbedeutende Rolle spielen.

Für die Wortführer der deutschsprachigen Kunstgeschichte jedenfalls besteht zunächst noch kein Anlass, dem Ruf nach der allenthalben eingeforderten kritischen Revisionen der

⁵⁵ Dies gilt jedenfalls für die Auseinandersetzung mit der modernen und zeitgenössischen Kunst; auch dort, wo diese explizit zum Gegenstand wird; vgl. exemplarisch etwa Hauser 1974/1983 oder Holz 1972/1973. Wo wiederum seitens einer sich als kritisch verstehenden Kunstgeschichte der traditionelle kunsthistorische Methodenapparat fruchtbar zum Einsatz gebracht wird, stehen zunächst vornehmlich frühere Jahrhunderte im Mittelpunkt, vgl. etwa die Arbeiten M. Warnkes u. H. Bredekamps, etwa Warnke 1969/1985 sowie die in Warnke 1979, S. 9-67 wieder abgedruckten Beiträge u. Bredekamp 1975. Eine Position wie die P. Gorsens wiederum, der sich explizit für die – mit Grasskamp gesprochen – "riskanten Quellen" der Moderne interessiert u. schon früh eine differenzierte Diskussion anregt, stellt eine Ausnahme dar; vgl. die in Gorsen 1969a versammelten Beiträge sowie weiterf. Gorsen 1981. Seine Sympathie für den Künstler als "Grenzgänger" birgt allerdings auch die Gefahr, dem mit der "Legende vom Künstler" kompatiblen Bild des "Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft" zuzuarbeiten, wie es etwa Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989 ausgehend von ihren Untersuchungen zur Renaissance generalisierend festschreiben wollen.

⁵⁶ Vgl. Thurn 1973a, insb. S. 102ff. u. hierzu weiterführend unten, Kap. III.8.

⁵⁷ Dies betrifft vor allem die universitäre Forschung, während sich der Museumsbereich in dieser Zeit für die zeitgenössische Kunst zu öffnen beginnt; insgesamt fällt jedoch auf, dass in Zeitschriftenartikeln u. (Katalog-)Publikationen neben Kuratoren u. Kritikern v. a. Philosophen u. Soziologen das Wort ergreifen, wenn es um ihre Diskussion geht.

Moderne zu folgen, um auch diesen Teil ihrer Grundlagen neu zu befragen.⁵⁸ Vielmehr scheint es ihnen in erster Linie noch immer um die Koordinaten einer "Weltsprache der Kunst" gehen, die es jetzt allerdings ermöglichen sollen, auch jüngere Tendenzen der Gegenwartskunst in dieses Koordinatensystem mit einzubeziehen, wie sie im Lauf der sechziger Jahre sowohl das *Informel* und den *Abstrakten Expressionismus*, als auch die *Pop Art* und nachfolgende Strömungen abgelöst haben. Nun kommt in diesem Zuge zwar auch das 'Magische' wieder verstärkt ins Spiel. Für den Ort, den es in diesem Rahmen zugewiesen erhält, bleiben die Grenzen vorerst jedoch eng abgesteckt – wiewohl es nicht nur vorzugsweise mit eben jenen Tendenzen assoziiert wird, in denen man die Impulse einer "Entgrenzung" wahrnimmt, sondern auch für die Erweiterung des Radius dessen, was der Begriff "Weltsprache" leisten soll, eine Rolle spielt.

– Zwischen dem 'Großen Realen' und dem 'Großen Abstrakten' –

Um dies zu verstehen, lohnt zunächst ein Blick zurück auf jenes Überblickswerk, in dem Werner Haftmann 1954 begonnen hatte, seine Sicht auf die Entwicklung der modernen Kunst darzulegen: *Die Malerei des 20. Jahrhunderts*.⁵⁹ Hier nämlich kann das Wort "magisch" nicht nur erstaunlich häufig begegnen, sondern behauptet auch innerhalb des von Haftmann entworfenen Modells der Moderne eine durchaus prominente Position. In Anlehnung an die von Kandinsky proklamierte Polarität zwischen einem 'Großen Realen' und einem 'Großen Abstrakten' stellen die "magische Dingerfahrung" und die "Erfahrung des Absoluten" die beiden Pole vor, in deren Spannungsfeld Haftmann die Fundamente dieser Entwicklung begründet sieht⁶⁰:

"Alles, was an künstlerischen Reaktionen in der Moderne möglich ist, ereignet sich zwischen den beiden Erfahrungspolen des absoluten (magischen) Dinges und der absoluten (magischen) Form."⁶¹

⁵⁸ Es soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass es sich um ein Spezialproblem der deutschen Kunstgeschichte handeln würde, auf die hier, dem Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung entsprechend, ein besonderes Augenmerk gerichtet wird. Doch dürfte es kein Zufall sein, dass abgesehen von wenigen Ausnahmen u. von Autoren wie Hartlaub und Hocke, die an frühere Arbeiten anknüpfen, die ersten systematischen Forschungsbeiträge nach 1945 auf diesem Gebiet – ungeachtet der Tatsache, dass die Quellen größtenteils in deutscher Sprache vorliegen – in anderen Ländern entstehen; vgl. hierzu a. den Überblick über den Forschungsstand, Kap. I.3.

⁵⁹ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983ab. Der 1954 publizierte, illustrierte Textband wurde im folgenden Jahr durch einen opulent ausgestatteten Tafelband ergänzt, dessen Gliederung an Ersteren angelehnt ist und der die wichtigsten Thesen in kurzen Einführungstexten zusammenfasst; beide erreichten in den folgenden Jahren zahlreiche Neuauflagen, die von Haftmann jeweils – geringfügig – überarbeitet wurden.

⁶⁰ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S.190ff. u. 1954-1955/1979-1983b, S. 166ff.; sowie Kandinsky 1912/2000, S. 147f. Kandinsky spricht in diesem Zusammenhang von "großer Realistik" und "großer Abstraktion" bzw. den zwischen diesen Polen zu findenden "Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen", ersteres definiert er als das "das 'Gegenständliche'", letzteres als "das 'Reinkünstlerische'" – eine Unterscheidung, der auch Haftmann folgt, wiewohl er – ähnlich wie Kandinsky selbst – für beide Pole Beispiele in der Kunst aufsucht.

⁶¹ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 240/241.

Wenn Haftmann für Ersteren auf der einen Seite auf das in der frühen Moderne erwachte Interesse an der Volkskunst verweist, in der sich – wie etwa im Votivkult – Christliches und Volksmagie vermischen können, auf der anderen die Faszination des "Primitive[n], Dämonische[n] und Archaische[n]" sieht, welche die außereuropäische Plastik für die Künstler dieser Zeit besitzt⁶², nennt er zwar zwei wesentliche Aspekte, die sich durchaus nicht nur retrospektiv für die von ihm behandelte Malerei, sondern auch für andere Gattungen wie namentlich die Plastik und die Objektkunst geltend machen lassen – und zwar auch prospektiv. Sein eigenes und eigentliches Interesse gilt jedoch einem anderen Punkt, wie das Resümee seiner Überlegungen deutlich macht:

"Es gibt in der Malerei keine noch so realistisch sich gebende Strömung, der nicht im noch so geheimen Erfahrungsbereich jene magische Dingerfahrung zugrunde liegen würde. In dieser magischen Dingerfahrung rückt das Ding in die Zone des 'Großen Realen' und kann von daher *künstlerisch* neu definiert werden."⁶³

Ebenso wie das Insistieren auf dem "Künstlerischen" verdeutlicht das doppelte "noch so", das auch die "geheimen Erfahrungsbereiche" auf das 'Große Reale' zurückverweist, worum es Haftmann hier geht: Um ein Erklärungsmodul, das *Kunst* wortwörtlich *als* eine "Weltsprache" begreifbar werden lässt, die in diesem Sinne auch keines außerkünstlerischen Mittels mehr bedarf. Die Rede von der 'Magie', oder genauer gesagt: einem 'Magischen' offenbart sich damit letztlich als Metapher: Einerseits für eine "Welterfahrung", andererseits für eine *Sprache*, der sich die Künstler bedienen, um ihre "Welterfahrung" in ihren Werken zu vermitteln. Während diese Sprache auf diejenige der 'Magie' beziehungsweise die einem 'magischen Weltbild' im weitesten Sinne nahe stehende Wahrnehmung rekurren kann, schließt die Haftmanns Kunstverständnis zugrunde liegende Auffassung von Modernität eine *tatsächliche* Auseinandersetzung mit entsprechenden Vorstellungen weitgehend aus.⁶⁴

Noch deutlicher wird dies, wenn man die Perspektive dessen nachvollzieht, was Haftmann als den zweiten Pol, die "Erfahrung des Absoluten" fasst – dem "Großen Abstrakten" und "'Reinkünstlerischen'" Kandinskys nahe stehend, den er gleich eingangs des

⁶² Ebd., S. 190f.

⁶³ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 223.

⁶⁴ Diese Exklusion wird von Haftmann gut vorbereitet und ausführlich begründet; bereits im ersten Abschnitt des Kapitels zur "magischen Dingerfahrung" zeigt sich jedoch die entsprechende Argumentationsrichtung an: Hier ist von einem "Erlebnis der alten magischen Kunstwelten" die Rede – und davon, dass Kandinsky "im Abstrakt-Ornamentalen [...] der Volkskunst *Bestätigungen auf seinem Weg ins Abstrakte*" sieht, Klee das "Schriftwesen" [der Kinderzeichnung] auf die *formale* Verwendbarkeit zu verhören beginnt, Picasso "die gemeinsame *Formwurzel* in der magischen Hoheit eines iberischen Apoll und der Dämonie der 'Negerkunst'" erkenne, vgl. ebd., S. 190/191 (Hervorh. V. K.). Kurzum: Es geht um *Formerleben*, das die Grundlage für die Entwicklung einer *Formensprache* darstellt. Die Magie als solche bleibt Sache der 'Primitiven' und 'Naiven' – und wenn es in der Form und über die Form hinaus etwas ihr Wesenhaftes, das der "Überbau der zeitgenössischen Kultur" verdeckt hat, (wieder) zu entdecken gilt, dann handelt es sich um ein "'urständig Produktive[s]'", vgl. ebd., S. 191. Der Kunst obliegt es jedoch, die "magische Dingerfahrung" "durch spontaneres Antworten der Sensibilität, durch eindringlicheres intellektuelles Überprüfen der neuen Erfahrungs- und Empfindungsebene" exakter zu bestimmen, ebd. S. 224.

entsprechenden Abschnitts als Pionier eines "abstrakten Expressionismus" markiert.⁶⁵ Die hier verfolgte Linie verrät viel über die Präferenzen des Autors für eine Kunst, die ihre 'Realität' ebenso wie ihr 'Geistiges' in der Form sucht und findet – aber um so weniger über die Quellen, welche ihre wichtigsten Protagonisten, darunter Kandinsky und Mondrian, auf dem Weg zur Abstraktion begleitet hatten.⁶⁶ Sie wird, kontrapunktisch begleitet von ihrem im Künstlerischen stets etwas schwächeren und zugleich zunehmend von ihr mit eingefasstem Gegenüber, Haftmann als Leitfaden durch mehrere Jahrzehnte der Malereigeschichte dienen. Dort, wo sie in die Gegenwart mündet, kehrt freilich noch einmal das Geheimnisvolle zurück – mit einem Begriff, den Haftmann unmittelbar dessen ureigenem Vokabular entlehnt, wenn er "aus dem abstrakten Gebiet die Richtung heran[wachsen]" sieht,

"die wir in der noch gegenstandsbezogenen Malerei 'Hermetismus' nannten. In ihr beginnt sich Äußeres und Inneres in Übereinstimmung zu setzen; die Nahtstelle im 'Großen Stilentwurf' zwischen dem Realen und dem Abstrakten wird überbrückt."⁶⁷

Die Maler Theodor Werner und Fritz Winter werden ihm dabei zu Gewährsleuten für die Proklamation einer "das Hermetische und das Wirkliche" gleichermaßen umspannenden,

"inhaltsträchtigen abstrakten Kunst, für die sich die Bezeichnung 'abstrakter Hermetismus' anbieten könnte [...]. Plötzlich zeigt sich, daß auch die abstrakte Malerei ein Aneignungs- und Bewältigungsverfahren der Welt sein kann. Es ist abstrakt geworden im Zuge unserer Wandlung des Bildes von Welt überhaupt. Diese hermetische Malerei steht vor einer Aufgabe, deren Lösung für die Ruhe und Angstlosigkeit unseres Geschlechts von vitaler Bedeutung ist. [...] Wir müssen uns in diese abstrakt gewordene Welt hinaushalten und sie aushalten. Dazu braucht es zeitgenössische Gehirne unter den Malern, Bildermacher, die die bildnerische Intelligenz und Intuition mit der gleichen Schärfe vorantreiben, mit denen uns die Logik davoneilte."⁶⁸

Wenn hier im Verlauf der Rede die Anführungszeichen verschwinden, scheint mehr als ein Stilmoment gemeint, mit dem "Dunkelheit" oder "Vieldeutigkeit der Aussage als Wesenszug der modernen Poesie" umschrieben werden sollen.⁶⁹ Da es um eine veritable 'coniunctio oppositorum', eine Vereinigung der Gegensätze geht⁷⁰, ist die Berufung auf die Geheimnisse des "dreimal mächtigen Hermes"⁷¹ nicht nur sprachlich, sondern auch in der Sache treffend gewählt. Doch so wenig Haftmann bereit ist, an dieser Stelle die Quelle des

⁶⁵ Ebd., S. 224f. Angesichts der Tatsache, dass unter den Vorzeichen eines "abstrakten Expressionismus" 1954 nicht etwa europäische oder deutsche Maler als federführend galten, sondern die Vertreter der gleichnamigen amerikanischen Strömung, dürfte diese Einordnung als 'Heimholung' aufzufassen sein.

⁶⁶ Zwar wird "das Genie Piet Mondrian" von ihm eingangs als "Theosoph und Jazztänzer" bezeichnet, für den von Haftmann geschilderten "Weg ständiger Askese und ständiger Reduktion" spielen jedoch allein bildnerische und ästhetische Fragestellungen eine Rolle; über Kandinskys Verhältnis zur Theosophie ist nichts zu erfahren.

⁶⁷ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 514.

⁶⁸ Ebd., S. 518.

⁶⁹ So erläutert etwa der deutsche Fremdwörter-Duden den Begriff "Hermetismus", während "Hermetik" als (veraltetes) Synonym für "Alchimie u. Magie" angegeben wird (vgl. Bd. 5, Mannheim et al. 4:1982, S. 303); s. hierzu weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Radius und Rhetorik der Hermetik".

⁷⁰ Neben dem Lexikon v. Priesner/Figala 1998 bieten Bachmann/Hofmeier 1999 eine übersichtliche Einführung in Grundbegriffe u. Symbolik der Alchemie; vgl. weiterf. auch die Literaturangaben in Kap. II.1., Abs. "Orientierung" sowie in Kap. II.2., Abs. "Alchemie und/als Kunst". Der Begriff "coniunctio oppositorum" begegnet besonders prominent bei C. G. Jung (vgl. u. a. Jung 1944/1995).

⁷¹ D. i. "Hermes Trismegistos", vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Radius und Rhetorik der Hermetik".

Grundgedankens einer solchen 'Ästhetik der Hermetik' preiszugeben⁷², so deutlich liegen die Gründe für diese Verschwiegenheit auf der Hand: Die Analogie zur Alchemie muss Allegorie bleiben, da das Ziel des 'opus magnum' ein "Absolutes" ist, das allein mit den Mitteln der Kunst gefasst werden kann – und mithin keinesfalls auf etwas zurückgeführt werden darf, das "Jenseits der Malerei"⁷³ zu finden wäre.

Die in seinen Prämissen enthaltene Hierarchie zwischen dem 'Großen Realen' und dem 'Großen Abstrakten' bleibt damit ebenso erhalten wie das Primat der Form. Beide hallen denn auch in den Schlussworten des Buches nach, mit denen Haftmann am Ende die Fortschreibung seines Konzepts in die Zukunft der zeitgenössischen Kunst hinein skizziert, wie sie in den Augen eines "späteren Menschen, der nur noch als *Welthistoriker* über *Weltmalerei* wird handeln können"⁷⁴, erscheinen soll:

"Er wird sehen, wie aus der wirklichkeitsbezeichnenden Kraft der urtümlichen statischen Völker und der farbigen Rassen die Wirklichkeitsdefinitionen des 'Großen Realen' in unerwarteten Stufungen gelingen wird. Er wird sehen, wie in den dynamischen, dem Geheimnis des Weltgewebes nachjagenden Völkern das 'Große Abstrakte zur Erscheinung kommen wird.'⁷⁵

Insofern der harmonische Schlussakkord ein weiteres Mal nach einer 'coniunctio oppositorum' beziehungsweise einer regelrechten 'reconciliatio'⁷⁶ zu verlangen scheint – wohl aber auch, da die jüngeren Entwicklungen in der Kunst eine einseitige Bevorzugung des "Großen Abstrakten" erschweren, will er das Verhältnis zwischen den beiden 'Polen' dabei durchaus als dynamisches verstanden wissen. So, wie das "Erlebnis der alten magischen Kunstwelten" der frühen Moderne zur Anregung wurde, könne erneut das 'Urtümliche' der europäischen Kunst Impulse geben:

"Wir sollten also die Möglichkeit ins Auge fassen, daß in der heraufkommenden Weltkultur das 'Große Reale' den außereuropäischen urtümlichen Völkern und ihren Menschen sich anvertrauen wird. Wir haben zwar mit unserem Lebensentwurf die Kulturen der Welt zerstört, aber das Tote lebt im Gewebe des Lebendigen weiter und wirkt. [...] Allenthalben bemerken wir, wie in unsere intelligenten europäischen Malverfahren die magischen und totemistischen Wirklichkeitsbeschwörungen der urtümlichen Kulturen einwachsen und wie die Toten ins Leben zu rufen beginnen."⁷⁷

⁷² Mittelbar allerdings ist diese Quelle leicht aufzuspüren, wenn er nämlich kurz zuvor den Bildern Fritz Winters, eines seiner beiden Protagonisten des "abstrakten Hermetismus", einen "großen romantischen Klang" konzidiert und dies mit dem Glauben an "einen feinen Punkt" assoziiert, "wo das Drinnen und Draußen, das Nahe und Ferne, das Seelische und das Dingliche zur Deckung kommen" (vgl. ebd.) – was nichts anderes als ein Zitat jener Beschwörung einer 'coniunctio oppositorum' im Zeichen der Kunst ist, die sich in André Bretons *Zweitem Manifest des Surrealismus* findet, vgl. Breton 1929/1984, S. 55.

⁷³ In Anlehnung an Max Ernst, *Au-delà de la peinture* (1936); vgl. Ernst 1936/1983.

⁷⁴ Vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 522.

⁷⁵ Ebd. Wohl nicht zuletzt, da vor dem Hintergrund der vorauf gegangenen Ausführungen das Wertgefälle zwischen dem Kunstschaffen der "statisch urtümlichen Völker" und demjenigen der "dynamischen, dem Geheimnis des Weltgewebes nachjagenden Völker" allzu offenkundig ist, Haftmann andererseits jedoch zu ahnen scheint, dass eine solche Position einem "Welt(kunst)historiker" nicht recht zu Gesicht stehen kann, beeilt er sich freilich zu versichern, dass dieser "auch gar nicht mehr von Völkern reden" werde, sondern "von menschlichen Haltungen, ohne zwischen ihnen zu werten" (ebd.).

⁷⁶ Der Begriff der "reconciliatio" ("Wiederherstellung" bzw. "-versöhnung") bezieht sich im Lat. urspr. auf eine Befriedung von Beziehungen; in der christl. Theologie ist er zudem mit einem Sühne- bzw. Läuterungsgedanken verbunden.

⁷⁷ Ebd., S. 522/523.

Das eher unheimliche Bild der 'Wiedergänger' aus dem Totenreich, die ihren Einfluss auf die "aufgeklärte" westliche Kultur geltend machen werden, spricht allerdings Bände: Wohl kaum von ungefähr wird die sehnsuchtsvolle Beschwörung einer mythischen Ursprünglichkeit mit dem rhetorischen Eingeständnis einer Schuld kombiniert, die im Rahmen dieses Bildes zugleich ihre Rechtfertigung erfährt. Wenn die Verdrängung magischer Vorstellungen zu den Voraussetzungen der 'Aufklärung' und mithin der Entwicklung einer "intelligenten" europäischen Malerei gehört, gilt es auch 'Wiedergänger', will man keinen Schaden durch sie erfahren, 'nach allen Regeln der Kunst' zu bannen.

– 'Der Aberglaube der Anderen' –

Wie wirkmächtig Haftmanns Perspektive auf die "Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" in Deutschland bis in die siebziger Jahre hinein bleiben sollte, mag nun der Blick auf ein Ausstellungsprojekt belegen, in dessen Kontext 'Magie' als "Weltsprache der modernen Kunst" zwar nicht unbedingt eine federführende, wohl aber eine bedeutende Rolle zugestanden wurde: Die Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst*, die 1972 – zeitparallel zur fünften Kasseler *documenta* – in München gezeigt wurde und die Weltoffenheit der Olympiastadt auf dem kulturellen Feld unterstreichen sollte.⁷⁸ Dem Bedürfnis, "Kunst als universale Erscheinung" zu beschwören⁷⁹, sind hier bereits methodische Prämissen eingetragen, die einerseits nach kunsthistorischen Belegen für die proklamierten Beziehungen zwischen "Weltkulturen" und "Moderner Kunst" verlangen und andererseits den zu dieser Zeit erstarkten kultursoziologischen Ansätzen Rechnung tragen. Nach "Geheimlehren der Moderne" *europäischer* Provenienz zu fragen, schließt der Fokus auf "die magischen und totemistischen Wirklichkeitsbeschwörungen der urtümlichen Kulturen" als maßgebliche Inspirationsquelle freilich weiterhin weitgehend aus.

So versucht etwa Werner Hofmann in seinem Katalogbeitrag dem "Magischen in der Modernen Kunst" nachzugehen und im Spannungsfeld von "Grenzen und Entgrenzung" die strukturellen Parallelen des modernen "transitorischen Kunstbegriffs" mit dem "mythisch-primitiven Denken" nachzuweisen.⁸⁰ Als zentrale Faktoren werden hier unter anderem eine "magisch gefärbte Multimaterialität", das "Neben- und Ineinander verschiedener Realitätsgrade" und schließlich das Aufgreifen ritueller Formen im Aktionismus genannt, welche in einer insgesamt von "Bedeutungspluralismus" bestimmten zeitgenössischen Kunstpraxis wie auch in ihrer Rezeption entsprechende Verbindungen erkennen ließen. Schon das Resümee der einleitende Passage des Aufsatzes, die ein Zeitbild der

⁷⁸ Vgl. Ausst. Kat. *Weltkulturen/München 1972*.

⁷⁹ Vgl. den einführenden Aufsatz von Otto Bihalji-Merin ebd., S. 2-11. Hier heißt es u. a.: "Wenn wir es nun unternehmen, die vernachlässigten außereuropäischen Kulturen ins Licht des Zeitbewußtseins zu rücken, so geschieht dies nicht, um die Kultur des Abendlandes herabzusetzen. Nicht in der Antithese 'Orient oder Okzident', vielmehr in der Synthese gleichberechtigter Kulturen der Völker sehen wir den schöpferischen Sinn dieser Ausstellung." (ebd., S. 3).

⁸⁰ Vgl. Hofmann 1972/1980.

"Zusammenhänge zwischen Kunst und Magie" in den ersten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts geben will, lässt dabei das gesamte aufgezeigte Spektrum der Annäherungen von Thomas Mann über Aby Warburg bis zu August Macke in einem Begriff verschmelzen, der im Folgenden als Äquivalent für das 'Magische' durch den Text führen wird und zugleich erste Hinweise auf die Wertung der im Folgenden betrachteten Phänomene gibt: das 'Primitive'.⁸¹ Zwar sieht es Hofmann mit Blick auf die zeitgenössischen Entgrenzungen des Kunstbegriffs für dessen Glaubwürdigkeit als unumgänglich an, dass ihm ein "janusköpfiges Merkmal" eignet, "das sowohl in die offenen Bereiche der Verfügbarkeit als auch in esoterisches Dunkel blickt."⁸² Sein Urteil über die Verbindungen, die der "offene, transitorische Kunstbegriff" mit dem "'Primitiven'" eingeht, fällt zunächst jedoch eindeutig kritisch aus:

"Wer [...] dieser Perspektive skeptisch gegenübertritt [...], sieht seine Skepsis bald bestätigt. Tatsächlich sind manche der heute florierenden antiästhetischen Entgrenzungspraktiken deutlich mit institutionellen Zügen behaftet. [...] Zielgruppen sind exklusive Zirkel, geheimbündlerische Eliten. Der Künstler handelt als Mediziner, der sich esoterischer Vereinbarungen bedient. [...] Mögen diese Rituale noch so frei, das heißt antikonformistisch auftreten und Offenheit proklamieren, sie zielen auf gläubige Gefolgschaft, und sie gewinnen ihre Gemeinden, weil sie eine Kollektivität besonderer Art verheißen."⁸³

Gleichwohl kann er, ohne die Kritik deshalb zurückzunehmen, in seiner Schlussbetrachtung den "Entgrenzungspraktiken" etwas Positives abgewinnen – das freilich weniger in diesen selbst, als vielmehr im an Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* und an Lévi-Strauss' Strukturalismus geschulten Blick des Kunstwissenschaftlers, seine eigentliche Produktivität erweist:

"Der strukturalistische Denkansatz entdämonisierte das Bild 'primitiver' Verhaltensweisen (die Kunstpraktiken eingeschlossen) und machte es durchsichtiger, zugleich wies er in unserer aufgeklärten Begrifflichkeit 'primitive' Denk- und Verhaltensmuster nach. Das 'Primitive' hat solcherart die Reize des Erhabenen, Urtümlichen, Ganz-Anderen eingebüßt: Dadurch ist es uns nähergerückt. Aber diese Nähe hat nichts mit der Geborgenheit zu tun, die antizivilisatorisches, romantisches Fluchtdenken erhoffte, sie hilft uns [...], frei von Fortschrittsarroganz den Widerstreit zwischen Denken und Handeln produktiv zu bewältigen und in immer neuen Systementwürfen darzustellen."⁸⁴

Die Bevorzugung der strukturalistischen Perspektive hat hier allerdings den Preis, dass inhaltliche Differenzierungen in den Hintergrund rücken – und eine genauere Beschäftigung mit einzelnen künstlerischen Positionen mindestens für Hofmann selbst gar nicht mehr zur Disposition zu stehen scheint. Zugleich treten die strukturellen Parallelen, die Hofmann zunächst immerhin auch zu einer soziologisch motivierten Kritik an der "unsichtbaren

⁸¹ Vgl. ebd., S. 64.

⁸² Ebd., S. 75.

⁸³ Ebd., S. 76. Die Beispiele, die Hofmann hier anführt, sind Niki de Saint Phalle, Christo und Hermann Nitsch – nicht jedoch Joseph Beuys, dessen Aktionen bereits 1968 eine entsprechende Kritik erfahren, vgl. hierzu neben Kap. III.1. u. Kap. III.2. (N. Kricke) weiterf. Kap. III.8.

⁸⁴ Ebd., S. 81.

Religion" des Kunstbetriebs führt⁸⁵, hinter die alte Polarität zwischen "unserer aufgeklärten Begrifflichkeit" und 'dem' "Primitiven" zurück – mag dieses als 'Anderes' nunmehr auch im 'Eigenen' verortet werden.

– 'Magische Zeichen' und Zeichen des 'Magischen' –

Auch die beiden Beiträge Manfred Schneckenburgers im selben Ausstellungskatalog belegen, wie fern es zu dieser Zeit noch immer liegen kann, potentielle Bezugnahmen auf okkulte Traditionen präziser zu lokalisieren. Mit dem "magischen Zeichen als Formel für die Welt" wendet sich Schneckenburger zunächst der Malerei zu, in deren Entwicklung im und nach dem zweiten Weltkrieg er eine Abwendung von "Gesellschaft und Zivilisation" zugunsten einer Annäherung an die "mythische Welterklärung der "Primitiven" ausmachen will.⁸⁶ Dies, so Schneckenburger, schließe "deskriptive Definitionen ebenso aus wie das Konzentrat bloßer Abstraktion" und führe "zum Zeichen, das beschwört."⁸⁷ Der Fokus auf das Ideogramm als "magisches Zeichen", das insbesondere in der Kunst der vierziger Jahre zu finden sei, führt allerdings zu einer Einengung des Betrachtungsradius, über die andere Positionen der Malerei von vorn herein ausgeklammert werden: Dass Bezüge zu magischen Vorstellungen etwa auch in der Ikonographie figurativer Darstellungen, der Farb- oder Materialsymbolik eines Bildes aufzusuchen sein könnten, scheint vor diesem Hintergrund nicht zu interessieren – während zugleich durch die Konzentration auf die 'primitive' Kunst eine parallele Befragung anderer potentieller Quellen außen vor gelassen wird.⁸⁸

Auch der anschließende Essay, der sich unter dem Titel *Idol, Totem und Fetisch in der Moderne* der Plastik und der Objektkunst widmet⁸⁹, konzentriert sich zunächst auf die Kunst bis Mitte der vierziger Jahre, leitet im Ausblick und im begleitenden Katalogteil aber auf die Entwicklungen in den folgenden Jahrzehnten über. Stärker noch als Haftmann scheint Schneckenburger dabei der Vorstellung von einer "magischen Dingerfahrung" verpflichtet, die hier freilich direkt im Formen- und Materialvokabular der Kunstwerke selbst verankert sein soll. Zwar zeigt sein Resümee an, dass er dem, was er in der Kunst als "dunklere Gegenwelt zur Tagwelt technischer Rationalität" sich formulieren sieht, ganz ähnlich wie

⁸⁵ Den Begriff der "unsichtbaren Religion" prägte der Soziologe Thomas Luckmann mit seinem gleichnamigen Buch, das den Spuren bzw. Strukturen religiösen Denkens und Handelns in modernen Gesellschaften nachgeht, vgl. Luckmann 1967/1991.

⁸⁶ Vgl. Schneckenburger 1972a, hier S. 532.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Was diesem limitierten Blick entgeht, mag ein einziges Beispiel aus dem begleitenden Katalogpart illustrieren: Der amerikanische Maler Adolph Gottlieb ist hier u. a. mit dem Gemälde *The Alkahest of Paracelsus* (1945) vertreten; anstatt jedoch auch nur mit einem einzigen Wort auf den Bedeutungsradius des Titels – der denkbar deutlich auf die Alchemie referiert – einzugehen, wird den Ausführungen im Essay korrespondierend auf "indianische Piktographien" und Zeichen verwiesen, die aus einem "kollektiven Unterbewußtsein" entstammen sollen, "das vor allem in der mythischen Kunst der Naturvölker manifest hervortritt"; vgl. Schneckenburger 1972a, S. 532 u. Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, S. 537 (zu Nr. 2045/o. Abb.).

⁸⁹ Vgl. Schneckenburger 1972b.

schon Warburg und auf ihre Weise auch die Surrealisten ein Potential zugesteht, die "Nachtseite[n]" einer vom Fortschrittsglauben geprägten Gesellschaft zu beleuchten:

"Hinter den Funktionsmechanismen der Moderne taucht der alte Zauber der Medizinmänner hervor. Die Zukunft gewinnt ihre mythischen Geschöpfe aus der Transparenz für die 'primitive' Vergangenheit, deren es bedarf, um die latente Dämonie einer technischen Welt der Raumfahrt, künstlichen Genese, Automation, ihr mythisches Potential in bildbaren Gestalten sichtbar und greifbar zu machen. Auch hierin liegt ein Beitrag der 'primitiven' Kunst zur Ikonographie unseres Jahrhunderts."⁹⁰

Sein Schlusssatz fährt den strukturalistischen Blick jedoch auf eine ethnologische Projektion zurück: Die begrüßte Reaktivierung einer archaischen Formensprache in Anlehnung an 'primitive' Kunst, die 'das Andere im Eigenen' beschwören und bannen soll, ist nichts anderes als eine Aneignung und Indienstnahme des 'Fremden' – und die von Schneckenburger entworfene Perspektive ist nicht weit entfernt von der Haftmanns, der in die europäische Kunst "die magischen und totemistischen Wirklichkeitsbeschwörungen der urtümlichen Kulturen einwachsen" sieht. Deutlich spürbar ist nicht zuletzt noch immer das Primat der Form.

– 'Individuelle Mythologien' –

Weitaus aufgeschlossener wirkt vor dem von der Münchener Ausstellung entworfenen Panorama die westliche Kunst speisender "Weltkulturen" zunächst die Haltung, mit der sich im selben Jahr die von Harald Szeemann kuratierte Kasseler *documenta* den Kontexten der zeitgenössischen Kunst zuwendet.⁹¹ Ihre "Befragung der Realität" hatte sich nicht nur zum Ziel gesetzt, ein breites Spektrum an künstlerischen Zugängen vorzustellen, sondern in diesen Rahmen auch "parallele Bildwelten" mit einzubeziehen, "deren Entstehung," so Szeemann in seinem Katalogvorwort, "da sie funktional sind, durchschaubar ist" und die insofern einen "Einstieg in die Problematik der Bildwerdung und der Unterscheidung der Realitätsebenen" bieten sollten.⁹² Im Sinne einer solche "Schule des Sehens"⁹³ fand sich etwa der Abteilung "Realismus" eine Sammlung zu "Trivialrealismus" und "Trivialembematik" zur Seite gestellt; weitere "parallele Bildwelten" wurden in der "Politischen Propaganda", in der "Gesellschaftlichen Ikonographie" von Banknoten und Zeitschriftentiteln, im "Science Fiction", "Spiel und Wirklichkeit", "Utopie und Planung" sowie in der "Bildnerie der Geisteskranken" verortet; die mit über vierhundert Exponaten

⁹⁰ Ebd., S. 540.

⁹¹ Vgl. den Ausst. Kat. *documenta 5/Kassel 1972*; der urspr. zweibändig geplante Katalog (Bd. 1 sollte ein "Lesebuch" mit "Material" u. einer "Vorstellung der Bildwelten und der Künstler" bieten, Bd. 2 mit Exponatliste u. Bibliographie als "Führer durch die Ausstellung" dienen) erschien als in seiner Gliederung an die Ausstellungssegmente angelehnter Ringhefter. Zur Geschichte der d5, ihrer Konzeption, Realisierung u. Rezeption vgl. neben Kimpel 1997 ausf. den Ausst. Kat. Wiedervorlage d5/Kassel 2001.

⁹² Vgl. Szeemann 1972/1981, S. 76.

⁹³ Vgl. ebd., S. 74f.

umfangreichste dieser Sektionen aber war der religiösen Bilderwelt christlicher Provenienz gewidmet.⁹⁴

Szeemanns Postulat, dass die "parallelen Bildwelten" einen "Einstieg in die Problematik der Bildwerdung" bieten sollen, scheint nun nicht nur die Ausstellungsstrategien des Surrealismus in systematisierter Form wieder zu beleben, sondern den strukturalistischen Blick direkt für einen Zugang zur zeitgenössischen Kunst fruchtbar machen zu wollen. Der so deutlich artikuliert 'pädagogische' Impetus des Unternehmens verrät allerdings entscheidende Limitierungen. Zwar mochte die Integration einer Abteilung wie "Bildkultur und Frömmigkeit" auf die Beziehungen zwischen "Bild und Kult"⁹⁵ verweisen und in diesem Zusammenhang auch kulturgeschichtliche Bindungen nicht allein für die Formensprache, sondern auch für das Verhältnis *zum* Bild in Produktion und Rezeption erschließen.⁹⁶ Und wenn Szeemann in seiner Einführung eigens betonte, "daß die Kunst der siebziger Jahre vermehrt inhaltlich ausgerichtet sein wird"⁹⁷, wurde damit dem zum Synonym für Modernität gewordenen Primat der Form eine klare Absage erteilt – die, positiv gewendet, den Raum der Kunst für ikonologische Reflexionen öffnet, welche ihrerseits Auskunft über Bedeutung und Bedeutungswandel solcher Bindungen geben können.⁹⁸ Zugleich ist aber unverkennbar, dass es mit Blick auf die diesen Bindungen zu Grunde liegenden Vorstellungen dennoch einen Bruch zu behaupten galt. "Inhaltlichkeit" sollte nicht mit "Funktionalität" verwechselt werden, welche etwa den "Trivialrealismus", "Werbung" und "Propaganda" vom "Realismus" der Kunst unterscheidet. Dies spiegelte sich auch in der Umsetzung der

⁹⁴ Die kompletten Exponate-Listen versammelt der Ausst. Kat. *documenta 5/Kassel 1972*; für eine kompakte Übersicht vgl. den Ausst. Kat. *Wiedervorlage d5/Kassel 2001*, S. 234. Für die Betreuung der Sektionen waren u. a. I. Bauer ("Bilderwelt u. Frömmigkeit"), E. Roters ("Trivialembematik") u. Th. Spoerri ("Bildneri d. Geisteskranken") verantwortlich.

⁹⁵ In Anlehnung an den Titel des gleichnamigen Bandes von Belting 1990, der seinerseits – wie bereits im Untertitel programmatisch betont – mit der "Geschichte des Bildes *vor* dem Zeitalter der Kunst" eine historisch-systematische Differenzierung des kultischen bzw. religiösen Bildbegriffs von demjenigen der Kunst verfolgt und die Voraussetzungen zu klären versucht, unter denen sich Ersterer zu Letzterem hin entwickeln bzw. transformieren konnte. Auf der Basis einer solchen, Kurz-Schlüssen zwischen 'Kultbild' und 'Kunstbild' entgegen arbeitenden Differenzierung kann sich Belting dann in seiner anschließenden Untersuchung zu den "modernen Mythen der Kunst" nach den im Kult um das "unsichtbare" bzw. "absolute Meisterwerk" aufscheinenden historischen Verbindungslinien widmen. Wiewohl Szeemanns *documenta*-Konzept in diesem Punkt die von Belting vorgemommene historische u. theoretische Fundierung fehlt, ist die Stossrichtung eine durchaus ähnliche; auch hier geht es, wie im Folgenden noch näher ausgeführt wird, nicht um eine platte Analogisierung.

⁹⁶ Entsprechende theoretische Reflexionen dürfte v. a. B. Brock in die Arbeit des *documenta*-Teams eingebracht haben. Brock, der zu dieser Zeit u. a. als Professor für nicht-normative Ästhetik an der HfBK Hamburg lehrte u. bei der *d5* als freier Mitarbeiter tätig war, hatte bereits im Rahmen der *d4* sein Konzept einer "Besucherschule" eingeführt. Zwar musste deren geplanter Ausbau aufgrund des knappen Budgets der *d5* einem "audiovisuellen Vorwort" weichen; dieses wie auch Brocks zeitparallele Publikationen und einige seiner Nachfolgeprojekte lassen jedoch erkennen, wie stark Brocks Einfluss auf die Entwicklung des Konzepts insgesamt gewesen sein muss; im Ausst. Kat. *Wiedervorlage d5/Kassel 2001* ist er dementsprechend neben den Hauptkuratoren H. Szeemann u. J.-Chr. Ammann sowie A. Bode als einer der "Köpfe der *d5*" porträtiert, vgl. ebd., S. 68ff. sowie ebd., S. 26f.

⁹⁷ Vgl. Szeemann 1972/1981, S. 75.

⁹⁸ Szeemann selbst beruft sich in seiner Einführung auf E. Panofskys *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* und die dort erläuterte ikonographisch-ikonologische Methode; will jedoch die zeitgenössische Kunst eher "als Denkanstoß, als erstes Glied in einer ikonologischen Kette" aufgefasst sehen, ohne diese "Sehmethode erneut mit einem Werturteil zu belasten, wie dies noch Sedlmayr [...] vorgeschlagen hat: daß mit einer zunehmend feststellbaren Anzahl von Bedeutungsschichten das Bild besser und wertvoller werde.", vgl. ebd., S. 75.

Ausstellungskonzeption wieder: Anders als in Warburgs *Mnemosyne*-Projekt blieb auf der *d5* die Bildwelt der Kunst nämlich von den "parallelen Bildwelten" räumlich separiert, so dass sich Zusammenhänge erst im Rundgang erschlossen. Im Unterschied zu den Photo-Wänden der ersten *documenta* dienten die Passagen aber nicht der Befriedung, sondern der Erweiterung des Horizonts, vor dem die zeitgenössische Kunst betrachtet werden sollte. Auch hierin stand Szeemanns Konzept der Programmatik des Surrealismus näher, und zwar sowohl, was das entworfene Koordinatensystem "paralleler Bildwelten" betrifft, als auch mit Blick auf die Rolle, die dem Künstler in diesem Komplex zugewiesen wird. Obgleich zu Ersteren – anders als im Surrealismus – weder diejenigen der okkulten Traditionen noch auch diejenigen ihrer zeitgenössischen Erscheinungsformen gehörten⁹⁹, wurden in diesem Zuge nicht nur einige Spuren gelegt, die auf die "Dialektik der Aufklärung" verwiesen, insofern etwa 'Bildermacht' und 'Bilderkult' im Sakralen wie im Profanen aufgespürt werden konnten.¹⁰⁰ Indem einige der beteiligten Künstlerinnen und Künstler als Protagonisten dieser "Dialektik der Aufklärung" vorgestellt und nicht wenige von ihnen als Vertreter des 'Bilderkultes' eingeführt wurden¹⁰¹, kehrte mittelbar auch der "Magismus als Macht im Kunstschaffen" unter zeitgenössischen Vorzeichen zurück.

Greifbar werden die Effekte dieser durchaus janusköpfigen Prämissen des *d5*-Konzepts namentlich in dem von Szeemann geprägten Begriff der "Individuellen Mythologien": Im Gegensatz zum "Mythos" bezeichnet "Mythologie" einen nicht länger 'unmittelbaren' und

⁹⁹ Was durchaus möglich gewesen wäre – denn über die amerikanische Hippie-Kultur und das große Interesse an alternativen Lebensformen hatte im Verlauf der sechziger Jahre längst ein 'Revival' esoterischen Gedankenguts eingesetzt; ebenso wie Experimente mit Drogen beeinflussten auch einschlägige Lektüren die Phantasie. Entsprechende Einflüsse hätten sich für zahlreiche der *d5*-Künstlerinnen und Künstler nachweisen lassen, etwa bei Paul Thek, dessen *d5*-Installation *ARK, PYRAMID* sich direkt auf das in der zeitgenössischen Hippie-Kultur virulente Thema der Initiationsreise bezog, die Thek selbst allerdings nicht auf das Assoziationsfeld d. Rauschdrogen reduziert sehen wollte, vgl. zu Thek ausf. den Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995 u. hier DAbb. 89ab/ebd., S. 78/79 sowie ferner DAbb. 88/ebd., S. 70. Gegenüber einem allzu direkten Eindringen dieser Kultur in die Ausstellung war Szeemann jedoch zurückhaltend, die von P. Cotton geplante *Uni-Verse-All-Joint*-Aktion etwa, die eine Verteilung von Joints an die Besucher vorsah, wurde aufgrund der zu befürchtenden Polizeieingriffe nicht gestattet und durch die Performance *Prince of Peace* im Weinbergtempelchen des Barockparks ersetzt, vgl. ebd., S. 175f. An der Performance nahm übrigens auch S. Polke teil, auf dessen Arbeiten dieser Zeit – so auch den auf der *d5* gezeigten Film *Der ganze Körper fühlt sich leicht und möchte fliegen* (zus. m. Chr. Kohlhöfer, 1969) – noch zurückzukommen sein wird.

¹⁰⁰ Für das Legen dieser Spuren war wiederum nicht zuletzt der mit Adorno/Horkheimers Thesen bestens vertraute B. Brock zuständig gewesen, der in seinem "Audiovisuellen Vorwort" entsprechende Verbindungen herstellte, wo u. a. auch von einem "neuen Bilderkrieg" die Rede war; vgl. hierzu ausf. Brock 1972/1977. "Im heutigen Bilderstreit", heißt es hier freilich einleitend, gehe es "nicht mehr um den Gottesbeweis, sondern um den Weltbeweis, den Dato- und Omobeweis, den Kunstbeweis oder den Wissenschaftsbeweis.", vgl. ebd., S. 266 (1972: 2.3).

¹⁰¹ So nicht nur in der Ausstellung selbst, sondern wortwörtlich auch in Brocks "Vorwort", in dem unter diesen Vorzeichen mehrere Künstlerinnen u. Künstler mit ihren *d5*-Arbeiten exemplarisch vorgestellt werden, so u. a. J. L. Byars für "kultische Handlungen", P. P. Calzolari für "kultische Sprache", M. Buthe für "kultische Räume", N. Graves mit ihrer Installation *Shaman* (1970) für "rituelle Kleidung"; E. Hesses *Expanded Expansion* (1969) wird mit "kultischen Instrumente[n] und Fetische[n]" assoziiert. Besonders prominent wird jedoch Beuys – der auf der *d5* mit seinem *Büro für Direkte Demokratie* vertreten war – als ein Künstler angeführt, dem es "in knapp zwei Jahrzehnten gelungen ist, eine außerordentlich geschlossene Bildwelt zu konstruieren, die es mit jenen mythologischen Bildwelten aufnehmen kann, wie sie in früheren Generationen in langen Traditionsketten geschaffen wurden.", vgl. Brock 1972/1977, S. 278f. (1972: 2.12).

glaubensbestimmten, sondern einen bewussten Umgang mit dem, was "Mythen" transportieren¹⁰² – eine Beziehung, die hier zudem auf markante Weise in ihren historischen und gesellschaftlichen Verankerungen gelockert, nämlich in die "Individualität" einer künstlerischen Position zurück verlegt wird, in

"das Feld subjektiver Mythenbildung mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durch die bildnerische Formulierung."¹⁰³

Insofern ließe sich sagen, dass Szeemann mit seinem *documenta*-Konzept eine 'Quadratur des Kreises' gelang: Nämlich einerseits mit den entsprechenden Ausstellungssegmenten historische und gesellschaftliche Bezüge einzubinden, wodurch nicht zuletzt dem Anspruch auf eine gesellschaftliche Relevanz der Kunst Rechnung getragen werden konnte, wie ihn zahlreiche Künstlerinnen und Künstler zu dieser Zeit selbst artikulierten. Andererseits konnte die modernistische Prämisse einer 'Autonomie' der Kunst weitgehend unangetastet bleiben: So sehr Szeemanns erste Konzeptskizzen die Gleichberechtigung dieser Bezüge gegenüber den innerkünstlerischen proklamieren mochte, war die eigentliche Stoßrichtung der Schau, eine größtmögliche Offenheit gegenüber den "Entgrenzungstendenzen" der zeitgenössischen Kunst zu signalisieren und dem Publikum zu vermitteln. Szeemann selbst wollte sogar von einem "Rückzug in den Kunstkontext" sprechen: Die Kunst kehre "zu sich selbst zurück" und sollte primär für sich selbst stehen können.¹⁰⁴ An einer kunsthistorischen Bearbeitung der "Mythologie[n] der Aufklärung" war der Kurator dementsprechend nur bedingt interessiert, zumal die Betonung des "Individuellen" eine solche Aufgabe von vorn herein der monographischen Auseinandersetzung mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern überließ – für welche wiederum, wie im Rahmen einer Großausstellung kaum

¹⁰² Vgl. hierzu die Beiträge, insb. diejenigen von M. Frank, P. Bürger u. K. H. Bohrer in Bohrer 1983 sowie grundlegend Blumenberg 1979/1990; Frank 1982 u. Graevenitz 1987d.

¹⁰³ Vgl. Szeemann 1972/1981, S. 76; erstmals, so erläutert Szeemann, habe der Begriff 1963 "in Beziehung mit den 'internen' Plänen, mittels derer Etienne Martin seine Großskulpturen in seiner Erfahrungswelt in den Termini seiner persönlichen 'Mythologie' lokalisiert und deutet", Verwendung gefunden. Der Verweis auf den französischen Bildhauer und Plastiker (1913-1995), dem Szeemann in jenem Jahr eine Einzelausstellung ausgerichtet hatte und der mit mehreren Arbeiten auf der *d5* vertreten ist, nährt die Vermutung, dass die Wortschöpfung des Schweizer Kurators dem über den Surrealismus vermittelten Topos des 'mythe personnell' der "mythologie personnelle" nahe steht, mit dem Martin häufig assoziiert wird – ohne allerdings seinerseits der Gruppe verbunden gewesen zu sein. Neben aus traditionellen Materialien gefertigten, an Totems gemahnenden Stelen entstehen nach dem Krieg archaisch anmutende Assemblagen aus Textilien; auf der *documenta* ist er mit seinen "Passanteries" (1949) und den an schamanistische Gewänder erinnernden "Manteaus" (1962) vertreten, vgl. den Ausst. Kat. *documenta 5/Kassel* 1972, S. 32 u. die Abb. in Kimpel 2002, S. 69. In einem Brief an seinen Kollegen W. Beeren vom 22. 03. 1973 assoziiert Szeemann den Begriff nicht nur mit Martin, sondern auch mit dem von den Surrealisten sehr geschätzten "Facteur Cheval", vgl. Ausst. Kat. Wiedervorlage *d5/Kassel* 2001, S. 128.

¹⁰⁴ Tatsächlich konterte Szeemann schon den im Vorfeld gegen das *d5*-Konzept erhobenen Vorwurf, die Ausstellung solle zu einem "Instrument des Klassenkampfes" mit politischer Stoßrichtung werden, mit dem Argument, die Künstler "scher[t]en sich keinen Deut um die gesellschaftliche Relevanz ihrer Werke" und bekannte sich auf Nachfrage des Kritikers W. Bongard zu einem "L'art pour l'art-Standpunkt", dessen Credo lautete "Kunst kann nicht unmittelbar etwas verändern, weil die Zweckfreiheit der Kunst die einzige Überlebenschance für die Kunst darstellt.", vgl. Szeemann/Bongard 1972, zit. n. Ausst. Kat. Wiedervorlage *d5/2001*, S. 101. Mit dieser Haltung löste er freilich nicht nur bei dezidiert politisch engagierten Künstlern erhebliche Proteste aus; vgl. zur Konzeptentwicklung u. den Reaktionen ausf. die Dokumentation ebd., S. 95ff.

anders zu erwarten, bestenfalls Anhaltspunkte gegeben wurden.¹⁰⁵ Auch der Katalog leistet dies – sieht man von Hinweisen ab, die sich Bazon Brocks Programmtext für das die Schau didaktisch einführende "Audiovisuelle Vorwort" finden – nicht.¹⁰⁶, auch hier bleiben die "Parallelen Bildwelten" von denen der Kunst separiert. Hans Heinz Holz' anspruchsvoller Leitartikel, der im Zuge einer *Kritische[n] Theorie des ästhetischen Zeichens* das *documenta*-Konzept auf einer übergreifenden Ebene theoretisch zu unterfüttern und zwischen den Sektionen eine entsprechende Verknüpfung herzustellen versucht¹⁰⁷, setzt ebenfalls andere Akzente. Zwar spricht er in seinem Ausblick auf die "Kunstsituation heute" nicht nur den "Fetischcharakter" des Kunstwerks an, der ihm auch in einer säkularisierten, materialistisch orientierten Gesellschaft zu (s)einer "Sakralisierung" ver helfe¹⁰⁸, sondern kritisiert auch die Tendenz zu einer "Stilisierung" von Alltagsobjekten "zu gleichsam metaphysischen Symbolen" – die er namentlich bei den *Nouveaux Réalistes* gegeben sieht – als "ideologische Hochstapelei", die "in jedem Falle ein romantischer Irrtum" sei.¹⁰⁹ Weiterführende Thesen zu diesem Komplex hatte der marxistisch orientierte Philosoph jedoch an anderer Stelle weitaus prägnanter ausgeführt.¹¹⁰ Zur auf der *documenta* gezeigten Kunst schlägt der Text zudem nur wenige Brücken; und er geht auch nicht auf die hier so präsenten künstlerischen (Selbst)Inszenierungen von Objekten *und* Subjekten ein, von denen nicht wenige im Licht einer solchen Stilisierung hätten diskutiert werden

¹⁰⁵ Auch im Katalog wird auf monographische Essays im eigentlichen Sinne verzichtet und in den thematisch orientierten nur cursorisch auf Einzelpositionen eingegangen; im Informationsteil sind die Künstlerinnen und Künstler mit Listen ausgewählter Arbeiten, weiterführender Literatur und eigenen Statements vertreten.

¹⁰⁶ Vgl. Brock 1972/1977 u. die Anm. oben zur Orientierung des "Vorworts" u. den von Brock zur Demonstration seiner Thesen ausgewählten künstlerischen Arbeiten.

¹⁰⁷ Vgl. Holz 1972/1973.

¹⁰⁸ Ebd., S. 66 [= 1.66]. "Die Abstraktion von Gebrauchswert ist etwas Immaterielles, Geistiges [...]. Im Kunstwerk wird nun diese Abstraktion selbst zum materiellen Substrat [...]. Der Fetisch-Charakter der Ware wird in einem Fetisch-Ding zu gegenständlicher Anschauung gebracht, und es anzuschauen ist die einzige, rein geistige Art, es zu konsumieren. Wie es sich für einen Fetisch gehört, wird das Kunstwerk heilig gehalten. Seine Heiligkeit manifestiert sich in seinem Versicherungswert."

¹⁰⁹ Ebd., S. 76 [= 1.76].

¹¹⁰ Vgl. neben seinem Einführungssessay für den Ausst. Kat. Fetisch-Formen/Leverkusen 1967 (Holz 1967/1972) namentlich seine Überlegungen zur *Krise der Kunst*, die 1970 zunächst als Artikelserie in der *Basler National-Zeitung* erschienen waren (Holz 1970/1972). Die Wurzel dieser Krise verortet Holz hier im Verlust der gesellschaftlichen Funktion, zwischen Mensch und Welt zu vermitteln, wie sie im 'magischen Objekt' u. Kultgegenstand, aber etwa auch in der "säkularisierte[n] Repräsentationsfunktion", die am "auratischen Gehalt des Kunstwerks" partizipiere, "noch deutlich greifbar gewesen sei (ebd., S. 11ff.). Problematisch ist aus seiner Perspektive weniger die Funktion an sich als deren Verschleierung; so werde die "Verborgenheit" der gesellschaftlichen Zwecke selbst zum Teil der "ideologischen Funktion der Kunst" ("Früherem Kunstschaffen und Kunstgebrauch war der Instrumentalwert des Kunstwerks [d. i. in Magie u. Ritual] durchaus bewußt", vgl. ebd., S. 11). In der zeitgenössischen Kunst sieht er 'Okkultes' dementsprechend vornehmlich in der "Augurensooterik" einer "Clique" von Kunstkritikern, Galeristen und Sammlern, die einen direkten Kontakt zwischen Kunst und Publikum verhindere. Sein Schlussplädoyer für eine Kunst, die sich "nicht nur der Wiedergabe dessen, was ist" annehmen solle, "sondern auch der Kräfte, die es bewirken, und der Möglichkeiten, die unverwirklicht, verdrängt, verschleiert, verdorben darin liegen", meint insofern zwar nicht eine Rückkehr zum Kunstwerk als 'magischem Objekt', wohl aber zum Kunstwerk als "Medium", das in seinem Zeichencharakter "auf nicht-Präsentisches verweist" und in seinem "utopischen Gehalt" ein Reflexionspotential bewahrt, vgl. ebd., S. 20f.

können.¹¹¹ Demgegenüber wurden sie im Zeichen des klangvollen Begriffs der "Individuellen Mythologien" – zumal ihnen sowohl in der Ausstellung selbst wie auch im Katalog der breiteste Raum zugestanden worden war – über Szeemanns Konzept nachhaltig sanktioniert.¹¹² In diesem Sinne trug die *documenta 5* ihren Teil dazu bei, das "Bild vom Künstler" als Geheimnisträger und Kündler verklausulierter Wahrheiten neu zu etablieren. Das positivistische Mandat einer Orientierung an der aktuellen Kunstproduktion schien eine kritische Hinterfragung dieses Bildes freilich ebenso weitgehend auszuschließen, wie sich seine neuerliche Etablierung perspektivisch als der Preis entpuppen sollte, der für die Sanktionierung der "Individuellen Mythologien" zu zahlen war.

– Wiederaufnahmen – ohne Revisionen? –

Obwohl zusammen mit der zeitparallel zu konstatierenden Wiederentdeckung des Surrealismus der Boden bereitet gewesen wäre, die "Individuellen Mythologien" in ähnlicher Weise auf ihre Bezüge zu magischen und "alchemistischen Vorstellungen" abzuklopfen, wie sie in die 'mythes personnels' beziehungsweise 'mythologies personnelles' zahlreicher surrealistischer Künstler eingegangen waren, stößt speziell dieser Strang seitens der Kunstgeschichte auch im Anschluss nur höchst zögerlich auf Interesse.¹¹³ Der Grund hierfür dürfte nicht allein in dem Umstand zu suchen sein, dass das Fach zu dieser Zeit die Auseinandersetzung mit jüngerer Kunst vorzugsweise der Kunstkritik überlässt. In beiden Feldern nämlich wird das 'Mythische' ebenso wie der "Magismus als Macht im Kunstschaffen" nach wie vor vorzugsweise im Vor- und Frühgeschichtlichen Raum oder anderen Kulturen verortet, denen eine Nähe zum 'Ursprünglichen' zugeschrieben werden kann, und – im Positiven wie im Negativen – mit dem Prädikat eines "(Neo-)Primitivismus"

¹¹¹ Retrospektiv kann dies erstaunen, dürfte sich jedoch nicht zuletzt daraus erklären, dass Holz – anders als Brock – nur partiell mit den auf der *documenta* vertretenen Positionen vertraut gewesen ist. Die von ihm so scharf kritisierten *Nouveaux Réalistes*, Arman und Tinguely, gehörten nicht zu den *d5*-Künstlern, wohl aber einige Vertreter der *Arte Povera*; auch der von Brock im "Audiovisuellen Vorwort" mit einschlägigen Arbeiten vorgestellte Joseph Beuys wird von Holz nicht beachtet.

¹¹² Ein Umstand, der sich auch in der Rezeption der *documenta 5* auf markante Weise niederschlägt, die in der Kunstgeschichte vornehmlich mit dem Begriff der "Individuellen Mythologien" und nicht etwa mit der im Ausstellungstitel programmatisch angezeigten "Befragung der Realität" assoziiert wird. Szeemann selbst wollte freilich auch diese Sektion als Teil der "Befragung der Realität" sehen, vgl. hierzu die Sektion 16 im Ausst. Kat. *documenta 5/Kassel 1972* ("Individuelle Mythologien") sowie den einleitenden Beitrag von J. Cladders ebd. ("Die Realität von Kunst als Thema der Kunst").

¹¹³ Dies gilt namentlich für den deutschen Sprachraum und spiegelt sich hier auch im Umgang mit dem Surrealismus insgesamt wieder. Zwar werden ab Mitte der sechziger Jahre zahlreiche Quellentexte, surrealistische Poesie u. Literatur wie auch Überblickswerke zum Surrealismus ins Deutsche übersetzt (vgl. etwa Breton 1965/1967 u. 1968/1984; Nadeau 1945/1965), denen dann auch deutsche Beiträge folgen. Doch bleibt gerade die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung in ihren Schwerpunkten lange Zeit auf vergleichsweise wenige Aspekte (wie z. B. das Verhältnis zur Psychoanalyse, zum Traum, zum Fetisch) und, was die bildende Kunst betrifft, auf wenige Protagonisten (wie namentl. M. Ernst, H. Bellmer u. S. Dalí) beschränkt; im französischen Sprachraum entstehende Studien zur Rolle okkultur Traditionen im Surrealismus finden bis in die achtziger Jahre hinein bis auf wenige Ausnahmen praktisch keine Resonanz.

belegt.¹¹⁴ Während in der Folge die Beschäftigung europäischer Künstler mit Artefakten außereuropäischer Kulturen nicht nur in der Objektkunst, sondern auch in anderen Gattungen von der Malerei bis zur Land Art und zur Performance zu einem zentralen Gegenstand kunsthistorischer Auseinandersetzung werden sollte, für die namentlich die 1984 von William Rubin für das New Yorker Museum of Modern Art kuratierte Schau einen wichtigen Markstein setzte¹¹⁵, bleiben bis in die achtziger Jahre hinein auch die "Individuellen Mythologien" tendenziell diesem Bereich zugeschlagen.¹¹⁶

Im Verlauf der achtziger Jahre jedoch – und damit markanterweise in einer Zeit, in der sich die Institutionen zunehmend für zeitgenössische Kunst zu öffnen beginnen – ändert sich die Situation in mehrfacher Hinsicht. Die Zeit für eine "Wiederverzauberung der Welt" scheint gekommen.¹¹⁷ Was als direkte Referenz auf esoterisches Gedankengut im Zuge von "New Age" breitenwirksame Popularität erlangt¹¹⁸, hat in der zeitgenössischen Kunstszene allerdings zunächst ein anderes Gesicht, wahrnehmbar etwa in einer neuen Prächtigkeit im Umgang mit Materialien, einer Feier des "Sublimen" und des "Expressiven" in der wieder erstarkenden Malerei, wie sie unter anderem – wie so oft paradigmatisch – auch auf der *documenta 7* begegnen, deren Kurator Rudi Fuchs 1982 die Kunst in den 'Musentempel' zurückholen will.¹¹⁹ Wenn in diesem Zuge mit der 'Aura' des Kunstwerks auch das 'Charisma' des 'Künstler-Genies' wieder entdeckt wird und die von einer an Max Weber

¹¹⁴ Und, so wäre zu ergänzen, im Fall einer positiven Berufung in der Regel dem Primat der Form unterstellt – wohingegen Kritiker, die mit dem Begriff des "Atavismus" argumentieren, mit dem Vorwurf einer Übernahme 'primitiven Denkens' auch auf Intentionales und Inhaltliches zielen; vgl. hierzu exemplarisch die um Beuys geführten Debatten, auf die in Kap. III.1. u. III.2. sowie weiterf. a. in Kap. III.8. näher einzugehen sein wird, sowie allgemein zu einer kritischen Aufarbeitung dieses Komplexes vgl. Wedewer 1984 u. 2000.

¹¹⁵ Vgl. den Ausst. Kat. Primitivism/New York 1984 bzw. Rubin 1984/1996; sowie hierzu auch die Kritik von McEvelley 1984, die in der Folge eine heftige Debatte in der Zeitschrift *Artforum* auslöste.

¹¹⁶ Vgl. etwa die Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981 u. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982 sowie hierin auch Günter Metkens u. Bazon Brocks retrospektive Auseinandersetzung mit dem Begriff "Individuelle Mythologien", vgl. Metken 1981/1996 u. Brock 1982/1986.

¹¹⁷ Vgl. Berman 1981/1985; zum Referenzfeld der Wendung s. a. oben die Anm. zu Breton/Legrand 1957, der Romantik u. M. Weber im Abs. "(R)Entrée des Magiciens".

¹¹⁸ Den Begriff des "New Age" ("neues Zeitalter") prägte David Spangler, der Begründer der neoesoterisch orientierten "Findhorn Community" in Schottland, mit seinem Buch *Revelation – The Birth of a New Age* (dtsch. *New Age – Die Geburt eines neuen Zeitalters*, vgl. Spangler 1971/1978), das auch in Deutschland breit rezipiert wurde; vgl. einf. MLR 1999, Bd.1, S. 294f.; weiterf. zur Rezeption okkultur Traditionen in der "New Age"-Bewegung Hanegraaff 1998.

¹¹⁹ Vgl. den Ausst. Kat. *documenta 7/Kassel 1982ab* u. hierzu kompakt Kimpel 2002, S. 91ff., der für die *d 7* das Leitmotto "Musealisierung" wählt. Einen aktuelleren Einblick als der vorab gedruckte Katalog bietet der photographische "Rundgang" im *Kunstforum International*, Bd. 53/54, Nr. 7/8, 1982, S. 41-188; die Dominanz nicht nur einer einschlägigen Ästhetik, sondern auch die große Anzahl von Arbeiten, die in Themen u. Titeln auf Mythologie, Religion u. okkulte Traditionen referieren, ist signifikant. Auf den i. d. S. exemplarischen Charakter der *documenta* von 1982 wird im Verlauf der Untersuchung noch mehrfach zurück zu kommen sein.

geschulten, soziologischen Perspektive eingetragene Kritik in den Hintergrund tritt¹²⁰, so bedeutet dies zwar noch nicht notwendig, dass hier auch einschlägige inhaltliche Orientierungen im Hintergrund stehen beziehungsweise gesehen werden. Die Feier der Vertreter einer 'neuen deutschen Malerei' etwa kommt trotz der bevorzugt argumentierten Referenzen auf die romantische Tradition und den Expressionismus weitgehend ohne sie aus.¹²¹

Gleichwohl gibt es wenig später auch Ausstellungsprojekte, die direkt auf ein wiedererwachtes Interesse am "Magismus als Macht im Kunstschaffen" schließen lassen, indem sie bereits in ihren Titeln signalisieren, dass sie die Beziehungen zwischen "Kunst und Magie" beziehungsweise "Kunst und Alchemie" zum Thema machen wollen. Inwieweit mit dieser Wiederaufnahme eine kunsthistorische Aufarbeitung der annoncierten Zusammenhänge einhergeht, steht allerdings auf einem anderen Blatt.

– 'Arte e Alchimia' –

So kuratiert Arturo Schwarz 1986 unter dem Titel *Arte e Alchimia* eine der Themasausstellungen der *XLII. Biennale von Venedig*, die in diesem Jahr dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft gewidmet sind.¹²² In seinen einführenden Essays für die beiden Kataloge¹²³ beleuchtet er entlang thematischer Setzungen verschiedene Aspekte der Beziehungen zwischen "Kunst und Alchemie", ohne allerdings seine Ausführungen auch nur an einem einzigen der für seine Schau ausgewählten Exponate näher zu bestimmen; solitäre und mehrfach zitierte Referenzautorität auch für die Kunst der jüngeren Moderne

¹²⁰ Zum "Aura"-Begriff vgl. weiterf. unten sowie Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie"; den Begriff des "Charisma" definierte Max Weber im den "Typen der Herrschaft" gewidmeten Kapitel seiner *soziologischen Kategorienlehre* wie folgt: "'Charisma' soll eine als außeralltäglich (ursprünglich, sowohl bei Propheten wie bei therapeutischen wie bei Rechts- Weisen wie bei Jagdführern wie bei Kriegshelden: als magisch bedingt) geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um deretwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften [begabt] oder als gottgesandt oder als vorbildlich und deshalb als 'Führer' gewertet wird.", vgl. Weber 1922/1964a, S. 179; weiterf. mit Blick auf das 20. Jh. auch Nelson 1987/1991, S. 79f. u. 147ff. Zur "Resistenz des Charisma" in Rollenbildern des Künstlers der Moderne vgl. nach Thurn 1973a ausf. auch Zitko 2001.

¹²¹ Weitgehend, insofern beispielsweise die in dieser Zeit begegnende Subsumierung Anselm Kiefers unter die 'neo-expressive Malerei' oder die Diskussion seiner Arbeiten unter den Vorzeichen des "Sublimen" belegen können, dass die Grenzen hier fließend sind; ähnliches gilt für die 'Entdeckung' Sigmar Polkes als "Alchimist der Farbe" (J. Hohmeyer). Vgl. hierzu weiterf. Kap. IV u. Kap. V.

¹²² Vgl. die Ausst. Kat. *Arte-Alchimia/Venedig 1986* u. *Arte Scienza/Venedig 1986*.

¹²³ Während der Hauptkatalog einen Text enthält, in dem Schwarz sein Konzept in komprimierter Form vorstellt, erscheint zur Ausstellung selbst ein eigener Katalogband mit einem ausführlichen Einführungssessay, vgl. Schwarz 1986ab. Das Thema "Kunst und Alchemie" hatte Schwarz zuvor bereits in mehreren Aufsätzen, Katalogtexten u. einer Monographie zu M. Duchamp verfolgt; einen wesentlichen Anstoß zu dem Projekt dürfte für ihn seine auch als Galerist und Sammler verfolgte, langjährige Auseinandersetzung mit dem Surrealismus gegeben haben, dem er dementsprechend sowohl in seinem Essay als auch in der Schau selbst einen zentralen Stellenwert einräumte. Vgl. u. a. Schwarz 1973 sowie die in Schwarz 1986a, S. 53 aufgeführten Titel.; zu Schwarz als Sammler den Ausst. Kat. *Surrealisten/Frankfurt 1989*.

bleibt der Surrealist André Breton¹²⁴. Die Ausstellung selbst führte nicht nur zeitgenössische Künstler mit solchen aus dem Umfeld des Surrealismus zusammen, sondern bezog auch Arbeiten aus früheren Jahrhunderten und Illustrationen aus alchemistischen Traktaten mit ein. Trotz dieser historischen Orientierung geht es Schwarz in seinem Projekt nicht um Reflexionen über Distanz und Nähe zur Tradition, sondern um die (Re-)Etablierung eines Leitmotivs – und damit einhergehend auch einer Leitfigur: derjenigen des 'Künstler-Alchemisten', dem die erste von insgesamt vier Teilsektionen der Schau gewidmet ist.¹²⁵ Dementsprechend werden auch im Katalog die Brückenschläge zwischen "alchemistischen Vorstellungen" und poetischen Programmen zwar mit Rückverweisen auf die hermetische Ikonographie unterfüttert, die historischen Positionen jedoch eher als "Vorläufer" im Geiste vorgestellt und nahtlos in den Gesamtkomplex integriert, während ihre Arbeiten in Anlehnung an C. G. Jungs Thesen das Archetypische der Bildsprache der Alchemie belegen sollen. Mithin ist das gesamte Projekt denn auch weniger darauf angelegt, nach den potentiellen Quellen einer künstlerischen Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu fragen, denn deren Kontinuität als "zeitloses Band" zwischen Kunst und Alchemie zu behaupten – was letztlich eben jener Perspektive entspricht, welche seinerzeit der Surrealismus für sich reklamierte, auf den sich Schwarz in seinem Vorhaben auch maßgeblich beruft, ohne freilich dessen zeitgeschichtlichen Kontext mit zu reflektieren.¹²⁶ Ähnlich wie in Bretons *Art magique* soll statt dessen eine nach dem Vorbild der surrealistischen "enquêtes" gestaltete Umfrage bei den Künstlern und Theoretikern die Vitalität der "visione alchemica del mondo et della vita" belegen.¹²⁷ Sie dient vor allem dazu, die Beteiligten in den Stand der Zeugenschaft für die Stimmigkeit des Ausstellungskonzepts

¹²⁴ Vgl. Schwarz 1986a sowie die Referenzbibliographie ebd., S. 49f.; die Kurzfassung im Hauptkatalog der Biennale kommt nahezu gänzlich ohne theoretische Referenzen aus. Hier assistiert seinem Text stattdessen ein Kurzbeitrag zur "alchemistischen Tradition im Westen im Spiegel von Manuskripten und gedruckten Quellen", vgl. M. Gabriele im Ausst. Kat. Arte Scienza/Venedig 1986, S. 69.

¹²⁵ Vgl. Schwarz 1986a, S. 29 u. Schwarz 1986b, S. 81. Diese Sektion, die den "arista-alchimista" als "filosofo solitario, [...] poeta innamorato" und "sognatore attento" vorstellen sollte, umfasste neben Selbstporträts Darstellungen von Figuren, die Schwarz hier mit "concetti filosofali" (in der engl. Übs. der Kurzdarstellung: "alchemical concepts") wie der 'coniunctio oppositorum', aber auch allgemein einer "padronanza del tempo" oder "transmutationi-metamorfofi" assoziiert – was bereits verdeutlichen kann, wie leicht in dieses Spektrum auch Arbeiten integriert werden konnten, deren Deutungsperspektive in diesem Zuge eine Reduktion erfuhr, die sie für Schwarz' Konzept vereinnahmbar machte. Um so mehr gilt dies für die drei anderen Sektionen der Ausstellung, "Lo scopo: La conciliazione degli opposti", "La via: la conoscenza è libertà" und "Il mezzo: l'amore è conoscenza".

¹²⁶ Vgl. Schwarz 1986a, insb. den speziell dem Thema "Surrealismus und Alchemie" gewidmeten Abschnitt S. 23ff., der sich im wesentlichen auf ein Referat der wichtigsten Berührungspunkte in Ausstellungen und Publikationen – namentlich Bretons einschlägigen Schriften – beschränkt, während die surrealistische Programmatik für das gesamte Konzept übernommen wird. In der Tat sind Argumentation und kuratorische Umsetzung dort am stimmigsten, wo sie sich direkt auf dem Surrealismus nahe stehende Künstler beziehen – deren Arbeiten dem Text jedoch lediglich wie Illustrationen zur Seite gestellt werden.

¹²⁷ Vgl. die im Ausst. Kat. Arte-Alchimia/Venedig 1986, S. 240ff. versammelten "risposte all'inchiesta"; gestellt wurden zwei Fragen, die sich diesem Anliegen entsprechend sehr allgemein auf das Interesse an der "alchemi[stischen] Weltansicht" bzw. "Vision" und deren Bedeutung für die eigene Arbeit der angesprochenen Künstler (und einiger weniger Künstlerinnen) gerichtet waren. Ganz im Stil surrealistischer Publikationen bezog Schwarz in die 'Dokumentation' allerdings mithilfe historischer Zitate auch die Stimmen einiger Künstler mit ein, die er schwerlich persönlich zum Thema befragt haben konnte, so etwa Gustave Moreau oder den bereits 1951 verstorbenen WOLS.

zu rufen, dessen Tenor die Beschwörung einer Einheit in der Vielfalt der Möglichkeiten ist, Bildraum und Bedeutungsfeld der Alchemie als Allegorie auf das 'opus magnum' des Künstlers zu fassen und in direktem Anschluss an den Surrealismus die Analogie von Alchemie und Kunst zu aktualisieren.¹²⁸ Für einen differenzierten Blick auf historische Veränderungen oder Unterschiede zwischen den individuellen künstlerischen Konzepten ist in diesem Rahmen kein Platz – ganz zu schweigen von einer kritischen Nachfrage, welche Rolle die Positionierung des Künstlers als 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption spielt.¹²⁹ Gleiches gilt, ungeachtet der historischen Exponate, für die diejenige nach den Quellen der 'Künstler-Alchemisten': Zwar will Schwarz auch jenen Beachtung schenken, die "illustrativ" und "didaktisch" den Niederschlag "alchemistischer Vorstellungen" auf der Darstellungsebene vermitteln und vor allem natürlich jenen, die ihre "alchemistische Vision der Welt" auf metaphorischer und allegorischer Ebene verfolgen, um zu "freien Interpretationen" der traditionellen Ikonographie zu gelangen. Sein Credo gilt jedoch – ganz ähnlich wie dasjenige Hartlaubs auf der Suche nach einer Kunst der "neuen Gnosis" – einem dritten Strang:

"[...] perhaps most interestingly, the artist is an alchemist without knowing it. He interrogates the memory of the archetypal world without realising it. The motifs of alchemic symbolism emerge in his work independently from his will. It is not the artist who creates the symbol, but [...] the symbol that imposes itself on the artist."¹³⁰

Nun dürfte sich dieses Credo nicht zuletzt dem direkten Anschluss an den Surrealismus und dessen Rhetorik zu verdanken, die Schwarz augenscheinlich zu sehr beim Wort genommen hat: Hinter die Perspektive seines 'Mentors' Breton fällt die ungebrochene Sehnsucht nach der "Wiederverzauberung der Welt", die aus seiner Position zu sprechen scheint, freilich weit zurück. Anders, als man hätte annehmen können, wurde hierin allerdings nicht notwendigerweise die entscheidende Crux des Unternehmens gesehen. Im Gegenteil konnte etwa der deutsche Philosoph Wolfgang Iser, der sich im der Ausstellung gewidmeten Themenband des *Kunstforum International* "Gegengedanken zur Biennale" machte, einen gänzlich anderen Aspekt zum 'Stein des Anstoßes' nehmen, indem er konstatierte, dass sich die Schau "an Geist und Prinzip der Alchemie [vergehe]":

"Sie demonstriert Kontinuität und Dogmatik, *anstatt das Entscheidende zu zeigen*: die Verwandlung. Sie präsentiert Alchemie[-]Zitate anstell[e] von Beispielen alchimistischer Tätigkeit, sie dekomentiert [sic] den Buchstaben, nicht den Geist. Hunderte von Hermaphrodite-Darstellungen finden Platz, aber

¹²⁸ Dies spiegelt sich auch insgesamt in der Auswahl der in der Ausstellung vertretenen zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler wieder, von denen nicht wenige im Umfeld des späten Surrealismus zu arbeiten begonnen hatten bzw. sich in dessen Nachfolge sahen – oder von Schwarz entsprechend eingeordnet und für sein Konzept vereinnahmt wurden. Auf die Ausstellung als *Rahmen* für den Auftritt eines nicht von Schwarz eingeladenen Künstlers als 'Alchemisten' wird in Kap. V noch zurückzukommen sein.

¹²⁹ Darauf, dass nicht nur Schwarz' positivistisch orientiertes Ausstellungskonzept, sondern auch ein Blick auf das Umfeld seiner Schau bzw. den zeitgenössischen Kunstkontext hinreichend Anlass für eine solche kritische Nachfrage bietet, wird im Sigmar Polke gewidmeten Kapitel der vorliegenden Untersuchung zurück zu kommen sein.

¹³⁰ Vgl. Schwarz 1986b, S. 78.

man kommt nicht ein einziges Mal auf den Gedanken, *wirkliche alchemistische Arbeiten aufzunehmen* [...]."¹³¹

– 'Magiciens de la Terre' –

Dass die Schwarz' Schau konzertierte Sehnsucht als solche in diesen Jahren in der Tat keineswegs 'unzeitgemäß' ist und durchaus auch dort begegnen kann, wo man sich unter den Vorzeichen der Postmoderne auf den Standpunkt beruft, die 'Mythologien der Aufklärung' als solche benennen zu können, mag der Blick auf ein Projekt zeigen, das Jean-Hubert Martin drei Jahre später im Pariser Musée National d'Art Moderne präsentiert. Schon sein Titel – *Magiciens de la Terre* – kündigt an, dass nach der Rückkehr des 'Künstler-Alchemisten' nun auch die Rückkehr des 'Künstler-Magiers' gefeiert werden darf.¹³² Und wieder wird 'Verstärkung' von dort geholt, wo die westliche Kunstgeschichte traditionell nicht nur die Ursprünge der "art magique", sondern auch deren dem hegemonialen Zugriff ihrer eigenen Kultur nie gänzlich anheim gefallenes Refugium vermutet: In jenen (Welt-)Kulturen, die zuvor als "urtümliche" und "primitive" markiert worden waren beziehungsweise, mit dem "Primitivismus" der Moderne assoziiert, zunächst vornehmlich als dessen Impulsgebern Interesse gefunden hatten. Nun sollen sie jedoch nicht in dieser Rolle, sondern der eigenen Kunst gleichwertig präsentiert werden – und neben dem seinerseits charismatischen Begriff der "Aura" ist es die "Magie", die von Martin zu einem wesentlichen und wesenhaften Bindeglied erklärt wird, das beide zusammenschließt:

"Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura. Ce ne sont pas des simples objets ou outils à usage fonctionnel et matériel. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées dont le fruit. Ils sont les réceptacles de valeurs métaphysiques. Ils communiquent un sens. C'est par le mot de 'magie' que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art."¹³³

Während der Begriff der "Magie" es einerseits gestatten soll, auch Positionen aus solchen Kulturen mit einzubeziehen, denen das Konzept der "Kunst" nach westlichem Verständnis fremd sei, erweise er sich andererseits als angemessen, das Verhältnis westlicher Kulturen zur Kunst zu beschreiben, in der diese das Bedürfnis nach einem "Geistigen", welches das "Materielle" oder "Rationale" zu transzendieren vermöge, erfülle.¹³⁴

Über diese allgemeine Setzung hinaus bleibt Martin jedoch jede präzisere Verortung des proklamierten Zusammenhangs schuldig, während er zugleich die Protagonisten der nicht-westlichen Kulturen in eben jene Kategorien einschreiben bemüht ist, denen sein Konzept doch eigentlich abgeschworen zu haben behauptet: Auch die "magiciens de la terre" nicht-westlicher Provenienz werden als Künstler geführt, deren Arbeiten bisweilen sogar unter den

¹³¹ Vgl. Welsch 1986, S. 129 (Hervorh. V. K.).

¹³² Vgl. den Ausst. Kat. *Magiciens/Paris* 1989. Mit der Konzeption des Projektes begonnen hatte Martin bereits 1985; als er mit der Neukonzeption der Pariser Biennale beauftragt worden war.

¹³³ Vgl. Martin 1989, S. 8/9.

¹³⁴ Ebd., S. 9.

Vorzeichen "individueller Mythologien" verhandelt¹³⁵ oder eben deshalb als "Kunst" Wert geschätzt werden können, weil sie den für diese annoncierten Kriterien zu genügen scheinen.¹³⁶ Zugleich räumt er ein, in der Auswahl der beteiligten Positionen unter den nicht-westlichen solche *a/s* Künstler erkannt zu haben, "[qui] ont un contact, aussi ténu soit-il, avec l'Occident et sa culture", während unter den westlichen wiederum solche bevorzugt eingeladen worden seien, die entweder über ihre eigene Herkunft oder über ein dezidiertes Interesse bereits über Berührungspunkte mit den "autres cultures" verfügten.¹³⁷ Genaueres über diese Berührungspunkte ist freilich nicht zu erfahren.

Auch in den übrigen einführenden Essays des Kataloges wird die Beziehung zwischen Magie und Kunst zwar mehrfach thematisiert, dabei von den einzelnen Autoren jedoch nur cursorisch auf die in der Ausstellung vertretenen Künstler und Exponate verwiesen. Im Mittelpunkt steht hier vor allem die Diskussion des westlichen Umgangs mit außereuropäischer Kultur, wohingegen die Frage nach potentiellen Bezugnahmen auf magische Vorstellungen, die sich in den Traditionen des eigenen Kulturraums transportiert haben könnten, nahezu gänzlich ausgeblendet bleibt.¹³⁸ Zwar betont Thomas McEvilley ausdrücklich, dass der postkoloniale und postmoderne Blick prinzipiell für die "Mythologie der Aufklärung" ein kritisches Bewusstsein entwickelt habe:

"Le modernisme, s'appuyant sur un mysticisme du progrès et de la méthode scientifique, se voyait lui-même comme un point de vue global ou transcendant, capable de se placer au-dessus des innombrables points de vue tribaux des autres peuples et de le juger. Il a fini récemment par sembler représenter seulement un point de lui-même, celui de la chrétienté occidentale depuis la Renaissance."¹³⁹

Doch wiewohl sich McEvilley selbst zu dieser Zeit schon mehrfach mit den Spuren der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der modernen und zeitgenössischen Kunst beschäftigt und auch methodisch mit der Kunstgeschichte als "Heilsgeschichte" auseinandersetzt hat¹⁴⁰, spielen diese Aspekte auch in seinem Text keine weitere Rolle.

¹³⁵ Vgl. die ebd. angeführten "critères utilisés pour le choix des artistes", deren erstes "L'originalité et l'invention par rapport au contexte culturel" sein soll; in diesem Zh. wird etwa für die Makonde-Bildhauer, die Souvenirläden mit Skulpturen ausstatten, herausgestellt, dass sie "toutes de fantasmagorie et d'invention personnelles" seien.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 10 zu den tibetischen "tangkas": "Les *tangkas* appartiennent bien à la catégorie que nous définissons comme art. Elles en possèdent tout les ingrédients: culture savante, maîtrise picturale, transposition de valeurs métaphysiques et éthiques et évolution, certes lente et réduite comparée à l'art occidental."

¹³⁷ Ebd. Eine dritte Gruppe, so Martin, habe sich durch "un enthousiasme généreux" gegenüber seinem Projekt ausgezeichnet und aus dieser Veranlassung heraus neue Arbeiten in Angriff genommen.

¹³⁸ Gleiches gilt auch für das anlässlich der Ausstellung erschienene Themenheft der *Cahiers d'Art*, wiewohl einige der hier versammelten Beiträge auch die kritischen Punkte von Martins Konzept ansprechen, vgl. *Cahiers M.N.A.M.* 1989 u. hierzu weiterf. unten.

¹³⁹ Vgl. McEvilley 1989, S. 21

¹⁴⁰ Vgl. McEvilley 1991/1993, insb. S. 111ff. (die Essays des Bandes stammen aus den Jahren 1982-1990; der angesprochene Aufsatz wurde 1987 erstpubliziert); sowie seine Katalogbeiträge u. Zeitschriftenartikel zu Y. Klein im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982 (McEvilley 1982abc); zu M. Abramović u. Ulay (McEvilley 1983b, 1985a, 1995a u. 1998) u. zu J. Beuys (1986 u. 1988); später auch zu S. Polke (1991 u. 1995) u. A. Kiefer (1996), auf die im Verlauf der Untersuchung noch zurück zu kommen sein wird.

Im eigentlichen Katalogteil wiederum finden sich den opulenten Bildbeispielen lediglich Kurzkommentare zur Seite gestellt.¹⁴¹ Problematisch bleibt in der Summe nicht nur die 'globale' Proklamation des 'Künstler-Magiers' als Leitfigur und mithin die 'Globalisierung' eines "Bildes vom Künstler", das in der westlichen Kunstgeschichte bereits eine 'eigene' Tradition besitzt.¹⁴² Sondern auch, dass eben diese Tradition unreflektiert bleibt und stattdessen für ihre Revitalisierung und Augmentierung eben jene herangezogen werden, denen in Jean-Hubert Martins Konzept in diesem Zuge die feierliche Aufnahme in den eigenen Kanon verspricht. Ausgerechnet die so vehement annoncierte "postkoloniale" Perspektive auf die "Globalkultur" entpuppt sich damit als Wiedergängerin eines kolonialen Blicks auf "Weltkunst", in dessen Sicht die "Anderen" nach wie vor – und zwar weitgehend ohne Berücksichtigung der Frage, ob ein solcher Status ihrem eigenen Selbstverständnis entspricht – das 'Charisma' einer "Ursprünglichkeit" zu transportieren haben.¹⁴³ Mittelbar trifft die Projektion des 'Charismas' allerdings auch die beteiligten Künstlerinnen und Künstler aus dem "Okzident", die dieses "Andere" zwar 'anders' formulieren mögen, gleichwohl aber ebenfalls als "magiciens de la terre" erscheinen sollen: Weder interessiert dabei, ob eine Identifikation mit dieser Position ihrem eigenen Selbstverständnis entspricht – noch auch, in welchem Bezugssystem sie im Einzelnen zu verorten wäre. Anders als es das

¹⁴¹ Vgl. Ausst. Kat. Magiciens/Paris 1989, S. 71ff.

¹⁴² Vgl. hierzu auch die pointierte Kritik, welche die amerikanische Künstlerin Mary Kelly implizit an dieser Geste übt, indem sie 1991 die Seiten eines "Artist's Projects" für die Zeitschrift *Artforum* als fiktiven Bericht über einen im Rahmen einer im Jahr 2503 gezeigten Ausstellung namens "Magiciens de la Mer[d]" gezeigten Fund gestaltet: Eine Konservendose, deren lediglich mit dem Schriftzug "pecunia non olet" versehenes Etikett die Wissenschaftler rätseln lässt, ob sie von "Andrew (Handy) Warhol" oder dem "Italian innovator of container art, Canzoni" stammt, und ob ihre ferne Referenz auf ein "religious reliquary" für eine Provenienz aus dem Umfeld der "native Island Art" spricht oder eher durch "Caucasian work" inspiriert sein mag, vgl. Kelly 1991.

¹⁴³ Vgl. für das Begriffspaar "Weltkunst" – "Globalkultur" den gleichn. Themenband des *Kunstforum International*, der an die Diskussionen um die Ausst. Primitivism/New York 1984, Magiciens/Paris 1989 u. weitere Projekte, die sich in der Folge Aspekten des Dialoges zwischen Kulturen widmeten, anknüpft u. mehrere in diesem Zh. erschienene Beiträge in dtsh. Übs. enthält; Bianchi 1992, S. 176ff.

Unternehmen verspricht, wird "L'autre, ce grand alibi"¹⁴⁴ nur rhetorisch als Konstrukt erkannt, tatsächlich hingegen erneut sanktioniert.¹⁴⁵

– 'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)' –

So unterschiedlich die Ansätze sein mögen, die Arturo Schwarz und Jean-Hubert Martin vertreten, wenn sie die Zusammenhänge von "Arte e Alchimia" erschließen beziehungsweise die "Magiciens de la Terre" als Protagonisten einer neuen Sicht auf die Relationen zwischen "Weltkulturen" und "moderner Kunst" vorstellen wollen, sind ihren Projekten mithin entscheidende Defizite gemein: Während beide Ausstellungen schon in ihren Titeln die Relevanz "alchemistischer Vorstellungen" einerseits und andererseits eines "Magismus als Macht im Kunstschaffen" für die Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst behaupten, fehlen im Verfolg des jeweiligen Themas nicht nur Einzelanalysen, die anhand eines genaueren Blicks auf die Exponate einen differenzierteren Zugang zu den versammelten künstlerischen Positionen ermöglichen würden. Von einer Einbettung der zeitgenössischen Arbeiten in ihren jeweiligen Entstehungskontext wird ebenso abgesehen wie von weiterführenden rezeptionskritischen Reflexionen.

Nun dürfte letzteres ohnehin nur bedingt im Interessenhorizont der beiden Projekte gelegen haben, die – als Teil beziehungsweise Substitut einer Biennale ausgerichtet – auf eine populäre Umsetzung ihrer thematischen Vorwürfe setzten. Was sie je auf ihre Weise bezeugen, ist demgegenüber zweierlei: Nicht nur versuchen sie, "Alchemie" und "Magie" als Referenzmodelle für zeitgenössische Kunst positiv zu etablieren. Auch das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' erfährt in diesem Zuge eindeutig eine Aufwertung. Dass sie in diesem Sinne nicht zuletzt auf einen Haltungswandel verweisen, der als charakteristisch für die zweite Hälfte der achtziger Jahre und die folgende Entwicklung

¹⁴⁴ So der Titel des Beitrags von B. Marcadé zum Ausst. Kat. Magiciens/Paris 1989, vgl. ebd., S. 33-70. Die entsprechenden Beiträgen zu surrealistischen Zeitschriften nachempfundene Collage von Text- u. Bildzitat aus Philosophie, Anthropologie, Literatur, Kunst und Populärkultur vermittelt zwar zunächst den Eindruck einer Konfrontation unterschiedlicher Projektionen, Idealisierungen und Diffamierungen des 'Anderen'. Indem den (sämtlich aus dem westlichen Kulturkreis stammenden) Künstlern jedoch die Position der 'Anderen' im 'Eigenen' zugewiesen wird, welche ein Gegengewicht zur kolonialen Bilderpolitik bilden soll, spiegelt sich auch hier die angesprochene – nur scheinbar kritische, tatsächlich aber romantisierende – Perspektive des Ausstellungskonzepts ungebrochen wider. Die Zitate zum Abschnitt "Totems et tabous" stammen – neben einem Zitat aus Freud 1913/1956 – durchgängig aus den Antworten auf Bretons "questionnaire" aus *L'art magique*; die zeitgenössische Kunst wird hier durch J. Beuys (*I like America...*, 1974) vertreten, vgl. ebd., S. 66/67.

¹⁴⁵ Dass hierin einer der problematischen Punkte des Ausstellungskonzepts liegt, zeigen auch die weiterführenden Beiträge, die das Sonderheft der Cahiers M.N.A.M. 1989 versammelt; neben den einleitenden Bemerkungen in G. Bretts Beitrag – der anders, als es seine eingangs zitierten, kritischen Bemerkungen zum ubiquitär begegnenden Bild des 'Künstler-'Magiers' vermuten lässt, ebenfalls auf die Frage des Umgangs mit indigener Kunst fokussiert – ist mit Blick auf eine weiterführende Kritik vor allem das Interview lesenswert, das Benjamin H. D. Buchloh mit J.-H. Martin geführt hat; Buchloh kritisiert hier u. a. auch die "abstrakte, transhistorische Idee einer 'Spiritualität'", welche die Brücke zwischen den Kulturen schlagen soll, vgl. Buchloh/Martin 1989, hier S. 8; sowie für weitere krit. Diskussionen des Projekts das anlässlich der Ausst. erschienene Dossier der Zeitschrift *art press* (Nr. 136, Mai 1989, S. 32ff.) u. ebd. insb. den Aufsatz von N. Bourriaud 1989, sowie Hartney 1989.

angesehen werden muss, wird sich im Verlauf der vorliegenden Untersuchung auch anhand ausgewählter Fallstudien noch detaillierter aufzeigen lassen. Bemerkbar macht sich dieser Haltungswandel jedenfalls keineswegs allein dort, wo *expressis verbis* ein "Reechantment of Art" eingefordert wird.¹⁴⁶ Anzeichen finden sich vielmehr allenthalben sowohl in den theoretischen Debatten, die um Kunst und Ästhetik geführt werden, als auch in der künstlerischen Praxis selbst – und dementsprechend in zahlreichen thematisch orientierten Ausstellungsprojekten, die in ihrer Vermittlungsfunktion an ein Fachpublikum wie an eine breitere Öffentlichkeit als zuverlässiger Index des "Zeitgeists" funktionieren.¹⁴⁷ Wenn nunmehr "Zeichen des Glaubens" im "Geist der Avantgarde" aufgespürt oder "Spuren des Heiligen in der Kunst heute" aufgesucht werden¹⁴⁸, dann finden – zunehmend auch über die Referenz auf die christliche Tradition hinaus – "Spiritualität" und "Religion" als Bezugsfelder für die Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst neuerliches Interesse.¹⁴⁹

Eine nicht unbedeutende Rolle in diesem Prozess wird im Verlauf der neunziger Jahre die beginnende Etablierung der elektronischen Medien als Medien der Kunst spielen, an denen sich schon bald ein veritabler "Bilderstreit" entfachen soll – ein Begriff, dessen Metaphorik hier insofern ins Schwarze trifft, als sowohl auf Seiten derer, die wider die Bedrohung durch die 'Macht der Medien' argumentieren und vor einer 'Sintflut' medialer Bilder warnen, wie auch auf Seiten jener, die aus den "magischen Kanälen"¹⁵⁰ zukunftsweisende Offenbarungen kommen sehen, Argumente mobilisiert werden, die kaum zufällig eine enge

¹⁴⁶ Vgl. Gablik 1990 u. 1991; den Sammelband von Tisdall/Wijers/Kamphof 1990 u. Wijers 1990/1996; sowie den Ausst. Kat. *Negotiating Rapture/Chicago* 1996. Von entgegen gesetzter Warte, nämlich im Rahmen einer kulturkonservativen Kritik am Kunstbetrieb u. der Kunst im öffentlichen Raum, gleichwohl jedoch einen neuen "sense of sacredness" einfordernd: Plagens 1988.

¹⁴⁷ Dass der ursprünglich im deutschen Idealismus geprägte Begriff (vgl. etwa Herders Formulierung "Geist der Zeiten") des "Zeitgeists" ebenfalls in den achtziger Jahren eine Renaissance erfährt, mag zunächst zwar wenig mit der hier angesprochenen Entwicklung zu tun haben. Wie D. Sawicki pointiert belegt hat, gibt es jedoch durchaus historische und begriffsgeschichtliche Zusammenhänge: Wenngleich Herder die Frage eines Zeitgenossen, ob unter dem "Geist der Zeiten" "ein Genius, ein Poltergeist, ein Wiederkommender aus alten Gräbern" zu verstehen sei, abschlägig beantwortete, verweist der Erläuterungsbedarf die ursprüngliche Assoziation von "Geist" und "Geistern" zurück, vgl. Sawicki 2002, S. 13ff. u. hier S. 15. Auf S. Polkes seinerseits einschlägig assoziierbaren Beitrag zur Berliner Ausstellung *Zeitgeist* wird in diesem Zh. noch zurück zu kommen sein, vgl. den Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin* 1982 u. unten Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

¹⁴⁸ Vgl. die gleichn. Ausst. Kat. *Zeichen-Glauben/Berlin* 1980 u. *Spuren/Aachen* 1986; für die Theorie: Kamper/Wulff 1987 sowie weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Grenzfälle".

¹⁴⁹ Vgl. etwa den Ausst. Kat. *Gleichzeitigkeit/Bern* 1987; desw. Pohlen 1985, Selz 1987 u. Ottmann 1989; sowie v. a. Wijers 1990/1996. Allerdings bildet die christliche Religion für zahlreiche Projekte einen wichtigen Ausgangs- und Referenzpunkt und es sind nicht selten kirchliche Organisationen bzw. diesen angehörende oder nahe stehende Personen, welche die Ausstellungen initiieren bzw. kuratieren – was durchaus den Gestus einer Vereinnahmung künstlerischer Positionen für die christliche bzw. kirchliche Religion implizieren kann; vgl. neben den in der vorausgehenden Anm. genannten Kat. die Ausst. Kat. *Bilder/Düsseldorf* 1982, *Raum-Zeit/Köln* 1985, *Gegenwart-Ewigkeit/Berlin* 1990, *Geistige Kraft/Würzburg* 1991 u. a. m. sowie weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Grenzfälle".

¹⁵⁰ Vgl. McLuhan 1964/1968/1994, auf den sich beispielsweise auch Jodidio 1983, S. 83 in seinem bereits erwähnten Essay als "grand prêtre de la culture télévisée" bezieht. Dass die deutsche Übersetzung des Klassikers der Medientheorie, der in den neunziger Jahren stark rezipiert wird, aus "Understanding Media" "Die magischen Kanäle" macht, dürfte kein Zufall sein.

Verwandtschaft mit historischen Diskursen aufweisen.¹⁵¹ Und wenn auf der einen Seite die Klage um den Verlust der 'Aura' des Originals von einer kompensatorischen 'Reauratisierung des Materials' begleitet wird, begegnen auf der anderen Beschwörungen der 'Aura' des Mediums¹⁵²; in den Künsten finden sich allenthalben mediale Inszenierungen, die dezidiert an Sprachformen sakraler Bildpraxis anknüpfen und entsprechende inhaltliche Assoziationen forcieren¹⁵³, während Theoretiker in der Technokultur des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts Elemente einer "neue Gnosis" erkennen wollen.¹⁵⁴ Bis diese Entwicklung ihrerseits zum Gegenstand (kunst-)historischer Reflexion werden kann, in deren Rahmen nicht nur die "Mythen der Medienkultur" analysiert¹⁵⁵, sondern auch der Einfluss

¹⁵¹ Vgl. für eine ausführliche Erschließung des hier angesprochenen Komplexes den Ausst. Kat. *iconoclash/Karlsruhe 2002*. Dass der Begriff "Bilderstreit" ab Ende der achtziger Jahre allenthalben begegnet, verdankt sich zunächst zwar der in dieser Zeit verstärkt einsetzenden Debatte um den Bildbegriff, in deren Rahmen auch die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Religion neu diskutiert wird, vgl. neben der Literatur zum Thema *Bild/Bildlichkeit* (etwa Mitchell 1986 u. 1994, Bohn 1990, Böhm 1994) u. nach dem Ausst. Kat. *Bilder/Düsseldorf 1982* etwa Rombold 1988a, Belting 1990, Ausst. Kat. *Bilderstreit/Köln 1989*. Zwar werden die digitalen Medien seitens der Kunstgeschichte erst allmählich in diese Auseinandersetzung mit einbezogen, vgl. etwa den einflussreichen Aufsatz von Bredekamp 1991. Dass sie auch allgemein von der zunehmenden Bedeutung, die digital generierte Bilder in Alltag und Kunst gewinnen, wesentlich stimuliert und beeinflusst worden ist, scheint jedoch evident. Im Bezug auf das Medium *Photographie* diskutiert den Begriff freilich bereits Brock 1972/1977.

¹⁵² Vgl. speziell zur Diskussion um den "Aura"-Begriff sowie zum Begriff "Reauratisierung" weiterf. unten, Kap. II.2., Abs. "Magie und/als Kunst". In den kunst- u. medientheoretischen Diskursen bildet hier W. Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz (vgl. Benjamin 1935/1977) einen zentralen Anker, auf den sich in unterschiedlichen Auslegungen freilich 'beide Seiten' in ihren Argumentationen berufen. Ausgangspunkt für die Wiederentdeckung des "Aura"-Begriffs für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst ist zunächst die *Photographie* (vgl. etwa den Ausst. Kat. *Umgang-Aura/Regensburg 1984*); über Begriffe wie "Simulation", "Virtualität", "Immersion" u. a. m. oder die mit den 'neuen Medien' assoziierte "Ästhetik des Verschwindens" (vgl. Virilio 1986) knüpft hier jedoch schon bald auch die theoretische Auseinandersetzung um mediale Bilder u. Räume an; vgl. für den deutschspr. Raum etwa die Beiträge v. P. Virilio, F. Rötzer, D. Kamper u. H.-J. Müller in Rötzer 1991; P. Weibel u. a. in *Lehmann/Weibel 1994*; sowie einf. Spahr 2000; Hartmann 1999 u. 2000; Tholen 2002, insb. S. 61ff.; in *hist. Perspektive Hörisch 2001*, insb. S. 39f. u. S. 46f.; *Grau 2001ab*; *Schmitz 2001*; in der *Theologie: Esterbauer 1998*; in der *Philosophie: Seel 2000/2003*; *Mersch 2002* u. a. m.

¹⁵³ Auf diesen Komplex, dem sich ein eigenes Forschungsvorhaben widmen ließe, wird im Ausblick der vorliegenden Untersuchung noch näher einzugehen sein, vgl. unten Kap. VIII.4.f.; methodische Überlegungen zur spezifischen Rolle der apparativen Medien haben jedoch bereits im Rahmen der Fokusstudien, Kap. III-VI, ihren Ort.

¹⁵⁴ Vgl. für das breite Spektrum möglicher Annäherungen die technikphilosophischen Überlegungen von Kittler 1993; den launigen *Theorie-Mix* von Leiner 1999; sowie für eine breit angelegte, neben der Gnosis auch Magie u. Alchemie als Paradigmen der Technokultur mit einbeziehende Studie Davis 1998 (u. 1993); übergreifend auch Wertheim 1999/2000 u. Sconce 2000. Ein Niederschlag entsprechender Vorstellungen findet sich nicht nur in der populären Kultur von der *Science Fiction*- und *Cyberpunk*-Literatur bis zum *Hollywood-Film*. So trägt etwa die 1994 eingerichtete IT-Firma der bereits erwähnten "Findhorn-Kommune", die 1962 als spirituelle Lebensgemeinschaft in Schottland gegründet worden und in den siebziger Jahren unter Leitung von David Spangler (s. Spangler 1971/1978) zu internationaler Bekanntheit gelangte, den Namen "Gnosis Computer and Internet Services", vgl. <http://www.gnosis.findhorn.com> [letzter Zugriff 05/2006]. Zur Rolle gnostischer Tradition in der "New Age"-Bewegung allgemein vgl. Hanegraaff 1998; grundsätzlich ließe sich darauf hinweisen, dass die wissenschaftliche u. publizistische Auseinandersetzung mit gnostischen Vorstellungen ab Mitte/Ende der achtziger Jahre einen sichtbaren Aufschwung erfährt.

¹⁵⁵ Vgl. Heuermann 1994ab, dessen Versuch, der Medienkultur der Moderne "regressive Tendenzen" nachzuweisen, freilich seinerseits auf eben jene Dichotomie ("Fortschritt" vs. "Regression") rekurriert, welche die Basis des "Mythos Moderne" schlechthin bildet. Grundlegende Überlegungen hierzu finden sich bereits bei McLuhan 1964/1968/1994.

okkulten Traditionen und (neo-)esoterischer Vorstellungen auf die (Medien-)Techniken der Moderne systematischer erforscht werden, sollen allerdings noch einige Jahre vergehen.¹⁵⁶

Bereits im Verlauf der achtziger Jahre scheint sich jedoch auf Seiten der Kunstgeschichte eine zunehmende Bereitschaft abzuzeichnen, nicht nur das scheinbar 'Andere' im 'Eigenen' sondern auch *als* Teil der eigenen Tradition wieder zu entdecken und in Auseinandersetzung mit den kritischen Interventionen "postmoderner" Theorie die Grundlagen der Moderne neu zu befragen. Und hierzu können – wie dies auf ihre Weise Schwarz' und Martins Ausstellungen belegen – auch Wiederaufnahmen der Auseinandersetzung mit magischen und "alchemistischen Vorstellungen" gehören, wenngleich diese "Wiederaufnahmen" – wie gezeigt – nicht unbedingt mit "Revisionen" einhergehen müssen. Vielmehr begegnen selbst in ambitionierten Projekten, die auf der Basis fundierter historischer Recherchen Brücken zu Tendenzen der zeitgenössischen Kunst schlagen wollen, ganz ähnliche Probleme, wie sie mit Blick auf *Arte e Alchimia* und die *Magiciens de la Terre* zu konstatieren waren.

So verschreibt sich beispielsweise ein Jahr, nachdem auf der Biennale in Venedig – in unmittelbarer Nachbarschaft zur Alchemie – "Kunst- und Wunderkammern" einen Vorwurf für die Präsentation von Werken der Gegenwartskunst geliefert hatten¹⁵⁷, das von Werner Hofmann kuratierte Leitausstellung der Wiener Festwochen dem *Zauber der Medusa*, um die Spur "europäischer Manierismen" vom 16. Jahrhundert in die Gegenwart zu verfolgen.¹⁵⁸ Sowohl die theoretische Verankerung des Konzepts, die unter anderem an die Forschungen der Wiener Schule und namentlich Max Dvořáks auf 'das Geistige in der Kunst des Manierismus' abhebenden Ansatz sowie an Hockes Ausdehnung des Manierismus-Begriffs anschließt, als auch dessen eine zeitübergreifende Perspektive anstrebende Umsetzung setzten einschlägige Akzente.¹⁵⁹ Und wenn die Ausstellung bereits in ihrer titelgebenden Berufung auf den bannenden Blick der Medusa eine Bezugnahme auf magische Vorstellungen anklingen ließ, bildete die bereits von den Surrealisten gefeierte "Magie des Objekts" eine der Brücken, über die ein konkreter Konnex in Richtung der modernen und

¹⁵⁶ Hier haben im deutschsprachigen Raum vor allem die Kultur- und Medienwissenschaften wichtige Vorstöße unternommen, vgl. nach Asendorf 1984 u. v. a. 1989 sowie Amelunxen 1991 u. 1995 etwa die Beitr. in Treusch-Dieter 1995; Faulstrich 1997; Lehmann 1999; Matussek 1997 u. 2000; Stiegler 2001; Vondung 2002; medienhistorisch bzw. "-archäologisch" Hagen 1999ab, 2001 u. 2002; die Beitr. in Geimer 2002a u. Andriopoulos 2002 sowie Zielinski 2002 u. Kittler 2002; desw. die Bände der Weimarer Zeitschrift *Archiv für Mediengeschichte* (insb. Engell et al. 2002); kunst- u. medienhistorisch die Habil. von Hoormann 2003; hingegen seinerseits Medien mystifizierend: Groys 2000b.

¹⁵⁷ Vgl. die Dokumentation der von M. Calvesi u. A. Lugli betreuten Sektion "Wunderkammern" im Ausst. Kat. *Arte Scienza/Venedig* 1986, S. 113ff.

¹⁵⁸ Vgl. Ausst. Kat. *Zauber-Medusa/Wien* 1987.

¹⁵⁹ Vgl. die einführenden Aufsätze ebd., insbesondere den von W. Hofmann, S. 13ff., der hier einleitend auf Hocke 1957 (u. auf A. Hauser), in der Folge dann mehrfach auf Dvořáks "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" referiert (vgl. hierzu a. unten, Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm"). Anders als Hocke will Hofmann freilich nicht vom Manierismus als einer "Konstante", sondern von einem "Kunsthewußtsein" sprechen, "das sich bis zum heutigen Tag mehr und mehr radikalisiert" habe, vgl. ebd., S. 21.

zeitgenössischen Kunst herzustellen war.¹⁶⁰ Die Möglichkeit, diese auch ihrerseits genauer auf ihre Orientierungen und etwaigen Quellen hin zu befragen, blieb jedoch weitgehend ungenutzt.¹⁶¹

Ähnliches gilt für die Ausstellung *Bildlicht*, die Peter Weibel und Wolfgang Drechsler vier Jahre später für die Wiener Festwochen kuratieren, um – gleichsam in umgekehrter Bewegung, nämlich ausgehend von der Gegenwartskunst und in Auseinandersetzung mit den von den Entwicklungen im Bereich der elektronischen Medien angeregten Debatten – nach dem Bildbegriff der Moderne zu fragen.¹⁶² So finden sich im begleitenden Katalogbuch, das eine Überblicksdarstellung zur *Malerei zwischen Material und Immaterialität* verspricht, zwar Aufsätze, die sich mit den an die Tradition der Lichtmystik anknüpfenden "Schöpfungsmythen der Moderne" und der "Aura des Kunstwerks" beschäftigen, die sich auf eine "Immaterielle Präsenz" beruft.¹⁶³ Doch wird die Frage, inwiefern bei den verhandelten künstlerischen Positionen die Auseinandersetzung mit esoterischen Traditionen eine Rolle gespielt haben könnte, in diesem Zusammenhang kaum angesprochen. Und wenn Drechsler und Weibel in ihrem Überblicksessay der "Materialmagie" einen eigenen Abschnitt widmen, kommen die hier dezidiert postulierten Parallelen zwischen Materialsprache des Kunstwerks und "magischen Sprachformen" beziehungsweise den "Mentalprozessen und Materialprozessen" der Alchemie ebenfalls weitgehend ohne Werkbezüge aus¹⁶⁴.

Sämtliche der bis hierher aufgezeigten, jüngeren Stränge der Annäherung weisen damit im Hinblick auf das in der vorliegenden Untersuchung interessierende Spannungsfeld entscheidende Leerstellen auf. Über die Behauptung von Parallelen und Analogien gehen die Verweise auf die Relevanz magischer und "alchemistischer Vorstellungen" für die Kunst der Moderne kaum hinaus. Rücken einzelne Positionen bestenfalls in exemplarischer Funktion für einen allgemeinen Begründungszusammenhang in den Blick, so schweigen die Ausführungen vor allem dort, wo sich die Frage nach konkreten Bezugnahmen auf okkulte Traditionen seitens der verhandelten Künstler beziehungsweise nach unmittelbaren Anregungen stellt, welche sie aus deren Bildpraxen und Vorstellungswelten gewonnen

¹⁶⁰ Vgl. ebd., insb. S. 510ff. sowie den Aufsatz von W. Drechsler ebd., S. 91ff., der in diesem Zusammenhang auf den Surrealismus fokussiert, ausblickend aber auch die in der Ausstellung ebenfalls vertretene Künstler aus dem Umfeld der *Nouveaux Réalistes* mit einbezieht.

¹⁶¹ Zwar bemerkt Drechsler in diesem Zh., dass D. Spoerri's Arbeiten "sowohl auf den Reliquienkult als auch auf die Kunst- und Wunderkammern" verweisen (ebd., S. 97), betont jedoch in seinem Resümee ausdrücklich, dass die Künstler des 20. Jahrhunderts "seit Duchamp", insbesondere aber ab den sechziger Jahren ihre maßgeblichen Anregungen "aus dem Trivialbereich" bezogen hätten (ebd., S. 101).

¹⁶² Vgl. den Ausst. Kat. *Bildlicht*/Wien 1991.

¹⁶³ Vgl. ebd. den historisch orientierten Beitrag von M. Sitt sowie die Beiträge von H. Weitemeier u. U. Wilmes.

¹⁶⁴ Vgl. den Beitrag von W. Drechsler u. P. Weibel im Ausst. Kat. *Bildlicht*/Wien 1991, S.176ff. Die Autoren benennen hier A. Kiefer, S. Polke, E. Cucchi u. J. Kounellis, die sich als "Materialmaler" "offen" auf "jene Analogie mit Alchimie und Schamanismus" [sic] bezögen (ebd., S. 176), und sehen des weiteren eine Analogie zu "Verfahren der Transmutation" bei Y. Klein, H. Hamak u. A. Tâpies gegeben (ebd., S. 178) – es bleibt jedoch bei einer Namensnennung, ohne diese näher zu begründen oder gar die Positionen voneinander zu differenzieren.

haben könnten. Unbeleuchtet bleibt nicht zuletzt, inwiefern das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' auf Seiten der Produktion wie der Rezeption Anlässe für Anschlüsse, Wiederaufnahmen und Revisionen bietet beziehungsweise diese möglicherweise entscheidend mit bestimmt.

Was sich hingegen zunächst konstatieren lässt, ist das neuerliche Interesse einer sich 'aufgeklärt' wählenden Gegenwart an einem 'Okkulten', das hier offenkundig mehr als ein 'Verborgenes' meint – in der bloßen Benennung jedoch zugleich beschworen und gebannt erscheint. Handelt es sich bei der Suche nach dem *Zauber der Medusa* also doch nur um einen neuen 'Manierismus' der Postmoderne, die zum Zweck ihrer Sanktionierung nach historischen Vorläufern Ausschau hält?¹⁶⁵ Verdanken sich Thementausstellungen wie *Magiciens de la Terre* einem "Zeitgeist", der parallel zur Wiederentdeckung okkulten Traditionen durch "New Age" und neo-esoterische Strömungen im Verborgenen des Kunstwerks eine metaphysische Komponente entdecken will – ohne zu überprüfen, ob sie in diesem überhaupt angelegt ist? Und begegnet in der Berufung auf den Künstler als 'Magier' und 'Alchemisten' lediglich eine Wiederbelebung bekannter Formeln? Oder finden sich hier auch Hinweise darauf gegeben, dass es die Relevanz eines von der aufgeklärten Geisteshaltung gern in den Bereich eklektizistischer Spielerei verwiesenen Aspektes künstlerischer Orientierung neu zu entdecken gilt?

Zur Klärung dieser Fragen ist zweifelsohne eine gründlichere Sondierung des Terrains vonnöten, die – ohne hierbei von vornherein auf induktive Rückschlüsse zu spekulieren – einzelnen künstlerischen Positionen im Kontext ihres historischen und zeitgenössischen Umfelds genauere Beachtung schenkt. Angesichts der vielfältigen Rhetoriken, in deren Rahmen das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' begegnen kann, wird es dabei nicht genügen, unter diesen bevorzugt solche Künstlerinnen und Künstler aufzusuchen, deren Werk tatsächlich mit magischen und "alchemistischen Vorstellungen" assoziierbar *scheint*. Vielmehr wird dezidiert danach zu fragen sein, ob und wie sich diese Künstlerinnen und Künstler selbst in einem entsprechenden Rahmen positionieren, inwieweit sich anhand von Werken und Selbstzeugnissen die Relevanz einer Bezugnahme auf okkulte Traditionen nachweisen lässt – und wie diese zu verstehen ist. Zudem sind von Letzteren etwa auch solche Positionen zu differenzieren, die sich verwandter Themen, Bilder und Sprachformen bedienen, ohne auf entsprechende Referenzen zurückzuführen zu sein. Ebenso wenig wie auf dem Wege formaler Vergleiche werden insofern ikonographisch-ikonologische Analysen allein zum Ziel führen können. Sind einerseits die Möglichkeiten eines mittel- oder unmittelbaren Zugangs zu Quellen und der Haltung zum Gegenstand zu eruieren, so muss andererseits auch das jeweilige künstlerische Selbst- und Rollenverständnis interessieren –

¹⁶⁵ Dem sucht W. Hofmann in seiner Einführung zwar entgegen zu treten, indem er argumentiert, "daß die sogenannte Postmoderne ein Scheinproblem ist" (vgl. Ausst. Kat. *Zauber-Medusa/Wien 1987*, S. 21), arbeitet implizit jedoch einer entsprechenden Wahrnehmung der zeitgenössischen Kunst zu, wenn er zugleich darauf insistiert, dass "die moderne Kunst von ihrem Messianismus befreit und auf das Spielbrett der Artistik verwiesen" werde (ebd.).

und mit ihm die Frage, welche Rolle das jeweilige künstlerische Umfeld und die Verständigung mit der Rezeption in diesem Kontext spielen. Wo es vernachlässigt wird, diese Aspekte im Zusammenhang zu betrachten, begibt sich die Interpretation in den Bereich spekulativer Projektionen, die im Extremfall letztlich nur eine weitere Spielart der Künstlermythographie, eine Fortschreibung der "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' bedeuten.

Gefordert ist stattdessen eine Forschung, die Rezeption *und* Produktion in ihren wechselseitigen Zusammenhängen begreift und ausgehend von 'Fallstudien', welche sich in diesem Sinne sowohl für das Werk wie auch für Bild und Selbstverständnis eines Künstlers oder einer Künstlerin interessieren, einerseits die Grundlagen der individuellen Annäherung zu sondieren und andererseits eine Einbettung dieser Ergebnisse in den Komplex des jeweiligen historischen und geistesgeschichtlichen Kontextes vorzunehmen versucht. Die Voraussetzung hierfür ist freilich, nicht nur allgemein eine Aufmerksamkeit für den Einfluss der "Legende[n] vom Künstler" auf die Kunstgeschichte zu entwickeln – wobei Kunstgeschichte als Prozess zu begreifen ist, an dem sowohl Künstlerinnen und Künstler als auch Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler aktiv beteiligt sind. Sondern vor allem anderen auch die potentielle Relevanz von Vorstellungen, Ideen und Literaturen für diesen Prozess anzuerkennen, denen gegenüber ein sich als 'moderne Wissenschaft' begreifendes Fach mindestens dort, wo es um die Kunst seiner eigenen Zeit geht, tendenziell Skepsis oder gar klare Ablehnung entgegen zu bringen pflegt. Nun geht es dabei keineswegs darum, besondere Sympathien, Zuneigung oder gar eine gläubige Haltung gegenüber den entsprechenden Vorstellungen, Ideen und Literaturen an den Tag zu legen. Wer jedoch in okkulten Traditionen und esoterischer Überlieferung Referenzpunkte für das Werk eines Künstlers oder einer Künstlerin vermutet, wird sich auch mit den Quellen beschäftigen müssen; und dies bedeutet umgekehrt, dass Ignoranz gegenüber diesem Bereich – ob sie nun in Unkenntnis oder Unwillen begründet ist – im Zweifelsfall den Zugang der Kunstgeschichte zu ihrem Gegenstand ebenso erheblich erschweren kann.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Die Blindheit gegenüber den "Mythologie[n] der Aufklärung" (vgl. Wyss 1993ab) als solche ist, das sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich betont, ebenso wenig ein spezifisches Problem der Kunstgeschichte, wie sie auch in anderen Disziplinen mittlerweile als Problem erkannt und benannt worden ist. Vgl. etwa für die Literaturwissenschaften Kaminsky/Drügh/Herrmann 2002 u. das Vorwort der Hrsg. ebd., S. VIIff.; für die Geschichtswissenschaften, Philosophie u. Theologie Sawicki 2002.

I.3. Zum Forschungsstand

– Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne –

Tatsächlich bildet sich zur selben Zeit, da Alchemie und Magie in den Titeln von Großausstellungsprojekten wie *Arte e Alchimia* und *Magiciens de la Terre* begegnen, auch seitens der Kunstgeschichte eine neue Bereitschaft heraus, entsprechenden Spuren und Sedimenten in ihren eigenen Fundamenten nachzugehen. Das Verhältnis von "Geheimlehren und moderne[r] Kunst", bis dato nur von wenigen Einzelstudien zum Thema gemacht¹, wird als zu erkundendes Terrain neu entdeckt. Einer systematischen Erschließung dieses, aus den genannten Gründen lange Zeit seinerseits wortwörtlich weitgehend 'okkult' gebliebenen Feldes hat sich die Forschung – hierin an die wenigen in den sechziger und siebziger Jahren erschienenen Arbeiten anschließend – in den letzten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zunächst vor allem mit Blick auf die frühe Moderne zugewandt.² In diesem Zuge wird nun die Relevanz der künstlerischen Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen nicht nur für den belgischen und französischen Symbolismus und weitere Kunstbewegungen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts³, sondern auch für diejenigen der ersten Jahrhunderthälfte – von der Wiener Moderne und den deutschen Expressionismus über die russischen Avantgarden, De Stijl, Abstraction-Création, Kubismus und Dada bis zu Futurismus und Surrealismus – mehr und mehr

¹ Neben den bereits genannten Titeln – namentlich Robsjohn-Gibblings 1947 u. Gettings 1978a – ist hier insb. auf den gleichnamigen Aufsatz von Fischer 1977 zu verweisen, der ausgehend von Beobachtungen zu Ch. Baudelaire und St. Mallarmé die Spur der "hermetischen Kunstauffassung" und die Rezeption von Geheimlehren in der frühen Moderne von O. Redon über P. Gauguin bis zu P. Mondrian und K. Malewitsch verfolgt; sowie für eine Refl. zum Gnostizismus in der Moderne auf den Beitrag von Rookmaker 1973. Für weitere frühe Beiträge zu einzelnen Kunstbewegungen bzw. Künstlerinnen und Künstlern vgl. die Angaben in den nachfolgenden Anmerkungen.

² Ähnliches gilt, wie bereits bemerkt, auch für die Literaturwissenschaften. Für die angloamerikanische Literatur vgl. einf. Materer 1995; für den deutschsprachigen Raum sind hier neben der Habil.-Schrift von R. Stockhammer 2000 (1997) u. nach dem 1991 von Th. Macho gemeinsam mit dem Philosophen P. Sloterdijk hgg. "Lese- u. Arbeitsbuch" zur Gnosis (Sloterdijk/Macho 1991) insb. die kunsttheoretisch orientierten Arbeiten des Komparatisten M. Pauen zu nennen, der in seiner Diss. die "säkularisierte Gnosis" in Adornos *Ästhetischer Theorie* untersucht hat und in dessen Habilitationsschrift zu *Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne* auch das "Geistige in der Kunst" bei P. Gauguin, P. Mondrian, K. Malewitsch, W. Kandinsky u. bei W. Worringer diskutiert wird; vgl. Pauen 1991 u. 1994. Nahezu zeitgleich erscheint in Frankreich Ph. Despoix' Studie *Ethiken der Entzauberung*, die u. a. G. Lukács' Annäherungen an ein gnostisches Denken u. vergleichbare Einflüsse auf den jungen E. Bloch untersucht, vgl. Despoix 1995/1998.

³ Vgl. zum Symbolismus neben Fischer 1977 u. nach dem Aufsatz von Fagiolo dell'Arco 1974b die Studien von Pincus-Witten 1976 u. Burhan 1979 (ebd. in den Bibliographien weitere Titel); die Beiträge von R. P. Welsh u. C. Blotkamp in Tuchman/Freeman 1986 sowie die Diss. von Michailidis 1994 (E. Burne-Jones, F. Khnopff), Christ 1994 (Redon); Bickmann 1999 (frz. u. belg. Symbolismus) u. Brogniez 2003; zu weiteren Künstlern und Künstlergruppen des 19. Jahrhunderts vgl. außerdem: Bergman-Carton 1986 (Nabis); P. Matthews (V. van Gogh) u. Th. Buser (Gauguin) in Regier 1987; sowie die Aufsätze von D. M. Kosinski (G. Moreau), M. A. Cheetham u. V. Jirat-Wasiutyński (P. Gauguin) in Henderson 1987.

entdeckt.⁴ Darüber hinaus liegen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten dieser Zeit wie beispielsweise Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Max Ernst und Victor Brauner eine ganze Reihe von eingehenderen Untersuchungen vor.⁵

Erstmals einen breiteren Überblick und wichtige bibliographische Hinweise sowohl zum aktuellen Forschungsstand als auch auf Quellenliteratur geboten zu haben, ist das Verdienst des von Judy Freeman und Maurice Tuchman herausgegebenen Kataloges der Ausstellung *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, die 1986 zunächst im Los Angeles County Museum of Art und im darauf folgenden Jahr in Chicago und Den Haag gezeigt wurde.⁶ Weitere vertiefende Studien enthalten ein im Anschluss an die mit dem Projekt korrespondierende Sektion *Mystical and Philosophical Themes in Modern Art* des Jahrestreffens der College Art Association 1986 erschienenes Themenheft des *Art Journal*⁷ und die Dokumentation einer vergleichbaren Veranstaltung, die aus Anlass der niederländischen Station in Den Haag stattfand.⁸

Zwar vermochte die Ausstellung ihrem Fokus auf abstrakte Malerei entsprechend nur einen kleinen Teil des Spektrums künstlerischer Produktion des von ihr ins Auge gefassten Zeitraums abzudecken. Ebenso jedoch, wie sie als Indikator einer Öffnung des Fachs

⁴ Vgl. Kury 2000 (Wiener Moderne); Fagiolo dell'Arco 1974a (Expressionismus) u. Long 1986/1988 (Expressionismus, Bauhaus); J. E. Bowlt u. Ch. Douglas in Tuchman/Freeman 1986/1988 sowie W. Kruglow u. A. Parton im Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995 (Russische Avantgarde); nach Jaffé 1965 (De Stijl, Mondrian) u. Welsh 1971 (Mondrian) die Beiträge von C. Blotkamp (Niederl. Abstrakte/De Stijl) u. H. Watts in Tuchman/Freeman 1986/1988 (Abstraction-Création, Arp, Kandinsky) sowie M. Bax im Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995; Gibbons 1981 (Kubismus); Henderson 1983 (Kubismus) u. dies. in Tuchman/Freeman 1986/1988 (New Yorker Avantgarde, Kubismus, Surrealismus); zu Dada: Sheppard 1979 u. T. O. Benson in Henderson 1987; zum Futurismus: nach Celant 1981a die Beiträge von G. Lista, S. Poggianella, K. H. Tighe u. M. Verdone im Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995; zum Surrealismus: nach Carrouges 1947 u. den Beiträgen in Amadou 1954 die Aufsätze in Béhar 1981; Lennep 1984; Schwarz 1986ab u. 1989; Choucha 1992; Lichtenstern 1992; Kuni 1995; Rabinovitch 2002 (ebd. jeweils weiterf. Literaturangaben).

⁵ Vgl. zu Kandinsky Ringbom 1966/1993, 1970 u. 1982ab; Long 1966 u. dies. in Henderson 1987; zu Itten: Long 1986/1988 sowie Lichtenstern/Wagner 2003 (u. hierin insb. den Beitrag von P. Schmitt); zu Brancusi: Bach 1987 (hier weiterf. insb. Kap. III: *Esoterik und Modernität – Zum Bedeutungshintergrund der Kunst Brancusis*, S. 141ff.) sowie den Beitrag von C.-R. Velescu in Griener/Schneemann 1998; zu Picasso: Finlay 2003; zu Duchamp, um dessen Relation zu okkulten Traditionen bis heute Kontroversen geführt werden: Schwarz 1969 u. 1973, Calvesi 1975, Linde 1977, Henderson 1983, Moffitt 1986/1988 u. 2003 sowie B. Jansen im Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995 (sowie zur speziellen Problematik dieses Deutungsstrangs krit. Daniels 1992); zu Ernst: Warlick 1984 u. 2001 sowie dies. in Henderson 1987 u. in Lember/Schenkel 2002, Lichtenstern 1992, S. 264ff.; zu Brauner: Semin 1990, Kuni 1995 u. 1996ab sowie weitere Beitr. im Slg. Kat. Brauner/Paris 1996; ferner a. die zum Redaktionsschluss d. Abgabefassung 2004 n. n. publizierte, mittlerweile jedoch erschienene Diss. von Zuch [2001]/2005 zur Jung-Rezeption im Surrealismus (insb. b. H. Arp, M. Ernst u. V. Brauner), deren Kap. zu Brauner die Verf. [V. K.] mit Zuch bereits im Rahmen der Entstehung seiner Studie zu diskutieren Gelegenheit hatte.

⁶ Vgl. Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986 sowie für die erw. dtsh. Buchhandelssausgabe Tuchman/Freeman 1986/1988. Auf die jüngere Kunstgeschichte gehen der einführende Beitrag von Tuchman 1986/1988, der Aufsatz von Kuspit 1986/1988 sowie in der dtsh. Ausgabe auch das Supplement von Oberhuber 1988 ein – ohne allerdings im Mindesten die Bearbeitungstiefe der historisch orientierten Beiträge zur Kunst der frühen Moderne aufzuweisen.

⁷ Vgl. Henderson 1987 u. hierin insb. auch die Einführung der Herausgeberin.

⁸ Vgl. Botterweg 1988.

gegenüber einem über Jahrzehnte hinweg deutlich, um nicht zu sagen: systematisch vernachlässigten Gegenstandsgebiet gewertet werden kann, dürfte sie für dessen Wiederentdeckung auch im deutschen Sprachraum wesentlich mit verantwortlich gewesen sein.⁹ Bereits ein Jahr nach dem 1993 von Beat Wyss konzipierten und betreuten Band *Mythologie der Aufklärung – Geheimlehren der Moderne*, der ein auf ebendiese Situation anspielendes Motto wählte, um der deutschen Übersetzung von Ringboms bahnbrechender Studie zu Kandinsky einerseits eine Auswahl historischer Quellen und andererseits zeitgenössischer Beiträge zur Seite zu stellen, die Perspektiven der "Postmoderne" ausloten sollten¹⁰, widmet Hans Holländer 1994 dieser "andere[n] Seite" einen Überblicksaufsatz, in dem nunmehr ganz selbstverständlich die lapidare Bemerkung fallen kann:

"Esoterik und Okkultismus sind in der geistigen Gemengelage der Moderne anscheinend überall präsent."¹¹

1995 folgt in der Frankfurter Schirn Kunsthalle mit der von Veit Loers kuratierten Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900-1915* eine weitere Überblicksschau, die sich dem Verhältnis von Okkultismus und Kunst in der frühen Moderne widmete.¹² Zwar wurde auch in diesem Fall ein vergleichsweise enges Zeitfenster fokussiert, dieses jedoch umso detaillierter erfasst, indem sowohl die Auswahl der Exponate als auch die Essays des umfangreichen Begleitbandes einen breit gefächerten Einblick in die Entwicklungen im Bereich der Bildenden Kunst, Architektur, Literatur, Musik und Tanz

⁹ So namentlich durch die deutschsprachige Ausgabe des Katalogbuches, vgl. Tuchman/Freeman 1986/1988 – das freilich bezeichnenderweise nicht bei einem jener Kunstbuchverlage erschien, die üblicherweise die Kataloge internationaler Ausstellungen verlegen, sondern bei dem anthroposophisch orientierten Stuttgarter Verlagshaus Urachhaus; ähnliches gilt für die dtsh. Ausgabe des – allerdings auch inhaltlich entsprechend geprägten – Den Haager Symposiumsbandes.

¹⁰ Vgl. Wyss 1993a. Zu den "literarischen Quellen- und Künstlertexten" gehören neben Auszügen aus G. Flauberts *La Tentation de Saint Antoine*, Lautréamonts *Chants de Maldoror*, Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, Bretons *Manifestes du Surréalisme* und Amédée Ozenfants *Die Kunst des Lebens* auch solche aus Eliphas Lévis *Dogme et rituel de la haute magie* (vgl. Lévi 1856/1927ab) – eine Auswahl, für deren Kriterien Wyss die Begründung weitgehend schuldig bleibt. Während die Essays zu zeitgenössischen Perspektiven mit Ausnahme von F. Kittlers Überlegungen zu einer "Binären Gnosis" in der Informatik (vgl. Kittler 1993) eher frei an die thematische Vorgabe anschließen, setzt Wyss selbst in seinen eigenen Beiträgen (vgl. Wyss 1993bcd) darauf, den bereits von Tuchman/Freeman 1986/1988 aufgenommenen (und ebd. auch sehr viel weiter entfaltenen) Strang einer "Ikonographie des Unsichtbaren" zu verfolgen. Kunst nach 1945 gerät dabei jenseits cursorischer Nennungen (Y. Klein, J. Cage, J. Beuys, S. Polke) nicht in den Blick. Wyss' für diese Zeit proklamierte Thesen, dass "die spirituelle Energie aus dem 19. Jahrhundert" mit "dem Ausklang der Moderne verdampft [sei]" oder gar der von Szeemann geprägte Begriff der "Individuellen Mythologien" den "Abschied vom verbindlichen Geheimwissen der Klassischen Moderne, die das Individuelle in der Kunst abgelehnt hatte" bezeuge (vgl. Wyss 1993d, S. 87 u. 89), scheinen – von ihrer problematischen Formulierung und fehlenden Begründung abgesehen – kaum haltbar.

¹¹ Vgl. Holländer 1994, S. 80. Interessant an seinem Aufsatz ist vor allem, dass er auf die für die frühe Moderne charakteristischen Synthesen von Okkultismus und Technik in ihrer Bedeutung für die Kunst verweist. Wenn Holländer diese insgesamt in den Rahmen der Utopien der klassischen Avantgarden stellt und in ihm aufgehoben sehen will, fällt seine Kritik freilich um so schärfer aus, als er in einer Fußnote zu zeitgenössischen Perspektiven auf "das Phänomen Beuys" zu sprechen kommt: "[...] seine quasi-religiöse Attitüde, sein selbstinszenierter Reliquienkult, [...] seine Versöhnung von Schamanismus mit Kapitalismus [...], dies alles zeigt, daß der okkultistische Bazillus der Moderne noch höchst aktiv und gegen Argumente weiterhin resistent ist. Leider.", vgl. ebd., S. 87/Anm. 7.

¹² Vgl. den Ausst. Kat. *Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995*.

vermittelten. Besondere Aufmerksamkeit widmete die Schau der Schlüsselrolle, die das Medium Photographie nicht nur innerhalb der spiritistischen Kreise und dort namentlich für jene spielte, welche übersinnliche Phänomene mithilfe der 'modernen Technik' wissenschaftlich fassbar zu machen suchten, sondern die ihm auch als Inspirationsquelle und Experimentierfeld für die Künstler dieser Zeit zukam.¹³

In dieser Doppelfunktion bildete die spiritistische Photographie den Ausgangspunkt für ein Folgeprojekt, das nunmehr dezidiert eine Brücke zur zeitgenössischen Kunst schlagen sollte. In der Ausstellung *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren* fanden einschlägige Dokumente und Arbeiten von Vertretern der "Geister-" und der "Fluidal"-Photographie mit Werken der modernen und der zeitgenössischen Kunst von Alfons Mucha bis Sigmar Polke zusammen.¹⁴ Hinsichtlich der wissenschaftlichen Beleuchtung des Themas konzentriert sich der begleitende Katalogband allerdings vor allem auf die Untersuchung der historischen Beispiele, wie sie in jüngerer Zeit im Zuge der Aufarbeitung einer "Archäologie der Medien" nicht nur in den Kunst-, sondern auch in den Medienwissenschaften zunehmend Beachtung finden – wohingegen die Beiträge der zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler lediglich in einem einzigen Essay des Ausstellungsmachers überblicksartig behandelt werden.¹⁵ Ähnliches gilt für die Aufsätze, die 2003 in einem Schwerpunktheft des *Art Journal* erscheinen, das dem Thema *Photography and the Paranormal* gewidmet ist und parallel zu einem Loers' Unternehmen vergleichbaren Ausstellungsprojekt erscheint, das Alison Ferris für das amerikanische Bowdoin College Museum of Art ausrichtet.¹⁶ Zwar ist es hier das erklärte Ziel, die Archäologie der Medien für einen Blick auf die zeitgenössische Kunst fruchtbar zu machen, was insbesondere auf der

¹³ Vgl. hierzu den Aufsatz von A. Fischer ebd., Fischer 1995; ein wichtiger Beitrag zur Erschließung dieses Gebietes war zuvor bereits mit der Studie von R. H. Krauss 1992 geleistet worden, der in Wyss 1993a ebenfalls mit einem Aufsatz vertreten ist. Vgl. zur spiritistischen Photographie, nach Gettings 1978b u. Permutt 1983/1990, in kunsttheoretischer Perspektive den Aufsatz von R. Krauss 1978 zu Nadar; weiterf. Gunning 1995 sowie die Beiträge im Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997; desw. E. Schüttpelz in Albers 2002 u. Geimer 2002b; für die Eröffnung interdisziplinärer Perspektiven zur Geschichte des Spiritismus u. seines Einflusses auf die Literatur empfehlen sich die Studien von Sawicki 2002 u. Sword 2002; desw. Baßler/Chatellier 1998; im weiterf. medientheoret. Kontext auch Hagen 1999a u. 2002 sowie Sconce 2000. Nicht mehr vor der Einreichung der Arbeit in 2004 eingesehen werden konnten die entspr. Forschungsbeitr. enthaltenden, auf Tagungen 2002 u. 2003 zurückg. Bde. von Baßler et al. 2005 u. Haupt/Stadler 2006, die beide Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen versammeln u. den Zeitraum vom Mittelalter (Baßler et. al.) bzw. vom 18. Jh. (Haupt/Stadler) bis zur Gegenwart verhandeln.

¹⁴ Vgl. den Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997; für die wissenschaftliche Bearbeitung der historischen Exponate zeichnete wiederum A. Fischer verantwortlich. Auf eine Reihe der in dieser Ausstellung vertretenen Künstler wird im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein, vgl. insb. Kap. V.1. Auf S. Polke, J. Brus und B. J. Blume – deren dezidiert an diese Tradition anknüpfende Arbeiten zu dieser Zeit teilw. schon in monographischen Publikationen behandelt worden waren – hatte zuvor auch 1993 S. D. Sauerbier in einem zweiteiligen Artikel zu *Magie und Fotografie* in der Zeitschrift *Artis* verwiesen, der die annoncierte Beziehung jedoch im Rahmen einer allgemeinen kulturanthropologischen Reflexion behandelt u. die künstlerischen Arbeiten als Beleg für die kulturellen Funktionen von Ritual u. Fetisch(isierung) einzuordnen versucht, vgl. Sauerbier 1993ab.

¹⁵ Vgl. Loers 1997.

¹⁶ Vgl. Durant 2003 u. hierin insb. den Beitrag von A. Ferris sowie den Ausst. Kat. *Disembodied Spirit/Brunswick* 2003.

Ebene der methodischen und theoretischen Ansätze zu weiterführenden Überlegungen führt. Dennoch steht in beiden Publikationen die spiritistische Photographie im Mittelpunkt der Reflexionen.¹⁷

Für die jüngere Kunstgeschichte der europäischen Moderne nach 1945 stehen entsprechend detaillierte Forschungen, wie sie mittlerweile für die voraus gegangenen Jahrzehnte vorliegen, noch immer weitgehend aus – wenngleich davon auszugehen ist, dass Publikationen wie die genannten Ausstellungskataloge nicht nur ein wachsendes Interesse am Thema anzeigen, sondern auch weiterführende Forschungen anregen können.¹⁸ Vorstöße finden sich hier ab Anfang der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zunächst im Rahmen von monographischen Ausstellungskatalogen – etwa in den Essays des umfangreichen Bandes, der die Yves Klein-Retrospektive 1984 von den Vereinigten Staaten nach Europa begleitet¹⁹ – und Zeitschriftenartikeln²⁰ sowie wenigen Buchpubli-

¹⁷ Mit Blick auf die aktuelleren Entwicklungen lässt sich 2006 aus der Perspektive weiterführender Forschungen speziell zu diesem Komplex nachtragen, dass sich an der beschriebenen Situation bislang vergleichsweise wenig geändert hat. Die 'Wiederentdeckung' der spiritistischen Photographie 'für die Kunst', die durch die genannten und auf sie folgende Ausstellungsprojekte (s. insb. den Ausst. Kat. Perfect Medium/New York 2005) forciert wurde, hat dabei offenkundig nicht nur zur Entdeckung u. 'Wiederentdeckung' von Künstlerinnen und Künstlern geführt, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen, sondern auch ihrerseits eine solche Auseinandersetzung deutlich forciert, was sich wiederum in einer Fülle von Ausstellungen niederschlägt (s. z. B. Ausst. Kat. Blur-Otherworldly/Baltimore 2006 u. Ausst. Kat. Strange Powers/New York 2006) – aber nicht unbedingt zu einer Reflexionstiefe im Bezug auf die verschiedenen Aspekte dieser Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen führt.

¹⁸ Hier lässt sich ergänzend etwa auch auf die beiden 2003 erschienenen Themenbände des *Kunstforum International* verweisen, die dem "Magischen" in der zeitgenössischen Kunst und Medienkultur gewidmet waren, vgl. Drühl/Richard 2003ab – zumal die Zeitschrift im deutschen Sprachraum sowohl als Indikator für aktuelle Interessenlagen angesehen werden kann, als auch aufgrund ihrer Popularität als Multiplikatorin für Themen funktioniert.

¹⁹ Vgl. den Ausst. Kat. Klein/Houston 1982 u. hierin insb. die Essays von Th. McEvilley 1982ab; zu Klein weiterf. unten, Kap. III.13. u. insb. DAbb. 299ff. Für die US-amerikanische Kunst sei in diesem Zh. auf Katalogpublikationen zu Künstlerinnen u. Künstler aus dem engeren u. weiteren Umfeld der *Land Art* (vgl. auch die nachf. Anm.), namentl. R. Smithson, R. Morris u. – für die Arbeit mit Licht – J. Turrell verwiesen (s. Kap. VIII.2. u. DAbb. 637a-c); desw. für die Bereiche Performance u. Video insg. auf das Umfeld der Kunsthochschulen der kalifornischen Westküste; speziell für die Videokunst namentlich auf B. Viola; vgl. den Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997 u. weiterf. Kuni 2000a sowie zu Viola a. unten, Kap. VIII.1. u. DAbb. 544f.).

²⁰ Tatsächlich sind es auch ab den achtziger Jahren nur wenige Autorinnen und Autoren, die hier mit eingehenderen Auseinandersetzungen hervortreten; während die Beiträge zu Beuys, Kiefer, Polke und Horn u. a. m., in den entspr. Kapiteln der vorliegenden Untersuchung ausf. vorzustellen sein werden, sei an dieser Stelle noch ausdrücklich auf eine diese zeitliche Orientierung betreffende Ausnahme verwiesen, nämlich auf die bereits ab Anfang der siebziger Jahre in den Zeitschriften *Artforum* und *Arts* veröffentlichten Beiträge des amerikanischen Kunsthistorikers und –kritikers Jack Burnham (u. a. zu entspr. Bezügen der *Minimal Art*, der *Land Art* u. Positionen der Performance), deren wichtigste sich in einem Sammelband wiederabgedruckt finden, vgl. Burnham 1974; desw. werden ab Ende der siebziger Jahre Referenzen auf okkulte Traditionen bei Künstlern der *New York School* (vgl. etwa zu J. Pollock Welch 1979/1987, auf eine Diss. des Autors zurückgehend); sowie insg. in der Abstraktion (vgl. im Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986) entdeckt; 1980 erscheint ein Themenheft der Zeitschrift *New Art Examiner* zum Thema *Art and the Occult* (vgl. Bonesteel 1980), unter dessen – allerdings wenig substantziellen – Kurzbeiträgen sich auch zwei zu J. Beuys finden (vgl. Kuester u. Loughran 1980 u. hierzu Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.3.)

kationen.²¹ Dabei dürfte es sich – und dieser Beobachtung wird in der vorliegenden Untersuchung weiter nachzugehen sein – nicht um einen Zufall handeln, dass John F. Moffitt 1988 mit Joseph Beuys ausgerechnet den prominentesten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst zum Gegenstand seiner breit angelegten Fallstudie über *The Occult in Avant-Garde Art* macht und nicht etwa einen der amerikanischen Künstler, die er einem "esoteric modernist context" zuweist.²² Tatsächlich sind es gerade deutsche Künstler – namentlich Anselm Kiefer, in der Folge aber auch Sigmar Polke und Rebecca Horn, die nicht nur in Kritiken und Katalogessays mit einschlägigen Prädikaten bedacht, also mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" assoziiert, sondern deren Arbeiten in diesem Kontext auch weiterführend diskutiert werden.²³ Eine kritische Reflexion dieses Komplexes – wie sie Moffitts Buch explizit anstrebt – bleibt in der Regel jedoch ebenso weitgehend im Hintergrund wie die Frage nach den Relationen zwischen Produktion und Rezeption.²⁴ Und selbst dort, wo es ein Œuvre wie das Sigmar Polkes denkbar nahe legt, die Auseinandersetzung mit 'Bildern vom Künstler' werkbezogen zu diskutieren, muss dies – wie sich an Martin Hentschels ansonsten grundlegender Dissertation zeigen lässt – keineswegs dazu führen, die Positionierung eines zeitgenössischen Künstlers im Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' ihrerseits auf ihre Funktionen in diesem Spannungsfeld hin zu überprüfen und in einen übergreifenden Zusammenhang zu stellen, über den etwa auch das Verhältnis zu anderen 'Protagonisten' auf diesem Feld zu klären wäre.²⁵

Dies gilt nicht zuletzt auch für die 2003 publizierte Dissertation von Ulli Seegers, die den Versuch unternimmt, die Quintessenz einer "Ästhetik der Hermetik" für die "Kunst im 20. Jahrhundert" herauszuarbeiten.²⁶ Breiten Raum nimmt dabei die historische Begriffsklärung ein, auf deren solide Basis Seegers zunächst Überlegungen zu drei ausgewählten Künstlerpersönlichkeiten – Antonin Artaud, Yves Klein und Sigmar Polke – stellt, um anschließend, gestützt auf historische Ansätze zur Ikonographie und Ikonologie sowie in Berufung auf Aby Warburg, für eine Synthese von Erkenntnis- und Ästhetiktheorie

²¹ Neben den bis hierher angeführten u. den im Folgenden noch aufgeführten Publikationen sei zur amerikanischen Moderne stellvertretend auf die Diss. von M. D. MacNaughton 1988 (zu A. Gottlieb) u. – allerdings in der Untersuchung der Bezüge zur indigenen Mythologie andere Schwerpunkte setzend – E. v. Kiparski 2003 (J. Pollock) verwiesen.

²² Vgl. Moffitt 1988 u. hierzu wie insgesamt zur Beuys-Rezeption sowie zum Forschungsstand ausf. unten, Kap. III.1.

²³ Vgl. hierzu ausf. die in Kap. IV, Kap. V und Kap. VI diskutierte Literatur.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Hentschel 1991 sowie hierzu ausf. Kap. V.

²⁶ Vgl. Seegers 2003. Die parallel zur Buchausgabe elektronisch publizierte Abgabefassung enthält zusätzlich einen Apparat mit hist.-philologischen Exkursen zum hellenistischen Synkretismus, zum "mentaligen Klima der Spätantike", zu den Entwicklungen des ägypt. u. griech. Kultus, zu den hellenistischen Mysterien, zu Stoa u. Hermetik, zu Gnosis u. Hermetik sowie zum Platonismus. In dieser philologischen Aufarbeitung – die freilich nur bedingt für den Hauptteil fruchtbar gemacht wird – liegt zweifelsohne eine Qualität der Arbeit, wohingegen der Versuch der ästhetiktheoretischen Rückbindung in mehrfacher Hinsicht problematisch bleibt. Vgl. neben den folgenden Ausf. auch die krit. Anm. in Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" (zu Y. Klein) und in Kap. V.2. (zu S. Polke).

unter den Vorzeichen eines "hermetischen Denkens" zu argumentieren. Die Frage nach einer künstlerischen Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen markiert vor diesem Hintergrund, wie Seegers bereits in ihrem Vorwort betont, eher einen Durchgangsort, wenn – so die zentrale These –

"erst über die methodische Ebene eines rein ikonographischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Indizienbeweises hinaus [...] zeigt sich Hermetik als das, was sie im Kern ist: eine Denkstruktur, die in ihrem Verstehen das Nicht-Verstehen mitdenkt und daher immer auf sinnliche Erfahrung angewiesen ist."²⁷

So nachvollziehbar Seegers' Schwerpunktsetzungen mit Blick auf diesen kunstphilosophischen Ansatz auch sein mögen, so problematisch erweisen sie sich gerade dort, wo es um die konkrete kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit den drei Positionen geht, denen in der Studie eigene Kapitel gewidmet werden. Nicht nur führt die Indienstnahme "ikonographischer bzw. rezeptionsgeschichtlicher Indizienbeweise" für den Verfolg einer ästhetik- und erkenntnistheoretischen Fragestellung dazu, dass die drei Künstler weitgehend unkritisch ins Bild des 'Hermetikers' eingeschrieben werden, ohne die Funktionen dieses Bildes für ihre Werkentwicklung und ihre Positionierung mit zu bedenken. Zudem wird "Rezeptionsgeschichte" auch nahezu ausschließlich auf die Kenntnisse hermetischen Gedankenguts beziehungsweise entsprechender Quellen bezogen – wohingegen weder eine etwaige Vermittlung über andere Künstler und deren Rezeption, noch auch die Rolle der Rezeption der eigenen Position interessieren. Damit aber wird weitgehend ausgeblendet, dass sich Kunst – und kaum eine Epoche lässt dies so deutlich hervortreten wie die der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – auf Kunst *und* Kunstgeschichte, also auch auf die 'Texte zur Kunst' bezieht.²⁸ Diese doppelte Ausblendung führt in Seegers Untersuchung nicht nur dazu, dass die drei behandelten 'Protagonisten' – Artaud, Klein und Polke – seltsam isoliert, als solitäre Figuren erscheinen, ohne in den kunstgeschichtlichen Kontext ihrer eigenen Zeit gestellt zu werden. Auch bleiben eine Reihe weiterführender Fragestellungen, die sowohl etwaige Verbindungsstränge zu anderen Positionen, wie auch der Ort der "Hermetik" innerhalb des einzelnen Werks in seinen Relationen zu diesem Umfeld betreffen, unbeleuchtet. Dies mag vor der Hand zwar die Konzentration auf die Entwicklung der zugrunde gelegten These unterstützen – zugleich werden auf diese Weise jedoch mittelbar Rezeptionsmuster repetiert, anstatt sie auf ihre

²⁷ Vgl. Seegers 2003, S. 10.

²⁸ Ein Faktum, das Seegers durchaus erkennt, wenn sie für Polkes Bild *Die Drei Lügen der Malerei* (1994, Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 279) den im Kat. der gleichn. Bonner Retrospektive gegebenen Hinweis Polkes aufnimmt (vgl. S. Polke, ebd., S. 6), dass deren Titel ebenso wie möglicherweise auch der des Bildes durch einen 1994 für den Künstler verfassten Katalogtext von G. Tossato inspiriert ist und selbigen in ihrer Interpretation dialogisch referiert (vgl. Tossato 1994). Aus diesem Befund werden jedoch keinerlei weiterführende Konsequenzen im Bezug auf eine kritische Reflektion der Positionierung des Künstlers in Relation zur Theorie gezogen, die ihn supportiert. Vgl. Seegers 2003, S. 133f. u. zu diesem Komplex weiterf. unten, Kap. V.

potentielle Bedeutung für die Produktion zu befragen.²⁹ Nicht nur kann sich in summa beinahe der Eindruck vermitteln, als werde die Kunst in diesem Zuge in die Nebenrolle eines 'exemplum' der Beweisführung für die "Aktualität hermetischen Denkens" abgedrängt. Das Geflecht zwischen 'Künstlermythographie', Künstlerselbstverständnis, einer hermetischen beziehungsweise "magischen Sprachform" des Kunstwerks und den ihm möglicherweise unterliegenden Referenzen auf okkulte Traditionen bleibt damit auch hier ungelöst.

Insgesamt ergibt sich mithin nach wie vor ein mehr als lückenhaftes Bild, das sowohl einer themen- und begriffsorientierten Grundlagenforschung wie auch für monographische Einzeluntersuchungen noch immer ein weites Feld eröffnen kann. Während einerseits die im Rahmen von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern gewidmeten Forschungsarbeiten unternommenen Vorstöße hier wichtige Anhaltspunkte liefern können und die Basis für weiterführende Analysen sind, andererseits auch die über Jahrzehnte hinweg kultivierten Vorbehalte gegenüber einer kritischen Revision der Moderne speziell mit Blick auf die Frage, welche Rolle die Rezeption okkulten Traditionen in diesem Zusammenhang spielt, allmählich abgebaut zu werden scheinen, gehen die bleibenden Desiderate aus dieser Bilanz um so deutlicher hervor.

– Zur Figur des Künstlers –

Besonders muss die massive Leerstelle erstaunen, die im Hinblick auf eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' zu konstatieren ist. Stellt doch die Figur des Künstlers als solche seit je ein Reflexionsfeld der Kunstgeschichte dar.³⁰ Gleichwohl ist es bezeichnend, dass eine Wiederaufnahme beziehungsweise weiterführende Auseinandersetzung mit der von Kurz und Kris geleisteten Grundlagenarbeit erst Jahrzehnte später erfolgen sollte. Während die in den traditionellen Gattungen und Medien aufgehobenen Darstellungen und Selbstdarstellungen von Künstlern mehr oder weniger durchgängig ein

²⁹ Ähnliches gilt übrigens auch für B. Wyss, wenn er im Rahmen einer "mentalitätsgeschichtlichen Skizze" zur Gnosis in der Moderne verschiedene Bilder des Künstlers vom "Propheten" über den "Alchemisten" bis zum "Gnostiker" mobilisiert (vgl. Wyss 1997a) oder an anderer Stelle im Künstler einen Erben des Alchemisten sieht, dessen imaginatives "Kunstwissen" dem Siegeszug der "Technokraten-Künstler" entgegen wirken solle (vgl. Wyss 1998).

³⁰ Vgl. für eine Überblicksdarstellung zu Geschichte u. Funktion des Begriffs "Autor/Künstler" Wetzel 2000 sowie zum Künstler in der Forschungsliteratur auch Ruppert 2000, S. 13ff.; in hist.-komparatistischer Perspektive zum modernen Begriff des Künstlers, seiner Definition u. Klassifikation im Spiegel der Enzyklopädien im Übergang v. 17. zum 18. Jh. den instruktiven Aufsatz von Heinich 1990; für eine einf. Kurzdarstellung Gohr 1992b.

Forschungsgegenstand des Faches gewesen sind³¹, dürften die enge Anlehnung an die von Vasari gleichsam vorgezeichnete Verschränkung von 'Leben und Werk' ebenso wie an die seinem Ansatz eingeschriebene Orientierung an der Figur des "absoluten Künstlers" einerseits und das Nachwirken der Genieästhetik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts andererseits dazu beigetragen haben, dass die Frage nach der "Legende vom Künstler" – und mit ihr diejenige nach dem eigenen Anteil der Kunstgeschichte an ihrer Fortschreibung – lange Zeit vernachlässigt worden ist.³² Umso charakteristischer können vor diesem Hintergrund Kurt Badts in den vierziger und fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unternommene Versuche erscheinen, Künstler der Moderne von Corot bis Corinth in das entsprechend vermittelte Bild des 'artifex vates', des 'Künstler-Sehers' einzureihen, beziehungsweise den in der Renaissance begründeten Topos des 'divino artista' als eines legitimen Nachfolgers des 'deus artifex' für die Moderne zu aktualisieren.³³

Im Verlauf der sechziger Jahre allerdings beginnt sich – zunächst von Seiten der Kunst- und Kultursoziologie – ein neuerliches Interesse am Künstler und seiner Rolle in der Gesellschaft herauszukristallisieren, das auf die zeitgleich in den Künsten selbst zu beobachtenden Entwicklungen antwortet und sie teilweise auch dialogisch begleitet.³⁴ Seinen Niederschlag

³¹ Der freilich, so wäre zu ergänzen, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Funktion u. Rolle des Künstlers seinerseits immer wieder Konjunkturen erfahren hat, die nicht nur auffällig mit denen verwandter Fragestellungen (etwa zur Autorschaft, zur Biographik, zur Selbstreflexion) in benachbarten Disziplinen (Literaturwissenschaften, Philosophie, Soziologie, Psychologie, Geschichte), sondern v. a. auch mit den jeweiligen Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst korrelieren, was auf die wechselseitige Befruchtung von Produktion und Rezeption verweist. Vgl. weiterf. die i. d. nachf. Anm. angegebene Literatur; sowie speziell zu Künstlerbildnissen u. Selbstbildnissen – um nur wenige, ausgewählte Publikationen anzuführen – übergr. Gasser 1961; den Ausst. Kat. Bild-Künstler/Hamburg 1978; Bürmann/Melsheimer/Schütz 1995; Griener/Schneemann 1998; in hist. Persp. die Diss. von Marschke 1998; sowie fokussiert auf einzelne Fragestellungen, die im Kontext der vorliegenden Untersuchung noch interessieren werden, den Ausst. Kat. Selbstporträt/Lausanne 1985; Zimmermann 1991; Blochmann 1991; Adolphs 1993; Asemissen/Schweikhart 1994; Jones 1995; Bergstein 1995; Klant 1995; Bättschmann 1996 u. 1997ab; sowie Gohr 1975 u. Hattendorf 1998.

³² Vgl. Soussloff 1997 u. hierzu oben, Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler"; zu Viten u. Vitenliteratur in hist. u. kunsthist. Perspektive Ketelsen 1990; weiterf. Kemp 1992; die Beiträge in Waschek 1999; sowie zf. Wyss 2001. Zu verweisen ist in diesem Zh. auch auf das in den Geistes- u. Sozialwissenschaften insgesamt kontinuierlich verfolgte, aber ebenfalls ab den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. deutlich verstärkt bearbeitete Thema der Biographik u. Autobiographik; vgl. zur Autobiographie neben dem hist. Standardwerk von Misch 1949ff. einf. Wagner-Egelhaaf 2000 u. weiterf. Niggel 1998; zur Gattung der Biographie in der Literatur der Moderne Scheuer 1979; weiterf. zum Komplex Auto-/Biographie Sparr 1990a sowie im Kontext der vorliegenden Untersuchung insb. Kap. III.4. u. hierauf aufbauend Kap. IVff.; zu – in der kunsthist. Biographieforschung bislang allerdings kaum berücksichtigten – methodischen Ansätzen der Arbeit mit biograph. Narrationen Jüttemann/Thomae 1998. Explizit zu Aspekten der Autobiographie bzw. des Autobiographischen in der modernen u. zeitgen. Kunst lässt sich in 2006 ergänzend auf den Bd. von Georgen/Muysers 2006 verweisen.

³³ Vgl. Badt 1943/1968 u. 1956/1968. Wiederum wäre auf parallele Ansätze in den Literaturwissenschaften zu verweisen, vgl. etwa Muschg 1969, der im "Magier", im "Sänger" und im "Seher" drei "dichterische Grundformen" kristallisiert sieht, in deren Spektrum sich "alle menschlichen Erfahrungen" gestalten und zum Ausdruck bringen lassen, vgl. ebd., S. 22f.

³⁴ Vgl. etwa Herrmann 1968 u. 1971; Duvignaud 1967/1975 (u. hierin für den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung insb. S. 6ff., "Ästhetische Mystifikationen"), die Beitr. zum Schwerpunkt "Künstler und Gesellschaft" in Wick/Wick-Kmoch 1979 sowie, im Rahmen seiner Studie zur "Boheme", Kreuzer 1968/1971/2000. Einen guten Überblick über hist. u. zeitgenössische Ansätze bieten die Bibliographie bei Thurn 1973a, S. 136-140 sowie sein Beitrag in König/Silbermann 1974; ergänzend dazu Ruppert 2000 u. Wetzel 2000; für eine Wiederaufnahme u. vergleichende Diskussion s. a. Zolberg 1990, Kap. 5, S. 107ff. ("Are artists born or made").

findet es in der Folge dementsprechend nicht allein in der empirischen Forschung und auf diese aufsetzenden Publikationen³⁵, sondern auch in zahlreichen Ausstellungsprojekten, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit diesem Thema beschäftigen.³⁶ Zwar erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit theoretischen und methodischen Fragestellungen in der Kunstgeschichte in diesem Kontext anfangs nicht so forciert wie in den benachbarten Literaturwissenschaften, wo ausgehend von Frankreich bereits ab Ende der sechziger Jahre die Autorschaftsproblematik polemisch diskutiert wird.³⁷ Entsprechende Impulse einzubringen, bleibt – wie bereits angesprochen – im deutschsprachigen Raum zunächst der marxistischen orientierten Gesellschaftstheorie überlassen, über die vermittelt sich dann allerdings auch das Fach selbst der Frage nach der gesellschaftlichen Position des Künstlers in ihren historischen Dimensionen anzunehmen beginnt.³⁸

Erst im Anschluss jedoch werden in der kunsthistorischen Forschung und ihrem Umfeld "Künstlermythen" zu einem zentralen Gegenstand der Diskussion. Grundlagen schafft hier nicht allein die Neuauflage der Studie von Kurz und Kris, sondern auch das gleichnamige Buch des Psychoanalytikers Eckardt Neumann, das den Versuch unternimmt, vermittelt über die Genieästhetik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts eine Brücke zwischen den historischen "Legende[n] vom Künstler" und den künstlerischen Mythenbildungen der Gegenwart zu schlagen.³⁹ Wichtige Impulse verdanken sich zudem der feministischen

³⁵ Vgl. hier für den deutschsprachigen Raum insb. die Publikationen zum Thema aus dem Kreis der 'Kölner Schule' um René König u. Alphons Silbermann, vgl. stellvertretend Thurn 1973a u. 1980; König/Silbermann 1974; Fohrbeck/Wiesand 1975; weiterf. Hein 1982; für die in Frankreich ebenf. stark vertretene sozialhist. Tradition stellvertr. den Bd. von La Gorce et al. 1987; an diesen Strang knüpfen in später sowohl empirisch orientierte Untersuchungen wie Röbbke 2000 als auch theoretisch orientierte Forschungsarbeiten wie Ruppert 2000 an.

³⁶ Vgl. etwa Lippert 1975, der in seinem für die Zeitschrift *Kunstforum* verfassten Essay zum *Selbstporträt als Bildtypus* in der zeitgenössischen Kunst gleich auf mehrere geplante Ausstellungsprojekte verweisen kann; sowie nach dem Ausst. Kat. Künstler-Bild/Hamburg 1978 den Ausst. Kat. Selbstverständnis-Künstler/Hamburg 1979; in weiterf. Reflexion auch Lingner/Walther 1984, die ihren krit. Überlegungen zu "Paradoxien künstlerischer Praxis" zw. 'Autonomie' u. Abhängigkeiten einen "Atlas" von Künstler(selbst)bildnissen (sowie eine komment. Bibliographie zu den für die Fragestellung zentralen Begriffen) zur Seite stellen.

³⁷ Vgl. Barthes 1968/2000/2002 u. Foucault 1969/1993/2000. Für einen Überblick über die Diskussionen um den Autorschaftsbegriff vgl. wiederum Wetzell 2000; aus literaturwiss. Perspektive Jannidis et al. 1999 u. Detering 2002; Quellentexte versammelt u. kommentiert Jannidis et al. 2000.

³⁸ Vgl. zum marxistisch-gesellschaftstheoretischen Ansatz etwa Hoffmann-Axthelm 1974 sowie die oben in Kap. I.2., Abs. "Individuelle Mythologien", bereits angeführte Literatur (H. H. Holz u. a.).

³⁹ Vgl. Neumann 1986; zum Geniebegriff u. seiner 'Pathologie' Sacherl 1957; Lange-Eichbaum et al. 1927ff./1986ff.; kritisch Zilsel 1918/1990 u. 1926; hist. Schmidt 1988b; in kunsthist. Perspektive weiterf. Schiebeler 1975/1984. Neumanns Arbeit steht im weitesten Sinne in der Tradition psychoanalytisch-historischer Ansätze der frühen Moderne (vgl. neben den Publikationen von S. Freud insb. die Arbeiten von O. Rank u. E. Kris sowie hierzu Soussloff 1997, S. 112ff.). Allerdings ist es neben der Rhetorik der Kunstkritik nicht zuletzt die Psychologie, die zum Überleben des Geniebegriffs im 20. Jh. beigetragen hat (vgl. etwa Simonton 1999, mit e. ausf. Bibl. zum Forschungsstand). Im Spannungsfeld beider Traditionen liegt denn auch ein Problem von Neumanns Ansatz, insofern er dort, wo er Fallbeispiele aus der jüngeren Kunstgeschichte – S. Dalí, E. Fuchs u. namentlich J. Beuys – diskutiert, aufgrund seiner 'pathologisierenden' Perspektive die Künstler in eben jene Sonderrolle einschreibt, die er zugleich als vom Rezeptionsumfeld generierte zu kritisieren versucht. Hierin rückt er Autoren wie Roh 1948, Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989 u. Read 1967 nahe, welche diese – ohne die Wirkmacht der "Legende vom Künstler" im gesellschaftlichen *und* kunsthistorischen Kontext bzw. im Spannungsfeld von Rezeption *und* Produktion hinreichend mit zu reflektieren – zu einem übergeschichtlichen Kontinuum erklären. Krit. hierzu schon früh aus feminist. Perspektive: Pollock 1980.

Kunstgeschichte, die neben den Mythen von "Weiblichkeit" auch diejenigen von künstlerischer Autorschaft kritisch untersucht.⁴⁰

Insgesamt belegt eine Fülle von Publikationen, die ab Ende der achtziger Jahre, zunehmend aber in der Zeit um die Jahrtausendwende erscheinen, dass die Figur des Künstlers sowohl in historischer Perspektive wie auch im Zusammenhang mit Reflexionen der Gegenwartskunst neuerliche Aufmerksamkeit erfährt.⁴¹ In die Debatte verstärkt mit einbezogen werden dabei einerseits – zusammen mit dem verstärkt diskutierten Autorschaftsbegriff – Fragen nach Subjektposition beziehungsweise Subjektivität, Identität und Individualität⁴², andererseits aber auch schließlich kritische Beobachtungen zum "Betriebssystem Kunst"⁴³, die sowohl von Seiten der Systemtheorie und der Soziologie

⁴⁰ Vgl. für den angloamerikanischen Raum die Anthologie von Robinson 2001 sowie Reckitt 2001; einen guten Überblick über die ebd. praktisch nicht repräsentierte Entwicklung im deutschsprachigen Raum bieten die Bände zu den Kunsthistorikerinnen-Tagungen u. hier zum Thema namentlich Hofmann-Curtius/Wenk 1997; grundlegend Schade/Wenk 1995 u. übergr. Paul 2003; vgl. weiterf. zu Genus-Perspektiven insb. Kap. VI u. die ebd. angeführte Literatur.

⁴¹ Um lediglich die wichtigsten übergreifenden Monographien u. Sammelbände aufzuführen, die zu den im Rahmen der vorliegende Untersuchung berücksichtigten Beiträgen zählen: Gohr 1992a; Bättschmann/Groblewski 1993, Kuspit 1993a bzw. 1995a, Soussloff 1997, Zembylas 1997 (Kap. 3, "Kunst als Beruf"); Jouannais 1997; Bättschmann 1997ab; Griener/Schneemann 1998; Tepe 1999 u. Nieden 1999; Ruppert 2000; Hellmold et al. 2003; in weiterf. Reflexion der Subjektposition u. ihrer Bedeutung f. d. kunsthist. Perspektive auch Knobloch 1996 (hier insb. S. 49ff.); auf monograph. orientierte Beiträge u. solche zu Einzelproblemen muss angesichts der Fülle des Materials i. F. jeweils im Kontext verwiesen werden. Anschließend an ebenfalls vermehrt zum Forschungsgegenstand gewordenen Figur des Künstlers in der Literatur (vgl. mit Fokus auf das 20. Jh. etwa die Diss. von Mai 2000; übergr. Heinich 1998; zum 19. Jh. Hofmann 1982/1989) bildet neben dem – sich sowohl aus Romanvorlagen wie mittelbar auch auf kunsthistorischer Literatur nährenden – "Bild vom Künstler" im Spielfilm (vgl. hierzu Korte/Zahlten 1990; Walker 1993; Felix 2000; fokussiert auch Holert 1999 u. Kuni 2004c) das Thema des 'erfundenen' bzw. "fiktiven Künstlers" einen eigenen, gleichwohl mit Aspekten der vorliegenden Untersuchung korrespondierenden Bereich. Die von K. Brams 2003 hgg. "Enzyklopädie fiktiver Künstler" fokussiert freilich – anders als es ihr Titel suggerieren kann u. im Übrigen ohne weiterführende Reflexion des Themas – ausschließlich auf literarisch imaginierten Künstler-Figuren; während das weite Feld der von Künstlern erfundenen u. auf unterschiedlichen Ebenen ins Kunstsystem eingespeisten "fiktiven Künstler" einer entsprechenden Bearbeitung noch harret.

⁴² Dies schließt die Berücksichtigung von Ansätzen sowohl aus der Philosophie als auch aus den Sozialwissenschaften u. namentlich der Psychologie mit ein. Vgl., um wiederum nur ein Feld exemplarisch herauszugreifen, etwa zum Komplex der Selbstwahrnehmung, -reflexion u. -darstellung für die Philosophie so unterschiedliche Ansätze wie Schmitz 1995 u. – hoch instruktiv – Derrida 1990/1995; für die Soziologie Goffman 1959/1969/2000; für die Psychologie das Standardwerk von Mummendey 1995; vgl. für den Versuch, die jüngere Wahrnehmungspsychologie für eine "neuronale Kunstgeschichte" fruchtbar zu machen, Clausberg 1999, der sich in diesem Rahmen allerdings – anders als aus dem Umfeld der Wiener Schule hervorgegangene Wissenschaftler wie E. H. Gombrich – von gegenstandsbezogenen kunstwissenschaftlichen Fragestellungen weitgehend löst. Zum Komplex Subjekt/Subjektivität/Individualität s. weiterf. a. unten.

⁴³ Vgl. zum Begriff "Betriebssystem Kunst" Wulffen 1994a u. dazu die kritische Reflexion von Seyfarth 1994; schon 1990 versammelte ein Themenband des *Kursbuchs* kritische Beiträge zum "Kunst-Betrieb", vgl. Michel/Spengler 1990. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Institutionen der Kunst – von denen der Ausbildung (Akademien) über diejenigen der Sammlung, Präsentation u. Vermittlung (Museen, Ausstellungen, Kunstkritik u. a.), den Kunstmarkt (Galerien, Messen) bis hin zur Kunstgeschichte – und ihren Vertretern (von Kuratoren über Kritiker bis hin zu Kunsthistorikern und Sammlern) lässt sich auf zahlreiche Einzeluntersuchungen verweisen, die sich keineswegs allein der in den neunziger Jahren aus den USA auch zunehmend in den dtsh. Sprachraum vordringenden "institutional critique" verdanken, sondern in einer wissenschaftshistorischen und/oder einer kunst- bzw. kultursoziologischen Tradition stehen, deren Stränge das gesamte 20. Jh. durchziehen – die jedoch in diesen Jahrzehnten ebenfalls verstärkt wieder aufgenommen wird. Vgl. zur "institutional critique", die im deutschspr. Raum auch mit dem Schlagworten "Kontext(-)Kunst" u. "Kunstgeschichte im Kontext" verbunden wird, weiterf. unten, Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm".

sekundiert⁴⁴, als auch in den Künsten selbst zum Thema werden, wo Künstlerinnen und Künstlern ihre Position im Kontext verschiedener Produktions- und Vermittlungsformen reflektieren.⁴⁵ Zunehmend herausgearbeitet wird in diesem Zusammenhang nicht zuletzt – unterstützt von der Aufmerksamkeit, welche die nunmehr selbst zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung werdende Kunst der sechziger und siebziger Jahre erfährt – die Bedeutung der künstlerischen Medienpraxis und der sie begleitenden Theoriebildung für diesen Komplex, sowie auch diejenige, welche den Entwicklungen im Medienbereich insgesamt zukommt.⁴⁶ Die insbesondere im angloamerikanischen Raum vorangetriebene Theoriebildung zu Fragen der (Selbst)Inszenierung, gewandelten Subjektvorstellungen, Rollenbildern und deren Performativität wiederum findet ihrerseits ihren Niederschlag sowohl in der zeitgenössischen Kunstpraxis und deren Vermittlung im Rahmen einschlägig akzentuierter Themenausstellungen, als auch in der kunstwissenschaftlichen Forschung.⁴⁷ Auch dies hat Auswirkungen auf die Bedeutung, die den 'Bildern vom Künstler' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption zugemessen wird.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. für die Systemtheorie Luhmann 1999; für die Soziologie Bourdieu 1992/2001; zu verweisen ist in diesem Kontext auch auf die neuerliche Auseinandersetzung mit den Schriften M. Webers u. – für die wissenschaftsgeschichtliche Reflexion – M. Foucaults (vgl. insb. Foucault 1966/1993 u. 1969/1992).

⁴⁵ Vgl. neben dem Themenband des *Kunstforum International* "Betriebssystem Kunst", der Künstlerinnen und Künstler vorstellt, die in ihrer Arbeit Institutionen und Strukturen des Kunstsystems thematisieren (s. Wulffen 1994a), zur sog. "Kontext-Kunst" auch Weibel 1994, in krit. Reflexion Bismarck et al. 1996 sowie kultursoz. auch Resch 1999. Ein wichtiges Forum sowohl für methodische u. theoretische Auseinandersetzungen wie auch für Stellungnahmen von Künstlerinnen und Künstlern stellt seit 1990 die von Stefan Germer (†) u. Isabelle Graw begründete Zeitschrift *Texte zur Kunst* dar; zu verweisen ist zudem auf zahlreiche Publikationen, die aus künstlerischen Initiativen hervorgehen, vgl. BüroBert 1993; Baukrowitz/Günther 1994; Dillemath 1995; sowie exemplarisch u. rückblickend mit Fokus auf die Frage nach hiermit einhergehenden Transformationen im Bezug auf das (Selbst-)Verständnis von Künstlern Römer 2003.

⁴⁶ Vgl. übergreifend, neben den Publikationen von P. Weibel u. für eine kunstwissenschaftliche Perspektive weiterf. Reck 1996, 1996/1999, 2002 u. 2003; für die hier angesprochene (kunst)historische Reflexion des Feldes Video/Performance im Bezug auf die Reflexion v. Künstler-Bildern exemplarisch die Diss. von B. Engelbach 2001 (u. dies. 1997); zu den elektronischen Medien auch den Ausst. Kat. RAM/Karlsruhe 1995 u. hierin Friese 1995 sowie Kuni 2000a u. 2002ab; method. zur Relation von Performance u. Performanz im Medium Phelan 1993; zu diesem Komplex in der vorliegenden Untersuchung insb. Kap. III.6., Abs. "Kamera-Arbeit"; Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien"; sowie Kap. VIII.1.

⁴⁷ Wiederum wäre die wechselseitige Befruchtung von Theorie u. Praxis zu betonen. Vgl. zum Thema Identität/Subjekt die Ausst. Kat. ID/Eindhoven 1996; Narcissism/Escondido 1996; Multiple Identity/Bonn 1997 (u. hierin insb. den Beitrag von D. Kuspit); Rose/New York 1998; Körperinszenierungen/Frankfurt 1999 (u. hierin Bismarck 1999 u. Kuni 1999a); Ich-Anderes/Düsseldorf 2000; weiterf. Weinhart 2004; für den Bereich der netzbasierten Kunst a. Kuni 2000d; zu Theorien von Subjekt u. Subjektivität/Individualität: in hist. Perspektive Konersmann 1991; Bürger 1998; Gerhardt 1999; Žižek 1998 u. 2001; in krit. Refl. Frank 1988ab; Frank et al. 1988; Frank/Haverkamp 1988 u. Frank 1991; in Anw. auf die Kunstgeschichte: Knobloch 1991; für einen Überblick über die Theorie(n) der Performance die Beiträge in Wirth 2002; grundl. auch Bal 2001 sowie für eine pointierte Kritik an der im Zuge der gen. Entwicklung zuweilen sehr undifferenzierten Verwendung des Begriffs Ogrzal 2000; zur Performance weiterf. Dreher 2001 u. zum Performativen Fischer-Lichte 2004. Auch hier verdankt die Kunstwissenschaft der feministischen Theorie u. Kunstpraxis viel, insofern zentrale Beiträge in Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld Körper-Geschlecht-Identität-Rolle erarbeitet wurden, vgl. etwa Jones 1995, 1998 u. die Beiträge in Jones/Stephenson 1999; method. Phelan 1993; sowie weiterf. unten, Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder", zum in diesem Zh. fruchtbar gemachten Begriff bzw. Konzept der "Maskerade", auf die in der vorl. Untersuchung wiederholt zurück zu kommen sein wird. Zuvor war die Frage nach dem Vh. von Rolle u. Identität im Bezug auf 'Bilder vom Künstler' vorn. im Kontext kunstsoziologischer Ansätze verfolgt worden.

⁴⁸ Vgl. hierzu neben dem Beitrag von Römer 2003 auch insgesamt die Spannweite der in Hellmold et al. 2003 vertretenen Annäherungen.

So sucht etwa der amerikanische Kunstkritiker Donald R. Kuspit in seiner stark von psychoanalytischen Theorien geprägten Studie zum *Kult vom Avantgarde-Künstler* anhand exemplarischer 'Fallstudien', die sich ausgewählten Protagonisten von Mondrian, Malewitsch, Picasso und Duchamp über Beuys und Warhol bis zu Kiefer und Schnabel widmen, 'Aufstieg' und 'Niedergang' eines ungeachtet seiner Variationen zum Klischee erstarrten Künstler-Bildes und Rollenmodells zu argumentieren.⁴⁹ Anstelle einer Dekonstruktion der mythisierten Avantgarde, welche die Postmoderne zu betreiben behauptete, erfahre diese im "Starkult" um den "Pseudo-Avantgarde-Künstler" eine letzte Bestätigung – während zugleich der Abschied von den 'großen Utopien' zu einer Situation der Dekadenz geführt habe, in welcher der "Narzissmus des Künstlers", der zuvor noch als Motor der Kreativität eine produktive Funktion besessen habe, auf sich selbst zurückgeworfen zum reinen Symptom regradiere.⁵⁰

Der "Ausstellungskünstler", den Oskar Bätschmann in seiner gleichnamigen Untersuchung zu *Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* als den "Hofkünstler" ablösende, paradigmatische Figur der Moderne herausarbeitet⁵¹, erscheint im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert als 'Selbstaustellungs-', 'Selbstdarstellungs-' und 'Selbstinszenierungskünstler', als Protagonist einer "Gesellschaft des Spektakels" beziehungsweise einer "Erlebnis-Gesellschaft"⁵², deren Mitglieder sich auf ihren unterschiedlichen 'Bühnen' selbst inszenieren und ihre Subjektposition über diese Selbstinszenierungen definieren.⁵³ Kaum zufällig entlehnen die Herausgeberinnen und Herausgeber des Bandes *Was ist ein Künstler?* ihre einleitenden Überlegungen einem Text, der sich mit dem (Film-)Star und seinen Images beschäftigt, um die Transferierbarkeit der ebendort für das "Starphänomen" geltend gemachten Beobachtungen auf das "Künstlerphänomen" zur Diskussion zu stellen.⁵⁴ So bemerkt etwa auch Hans Belting

⁴⁹ Vgl. Kuspit 1993a bzw. 1995a. Auf diese und weitere Publikationen Kuspits wird im Verlauf der Untersuchung noch mehrfach zurück zu kommen sein.

⁵⁰ Vgl. ebd., Kap. 7, S. 210ff.

⁵¹ Vgl. Bätschmann 1997a (sowie zuvor Bätschmann 1993); zum "Hofkünstler" Warnke 1969/1985.

⁵² Vgl. das in den neunziger Jahren in Kunst und Kunsttheorie wieder viel rezipierte Buch von Debord 1967/1996; grundlegend aus soziologischer Sicht Schulze 1995; für verschiedene Fachperspektiven die Beiträge in Willems 1998; speziell zur Ästhetik der Inszenierung den Sammelband von Früchtl/Zimmermann 2001a u. hierin insb. die Einf. der beiden Hrsg., S. 9-47.

⁵³ Vgl. hierzu auch Zitko 2001; sowie Bätschmann 1997a, S. 203ff., dessen der Kunst nach 1945 gewidmetes Schlusskapitel allerdings gegenüber dem historischen Teil seines Buches im Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem "[Kult um den Ausstellungs-]Künstler" merklich an Argumentationsgenauigkeit verliert. Der in seinem 1993 publizierten Aufsatz zum Thema noch explizit angesprochene Aspekt einer "Aufnahme von Magischem" (vgl. Bätschmann 1993, S. 28ff.) findet ebenfalls keine systematische Verhandlung mehr.

⁵⁴ Vgl. den Einleitungstext in Hellmold et al. 2003, S. 9-15, hier S. 9/10, für dessen ersten Abschnitt Teile aus einem Artikel des Filmhistorikers Stephen Lowry zitiert u. über das Ersetzen des Wortes "Star" durch das Wort "Künstler" sowie die begleitende Adaptation einiger Namen u. Begriffe entsprechend modifiziert wurden; das Verfahren als solches war freilich zuvor bereits auf den von den Herausgebern publizierten "Call for Papers" zu der Tagung angewendet worden, die der Publikation vorausgegangen war, um dessen Prämissen zu befragen, s. Kuni 2002ab. Für eine weiterf. Diskussion der Relationen zw. "Künstler" u. "Star" vgl. Schwarz 1997; Diederichsen 2001; Bronfen/Straumann 2002; sowie im Kontext der vorl. Untersuchung insb. Kap. III.6. sowie weiterf. a. Kap. VIII.1.

eingangs seiner umfangreichen Untersuchung zum Mythos des "absoluten Meisterwerks" mit Blick auf dessen Überleben beziehungsweise 'Wiederauflagen' in der Gegenwart:

"Im Zeitalter der Kulturindustrie und des Konsumglaubens, in dem wir inzwischen leben, verbünden sich die öffentlichen Medien und der Kunstmarkt, um eine Kunstwährung zu stützen, in welcher der einstige Geniekult durch Künstler-Stars aufgeführt wird [...]."⁵⁵

Die nicht länger allein metaphorische Referenz auf ein aus einem anderen Genre vertrautes Rollenverständnis mag einleuchtend wirken, suggeriert allerdings allzu leicht seine bruchlose Übertragbarkeit auf das Feld der bildenden Kunst, die für Belting – ähnlich wie für Kuspit – zugleich dessen 'Selbstentfremdung' unter der Einwirkung der Medien und des Marktes markiert. Dem gegenüber können nicht nur eine ganze Reihe von Untersuchungen zur Kunstgeschichte früherer Jahrhunderte und namentlich derjenigen frühen Moderne – allen voran diejenige Bättschmanns – die Bedeutung belegen, die 'Medien' und 'Märkte' seit je für den Umgang mit Kunst und Künstlern besitzen. Und gerade der Mythos vom "unsichtbaren Meisterwerk", der sich aus dem Geniekult um die Schöpfer von 'Meisterwerken' früherer Jahrhunderte rekrutiert und in der Folge den Kult um jene speisen wird, die diesen in ihrem Werk reflektieren, ist schon in seiner historischen Virulenz ohne die zeitgenössischen Medien und den Markt der Kunst nicht zu denken. Kaum zufällig besitzt das "Bild vom Künstler" als 'Schau-Steller' und Schauspieler nicht nur seinerseits eine lange Tradition, sondern begegnet auch prominent im Œuvre jenes Künstlers, den auch Belting selbst exemplarisch für die Rolle des "absoluten Künstlers" in der Moderne verhandelt, dessen *Gaukler* (1905) er jedoch noch fest auf das Fundament eines Glaubens an die Ideale der frühen Moderne gestellt sieht: Pablo Picasso.⁵⁶

Umgekehrt gilt schon für den Bühnen- und Filmstar, dass die Trennschärfe zwischen der Rolle und dem Subjekt, das diese Rolle im Rahmen seiner Kunstpraxis verkörpert, im 'Kult' um seine Person beziehungsweise 'Persona'⁵⁷ verloren gehen kann – und das Subjekt diesen Prozess ebenso wenig allein steuert oder gar kontrolliert wie seine 'Imagebildung'. Sonst durchaus unterschiedlich argumentierende Autoren scheinen vor diesem Hintergrund darin einig, dass der Anteil gesellschaftlicher Erwartungshaltungen, die sich an Kunst und Künstler richten, nicht nur mit Blick auf die Rezeption, sondern auch auf die Produktion – auf

⁵⁵ Vgl. Belting 1998, S. 21.

⁵⁶ Vgl. Belting 1998, S. 283ff. u. S. 297; zum Künstler als 'Gaukler' auch Starobinski 1970/1985. Wie Belting – allerdings ohne dieser Spur weiter nachzugehen – anmerkt (ebd., S. 286), war es der Dichter Guillaume Apollinaire, der Picassos *Saltimbanques* zum Anlass nahm, um den Maler 1905 in einem Hommage-Gedicht als "Trismegiste", als "Harlekin Trismegistos" (Belting) anzusprechen – also im Gaukler den 'Magier-Alchemisten' zu 'erkennen'.

⁵⁷ Den Begriff der "Persona" verwendete C. G. Jung in Abgrenzung von S. Freuds Begriff des "Über-Ich", um den Teil der Persönlichkeit eines Menschen, die Rolle bzw. die Präsentation des 'Selbst' zu bezeichnen, in der dieser von Anderen wahrgenommen werden will, vgl. Jung 1934/2001, S. 40ff. Wenngleich er hier u. im Folgenden in freier Anlehnung an Jungs Definition benutzt wird, kann diese insofern für den diskutierten Zh. anschlussfähig erscheinen, als sie die 'Persona' als Teil der Persönlichkeit begreift, der nur bedingt 'selbstbestimmt' ist u. in Genese wie Form kommunikativen Prozessen unterliegt.

die 'Bilder vom Künstler' wie auf die 'Bilder der Künstler' – mit berücksichtigt werden muss. Auch hier ließe sich also sagen: "Der Betrachter ist [immer] im Bild".⁵⁸

Darüber hinaus sind jedoch auch wesentliche Unterschiede geltend zu machen. Zu Recht heben die Herausgeber des Bandes *Was ist Künstler?* hervor.

"Gegenüber dem Phänomen des Filmstars gewinnt beim bildenden oder schreibenden Künstler die Überlagerung von 'realem' Individuum und dem im Werk in Erscheinung tretenden Künstlersubjekt eine weitere Dimension, spielt doch die Funktion des Urhebers und Produzenten für diese individuellen Werkschöpfungen eine entscheidende Rolle."⁵⁹

Es ist nicht zuletzt diese Funktion, die einerseits anmahnt, aus der Verfügbarkeit von Rollenmodellen nicht vorschnell Argumente für die Entwertung der subjektiven Perspektive eines Künstlers oder einer Künstlerin zu beziehen, andererseits aber auch das Einfallstor für die Projektion tradierter Vorstellungen vom Künstler darstellt, wie sie "Künstlermythen" transportieren.

Ob die Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts bedingen, dass – wie dies Eduard Beaucamp für den in die (Markt-)Mechanismen des "Betriebssystems Kunst" (Th. Wulffen) "verstrickten Künstler" konstatieren will – dem "Mythos des selbtherrlichen Künstlers der Boden entzogen" und die "Zeit der Gottsucher und Sinnstifter, der Rebellen und Erneuerer" vorbei ist, während Künstler nunmehr "gesellschaftliche und ökonomische Karrieren" machen, wird mithin im Verlauf der vorliegenden Untersuchung und insbesondere in ihrem Ausblick noch zu diskutieren sein.⁶⁰ Wer jedenfalls den künstlerischen Utopien der Vorkriegszeit oder den Aufbrüchen um 1968 pauschal eine 'Authentizität' zuschreibt, die er späteren künstlerischen Bewegungen ebenso pauschal nicht mehr zugestehen will, ignoriert, dass die "Regeln der Kunst"⁶¹, die das Ineinandergreifen von Produktion und Rezeption entscheidend mitbestimmen, zwar historischem Wandel unterliegen, gleichwohl jedoch nicht erst eine Erfindung der Postmoderne sind. Eine Kritik an dem zitierenden 'Re-Enactment'

⁵⁸ In Anlehnung an Kemp 1985; zu dem im gleichn. Sammelband vorgestellten rezeptionswissenschaftlichen Ansatz vgl. unten, Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm".

⁵⁹ Vgl. die Einleitung in Hellmold et al. 2003, S. 12.

⁶⁰ Vgl. Beaucamp 1998, S. 13 u. Kap. VIII sowie das "Schlussbild". Außer Zweifel steht jedoch, dass die von Beaucamp angesprochenen Entwicklungen sich ihrerseits in einem Spektrum 'neuer', aber auch aus der Tradition wieder aufgenommenen 'Bilder vom Künstler' spiegeln, die mit der wahrgenommenen Ökonomisierung korrelieren: Vom Künstler als 'Arbeiter', 'Handwerker' über den 'Designer', 'Dienstleister', 'Berater' u. 'Unternehmer' bis hin zu den entsprechenden Antipoden, dem politischen u. gesellschaftlichen 'Revolutionär' bzw. 'Aktivisten'; vgl. für erstere neben Weibel 1994 die Ausst. Kat. Ende-Avantgarde/München 1995; Art-Economy/Hamburg 2002; Heid/John 2003; sowie in krit. Perspektive Grasskamp 1998; Hoffmann/Osten 1999, Abbing 2002 u. Be Creative/Zürich 2002.

⁶¹ In Anlehnung an Bourdieu 1992/2001.

von bestimmten Rollenmodellen⁶² – die im übrigen kaum allein denen entgegen zu bringen ist, die sie verkörpern, sondern auch denen, die sie als 'authentisch' sanktionieren – verlangt nach einem differenzierten Blick auf die ihnen unterliegenden Dynamiken.

Gerade der Dominanz 'neuer', an den Paradigmen von Gesellschaft und Ökonomie orientierter Rollenmodelle dürfte es sich jedoch verdanken, dass diese auch in der kunstwissenschaftlichen Forschung besonders prominent diskutiert werden⁶³, während die Frage nach der Bedeutung tradierter 'Bilder vom Künstler' ungeachtet ihrer nachmaligen Präsenz weit weniger Aufmerksamkeit erfährt. Dies gilt – wie die Bücher von Bättschmann und Belting, namentlich in ihren der jüngeren Moderne gewidmeten Kapiteln, belegen können – auch für das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist'. Geht es auf in der "Pluralität teils sich überschneidender, teils sich wechselseitig ausschließender Habitusformen", die – wie Hans Zitko herausstellt – letztlich der "Struktur moderner Gesellschaften" entspricht?⁶⁴ Und ist mit dem Verweis auf das "resistente Charisma"⁶⁵ des Künstlers als 'Geheimnisträger' – das sich bestens in das Phänomen des Kultes um den Künstler als 'Medienstar' fügt – etwa bereits alles gesagt?

Wohl kaum, wenn man sich nicht mit einer am Modell postmoderner Theoriebildung genährten Position begnügen will, die künstlerische Mythenbildungen als zwar zeitbedingt variierende, insgesamt jedoch gleichsam systemimmanente Konstante erkennt und sanktioniert, ohne sich für spezifische individuelle und historische Konstellationen zu interessieren.⁶⁶ Wie fruchtbar demgegenüber entsprechende Detailstudien ausfallen können, haben in den vergangenen Jahren zahlreiche Forschungsarbeiten gezeigt. Dass dies für das hier interessierende Spannungsfeld – die "Legende vom Künstler" als 'Magier'

⁶² Der Begriff "re-enactment" (engl. für: wiederaufführen) wurde ursprünglich vom dem englischen Historiker und Philosophen Robin George Collingwood (1889-1943) geprägt, der davon ausging, dass ein Historiker nur durch den aktiven Nachvollzug von in seinen Quellen überlieferten Gedanken eine vertiefte Kenntnis über die Vergangenheit erlangen könne. An Collingwood anknüpfend benutzt man den Begriff seit den sechziger Jahren für Versuche, historische Ereignisse möglichst 'realistisch' nachzustellen; so namentlich im Zusammenhang mit Gruppen von Wissenschaftlern und Laien, die in diesem Zuge etwa in die Rolle mittelalterlicher Dorfgemeinschaften u. ä. schlüpfen. In Anlehnung hieran wird 'Re-Enactment' in der vorliegenden Untersuchung für die 'Wiederaufführung' eines über kunsthistorische 'Quellen' überlieferten "Bildes vom Künstler" verwendet, in der die Verkörperung einer bzw. Identifikation mit einer Rolle mit ihrer Neuinterpretation zusammenkommen.

⁶³ Gemeint sind hier keineswegs allein die Texte, welche die angesprochenen Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst in Katalogen, Monographien und Artikeln begleiten. Vielmehr belegen – neben einem wachsenden Konvolut an Publikationen zum Kunstmarkt, zum Verhältnis von Kunst und Wirtschaft sowie zur ökonomischen Situation von Künstlern – Jahre nach S. Alpers' seminaler Studie zu *Rembrandt als Unternehmer* (1988, dtsh. Köln 1989) zahlreiche jüngere Arbeiten zur älteren Kunstgeschichte u. zur frühen Moderne ein entsprechendes Korrelat in Fragestellungen und Forschungsinteresse, vgl. exemplarisch etwa die Habil. von W. Schmid zu *Dürer als Unternehmer* (1997; publ. Trier 2003) oder U. Frohnes Diss. zur (Selbst-)Vermarktung amerikanischer Künstler um die Jahrhundertwende, *Maler und Millionäre* (1993; publ. Köln 2000).

⁶⁴ Vgl. Zitko 2001, S. 23, der in seinem Aufsatz dementsprechend eine ganze Spannweite von Habitus-Modellen vorstellt, die Schnittstellen zum religiösen Charisma unterhalten – dabei allerdings nicht nur zu kurz greift, wenn er etwa in J. Beuys den "Propheten"/"Priester" oder in R. Opalka den "Asketen" erkennt, sondern im Zuge der entdifferenzierenden, exemplarischen Zuordnung seinerseits Einschreibungen in 'Bilder vom Künstler' vornimmt.

⁶⁵ In Anlehnung an Zitko 2001.

⁶⁶ Vgl. exemplarisch etwa Borer 1994/2001 zu Beuys u. hierzu weiterf. Kap. III.1.

und 'Alchemist' in der Kunst nach 1945 und ihre Relation zur Rezeption okkultur Traditionen – bislang erst in Ansätzen unternommen worden ist, dürfte wiederum mehrere Gründe haben, mit denen beziehungsweise deren Konsequenzen sich auch die vorliegende Untersuchung immer wieder konfrontiert sehen musste.

I.4. Offene Fragen und 'Blinde Flecke'

"Das Interesse der einen würde in der Tat die Grenzen einer Zeremonie nicht überschreiten, die sie von der Vergangenheit her für ein von uns inszeniertes Ritual halten, während die anderen sich bereits anschicken, den beleidigenden – ja ehrenrührigen Charakter einer solchen Veranstaltung [...] zu beklagen. Wir müssen sie enttäuschen."¹

Die Ursachen für die mit Blick auf den Forschungsstand konstatierten Defizite dürften allerdings nicht allein in der eingangs bereits erwähnten Begriffsinflation zu suchen sein, die entsprechende Unternehmungen, die sich sowohl für das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' wie auch für dessen etwaigen Rückhalt im jeweiligen Werk interessieren, leicht in den Verdacht geraten lässt, eher einen Beitrag zur Festigung als zur kritischen Hinterfragung eines Künstlerklischees zu leisten. Auf einen weit wesentlicheren Faktor scheint die auffällige Zäsur zu weisen, welche sich darin zeigt, dass sich insgesamt, besonders aber im deutschsprachigen Raum die Forschung zur künstlerischen Rezeption okkulten Traditionen über Jahre hinweg weitgehend auf den Zeitraum bis zur Jahrhundertmitte beziehungsweise bis zum Zweiten Weltkrieg beschränkt hat.

– Quellen –

Zunächst einmal mag hier mit einfließen, dass das Fach Kunstgeschichte im Anschluss das Feld der zeitgenössischen Kunst lange Zeit weitgehend der Kunstkritik überlassen und erst vergleichsweise spät zum Forschungsgegenstand gemacht hat. Das Primärmaterial der Rezeptionsgeschichte besteht neben Katalogessays unterschiedlichen wissenschaftlichen Anspruchs vornehmlich aus Artikeln, die in Kunstzeitschriften erschienen sind und in den seltensten Fällen einen solchen Anspruch erheben. Obzwar in der Regel von ausgebildeten Fachautoren verfasst, werden Kunstkritiken jedoch im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten tendenziell weniger in ihrem Anspruch auf Interpretationsleistungen rezipiert, sondern vornehmlich als Berichte gelesen, deren Verweise bestenfalls beiläufig notiert und mitgenommen werden, während zugleich ihr Anteil an der Vermittlung nicht nur von Informationen über ein Werk, sondern auch eines "Bildes vom Künstler" leicht unterschätzt

¹ Vgl. Breton 1947/1967/1981, S. 72.

werden kann.² Umso mehr noch gilt letzteres für Interviews, die zwar bevorzugt als 'Selbstzeugnisse' herangezogen werden, um Thesen zu bestätigen, dabei ihrerseits jedoch nur selten eine kritische Lektüre erfahren.³

Ein weiteres Problem stellt zweifellos die Frage nach den potentiellen Quellen der Künstlerinnen und Künstler dar – und zwar nicht nur dann, wenn sie durch diese selbst oder post mortem durch diejenigen, die ihren Nachlass betreuen, unter Verschluss gehalten werden. Gerade für die Rezeption okkultur Traditionen in der jüngeren Moderne kommen hier mehrere Faktoren zusammen. Allen voran ist dies die Vielfalt der Quellen selbst, über die entsprechendes Gedankengut in die Moderne hinein vermittelt worden ist. Wenn bereits für das Mittelalter und den Neoplatonismus der Renaissance, in der sich für die europäische Welt erstmals ein relevanter Korpus an Referenzen formierte⁴, von einer Fülle unterschiedlicher Traditionen und in ihnen überlieferter Konzepte ausgegangen werden kann, deren Legitimierung und Autorisierung nicht selten über 'Kunstgriffe' erfolgte beziehungsweise über deren historische und geistesgeschichtliche Verortung Unklarheit bestand⁵, so gilt dies umso mehr für die folgenden Jahrhunderte und namentlich für die neo-esoterischen Strömungen der Moderne, die ihrerseits Synthesen der verschiedensten Überlieferungen darstellen. Was etwa die Theosophie für Gustav Friedrich Hartlaub als

² Vgl. hierzu Strobl 1998; erst in den neunziger Jahren beginnt sich diese Situation zu ändern – und auch das wissenschaftliche Interesse an der Kunstkritik als historischer Gattung hat in den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. wieder merklich zugenommen. Nach dem eher impressionistischen Band von Sitt/Ursprung 1993, den übergreifenden, jedoch ebenfalls essayistisch angelegten Analysen von Thomas 1997 u. – stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Publikationen – den Beiträgen in Schafhausen 2001 unternimmt es die umfangreiche Habil.-Schrift von Demand 2003, das Feld ab 1800 bis in die jüngere Gegenwart kritisch zu durchdringen; trotz treffender Beobachtungen am Material der Texte gehen aufgrund der Prämisse, die Kritik einer der (Über-)Identifikation mit ihrem Gegenstand geschuldeten Exklusivität zu überführen, der Blick für Differenzen ebenso wie derjenige für die Komplexität des Feldes u. die Kunst (für das 20. Jh.: Baumeister, Pollock, Newman u. Reinhard) verloren. Für die vorliegende Untersuchung sei zudem auf die Fallstudien von Stachelhaus 1973 u. Schröder 1992 (J. Beuys) sowie Schütz 1996 (A. Kiefer) verwiesen; weiterf. hierzu in Kap. III.1. u. Kap. IV.

³ Der seit den sechziger Jahren kontinuierlich zunehmenden Menge an in Zeitschriften, Katalogen und Sammelbänden publizierten Interviews mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern steht mit Blick auf die historisch-systematische Auseinandersetzung mit dieser Gattung ein regelrechtes Forschungsdesiderat gegenüber; die hier ansetzende Studie von Lichtin 2004 war zum Redaktionsschluss der vorl. Untersuchung leider noch nicht greifbar. Ein Blick in medien- bzw. kommunikationswissenschaftliche Handbücher zu Geschichte und Praxis des Interviews kann nicht nur allgemeine Grundlagen für die Auseinandersetzung mit der Textform vermitteln, sondern auch auf die spezifischen Probleme verweisen, welche tradierte 'Bilder vom Künstler' hier generieren. So ist bei Haller 2001 etwa über die Funktion des "Dichter/Denker/Künstler"-Interviews nachzulesen, es solle dem Publikum "die hervorragende, vielleicht bizarre Persönlichkeit eines Kulturschaffenden [...] nahe bringen"; "kaum je" werde es "die Inhalte oder Absichten des Kulturschaffens zum Thema nehmen, sondern [...] über die erzählten Episoden und Geschichten den Zusammenhang zwischen der Person und ihren Werken [herstellen]" (ebd., S. 162f.). Wie eine Reihe der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung behandelten Beispiele belegen, sind es keineswegs allein in von fachfremden Journalisten geführten Künstler-Interviews, die einem entsprechenden 'Leitfaden' zu folgen scheinen.

⁴ Vgl. hierzu methodologisch Faivre 1986/1994, S. 3ff. u. insb. 6f.; sowie die wegweisenden Publikationen von F. A. Yates.

⁵ Hierüber gibt die Forschungsliteratur zur Geschichte der okkulten Traditionen wie auch zu einzelnen ihrer Gegenstände wie der Hermetik, der Magie oder der Alchemie, in denen diese Problematik diskutiert wird, beredte Auskunft. Vgl. etwa Yates 1979/1991; Faivre 1986/1994; Liedtke 1996; aber auch die Einführung zu jüngeren Überblicksdarstellungen etwa zur Magie (Tuczay 2003) oder zur Alchemie im Mittelalter (Haage 1996/2000).

"Zukunftstheorie" geeignet machte, ist eben jene Synthese, die der Religionshistoriker Hans Leisegang seinerseits eher aus kritischer Perspektive betrachtete:

"Griechische, insbesondere pythagoreische und neuplatonische Mystik, indische Theosophie, jüdische Kabbala, christliche Gnosis, Manichäismus, mittelalterliche Astrologie und Alchemie, die Geheimlehren der Rosenkreuzer, die Symbolik der Freimaurer, die theosophischen und okkulten Elemente in der Philosophie Schellings, alles Mystische bei Goethe und noch vieles Andere wurden hier verwendet und zu einer seltsamen Einheit verbunden."⁶

Hinzu kommen – namentlich für die Zeit ab den vierziger Jahren – als wichtige Vermittler viel rezipierte Autoren wie der Psychoanalytiker Carl Gustav Jung oder der Religionshistoriker Mircea Eliade, deren Autorität auf ihren jeweiligen Fachgebieten nicht vergessen lassen darf, dass ihre Sicht etwa auf die Alchemie noch sehr vom synthetischen Geist der frühen Moderne geprägt ist und – besonders deutlich greifbar im Falle C. G. Jungs – die entsprechenden Überlieferungen aus einem auch methodisch selektiven Blickwinkel betrachtet.⁷

Schließlich hat bereits die Konjunktur okkultur Traditionen in der frühen Moderne eine schiere Flut von Literatur hervorgebracht, die, unabhängig vom auktorialen Gestus einer 'Wissenschaftlichkeit', späteren Standards von wissenschaftlichen Texten nicht genügte, nicht zuletzt aus diesem Grund in späteren Jahrzehnten wieder weitgehend in Vergessenheit geriet und die insofern – ungeachtet ihrer zeitgenössischen Verbreitung – auf gängigen Forschungswegen, etwa über die Konsultation wissenschaftlicher Bibliotheken, teilweise nurmehr schwer zugänglich sind.⁸

Vergleichbares gilt umso mehr für die Zeit ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die ihrerseits nicht nur eine eigene Fülle neo-esoterischer Literatur generiert hat, sondern ein breites Spektrum an Sekundärdarstellungen unterschiedlichsten wissenschaftlichen Anspruchs verzeichnen kann, zu dem nicht zuletzt ein seinerseits kaum mehr überschaubares Konvolut günstiger Nach- und Neudrucke historischer Publikationen unterschiedlichster Provenienz zu rechnen ist. Die Bedeutung, die dieser Entwicklung für die Rezeption okkultur Traditionen seitens von Künstlerinnen und Künstlern zugemessen werden muss, darf nicht unterschätzt werden, und zwar zum Einen im Hinblick darauf, was aufgrund seiner Zugänglichkeit – die Greifbarkeit in Buchhandlungen, Antiquariaten und

⁶ Vgl. Leisegang 1924, S. 27f. u. hierzu weiterf. Ullrich 1986, S. 189ff; sowie Hartlaub 1917, S. 177.

⁷ Vgl. zu C. G. Jungs u. M. Eliades sowie – als einem weiteren Vermittler okkultur Traditionen in die Moderne, dessen Bücher populär rezipiert worden sind – Julius Evolas Interpretationen der Alchemie ausf. Liedtke 1996, S. 116ff.

⁸ Von den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an bis in die vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein, namentlich aber in dessen ersten Jahrzehnten erscheint – namentlich in Deutschland – eine wahre Fülle von Literatur zu okkulten Traditionen, wobei das Spektrum von wissenschaftlicher Literatur über Monographien (einschließlich solcher bekennder Okkultisten) u. Ausgaben von historischen Quellen bis hin zu 'Ratgebern' u. Broschüren reicht (vgl. etwa die Hefte u. Büchlein der von Hans Freimark betr. Reihe *Die Okkulte Welt* im Verlag Joh. Baum, Pfullingen); hinzu kommt ein breites Konvolut an Romanen, Novellen und Dichtungen unterschiedlichsten literarischen Anspruchs. Vgl. hierzu aus literaturwiss. Perspektive Stockhammer 2000; allg. zur Rezeptionssituation in der frühen Moderne Linse 1996 sowie übergr. für das 20. Jh. u. in diesem Zuge auch einige der publizierenden Protagonisten vorstellend Webb 1971/1974 u. 1976/1981.

Bibliotheken, durchaus aber auch die Darstellungsform betreffend – als Quelle in Frage kommt, sowie zum Anderen im Hinblick auf die Rezeptionsweisen, die sich von einer unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten vorgenommenen Lektüre und Bewertung wesentlich unterscheiden können.⁹ Um nur ein konkretes Beispiel anzuführen: Die Edition des "Corpus Hermeticum" von Arthur Darby Nock und André-Jean Festugière oder Julius Ruskas kommentierte Ausgabe der "Tabula Smaragdina", die für eine wissenschaftliche beziehungsweise wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Hermetik Standardwerke darstellen¹⁰, dürfte in den seltensten Fällen die Primärquellen sein, aus der zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ihre Kenntnisse der entsprechenden Überlieferung beziehen.

Kurzum: Zu den generellen Vorbehalten, die seitens der akademischen Wissenschaften gegenüber der "Nachtseite"¹¹ ihrer eigenen Tradition teilweise bis heute bestehen, kommen eine Reihe von Schwierigkeiten im Umgang mit einem Textmaterial und seiner Rezeption, die sich je auf ihre Weise und auf verschiedenen Ebenen einer Behandlung nach wissenschaftlichen Kriterien zunächst einmal widersetzen oder gar entziehen. Zudem muss mitbedacht werden, dass Literatur auf die unterschiedlichste Weise 'konsultiert' werden – und das Spektrum hier von einer interessierten oder vertieften Kenntnisnahme eines Buches und seiner Inhalte über kritische Lektüren bis zu dessen höchst selektiver Nutzung als 'Steinbruch' reichen kann, dem einzelne Gedanken, Formulierungen oder auch nur bildliche Darstellung 'entnommen' werden, die als Bausteine in künstlerische Arbeiten finden und ebendort die unterschiedlichsten Transformationen erfahren mögen. Das bedeutet jedoch nicht, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rezeption okkulten Traditionen in der jüngeren Kunstgeschichte unmöglich wäre. Vor diesem Hintergrund für die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit Beat Wyss pauschal von einem "Abschied vom verbindlichen Geheimwissen der Klassischen Moderne" zu sprechen¹² oder gar die Frage nach Quellen und diskreten Referenzen per se in den Hintergrund zu stellen, besteht kein Anlass.

⁹ Eine weitere Veränderung der Situation ist durch die elektronische Vernetzung und namentlich das World Wide Web (WWW) eingetreten, über das nicht nur aktuelle wie antiquarische Bücher – bis hin zu Rara – auch grenzübergreifend leichter zugänglich geworden sind (ein Faktum, von dem nicht zuletzt die Forschung erheblich profitieren kann). Wenn der amerikanische Künstler J. Nechvatal in seinem Kommentar zu Linkempfehlungen schreibt: "Happily, the Internet makes available esoteric traditions that were once inaccessible [...]. Many arcane texts and images, once difficult to obtain and prohibitively expensive, can now be downloaded free, making this material accessible to artists [...] with special affection for esoterica." [vgl. Nechvatal 2002], dann ist auch hier das Spektrum denkbar breit und reicht von Originaltexten über Forschungsliteratur bis zu den unterschiedlichsten Text- und Bildangeboten, die wiederum von den verschiedensten Gruppen und Einzelpersonen – vom 'Fan' über esoterische Zirkel bis hin zu Forschungsinstitutionen bereit gestellt werden. In der vorliegenden Arbeit werden benutzte elektronische (WWW-)Ressourcen in Anm. u. Bibl. über URL (= http-Adresse) u. letztes red. Zugriffsdatum nachgewiesen; vgl. a. die Anm. zur Bibliographie u. die komm. Liste von Netzressourcen im Appendix.

¹⁰ Vgl. Nock/Festugière 1945ff. u. Ruska 1926.

¹¹ In Anlehnung an Schubert 1808/1967; vgl. hierzu die Anm. oben in Kap. I.2., Abs. "'Europa nach dem Regen'".

¹² Vgl. Wyss 1993d, S. 89.

– 'Dunkle Geheimnisse' –

Zweifellos jedoch erweist sich die Beschäftigung mit dem 'Okkulten' für die Kunstgeschichte bis heute als eine zweiseitige Angelegenheit. Auf der einen Seite steht die Faszination des Geheimnisvollen, die sich nicht nur allgemein in der Sehnsucht nach einer "Wiederverzauberung der Welt" und dem mit ihr einhergehenden Ruf nach einem "Re-Enchantment in Art" widerspiegelt¹³, sondern auch in den wiederkehrenden Konjunkturen assoziierter Themen im Ausstellungswesen. Die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' mag zwar mit anderen konkurrieren, das entsprechende "Bild vom Künstler" hat seine Anziehungskraft jedoch bewahrt.

Auf der anderen Seite steht die nur mählich abgebaute Distanz des Fachs gegenüber einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Thema, wie sie namentlich für den deutschen Sprachraum zu konstatieren ist.

"Die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit verdrängte die esoterische Seite der Avantgarde – und dort, wo sie nicht wegzuleugnen war, galt sie als Kinderkrankheit von Genies."¹⁴

Was Beat Wyss so lapidar für die kunsthistorische Rezeption der frühen Moderne konstatiert, scheint lange Zeit auch den Blick auf die Kunst der Nachkriegszeit bestimmt zu haben und teilweise bis heute mit zu bestimmen. Zum Unbehagen gegenüber dem Komplex des Esoterischen, der sich qua seines Gegenstandes tendenziell nicht nur der Greifbarkeit, sondern auch der rationalen Begreifbarkeit entzieht, kommen hier ganz offenkundig historische Faktoren. Anders gesagt: Es ist wohl nicht allein der Gegenstand als solcher, der – Adornos *Thesen gegen den Okkultismus* folgend mit dem Verdikt einer "Metaphysik der dummen Kerle" bedacht¹⁵ – einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung für unwürdig befunden worden ist. So sollte die saloppe Formulierung dieses Diktums nicht vergessen lassen, dass die *Thesen* im unmittelbaren Anschluss an eine Zeit verfasst wurden, in der sich das 'Charisma' der politisch institutionalisierten Macht aufs unglücklichste mit an esoterischen Überlieferungen genährten Utopien – namentlich derjenigen eines zukünftigen "Reiches" – verschwistert hatte; eine 'liaison dangereuse', für deren historische, wortwörtlich menschenverachtende und –vernichtende Folgen Adorno selbst im ersten Paragraphen seines Essays zu einem Satz findet, dessen pauschalisierende Verwendung des Begriffs "Aufklärung" bei einem sonst gerade in diesem Zusammenhang so sehr um präzise Differenzierungen bemühten Autors erstaunen mag – und der doch 'alles' sagt:

¹³ Vgl. neben dem in seinem Titel auf Berman 1981/1985 rekurrierenden Buch von Gablik 1991 u. den übrigen oben in Kap. I.2., Abs. "Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)", angegebenen Publikationen für eine theoretisch anspruchsvolle Auseinandersetzung die in Kronegger/Tymieniecka 2000 versammelten Beiträge, die auf eine 1998 in Harvard abgehaltene Konferenz der *American Society of Phenomenology, Fine Arts and Aesthetics* zum Thema "The Aesthetics of Enchantment" zurückgehen.

¹⁴ Vgl. Wyss 1993b, S. 11.

¹⁵ Vgl. Adorno 1951/1981, S. 325. Dass, wie dies M. Pauen herausgestellt hat, Adorno Schriften – namentlich in seiner negativen Dialektik, aber auch in seiner *Ästhetischen Theorie* – ihrerseits den Einfluss gnostischen Denkens vermuten lassen, steht auf einem anderen Blatt; vgl. hierzu ausf. Pauen 1991, S. 125ff. u. insb. S. 151f. sowie Pauen 1994, S. 337ff.

"Panik bricht nach Jahrtausenden von Aufklärung wieder herein über eine Menschheit, deren Herrschaft über die Natur als Herrschaft über Menschen an Grauen hinter sich läßt, was je Menschen von Natur zu fürchten hatten."¹⁶

Nicht von ungefähr hat auch Gustav Friedrich Hartlaub, der seinerzeit vom Nationalsozialismus seines Amtes als Leiter der Mannheimer Kunsthalle verwiesen worden war, rückblickend in seinen *Studien zum magischen Weltbild* zu Bedenken gegeben,

"daß wir mit der 'Magie' – insofern die Suggestion einen Teil von ihr bildet – im politischen Leben böse Erfahrungen gemacht haben"¹⁷.

Tatsächlich dürfte der Faschismus, der im Zuge seiner Verblendungspropaganda auch den Mythos und die Faszination eines 'Geheimwissens' für die eigenen Ziele nutzbar zu machen wusste, nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass bis heute eine unvoreingenommene Haltung diesem Gegenstandsbereich gegenüber schwerlich möglich ist.¹⁸ Und wenn zum gegenwärtigen Zeitpunkt eine wahre Welle von neoesoterischen Strömungen zu beobachten ist, an der auf ihre Weise auch einschlägig orientierte politische Gruppierungen partizipieren¹⁹, kann, wer sich mit okkulten Traditionen beschäftigt, nicht nur in den Ruch geraten, mit einem entsprechenden Umfeld zu sympathisieren – sondern trägt im Übrigen auch das Risiko, diesem weitere Nahrung zu liefern.²⁰

Dass umgekehrt Versuche, den 'blinden Flecken' des Fachs entgegen zu arbeiten, gerade auch dann, wenn sie aus kritischer Perspektive unternommen werden, leicht über ihr Ziel hinausschießen können, lässt sich nicht allein mit Blick auf John F. Moffitts Parforce-Ritt gegen Joseph Beuys als "völkisch" indoktrinierten "Anthroposophical Messiah" belegen, aus dem sowohl in der amerikanischen Rezeption keineswegs singuläre Vorbehalte gegen einen über seine Generationszugehörigkeit hinaus als 'prototypisch' für die deutsche Tradition begriffenen Künstler, als auch – im Übrigen weit verbreitete – Unkenntnisse über die Position

¹⁶ Vgl. Adorno 1951/1981, S. 231

¹⁷ Vgl. Hartlaub 1951, S. 8.

¹⁸ Dies mögen für die jüngere Kunstgeschichte nicht zuletzt die erbitterten und nicht immer sachlichen Diskussionen belegen, die das Werk Anselm Kiefers im Kreis der internationalen Kunstkritik begleiten, vgl. hierzu ausf. Kap. IV.

¹⁹ Vgl. hierzu ausf. etwa Freund 1995; Heller/Maegerle 1995; sowie die – teilweise allerdings ihrerseits stark tendenziösen – Beiträge in Kern/Traynor 1995; zur Soziologie u. Problematik neoreligiöser bzw. –esoterischer Bewegungen allgemein auch Nelson 1987/1991.

²⁰ So trug etwa Umberto Eco's Roman *Das Foucaultsche Pendel*, (Originalausgabe: Mailand, 1988, dtsh.: München, 1989), der zwar als bissige Satire auf Soziologie und Mentalität der Geheimgesellschaften angelegt ist, seine Leserinnen und Leser über die literarischen Qualitäten hinaus jedoch auch durch gut recherchierte Hintergrundinformationen zu deren Geschichte zu faszinieren vermochte, seinem Autor neben Spitzenplätzen auf den europäischen Bestsellerlisten auch anhängliche Zuschriften aus diesem Milieu ein. Vgl. hierzu Eco/Ernst 1990.

Steiners und der Anthroposophie im Dritten Reich sprechen.²¹ Wer etwa, wie Beat Wyss in seinem gleichnamigen Buch, der frühen Moderne einen *Willen zur Kunst* unterstellt, der als direktes Äquivalent zum "Willen zur Macht" gelesen werden soll, argumentiert nicht nur rhetorisch problematisch.²² In seiner Absicht, die als "mentalen Dunst" – so die erklärte Prämisse – bewusst nur unscharf beschriebenen "Traumgedanken" einer sich als aufgeklärt begreifenden Moderne "kritisch zu deuten"²³, kann Wyss gerade deshalb nur bedingt zu einer Beleuchtung der historischen und kunsthistorischen Zusammenhänge beitragen, weil er sie als "mentalen Dunst" verstehen will, in dem künstlerische Programme und politische Ideologien in enger Nachbarschaft gedeihen – und vor diesem Hintergrund auf eine eingehende Auseinandersetzung mit den Quellen verzichten zu können vermeint. Die Konsequenzen hieraus sind, dass sich so mancher 'Freispruch' von einer Affinität zu okkulten Traditionen als auf barer Unkenntnis basierend entpuppt – während umgekehrt die Suche nach dem "Großen Geistigen" pauschal mit dem Urteil belegt wird, eigentlich die passende Ästhetik zur nationalsozialistischen Ideologie abgegeben zu haben und nur aufgrund "der Borniertheit der Funktionäre um Hitler" nicht zur Staatskunst avanciert zu sein.²⁴

Demgegenüber betont Terence Robsjohn-Gibbings im Resümee seiner Studie, dass – mit Hartlaubs Wendung – "Magismus als Macht im Kunstschaffen" in der Moderne ungeachtet seiner Verwurzelung in der Tradition magischer Vorstellungen und ungeachtet der im Einzelfall durchaus über das Feld der Kunst hinaus greifenden Utopien, die sich mit ihm verknüpfen, am Ende eine Sache der Kunst geblieben sei. Mehr noch: Gerade die populäre

²¹ Vgl. Moffitt 1988 u. hierzu weiterf. Kap. III.1. Mit dem Vorwurf, mit dem Faschismus sympathisiert zu haben, werden auch C. G. Jung und M. Eliade belegt; hier allerdings gibt es sehr viel konkretere Anhaltspunkte – deren undifferenzierte Bewertung freilich ebenso problematisch ist wie ihre Ausblendung. So lassen sich in einigen Schriften Jungs der dreißiger Jahre antisemitische und völkische Tendenzen ausmachen; unter seiner Herausgeberschaft des *Zentralblatts für Psychologie* erschien 1934 ein von H. Göring angeregter Schwerpunkt zur "Deutschen Seelenheilkunde"; Eliade stand in den dreißiger Jahren zeitweise der sich später zur faschistischen Partei Rumäniens formierenden "Eisernen Garde" nahe. Anders, als es die einseitigen Verurteilungen Jungs von Noll 1994 u. Gess 1994 nahe legen, dürfte hier jedoch eine differenzierte Bewertung angemessen sein, wie sie etwa die Beiträge in Maidenbaum/Martin 1991 spiegeln; zu Jungs Rezeption im nationalsozialistischen Umfeld vgl. Webb 1982, S. 394ff. (ebd. S. 344ff. auch weiterf. zur Rezeption okkulten Traditionen in der Psychoanalyse b. Freud, Jung u. a., speziell zu Jung S. 382ff.); zur Frage nach Jungs Position in den vierziger Jahren kompakt auch Mazenauer/Perrig 1995. Ähnliches gilt auch für die Verurteilungen Eliades durch Berger 1994 u. Stigliano 2002; eine differenziertere Perspektive auf Eliade gestatten die Beiträge in Carrasco/Swanberg 1985 u. Rennie 2001; zum Vh. von Wissenschaft u. Literatur bei Eliade auch Nolan 1985 ("Eliade as Artist and Shaman").

²² Vgl. Wyss 1996a u. hierzu auch die Kritik von Kemp 1996, die sich allerdings in einigen Punkten noch wesentlicher schärfer formulieren ließe. So sind fehlende Referenzen auf Sekundärliteratur nicht notwendig der Beleg für "konsequentes Selbstdenkertum" (Kemp über Wyss).

²³ Vgl. Wyss 1996a, S. 243ff. u. hier das Resümee, S. 252/253.

²⁴ Vgl. ebd., S. 249; sowie für eine ähnliche Stossrichtung, gleichwohl in diesem Punkt differenzierter Clair 1997/1998 (zum Expressionismus S. 29ff.). E. Beaucamps zeitgleich mit Clairs Buch erschienener Band *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde* (vgl. Beaucamp 1998) bietet – anders, als es sein Titel annehmen lassen könnte – keinen direkten Beitrag zum Thema, sondern versammelt eine Auswahl von in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publizierten Kunstkritiken des Autors; der Titel gebende Artikel (ebd., S. 78ff.) fokussiert die Wahrnehmung der sogen. "DDR-Malerei" im wiedervereinigten Deutschland.

Proklamation einer Nähe von Magie und Kunst trage letztendlich dazu bei, Erstere ihrer elitistischen Züge und mithin ihrer Macht zu berauben:

"It is a sad day for magic – 'the art of power' – when its secrets become widely publicized and are understood by the public."²⁵

Insofern vermag Robsjohn-Gibbings weder der Affinität der Kunst der Moderne zu okkulten Traditionen pauschale Bedenken entgegen zu bringen, noch auch zu bedauern, dass die "Magie des Surrealismus" nurmehr in Dalís Schaufensterdekorationen glänze und der Hermetismus der modernen Dichtung im weitgehend sinnentleerten, aber massenwirksame Anziehungskraft entfaltenden Schlager zu seiner endgültigen Bestimmung finde:

"[...] magic, like water, seeks its own level, and the level of magic in the twentieth century is no longer the level of superstitions, terror, and nameless fear. Its level is now the level of fashion, advertising, and humor. [...] Could it be that the volcano after all was only one of Horace's mountains, which, as you doubtless remember, labored and came up with a 'single laughable little mouse'? It would almost seem so – thank God."²⁶

Eine solche Perspektive ist zwar ebenso dagegen gefeit, "Kunst mit Mystik" zu verwechseln wie mit "Politik". Gleichwohl dürften einer Position, welche die Beziehungen zwischen zeitgenössischer Kunst und okkulten Traditionen *ausschließlich* im Zeichen von "Mode, Werbung und Humor" angesiedelt sehen will, ebenfalls wichtige Differenzierungsmöglichkeiten verloren gehen. Einmal ganz davon abgesehen, dass der Vergleich mit der kleinen, lächerlichen Maus, welche der kreißende Berg gebiert, der Produktivität dieser Beziehungen im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption weder in quantitativer noch in qualitativer Hinsicht gerecht werden kann – so unterschiedlich sie in ihren Ergebnissen und Effekten auch ausfallen mochte und mag.

Umso wichtiger erscheint es daher, der Kunstgeschichte über exemplarische, von einer fundierten Grundlagenforschung getragene Analysen Material, methodische Ansätze und mithin einen Bezugsapparat zur Verfügung zu stellen, der seinerseits zum Ausgangspunkt weiterer und detaillierterer Forschungsvorhaben sowie auch methodischer Diskussionen werden kann. Hierzu einen Beitrag zu leisten, hat sich die vorliegende Studie zum Anliegen gemacht.

²⁵ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 263.

²⁶ Vgl. Robsjohn-Gibbings 1947, S. 265.

II. Radius und Fokus. Sondierung des Terrains

II.1. Zugänge

– Der Künstler als 'Magier und 'Alchemist' –

Ansatz und Rahmen der vorliegenden Untersuchung finden sich in ihren Konturen bereits im Titel umrissen. *Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'*: Den Ausgangspunkt bildet zunächst die konstatierte Kontinuität eines traditionellen "Bildes vom Künstler" in der Moderne, das diesen und sein Werk mit Aspekten eines 'Okkulten' in Verbindung bringt – und ihn 'in Persona' mit den ihrerseits 'charismatischen' beziehungsweise 'charmatisierten' Protagonisten einer "geheimen Kunst" assoziiert.¹ Dies schließt allerdings nicht nur jene 'Bilder' ein, die in den Texten zur Kunst(geschichte) begegnen, sondern auch entsprechende Positionierungen, die seitens der Künstlerinnen und Künstler selbst vorgenommen werden: Selbstdarstellungen und Selbstinszenierungen im Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' also, die sich im Habitus der Künstler und einer mehr oder weniger demonstrativen Identifikation mit entsprechenden Rollenmodellen, aber auch in ihren Werken widerspiegeln können – ebenso wie umgekehrt sowohl das Werk wie auch die Selbstinszenierung für die Rezeption zum Anlass werden, einen Künstler oder eine Künstlerin in ein entsprechendes Bild einzuschreiben. Bei dessen Genese handelt es sich mithin – und diese zentrale These wird im Verlauf der Untersuchung am Beispiel der behandelten Künstler weiter zu diskutieren sein – um einen dynamischen Prozess *im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption*. Um dieses Spannungsfeld sondieren zu können, sind daher beide eingangs der Einführung genannten Zugänge zum Thema – die Auseinandersetzung mit den 'Bildern vom Künstler' und die mit den 'Bildern der Künstler' – auf verschiedenen Ebenen miteinander zu verschränken.

¹ Vgl. den Untertitel der dtsh. Ausgabe des Buches von Seligmann 1948/1958/1988, "500 Jahre geheime Kunst". Zur Figur des 'Magiers' bzw. 'Magus' vgl. die Beiträge in Grafton/Idel 2001 u. hierin insb. Grafton 2001; zur Figur des 'Alchemisten' bzw. 'Adepten' kompakt Priesner/Figala 1998, S. 15 (ebd. weiterf. Literatur); im Spiegel der Kunst: Hartlaub 1947; in zeitg. Perspektive auch Kuni 2003. Beider Anziehungskraft belegen nicht zuletzt sowohl die Literaturgeschichte, wie auch die zeitgenössische populäre Literatur, in der Magier und Alchemisten immer wieder prominent als Hauptfiguren begegnen; wie nah sie einander gegebenenfalls bzw. den jeweiligen Auffassungen von Magie u. Alchemie entspr. rücken können, mögen noch vor den im Rahmen der Untersuchung behandelten zeitgenössischen 'Bildern vom Künstler' nicht nur Beispiele aus der jüngeren Kunstgeschichte wie V. Brauners bereits erwähnter *Surréaliste* (1947, s. DAbb. 10), sondern auch historische Darstellungen belegen; vgl. DAbb. 3ff. u. hier insbesondere den "Magier" auf dem Titel der Ausgabe von Della Porta *Magiae naturalis libri viginti* von 1664, DAbb. 9.; weiterf. s. a. unten, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Alchemie", "Radius und Rhetorik der Hermetik" sowie "Kunst und/als Magie".

– Künstler als Bilder –

Ausgangsmaterial für die Analyse der Bedeutung, die dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' in der zeitgenössischen Kunst zukommt, sind zunächst neben den Texten und Bildern, die von Dritten – Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, Kuratorinnen und Kuratoren, Kritikerinnen und Kritikern, aber auch, mithin visuelles Material einschließend, anderen Künstlerinnen und Künstlern – stammen, solche, die von den Künstlerinnen und Künstlern selbst in das Feld der Rezeption eingespeist werden: Auf der Ebene der Schrift und der Sprache können neben Statements, Artikeln, Essays auch die 'Viten', die Künstler publizieren beziehungsweise publizieren lassen², zu einem entsprechenden Vehikel werden. Für die "Legende[n] vom Künstler", welche die 'legenda' transportieren³, zeichnen viele Autorinnen und Autoren verantwortlich, und ebenso wie die Grenzen zwischen Biographie und Mythographie, sind auch diejenigen zwischen Autobiographie und 'Automythographie' fließend.⁴ Eine besondere Bedeutung kommt – wie sich nicht nur am Beispiel eines als beredter Selbstdarsteller in die Kunstgeschichte eingegangenen Künstlers wie Joseph Beuys zeigen lassen wird – den Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern zu, die diesem Bereich eine eigene Dynamik eintragen: Während sie von Seiten einer unkritischen Rezeption tendenziell als Orte einer 'authentischen' Selbstauskunft wahrgenommen werden, wird selbst in textkritischen Lektüren der aktive Anteil, welchen die befragende Instanz beziehungsweise Gesprächspartnerinnen und -partner nicht nur Prozessen der 'Imagebildung', sondern auch an inhaltlichen Orientierungen haben können, leicht unterschätzt.⁵ Ähnliches gilt im Hinblick auf eine wechselseitige Dynamik auch für die Darstellung und Selbstdarstellung in Bildmedien, die genuin zunächst nicht der jeweiligen künstlerischen Produktion zugerechnet werden, Photographien, Film- und Videoaufnahmen, die unter den Vorzeichen eines Porträts oder einer Arbeitsdokumentation publiziert werden – aber nicht nur 'Bilder vom Künstler'

² Hierauf wird in den einzelnen Fallstudien gesondert einzugehen sein. Vgl. zur Wirkmacht der Tradition der "Vita" die oben im Apparat zu Kap. I.1. angegebene Literatur; weiterf. sowie zum Thema Autobiographie/Biographie die Literaturangaben in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

³ Vgl. hierzu die Anm. zum Begriff "Legende" oben in der Einleitung.

⁴ Der Begriff "Automythographie" wird im Folgenden verwendet, um den aktiven Anteil zu kennzeichnen, den Künstlerinnen und Künstler an ihrer Einschreibung in die "Legende vom Künstler" bzw. an Prozessen künstlerischer Mythenbildung nehmen. Dies bedeutet keine Diskreditierung dessen, was gesagt wird bzw. geschrieben steht – und am allerwenigsten soll damit das 'Realitäten schaffende' Moment dieses Prozesses verleugnet werden, das vielmehr einer der Gegenstände des Untersuchungsinteresses ist. Vgl. zum Verhältnis von Mythos und Logos vertiefend den Beitrag von M. Frank in Bohrer1983; für eine Referenz in der psychoanalyt. Diskussion Kris 1956/1975 zum Problem des "Personal Myth".

⁵ Eine Problematik, auf die im Rahmen der Fallstudien noch ausführlicher einzugehen sein wird. Als solche reflektiert findet sie sich bislang v. a. im Bereich der qualitativen Sozialforschung, in deren Methodenspektrum Interviews einen zentralen Stellenwert behaupten; vgl. hierzu auch oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers". Für die vorliegende Untersuchung wurde aus inhaltlichen u. methodischen Gründen auf Wortinterviews mit den im Rahmen der Schwerpunktstudie zentral behandelten Künstlerinnen u. Künstlern bewusst verzichtet. Dass – ungeachtet des Bemühens um eine wissenschaftlich differenzierte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand – dennoch keine 'Objektivität' behauptet werden soll, sei auch in diesem Zh. noch einmal angemerkt; zumal in allen Fällen (einschließl. des 1986 verstorbenen J. Beuys) im Rahmen unterschiedlicher Kontexte bzw. Öffentlichkeiten – Auftritten im Rahmen von Ausstellungen wie der *documenta*, Ausstellungseröffnungen, Pressekonferenzen u. ä. – auch jenseits der Beschäftigung mit den künstlerischen Arbeiten subjektive Eindrücke zu gewinnen waren.

transportieren, sondern auch gezielt als Vehikel der Selbstdarstellung genutzt und, wie prominent wiederum das Beispiel Beuys zeigt, in das künstlerische Werk inkorporiert werden können.⁶

Auf allen diesen Ebenen ist freilich dort Vorsicht geboten, wo es um die Frage nach dem aktiven Anteil geht, den Künstlerinnen und Künstler an der Formierung ihres 'Bildes' beziehungsweise 'Images' nehmen. Mit dem Verweis darauf, dass "wir alle Theater spielen", kann es hier kaum getan sein.⁷ Allein schon, da auf dem Feld der Kunst nicht nur mit Blick auf die im Medium künstlerischer Werke begegnenden 'Bilder vom Künstler' von doppelten oder gar mehrfachen Rahmungen ausgegangen werden muss, die in Produktion *und* Rezeption zum Tragen kommen.⁸ Zudem reicht auch in diesem Punkt die Wirkmacht der "Legende[n] vom Künstler" weit über die Texte zur Kunst hinaus und in einen Bereich hinein, in dem im Hinblick auf die Selbstdarstellung zwischen bewussten, steuerbaren und eher unbewussten Elementen einer Selbstkonzeption schwer zu unterscheiden ist. Selbst Bourdieus Begriff des "Habitus" als einer "sozial produzierte[n], psychischen Dimensio[n]"⁹ ist in dieser Hinsicht von charakteristischen Unschärfen gezeichnet und kann vor dem Hintergrund der historisch tradierten Sonderstellung, welcher der Figur des Künstlers in der gesellschaftlichen Wahrnehmung zukommt, zum Anknüpfungspunkt für Projektionen werden¹⁰ – während umgekehrt ebendiese Sonderstellung ungeachtet ihrer Transformationen bis heute ein gesellschaftliches Faktum geblieben ist und dementsprechend nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Selbstwahrnehmung von Künstlerinnen und Künstlern, Habitus und Handeln entscheidend mitbestimmt.¹¹ Insofern ist bei der Rede von künstlerischen 'Strategien' der 'Selbstpositionierung' zu bedenken: Ebenso, wie 'Erfolg' auch auf dem Feld der Kunst etwas ist, an dem viele Faktoren, Personen und Institutionen mitwirken, spielen auch bei der Positionierung eines Subjekts unterschiedliche Kräfte mit, die

⁶ Vgl. hierzu im Rahmen der Fokusstudien insb. Kap. III.6. zu Beuys sowie weiterf. Kap. IV-VI zu A. Kiefer, S. Polke u. R. Horn.

⁷ In Anlehnung an den Titel der viel rezipierten Studie von Goffman 1959/1969/2000; vgl. hierzu auch Früchtl/Zimmermann 2001b, S. 12.

⁸ Vgl. zum Begriff des 'Framing' als einer kontextualisierenden Rahmung im Rahmen der Kunst grundlegend Culler 1988 sowie weiterf. Duro 1996 u. hierin neben der Einführung des Herausgebers insb. die Beiträge von W. Kemp u. John C. Welshman.

⁹ Vgl. Früchtl/Zimmermann 2001b, S. 13 zu Bourdieus Habitus-Begriff; sowie die Def. bei Bourdieu 1974, S. 40/41.

¹⁰ So etwa etwa bei Ruppert 2000, der seinen Ansatz wesentlich auf Bourdieu begründet, vgl. für seine Definition des "Künstlerhabitus" ebd. S. 27f. sowie ausf. S. 225ff. u. S. 304ff. Wiewohl sich Ruppert eingehend mit den verschiedenen "Bedeutungsaufloadungen" beschäftigt, welche sowohl die Figur als auch den Beruf des Künstlers in der Moderne kennzeichnen (ebd., S. 225ff.), kommt er selbst zu einer Definition, die ihrerseits nachgerade mustergültig an tradierte 'Bilder vom Künstler' anschließt, wenn er ihn als "ein Individuum" verstanden wissen will, "das seine gesteigerte subjektive Empfindung sowie seine Wahrnehmungsfähigkeit ein einer individualisierten und authentisch-originellen ästhetischen Sprachlichkeit auszudrücken versteht." (ebd., S. 232f.).

¹¹ Hierüber geben nicht zuletzt die in empirische Untersuchungen versammelten Aussagen beredt Auskunft, vgl. neben Fohrbeck/Wiesand 1975 u. Thurn 1980 auch Röbbke 2000 u. Binas et al. 2003.

nicht allein individuell zu steuern sind.¹² Das bedeutet jedoch nicht, dass umgekehrt der Handlungsrahmen unterschätzt werden sollte, der individuell gestaltet werden kann.

Vor diesem Hintergrund scheint sich der in jüngerer Zeit von Seiten der feministischen Theorie in die Diskussion eingebrachte Begriff der "Maskerade"¹³ für eine Anwendung auf das Feld der Kunst im allgemeinen und insbesondere auf den Umgang mit den 'Bildern vom Künstler' anzubieten – und zwar gerade aufgrund der Oszillationen, die er als Begriff impliziert: Während er nach dem traditionellen Verständnis auf das Maskenspiel verweist, unter dessen Vorzeichen eine Rolle angenommen, aber auch wieder abgelegt werden kann¹⁴, verwendete ihn die jüngere Theoriebildung, um im Bezug auf die Relation zwischen Selbstpositionierung und Selbstkonzepten herauszustellen, dass diese gleichermaßen in ihrer Bedingtheit von historischen und sozialen Konstruktionen begriffen werden müssen.¹⁵ Im Rahmen der Kunst kommen *beide* Aspekte zusammen: Die Bindung an eine Rolle, die nicht abgelegt werden kann, da sie Teil des Habitus ist und Identität mit konfiguriert – aber auch die Möglichkeit, performativ mit dieser Rolle umzugehen und die Konstruktionen, die

¹² Vgl. hierzu Graw 1994a sowie die Einführung in Binas et al. 2003 ("Erfolg ist immer relativ..."). Wiewohl sich beide speziell mit dem "Erfolg" von Künstlerinnen beschäftigen, enthalten sie grundlegende Überlegungen zum Thema – nicht zuletzt zur generellen Problematik des Begriffs u. seiner Anwendung in den Künsten, die "in vielerlei Bedeutungshöfe" führt (vgl. ebd., S. 13), welche ihrerseits vom jeweiligen Definitionskontext und -interesse bestimmt werden. So müssen 'Erfolg' bzw. Anerkennung in verschiedenen Öffentlichkeiten weder untereinander noch mit ökonomischem 'Erfolg' korrelieren. Und wengleich der Einblick in die Strukturen des "Betriebssystems" eine 'Karriereplanung' erleichtern mag, liefert er doch schwerlich Patentrezepte. Ungeachtet dessen findet sich etwa J. Raaps lesenswerte Satire auf einschlägige 'Ratgeberliteratur' zuweilen auf entsprechenden Handbuch-Literaturlisten wieder, vgl. Raap 1990. Weiterf. zum Thema Bowness 1989, das Themenheft der Zeitschrift *du*, Künstler-Karrieren 1990; für eine exemplarische monogr. Studie Hopfengart 1989 sowie, bezogen auf Künstlergemeinschaften Thurn 1991.

¹³ Vgl. Weissberg 1994 u. hierin neben dem für die feministische Diskussion des Begriffs zentralen Aufsatz der Psychoanalytikerin Joan Rivière, "Weiblichkeit als Maskerade" (1929) die Einführung der Hrsg., S. 7-33.

¹⁴ Kulturgeschichtlich öffnet sich hier ein weites Feld, das – bleibt man allein im europäischen Raum – vom antiken Theater über die höfische Maskerade bis hin zum Karneval reicht, in dem noch magische Vorstellungen nachwirken; für den hier angesprochenen Zh. ist dabei auf den philosophischen Topos der Maske bzw. Larve, hinter der es ein 'wahres Gesicht' zu entbergen gilt, zu verweisen; auf die Maske (persona) des antiken Schauspielers, die u. a. dazu diente, seine Stimme zu verstärken, "durchzutönen" (vgl. Hörisch 2001, S. 40 u. übergr. Olschanski 2001) – beide Bedeutungen gehen in den psychoanalytischen Begriff der "Persona" ein (vgl. Jung 1934/2001, S. 40ff.); auf die Praxis des Karnevals, an welcher der russ. Literaturwissenschaftler Michail Bachtin seine Theorie des "Karnevalischen" entwickelt hat (vgl. Bachtin 1990); sowie schließlich auf das "Bild vom Künstler" als 'Gaukler', in dem beide Aspekte zusammenkommen (vgl. Starobinski 1970/1985 auch den Ausst. Kat. Pierrot/München 1995).

¹⁵ Vgl. im Bezug auf die Geschlechterforschung insb. Butler 1990/1991 u. 1993/1997; bereits Rivière stellt im Bezug auf "Weiblichkeit als Maskerade" heraus, dass sich keine "Grenze zwischen echter Weiblichkeit und 'Maskerade' ziehe[n]" lasse (vgl. dies. in Weissberg 1994, S. 39), insofern der Orientierungspunkt für so genannte "echte Weiblichkeit" stets ein kulturell kommuniziertes Bild von 'Weiblichkeit' ist. Eben dies lässt sich – wie in der jüngeren Forschung herausgestellt – nicht nur entsprechend auf Bilder von "Männlichkeit" übertragen (s. z. B. aus kunst- u. kulturwiss. Perspektive nach dem Ausst. Kat. *Masculine Masquerade*/Cambridge 1995 u. Berger/Wallis/Watson 1995 die Bände von Benthien/Stephan 2003 u. Fend/Koos 2004), sondern auch auf das "Bild vom Künstler", das zweifelsohne auch den Habitus modellhaft mit konfiguriert.

sie bestimmen, *im* Bild zu reflektieren und zu transformieren.¹⁶ "Stigmatisierung" und "Charismatisierung" stellen zwei Seiten derselben Münze dar.¹⁷

Anders gesagt: Wenn sich Künstlerinnen und Künstler aktiv an Prozessen der 'Image-' und damit auch der 'Mythenbildung' beteiligen, dann handelt es sich nicht per se um einen Akt der Affirmation, der auf dem Wege der Bestätigung tradierter Rezeptionsmuster nach Anerkennung heischt.¹⁸ Wo sie in Werken oder Wortbeiträgen Stellung zu den Bildern nehmen, die ihnen 'auf den Leib geschrieben werden', beziehen sie Position zu dem Status, der ihnen innerhalb der Gesellschaft zugewiesen wird – was im Übrigen mitunter auch unabhängig von den zu Grunde liegenden Intentionen sowohl zu dessen Festigung wie auch zu dessen Hinterfragung führen kann.¹⁹ Es ist jedoch davon auszugehen, dass Künstler, die sich selbst als 'Magier' oder 'Alchemisten' präsentieren beziehungsweise Werke schaffen, die einschlägige Assoziationen forcieren, dabei kursierende 'Bilder vom Künstler' mit reflektieren – ebenso wie der Blick der Rezeption durch eine entsprechende 'Bildtradition' vorgeprägt ist. Hier wie dort ist das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' zudem nur eines von vielen, die teilweise nebeneinander, teils im Widerspruch zu einander zu stehen scheinen,

¹⁶ Auch letzteren Aspekt hat die feministische Theorie verstärkt diskutiert u. für die Kunsttheorie fruchtbar gemacht, vgl. neben Weisberg 1994 (u. hierin insb. dem Beitrag von E. Bronfen) etwa Bronfen 1998, S. 741ff. zu C. Sherman sowie die Beiträge in Bettinger/Funk 1995; für eine krit. Reflexion des in diesem Zuge zuweilen überschätzten "performativen Potentials der Maskerade" vgl. Kuni 1999a.

¹⁷ Vgl. Zitko 2001, S. 21, der in diesem Zh. auf Werner Lipp, *Stigma und Charisma*, Berlin 1985 verweist, welcher seinerseits im Anschluss an M. Weber im Spannungsfeld beider Gesten zudem ein Potential erkennt, das "Charismatiker [...] als Medien der Innovation" fungieren lasse (ebd., S. 22). Wiewohl Zitko mit Rücksicht auf Kris u. Kurz in der Übertragung von Lipps These auf Künstler zu Recht eine gewisse Vorsicht walten lässt, folgt er ihr jedoch nicht nur mit Blick auf diese innovatorische Funktion, sondern lehnt auch seine anschließende Betrachtungen zu Beuys, Bacon, Opalka u. a. allzu deutlich an die von Lipp vorgenommenen Kategorisierungen "sozialen Grenzverhaltens" (Exhibitionismus, Provokation, Askese, Ekstase) an, was zu der oben bereits kritisch bemerkten Einschreibung in das "Bild vom Künstler" als "Außenseiter der Gesellschaft" (Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989) führt.

¹⁸ Ebenso wenig allerdings ist davon auszugehen, dass in einer Parodie auf diese Muster per se ein Akt der Subversion gesehen werden kann, vgl. hierzu insb. Kap. V zu S. Polke.

¹⁹ Vgl. hierzu ausf. die J. Beuys, A. Kiefer, S. Polke u. R. Horn gewidmeten Fokusstudien.

teilweise ineinander geblendet werden oder oszillieren, voneinander abgelöst werden und in gewandelter Gestalt wiederkehren.²⁰

Wenn Transformationsprozesse zu einer Umwertung führen, muss dies keineswegs eine Entwertung der ursprünglich transportierten Bedeutungszuweisungen implizieren – ebenso wenig wie ihre kritische Analyse auf eine Abwertung ihrer Bedeutung und ihres produktiven Beitrags zur Kunstgeschichte zielt. In diesem Sinne scheint überlegenswert, in wie weit sich auf den Umgang mit 'Bildern vom Künstler' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption das übertragen lässt, was Bruno Latour für eine Annäherung an Bilder vorschlägt, die weder den Weg der "Bilderstürmer" noch denjenigen blinder "Bildverehrung" einschlagen will:

"Images do count; they are no mere tokens, and not because they are prototypes of something away, above, beneath; they count because they allow to move to *another* image, exactly as frail and modest as the former one – but *different*."²¹

Vor diesem Hintergrund, so Latour, gelte es zwischen einem unterbrochenen Fluss von Bildern und *Kaskaden von Bildern* zu unterscheiden. Gerade dieser letztere Begriff, der in der "Kaskade" im Übrigen seinerseits einschlägige Bilder assoziiert – vom Himmelssturz bis hin zum Artisten, der den Sturz aus der Höhe als riskanten Akt souverän inszeniert²² – könnte sich als geeignet erweisen, um den zeitgenössischen Variationen auf tradierte 'Bilder vom Künstler' einen Ort zuzuweisen, der ihren vielfältigen Implikationen und Interrelationen gerecht zu werden vermag.

²⁰ Diese Vielfalt spiegeln nicht nur die Bilder der Künstler – Künstlerbildnisse, Selbstbildnisse und Selbstinszenierungen – wider, die ihrerseits in unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in der Literatur zum Gegenstand werden, sondern auch die von der Rezeption angelegten Perspektiven. Vgl. übergr. zum Thema – neben den bereits genannten Titeln – etwa Feldman 1982 für den Versuch, im Rahmen einer kulturwiss. Überblicksdarstellung eine historisch-typologische Systematisierung vom "Shaman" bis zum "Bohemian Artist" vorzunehmen; in philosoph.-kulturhist. Perspektive Vuarnet 1977/1986; Germer 1991a zum Wandel in historischen u. Raap 1989 sowie Schmidt-Wulffen 1993 zu dem in zeitgenössischen Künstlerrollen; sowie – um einen Einblick in die Vielfalt zu geben u. hierbei lediglich eine kleinere Auswahl von Beiträgen anzuführen, die auf unterschiedlichem wiss. Niveau einzelne 'Bilder' bzw. Rollen fokussieren – Smith 1976/1988 (zum Künstler als 'Kulturheld' im historischen Wandel von der Antike bis zum 20. Jh.); Bättschmann 2001 (zum 'Helden' u. 'Märtyrer' im 19. Jh.); Heusinger von Waldegg 1989 (zum 'Märtyrer' im Bild des Hl. Sebastian); Heinich 1993 (zu 'Martyriologie' u. Biographik am Bsp. van Gogh); Morgan/Wiesel 1988 (Enquete zum Künstler als 'exemplarisches Leidendem'); Junod 1985 u. Sorgo 2001 (zur 'Imitatio Christi'); Glasmeier 1997 u. Jouannais 1997 (zum Künstler als 'Nicht-Künstler'); in den Blick gerieten Künstler als 'Spurensucher' u. 'Anthropologen' (Metken 1977 u. 1996), 'Ethnologen' (Metken 1983), 'Kartographen' u. 'Reisende' (zf. Bianchi 1997ab; weiterf. die Ausst. Kat. Atlas Mapping/Wien 1997 u. Sehnsucht-Kartografen/Hannover 2003); als 'Gärtner' u. 'Ökologen' (zf. Bianchi 1999ab; weiterf. Franzen 2000); als 'Sammler' u. 'Archivare' (Grasskamp 1979; zf. Bianchi 2004; Ausst. Kat. Deep Storage/München 1997; interarchive 2002 u. hierin insb. Bismarck 2002); als Vermittler bzw. 'Kuratoren' (Huber 2002); als 'Sozialarbeiter', 'Dienstleister' u. 'Unternehmer' (s. hierzu a. oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers"); u. a. m.; zu weiteren (Rollen-)Bildern wie dem des 'Sehers' bzw. 'Visionärs', des 'Schöpfers' bzw. 'Demiurgen', des 'Priesters' u. 'Schamanen' sowie des '(Universal-)Wissenschaftlers', die enger an das Thema der Untersuchung anschließen, vgl. die in Kap. II.2. gegebenen Verweise. Mit Blick auf die künstlerische Auseinandersetzung mit (Rollen-)Bildern sei hier exemplarisch auf die Arbeiten von Sabine Groß verwiesen, die sich kreativ mit der Kategorisierung von "Künstler-Typen" beschäftigen, vgl. etwa ihren gleichn. Arbeitskomplex *Künstler Typen* (1996), DAbb. 16 u. die Abb. im Ausst. Kat. Deep Storage/München 1997, S. 147, zu verwandten Arbeiten Wulffen 1999/2001 sowie den Ausst. Kat. Groß/Augsburg 2002.

²¹ Vgl. Latour 2002, S. 32.

²² Hierauf referiert etwa auch J. Beuys, wenn er in einem Interview mit L. Rinn auf eine 'Zirkuskarriere' als "Cascadeur" verweist, die er als Jugendlicher in Angriff genommen haben will, Beuys/Rinn 1978, S. 19.

– Im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption –

Mit Blick auf den Bedeutungsraum der 'Bilder vom Künstler' kann also angenommen werden, dass die Identifikation mit der Position des 'Magier-Alchemisten' nicht nur aufgrund einer einschlägig assoziierbaren Orientierung des Œuvres erfolgt, sondern durchaus auch zu den Motiven zählt, die zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler zu einer Beschäftigung mit okkulten Traditionen führen. Was eine 'Identifikation' in diesem Fall auf der intentionalen Ebene impliziert, ist auf dieser Basis allein jedoch kaum zu klären. Und auch darüber, inwieweit die Assoziation eines Künstlers mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' seitens der Rezeption zu Recht erfolgt, kann eine rezeptionskritische Analyse nur bedingt Auskunft geben – ebenso wenig wie darüber, ob die mit dieser 'Identifikation' verbundenen Interpretationen seines Werks oder seiner mutmaßlichen Intentionen haltbar ist. Wenn sich auf Seiten des Künstlers selbst wiederum schon für die Positionierung im Bild des 'Magier-Alchemisten' von der Proklamation einer künstlerischen Utopie über die Formierung einer "Individuellen Mythologie", von der Parodie auf tradierte Rezeptionsmuster bis hin zu deren strategischer Affirmation ein breites Spektrum möglicher Motive bietet, so gilt das erst recht für das Interesse an einer so vielfältigen Materie und für die Möglichkeiten, aus ihr gewonnene Anregungen in das künstlerische Werk einfließen zu lassen. Welche dieser Aspekte im Einzelfall von Relevanz sind, inwieweit tatsächlich von einer Kenntnisnahme einschlägiger "Quellen" auszugehen und ob eine inhaltliche Auseinandersetzung mit ihren Bedeutungshorizonten stattgefunden hat, lässt sich nur im Zuge einer eingehenderen Beschäftigung mit dem künstlerischen Œuvre und seiner Einbettung in den Kontext des *Spannungsfeldes von Produktion und Rezeption* klären. Auch mit Blick auf die Bedeutung, welche den 'Bildern vom Künstler' in Relation zu den 'Bildern des Künstlers', den Werken beizumessen ist, müssen Fragen nach den jeweiligen inhaltlichen Orientierungen, nach möglichen Inspirationsquellen sowie danach interessieren, unter welchen Vorzeichen diese in die Arbeiten Eingang finden – Fragen also, von deren Beantwortung angenommen werden sollte, dass sie für Verständnis und Deutung des jeweiligen Œuvres wie auch der Bewertung der Bezugnahmen im weiterführenden Zusammenhang entscheidend sind.²³ Unter diesem Gesichtspunkt werden verschiedene *Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen* ins Blickfeld zu rücken, voneinander zu differenzieren und zueinander in Relation zu setzen sein.

– Orientierung –

Dabei sollen die Stichworte *europäisch* und *nach 1945* darauf verweisen, dass sich die Untersuchung im Schwerpunkt auf die Entwicklung der europäischen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit konzentriert. Ungeachtet nationaler Spezifika, die sowohl das Feld der

²³ Dass hier eine gewisse Vorsicht durchaus angemessen sein kann, wird im Verlauf der Arbeit aufzuzeigen und v. a. im Resümee auf der Basis der Untersuchungsergebnisse noch einmal eingehender zu diskutieren sein.

Produktion als auch dasjenige der Rezeption auszeichnen, sind freilich seit je für beide Bereiche die grenzübergreifenden Beziehungen von großer Bedeutung. Sie bestimmen nicht nur die Handelswege des Kunstmarktes, sondern auch die Orientierungen von Künstlerinnen und Künstlern sowie schließlich den Rezeptionsraum von Kunst entscheidend mit. So lässt sich beispielsweise im Deutschland der sechziger und siebziger Jahre, in dem die rheinische Kunstszene – nicht zuletzt aufgrund der hohen Konzentration des sich in dieser Zeit herausbildenden, auf zeitgenössische Kunst spezialisierten Kunsthandels, aber auch aufgrund der Entwicklungen an der Düsseldorfer Kunstakademie – eine dominierende Rolle zu spielen beginnt, eine verstärkte Marktorientierung an Nordamerika beziehungsweise New York beobachten, auf welche die Künstler ihrerseits wiederum sehr spezifisch reagieren.²⁴ Auch das Ausstellungswesen internationalisiert sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend, internationale Kunstzeitschriften zur zeitgenössischen Kunst verändern das Feld der Rezeption.²⁵ Dies gilt es mithin im Rahmen von Fallstudien, die sich auf europäische beziehungsweise deutsche Künstlerinnen und Künstler ausrichten, mit zu berücksichtigen. Ebenso, wie die internationale Rezeption der behandelten Künstler – die ihrerseits wiederum durchaus beredt über nationale Spezifika und Stereotypisierungen Auskunft geben kann – zu diskutieren sein wird, können dabei auch Querverweise auf die internationale Entwicklung nicht ausbleiben. In Verbindung mit der Frage nach einem über die Tradition der europäischen Kunstgeschichte vermittelten "Bild vom Künstler" und seinen Relationen zur Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen gibt das Stichwort "europäisch" jedoch insgesamt den Radius der Untersuchung vor.

Wenn schon über den Sammelbegriff "okkulte Traditionen" – denen gewöhnlich neben Magie und Alchemie auch die Gnosis, Kabbala, die Astrologie und die auf sie referierenden Linien des Rosenkreuzer- und des Freimaurertums sowie die esoterisch orientierten Strömungen

²⁴ Vgl. die Ausst. Kat. Europa-Amerika/Köln 1986; Brennpunkt/Düsseldorf 1987 u. 1991; Köln-Kunstmopol/Köln 1986; Ruhrberg 1996; ferner Meister 1979; sowie, für das weitere Umfeld, den Ausst. Kat. Treffpunkt Parnass/Wuppertal 1980; speziell mit Blick auf die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung fokussierten Künstler Luckow 1998, S. 289ff. (zu Beuys im Spannungsfeld der 'deutsch-amerikanischen' Beziehungen) u. Hentschel 1991, S. 20ff. (zu Polke u. der Formation der Gruppe *Kapitalistischer Realismus*).

²⁵ Vgl. zur Entwicklung des Ausstellungswesens im 20. Jh. neben Hegewisch/Klüser 1991 in hist. Perspektive die Diss. von Chr. Stoelting 2000; in krit. Reflexion Mai 1986; Huber/Locher/Schulte 2002; sowie das Themenheft der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, Jg. 11, Nr. 41, 2001. Während dem Thema "Künstlerzeitschriften" verschiedentlich Ausst. u. Publikationen gewidmet worden sind, stellen Entwicklung und Bedeutung der Kunstzeitschriften in der Nachkriegszeit noch ein zu bearbeitendes Forschungsfeld dar. Fraglos jedoch kommt diesen Medien nicht nur auf der Ebene der Texte, sondern auch auf derjenigen der visuellen Rhetorik eine durchaus wesentliche Rolle im Hinblick auf die Vermittlung von 'Bildern vom Künstler' zu – wie nicht zuletzt ein Blick auf die oben aufgeführten Themenbände des *Kunstforum International* zeigen mag, die diese einerseits reflektieren, andererseits aber auch 'propagieren'.

bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert zugerechnet werden²⁶ – der Blick auf ein denkbar komplexes Gegenstandsgebiet eröffnet wird, so gilt dies umso mehr für die Frage nach ihrer Rezeption in der Kunstgeschichte.²⁷ Bereits ein cursorischer Durchgang durch einige der Leit motive, die für die jüngere Moderne besonders relevant zu sein scheinen, lässt nicht nur die Spannweite und die Vielfalt der möglichen Ansatzpunkte erahnen, die sich für die Befragung eines künstlerischen Œuvres anbieten, sondern auch die Schwierigkeiten, mit denen Versuche einer Systematisierung unter kunsthistorischen Kriterien allein schon aufgrund der Heterogenität und Fülle des Materials zu rechnen haben.

Im Folgenden soll nun zunächst ein zusammenfassender Überblick über das Gegenstands- und Begriffsfeld gegeben werden, in dem sich eine Untersuchung bewegt, die ihr Interesse auf die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts konzentriert. Vor diesem Hintergrund werden dann in komprimierter Form der für die Schwerpunktstudie gewählte Fokus und das methodische Vorgehen vorzustellen sein, bevor sich endlich der Vorhang für den Auftritt der 'Magier-Alchemisten' öffnet, die in ihrem Mittelpunkt stehen: Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Rebecca Horn und – wortwörtlich allen voran – Joseph Beuys.

²⁶ Vgl. hierzu die im Apparat der Einleitung gegebene Definition; für einen kompakten, auf die Kunst des 20. Jh. zugeschnittenen Überblick auch die von R. Galbreath et al. im Glossar des Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. 367ff. (bzw. in Tuchman/Freeman 1986/1988, S. 367ff.) gegebenen Kurzdarstellungen sowie insb. diejenige zum Begriff des "Okkulten", ebd. S. 380f. (bzw. S. 381f.); in hist.-begriffsgeschichtl. Perspektive Buck 1992; für einen komm. Bibl. zum mod. Okkultismus Galbreath 1971; hist. hierzu Müller 1967; einf. a. die Einträge zu "Hermetik", "Magie" u. a. m. im MLR 1999f. sowie die Zeittafel ebd., Bd. 4, S. 142ff. Für eine Auswahl an deutschspr. Überblicksliteratur zu einzelnen Bereichen: zur Alchemie Ploss et al. 1970, Gebelein 1996, Priesner/Figala 1998, Bachmann/Hofmeier 1999 u. Schütt 2000; zur Magie einf. Thomsen et al. 1983; übergr. Peuckert 1936 u. 1967; Biedermann 1968/1986; Luck 1990; kulturgesch. weiterf. Haarmann 1992; Daxelmüller 1996 u. Göttert 2001; zur Gnosis: Schultz 1910/1986; Leisegang 1924/1985; Rudolph 1994; weiterf. Slojterdijk/Macho 1991; zur Kabbala: nach Bischoff 1903 u. 1913-1920 sowie den schon früh ins Dtsch. übertragenen 'Klassikern' von Franck 1844/1990 u. Papus 1903/1910/1986; Müller 1932/1998; Scholem 1960/1989 u. kompakt Wehr 2002; zur Astrologie Knappich 1967/1998 u. Stuckrad 2003; zum Rosenkreuzertum Peuckert 1928/1973; Wehr 1999a u. kompakt Edighoffer 2002; zur Freimaurerei Lennhoff 1929/1981; Lennhoff/Posner 1932/2000; Binder 1988/1995 u. kompakt Reinalter 2002; zur Ikonographie a. Terner 2001; zu den esoterischen Strömungen der frühen Moderne vgl. Kiesewetter 1891-95; zu Gesellschaften u. Vereinigungen Frick 1973, 1975 u. 1978; übergr. die populären Darst. v. Seligmann 1948/1958/1988; Alt et al. 1953; Alleau 1965/1966; Wilson 1971/1982 u. Tegtmeier 1995; als Bildkompendium Roob 1996; eine umfangr. u. gut gegl. Forschungsbibliographie – allerdings vorn. frz. u. engl. Literatur bzw. Ausgaben – findet sich bei Faivre 1986/1994, S. 297ff. Für weitere Literatur zu einzelnen Begriffen u. Gegenständen vgl. ausf. den Anmerkungsapparat in Kap. II.2. der folgenden Abschnitte; sowie – insb. für historische Ausgaben u. potentielle Quellenliteratur – die Apparate der Kap. IIIff.; dies gilt namentlich für Primär- u. Sekundärliteratur zur Theosophie u. zur Anthroposophie.

²⁷ Vgl. übergr. die oben in Kap. I.1., Abs. "Kunstgeschichte u. okkulte Traditionen" vorgestellten Ansätze (Waldo-Schwartz 1977; Gettings 1978a; Rachleff 1990); sowie weiterf. Kap. I.2. u. den Forschungsüberblick, Kap. I.3.

II.2. Gegenstände und Begriffe

– Kunst und/als Alchemie –

Dass Alchemie und Kunst nicht allein im metaphorischen Raum eine enge Beziehung zueinander unterhalten, hat einerseits mit dem historischen Verständnis der "Künste", das auch die Wissenschaften umfasste, andererseits mit der (al)chemi(sti)schen Praxis zu tun, zu deren Gegenständen ursprünglich die Herstellungen von Farben zählte.¹ Wenngleich sich auch diese beiden Stränge bis in den Assoziationsraum der zeitgenössischen Kunst verfolgen lassen², so ist es vor allem die Rede von der Alchemie als der 'ars magna', der 'Großen Kunst', die jenen Deutungsraum eröffnet hat, welcher die Verschwisterung beider bis heute bestimmt. Als Allegorie auf den künstlerischen Prozess verstanden, bietet die Alchemie hier eine Fülle von Anknüpfungspunkten an: Allen voran mit der Arbeit am 'opus magnum', dem 'Großen Werk', und ihrem Protagonisten, dem 'Adepten', der im Nachvollzug seiner Stufen auf der Suche nach dem 'lapis philosophorum', dem 'Stein der Weisen', nicht nur nach einer Veredelung des Materials, sondern nach geistiger Vervollkommnung, nach Selbst- und Weiterkenntnis strebt.³ Einerseits sind es nicht allein diese Topoi, denen die Alchemie ihre nachmalige Aktualität für das Feld der Kunst verdankt, sondern auch ihr bildhafter Niederschlag in den Illustrationen alchemistischer Manuskripte und Bücher, die für

¹ Vgl. die oben in Kap. II.1., Abs. "Orientierung", angegebene Literatur zur Alchemie (u. speziell zur Farbherstellung Ploss et al. 1970, S. 47ff.); desw. Eliade 1956/1960/1992; Lennep 1971 u. 1984; Burckhardt 1960 sowie Klossowski de Rola 1973/1974; kompakt zur hist. Darstellungstradition neben Hartlaub 1959 auch Kaufmann 1997.

² So einerseits mit Blick auf das "Bild vom Künstler" als 'Universalwissenschaftler', auf das i. F. noch zurückzukommen sein wird, vgl. insb. Kap. III.4. u. Kap. III.5., Abs. "Der universale Genius"; andererseits aber auch mit Blick auf die Praxis des Malers, vgl. hierzu Elkins 2000 (der insb. mit Blick auf die moderne u. zeitgen. Kunst jedoch dezidiert gegen die Relevanz einer Verknüpfung u. in diesem Zuge auch gegen quellenorientierte Deutungen argumentiert, vgl. Elkins 2003); sowie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung neben Kap. IV insb. Kap. V; desw. in unterschiedlicher Orientierung, jedoch je auf ihre Weise die allegorische Deutungsperspektive zum Teil ihres interpretativen Zugangs machend, zu Kunst und/als Alchemie ebenfalls Buffet 1953; Hutin 1954; Lennep 1971 u. 1984; Schwarz 1986ab; Graevenitz 1991a; Rudolph 1992; Groot 1986 u. 1992; Sandqvist 1997; Seegers 2003; für 2006 lässt sich noch der Sammelband von Wamberg 2006 nachtragen. Die Basler Ausst. *Das 21. Jahrhundert. Mit Paracelsus in die Zukunft* referierte zwar – da an den 'vier Säulen' "Philosophia", "Astronomia", "Alchimia" und "Virtus" orientiert, auf denen dieser die Heilkunst ruhen sah – mittelbar auch auf die Alchemie, die Auswahl der Künstler erfolgte jedoch frei assoziativ; vgl. Ausst. Kat. Paracelsus-Zukunft/Basel 1993 (u. hierin etwas präziser zum Thema: Geerk 1993).

³ Zum Adepten als Gegenstand der Kunst vgl. Hartlaub 1947; übergr. Read 1947; hist. orient. a. Klinkhammer 1992, insb. S. 121ff.; sowie Kaufmann 1997 (u. den von seinem Beitrag eingef. Teil des Ausst. Kat. Moritz/Brake 1997, S. 378ff.); spez. zur Selbstdarstellung des Künstlers als 'Alchemist' im Surrealismus Lichtenstern 1992, S. 244ff. u. fokussiert Kuni 1995. In der Literatur begegnet er als Protagonist – nach Ben Johnsons bekannter Satire (1610) und den Bearbeitungen des Faust-Stoffes von Chr. Marlowe bis Goethe – in der Moderne prominent bei Honoré de Balzac (*La Recherche de l'absolu*, 1843; vgl. für eine aktuelle dtsh. Ausgabe, die dem Roman passender Weise die bereits erwähnte Novelle *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831 zur Seite stellt: Balzac 1831-1834/1999); v. a. aber in der populären Literatur wie in den Romanen des Neo-Rosenkreuzers Sâr Joséphin Péladan (vgl. weiterf. Kap. III.10.) oder in Deutschland in den Dichtungen von Alexander von Bernus (vgl. Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'", zu von Bernus a. im Kap. Schlussbild); dass er wie der 'Magus' bis heute Stoff für Bestseller liefert, belegt u. a. der gleichn. Roman von Paolo Coelho (*O Alquimista*; dtsh. *Der Alchemist*, München 1993).

Künstlerinnen und Künstler eine schier unerschöpfliche Inspirationsquelle bieten.⁴ Wesentlich zu ihrer Vermittlung in die Moderne hinein beigetragen hat insbesondere der Psychoanalytiker Carl Gustav Jung, dessen reichhaltig mit Abbildungen versehene Schriften in diesem Sinne auch jenseits seines Versuches, in den Bildern der Alchemie die "Archetypen" eines "kollektiven Unbewussten" zu verorten, zur Quellenliteratur zu zählen sind.⁵

Andererseits ist es gerade die Moderne, die über die Faszination an den rätselhaften Bildern und die metaphorische Referenz auf den Deutungsraum der Alchemie hinaus auch ihre *Sprache* für sich entdeckt hat: Wenn hier für die Dichtung Arthur Rimbauds "alchimie du verbe" das Stichwort gibt⁶, so konzentriert sich die bildende Kunst auf den Prozess der Wandlung der Materie, der nunmehr nicht allein – im Sinne einer mentalen Läuterung verstanden – dem 'Handwerk' des Künstlers einen geistigen Aspekt verleiht, sondern die Arbeit am Material selbst *a/s* Transformationsprozess kenntlich macht und ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, während die Vollendung des 'opus magnum' ihrerseits ins Geistige verlagert wird.⁷ An diesem Punkt öffnet sich der Deutungsraum der 'ars magna' auf 'praktischer' wie 'theoretischer' Ebene für Produktionsästhetik und Konzept.

– Erlösungsvorstellungen und Transzendenz –

In diesem Kontext werden Interpretationen des alchemistischen Prozesses im Zeichen von Erlösungsvorstellungen und Transzendenz relevant, für die mit Blick auf den Bereich der Bezugsquellen neben der Alchemie auch verwandte Traditionen in Kabbala, Gnosis, das Rosenkruzertum und schließlich theosophische Strömungen, aber auch ein weiteres Mal die Schriften C. G. Jungs anzuführen sind. Zu den zentralen Topoi, die sowohl in Bildern wie in Konzepten der modernen und zeitgenössischen Kunst bis in die jüngste Gegenwart aufgegriffen werden beziehungsweise im Rahmen von Deutungen begegnen, zählt in diesem

⁴ Vgl. für Sammlungen v. Bildquellen – neben den in wissenschaftlichen Sammlungen u. Bibliotheken zugänglichen Manuskripten u. deren Reprints – Hartlaub 1959 u. Hartlaub 1954-1955/1991; Klossowski de Rola 1973/974 u. 1988; Lennep 1984; Roob 1996; sowie Jung 1944/1995 (vgl. die folgende Anm.).

⁵ Dies gilt insbesondere für die zentrale Arbeit *Psychologie und Alchemie*, vgl. Jung 1944/1995; auf weitere wird im Verlauf der Untersuchung zu verweisen sein. Zu den wichtigen Vermittlern für ein Symbolverständnis der Alchemie zu zählen sind in diesem Zh. auch Herbert Silberer (*Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, vgl. Silberer 1914), sowie – für den französischen Raum – René Allendy (vgl. Allendy 1912 u. 1921b) und René Alleau (vgl. Alleau 1954 u. übergr. 1965/1966), aber auch Mircea Eliade (vgl. Eliade 1956/1960/1992). Übergr. zur Affinität früher Psychologie u. Psychoanalyse zu okkulten Traditionen vgl. neben Webb 1976/1981, S. 381ff. außerdem die weiterf. Literaturangaben in der Einf. bei Henderson 1987, S. 6f. und Anm. 7f.

⁶ Vgl. neben A. Rimbauds Gedicht *Voyelles* (1871; frz. u. dtsh. in Rimbaud/Barck 1991, S. 44/45) die gleichn. Passage aus den *Illuminations* (*Délires II: alchimie du verbe*, 1874; frz. u. dtsh. ebd., S. 98-103); in neuer Übersetzung von H. Therre u. R. G. Schmidt in Rimbaud/Therre/Schmidt 1988, S. 375 u. S. 450f. Für eine Wiederaufn. s. auch Ezra Pounds Gedicht *The Alchemist* (1912), in: Pound 1990, S. 70f.

⁷ Es sei – insofern Belting 1998 auf diesen Aspekt nicht eingeht – angemerkt, dass sich in dieser Verlagerung aus der Perspektive der Kunst ein möglicher Ausweg aus dem Dilemma der 'Unvereinbarkeit' der Vorstellung vom "absoluten Meisterwerk" mit der kruden Existenz eines 'materialen' bzw. 'von Menschenhand geschaffenen' Kunstwerks anbietet, was wiederum gerade vor dem Hintergrund von Beltings Thesen eine plausible Erklärung für das Interesse der frühen Moderne an "alchemistischen Vorstellungen" bereitstellen würde.

Zusammenhang die 'coniunctio oppositorum', die Vereinigung der Gegensätze sowie ihr allegorisches Sinnbild, der alchemistische Androgyn.⁸

In der Materialästhetik der Moderne kann sich in Anlehnung an die traditionelle alchemistische Symbolik einerseits der Glanz des Goldes spiegeln, der hier auf die letzte Stufe des 'opus magnum' verweist und seinen Widerpart in einer entsprechenden Belegung von Werkstoffen wie namentlich dem Blei findet, die mit der 'prima materia' assoziierbar sind. Andererseits mag auch die Verwendung von organischen, vergänglichen Materialien auf das der Stufenfolge des 'opus magnum' unterlegte Prinzip des "Stirb und Werde" verweisen.⁹ Ferner lassen sich in diesem Zusammenhang – namentlich dort, wo Licht als Material und Medium zum Einsatz kommt – Tendenzen einer 'Entmaterialisierung' anführen; ebenso wie Bereiche der Konzeptkunst, welche das Kunstwerk selbst in einem Bereich des 'Geistigen' situieren.¹⁰

Des weiteren sind in diesem Kontext zum einen Arbeiten zu nennen, in denen ein meditativer Umgang mit dem Material im Mittelpunkt steht, sowie zum anderen komplexere Installationen und Ausstellungskonzepte, in denen Künstler einen 'Initiationsweg' inszenieren oder zu

⁸ Vgl. neben der allg. Literatur zu Alchemie u. Kunst: Schwarz 1980; Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986; übergr. zur Ikonographie aus kunsthist. Perspektive: Raehs 1990; kunst- u. kulturhist. Beguin 1938; Knott 1975; Zolla 1981; mit speziellem Fokus auf die Konzepte des Androgynen in okkulten Traditionen: Singer 1976; sowie neben Jung 1944/1995 auch dessen Studien zum *Mysterium Coniunctionis*, Jung 1957/1995.

⁹ Vgl. McEvilley 1985b; Graevenitz 1991a; Rudolph 1992; kursorisch auch im Ausst. Kat. Bildlicht 1991 den Beitrag von Drechsler/Weibel, S. 176ff.; weiterf. hierzu in den Kap. der Fokusstudien zu J. Beuys, A. Kiefer u. R. Horn. M. Wagners umfangreiche Studie zum *Material der Kunst* (vgl. Wagner 2001a) gibt zu diesem Strang bedauerlicherweise nur spärlich Auskunft, einzelne Hinweise finden sich in den Kapiteln zu "Erde als Urstoff" bzw. "Transformator" (S. 110f. u. 122f.), zu "Feuer und Asche" (S. 235f.) u. zu "Luft u. Licht" (250f.). Der Ausst. Kat. Goldenes Zeitalter/Stuttgart 1991 versammelt zwar auch Arbeiten, denen im Verlauf der Untersuchung zu begegnen sein wird, geht auf die hier interessierenden Aspekte jedoch ebenfalls nur randständig ein; umgekehrt soll der Essay von Rudolph 1992 in den in der Berliner Ausst. *Farbe Gold* (Ausst. Kat. Farbe Gold/Berlin 1992) lediglich assoziativen Rückhalt finden.

¹⁰ Vgl. neben dem Ausst. Kat. Bildlicht/Wien 1991 u. – eher kursorisch – Wagner 2001a, S. 250f. sowie – diesen Aspekt ebenfalls nur streifend – allg. zu Aspekten der Lichtkunst Schwarz 1998, Trescher 1999 u. den Ausst. Kat. FarbLicht 1999; zur frühen Moderne auch Prange 1991 u. Hoormann 2003 sowie in kulturgesch. Perspektive Asendorf 1989; in hist. Perspektive Szulakowska 2000; zur Lichtsymbolik u. -metaphorik: einf. MLR 1999f., Bd. 2, S. 323f.; vertiefend Mensching 1957 u. Blumenberg 1957; medienhist. Hagen 1999b sowie Engell et al. 2002 (insb. die Beiträge v. M. Treml, M. Dommann u. K.-U. Hemken); spez. mit Blick auf die Mystik auch Böhme 1990; desw. zu korrespondierenden Aspekten i. Zh. mit der Vorstellung von einer "Vierten Dimension" Henderson 1983, sowie insg. das Gros der Literatur zu Duchamp u. okkulten Traditionen (vgl. oben Kap. I.3.). Zur Konzeptkunst in diesem Kontext neben den eher unsystematischen Querverweisen bei Moffitt 1988, S. 51f. auch diejenigen bei Scheugl 1999, S. 379f.; sowie die in L. Lippards Chronologie der "Dematerialisation des Kunstwerks" versammelten Texte (vgl. Lippard 1973/1997), die einer systematischen 'Beleuchtung' ihnen unterliegender einschlägiger Konnotationen allerdings noch harren.

inszenieren scheinen.¹¹ Bleibt auch im Falle der Ersteren die 'actio' auf den Künstler selbst beschränkt, so besitzen doch beide den Impetus, den aktiven Nachvollzug der dem künstlerischen Prozedere unterliegenden beziehungsweise unterlegten spirituellen Momente abzufordern. Hier schließen Konzepte einer "Heilkunst" an, wie sie prominent in dem bei Beuys begegnenden Verständnis des Materials als Substanz ihre Verankerung findet und die sowohl auf das individuelle Subjekt, als auch – mit der Proklamation sozialer Utopien verbunden – auf gesellschaftliche Prozesse zielen kann.¹²

Insbesondere in der Kunst mit elektronischen Medien und ihren Deutungshorizonten können eine Reihe dieser Aspekte zusammenfinden, wie neben einer einschlägigen Verortung der Arbeiten und der ihnen inhärenten Ästhetik des Erscheinens und Verschwindens auch das Vokabular der medientheoretischen Diskurse verrät, in dem Begriffe wie "Virtualität", "Scheinwelt", "Aura" und "Avatare", "Interaktivität" und "Immersion" eine zentrale Rolle spielen.¹³

Über die in der frühen Moderne und namentlich in C. G. Jungs Archetypenlehre niedergelegte Assoziation der alchemistischen Allegorien mit der Traumsymbolik ist in diesem Zusammenhang schließlich auf die Topologien des Imaginären und der Imagination, von Traumwelt und Vision zu verweisen – vor deren Hintergrund nicht nur einschlägig inspirierte Bildschöpfungen begegnen, sondern auch das "Bild vom Künstler" als 'Seher', 'Visionär' und 'Medium', dessen Ausstrahlung sich ausgehend von der Romantik über den Symbolismus und den Surrealismus bis in die jüngere Gegenwartskunst hinein verfolgen

¹¹ Allerdings soll ersterer Aspekt, insofern er in der Sekundärliteratur gelegentlich stark gemacht wird, wenn Künstler ins Bild des 'Magier-Alchemisten' oder diesem verwandte Konturen eingeschrieben werden, im Kontext der vorliegenden Untersuchung nur dann interessieren, wenn neben Referenzen auf die christliche und/oder fernöstliche Mystik auch solche auf okkulte Traditionen im engeren Sinne zur Diskussion stehen; vgl. etwa in Kap. VI.1. zu Abramović/Ulay bzw. M. Abramović sowie zur Problematik der Abgrenzungen zu verwandten Themen unten, Abs. "Grenzfälle". Zum Aspekt der Ausstellung als "Initiationsweg" vgl. a. oben Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens"; sowie weiterf. auch Kuni 2000a. Für die jüngere Kunstgeschichte hat sich dem Thema namentlich Antje von Graevenitz gewidmet, die in diesem Kontext auf die von dem Ethnologen Arnold van Gennep als solche beschriebenen "rites de passage" rekurriert, vgl. Gennep 1909/1981/1986 u. Graevenitz 1980, 1990, 1991ab; sowie, ebenfalls den Titel von van Genneps Buch aufgreifend, den Ausst. Kat. Rites/London 1995.

¹² Vgl. zu Beuys ausf. Kap. III.8.; zu dem in unterschiedlichen Aspekten in der zeitgenössischen Kunst u. deren Rezeption wieder vermehrt begegnenden Thema der "Heilkunst" neben der Glosse von H. Rauterberg 2002 weiterf. Kuni 2004b sowie das augenzwinkernd spezielle Kurmittel für an den Unbillen des "Betriebssystems Kunst" Erkrankte versprechende Büchlein des Künstlers Klaus Heid, Heid 2000.

¹³ Vgl. die oben in den Anm. zu Kap. I.2., Abs. "Wiederverzauberung der (Kunst)geschichte" angegebene Literatur; weiterf. auch unten, Kap. VIII.1.

lässt.¹⁴ Gerade hier allerdings können – wie überall dort, wo es um das 'Erscheinen' und die Materialisierungen eines 'Unsichtbaren' geht – neben den an Alchemie, Gnosis und Kabbala angelehnten Erlösungsvorstellungen auch andere Bezüge im Hintergrund stehen, die mehr auf die jüngere Tradition des modernen Spiritismus verweisen: Die Kommunikation mit der Geisterwelt und den Toten, das 'Unheimliche' von "Phantasmen und Phantomen", die – zumal vermittelt über die verschiedensten Quellen von der Literatur bis zur "Geisterphotographie" – nicht nur auf Künstlerinnen und Künstler der frühen Moderne eine magnetische Anziehungskraft ausgeübt haben, sondern auch in der jüngeren Kunstgeschichte wieder vermehrt zum Thema werden.¹⁵

– Korrespondenzlehren, Kosmologien und Kosmogonien –

Kennzeichnend für die Alchemie wie für die das Gros der esoterischen Traditionen insgesamt ist im Zusammenhang mit ihrer spirituellen Ausrichtung die Verankerung in einem gemeinhin als 'ganzheitlich' bezeichneten, historisch in der Regel als 'vorwissenschaftlich' gefassten Weltbild, das den Menschen als Mikrokosmos eingebunden in den Makrokosmos

¹⁴ Vgl. zu C. G. Jung u. H. Silberer die Anm. oben im Abs. "Kunst und/als Alchemie"; zu einer kulturgeschichtlichen Topologie der Vision Benz 1969; in kunsthist. u. geistesgesch. Perspektive Demisch 1959; zum "Oeil interieur" das gleichn. Kap. in Deonna 1965; zum Thema Traum/Vision – das für die frühere Kunstgeschichte v. a. mit Blick auf die christliche Ikonographie u. die klassische Mythologie sowie den Neoplatonismus der Renaissance bearbeitet worden ist – sei mit Blick auf den Fokus der vorl. Untersuchung in hist. Perspektive auf die Arbeiten von Hocke sowie auf die teilw. bereits angeführte Forschungsliteratur zum Symbolismus u. Surrealismus verwiesen (vgl. oben, Kap. I.3., Abs. "Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne"; sowie für die Quellen Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens"); im weiteren Assoziationsfeld auch den Ausst. Kat. Seele/Baden-Baden 2003. Dass sowohl in der frühen Moderne, wie auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert dort, wo Traum, Vision und Kunst sowie das Interesse an okkulten Traditionen zusammenkommen, nicht selten Experimente mit Rauschdrogen im Hintergrund stehen können, sei dabei nur am Rande vermerkt – während der zweite hieran anknüpfende Strang, die Psychologie bzw. Psychiatrie, mit der "Bildnerei der Geisteskranken" (Prinzhorn) bzw. "Art Brut" ebenfalls seit der frühen Moderne nicht nur immer wieder Künstlern als Inspirationsquelle u. programmatische Referenz dient, sondern – wie bereits mit Blick auf die Genieästhetik bemerkt – auch für das "Bild vom Künstler". Speziell zum Künstler als 'Seher' neben Neumann 1986, S. 11f. (in kulturhist. Perspektive) u. Levy 1993 (die Brücke vom 'Seher' zum 'Schamanen' schlagend) wiederum die Lit. zum Symbolismus u. Surrealismus (hier namentlich Lichtenstern 1992, S. 264ff. u. Kuni 1995, S. 13ff. sowie, wie 2006 nachgetragen werden kann, im Anschluss an Lichtenstern 1992 a. Lindau 2004); zu Künstlern als 'Medien' Fischer 1988 u. Kuni 2000a sowie die nachf. Anm. Mit Blick auf die klass. Mythologie ist in diesem Kontext auf die insb. im Symbolismus u. Surrealismus einschlägig orientierte 'Antikenrezeption' zu verweisen, in deren Rahmen Ödipus u. Teiresias als 'blinde' Seher sowie Orpheus als mythischer Sänger und Reisender ins Totenreich zu Identifikationsfiguren werden.

¹⁵ Vgl. zum Phantasmatischen im Spannungsfeld von Psychoanalyse u. moderner Kunst den Ausst. Kat. Phantasma-Phantome/Linz 1995; im weiteren Assoziationsfeld den Ausst. Kat. Seele/Baden-Baden 2004; zur Rezeption der "Geisterphotographie" in der modernen u. zeitgenössischen Kunst die Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995 (u. hierin, neben dem Beitrag von A. Fischer, zu Spiritismus u. Okkultismus kompakt E. Bauer), Phantome/Mönchengladbach 1997 u. Disembodied Spirit/Brunswick 2003; Durant 2003 sowie Drühl 2003a; zu Mediumismus u. Kunst außerdem den Ausst. Kat. Art Spirite/Paris 1999; als hist. Quellen zum Spiritismus Aksákow 1890/1898 u. Du Prel 1893 sowie hierzu Kiesewetter 1891-95; zur 'mediumistischen' Photographie allen voran Schrenck-Notzing 1914/1923 u. 1920; weiterf. unten, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien", Kap. VIII.1. sowie Kap. VIII.2., Abs. "Matthew Barney. Der Aufstieg des 'Entered Apprentice'".

einer universalen "Ordnung der Dinge" sieht.¹⁶ Fassbar wird letztere im Beziehungsgefüge der Korrespondenzlehre, die sich sowohl allenthalben im "magischen Denken" wie auch in dem hermetischen Grundsatz der Entsprechung ("Wie oben so unten") und dem Stufensystem der alchemistischen Allegorik widerspiegelt.¹⁷ Ihre Grundlage haben in diesem Bezugsraum zum einen philosophisch-medizinische Konzepte wie die Humoralpathologie, in der das "Bild vom Künstler" als eines 'unter der Herrschaft des Saturn' stehenden 'Melancholikers' seine Wurzeln hat, das mittelbar noch in der Genieästhetik begegnet.¹⁸ Zum anderen sind es aber auch die Kosmologien und Kosmogonien selbst, die auf vielfältige Weise Anknüpfungspunkte für Werke wie Interpretationen liefern.

In diesem Assoziationsfeld können sich neben Arbeiten, die – etwa in einer einschlägigen Ikonographie – durchaus dezidiert auf entsprechende Vorstellungen rekurrieren¹⁹, auch solche bewegen, in denen Künstlerinnen und Künstler mit den vier Elementen operieren oder auf diese referieren.²⁰ Insbesondere dort, wo das Element des Feuers in malerischer oder materieller Präsenz beschworen wird, liegt der Brückenschlag zu (Welt-)Schöpfungsmythen nahe²¹. – die ihrerseits nicht notwendigerweise, aber auffällig häufig als Allegorien auf den schöpferischen Prozess der Kunst gedeutet werden. Wiederum ist dabei auf den Konnex zu tradierten 'Bildern vom Künstler' zu verweisen: Mit Blick auf das Feuer namentlich auf die Prometheus-Mythe²², mit Blick auf die Kosmogonien allgemein auf den 'divino artista' als

¹⁶ In Anlehnung an Foucault 1966/1993, vgl. hier insb. Kap. 2, S. 46ff. Aus dieser Vorstellung eines übergr. Weltzusammenhangs werden sich im ausg. 15. Jh. zunächst der Begriff der "encyclopaedia", v. a. aber im frühen 17. Jh. dann das Ideal einer "Universalwissenschaft" ("scientia universalis") herausbilden, vgl. hierzu ausf. Pohle 2000.

¹⁷ Vgl. hierzu ausf. die oben angegebene Überblicksliteratur zur Alchemie; zum hermetischen Grundsatz, der auf die sog. "Tabula Smaragdina" zurückgeführt wird, weiterf. auch unten im Abschnitt "Radius und Rhetorik der Hermetik".

¹⁸ Vgl. hierzu ausf. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992; desw. Neumann 1986 u. Engelhardt et al. 1990; sowie in Projektion des entspr. "Bildes vom Künstler", dem in der vorliegenden Untersuchung insb. mit Blick auf A. Kiefer zu begegnen sein wird (vgl. Kap. IV), auch Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989; dieses in zeitgen. Perspektive u. unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen reaktivierend die Ausst. Kat. Saturn/Strassburg 1988 u. Melancholie-Eros/Aachen 1997 sowie den Ausst. Kat. Pierrot/München 1995; desw. die oben in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers", bereits angeführte Lit. zum Komplex Genie, Wahnsinn und Kreativität.

¹⁹ Vgl. Clausberg 1980 sowie die Ausst. Kat. Kosmische Bilder/Baden-Baden 1983; Cosmos/Venedig 2000; Sterne-Planeten/Baden-Baden 1999 u. das Kap. "Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt" im Ausst. Kat. Glaube-Hoffnung/Wien 1995, S. 34ff.

²⁰ Vgl. die Ausst. Kat. Ressource Kunst/Berlin 1989 (u. hierin den Beitrag von A. von Graevenitz u. L. Geerling, S. 42ff.) u. Mediale/Hamburg 1993 (hierin insb. S. 48ff. sowie Böhme 1993); Draxler 1987 (Feuer); in kunst- u. kulturhistorischer Perspektive Wulf 1996 u. Böhme/Böhme 1996 sowie Busch 2000 (u. hierin insb. den Beitrag von W. Herzogenrath, S. 259ff.), 2001, 2002 u. 2003; als Quellen: Bachelard 1938/1990 u. Bachelard 1943. Fernerhin ließe sich in diesem Kontext auch auf Ansätze in der bzw. Interpretationsansätze zur amerikanischen *Land Art* verweisen; vgl. neben Burnham 1974 etwa Sayre 1989, Kap. VI, S. 211-245 ("Open Space. Landscape and the Postmodern Sublime").

²¹ Sowie – entsprechend dem Assoziationsfeld des Feuers – auch auf deren 'Pendant', die Weltuntergangsphantasien, vgl. hierzu in kunst- u. kulturwiss. Perspektive den Ausst. Kat. Weltuntergang/Zürich 1999; mit Blick auf die Erlösungsvorstellungen lässt sich zudem auf das Spannungsfeld von Höllen- und Fegefeuer verweisen. Vgl. zu den gen. Aspekten im Fokus der zeitg. Kunst Draxler 1987; ferner Busch 2001; für eine phil.-postmoderne Perspektive mit Fokus auf A. Kiefer auch Gilmour 1989; zu Kiefer weiterf. Kap. IV.

²² Vgl. in hist. Perspektive Walzel 1910/1968; Lämmert 1985; Glaser 1998; sowie weiterf. a. die nachfolgenden Anm.

Nachfolger und weltliche Inkarnation des 'deus artifex', des Schöpfergottes²³, sowie von dessen 'gnostischem' Pendant, dem Demiurgen²⁴ – wobei sich auch hier auf eine aktuelle Konjunktur entsprechender Referenzen im Kontext der aktuellen Medientheorie und -praxis verzeichnen lässt.²⁵

– 'Alte Mythen' und 'neue Mythologien' –

Während es vor dem Hintergrund kunst- und kulturgeschichtlicher Überlieferungsstränge nicht weiter verwundern mag, einerseits im Rahmen der "Legende vom Künstler", andererseits im Imaginationsraum okkultur Traditionen Bildern aus der klassischen Mythologie zu begegnen²⁶, ragen die Wandlungen, welche Mythenrezeption und Mythenverständnis im Verlauf der Moderne erfahren, ebenfalls auf spezifische Weise in das Gegenstandsgebiet der Untersuchung hinein.²⁷ Hinweise hierauf konnten schon im Rahmen des historischen Überblicks gegeben werden: So etwa im Bezug auf den von André Breton propagierten "mythe nouveau" des Surrealismus ebenso wie auf den von Harald Szeemann geprägten Begriff der "Individuellen Mythologien", als dessen theoretisches Komplement in

²³ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, insb. S. 64ff.; Altrichter 1987; die Beiträge von A.-M. Lecoq u. J. Sander im Ausst. Kat. Wettstreit-Künste/München 2002; aus zeitgen. Perspektive den das Thema allerdings eher streifenden Essay von Brock 1987. Speziell mit Blick auf Schnittstellen zwischen der "Legende vom Künstler" u. dem Assoziationsfeld okkultur Traditionen ist in diesem Kontext noch auf den Topos der belebten Schöpfung von Menschenhand zu verweisen: Auf Pygmalion, dessen gleichsam 'magische' Belebung der Statue sich freilich der Gnade der Götter und nicht seinen eigenen Fähigkeiten verdankt, sowie auf die in der Moderne 'wiederentdeckte' Golem-Legende aus der jüdischen Mythologie. Zum Künstler als mit dem göttl. Ingenium begabten 'Schöpfer' allg. neben Neumann 1986 auch Nahm 1956; sowie einf. a. oben, Kap. I.1., "Die Bilder vom Künstler" u. weiterf. die oben Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers" genannte Literatur zum Komplex Genie, Wahnsinn u. Kreativität.

²⁴ Vgl. grundlegend Rübner 1954/1955; in 'Anwendung' auf den modernen Künstler: Wyss 1997a; ferner A. Jakimovich in Groot 1992; weiterf. hierzu insb. Kap. IV.

²⁵ Mindestens für die Anlehnung an den Mythos von Prometheus, der den Göttern das Feuer entwendet, lässt sich hierin auch eine kulturhistorische Schlüsseligkeit erkennen, insofern diese sowohl als Künstler-Mythos als auch als Parabel auf Heil und Fluch der Technik beziehungsweise des Menschen, der als Entwickler neuer Technologien sein Schicksal herausfordert, gelesen wird; eine der bekanntesten modernen Wiederaufnahmen ist Mary Wollstonecraft Shelleys Roman *Frankenstein, or: The New Prometheus* (1818), dtsh. *Frankenstein oder Der neue Prometheus*, München 1970. Vgl. daran anknüpfend etwa die Ausst. Kat. Prometheus/Essen 1988; Gen-Welten/Bonn 1994 sowie die DHM-Ausstellung *Prometheus, Menschen, Bilder, Visionen* (Völklinger Hütte 1998; hierzu – kulturhistorisch ausgreifend – das Begleitbuch von Dülmen 1998); zu Spiegelungen des Topos in der jüngeren Medienpraxis u. den ebd. kursierenden 'Bildern vom Künstler' in krit. Perspektive vgl. Kuni 2005a sowie ausf. Kuni 2005c.

²⁶ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980 sowie weiterf. auch Neumann 1986; explizit zu nennen sind hier als Einzelfiguren neben den bereits angeführten – den 'blinden Sehern' Ödipus u. Teiresias, Orpheus, Pygmalion u. dem 'Feuerbringer' Prometheus – noch der Labyrinth- u. 'Maschinenbauer' Dädalus sowie der Götterbote Hermes, auf die noch einzugehen sein wird; zur Spiegelung klassischer Mythologie in den alchemistischen Allegorien Lenep 1984, S. 31ff. u. ausf. Jung 1944/1995.

²⁷ Vgl. hierzu neben Blumenberg 1979/1990; Graevenitz 1987d u. Frank 1982 sowie den Beiträgen in Bohrer 1983 u. Schlesier 1991 weiterf. auch Dorfler 1965 sowie die Beiträge von H. Schrödter u. W. Oelmüller in Schrödter 1991; zu Kunst u. Mythos einf. auch Grassi 1957; in philosoph. Perspektive grundl. Cassirer 1923-1931/1972-1974, Bd. 2. Explizit verwiesen sei noch einmal darauf, dass für das, was hier als "Moderne" angesprochen wird, ungeachtet des Fokus auf dem 20. Jh. entscheidende Weichenstellungen im 19. Jh. erfolgen – so auch mit Blick auf die Perspektive auf Mythos u. Mythologie (vgl. namentl. die Schriften F. Schlegels u. F. Schellings).

diesem Zusammenhang noch Roland Barthes "Mythologies" anzuführen wären²⁸, auf Warburgs "Pathosformeln" oder Carl Gustav Jungs "Archetypenlehre", aber auch mit Blick auf das seinerseits charakteristischen Verschiebungen unterliegende Interesse an Mythen, Riten und Bildpraxen vorneuzeitlicher und außereuropäischer Kulturen insgesamt.²⁹ Fragt man nach den charakteristischen Schnittstellen zwischen beiden Bereichen und den Motiven, die ihnen unterliegen, scheint es in vielen Fällen um Gegenentwürfe zu Anthropozentrismus, Rationalismus und Technikgläubigkeit eines sich als 'aufgeklärt' verstehenden Zeitalters zu gehen, die insbesondere in Phasen des technologischen Umbruchs begegnen. Ob von den einen mit gesellschaftsutopischen Horizonten assoziiert oder von anderen als regressive Tendenz gewertet, handelt es sich freilich um eine einseitige Perspektive, wenn unterschlagen wird, dass im Rahmen der Rekurse auf so genannte 'vorwissenschaftliche' Weltbilder und Traditionen ein breites Spektrum an Positionen möglich ist – einschließlich der, welche bewusst Kritik an den "Mythologie[n] der Aufklärung" übt. Ebenso wie sich der Surrealismus sowohl für die 'alten' wie für die 'neuen' Medien interessierte und der Futurismus sowohl an der neuesten Technologie wie an metaphysischen Theorien der "Vierten Dimension" orientierte³⁰, kreuzt sich auch die Wissenschafts- und Technikgeschichte der Moderne insgesamt an unzähligen Punkten mit dem Erbe magischer Vorstellungen – ähnlich, wie in der Renaissance "Antikensehnsucht und Maschinenglaube" Hand in Hand gehen konnten.³¹ Das jeweilige Verhältnis von "Magie" und "Technik" kann sich jedoch, ungeachtet historischer Querbezüge, signifikant unterscheiden. Kurzum: Hinter der Sehnsucht nach einer "Wiederverzauberung der Welt"

²⁸ Vgl. Barthes 1957/1964; wiewohl im dtsh. Sprachraum bekannter unter dem Titel der Übersetzung, *Mythen des Alltags*, fasst der französische Originaltitel den Impetus und die methodische Perspektive der Essays, die das Buch versammelt, ungleich treffender.

²⁹ Vgl. hierzu neben den Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982 u. Mythos-Ritual/Zürich 1991 ausf. die oben in Kap. I.2. diskutierten Zh. u. ebd. angegebenen Verweise; als wichtige Vermittler für die Kunst der Nachkriegszeit sind hier neben M. Eliade u. C. G. Jung noch Karl Kerényi sowie insb. für den angloamerik. Raum Joseph Campbell zu nennen, vgl. insb. Campbell 1949/1953 u. die Slg. in Campbell 1972/1985.

³⁰ Vgl. zum Surrealismus den Beitrag von M. Poivert im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997 sowie ausf. oben Kap. I.2.; zum Futurismus nach Celant 1981a die Beiträge von M. Verdone im Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995 u. M. Braun im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997.

³¹ Vgl. Bredekamp 1982/1993; zu Magie, Mythos u. Technik in der frühen Neuzeit auch Berns 1996 (jew. mit weiterf. Verweisen); allg. Heckmann 1982; dew. a. die oben in den Anm. zu Kap. I.2., Abs. "'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)'" , gen. jüngere Forschungsliteratur zur "Medienarchäologie". Mit Blick auf die "Legende vom Künstler" ist in diesem Kontext erneut auf die 'Wiederbelebung' von Figuren aus der klass. Mythologie zu verweisen; neben Pygmalion als Schöpfer einer belebten Statue – einem 'Künstlermythos', der kaum zufällig in einer Zeit wieder verstärkte Beachtung erfährt, da es um die Frage nach der 'Verbesserung' oder gar 'Neuschöpfung' von Menschen(bildern) geht (vgl. zur kunstgeschichtl. Rezeption der Mythe hist. Blühm 1988, fok. Weiser 1988, übergr. Mayer/Neumann 1997; die Ausst. Kat. Puppen/Düsseldorf 1999; Pygmalions Werkstatt/München 2001 u. Wettstreit-Künste/München 2002 u. sowie in krit. Perspektive die Hinweise in Kuni 1999b u. 2000c) – vor allem auf Dädalus, der im Rezeptionszusammenhang an der Schnittstelle zum Radius okkulten Traditionen nicht nur als 'Erfinder' des Labyrinths begegnet, sondern auch als mit magischen Fähigkeiten ausgestatteter Erfinder u. Maschinenbauer (vgl. neben Hocke 1957 u. dem Ausst. Kat. Zauber-Medusa/Wien 1987; zur Kunst- u. Kulturgeschichte des Labyrinths: Kern 1982; sowie in zeitübergr. kunst- u. kulturgeschichtlicher Reflexion den Ausst. Kat. Daedalus/Wien 1990).

und nach einem "Re-Enchantment in Art"³² müssen nicht notwendig reaktionäre Impulse vermutet werden – während ihnen umgekehrt weder pauschal ein kritisches Bewusstsein für die "Dialektik der Aufklärung" noch sonst ein gesellschaftskritisches Potential zugestanden werden kann. Nicht selten ist hier sogar markanten Chiasmen zu begegnen: Als institutionalisierte Formel, die im Kunstbetrieb funktioniert, vermögen etwa die "Individuellen Mythologien" den Kriterien einer "Mythologie" um so besser gerecht zu werden, da sich das scheinbar so "Individuelle" als Variation auf Festgeschriebenes entpuppt.³³ Und ebenso wie die "Großen Utopien" ein gesellschaftsveränderndes Potential behaupten, das jederzeit in Reaktion umschlagen kann³⁴, kann sich der auf sie aufsetzende "Hang zum Gesamtkunstwerk" zur Verabsolutierung und Verklausulierung einer Position verdichten und zu ihrer Isolierung führen.³⁵

Wenn wiederum bevorzugt in "Zeichen und Mythen" anderer Epochen und Kulturen "Orte der Entfaltung" aufgesucht werden³⁶, so stellt sich ebenso wie im Bezug auf die Proklamation einer "Globalkunst", die als Gegengewicht zu den wirtschaftlichen Globalisierungsprozessen erscheint, nicht allein die Frage nach den Projektionsleistungen, die hiermit einhergehen.³⁷ Gerade die Überblendungen, die in Diskursfiguren wie "Magiciens de la Terre" oder der Ablösung des Bildes vom '(Künstler-)Magier' durch das des '(Künstler-)Schamanen' zu Tage treten, lassen vielmehr auch spezifische 'Auslagerungen' vermuten, die eng mit den konstatierten "Blinden Flecken" der Kunstgeschichte hinsichtlich ihrer eigenen "Mythologie der Aufklärung" korrelieren.³⁸

³² Vgl. Berman 1981/1985 u. Gablik 1990 u. 1991 sowie hierzu ausf. oben, Kap. I.2., "Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)".

³³ Vgl. oben, Kap. I.2., Abs. "Individuelle Mythologien".

³⁴ Hier sind nicht nur die "Großen Utopien" der russischen Moderne angesprochen, welche die Ausst. *Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932* 1992 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vorstellte (vgl. hierzu den Ausst. Kat., Hrsg. Christoph Vitali et al., Frankfurt a. M. 1992) und deren Aufbruch im Stalinismus mündete, sondern auch diejenigen der frühen Moderne in Deutschland, vgl. neben Wyss 1996a die differenziertere Darstellung bei Hein 1992; im Kontext der vorliegenden Untersuchung wird hierauf insb. in Kap. III.11. zurück zu kommen sein; für eine kulturhist. u. -krit. Perspektive zum Thema kompakt Schwendter 1994 (ebd. weiterf. Literatur).

³⁵ Dies belegen nicht zuletzt eine Reihe der Positionen, die H. Szeemann in seinem gleichnamigen Ausstellungsprojekt vorstellte, vgl. ausf. den Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983. Wiewohl die Ausstellung selbst erheblich dazu beigetragen haben dürfte, den Begriff "Gesamtkunstwerk" in der Diskussion um zeitgenössische Kunst einzuspeisen, kann man sie für dessen exuberante (und keineswegs immer angemessene) Benutzung in diesem Kontext nur bedingt verantwortlich machen, insofern das im Katalog versammelte Quellenmaterial u. die begleitenden Aufsätze eine historische u. theoretische Verortung vornimmt. Für eine vertiefende Orientierung zur Begriffsgeschichte vgl. Storch 2001; zur Bedeutung bei R. Wagner weiterf. die Diss. von Schneller 1997, insb. Teil I, S. 25ff.; sowie in krit. Perspektive weiterf. a. Voigt 2003, Kap. 3d, S. 168ff. ("Gesamtkunstwerk als sinnliche u. ideologische Totalität. Das Charisma der Ästhetik des Erhabenen").

³⁶ In Anlehnung an den Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982; wie schon oben in Kap. I.2. gezeigt, lassen sich ähnlich markante 'Bewegungen' sowohl für die unmittelbare Vor- u. Nachkriegszeit, als auch für die sechziger u. siebziger Jahre vermerken.

³⁷ Vgl. oben Kap. I.2., Abs. "Magiciens de la Terre".

³⁸ Vgl. zu den "Magiciens de la Terre" den gleichn. Abs. in Kap. I.2.; zum 'Künstler-Schamanen' weiterf. unten, Abs. "Kunst und/als Magie"; im Rahmen der Fokusstudien die Kap. III.1.-III.5. sowie weiterf. Kap. III.8. u. Kap. III.12.; zu den "Blinden Flecken" oben, Kap. I.4.

– Kunst und/als 'parallele Wissenschaft' –

Ähnliches wie für den Mythos auf der einen gilt auf der anderen Seite für die Wissenschaft. Eine enge, gleichwohl gern unterschlagene Rückbindung an den Horizont im Rahmen okkulten Traditionen überlieferter Vorstellungen zeichnet beispielsweise die in der Moderne immer wieder zitierte Forderung nach einer Synthese von Kunst, Wissenschaft und Religion, wie sie prominent bei Goethe begegnet.³⁹ Weit häufiger allerdings wird der künstlerische Zugriff auf wissenschaftliche Techniken und Denkmodelle – zumal auf solche, die nicht mehr zeitgemäß erscheinen – unter den Vorzeichen einer Opposition und Alternative zu den zeitgenössischen Naturwissenschaften interpretiert. Dabei kann das Postulat einer "parallelen Wissenschaft"⁴⁰ durchaus dezidierte Anleihen an okkulte Traditionen implizieren, muss sich jedoch nicht auf diese kaprizieren – während umgekehrt die Referenz auf Letztere keineswegs notwendig Wissenschafts- oder Technologiekritik impliziert.⁴¹ So können Künstlerinnen und Künstler Systeme zwischen Kunst und Wissenschaft entwickeln, die auch dort, wo sie keine unmittelbare Bezugnahme auf okkulte Traditionen meinen, Strategien und Sprachformen aus diesem Bereich beleihen.⁴²

Die bleibende Faszination des frühneuzeitlichen Welt- und Wissenschaftsverständnisses wiederum, in dem zusammen mit dem Phantastischen auch die okkulten Traditionen noch ihren festen Ort behaupteten, findet ihren Niederschlag sowohl in den Künsten selbst, als auch dort, wo entsprechende Konzepte für Ausstellungsprojekte übernommen werden – wie

³⁹ Vgl. hierzu für die Kunstgeschichte ausf. die Nachweise bei Lichtenstern 1990a u. weiterf. 1992; im Kontext der vorliegenden Untersuchung wird hierauf mehrfach im Zh. mit Beuys' Steiner-Rezeption zurückzukommen sein; zu Goethes Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen ausf. Zimmermann 1969/1979/2002; weiterf. auch Böhme 1988d.

⁴⁰ Den Begriff der "parallelen Wissenschaft" verwendete prominent G. Metken im Rahmen seiner Überlegungen zu "fiktiven Wissenschaften" in der Kunst der siebziger Jahre, vgl. Metken 1977 (u. hier explizit im Essay zu P.-A. Gette, S. 113ff., S. 114).

⁴¹ So versteht sich etwa – im Gegensatz zu dem von A. Jarry satirisch verwendeten Begriff Begriff der "Pataphysik" (s. Jarry 1898-1911/1972) – derjenige der "Parapsychologie" zwar in Abgrenzung zur allgemeinen Psychologie, gleichwohl setzt Erstere durchaus auch auf empirische Verfahren, wie sie in Letzterer gebräuchlich sind; vgl. hierzu kompakt Rhine/Pratt 1962, S. 7ff. u. insb. S. 16f.; ausf. Rhine 1947/1950; sowie weiterf. Amadou 1954/1957 u. für einen Überblick den Sammelband von Bender 1966; geprägt hat den Begriff Max Dessoir, vgl. Dessoir 1889 u. 1917/1967. Als prominente historische Position ist A. Schrenck-Notzing anzuführen, der sich ähnlich wie seine französischen und amerikanischen Kollegen darum bemühte, mit Hilfe 'neuer' Medien – seinerzeit der Photographie – den Geheimnissen des Mediumismus auf die Spur zu kommen; vgl. Schrenck-Notzing 1914/1923, 1920 u. hier insb. 1929/1985; auf die ihrerseits freilich wieder transformative Rezeption dieser Tradition in der Kunst wird insb. in Kap. V.1 einzugehen sein. Weiterf. zu den Schnittstellen von Okkultismus und (Natur)Wissenschaften vgl. neben den o. a. Verweisen zur "Medienarchäologie" etwa Hahn/Person/Pethes 2002 (u. hierin insb. die Beiträge von W. Hagen u. N. Pethes; jeweils mit zahlr. weiterf. Literaturang.).

⁴² Vgl. für ein entsprechendes Spektrum exemplarisch etwa die im Rahmen der Stuttgarter Ausstellung *Magie der Zahl* zusammengeführten Positionen. Wiewohl der Titel der Schau deutlich auf das 'Charisma' des Begriffs "Magie" setzte, bezeugt die dem Katalog vorangestellte Bemerkung von Chr. von Holst, man solle keine "besondere Beschäftigung mit Esoterik erwarten", denn in der Kunst des 20. Jh. sei diese Dimension "indirekt zwar immer präsent", "aber explizit fast nur in der Beschäftigung mit Primzahlen oder mit magischen Quadraten", neben dem vorschützend vorgetragenen Unbehagen gegenüber Ersterer auch Unkenntnisse im Hinblick auf die Quellen mancher der beteiligten Künstler (etwa der frühen Moderne oder im Umfeld der *Konkreten Kunst*). Vgl. den Ausst. Kat. *Magie-Zahl/Stuttgart 1997* u. hier das Vorw. v. Holsts, S. IX; zur "Magie der Zahl" im Bedeutungsraum okkulten Traditionen die 'Klassiker' von Bischoff 1920 u. Endres 1935/1951 bzw. Endres/Schimmel 1984/1997.

dies etwa exemplarisch in der *Exposition surréaliste d'objets* von 1936, im Wiener Festwochen-Projekt *Zauber der Medusa* 1987 sowie in den direkt auf die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance referierenden Abteilungen der Biennale-Sonderschau *Arte e Scienza*, *Arte e Alchimia* und *Wunderkammer*⁴³, vermehrt aber in einer Reihe von Ausstellungsinszenierungen ab Ende der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts begegnet, die in ihrerseits bezeichnender Weise 'Vermählungen' von Kunst und Wissenschaft annoncieren⁴⁴: Hier nämlich, so vermittelt sich der Eindruck, erfüllt die Geste der Synthese eine spezifische Funktion, welche einerseits der Ästhetisierung von Konzepten dient, die – wie etwa die Gentechnologie – mit Ängsten belegt sind beziehungsweise eine ähnliche Mischung aus Faszination und Schrecken transportieren wie dies einst bei unverstandenen Naturphänomene der Fall gewesen ist, während andererseits Wissenschaft als Kunst propagiert wird.⁴⁵ In diesen Zusammenhang gehört dementsprechend auch die Reaktivierung eines tradierten "Bildes vom Künstler", nämlich das des Künstlers als 'Universalwissenschaftler', mit dem umgekehrt die Inanspruchnahme des Künstler-Status auf Seiten des Wissenschaftlers korrelieren kann.⁴⁶ Eine Brücke zum Erbe okkulten Traditionen lässt sich dabei auf verschiedenen Ebenen schlagen: Nicht nur stehen die modernen Technik- und Biowissenschaften mittelbar in einer ideengeschichtlichen Linie, die ihren Ursprung in dem Anspruch des Menschen hat, der Natur ihr Geheimnis abzulauschen und sie qua seiner Kunst beherrschen oder gar verbessern zu können – was sie mit der Magie

⁴³ Vgl. die Ausst. Kat. *Objets/Paris* 1936; *Biennale/Venedig* 1986, *Arte-Alchimia/Venedig* 1986 u. *Wunderkammer/Venedig* 1986; *Zauber-Medusa/Wien* 1987 (ebd. auch weiterf. Literatur zum Thema sowie zur Geschichte d. Kunst- u. Wunderkammern); diese Faszination mit Blick auf die Kunst der frühen Moderne reflektierend auch den Ausst. Kat. *Erfindung-Natur/Hannover* 1994.

⁴⁴ Hier sind sowohl der Zugang zum Thema wie auch die Inszenierung der Ausstellungen selbst angesprochen, vgl. für eine exemplarische Auswahl bzw. die begl. Publikationen: Gerbel/Weibel 1993; Ausst. Kat. *Gen-Welten/Bonn* 1994; Ausst. Kat. *post naturam/Münster* 1998; Ausst. Kat. *Formule 2.1/Berlin* 1999; sowie für eine kritische Reflexion Schultz et al. 1996; auf kunst- u. wissenschaftsgeschichtlich reflektiertem Niveau, gleichwohl jedoch am 'Charisma' des Gegenstandes partizipierend auch das populär präsentierte Projekt *7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts* (Kat., 7 Bde., Berlin 2000) sowie die Ausst. zu den wiss. Slg. der Berliner Humboldt-Universität, *Theater der Natur und Kunst – Wunderkammern des Wissens* (Kat., 2 Bde., Berlin 2000), beide im Martin-Gropius-Bau/Berlin.

⁴⁵ An letzterer Tendenz partizipiert – wenngleich auf geistes- u. kulturwissenschaftlich reflektiertem Niveau – auf seine Weise auch ein Projekt wie *Kunst als Wissenschaft – Wissenschaft als Kunst*, in dessen Rahmen in Berlin seit 2001 zahlreiche Symposien, Podiums- u. Vortragsveranstaltungen stattgefunden haben und das 2004 mit einer großen Ausstellung abgeschlossen werden soll. Vgl. zum Projekt die CD-ROM-Dokumentation *Kunst-Wissenschaft/Berlin* 2002.

⁴⁶ Vgl. zu zeitgenössischen Künstlern als 'Wissenschaftlern' neben den o. g. Katalogen Ecker/Sefkow 1996; Drühl/Richard 2001; sowie weiterf. die Diss. von S. Witzgall 2003. Bezeichnend ist dabei weniger die 'Renaissance' eines "Bildes vom Künstler", das sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lässt (vgl. etwa Vasaris *Vita* des Leonardo da Vinci, in der sich Faszination wie auch das Unheimliche des experimentierenden Künstlers widerspiegeln, s. Vasari 1904ff., Bd. VI, Kap. I, S. 7) und sein Pendant im Bild vom kreativ-genialen, jedoch ebenfalls unheimlichen Wissenschaftler bzw. "Mad Scientist" besitzt, das in Literatur u. insb. in der Populärkultur begegnet (vgl. Haynes 1994 u. ebd. insb. Kap. I, "Evil Alchemists and Doctor Faustus"), noch auch das für dessen zeitgenössische Variationen charakteristische Moment der "fiktiven Wissenschaft" (Metken), sondern vielmehr die Verschiebung der Paradigmen, wie sie sich besonders deutlich in den Zugängen thematischer Projekte abzeichnet: Standen in den siebziger Jahren noch die "Prozesse" im Mittelpunkt (vgl. etwa die Ausst. Kat. *Prozesse/Bonn* 1978 u. *Mit Natur/Köln* 1979-1980), rückten in den achtziger Jahren neben den "Wunderkammern" Ökologie u. Ganzheitlichkeit in den Blick (vgl. Bogner 1988, Ausst. Kat. *Ressource Kunst/Berlin* 1989), zur Jahrtausendwende sind es die Bio- und Informationstechnologien, welche die 'Leitlinien' vorgeben.

und der Alchemie verbindet.⁴⁷ Auch die Heilsversprechen und die Ängste, die sich an sie knüpfen, produzieren je auf ihre Weise eine Phantasmatisierung und Mystifizierung, welche die Wissenschaften in die Nähe von Denk- und Vorstellungsräumen rückt, von denen sie sich längst separiert zu haben glauben.⁴⁸ Zugleich ist es nicht zuletzt die (relative) Unzugänglichkeit eines Spezialwissens, das ihre Sprache und ihre Prozesse sowohl 'hermetisch' erscheinen lässt, wie – im eigentlichen Wortsinn – esoterisch macht.⁴⁹

– Radius und Rhetorik der Hermetik –

Während in der Umgangssprache der Begriff des "Hermetischen" allgemein auf ein "Verborgenes", "Geheimnisvolles", "Vieldeutiges", "Unzugängliches" beziehungsweise "sich Verschließendes" verweist⁵⁰ und er dementsprechend auch in den Texten zur Kunst ähnlich assoziativ Verwendung finden kann wie andere Lehnwörter aus dem Gegenstands- und Begriffsfeld okkultur Traditionen⁵¹, muss hier insbesondere seine spezifische Verortung in ihrem historischen Kontext interessieren. Diese eröffnet allerdings ihrerseits ein denkbar weites Feld – und zwar nicht erst, wenn man an die komplexe Kulturgeschichte des

⁴⁷ Vgl. hierzu mit Blick auf die Alchemie auch die Dokumentation des Vortrags von E. Fischer 2002 auf der CD ROM Kunst- Wissenschaft/Berlin 2002, "Die Aktualität der Alchemie und die Verbesserung des Menschen".

⁴⁸ Dass demgegenüber diese Bindungen keineswegs auf die frühe Neuzeit zu beschränken sind, können wissenschafts- und kulturgeschichtliche Untersuchungen bestens belegen. Vgl. neben den im vorausgegangenen gegebenen Hinweisen zur Kunst- u. Kulturgeschichte der Medien und dem anregenden, die Zeit bis zum 19. Jh. abdeckenden Sammelband von Holländer 2000a exemplarisch Stafford/Terpak 2002; ausgehend vom Fokus auf die okkulten Traditionen: die Beitr. in Meinel 1986 u. Gebelein 1996 zur Alchemie; Hahn/Person/Pethes 2002 u. Darnton 1968/1986 (Mesmer) zu Psychologie, Naturwissenschaft u. Spiritismus; übergreifend die Beiträge in Bergier 1988 u. Göttert 2001.

⁴⁹ Als 'Esoteriker' (εσωτερικοί; urspr. v. griech.: εσωτερος, d. h. "nach Innen gerichtet") wurden in der philosophischen Tradition jene Schüler Platons bezeichnet, die 'im innersten Kreis des Meisters' den vollständigen Zugang zu seiner Lehre erhielten, während die 'Exoteriker' den Lektionen nur 'vor dem Vorhang' folgen durften; umgangssprachlich allg. für "Eingeweihte" bzw. "Nichteingeweihte". Aus diesem Verständnis leitet sich auch der heute gebr. Begriff "Esoterik" ab, vgl. MLR 1999f., Bd. 1, S. 293f.; vgl. hierzu im Kontext der vorliegenden Untersuchung weiterf. insb. Kap. III.10. In Ergänzung zur oben gegebenen, für die vorl. Untersuchung grundlegenden Begriffsbestimmung (s. Einleitung, Anm. zum Begriff "okkulte Traditionen"; weiterf. a. Kap. II.1., "Orientierung") sei noch einmal angemerkt, dass sich der Begriff "Esoterik" nicht selten rückprojizierend *auch* auf okkulte Traditionen allgemein angewendet findet; vgl. etwa den Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986, der diese zusammen mit diversen esoterischen Strömungen von der hist. Magie bis zur Theosophie d. 19. Jh. verhandelt und etwa unter der Überschrift "Geheime Kulte – kultische Geheimbünde" wiederum solche von den Gnostikern bis zum Kreis um Aleister Crowley (s. weiterf. unten) unter der Überschrift "Esoterik im Abendland" versammelt.

⁵⁰ Vgl. etwa die Definition Fremdwörter-Dudens, in dem ferner freilich auch auf die "philosophisch-okkultistische Literatur der Hermetiker" verwiesen wird (Bd. 5, Mannheim et al. 4:1982, S. 303); einf. MLR 1999f., Bd. 2, S. 27f.; ausf. den Art. zum Lemma "Hermetismus, hermetisch" in Ritter/Gründer 1971ff., Bd. 3 (1974), Sp. 1075-1077 (A. Reckermann).

⁵¹ Vgl. hierzu für das Adjektiv "hermetisch" die Verweise bei Seegers 2003, S. 8. Präziser oder wenigstens vergleichsweise präzise zu verorten ist der Begriff demgegenüber in den Literaturwissenschaften, wo er prominent etwa in Hugo Friedrichs Buch *Die Struktur der Modernen Lyrik* begegnet, das dem "Hermetismus" in der Dichtung ein eigenes (Unter-)Kapitel widmet (vgl. Friedrich 1956, S. 130ff.) u. in den fünfziger Jahren – urspr. in kritischer Absicht – für eine Richtung italienischer Lyrik Verwendung fand, die sich an der frz. Moderne (u. insb. Mallarmé) orientierte, vgl. hierzu ausf. Kurz 2002. In der jüngeren Philosophie hat Heinrich Rombach – in Abgrenzung zu Gadammers Hermeneutik – eine strukturphänomenologische Ontologie u. Ästhetik auf der Hermetik zu begründen versucht, vgl. Rombach 1983 u. 1991 sowie vergleichend zu Gadamer u. Rombach die Diss. von G. Morasch 1996.

Geheimnisses von den Mysterienkulten bis zu den geheimen Gesellschaften der jüngeren Moderne denkt.⁵² Vielmehr lässt sich bereits mit dem Wortstamm des Begriffs "Hermetik" beginnen, der zum einen auf den griechischen Halbgott und Götterboten Hermes verweist: Eine Schwellen- und Mittlerfigur zwischen Göttern und Menschen, Wissenden und Unwissenden, Leben und Tod – und wie der ihm entsprechende lateinische Mercurius, der im Pantheon der Alchemie das Quecksilber repräsentiert, mit einer Wendigkeit assoziiert, welche die Fähigkeit zu Verhandlungsgeschick ebenso wie zu Trickbetrügereien umfassen kann. Zum anderen steht hier die Figur des legendären Hermes Trismegistos im Hintergrund, der – seinerseits mit dem ägyptischen Thot, dem Totengeleiter und Schutzgott der Schriftgelehrten verbunden – als 'drei mal mächtiger Magus' sowie zugleich als Erfinder der Alchemie und Begründer der hermetischen Wissenschaften in Theorie und Praxis gilt.⁵³ Ihm wird nicht zuletzt die geheimnisvolle "Tabula Smaragdina" zugeordnet, ein Text, dessen zu enigmatisch-bildhaften Formeln kondensierte Sätze die Geheimnisse der Welterschöpfung

⁵² Vgl. sowohl für die hist.-philolog. Grundlagen sowie in geistesgeschichtl. Perspektive Liedtke 1996; weiterf. zu einzelnen Aspekten in historischer Perspektive Merkel/Debus 1988 u. Trepp/Lehmann 2001 (Renaissance u. Frühe Neuzeit) sowie themenorientiert u. bis in die Kultur- u. Kunstgeschichte des 20. Jh. ausgreifend Broek/Hanegraaf 1998; zur Problematik der Begriffsunschärfen im Bezug auf eine Differenzierung zwischen Hermetik, Hermetismus u. Hermetica vgl. kompakt Faivre 1986/1994, S. 35 u. weiterf. Faivre 1998; für einen fundierten Überblick über das Erbe der trad. Hermetik in den westlichen Geheimlehren wiederum Faivre 1986/1994; zu Grundbegriffen u. Rezeptionsformen des hermetischen Denkens auch Seegers 2003, Kap. II, S. 36ff. Zu Geheimkulten neben dem 'Klassiker' von Peuckert 1951/1997; spez. zu den antiken Mysterienkulten – die in der vorl. Untersuchung allerdings nur vermittelt, nämlich im Zh. mit Beuys' Steiner-Rezeption interessieren werden – Giebel 1990/2000 (sowie die nur in der elektr. Fassung enth. Exkurse bei Seegers 2003, S. 361ff.); zu den "Geheimen Gesellschaften" neben der bereits gen. Literatur zu Rosenkruzertum u. Freimaurerei ausf. Frick 1973, 1975 u. 1978; sowie vertiefend zu einzelnen Aspekten u. hist. Problemen die Beitr. in Ludz 1979, Reinalter 1993, Terner 2001 u. den Ausst. Kat. Geheime Gesellschaft/Weimar 2002; weiterf. in rezeptionsgeschichtl. u. ästhetiktheoretischer Perspektive Simonis 2002 sowie – als Ergänzung in 2006 – Bax/Kroen/Snoek 2005; fok. auf das 20. Jh. Webb 1971/1974 u. 1976/1981; zur Kulturgeschichte u. -soziologie von Geheimnis u. Geheimhaltung Assmann/Assmann 1997; Spitznagel 1998 u. kompakt-populärwiss. Westerbarkey 2000; für zeitgen. ästhetiktheoret. Reflexionen auch die Beiträge in Briand-Le Bot 1984.

⁵³ Vgl. hierzu ausf. Faivre 1988 u. hierin den Ausf. "D'Hermès Mercure à Hermès Trismégiste. Au confluent du mythe et du mythique", S. 24-48; kompakt auch Faivre 1998, S. 109/110; bei Liedtke 1996 Kap. 5, S. 33ff. Mit Blick auf die "Legende vom Künstler" sind – wie im Verlauf der Untersuchung zu zeigen wird (vgl. insb. das Kap. V. zu Polke) – in der Tat *beide* Hermes-Figuren mit allen ihren Aspekten von Relevanz: vom dreimal mächtigen 'Magus' über den Mittler zwischen den Welten (dem 'Oberen' u. dem 'Unteren', aber auch zwischen Dies- und Jenseits – ein Aspekt, der ihn mit der 'Orpheus'-Figur verknüpft) bis hin zum "quecksilbrigen" 'Wandler' und 'Selbstverwandler', dem auch Täuschung nicht fremd ist (ein Aspekt, der sich wiederum nicht zuletzt in der Figur des – heiligen – 'Narren' wiederfindet, wie sie zusammen mit derjenigen des 'Magiers' auch über die Tradition des Tarot vermittelt ist, vgl. hierzu neben den 'Klassikern' von Papus 1889/1979 u. Wirth 1927/1966 Seligmann 1948/1958/1988, S. 319ff. kompakt Tegtmeier 1988 sowie die entspr. Karte aus dem Tarot des selbsternannten "Magus" Aleister Crowley (s. weiterf. unten), die den Magier mit Hermes-Mercurius gleichsetzt, s. DAbb. 15a; für eine – eher problematische – Deutung der Tarot-Figur des Narren als Hermes im Anschluss an H. Rombach ferner Grauf 1996.

zu enthalten versprechen und bis in die Moderne hinein als Leitmotive hermetischen Denkens überliefert worden sind.⁵⁴

Dem entsprechend findet sich die Hermetik einerseits – wie dies namentlich in der alchemistischen Allegorik der Fall ist – Hermes-Mercurius und Hermes Trismegistos unterstellt, was ihren Assoziationsraum mit den Qualitäten beider Figuren verknüpft. Andererseits wird sie in einem engeren Sinne mit dem die hermetischen Wissenschaften begleitenden Schrifttum assoziiert, das magisches und alchemistisches, aber auch astrologisches und medizinisches Wissen transportiert, sowie schließlich mit dem so genannten "Corpus Hermeticum", einem Konvolut religiös-naturphilosophisch orientierter Texte unterschiedlicher Provenienz und Autorschaft, die größtenteils aus dem alexandrinischen Ägypten stammen.⁵⁵

Für die Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts sind es freilich weniger in griechischer und arabischer Sprache überlieferte Quellen wie die Texte des "Corpus Hermeticum", denen entscheidende Bedeutung zugemessen werden muss, als vielmehr Sinngehalt und Deutungsspektrum, Imaginationsraum und nicht zuletzt die Rhetorik der Hermetik, die in ihrem Erkenntnis, Vermittlung und Verschlüsselung verschränkenden Anspruch auch insgesamt für das Gros der okkulten Traditionen charakteristisch sind. Folglich lassen sich auch die Beziehungen zwischen Kunst und Hermetik in der Moderne nicht allein auf die Rezeption hermetischen Gedankenguts und seines bildlichen Niederschlags im engeren Sinne begrenzen, während umgekehrt die weiter gefasste Frage nach einer "Ästhetik der Hermetik" ebenso leicht zu Projektionen wie zu Ausblendungen führen kann.⁵⁶

Des Weiteren bietet es sich in diesem Zusammenhang an, auch den künstlerischen Rückgriff auf hermetische Sprachformen, die im Sinne einer *'Rhetorik der Hermetik'* ein integrales

⁵⁴ Vgl. grundlegend Ruska 1926; weiterf. Faivre 1988; Liedtke 1996, S. 31ff.; in unterschiedlichen Varianten wird der Text, auf den auch bekannte Darstellungen der alchemistischen Literatur des 17. Jahrhunderts rekurren (vgl. etwa die von entspr. Epigrammen begl. Emblemata in M. Maiers *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618, in: Klossowski de Rola 1988, S. 68ff.), mehr oder weniger vollständig, teils auch mit ausführlicheren Deutungen nicht nur in nahezu allen jüngeren Büchern zur Alchemie, sondern auch in Überblickswerken zur Geschichte der okkulten Traditionen zitiert, vgl. etwa Seligmann 1948/1958/1988, S. 107f.). Darüber hinaus hat er auch immer wieder zum Verfassen angeblicher "geheimer Überlieferungen" inspiriert, vgl. etwa das sog. *Kybalion*, eine zu Beginn des 20. Jh. als geheimnisvolle Überlieferung altägyptischer hermetischer Weisheit lancierte Schrift (s. *Kybalion/Helmrich* 1960 u. hierzu weiterf. in Kap. VI.2. zu R. Horn u. ihrer wiss. Rezeption).

⁵⁵ Zum "Corpus Hermeticum" vgl. die klass. Ausgabe von Nock/Festugière 1945ff. sowie die dtsh. Ausgabe von Colpe/Holzhausen 1997f.; zum Textkorpus kompakt auch Liedtke 1996, S. 28f. u. ausführlicher Seegers 2003, S. 18ff.

⁵⁶ Vgl. die kritischen Anmerkungen zum Ansatz von Seegers 2003; s. oben, Kap. I.3., Abs. "Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne"; sowie weiterf. a. unten, in Kap. III.13. (Abs. "Brüder im Geiste?"; zu Y. Klein) u. in Kap. V.2. (zu S. Polke).

Moment zahlreicher okkultur Traditionen bilden, unter mehreren Aspekten zu betrachten.⁵⁷ So sind Strategien der Polysemie und der Chiffrierung in der Kunst der Moderne kaum allein dort auszumachen, wo ihr Gebrauch entsprechende inhaltliche Bezüge intendiert oder ein Künstler auf einschlägige Quellen rekurriert.⁵⁸ In allen Fällen aber zeichnet sich das Resultat durch charakteristische Ambivalenzen aus: Indem sich das Kunstwerk dem unmittelbaren Verständnis entzieht, schafft es einerseits 'auratische' Distanz⁵⁹, nimmt andererseits aber zugleich Missverstehen und Ablehnung in Kauf.⁶⁰ Just hierin lässt sich freilich eine rhetorische Geste erkennen, die gleichsam zum traditionellen Vokabular von Kunstformen zählt, die einen Avantgarde-Status für sich reklamieren.⁶¹ Dessen ungeachtet bleibt der

⁵⁷ Wiewohl der Begriff "Rhetorik der Hermetik" hier u. im Folgenden nicht ausschließlich auf die hermetische Literatur in hist-philolog. Sinne bezogen, sondern weiterführend verwendet wird, meint dies keine Freisetzung oder Ablösung im Sinne eines 'rein' metaphorischen Gebrauchs (sieht man einmal ganz von der bereits angesprochenen, engen Bindung zwischen Metapher und Begriff ab). Vielmehr sollen gerade die unterschiedlichen Korrespondenzen zwischen Sprachformen, -gesten und -figuren, die für das Kommunikationsfeld okkultur Traditionen charakteristisch sind – wie etwa die Verschlüsselung, die Ambiguität, das '(Ver-)Schweigen', aber auch das 'beredete' Schweigen – und solchen, die in der Kunst begegnen, interessieren. Sprachphilosophische Überlegungen, wie sie Liedke 1996, S. 66ff. im Rahmen seiner Interpretationen hermetischer Texte ins Zentrum stellt, werden im Kontext der vorliegenden Untersuchung hingegen hauptsächlich im Bezug auf die Transformationen von Begriffen bzw. Topoi im Spannungsfeld von Rezeption u. Produktion verfolgt. Vgl. zum Thema einf. Böhme 1997; Westerbarkey 2000; spezifischer: Assmann/Assmann 1997 u. neben der Einf., S. 7ff. u. den Beiträgen von A. Hahn u. K.-H. Lüsebrink insb. diejenigen zum Kap. "Esoterik und Kryptographie"; Spitznagel 1998 u. hierin neben der Einleitung, S. 19ff. insb. den Beitrag von G. Oesterle 1998; exemplarisch mit Blick auf das 18. Jh., jedoch auch über den hist. Fokus hinaus weiterf. Simonis 2002; aus systemtheor. Perspektive Fuchs/Luhmann 1993; für den Versuch einer komplexen sprach- u. zugleich kulturwissenschaftlichen Erfassung: Sornig 1990, 1993 (insb. fasc. V.2.. "Irreführungen", S. 106ff.) u. 1999 (insb. fasc. I=C, "Vom Reden und Schweigen", S. 97ff.).

⁵⁸ Während "geheimnisvolle Zeichen" seitens der Rezeption bevorzugt zu entsprechenden Deutungen bzw. dem metaphorischen Gebrauch einer einschlägigen Rhetorik einladen (vgl. etwa – um nur ein markantes Beispiel herauszugreifen – den oben in Kap. I.2., Abs. "'Magische Zeichen' und 'Zeichen des Magischen'" angeführten Beitrag von M. Schneckenburger für den Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, Schneckenburger 1972a), sollte der Interpretation eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Arbeiten im Werkkontext, einschließlich der Hinzuziehung etwaiger Quellen u. Orientierung vorausgehen, die im Zweifelsfall vor Projektionsleistungen und Fehldeutungen bewahren kann. Vgl. für ein solches gründliches Vorgehen die Diss. von Zbikowski 1996; weiterf. zum Thema Arburg et al. 2002 sowie unten, Abs. "Kunst und/als Magie" (zu "Sprachmagie", "Chiffre" u. "Strukturmimesis"); allg. zum Thema Geheimschriften, Chiffrierung/Kryptographie Wrixon 2000 u. Singh 2000.

⁵⁹ Vgl. zum Begriff der "Aura" weiterf. unten, Abs. "Kunst und/als Magie"; hier ist der rhetorische Gestus angesprochen.

⁶⁰ Eine Figur, die prominent und von unterschiedlichen Seiten beleuchtet in Th. W. Adornos *Ästhetischer Theorie* begegnet; vgl. Adorno 1970/1992 u. hierin insb. S. 173ff. (Mimesis, Dialektik der Innerlichkeit), S. 179ff. (Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik) sowie die Passagen in den "Paralipomena", S. 475f., die er P. Celans "hermetischer Dichtung" widmet, welche er als "fensterlose Gebilde" einer negativen Ästhetik des "Verschweigens" ausdrücklich würdigt. Freilich wäre nichts verfehlter, als hieraus ein Plädoyer wider die Deutung des Kunstwerks oder gar die Mystifikation seines Schöpfers zu lesen – denn schon eingangs des Buches spricht sich Adorno nicht nur – auf den Ursprung des Ornaments im Kultsymbol verweisend – dafür aus, dass "eine Rückbeziehung ästhetischer Formen auf Inhalte, wie sie am spezifischen Gegenstand des Nachlebens der Antike die Schule des Warburginstituts durchführte [...] umfassender zu leisten wäre" (ebd., S. 15), sondern betont auch, dass "die Demarkationslinie zwischen der Kunst und der Empirie nicht und am letzten durch Heroisierung des Künstlers verwischt werden darf." (ebd., S. 14). Und ebenso deutlich weist er darauf hin, dass "Albernheit [...] Preis ihrer Abdichtung [ist]" und so "der Philister [...] gegen sie immer auch ein schwächliches Stück Recht auf seiner Seite [hat]." (ebd., S. 181).

⁶¹ Vgl. hierzu krit. Bürger 1974, insb. S. 76ff., sowie in Wiederaufnahme seiner ebd. u. a. auch am Beispiel von J. Beuys explorierten Thesen, nunmehr auf Beuys fokussiert, Bürger 1997; in kunsthist. Perspektive weiterf. Krauss 1997; Grasskamp 1989/1994, S. 66ff. ("Das Elend der Provokation"); sowie kulturphilosoph. mit Blick auf die jüngere Kunstgeschichte Groys 1992/1999.

Verschlüsselung zwar potentiell ein Moment der Subversion inhärent – das seinerseits jedoch jederzeit zur Geste gerinnen kann.⁶² Im Rahmen einer institutionalisierten Praxis mögen Chiffrierungen als ästhetische Strategie der Irritation markiert sein, mittelbar 'schützen' sie jedoch nicht vor einer 'Vereinnahmung' durch das "Betriebssystem", sondern arbeiten dieser eher zu.⁶³ Gerade dort, wo die Gesellschaft auf den Künstler als Geheimnisträger setzt, kann nicht nur das 'geheimnisvolle' Werk der Aufmerksamkeit und Zuwendung seitens der Kunstvermittler sicher gehen, auch sein 'Schöpfer' wird entsprechend charismatisiert.⁶⁴

– Kunst und/als Magie –

Setzen die übrigen okkulten Traditionen ein "Geheimwissen" voraus, das nur dem oder den Initiierten zugänglich ist, so beruft sich demgegenüber die Magie lediglich für die Kompetenz

⁶² Aktuelle Beispiele für diese Oszillation finden sich in der angewandten Programmierpraxis und in der netz- bzw. webbasierten elektronischen Kunst. So begegnen hier einerseits Programmierer u. Künstler, die Verfahren der Verschlüsselung gegen Überwachungstechniken entwickeln, Programm-Codes von 'Viren', die sich gegen die Politik marktdominierender Unternehmen richten, ästhetisch gestalten oder – im Anschluss an frühneuzeitliche Figurendichtung u. Permutatorik – Verfahren der Kryptographie und Code-Poesie miteinander verbinden, vgl. neben Wrixon 2000 u. Singh 2000 den Ausst. Kat. I love You/Frankfurt 2002 (ebd. weiterf. Literatur). Andererseits sind diese ursprünglich subversive Praktiken längst vom zeitgenössischen Kunst- und Ausstellungsbetrieb 'entdeckt' bzw. in diesen eingespeist worden; der 2001 von den 'Netz(kunst)aktivisten' 0100101110101101.org und Epidemio auf der Biennale von Venedig präsentierte Virus "biennale.py", ohnehin für die üblichen Systeme ungefährlich, wurde nicht heimlich freigesetzt, sondern 'in vitro' und auf einem zum Verkauf stehenden T-Shirt präsentiert. Vgl. hierzu krit. Kuni 2001c u. weiterf. Kuni 2002ab.

⁶³ Der Begriff der "Vereinnahmung" ist hier ausdrücklich als uneigentliche Rede markiert, insofern bereits Zugehöriges schwerlich vereinnahmt werden kann; innerhalb dieses Rahmens sind jedoch sehr wohl differenzierte Positionen bzw. Positionierungen möglich.

⁶⁴ Habituell ließen sich dem Kunstsystem seinerseits dabei aus soziologischer Perspektive durchaus Züge einer "geheimen Gesellschaft" nachweisen – sowohl mit Blick auf Ritualisierungen von Prozessen der Kommunikation u. Repräsentation, auf die 'Charismatisierung' von Persönlichkeiten, auf Praktiken der Exklusion u. s. f., als auch im Sinne positiver Potentiale, die im Bewahren von Traditionen sowie im Anspruch auf intellektuelle, ethische u. ästhetische Werte enthalten sind. Während sich differenziertere Überlegungen hierzu auf die Arbeiten v. Bourdieu 1974 u. 1992/2000; für eine weiterf. (religions-)soziologische Perspektive auf Weber 1920 u. 1922/1964ab; Luckmann 1967/1991; Nelson 1987/1991 sowie, für eine zeitg. Kritik aus den zwanziger Jahren, Bry 1924/1979 einerseits u. andererseits histor. anspruchsvolle Untersuchungen zu den "Geheimen Gesellschaften" des 18. Jh. wie Simonis 2002 stützen können, bewegen sich entspr. Beurteilungen des "Betriebssystems" allerdings häufig im Rahmen eines metaphorischen Raums der Polemik, vgl. für ein Extrem etwa Nolte 1991 (u. hier insb. das Kap. zu Beuys, S. 8ff.); fundierter – auch in ihrer Polemik – hingegen die Beiträge von B. Brock, W. Grasskamp und K. M. Michel zu dieser Diskussion (vgl. insb. Michel 1990 u. Grasskamp 1990 sowie zu Brock die oben im Apparat zu Kap. I.2., Abs. "'Individuelle Mythologien'" angef. Titel).

ihrer Ausübung, nicht aber für die ihrer Wirkung auf das 'Verborgene'.⁶⁵ Anders gesagt: Ihre 'Macht' beruht auf Empfindungsbereitschaft und verlangt vor allem ein intuitives, eher emotionales denn ein intellektuelles Verstehen, wie es demgegenüber – ob nun zu Recht oder nicht – zahlreiche jüngere esoterische Strömungen dezidiert für sich reklamieren.⁶⁶ Dieses konstitutive Moment der Magie ist es, das auch die "magischen Sprachformen" mitbestimmt, auf welche – wie bereits anhand einiger exemplarischer Ansätze umrissen – in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts das Gros der kunsthistorischen Literatur zur jüngeren Moderne zunächst fokussiert.⁶⁷ Nun lässt sich diese Präferenz nicht zuletzt auf die kunsttheoretische Tradition zurückführen, in der – wie bereits erläutert – sowohl dort, wo es um den "Ursprung der Kunst", als auch dort, wo es um die "Legende vom Künstler" geht, Vorstellungen von einer 'Bildmagie' eine wichtige Rolle spielen.⁶⁸

Gleichwohl sind weitere Stränge der Vermittlung anzuführen: Zum einen über jene Vorstellungen, die in der europäischen Tradition als Teil der hermetischen Literatur ihren

⁶⁵ Vgl. zur Magie allg. die oben in Kap. II.1., Abs. "Orientierung", genannte Überblicksliteratur; weiterf. ist zwischen Zugängen aus anthropologischer bzw. ethnologischer Perspektive (vgl. Mauss 1902-1903/1989; Frazer 1922/1928/1989; Lévi-Strauss 1958/1969; Turner 1969/2000), aus volkskundlicher (Bächtold-Stäubli 1927f./1987; Petzoldt 1978; Daxelmüller 1996), kultursoziologischer (Haarmann 1992) u. kulturhistorischer Sicht (Peuckert 1936 u. 1967) sowie religionshistorischen bzw. -philologischen (Luck 1990) u. wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen zu differenzieren; zu historischen Texten von der Antike (vgl. die Slg. in Luck 1990) treten solche vom Mittelalter (hierzu Tuczay 2003) über die ital. Renaissance (M. Ficino, P. della Mirandola, G. B. Della Porta) u. die Frühe Neuzeit (Agrippa, Trithemius, Paracelsus) bis zum 17. u. 18. Jh. (R. Lullus, A. Kircher, R. Fludd, J. Dee), in denen Magisches, Kabbalistisches, Theosophisches, Astrologie und Medizin zusammenkommen; schließlich solche aus dem 19. Jh. wie die Schriften Eliphas Lévis (1810-1875), die noch zu Beginn des 20. Jh. breit rezipiert werden, bis hin zur "Magick" eines Aleister Crowley (1875-1947), dessen 'sexualmagische' Schriften sich in den sechziger u. siebziger Jahren großer Beliebtheit erfreuten; vgl. neben dem umfangreichen und – ähnlich wie bei dem frz. 'Rosenkreuzer' Sâr Joséphin Péladan – sowohl theoretische u. 'praktische' Anweisungen wie populäre Romane umfassenden Œuvre die "Autohagiographie" Crowleys, Crowley 1929/1969/1989-1993 sowie Suster 1988; zu Crowley einf. u. a. Wilson 1971/1982, S. 502ff; sowie die von Crowley sign. Tarot-Karte des "Hohepriesters" aus dem von ihm mit seinem "Medium" F. Harris aus dem *Book of Thot* (London 1944, vgl. Crowley 1944/1983), DAbb. 15b u. die Abb. im Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986, Kat. 124f./Tf. V.

⁶⁶ Hierin, und insbesondere in ihrer 'sexualmagischen' Komponente, unterscheidet sich beispielsweise die "Magick" Aleister Crowleys – mindestens partiell – von eben jenen Traditionslinien, aus deren Umfeld sie hervorgegangen ist, wiewohl für die Entwicklungen zu Beginn des Jahrhunderts im Zuge der lebensreformerischen Bewegungen insgesamt sinnlich-körperbezogene Elemente u. Gemeinschaftsutopien eine wesentliche Rolle zu spielen beginnen – was sich freilich höchst unterschiedlich niederschlägt. So mag etwa auch Crowleys Credo – "Do What Thou Wilt shall be the Whole of the Law" – einen fernen (!) Bezug zu R. Steiners Weiterformulierungen (s)einer "Philosophie der Freiheit" aufweisen, und es gibt sogar hinsichtlich der Vereinigungen, denen beide zeitweise angehörten, Verbindungen (Crowley war Mitglied des O.T.O., des "Ordo Templi Orientis", zu dem auch Steiner Kontakte unterhalten hatte); Steiners Anthroposophie eine direkte geistige (oder gar weiterführende) Nähe zu Crowleys "Magick" zu unterstellen, wie dies von Gegnern der Anthroposophie versucht wird, bleibt gleichwohl – ebenso wie die Faschismus-Vorwürfe gegen Steiner – mehr als problematisch, vgl. hierzu weiterf. unten Kap. III.1.

⁶⁷ Vgl. hierzu ausf. oben Kap. I.2. u. zu Einzelaspekten die i. F. vorgestellten Ansätze; für die ältere Kunstgeschichte sei hier noch einmal auf Warburgs u. die Warburg-Schule (s. Warburg 1932ab bzw. Warburg 1920/1932/1980 sowie oben Kap. I.1.) u. auf G. F. Hartlaub (s. Hartlaub 1991 u. a.) verwiesen; für die frühe Moderne namentlich auf Breton/Legrand 1957.

⁶⁸ Vgl. für die "Legende vom Künstler" Kris/Kurz 1934/1980, S. 89ff.; für die Frage nach dem "Ursprung der Kunst" neben Hauser 1974/1983 u. 1973/1988 aus kunstsoziologischer sowie Belting 1990 aus kunsthistorischer Perspektive auch die viel rezipierte Schrift von Baumeister 1947; sowie für eine weiterf. Reflexion nicht zuletzt Adornos "Exkurs" zu "Theorien über den Ursprung der Kunst" in der *Ästhetischen Theorie*, Adorno 1970/1993, S. 480-490.

Weg in die Moderne finden⁶⁹; zum anderen über solche der Volksmagie, die über die Volkskunst ebenso wie zuteilen auch über die sakrale Bildpraxis – etwa in Talismanen oder Votiven – überliefert sind⁷⁰; sowie schließlich über religiöse und magische Vorstellungen außereuropäischer Kulturen, welche gerade die Moderne in Bildern, Bildwerken und Berichten für sich entdeckt.⁷¹ Dementsprechend ist für das Bild des 'Künstler-Magiers' einerseits auf die Figur des "Magus" der frühen Neuzeit zu verweisen, in welcher der 'Magier-Alchemist' und der 'Universalwissenschaftler' zu einer Einheit verschmelzen, wie sie paradigmatisch vom legendären "Doktor Faustus" verkörpert wird.⁷² Andererseits erhält diese in der Moderne, deren Theorien der Magie sich nicht zu geringen Teilen aus der

⁶⁹ Vgl. einf. oben, Kap. II.1., Abs. "Orientierung" u. weiterf. die Anm. zum Abs. "Radius und Rhetorik der Hermetik"; einen ebenso kompakten wie fundierten Überblick bietet Faivre 1986/1994, S. 49ff. (Buch I, Tl. 2).

⁷⁰ Vgl. neben Kiesewetter 1896 v. a. Bächtold-Stäubli 1927f./1987; die Beitr. in Petzoldt 1978; speziell zu Talismanen, u. Amuletten: übergr. Seligmann 1927 u. Marquès-Rivière 1938/1972; zur religiösen Volkskunst Brauneck 1978; zur Rezeption in der jüngeren Kunst(geschichte) nach Breton/Legrand 1957 u. neben der Dokumentation der Sektion "Bilderwelt u. Frömmigkeit" im Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972 (I. Bauer, Abt. 4.1-4.10) – zugleich mit Blick auf die Schnittstelle zum christl. Reliquienkult – den Ausst. Kat. Reliquien/Köln 1989 u. hierin zur zeitg. Kunst den Beitrag von Peters 1989; zum Reliquienkult allg. auch Legner 1995.

⁷¹ Vgl. Mauss 1902-1903/1989; Frazer 1922/1928/1989; Lévi-Strauss 1958/1969; Turner 1969/2000; sowie zum Kontext der Rezeption in Kunst u. Kunstgeschichte ausf. oben, Kap. I.2.; neben der ebd. genannten Literatur u. namentl. Breton/Legrand 1957 sei hier für die Kunsttheorie der frühen Moderne auf Carl Einstein verwiesen, vgl. Einstein 1915/1992; zur Rezeption in der Kunst d. 20. Jh. auf den Band von Bilanz 1989 u. weiterf. auf den zentrale Texte zum Thema versammelnden Band von Prussat/Till 2001; desw. s. Heinrichs 1989 u. ebd. insb. 1989a; speziell zu den in diesem Zh. relevanten Aspekten von "Fetisch(-Kult)", "Totem" u. "Tabu" weiterf. unten. Zum Radius von "Magie" in ästhetiktheoretischer u. –geschichtlicher Perspektive vgl. übergr. den Artikel von Rincón 2001, der allerdings für das 20. Jh. lediglich auf "Magie und Kino" sowie auf den "Magischen Realismus" fokussiert.

⁷² Vgl. neben der o. a. allg. Literatur zur Magie zur Figur des 'Magus' einf. Grafton/Idel 2001 bzw. Grafton 2001; weiterf. Butler 1948/1993; Yates 1964 u. 1979/1991; übergr. auch Seligmann 1948/1958/1988, S. 234ff.; speziell zur Figur des legendären Dr. Faustus, innerhalb deren reichhaltiger, durch Goethes gleichn. Bühnenstück entscheidend geprägter Rezeptionsgeschichte für die Moderne insb. auf Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947), mit Blick auf den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung aber auch auf dessen Rolle in den Schriften Rudolf Steiners zu verweisen ist; vgl. insb. Kap.III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers"; zur Faust-Ikonographie kompakt Giersen 2000; für die Kunstgeschichte außerdem das – zeitgleich mit Manns Roman erschienene – Büchlein von Hartlaub 1947. Für die jüngere Moderne ist zudem auf die Selbstinszenierungen von Protagonisten der neoesoterischen Strömungen wie E. Lévi, A. Crowley u. namentlich Sâr Joséphin Péladan zu verweisen, in denen sich die Figur des 'Magus' mit derjenigen des 'Hohepriesters' charakteristisch vermischt. Spiegelungen dieser modernen Tradition finden sich nicht nur in der Kunst des Symbolismus (vgl. hierzu neben Hofstätter 1965/1975 weiterf. Rosenblum 1975/1994), sondern – hier bereits weiter reflektiert – auch der frühen Moderne (vgl. etwa H. Balls Bühnenauftritte sowie die Selbstinszenierungen surrealistischer Künstler u. hierzu die o. a. Lit.); auf ihr Echo in der zeitgen. Kunst wird im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein.

ethnologischen Forschung rekrutieren⁷³, Konkurrenz durch die Figur des im Kreis einer Stammesgemeinschaft agierenden 'Schamanen'.⁷⁴

Speziell für die Kunst der Moderne lässt sich dabei eine Reihe von Begriffen nennen, die – wie bereits der einführende Überblick zeigen konnte – im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption wiederholt begegnen und insofern zentrale Bezugsmomente zu fassen gestatten. Hierzu zählen zunächst die "magischen Zeichen", in deren Abstraktion Signalwirkung und Verschlüsselung verdichtet zusammenfinden – die in den 'Texten zur Kunst' allerdings keineswegs allein dort firmieren, wo sie tatsächlich auf einen entsprechenden Bedeutungshorizont referieren.⁷⁵ Desweiteren zu nennen ist das Kunstwerk als 'magisches Objekt', das im Surrealismus ebenso wie in den "Fetisch-Formen" der Kunst nach 1945 eine

⁷³ Vgl. explizit zum "Magier" Mauss 1902-1903/1989, S. 59ff., der hier – ungeachtet seines Bemühens, auch eine Klassifikation anhand von Merkmalen, Eigenschaften und Fähigkeiten vorzunehmen – deutlich die Bedeutung der das singularisierte Individuum umgebenden Sozietät für dessen Identifikation mit dem Status des Magiers herausstellt; desw. Frazer 1922/1928/1989, S. 65ff. – auf dessen frühe Forschungen Mauss Bezug nimmt – in ähnlicher Akzentuierung; sowie Lévi-Strauss 1958/1969, S. 183ff. ("Der Zauberer und seine Magie", Erstpubl. 1949), der diesen Strang ebenfalls aufnimmt u. als strukturalistische Perspektive auch weiterf. Vergleiche – etwa zwischen "Zauberer" und "Psychopath" vornimmt. Für eine solche vergleichende Sicht vgl. auch Weber 1920, 1922/1964a u. 1922/1988; für den von Lévi-Strauss annoncierten Konnex zum "Psychopathen" im Bezug auf das Bild vom 'Künstler-Magier' auch die nachf. Anm.

⁷⁴ Vgl. etwa auch Luck 1990, der 'den' Magier (einschließlich des antiken Magiers) in seiner einleitenden Definition der Magie – die allerdings deutlich von einer zeitgenössischen Perspektive sowie von dem oben ref. Zugang der strukturalen Anthropologie geprägt ist – nicht nur mit einem "Medium" assoziiert ("Der Magier ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Medium", ebd., S. 1), sondern auch explizit mit 'dem' Schamanen gleichsetzt (ebd., S. 15; in Anlehnung an E. R. Dodds 1951/1970). Zwar wird der eurasische Schamanismus schon in der ersten Hälfte des 20. Jh. erforscht, und entspr. früh ist ein populäres Interesse zu vermerken, die Bücher von H. Findeisen etwa erscheinen in der beliebten Kosmos-Reihe bzw. als preisgünstiges Paperback, vgl. Findeisen 1956 u. 1957; ebenfalls 1957 wird M. Eliades *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* in dtsh. Übs. publiziert, vgl. Eliade 1951/1957/1994. Im Verlauf der sechziger Jahre – in diese Zeit fällt das Erscheinen von A. Lommels Buch, das Medizinmänner, Schamanen, Künstler schon im Titel markant zusammenführt, vgl. Lommel 1965 – gewinnt der Schamanismus nicht zuletzt im Zh. mit dem künstlerischen Interesse an außereuropäischen Kulturen sowie im Zuge der Entwicklung der Performance-Kunst, deren Vertreter sich teilweise sowohl mit indigener Spiritualität, als auch mit an der Anthropologie genährten Theater-Theorien beschäftigten, an Bedeutung (vgl. hierzu weiterf. unten); zum Beginn der achtziger Jahre erreicht diese Entwicklung mit einem regelrechten 'Schamanen-Kult' im Zuge von "New Age" einen vorläufigen Höhepunkt (s. stellvertretend Golwin 1981). Kennzeichnend für das Bild des 'Künstler-Schamanen' ist neben jenen Qualitäten, die das des Magiers zeichnen (wie etwa das "Charisma"), die Assoziation mit "Heilung" bzw. "Heilkraft" und mit psychischer u. physischer "Grenzüberschreitung"; vgl. zum Thema Burnham 1973b/1974; McEvilley 1983a; Levy 1988 u. 1993; Kraft 1995 u. Hyde 1998 sowie die frühen krit. Beiträge von Fischer 1978 u. Heller 1984; auf den vielfach als 'Künstler-Schamanen' gehandelten Beuys – der in allen diesen Publikationen prominent figuriert – und dessen Relation zum Schamanismus wird i. F. noch mehrfach zurückzukommen sein.

⁷⁵ Die prominente Assoziation "magischer Zeichen" mit vor- und frühgeschichtlichen und außereuropäischen Kulturen und Schriftzeichen (vgl. exemplarisch wiederum Schneckenburger 1972a) lässt leicht vergessen, welche bedeutende Rolle "fremde Schriften" und "geheimnisvolle Zeichen" im Kontext okkultur Traditionen spielen – von der kabbalistischen Buchstaben- u. Zahlenmystik bzw. -magie, die von Raimundus Lullus bis zu Papus die unterschiedlichsten Rezeptionen erfährt; über die bereits bei Agrippa firmierenden und später bei Athanasius Kircher u. a. wieder begegnenden "Himmelsschriften", die im Spiritismus der Jahrhundertwende ihre Wiederkehr feiern (vgl. Flournoy 1899); über die Signaturenlehre des Paracelsus, die in der Romantik als "Chiffrenschrift der Natur" (Novalis) revitalisiert wird; bis hin zu den Zeichen u. Symbolen aus Astrologie, Magie u. Alchemie, die über Rosenkruzertum u. Freimaurerei bis in die neoesoterischen Strömungen der frühen Moderne tradiert, aber auch immer wieder mit neuen Bedeutungszuweisungen aufgeladen werden.

prominente Rolle spielt.⁷⁶ Ebenso wie für Letztere bilden auch für Erstere neben der Referenz auf vor- und frühgeschichtliche und außereuropäische Artefakte Bildsprache, Symbolverständnis und Produktionsästhetik der frühen Moderne wichtige Ankerpunkte. Dass hierbei die Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen auf unterschiedlichen Ebenen eine Rolle spielt, mag nicht nur der Blick auf Künstler wie Kandinsky oder Mondrian belegen, deren Wege in die Abstraktion von den Lektüren theosophischer Schriften begleitet wurden.⁷⁷ So wäre neben der "alchimie du verbe" Arthur Rimbauds die "Sprachmagie" Stephane Mallarmés⁷⁸ als einschlägig konnotierte Formen einer 'am Material' arbeitenden

⁷⁶ Vgl. für den Begriff "Fetisch-Formen" den gleichn. Ausst. Kat. Leverkusen 1967; für die frühen sechziger Jahre außerdem den Ausst. Kat. Totems-Idole/Wien 1963; zum 'magischen Objekt' im Surrealismus die oben in Kap. I.2. gegebenen Nachweise. Wie ebd. bereits im Durchgang durch exemplarische Ausstellungsprojekte u. Katalogtexte aufgezeigt, kommen hier sowohl in der künstlerischen Praxis wie auch in der theoretischen Reflexion mehrere Stränge zusammen: Zum einen die Rezeption außereuropäischer Artefakte u. kultureller Praktiken sowie deren Reflexion in der Ethnologie (u. die Wahrnehmung von Parallelen in der eigenen Kultur; vgl. zur 'Magie' bzw. *Macht der Dinge* übergr. Kohl 2003, zur 'Dingmagie' insb. Kap. IV u. V); zum anderen die psychoanalytische Fetisch-Theorie (vgl. Freud 1927/1948); sowie schließlich – ebenfalls bereits im Surrealismus, namentlich jedoch im Verlauf der sechziger Jahre zunehmend relevant – die marxistische Theorie, welche den Blick auf die 'Konsumfetische' der Alltagskultur lenkt (vgl. Bongard 1964; Haug 1971). Dies wiederum schlägt sich auch in Material- und Formensprache nieder, denkt man an die in der Skulptur u. Plastik begegnende Orientierung an "Totems u. Idolen" einerseits u. andererseits die in der Assemblage- u. Objektkunst nahe liegende Assoziation mit "Fetisch-Formen", deren 'Konjunkturen' mit denen der theoretischen Debatten um den Begriff korrelieren – et vice versa. Vgl. für eine übergr. Sammlung der wichtigsten Quellentexte zum Thema (von Charles de Brosses, der 1760 den Begriff "Fetischismus" prägte, über Freud u. Marx bis zu Baudrillard) Pontalis 1970/1971; weiterf. Kohl 2003, insb. Kap. III, S. 67ff. u. S. 91ff., für eine kompakte Darst. mit weiterf. Literatur auch Pietz 1996; mit Blick auf die zeitg. Kunst Kuspit 1988/1993b u. Sauerbier 1993ab sowie im Rahmen der Fokusstudien insb. Kap. III.6. (Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers") u. Kap. III.8. (Abs. "Remedien: Die 'Magie des Materials'").

⁷⁷ Vgl. zu Kandinsky neben den in Kap. I.2., namentl. im Rahmen der Diskussion zu Haftmann 1954-1955/1979-1983 gegebenen Primärverweisen weiterf. die in Kap. I.3. angeführte Forschungsliteratur; zu Mondrian ebd.

⁷⁸ Vgl. zu Rimbaud a. oben, Abs. "Kunst und/als Alchemie"; zur "Sprachmagie" Mallarmés das Kapitel, das H. Friedrich unter der Überschrift "Okkultismus, Magie und Sprachmagie" dem französischen Dichter widmet, vgl. Friedrich 1956, S. 192ff. Hier verweist Friedrich nicht nur auf Mallarmés Kenntnisnahme der Schriften E. Lévis und seine Kontakte zu dem symbolistischen Literaten V.-É. Michelet (1861-1938, vgl. Michelet 1937/1977), dem er die Prägung des Begriffs "Hermetismus" zuweist, u. referiert aus Mallarmés programmatischen Zeilen zur *Magie* aus den 1893 publ. *Faits divers* (deren erster Abschnitt dem Gold gewidmet ist; vgl. Mallarmé 1945, S. 389ff., hier S. 399f.), sondern versucht auch, das entspr. Verständnis einer "magischen Dichtung" zu erläutern: "[...] Sprachmagie bildet recht eigentlich das Mittel, im Zusammenspiel mit der Dunkelheit der Gehalte jene Suggestion auszuüben, die er selber an die Stelle der einfachen Verstehbarkeit gesetzt haben möchte. Sprachmagie kann sich kundtun in der Tonkraft der Verse, aber auch in einem das Dichten lenkenden Impuls der Worte." (ebd., S. 102/103). Zuvor hat Friedrich den Begriff bereits für Ch. Baudelaire in Anschlag gebracht, hier allerdings geht es nicht um den Gestus der Verdunklung u. Verklausulierung, sondern in erster Linie um den 'Beschwörungszauber', der in der Aussprache des Wortes – selbst wenn es schlichte Dinge bezeichnet – diese transformiert und den Sprecher mit dem "kosmischen Ureinen" in Verbindung treten lässt, vgl. ebd., S. 36f.; für Baudelaire ebenso wie für Poe u. Novalis als Vertreter der engl. bzw. dtsh. Romantik vermutet er in diesem Zh. die Kenntnis der "Lehren der 'Illuminaten'", d. h. freimaurerischer Schriften. Für die frühe Moderne ist für eine Auseinandersetzung mit der 'Magie der Sprache' zudem auf W. Benjamins Aufsatz *Über die Sprache...* (1916) zu verweisen, vgl. Benjamin 1916/1988 u. weiterf. hierzu Menninghaus 1980a/1995; als zeitg. Quelle zur Buchstabenmagie: Dornseiff 1925; zu Baudelaire u. Poe im Kontext einer frühen, auch die bildende Kunst mit einbeziehende Motivgeschichte der "schwarzen Romantik" u. des Symbolismus Praz 1948/1988; sowie übergr. Fischer 1977.

Produktionsästhetik zu nennen, die über die Literatur hinaus ihre Kreise zieht.⁷⁹ Novalis und die deutsche Romantik wiederum lassen sich nicht allein mit Blick auf die poetische "(Wieder-)Verzauberung" der Welt ("Magie = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen") und den 'Weg ins Erdinnere' des Subjekts anführen⁸⁰, sondern auch für den seinerseits auf die hermetische Korrespondenzlehre zurückzuführenden Begriff einer "Chiffrenschrift der Natur"⁸¹, an den anknüpfend Künstler wie Max Ernst ihre "strukturmimetischen Verfahren" entwickeln.⁸² Bezüge zur Romantik sind in der modernen und zeitgenössischen Kunst also keineswegs allein im Gravitationsfeld des Visionären, der Traumwelt und der Phantastik auszumachen.⁸³ Vielmehr lässt sich über beide Stränge zugleich der Weg zu einer Kunst verfolgen, die unter Einbezug 'kunstfremder' Materialien und ihrer haptisch-sinnlichen Erfahrbarkeit mit deren symbolischer Besetzung operiert, für deren Deutungsraum wiederum nicht nur dort, wo eine "Substanzlehre" aufgerufen wird,

⁷⁹ Hier ist keineswegs allein an den Surrealismus zu denken, der unmittelbar an diesen Strang anknüpft, vgl. etwa für die Dichtung neben den Programmschriften Bretons – unmittelbar zum Thema – Péret 1943. Vielmehr haben Mallarmés Auffassung einer "poésie pure" u. seine permutative 'Buchstabenmagie' (*Un coup de dés*) ihre Spuren etwa auch bei J. Cage hinterlassen, auf den im Verlauf der Untersuchung ebenso noch zurück zu kommen sein wird (Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik") wie auf Rimbaud als Referenzfigur (vgl. insb. Kap. III.3., Abs. "Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor'" zu Immendorff u. Beuys sowie Kap. III.6. u. Kap. III.9. zu Beuys).

⁸⁰ Vgl. für das zit. Fragment Novalis S II/1981, S. 546; daneben auch die v. H. Kamnitzer hgg. Slg. der Fragmente, Novalis/Kamnitzer 1929, S. 659ff. ("Magische Kunstfragmente"); zum "magischen Denken" in den Fragmenten sowie zu Magie u. Alchemie b. Novalis allgemein Stieghahn 1964; sowie weiterf. die folgende Anm. Zum romantischen 'Weg ins Erdinnere' – der bei Novalis sowohl von den praktischen Erfahrungen als Bergwerks-Assessor in Freiberg als auch von der Auseinandersetzung mit der Alchemie begleitet wird – Böhme 1988c; zur Motivgeschichte die Textslg. von Frank 1978; mit dem Weg ins Innere des Subjekts ist hier zudem der Topos des "inneren Sehens" bzw. des "inneren Auges" angesprochen, der für die bildenden Künstler entscheidend ist, vgl. hierzu oben, Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz" die Anm. zum "Bild vom Künstler" als 'Seher', 'Visionär' und 'Medium'.

⁸¹ Vgl. Novalis in den *Lehrlingen zu Saïs*, Novalis S I/1977, S. 79-109, S. 79; hierzu weiterf. Böhme 1988b; Frank 1995; Rommel 1998 (u. hierin insb. den Beitrag von G. Rommel ebd., S. 7-16); mit Blick auf die jüngere Moderne u. in interdisz. Perspektive die Beiträge in Arburg/Gamper/Stadler 2001; grundlegend zur "Lesbarkeit der Welt" Blumenberg 1983/1993 u. hier insb. S. 214ff. (Goethe) u. S. 232ff. (Novalis); zur Bedeutung von Alchemie u. Hermetik b. Novalis weiterf. Gebelein 1998 sowie Liedtke 1998 u. 2003.

⁸² Vgl. hierzu ausf. Lichtenstern 1992, S. 150ff. u. hier S. 156 (zur Frottage b. M. Ernst; für den Begriff der "Strukturmimesis" auf E. Roters referierend); allgemein zur Theorie der Mimesis Gebauer/Wulf 1992; kunsttheoret. weiterf. Peglau 1988 sowie mit Blick auf die zeitgenössische Kunst u. Kunsttheorie die Beiträge in Reck 1991a; äusserst anregend (u. a. zur "Magie der Mimesis") auch die weiterf. Reflexionen von Taussig 1993/1997.

⁸³ Vgl. zum 'Visionären' oben, Abs. "Erlösungsvorstellungen u. Transzendenz" die Anm. zum "Bild vom Künstler" als 'Seher', 'Visionär' und 'Medium'; zum Kontext v. Phantastik u. Okkultem neben Hocke 1957 u. 1959 sowie Bauer et al. 1977 (Fin de Siècle ff.) die Beitr. in Thomsen/Fischer 1980 (u. hier insb. H. Holländer); für die Vielfalt möglicher Perspektiven auf die Beziehungen zw. Romantik u. moderner bzw. zeitg. Kunst R. Rosenblums Versuch, die "northern romantic tradition" in der Malerei auf verschiedenen Pfaden ausgehend vom 19. Jh. bis in die jüngere Moderne zu verfolgen, Rosenblum 1975/1994; sowie den Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995; weiterf. hierzu – einschl. einer krit. Reflexion der Projektionsmuster auf die dtsh. Romantik – in der vorl. Untersuchung insb. Kap. IV (zu A. Kiefer) u. Kap. V.2. (zu S. Polke) sowie das vergleichende Resümee, Kap. VII.3.

Modelle eines "magischen Denkens" herangezogen werden können:⁸⁴ Während "Naturspolien"⁸⁵, Alltagsgegenstände und -materialien einerseits eine krude Materialität behaupten, erfahren sie andererseits vor diesem Horizont eine Aufladung, die zu einer 'Reauratisierung' des Kunstwerks führt.⁸⁶ Umso deutlicher ist diese allerdings dort wahrzunehmen, wo die Kunst mit apparativen und elektronischen Medien mit den Ästhetiken der Projektion und der 'Ausstrahlung', des Erscheinens und des Verschwindens operiert: Hier findet ausgerechnet jene Auffassung der 'Aura', die Benjamin am Beispiel "natürlicher Gegenstände" zu erläutern suchte – nämlich als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag"⁸⁷ – ins Kunstwerk zurück, und dies mittels eben jener Medien, von denen Benjamin angenommen hatte, dass sie es zusammen mit seinem "Kultwert" auch seiner "Aura" berauben würden.

Der von Benjamin beobachtete Konnex zwischen der 'Aura' des Kunstwerks und seiner Fundierung im Ritual wiederum⁸⁸ behauptet sich in der jüngeren Moderne besonders

⁸⁴ Vgl. zur "Substanzlehre" das gleichn. Buch des anthroposophischen Chemikers Rudolf Hauschka, der hier explizit auf Vorstellungen in der Tradition der frühneuzeitlichen Alchemie referiert, wie sie auch bei Rudolf Steiner zu finden sind, vgl. Hauschka 1942; zur Materialästhetik u. -symbolik bzw. -ikonologie: method. grundlegend Bandmann 1969 u. weiterf. Kemp 1975; Wagner 2001a; zu speziell im Kontext der vorl. Untersuchung interessierenden Aspekten den Ausst. Kat. Bildlicht/Wien 1991 sowie a. oben, Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz".

⁸⁵ Den Begriff der "Spolie" (lat. für "Beute"), der im kunst- u. architekturhistorischen Kontext ursprünglich für aus anderen Bauten entwendete u. in neuen Bauten wieder verwendete Elemente wie z. B. Säulen, Kapitelle, Friese u. a. bezeichnet, hat Monika Wagner i. d. S. mit Blick auf die Integration von (Natur-)Materialien wie z. B. Stroh für die 'Materialikonographie' bzw. -'ikonologie' Arbeiten der zeitgen. Kunst diskutiert, vgl. Wagner 1996 u. 1994/1996 sowie Wagner 2001a, S. 133ff.

⁸⁶ Vgl. für den Begriff "Reauratisierung" Mersch 1997, insb. S. 34f., der ihn hier im Bezug auf die Ereignishaftigkeit performativer Kunst diskutiert; weiterf. auch die nachf. Anm. Wagner 2001a beleuchtet diesen Aspekt bedauerlicherweise nur ungenügend.

⁸⁷ Vgl. Benjamin 1935/1977, S. 142; zum Begriff der "Aura" – der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung freilich insb. mit Blick auf seine Bedeutung im Kontext okkultur Traditionen interessieren wird – in seinen hist. u. ästhetiktheoret. Dimensionen grundl. Spangenberg 2000; zu Benjamin weiterf. Benjamin 1986, Recki 1988 u. – in krit. Reflexion der Wiederaufnahme der Diskussion um Benjamin in der Postmoderne – Kaufman 2002; medienphilos. auch Groys 2002; für die zeitgen. Kunst neben dem Ausst. Kat. Bildlicht/Wien 1991 die unterschiedl. Aspekte beleuchtenden Ausst. Kat. Umgang-Aura/Regensburg 1984 u. Aura/Wien 1994 sowie hierin insb. die Beiträge von Loers 1984 u. Brüderlin 1994; desw. Mersch 2002.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 143f. Benjamin betont hier: "Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des 'echten' Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es einst seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar." (Hervorh. W. B.).

markant in einem Bereich: Der Performance-Kunst.⁸⁹ Es ist allerdings keineswegs allein die Singularisierung des Ereignisses, in der Dieter Mersch das Moment einer 'Reauratisierung' begründet sieht, welche die Performance mit dem Assoziationsraum okkultur Traditionen in Beziehung zu bringen gestattet.⁹⁰ Vielmehr bieten sich in einem Darstellungsfeld, in dem selbst alltägliche Handlungen aus ihrem geläufigen Zusammenhang entrückt und damit tendenziell 'transzendiert' erscheinen, eine ganze Reihe von Anknüpfungspunkten an. Speziell dort, wo der Körper in ritualisierte Bewegungs- und Handlungsabläufe eingebunden erscheint, wo Körperflüssigkeiten, Materialien oder Gegenstände zum Einsatz kommen, die sich über ihre kulturelle Kodierung mit einschlägigen Bedeutungen belegen lassen, liegt der Gedanke an kultische Praxen nahe.⁹¹ Inwieweit sich die Künstlerinnen und Künstler, die mit Performances arbeiten, ihrerseits dezidiert auf einen entsprechenden Vorstellungshorizont beziehen, steht freilich auf einem anderen Blatt. Und auch dann, wenn sich – wie in einer ganzen Reihe von Arbeiten der späten sechziger und frühen siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts – die Verschränkung von "Performance, Ritual [und] Prozess"⁹² programmatisch erfolgt, bleibt zu fragen, aus welchem Kulturkreis Handlungsformen und -

⁸⁹ Ein Aspekt, der in der Literatur zur Performance u. Happening schon früh herausgestellt wird, allerdings auch leicht zu Projektionen u. interpretatorischen Unschärfen führt. Vgl. für eine zeitnahe Perspektive auf die sechziger u. siebziger Jahre Kaprow 1966; Vostell 1970; Kultermann 1970; Wick 1973/1974; als Slg. von Miszellen: Lischka 1988; allg. Goldberg 1979/1988 u. Jappe 1993; übergr. Battcock/Nickas 1984 u. Warr 2000; weiterf. den Ausst. Kat. Actions/Los Angeles 1998 sowie die oben in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers" angef. Lit. zum Thema "Körper" u. "Performance/Performanz"; spez. zu den hier interessierenden Aspekten neben den o. a. Beiträgen zu 'Künstler-Schamanen' die Aufsätze von Gorsen 1969c u. 1970; Kesting 1970; Burnham 1972/1974 u. 1973ab/1974; McEvilley 1983a; den Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981; ausf. Schröder 1990 u. Hoffmann 1995. Zu Theorien des Rituals, auf die sich zahlr. Autoren zum Thema beziehen: Neben den Schriften v. Lévi-Strauss u. Eliade v. a. Douglas 1970/1974/1998 u. Turner 1969/2000; kompakt a. Blier 1996 u. Schrage 2003; grundl. Ansätze versammeln Belliger/Krieger 1998 u. Uhl/Boelderl 1999; weiterf. in interdisz. Perspektive Schechner 1993 u. Caduff/Pfaff-Czarnecka 1999; nachgetragen sei 2006 – nicht zuletzt mit Blick auf die bereits in Kap. I.2. zur Diskussion gestellten Überlegungen – noch Böhme 2006.

⁹⁰ Vgl. Mersch 1997 u. weiterf. 2002.

⁹¹ Dieser Aspekt wird allerdings nicht nur in Publikationen zum Thema Körper u. Performance bzw. Performance u. Ritual thematisiert, sondern auch mit Blick auf die Verwendung entspr. Materialien u. Substanzen in plastischen Arbeiten u. Objekten – und im übrigen auch dort, wo sich Materialien mit Körperflüssigkeiten u. ä. lediglich *assoziiieren* lassen; vgl. hierzu weiterf. insb. die Kap. III.8. (zu Beuys), Kap. III.12. (zu H. Nitsch) u. Kap. VI.2. (zu R. Horn). So breit gefächert wie das Assoziationsspektrum – von der "Erweiterung der Sinne" bis zum "Ekel" bzw. "Abjekten", von der "Auratisierung" bis zur *Arte Povera* – ist das Referenzfeld, das hier von den alltagskulturellen Belegungen von Nahrung u. Körperflüssigkeiten bis hin zu solchen im sakralen u. kultischen Kontext reicht, die sich ihrerseits überlagern (vgl. die nachf. Anm.). Dementsprechend vielfältig ist die theoretische Literatur, die für Interpretationen herangezogen werden kann bzw. in der Sekundärliteratur herangezogen wird: Neben den gen. Titeln von Lévi-Strauss etwa die Bücher von M. Douglas 1970/1974/1998 u. 1966/1985 (sowie speziell für die Theorie des "Abjekten" auch Kristeva 1980); in vergl. Perspektive weiterf. a. Taussig 1993/1997; mit Blick auf die Schwerpunktinteressen der vorliegenden Untersuchung werden jedoch auch historische Quellen, etwa die Schriften R. Steiners oder das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens von Bächtold-Stäubli 1927ff./1987 zu konsultieren sein.

⁹² In Anlehnung an den Titel des gleichnamigen Buches von Jappe 1993.

bezüge übernommen werden und welche Transformationen sie im Rahmen der Kunst erfahren.⁹³

Fraglos jedoch können Performances, in welchen der Künstler selbst als Akteur im Mittelpunkt steht, nicht nur auf Seiten der Rezeption zu einschlägigen Wahrnehmungen beziehungsweise Projektionsleistungen animieren, sondern auch eine geeignete 'Bühne' für einschlägige Selbstinszenierungen bieten⁹⁴ – unter denen wiederum die Rolle des 'Priesters', des 'Magiers' oder des 'Schamanen' lediglich drei von unzähligen 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' sind, die als Modelle zur Verfügung stehen. Dass sie einerseits – ungeachtet ihrer sowohl religionshistorisch wie soziologisch begründbaren 'Verwandtschaft'⁹⁵ – unterschiedliche Bezüge und Belegungen transportieren, andererseits in den 'Texten zur Kunst' ein- und demselben Künstler 'auf den Leib geschrieben' werden können, ist ein Faktum, das im Rahmen einer Arbeit, die ihren Fokus auf das Gegenstands- und Begriffsfeld okkultur Traditionen richtet, Beachtung finden muss.⁹⁶

– Grenzfälle –

So ist in diesem Zusammenhang schon vorab auf immanente Schwierigkeiten zu verweisen, auf die man beim Versuch stößt, notwendige Abgrenzungen vorzunehmen. Dies betrifft zum einen den christlich-religiösen Kontext, für den kaum zufällig mit Blick auf die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts bemerkt worden ist,

"daß hier die religiöse Dimension nicht in den Grenzen einer der großen Religionen oder in ihrer kirchlichen Verfaßtheit erfragt werden sollte"⁹⁷.

Wenngleich es in der vorliegenden Arbeit nicht oder nur mittelbar darum gehen kann, das Verhältnis von Kunst und Religion zu diskutieren⁹⁸ und ihrer Fragestellung entsprechend

⁹³ Wiederum gilt dies neben Gesten und Handlungsformen in weiter gefasstem Sinne auch für den Umgang mit Material sowohl im Kontext von Performances wie in Plastik, Objektkunst u. Malerei – wie etwa das Spektrum der Interpretationsansätze zu Beuys (vgl. hierzu neben Kap. III.1. insb. Kap. III.8.), aber auch der Blick auf thematisch orientierte Ausstellungskataloge und andere Publikationen zeigen kann; vgl. neben den Publ. zum *Nouveaux Réalisme*, zur *Arte Povera* u. zum *Wiener Aktionismus* (weiterf. hierzu Kap. III.12. u. Kap. III.13.) etwa die Ausst. Kat. Rites/London 1995; Glaube-Hoffnung/Wien 1995 (Kap. "Verspritzen, Verströmen, Vergießen"); Blut/Frankfurt 2001; weiterf. Perlmutter 1999; aber auch Beil 2002 sowie Spector 1989.

⁹⁴ Vgl. hierzu auch die oben in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers", angegebene Literatur zum Thema "Selbstdarstellung"/"Selbstinszenierung". Darauf, dass hier zudem der "Ereignischarakter" von Performances einerseits u. andererseits ihre selektive Dokumentation in Sekundärmedien (namentlich der Photographie) dem Spannungsfeld von Rezeption u. Produktion eine eigene Dynamik eintragen, wird im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein; vgl. insb. Kap. III.6. sowie fokussiert zum Thema a. Kuni 2004a.

⁹⁵ Vgl. neben den angeg. Schriften v. M. Weber insb. Luckmann 1967/1991.

⁹⁶ Solche Prozesse lassen sich im Spannungsfeld von Produktion u. Rezeption auch mit Rücksicht auf andere Aspekte beobachten: Beispielsweise – wie dies insb. von Seiten der feministischen Kunstwissenschaft analysiert und reflektiert worden ist – speziell mit Blick auf Künstlerinnen, etwa im Bezug auf die Frage nach einer 'Selbstreflexion' im Zeichen von Körper, Identität u. Geschlecht oder nach dem etwaigen "Feminismus" eines künstlerischen Ansatzes. Hier fanden u. finden Projektionen statt, die ihrerseits nicht ohne Auswirkungen auf Positionierungen bleiben – et vice versa. Vgl. hierzu ausf. die Beiträge in Hoffmann-Curtius/Wenk 1997; sowie, für eine problemorientierte Diskussion am Bsp. des 'Modellfalls' Pippilotti Rist, auch Kuni 1999c.

⁹⁷ Vgl. O. von Simson im Vorwort zum Ausst. Kat. Gegenwart-Ewigkeit/Berlin 1990, S. 9.

Bezugnahmen auf die institutionalisierten Religionen weitgehend ausgeklammert bleiben, geraten diese Setzungen im Kontext eines kulturellen Feldes, das zumal in seiner kunstgeschichtlichen Tradition ganz wesentlich von der christlichen Religion geprägt ist, rasch an ihre Grenzen. Verweisen lässt sich in diesem Zusammenhang einerseits auf eine ganze Reihe von Begriffen, die in der Rezeption begegnen und für die theoretischen, ästhetiktheoretischen und kunstwissenschaftlichen Grundlagen einer Auseinandersetzung sowohl mit den 'Bildern vom Künstler' wie auch mit den 'Bildern der Künstler' von Relevanz sind: "Charisma", "Aura", "Ritual", "Transzendenz", das "Numinose" und "Absolute"⁹⁹ – allen voran aber der Bildbegriff selbst, dessen Ursprünge sich nicht nur auf die Zeit vor der Kunst, sondern auch vor der 'Ikone' im christlichen Sinne auf magische Vorstellungen zurückführen lassen, die ihrerseits in diese eingeflossen sind.¹⁰⁰ Andererseits finden sich in der Kunst der Moderne selbst unzählige Arbeiten, die eine konzise Zuordnung nicht so ohne weiteres gestatten: So etwa, wenn Künstler aus dem christlichen Kontext vertraute Bildformen und -formeln verwenden, um sie neu zu belegen beziehungsweise auf Bildformen des religiösen Kultus zurückgegriffen wird, die ihrerseits Elemente magisch-archaischen Denkens enthalten; aber auch dort, wo Künstler dezidiert parallel aus verschiedenen Quellen

⁹⁸ Dies betrifft u. a. auch die These von der "Kunst als Religionsersatz", die in der Sekundärliteratur mehr oder weniger kontinuierlich u. auf unterschiedlichem Niveau diskutiert wird. Wenn sie etwa in Überblicksdarstellungen wie E. Lucie-Smiths *Rasse, Klasse Sex in der zeitgenössischen Kunst* als Kapitelüberschrift begegnet (vgl. Lucie-Smith 1994, Kap. 3, S. 46ff.), und i. F. vor dieser Folie Joseph Beuys als "modernen Schamanen" einer "transgressiven Kunst" diskutiert wird (ebd., Kap. 4, S. 56f.), dann tragen hier die mangelnde Tiefe u. die fehlenden Differenzierungen – zumal angesichts des thematischen Gesamtrahmens des Buches – eher zur Verunklärung etwaiger Zusammenhänge bei. Für eine differenzierte Perspektive vgl. neben Luckmann 1967/1991 auch die einleitenden Überlegungen der Hrsg. in Faber/Krech 2001 sowie in vergleichender Perspektive a. Kohl 2003.

⁹⁹ Vgl. neben der in den vorausg. Anm. angef. Literatur zu den gen. Begriffen mit Blick auf die zeitg. Kunst insb. Ausst. Kat. *Negotiating Rapture/Chicago* 1996, *Heaven/Düsseldorf* 1999; *Big Nothing/Baden-Baden* 2001 u. *Warum!/Berlin* 2003 sowie Scheufl 1999; hinzuweisen ist hier zudem auf Rudolf Ottos Buch *Das Heilige* (vgl. Otto 1917/1963), auf das in diesem Kontext zahlr. Autoren referieren; ähnl. gilt für Eliade 1956/1957/1990 u. Caillois 1950; vgl. weiterf. die Beitr. in Kamper/Wulf 1987 (hier insb. die Beiträge der Sektion "Der Einspruch der Wissenschaften"); mit Blick auf die Kunst auch Nillès 1993a (u. hier insb. die Beiträge der Sekt. 2 u. 3, S. 95ff.); in krit. Reflexion zur "Sakralisierung" auch Jeudy 1987, S. 56ff. ("Parodien des Heiligen"); für eine weiterf. Reflexion der Topologie des Religiösen Derrida/Vattimo 1991. Für die jüngere Kunsttheorie (u. -praxis) ist in diesem Kontext – u. in Wiederaufnahme des programmatischen Essays von B. Newman 1948/1996 – zudem auf die in der 'Postmoderne' entflammte Debatte um das "Erhabene" bzw. "Sublime" zu verw.; vgl. Lyotard 1982ab u. 1984 sowie weiterf. die Beitr. in Bohrer 1989 (hierin insb. Steinhauser 1989) u. Pries 1989; desw. auf das ebenfalls in dieser Zeit breit rezipierte (u. kontrovers diskutierte) Buch von Steiner 1989/1990, das gleichs. 'theologisch' die Kunst gegen das 'Reden' bzw. die 'Texte zur Kunst' verteidigen will.

¹⁰⁰ Vgl. Belting 1990; ausf. den Ausst. Kat. *iconoclash/Karlsruhe* 2002 sowie die oben in Kap. I.2., Abs. "'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)'" angef. Literatur zum Thema "Bilderstreit"; zum "Bild als religiöse[r] Grundkategorie" s. a. den gleichn. Beitrag von Rombold 1983, der ebd. zu dem – mittelbar an Hartlaub 1917 u. 1919 erinnernden – Schluss kommt, "daß man Hinweise auf Transzendenz in der modernen Kunst nicht nur dort suchen darf, wo sie nach der abendländischen Ikonographie zu vermuten sind." (S. 740; angespr. ist hier die frühe Moderne der ersten Hälfte d. 20. Jh.). Desw. s. zu diesem Komplex auch Kohl 2003, das Kap. VI, S. 225ff. ("Museen: Kultstätten der Neuzeit") u. hier insb. den Abschnitt "Museumsstücke – die sakralen Objekte der Moderne?", S.256ff.

schöpfen.¹⁰¹ Darüber hinaus muss hier die Tatsache berücksichtigt werden, dass bereits unter den Quellen selbst zahlreiche zu finden sind, in denen okkulte Traditionen und solche christlicher Provenienz eine Synthese eingehen. Gegeben ist dies nicht allein in den Bildern der alchemistischen Allegorik, sondern betrifft etwa auch Referenzen auf Autoren wie Agrippa ab Nettesheim oder Raimundus Lullus, welche die christliche Mystik mit Elementen okkultur Traditionen bereichert haben; um so mehr aber die dezidiert synthetisch orientierten Strömungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts – und zwar keineswegs allein jene, die auch ihrem Selbstverständnis entsprechend dezidiert als esoterische zu fassen sind.¹⁰² Vor diesem Hintergrund kann die bereits problematisierte Distanznahme der Kunstgeschichte gegenüber dem potentiellen Einfluss okkultur Traditionen auf Künstler um so leichter auf interpretatorische Irrwege führen, wie dies etwa die lange ignorierte Auseinandersetzung von Joseph Beuys mit Rudolf Steiner zeigen mag – ein Umstand, der dazu führte, dass sich Teile der Beuys-Rezeption bis heute auf den vom Künstler proklamierten "Christus-Impuls" berufen, um ihn als Erneuerer einer christlichen Kunst zu feiern – ohne dabei in Rechnung zu stellen, dass dieser Begriff nicht unwesentlich von den Steiner-Lektüren des Künstlers bestimmt gewesen ist.¹⁰³

Eine ähnliche, gegenüber der Vielfalt und Pluralität potentieller Einflüsse und Anregungen Aufmerksamkeit fordernde 'Grauzone' bildet in diesem Sinne auch der Bereich künstlerischer Bezugnahmen auf die großen Religionen anderer Kulturen sowie auf solche Sprachformen und Bildpraxen, die zuweilen noch bis in die jüngste Zeit mit dem Begriff "Primitivismus" belegt zu werden pflegen.¹⁰⁴ Während sich die vorliegende Untersuchung grundsätzlich auf die Frage nach einer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen europäischer Provenienz beziehungsweise Überlieferung konzentriert, kann nicht außer Acht gelassen werden, dass – sieht man einmal ganz von jenen Bereichen ab, in denen sich auch schon in der christlichen Religion das Erbe anderer religiöser und kultischer Traditionen widerspiegelt – bereits in diesen außereuropäische Einflüsse geltend zu machen sind; namentlich gilt dies für die neo-esoterischen Strömungen des späten neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts wie die Theosophie, die unter anderem hinduistische Elemente inkorporiert hat, aber auch für

¹⁰¹ Hier ist neben dem Komplex Material – "Substanz" auf jene Bereiche der Objektkunst bzw. von plastischen Arbeiten zu verweisen, die mit "Reliquiaren", "Votiven" u. außereurop. Kultobjekten assoziiert werden; sowie auf jene, die sich an Bildschreine u. Altäre anlehnen; vgl. für diese Perspektive neben den oben in Kap. 1.2. diskutierten Ausst. u. der ebd. angeführten Literatur insb. die Ausst. Kat. Reliquien/Köln 1989; Goldenes Zeitalter/Stuttgart 1991 u. Glaube Hoffnung/Wien 1995 sowie Altäre/Düsseldorf 2001; topologisch relevant ist in diesem Zh. außerdem die Figur des Engels als Geistwesen u. Mittlerfigur, vgl. stellvertr. den Ausst. Kat. Engel/Wien 1997.

¹⁰² Zu verweisen ist hier u. a. auch auf die Vermittlung durch den Psychoanalytiker C. G. Jung – aber auch darauf, dass sich in histor. Perspektive "Geistergeschichten" und "Geistesgeschichte" mehrfach kreuzen, vgl. hierzu Sawicki 2002. Zur christl. Mystik im hier angesprochenen Zh. vgl. einf. die Beiträge in Böhme 1990.

¹⁰³ Vgl. namentlich die Publikationen von F. Mennekes zu J. Beuys; weiterf. hierzu neben Kap. III.1. die in Kap. III.7. ff. geführten Nachweise.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu neben den oben bereits gegebenen Verweisen zu den Stichworten "Schamanismus", "Fetisch" u. "Ritual" a. die Diskussion des Komplexes in Kap. I.2.; für zwei jüngere exemplarische Projekte in der 'Grauzone' insb. die Ausst. Kat. Magiciens/Paris 1989 u. Altäre/Düsseldorf 2001.

westliche Adaptationen des Zen-Buddhismus, wie sie in der Nachkriegszeit vermehrt begegnen.¹⁰⁵ Und wenn schon in der klassischen Moderne Begriffe wie "Bildmagie" oder "Fetisch" eng mit dem Einzugsgebiet kultischer Praxen und magischer Vorstellungen außereuropäischer Provenienz assoziiert werden, so prägt diese Perspektive auf ihre Weise auch den Blick auf das Verhältnis von "Ritual" und Performance oder auf den Schamanismus, wiewohl in allen diesen Fällen eine solche 'Auslagerung' keineswegs von vornherein gerechtfertigt ist.¹⁰⁶ Vielmehr wirft der Umstand, dass in der zeitgenössischen Rezeption das Bild des 'Künstler-Magiers' und das des 'Künstler-Schamanen' nahezu äquivalent benutzt werden beziehungsweise miteinander verschmelzen, die Frage auf, ob auf dem Umweg über solche 'Auslagerungen' eine der für die 'Postmoderne' ausgerufenen "Globalkultur" entsprechende Adaptierung und Aktualisierung traditioneller 'Bilder vom Künstler' vorgenommen wird.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Hierauf wird im Verlauf der Untersuchung noch mehrfach zurückzukommen sein; mit Blick auf die Theosophie bzw. Anthroposophie im Bezug auf eine Reihe von Topoi, die bei H. P. Bavatsky, R. Steiner u. J. Beuys begegnen; mit Blick auf Zen u. außereurop. Traditionen insb. in Kap. III.12.; für die Vermittlung einer entspr. Perspektive ist erneut u. a. auf die Schriften C. G. Jungs u. M. Eliades zu verweisen, insb. aber auch auf die ebenf. breit rezipierten Bücher von D. T. Suzuki (etwa *Die grosse Kunst der Befreiung*, 1939 in dtsh. Übs.) u. E. Herrigel (*Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, 1948); sowie für den Versuch, die Zen-Philosophie für eine Interpretation moderner Kunst fruchtbar zu machen, auf das seinerseits populär aufgen. Buch von Chr. Kellerer 1968/1982.

¹⁰⁶ Vgl. die Anm. oben zum Thema "Schamanismus" bzw. 'Künstler-Schamanen'; im Rahmen der Fokusstudien insb. Kap. III.2. (Abs. "Lili Fischer: 'Künstler Schamanen'"), Kap. III.8. u. Kap. III.12.

¹⁰⁷ Vgl. zu entspr. Prozessen der Übertragung auch Taussig 1993/1997, der hier allerdings allg. kulturtheoretisch argumentiert, ohne speziell das Feld der Bildenden Kunst in den Blick zu nehmen (u. allerdings zugleich seinerseits Übertragungen vornimmt, indem er u. a. Benjamins Theorie der Mimesis nicht nur für eine Kritik der frühen, kolonial geprägten Anthropologie, sondern auch für seine eigenen ethnographischen bzw. anthropologischen Reflexionen fruchtbar zu machen sucht).

II.3. Setzungen. Schwerpunkte und Verfahren

Mit Blick auf den weiten Radius des Themas und das vielschichtige Beziehungsgefüge, das sich in ihm entfaltet, liegt es auf der Hand, dass eine Forschungsarbeit Setzungen vorzunehmen hat, an denen orientiert sie gezwungenermaßen exemplarisch vorgehen muss: Dies nicht allein deshalb, weil sie sich nicht im Bemühen um eine enzyklopädische Vollständigkeit verlieren darf, zu der ihr komplexer – und im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption kontinuierlich weiter wachsender – Gegenstandsbereich durchaus verleiten kann. Sondern auch, da es einen Rahmen abzustecken gilt, innerhalb dessen es Fokussierungen ermöglichen, Quellen und Kontexte präziser zu rekonstruieren, sowie aus vergleichenden Betrachtungen Schlüsse zu ziehen, die eine greifbare Diskussionsgrundlage darstellen. Die Kriterien für eine solche Eingrenzung ergeben sich einerseits aus der Fragestellung, die der Untersuchung zu Grunde liegt, andererseits aus dem Anspruch, innerhalb ihrer Entfaltung in einer Weise 'am Material' zu arbeiten, die es gestattet, dem vielschichtigen Gefüge aus wechselseitigen Relationen sowohl in monographischer wie auch in vergleichender Perspektive gerecht zu werden.

Vor diesem Hintergrund konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf Künstlerpersönlichkeiten, die sowohl auf Seiten der Rezeption mit dem Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' assoziiert werden, als auch in ihrem Werk Anhaltspunkte dafür geben, dass tatsächlich eine Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen vorliegt oder wenigstens angenommen werden muss. Zudem scheint es sinnvoll, den zunächst in übergreifender Perspektive ins Auge gefassten Untersuchungsraum – die europäische Kunstgeschichte nach 1945 – in zeitlicher und geographischer Hinsicht weiter einzugrenzen, um das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption möglichst detailgenau ausloten zu können. Ein solches Vorgehen rechtfertigt sich aus methodischen Gründen in mehrfacher Hinsicht, und zwar ungeachtet der 'Internationalität', welche zum einen die Institutionen der Kunst – zu denen diejenigen des Ausstellungsbetriebs, der Kunstkritik und -geschichte, aber auch diejenigen der künstlerischen Ausbildung zu zählen sind – und zum anderen den Raum potentieller Quellen und Orientierungen – am und im hier interessierenden Überlieferungszusammenhang okkulten Traditionen, aber auch am und im Kontext der Kunst – in zunehmendem Masse auszeichnen mag. Sieht man einmal ganz davon ab, dass der Begriff der "Internationalität" als solcher angesichts der historisch gewachsenen Beziehungsgefüge einer an Westeuropa und Nordamerika orientierten Kunstgeschichte selbst in Zeiten einer so genannten "Globalkultur" nicht mit "Grenzenlosigkeit" verwechselt werden darf, so gilt es nämlich sowohl mit Blick auf die Institutionen der Kunst, als auch auf den Raum potentieller Quellen und Orientierungen zu beachten, dass beide ihrerseits als historisch gewachsene Beziehungsgefüge nationale Spezifika aufweisen, deren Relevanz für das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion – wie im Verlauf der Untersuchung noch deutlich werden wird – nicht zu unterschätzen ist. Darüber hinaus verspricht die Konzentration auf Positionen, deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen in dieser Hinsicht Schnittstellen aufweisen,

dem Untersuchungsfeld selbst eine Reihe von Fixpunkten einzutragen. Auf deren Basis wiederum sollte es möglich sein, um so gezielter sowohl nach Parallelen und Gemeinsamkeiten, als auch nach Unterschieden zu fragen *und* notwendige Differenzierungen vorzunehmen – zumal dann, wenn es sich um Künstlerinnen und Künstler handelt, deren Wege sich in diesem Umfeld nachweislich gekreuzt haben und die nicht nur in den Texten zur Kunst zueinander in Beziehung gesetzt werden, sondern auch ihrerseits entsprechende Relationen reklamieren.

– Im Fokus: Joseph Beuys –

Aufgrund dieser Prämissen fiel für die vorliegende Untersuchung die Entscheidung, den Fokus der Untersuchung auf Deutschland und hier – wie in der Einleitung bereits skizziert – auf eine Künstlerpersönlichkeit zu richten, die für eine Schwerpunktstudie in mehrfacher Hinsicht besonders geeignet erscheinen muss: Joseph Beuys. Nicht nur begegnen in seiner Rezeption schon früh Attributionen, die der Einschreibung in einschlägige 'Bilder vom Künstler' – vom 'Magier' bis zum 'Alchemisten' – zuarbeiten. Vielmehr finden diese Rückhalt sowohl in den Selbstäußerungen und der Selbstdarstellung des Künstlers, als auch in einem Œuvre, das auf eine Auseinandersetzung mit entsprechenden Bezugsquellen schließen lässt. Dem Umstand, dass kaum einem anderen deutschen Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts eine derartige publizistische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu Teil geworden ist, verdankt die vorliegende Arbeit auf der Ebene der Texte ein unvergleichlich reichhaltiges Untersuchungsmaterial, welchem wiederum auf der Ebene der Bilder aufgrund der ungemeinen Produktivität ihres Protagonisten in allen Medien ein im Übrigen auch hinsichtlich seiner Vielschichtigkeit seinesgleichen suchendes Werk gegenüber steht. Beide Ebenen versucht die Studie in ihrer jeweiligen Entwicklung, in ihren wechselseitigen Beziehungen sowie in ihrer Einbindung in den Kontext der Kunstgeschichte zu erschließen. Wenngleich das Thema und der gewählte Fokus den Blick auf einen sehr spezifischen Gegenstandsbereich lenken, werden dabei auch weiterführende Fragestellungen mit einzubeziehen und zu diskutieren sein.

– Überblick über die Hauptpunkte der Untersuchung –

Den Ausgangspunkt der Schwerpunktstudie zu Beuys bildet die Frage nach dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' im Spiegel der Rezeption. Auszuwerten sind hierfür zunächst die 'Texte zur Kunst', die in Ausstellungskatalogen sowie in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln erscheinen und zu denen sich bereits in den siebziger Jahren Monographien und Forschungsliteratur gesellen. Im chronologischen Durchgang werden

dabei nicht nur Beobachtungen zur Genese des "Mythos Beuys"¹ und der Bedeutung zu machen sein, welche den Bildern des 'Magiers' und des 'Alchemisten' in diesem Zusammenhang zukommt, sondern es sollen auch die unterschiedlichen Modi und Kontexte, in denen sie begegnen, sowie die mit ihnen verbundenen Wertungen und Begründungszusammenhänge im Wandel der Rezeptionsgeschichte interessieren (Kap. III.1). Ergänzt werden soll diese Perspektive sodann um solche Texte, die von Kollegen des Künstlers verfasst worden sind und sich als solche – mindestens auf den ersten Blick – vor einem anderen Horizont verorten als diejenigen der Kunstvermittler und Kunstvermittlerinnen (Kap. III.2). Ihnen lässt sich wiederum eine Reihe von Arbeiten zur Seite stellen, mit denen Künstlerinnen und Künstler im Medium der bildenden Kunst zu Beuys Position beziehen (Kap. III.3). Wenn zu den 'Bildern vom Künstler' auch jene gezählt werden müssen, die von diesen selbst ins Feld der Rezeption eingespeist werden, sollen in den folgenden Kapiteln zwei Bereiche vorgestellt werden, die in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielen: Zum einen die autobiographische beziehungsweise 'automythographische' Narration, die in Beuys' Fall im *Lebenslauf Werklauf* als zur Kunstform stilisierten Künstlervita zu einer spezifischen Form gefunden hat, sich aber keineswegs auf diesen allein beschränkt (Kap. III.4); zum anderen jener Bereich, in dem Beuys ab Ende der sechziger Jahre in exzeptioneller Weise hervorgetreten ist, nämlich derjenige der Künstlerinterviews und -gespräche (Kap. III.5). In beiden Fällen wird einerseits nach Formulierungen und Textfiguren zu fragen sein, die auf eine Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen verweisen oder zu verweisen scheinen; andererseits nach der Bedeutung, die den entsprechenden 'Bildern vom Künstler' in diesem Rahmen zukommt – und inwiefern die hier zu machenden Beobachtungen mit den an den übrigen Texten gemachten korrelieren. Ist bereits mit Blick auf die Interviews davon auszugehen, dass sie darüber Auskunft geben können, ob und inwiefern sich 'Bilder vom Künstler' dialogisch formieren, so gilt dies um so mehr dort, wo bildgebende Medien zu Plattformen werden, in denen sich der Künstler 'im Blick seines Gegenübers' präsentiert: Photographien, Filme und Videos, welche in Beuys' Fall freilich nicht nur als Medien der Berichterstattung begegnen, die den Künstler 'in Aktion' – und mithin in einem seiner zentralen Arbeitsgebiete – zeigen, sondern auch von ihm selbst in bezeichnender Weise ins eigene Œuvre eingespeist worden sind (Kap. III.6). Ihre Betrachtung lenkt über die Frage nach den Funktionen der Repräsentation 'in Persona' die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Habitus und Körper des Künstlers, das seinerseits über das Habit sowie im Spiegel des Werkes untersucht werden soll; erneut muss dabei besonders interessieren, inwiefern hier Signale gesetzt werden, die Einschreibungen in das Bild des 'Magier-Alchemisten' zuarbeiten oder mindestens Anhaltspunkte für sie bieten. Im Anschluss wird dann nach der Selbstdarstellung des Künstlers im Werk – von den frühen Zeichnungen bis zu den Installationen der

¹ Während in der vorliegenden Untersuchung aus bereits oben in der Einleitung ausgeführten und i. F. im Zh. mit den Fokusstudien weiter zu belegenden Gründen in Anlehnung an Kris/Kurz 1934/1980 dem Begriff "Legende" der Vorzug gegeben wird, begegnet in der Literatur zu Beuys weit häufiger der Begriff des "Mythos" bzw. die Wendung "Mythos Beuys"; vgl. hierzu weiterf. Kap. III.1.

sechziger, siebziger und achtziger Jahre – und nach Anhaltspunkten zu fragen sein, die auf eine Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen deuten (Kap. III.7). Wenn es in diesem Rahmen zu klären gilt, welches Gewicht entsprechenden Vorstellungen für die Deutung zukommt, sowie welcher Ort und welcher Stellenwert einer mögliche Identifikation mit dem Bild des 'Magiers' oder 'Alchemisten' zugewiesen wird, schließt das die Suche nach Quellen und Bezugsfeldern ein.

Auf dieser Basis kann sich die Untersuchung in den folgenden Kapiteln vertiefend mit jenen 'Bildern vom Künstler' befassen, denen prominent bereits im Spiegel der Rezeption und in den Interviews zu begegnen war, um nunmehr danach zu fragen, inwieweit sie im Werk ihren Widerhalt finden und welche Aspekte okkulten Traditionen hierbei für Beuys von Bedeutung sind. Dabei wird zunächst der 'Magier', 'Schamane' und 'Heilkünstler' (Kap. III.8), sodann der 'Alchemist' (Kap. III.9) und schließlich der 'Rosenkreuzer' (Kap. III.10) im Mittelpunkt stehen. Wenn in diesem Zusammenhang hinsichtlich der Quellen des Künstlers vor allem die Tragweite von Beuys' Beschäftigung mit den Schriften Rudolf Steiners auszuloten ist, muss angesichts der Tatsache, dass sich das Œuvre des Künstlers schwerlich mit den landläufigen Vorstellungen von einer 'anthroposophischen Kunstpraxis' in Deckung bringen lässt, zugleich ihr Stellenwert für dessen Entwicklung interessieren. Insofern sollen im Folgenden die formativen Jahre des Künstlers genauer in den Blick genommen werden – nicht zuletzt, um nach weiteren mögliche Anregungen zu fragen, die Beuys' geistige und künstlerische Orientierung beeinflusst haben könnten. Das betrifft zum einen die Jahre seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie in der Klasse von Ewald Mataré – eine Zeit, in der in mehrfacher Hinsicht wichtige Weichen gestellt worden sind (Kap. III.11), zum anderen diejenigen seines künstlerischen Durchbruchs und seiner Etablierung.

In diesem Zuge wird sich die Gelegenheit ergeben, den Untersuchungsradius für einen vergleichenden Blick auf das zeitgenössische Umfeld des Künstlers in der Düsseldorfer Kunstszene und über diese hinaus zu erweitern (Kap. III.12 und Kap. III.13). Während es hier um parallele Entwicklungen und Orientierungshorizonte, potentielle Einflüsse, Austauschbeziehungen und Reibungsflächen geht, die nicht allein die Genese des Werks beeinflusst, sondern auch für Beuys' Positionierung eine Rolle gespielt haben könnten, gibt der Zeitschnitt um Mitte der sechziger Jahre, in dem Beuys' einerseits die Bühne der Öffentlichkeit betritt und andererseits seine Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie aufnimmt, zugleich Anlass, sein eigenes Wirkungsfeld in den Blick zu nehmen. Dabei soll jedoch nicht Beuys in seiner pädagogischen Tätigkeit interessieren, sondern – den Prämissen der Untersuchung entsprechend – die Frage verfolgt werden, inwieweit das "Bild vom Künstler" Beuys als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption für die nachfolgende Generation von Bedeutung gewesen ist.

Dem wird im Rahmen von drei weiteren, nunmehr allerdings komprimierten Fallstudien nachzugehen sein, für die zwei Künstler und eine Künstlerin ausgewählt wurden, die zwar weder zu Beuys' Schülerkreis im engeren Sinne rechnen, noch auch in Ästhetik und Programmatik ihres Œuvres direkt an ihn anzuschließen scheinen: Anselm Kiefer, Sigmar

Polke und Rebecca Horn (Kap. IV-VI). Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie wie Joseph Beuys mit dem Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' assoziiert werden, während ihre Werke nicht nur vage Anhaltspunkte für entsprechende Zuschreibungen bieten, sondern auch auf eine intensivere Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen schließen lassen. Ebenso wie in den Beuys gewidmeten Kapiteln soll jeweils die Untersuchung des Spannungsfeldes von Rezeption und Produktion im Vordergrund stehen, während auf der Basis der monographischen Betrachtungen insbesondere nach den Relationen zu fragen sein wird, welche sich hier – von beiden Seiten aus – zu Beuys eingetragen finden.

Die Beschäftigung mit Anselm Kiefer (Kap. IV) kann dabei unter anderem noch einmal zu einem Themenkomplex zurückführen, der bereits bei Beuys im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption prominent begegnet: Der nordischen Mythologie und den an sie geknüpften Assoziationen zur deutschen Vergangenheit und zur nationalsozialistischen Ideologie, deren prominente Stellung im Werk in der internationalen Rezeption zu Bewertungen führt, in denen nationale Stereotypen, die auf den 'deutschen Künstler' projiziert werden, zum Tragen kommen. Der Blick auf Sigmar Polke (Kap. V) wiederum wird – um nur einen von mehreren diskutierten Aspekten zu nennen – Gelegenheit geben, ein zuvor nur cursorisch angesprochenes Referenzfeld näher zu betrachten, das für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts sowohl in kunst- als auch in medienhistorischer Perspektive von Bedeutung ist: Den Spiritismus und die mediumistische Photographie. Wenn beide Kapitel die Entwicklungen der Künstler von den sechziger Jahren bis ins neue Jahrtausend begleiten, können in diesem Zuge sowohl unterschiedliche Modi der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen, als auch verschiedene Verfahren im Umgang mit dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' vorgestellt und im Zusammenhang mit ihrer Verortung im Kontext der zeitgenössischen Kunstgeschichte diskutiert werden. Dies gilt auch für die Rebecca Horn gewidmete Fokusstudie (Kap. VI), in deren Rahmen freilich noch ein weiterer Aspekt in die Diskussion einzubringen ist: Mit der Frage nämlich, inwieweit es Künstlerinnen gelingen kann, sich im Zeichen von Rollen-Bildern zu etablieren, die ihrer Tradition nach männlichen Protagonisten vorbehalten sind.

Das anschließende Resümee (Kap. VII.1 bis VII.3.) soll nicht nur genutzt werden, um die Ergebnisse der Untersuchung zusammenzufassen und auf dieser Basis die in ihrem Verlauf entwickelten Thesen noch einmal vergleichend zu diskutieren, sondern auch Gelegenheit bieten, ihre Auswertung für einen Ausblick auf Entwicklungen in der jüngeren Gegenwartskunst fruchtbar zu machen, die entsprechende Rückbezüge gestatten (Kap. VIII.1. und VIII.2.). Auf die Exposition der dieser Untersuchung zu Grunde liegende Fragestellung in der Einleitung antwortet am Ende das "Schlussbild".

– Methode und Programm –

Wenngleich mittlerweile auf eine Reihe von Forschungsbeiträgen aufgebaut werden kann, die den genannten Künstlern und namentlich Joseph Beuys in den vergangenen Jahren gewidmet worden sind, unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Ersteren über ihre spezifische Fragestellung und methodische Orientierung hinaus darin, dass diese nicht nur zu ihrem wissenschaftlichen Bezugsrahmen, sondern auch zu ihren Untersuchungsgegenständen gehören. Die kritischen Bewertungen, die in diesem Rahmen vorgenommen werden, zielen jedoch in der Regel weder auf eine generelle Hinterfragung der jeweiligen Ansätze und ihrer Erträge, noch soll behauptet werden, dass mit dem für diese Untersuchung gewählten Vorgehen ein Königsweg kunstwissenschaftlicher Erkenntnis beschritten wird. Am allerwenigsten aber ist es das Ziel, das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' als dominante Leitfigur für die Kunst(geschichte) des zwanzigsten Jahrhunderts zu etablieren und Joseph Beuys als dessen 'Inkarnation' zu propagieren – ebenso wenig, wie diese Arbeit argumentieren will, das "Phänomen Beuys" als solches oder der Zugang zum Werk des Künstlers seien ausschließlich auf diesen Aspekt zu reduzieren. Alles dies würde einem Reduktionismus das Wort reden, der weder der produktiven Vielfalt der Künste noch derjenigen der Kunstwissenschaften gerecht zu werden vermag.

Das Vorhaben, in der Kunst der jüngeren Moderne nach Genese, Kontinuität und Wandel, sowie den spezifischen Transformationen des "Bildes vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' zu fragen und dabei die Bedeutung der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu untersuchen, siedelt die vorliegende Arbeit in einer Kunstwissenschaft an, die sich aus zeitgenössischer Perspektive für Geistes- und Ideengeschichte im historischen Prozess interessiert.² Das komplexe Spannungsfeld von Rezeption und Produktion verlangt danach, dass ein interdisziplinär orientiertes, breites Methodenspektrum zur Anwendung kommt.³ Dem Ausgangspunkt der Fragestellung entsprechend wird zunächst ein rezeptionsgeschichtlich und rezeptionskritisch orientierter Ansatz verfolgt, der zugleich nach dem produktiven Anteil der Künstlerinnen und Künstler an der Genese der Bilder fragt, in

² Vgl. exemplarisch die wegweisende Untersuchung von Lichtenstern 1990a u. 1992 zur *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Die Bezugnahme auf den Begriff "Geistesgeschichte" meint folglich eine method. weiterf. Auffassung, weniger eine unmittelbare Anlehnung an Max Dvořák, der vorrangig mit ihm assoziiert wird (vgl. hierzu einf. Rosenauer 1995 in der Wiederaufl. des 1924 u. d. T. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* posthum erschienenen Aufsatzbandes). Wenn freilich die Bemerkung Hans Sedlmayrs, dass "das Schlagwort 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte' [...] beladen mit mannigfachen Vorurteilen" ist (vgl. Sedlmayr 1949/1958, S. 83), nach wie vor zutrifft, so wäre – ohne Sedlmayr per se das Wort reden zu wollen – zu ergänzen, dass auch einige von Letzterem in diesem Zh. vorgebrachten Argumente wider ihre Kritiker kaum von der Hand zu weisen sind.

³ Dies meint zwar in erster Linie, jedoch nicht nur die im Nachfolgenden angesprochenen Methoden, welche die Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft in Auseinandersetzung mit den Entwicklungen in benachbarten Disziplinen wie etwa der Literaturwissenschaft oder der Ethnologie für ihre Fragestellungen fruchtbar gemacht bzw. in ihr eigenes Spektrum integriert hat. Wenngleich Kunst und Kunstgeschichte im Zentrum der Arbeit stehen, berühren Gegenstand u. Fragestellung auf unterschiedlichen Ebenen diejenigen anderer Disziplinen, etwa der Soziologie, der Religions- u. der Medienwissenschaften. Wo es sinnvoll erscheint, werden entsprechende Ansätze – ohne vorschnelle Übernahmen – im Sinne einer "wechselseitigen Erhellung", wie sie H. Dilly (in Anlehnung an eine Wendung von O. Walzel) skizziert hat, einzubringen sein; vgl. Dilly 1995/2003.

denen sie im Spiegel der Rezeption begegnen. Wenn diese Perspektive wiederum mit dem Werk und dessen Entwicklung in Beziehung gesetzt werden soll, kommen für die monographischen Analysen verschiedene Annäherungen in Betracht. Dies schließt dort, wo es um die 'Texte der Bilder', die im Werk und seiner Präsentation enthaltenen Gesten geht, welche auf eine Positionierung im beziehungsweise eine Identifikation mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' verweisen, rezeptionswissenschaftliche Ansätze ein⁴, erschöpft sich jedoch nicht in diesen – insofern es zugleich um die Frage nach der Konstruktion, Wahrnehmung und Kommunikation dieses Bildes in den 'Texten zur Kunst'⁵ und mithin stets um eine "Kunstgeschichte im Kontext" geht, die ihre eigene Tradition reflexiv mit einbezieht und kritisch nach dem Anteil fragt, den die Institutionen der Kunst am Prozess der Kunstgeschichte nehmen.⁶ Für die vielfältigen Zugänge, die das Gegenstandsfeld verlangt, bieten sich die in ihren Bezugssystemen der Auslegung entsprechend differenzierten Ansätze einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik⁷ und einer semiologischen Kontextforschung an, die das klassische Instrumentarium des Fachs mit Methoden verknüpfen, welche die Kunstwissenschaft in Auseinandersetzung mit denen benachbarter Disziplinen entwickelt hat.⁸ Dabei ist es in diesem Rahmen keineswegs allein die quellenorientierte Befragung des Werkes, in deren Zuge eine traditionelle Methode wie die Ikonologie ihre Fruchtbarkeit auch für die Beschäftigung mit der Kunst der jüngeren Moderne erweisen kann – und, so ließe sich speziell mit Blick auf das Thema der Untersuchung ergänzen: auch nicht allein deshalb, weil sie diese im Sinne einer "Ikonologie des

⁴ Vgl. für die Kunstgeschichte Kemp 1983 u. 1985; für das hier angesprochene Spektrum von Zugängen sei für einen Überblick über die urspr. in den Literaturwissenschaften entwickelten Ansätze zudem auf den Band von Warning 1975 verwiesen.

⁵ Vgl. für entspr. methodische Überlegungen neben der i. F. angeführten Literatur den zwar Sozial- u. Literaturwissenschaft fokussierenden, nicht desto weniger jedoch auch für eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Interpretation und Interaktion Anregungen bietenden Aufsatz von Soeffner 1979.

⁶ Für das, was hier mit "Kunstgeschichte im Kontext" angesprochen ist, sei neben den i. F. angeführten Referenzen stellvertretend auf den entspr. Ansätze diskutierenden Artikel von Bal/Bryson 1991 verwiesen; wobei die vorgenommene Betonung auch auf die von J. Culler vorgenommene Kritik am Kontext-Begriff antwortet, insofern die ebd. angemahnte Reflexion der eigenen Position u. der Rahmungen, die durch meth. u. hist. Perspektiven vorgenommen werden, zu unterstreichen ist (vgl. Cullers 1988 u. hierzu auch Bal/Bryson 1991, S. 175ff); für die Auseinandersetzung mit den Institutionen der Kunst vgl. neben Bourdieu 1974 u. 1992/1999 fachbezogen Dickie 1974 u. 1977; für die disziplinäre Perspektive selbst auch Dilly 1979; grundlegend für eine Reflexion der Bedeutung u. Funktionsweise von Institutionen Douglas 1986/1991. Nicht nur für die "institutional critique", sondern insgesamt für fundierte u. methodisch reflektierte Beiträge zu einer kritischen Kunstwissenschaft sei in diesem Zh. auf die Zeitschrift *October* sowie – v. a. für die ersten Jahrgänge ihres Erscheinens – die Zeitschrift *Texte zur Kunst* verwiesen, in der etwa auch 1991 ein Auszug aus W. Kemps Antrag für das Graduiertenkolleg "Kunst im Kontext" an der Philipps-Universität Marburg erschien, vgl. Kemp 1991.

⁷ Vgl. Bättschmann 1984, insb., S. 8f. (§ 3, Kunstgeschichtliche Hermeneutik), wiewohl anzumerken ist, dass dessen ebd. u. weiterf. in den §§ 21f. vorgenommener Kritik an den "traditionellen Methoden" nur bedingt zu folgen ist, insofern sie mit einer – wohl nicht zuletzt der Etablierung der eigenen Ansatzes geschuldeten – reduktiven Perspektive auf die Potentiale der Ikonologie einhergehen. Dass sich Bättschmann in seiner eingangs vorgenommenen begrifflichen u. methodischen Verortung auf Hermes als "Dämon der Hermeneutiker" beruft, und dessen durch Homer überlieferte Auszeichnung als einen "vollkommen Vermittler" dahingehend ergänzt, dies habe nicht in jedem Sinn zutreffen können, "da Hermes auch ein Spitzbube war" (vgl. ebd., S. 3), sei hier nur am Rande, jedoch – passend zum Gegenstand der Untersuchung – auch mit Blick auf die Positionierung des Theoretikers bemerkt.

⁸ Vgl. für einen kompakten Überblick wiederum Bal/Bryson 1991.

Unsichtbaren" für das Öffnen lässt, was sich einem klassischen Bildbegriff zunächst zu entziehen scheint.

Wie Martin Warnke herausstellt, hat Warburg selbst die Ikonologie als eine Methode verstanden,

"der es zukomme, [...] ein 'fortwährendes Wegräumen unberechenbarer Schichten' zu leisten. Ikonologie ist also nach diesem Verständnis ein textkritisches Verfahren, das authentische Positionen, die durch eine interessierte Überlieferung verdeckt und verfälscht wurden, freilegt."⁹

Nun muss diese Prämisse, so anschlussfähig sie in ihrem Impetus ist, zwar die Frage aufwerfen, was in einem dynamischen Spannungsfeld als "authentische Position" verstanden werden kann, und ob die Schichten, die sich im Zuge "interessierter Überlieferungen" bilden, mit dem Begriff der "Verfälschung" überhaupt treffend zu fassen sind. Dies wird sich mit der Ikonologie allein nicht klären lassen – die im Übrigen, wie Warnke zu Recht hervorhebt, auch für Warburg selbst

"nur eines der kunstwissenschaftlichen Mittel war, mit dessen Hilfe er sein Aufklärungsziel fördern wollte."¹⁰

Im Kontext eines erweiterten Methodenspektrums jedoch wird sich die Ikonologie für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst gerade in dem von Warburg vertretenen Verständnis in mehrfacher Hinsicht als wertvoll erweisen: Als textkritisches und topologisches Verfahren nämlich, das sich in einem erweiterten Sinne nicht allein auf die 'Bilder der Künstler', also ihre Werke, sondern *auch* auf die 'Bilder vom Künstler' bezogen in Anschlag bringen lässt.

Werden im Verlauf der Arbeit unterschiedliche Aspekte der Einschreibung in das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' einerseits und andererseits der künstlerischen Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen vorzustellen sein, so müssen jeweils differenzierte Analysen die Basis und den Kern der Untersuchung bilden. Mit der Einbettung der auf diesem Wege gewonnenen Ergebnisse einerseits in den werkgeschichtlichen, andererseits den gesellschafts- und kulturhistorischen Kontext sollen sich die Bedingungen von Produktion und Rezeption sowohl der 'Bilder vom Künstler' wie auch der 'Bilder der Künstler' in ihrem wechselseitigen Zusammenhang erschließen lassen.

Nicht zuletzt werden dabei die Wertungen interessieren müssen, die sich – auf beiden Seiten – mit den einschlägigen Attributionen verbinden und die – wie bereits der Überblick über die wechselnden Konjunkturen zeigen konnte, welche die Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts im Rahmen von Ausstellungen und in der Forschungsliteratur erfahren hat – ihrerseits einem zeit- und kontextbedingten Wandel unterliegen. Zu problematisieren gilt es in diesem Zuge also nicht allein die unterschiedlichen Herangehensweisen und Haltungen der Künstler zum Gegenstand, die von programma-

⁹ Vgl. M. Warnke zu Warburgs Begriff der "Ikonologie" in Hofmann/Syamken/Warnke 1980, S. 58.

¹⁰ Ebd., S. 60.

tischen Anschlüssen über form- und materialsprachlichen Allusionen und konzeptuelle Annäherungen bis hin zur ironischen Antwort auf den gesellschaftlichen Anspruch an eine Künstlerrolle reichen, sondern auch diejenigen der Rezeption. Sind damit zunächst verschiedene Modi der Annäherung *sowohl* im werkimmanenten Umgang mit Referenzen auf okkulte Traditionen *als auch* hinsichtlich der Referenzen auf die entsprechenden 'Bilder vom Künstler' voneinander zu differenzieren, wird im Verlauf der Untersuchung dennoch festzustellen sein, dass sich auch diese keineswegs so klar im Rahmen fester Kategorien beziehungsweise kategorischer Unterschiede fassen lassen, sondern als verschiedene mögliche Zugangsformen mit fließenden Grenzen verstanden werden müssen. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als es – gerade dann, wenn man den individuellen Zugängen gerecht werden will und in diesem Sinne immer wieder nach den 'feinen Unterschieden' zu fragen sein wird – stets im Auge zu behalten gilt, dass sich künstlerische Positionen nicht im luftleeren Raum entwickeln. Vielmehr unterhalten sie zur Kunstgeschichte ein vielfältiges Netz an Beziehungen und Bezügen – und zwar zu einer Kunstgeschichte, die ihrerseits nicht statisch verstanden werden darf, sondern im Prozess begriffen werden muss.

Unter diesen Beziehungen und Bezügen wiederum finden sich einerseits solche, die seitens der Künstlerinnen und Künstler offen oder gar programmatisch deklariert werden und mithin als Hinweise auf die (Selbst-)Positionierung verstanden werden wollen – als solche aber eben nicht nur als Anhaltspunkte für die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Werk aufgefasst werden dürfen, sondern auch als strategische Setzungen zu verstehen sind. Andererseits müssen aber auch jene Beziehungen und Bezüge interessieren, die demgegenüber keineswegs so explizit in den Vordergrund gerückt werden oder über die gar 'beredt geschwiegen' wird. *Diese* Form der 'occultation' und verschiedener Verfahren impliziter Referenzen betrifft nämlich in der Regel nicht allein etwaige Quellen, sondern durchaus auch das Verhältnis zum Feld der Kunstgeschichte selbst, und hier wiederum *sowohl* die Orientierung an anderen künstlerischen Positionen *als auch* an deren Rezeption – sowie schließlich an derjenigen, die das jeweilige eine Werk und die eigene Person in Kunstkritik und Kunstgeschichte erfährt. Alles dies trägt Kunst *und* Kunstgeschichte spezifische Dynamiken und "Perturbationen"¹¹ ein, die es im Prozess zu beschreiben und zu analysieren gilt – wozu nicht allein gehört,

"daß man zeigt, von welchen Ressourcen der Künstler Gebrauch macht, wie er mit den unterschiedlichen Beschränkungen umgeht und sie im Einzelfall [...] überschreitet."¹²

Sondern ebenso, deutlich zu machen,

"wie dieser individuelle Umgang mit dem Vorhandenen das jeweilige 'Kunstsystem' verändert, welche neuen Handlungsmuster und Formen er hervorbringt und wie sich damit die Ausgangssituation für die anderen Künstler verändert"¹³

¹¹ In Anlehnung an Knobloch 1996, S. 204.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

– und, so wäre zu ergänzen, ebenso wie "für die anderen Künstler" auch für die Kunstgeschichte insgesamt.

Kurzum: Den vielfältigen und auf vielfältige Weise ineinander greifenden Beziehungen, die das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bestimmen, Rechnung zu tragen, bedeutet nicht zuletzt, dass sich "Kunstgeschichte im Kontext" selbst in diesen Kontext mit einbeziehen muss.¹⁴ Und zwar nicht allein, in dem sie ihre eigenen Methoden reflektiert, sondern indem sie ihren Einfluss auf das Feld, das sie bearbeitet, in ihre Beobachtungen mit einbezieht. Anders, als dies Beat Wyss behauptet, haben "Texte, welche die Künstler interessieren", durchaus und in mehrfacher Hinsicht mit Kunst und Kunstgeschichte zu tun.¹⁵

Mögen individuelle Positionen hier auch häufig – wie es der kaum zufällig so dankbar aufgegriffene Terminus "Individuelle Mythologien" zu signalisieren scheint – in sich geschlossene Systeme postulieren, so dürfen diese nicht ohne kritische Hinterfragung der Kunstwissenschaften bleiben. Denn – um mit Werner Hofmann zu sprechen – ohne eine solche Hinterfragung

"übernahme der Strukturanalytiker diesen naiven Standpunkt, wäre er ein Mythenschreiber. Indem er jedoch jede der auf Entgrenzung gründenden Kunst- und Antikunstpraktiken einem Spektrum von 'systématisations possibles' (Lévi-Strauss) einfügt, identifiziert er sich mit ihrem systemsprengenden Impetus und bewahrt sie vor der Erstarrung in Endgültigkeits- und Exklusivansprüchen. Somit wird unser ordnendes und verknüpfendes Bewußtsein nicht in die Zwangsläufigkeit bestimmter 'Muster' gepreßt oder – was seiner Entmündigung gleichkäme – auf ausdeterminierte Entwicklungsnotwendigkeiten und historische Gesetzmäßigkeiten festgelegt, sondern zum Ausschöpfen des breiten Bedeutungsspektrums ermächtigt."¹⁶

Umgekehrt lässt sich, was Hofmann hier als Postulat für eine Skepsis gegenüber den von Künstlerinnen und Künstlern behaupteten Systemen verstanden wissen will, durchaus zugleich zum Anlass nehmen, auch auf das eigene Fach, also die Kunstgeschichte beziehungsweise Kunstwissenschaft zu blicken.

Dies gilt etwa dort, wo innerhalb eines historisch und thematisch vergleichenden Ansatzes die Frage nach Korrespondenzen und Entwicklungslinien immer wieder neu zu stellen ist, insofern diese nicht ohne diskursanalytische Perspektiven auskommen kann. Schon Gustav Friedrich Hartlaub hatte – wenngleich in diesem Fall nicht in einem seiner den Beziehungen zwischen Kunst und Magie gewidmeten Aufsätze, sondern 1925 in seinem Geleitwort zur Ausstellung *Neue Sachlichkeit* – gemahnt:

¹⁴ Vgl. die Anm. oben zu "Kunstgeschichte im Kontext" und "institutional critique".

¹⁵ Vgl. hierzu nicht zuletzt die pointierten, zwar vielfach überspitzten u. verkürzenden, gleichwohl jedoch anregenden Überlegungen, die Th. Wolfe in seinem Bändchen *The Painted Word* angestellt hat; Wolfe 1976/1990.

¹⁶ Vgl. Hofmann 1972/1980, S.80/81.

"Vergessen wir auch nicht, dass die Bestimmung einer 'Richtung', eines '-ismus' wesentlich Zeugnis einer nachträglichen Geschichtskonstruktion ist, abhängig von der Blickrichtung des Konstruierenden!"¹⁷

Dass Letztere auf ihre Weise mitunter mehr vom "Magismus als Macht im Kunstschaffen" und von der "Resistenz des Charismas" geprägt sein mag, als sich die Kunstwissenschaft eingestehen will, ist mit dem Verweis auf die "Blinden Flecken" bereits angedeutet worden.

Wenn es etwa Hans Belting in seinem Kommentar zum "Künstler-Kult" in der Gegenwart einem Bündnis aus "öffentlichen Medien" und "Kunstmarkt" zuschreibt, dass dieser "im Zeitalter der Kulturindustrie und des Konsumglaubens" neue Urstände feiere¹⁸, dann scheint er wider besseres Wissen den Anteil des eigenen Faches und seiner Tradition an der Kreation und Kolportierung von 'Künstler-Stars' beziehungsweise ihrer 'Images' zu verkennen. So ist der Begriff des "Habitus", den Bourdieu zu Recht als "Erzeugungsprinzip" und als "principium divisionis"¹⁹ fasst, nicht allein für eine Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft fruchtbar zu machen. Sondern er ist auch als ein Prinzip zu begreifen, das – wie nicht zuletzt von Seiten der feministischen Kunstwissenschaft stringent argumentiert worden ist – gleichermaßen den Kunsthistoriker oder die Kunsthistorikerin im Prozess des Schreibens über Kunst und Künstler, in der Wahl der Gegenstände und in der Perspektive ihrer Beurteilung mit bestimmt.²⁰

Der Anspruch auf eine "Kunstgeschichte im Kontext" schließt folglich auch in diesem Sinne – die Frage nach Subjekt- und Autorschaftskonzepten an den Ort der Schreibenden richtend – die Reflexion der eigenen Position mit ein. Gerade mit Blick auf das Thema der Untersuchung und den in ihrem Rahmen verfolgten methodischen Ansatz, für den rezeptionsgeschichtliche und –kritische Fragen eine wichtige Rolle spielen, sei daher noch einmal ausdrücklich betont, dass es – wie dezidiert eine Kritik auch ausformuliert sein mag – hier am wenigsten darum geht, einen 'Aberglauben der Anderen'²¹ bloßzustellen, gegen den man selbst gefeit zu sein vermeint.

Für das allgemeine Selbstverständnis des Projekts sei abschließend ein Gedanke Aby Warburgs zitiert, auf dessen Relevanz auch für die heutige Kunstgeschichte bereits Werner Hofmann in seiner Eröffnungsrede zum Kunsthistorikerkongress 1986 in Berlin verwiesen hatte:

¹⁷ Vgl. G. F. Hartlaub: *Zum Geleit*, Einführung zum Kat. der Ausst. *Neue Sachlichkeit*, Städt. Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1925; hier zit. n. N. Miller im Nachwort zu Hartlaub 1991, S. 327; ein Nachruck d. Kataloges erschien 1988, Hrsg. E. Roters; vgl. weiterf. auch den Ausst. Kat. *Stationen-Moderne/Berlin* 1988, S. 216ff.

¹⁸ Vgl. Belting 1998, S. 21 u. hierzu oben, Kap. I.3., "Zur Figur des Künstlers"; sowie weiterf. neben den Diskussionen von Aspekten der Problematik im Rahmen der Fokusstudien a. Kap. VIII u. das "Schlussbild".

¹⁹ Vgl. Bourdieu 1979/1987, S. 277.

²⁰ Vgl. exempl. hierzu Schade/Wenk 1995; sowie spez. mit Blick auf die in der vorl. Untersuchungen interessierenden Fragestellungen Hoffmann-Curtius/Wenk 1997 u. Schmidt-Linsenhoff [2002]/2005; für eine frühe Reflexion auch Dilly 1979; weiterf. mit Blick auf eine Reflexion der Subjektposition auch Knobloch 1996.

²¹ Vgl. Pfaller 2002, insb. S. 47ff.

"Die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher (nach den Worten Jean Pauls) 'auf einem Stamme geimpft blühten', ist eigentlich zeitlos, und in der kulturwissenschaftlichen Darstellung solcher Polarität liegen bisher ungehobene Erkenntniswerte zu einer vertieften positiven Kritik einer Geschichtsschreibung, deren Entwicklungslehre rein zeitbegrifflich bedingt ist."²²

Auch hierzu möchte die vorliegende Untersuchung einen Beitrag leisten, indem sie nicht nur der 'Metapher der Magie' und den 'Allegorien auf alchemistische Vorstellungen', sondern auch den Wurzeln der entsprechenden Tropen in Kunst und Kunstgeschichte der zweiten Hälfte unseres Säkulums nachzugehen sucht. Wenn diese Wurzeln ebenso wie auch manche der Bilder reale Enden in dem Sinne besitzen, dass sie auf einer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen und ihren Überlieferungen in Wort und Bild basieren, wird auch deren Strängen und ihren Verflechtungen weitergehende Beachtung geschenkt werden müssen. Und zwar, so sei abschließend noch einmal betont, *ohne* sie vorn herein als ein undurchdringbares Gewebe zu betrachten, das für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler lediglich einen geeigneten Grund abgibt, aus dem ungeachtet seiner Fasern und deren spezifischer Qualitäten beliebig Stücke herausgeschnitten, neu zusammengesetzt und in Bilder transformiert werden können. Oder auf dem es sich schlicht und einfach bestens im Zeichen eines traditionellen, unvermindert zugkräftigen 'Bildes vom Künstler' positionieren lässt.

Ist – wie es Theodor W. Adorno einst formulierte – "Kunst [...] Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein"?²³

Wir werden sehen.

²² Vgl. Warburg 1932b, S.491/492 (bzw. Warburg 1920/1932/1980, S. 203) u. hierzu Hofmann 1966/1987, S. 518f., der Warburg in diesem Zh. als "Strukturalist[en] avant la lettre" würdigt; weiterf. zu "Magie und Logik" bei Warburg das gleichn. Kapitel bei Gombrich 1970/1992, S. 264ff. Es sei am Rande darauf verwiesen, dass die Art und Weise, wie Warburg hier Jean Paul zitiert, ihrerseits zwischen metaphorischer Übertragung u. metaphorologischer Reflexion oszilliert – und damit mittelbar auch auf dieser Ebene zugleich auf einen der Komplexe verweist, die zu den übergreifenden Gegenständen der Untersuchung gehören; vgl. zur Metaphorologie den gleichn. Band von H. Blumenberg 1960/1999; zur method. Auseinandersetzung weiterf. die Slg. von Haverkamp 1983/1996 u. 1998.

²³ Vgl. Adorno 1951/1981, S. 298.

III. Ein Exemplum. Joseph Beuys

III.1. Was geschrieben steht. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Sekundärliteratur

"Noch einmal den Anfang zu wagen, der sich in jeder Vision unversöhnlicher Zeichen zu Schuld und Kälte neigte, heisst darum trotzdem die konkrete Utopie seines Weges: NOCH STEHT NICHTS GESCHRIEBEN."¹

Wer immer sich mit Joseph Beuys wissenschaftlich beschäftigen will, sieht sich mit Blick auf die Sekundärliteratur einem inzwischen kaum mehr überschaubaren Konvolut an Monographien, Ausstellungskatalogen, Sammelwerken und Artikeln gegenüber, dessen Umfang bis heute im Wachstum begriffen ist. Überwogen dabei lange Zeit synthetische Ansätze, die dem Künstler und seinem Werk in einem übergreifenden Gesamtzusammenhang gerecht zu werden bestrebt waren, rücken seit einigen Jahren zunehmend auch Einzelprobleme in den Fokus des Interesses. Insgesamt darf die Fülle der Publikationen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, wie vergleichsweise gering der Anteil kunstwissenschaftlicher Forschungsarbeiten im engeren Sinne an dieser Textmasse ist.² Ein Grund hierfür dürfte – vom zahlenmäßig umfangreichen und inhaltlich komplexen Œuvre des Künstlers und der unübersichtlichen Literaturlage einmal abgesehen – in der nicht unproblematischen Nachlasssituation festzumachen sein, die insbesondere die Quellenforschung nach wie vor erschwert.³

Weitgehend offen ist das Feld demgegenüber für rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen, für die das wachsende Konvolut an Sekundärliteratur reichhaltiges Forschungsmaterial

¹ Vgl. Bastian 1993, S. 14. Der derart Angesprochene ist Joseph Beuys.

² Einen ersten systematischen Überblick über die verschiedenen Literaturgattungen lieferte das Supplement zum Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, in dem T. Bezzola auf 37 Seiten neben einem Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen auch die bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Kataloge derselben (chronolog.), Werkverzeichnisse, Künstlerbücher, Monographien, Schriften/Gespräche/Interviews (nach Autoren), Themenwerke (nach Autoren) und Artikel (chronolog.) in einer vornehmlich auf Kunstzeitschriften fokussierenden Auswahl) sowie in Zeitschriften publizierte Interviews (chronolog.), Filme, Videos und Tonträgeraufnahmen versammelt.

³ Deutliche Worte hierfür findet Lange 1999, S. 18; ähnlich auch Szeemann 1997, S. 13f., der diesem Thema in der Zeitschrift *Artis* eine Glosse unter dem Titel *Copyright auf Leben und Tod* gewidmet hatte; so konnte etwa eine urspr. für den Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993 geplante Sammlung aus Statements und Interview-Zitaten aufgrund eines Vetos der Familie Beuys nicht erscheinen. Auf die im Zuge der vorliegenden Untersuchung an die Familie Beuys gerichtete Bitte um Einsichtnahme in den Nachlass u. die Bibliothek des Künstlers reagierte Eva Beuys mit einer freundlich formulierten, aber nichts desto weniger abschlägigen Antwort – die angesichts des Vorhabens allerdings durchaus nachvollziehbar scheint: "Sehr geehrte Frau Kuni, es liegt in der Natur ihres Dissertationsthemas, daß ein Gespräch mit mir darüber garnicht angebracht wäre. [...]. Ihr Anliegen [den Nachlass u. die Bibliothek einzusehen] kommt insofern zu früh, als wir uns eine Veröffentlichung [...] selber an richtiger Stelle vorgenommen haben." (Eva Beuys, Brief an die Verf. vom 29. 05. 1994). Abgesehen von den im Nachlass befindlichen Steiner-Bänden (vgl. Harlan 1991b) und teilweise bereits zuvor publizierten Schriften des Künstlers (vgl. Beuys 2000) stehen die in Aussicht gestellten Publikationen jedoch bis dato noch aus.

bietet.⁴ Bereits ein Blick auf die ersten beiden Jahrzehnte der Beuys-Rezeption kann zeigen, dass sich Kritiker wie Befürworter bevorzugt der Person und dem "Mythos Beuys" widmen⁵, noch bevor umfangreichere Ausstellungen und Publikationen breiteren Einblick in das Werk des Künstlers zu geben beginnen. Auch die zahlreichen Interviews, die in Zeitschriften und Katalogen erscheinen, spielen – wie im Folgenden zu zeigen wird – in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle.⁶ So eindeutig Beuys' äußere Erscheinung bald schon als optisches wie semiotisches Kontinuum funktioniert, so vielfältig bietet sich das "Bild vom Künstler" dar: Beuys, der 'FLUXUS-Künstler' und 'Aktionist' tritt neben den Zeichner und Bildhauer klassischer Prägung, aus dem Pädagogen und "Kunstprofessor" Beuys wird der 'demagogische' Redner und politische Aktivist, Beuys, der 'Schamane' und 'Heiler' überzeugt ein anderes Publikum als Beuys, der ökologische 'Reformer' und 'Utopist' – Rollen- und Identifikationsmodelle mithin, die den einen in summa die Universalität des Künstlers bezeugen mögen, während sie von anderen wiederum gegeneinander ausgespielt werden, um etwa den brillanten Zeichner gegenüber dem politischen Provokateur zu rehabilitieren. Zwar haben jüngere kunsthistorische Studien zu Einzelaspekten des Werkes erheblich dazu beitragen können, auch die Diskussion um die Person und in diesem Zuge auch diejenige um das "Bild vom Künstler" auf eine sachliche Ebene zurückzuführen. Zudem hat auch die in den letzten Jahren verstärkt geführte Diskussion um Modelle und Konstruktionen von Autorschaft, sowie um die Bedeutung von "Künstlermythen" in der wissenschaftlichen Beuys-Rezeption ihre Spuren hinterlassen.⁷ Eine 'gattungsübergreifende' rezeptionsgeschichtliche Chronologie und Strukturanalyse des "Phänomen[s] Beuys"⁸, die über die Entwicklung des "Bildes" beziehungsweise *der* 'Bilder vom Künstler' im

⁴ Neben der Dokumentation von Burgbacher-Krupka 1977 finden sich kritische Ansätze speziell zu diesem Thema nach Stachelhaus 1973 u. Helms 1974 in den Aufsätzen von Morgan 1992 u. Schröder 1992; dem anlässlich der Berliner Retrospektive erschienenen, "Joseph Beuys und seine Interpreten" als "Sänger des höheren Schwachsinn" titulierenden Artikel von Greiner 1988; sowie bei Luckow 1998 und Lange 1999; kursorisch auch Thomas 1997, S. 23ff.

⁵ Wie bereits erläutert, ist zwar begriffsgeschichtlich zwischen "Mythos" und "Legende" zu unterscheiden (vgl. einf. oben in der Einleitung; weiterf. Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler"); und dementsprechend werden hier und i. F. mit "Legende" zum einen die "Legende vom Künstler" und die in diesem Komplex tradierten Topoi, zum anderen der Niederschlag der entsprechenden Überlieferungen in den publizierten Äußerungen und Texten von und über Beuys angesprochen. Dem gegenüber ist – und dies kann bereits als symptomatisch für die Rezeptionsproblematik gewertet werden – in der Sekundärliteratur nicht nur weit häufiger von "Mythos" bzw. vom "Mythos Beuys" die Rede; auch wird zwischen "Mythos" und "Legende" bzw. der/den "Legende[n] vom Künstler" und "Künstlermythen" praktisch nicht unterschieden. Eben dies führt jedoch, wie i. F. noch zu belegen sein wird, zur Nivellierung entscheidender Differenzierungen, die im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption vorzunehmen sind, vgl. neben der nachf. Diskussion des Rezeptionsfeldes weiterf. insb. Kap. III.4.

⁶ Vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.5.

⁷ Vgl. Groblewski 1993 (zu Beuys' Habit) u. Lange 1999 (zu Beuys als "Gesellschaftsreformer"); ansatzweise, jedoch ohne kritische Befragung des Komplexes auch Göhner 2000 (zu Beuys' 'Rhetorik' bzw. dem, was Göhner insb. in Beuys' Aktionen als "Rhetorik eines anthropologischen Kunstbegriffs" identifizieren will) u. Lerm-Hayes 2001 (im Zuge ihrer fundierten Untersuchung im Bezug auf die Rolle der Biographie in Beuys' Joyce-Rezeption); speziell zur 'Fliegerabsturz-' bzw. 'Tataren-Legende', d. h. der um Erzählungen von der Rettung und Pflege durch "nomadisierende Tataren" 'erweiterten' realen biographischen Begebenheit des Absturzes von Beuys' JU 87 bei einem Kriegseinsatz als Wehrmachtssoldat ausf. Gieseke/Markert 1996. Mit dem Begriff "Künstlermythen" überschreibt E. Neumann 1986 seine Studie, vgl. hierzu oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers"; sowie weiterf. unten, Abs. "Das 'exemplum' Joseph Beuys".

⁸ In Anlehnung an den Titel des Aufsatzes von Stachelhaus 1973.

Spannungsfeld von Selbstdarstellung, Rezeption und Produktion Auskunft geben könnte, steht jedoch noch aus.⁹

Auch die vorliegende Untersuchung wird sich mit Rücksicht auf ihren vergleichenden Ansatz nur Teilaspekten der Problematik widmen können: Der übergreifenden Fragestellung entsprechend sollen jene Texte im Vordergrund stehen, in denen Beuys als 'Magier', 'Alchemist' und 'Esoteriker' verhandelt beziehungsweise mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" assoziiert wird.¹⁰ Wenn dabei zunächst ein Überblick über den Niederschlag gegeben werden soll, den dieser in der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte gefunden hat, so kann der Zeitschnitt der vorgestellten Ansätze und Positionen zugleich nicht nur einen Überblick über die Entwicklung der Forschung zu Beuys' Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen geben, sondern auch erste Indizien dafür liefern, welche Rolle in diesem Kontext die komplexen Überlagerungen zwischen dem "Bild vom Künstler" und der kunsthistorischen Befragung und Interpretation seines Werkes spielen.

Tatsächlich ist das Bild des 'Esoterikers' schon früh in den Medien aufzuspüren. Wenn Kritiker den Künstler nicht nur der 'Scharlatanerie' und des "Mystizismus", sondern auch einer Verquickung von Mythenbildung und Demagogie in eigener Sache bis hin zu "metaphysischen Fanatismus", "Prophetentum" und "Heilsverkündung" bezichtigen, stehen dabei allerdings schon bald weniger die als Provokation empfundenen Objekte und sein Materialgebrauch allein zur Debatte. Bereits hier fällt auf, wie stark von Beginn an der Blick auf das Werk vom Bild des Künstlers überschattet ist, der ab Mitte der sechziger Jahre einerseits mit Aktionen in den Vordergrund tritt, andererseits aber auch als Professor an der

⁹ Die Diss. von Burgbacher-Krupka 1979 nimmt als vergleichende Untersuchung zur Rezeption zeitgenössischer Kunst auch diejenige der Werke von Beuys in den Blick; anders als die Publikation der Autorin von 1977 geht es in diesem Rahmen jedoch nicht um das bzw. die "Bild(er) vom Künstler"; zudem basieren die Überlegungen auf empirischen Erhebungen bei einer Gruppe von Laien. Frühe Ansätze für eine die verschiedenen 'Bilder vom Künstler' Beuys typologisch sondierende Betrachtung finden sich bei Stachelhaus 1973 u. Helms 1974, die der Entstehungszeit ihrer Artikel entsprechend allerdings fast ausschließlich auf (deutsche) Zeitungsartikel u. Katalog- bzw. Buchbeiträge rekurrieren. In der nachfolgenden kunsthistorischen Literatur findet eine Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand der Rezeption vornehmlich dort statt, wo Beuys gegen seine Kritiker 'in Schutz genommen' oder seine Befürworter der Verblendung 'überführt' werden sollen. Dabei werden jedoch in der Regel Person und Bild in Eins gesetzt. Umgekehrt setzt sich die spätere, an der postmodernen Autorschaftskritik geschulte Literatur erneut über diese Differenzierung hinweg, da aus ihrer Perspektive auf der "Legende vom Künstler" basierende Bilder so selbstverständlich scheinen, dass sie gar nicht mehr auf Details ihrer Genese hin hinterfragt werden müssen, vgl. exemplarisch für diese Rezeption Borer 1994/2001.

¹⁰ Letzteres kann, aber muss – wie einleitend bereits bemerkt – nicht notwendigerweise mit einer Frage nach einer etwaigen Auseinandersetzung des Künstlers mit okkulten Traditionen oder gar nach dessen Quellen verknüpft sein – insofern, als das Bild des Künstlers als 'Magier' und 'Alchemist' (ebenso wie andere, verwandte Bilder, etwa das des 'Schamanen') aufgrund ihrer Tradition in den Texten der Kunstgeschichte ohnedies mit größter Selbstverständlichkeit zitiert zu werden pflegen. Ihre Funktion im jeweiligen Argumentationszusammenhang wird daher jeweils differenzierter zu betrachten sein. Dass es auch in der Literatur zu Beuys weit häufiger um das Zitieren des Bildes als um die Frage nach seiner präzisen Verortung in Werk und Selbstverständnis des Künstlers geht, verrät der Gebrauch der entsprechenden Begriffe auch auf einer allgemeineren Ebene: Während die Bezeichnungen 'Magier', 'Alchemist' und 'Schamane' häufig (und nicht selten äquivalent benutzt) begegnen, ist explizit von "Beuys als Esoteriker" nur selten die Rede; so etwa ganz konkret bei Arici 1991a – wiewohl sich der Artikel selbst wiederum vor allem auf die Frage nach Beuys Paracelsus-Rezeption und der Rolle der Alchemie im Werk konzentriert.

Düsseldorfer Akademie auf sich aufmerksam macht.¹¹ Sieht man von sprachlich suggestiven Schlagzeilen der Tagespresse ab, die Beuys zum "Wanderprediger", "Guru", "Filz-Magier" und "Künstlerschamanen" stilisieren, der "Galerie-Magie mit Margarine" betreibt – und dieses Phänomen besitzt bis in die jüngste Zeit hinein nachgerade ungebrochene Konstanz¹², so ist in einer historischen Perspektive auf diesen Bereich der Rezeptionsgeschichte an erster Stelle wohl der Düsseldorfer "Akademiestreit" anzuführen, der in der *ZEIT* vom 20. Dezember 1968 schließlich auch an eine überregionale Öffentlichkeit gelangt.¹³ Hier wirft sein Kollege Norbert Kricke, als Wortführer der Kritiker, Beuys unter anderem "Heilandsmanier", "Spiritismus" und "Beschwörung" vor¹⁴ – Habitus und Verhalten, die man offenbar allenfalls dem Künstler, nicht aber dem Pädagogen zubilligen will¹⁵. Hochschulpolitische Auseinandersetzungen und persönliche Differenzen, die nicht zuletzt auf einem unterschiedlichen Kunstbegriff und Selbstverständnis der Beteiligten sowohl als Künstler als auch als Akademielehrer basieren, gehen eine unglückliche Verbindung ein, die sowohl für

¹¹ So bemerkte auch J. Cladders im Bezug auf seine Vorbereitungen zur Beuys' Einzelausstellung im Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1967, zu dieser Zeit sei über den 46jährigen "zwar schon viel gesprochen [worden], doch sein Werk kannten eigentlich doch nur wenige.", vgl. Cladders 1986b, S. 13. Tatsächlich handelte es sich nach den von den Brüdern van der Grinten zusammen mit Beuys organisierten Ausstellungen in Kranenburg 1953, im Haus Koekoek, Kleve, 1961 und in Kranenburg 1963 sowie in den Galerien René Block/Berlin 1964 u. 1966, Schmela/Düsseldorf 1965, in der Wiener Galerie nächst St. Stephan 1966, bei Franz Dahlem/Darmstadt 1967 u. bei Intermedia Köln 1967 um die erste große Einzelausstellung des Künstlers in einem bedeutenden Museum. Ganz so unbekannt, wie es Cladders Bemerkung suggerieren kann, wird Beuys' Werk angesichts der aufgeführten Einzelpräsentationen in den seinerzeit renommiertesten Galerien für Gegenwartskunst in Fachkreisen zwar nicht gewesen sein – sieht man von diesem engeren Kreis ab, dürfte seine Einschätzung der *Relation* zwischen Primär- u. Sekundärkenntnis desselben die Situation Ende der sechziger Jahre dennoch zutreffen.

¹² Vgl. Burgbacher-Krupka 1977, S. 109ff, die eine chronologische Übersicht der von den Archiven des *Kölner Stadtanzeigers* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zusammengetragenen Zeitungsartikel zu Joseph Beuys liefert, die zwischen 1963 und 1977 erschienen sind; hier S. 110, S. 117, S. 118 sowie S. 14. Auch für die folgenden Jahre lassen sich immer wieder vergleichbare Überschriften zitieren, so etwa anlässlich der größeren Retrospektiven wie New York 1979, Berlin 1988 und Zürich/Madrid/Paris 1993. Wie im folgenden noch zu zeigen wird, stellt sich in diesem Zuge jedoch ein entscheidender Bedeutungswandel ein: Anfangs eher eine spöttische Attribution, wird es auch in der Tagespresse später zunehmend in Richtung des 'Künstler-Wissenschaftlers' und 'Universal-Genies' assoziiert, bis endlich auch die Bilder vom 'Magier', 'Schamanen' u. 'Alchemisten' in positiver Konnotation begegnen; vgl. hierzu markant das von Beuys bearbeitete Titelblatt des *Spiegel* v. 1979/80 ("Weltruhm für einen Scharlatan?"; zur Ausst. New York 1979, DAbb. 17ab u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 321/S. 260) mit dem Aufmacher-Artikel, der zur Retrospektive Zürich 1993 im *Focus* erschien ("Genie der Magie", s. DAbb. 18).

¹³ Die Wochenzeitung widmete dem Fall eine ganze Feuilleton-Seite, auf der Auszüge aus dem zunächst an den damaligen Direktor der Akademie, Eduard Trier, gerichteten und dann als Rundschreiben weiter verbreiteten, von den Professoren K. Bobek, W. Breker, G. Grote, K. O. Götz, G. Hoehme, N. Kricke, K. T. Robaschik, R. Sackenheim, M. Sieler und G. Weber gemeinsam verfassten bzw. mit unterzeichneten "Misstrauenspapier" dokumentiert sind; neben einer Einführung des der *ZEIT*-Redaktion angehörenden Kritikers W. Bongard kamen hier mit Norbert Kricke und Eduard Trier prominente Vertreter der 'Streitparteien' zu Wort – nicht jedoch Beuys selbst. Zum "Akademiestreit" selbst vgl. ausf. Lange 1999, S. 110ff.

¹⁴ Vgl. Kricke 1968.

¹⁵ So unterstreicht Eduard Trier, der sich in den voraus gegangenen Konflikten zunächst noch um eine schlichtende Vermittlung bemüht hatte, Krickes Kritik und kommentiert: "Dieses Sendungsbewußtsein toleriere ich, soweit es sich als Kunst versteht und darbietet. Aber ich widersetze mich ihm, wenn es dem Hause, für das ich verantwortlich bin, als politische Heilslehre aufgezwungen werden soll [...].", vgl. Trier 1968.

Beuys als auch für dessen Wahrnehmung in der Öffentlichkeit nicht ohne Folgen bleibt.¹⁶ Zugleich ist die in weiten Teilen unsachlich und emotional geführte Diskussion exemplarisch für die Beuys-Rezeption der frühen Jahre insgesamt, in der nicht nur das Feld der Rezeption als solches in extremer Polarisierung zwischen flammender Befürwortung und radikaler Ablehnung geteilt erscheint, sondern auch einschlägige Attributionen eine spezifische Funktion erfüllen: Während die Verteidiger tendenziell eher bemüht sind, werkbezogen zu argumentieren und in diesem Zuge allerdings nicht nur Beuys' Materialgebrauch und seine Ikonographie, sondern auch seine Haltung in eine christliche Tradition einzubetten¹⁷ – zählen "Magie" beziehungsweise "Magier", "[Schock-]Prophet" und "Zauberkünstler" zuvorderst zu den Begriffen, die *gegen* den Künstler in die Waagschale geworfen werden.¹⁸ So fragt Otto Mauer in seiner 1967 zu Beuys' Einzelschau im Museum Abteiberg, Mönchengladbach gehaltenen und im Anschluss weit verbreiteten Rede:

"Ist Beuys ein Mystiker? Wenn man unter Mystiker einen Ekstatiker versteht, der aus sich herausgerissen ist, wenn man das versteht in einem Sinne, wie es nicht ohnehin einem jeden Künstler zukommt, der eben mehr sieht als wir, der per Definition ein Visionär ist, so würde ich sagen, im Sinne – nicht wahr – eines solchen Enthusiasmus ist er es nicht. Natürlich ist er ein Visionär. [...] Er sieht die Realität [...]. Er ist sicher kein Mystiker im falschen Sinne des Wortes, im Sinne der Zauberei, im Sinne der Magie, im Sinne also des Versuches, mit irgendwelchen Zeichen und Praktiken und Aktionen [...] das Absolute in den Griff zu bekommen. Denn das ist eine *contradictio in terminis*. [...]"¹⁹

Eine *contradictio in terminis*? Nun: Selbst frühe Befürworter des Künstlers wie Franz Josef van der Grinten, die im Bemühen nicht nur um Vermittlung, sondern auch um Verteidigung

¹⁶ Vgl. zu letzterem Aspekt ausf. Lange 1999, S. 110ff. Das besagte "Misstrauenspapier" artikuliert erstmals auf einer hochschulpolitischen Ebene die Forderung nach einer Entlassung von Beuys aus dem Staatsdienst, wie sie allerdings erst vier Jahre später – nach Beuys' Besetzung des Akademiesekretariates – erfolgte. So kritisch die hochschulinternen Ränke wie auch die ministerialen Entscheidung zu werten sind, trugen sie im Bezug auf die Beuys-Rezeption jedoch das ihre zu dessen eindimensionaler Heroisierung und damit zur '(Helden-)Legende' des Künstlers Beuys bei. Zu einer Chronologie der Ereignisse vgl. den Beitrag von M. Hüllenkremer im Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1991, S. 136f.

¹⁷ Prominent etwa der Wiener Prälat und Leiter der *Galerie nächst St. Stephan*, Monsignore Otto Mauer, in seiner nachfolgend auch zitierten Rede anlässlich der Eröffnung der Mönchengladbacher Ausstellung 1967. Hier bezeichnet er Beuys zunächst als "Gotiker", "Realisten" und "niederdeutschen Mystiker", um einerseits die Einzigartigkeit seiner Position in der zeitgenössischen Kunst zu behaupten, ihn andererseits aber auch in eine Tradition religiös motivierter Kunst in der Erbschaft des deutschen Expressionismus zu stellen (vgl. Mauer 1967 u. das folgende Zitat). Schon 1963 waren die Brüder van der Grinten – nicht zuletzt in Reaktion auf die heftige Ablehnung, welche die Klever Schau 1961 dem Künstler eingetragen hatte – im Katalogheft zur Kranenburger Ausstellung sehr bemüht gewesen, Beuys' Arbeit in eine kunsthistorische Entwicklungslinie einzubinden und insbesondere dort, wo ihm innerhalb der Zeitgenossenschaft Originalität bezeugt werden sollte, auf die Tradition religiösen Bild- und Gegenstandsgebrauchs (namentlich Reliquiare u. Wallfahrtsschreine) hinzuweisen, vgl. den Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 u. insb. den Beitrag von F. J. van der Grinten 1963. Die den 'christlichen Beuys' hervorhebende Interpretationslinie wird später insb. F. J. Mennekes fortführen.

¹⁸ Vgl. die eingangs bereits genannten Artikel, die Burgbacher-Krupka 1977 zitiert; ausf. auch Ohff 1969; desw. Engelhard 1969, der Beuys gegen entsprechende Anwürfe in Schutz zu nehmen sucht. Auf Engelhards Artikel wird noch mehrfach zurückzukommen sein, s. weiterf. insb. Kap. III.8., Abs. "Remedien: Die 'Magie des Materials'".

¹⁹ Vgl. Mauer 1967, S. 54. Die Rede fand großen Anklang und wurde nicht nur im Anschluss als Transkription in der Ausstellung sowie als Katalogsupplement zugänglich gemacht sowie in der Folge in den Katalogen weiterer Einzelausstellungen (Eindhoven 1968 u. Basel 1969) wiederabgedruckt, sondern – offenbar auch auf Anregungen des Künstlers zurückgehend – an zahlreiche Vermittler und Pressevertreter verschickt. Vgl. Luckow 1998, S. 292, Anm. 10.

und Etablierung seiner Position zur Feder greifen, erweisen sich als geneigt, dieser Beschwichtigung durchaus wortreich zu widersprechen, wenn es darum geht, Beuys' geistigen Kosmos zu beschreiben:

"Haben in seinen Werken Erkenntnisse und Überlegungen aus Zoologie, Botanik und Anatomie, aus Verhaltensforschung und Psychologie, aus Kristallographie, Geologie und Metereologie, aus Chemie, Physik und Elektrizität ihren Niederschlag gefunden", schreibt van der Grinten zwei Jahre später, "so sind sie durchsetzt mit der Fülle dessen, was ungreifbar sich der wissenschaftlichen Bemühung entzieht, mit Magie und Irrationalität, mit einer orthodoxen Religiosität, [...] mit den Impulsen von Schamanen, Medizinmännern und Regenpfeifern, von Jagdzauber, Herdenbeschwörung und Totentieren, mit Fakirhaftem und der hintergründigen Weisheit der Zen-Philosophen, die Fragen mit Fragen beantworten oder mit paradoxen Parabeln."²⁰

– Über Beuys oder ÜberBeuys –

Weiter fundiert wird die Mitte der sechziger Jahre begonnene Diskussion um Selbstinszenierung und 'charismatische' Öffentlichkeitswirkung des Künstlers wie um die vielfach als "atavistisch" oder regressiv gewerteten Züge seines Werkes allerdings erst 1972 mit Lothar Romain und Rolf Wedewers Buch *ÜberBeuys* weitergeführt, dessen Argumentation aus zwei Gründen im Folgenden etwas ausführlicher referiert werden soll²¹: Tatsächlich handelt es sich bei dieser Untersuchung nicht nur um die erste kunsthistorische Monographie zu Beuys. Vor allem werden von beiden Autoren Begriffe wie "Magie", "Ritual", "Fetischismus", "Schamanismus" in die kunstwissenschaftliche Diskussion um den Künstler eingebracht und zu zentralen Vehikeln für eine vertiefte Interpretation des Werkes wie auch zu Schlüsselbegriffen für die Befragung seiner Position beziehungsweise Positionierung erklärt.

So sieht Rolf Wedewer in der "Realität der Magie" bei Beuys einen wichtigen Angelpunkt für seine Bedeutungsanalyse des Werkes und moniert, dass offenkundige Bezugnahmen "auf ein zeitgenössisches Schamanentum, auf Fetischismus und Rituale" in der Beuys-Literatur

²⁰ Vgl. Grinten 1969, S. 5. Zwar ist, wie Neumann 1986 feststellt, zunächst einmal "der Genieakkord [unüberhörbar], den eine solche Spannweite menschlichen Geistes auszulösen vermag" (ebd., S. 103) und hier wohl in der Tat signalisieren soll. Doch weder Neumann noch van der Grinten selbst scheinen zu ahnen, dass die "contradictio in terminis", wie sie eben dieser Spannweite von "Erkenntnissen" der rationalen Wissenschaften bis hin zu mit "Magie" und "Irrationalität" assoziierbaren "Impulsen" zu eignen scheint, mindestens zu Teilen auf *eine* Quelle des Künstlers zurückzuführen ist.

²¹ Vgl. Romain/Wedewer 1972. Als erste umfangreiche Monographie zu Beuys dürfte das Buch auch bei dem Künstler selbst, der seiner Rezeption zeitlebens große Aufmerksamkeit gewidmet hat, eine entsprechend intensive Beachtung gefunden haben. Diese Annahme unterstützt nicht allein die Tatsache, dass schon Beuys' erster umfangreicher Ausstellungskatalog (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b) eine Fülle der bis dahin in Zeitschriften und Zeitungen erschienenen Artikel und Interviews dokumentierte, sondern – wie später noch ausführlicher aufzuzeigen wird – auch Beuys' Umgang mit den Medien insgesamt; vgl. weiterf. unten, Kap. III.5. u. Kap. III.6.

zwar bemerkt, aber keiner kritischen Befragung unterzogen würden.²² Beuys' "auf Totalität ausgerichtetes Wirklichkeitsverständnis" und die Tendenz zur "Verrätselung zum Symbol", der ursprünglich kunstfremde Alltagsgegenstände unterworfen würden, führen für Wedewer zu einer "Spiritualisierung" des Kunstwerks²³. Auch vom Künstler verwendete Materialien wie das Fett, denen "eine besondere Qualität im Zusammenhang mit mythischen und magischen Vorstellungen" zukomme, trügen das ihre dazu bei, Beuys' Arbeiten wie "ausgediente Ritualgegenstände" und einzelne Arrangements – im Verweis auf den zum Stillstand gekommenen Prozess einer Aktion – als "magischen Ort mit Relikten der Handlung" wirken zu lassen.²⁴ In seinen Aktionen selbst wiederum gebärde sich Beuys einem Schamanen ähnlich, wie ein echtes Ritual schließe auch eine Beuys-Aktion jegliche aktive Publikumsteilnahme aus.²⁵ Vor dem Hintergrund dieser Bestandsaufnahme schlägt Wedewer den Begriff des "Totemismus" vor, um Beuys' Denkmethode – in bewusster Opposition zum "Rationalismus der Naturwissenschaften" – als "magische" zu charakterisieren.²⁶ Mit einer derartigen, aktiven "Regression von der Kultur zur Natur", die "im unmittelbaren Zugriff auf Ritual und Mythos" erfolge, sei zudem ein zentraler

²² Vgl. Wedewer 1972, S. 12 u. S. 15. Auf die Frage der 'Offenkundigkeit' der von Wedewer angeführten bzw. seitens der Rezeption angestrebten Verweise auf "Schamanismus", "Ritual" u. "Fetischismus" bzw. ihre Haltbarkeit im Hinblick auf Deutungen wird im Folgenden noch näher einzugehen sein, vgl. ausf. Kap. III.8. u. weiterf. Kap. III.12.; ausdrücklich verwiesen sei jedoch schon an dieser Stelle darauf, dass hier auch auf übergreifender Ebene Deutungsstränge und Bezugfelder eine Rolle spielen dürften; in diesem Fall konkret das zu dieser Zeit insgesamt angestiegene Interesse an "Weltkulturen" u. deren Rezeption in der Kunst, vgl. oben Kap. I.2., Abs. "'Magische Zeichen' u. 'Zeichen des Magischen'".

²³ Vgl. Wedewer 1972, S. 17-19, der sich hier auf eine Formulierung Werner Hofmanns bezieht, mit der dieser seine Reflexionen über *Die Symbolischen Formen der Modernen Kunst* einleitet – die allerdings den Künstlern der klassischen Moderne gelten: "Aus der illusionistisch-materialistischen Wiedergabe der Erscheinungswelt entlassen, wird das Kunstwerk spiritualisiert, es gewinnt wieder den Rang eines Symbolträgers, es erschließt Bedeutungshorizonte jenseits seiner Sach- und Forminhalte (doch mittels derselben).", vgl. Hofmann 1966/1987, S. 442f. Ähnlich hatte im Bezug auf Beuys bereits Mauer in seiner Einführungsrede zur Mönchengladbacher Ausstellung 1967 argumentiert.

²⁴ Vgl. Wedewer 1972, S. 24/25.

²⁵ Vgl. Wedewer 1972, S. 30. Diese Argumentation ist allerdings, nicht nur was "echte Rituale" betrifft, nur bedingt haltbar (vgl. Turner 1969/2000). So setzen die *FLUXUS*-Aktionen, an denen sich Beuys anfangs beteiligte, sehr bewusst auf eine Provokation des Publikums – wobei auch hier im Gegensatz zu manchen Happenings nicht an eine Aktivierung im Sinne einer Teilnahme gedacht war, wohl aber eine Rezeptionshaltung aktiviert werden sollte, was wiederum auch für Beuys' eigene Aktionen eine zentrale Rolle spielt. Wenn Beuys sich im Anschluss zunehmend von *FLUXUS* distanzierte, um eine eigene Konzeption nicht nur für seine Aktionen, sondern auch für deren Rezeptionsrahmen zu entwickeln, so gehörte dazu gleichwohl ein spezifischer Umgang mit rhetorischen Verfahren, wie sie auch im Ritus eine Rolle spielen. Speziell der nicht nur von Wedewer bemühte, sondern in den achtziger Jahren zunehmend prominent verwandte Hinweis auf den 'Schamanismus' dürfte hier jedoch in die Irre leiten; vgl. hierzu weiterf. Kap. III.8. u. Kap. III.12., Abs. "Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen'". Vielmehr ist anzunehmen, dass für Beuys' Aktionskonzept – für dessen "Grundtenor" Adriani/Konnertz/Thomas bereits 1973 "die hermetische Haltung dem Publikum gegenüber" als wichtiges Charakteristikum fassten (ebd., S. 70; 1994: S. 66) – andere Anregungen entscheidender waren, auf die im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein wird.

²⁶ Vgl. Wedewer 1972, S. 40ff., seinerseits auf die oben bereits zitierte Wendung F. J. van der Grintens im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b rekurrierend, in der "Totemtiere" angesprochen werden, vgl. Grinten 1969.

Bedeutungssektor des Beuys'schen Werkes freigelegt.²⁷ Auch die Verwendung naturwissenschaftlich-technischer Apparaturen wie Labortischen, Akkumulatoren und Batterien stehe hierzu nur scheinbar im Widerspruch. Vielmehr seien sie vor dem Hintergrund des bereits erwähnten Rekurses auf die Magie als Denkmethode ihrerseits analogisch zu verstehen: Tatsächlich gehe es Beuys um das "innere oder indirekte Experiment" im Sinne "traditioneller Wissenschaften" wie der "Astrologie, Alchimie und Magie".²⁸ Wiederum diene dabei der Rückgriff auf "magisches Denken" der Kritik am einseitigen Rationalismus zeitgenössischer Naturwissenschaft; so versuche der Künstler etwa in Werken wie *Fond II*, die technische Apparaturen auf Assoziationen alchemistischer Versuchsanordnungen hin öffneten, den Beweis einer möglichen "Versöhnung des Rationalen mit dem Irrationalen auf der Basis einer Gleichwertigkeit" anzutreten. Wenngleich der vielfach erhobene Vorwurf eines "mystifizierenden Irrationalismus" dem "Phänomen Beuys" also nicht gerecht werden könne, so schließt Wedewer seine Überlegungen ab, seien der "Erinnerungshinweis" auf "Mythos, Magie und Ritual" und die über das "magische Denken" reaktivierte "Sehnsucht nach einer universellen Einheit" unversöhnlicher Gegensätze letztlich doch als Beleg für eine "offenkundig regressive Haltung" zu werten und zu kritisieren.²⁹

²⁷ Vgl. Wedewer 1972, S. 40f. u. insb. S. 44/45. Sehr wahrscheinlich bezieht sich Beuys sehr bewusst auf diesen Argumentationsstrang Wedewers, wenn er im selben Jahr in dem großenteils von ihm selbst verfassten *Gespräch mit Hagen Lieberknecht* betont: "[...] Insofern ist diese ganze Arbeit nichts anderes als eine Erweiterung des positivistischen Wissenschaftsbegriffes. Und zwar bin ich wiederum überhaupt nicht daran interessiert diesen in Regression zu versetzen, zu sagen wir wollen zurück zu irgendwelchen Geheimnissen, zu Atavismen, sondern es kommt mir darauf an diesen Wissenschaftsbegriff zu erweitern, zu halten und ihn zu erweitern.", vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 7. Auf Beuys durchaus zielgerichteten Umgang nicht nur mit der eigenen Publikumswirksamkeit, sondern auch mit der Rezeption durch die kunsthistorische Literatur wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein. Vgl. neben dem nachf. Abs. weiterf. auch die Kap. III.4., Kap. III.5. u. Kap. III.6.

²⁸ Vgl. Wedewer 1972, S. 45ff u. insb. S. 47. Wedewer bezieht sich hier auf René Alleaus *Geschichte der Geheimwissenschaften* (vgl. Alleau 1965/1966), aus der er auch den Begriff der "traditionellen Wissenschaften" rekrutiert, und schließt: "Die Fremdheit seines [d. h. Beuys'] Werkes ebenso wie das Befremden, das es auslöst, resultiert allein aus der Unkenntnis jener Traditionen. Wie eng wirklich die aufsteigenden Verbindungen von Beuys zu dieser Vergangenheit sind, läßt sich ohne eingehendes Quellenstudium nicht belegen." (Ebd. S. 51). Dem ist in der Tat zuzustimmen – und gilt speziell auch mit Blick auf die vom Künstler verwendeten naturwissenschaftlichen Gerätschaften, die Wedewer hier im Auge hat: Sie entsprechen in der Tat nicht dem zeitgenössischen Stand, sondern verweisen vielmehr auf Ideen des 18./19. u. frühen 20. Jh. zurück – und damit in den Zeitraum, in dem sich Beuys' wichtigste Quelle, nämlich Rudolf Steiner in seinen Bezugnahmen auf Naturwissenschaften orientiert. Erste Hinweise hierauf finden sich bei Buchloh/Krauss/Michelson 1980, S. 10: "Beuys stops around 1830, I would say, just around Faraday" [Michelson]; eingehender untersucht wurde Beuys' Verhältnis zur romantischen Naturwissenschaft dann von Vischer 1983, S. 37ff. (allerdings noch ohne Verweis auf Steiner). Weitere fruchtbare Ergebnisse förderten schließlich Untersuchungen zu Beuys' Steiner-Rezeption zu Tage (hierzu ausf. unten, Abschnitt "Beuys u. Steiner").

²⁹ Vgl. Wedewer 1972, S. 71f. Nicht erst an dieser Stelle des Essays fallen Parallelen zu charakteristischen Topoi bzw. Argumentationsweisen auf, die sich einer Auseinandersetzung des Autors mit dem Surrealismus verdanken dürften, der ab Mitte/Ende der sechziger Jahre in Deutschland erstmals auch im Bezug auf seine theoretischen Konzepte breiter rezipiert wurde. Das gilt etwa für den Gedanken einer 'reconciliatio' scheinbar unversöhnlicher Gegensätze und die von Wedewer vorgeschlagenen Bezüge zu Alchemie und Magie, ebenso aber auch für den Topos des "Totemismus"; sowie nicht zuletzt für Autoren, die er für seine Überlegungen heranzieht. Um so erstaunlicher ist, dass obgleich – ausgerechnet als Nachweis für das Hofmann-Zitat – Maurice Nadeaus *Geschichte des Surrealismus* in den Fußnoten erscheint (vgl. Wedewer 1972, S. 18 bzw. S. 80/Anm. 9 u. Nadeau 1945/1965), diese Bezüge im Text selbst samt und sonders unausgesprochen bleiben.

Lothar Romain ergänzt Wedewers Ausführungen um einen gesellschaftskritisch orientierten, rezeptionsgeschichtlichen Ansatz, indem er Beuys als einen "exemplarischen gesellschaftlichen Fall" zu behandeln versucht.³⁰ Dieser sei keinesfalls allein als "Produkt des Individuums" zu verstehen, sondern zugleich "ein wesentliches Produkt auch seiner Konsumenten, denen er in gewisser Weise eine Ersatzreligion" biete.³¹ Dabei werde das Werk wie die Person des Künstlers zwar zunächst mit Begriffen wie "Mythos" und "Magie" in den Bereich der Verrätselung privater Weltanschauung verwiesen, in zweiter Instanz jedoch über biographische Verweise wie denjenigen auf die Weltkriegsteilnahme in einen begreifbaren Raum gemeinsamer Geschichte zurückvermittelt.³² Je mehr Beuys' Weltanschauung als mögliche "Waffe" gegen die Argumentation der kritischen Linken einsetzbar erscheine, so Romain, werde sie von einem Kulturbetrieb geschätzt, dessen Selbstverständnis an der linken Kritik zu zerbrechen drohe.³³ Unter dieser Voraussetzung sei schließlich auch das bürgerliche Lager, das zuvor den Zeichner, aber nicht den Aktionisten und Aktivisten akzeptiert habe, bereit, Beuys auch als politischen Künstler wahrzunehmen: Sein zeitgenössisches Schamanentum, so argumentiere der Kreis der Beuys-Apologeten, sei als Remedium gegen gesellschaftliche Missstände zu verstehen, Beuys selbst als "Archetypus [...], für den an der Schwelle des zweiten Industriezeitalters in der westlichen Kultur kein Platz" sei, der aber zugleich beweise, "daß die Existenz des freien Individuums in dieser Zeit dennoch möglich ist."³⁴ Die Entfaltung des Werkes zur Weltanschauung wie Stilisierung des Künstlers zum Mythos werde – so folgert Romain – also nicht nur von Beuys selbst, sondern gleichermaßen auch von der Gesellschaft betrieben, die eines entsprechenden "Bildes vom Künstler" bedürfe. Möglich sei dies nicht zuletzt deshalb, da zwischen Beuys' Kategorien und der spätbürgerlichen Ideologie eine grundsätzliche Übereinstimmung bestehe. In den Worten von Laszlo Glozer, den Romain in diesem Zusammenhang zitiert:

"Kunst' und 'Anti-Kunst' zugleich zu praktizieren, das bedeutet freilich eine völlige Verschlüsselung der Handlungen. So wird in Beuys und seinen keineswegs weltfremd mit Politik [...] verknüpften Taten, sicher zu Recht, der nun willkommene Mediziner erkannt. Beuys ist in den letzten Jahren eine Institution geworden, ruhmreich umstritten in aller Öffentlichkeit, dabei unzugänglich im verwirrenden Gehabe eines zeitgenössischen Schamanentums."³⁵

Zwar sollte der von Romain und Wedewer entwickelte, kritische Ansatz in der unmittelbaren Nachfolge noch von verschiedenen Autoren aus vornehmlich kunstsoziologischer

³⁰ Vgl. Romain 1972, S. 84ff.

³¹ Vgl. Romain 1972, S. 95.

³² Vgl. Romain 1972, S. 99f. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die von Romain zitierten Autoren bevorzugt Beuys' Fliegerabsturz in der Krim ins Zentrum ihrer Argumentation zu stellen scheinen, mithin ein biographisches Detail, das in den folgenden Jahren für den 'Mythos Beuys' zunehmend an Bedeutung gewinnen wird.

³³ Vgl. Romain 1972, S. 100.

³⁴ D. Schmidt in einer Ausstellungskritik 1971, zit. n. Romain 1972, S. 104.

³⁵ Vgl. Glozer 1969; von Romain 1972 zit. S. 104.

Perspektive aufgegriffen und weitergeführt werden³⁶, doch gerieten die meisten ihrer Thesen mit der Zeit in Vergessenheit.³⁷

– 'Just B.'? Leben wird Werk –

Weitaus folgenreicher für die weitere Beuys-Rezeption war hingegen die Publikation eines Bandes, der bis heute zu den meistzitierten Sekundärquellen über Beuys gehört: Die Monographie von Götz Adriani, Karin Thomas und Winfried Konnertz, die 1973 unter dem Titel *Joseph Beuys. Leben und Werk* in erster Auflage erscheint³⁸, setzt sich ausdrücklich zum Ziel, anstelle "spekulativer Interpretationen, die nur einer neuen Mystifikation der Person Beuys" Vorschub leisteten, eine "präzise Dokumentation des künstlerischen Schaffens" zu erarbeiten.³⁹ Mit dem bereits im Vorwort zentral vermerkten Postulat einer "Geschlossenheit von Kunst und Leben in der Person Joseph Beuys", dem sich die Autoren ausdrücklich anschließen⁴⁰, geht zugleich jedoch auch die Konsolidierung des 'Mythos Beuys' Hand in Hand. So benutzt die Monographie, dem Wunsch des Künstlers entsprechend, Beuys' in sich

³⁶ Zu nennen sind hier etwa Damus 1973, Thurn 1973a, Helms 1974 u. später Wick 1978. Insbesondere auf Thurns im Rahmen der kunsthistorischen Rezeption weitgehend unbeachtet gebliebene Thesen wird an späterer Stelle noch ausführlicher zurückzukommen sein, vgl. Kap. III.8., Abs. "Remedien: Die 'Magie des Materials'".

³⁷ Die abgesehen von einer kurzen Phase in den siebziger Jahren nicht nur, aber exemplarisch gerade an der Beuys-Rezeption ablesbare Abstinenz vieler Kunsthistoriker gegenüber soziologischen Ansätzen scheint sich letztlich erst in den neunziger Jahren, in denen auch seitens vieler Künstlerinnen und Künstler erneut der Anschluss an gesellschaftliche Fragestellungen gesucht wird, wieder zu relativieren. Demgegenüber werden im Hinblick auf die in dieser Untersuchung interessierenden Zusammenhänge gerade auch diese mittlerweile ihrerseits 'historischen' Ansätze verschiedentlich wieder aufzugreifen und auf ihre Fruchtbarkeit für die aus aktueller Perspektive an das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion zu richtenden Fragen hin zu überprüfen sein.

³⁸ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973. Nachdem 1981 eine preiswerte Paperback-Ausgabe erschienen war (2. Aufl. 1986), wurde das Buch 1994 in einer aufwendigen, überarbeiteten Neuauflage präsentiert. Mit Rücksicht u. a. auf die unterschiedlichen Vorworte, aber auch die von Auflage zu Auflage vorgenommenen Ergänzungen und Korrekturen wurden für die vorliegende Studie alle drei Ausgaben vergleichend herangezogen, insbesondere mit Blick auf die rezeptionsgeschichtliche Fragestellung werden daher auch in den Zitatnachweisen die unterschiedlichen Ausgaben berücksichtigt bzw. entsprechend in den Angaben kenntlich gemacht.

³⁹ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 7. Grundlage hierfür, so die Autoren, sei eine werkimmanente Kommentierung, die sich neben Quellen- und Materialstudien auf ausführliche Gespräche mit dem Künstler selbst stützen könne. Während diese Formulierung in den Taschenbuch-Ausgaben 1981/1986 erhalten blieb (ebd., S. 10), fehlt sie in dem wesentlich weniger umfangreichen Vorwort zur Neuauflage 1994. Hier soll stattdessen ein Zitat aus einem Gespräch mit Hermann Schreiber 'für sich sprechen', in dem Beuys den *Lebenslauf Werklauf* als "Kontrastprogramm" erläutert, das er zu "den allgemeinen Lebensläufen, die man anfordert, wenn Künstler irgendwo auftreten und in wichtigen Ausstellungen sozusagen 'Lebensläufe' abliefern müssen' entwickelt habe. "Also habe ich das Leben zum Kunstwerk erklärt, durch solche Bilder. Das sind nicht kryptische Dinge, sondern Bilder. [...]", vgl. Beuys/Schreiber 1980, S. 119/120 bzw. Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 6.

⁴⁰ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 7.

bereits 'automythographisch' orientierten *Lebenslauf Werklauf* als Strukturvorgabe⁴¹, die weitaus häufiger als mit Fakten und Hintergründen mit Selbsterklärungen des Künstlers sowie mit konsolidierenden Kommentaren ausgewählter Kritiker gefüllt wird.⁴² Auch dem 'Esoteriker' Beuys wird dabei nicht unbeträchtlicher Raum gewidmet, neben verschiedenen Verweisen auf einschlägige Einflüsse – für 1948 werden etwa Paracelsus, die Alchemie, aber auch Rudolf Steiner genannt – finden sich ganze Abschnitte über den Einfluss Steiners und Bezugnahmen auf die Symbolik der Rosenkreuzer;⁴³ immer wieder fallen Begriffe wie

⁴¹ Diese Strukturvorgabe stammte von Beuys selbst, "es war der ausdrückliche Wunsch von Joseph Beuys, den 'Lebenslauf/Werklauf' [sic] [...] als Grundlage der Biographie zu verwenden.", vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 6. Vgl. zum Begriff der "Automythographie" oben, Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder"; der ebd. eingeführten Definition entsprechend soll er hier u. i. F. auf den aktiven Anteil verweisen, den der Künstler an der Ausbildung des "Mythos Beuys" genommen hat, so namentlich den über schriftliche oder mündliche Selbstäußerungen und nicht zuletzt natürlich den *Lebenslauf Werklauf*. Vgl. hierzu und insb. zur Rolle der 'automythographischen' Formeln des *Lebenslauf Werklauf* sowie der ihnen korrespondierenden und diese zugleich sanktionierenden Implementierung in das Buch ausf. unten, Kap. III.4.

⁴² Im Vorwort der Ausgabe 1994 heißt es hierzu: "Beuys hatte an der Konzeption und dem Entstehungsprozeß des Buches maßgeblichen Anteil. In ausführlichen Arbeitsgesprächen gewährte er Einblick in seinen 'Lebenslauf/Werklauf' [sic], stellte Dokumente zur Verfügung und gab Hinweise für weitere Recherchen.", ebd., S. 6; die Gespräche fanden, so ist ebd. angegeben, 1971, 1972 u. 1981 statt. In den vorauf gegangenen Ausgaben wird dies etwas anders dargestellt; dort wird betont, der *Lebenslauf Werklauf* habe den Autoren als "Orientierungsbasis" gedient, die "Realisation" des Buches sei durch "die Hilfe von Eva Beuys, von Hans van der Grinten, Franz Joseph van der Grinten, Hans Sohm und Reiner Speck unterstützt [worden], die zusätzlich wichtiges Informationsmaterial zur Verfügung stellten.", vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 7 (1986: S. 10); diese Danksagung fehlt wiederum in der Ausgabe 1994, wo die Danksagung allein dem "Joseph-Beuys-Archiv bei Eva, Wenzel und Jessyca Beuys" gilt – also dem Nachlass, der zu dieser Zeit mit dem von den van der Grintens betreuten Joseph Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen in Auseinandersetzung steht.

⁴³ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 19 (erste Nennung Steiners im Bezug auf die mit seinem Freund A. R. Lynen geführten Diskussionen, zugeordnet dem Jahr 1948 – wie später noch zu zeigen sein wird, eine recht präzise Datierung; desw. ausf. ebd., S. 24ff. (1952; zu den Bienen, hier von Beuys selbst erläutert in Anlehnung an die freilich erst wesentlich später als solche ausformulierte "Plastische Theorie"); sowie S. 29f. (1953; zur Verbindung von Kreuz und Rose, den Rosenkreuzern und Rudolf Steiner als Rosenkreuzer; der hier gegebene Verweis auf Goethes Gedicht *Die Geheimnisse* ist in den späteren Ausgaben eliminiert (!), wiewohl er für die Deutung einiger früher Zeichnungen durchaus hilfreich ist; die Passage zu Steiner als Rosenkreuzer ist nunmehr dem Jahr 1955 zugeordnet). Angesichts der Prominenz, mit der Steiner hier – und zwar auch von Beuys selbst – als frühe Lektüre genannt wird, kann es in der Tat erstaunen, wie spät sich die Kunstgeschichte der Frage nach der Bedeutung eines etwaigen Einflusses zugewandt hat; vgl. hierzu weiterf. unten, Abs. "Joseph Beuys und Rudolf Steiner".

"Mystik", "Mythos", "Magie", "Fetisch", "Ritual", "Totemismus" und "Schamanismus"⁴⁴, die unmittelbar auf Beuys' Œuvre und seine Denkweise bezogen werden. Anders als Romain und Wedewer sind die Autoren dabei weniger um die Entfaltung eines argumentativen Zusammenhangs bemüht, als dass sie durch eine Wiederholung einschlägiger Interpretationen und deren bestätigende Kommentierung durch den Künstler selbst zu überzeugen suchen.⁴⁵ Ein Kernpunkt ist dabei die bereits im Vorwort vertretene These, Beuys suche "in seinem Leben und Werk die Wiederherstellung der verlorengegangenen Einheit von Natur und Geist, von Kosmos und Intellekt" und setze "dem zweckdeterministischen Rationalismus ein Denken entgegen, das archetypische, mythische und magisch-religiöse Zusammenhänge" mit einbeziehe.⁴⁶ Was Wedewer – und in seiner Folge zahlreiche weitere Kritiker – als *regressive* Tendenz zu kritisieren suchen, wird von Adriani, Konnertz und Thomas mithin zum *positiven* Schaffensprinzip erklärt und damit der von

⁴⁴ Und zwar insbesondere in den ersten Abschnitten des Buches bis zur Zeit um 1961, in denen der *Lebenslauf Werklauf* noch vorwiegend aus bildhaften Daten besteht, also Bezüge zu konkreten Arbeiten u. Ausstellungen weitaus schwerer herzustellen sind; in diesen Abschnitten finden sich neben biographischen Verweisen breite Exkurse zu Beuys' Arbeitsweise, zu den Themen und Motiven seiner Arbeiten und zu seinem Kunstbegriff, die mithin darauf angelegt sind, für die weitere Lektüre eine grundsätzliche Verständnisbasis zu schaffen – was den entsprechenden Begriffen um so mehr Gewicht verleiht; vgl. etwa ebd., S. 18 (Paracelsus, Naturphilosophie, Alchemie), S. 19 bzw. 24ff. u. 29f. (Steiner, Rosenkreuzer), S. 20 (Joyce u. in Beuys' Worten: "das eigentlich irisch-mythologische Element", das "bis auf die Wesenselemente des indoarischen Zusammenhangs zurückreiche"); sowie insb. in dem Beuys' künstlerischem 'Aufbruch' nach der Überwindung der Krise von 1956-1957 gewidmeten Abschnitt "1957-60 Erholung von der Feldarbeit", S. 38ff. ("Wahr-Nehmung im Magischen und Ritualen", "persönlich gesetztes magisches Zeichen, eine Verbindung zum Transzendenten, ein Fetisch, eine religiöse Betätigung"; jeweils als Beschreibungen der ursprünglichen "Bilderfindungen" des Menschen, deren Qualitäten im Sinne eines "ganz primären Kunstbegriff(s)" es zu reaktivieren gelte, um "die Quellensituationen, die noch von Inspiration und Intuition getragen werden, von Neuem zu befragen, d. h. die Verbindung zu den Göttern und zu alten mythischen Verflechtungen auf einer höheren Ebene nachzuvollziehen", vgl. ebd., S. 43. Ganz offenkundig werden dabei jedoch auch bereits in der Sekundärliteratur kursierende Interpretationsmuster rückprojiziert und zusammen mit den Selbstdeutungen des Künstlers als Erklärung für vorangegangene Lebensabschnitte eingetragen; markant etwa in den Abschnitten zur Kriegs- bzw. Wehrdienstzeit, wo – den Vergleich mit späteren Arbeiten nahe legend – auf die "Unscheinbarkeit des Bildträgers, beziehungsweise die Sprödigkeit der Linie" und die Faszination für den "nomadischen Charakter der Landschaftsbewohner" [der Krim] verwiesen wird (ebd., S. 15; 1994: S. 18; zuvor heißt es "Die Jahre von 1933-1940 sind im Lebenslauf nicht aufgeführt. Gerade diese Zeit beinhaltet jedoch wesentliche naturwissenschaftliche, geistesgeschichtliche und künstlerische Impulse", vgl. ebd., S. 13; 1994: S. 14; genannt werden H. H. Ewers, S. Kierkegaard, R. Wagner, E. Satie, R. Strauß, F. Schiller, J. W. Goethe, F. Hölderlin, Novalis, E. Munch, K. Hamsun und die "gesamte skandinavische Literatur"); oder zu der Krise 1956-1957 (1973: S. 32f.; 1994: S. 40f.).

⁴⁵ Vgl. dazu auch Helms 1974, S. 39f. Problematisch ist der Umgang mit den Gesprächszitaten nicht zuletzt deshalb, da diese auch in den späteren Ausgaben nicht datiert werden. Nach den Interviews für die erste Ausgabe 1973 (1971/1972) wurden für die zweite, erweiterte Ausgabe 1981 weitere Gespräche mit dem Künstler geführt, sodass vom Leser nicht bestimmt werden kann, in welchem historischen Produktions- und Rezeptionskontext die einzelnen Äußerungen anzusiedeln sind – dies gestattet erst ein Editionsvergleich. Von Angerbauer-Rau 1998 (vgl. ebd., S. 219f.) werden wiederum die *den* Publikationen zugrunde liegenden frühen Interviews insgesamt dem Jahr 1977 zugeordnet, was angesichts der schon zuvor erschienenen Erstausgabe irritieren kann bzw. schlicht falsch ist; das Gespräch für die zweite Taschenbuchauflage erhält hingegen korrekt einen eigenen Eintrag (vgl. ebd., S. 365f.).

⁴⁶ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 6.

Seiten der Kritiker ins Feld geführte Widerspruch zwischen dem Künstler als 'Esoteriker' und dem gesellschaftlich engagierten 'Reformer' nachhaltig aufgelöst.⁴⁷

– Ein Deutscher in New York: Die amerikanische Rezeption –

"... Beuys, a Wise-Fool? ... Beuys, the Universal Genius? ... Beuys, the Anti-Artist ... Beuys, the Riddle ... Beuys, the Shaman Beuys, the Goth.' [...] 'These headings sum up the attributed aspects of Beuys' personality... [...] The Myth woven around Beuys has simply become too dense.' [...] But then, ten years ago, who would have thought that the predominantly Jewish Guggenheim would go to such lengths to orchestrate a major retrospective for an ex-Stuka dive bomber pilot turned Christian Mystic?"⁴⁸

Im Zuge der groß angelegten Retrospektive im Guggenheim Museum, New York, 1979⁴⁹ gerät Beuys als 'Esoteriker' jedoch erneut ins Kreuzfeuer kontroverser Kritik. Dass mit dieser Ausstellung der Fokus nicht nur auf das Werk, sondern in einschlägiger Weise auch auf die Person des Ausstellenden gerichtet wird, verwundert wenig: Abgesehen davon, dass Beuys der erste deutsche Künstler ist, dem diese Ehre einer monographischen Schau in der von Frank Lloyd Wright errichteten 'Kathedrale der Moderne' ("America's spiral temple of high art"⁵⁰) zu Teil wird, trägt bereits ihre Einrichtung dazu bei, eine entsprechende Lesart an das Präsentierte anzulegen. Vierundzwanzig Stationen bilden in den sich spiralförmig in die Höhe windenden Emporen des Museums einen Parcours, den die Besucherinnen und Besucher

⁴⁷ Auch diese Absicht wird bereits im Vorwort begründet, wenn es im Anschluss an die Betonung der "Geschlossenheit von Kunst und Leben in der Person Joseph Beuys" heißt: "Man könnte so weit gehen, in den politischen Aktivitäten der letzten Jahre einen Objektivierungsversuch der plastischen Idee zu sehen, die sich bis dahin in naturmythischen Symbolen, in parawissenschaftlichen Demonstrationen, in theoretischen Erläuterungen und in der zurückgenommenen Geste Ausdruck verschafft hat.", vgl. ebd., S. 7 (auch diese Wendungen fehlen im Vorwort der Ausg. 1994).

⁴⁸ Vgl. Burnham 1979, S. 1 – seinerseits wiederum einen Artikel der deutschen Kritikerin Irene von Zahn zitierend, die ihrerseits den Artikel von Stachelhaus 1973 resümiert: Ein typisches Beispiel für das 'Weiterreichen' von Attributionen in der Sekundärliteratur, wie es charakteristisch und konstitutiv für die Genese der 'kaskadierenden Bilder vom Künstler' – und ganz sicher nicht nur des Künstlers Joseph Beuys – ist, die in diesem und den folgenden Kapiteln zu analysieren sein wird.

⁴⁹ Vgl. den Ausst. Kat. Beuys/New York 1979.

⁵⁰ Vgl. Burnham 1979, S. 1. Auf die Bedeutung einer Einzelausstellung im Guggenheim als "temple of high art" wird noch mehrfach zurück zu kommen sein; vgl. Kap. VI.2. (R. Horn) sowie Kap. VIII.2., Abs. "Matthew Barney: Der Aufstieg des 'Entered Apprentice'".

gleich einem (gedoppelten) 'Kreuzweg' abschreiten können⁵¹; der von Caroline Tisdall betreute Katalog sorgt über die Aufnahme dieses Prinzips und seine Vertiefung durch von zahlreichen Interviewzitatzen durchsetzten Werkkommentaren für seine gleichsam 'authentifizierende' Einschreibung in die Literatur.⁵² Dabei bietet das Katalogbuch nicht nur einen ausführlichen Rückblick auf Beuys' Biographie, wobei einleitend insbesondere der 'Fliegerabsturz-Episode' herausragende Aufmerksamkeit gewidmet wird.⁵³ Zahlreich sind auch die Hinweise auf 'Schamanismus' sowie auf 'Magie', 'Alchemie' und die 'Heilkunst', wie sie zeitgleich auch der deutsche Mediziner und Kunstsammler Axel Hinrich Murken in den Mittelpunkt seiner Monographie zu Beuys und die Medizin stellt⁵⁴, während die durchgängig schwarz-weißen, oftmals suggestiv ausgeleuchteten Photographien ein ihres zur 'auratischen' Strahlkraft der Werke beitragen.⁵⁵

Die Reaktion auf diese geschlossene Präsentation lässt nicht auf sich warten: Auch dort, wo die amerikanischen Kritiker zunächst zurückhaltend bis wohlwollend oder sogar

⁵¹ Die Einrichtung des Parcours selbst folgte dabei der von Frank Lloyd Wright vorgegebenen Empfehlung, im obersten Geschoss zu beginnen, die Emporen nach unten abzuschreiten und abschließend empor zu blicken (vgl. hierzu auch Kellein 1980, S. 65); die Assoziation zum Kreuzweg war bereits durch den verwendeten Begriff "station" in Kombination mit deren Anzahl und vor allem deren 'quasi-biographischer' Anordnung gegeben. Am Beginn stand – diese Lesart projektiv-retrospektiv bestärkend – als "Station 1" die "Badewanne" (o. T., 1960, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 1/S. 10, hier als *Bath Tub* betitelt) – keineswegs Beuys' erstes Werk, aber bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 11 dem Geburtsjahr des Künstlers und der entspr. Zeile des *Lebenslauf Werklauf* zugeordnet ("1921 Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde"), die somit über den Bezug auf das Kapfen der Nabelschnur hinaus als Beginn eines Leidens- bzw. Passionswegs lesbar wurde. Dies supportiert auch Tisdalls Katalogkommentar: "Beuys' own version of his biography merges art and life into one hagiographic process." In Chr. Joachimides' Bericht, der in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erscheint, heißt es zwar zunächst, "durch diese Inszenierung demonstriert Beuys, daß er eine Ausstellung im herkömmlichen Museumskontext nicht beabsichtigt [sic!]. Er begreift vielmehr dieses museale Schneckenhaus als Arbeits- und Abstellrampe [...] – gleichwohl werden die "24 Stationen" auch hier entsprechend übersetzt: "Tageslauf, Lebensweg, Passionsweg", vgl. Joachimides 1979 (Hervorh. V. K.). Auch die amerikanische Kunstkritik fasste dieses Bild entsprechend auf, vgl. etwa Levin 1980, S. 154: "For Beuys has taken on a Christlike suffering-saviour image, not only in the work itself but by referring to the stations of the cross [...]."

⁵² Vgl. das Zitat in der vorausgehenden Anm.; bereits zu Beginn ihrer Ausführungen betont Tisdall programmatisch: "the whole process of living itself is the creative act.", vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 7.

⁵³ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 16f. Zum einen mit bis dahin noch nicht publizierten Photographien illustriert, zum anderen vom Künstler weitaus wortreicher als in vorausgehenden Gesprächen ausgeschmückt, vermittelt sich in der Tat der Eindruck, hier solle der Eindruck eines einschneidenden "Schlüsselerlebnisses" – verantwortlich für die Wandlung des Soldaten zum Künstler – suggeriert werden, wie es Buchloh 1980 formuliert. Auf die Variationen, die diese zu einem 'Markstein' in der "Legende vom Künstler" avancierte Episode auch hinsichtlich ihrer Bedeutungsbelegung erfährt, wird noch ausführlicher einzugehen sein, vgl. insb. Kap. III.4.

⁵⁴ Vgl. Murken 1979a u. hierzu weiterf. unten sowie Kap. III.8.

⁵⁵ Auf die Rolle der Photographie wird an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein; vgl. weiterf. Kap. III.6.

enthusiastisch reagieren⁵⁶, werden Werk und Person nahezu durchgängig als 'rätselhaft' und 'hermetisch' beschrieben – und diese Eigenschaften gleichzeitig mit Beuys' deutscher Herkunft in Verbindung gebracht⁵⁷: Sei es, dass man seine markanten Gesichtszüge als "wie von Dürer gezeichnet"⁵⁸, als "a Kafka face"⁵⁹, oder den Künstler selbst als "Teutonic bogeyman"⁶⁰; "Eremit"⁶¹, "like he stepped out of a medieval altarpiece"⁶², "eine eigenartig

⁵⁶ Sowohl das deutsche wie auch das amerikanische Presseaufgebot zu den Eröffnungstagen ist groß; im Anschluss berichten die Kritiker der wichtigsten Tages- u. Wochenzeitung beider Länder; während im Folgenden vornehmlich auf die amerikanischen Reaktionen fokussiert werden soll, sind unter den deutschen Reaktionen neben Joachimides 1979 noch die Artikel von Iden 1979 u. Glozer 1979, der bereits im Titel einschlägige Bilder zitierende Bericht von A. Grosskopf 1979 im *Stern* ("Prophet oder Spinner, Magier oder Scharlatan") sowie v. a. der umfangreiche, von einem Interview begleitete Artikel von J. Hohmeyer im *Spiegel* zu nennen, der Beuys aus diesem Anlass seine Titelgeschichte widmet, vgl. Hohmeyer 1979 (u. Beuys/Hohmeyer 1979, das Gespräch fokussiert anlässlich der deutschen Bundestagswahlen auf Beuys' Verhältnis zu den *Grünen*, für die sich Beuys zu engagieren begonnen hat). Das bereits erwähnte Cover des Magazins zieren ein Porträt des Künstlers (vor Wandtafelzeichnung) und die Schlagzeile: "Künstler Beuys. Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan?"; Beuys bearbeitete es später – ebenso wie das weitaus freundlichere der *Soho News*, das ihn lachend mit der Überschrift "Beuys will be Beuys" zeigt, zu einem Multiple weiter, vgl. Schellmann 1992, Nr. 321/S. 260 u. DAbb. 17ab. Mit dem Artikel von R. Berenson 1979 in der *Welt* erschien noch im November 1979 eine Zusammenfassung der ersten amerikanischen Stimmen in einer deutschen Zeitung. Insgesamt fällt 'auf beiden Seiten' die Tendenz auf, die bereits kursierenden Bilder des Künstlers vom 'Genie' über den 'Magier', 'Alchemisten' und 'Schamanen' bis zum 'Scharlatan' breit zu zitieren und auf diese Weise nicht nur die 'Person[a]' vor das Werk und dessen Präsentation zu stellen, sondern auch zur weiteren Multiplikation der entsprechenden Attributionen beizutragen – ohne deshalb selbst eine klare Position zu beziehen.

⁵⁷ Während erstere Attribute auch in den deutschsprachigen Kritiken begegnen (vgl. z. B. Hohmeyer 1979, S. 255, der leicht spöttisch bemerkt, "nie zuvor dürfte ein großes Publikum mit so leichter Hand in diese hermetische Kunstwelt eingeführt worden sein, in der intuitives 'Ahnen' offenbar doch nicht so zuverlässig weiterhilft, wie ihr Urheber das gern hätte."), unterscheidet letzteres die amerikanische Perspektive zunächst signifikant von der deutschen. Das mag zwar vor dem Hintergrund bestehender nationaler Stereotypen auch grundsätzlich nicht weiter verwundern, zumal – wie Luckow 1998, S. 29 betont – "schon die ersten Sätze, die [1967 im Rahmen eines Überblicksartikels über deutsche Kunst] in den USA zu ihm formuliert wurden, [...] ihn als deutsches Phänomen, als Hitlerjungen und Stukapiloten [deuten], der sich einer Nachkriegsmetamorphose unterzogen habe." Wie zu zeigen wird, betonen die amerikanischen Kritiker jedoch gerade auch im Spiegel des Bildes vom 'Magier' und 'Alchemisten' den Konnex zu einer spezifisch deutschen Tradition der Geschichte und Geistesgeschichte; und schon 1972 anl. einer Galerie-Präsentation seiner Multiples in Boston, wird er in Kritiken als "Pied Piper" (D. Davis) und – unlauterer – 'Mystifikator' beschrieben, vgl. Belz 1972 (auch andere Stimmen referierend).

⁵⁸ Vgl. Stevens 1979, S. 74: "His gaunt face looks as if it were etched by Dürer." Einen Schritt weiter gehend, mutmaßt Kuspit 1980, S. 86, "Beuys seems to conceive of himself as a kind of Germanic knight accompanied, as in Dürer's famous print, by Death and the Devil" und will sogar ikonologische Parallelen zwischen dem Werk der beiden Künstler erkennen: "It might be noted that Dürer has also depicted the stag and the hare as spiritual beings." (ebd.).

⁵⁹ Vgl. Larson 1980, S. 126. Im weiteren Verlauf des Artikels, der unter der Leitfrage *Joseph Beuys: Shaman, sham or one of the most brilliant artists of our time* in den *ARTnews* erscheint, wird dieses Bild auch für einen Vergleich des deutschen Künstlers mit seinem amerikanischen Kollegen Robert Morris genutzt: "Beuys is Kafka, warning of the powers of the state, or the sorcerer's apprentice, warning of evil; Morris is Henry James at play.", vgl. ebd., S. 127.

⁶⁰ Ebd., S. 126.

romantische Figur⁶³ und Erben des deutschen Expressionismus beschreibt⁶⁴, sei es, dass man in ihm das Spiegelbild eines abtrünnigen "Kreuzritters" und "Kathedralenbauers" entdecken möchte, der nächtelang "mit dem Alchemisten Paracelsus zusammen gesessen" oder "Parsifal auf der Suche nach dem Gral begleitet" haben und zu Pestzeiten ein "Wanderheiler" gewesen sein könnte.⁶⁵ In einen entsprechenden Kontext wird nicht nur die Episode des 'Fliegerabsturzes' gestellt, die es ermöglicht, Beuys' Weltkriegsvergangenheit einerseits mit den bevorzugten Materialien Filz und Fett, andererseits mit [s]einem "magischen" Konzept der "Kunst als Heilung" in Zusammenhang zu bringen.⁶⁶ Ebenso werden auch Beuys' Bezugnahmen auf okkulte Traditionen wie Alchemie und Magie ebenso

⁶¹ Vgl. Marzorati 1979, dessen auf ein Interview zurückgehender, in den *Soho Weekly News* erscheinender Text die Ausstellungskritik seines Kollegen J. Perrault (vgl. Perreaut 1979) begleitet und sich nicht nur insofern vom Gros der Kritiken unterscheidet, als er ganz auf Beuys' Person, seine künstlerische Biographie und seine Selbstaussagen fokussiert – sondern auch darin, dass er im Gegensatz zu seinen Kollegen keinerlei kritischen Impetus transportiert. Die Bilder, in denen Werk und Person – offenkundig in enger Anlehnung an den Duktus des Ausstellungskataloges – beschrieben werden, sind dabei jedoch nahezu dieselben, welche die Mehrzahl der Kollegen wählen, um sie kritisch bis negativ zu belegen: So ist etwa mit Blick auf das Werk von "small, fetishistic objects" und "cryptic lyrical drawings and watercolors" die Rede, seine "Plastische Theorie" wird als "ever-enigmatic" charakterisiert; sein Habitus in der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* wird mit dem eines "possessed medieval pilgrim sampling the altars of a Gothic cathedral" beschrieben ebd., S. 8), während ihn das aktuelle ökologische Engagement in die Nähe der "idealistic 19th-century American Transcendentalists" rücke (ebd., S. 9; dieser 'transnationale' Vergleich ist einerseits die absolute Ausnahme unter den amerikanischen Stimmen zu Beuys' 'politischem' Engagement, andererseits als solcher nicht überzubewerten, insofern ansonsten auch bei Marzorati der Blick auf die Rolle des deutschen Künstlers im Nachkriegsdeutschland dominiert.).

⁶² Vgl. Levin 1980, S. 154.

⁶³ In den "Arts Previews" für New York zum Winter 1979, zit. n. Berenson 1979.

⁶⁴ Vgl. Levin 1980, S. 154, auf deren nach Abschluss der Retrospektive erschienenen Essay noch ausführlicher einzugehen sein wird; hier wird Beuys eingangs des Artikels nicht nur selbst als "quintessentially Germanic" beschrieben, sondern auch sein Werk – "heavy, somber, haunted by private demons" – zunächst mit dem "dark romanticism of Kaspar [sic] David Friedrich or Wagner" und dann mit den "agonized torments of German expressionism" in Verbindung gebracht; ähnlich auch bei Hughes 1979, S. 51 u. bei Larson 1980, S. 127.

⁶⁵ Vgl. Russel 1979, S. 38: "[...] we can imagine him in a wide range of historic roles. He could have been a Crusader, but a Crusader who dropped out on the march and took no part in the killing. He could have built the great Gothic cathedrals, sat up all night with Paracelsus, or ridden part of the way with Parsifal when Parsifal was searching for the Holy Grail. He could have been an itinerant healer at the time of the Black Death [...]". Der umfangreiche Essay erschien unter dem Titel *The Shaman as artist* bereits eine Woche vor der Ausstellungseröffnung im *New York Times Magazine* und stimmte das Publikum entsprechend ein. Zu Parsifal/Parzival vgl. unten sowie weiterf. Kap. III.7.; Verweise auf "Parsifal" sind – gerade auch in der internationalen Rezeption – i. d. R. unmittelbar oder mittelbar mit dem gleichn. Bühnenstück R. Wagners assoziiert.

⁶⁶ Vgl. wörtlich etwa bei Stevens 1979, S. 74: "Beuys is a medicine man whose objects (and drawings) have autobiographical, as well as magical, meanings."; ähnlich auch Russel 1979, Hughes 1979, Levin 1980, Kuspit 1980 u. a. m. Die über nahezu alle amerikanischen Kritiken hinweg zu verfolgende Betonung dieser beiden Aspekte verdankt sich – wie insbesondere eben der durchgängig hergestellte Konnex zwischen 'Fliegerabsturz' und 'Heilung' verrät – nicht allein der Erinnerung an Beuys' fünf Jahre zurückliegender New Yorker Aktion mit dem Coyoten (vgl. die folgende Anm.), die mit dem Bild des 'Schamanen' assoziiert wird, sondern eindeutig den entsprechenden Akzenten, die im Katalog der Ausstellung gesetzt werden. Gerade dies dürfte die Aufmerksamkeit allerdings einmal mehr auf eine entsprechende Interpretationslinie gelenkt haben, die in der deutschsprachigen Rezeption bereits zehn Jahre zuvor angesprochen und durch die Integration der biographischen 'Legende' in die der bildhaften Darstellung des *Lebenslauf Werklauf* folgende Monographie von Adriani/Konnertz/Thomas 1973 bereits 'geglättet' worden war; vgl. oben, Abs. "'Just B.?' Leben wird Werk"; zum Konnex von 'Magie' und 'Schamanismus' sowie deren Diskussion in Relation zur politischen Vergangenheit vgl. weiterf. unten, Kap. III.8.

wie sein 'schamanistisches' Agieren⁶⁷ in seiner deutschen Herkunft verankert – wobei auch Rudolf Steiner und die Anthroposophie den Status einer entsprechenden Quelle erhalten können:

"So much of Beuys' of magical symbols stem from his understanding of the Anthroposophical writings of Rudolf Steiner and the German alchemists of the Middle Ages."⁶⁸

Im Vordergrund steht dabei jedoch vor allem das "Teutonische" Erbe, das man den deutschen Künstler antreten sieht:

"His distinctly northern art is against the cold. In his penchant for system building, pseudo-science, metaphysics and mythology – Christian and Teutonic – Beuys is very German. His use of animals [...] is a link to totemic and magical thinking. His 'actions' are exorcisms and white-magic ordeals."⁶⁹

Vergleichbare Argumente führt nicht allein Robert Hughes ins Feld, der Beuys 'Meisterschaft' in der Kunst der Selbstdarstellung und Selbstmythisierung attestiert⁷⁰ und ihn als den ersten deutschen Künstler der Nachkriegszeit bezeichnet, der – ausgehend von "mock shamanistic rituals" und einem archaisierenden Gebrauch einschlägiger Materialien wie Fett, Knochen, Rost und Blut, Schlamm, Gold und toten Tieren – "frei zwischen den eher völkischen Elementen des teutonischen Romantizismus flottiere", um diese dann in einer "art of obstinate personal idiosyncrasy" miteinander zu verbinden⁷¹:

⁶⁷ Dass in zahlreichen amerikanischen Kritiken das Bild des 'Schamanen' prominent zitiert und – trotz der bzw. parallel zur Betonung des 'Teutonischen' bzw. 'Germanischen' Elementes – teilweise auch als Leitfigur genutzt wird, ist auf die Prominenz von Beuys' Aktion *I like America and America likes me* (Galerie René Block, New York 1974, vgl. Schneede 1994, S. 330ff./Nr. 29) zurückzuführen, die Beuys selbst durch seine parallel in der Galerie von Ronald Feldman gezeigte Installation *Aus Berlin: Neues vom Kojoten* unterstrich. Wiewohl Beuys selbst seinerzeit das bereits durch die Anreise im Krankenwagen deutlich markierte Thema der Krankheit bzw. Heilung dezidiert auf die amerikanische Situation bezogen wissen wollte und den Coyoten rückblickend als "Repräsentant für die unbewältigte Vergangenheit des Mordes an den Indianern" bezeichnete (1982, zit. n. Schneede 1994, S. 334), wird das Bild der 'schamanistischen Heilung' in den Kritiken zur Retrospektive nunmehr jedoch vorzugsweise auf die *deutsche* Geschichte und Beuys' eigene Verwicklung in dieselbe bezogen; lediglich Larson 1980 – deren Deutung sich ansonsten hieran anschließt – sieht in der Galerieausstellung eine "Reaktion" des Künstlers auf seine eigene Retrospektive [sic!], vgl. Larson 1980, S. 127.

⁶⁸ Vgl. Burnham 1979, S. 6; ein Hinweis, der sich – wie eine entsprechende Referenz im weiteren Verlauf des Artikels verrät – Burnhams Kenntnis des Buches von Adriani/Konnertz/Thomas 1973 verdankt.

⁶⁹ Vgl. Perreault 1979, S. 45, der Beuys an anderer Stelle auch "guruism" und "mythomania" attestiert – und im Hinblick auf seinen Habitus wie auch sein (Selbst-)positionierung als "political artist" resümiert: "He is as much politician as a shaman." (ebd.)

⁷⁰ Vgl. Hughes 1979, S. 50 ("Beuys is a master of the art of self-representation, the last man to become a real celebrity [...] through the medium of the art world. [...] A such, he is famous for being famous, for being rather than doing."). Der Text ging zwei Jahre später weitgehend unverändert in die viel rezipierte (und noch im Erscheinungsjahr ins Deutsche übersetzte) Monographie *The Shock of the New* des Stammkritikers des *Time Magazine* ein, vgl. Hughes 1981, S. 379-383 (engl. Ausg., Kap. 8: "The Future that was").

⁷¹ Vgl. Hughes 1979, S. 51. Nachdem Hughes Beuys zunächst als "guru and political fantasist" in der Rolle eines "penitent prophet" bezeichnet, geht er zunächst ausführlich auf den engen Konnex zwischen Werk (bzw. Werkdeutung) und "persönlichem Mythos" des Künstlers ein. So hätten Filz und Fett, als "emblems of healing and magic" und Zeugnisse traumatischer Kriegserfahrungen zugleich, bei Beuys' "Jüngern" eine ähnliche Prominenz in der "Hagiographie der modernen Kunst" eingenommen wie van Goghs Ohr, seine Skulpturen selbst seien gleichsam "wrapped in personal myth"; seine Materialien und seine "imagery of surviving" sei "intensely romantic and archaizing", handele dabei aber auch von "earth and race".

"His obsessive interest in shamanism and the invocation of animal totems has at least as much to do with the pantheism of earlier German modernists like Franz Marc as it does with real anthropology."⁷²

Hierin, so mutmaßt Hughes, habe man auch die Gründe für Beuys' Popularität zu suchen: So seien der Versuch, einen "vormodernen Bewusstseinszustand" zu verkörpern und seine "intensiv romantische und archaisierende Bildsprache" zwar Ausdruck einer "full nostalgia for the lost social centrality of art" – und als solche nah an einer "art [...] about race and earth".⁷³ Doch gerade in dem Beuys unterstellten freizügigen, persönlich-idiosynkratischen Umgang mit Bildern und Begriffen einer "German romantic tradition", welche durch die "rhetoric and fantasies of Nazism" über vierzig Jahre hinweg kontaminiert gewesen seien, will der Kritiker Beuys' eigentliches künstlerisches Verdienst erkennen.⁷⁴

In ganz ähnlicher Stossrichtung, die Spuren in die deutsche (Geistes-)Geschichte allerdings sehr viel detaillierter weiter verfolgend, nimmt Kim Levin die eingeschlagene Fährte auf, wobei ihr Ausgangspunkt zunächst das Bild und die Selbstdarstellung des Künstlers sind, der sich als "the New Man, teacher and saviour of society" und seine Arbeiten als "relics of himself" präsentiere.⁷⁵ In diesem Sinne begreift Levin auch die Ausstellung selbst als "elaborate media production" und Bestandteil einer entsprechenden (Selbst-)Inszenierungsstrategie, deren Effekt auf das Publikum zwar dessen Erwartungshaltung entsprechen mag – die ihrer Konzentration auf mit der wundersamen Rettung des Künstlers durch die Tataren assoziierbare Werke, die von Verletzung und Tod beziehungsweise Heilung und der Überwindung des Todes handelten, jedoch vor allem anderen einer einschlägigen Politik entspreche, mit der Beuys als Inbild des "guten Deutschen" propagiert werden solle:⁷⁶

"The spectators lined the spiral ramp, looking not at the art but over the edge, a little like the audience at an opera, waiting for the *Walkure*, or like the layers of cherubs in the spiral clouds of a Baroque German ceiling, waiting for some holy ascension. The transformation of Frank Lloyd Wright's structure into the chance metaphor of an anachronistic *gemütlich* German past was the first clue.

[...] Joseph Beuys is the good German: he redeems all of Germany with his suffering transformed into

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Wohingegen er für Beuys' aktuelles politisches Engagement nur Spott übrig hat, wenn er resümiert: "On the political level, the noise of Beuys is not worth the silence of Duchamp; but as an artist, an inventor of memorable images and a fabricator of contexts for them, he has no European rivals.", vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. Levin 1980, S. 154. Die Bewertung dieser Haltung wird trotz des von Anfang an angeschlagenen kritischen Untertons immer wieder als offene betont, so heißt es bereits eingangs: "We have been exposed to the objects, the utopian ideology, and the superstar status of the former Luftwaffe pilot who called himself a 'local boy' and refused to bring his art to America until the Vietnam war ended. *And we still don't know what side he's on.*", vgl. ebd. (Hervorh. V. K.).

⁷⁶ Die Interpretation der Ausstellung als von der Bundesrepublik Deutschland mit lanciertes 'Medienereignis' wird von Levin sowohl an der Präsenz deutscher TV- und Printmedien bei der Eröffnung festgemacht, als auch an der Tatsache, dass die Ausstellung mit Bundesgeldern gefördert wurde; ein Umstand den nicht nur andere amerikanische Kritiker registrieren und interpretieren (vgl. etwa Hughes 1979); wiewohl weniger offen auf den Kontext einer von der Bundesrepublik betriebenen 'Kunstpolitik' bezogen, bemerkt etwa auch Glozer 1979: "Ein Künstler, dem zu Hause die Rolle des Buhmanns zufiel, wird auf einmal erfolgreicher Botschafter der Nation."

art, and his affirmations of the value of all life. In other words, he is great propaganda, he is good for a guilty conscience."⁷⁷

Mit diesem "Schlüssel" zum Verständnis des Werks, so Levin, gelte es das von der *Coyote*-Aktion hinterlassene Bild des 'Performers' zu korrigieren⁷⁸ und nach den eigentlichen Wurzeln seiner Kunst zu suchen, die nicht nur mit einer "idealistic vision of a creative future", sondern auch mit den "destructive memories of a destructive past" in Zusammenhang gebracht werden müsse:

"By making toenail clippings, moulds of teeth, charred sausages, and stained gauze into art, he's exorcizing his own and his country's collective guilt."⁷⁹

Wenn sich Levin bis hierher noch weitgehend in dem bereits von ihren Kollegen abgesteckten Interpretationsraum bewegt, greifen ihre folgenden Überlegungen jedoch wesentlich weiter aus:

"The content of his work includes not just the atrocities, but the ideologies of the Nazi past. [...] Beuys' doctrines as well as his objects can be seen as a conscious parody, critical revision, or ambivalent reflection of his early exposure to Nazi teachings."⁸⁰

Nicht nur erinnert sie in diesem Zusammenhang daran, dass auch Hitler sich selbst als "Messias" gesehen und von einem "Blutstrom unseres Volkes" gesprochen habe, das es zu "rassischer Gesundheit" zu führen gelte⁸¹ und sieht in Beuys' Referenzen auf die keltische

⁷⁷ Vgl. Levin 1980, S. 154; wenig später fällt dann, dieses Bild essentialisierend im Künstler selbst wieder erkennend, der bereits zitierte Satz: "He is also quintessentially German." (Hervorh. V. K.). Ähnlich hatte zuvor bereits J. Russell geschrieben: "He is [...] profoundly and unalterably German. He has the pertinacity, the craving for absolutes, the intense poetic fancy and the gift for abstract formulation which for centuries were fundamental to most of the German achievements which we hold in honor. But there are many kinds of Germans [...]", vgl. Russel 1979, S. 94.

⁷⁸ Vgl. Levin 1980, S. 154: "In our literal climate, we never suspected that he was a symbolist, an expressionist, a mystical romanticist. It was our mistake."

⁷⁹ Ebd., S. 154/155.

⁸⁰ Ebd., S. 156.

⁸¹ Ebd. Levin zitiert hier die engl. Übs. von Hitlers Buch *Mein Kampf* (Boston 1943).

und nordische Mythologie einen Bezug zu den Ariern gegeben.⁸² Auch für Beuys' Berufung auf das Rosenkreuzertum schlägt Levin ein einschlägiges Vorbild vor: Die auch als "Loge der Brüder des Lichts" bekannte "Vril-Gesellschaft", die 1919 in Referenz auf Edward Bulwer-Lyttons Roman *The Coming Race* gegründet worden war, sich unter anderem auf die hinduistische und tibetanische Mystik, Freimaurerei, die Theosophie und die Kabbala berief – und die Swastika als Symbol für die Vereinigung westlicher und östlicher okkultur Strömungen zu ihrem Wahrzeichen erkoren hatte.⁸³

In Beuys' "Plastischer Theorie" wiederum will Levin deutliche Reminiszenzen der *Welteislehre* Hanns Hörbigers erkennen, eine ganzheitlich orientierte Kosmogonie, die bereits in der Weimarer Republik breit rezipiert wurde, aufgrund ihrer Bezugnahmen auf die nordische Mythologie und ihrer Proklamation einer Erneuerung des deutschen Volkes im Zeichen der "Lehre vom ewigen Eis" aber insbesondere unter den Nationalsozialisten eine große Anhängerschaft fand und über auf sie aufsetzende Literatur weitere Verbreitung

⁸² Wiewohl Levin hier die Rassenideologie des Dritten Reiches im Auge hat (und dabei, wie im Nationalsozialismus üblich, 'nordische Mythologie' mit den Indogermanen zusammenwirft), liegt sie mit dieser Vermutung nicht fern der eigentlichen Quelle, aus der Beuys seine entsprechenden Referenzen bezog, nämlich den Schriften Steiners. Aus dessen Gebrauch von Begriffen wie "Rasse" und "Volksseele" oder etwa seinen Ausführungen zur *Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanisch-nordischen Mythologie* (vgl. Steiner GA 121/1962; übrigens in Beuys' Besitz), die ihrerseits u. a. an entsprechende Ausführungen von H. P. Blavatsky anschließen, den (Kurz-)Schluss zu ziehen, bei Steiner handele es sich um einen direkten Vorläufer nationalsozialistischer Rassetheorien – wie dies nicht nur in der kritischen Literatur zur Anthroposophie des Öfteren zu lesen ist, sondern später von Moffitt 1988 auch direkt in die Auseinandersetzung mit Beuys' Verhältnis zur Anthroposophie übernommen wird (vgl. unten, "Beuys u. Steiner") – stellt jedoch eine Verkenning der eigentlichen historischen Zusammenhänge dar, für deren Rekonstruktion, so weit überhaupt möglich, auf die vielfältigen Verflechtungen esoterischer Strömungen des 19. Jahrhunderts zurückgegangen werden muss. Nicht nur von Hitler selbst und seinem Chefideologen Alfred Rosenberg wurde Steiner als "gefährlicher Zersetzer deutschen Volkstums" bewertet, sondern gerade auch von den selbst esoterischen Strömungen und namentlich der Theosophie zugeneigten Nationalsozialisten wie Dietrich Eckhart oder Rudolf von Sebottendorf, dem Begründer der Thule-Gesellschaft, verfemt und verächtlich gemacht. Vgl. hierzu kompakt Freund 1995, S. 13ff. u. insb. S. 21f., zum völkischen u. nationalsozialistischen Okkultismus dens. sowie weiterf. Goodrick-Clarke 1985, Orzechowski 1988 u. Heller/Maegerle 1995; erhellend, zumal auf Aspekte der visuellen Kultur (Dokumentarfilm) fokussierend, die Diss. von Stutterheim 2000. Zur Frage nach Steiners okkulten bzw. esoterischen Quellen vgl. unten die Anm. im Abs. "Joseph Beuys u. Rudolf Steiner".

⁸³ "Vril" bezeichnet in Bulwer-Lyttons Roman, der auch in deutscher Übersetzung schon früh zum 'Bestseller' wurde, eine psychische Energie, die den "Vril-ya", einer unterirdisch lebenden, aber zu Höherem berufenen Rasse eignet; Bulwer-Lytton selbst verstand sich als Rosenkreuzer, war Theosoph u. a. gemeinsam mit H. P. Blavatsky Mitglied eines 1870 gegründeten Geheimbundes, der sich *Hermetic Brotherhood of Luxor* nannte, vgl. hierzu Frick 1978, S. 350f. Als Gründer der "Vril-Gesellschaft" gilt der Münchener Professor für Geopolitik und Gurdjjeff-Schüler Karl Haushofer, der über seinen Studenten Rudolf Heß in den engen Kreis um Hitler eingeführt und ab 1933 zum Leiter des Volksbundes für das Deutschtum ernannt worden war; um ihn und seine Mitgliedschaft in diversen Geheimbünden (so angeblich auch in der *Thule-Gesellschaft* und im *Illuminaten-Orden*) ranken sich zahlreiche Legenden, auf deren Basis er zu einer "Symbolfigur der Neuen Rechten und der nationalsozialistischen Esoterik" werden konnte, vgl. Orzechowski 1988, S. 125ff. sowie Heller/Maegerle 1995, S. 42ff. Levin bezieht ihre Informationen aus Pauwels/Bergier 1962/1979, S. 302ff. – die hier allerdings keine sehr verlässliche Quelle abgeben, insofern sie eher der Mystifizierung Haushofers zuarbeiten. Im Übrigen ist es nicht auszuschließen, dass Beuys Bulwer-Lyttons Roman kannte. Sein Interesse für die Rosenkreuzer lässt sich zwar, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, sehr präzise auf die Quelle zurückführen, die er selbst gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas 1973 nannte, also Rudolf Steiner. Dieser allerdings hatte seinerseits nach Ende des Ersten Weltkriegs eine deutsche Übersetzung des Romans angeregt, die 1922 erfolgte und seither mehrfach aufgelegt wurde; so jüngst erneut vom *Verlag am Goetheanum* unter dem von anderen dtsh. Übs. abweichenden Titel *Vril oder Eine Menschheit der Zukunft*, der sich nicht zuletzt der Assoziation des Originals mit rassistischem Gedankengut verdanken dürfte, vgl. Bulwer-Lytton 1871/2003.

erfuhr.⁸⁴ Als naturwissenschaftlich interessierter Heranwachsender, so mutmaßt Levin, müsse Beuys zwangsläufig mit Hörbigers Ideen in Berührung gekommen sein:

"Beuys substitutes warmth as an antidote for cold and speaks of changes in the state of fat, but his ideas of transformation and of magical relations between man and cosmos are oddly similar."⁸⁵

Allerdings will sie in diesem Sinne mit ihrer These einer "secret narrative in the work of Beuys of which no one dares to speak"⁸⁶ auch keine Belege führen, dass Beuys "Faschist" oder seine Kunst mit "neo-nazistischen Tendenzen" in Verbindung zu bringen sei, sondern vielmehr darauf verweisen, dass es "hinter dem rein Autobiographischen und hinter seinen idealistischen Visionen einer zukünftigen Gesellschaft eine andere Ebene gebe" – und seine "kulturelle, historische und politische Ikonographie und Rhetorik" eng mit der verdrängten deutschen Geschichte verknüpft seien⁸⁷: Auf eben diese Vergangenheit müsse man seine Vorstellung einer "homöopathischen Heilkunst" und sein Bekenntnis zum "similia similibus curantur" bezogen sehen.⁸⁸ Levins Resümee über den Erfolg dieser "Heilkunst" bleibt dabei freilich von Skepsis geprägt:

"Green for Brown and warmth for cold, Beuys may be modifying Hitler's ideas, correcting his errors. [...] His art mimics the symptoms, echoes the causes of the trauma; his intention is therapeutic. The effect is harder to assess. Like may cure the like, but likeness can also be mistaken for emulation. And homeopathic remedies [...] only work in small doses. Otherwise they can cause the symptoms they are meant to cure."⁸⁹

Anregungen für diese, nach den historischen Voraussetzungen von Beuys' künstlerischer Programmatik fragenden Überlegungen hatte Levin möglicherweise von einem seinerseits

⁸⁴ Hanns Hörbiger (1860-1931), Ingenieur für Kühlmaschinen, begründete seine Lehre auf einer 'Inspiration', die beim Betrachten des Mondes über ihn gekommen sei, und legte sie in dem mit Hilfe eines befreundeten Physiklehrers abgefassten Buch *Glacial-Kosmogonie* nieder (vgl. Hörbiger/Fauth 1913). In den zwanziger und dreißiger Jahren erschien eine Flut von Büchern, die auf die *Welteislehre* rekurrierten; Levin bezieht ihre Kenntnisse über Hörbiger wiederum von Pauwels/Bergier 1962/1979, S. 311ff.; verlässlichere Informationen zur *Welteislehre* und ihrer Rezeption im Nationalsozialismus bietet Nagel 2000.

⁸⁵ Vgl. Levin 1980, S. 156. Wiederum wäre Levins These entgegenzuhalten, dass sich für Beuys' "Plastische Theorie" wie auch für seine auf zahlreichen, begleitend zu den in den siebziger Jahren entstandenen "Wandtafelzeichnungen" niedergelegten Ausführungen zur Evolution und zu einer spirituellen Kosmogonie Steiners Schriften bzw. Vorträge als wichtigste Quelle ausmachen lassen; während das, was Levin als "oddly similar" nicht nur zu Hörbigers Theorien, sondern im Übrigen auch zu Hitlers Vorstellungen von einer "magischen Verbindung zwischen Mensch und Universum" sieht – für die sie die engl. Ausgabe von Hermann Rauschnings *Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*, Zürich 1938 zitiert – auf die Parallelen und Schnittstellen zwischen Vorstellungen zurückzuführen ist, die ungeachtet gemeinsamer Wurzeln in ihrer Entwicklung sehr unterschiedliche Richtungen nahmen; vgl. hierzu weiterf. a. unten, Kap. III.11. Gleichwohl sollte nicht ausgeschlossen werden, dass Beuys Hörbigers Theorien oder auf die aufsetzende Literatur kannte – und hieraus Anregungen für die Entwicklung seiner "Plastischen Theorie" bezog.

⁸⁶ Vgl. Levin 1980, S. 155.

⁸⁷ Ebd., S. 157.

⁸⁸ Ebd. Mit dieser Schlussfolgerung als solcher steht Levin allerdings nicht nur dem nahe, was R. Hughes 1979 im Resümee seines Artikel andeutet – sowie auch dem, was nahezu zeitgleich D. Kuspit in seinem Essay ausführt, wenngleich auf der Basis eines anderen Ansatzes, der i. F. noch vorzustellen sein wird; vgl. Kuspit 1980. Vielmehr nähert sie sich auch Thesen, die bereits einige Jahre zuvor in der deutschen (Kunst-)Kritik mit Blick auf Beuys' Aktionen und seine 'Materialikonographie' diskutiert worden waren; vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.8.; ebd. auch zu Beuys' Referenz auf das "similia similibus", das bei ihm dezidiert mit dem Indikativ, "curantur" verbunden ist – und nicht, wie in den geläufigen Hahnemann-Ausgaben, mit dem Konjunktiv "curentur".

⁸⁹ Vgl. Levin 1980, S. 157.

ursprünglich aus Deutschland stammenden Kritiker-Kollegen erhalten, dessen Artikel noch während der Laufzeit der Schau in der Zeitschrift *Artforum* erschienen war.⁹⁰ In der Tat scheint Benjamin H. D. Buchloh, der die Guggenheim-Ausstellung ebenfalls zum Anlass für eine komplexere kritische Analyse des "Phänomens Beuys" nimmt, eine vergleichbare Stossrichtung einzuschlagen. Wie Levins, so setzt auch sein Blick bei der Wahrnehmung der Ausstellungsinszenierung ein:

"During these days of the Guggenheim Museum's Beuys exhibition one wonders why the most beautiful building, normally bearing with clarity, warmth and light, is dimly lit in grey and moody twilight. Is this a theatrical trick, to create a setting of 'Northern Romantic Light', meant to obscure?"⁹¹

Auch für ihn ist Beuys ein prototypisch deutsches Phänomen, dessen unterschwelligen Relationen zu Politik und Geschichte es herauszuarbeiten gilt – wobei er allerdings zu einer gänzlich anderen Bewertung als Levin gelangt, insofern er Beuys einer Verdrängung und Verklärung der nationalsozialistischen Vergangenheit zuarbeiten sieht. Ein privater wie öffentlicher Mythisierungsprozess – vom Künstler initiiert und vom Publikum dankbar angenommen – verhindere es, eine historische Perspektive an Beuys' künstlerische Arbeit anzulegen:

"Ahistoricity [...] is the functional basis on which public and private mythologies can be erected, presuming that a public exists which craves myths in proportion to its lack of comprehension of historic actuality. [...] The private and public mythology of Joseph Beuys [...] could only be developed and maintained on the ahistoricity of esthetic production in postwar Europe. [...] Once put into their proper historic context, these works would lose their mystery and seemingly metaphysical origin and could be judged more appropriately [...]."⁹²

Zwar verfolge Beuys Strategien, die denen anderer Künstler der Nachkriegszeit wie Piero Manzoni, Lucio Fontana, Yves Klein, Georges Mathieu oder auch Andy Warhol durchaus vergleichbar seien, die, so Buchloh,

⁹⁰ Vgl. Buchloh 1980; parallel erschien in Buchlohs 'Hauszeitschrift' *October* die bereits zitierte Gesprächsrunde mit R. Krauss u. A. Michaelson. Der Text rief nicht nur in der Folge seiner Erstpublikation heftige Kontroversen hervor, sondern sorgte auch anlässlich seiner deutschen Übersetzung im Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987 erneut für einen Skandal; vgl. Buchloh 1987a. Wiewohl eine der umfangreichsten kritischen Auseinandersetzungen, die anlässlich der Schau im Guggenheim erschienen, dürfte die Aufmerksamkeit, die speziell seinem Artikel zuteil wurde, nicht zuletzt auf den Publikationsort zurückzuführen sein – denn eine ganze Reihe seiner Kernthesen waren zuvor schon von seinen Kritiker-Kollegen artikuliert worden, wie auch die Überschrift seines Essays an diejenige von Burnham 1979 erinnert; die Anspielung auf Wagner wiederum ist ein Leitmotiv, das ebenfalls in zahlreichen anderen Beiträgen zur Sprache kommt, bei Buchloh freilich auch auf eine konkrete Quelle zurückgeht, s. hierzu weiterf. unten. 2001 hat Buchloh seine eigenen Thesen in einer neuerlichen Annäherung an Beuys wieder aufgenommen und auf den Prüfstand gestellt, sie dabei jedoch kaum wesentlich erweitert oder gar revidiert, vgl. Buchloh 2001 u. hierzu weiterf. Kap. VII.1.

⁹¹ Vgl. Buchloh 1980, S. 35. Mit der Bezugnahme auf das 'Northern Romantic Light' dürfte er auf das Buch von Rosenblum 1975/1994 anspielen.

⁹² Vgl. ebd. Just im Bezug auf den in Zweifel gezogenen "seemingly metaphysical origin" irrt Buchloh freilich, mindestens geht man von Beuys' Quellen aus. Insofern er in seiner anschließende Kritik u. a. gerade auf Steiner rekurriert (vgl. weiterf. unten), scheint es ihm folglich um eine Unterscheidung zwischen 'falscher' und 'wahrer' Metaphysik zu gehen.

"Meister der Stilisierung der Person waren und ihrem Werk die Züge des Spektakels zu verleihen wußten".⁹³

Spezifisch seien jedoch die ästhetischen und politischen Utopien, mit denen er letztlich auch seinen Erfolg beim deutschen Publikum habe begründen können: Ein Heilsversprechen, das die "mythische Vorstellung von der Versöhnung aller geschichtlichen Widersprüche" mobilisiere, indem es die "geschichtliche Partikularität, die realen Folgen von der Arbeitsteilung und Spezialisierung abzuschaffen" in Aussicht stelle.⁹⁴

Eine Schlüsselfunktion komme dabei Beuys' privatem "Ursprungsmythos" zu, der Geschichte seines Flugzeugabsturzes und seiner legendären Rettung durch Krimtataren. Aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse betrachtet lasse sich dieser nämlich als "Paraphrase des Phönix-Mythos" lesen, dessen manifeste Botschaft wiederum sei, "daß der ehemalige Bomberpilot sich durch dieses Trauma zum messianischen Künstler wandle."⁹⁵ Indem Beuys so dem "deutschen Geist der Nachkriegszeit" stellvertretend eine kathartische Erfahrung hin zu einer neuen kulturellen Identität vermittele, habe er sich selbst "zum kulturellen Nationalhelden, zum großen deutschen Künstler der Nachkriegszeit" aufschwingen können.⁹⁶ Problematisch sei dabei jedoch nicht nur die ausgesprochen regressive ästhetische Haltung, die sich unter anderem in Beuys'

"völlig traditionelle[r], geradezu naive[r] Auffassung vom Objekt als einem Träger unmittelbar sinnlicher, emotionaler oder spiritueller Bedeutung"

manifestiere, einer unreflektierten Verknüpfung künstlerischer Praxis mit religiöser Erfahrung, wie sie als später Widerschein Wagnerscher Kunstauffassung erscheinen müsse.⁹⁷ Auch Beuys' Verständnis von Politik offenbare sich in diesem Zusammenhang als regressives,

⁹³ Vgl. Buchloh 1987a, S. 62; hierin direkt an die Einschätzungen seiner Kollegen wie Hughes 1979 u. Stevens 1979 anschließend. Zu Aspekten von Beuys' Selbstinszenierung 'in Persona' vgl. weiterf. unten, Kap. III.6.; auf Beuys' Relation zu Künstlern wie Fontana, Manzoni und Klein wird ebenfalls noch ausführlicher einzugehen sein, vgl. Kap. III.13.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 62f. Buchloh verweist in diesem Zusammenhang übrigens auch cursorisch auf Steiner als "philosophisches Vorbild von Beuys" und zitiert die zynische Kritik, die Ernst Bloch im *Prinzip Hoffnung* an Steiner übt, um Beuys' Öffentlichkeitswirkung im Hinblick auf das deutsche Kunstpublikum zu charakterisieren: "Kein falscher Demetrius hält lange durch, aber ein falscher Jesus unter Irren durchaus..."; ebd., S. 63; für das Original, in dem sich Bloch unter der Überschrift "Wiederum Irre, okkultur Pfad" mit dem *Wachsenden Menschensatz ins religiöse Geheimnis, in Astralmythos, Exodus, Reich, Atheismus und die Utopie des Reichs* auseinandersetzt, vgl. Bloch 1959/1980, Bd. III, S. 1393ff. Am Ende des entspr. Abschnitts scheint freilich sogar ein gewisses Verständnis für das Interesse an dem durch, was "der okkulte Journalist Rudolf Steiner" – den Bloch als eine "mediokre, ja unerträgliche Merkwürdigkeit" bezeichnet, die sich "an der Spitze der 'Erkenntnis höherer Welten' etabliert" und "eine Art verlottert Druidisches auf Zeitungspapier [geschwätzt]" habe (ebd., S. 1396) – vermittelt: "Auch hat der junge Goethe den Faustzauber durch die Rosenkreuzerei sich näher verstehen gelernt als etwa durch Nicolai.", ebd., S. 1389.

⁹⁵ Vgl. Buchloh 1987a, S. 66; wiederum in unmittelbarem Anschluss an das Gros seiner amerikanischen Kollegen, die – wie es Glozer 1979 zusammenfasst – durchgängig die Lesart des "Lebens-" bzw. "Werklaufs" als Weg "vom Nazi-Flieger zum Weltverbesserer auf mystischem Weg" anlegen.

⁹⁶ Vgl. Buchloh 1987a, S. 67; hier die These von Hughes 1979 aufgreifend.

⁹⁷ Vgl. Buchloh 1987a, S. 67ff, insb. S. 70/71. In seinen Anspielungen auf die Parallele Beuys-Wagner bezieht sich Buchloh auf eine Arbeit des zu dieser Zeit in Rheinland lebenden Künstlers Marcel Broodthaers, den *Offenen Brief an Joseph Beuys* (1972), auf den später noch ausführlicher einzugehen sein wird, vgl. Kap. III.3., Abs. "Marcel Broodthaers: Magie, Kunst und Politik".

indem "Beuys' Obsession mit seiner persona, seine Idee vom messianischen Künstler, [...] seiner Arbeit gerade jene politische Realität nehme", die dieser für sich einklage.⁹⁸ So sei es schließlich angemessen, mit Blick auf Beuys "Politik der persönlichen Mythologie" auf Walter Benjamin zu verweisen, der seinerzeit eindringlich, aber ungehört vor der "Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt" gewarnt und dieser die Forderung nach einer Politisierung der Kunst entgegengehalten habe.⁹⁹

Von Buchlohs an prominenter Stelle publizierter, harscher Kritik an Werk und Wirkung des Künstlers offensichtlich provoziert, nimmt schließlich Donald R. Kuspit die Guggenheim-Ausstellung zum Anlass einer Analyse von "range and risk of Beuys's genre of Nordic spiritualism", die er im Spannungsfeld der Trias "Fat, Felt and Alchemy" jedoch ungleich wohlwollender entfaltet.¹⁰⁰ Zwar räumt auch Kuspit der autobiographischen Dimension des Werkes im Allgemeinen und insbesondere dem traumatischen Kriegserlebnis eine zentrale Stellung ein. In der *symbolischen* Verknüpfung von Leben und Werk sieht er jedoch eine besondere Qualität, die letztlich auch auf die Rezipienten zurückwirken könne:

"Beuys's art seems to exist in a utopian way, as though offering us a substance and involving us in a process that might heal our wounds and renew our strength. As such, the works seem fragments of a titanic effort as social therapy – the afterbirth of a magical attempt at self- and world renewal."¹⁰¹

Indem er seine Kunst vor diesem Hintergrund als "spiritual alchemy", als "process of transmutation of material and personal beings" versteht¹⁰², versucht Kuspit Beuys im Zeichen des Künstlers als eines 'Magiers' und 'Alchemisten' zu rehabilitieren – und ihn als

⁹⁸ Ebd., S. 75. Buchloh verweist hier insbesondere auf Beuys' indifferente Haltung zum "Fall Hans Haacke", die auch den Anlass für Broodthaers' *Offenen Brief* abgegeben hatte: Eine geplante Haacke-Ausstellung war 1971 vom damaligen Direktor des Guggenheim-Museums aus politischen Gründen abgesagt worden, Beuys' hatte sich den Protest-Kundgebungen zahlreicher namhafter Künstler nicht angeschlossen. Auf diese Hintergründe war zuvor bereits Perreault 1979 in seinem Artikel eingegangen, um zu fragen, warum eine entsprechende Zensur nicht Beuys widerfahren sei, der sich doch ebenfalls als politischer Künstler verstehe, vgl. Perreault 1979, S. 45.

⁹⁹ Ebd., S. 77. Als Schlussstein seines Textes zitiert er hier im Wortlaut die Sätze, mit denen Benjamin seinen berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beendet, vgl. Benjamin 1935/1977, S. 169. Insofern Levin 1980 ihren Beitrag mit einem Verweis auf Benjamins Formulierungen beginnt, um zu fragen: "Does it follow that the politicization of art is its corollary or its antidote?" (vgl. ebd., S. 154), liegt es einmal mehr nahe, ihre zwar ebenfalls kritischen, aber in summa doch weniger verurteilenden Überlegungen zu Beuys' Verhältnis zur deutschen Vergangenheit als 'Antwort' auf Buchlohs Angriff auf den Künstler zu lesen.

¹⁰⁰ Vgl. Kuspit 1980; ein Wiederabdruck des Aufsatzes erfolgte 1984 in der mit dem provokanten Titel *The Critic is Artist* überschriebenen Sammlung von Kuspi's Kunstkritiken; zitiert wird i. F. nach der Erstpublikation. Wieder aufgenommen, bekräftigt und argumentativ weitergeführt hat Kuspit seine Thesen in der Folge in mehreren Essays, in denen die psychologisierende bzw. psychoanalytisch orientierte Deutung des 'Werk-' und 'Lebenslaufs' zunehmend in den Vordergrund rückt, um zu einem Generalschlüssel seiner Interpretation zu werden; vgl. Kuspit 1991a u. ausf. Kuspit 1993a, S. 83-99 (dtsh. Übs. 1995a, S. 174-209) im Rahmen seiner Monographie zum *Kult vom Avantgarde-Künstler*; hier wird Beuys, an einen voraufgegangenen Essay anschließend (vgl. Kuspit 1987), Andy Warhol gegenüber gestellt, um als 'letzter Vertreter' des Typus eines Avantgarde-Künstlers 'alter Schule' gefasst zu werden, der die "entzauberte Welt" noch einmal zu "verzaubern" versucht habe ("enchanted the disenchanting"). 1995 wiederum greift Kuspit seine Thesen noch einmal in einem Aufsatz auf, der erneut gegen Buchloh u. a. Stellung nimmt, nunmehr jedoch im Oszillieren zwischen *Showman and Shaman* auch die Züge einer künstlerischen Strategie zuerkennen will, in der sich die Konditionen einer modernen und einer postmodernen Künstler- u. Subjektauffassung kreuzen, vgl. Kuspit 1995b.

¹⁰¹ Vgl. Kuspit 1980, S. 81.

¹⁰² Ebd., S. 82.

solchen auch in die Tradition deutscher Kunst- und Geistesgeschichte einzubinden. So lasse sich an Beuys' Kunst eben jene "Germanic depth", vor der Clement Greenberg so eindringlich gewarnt habe, positiv erfahren¹⁰³; und eher als den von "Kunst" vermittelten seine Objekte den Eindruck einer gleichsam ursprünglichen Qualität, mit der die Anleihen der frühen Moderne an den 'Primitivismus' eine Umkehrung erführen¹⁰⁴:

"His works, albeit newly fabricated, hark back to an era when 'art' objects were fetishes, functioning in a communal, magical way. [...] Existing as relics of life, looking as though they were archeologically excavated from some strange site of experience."¹⁰⁵

Was mit dieser "strange site of experience" gemeint ist und welche Referenzen Kuspit hier im Hintergrund sieht, findet sich nicht nur über einen Einschub in den Fliesstext herausgestellt, in dem explizit von "esoteric purposes" die Rede ist¹⁰⁶, sondern im Folgenden auch breiter ausgeführt. Zum einen ordnet er Beuys in diesem Zuge in die "idealistische Tradition" einer anti-materialistischen, visionären Avantgarde Kunst von Künstlern wie Kandinsky und Mondrian¹⁰⁷, namentlich aber des (deutschen) Expressionismus ein:

"The alchemical conception is continuous with the Expressionist conception of art. Both make a Germanic medieval assumption of art's 'religious' profundity, and imply it is *the* means of directed transformation of being [...]. The alchemical conception is the root of which the Expressionist conception is the fruit: one might even say it is the instrument of the alchemical idea. From this point of view, Beuys can be regarded as Expressionist *in extremis* [...]"¹⁰⁸

Zum anderen sieht er diese "alchemistische Konzeption" der Kunst von Beuys wortwörtlich 'im Material' realisiert und in seiner "Plastischen Theorie" programmatisch ausgeführt. Filz und Fett seien in diesem Sinne zu verstehen als

"the archetypal *prima materia*, in the alchemical sense – the material to be transformed into *ultima materia*, yet for Beuys already complete in itself, for it reveals, in Paracelsus's words, the *quinta essentia* of 'the life spirit' that can 'cleanse a man's life.'¹⁰⁹

Diese Idee einer 'erlösenden', 'reinigenden Heilung', die Beuys für seine Auffassung einer auf die "Transformation der Substanz" gründenden "Heilkunst" in Anspruch nehme, kann Kuspit

¹⁰³ Ebd., S. 81.

¹⁰⁴ "It was as if Beuys were deliberately reversing the direction early 20th-century art took: rather than beg, borrow or steal from 'primitive' sources to achieve a modern look, Beuys precluded a modern look by making his things as materially raw [...] as possible, thereby saving the primitive from artistic destiny.", vgl. ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.; hier heißt es, die auf der entsprechenden Seite ausgeführten Thesen 'schlagzeilenartig' zusammenfassend: "Looking as if they were archeologically excavated from some strange site of experience, Beuys' objects seem both familiar and exotic, *all too human yet unsettlingly suggestive of esoteric purposes.*" (Hervorh. V. K.).

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 82, wobei er Mondrian und Kandinsky pikanterweise als "'Germanic' artists" bezeichnet – was offenkundig die Nähe ihrer Kunst zu dem herausstreichen soll, was Kuspit später als "Northern Spiritualism" bezeichnen wird. Bedenkt man allerdings, dass beide wesentliche Anregungen für ihre künstlerischen Konzepte und ihren Weg zur Abstraktion aus der Theosophie und, namentlich in Kandinskys Fall, den Schriften bzw. Vorträgen Steiners gewannen, liegt Kuspit mit seiner These hier nicht ganz falsch.

¹⁰⁸ Ebd. (Hervorh. im Original). Kuspit führt damit die These von Hughes 1979 weiter, wie auch seine folgenden Bemerkungen zur diskreditierenden Assoziation dieser Denktradition mit den Ideologien des Dritten Reiches belegen; vgl. zu diesen Zusammenhängen ausf. unten Kap. III.11.

¹⁰⁹ Ebd., S. 84.

zugleich zum Unterpfand nehmen, um sowohl das künstlerische Werk wie auch das Bild des 'Künstler-Schamanen' an die auch von seinen Kritiker-Kollegen zentral diskutierte Frage nach dem Verhältnis zur deutschen Vergangenheit zurück zu binden: Sind die alchemistische Transformation und das von Beuys' im Bezug auf seine "Auschwitz-Vitrine" proklamierte "similia similibus curantur"¹¹⁰ tatsächlich gangbare Wege, um einen persönlichen *und* gesellschaftlichen Heilungsprozess zu realisieren?¹¹¹ Wiewohl Kuspit an diesem Punkt ähnlich skeptisch bleibt wie Buchloh, ist er doch wesentlich stärker darum bemüht, Beuys' "spiritual purpose of artistic alchemy" und der "alchemical, magical intention" auf den Grund zu gehen. Diese, so stellt Kuspit klar heraus, gründe sich zu großen Teilen auf die Auseinandersetzung mit Rudolf Steiner. Über den Verweis auf Steiners Vorträge über *Das Künstlerische in seiner Weltmission*, die er ausführlich zitiert, um in dem hier entwickelten Gedanken einer Kunst, deren Aufgabe es sei

"auf der einen Seite das geistig-göttliche Leben auf die Erde zu tragen [...], auf der anderen Seite das irdisch-physische Leben hinaufzugestalten [...], so daß dieses in seinen Formen, in seinen Farben, in Worten und Tönen als eine irdische Offenbarung eines Außerirdischen erscheinen könne"¹¹²

auch Beuys' künstlerisches Programm wieder zu erkennen. Gerade in dieser Verortung, auf die auch die "alchemistische Konzeption" einer ganzheitlichen Auffassung der Regeneration des Lebens durch den Tod [der Materie] und des mit dieser einhergehenden Reinigungsbeziehungsweise Heilungsgedankens zurückzuführen sei, kann Kuspit denn auch die Argumente finden, nach denen Beuys' Einordnung in die Tradition eines "Northern Romanticism" und eines "Germanic-Northern spirit" vom Ruch einer Nähe zur national-sozialistischen Ideologie freigesprochen werden dürfte:

"Beuys's alchemical motivation makes the transformation at once less ideological and more mystical, and more a matter of achieving individual than social identity. In the Nazi ideology such dark spiritual experience fuses one with the collective and involves a loss of personal identity. In Beuys it differentiates one, integrating one with one's own personal evolutionary powers."¹¹³

¹¹⁰ Zu "curantur" (Beuys) vs. "curentur" (Hahnemann) s. o. sowie ausf. Kap. III.8., Abs. "Similia Similibus".

¹¹¹ Ebd. Diese Fragestellung wird auch in Kuspits folgenden Auseinandersetzungen mit Beuys (vgl. Kuspit 1991a u. 1993a bzw. 1995a sowie 1995b) im Mittelpunkt stehen, wobei der Gedanke einer *alchemistischen* Transformation deutlich gegenüber dem eines '*schamanistischen*' Konzepts der Heilung in den Hintergrund tritt, das Kuspit argumentativ in Relation zur deutschen Vergangenheit setzt. Der Grund hierfür liegt in dem die späteren Texte dominierenden Interesse an der Psychologie des Künstlers bzw. der Relation zwischen Künstler u. 'Publikum' (tatsächlich geht es v. a. um 'die Deutschen'), für deren Argumentation weniger das relevant ist, was Kuspit als kunsthistorisch einbindbare "alchemical conception" fasst, als vielmehr die *Rolle*, die Beuys für die Vermittlung dieses Konzepts wählt. Für deren Analyse favorisiert Kuspit – offenbar wegen des herstellbaren Bezugs zur der den '(Künstler-)Schamanen' umgebenden Sozietät – das Bild des 'Schamanen' (bzw. kontrastierend das des 'Showman', vgl. 1995b) gegenüber dem des in der hier diskutierten ersten Annäherung noch mitgeführten Bild des 'Alchemisten'.

¹¹² Vgl. Steiner GA 276/1961, S. 62 (in einer anderen Ausg. in Beuys' Besitz); Kuspit zitiert Steiner jeweils nach der engl. Ausgabe (New York 1964, hier S. 45/46). Während Steiner in Kuspits späteren Beiträgen (s. o.) zunächst keine weitere Erwähnung findet, verfasst der Kritiker 1998 anlässlich einer Ausst. der "Wandtafelzeichnungen" Steiners in New York einen kurzen Essay, in dem er Steiners und Beuys' Tafelzeichnungen vergleicht; vgl. Kuspit 1999. Allerdings will Kuspit hier Beuys' Tafelarbeiten als "soziale Skulpturen" von Steiners "Embleme[n] einer geistigen Verwandlung", die durch Beuys zu "doktrinären Abhandlungen" "petrifiziert" würden, unterschieden wissen (ebd., S. 21 u. S. 22).

¹¹³ Vgl. Kuspit 1980, S. 87.

Ungeachtet seiner um ein Verständnis der künstlerischen Position bemühten Annäherung kommt Kuspit im Bezug auf Beuys' Selbstinszenierung im Bild eines 'Heilers der Gesellschaft' allerdings zunächst zu einem kritischen Schluss: Nicht nur riskiere seine aktuelle Konzentration auf die Verbreitung seiner gesellschaftsbezogenen Konzepte eine Aufgabe seiner Kunst im eigentlichen Sinne. Zudem führe auch die zu beobachtende Entwicklung seiner Arbeiten von "small, intimate objects, with an 'anthropological'-magical aura" zu großformatigen Stücken, "often bombastically charged with his own public persona as celebrity artist more than any other meaning" dazu, dass jegliche andere Bedeutung im Kult um seine Persönlichkeit aufgehe:

"[...] even the shamanistic self comes to seem to exist for Beuys's cult of personality, his sense of himself as a public persona."¹¹⁴

Während er – ganz ähnlich wie das Gros seiner Kollegen – für diese Neigung zur Selbstinszenierung ebenso wenig Sympathien hegt, wie er auch dem politischen Anspruch von Beuys' Programmen wenig abgewinnen kann, vermag er in deren künstlerischem Impetus gleichwohl eine Haltung zu erkennen, die der Beuys von Buchloh unterstellten 'Verdrängungspolitik' diametral entgegen steht.

"Beuys, with the half-shamanistic, half-scapegoat stance, is trying to create a communally and personally useful art redemptive of communal and social possibilities. [...] He attempts to come to terms with his country's – and his own – historical experiences. Beuys metaphorically repeats the past in order to avoid its literal repetition in some future, however remote."¹¹⁵

Außergewöhnlich ist dabei weniger seine Schlussfolgerung, die ebenso wie Buchlohs gegenläufiges Urteil im Kern den entsprechend orientierten Argumenten entspricht, welche Jahre zuvor bereits deutsche Kritiker in ihren Stellungnahmen für oder wider Beuys' Kunst ins Feld zu führen pflegten. Von letzteren unterscheidet sich die internationale Rezeption denn auch weniger in ihren teilweise diametral voneinander divergierenden Urteilen über Beuys als 'Esoteriker', die sich wie diese in das bereits von Kris und Kurz prägnant gefasste Spektrum einer "Ambivalenz der Gefühle" fügen, welche bereits in der antiken Überlieferung die Heroisierung der "Großen der Menschheit [...] zu begleiten pflegte."¹¹⁶ Markant ist vielmehr das dezidierte Interesse an einer Einbettung dieser Wahrnehmung sowohl in das, was als charakteristisch für das deutsche Verhältnis zur eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit gilt, als auch in das, was als Prägung durch deutsche Geistesgeschichte vermutet wird – *und* dass für diese weniger Goethe und Schiller oder Kant, sondern – neben Wagner – bevorzugt historische Referenzfiguren herangezogen werden, die sich mit einem der "Nachtseite" der Wissenschaften zugewandten Strang und einer "nordischen" Orientierung assoziieren lassen. Ob letztere mit dem Namen Paracelsus', Steiners, Hörbigers oder gar – wie es der Franko-Kanadier Paul-Albert Plouffe vorschlägt – mit dem

¹¹⁴ Ebd., S. 88.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 88.

¹¹⁶ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 119 u. hierzu ausf. oben, Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler".

Franz Anton Mesmers verbunden werden¹¹⁷, ist auf dieser Ebene beinahe sekundär; insofern jedenfalls, als es der Gesamtargumentation jeweils darum geht, Beuys' Referenzsystem an der Schnittstelle von einer 'typisch deutschen' Affinität zum "Großen Geistigen" einerseits und andererseits einer deutschen Vergangenheitsbewältigung zu verorten, die zugleich die Basis für eine entsprechende Selbstinszenierung darstellt, in der wiederum die Psycho(patho)logie einer individuellen und/oder kollektiven 'Erlösungsvorstellung' aufscheint. In Plouffes prägnanten Worten:

"Si les situations mythologiques sont perçues comme la projection de conflits psychologiques, la mythologie de Beuys peut apparaître comme la mythologie projective du héros, la performance est bien ici un *rite*, sur lequel tout mythe prend appui, qui introduit l'individu. [...] le héros, projection mythique de l'individu, est délégué pour résoudre les conflits psychologiques, affectifs [...]. On comprend alors, [...] Beuys (personnage médiateur, *média-tisé*) a choisi la solution dangereuse; se placer lui-même dans cette position du héros mythique ayant droit à la culpabilité pour les crimes déjà commis."¹¹⁸

Kuspits ausdrücklicher Verweis auf Steiner allerdings und speziell der interpretatorische Ansatz, Beuys' Verständnis der Kunst als eines materiellen wie geistigen Transformationsprozesses und des damit einhergehenden Selbstverständnisses des Künstlers als 'schamanistischen Heilers' und 'geistigen Führers' einerseits an Paracelsus, andererseits an Rudolf Steiners Anthroposophie zurück zu binden, geht jedoch – zumal in dem gegebenen Versuch einer kunsthistorischen Einbettung – nicht nur über die auf Beuys' Selbstäußerungen basierenden Hinweise in der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas wie auch über den ähnliche Akzente setzenden Katalog der Guggenheim-Ausstellung hinaus, sondern verleiht seinen psychoanalytischen Spekulationen ein im Bezug auf die Quellen durchaus präzises Fundament.¹¹⁹

– Die (Wieder)Entdeckung der 'Geheimnisse' –

Überblickt man die amerikanischen Reaktionen auf die Ausstellung im Guggenheim Museum in ihrer Gesamtheit, so fällt nicht nur die kritische Aufmerksamkeit auf, die Beuys' Umgang mit seinem "personal myth" und seiner "artistic persona", gewidmet wird, sondern speziell

¹¹⁷ Vgl. Plouffe 1980, S. 34f. Insgesamt knüpft Plouffe in seinen Ausführungen an die im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 dominierenden Referenzen, an den Beitrag von Levin 1980, sowie in seinen kritischen Reflexionen an Buchloh 1980 an, vertieft diese jedoch durch Überlegungen zum Mythischen, in denen er ausf. auf Lévi-Strauss 1962/1973, Eliade 1956/1957/1990 sowie auf verschiedene Schriften R. Callois' u. G. Bachelards eingeht; zur Verknüpfung der "rêverie alchimique de Beuys" mit Mesmer führt in J. Starobinskys *La Relation critique* (Paris 1970). Zum 'Magnetiseur' Mesmer (1734-1815), der hier über die Verbindung zur deutschen Romantik, aber wohl nicht zuletzt auch als Referenzfigur für den sich 'charismatisch' inszenierenden 'Magier' bzw. 'Médiateur' in den Blick gerät, vgl. Darnton 1968/1986 u. zu Mesmer im Rahmen der Fokusstudien a. Kap. VI.2., Abs. "Weibliche Meisterschaft: Die Quadratur des Kreises".

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 41 (Hervorh. im Original).

¹¹⁹ Wie aus den Fußnoten des Artikels hervorgeht, war der Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 hierbei Kuspits zentraler Ausgangspunkt. Während die Verweise auf Paracelsus u. Steiner sowie die für die frühen Avantgarden herausgestellte "alchemical conception" hier einen wichtigen Argumentationsstrang begründen, werden sie in Kuspits folgenden Aufsätzen zu Beuys keine derart zentrale Rolle mehr spielen, was sich – wie oben bereits erläutert – aus dem dort gesetzten Akzent auf die psychologisierende bzw. psychoanalytische Deutung erklärt.

auch das Bestreben, die 'esoterische' Seite seiner Kunst über eine Einbettung in die deutsche Kunst- und Geistesgeschichte präziser zu verorten – und dabei die von Beuys selbst gegebenen beziehungsweise im begleitenden Katalog übermittelten Verweise nicht nur aufzugreifen, sondern auch interpretatorisch eingehender auf ihren Bedeutungszusammenhang hin zu befragen. Beides kann als durchaus richtungweisend für die Rezeption des Künstlers in den anschließenden achtziger Jahren betrachtet werden, in denen sich auch die kunsthistorische Forschung eingehender mit Beuys' Quellen zu beschäftigen beginnt. Zwar waren einschlägige Stichworte bereits bei Romain und Wedewer gefallen, und neben der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas hatten insbesondere auch zahlreiche in Zeitschriften und Katalogen publizierte Interviews mit Beuys entsprechende Hinweise enthalten.¹²⁰ Doch scheinen gerade die internationale Anerkennung des Künstlers, die durch die Einzelschau in einer der namhaftesten Institutionen des zeitgenössischen Ausstellungsbetriebs besiegelt wurde, sowie möglicherweise auch die provozierenden Thesen zu seiner Rolle als deutscher Künstler im Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit, in dessen Heimat zu einem gesteigerten Interesse an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk und den bis dato wortwörtlich weitgehend 'okkult' gebliebenen, weil kaum eingehender befragten oder diskutierten Inspirationsquellen geführt zu haben.¹²¹ Gleichwohl werden in diesem Zuge keineswegs alle Spuren mit der gleichen Intensität verfolgt.¹²² Sieht man nämlich von dem anthroposophisch orientierten Umfeld ab, in dem sich Beuys zu dieser Zeit selbst aktiv engagiert, bleibt beispielsweise das Interesse an Steiner als einer etwaigen Anregung namentlich für die 'esoterische Seite' des Werkes zunächst noch ebenso gering, wie Letztere

¹²⁰ Vgl. zu Letzteren ausf. unten, Kap. III.5.

¹²¹ Blickt man auf die insgesamt in weiten Zügen zunehmend positive deutsche Beuys-Rezeption ab Beginn der achtziger Jahre, so steht zu vermuten, dass die mit der Ausst. im Guggenheim einmal mehr besiegelte Institutionalisierung von Künstler und Werk auf internationaler Ebene auch Skeptiker, die in den entsprechenden Aspekten des Œuvres eher Gründe für dessen generelle oder teilweise Ablehnung gesehen hatten, beschwichtigte. Umgekehrt dürften jene kritischen Stimmen, denen zudem – wie bei einem Gros der zitierten Artikel der Fall – leicht vorzuhalten war, nationale Stereotypen wiederzugeben, gerade die deutschen Vermittler zu einer Verteidigung des eigenen 'Kulturhelden' motiviert haben. Ein ähnlicher 'Umschlag' in der deutschen Rezeption lässt sich auch im Fall Anselm Kiefers beobachten; vgl. hierzu unten, Kap. IV.1., Abs. "Zeichen der Wandlung?" sowie weiterf. Kap. IV.2.

¹²² Dabei scheint es durchaus bezeichnend, dass nicht nur Kuspits, sondern vor allem auch Levins ähnlich an einer geistesgeschichtlichen Verortung von Beuys' "Heilkunst" und deren esoterischen Bezügen interessiert, aber weitaus enger an die verdrängten Aspekte der deutschen Geschichte anknüpfenden Argumente in der Folge keine weitere Beachtung fanden. So deutlich einige ihrer direkten Vergleiche mit der nationalsozialistischen Ideologie über das Ziel hinausschießen, dürfte das mangelnde Interesse an ihrem Ansatz zunächst jedenfalls kaum auf den Umstand zurückzuführen sein, dass ihr Beuys' wesentlichste Quelle entgangen war, denn Steiner bleibt für die deutsche Kunstgeschichte noch mehrere Jahre lang weitgehend ein Tabu; vgl. hierzu ausf. unten, Abschnitt "Beuys u. Steiner". Und während es mit John Moffitt wiederum ein Amerikaner ist, der sich sowohl für Steiner als auch für die nationalsozialistische Ideologie als potentielle Einflüsse interessiert, unternehmen im deutschsprachigen Raum erst Gieseke/Markert 1996 einen ausführlicheren Versuch einer historischen Einbindung dessen, was bis dahin in der deutschsprachigen Literatur als 'Jugend- u. Kriegseindrücke' des Künstlers eher randständig behandelt wird; speziell die Spuren esoterischer Strömungen in der deutschen Kunst- und Geistesgeschichte und im Nationalsozialismus spielen bei Gieseke/Markert jedoch keine Rolle; ebenso wenig wie bei Kittler 1999, der sogar meint, aus Beuys' Erfahrungen als Stuka-Pilot sowohl die "Fixierung auf bestimmte Materialien und Motive" wie auch "Wahrnehmungs-, Produktions- und Aktionsmodus" des Werks ableiten zu können.

– sieht man von Murkens Monographie über Beuys und die Medizin ab – insgesamt wenig Beachtung findet.¹²³

Demgegenüber werden gerade jene Aspekte, welche die amerikanische Kritik mit Blick auf die New Yorker Retrospektive – ob nun positiv oder negativ konnotiert – als herausragende Eigenheiten des *deutschen* Künstlers Beuys akzentuiert, im Folgenden zunehmend auch von der deutschsprachigen Kunstwissenschaft aufgegriffen und schrittweise in einen weiterführenden geistesgeschichtlichen Kontext eingeordnet.¹²⁴ So unternimmt Theodora Vischer 1983 den Versuch, Beuys' Verhältnis zur deutschen Romantik zu klären¹²⁵, und Antje von Graevenitz beleuchtet die Bezüge des Bildhauers zu Richard Wagner¹²⁶, wobei sie der Blick auf die Gralsthematik und das von Beuys zitierte Parsifal-Motiv¹²⁷ auf Spuren spiritueller Erlösungsvorstellungen im Werk- und Selbstverständnis des Künstlers lenkt.¹²⁸ In beider Arbeiten spielt jedoch jener Name, der von Kuspit prominent als potentielle Quelle für

¹²³ Eine der hier angesprochenen Ausnahmen der siebziger Jahre stellt die Publikation von Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980 dar, in der es jedoch um einen Zugang zum Gesamtwerk bzw. speziell den Begriff der "Sozialen Plastik" geht und weder Beuys noch Steiner als 'Esoteriker' interessieren. Auf Murkens Buch (vgl. Murken 1979a), das zwar eine Reihe von Hinweisen auf 'Magie' und 'Alchemie' enthält, seinem Fokus entsprechend für das Bild des 'Heilkünstlers' Werke als Beleg anführt, in denen sich Beuys direkt auf Medizinisches bezieht, wird unten in Kap. III.8. ausführlicher einzugehen sein. Die bereits angesprochene Problematik einer 'funktionalen Blindheit' gegenüber der Auseinandersetzung eines Künstlers mit esoterischem Gedankengut, wie sie insbesondere für die deutsche Kunstgeschichte um 1980 auch generell noch zu konstatieren ist, scheint – wie im Anschluss zu zeigen sein wird – in der Auseinandersetzung mit Beuys jedenfalls weiterhin eine Rolle gespielt zu haben.

¹²⁴ Die Offenheit gegenüber einer bzw. das Interesse für eine Einbindung des Künstlers speziell in die deutsche Kunst- und Geistesgeschichte dürfte dabei nicht nur mit dessen Institutionalisierung auf nationaler u. internationaler Ebene zu begründen sein, sondern auch damit, dass ab Anfang der achtziger Jahre mit der 'neuen Figuration' deutsche Kunst insgesamt zu einem Exportschlager avanciert und hierbei gerade die Möglichkeit, die neue Generation deutscher Malerei in die Tradition des deutschen Expressionismus zu stellen, zu deren Erfolg im Ausland beiträgt. Vgl. hierzu a. die weiterf. Diskussion in den Kap. IV u. Kap. V.

¹²⁵ Vgl. Vischer 1983.

¹²⁶ Vgl. Graevenitz 1984a (als Auszug auch im Ausst. Kat. Nibelungen/München 1987, vgl. Graevenitz 1987b); kompakt zu Beuys u. Wagner dann im *Beuysnobiscum*, vgl. Graevenitz 1993/1997c. Zum *Beuysnobiscum*, einer erstmals im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993 publizierten "Enzyklopädie" zu einer Auswahl der für Beuys relevanten Begriffe, Themen u. Persönlichkeiten vgl. weiterf. unten.

¹²⁷ Nachweisen lässt sich eine direkte Bezugnahme auf Parsifal bzw. Parzival als Figur v. a. für die beiden *Celtic*-Aktionen (Edinburgh 1970 u. Basel 1971) sowie für mehrere frühe Zeichnungen; vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.7.

¹²⁸ Neben mehreren Hinweisen auf Beuys' Bezugnahmen auf 'alchemistische Vorstellungen' bietet von Graevenitz hier das Initiationsmodell der "rites de passage" (nach dem Ethnologen A. van Gennep, vgl. Gennep 1909/1981/1986, zu den Initiationsriten vgl. ebd., S. 70ff.) als zentralen interpretatorischen Schlüssel zu Beuys wie Wagner an. Dem voraus ging 1981 ein Artikel der Autorin im Katalog der Pariser Ausstellung *Art allemande aujourd'hui*, der ebenfalls ausgehend von Beuys und Wagner deren jeweiligen Kunstbegriff im Zeichen von 'Erlösungsvorstellungen' diskutiert. Nicht nur die Dokumentation und Übersetzung von Beuys' *Aufruf zur Alternative*, die in den Artikel eingeschlossen ist, sondern auch die Tatsache, dass von Graevenitz bei dem von Buchloh prominent diskutierten Broodthaers-Brief einsetzt, belegen, dass es hier nicht zuletzt um eine Verteidigung von Beuys' Position gegenüber der am Beuys-Wagner-Vergleich ansetzenden Kritik ging (vgl. Graevenitz 1981). Den Bezügen zur Alchemie wird die Autorin in späteren Texten weiter nachgehen (siehe unten u. Graevenitz 1991a, 1995, 1996 u. 1997ab); zu "alten und neuen Initiationsriten" bei Beuys auch Graevenitz 1991b. Desweiteren erwähnt sie kursorisch freimaurerische Deutungen der Wagner-Oper, jedoch ohne diese weiter zu diskutieren oder von diesen ausgehend einen Bezug zu Beuys herzustellen, vgl. Graevenitz 1984a, S. 37.

den entsprechenden Vorstellungshorizont diskutiert worden war, nur eine marginale Rolle: Rudolf Steiner.¹²⁹

Eine ausführliche monographische Untersuchung zu Beuys' Bezugnahmen auf okkulte Traditionen, die dezidiert auch der Frage nach der Bedeutung von Beuys' Steiner-Lektüre für diesen Komplex nachgeht, sollte demgegenüber erst 1988 durch den amerikanischen Kunsthistoriker John Moffitt erfolgen.¹³⁰ Ansetzend bei den Kommentaren, die seine heimischen Kritiker-Kollegen anlässlich der Retrospektive im Guggenheim Museum publizierten¹³¹, will seine Studie *The Occult in Avantgarde-Art. The Case of Joseph Beuys* zunächst eine Neubewertung seiner Position in der Moderne vornehmen¹³² und ihn im

¹²⁹ Graevenitz 1984a erwähnt Steiner kursorisch; zum einen im Bezug auf die allgemeine Relevanz des Dreigliederungsgedankens für Beuys' "Plastische Theorie" (ebd., S. 25; unter Rückverweis auf Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980), zum anderen im Bezug auf Steiners Interesse an Wagner (ebd., S. 26; unter Verweis auf dessen Vorträge zu den *Bilder[n] okkultur Siegel und Säulen* (vgl. Steiner GA 284/1957, nicht in Beuys' Besitz); an anderer Stelle erwähnt sie zudem Sekundärliteratur, die Wagners *Parsifal* mit freimaurerischen Bezügen deutet (ebd., S. 37), jedoch ohne von hier aus einen Zusammenhang zu Beuys und Steiner herzustellen – wofür, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus Anhaltspunkte gegeben sind. Vischer 1983 wiederum verzichtet gänzlich auf eine weiterführende Rückbindung an die Theorien Steiners, obgleich sich diese von der Anlage und den gewählten Schwerpunkten ihrer Arbeit durchaus an zahlreichen Stellen angeboten hätte, wie etwa in den Kap. zum "Verhältnis von Wissenschaft und Kunst", zum "Polaritätsdenken als Methode" und den Exkursen zu Beuys' Vorstellungen von "Logos und Evolution" oder "Reinkarnation". Lag dies nur daran, dass das Thema (Romantik) eine Eingrenzung auf Quellen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nahe legte? Oder geriet Steiner möglicherweise auch deshalb nicht in den Blick, da eine Einbettung des Künstlers in eine entsprechend weitergeführte 'geistesgeschichtliche Linie' – wie sie immerhin von diesem selbst in entsprechenden Stellungnahmen durchaus in Anspruch genommen worden war – riskant erschienen wäre, wenn es doch erst die Seriosität von Beuys' Position in der Kunstgeschichte zu untermauern galt? In ihrer 1991 erschienen Dissertation wird Vischer dann den phänomenologisch orientierten Ansatz ihrer Arbeit als Begründung dafür anführen, dass ein Eingehen auf Steiner in diesem Rahmen irrelevant sei, vgl. Vischer 1991 u. die Einleitung ebd., Anm. 4, S. 14/15.

¹³⁰ Vgl. Moffitt 1988.

¹³¹ Besonders ausführlich wird von Moffitt eingangs R. Hughes zunächst für das *Time Magazine* verfasste u. anschließend in die Monographie *The Shock of the New* (vgl. Hughes 1979 u. 1981) eingegangene Kritik zitiert; dessen Urteil über Beuys' 'autobiographische' Selbstinszenierung in der Rolle des "penitent prophet" und seine Nähe zu den "teutonic origins of German art" sowie das abschließende Resümee, Beuys sei der erste Künstler gewesen, der sich frei "among the more völkische fragments of Teutonic romanticism" bewegt habe, um diese in eine "art of obstinate personal idiosyncrasy" zu verwandeln, werden zu zentralen Eckpfeilern für Moffitts eigene Sicht auf Beuys. Neben diesen sind es vor allem K. Levins Mutmaßungen über die Spuren, welche nationalsozialistische Ideologie und deren okkulte bzw. esoterische Anteile im engeren Sinne hinterlassen haben könnten, an denen sich Moffitt offenkundig wesentlich orientiert hat.

¹³² Inwieweit dieses Versprechen eingelöst wird, steht auf einem anderen Blatt – denn Moffitt benennt hier zwar als entscheidendes Vorbild den Ansatz der Ausstellung *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (vgl. Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986) und postuliert, auch Beuys "belonged unquestionably to the mainstream of this grand occultist tradition of avant-garde". Sein Vorhaben "to redefine the art and life of Joseph Beuys in light of this ongoing esoteric tradition" gebirgt jedoch in vielen Punkten der Gründlichkeit, mit der ebendort monographische Positionen analysiert und in ihren jeweiligen historischen u. ideengeschichtlichen Kontext eingeordnet werden – nicht allein, aber unter anderem deshalb, da er Beschreibungen und Bewertungen aus der Sekundärliteratur übernimmt, ohne diese ihrerseits in *ihrem* jeweiligen rezeptionsgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Der "funktionale Kontext" wiederum, in den Moffitt Beuys' Aktionen einordnet – Eckpfeiler sind hier die "Ursprünge der Schauspielkunst" (als "background"), Wagners Gesamtkunstwerk (als "Vorläufer"), die Auftritte der Futuristen u. Dadaisten (als "Kontext"), die zeitgenössische Performancekunst (als "Bühne") und *FLUXUS* (als "convenient soapbox", die es Beuys gestattet habe, seinen Kunstbegriff zu platzieren) – soll vornehmlich als Betrachtungsfolie dienen; mit Ausnahme von *FLUXUS* bleibt ein konkreter Rückbezug auf Beuys jedoch aus bzw. beschränkt sich auf eine suggestive Ebene, wenn es etwa mit Blick auf Dada resümierend heißt: "[...] we can in any event confirm here the truth of [Richard] Hülsenbeck's prediction: 'Dada will some day reappear.'", vgl. Moffitt 1988, S. 40.

Kontext ausgewählter zeitgenössischer Positionen der Kunst sowie deren in "new modernist primitivisms"¹³³ mündenden Rückgriffen auf einschlägige Quellen verhandeln¹³⁴, um Beuys dann aus diesem Kontext zu extrapolieren und statt dessen in unmittelbare Verbindung mit "völkischem Gedankengut" und nationalsozialistischer Kunstauffassung zu bringen. Den zweiten Teil seiner Untersuchung widmet Moffitt gänzlich der Beziehung Beuys-Steiner, indem er Beuys' Kunst als "völkisch-esoterisch" vorgeprägte "Anthroposophical imagery" beziehungsweise "Anthroposophical illustrations", seine Aktionen als an der Eurythmie¹³⁵

¹³³ Für diesen Begriff bezieht sich Moffitt auf K. Varnedoes Diktum, "each civilisation invents the 'primitive' it needs [...]"; vgl. Varnedoe 1984/1996a, S. 181/dtsch.: S. 189 bzw. Moffitt 1988, S. 67. Als Kennzeichen eines "new modernist primitivism" bzw. "neoprimitivism", dem er argumentativ auch Bezugnahmen auf Magie, Alchemie (und Zen-Buddhismus) zuschlägt, nennt Moffitt: Er sei "(1) college-trained; (2) art-historically self-conscious; (3) paperback-derived; and (4) the product of a glut of younger artists eager to establish the quick ('bubble') professional tricks.", vgl. Moffitt 1988, S. 63/64. Inwieweit diese Kriterien – die in einen seriösen Begründungszusammenhang zu stellen der Autor aufgrund seiner oberflächlichen Argumentation leider weitestgehend verfehlt – tatsächlich im Bezug auf die 'Renaissance' des 'Magier-Alchemisten' in der zeitgenössischen Kunst fruchtbar zu machen sind, wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung zu diskutieren sein.

¹³⁴ Moffitt beginnt hier mit der *Arte Povera* und Celants bereits zitierter Proklamation des "Künstler-Alchemisten" (s. o. Kap. I.2., Abs. "Magie – eine 'Weltsprache der modernen Kunst'?" sowie weiterf. Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera"), um dann über Carl Andre, Charles Simonds und Richard Long – die er dem "neomegalithicism" bzw. "new primitivism" zuschlägt – zu Sol Lewitt vorzustoßen, dessen "mathematical symbolism" er auf den Neoplatonismus und die Kabbalistik zurückführt; nach einem Exkurs zur Theosophie und zur "New Age"-Esoterik handelt er sodann auf zwei Seiten "Ives" [sic!] Klein und die von Maurice Tuchman bereits für Jasper Johns, Robert Rauschenberg und John Cage angeführten "interests in Zen and other non-western, quasi-occult realms" ab (vgl. Moffitt 1988, S. 51ff., hier S. 77 bzw. Tuchman 1986/1988, hier S. 51/dtsch.: S. 54). Nicht nur kann es dabei im Rahmen einer Beuys-Monographie irritieren, dass die Frage nach *konkreten* Bezügen zwischen den sich zeitgleich entwickelnden künstlerischen Positionen – wie sie etwa Luckow 1998 stellt – zugunsten der Suggestion einer Parallele außen vor bleibt. Auch wirkt seine Aneinanderreihung von Namen selbst in den Fällen, in denen eine genauere Untersuchung der Beziehungen durchaus nahe gelegen hätte, eher willkürlich. Insofern stellt sich – zumal vor dem Hintergrund einer Ausklammerung jeglicher Quellenbefragung und den oftmals falschen Schreibweise der Namen – der Eindruck ein, Moffitt habe seine Kenntnisse vornehmlich aus der cursorischen Lektüre diverser Ausstellungskataloge zusammengetragen; allen voran aus dem von ihm mehrfach zitierten Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986.

¹³⁵ Mit "Eurythmie" findet hier u. i. F. dem Gegenstand entsprechend die bei Steiner u. im anthroposophischen Umfeld gebräuchliche Schreibweise Verwendung, welche urspr. von Steiners Frau, Marie von Sievers, für diese Kunstform vorgeschlagen worden war – wahrsch. in Anlehnung an Emile Sigognes Buch *Eurythmie*, 1907; jedenfalls aber in charakteristischer Abwandlung des bereits in der Antike bekannten Begriffs "Eurhythmie" für die harmonische Bewegung. Vgl. ausf. Witzmann 1995, S. 607f.; weiterf. im Kontext der vorl. Untersuchung unten, Kap. III.8.f. sowie zu Beuys' Rezeption der Lauteurythmie a. Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

orientierte "Anthroposophical performance art" und den Künstler selbst als "Anthroposophical messiah" in der Nachfolge des "spiritual pseudoscientist" Rudolf Steiner charakterisiert.¹³⁶

Wenngleich Moffitt im Verlauf seiner Argumentation auch manche bedenkenswerte These formuliert¹³⁷ und immer wieder interessante Hinweise auf mögliche Zusammenhänge liefert, leidet seine Arbeit insgesamt jedoch erheblich unter seiner über weite Strecken allzu

¹³⁶ In Steiner sieht Moffitt eine bzw. die "occultist chain", die direkt zu Beuys' bzw. dem Verständnis seiner Kunst führe. Zwar ist – sieht man von Kuspit 1980 ab, dessen Artikel Moffitt hier neben den bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973 gegebenen, aber nicht weiter verfolgten Hinweisen entscheidende Anstöße gegeben haben dürfte – zum Erscheinungszeitpunkt seines Buches in der Tat einzigartig, insofern die deutschsprachige Kunstgeschichte bis dahin weitestgehend darauf verzichtet hatte, über die in den siebziger Jahren auch von Beuys selbst offen artikulierten Bezugnahmen auf die 'Dreigliederung des Menschen' u. Steiners Wirtschaftstheorie hinaus entsprechenden Spuren nachzugehen; seine "Reading list" zu Steiner schlägt erstmals ein breites Spektrum an Schriften und Vorträgen als Quellenliteratur vor, aus der Beuys unmittelbare Anregungen gewonnen habe. Wo Moffitt jedoch Letztere benennen und begründen will, gerät es ihm offenkundig zum Nachteil, dass er lediglich Übersetzungen heranzieht und sich auch in seinem Verständnis von Steiner mit Ausnahme von J. Hemlebens Kurzbiographie (vgl. Hemleben 1963) sowie G. Ahearns allgemein orientierte Überblicksdarstellung zu *The Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition* verlässt (vgl. Ahearn 1984; ein Buch, das die im Titel versprochene Einbettung in die Geschichte der okkulten bzw. esoterischen Traditionen auf historischer Ebene weitgehend schuldig bleibt; im Anschluss an Kurzdarstellungen der wichtigsten Strömungen konzentriert sich Ahearn auf eine Kritik der von ihm behaupteten "Anthroposophical reduction of the social to spirit", in deren Erfolg er eine Reaktion auf die "reduction of spirit to society in the social sciences" sieht, die insgesamt den "Individual-Esoteriken" der Moderne Vorschub geleistet habe – was insgesamt gängigen Erklärungsmodellen zu Renaissance der Esoterik in den achtziger Jahren entspricht). Auf einzelne von Moffitts Argumenten wird – soweit sinnvoll – im Zusammenhang mit dem Blick auf das Werk des Künstlers noch einzugehen sein.

¹³⁷ So namentlich sein Vorschlag, das Augenmerk insbesondere auf den Einfluss populärer bzw. verbreiteter Darstellungen zu Geschichte und Ideen religiöser und esoterischer Strömungen als einer potentiellen Quelle für zeitgenössische Künstler zu richten (so etwa der Bücher von M. Eliade oder des Buches von Pauwels/Bergier 1962/1979); eine Idee, für die er sich wiederum auf K. Varnedoe beziehen kann, der seinerseits bereits bemerkt hatte, dass der "paperback bookstore" für die gut gebildeten Künstler jüngerer Generationen zu einem "prime locus of many artists' contact with tribal cultures" geworden sei, vgl. Varnedoe 1984/1996b, S. 662/dtsch.: S. 677 bzw. Moffitt 1988, S. 78ff., hier S. 80. Seine eigenen Verweise zum Thema "Joseph Beuys and Paperback Shamanism" bleiben jedoch unpräzise – nicht nur, insofern er E. Lévi und M. Eliade zusammenliest ("wheter 'shaman' or 'white magician', the end result is the same", ebd., S. 80), sondern auch, da er Letzteren als wichtigsten Gewährsmann wählt ("Eliade has it all") – wiewohl er zuvor einräumt: "what follows is not necessarily applicable to Beuys himself" (ebd.); doch stellt er weder in Rechnung, dass Beuys bekanntlich nicht "college trained" gewesen ist, noch fragt er in diesem Zh. nach etwaigen populären Quellen, die speziell für Beuys eine Rolle gespielt haben könnten. Das anschließende Kapitel zu "Beuys in an Esoteric German Context" wiederum enthält zwar den (zu dieser Zeit nicht mehr neuen) Hinweis auf Bächtold-Stäublis *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (ebd., S. 87; vgl. Bächtold-Stäubli 1927f./1987), verlässt sich im Übrigen – den entspr. Anregungen von Kuspit u. Levin 1980 folgend – zum Einen ganz auf breite Zitationen aus W. Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (vgl. Worringer 1907/1959/1976) u. H. Wölfflins *Italien und das deutsche Formgefühl* (München 1931), um einen Überblick über die "völkische art history" und deren Neigung zu einem 'Geistigen in der Kunst' zu geben (ebd., S. 88f., hier S. 93; beide werden nach engl. Ausgaben zitiert), und zum anderen auf J. Webbs Darstellungen zur Rezeption esoterischen Gedankenguts im Dritten Reich (vgl. ebd., S. 98ff. sowie Webb 1976/1981, S. 275ff.); umrissen werden soll damit Beuys' "Ahnenerbe" und sein allgemeiner "educational background" (ebd., S. 103), ohne dass genauere Nachweise geführt werden. Inwieweit Beuys in die hier angesprochene deutsche Kunst- u. Geistesgeschichte einzuordnen ist, wird in Kap. III.11. zu klären sein.

oberflächlichen, projektiven Vorgehensweise.¹³⁸ Diesem gravierenden Mangel dürfte es letztlich auch zuzuschreiben sein, dass Moffitts Studie, die das Augenmerk vor allem auf die im deutschen Sprachraum erstaunlich lange vernachlässigte Behandlung von Beuys' Verhältnis zur Anthroposophie hätte lenken können, in der wissenschaftlichen Literatur weitgehend ohne Echo blieb.¹³⁹

Motiviert sicherlich nicht zuletzt durch die zu dieser Zeit einsetzende kunsthistorische Aufarbeitung der Kunst der sechziger und siebziger Jahre, für die nicht nur die Auseinandersetzung mit "Zeichen und Mythen" aus der eigenen Kulturgeschichte wie aus derjenigen anderer Kulturen, sondern auch ethnographische und ethnopsychologische Perspektiven eine zentrale Rolle gespielt hatten¹⁴⁰, scheint es im deutschsprachigen Raum offenbar sehr viel selbstverständlicher, die Aufmerksamkeit Beuys' Beziehung zum

¹³⁸ Das gilt durchweg, insbesondere aber für den Beuys-Steiner Vergleich, bei dem sich Moffitt einerseits in seiner Auseinandersetzung mit dem Künstler weniger auf eigene Werkbetrachtungen denn auf das Zitieren weniger Titel Sekundärliteratur stützt, andererseits auch im Bezug auf seine Steiner-Lektüre durchweg auf Übersetzungen zugreift und im Übrigen auf – ihrerseits nicht unproblematische – Interpretationen aus zweiter Hand verlässt. Dies bemerkte bereits Adams 1991, der in seiner ausf. Rezension des Buches diese und zahlreiche weitere methodische u. inhaltliche Schwachstellen en Detail diskutiert. Auch Levi Strauss 1990, der sich eingangs seines Essays zu Beuys' Aktion *I like America...* (1974) kurz mit der amerikanischen Rezeption des Künstlers befasst, widmet Moffitts Studie einige dem entsprechende kritische Bemerkungen – behauptet jedoch im gleichen Zuge, Beuys habe sich mit Steiners künstlerischen Konzepten *nicht* auseinandergesetzt. Dies nun ist angesichts der aktuellen Forschungslage – wie auch die vorliegende Untersuchung belegen wird – allerdings kaum haltbar.

¹³⁹ Koepplin 1990 u. 1993b; Zweite 1991; Lauf 1992, Oltmann 1994 u. Luckow 1998 widmen Moffitts Buch kaum mehr als eine abfällige Anmerkung; im Übrigen wird er von der wissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger ignoriert. Eine Ausnahme bildet Schröder 1992, der in Moffitts Ansatz immerhin eine rezeptionskritische Komponente erkennen will (ebd. S. 96). In der Tat erschwert Moffitts vergleichsweise freizügiger Umgang mit Primärquellen wie mit Sekundärliteratur eine argumentative Auseinandersetzung mit seinen Thesen. Nicht zuletzt bleibt der Standpunkt des Autors, dessen Formulierungen zuweilen zwischen Ironie gegenüber dem Gegenstand und Selbstironie zu schwanken scheinen, letztlich unklar.

¹⁴⁰ Vgl. auf diese Entwicklungen zurückblickend die Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982 u. Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981 sowie Varnedoe 1984/1996; weiterf. zum Kontext oben, Kap. I.2.

'Schamanismus' zu widmen.¹⁴¹ Demgegenüber wird die Frage nach dessen Quellen in der europäischen Geistesgeschichte nur in wenigen Aufsätzen weiterverfolgt.¹⁴²

Auffallend ist dabei, dass nunmehr weniger 'Magie' als vielmehr 'Alchemie' zum wichtigen Stichwort für die Werkbefragung – und in dieser nunmehr eine ernstzunehmende

¹⁴¹ Ausgangspunkt ist hier zunächst das entsprechende Bild des Künstlers, das bereits seit geraumer Zeit in der Rezeption kursiert; vgl. nach dem künstlerischen Beitrag von L. Fischer 1978 (s. hierzu weiterf. unten, Kap. III.2.) u. den bereits zitierten amerikanischen Kritiken zur Ausst. im Guggenheim Museum 1979 etwa Heller 1984, Levy 1988 u. Stachelhaus 1988b sowie den kompakten Eintrag im *Beuysnobiscum* v. A. Müller 1993/1997; in quellenorientierter Perspektive wenden sich dem Thema dann zu Beginn der neunziger Jahre Goodrow 1991; und – wohl am ausführlichsten – M. Müller 1993 zu, während zeitgleich – ein Beispiel für die Weiterführung der Einschreibung in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" bietend – die Ausstellung *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei* durch Deutschland reist (vgl. den Ausst. Kat. Beuys/Höchst 1993; die erste Station war 1990 die Kestner-Gesellschaft Hannover). 1995 verhandelt der Psychoanalytiker H. Kraft Beuys als 'Künstler-Schamanen' im Rahmen seines Buches über "Initiation"; mit einem ähnlich tiefenpsychologisch u. anthropologisch inspirierten Ansatz reiht ihn 1993 M. Levy in seine Kunstgeschichte der "Technicians of Ecstasy" ein, vgl. Levy 1993 u. Kraft 1995; Blaser 1999 (insb. S. 76ff.) schließlich sieht im 'Schamanen' Beuys' zentrale "Künstleridentifikationsfigur", die sie zwar einerseits im Kontext der Kunstgeschichte als Variation auf die traditionelle Künstler-Rollen begreift, andererseits aber auch ethnopsycholoanalytisch zu fassen sucht und damit ebenfalls essentialisiert. Da der Komplex 'Schamanismus' in der vorliegenden Untersuchung, der es vornehmlich um die Bezugnahmen auf okkulte Traditionen (mittel-)europäischer Provenienz geht, nur randständig behandelt werden kann, finden sich die betreffenden Studien dort diskutiert, wo es konkrete Fragestellungen oder einzelne Werkbetrachtungen nahe legen; vgl. insb. Kap. III.8. u. Kap. III.12. Auch im Bezug auf das Thema 'Schamanismus' sind es im Übrigen – abgesehen von den bereits genannten kritischen Reflexionen von Romain 1972 sowie bei Damus 1973, Thurn 1973a u. Wick 1978 – zunächst Autoren aus dem angloamerikanischen Raum, die nachdrücklicher nach der Bedeutung fragen, die eine Identifikation mit dem bzw. eine Selbstinszenierung im Habitus des 'Künstler-Schamanen' nicht nur für die Produktion, sondern auch für die *Rezeption* besitzt; vgl. Russel 1979, Larson 1980, Moffitt 1988 u. Kuspit 1995b.

¹⁴² Eine Stimme, die – allerdings erst 1993, aus Anlass der amerikanischen Wanderausstellung *Thinking Is Form. The Drawings of Joseph Beuys* (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993) – gerade mit Blick auf eben jene Aspekte des Werkes, die von den hier diskutierten Autoren dem Schamanismus zugewiesen werden, für eine genuin europäische Ressource plädiert, ist W. Spies, vgl. Spies 1993. Während er mit Blick auf die von Vischer 1983 untersuchten Bezüge zur Romantik – ähnlich wie Buchloh/Krauss/Michelson 1980 – betont, es sei "mehr als abstrus", Beuys' Zugang zu Naturwissenschaftlichem und seine "Requisiten der Heilung" "für mehr als vorwissenschaftliche Zitate" zu nehmen, schlägt er für Beuys' Materialgebrauch ebenso wie für die Bedeutungszuweisungen, die dieser im Rahmen der plastischen Arbeiten und der Aktionen erfährt, eine andere "wichtige 'Quelle'" vor – nämlich (wohl Hinweisen wie bei Heynen 1980 oder Moffitt 1988 folgend, jedoch ohne entspr. Nachweis) Bächtold-Stäubli *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (vgl. Bächtold-Stäubli 1927f./1987): "Viele Titel von Beuys, viele Aktionen scheinen Abwandlungen von Formulierungen und Verrichtungen zu sein", auf die man in dem umfangreichen Standardwerk der frühen Volkskunde stoßen könne, "die Terminologie, an die uns Beuys gewöhnt hat, existiert hier in einer so auffallenden Wörtlichkeit, daß ein Pedant geradezu von einem Plagiat sprechen könnte." (ebd.). In die volkskundliche Diss. von Fritz 2002, die direkt an Spies' These anschließend der Frage nach der Prägung von Beuys' Arbeiten durch regionale Brauch- u. Symbolordnungen sowie Vorstellungen des Volksaberglaubens nachgegangen ist, konnte zwar für die Abgabefassung 2004 kein Einblick genommen werden, da sie seinerzeit noch nicht zugänglich war; doch lässt sich 2006 nachtragen, dass Fritz auf der Basis ihrer Überprüfung zwar weitere Werke sammeln konnte, die sich über bei Bächtold-Stäubli zu findende Lemmata mit Aberglauben, Volksmagie u. zugehörigen "Zauberpraktiken" assoziieren lassen, ein Nachweis jedoch nicht zu führen ist (s. ebd., S. 149). Insofern bestätigt ihre Arbeit, was bereits 2004 an dieser Stelle bemerkt wurde: Dass einerseits zu Beuys' Quellen namentlich Publikationen der ersten Jahrhunderthälfte u. fraglos auch solche zum Brauchtum u. der Volksmagie zu zählen sind, andererseits aber schwerlich – wie dies Spies suggeriert – behauptet werden kann, dass eine *einzig* 'Quelle', und sei es eine derart umfangreiche wie das *Handwörterbuch*, das gesamte Werk linear speist; am wenigsten – und dies ist auch mit Blick auf die Schriften Steiners als eine bedeutende (und reichhaltige) Quelle zu betonen, deren Relevanz i. F. noch weiter wird untermauert werden können – im Sinne einer 'Vorlage', gegenüber der die Arbeit des Künstlers mit dem Vorwurf des "Plagiats" belegt werden könnte.

Inspirationsquelle vermutet wird.¹⁴³ So spricht Laura Arici von der "Transformation" als einem "Generalbaß seiner Kunst", der sich in den "Formen des 'rite de passage', [des] 'Schamanismus' und [der] 'cire perdue'" sowie in den diesen zugrundeliegenden "Bezüge[n] zu gnostischem und alchemistischem Gedankengut" aufspüren lasse.¹⁴⁴ Der Mediziner und Künstler Manfred Zoller wiederum sieht in Paracelsus – dessen Bedeutung Arici vor allem für die Korrespondenz zwischen der alchemistischen Trias "Sulphur – Mercurius – Sal" und entsprechenden Ausführungen zur Dreigliederungsidee in den Schriften Steiners hervorhebt¹⁴⁵ – nicht nur eine wichtige Quelle für Beuys, sondern umgekehrt auch "die Größe von Beuys [...] darin, daß er einen bildhaften Schlüssel zur Annäherung an Paracelsus hat entstehen lassen."¹⁴⁶ Antje von Graevenitz wiederum führt nun ebenfalls Beuys' "Grundprinzip der Transformation" auf die alchemistische Suche nach dem 'inneren Gold' zurück¹⁴⁷, die sich auch in seiner Materialsymbolik ebenso wie in seinen Aktionen – namentlich *Vitex Agnus Castus* (1972) und ...*wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) – wiederfinden lasse¹⁴⁸, um zu dem Schluss zu kommen:

¹⁴³ Auf mögliche Gründe für diesen 'Wandel der Bilder' wird im Verlauf der Untersuchung noch ausführlicher einzugehen sein. Im Übrigen bedeutet 'Wandel' im Bezug auf die bevorzugt herangezogenen 'Bilder des Künstlers' ebenso wie im Bezug auf die Präferenzen des Forschungsinteresses weniger 'Ablösung' als 'Augmentierung'. Wenn zudem in diesem Zuge Begriffe wie 'Schamanismus', 'Magie' und 'Alchemie' bzw. die Bilder des 'Künstler-Magiers', 'Alchemisten' und 'Schamanen' in vielen Texten konvergieren, muss im Folgenden also auch interessieren, ob ungeachtet ihrer Nähe zueinander dennoch präzise Unterscheidungen bzw. Differenzierungen vorgenommen werden können.

¹⁴⁴ Vgl. Arici 1991a, S. 303. Unter "cire perdue" versteht Arici den Gedanken der "Substanzumwandlung von amorph zu kristallin", der insbesondere in Beuys' Arbeiten zu Bienen und seinem Umgang mit dem Material Wachs "verbildlicht" werde. Ebd. S. 309ff. Die Kernthesen ihres Artikels finden sich kompakt noch einmal in ihrem Beitrag zum Stichwort "Alchemie" im *Beuysnobiscum* zusammengefasst, vgl. Arici 1993/1997; auf potentielle Quellen des Künstlers (neben Paracelsus bzw. für die Vermittlung von dessen Verständnis der Alchemie) geht Arici in beiden Beiträgen nicht ein.

¹⁴⁵ Vgl. ausf. unten, Kap. III.8. sowie weiterf. a. Kap. III.9. Angemerkt sei jedoch bereits an dieser Stelle, dass die bei Paracelsus bzw. in den als Quelle in Frage kommenden Paracelsus-Ausgaben (etwa Paracelsus 1922ff. sowie Paracelsus/Peuckert 1941 charakteristisch begegnende, alte Schreibweise "Sulphur" (statt: "Sulfur") sich auch bei Beuys wieder findet. Steiner hingegen 'modernisiert' die paracelsischen "tria principia", indem er an Stelle von "Sulphur" "Phosphor" setzt; vgl. hierzu Harlan 2002, S. 158f. Die Assoziation von Phosphor mit der Alchemie ist alles andere als neu, wie prominent etwa Joseph Wright of Derbys ikonographisch in der Tradition der Alchemisten-Darstellungen stehendes Gemälde *The Discovery of Phosphorus* (1771) belegt; zu Beuys' Relation zu dieser Darstellungstradition vgl. weiterf. Kap. III.7.

¹⁴⁶ Vgl. Zoller 1994, S. 29; entsprechende Hinweise hatte kurz zuvor Geerk 1993 in seinem Text für den Ausst. Kat. Paracelsus-Zukunft/Basel 1993 gegeben; in ihren Deutungshinweisen gehen beide nicht über diejenigen Aricis hinaus.

¹⁴⁷ Vgl. Graevenitz 1991a, S. 97; Beuys ist in diesem Aufsatz einer von mehreren Künstlern, deren "Art of Alchemy" behandelt wird. Die Autorin beruft sich hierbei auf bzw. zitiert im Wortlaut Gespräche, die sie 1982 mit dem Künstler geführt hat (die Formulierung "Transformation is a basic concept." stammt von Beuys; das 'innere Gold' wird indirekt von ihm angesprochen). Ähnliche Formulierungen tauchen im selben Jahr auch in Interviews auf, die der Künstler anlässlich der *Schmelzaktion* während der *documenta* 1982 gegeben hat, vgl. Beuys/Altenberg 1982 u. hierzu ausf. unten, Kap. III.9.

¹⁴⁸ Ebd.; allerdings belässt es v. Graevenitz bei einem Verweis auf die Material- bzw. Farbsymbolik des Goldes bzw. des in schwefelgelber Farbe auf einen kobaltblauen Tuchstreifen aufgetragenen Namens der Pflanze "Vitex Agnus Castus", die sie in ihrem Aufsatz 1984 noch im Zusammenhang mit dem Parsifal-Motiv gedeutet hatte (vgl. Graevenitz 1984, S. 17). Auf beide Aktionen wird im Folgenden noch ausführlicher zurück zu kommen sein; vgl. unten, Kap. III.8.

"Beuys linked his own language to traditional alchemists and to Goethe and Rudolf Steiner. This, too, may be considered an alchemistic activity."¹⁴⁹

Wenn hier also die entsprechenden Bezüge zunächst im Materialgebrauch des Künstlers und seiner "Plastischen Theorie" einerseits und andererseits dem in dieser enthaltenen Transformationsgedanken entdeckt werden, so geraten auf diesem Wege – man könnte auch sagen: über diesen Umweg – endlich auch der Komplex "Rudolf Steiner – Joseph Beuys" und dessen Bedeutung für die Auseinandersetzung des Künstlers mit okkulten Traditionen in den Blick einer intensiveren kunstgeschichtlichen Forschung. Der Relevanz für die vorliegende Untersuchung entsprechend sei ihm im Folgenden ein eigener Abschnitt gewidmet.

– Joseph Beuys und Rudolf Steiner –

"Worüber haben sie sich unterhalten? [...] Über die Anthroposophen, die nach ihrem Verbot in der Nazizeit ihre Elite zu Vorträgen ausschickten; nicht Steiners kultische Antworten interessierten, sondern vor allem Fragepositionen zur Erziehung, daß die Sensibilisierung der Sinne mehr erreichen können als die Wissensmehrung, daß das Künstlerische kein Fach sei, sondern ein Prinzip."¹⁵⁰

Die Rede ist von Joseph Beuys und Erwin Heerich, die im Kreis der Mitschüler in der Klasse Mataré schon zu Beginn der fünfziger Jahre mit der Anthroposophie in Berührung kamen. Ob sich Beuys jedoch nur für die "Fragepositionen der Erziehung" interessierte, die offenbar das Gespräch mit Heerich dominierten, darf jedoch bezweifelt werden. Dagegen spricht nicht nur die Tatsache, dass die anthroposophische Bibliothek des Künstlers insbesondere in den frühen Auflagen ein breites Themenspektrum umfasst, in dem neben pädagogischen philosophische ebenso wie natur- und geisteswissenschaftliche Titel zu finden sind.¹⁵¹ Wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch zu zeigen sein wird, weist auch das bildnerische Werk der fünfziger und frühen sechziger Jahre – sei es in Titeln, sei es in Motiven – eine Reihe thematischer Bezüge auf, die sich gleichfalls auf die Auseinandersetzung mit Steiner zurückführen lassen.

Sicherlich kann auch eine Beschäftigung mit Fragen der Pädagogik bereits ab Ende der fünfziger Jahre vorausgesetzt werden, so im Zusammenhang mit Beuys' Anwärterchaft (1958) und Berufung (1961) auf den Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei an der

¹⁴⁹ Vgl. Graevenitz 1991a, S. 97.

¹⁵⁰ Erinnerungen Erwin Heerichs an Joseph Beuys, zit. n. Jappe 1991a, S. 20.

¹⁵¹ Vgl. die von Harlan 1991b gegebene Übersicht. Erstere, also die pädagogischen Titel befinden sich dabei eher in der Minderzahl. Ebenso fällt auf, dass mit Blick auf die jeweilige Auflage ein Großteil der Literatur zu sozialen u. pädagogischen Fragen frühestens Anfang der sechziger bzw. sogar erst in den siebziger Jahren angeschafft worden sein kann. Im Übrigen dürften Beuys, der Ende der vierziger Jahre Vortragsveranstaltungen des Düsseldorfer Zweiges der *Anthroposophischen Gesellschaft* teilgenommen hat und gemeinsam mit Mitstudenten aus der Klasse Mataré private Steiner-Lektürekurse bei dem anthroposophisch orientierten Architekten Max Benirschke besuchte, über dieses Umfeld wie insbesondere auch Benirschkes "Bücherkiste", zu der er – wie Oellers 1993b bemerkt – Zugang gehabt haben soll, weitere Titel bzw. auch bis dahin noch unpublizierte Vortragsmitschriften zugänglich gewesen sein; vgl. hierzu auch Bind 1994, S. 307 u. ausf. unten Kap. III.11.

Düsseldorfer Akademie sowie wohl auch während der darauf folgenden Jahre seiner Ausübung einer praktischen Lehrtätigkeit – insbesondere aber für die Zeit ab 1967, in der sich nach der Gründung der *Deutschen Studentenpartei* auch die hochschulinternen Konflikte um Beuys' unkonventionelle Auffassung akademischer Kunstausbildung zuzuspitzen beginnen, die nach der Besetzung der Kunstakademie und der Gründung des "Komitees für eine Freie Hochschule" letztlich zu seiner Entlassung führen werden. Inwieweit sein Unterricht greifbar von den Prinzipien anthroposophischer Pädagogik bestimmt und inwiefern ein entsprechender Einfluss im Schülerkreis festzumachen wäre, bietet sich daher als Stoff für eine eigene Untersuchung an.¹⁵² Zweifelsohne waren die prinzipielle Relevanz Rudolf Steiners für Beuys' in der Öffentlichkeit vertretenes Konzept der "Sozialen Plastik", wie vor allem auch die Bedeutung des Dreigliederungsgedankens für die politische Utopie der *Organisation für Direkte Demokratie* schon in den siebziger Jahren unschwer auszumachen und sind dementsprechend früh in der Literatur vermerkt worden.¹⁵³

Hier soll es hingegen in erster Linie um die Frage nach Beuys' Beschäftigung mit den "kultischen Antworten" gehen, also den Spuren nachgegangen werden, die esoterische Elemente in den Schriften Steiners in Beuys' Werk hinterlassen haben. Beuys' eigene Zurückhaltung gegenüber einer direkten Nennung seiner Quellen mag dazu beigetragen haben, dass jene insgesamt vergleichsweise spät ins Blickfeld der Forschung gerückt sind – erklärt aber nicht die Konsequenz, mit der dieser Bereich in weiten Teilen der wohlwollenden wie der kritischen Beuys-Literatur lange ignoriert worden ist¹⁵⁴. Dies kann kaum allein damit begründet werden, dass über die früh einsetzende, intensive Beschäftigung des Künstlers mit Steiner erst ab Anfang der neunziger Jahre greifbare Informationen publiziert wurden.¹⁵⁵ Immerhin waren mit entsprechenden Hinweisen in der Monographie von Adriani, Konnertz

¹⁵² Die zu Beuys als Lehrer unternommenen Forschungsarbeiten von C. Lauf und P. Richter behandeln diese Frage nicht; vgl. Lauf 1992 u. Richter 2000. Chr. Weber wiederum konzentriert sich in ihrer Dissertation auf den Versuch, Beuys' Begriffe wie auch einige zentrale Arbeiten als Teil eines pädagogischen Konzepts zu beleuchten, das ihrer Auffassung nach in der "Sozialen Plastik" als Handlungsmodell und einem "erweiterten Pädagogikbegriff" kulminiert. Obgleich sie Steiner als wesentliche Referenzfigur benennt, geht sie jedoch kaum auf dessen Schriften zur Pädagogik und zur künstlerischen Ausbildung ein, sondern fokussiert vielmehr auf dessen Erkenntnistheorie. Beuys' eigene Tätigkeit als Hochschullehrer wiederum wird lediglich im Bezug auf die Konzeptionen der *Freien Hochschule*, der *Organisation für Direkte Demokratie* und der *FIU* verhandelt – erstaunlicherweise jedoch gänzlich, ohne diese zu Steiners Schriften in Beziehung zu setzen (vgl. Weber 1991).

¹⁵³ Vgl. neben Gesprächen und Interviews wie Beuys/Büttner/Suwelack 1974, Beuys/Meyer/Olsen 1982 u. Beuys/Brügge 1984 z. B. Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, Wick 1978, Bojescul 1981/1985, Harlan 1986 sowie die Publikationen von J. Stüttgen. Gerade Letzterer ist jedoch mit präzisen Verweisen auf Steiners Schriften erstaunlich zurückhaltend. Ebenso kann verwundern, dass bislang unbeachtet blieb, wie eng sich etwa Beuys' eigene Ausführungen zur *FIU* und deren Konzept an das anschließen, was Rudolf Steiner zur "Freien Hochschule für Geisteswissenschaft" schreibt. Vgl. ausf. Steiner GA 260a/1966, S. 107ff.; sowie allg. zu Hochschulfragen auch Steiner GA 31/1989 (in einer Teilausg. in Beuys' Besitz).

¹⁵⁴ Frühe Ausnahmen stellen neben den Hinweisen, die der ehem. Beuys-Student J. Kramer in seiner – allerdings ihrerseits kryptisierenden – Deutung nordischer bzw. irisch-keltischer Elemente bei Beuys gibt (vgl. Kramer 1981), in der Kunstkritik M. Rohans leider recht entlegen publizierter Artikel dar, der auf die Bedeutung Steiners für Beuys' künstlerische Entwicklung verweist, vgl. Rohan 1979; sowie Heynen 1980 (der auch auf Bächtold-Stäubli 1927f./1987 als Quelle verweist) Zur Art und Weise, wie Beuys selbst in Interviews mit der Frage nach Einflüssen und Quellen umgeht, vgl. ausf. Kap. III.5.

¹⁵⁵ Vgl. neben Harlan 1991b insbesondere die Hinweise bei Oellers 1993b sowie die 1994 in der anthroposophischen Wochenschrift *Das Goetheanum* publizierten Erinnerungen von Zeitzeugen, vgl. hierzu weiterf. unten.

und Thomas bereits Anfang der siebziger Jahre an durchaus prominenter Stelle entsprechende Spuren gelegt, die von der Forschung hätten aufgenommen werden können.¹⁵⁶ Und 1973 hatte, hieran anschließend, Hans-Peter Thurn in dem Beuys gewidmeten Abschnitt seiner *Soziologie der Kunst* bemerkt:

"Mehr als allem anderen verdankt Joseph Beuys die Entwicklung seiner Ansichten seiner Auseinandersetzung mit dem Denken Rudolf Steiners. Übereinstimmungen ließen sich bis in Einzelheiten hinein verfolgen."¹⁵⁷

Zudem engagiert sich der Künstler nicht nur ab 1973 intensiver im anthroposophisch bestimmten *Achberger Kreis*¹⁵⁸, sondern nennt ab Anfang der siebziger Jahre auch in einer ganzen Reihe von Interviews Steiners Namen als Teil einer geistesgeschichtlichen 'Erblinie', auf die er sich immer wieder beruft.¹⁵⁹ Gleichwohl sprechen die wenigsten der Interviewpartner Beuys selbst auf Steiner und die Anthroposophie an,¹⁶⁰ und nur höchst sporadisch findet das Thema in der Sekundärliteratur Erwähnung – wie überhaupt analytische Annäherungen seitens der Kunstgeschichte lange Zeit ausbleiben.

¹⁵⁶ So, wie bereits erwähnt, gleich mehrfach in den Selbstäußerungen des Künstlers, s. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 19 (zum Jahr 1948; Erwähnung der Lektüreempfehlung durch F. R. Rothenburg; "nach dem Kriege, 1945 und 1946 nahm ich mir wieder die Schriften Steiners vor und gewann dabei einen sehr, sehr starken Eindruck [...]") u. S. 31 (zu Steiner: "Ich glaube, er verstand sich selbst als Rosenkreuzer."); sowie ausf. S. 24 u. Anm. 4/S. 187, wo breit aus Steiners Schrift *Über die Bienen* (vgl. Steiner 1951b bzw. GA-Nr. 351) zitiert wird. Es sei freilich angemerkt, dass die Passage zum Jahr 1948 in der Neuausgabe von 1994 einige äußerst markante Veränderungen erfährt: Der Hinweis auf Rothenburg verschwindet; statt dessen verweist ein Beuys-Zitat darauf, dass er als Soldat ein Steiner-Buch gelesen und "keine Beziehung dazu" entwickelt u. sodann nach dem Krieg im Bücherschrank der Familie Niehaus – bei der er als Akademiestudent in Düsseldorf Logis genommen hatte – *Die Kernpunkte der sozialen Frage* entdeckt habe (1994: S. 22). Ausdrücklich betont wird im Anschluss – ebenfalls via Beuys-Zitat – die Distanznahme zur Steiner-Verehrung durch die Dornacher Anthroposophen: "Ich finde diese Anregung ist sehr intensiv. Aber leider ist sie für mich gemindert durch das, was sich da so ansiedelt wie eine Art Devotionaliengeschäft." (ebd.). Vgl. zu den markanten Abweichungen insb. in den Steiner betreffenden Passagen a. die Anm. in der Monographie gewidmeten Abs. oben.

¹⁵⁷ Vgl. Thun 1973, S. 116 u. zu Thurns Beuys-Interpretation weiterf. Kap. III.8.

¹⁵⁸ Der *Achberger Kreis*, auch als *Aktion Dritter Weg* bekannt, gegründet 1971, wurde in den siebziger Jahren dadurch bekannt, dass sich seine Mitglieder im Gründungsumfeld der Grünen engagierten; Mentor der Gruppierung war der Anthroposoph Wilhelm Schmudt (1898-1992), der zahlreiche Schriften zu Alternativen im Wirtschaftswesen u. in der Gesellschaft verfasste; seine Schriften werden heute vom *FIU*-Verlag vertrieben. Einblicke in Beuys' Achberger Vorträge (1974 u. 1978 sowie ein Seminarprotokoll v. 1973) bietet der ebenfalls vom *FIU*-Verlag herausgegebene Band *Kunst = Kapital*, vgl. Beuys 1992 sowie zu Beuys in Achberg Dillmann 1994 u. Koeplin 1994, S. 196/Anm. 74f., der hier darauf verweist, dass Beuys von Schmudt wesentliche Anregungen für die Präzisierung seines "sozialplastischen Denken[s]" bezogen habe.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu weiterf. a. unten, Kap. III.4.

¹⁶⁰ M. Angerbauer-Raus Kompendium zu den Interviews, Reden und (publizierten) Schriften des Künstlers (vgl. Angerbauer-Rau 1998) verzeichnet 27 Einträge zu Steiner; der erste datiert allerdings – damit Adriani/Konnertz/Thomas 1973 außer Acht lassend – erst 1974, während man selbst in den Gesprächen, welche die ihrerseits anthroposophisch orientierte C. Bodenmann-Ritter 1972 mit Beuys auf der *documenta* führt (vgl. Beuys/Bodenmann-Ritter 1972/1975/1991), seitens des Künstlers nur implizite Verweise findet. Auf diese beinahe befremdlich anmutende Bilanz wird im Verlauf dieser Untersuchung noch näher einzugehen sein; vgl. weiterf. Kap. III.5.

Wohl nicht von ungefähr untertitelt Patrick Beurard noch 1993 seinen Aufsatz zu Beuys und Steiner "pour en finir avec un tabou"¹⁶¹: In der Tat dürfte die anhaltende Scheu der Kunstgeschichte, die Verwurzelung zahlreicher als avantgardistisch gefeierter Ansätze der Moderne in okkulten beziehungsweise esoterischen Traditionen anzuerkennen, auch in diesem Fall eine entscheidende Rolle gespielt haben – ebenso wie ganz offensichtlich auch eine allgemeine Unkenntnis der Schriften Steiners die Aufnahme und Verfolgung entsprechender Spuren im Werk des Künstlers und insbesondere die Rückführung zahlreicher einschlägiger, von Beuys wiederholt verwendeter Begriffe auf diese Quelle erschwert oder weitgehend verhindert hat.¹⁶²

Die ersten eingehenden Diskussionen möglicher Anregungen, die der Künstler aus einer Lektüre der Schriften Steiners bezogen haben könnte, finden sich jedenfalls erst nach Beuys' Tod in der Literatur.¹⁶³ Im Anschluss an die bereits erwähnten Autorinnen und Autoren sind hier zunächst Dieter Koeplin und Christa Lichtenstern zu nennen, die ab Ende der achtziger

¹⁶¹ Vgl. Beurard 1993; der Artikel argumentiert anhand der zu dieser Zeit ausgestellten "Wandtafelzeichnungen" Steiners breit Parallelen zwischen Steiners Denken und Beuys' Kunstbegriff, wobei die Dreigliederung im Mittelpunkt steht. Zunächst geht es jedoch um die im Titel angekündigte 'Abrechnung' mit dem "Tabu". Als dessen Ursache sieht Beurard v. a. den fälschlicherweise auf Steiner projizierten Faschismusverdacht, dem gegenüber er herausstreicht, dass etwa die unter einem entsprechende Verdächtigungen nähernden Titel wie *Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanisch-nordischen Mythologie* (vgl. Steiner GA 121/1962) in der Tradition von Herders "Volksgeist" zu verstehen seien; im Übrigen habe Steiner – konträr zu seiner Epoche – mit der Anthroposophie "un système réactif, antinomique, qui aspire à la paix, à la tolérance, au respect de l'autre, à L'égalité fondamentale des êtres sans hiérarchies de races" entworfen. Anders als Blavatskys antisemitisch geprägte Theosophie habe Steiner nicht nur das jüdische Denken inkludiert, sondern auch mit der elitistischen Tradition des Okkultismus gebrochen. Letzteres allerdings wäre – speziell mit Blick auf die von Steiner nach theosophischem Vorbild gegründete *Esoterische Schule*, auf die im Verlauf der Untersuchung noch näher einzugehen sein wird – durchaus zu relativieren.

¹⁶² Allerdings wäre anzumerken, dass – jenseits der zeitg. kritischen Auseinandersetzungen mit Theo- u. Anthroposophie (vgl. etwa Freimark 1912 u. 1913 oder Maack 1914 sowie die zeitnahen Publikationen von Leisegang 1922 u. 1924) – auch mit einer systematischen bzw. historisch-kritischen Bearbeitung der Frage nach Steiners eigener Einbettung in die (Rezeptions-)Geschichte okkultur Traditionen bzw. nach seinen Quellen vergleichsweise spät begonnen worden ist und ihr speziell seitens der anthroposophischen Kreise selbst lange Zeit mit großer Zurückhaltung begegnet wurde. Nach dem Aufsatz u. der Diss. von Galbreath 1969 u. 1970 unternahm im deutschspr. Raum nach K. R. H. Frick, der im Rahmen seiner Geschichte "gnostisch-theosophischer und freimaurerisch-okkultur Geheimgesellschaften" Steiner und seinen Beziehungen zum neofreimaurerischen O. T. O. (Ordo Templis Orientis) einige Seiten widmet (vgl. Frick 1978, S. 523ff.), und H. Ullrich, dessen Diss. zur Waldorfpädagogik auch das Verhältnis von Steiners "Geisteswissenschaft" zu okkulten Traditionen behandelt (vgl. Ullrich 1986, S. 76ff., S. 189ff. u. insb. S. 204f.), den bislang wohl umfangreichsten Vorstoß E. Dilloo-Heidger im Rahmen seines Projektes "Grundlagen der Anthroposophie", dessen Ergebnisse bislang leider nur in elektronischer Publikationsform vorliegen; vgl. Dilloo-Heidger 1996f. u. ebd. insb. das Kap. 2, "Steiner, Blavatsky und der Okkultismus im 19. Jahrhundert". Briefe, Dokumente u. Vorträge Steiners zur Geschichte und den Inhalten der von ihm 1904 in Anlehnung an die *Esoteric School of Theosophy*, für deren deutschen "Zweig" er zunächst von A. Besant als Leiter bestellt worden war, begründeten u. bis 1914 aktiven *Esoterischen Schule*, die u. a. unmittelbare Bezugnahmen auf den maurerischen Ritus enthalten, wurden erst in den achtziger Jahren in der Gesamtausgabe publiziert; die begleitenden Erläuterungen der Herausgeberin H. Wiesberger sind alles andere als historisch oder gar quellenkritisch orientiert. Vgl. hierzu die Bände Steiner GA 264/1996 u. 265/1987 sowie weiterf. unten, Kap. III.8.ff. Einige brauchbare Hinweise enthält auch das – allerdings aus der emphatischen Perspektive eines "Schülers der okkulten Geisteswissenschaft" verfasste – Büchlein von Rüggeberg 1999 zu "Theosophie und Anthroposophie im Licht der Hermetik".

¹⁶³ Einen kommentierten Kurzüberblick über die wichtigsten bis 1992 erschienenen Titel zu Beuys u. Steiner liefert aus anthroposophischer Perspektive Vinzenz 1992; im Folgenden wird allerdings die kunsthistorische Perspektive interessieren.

Jahre mit Forschungsergebnissen vortreten.¹⁶⁴ Der Basler Konservator nimmt einen Katalogartikel, der eine Ausstellung der "Plastischen Bilder" begleitet, zum Anlass, um die Bedeutung Steiners für Beuys' Kunstbegriff und Selbstverständnis in den Fokus zu rücken und in diesem Zuge als zentral zu charakterisieren.¹⁶⁵ Ganz offensichtlich nicht zuletzt motiviert von dem Bemühen, den Künstler aus jenem historischen Umfeld zu extrapolieren, in das er sich gerade mit dieser Werkgruppe einzuordnen scheint¹⁶⁶, wird Ersterer von Koeplin als unmittelbar aus Steiners "Geisteswissenschaft" heraus entwickelt charakterisiert, während es für Letzteres zur Kenntnis zu nehmen gelte, dass sich Beuys "von Steiner nicht weniger als 'beauftragt'¹⁶⁷ gefühlt habe. Unbemerkt von seinen Mitstreitern aus dem *FLUXUS*-Umfeld sei es Beuys darum gegangen,

¹⁶⁴ Des Weiteren gehen zwar sowohl G. Storck u. S. Röder als auch A. Zweite in ihren Einführungen zu den Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991abc u. Düsseldorf 1991 auf die Frage ein, welche Bedeutung Steiner für Beuys' künstlerische Arbeit besessen haben könnte. Während Röder 1991 hervorhebt, dass "Steiners komplexes esoterisches Welt- und Geschichtsbild, sein gesellschaftliches Modell [...] den Künstler bis an sein Lebensende [begleiteten]" (ebd., S. 9), spielt Steiner in der anschließenden Diskussion von Beuys' Bezugnahmen auf Christliches u. germanisch-keltische Mythologie zunächst keine Rolle; lediglich mit Blick auf die Arbeit *Grundfana des Westens – Dschingis Khans Flagge* (1961-1970, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 29/S. 128) wird auf die Rolle verwiesen, die Dschingis Khan als exemplarische Figur in Steiners Vorträgen zu den *Inneren Entwicklungsimpulsen der Menschheit* spielt (vgl. Steiner GA 171/1984, S. 39ff. u. S. 239ff.; in Beuys' Besitz). Storck wiederum erwähnt zwar im ersten Band kursorisch die Anregungen durch Steiner 1991 (vgl. Storck 1991a, S. 21), greift dies jedoch weder in seinen Interpretationen der plastischen noch der zeichnerischen Arbeiten weiter auf (vgl. Storck 1991ab); in seinem Text zur Installation *Barraque D'Dull Odde* (1961-1969; vgl. DAbb. 132 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 44/S. 110/111 sowie ausf. den Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991c) wiederum belässt er es bei einem Hinweis auf Steiners *Geheimwissenschaft im Umriss* (vgl. Steiner GA 13/1987; in Beuys' Besitz), um sich zugleich von einer weitergehenden Auswertung der Quelle zu distanzieren ("Das ist nun wirklich reinste Spekulation", vgl. Storck 1991d, S. 22). Auch für A. Zweite sind Beuys' Steiner-Bezüge ein sichtlich unangenehmer Gegenstand. Er kommt im Anschluss an seine Verweise auf die Anthroposophie und die Theosophie bzw. die Parallelen zu deren Anschauungen, die er Beuys Konzepten zuerkennt, zu dem Schluss: "Dieser Totalitätsanspruch, der sich mit einer Erlösungsmetaphorik verquickt, würde manche Äußerung von Beuys als nur noch obsolet erscheinen lassen, wenn nicht immer wieder Witz und Ironie den erhabenen Anspruch konterkarieren würden [...].", vgl. Zweite 1991, S. 13f. u. S. 15. Beide vergeben sich damit die Chance, Beuys' Bezugnahmen auf Steiner für einen genaueren Blick auf die Arbeiten fruchtbar zu machen.

¹⁶⁵ Vgl. Koeplin 1990. In seiner sehr detaillierten Deutung der Zeichnungen aus dem Konvolut *The secret block for a secret person in Ireland* (i. F. kurz: *Secret Block*), die 1988 im dieser Werkgruppe gewidmeten Katalogband der Berliner Retrospektive erscheint, verweist Koeplin zwar kursorisch auf Beuys' Orientierung an Steiners *Theosophie* und den *Geheimwissenschaften im Umriss* (und zwar konkret im 'Bezug auf die Pflanze als umgekehrten Menschen', vgl. Koeplin 1988, S. 16 bzw. GA 9/1955 u. GA 13/1987; beide in Beuys' Besitz), bezieht jedoch – wiewohl die von ihm fokussierten 'Motive' und 'Themen' dies eigentlich hätten nahe legen können – weder diese noch andere (Vortrags-)Schriften weiterführend in seine Interpretationen ein. In die 1996 erschienene Neuauflage des Kataloges (s. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996) wurde der Aufsatz nicht übernommen, in H. Bastians Einführung fehlt jeder Hinweis hierauf; und er wird in den Literaturempfehlungen ebenso wenig genannt wie Steiners (Vortrags-)Schriften, die – wie in Kap. III.7.ff. noch näher zu belegen sein wird – für das Verständnis einer Reihe der Blätter von zentraler Bedeutung sind.

¹⁶⁶ Nachdem die "Plastischen Bilder" bereits bei ihrer ersten Ausstellung 1961 im Haus Koekoek, Kleve, zu einem Skandal geführt hatten, wurden sie für die Ausst. in Kranenburg 1963 – nachträglich – mit dem Attribut "FLUXUS" versehen und dementsprechend in der Folge häufig als randständige *FLUXUS*-Arbeiten des Künstlers bewertet bzw. in die Nähe von "Neo Dada" gerückt, gleichwohl von Seiten der Kunstgeschichte kaum in diesem Kontext diskutiert. Anstelle einer genaueren Betrachtung der "Plastischen Bilder" geht es auch Koeplin in seinem Artikel mehr um eine generelle Abgrenzung von Beuys bzw. dessen Position von Klein und *ZERO* einerseits und dem *FLUXUS*-Umfeld andererseits. Weiterführend zu den "Plastischen Bildern" vgl. Voigt 1996 u. 2000 sowie Voigts Beitrag zum entspr. Stichwort im *Beuysnobiscum*, in: Szeemann (1993) 1997, S. 282-285 u. in der vorl. Untersuchung unten, Kap. III.13.

¹⁶⁷Vgl. Koeplin 1990, S. 23.

"ein Neues zu propagieren, das einen *spirituellen Kern hatte, von dem direkt zu reden fast unmöglich schien.*"¹⁶⁸

Anders als Koeplin, der in diesem Text weniger die Arbeiten des Künstlers fokussiert, als vielmehr dessen enge Verbindung zu Steiner auf einer grundsätzlichen Ebene herauszustellen versucht¹⁶⁹, geht Lichtenstern von einer Analyse der Werke aus, wenn sie im Rahmen ihrer Habilitationsschrift zur *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhundert* "Joseph Beuys' Metamorphose-Begriff in der Verständigung mit Goethe und mit Rudolf Steiner" ein eigenes Kapitel widmet.¹⁷⁰ Hier gelingt es der Autorin nicht nur, einen wichtigen Schlüssel zum zeichnerischen Frühwerk des Künstlers herauszuarbeiten, sondern auch ein erstes Licht auf die Intensität zu werfen, in der sich Beuys mit der anthroposophischen Pflanzenkunde und, von dieser ausgehend, mit Goethes Metamorphosenlehre als Gestaltprinzip und zentralem Element eines "erweiterten Wissenschaftsbegriffs" auseinandergesetzt haben muss, um daraus grundlegende Impulse für seine eigene Arbeit zu beziehen:

"So zeigt sich, daß für Beuys das Dreigliederungsprogramm Rudolf Steiners die Funktion einer umfassenden, gleichermaßen anthropologischen, künstlerisch und gesellschaftlich effizienten 'Formel' besitzt. In diese geht auch unmittelbar sein Verständnis der goetheschen Metamorphosenlehre ein. Sie will er im Durchgang durch Steiners Dreigliederung ins Soziale überführen."¹⁷¹

Lichtensterns konzentriertes Resümee kommt mithin ohne Verklärungsgestus aus.

Wichtige Impulse hat in der Folge als Grundlage jeglicher systematischer Forschung zweifellos die Veröffentlichung der "anthroposophischen Bibliothek" des Künstlers gegeben, die Volker Harlan für die Publikation der ersten Joseph Beuys-Tagung in Basel 1991 vorbereitet hatte.¹⁷² Sie untermauerte nicht allein die Ergebnisse der bis dahin unternommenen Vorstöße, die Beziehung Beuys-Steiner aus kunsthistorischer Perspektive

¹⁶⁸ Ebd., S. 22 (Hervorh. V.K.). Über die Gründe für die 'Unmöglichkeit' lässt Koeplin seine Leserinnen u. Leser im Ungewissen – suggeriert wird jedoch, dass dies mit der Bedeutsamkeit des angesprochenen "spirituellen Kerns" zu tun habe.

¹⁶⁹ In ähnlicher Weise hat auch Vischer 1991, die – allerdings lediglich in den Fußnoten zu ihrer Auseinandersetzung mit den Begriffen, die Beuys selbst gegenüber Gesprächspartnern für die Interpretation seines Werkes ins Spiel bringt – zu dessen Bezugnahme auf das von Steiner in seiner *Geheimwissenschaft im Umriss* explorierte Verhältnis von Intuition, Imagination und Erkenntnis bemerkt: "Die Art und Weise, wie Beuys sich hier auf die Lehren von Rudolf Steiner bezieht, ist charakteristisch für seinen Umgang mit diesem Gedankengut. Die Bezugnahme von Beuys auf die Anthroposophie ist – wie oben schon angedeutet – sehr ausgeprägt. Dabei handelt es sich nie um eine wörtliche Übertragung. Vielmehr 'übersetzt' Beuys die Gedanken von Steiner in sein eigenes bildnerisches Denken und Handeln.", vgl. Vischer 1991, S. 38/39, Anm. 36.

¹⁷⁰ Vgl. Lichtenstern 1990a, S. 143-153. Auf die Auseinandersetzung mit Steiner verweisende, fundierte Deutungen der frühen Zeichnungen des Künstlers hatte Lichtenstern bereits zuvor in ihren Vorlesungen am Marburger Institut für Kunstgeschichte vorgestellt und in Auszügen in einem Aufsatz publiziert, vgl. Lichtenstern 1988 u. hierzu weiterf. unten, Kap. III.7. u. Kap. III.10.

¹⁷¹ Ebd., S. 150.

¹⁷² Vgl. Harlan 1991b. Allerdings umfasst die hier abgedruckte Liste – anders, als von Harlan in der Einleitung angekündigt – nicht etwa "die anthroposophische Bibliothek", sondern lediglich die Schriften Steiners, die sich im Nachlass des Künstlers befinden. Nähere Informationen über weitere Titel aus Beuys' Besitz – wie etwa die Bücher G. Grohmanns, von dem bereits Lichtenstern 1990a vermutete, dass der Künstler sein Buch *Die Pflanze* gekannt haben müsse – sind stattdessen Harlans Publikationen zu entnehmen, vgl. Harlan 1991a u. ausf. Harlan 2002.

zu beleuchten, sondern ermöglichte nunmehr auch eine gezieltere quellenorientierte Befragung des Werkes insgesamt.¹⁷³

Ein weiterer, allerdings gänzlich anders ausgerichteter Anstoß erfolgt beinahe zeitgleich durch die Ausstellung der "Wandtafelzeichnungen" Steiners¹⁷⁴ in der Kölner Galerie Sprüth sowie in weiteren Ausstellungshäusern für Gegenwartskunst, wobei in der begleitenden Publikation und im Anschluss in der Presse wiederholt auf die Bezüge zu Beuys' "Tafelwerken" hingewiesen wird¹⁷⁵: Während Steiner damit erstmals außerhalb des anthroposophischen Kreises eine breitere Würdigung als Künstler erfährt, beginnen nun auch die Anthroposophen ihrerseits, Beuys für sich zu entdecken. So erscheint etwa 1994 eine der Beziehung Beuys-Steiner gewidmete Ausgabe der *Wochenschrift für Anthroposophie*, in der Erinnerungen Günther Manckes – der zusammen mit Beuys bei Mataré studiert hatte – und weitere Zeitzeugnisse ein Licht insbesondere auf Beuys' frühe und intensive Beschäftigung mit Steiner werfen.¹⁷⁶ Allerdings werden diese auch höchst suggestiv mit Passagen aus dem 1976 von Georg Jappe mit Beuys geführten *Gespräch über*

¹⁷³ Relativiert wird diese Möglichkeit allerdings nach wie vor nicht nur durch die Nachlassproblematik als solche. Auch liegen über den Eingang der Bände in die Bibliothek keine Informationen vor, sodass nur die Ausgaben Anhaltspunkte liefern – von denen jedoch viele schließen lassen, dass die Bücher antiquarisch erstanden worden sein dürften. Zudem bekundet Beuys gegenüber A. H. Murken 1973, er habe "schon mehrmals im Laufe meines Lebens Hunderte von Büchern wieder zurückgebracht ins Antiquariat.", vgl. Beuys/Murken 1973, S. 46, was zwar vermutlich kaum auf die Bände der Steiner-Schriften zutrifft – möglicherweise aber auf Literatur aus dem anthroposophischen Umfeld und andere Titel, aus denen der Künstler ebenfalls Anregungen für seine Arbeit bezogen haben kann.

¹⁷⁴ Es handelt sich hierbei nicht um die Tafeln selbst, auf denen Steiner zeichnend seine Vorträge zu begleiten pflegte, sondern um großformatige Blätter schwarzen Papiers, mit dem die Tafeln ab 1919 bespannt wurden, um die Zeichnungen im Anschluss konservieren zu können; vgl. Kugler 1992.

¹⁷⁵ Nach der Präsentation in der Galerie Monika Sprüth, Köln, im Frühjahr 1992 reiste die Ausstellung in den Portikus Frankfurt, das Lenbachhaus München, die Albertina Wien, das Kunstmuseum Bern, bis sie 1993 zeitgleich mit der Ausst. *Joseph Beuys. documenta Arbeit* im Museum Fridericianum in Kassel zu sehen war. Zusätzlich zum begleitenden Katalog – der nicht etwa in einem auf anthroposophische Publikationen spezialisierten Haus, sondern im auf Kunstbücher spezialisierten Kölner DuMont-Verlag erschien (vgl. Kugler 1992) – wurden 1993 auch die Vorträge veröffentlicht, die W. Kugler und M. Bockemühl begleitend zur Frankfurter Station in der Städelschule gehalten hatten, vgl. Bockemühl/Kugler 1993. In beiden Bänden werden explizit Brücken zu Beuys geschlagen, gleiches gilt für die Zeitungsberichte zur Ausstellung sowie die Rezension von Kisters 1992, die im *Kunstforum International* erschien. Weitergeführt wurde die Diskussion um die Aktualität der "Wandtafelzeichnungen" u. a. 1996 in einem Berliner Kolloquium, vgl. Adamopoulos 1996; 1999 erscheint ein zweiter opulent ausgestatteter und Essays zu Beuys und Steiner enthaltender Band mit Reproduktionen der "Wandtafelzeichnungen" anlässlich der Züricher Ausst. *Rudolf Steiner – Andrej Belyi – Joseph Beuys – Emma Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert*, vgl. Kugler 1999.

¹⁷⁶ Vgl. *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, Nr. 27, 03. 07. 1994 u. darin Bind 1994 (G. Manckes Erinnerungen referierend), sowie ergänzend den Brief v. V. Römer-Liechti 1994 (zu Beuys' Reise nach Dornach im Jahr 1951). Im selben Heft stellt M. Barkhoff (vgl. Barkhoff 1994) Beuys' 1953/1958 datierende Plastik *SâFG-SâUG* – deren Titel bereits lautsprachlich unschwer zu entschlüsseln ist und auch vom Künstler selbst entsprechend 'übersetzt' wurde (vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 44) – den Blättern *Sonnenaufgang* und *Sonnenuntergang* (beide 1922) aus Steiners *Schulungsskizzen für Maler* gegenüber (vgl. die Inventar-Nrn. 54.1, 54.2, 54.8 u. 54.9 in Steiner K 54.0/1986; ähnl. auch unter den *Friedwartsskizzen* die als Einzelblätter reproduzierten Inventar-Nrn. 52.1 u. 52.2 sowie Steiner 1985).

Schlüsselerlebnisse zusammengebracht, so dass der Eindruck einer mystischen Berufung des Künstlers nicht nur im Geiste Steiners, sondern durch Steiner selbst entsteht.¹⁷⁷

Ähnlich mystifizierende Tendenzen hatte zuvor nicht allein die Begleitpublikation zur ersten Ausstellung der Wandtafelzeichnungen Steiners enthalten, in der die ehemaligen Beuys-Schüler Walter Dahn und Johannes Stüttgen in dem Anthroposophen und dem Künstler gar "voneinander unabhängige Quellen" auszumachen meinten.¹⁷⁸ Auch Dieter Koeplin war in seinem genannten Aufsatz bereitwillig dem Vorschlag eines Mitglieds des anthroposophischen Kreises gefolgt, Beuys' Schilderung seiner "Schlüsselerlebnisse" vor dem Hintergrund eines Briefdokuments – in dem der Künstler seinerseits in der Tat von einem "Auftrag" spricht, den er von Rudolf Steiner erhalten habe – beim Wort zu nehmen.¹⁷⁹

Mithin lässt sich festhalten, dass mit der Entdeckung der Relevanz der Beziehung Beuys-Steiner auch das "Bild vom Künstler" als 'Esoteriker' an Gewicht zurückgewinnt, und zwar sowohl auf Seiten seiner Befürworter als auch – bezieht man Moffitts Thesen mit ein – auf Seiten seiner Kritiker: An die Stelle des 'Magiers', 'Schamanen' und 'Alchemisten' tritt nun, wenn nicht der "Anthroposophical messiah" (Moffitt), so doch der spirituell von Steiner "beauftragte", 'heimliche' (aber 'wahre') Anthroposoph (Koeplin).¹⁸⁰

¹⁷⁷ Dieser mystifizierenden Tendenz entspricht auch der Tenor der Kurzrezension A. Staigers zu Lichtenstern 1990a (vgl. die o. a. Schwerpunktausgabe des *Goetheanum*, Nr. 27, 1994, S. 314). Lichtenstern, so Staiger, verfolge eine "nach [sic!] äußerlichen Gesichtspunkten orientierte Wirkungs- und Bewusstseinsgeschichte", "folglich müssen ihr Erkenntnisrealitäten unzugänglich bleiben". Darüber, um welche "Erkenntnisrealitäten" es sich hier handeln soll, schweigt der Autor seinerseits jedoch geheimnisvoll.

¹⁷⁸ Vgl. Dahn/Stüttgen 1992, S. 7. Ähnlich geht auch Koeplin 1994, S. 94 davon aus, dass Beuys "Steiners Tafelzeichnungen wohl nicht [gekant habe]". Wie jedoch Oellers 1993b zu Recht betont, waren die Tafelzeichnungen keineswegs "jahrzehntelang abgetaucht" und wurden zudem seit den siebziger Jahren – also genau zu jener Zeit, in der Beuys seinerseits beginnt, Wandtafeln verstärkt als Arbeitsmedium zu benutzen – verstärkt innerhalb der Vortragsbände publiziert (ebd., S. 243, Anm. 1). Zwar waren Tafeln bei Beuys schon vor dieser Zeit zum Einsatz gekommen – so etwa schon 1963 im Rahmen seiner ersten Aktion (*Sibirische Symphonie. 1. Satz*, vgl. Schneede 1994, Nr. 1/S. 20f.), und es kann aufgrund von Beuys' frühem und intensivem Kontakt mit anthroposophischen Kreisen davon ausgegangen werden, dass dem Künstler Steiners Arbeitsweise wie auch seine 'Handschrift' bereits zu diesem Zeitpunkt bekannt waren, vgl. hierzu ausf. auch unten Kap. III.11. Nichts desto weniger gewinnt man sowohl angesichts der zentralen Bedeutung, welche die Arbeit mit Wandtafeln bei Beuys gerade ab 1970 erhält, als auch mit Blick auf die frappierenden ikonographischen Parallelen in Schrift und Bild den Eindruck, dass gerade hier eine spätere (Re-)Lektüre der Schriften Steiners erneut entscheidende Impulse geliefert hat.

¹⁷⁹ Vgl. Koeplin 1990, S. 23 u. Anm. 23, S. 31f., wo sich der Brief, den Beuys 1971 an den anthroposophischen Regisseur/Schauspieler Manfred Schrader schrieb, im Wortlaut wiedergegeben findet. Darin heißt es: "[...] ihre Worte haben mich tief berührt weil Sie mir damit den Namen Rudolf Steiners zuriefen über den ich seit meiner Kindheit immer wieder nachdenken muss weil wie ich weiß gerade von ihm ein Auftrag an mich erging *auf meine Weise* den Menschen die Entfremdung und das Mißtrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen."

¹⁸⁰ Vgl. Koeplin 1994, insb. S. 98f. – der sich offenbar "gerade deshalb" am Ende seiner entsprechenden Argumentation gleichwohl genötigt fühlt, hinzuzusetzen, man könne "die Kunst von Beuys [...] auch ohne Steiner anschauen, zunächst jedenfalls, auch überhaupt."(ebd., S. 101). Während er abschlägige Äußerungen des Künstlers gegenüber Dritten unter Berufung auf G. Nabakowski als strategische interpretiert ("Ich weiß noch, wie einmal jemand von den Jüngern Beuys fragte, ob er Anthroposoph sei. Beuys [...] sagte einfach den Tatsachen zuwider 'Nein'. In Wirklichkeit war er ein glühender Verehrer von Rudolf Steiner. [...]"), vgl. Nabakowski 1987, S. 105), betont er gleiches allerdings auch für Beuys' 1973 erfolgten Beitritt zur *Anthroposophischen Gesellschaft*, vgl. ebd., S. 99 u. S. 100). H. Bastian, Beuys' langjähriger 'Privatsekretär', hingegen insistiert noch 1993: "Beuys war weder Romantiker noch Anthroposoph [...]", vgl. Bastian 1993, S. 17.

Gewichtig wirkten sich die parallele Publikation der Steiner-Bibliothek des Künstlers und der Wandtafelzeichnungen Steiners in der Summe zunächst jedoch vor allem für den Blick auf das Werk aus: Nicht nur scheint speziell die deutschsprachige Rezeption nunmehr bereit, ihre massive Reserviertheit gegenüber den entsprechenden Quellen mindestens zu Teilen abzulegen. Auch insgesamt führt sie zu einem gesteigerten Interesse an einer gründlicheren 'Lektüre' des Beuys'schen Œuvres vor dem Hintergrund von Steiners Schriften, in deren Zuge nicht zuletzt auch eine ganze Reihe jener ästhetischen wie begrifflichen Formulierungen des Künstlers neu erschlossen werden konnten, die bis dahin als scheinbar unzugängliche Chiffren zu dessen 'hermetischem' Gesamteindruck beigetragen hatten.

Wie fruchtbar ein solcher quellenorientierter "Blick durch Steiner auf Beuys" für die Interpretation einzelner Arbeiten wie auch der gesamten Entwicklung des gesamten Werkes von der Frühzeit an ausfallen kann, haben seither zahlreiche Einzelstudien zeigen können.¹⁸¹ Insbesondere in den detailreichen Untersuchungen von Christa Lichtenstern, Volker Harlan, Adam Oellers und Dieter Koepplin gelang es dabei nicht nur zu belegen, dass Beuys' intensive Auseinandersetzung mit Steiner schon Ende der vierziger Jahre begann und sich gerade in den zentralen Inspirationen, die der Künstler aus seiner Lektüre bezog, keineswegs auf "Fragepositionen der Erziehung" beschränkt haben kann, sondern vielmehr fundamental aus jenen Schriften schöpfte, in denen der Anthroposoph seine "Geheimwissenschaft" entwickelt.¹⁸²

Die beiden letztgenannten Autoren ziehen dabei allerdings merk- beziehungsweise für die hier interessierende Fragestellung zitierenswürdige Konsequenzen aus den Ergebnissen ihrer Untersuchungen. So vermerkt Oellers abschließend und mit Blick auf das Gesamtwerk des Künstlers, es sei

"[...] in der Kulturgeschichte nicht zuletzt an nordischen Völkern erkannt worden, daß ein wesentliches Entwicklungspotential in den (dritten) Zuständen der Dämmerung, des Übergangs gegeben ist".¹⁸³

Wenn dieses Potential sich mit Beuys' – jenseits von "kunstimmanenten Bereichen" ansetzenden, sondern vielmehr auf eine "Vergeistigung" zielenden – "'Transit'-Gedanken" identifizieren lasse¹⁸⁴, so habe auch der "Wortinterpret" diesem "Dämmern" gerecht zu werden, um in einer "gestaltbildende[n] Einheit von Wort/Kunst und Denken/Leben" dem

¹⁸¹ Vgl. Oellers 1993b; die Beiträge von V. Loers u. P. Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993; Koepplin 1991, 1993ab u. 1994; Paas 1995; Lichtenstern 1990a, 1991 u. 1996; Harlan 1991a u. 2002; sowie aus philosophischer und erkenntnistheoretischer Perspektive die Dissertation von W. Zumdick 1995 (bzw. 2001), der umfassende Parallelen zwischen dem Denken bei Rudolf Steiner und Joseph Beuys zieht. Während Zumdick hier seiner Konzentration auf eine philosophische Fragestellung entsprechend kaum auf konkrete Werkbezüge eingeht, verfolgt er diese in jüngeren Publikationen namentlich am Beispiel der Aktionspartitur zur *24 Stunden-Aktion* weiter, vgl. Zumdick 1999 u. 2002.

¹⁸² Vgl. hier insb. Lichtenstern 1990a u. 1991; Harlan 1991a u. 2002; Oellers 1993b sowie Koepplin 1993b u. 1994; auf die Details der für die vorliegende Untersuchung relevanten Ergebnisse der genannten Arbeiten wird im weiteren Verlauf noch näher einzugehen sein; gleiches gilt für die ebenfalls interessante Hinweise enthaltenen Texte von V. Loers u. Pia Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993.

¹⁸³ Vgl. Oellers 1993b, S. 240.

¹⁸⁴ Ebd.

"erweiterten Kunstbegriff" gerecht zu werden.¹⁸⁵ Obgleich im Verlauf des Textes selbst präzise Werkbefragung und akribisches Quellenstudium im Vordergrund stehen, gerät der resümierende Ausblick nicht nur zum Plädoyer für den Künstler als 'Esoteriker', sondern stilisiert diesen zugleich auch für den Interpreten zur Identifikationsfigur.

Koeplin wiederum bezeichnet die Frage, ob Beuys ein Anthroposoph gewesen sei, zwar als "von mäßiger Wichtigkeit"¹⁸⁶, widmet sich dieser jedoch nichts desto weniger im Rahmen einer ausführlichen Argumentation, welche die unmittelbare geistige Nähe des Künstlers zu Steiner gegenüber einer formalen Mitgliedschaft in der *Anthroposophischen Gesellschaft* akzentuiert.¹⁸⁷ Ungeachtet der umfassenden, und darin eingeschlossen auch der *formalen* Anregungen, die Beuys durch Steiner erhalten hat beziehungsweise haben dürfte¹⁸⁸, verweist Koeplin schließlich die "bildkünstlerischen Gestaltungen" des letzteren als "nicht auf der Höhe seines Denkens und Sprechens stehend", während Beuys als Künstler "Steiner [...] zu ergänzen, zu entwickeln, zu verlebendigen, [und] in unserer Zeit zu aktualisieren" vermocht habe.¹⁸⁹ Derart vorbereitet, rückt sein Plädoyer für die Eigenständigkeit des Künstlers ("die Kunst von Beuys kann man auch ohne Steiner anschauen"¹⁹⁰) Beuys in das Licht einer quasi-evolutionären Perspektive, in der es fast erscheinen kann, als habe sein bildnerisches Schaffen die in Steiners Schriften enthaltenen Ideen nicht nur anschaulicher gemacht, als es dem Anthroposophen selbst seinerzeit gelungen sei, sondern sogar erheblich zu deren Erneuerung und Weiterentwicklung beigetragen.¹⁹¹

Wenn vor diesem Hintergrund wiederum für manche Interpreten sogar Beuys seinerseits zur Schlüsselfigur für einen "neuen Blick auf Steiner" als Künstler und Inspirator für die Kunst der Moderne gerät¹⁹², sprechen gleichwohl auch in der Folge nicht alle Steiner mit gleicher

¹⁸⁵ Ebd., S. 242.

¹⁸⁶ Vgl. Koeplin 1994, S. 98.

¹⁸⁷ Ebd., S. 98ff.

¹⁸⁸ Dass es sich speziell mit Blick auf einige zeichnerische Figurationen wie auch Beuys' "Wandtafelarbeiten" tatsächlich um mehr oder weniger direkte Übernahmen handeln könnte, legen – obwohl Koeplin dies weitestgehend ausschließen will – gerade die von ihm im selben Text angeführten Arbeiten wie denn auch der vergleichende Blick auf die ebd. abgebildeten "Wandtafelzeichnungen" Steiners um so mehr nahe.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Mit dieser Perspektive steht Koeplin nicht allein; vgl. hierzu weiterf. unten.

¹⁹² Vgl. nach Dahn/Stüttgen 1992 bzw. Kugler 1992 den Ausst. Kat. Steiner/Stuttgart 1994; sowie Kugler 1995, die Beiträge in Kugler 1999, Opielka 2000 u. kompakt Kugler 2003.

Selbstverständlichkeit ein eigenes Kapitel im "Beuysnobiscum" zu.¹⁹³ Denn so sehr es mittlerweile gang und gäbe sein mag, im Zusammenhang mit Beuys auf Steiner und umgekehrt in Sachen Steiner auf Beuys zu verweisen¹⁹⁴, scheint das "Tabu" (Beurard), das einer seriösen Auseinandersetzung seitens der Kunstgeschichte über Jahrzehnte hinweg entgegengestanden hat, gleichwohl nicht gänzlich aufgehoben zu sein: Noch 1995 verfasst etwa Franz Joachim Verspohl – der zu jenem Kreis von Kunsthistorikern gehört, die von der Familie Beuys mit einer systematischen Aufarbeitung des Gesamtwerks in Form eines mehrbändigen Werkverzeichnisses betraut worden ist – einen Artikel für das *Allgemeine Künstlerlexikon*, in dem zwar zahlreiche Quellen und Einflüsse genannt werden, jedoch jeglicher Hinweis auf Rudolf Steiner fehlt.¹⁹⁵

Zu welchen Verzerrungen die hierdurch entstehenden 'blinden Flecke' gerade auch für eine anspruchsvolle wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Künstler sowohl im Hinblick auf das Werk als auch auf dessen Vermittlung führen können, zeigt nicht erst die 2000 erschienene Arbeit von Manuela Göhner, die in ihrer Untersuchung zur "Rhetorischen Ästhetik des Gesamtkunstwerks" monographisch auf Beuys fokussiert, um in diesem Zuge etwa auch den "Künstler als rhetorische Figur" und dessen "persuasiven Handlungsstil" zu

¹⁹³ Als solches wurde im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993 eine kleine "Enzyklopädie" publiziert, für die verschiedene Autorinnen und Autoren Kurztexte zu Begriffen, Namen u. Themen verfassten, die in Werk und Rede des Künstlers prominent figurieren; vgl. Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 237-289 sowie, als dessen Neupublikation in Buchform, Szeemann (1993) 1997. Während Steiner bereits in der ersten Auflage einen eigenen – allerdings kurzen – Eintrag erhielt (T. Bezzola, ebd. S. 284 bzw. in Szeemann (1993) 1997, S. 329-331), wird keineswegs in allen Texten zu Begriffen, die dies nahe gelegt hätten, auf Bezüge zu seinen (Vortrags-)Schriften verwiesen. Tatsächlich wurde selbst in der zweiten Auflage bei Einträgen zu Stichworten, die basierend auf der Forschungslage entsprechende Rückverweise hätten notwendig erscheinen lassen können, auf eine Überarbeitung verzichtet; vgl. etwa die Einträge zu "Alchemie", "Christus(impuls)", "Substanz" u. a. m. – Begriffe, auf deren engen Zusammenhang mit Beuys' Steiner-Lektüren im Verlauf dieser Untersuchung noch näher einzugehen sein wird. Dies entspricht der Rezeptionslage insgesamt.

¹⁹⁴ Ersteres gilt insb. für die populäre Beuys-Rezeption, was u. a. die mittlerweile mit einer gewissen Selbstverständlichkeit vorgetragene Erwähnung Steiners in biographischen Darstellungen wie etwa dem Fernsehfilm *Messias in Filz. Der Künstler Joseph Beuys* (2001, s. DAbb. 20) belegt; letzteres wiederum keineswegs allein für anthroposophische Kreise, in deren Bildungseinrichtungen Seminare zu Beuys regelmäßig auf dem Programm stehen, sondern etwa auch für deren Kritiker. So ist etwa bei Kern 1995, S. 133 zu lesen: "Seine [d. h. Rudolf Steiners] Jünger entwickelten die Waldorfschulen, eine anthroposophische Medizin, die Christengemeinschaft, diverse anthroposophische Kunstrichtungen, von denen die Eurythmie und die spektakulären Kunstwerke des Joseph Beuys die populärsten Ergebnisse sind.". Für eine Relektüre Steiners "durch Beuys" im engeren Sinne vgl. namentlich Kugler 1995; Koeplin 1994 gibt an, er habe sich vor der Begegnung mit Beuys "nicht träumen lassen, Steiner zu lesen [...]. Heute lese ich Steiners Vorträge und Bücher – *durch Beuys motiviert* [...]" (ebd., S. 85) u. an anderer Stelle sogar verallgemeinernd: "Steiner bekam durch Beuys [...] eine neue Dringlichkeit." (ebd., S. 86).

¹⁹⁵ Vgl. Verspohl 1995a. Auch Schneede 1994 bleibt im *Werkverzeichnis der Aktionen* des Künstlers extrem zurückhaltend – was zuteilen, jedoch nicht allein auf die im Vorwort erklärte Prämisse zurückzuführen sein kann, lediglich "als erste Vorschläge" zu verstehende "Deutungsansätze" liefern zu wollen, denen "Interpretationen, die den inhaltlichen und ästhetischen Reichtum der Aktionen nach vielen Seiten hin ausschöpfen", noch zu folgen hätten, vgl. ebd. S.6.

analysieren¹⁹⁶ – dabei jedoch weder die angesichts des aktuellen Forschungsstandes nahe liegende Frage stellt, welche Parallelen die Rhetorik des Künstlers in derjenigen Steiners findet¹⁹⁷, noch auch danach fragt, welche diese als 'hermetische' Rhetorik beziehungsweise 'Rhetorik der Hermetik' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption besitzt.¹⁹⁸

Schon 1991 hatte Armin Zweite anlässlich der von ihm ausgerichteten großen Beuys-Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen bereits im Vorwort dafür argumentiert, "das Erbe von Joseph Beuys" in den Werken und "weniger in seinen verbalen Äußerungen" bewahrt zu sehen, um damit insbesondere dessen Begriffe – "die in seiner

¹⁹⁶ Vgl. Göhner 2000; insb. Kap. 2.5, S. 170ff. Über die Charakterisierung des "Künstler[s] als rhetorische Figur" werden zwar Habitus und Selbstdarstellung gefasst, jedoch um ausschließlich positiv(istisch) nachgezeichnet zu werden; "wie in der antiken Tragödie" diene Letztere der "'Darstellung einer (guten) Handlung'", die "Unermüdlichkeit seiner Auftritte und das permanente 'Redestehen" in der Öffentlichkeit" verliehen ihr "den Charakter der Selbstlosigkeit" (ebd., S. 175); ähnlich konzentriert sich Göhner in der Frage danach, wie Beuys auf die "Bildung einer Überzeugungsgemeinschaft" hinwirke, allein auf dessen selbsterklärtes Ziel der Arbeit an einer "Sozialen Plastik" (vgl. ebd., S. 181ff.). In diesem Sinne tragen Göhners Analysen zwar zu einem differenzierteren Blick auf das bei, was dem Künstler von seinen Gegnern als "Idiosynkrasie" und selbstsüchtige "Demagogie" vorgeworfen wurde, versäumen es ihrerseits aber in ihrer ausschließlichen Konzentration auf ein werkimmanentes Verständnis, kritische Perspektiven einzuziehen. Die "Präsentation schamanisch wirkender Handlungen" wiederum versteht Göhner als "auf der *Simulation einer magischen Haltung*" beruhend, die sie zwar mit Beuys als "*eine bewusst eingesetzte [...] Taktik*" charakterisiert (vgl. ebd., S. 168/169 sowie Beuys/Grinten 1970, o. P.; Hervorh. V. K.) – ohne jedoch weiter nach den Rezeptionserfolgen bzw. -effekten einer entsprechenden Rhetorik zu fragen; vielmehr werden "Haltung" und "Taktik" hier als Teil einer aufklärerischen Praxis verstanden – obwohl der Künstler selbst in der von ihr zitierten Passage bekundet, diese Taktik solle ihn davor schützen, von vornherein kniefällig vor dem heute herrschenden [d. h. positivistischen] Wissenschaftsbegriff zusammenzubrechen.". Dementsprechend wird auch die "rätselhafte Mythenbildung" des Künstlers als Teil der "rhetorischen Ästhetik" behandelt, jedoch nicht weiter als bzw. in ihrer rhetorische(n) Funktion untersucht, sondern lediglich im Anschluss an entsprechende Selbstäußerungen des Künstler damit begründet, dass es darum ginge, "aufzuklären, 'wie wir mit der Vergangenheit zusammenhängen.'" (vgl. ebd., S. 169 u. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 18).

¹⁹⁷ Zu denken wäre hier etwa – über die Verwendung bestimmter Begriffe und Wendungen hinaus – auch an den Umgang mit Sprache und Argumentation in den Vorträgen, aber auch – wiederum über die Verwendung von Begriffen und Zeichen hinaus – an die 'visuelle Rhetorik' der "Wandtafelzeichnungen". Gerade hier vermittelt sich in einer vergleichenden Lektüre nämlich in der Tat der Eindruck, dass Beuys auch in dieser Hinsicht viel von Steiner 'gelernt' hat; auf speziell für den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung relevante Aspekte wie namentlich den Umgang mit [den] 'Geheimnissen' und die Frage nach einem etwaigen Selbstverständnis des Künstlers als "exoterischer Esoteriker" (in Steiners Sinne, d. h. als 'Künder' und Vermittler von "Erkenntnisse[n] höherer Welten") wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein, vgl. hierzu auch die folgende Anm.

¹⁹⁸ Eine Leerstelle, die auch Kröger 2002 in seinen von der Lektüre des Buches ausgehenden Überlegungen zum Verhältnis von 'Reden' und 'Schweigen' bei Beuys bemerkt; vgl. zu diesem Komplex, der auch übergreifend einen zentralen Strang der vorliegenden Untersuchung bildet, ausf. unten, Kap. III.5. sowie weiterf. Kap. III.10. Ausgerechnet ausgehend von Beuys' Diktum "Make the secrets productive!" (vgl. das zum Gespräch Beuys/Kröger 1982, S. 51 abgeb. Objektbild) betont Göhner wiederum, "seinem Aufklärungsmotiv gemäß" weiche "Beuys in seinen künstlerischen Auftritten im engeren Sinne vom klassischen Ideal der Kunstverbergung (*celare artem*) ab", das sich freilich auf das Verbergen der (rhetorischen) 'Kunstgriffe' bezieht. Dem könnte man nicht nur mit Kuspit 1980 entgegenhalten, dass Beuys durchaus die *Kunstverbergung* dezidiert als Rhetorik der Kunst einsetzt, wenn er etwa seinen Vitrinen in Aktionen verwendete, bearbeitete Alltagsgegenstände und -materialien einverleibt, die zunächst wie ethnologische Sammlungsstücke oder gar 'magische Objekte' wirken können. Zudem wird hier explizit eine 'Rhetorik der Hermetik' bzw. der 'Magie' aktiviert: Insofern nämlich, als auch die als Kunst identifizierten Aktionsrelikte, selbst in Kenntnis ihres Verwendungszusammenhanges, sowohl 'auratisch' aufgeladen als auch weitgehend 'rätselhaft' wirken – und gerade dann, wenn Beuys selbst sie als "Aktionswerkzeuge" bezeichnet (vgl. Beuys/Müller 1968, S. 35), einmal mehr mit 'magischen Praxen' assoziierbar sind, wie sich anhand ihrer Rezeption unschwer belegen lässt; vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.8. Auch das Insistieren auf der "Produktivität der Geheimnisse" findet in der 'Rhetorik der Hermetik' von Kunst *und* Redekunst seine direkte Entsprechung – während, wie noch zu zeigen sein wird, so manche 'Erklärung' des Künstlers zur 'Wahrung' der 'Geheimnisse' beigetragen hat.

Terminologie einen so weiten Bedeutungshorizont haben, dass alle notwendigen Differenzierungen sich einebnen" – aus dem Horizont rationaler kunstgeschichtlicher Erfassbarkeit auszuschließen.¹⁹⁹ In seinem eigentlichen Katalogessay zeigt sich dabei allzu deutlich, dass es nicht zuletzt die Verweigerung einer genaueren Beschäftigung mit jenen Quellen ist, aus denen Beuys seine Terminologie bezieht, welche die "verbalen Äußerungen" des Künstlers und die Betrachtung seiner Arbeit in einem additiven Nebeneinander und damit beide in ihrer Verklausulierung unzugänglich erscheinen belässt. So zitiert Zweite mit Blick auf zwei "Partituren", auf denen sich Notationen von Begriffen aus Beuys' "Plastischer Theorie" finden, sowohl Steiner als auch den Künstler selbst, um zu schließen:

"Derartige Assoziationen vermag man nur mit Staunen zur Kenntnis zu nehmen, wohl wissend, daß es für einen Synkretismus dieser Art keine Begründung gibt. So signalisiert ein solches Bild [...] wie die Bedeutungsfelder der Begriffe und Dingbezeichnungen substanzlos werden, so daß sich arbiträre Assoziationsketten ausbilden lassen, die sich, nimmt man die semantischen Attributionen ernst, zu einer Phantasmagorie, zu einer bizarren poetischen Imagination verdichten, während die formale Struktur eine große Leichtigkeit und Transparenz bewahrt. Es ist dieser Widerspruch zwischen einer nach außen gewendeten Strukturklarheit und einem völlig nach Innen gerichteten, geradezu hermetischen Konstrukt aus inkommensurablen Vorstellungen – teils christlicher, teils philosophischer und naturwissenschaftlicher oder besser alchemistischer Provenienz – und Selbstverständlichkeiten, der jede Auseinandersetzung auf rationaler Basis erschwert."²⁰⁰

Nun mag eine solche Sicht auf das Werk des Künstlers in gewisser Hinsicht jener Strategie der Verrätselung gerecht werden, von der dieser auch seinerseits, selbst als unermüdlicher Redner und Vermittler in eigener Sache, kaum freizusprechen ist – aus kunsthistorischer Perspektive jedoch scheint sie ihr jedoch gerade dort all zu bereitwillig nachzufolgen, wo sie sich von ihrem Habitus und ihren Zwecken distanzieren will.

– Das 'exemplum' Joseph Beuys –

Nicht anders als jene Stimmen, die aus der Bedeutung, die Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner besitzt, Argumente für dessen "Einzigartigkeit" insbesondere im Hinblick auf eine sich aus den "übersinnlichen Quellen" speisende "Botschaft" beziehen²⁰¹, trägt also auch deren Ausblendung letztlich eher zur Verklärung des "Bildes vom Künstler" bei. Umgekehrt weisen

¹⁹⁹ Vgl. A. Zweite in seinem Vorwort zum Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, S. 9.

²⁰⁰ Vgl. Zweite 1991, S. 16. Bei der in der zitierten Passage speziell angesprochenen "Partitur" handelt es sich keineswegs um eine der komplexeren Notationen, sondern um ein (wie von Zweite so ausdrücklich betont) graphisch klar strukturiertes Blatt, auf dem zwischen zwei horizontalen, keilförmig angelegten, breiten Pinselstrichen in vertikaler Formation mit Bleistift die Worte "Hase / Hirsch // Kreuz // Fett / Filz // Wärme / Stauungsprinzip", sowie "Kräfte" und ein Kreuz eingezeichnet sind, vgl. die Abb. ebd. (*Partitur zu Eurasia*); bei der zweiten um die aus zwei Blättern bestehende *Partitur für Dieter Koepplin* (1969, Abb. ebd., S. 12), in der wiederum einzelne Begriffe zu denen des "Denkens" und der "Plastik" in Relation gesetzt werden. Von "arbiträren Assoziationsketten" und "inkommensurablen Vorstellungen" kann dabei selbst dann mitnichten die Rede sein, wenn man die "Plastische Theorie" mit Zweite als "Phantasmagorie" ad acta legen will.

²⁰¹ Vgl. Oellers 1993b, S. 242.

auch diejenigen Untersuchungen, die sich für die esoterischen Elemente in Werk und Kunstbegriff aufgeschlossen zeigen, gerade dort eine wesentliche Lücke auf, wo sie im Bemühen um das Verständnis dieser Elemente *innerhalb* Beuys' eigenem Begriffssystem verharren und damit unkritisch gegenüber den Anteilen verfahren, die diesem – etwa auch als rhetorische – im Bezug auf die Positionierung des Künstlers in der Kunstgeschichte zukommen.

Weitgehend ausgeklammert bleibt damit nicht zuletzt eine Frage, die für eine Wissenschaft, die sich nicht allein als monographisch orientierte "Kunstlergeschichte" (Wyss) verstehen will, durchaus von Relevanz sein sollte: Danach nämlich, wie eine Bezugnahme auf okkulte Traditionen, die nicht nur das Werk, sondern auch das Selbstverständnis und den Habitus des Künstlers durchdringt oder gar bestimmt, im Kontext einer Kunstgeschichte zu verstehen ist, in der eine solche "mehrdimensionale" (und mehrfach gebrochene) Beziehung zum entsprechenden Bezugsfeld kein Einzelfall ist – mithin also auch danach, welche Bedeutung und Funktion diese im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption zeitgenössischer Kunst insgesamt besitzt.

Zwar findet sich Beuys in mehreren Studien als exemplarische Künstlerfigur verhandelt, die im weitesten Sinne auch seine Verortung in der Tradition des "Bildes vom Künstler" als 'Esoteriker' ansprechen. Dabei tritt jedoch wiederum die werkimmanente Auseinandersetzung in den Hintergrund, die eine präzisere Verortung der entsprechenden Bezugnahmen leisten könnte – während umgekehrt auch das künstlerische Umfeld vornehmlich in kunstsoziologischer beziehungsweise -psychologischer Perspektive in den Blick gerät. So wird er etwa in Eckhard Neumanns als "psycho-historische Studie zur Kreativität" verstandener Abhandlung über *Künstlermythen* gemeinsam mit dem Wiener Maler Eduard Fuchs als eines von zwei Beispielen für deren Kontinuität in der Gegenwart verhandelt, wobei jedoch allein die Künstlerrolle und ihre Funktion in der Gesellschaft sowie speziell im 'Betriebssystem Kunst' fokussiert werden, während die Frage nach einer Auseinandersetzung des Künstlers mit okkulten Traditionen nicht weiter interessiert.²⁰² Beuys' Rezeptionserfolg als "Künstler-Priester" beziehungsweise "Märtyrer-Prophet", "Magier" und "Schamane" sieht Neumann dabei in dessen Vermögen begründet,

"einem zeitbestimmten Unbehagen an der Kultur Kompensationsangebote entgegenzusetzen. [...] ein exponiertes Aggressionspotential gegen das Bestehende und die Zelebrierung einer verschlüsselten Privatsymbolik bilden die Hauptstützen dieses Identifikationssystems, welches die Aufhebung gesellschaftlicher Entfremdungsprozesse kaum durch eine reale Weltveränderung versucht, sondern diese in mystischer Imagination und magisch-archaischen Aktionsriten beschwört."²⁰³

²⁰² Vgl. Neumann 1986, S. 100ff.

²⁰³ Ebd., S. 100.

Auf Seiten der Rezeption seien ein "ebenso exotisches wie idealisiertes Verständnis von Schamanen, Alchemisten, Propheten und Zauberern"²⁰⁴ für die "gesteigerte Autorität des Künstlers in der Rolle als Heilsverkünder" verantwortlich,

"als Medizinmann, Schamane, Zauberer und Prophet wird er zum Künstler-Psychotherapeuten an der Zivilisation."²⁰⁵

Anders als der Amerikaner Donald R. Kuspit führt Neumann diese 'therapeutische Funktion' allerdings nicht auf das 'Leiden' an der nationalsozialistischen Vergangenheit zurück, vor dessen Hintergrund sich das Bedürfnis des Weltkriegsteilnehmers Beuys nach Selbstheilung mit dem einer ganzen Nation treffe. Vielmehr reihe sich "auch der Magier Beuys in die Kette zivilisationsmüder Künstler ein" und sei in diesem Sinne nur einer von zahlreichen Vertretern einer "Mythos-Ritus-Kunst", in deren Nähe man etwa auch die in den achtziger Jahren Triumphe feiernden *Neuen Wilden* und die "Aussteigergruppe der 'Stadtindianer'" sehen müsse.²⁰⁶ Zugleich feiere im Spektrum der von Beuys angenommenen Rollen nichts anderes als das

"deutsche Genieideal des neunzehnten Jahrhunderts [...] in dieser Verquickung von Künstler, Priester und Heiland einsame Triumphe, von denen wohl seine frühen Apologeten selbst nie zu träumen gewagt hätten."²⁰⁷

Beuys' "Besessenheit von der eigenen Idee" könne dabei durchaus den Eindruck einer besonderen 'Authentizität' vermitteln. Wenn in seiner Person "Opfer und Erlöser, der zu Läuternde und der Hüter kosmischer Weisheit, der Täufling und der Heiland eins" würden, lasse dies jedoch letztlich nichts anderes als

"den Habitus des uralten mythologischen Motivs vom leidenden Heros durchscheinen, dessen Prototypen, Prometheus, Philoktetes, Christus und die biblischen Propheten für den Künstler und Teile seines Publikums an Wirkungskraft nichts verloren zu haben scheinen."²⁰⁸

Wiewohl besonders erfolgreich, stehe Beuys weder "mit der Bezugnahme auf christologische Rollenvorstellungen vom Künstler" noch auch mit der Revitalisierung anderer tradierter 'Bilder vom Künstler' in der zeitgenössischen (Aktions-)Kunst allein.²⁰⁹

²⁰⁴ Ebd., S. 107.

²⁰⁵ Ebd., S. 105.

²⁰⁶ Ebd., S. 107.

²⁰⁷ Ebd., S. 106.

²⁰⁸ Ebd., S. 114.

Ähnlich, wenngleich weitaus weniger kritisch orientiert, stellt auch Bethi Blaser in ihrer ethnopsychoanalytisch orientierten Studie Beuys vor den Hintergrund einer "Geschichte des modernen Künstlers"²¹⁰, in deren Rahmen sie auch die beiden von ihr als für Beuys zentral gekennzeichneten "Künstleridentifikationsfiguren" – die 'Christusidentifikation' und der 'Schamane' – einordnet. Wenn sie den Künstler – ganz ähnlich wie Neumann – unter diesem Gesichtspunkt einerseits als "Erbe[n] einer Tradition und damit in gewissem Sinne als Konformist" verstanden wissen will²¹¹, andererseits den genannten "Künstleridentifikationsfiguren" neuerliche Aktualität in einer Gesellschaft zuspricht, in der

"eine Vielfalt von religiösen Phänomenen auftreten, so der Hang zu Esoterik und Spiritualismus, das Auftreten neuer Fundamentalismen oder einer neuen Spiritualität etc. und nicht zuletzt die Faszination aussereuropäischer Religionen"²¹²,

geht es ihr im Bezug sowohl auf die Tradition wie auch auf deren Aktualisierung jedoch ebenfalls vor allem anderen um die *Rolle*. Hingegen wird weder eine quellenorientierte Präzisierung von Beuys' Bezugnahmen auf okkulte Traditionen vorgenommen, noch auch eine diesbezügliche Einordnung seiner Position in ein historisches oder zeitgenössisches künstlerisches Umfeld.²¹³

Tatsächlich findet sich die ausführlichste Erwähnung der Berührungspunkte zwischen Beuys und Steiner in der deutschsprachigen Literatur, von der ausgehend mindestens andeutungsweise sowohl Brücken zu weiteren Anregungen geschlagen werden, die der Künstler durch von okkulten Traditionen geprägte Quellen erhalten hat, als auch Bezüge zu

²⁰⁹ Ebd. sowie im Resümee des Kapitels, S. 120f. Auf eine Konkretisierung bzw. vergleichende Verhandlung weiterer Beispiele verzichtet Neumann an dieser Stelle allerdings ebenso wie insgesamt in seinem Beuys-Kapitel; lediglich H. Nitsch, der sich "gleichfalls in Erlöserpose inszeniere", wird kursorisch angesprochen (ebd., S. 114); die anschließende monographische Betrachtung von E. Fuchs, der "formalästhetisch" (Neumann) denkbar gegensätzlich arbeitet, soll dabei über die aufgezeigten Parallelen im Habitus des "Prophet[en], Heiler[s] und Medizinmann[es]" (ebd., S. 123) ein weiteres Mal Kontinuität und Aktualität tradierter "Künstlermythen" belegen. Während es Neumann – der in einem der vorausgehenden Kapitel bereits die "Erlöser-, Märtyrer- und Christusidentifikationen" "von Dürer [über Ensor bis] zu Dalí" verhandelt hat – also vor allem um die Einordnung in eine allgemeine Traditionslinie künstlerischer Selbstinszenierungen geht, werden in der vorliegenden Untersuchung nicht nur eine eingehendere vergleichende Betrachtung Beuys' zeitgenössischer Positionen wie derjenigen von H. Nitsch Gegenstand werden, sondern es wird auch sehr viel konkreter nachzufragen sein, wie andere Künstler auf den Rezeptionserfolg der von Beuys (re-)aktivierten Bilder reagieren bzw. in Relation zu diesen positionieren, vgl. ausf. unten Kap. III.12. u. Kap. III.13. sowie Kap. IVff.

²¹⁰ Vgl. Blaser 1999; das entsprechende Kapitel ihres Buches ist einerseits an Neumanns Studie, andererseits an einem von O. Bättschmann im Vorfeld seines gleichnamigen Buches publizierten Abriss über die Geschichte des "Ausstellungskünstlers" orientiert, der auch dem von ihm gemeinsam mit M. Groblewski herausgegebenen Sammelband über *Kultfigur und Mythenbildung* eine fundierte Einführung gibt, in dem Beuys gleichfalls als eines der 'exempla' behandelt wird; vgl. Bättschmann 1993 u. 1997a sowie hierzu oben Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

²¹¹ Vgl. Blaser 1999, S. 92.

²¹² Ebd., S. 93.

²¹³ Letzteres soll, allerdings nunmehr ausschließlich aus ethnopsychologischer Perspektive, offenbar der zweite Teil ihrer Untersuchung leisten, in dem Blaser, basierend auf Interviews, das Selbstverständnis des Schweizer Künstlers Mercurius Weisenstein untersucht. Angesichts der Tatsache, dass sich dieser – wie bereits sein Künstlername verrät – als 'Künstler-Alchemist' versteht und sich in seiner Arbeit direkt auf die hermetische Tradition beruft, kann um so mehr erstaunen, dass Blaser in ihrem resümierenden Vergleich lediglich strukturelle Parallelen zieht, die entsprechende Facette im "Bild vom Künstler" sowie in Werk und Selbstverständnis bei Beuys jedoch gänzlich außer Acht lässt.

möglichen Parallelen bei einem anderen, ähnlich orientierten Künstler hergestellt werden, ausgerechnet in der populären Beuys-Biographie, die Heiner Stachelhaus posthum verfasst.²¹⁴ Dass diese im Rahmen des Buches nicht weiter verfolgt werden, lässt sich einerseits mit dessen 'Zielgruppenorientierung', sowie andererseits mit dem zum Erscheinungszeitpunkt der ersten Auflage (1987) gegebenen Forschungsstand begründen. Über kursorische Verweise geht allerdings – jene Autorinnen und Autoren eingeschlossen, die das Verhältnis Beuys-Steiner näher zu beleuchten beginnen – auch das Gros der nachfolgenden kunsthistorischen Untersuchungen kaum hinaus, wenn es explizit um die Frage einer Einbettung von Beuys als 'Esoteriker' in die Kunstgeschichte der Moderne geht.²¹⁵

Wiewohl John Moffitts bereits zitierte Studie wiederum einen solchen Anspruch explizit einzulösen versucht, scheitert sie gerade hier, da Beuys' Kunst lediglich als "ritualistic, indeed literalized, reenactments of a *very specific* pseudophilosophy, namely Anthroposophy" betrachtet wird.²¹⁶ Zwar versucht der Autor Konturen sowohl eines historischen als auch eines zeitgenössischen Umfelds künstlerischer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu zeichnen, in das die anschließende monographische Betrachtung eingebettet wird. In beiden Teilen jedoch schmälern Moffitts mangelnde wissenschaftliche Präzision und seine Rückschlüsse von oftmals schlagender Simplizität den Ertrag seiner Argumentation erheblich, die schließlich darin gipfelt, Beuys zum "anthroposophischen

²¹⁴ Vgl. Stachelhaus 1988a. Stachelhaus spricht von einer "innige[n], lustvolle[n] und enge[n] Verbindung zu Randerscheinungen der Kultur, zu schöpferischen Außenseitern und zu Lehren und Bewegungen, die ein Schattendasein führen.", vgl. Stachelhaus 1988a, S. 51. Auf Klein und ZERO verweisen in der Folge kursorisch auch Koeplin 1990 u. Voigt 1996 u. 2000; beide jedoch, um Beuys' Standpunkt von den ihm zeitgenössischen Positionen abzugrenzen.

²¹⁵ Tatsächlich fällt vielmehr auf, dass Beuys in diesem Zuge vornehmlich in eine philosophische u. geistesgeschichtliche Tradition eingeordnet werden soll (so namentlich in den Publikationen von Zumdick und Harlan sowie, allerdings auch ästhetiktheoretisch fundiert, bei Hochholzer 1992), was der 'Singularisierung' seiner Position weiter zuarbeitet; Koeplin wiederum konzentriert sich ganz auf eine monographische Betrachtung. Lediglich Lichtenstern geht hier den weiterführende Perspektiven eröffnenden Weg einer sowohl geistesgeschichtliche als auch kunsthistorische Zusammenhänge erschließenden Deutung; während im zweiten Band ihrer Untersuchung zur *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* speziell mit Blick auf den Surrealismus auch das Bild des Künstlers als 'Magier' und 'Alchemist' in diesem Kontext behandelt wird (vgl. Lichtenstern 1992, S. 244f. u. S. 264f.), konzentriert sich jedoch das im ersten Band enthaltene Beuys-Kapitel ganz auf die ebd. fokussierten *Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes* und Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner als Vermittler der goetheschen Metamorphose-Auffassung (vgl. Lichtenstern 1990a, S. 143ff.). A. Oltmann verweist in ihrer Dissertation, die Beuys' Position in der Moderne untersucht, auch auf dessen Steiner-Rezeption; ihre vergleichenden Reflexionen zu P. Klee, W. Baumeister u. J. Bissier ("Urform u. Grundsubstanz in der Moderne) sowie zu J. Dubuffet, E. Schumacher, B. Schultze u. a. m. ("Verletzung u. Therapie der Substanz" bzw. "Erscheinungsformen" u. "Transformation" derselben) zielen aber v. a. auf den jeweiligen Kunst- u. Bildbegriff u. dessen ästhetische Umsetzung. In diesem Zh. sieht Oltmann Beuys zwar Baumeisters Auffassung des Bildnerischen als einer "ursprünglich magischen Handlung" nahe (vgl. Oltmann 1994, S. 94f. u. insb. S. 96) und verweist auf das auch von bzw. für andere Künstler(n) in Anspruch genommene Bild des 'Künstler-Schamanen' (ebd., S. 95); im Übrigen werden jedoch weder eine entsprechende Einordnung der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen noch rezeptionsgeschichtliche (oder gar -kritische) Zusammenhänge verfolgt. Letzteres gilt auch für M. Bunge's Habilitation zu den Polen des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys; speziell sein Kap. zum "Künstler als [gottgleicher] Kreator" sucht dieses Bild in Berufung auf K. Badt für die drei behandelten Künstler unhinterfragt zu konfirmieren; vgl. Bunge 1996, insb. S. 226ff. u. Badt 1956/1968.

²¹⁶ Vgl. Moffitt 1988, S. 105. (Hervorh. V.K.; im Original ist ein anderes Wort hervorgehoben: *pseudophilosophy*).

Erzieher" zu stilisieren, der einerseits das Bild eines "New-Age-Fanatikers [...] mit nahezu klinischer Perfektion" erfülle, dem es aber andererseits gelungen sei,

"gleich einem wahrhaft meisterlichen Alchemisten wertlosen Abfall zu transzendieren und seine esoterischen Quellen in beeindruckende, oft unvergessliche Bilder zu verwandeln."²¹⁷

Über die Betrachtung seiner in der Tat "beeindruckenden, oft unvergeßliche[n] Bilder" wiederum ist nicht nur die Frage nach den "esoterischen Quellen" lange Zeit in den Hintergrund gerückt und – zumal im Zuge der auf vielen Ebenen ausgetragenen, anhaltenden Auseinandersetzungen um das 'Erbe' des Künstlers – bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein durchaus nicht unproblematisches Unterfangen geblieben. Vor allem anderen wurde bis dato nicht diskutiert, unter welchem Voraussetzungen und mit welchen Konsequenzen für das Werk ebenso wie für dessen Verständnis ein zeitgenössischer Künstler wie Beuys mit seiner Sprache an diejenige okkulten Traditionen anknüpft. In Anlehnung und Weiterführung von Antje von Graevenitz' Formulierung zu Beuys' *Art of Alchemy* –

"Beuys linked his own language to traditional alchemists and to Goethe and Rudolf Steiner. This, too, may be considered an alchemistic activity."²¹⁸

– gilt es deshalb *auch* zu fragen, inwiefern sich Beuys nicht nur in seiner "Sprache" und seinen Bildern, sondern ebenso mit seinem Selbstverständnis und seiner Selbstdarstellung als Künstler bewusst mit dem Bild "traditioneller Alchemisten", oder genauer gesagt: mit dem traditionellen Bild des 'Künstler-Alchemisten' verbunden hat. Angesichts von Kontinuität und Wandlung, welche sich bereits bis hierher mit Blick auf das "Bild vom Künstler" im Spiegel der Rezeption nachzeichnen ließen, muss dabei nicht zuletzt von Interesse sein, welche Relationen zwischen den 'Bildern des Künstlers', wie sie andere zeichnen, seiner Selbstinszenierung sowie schließlich dem bestehen, was das Werk, also die Bilder des Künstlers im engeren Sinne zu sehen geben – und inwieweit sich möglicherweise auch hier "Wandlungen der Bilder" vollziehen. Sollte sich dabei herausstellen, dass diese Relationen im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption eine eigene Dynamik entwickelt, so dürfte dies als Hinweis darauf verstanden werden können, *diese* "alchemistic activity" im Rahmen eines Anknüpfens an eine Tradition – und deren Weiterführung, Augmentierung, Wandlung und Erneuerung zu betrachten.

Anders gesagt: Es steht zu vermuten, dass "The Case of Joseph Beuys" ein exemplarischer Fall – aber eben deshalb auch kein Einzelfall in der Kunstgeschichte der jüngeren Moderne ist, sondern vielmehr ein 'exemplum' bietet. Ein 'exemplum' freilich nicht nur, über das Kunstgeschichte nach wie vor streiten kann, sondern das zweifellos auch seine Wirkung auf die ihm zeitgenössischen und nachfolgenden Künstlergenerationen entfaltet hat – wiewohl ihm angesichts des Primats der Singularität, dass die Kunstgeschichte ihren 'exempla' abverlangt, nicht so ohne weiteres zu folgen ist.

²¹⁷ Vgl. Moffitt 1988, S. 184 (in seinem Schlusswort).

²¹⁸ Vgl. Graevenitz 1991a, S. 97.

Zu fragen wird im weiteren Fortgang dieser Untersuchung also nicht nur sein, welche Bedeutung 'das Bild' und 'die Bilder' in Relation zu einander besitzen, und welche Anteile nicht nur die künstlerische, sondern auch die kunsthistorische Rhetorik an den entsprechenden Überlagerungen und komplexen Verflechtungen haben, die Produktion und Rezeption des Künstlers gleichermaßen auszeichnen. Sondern auch, inwieweit *beide* einerseits keineswegs so singulär sind, wie es "der Fall Joseph Beuys" in seiner Prominenz suggerieren könnte – andererseits aber gerade im Anschluss an Beuys und seine unvergleichliche Präsenz in der ihm zeitgenössischen und nachfolgenden Kunstgeschichte ihre eigenen Spuren hinterlassen haben.

Bevor in diesem Sinne Selbstdarstellung und Werk des Künstlers ins eigentliche Blickfeld der Untersuchung rücken, soll daher das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' beziehungsweise 'Esoteriker', das hier zunächst im Spiegel der wissenschaftlichen Literatur betrachtet wurde, in den beiden folgenden Kapiteln um weitere Perspektiven ergänzt werden, wie sie sich aus den schriftlichen und bildnerischen Stellungnahmen von Beuys' Künstler-Freunden und -Kollegen ergeben. Nicht zuletzt werden dabei bereits einige Stränge verfolgt werden können, die Brücken zu jenen Kapiteln zu schlagen gestatten, in denen zunächst Beuys im Kontext der ihm zeitgenössischen Positionen zu diskutieren und schließlich auch die Frage nach seinem Erbe in den ihm nachfolgenden Generationen zu stellen sein wird.

III.2. Künstler-Anekdoten? Kommentare von Kolleginnen und Kollegen

"Die Anekdote muß von der Art sein, daß man mit ihrer Hilfe eine Kunstgeschichte schreiben könnte."¹

Fragt man nach dem "Bild vom Künstler" Beuys, so müssen die Beiträge seiner Kolleginnen und Kollegen notwendig eine Sonderstellung einnehmen. Dies gilt jedoch nicht nur für die Bilder im wörtlichen Sinne, sondern auch für jene 'Bilder', die in anderen Medien ihren Niederschlag finden: In der Regel mit einem anderen Anspruch und auf eine andere Zielsetzung hin verfasst als die Texte der kunstwissenschaftlichen Sekundärliteratur sind diejenigen der Künstler auch dort, wo dasselbe Forum wie von Seiten der Kritiker und Kunsthistoriker gewählt wird, mit den Ersteren methodisch zunächst nur schwer zu vergleichen. Einerseits ist davon auszugehen, dass gerade Künstlerinnen und Künstler, die zu Kollegen, Freunden oder Lehrern als Zeitzeugen Stellung nehmen, auch ihrerseits im Bewusstsein um kunsthistorische Konventionen schreiben – und damit in dem Wissen, dass ihre Texte für Dritte einen anderen Stellenwert erhalten werden als diejenigen der Interpreten: Persönliche Nähe, Zeitzeugenschaft und geteilte Profession schaffen eine andere Autorität als diejenige, die über historisches Wissen und Literaturverweise abgesichert wird. Andererseits sollte das Feld, in dem sich die Texte der Künstler sowohl mit Blick auf ihre Produktion wie auf ihre Rezeption hin situieren, als differentes mindestens prinzipiell die Möglichkeit eines Korrektivs dieser Konventionen bieten – gegen die sich *in* Texten von Künstlern gemeinhin ebenso explizite wie dabei eigenen Konventionen der Gattung folgende Wendungen finden lassen.

Umso mehr muss es interessieren, welches "Bild vom Künstler" diejenigen entwerfen, welche die künstlerische Entwicklung *und* die Öffentlichkeitswirkung des Kollegen vor dem Hintergrund eigener Kenntnisse der entsprechenden Strukturen hatten beobachten können. Wie schon im voraus gegangenen Kapitel sollen dabei jene Stimmen im Vordergrund stehen, die Beuys mit den hier interessierenden einschlägigen Attributionen in Verbindung bringen.

¹ Vgl. Scheffler 1943/1953, S. 9. Schefflers eingangs seines Bandes *Das Lachende Atelier*, der Künstler-Anekdoten des 19. Jahrhunderts versammelt, geäußerte Wunsch ist bereits dem '(Vor-)Vater' der Kunstgeschichte, Giorgio Vasari, 'Befehl' gewesen; seine *Vite*, die zahlreiche Künstler-Anekdoten – in oraler und/oder schriftlicher Version wiedergegebene, nicht selten humorvolle und auf eine Pointe setzende Erzählungen, deren Kern zum Bestand der "Legende vom Künstler" zählende Topoi transportiert, die auf den oder die Protagonisten zugeschnitten werden – in nachgerade literarischer Qualität wiedergeben, *haben* Kunstgeschichte geschrieben; vgl. hierzu neben Kris/Kurz 1934/1980 weiterf. Soussloff 1997; Barolsky 1991/1995 u. 1992/1996; sowie oben Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler"; für den bildhaften Niederschlag in der Kunstgeschichte Asemisen/Schweikhart 1994 sowie den Ausst. Kat. Wettstreit/München 2002; E.-B. Krems hat jüngst eine Sammlung von *500 Künstler-Anekdoten von Apelles bis Picasso* herausgegeben, die zwar nur wenige Beispiele aus dem 20. Jahrhundert enthält, zu denen jedoch auch Beuys-Anekdoten zählen (Krems 2003). Wiewohl sich dieser Bestandsbereich erheblich ergänzen ließe, wird sich das Kapitel zum einen auf solche 'Erzählungen' über Beuys konzentrieren, die de facto Kunstgeschichte geschrieben haben und zum anderen auf jenes spezifische Segment fokussieren, in dem – wie in der Anthologie von Dittmar 1997 – 'Künstler über Künstler', also Beuys' Zeitgenossen und Kollegen zu Wort kommen.

– Norbert Kricke: 'Demagogie' und 'Heilsgesänge' –

In diesen Zusammenhang gehören zunächst zwei Texte, die bereits zu jener Zeit prominent publiziert wurden, als ein entsprechendes "Bild vom Künstler" noch keineswegs 'kunsthistorisch gefestigt' war, dieser aber – wie im voraus gegangenen Kapitel gezeigt – bereits zu erheblichen Polarisierungen seitens der öffentlichen Rezeption geführt hatte und damit auf dem besten Wege war, zum Gegenstand erheblicher Kontroversen zu werden.

Während Norbert Krickes bereits erwähnte Stellungnahme in der *ZEIT* vom 20.12.1968² aus heutiger Warte gern als eifersüchtige Reaktion eines Künstlerkollegen gewertet wird, der im Schatten der 'charismatischen' Persönlichkeit eines Joseph Beuys seine pädagogische und künstlerische Autorität einzubüssen glaubte³, lohnt aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive durchaus ein zweiter Blick auf das Vokabular, in das er seine Vorwürfe fasst. Neben den Spitzen, die in engerem Sinne auf das Schüler-Lehrer-Verhältnis zielen ("Prediger"/"Jünger"), nimmt Kricke nämlich nicht nur den Habitus des Künstlers ins Visier, den er gleichfalls vornehmlich im Spektrum einer 'Imitatio Christi' beschreibt. Auch im Bezug auf Beuys' Werk spricht der Bildhauer verächtlich von "Hasenschlachten, Blutgeschmiere ins Gesicht und an die Wände", von "Spiritismus und Beschwörung" und schildert Beuys als 'Zeremonienmeister' atavistischer Praktiken, als deren Motor er – neben infamer Demagogie – eine Technikfeindlichkeit und Wirklichkeitsflucht seines Kollegen festmachen will:

"[...] zum Hasen selbst verwandelt, nimmt er Kontakt auf zum 'Geist'. [...] all dies ist Ausdruck seiner Sehnsucht nach Vergangenheit, die ihn befreit vom Druck und der Bedrohung, wie er sie durch die Gegenwart zu erfahren glaubt."⁴

Interessant sind hier – weil über die in der kunsthistorischen Literatur den Blick auf Krickes Intervention dominierende Fokussierung auf den Hochschulkontext hinausweisend – eine Reihe von Parallelen nicht nur zu Begriffen und Argumenten, die Romain und Wedewer in ihrer wenig später erscheinenden Publikation für eine differenzierte Diskussion von Werk und Bild des Künstlers heranziehen werden, sondern auch zu jenen Formulierungen, derer sich bereits vier Jahre zuvor – ungleich vorsichtiger und von wesentlich wohlwollenderer

² Vgl. Kricke 1968.

³ Vgl. dazu auch E. Trier im Interview mit C. Lauf 1988, der Lauf bestätigt, dass in der Rivalität unter den Professoren ein klares Motiv für den "Akademiestreit" gelegen habe; vgl. Lauf 1992, S. 214.

⁴ Vgl. Kricke 1968. Speziell zu diesem Argumentationsstrang Krickes weisen übrigens einige Formulierungen bei Spies 1993 erstaunliche Parallelen auf.

Warte allerdings – Wolf Vostell bedient, um Beuys Aktion *DER CHEF THE CHIEF Fluxus Gesang* (1964) zu beschreiben.⁵

– Wolf Vostell: Kritik am 'Chef' –

So berichtet Vostell in seinem im Berliner Tagesspiegel publizierten Text, man habe während der Aktion zuweilen eine Andachtshaltung der Zuschauer "wie in einem religiösen, mystischen Akt" empfinden können, und bringt in seiner Beschreibung des Geschehens nicht nur die Begriffe "Ritual" und "kultische Handlung" ins Spiel, sondern verknüpft den letzteren auch explizit mit Beuys' bereits zitiertem Diktum "Ich bin ein Sender, ich strahle aus."⁶ Besondere Beachtung finden in diesem Zuge schließlich nicht nur der unübersehbar entlang eines Stück der Fußleiste angebrachte Margarine-Winkel, sondern auch ein Haarbüschel und zwei Fingernägel, die vom Künstler an einer Wand des Raums appliziert worden waren und hinter denen Vostell "Fetische aus der unbewältigten Vergangenheit" vermutet.⁷ Wie die übrigen einschlägigen Elemente seines Berichts ist jedoch auch diese Formulierung mit einem Fragezeichen versehen, sodass es den Leserinnen und Lesern des Artikels überlassen bleibt, in wie weit sie einer solchen Interpretation folgen wollen.⁸

Eine solche Vorsicht mag angesichts der entschlossenen Rhetorik, in der Vostell zeitgleich seine eigenen Manifestationen zu formulieren pflegte⁹, erstaunen – dürfte jedoch nicht nur

⁵ Vgl. Vostell 1964; sowie zur Aktion, die am 30.08.1964 in Kopenhagen zunächst im Anschluss an die Aktion *BUS STOP* von Wolf Vostell im kleinen Kreis der anwesenden Künstler u. anschließend am 1. Dezember 1964 in der Berliner Galerie René Block stattfand, ausf. Schneede 1994, S. 68ff. (Nr. 5). Vostells Kritik, die das in der Folge immer wieder prominent zitierte Diktum in der Überschrift führt, wurde von Adriani/Konnertz/Thomas 1973 über mehrere Seiten hinweg breit zitiert und fand dementsprechend – gleichsam als besonders valider 'Augenzeugenbericht' der Aktion gelesen – eine weite Verbreitung, vgl. ebd., S. 70-73 (1994: S. 67/68). Der dem eigentlich unverkennbar von persönlichem, interpretativen Tenor getragenen Text auf diese Weise zugewiesene 'Dokumentstatus' ist freilich auch im Hinblick auf die 'Sachinformationen' zu hinterfragen – beispielsweise insofern, als Vostell irrtümlicherweise davon ausging, dass Robert Morris, wie von Beuys angekündigt, eine 'Parallelaktion' in New York durchführte, was nachweislich nicht der Fall war. Ungeachtet dessen verliehen Vostells minutiöse Beschreibungen seinem Artikel zweifelsohne die Ausstrahlung eines denkbar genauen Augenzeugenberichts.

⁶ Vgl. Vostell 1964 (Überschrift und Schluss; hier heißt es: "Beuys: Ich bin ein Sender, ich strahle aus.' Eine kultische Handlung?") sowie Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 72 (1994: S. 68).

⁷ Vostell 1964 u. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 71 (1994: S. 67); vollständig: "[...] 165 cm von der Erde aus, ein Büschel Haare, 6 mal 7 cm dicht, links daneben 2 Fingernägel, je 1,5 cm breit. (... wahrscheinlich beides Fetische aus der unbewältigten Vergangenheit?)". Übrigens findet sich in dieser Formulierung erstmals und – spätestens durch den Wiederabdruck bei Adriani/Konnertz/Thomas – an prominenter Stelle jenes psychoanalytische Interpretationsmuster angelegt, in dem später sowohl Befürworter als auch Kritiker bevorzugt argumentieren werden, um insbesondere die Beuys unterstellten "atavistischen Züge" in Werk und Habitus des Künstlers unter den Vorzeichen einer Bewältigungsstrategie deutscher Kriegsvergangenheit zu deuten. Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.8. sowie speziell zur Einreihung der Kriegserlebnisse in die 'Marksteine' der "Legende vom Künstler" bildenden "Schlüsselerlebnisse" Kap. III.4.

⁸ Vgl. etwa auch: "Leute kommen und gehen. Manchmal war es ruhig und sogar andächtig, wie in einem religiösen, mystischen Akt. Ritual? Viele warten. (Auf was?)", ebd. bzw. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 72 (1994: S. 68).

⁹ Vgl. ausf. die in Becker/Vostell 1965 sowie Vostell 1970 versammelten Texte u. Dokumente; eine Chronologie der zwischen 1963 u. 1969 in Zeitungen u. Kunstzeitschriften sowie im Selbstverlag publizierten Texte versammelt Sohm 1970, o. P.

dem Rahmen geschuldet sein, der ihm mit dem Publikationsort des Berichts, dem Berliner *Tagesspiegel*, vorgegeben war. Vielmehr scheint – zumal mit Blick auf die demonstrativ politische Haltung, in der Vostell selbst als *FLUXUS*-Künstler agierte – gerade die Sympathie für den Kollegen und Mitstreiter auf mehreren Happenings den Autor dazu bewogen zu haben, eher offen auf die "Unbestimmbarkeit" und die "Rätsel, die uns Beuys aufgibt" zu setzen¹⁰, als diesen vereindeutigend mit jenem Bild zu assoziieren, das ihm andernorts in kritischen Presseberichten bestenfalls Hohn und Spott einbrachte.

Erst vier Jahre später – am 10. Dezember 1968 und damit einerseits im Anschluss an das Misstrauensmanifest der Düsseldorfer Professorenschaft, andererseits im unmittelbaren Vorfeld der zehn Tage später in der *ZEIT* veröffentlichten Kontroverse – publiziert Vostell ein Manifest, das sich nunmehr explizit gegen seinen Kollegen wendet.¹¹ In den Anwürfen finden sich fast wörtlich jene Argumente ins Feld geführt, derer sich – wenngleich mit anderer Zielsetzung – auch Kricke bedient, um über Beuys zu richten: Provoziert von der Umbenennung der *Deutschen Studentenpartei*¹² in "FLUXUS ZONE WEST", hinter der er eine eigenmächtige Vereinnahmung der Bewegung für Beuys' persönliche Programmatik sieht¹³, postuliert Vostell die Unvereinbarkeit beider Positionen: Mit "christlicher Terminologie", dem "Kreuz" oder "Starkult und mystischer Verhaltensform", habe *FLUXUS*

¹⁰ Vgl. Vostell 1964 u. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 73 (1994: S. 68).

¹¹ Vgl. W. Vostell: *Fluxus [-Manifest] ZUR UMBENENNUNG DER "DEUTSCHEN STUDENTENPARTEI" IN "FLUXUS ZONE WEST"*, 1968, dokumentiert im Ausst. Kat. Fluxus/Köln 1970, o. P. sowie in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 109. Während das *Manifest* hier zusammen mit dem Datum "10. Dezember 1968" abgedruckt ist und ausführlich kommentiert wird und noch in den Taschenbuch-Ausgaben von 1981 bzw. 1986 erscheint – wenngleich nunmehr stark komprimiert und nurmehr in Auszügen zitiert –, fehlt dieser Eintrag in der in Absprache mit dem Nachlass herausgegebenen, erweiterten Ausgabe von 1994 komplett.

¹² Vgl. zur *Deutschen Studentenpartei* kompakt den Eintrag im Beuysnobicum (H. Szeemann) in Szeemann (1993) 1997, S. 89-93. Gegründet worden war die *Deutsche Studentenpartei* am 22.06.1967, einen Tag zuvor war sie bereits 'ausgerufen' worden, vgl. hierzu Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 88ff.; ebd., S. 88/89 auch das Gründungsprotokoll; am 17.11. d. J. wurden Statute und Protokolle notariell unterzeichnet. Wiewohl alles dies einer regulären Parteigründung entspricht und von den Studierenden, die Beuys' Aufruf folgten, durchaus als Teil eines politischen Engagements wahrgenommen wurde, tendierte die Presse dazu, ihre Berichterstattung ganz auf die 'charismatische' Figur des Professors zu konzentrieren – und auch Beuys selbst behandelte sie mit großer Selbstverständlichkeit als eines seiner (Kunst-)Werke, wie nicht nur der entspr. Eintrag im *Lebenslauf Werklauf* belegt, sondern etwa auch eines seiner Multiples, das ihren Stempel als " = eine Partei für Tiere" erläutert, vgl. Schellmann 1992, Nr. 11/S. 51 sowie hierzu weiterf. Lange 1999, S. 100ff.

¹³ Um die es sich de facto auch handelte; zumal Beuys die "Umbenennung" auch in seinen *Lebenslauf Werklauf* eintrug und damit den Akt wie auch das Ergebnis gleichsam als sein 'Werk' markierte.

nichts gemein.¹⁴ In seiner 1970 veröffentlichten Dokumentation *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965* schließlich bleibt Beuys – obgleich sich größere Teile des Buches den Auseinandersetzungen an der Düsseldorfer Akademie widmen – nicht nur insgesamt außen vor. Auch für die Aktionspraxis seines ehemaligen Mitstreiters findet Vostell bereits auf den ersten Seiten des Buches denkbar deutliche Worte:

"ALLE DALINESKEN PSEUDO-RELIGIÖSEN PERSONENKULT-DARSTELLUNGEN WO EIN KÜNSTLER IM MITTELPUNKT STEHT UND DAS PUBLIKUM NICHT BETEILIGT IST – SIND KEINE AKTIONEN".¹⁵

Mithin ist zwar bei Vostell ähnlich wie bei Kricke nicht explizit vom Künstler als 'Magier' die Rede, gleichwohl wird jedoch in beiden Texten über die einschlägigen Wendungen und das verwendeten Vokabular ein entsprechendes "Bild vom Künstler" assoziierbar. Dessen Konturen wiederum sind der jeweiligen Intention der Autoren entsprechend zwar unterschiedlich festgeschrieben, doch argumentativ nicht unähnlich verankert – und sie werden in beiden Fällen, bei Vostell vergleichsweise verhalten, bei Kricke in schärfster Polemik, kritisch konnotiert.¹⁶

¹⁴ Vgl. Vostell 1968, zit n. Sohm 1970, o. P. Allerdings setzt Vostell in den Manifestzeilen nicht nur alle diejenigen, die er zu den wichtigsten Vertretern der *FLUXUS*-'Bewegung' zählt, programmatisch mit den verschiedenen "FLUXUS-Zonen" gleich (auf die Zeile "FLUXUS WEST IST DIE FLUXUS GRUPPE UM KEN FRIEDMAN" folgt wenig später "FLUXUS WEST IST KEN FRIEDMAN"), sondern vor allem auch sich selbst: "FLUXUS DEUTSCHLAND IST VOSTELL". Auf Vostells *Manifest* reagiert Tomas Schmit schon fünf Tage später mit einem ausführlichen Kommentar, mit dem er Vostells polemischen und allzu offenkundig einem eigenen Personenkult zuarbeitenden Versuch, *FLUXUS* auf wenige Namen zu reduzieren, durch eine Erweiterung des Blickfelds korrigiert. Auch auf die hier diskutierte Passage nimmt er Bezug: "'fluxus ist unvereinbar mit starkult oder mystischer Verhaltensform': ick denk ick seh nicht recht... [...] denkt man an (im vergleich mit dem george brecht des 'water yam') ja durchaus expressionide leute wie paik, beuys oder vautier, ist es ihre sinnliche direktheit, die ihnen die zugehörigkeit zu fluxus im engeren sinne sichert.", vgl. Tomas Schmit ebd. u. ebenfalls in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 109/110. In der Beuys-Monographie allerdings scheint es insbesondere um den ersten Satz von Schmits Brief zu gehen: "vostellmanifeste soll man nicht so ernst nehmen, wie das erste kopfschütteln eingeben möchte." – während dessen eigene Kritik offenbar ebenfalls nicht so ernst genommen werden soll: "Weder Vostell noch Schmit gehen auf die Intentionen ein, die Beuys veranlaßt haben könnten, den von ihm weiter gesetzten Begriff 'Fluxus Zone West' für die Aktivitäten der DSP zu verwenden." beklagen die Autoren, vgl. ebd., S. 109 – näher erläutert werden die "Intentionen" jedoch auch von ihnen nicht.

¹⁵ Vgl. Vostell 1970, o. P. Bereits die vorausgehende Passage weist indirekt darauf hin, wen Vostell hier im Auge hat: "OBWOHL DIE documenta BIS JETZT UND SAMMLER WIE STRÖHER IHRE AUSWAHLKRITERIEN NICHT DARLEGEN SIND DIE AUSWAHLKRITERIEN FÜR DIESES BUCH DIE ARBEITEN DER KÜNSTLER DIE VERHALTENS-MUSTER UND AKTIONSMODELLE HERSTELLTEN DIE GESELLSCHAFTLICH RELEVANT GEWORDEN SIND." Beuys war bekanntlich nicht nur 1964 und 1968 auf der *documenta* vertreten, sondern hatte auch bereits 1967/1968 im Anschluss an seine Mönchengladbacher Ausstellung, die von Ströher insgesamt aufgekauft worden war, einen dauerhaften Kontrakt mit dem Sammler geschlossen, vgl. Ausst. Kat. Slg. Ströher/Frankfurt 1985, S. 69, Block Beuys 1990, S. 399 u. Luckow 1998, S. 300f. Seine Distanzierung von Beuys und dessen Aktionen hielt Vostell allerdings nicht davon ab, diese mit Interesse zu verfolgen. So ist in seiner "Partitur" für das "décollage-happening" *FÜR HUNDE UND CHINESEN VERBOTEN oder die Entdeckung, was Umwelt bedeutet* (New York City und Long Island, Mai 1966) im "HAUPT HAPPENING" u. a. vorgesehen, dass "honig [...] auf die gesichter der teilnehmer geschmiert" wird – nachgerade also eine direkte Übertragung eines zentralen "Bildes" aus Beuys' Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) auf das von Vostell geforderte Prinzip der (Publikums-)Beteiligung. Vgl. Vostell 1970, o. P.

¹⁶ Dass beide Male das Medium, in dem sich die Künstler artikulieren, nicht eine künstlerische Arbeit, sondern die Kunstkritik ist – die, wie gezeigt werden konnte, exakt zu dieser Zeit sowohl das entsprechende Vokabular zu favorisieren als auch hier vermutete Zusammenhänge zu diskutieren beginnt – dürfte kein Zufall sein. Traditionell ist es noch immer das Wort, welches Bild, Mythos und Legende festschreibt, transportiert – und kritisiert.

Während beider Stellungnahmen – weitgehend ungekürzt – Eingang in die von Adriani, Konnertz und Thomas 1973 publizierte Beuys-Monographie fanden¹⁷ und damit als Quellen für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Konstruktion des Beuys 'auf den Leib geschriebenen' "Bildes vom Künstler" denkbar früh zur Verfügung gestanden hätten, scheinen sie jedoch ebenso, wie sie zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung an dem Vokabular partizipierten, das die zeitgenössische Kritik insgesamt dominierte, ihrerseits vornehmlich als dankbare Stichwortgeber für die letztere gedient zu haben. In der nachfolgenden monographischen Literatur zu Beuys hingegen finden sie nicht nur unter anderen Vorzeichen, sondern auch unter durchaus unterschiedlichen Gesichtspunkten Beachtung: Wenn Krickes Intervention in der kunsthistorischen Literatur zunächst weitgehend ausgeblendet bleibt und später vornehmlich als Beleg für die Unsachlichkeit der den "Düsseldorfer Akademiestreit" begleitenden Debatten herangezogen werden sollte, wird Vostells Bericht vor allem als Beschreibung der Beuys-Aktion von erster Hand ausgewertet. Anders jedoch als Beuys eigene Äußerungen, in denen sich dieser seinerseits ab Ende der sechziger Jahre von der *FLUXUS*-Bewegung abgrenzt, bleiben in diesem Zuge nicht nur Vostells Fragezeichen, die dieser bereits in seinem Artikel an bezeichnender Stelle setzt, sondern auch seine im *Manifest* artikulierte Distanzierung von Beuys in der Regel ebenso unerwähnt wie auch die in ihr enthaltene dezidierte Kritik an einem "Starkult", dem dieser nicht zuletzt auch selbst durch seine "mystischen Verhaltensformen" zuarbeitete.

Letzteres scheint durchaus vereinbar mit der positiven Wertung, unter deren Vorzeichen sich die kunsthistorische Literatur zu Beuys ab Beginn der siebziger Jahre zu formieren beginnt und in der die "Fetische einer unbewältigten Vergangenheit" ebenso wie die "mystischen Verhaltensformen" nicht mehr zum Anlass für eine kritische Hinterfragung genommen,

¹⁷ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 108/109; auf den vorausgehenden Seiten werden sowohl Auszüge aus dem sog. "Misstrauenspapier", dem von den Professoren K. Bobek, W. Breker, G. Grote, K. O. Götz, G. Hoehme, N. Kricke, K. T. Robaschik, R. Sackenheim, M. Sieler und G. Weber unterzeichneten Rundschreiben zitiert (allerdings unter fehlerhafter Nennung bzw. Entstellung der meisten Namen), sondern auch aus mehreren Stellungnahmen, die auf dieses hin erfolgten. Auch diese Passagen fehlen in der Ausgabe von 1994 – was ein weiteres Mal den Eindruck vermitteln kann, als sollten die Konflikte um Beuys' Auftreten an der Akademie und seine Positionierung in der Kunstszene zugunsten einer positivistischen Konzentration auf den "Werklauf" 'ad acta' gelegt werden.

sondern vielmehr als integraler Bestandteil der künstlerischen Intention interpretiert werden.¹⁸

Dass eben jene Momente, die dieser kritischen Hinterfragung gegenüber zunächst vornehmlich als Vehikel harscher Kritik oder mindestens als Ansatzpunkte für skeptische Einlassungen dienen, nunmehr zunehmend als Qualitäten erscheinen, dürfte sich jedoch nicht nur den Verschiebungen verdanken, die das Feld der Produktion und der Rezeption in der europäischen Kunst der siebziger Jahre insgesamt erfahren: Insofern nämlich, als zeitgleich mit dem wiedererwachten Interesse an "Zeichen und Mythen" eine neue Diskussion um Selbstverständnis und Rolle des Künstlers entfacht, in deren Zuge – prominent über die von Szeemann kuratierte *documenta 5* – auch jene "Individuellen Mythologien" positiv etabliert werden, in deren Kontext sich Künstlerinnen und Künstler ihrerseits in einschlägigen Bildern inszenieren.¹⁹ Mindestens ebenso relevant wirkt sich die Tatsache aus, dass Beuys vor diesem Hintergrund als Protagonist einer internationalen Tendenz erscheinen kann – dessen Position allerdings um so mehr Gewicht erhält, als sie in der Rezeption durch Kunstkritik und Kunstgeschichte zunehmend aus ihrem Umfeld extrapoliert und Beuys auf diese Weise zu jenem "einmalige[n] Anthropos" stilisiert wird, als der er schließlich 1993 im Katalog der ebenfalls von Szeemann betreuten Retrospektive begegnen wird:

"[...] ein einmaliger Anthropos, der zu uns gekommen ist, um Kunde zu bringen von den Mythen, [...] einer der Seltenen, der in glücklicher Reinkarnation Leib und Ätherleib für ein Menschenleben nicht ohne Krisen und anstrengende Selbstheilungen als Therapeut und Künstler zur Deckung gebracht hat, um zum Sender zu werden."²⁰

¹⁸ Ansatzweise bereits bei Romain/Wedewer 1972 (noch kritisch), explizit dann bei Adriani/Konnetz/Thomas 1973. Darüber hinaus wäre auf jene ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zunehmende Tendenz zu verweisen, die ein gesteigertes Interesse der Künstler an "Fetisch-Formen" verrät und in diesem Sinne sowohl an die Vorkriegsmoderne anknüpft, als auch speziell durch die zeitparallel einsetzende 'Wiederentdeckung' des Surrealismus unterstützt worden sein dürfte, welche ihrerseits u. a. durch die *Nouveaux Réalistes* vorbereitet worden war u. sich etwa auch daran ablesen lässt, dass nun die Schriften Bretons und anderer erstmals in dtsh. Übs. erscheinen. Speziell das Interesse an "Fetisch-Fomen" spiegelt sich nicht nur in Ausstellungen und der begleitenden Literatur wider, sondern dürfte sowohl das zeitgenössische Assoziationsfeld wie auch die diesem Kontext zugehörigen Begriffe geprägt haben; vgl. etwa die Ausst. *Fetisch-Formen* im Städtischen Museum Leverkusen/Schloß Morsbroich 1967; weitere Ausstellungen hießen etwa *Idole, Sex, Merde d'artiste, Konsum, Fetische* (Galerie Block, Berlin 1972), *Fetische, Aktualität, Konsumwelt, Leitbilder* (Galerie Tobies & Silex, Köln 1972); die hier anklingende Verknüpfung von 'Fetisch' und 'Konsum' verweist auf die – ebenfalls bereits für den Surrealismus relevanten – Frage nach den kulturpsychologischen Aspekten und der Fetischisierung des Alltags- bzw. Konsumgegenstands sowie dem "Warencharakter" des Kunstwerks; vgl. hierzu ausf. oben Kap. I.2.

¹⁹ Vgl. Ausst. Kat. *documenta 5/Kassel 1972* sowie Szeemann 1985; zur um 1970ff. verstärkt geführten Diskussion um die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft s. a. die weiterf. Literaturangaben in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers". Für das in diesem Kontext an Bedeutung gewinnende "Bild vom Künstler" als 'Schamane', als dessen Protagonist in Deutschland Beuys gehandelt wird, spielt neben der "neomythischen Kehre" (vgl. Schrödter 1991) – deren Etablierung in der Kunst der siebziger Jahre Ausstellungsprojekte wie *Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung* (Bonn 1980, vgl. den Ausst. Kat. *Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982*) oder *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre* (Zürich u. Hamburg 1981, vgl. Ausst. Kat. *Mythos-Ritual/Zürich 1981*) nachgehen – das verwandte Bild des Künstlers als 'Sammler', 'Forscher' und 'Ethnologe' eine wichtige Rolle, vgl. hierzu Metken 1977 u. 1983.

²⁰ Vgl. Szeemann 1993, S. 8 (sowie bereits zuvor in Szeemann 1988, S. 30).

– Lili Fischer: 'Künstler Schamanen' –

Erhellend kann in diesem Zusammenhang der Blick auf einen Artikel wirken, den die Künstlerin, promovierte Ethnologin und Kunstpädagogin Lili Fischer 1978 in der Zeitschrift *Kunstforum International* unter dem Titel ~~Künstler~~ *Schamanen* veröffentlicht.²¹ In dreizehn Segmente gegliedert, erweist sich der gesamte Text als Collage ausgewählter Passagen aus der ethnologischen Fachliteratur zum Schamanismus, in denen zentrale Merkmale beziehungsweise Markierungen von Schamanen, ihrer Praktiken und ihrer Gebräuche wie schließlich auch ihrer Einbindung in die sie umgebenden Sozietäten verhandelt werden – so etwa "Ausbildung", "Aufgaben", "soziale Stellung", "Kleidung" und "Attribute", aber auch "Geburt", "Berufung", "Weihe". Der entscheidende Kunstgriff Fischers, die im Rahmen ihrer Arbeit – die sie selbst treffend als "künstlerische Feldforschung" bezeichnet – stets von Recherchen auszugehen pflegt, um sie dann in ihren Text-Bild-Collagen und Performances zu transformieren, besteht auch in diesem Fall nicht nur in der Auswahl und Anordnung des zusammengetragenen Primärmaterials, sondern vielmehr in dessen pointierter Bearbeitung. So können die von Fischer dem auf den Titel des Textes angewandten Verfahren entsprechend handschriftlich eingefügten, jedoch durchgestrichenen Zusätze zu den einzelnen Zwischenüberschriften den Eindruck erwecken, hier hätte im ersten Entwurf eigentlich ein Text verfasst werden sollen, der einen Blick auf zentrale Kapitel der zeitgenössischen Kunstproduktion und -rezeption wirft und dabei auch die zu dieser Zeit verstärkt diskutierte Position und Selbstpositionierung der Künstlerinnen und Künstler in ihrem gesellschaftlichen Umfeld einbeziehen will: Über dem einleitenden Abschnitt ("Seance") sind die Begriffe ~~Happening~~ ~~Aktion~~ ~~Performance~~ zu finden; stellvertretend für Szeemanns ~~Individuelle Mythologie~~ wird das "Weltbild" verhandelt und im Zusammenhang mit der ebenfalls ausgerufenen Parole einer ~~Art-for-all~~ geht es um die "Aufgaben" des Schamanen; über dessen "Ausbildung" stehen die Alternativen ~~Akademie~~ ~~Autodidakt~~; und während die anschließende "Weihe" als Äquivalent zur ~~Vernissage~~ fungiert, wird das Kapitel zu seiner "Sozialen Stellung" gar mit dem ~~Künstlerreport~~ gleichgesetzt. Weiter fundiert wird die so eröffnete Möglichkeit einer alternativen Lesart des Textes nun nicht nur durch eine umfangreiche Bildstrecke, in der sich unter die ethnographischen Dokumente immer wieder Abbildungen zeitgenössischer Arbeiten mischen. Auch finden sich handschriftliche Zusätze zu den einzelnen Kapiteln, mit denen Fischer Namen und Zitate von Kolleginnen und Kollegen, zuweilen aber auch eigene Beobachtungen aus dem Alltag des 'Betriebssystems' mit denjenigen der ethnologischen Feldforschung verflucht. Indem sie diese – anders als die Überschriften – ohne Streichungen belässt, bleibt das doppeldeutige Potential der

²¹ Vgl. Fischer 1978 u. das Titelblatt des Bandes, DAbb. 19a sowie die erste Seite des Beitrags, die Beuys als "Künstler Schamane" ausweist, s. DAbb. 19b u. ebd., S. 54. Zu Fischers Arbeiten der späten siebziger Jahre, mit denen sie sich einerseits im Kreis der als 'Feldforscher' wahrgenommenen Künstlerinnen und Künstler etablierte (wiewohl sie von Metken 1977 noch nicht berücksichtigt wird) vgl. weiterf. Fischer/Wick 1978; sowie für einen weiteren Einblick in das Werk der ihrerseits in Anlehnung an entsprechende Performances ihrerseits mit dem Bild der 'Heilkundigen' und 'Hexe' assoziierten Künstlerin den Ausst. Kat. Fischer/Heidelberg 1988.

Abhandlung also erhalten, während sich der scheinbare Themenwechsel als rhetorischer Schachzug entpuppt.

Beuys – dem, wie schon im voraus gegangenen Kapitel geschildert, von der Kunstkritik zu dieser Zeit bereits mehrfach die Rolle des 'Schamanen' auf den Leib geschrieben worden war²² – ist dabei zwar nicht nur mit einer zentral auf der Titelseite des Beitrags figurierenden Photographie aus seiner Aktion *I like America and America likes me* (1974)²³, sondern auch mit mehreren Interview-Zitaten – darunter, im Kapitel "Berufung", mit seinen so genannten "Schlüsselerlebnissen"²⁴ – und dem auf den *Lebenslauf Werklauf* verweisenden Überschriften-Doppel "Heftplaster Geburt" denkbar prominent vertreten. Gleichwohl bleibt er nur *einer* von zahlreichen Künstlern und Künstlerinnen, die auf diese Weise höchst stimmig Eingang in Fischers Feldforschungsbericht finden.²⁵

Unabhängig davon, inwieweit man dessen Strategie der Kommentierung unter den Vorzeichen einer Kritik der dem Kunstbetrieb immanenten Strukturen versteht, belegt Lili Fischers Beitrag mithin nicht nur, dass Beuys' Selbstinszenierung im Bild des 'Schamanen' ein entsprechendes zeitgenössisches Umfeld besitzt. Zugleich ist er als Plädoyer dafür angelegt, dieses Bild auch *insgesamt* im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption zu betrachten.

In diesem Sinne aber kann die hier mit künstlerischen Mitteln vorgetragene Argumentation umso deutlicher auf die Problematik verweisen, die dem kunstkritischen und -historischen Rückgriff auf ein entsprechendes "Bild vom Künstler" insbesondere im Rahmen einer monographischen Fokussierung innewohnt, die dieses nicht analytisch behandelt, sondern als rhetorische Formel für die Institutionalisierung einer Position benutzt.

Tatsächlich hatte eine vergleichbare Tendenz zur 'Singularisierung' des Künstlers schon im "Düsseldorfer Kunststreit in Sachen Beuys" eine einschlägige Funktion erfüllt, wenn der

²² Vgl. oben Kap. III.1.; sowie weiterf. a. unten Kap. III.3. u. III.12. zu Paik und Beuys; Kap. III.4. zu Beuys' eigenem Umgang mit diesem Bild sowie Kap. III.8. zur Relation von 'Magie' und 'Schamanismus' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption.

²³ Hier mit dem (Abbildungs-Unter-)Titel "Aktion 'Coyote', New York 1974" versehen, vgl. Fischer 1978, S. 54; zur Aktion selbst und ihrer Rezeption vgl. Tisdall 1976/1988 u. ausf. Schneede 1994, S. 330ff. (Nr. 29) sowie weiterf. auch unten, Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

²⁴ Vgl. Fischer 1978, S. 60; sowie zu Beuys' "Schlüsselerlebnissen" ausf. unten Kap. III.4.

²⁵ Zu den Künstlerinnen und Künstler, die in Text und Bild vertreten sind, zählen u. a. John Cage, Jan Dibbets, Richard Long, "Sigmar Polke und Clan", Bruce Nauman, Franz-Erhard Walther u. a. m. Unter den Künstlerinnen sind neben Rebecca Horn und Katharina Sieverding Ulrike Rosenbach, Sarah Schuhmann und Valie EXPORT vertreten; wobei Fischer hier einen Konnex zu dem feministischen Engagement der letztgenannten drei Kolleginnen zieht, indem sie im Abschnitt 7, "Eignung", neben der Nennung ihrer Namen den Punkt "Besonders Frauen waren als Schamaninnen geeignet, weil bei ihnen die für diesen Beruf notwendigen psychologischen Voraussetzungen (z. B. Erregbarkeit) gegeben waren." mit dem handschriftl. Zusatz "Feministinnen" versieht und auf die Problematik der (potentiellen) Doppelbelastung der Künstlerin als Hausfrau und Mutter verweist. Vor diesem Hintergrund erhält die Erwähnung von Urs Lüthi, Michael Buthe und Jürgen Klauke – Künstlern, die zu dieser Zeit im Rahmen von Photo- und Performance-Arbeiten mit Selbstinszenierungen hervortreten, in denen sie die Geschlechtergrenzen überschreiten – im Zh. mit dem Umstand, dass auch bei männlichen Schamanen "Reste weiblichen Schamanentums" zu beobachten seien, einen deutlich kritischen Unterton.

Kunstkritiker Willi Bongard den in der *ZEIT* vorgetragenen Vorwürfen Krickes einen Kanon einschlägiger Superlative entgegensetzt:

"Lohnt es sich, dem Wirbel um Joseph Beuys Beachtung zu schenken und ihn womöglich noch zu verstärken? Es lohnt sich. [...] Schließlich gilt Joseph Beuys vielen als der bedeutendste lebende deutsche Künstler, manchen auch als der wichtigste europäische Künstler, einigen als der faszinierendste Künstler der Gegenwart überhaupt."²⁶

Solche Superlative sind – zumal wenn sie sich wie im zitierten Fall zunächst auf das Urteil anderer berufen, um mittelbar dann auch die eigene Position des Autors zu untermauern – weniger dazu geeignet, die etwaige 'Einzigartigkeit' einer künstlerischen Position zu belegen, als vielmehr tradierte Vehikel einer entsprechenden *Bedeutungsgeneration*, die auf die ungebrochene Aktualität aus der "Geniereligion" ererbter und in der Kunstgeschichte letztlich bis zu den Urgründen der "Legende[n] vom Künstler" zurückzufolgender rhetorischer Formeln verweisen.

Zu diesen aber gehören bekanntlich, neben der 'Einzigartigkeit' des Künstler-Subjekts, nicht nur markante Topoi wie "Begabung" und "Berufung" – die auch bei Fischer einschlägig konnotiert werden. Gleiches gilt für die von Beuys selbst im *Lebenslauf Werklauf* prominent proklamierte Einheit von "Leben" und "Werk", in deren Beschwörung bezeichnenderweise schon Bongards 'Verteidigungsrede' im "Akademiestreit" mündet, wenn er aus Beuys' Inanspruchnahme des Begriffs der "Sozialen Plastik" für die *Deutsche Studentenpartei* schließt, dass dieser "es auf eine Symbiose von Kunst und Leben abgesehen" habe und damit [...] ein uraltes Kunstideal zu verwirklichen trachte[t].²⁷ Und schließlich besitzen auch jene 'Bilder vom Künstler', die dessen Person direkt mit einem "Numinosen" verknüpfen²⁸, in diesem Bezugsrahmen ihren festen Ort. Wenn sich deren Spuren in allen denkbaren Facetten, vom "Mystiker" über den "stellvertretend Leidenden" und den "Propheten" bis hin zum "Schamanen" und – wie im Folgenden an weiteren Beispielen zu zeigen sein wird –

²⁶ Vgl. Bongard 1968.

²⁷ Ebd. Prinzipiell ist Bongard in der Abgrenzung der *Deutschen Studentenpartei* von anderen hochschulpolitischen Gruppierungen (und namentlich solchen, wie sie zeitgleich an Universitäten aktiv waren) insofern durchaus recht zu geben, als diese in der Tat nicht nur in engem Zusammenhang mit Beuys' Kunstbegriff und seinem Selbstverständnis als Akademielehrer steht, sondern – wie B. Lange zu Recht herausstellt – "keine Partei der Studierenden [war]. Nicht nur die Initiative zu ihrer Gründung, auch die Ausbildung ihrer Programmatik [...] ging auf den Akademieprofessor Joseph Beuys zurück, der damit hoffte, 'die Sehnsüchte der Jugend erfüllen zu können'", vgl. Lange 1999, S. 100f. (sowie für das Zitat im Zitat: J. Beuys in der *Rheinischen Post*, 23. 06. 1967). Darstellungen wie diejenige von Stüttgen 1987b sind vor diesem Hintergrund korrekturbedürftig.

²⁸ In der "das Göttliche als unbegreifliche, zugleich Vertrauen u. Schauer erweckende[n] Macht" fassenden Basisdefinition des Begriffs (lt. Fremdwörter-Duden, Bd. 5, Mannheim et al. 4:1982, S. 531) wie auch in dessen prominenter Einführung u. Diskussion durch R. Otto in seinem Buch über *Das Heilige* (vgl. Otto 1917/1963 u. hierzu oben, Kap. II.2., Abs. "Grenzfälle") als die doppelte Erfahrung des 'mysterium fascinans' u. des 'mysterium tremendum' fassendes bzw. ermöglichendes "sacer-und-sanctus" lässt sich, nebenbei bemerkt, in der Tat eine Parallele zu jener von Kris u. Kurz als charakteristisch für die Wahrnehmung von [künstlerischer] 'Größe' gekennzeichneten "Ambivalenz der Gefühle" sehen; vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler" u. mit Blick auf Beuys Kap. III.1., im Abs. "Ein Deutscher in New York" den abschl. Vergleich der dtsh. u. intern. Rezeption.

auch zum "Magier" und "Alchemisten"²⁹ sowohl durch die kunstkritische und -historische Beuys-Rezeption verfolgt als auch in den Stellungnahmen seiner Kollegen wieder finden lassen, kann dies allerdings nicht allein als Beleg für die ungebrochene Vitalität dieser Topoi und der rhetorischen Formeln gewertet werden, in denen sie Verwendung zu finden pflegen. Vielmehr verweisen die Texte und die argumentativen Zusammenhänge, in denen sie auftauchen, ebenso wie die Wertungen, mit denen sie verknüpft werden, gerade im Gemeinsamen auf entscheidende Unterschiede, die Differenzierungen notwendig machen.

Diese Unterschiede aber sind – wie es bereits der vergleichende Blick auf die Beiträge von Vostell, Kricke, Bongard und Fischer nahe legt – nur bedingt auf den Publikationsort und dessen gattungsspezifische Vorgaben zurückzuführen. Zweifellos gehen sie primär auf Vermittlungsanspruch zurück, der ebenso ausschlaggebend für den Modus der Auseinandersetzung mit dem Künstler ist wie die Position, welche die Autoren zu Werk und Person beziehen. Ob *und* wie die einschlägigen 'Bilder vom Künstler' in diesem Zusammenhang *als* rhetorische Formeln Verwendung finden, scheint jedoch von mehreren Faktoren abzuhängen, die eng mit der spezifischen Einbindung "aller Beteiligten" in das Feld der Rezeption selbst verknüpft sind. Und zwar um so mehr, als in allen zitierten Fällen davon auszugehen ist, dass die Assoziationen mit diesen Bildern auch in der Sache keineswegs willkürlich erfolgen, sondern vor dem Hintergrund der eigenen Positionierung des Künstlers in Werk und Selbstdarstellung gesehen werden müssen.

Anders gesagt: Ob Beuys mit dem Bild des "Mystikers", "Propheten" oder "Schamanen" assoziiert wird und ob ein entsprechendes Bild zitiert wird, um Kritik oder Wertschätzung zu vermitteln, muss nicht nur in Relation zum eigenen Umgang des Künstlers mit diesen Bildern gesehen werden, auf den im Folgenden ebenfalls noch ausführlicher zu sprechen zu kommen sein wird. Ebenso relevant ist der historische Kontext, zu dem sowohl die zeitgenössisch geführten Debatten um die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft als auch die spezifische Position und die Anerkennung gehören, die Beuys als exponierter Vertreter der zeitgenössischen Kunstszene in dieser Rolle erfährt. Gerade Letztere aber wird nicht nur einseitig durch das Feld der Rezeption bestimmt, sondern bestimmt *vice versa* auch ihrerseits die Position, in der sich andere Künstler in Relation zu ihrem Kollegen verorten, *indem* sie sich auf ein einschlägig konnotiertes "Bild des Künstler" beziehen.

Krickes Kritik an Beuys als in "Heilandsmanier" auftretendem 'Demagogen' und von "fanatisierten Jüngern" umschwärmtem "Meister" datiert ebenso wie Vostells Skepsis gegenüber einem entsprechenden Habitus, der in der Aktion *DER CHEF* mitschwingt, und schließlich auch dessen offene Wendung gegen den "Verrat" an der *FLUXUS*-Idee, den er hierin festmachen will, in eine Phase, in der Beuys zunehmend ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt – dabei aber noch durchaus umstritten ist. Wie jedoch der

²⁹ Hier jeweils in doppelter Anführung, insofern dezidiert die im voraus gegangenen Kap. vorgestellten u. in konkreten Beispielen zitierten Bilder im Spiegel der Sekundärliteratur angesprochen sind.

vergleichende Blick auf die kunsthistorische Rezeption und namentlich die Beuys-Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas zeigt, stehen bereits wenige Jahre später dieselben Formeln, derer sich die beiden für ihre kritischen Hinterfragungen des Kollegen bedienen, für eine *positive* Wertung zur Verfügung – mit der das entsprechende "Bild vom Künstler" nicht nur in die "Einheit des Werkes"³⁰ überführt, sondern auch in die Kunstgeschichte eingeschrieben wird. Zwar bleibt die Ambivalenz dieser Entwicklung – wie nicht nur Lili Fischers an der Kunstszene vorgenommene Feldforschungen belegen können, sondern auch eine Reihe künstlerischer Beiträge, denen sich das folgende Kapitel widmen wird – im Kreis der Kollegen keineswegs unkommentiert.

Gleichwohl findet eben jene Verschiebung, die sich als allgemeine Tendenz im Feld der Beuys-Rezeption nachzeichnen lässt, auch in diesem ihren Niederschlag. Wenn sich Erstere nicht nur in der zunehmend prominenten Position und einer mit dieser einhergehenden 'Singularisierung' des Künstlers spiegelt, sondern auch in der Anerkennung, die zuvor umstrittene Züge seines Habitus erfahren, so scheint Letzterer in diesem Zuge an 'Anschlussfähigkeit' zu gewinnen.

Für diese Vermutung sprechen – in durchaus unterschiedlicher Nuancierung – drei Stellungen, die in die letzten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts datieren: Mithin also in eine Zeit, in der Beuys nicht nur allgemein als Künstler der Superlative gehandelt, sondern speziell seitens der deutschsprachigen Kunstgeschichte, die zeitgleich nach seiner Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu fragen beginnt, nunmehr dezidiert positiv mit dem Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' assoziiert werden kann.

– Erwin Heerich: Im Laboratorium –

Gleich mehrfach finden sich in der Beuys-Literatur beispielsweise einschlägige Erinnerungen des ehemaligen Mitstudenten und langjährigen Freundes Erwin Heerich an die gemeinsame Studienzeit zitiert, in denen dieser berichtet,

"[...] daß sich Beuys im Raum des gemeinsamen Ateliers in der Düsseldorfer Kunstakademie eine Art Labor eingerichtet hatte, in dem er mit Chemikalien, Pflanzen und mit anderen Materialien experimentierte und seinen naturwissenschaftlichen Interessen nachging."³¹

Die Referenz auf eine solcherart offensive 'Erweiterung des Atelierbegriffs' hin zum Labor³² scheint zunächst einmal geeignet, die von Beuys selbst lancierte und von der Sekundärliteratur vielfach übernommene Imago des Künstlers als eines Kunst und Naturwissenschaft vereinigenden 'Universalgenies' zu unterstreichen wie es bereits zu seinen Lebzeiten des

³⁰ Vgl. Vischer 1991.

³¹ Vgl. E. Heerich, hier zit. n. Ausst. Kat. Slg. Murken/Bonn 1988, S. 57; ähnlich z. B. auch b. Jappe 1991a, S. 20; sowie entsprechend auch im Gespräch mit der Autorin in Hombroich, 13.05.1996.

³² Zur Rolle, die das Bild des 'Laboratoriums' im Werk des Künstlers vor dem Hintergrund des Spannungsfeldes von Produktion und Rezeption spielt, vgl. ausf. unten Kap. III.7., iAbs. "Die Werkstatt des Künstlers".

Künstlers in der Literatur ein entsprechendes Echo fand.³³ Wenn Heerich in diesem Zuge mit Verweis auf geheimnisvoll zischende und brodelnde Reagenzien zudem das Bild der faustischen Wirkungsstätte eines '(Künstler-)Alchemisten' assoziieren lässt³⁴, um dem 'Wissenschaftler' Beuys zugleich einen "atavistischen Grundzug" zu attestieren³⁵, mag möglicherweise auch eine Geste der 'aemulatio' mit im Spiel sein, mit der sich der Systematiker Heerich von seinem bekannten Kollegen ein Stück weit abgrenzen will. Für die kunsthistorische Rezeption jedoch rückt die Auskunft, die er über die frühen Jahre des Künstlers und damit über eine Zeit geben kann, in der dieser selbst noch nicht im Rampenlicht medialer Aufmerksamkeit stand, vor allem aus einem Grund in eine zitierfähige Position: Als Zeugnis, das in diesem Rahmen als um so bedeutungsvoller wahrgenommen werden kann, da sich hier eine authentische Erinnerung wie ein Mosaikstein in jenes Bild zu fügen scheint, das auch der "Legende vom Künstler" entspricht.

– Hermann Nitsch: Ausstellung von Ausstrahlung –

"beuys war der stärkste ausdrück einer tendenz in richtung selbstverständnis der kunst, die sich schon lange angedeutet hat. kunst stand von ihren ursprüngen her im dienst des kultischen, es wurde ihr daher schon früh eine metaphysische funktion zugeschrieben."³⁶

Noch weniger zurückhaltend im Hinblick auf einschlägige Charakterisierungen des Künstler-Kollegen gibt sich Hermann Nitsch in einem Text, den er Beuys 1986 in memoriam

³³ Vgl. weiterf. a. unten Kap. III.4. sowie Kap. III.5., Abs. "Der universale Genius". Im Hintergrund ist hier zum Einen die nach Beuys' eigenen Angaben schon im Frühwerk einsetzende Auseinandersetzung mit Leonardo zu sehen, die ihrerseits nicht nur in den Arbeiten selbst ihren Niederschlag findet, sondern auch in deren Titeln sowie prominent im *Lebenslauf Werklauf* dezidiert an die Rezeption vermittelt wird. Dass Leonardo seinerseits bereits in Vasaris *Viten* zum Inbild des ebenso geheimnisvoll-verschrobenen wie auch humorvollen und zugleich ernsthaft forschenden Universal-Genie stilisiert wird und diese Darstellung auch in einem Gutteil der monographischen Literatur zum Künstler entsprechende Spuren hinterlassen hat, dürfte Beuys, der 1959 seiner Frau bei deren Examensarbeit zu den *Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos* zur Seite stand, nicht entgangen sein (vgl. Wurmbach-Beuys 1959/1977 u. weiterf. unten, Kap. III.4.). Speziell mit Blick auf Heerichs Äußerungen wiederum scheint jedoch weniger die konkrete Identifikationsfigur Leonardo angesprochen, als vielmehr die Identifikationsfigur des 'Künstler-(Universal-)Wissenschaftlers' per se – für die im Übrigen gerade in jüngerer Zeit, da das Thema der 'Vereinigung von Wissenschaft und Kunst' eine neuerliche Konjunktur erfahren hat, sowohl Leonardo als auch Beuys als 'klassische' Vorbilder geführt zu werden pflegen; vgl. hierzu auch oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'".

³⁴ Auch dieses Bild blickt nicht nur auf eine längere Tradition in der Kunstgeschichte zurück, sondern begegnet auch an anderer Stelle in der Beuys-Rezeption – wobei nicht zuletzt mit Blick auf Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner nahe liegen mag, Goethes *Faust* und den 'faustischen Forscher' als Identifikationsfigur für den 'Künstler-Alchemisten' auszumachen. Die Frage, ob und inwiefern sich Beuys selbst mit diesem Topos assoziiert hat, wird i. F. noch eingehender zu behandeln sein, vgl. insb. Kap. III.5., Abs. "Alchemistische Dinge" u. Kap. III.9.

³⁵ Vgl. Jappe 1991a, wo wenig später – und, wie bereits gezeigt, in bezeichnender Verknennung der Sachlage – mit Blick auf Beuys' Beschäftigung mit Steiner betont wird, dass eben "nicht Steiners 'kulturelle Antworten' interessierten". Im Gespräch mit der Autorin (Hombroich, 13.05.1996) antwortete Heerich, auf die zitierte Schilderung der gemeinsamen Ateliersituation mit Beuys angesprochen, Beuys habe sich in der Tat selbst als "so etwas wie ein Alchemist" verstanden, sowohl in seinem "Umgang mit den Substanzen" als auch in seiner "Suche nach das Materielle wie das Geistige umfassenden Prinzipien".

³⁶ Vgl. Nitsch 1986, S. 414.

widmet.³⁷ Zwar zeugen die Ausführungen insgesamt von dem Bemühen, Beuys' Kunstbegriff zu würdigen – wobei jedoch insbesondere dessen aktionistische Tätigkeit ganz offensichtlich in die Nähe zu Nitschs eigenem künstlerischen Selbstverständnis gerückt werden soll.³⁸ Und vor allem dort, wo ihm der "künstler beuys im traditionellen sinn" in den Blick gerät³⁹, entwirft Nitsch ein Bild des Kollegen, das sich ganz im Kontext einschlägiger, auch für das eigene Werk in Anspruch genommener Begriffe bewegt. Hervorgehoben wird dabei nicht nur Beuys' "ausgeprägtes verständnis für materialien und substanzen, für deren sinnliche als auch magisch-symbolische ausstrahlung."⁴⁰ Zugleich wird dieser auch in den Zeugenstand einer 'neuen Mythologie'⁴¹ berufen, die jenseits des Kunstgriffs "Individueller Mythologien"⁴² ein überzeitliches Moment und eine besondere Qualität des Schöpferischen ausmachen soll:

"sein eigentliches werk hatte nie etwas unangenehm zeitbezogenes, es strahlte zeitlosigkeit aus. er gehörte zu jenen phänomenen der kunstgeschichte, die mythische symbolik aus ihrem inneren produzieren, die zugang zum kollektiven unbewußten hatten und aus diesem symbolische verschlüsselungen in ihr werk einfließen ließen.

aus beuys sprach der mythos selbst wie aus bosch, luther, hölderlin, novalis, wagner, trakl, sie waren sprachrohre des mythischen."⁴³

³⁷ Vgl. Nitsch 1986; der Text entstand für das Hommage-Projekt *Beuys zu Ehren*, auf das im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein wird, vgl. den Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986. Zwar waren für den Katalog der urspr. als Geburtstagsausstellung geplanten Schau alle beteiligten Künstler um Wortbeiträge gebeten worden, unter den eingereichten sticht derjenige von Nitsch jedoch durch seine Länge eindeutig hervor. Im Umfang annähernd vergleichbar ist lediglich der Beitrag von Nam June Paik, der unter dem Titel *Die zwei Gesichter von Beuys* einen unmittelbar am Stil von Künstler-Anekdoten orientierten Blick auf dessen Persönlichkeit wirft und im Folgenden vergleichend herangezogen werden kann (vgl. Paik 1984/1986).

³⁸ Vgl. hierzu und zur Relation Nitsch-Beuys ausf. unten Kap. III.12. Dass Nitsch sich Beuys durch sein "eigenes denken" hindurch nähert (vgl. Nitsch 1986, S. 414) wird nicht nur in einzelnen Passagen deutlich, in denen der Künstler seine eigene Arbeit im engeren Sinne ins Spiel bringt oder durch entsprechende Formulierungen direkt auf seine Sicht der Dinge verweist, sondern auch durch den engen Anschluss des gesamten Textes und dessen programmatischen Impetus' an die Schriften, in denen er die Theorie seines *orgien mysterien theaters* niedergelegt hat, vgl. insb. Nitsch 1976/1983 u. hierzu ausf. unten, Kap. III.12.

³⁹ Vgl. Nitsch 1986, S. 414: "neben den großem, von uns allen erst einzuholenden kunstphilosophischen entwürfen von beuys" – die zuvor Gegenstand sind – "einige worte zum künstler beuys im traditionellen sinn." bzw. noch deutlicher: "seine resultate waren immer schon klassisch, waren werke eines alten meisters."; ähnlich beschreibt Paik Beuys in der "Gestalt eines großen Meisters aus dem heutigen Flandern", vgl. Paik 1984/1986, S. 431 und erwähnt explizit die Brüder van der Grinten, die als junge, jedoch "noch nicht so gebildete" Kunsthistoriker erkannt hätten, "daß sie 'Seite an Seite mit dem größten Genie der Welt lebten'.", ebd.

⁴⁰ Vgl. Nitsch 1986, S. 414/415.

⁴¹ Zum Begriff der "neuen Mythologie" bzw. dem von André Breton geprägten Begriff des "mythe nouveau" vgl. oben Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens"; zu dem von Harald Szeemann über die *documenta 5* etablierten Begriff "Individuelle Mythologien" den gleichn. Abs. ebd. sowie im übergr. Zh., Kap. II.2., Abs. "Alte Mythen' u. 'neue Mythologien'".

⁴² Vgl. hierzu a. oben sowie ausf. den gleichn. Abs. in Kap. I.2.

⁴³ Vgl. Nitsch 1986, S. 415. Die Genealogie 'großer Namen', in die Nitsch Beuys hier einreicht, trifft sich nur teilweise mit derjenigen, die Beuys selbst für sich entwarf; während dort Novalis und Wagner begegnen, kam die Nennung des Reformators Luther – den Nitsch hier wohl aufgrund seiner Rebellion gegen die katholische Kirche anführt – dem Katholiken Beuys beispielsweise nicht in den Sinn. Paik wiederum geht in diesem Kontext einen Schritt weiter, insofern er mit "Jan Steen, [...], Rembrandt, Rubens, Bosch, Breughel [ebd. als: Brueghel], Van Gogh, Ensor, Mondrian" auf eine Verortung in der flandrischen bzw. flämischen Tradition abhebt, um Beuys dezidiert in der Heimat der "verrückten Bauernvölker" bzw. in einer kunsthistorischen Geographie anzusiedeln, in der "das Unheimliche [...] spürbar [ist], ebenso wie van Goghs halber Wahnsinn der Erleuchtung oder die Romantik Ensors.", vgl. Paik 1984/1986, S. 431.

Beuys begegnet uns hier, eingereiht in eine einschlägige Ahnenreihe, als mit pythischem Vermögen ausgestatteter 'Seher': Mithin – hierin im Einklang mit zahlreichen Interpreten⁴⁴ – in einer klassischen Künstlerrolle, wiewohl über den Verweis auf die Psychoanalyse unter vergleichsweise modernem Vorzeichen formuliert.⁴⁵

Komplettiert wird deren Kanon bei Nitsch schließlich mit der Erwähnung jener beiden Stereotypen beziehungsweise (Stereo-)Typisierungen, die – einander wechselseitig ergänzend – beide gleichermaßen das Bild des Künstlers Beuys schon früh bestimmen:

"man hat ihn oft gekränkt, indem man ihn als schamanen bezeichnete, andererseits wollten verehrer ihn als schamanen sehen."⁴⁶

Wohl will Nitsch selbst beide Begriffe als bloße Zuschreibungen charakterisieren, zollt dem Bild des 'Schamanen' jedoch auch Zustimmung, indem er bei Beuys in dessen "fähigkeit, verschüttete, lebensnotwendige, archaische wahrnehmungsweisen wachzurufen" eine "schamanenhafte gebärde" beobachtet – und dessen Kunst damit erneut dem eigenen Kunstbegriff, wie er im *orgien mysterien theater* explizit wird, parallelisiert.⁴⁷ Die Parallelsetzung ist insofern bemerkenswert, da letzteres mindestens als Handlungsform auf anderen Prinzipien beruht als Beuys' Aktionen: Im Gegensatz zu Beuys, der in seinen Aktionen immer der zentrale Akteur bleibt und dort, wo er Dritte hinzuzieht, Handlungen am *eigenen* Körper vollziehen lässt, bezieht Nitsch in seinem *orgien mysterien theater* die Position des *Regisseurs*.⁴⁸ Ein 'Vergleich' kann auf dieser Ebene also in der Tat am stimmigsten dort erfolgen, wo es um den Aktionisten als Hersteller einschlägiger Bilder – und seine Rolle beziehungsweise Position in diesem Prozess geht, über die er auch selbst ein entsprechendes Künstler-Bild in Anspruch nimmt. Würdigung des Zeitgenossen und Postulat der eigenen Programmatik gehen mithin in Eins. Nitsch nutzt das von der Kunstkritik überlieferte "Bild vom Künstler" dort, wo er mit seinem eigenen Selbstverständnis

⁴⁴ Vgl. insbesondere die einen ähnlichen Tonfall anschlagenden Texte von H. u. F. J. van der Grinten u. von H. Bastian (vgl. etwa Grinten 1969 u. 1988 sowie Bastian 1979 u. 1993); aber auch Paik 1986 (vgl. die vorauf gehende Anmerkung).

⁴⁵ Während das Bild des Künstlers als 'Seher' an eine bis in die Antike zurückreichende Tradition anknüpft, in der es zunächst auf den Dichter zugeschnitten war, wird es im Anschluss an die Romantik in der Moderne und besonders prominent im Surrealismus auch für die bildende Kunst in Anspruch genommen; hierbei spielten – insbesondere im Zh. mit der sexualisierten Deutung des Motivs der Blendung, die sich mit dem von der Romantik postulierten Topos des 'Inneren Sehens' verschränkt findet – die Berufung auf Freud und an Freud anschließende psychoanalytische Deutungen des Komplexes eine wesentliche Rolle. Nitsch wiederum recurriert mit dem Begriff des "kollektiven Unbewussten" auf C. G. Jung, der seinerseits ebenfalls für den späten Surrealismus an Bedeutung gewann. Vgl. zur antiken Tradition und ihrer Weiterführung ausf. Neumann 1986, S. 11ff. sowie zu ihrer Rezeption bei C. G. Jung S. 208ff.; speziell zum 'Künstler-Seher' im Surrealismus ausf. Lichtenstern 1992, S. 265ff. u. Kuni 1995, S. 13ff. (jeweils m. weiterf. Literaturverweisen) sowie einf. oben Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz".

⁴⁶ Vgl. Nitsch 1986, S. 415.

⁴⁷ So resümiert Nitsch anschließend mit Blick auf das "Archaische": "seine kunst umfasste dämmernden urbeginn und erlösung beanspruchende utopie. ich habe immer viel ähnlichkeit zwischen meiner arbeit und seiner gesehen, auch was die weitestgehend totalen ansprüche betrifft."; vgl. ebd.; sowie zum Konzept des *orgien mysterien theater* ausf. Nitsch 1976/1983.

⁴⁸ Zu einem umfänglicheren Vergleich der Konzepte beider Künstler, in dem ausführlicher auf Parallelen und Unterschiede eingegangen wird, vgl. ausf. Kap. III.12.

anknüpfen kann – und bezeugt ihm damit nicht nur eine identifikatorische, sondern auch eine rhetorische und strategische Qualität.

– Bernhard Johannes Blume: Der 'Alchemiker' –

Explizit auf Beuys als "Alchemiker" bezieht sich schließlich Bernhard Johannes Blume, der zu Lebzeiten des Freundes und Kollegen mehrfach gemeinsam mit diesem agiert und sich zuletzt etwa auch an mehreren Veranstaltungen zur Unterstützung der Aktion *7000 Eichen* in Kassel beteiligt hatte.⁴⁹ In einem Abschnitt seines ebenfalls posthum verfassten Vortrags *Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*, den er hier wortwörtlich als "alchemische[n]" apostrophiert⁵⁰, legt Blume ausführlich dar, wie er diese Attribution verstanden wissen will. Ähnlich wie in der kunstwissenschaftlichen Sekundärliteratur – und nicht zuletzt auch den in Interviews überlieferten eigenen Äußerungen des Künstlers folgend – wird Beuys zunächst in eine Patrilineage eingereiht, die für Blume betonter Maßen "von der Chemie zur Alchemie, über Spinoza [und] Goethe [bis zu] Steiner" verläuft.⁵¹ In diesem Sinne sei Beuys' Alchemie zunächst als Versuch einer Überwindung der erstarrten Naturwissenschaften hin zu einem umfassenden Naturverständnis in der Nachfolge der genannten Referenzfiguren zu sehen, wobei ein ganzheitlich gefasster Evolutionsbegriff im Zentrum stehe.⁵² Zugleich zieht Blume in diesem Zuge explizite Parallelen zur hermetischen Tradition, die ganz im Sinne einer "*alchemischen Praxis*" als "*Läuterungsarbeit* zur Verwandlung von Materie in Geist"⁵³ auf allen Ebenen des Werkes von den Materialien bis hin zu Beuys' künstlerischen Verfahren greifbar werde. Während jedoch die historische Alchemie in ihrem "Gott-Gold-Geistschädel", also in ihrer Allegorisierung, zum

⁴⁹ Vgl. insb. Beuys/Blume/Prager 1975 u. Beuys/Blume 1982 bzw. Beuys/Blume/Rappmann 1987/1990.

⁵⁰ Vgl. Blume 1991. Der Vortrag fand im Rahmen einer Vorlesungsreihe des *Collegium generale* im WS 1989/90 an der Universität Bern zum Thema *Kunst in der Exklusivität oder 'Jeder ein Künstler'?* statt. Die Dokumentation ist in drei Abschnitte gegliedert: Einem *Prolog*, der einen Dialog zwischen Beuys und Blume anlässlich einer gemeinsamen Ausstellung 1985 in Photographien und Zitaten dokumentiert, folgen zwei Vortragsteile, deren erster die Überschrift *Der alchemische Kunstbegriff des Joseph Beuys* trägt, während der zweite das Thema *Beuys/Frau* als Ausgangspunkt für eine zweite Annäherung (allerdings durchaus ähnlicher Akzentuierung) nimmt.

⁵¹ Ebd., S. 172. Auf Steiner kommt Blume im Folgenden noch mehrfach zu sprechen; tatsächlich sieht er zentrale Begriffe der "alchemische[n] Kunstpraxis" von Beuys "in der Nachfolge R. Steiners [...], aber radikal und individualistisch über jegliches Sektierertum hinaus, wie es in bestimmten anthroposophischen Kreisen wahrzunehmen ist.", vgl. ebd. S. 177.

⁵² In Blumes Worten: "Eine metabiologische Anthropologie also, eine Lehre vom Menschen und eine Entwicklungslehre vom Geist, um das Wort Gott mal zu vermeiden [...]", vgl. ebd. S. 174.

⁵³ Ebd., S. 173 (Hervorh. B. J. Blume).

"Geheimbegriff" habe erstarren müssen⁵⁴, habe "der Alchemiker Beuys" in seiner "Allseitigkeit" einen

"Re-universalisierungsversuch durch Kunst [unternommen] – aus einem, sogleich von Harry Szeemann diagnostizierten Hang (Obsession) zum 'Gesamt-Kunstwerk'."⁵⁵

Überall und von Beginn an scheine daher in Beuys' künstlerischem Schaffen dieser gleichsam 'alchemistische Kunstbegriff' durch:

"Schon im frühen zeichnerischen und äußerst unkonventionellen malerischen Werk von Beuys bezeichnen Linien und Farben, die Aquarell- und Fußbodenfarbe, bis zu Harzen und Ölen, Laugen, pflanzlichen und tierischen Extrakten, Fetten, Honig, usw. den *Alchemismus der Natur selbst*. In den Zeichnungen reflektiert er auch die sozusagen *alchemischen Kulte* und Rituale der vorwissenschaftlichen Welt. Sie können als Konzepte gelesen werden für seine späteren, alchemisch anmutenden Aktionen in den 60er Jahren."⁵⁶

Solcherart sei das Denken entlang "alchemistischer Vorstellungen" und eine daraus resultierende "Kunst als alchemische Praxis"⁵⁷ nicht nur im Material oder in einzelnen Werken präsent, sondern auch in zentralen Begriffen wie dem "Evolutions-" oder dem "Substanzbegriff" oder Beuys Auffassung des Denkens als Plastik, so dass summa summarum seine gesamte "plastische Theorie [...] alchemisch an[mute]"⁵⁸. Mithin lasse sich "Beuys als Alchemiker [...] also überall an seinem Werk und seinen Kommentaren nachweisen."⁵⁹

Auf die Frage, ob und wie Blumes hier zusammenfassend referierte Thesen tatsächlich "überall an seinem Werk" greifbar zu machen sind und inwieweit sie Beuys' künstlerischem Selbstverständnis entsprechen, wird im folgenden anhand einer gezielten Befragung *beider* Ebenen – der Selbstdarstellung des Künstlers wie seiner künstlerischen Praxis – noch näher einzugehen sein. Von Relevanz für die in dieser Untersuchung zu diskutierenden Zusammenhänge dürfte dabei allerdings nicht nur sein, dass Blume innerhalb seines Vortrags – und zwar genau an jener Stelle, an der er "Kunst als alchemische Praxis" zu

⁵⁴ Als ebenso unzugänglich verweist Blume in diesem Zusammenhang auch C. G. Jungs Versuch, in der Bildersprache der Alchemie "eine Kompensationsarbeit der Bewusstwerdung des sich den Objekten gegenüber situierenden Subjekts der beginnenden Neuzeit" zu erkennen und sie als Zeugnis eines kollektiven Unbewussten für die moderne Psychoanalyse fruchtbar zu machen. Über die "kompliziert-verwickelte Deutung" sei die Alchemie endgültig zur "Geheimwissenschaft" geraten, vgl. ebd., S. 175. Beuys selbst hat sich allerdings nicht in diesem Sinne über Jung geäußert; tatsächlich dürfte der Künstler aus den Schriften des Psychoanalytikers und namentlich deren Illustrationen sogar einschlägige Anregungen für seine Referenzen auf die Alchemie bezogen haben; vgl. ausf. unten Kap. III.9.

⁵⁵ Vgl. Blume 1991, S. 175. Hier spielt er auf die von Harald Szeemann kuratierte Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (vgl. Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983) sowie dessen urspr. für eine Ausstellung an der Berliner Akademie der Künste entworfenen und später auch als "Vorschlag für eine künftige documenta" propagiertes Konzept eines "Museums der Obsessionen" an (s. ausf. Szeemann 1981 u. ebd. insb. S. 125ff.), dessen Grundlegung der Schweizer Kurator mit seinem Ausstellungsprojekt *Junggesellenmaschinen* vorgenommen hatte; vgl. Ausst. Kat. Junggesellenmaschinen/Bern 1975/1999 u. hierzu weiterf. unten in Kap. VI.2. zu R. Horn.

⁵⁶ Ebd., S. 175 (Hervorh. B. J. Blume).

⁵⁷ Ebd., S. 173.

⁵⁸ Ebd., S. 174.

⁵⁹ Ebd., S. 178.

verhandeln beginnt – auch den Kontext seiner Bezugnahme benennt und betont, er habe diese Perspektive Mitte der achtziger Jahre als Gastlehrer an Akademien entwickelt, um der dortigen Dominanz der Malerei zu begegnen.⁶⁰ In der erklärten "Faszination für den universellen Ansatz" des Kollegen scheint jedoch nicht allein die Inanspruchnahme didaktischer Verantwortung gegenüber einem Nachwuchs mitzuschwingen, der im Glauben einen anhaltenden "Hunger nach Bildern"⁶¹ befriedigen und das Erbe der seinerzeit als *Neuen Wilde* gefeierten Künstler antreten zu können, "auf Halde produziert"⁶² – sondern durchaus ebenso auch die Profilierung der eigenen Position, wenn sich der Vertreter des "Magischen Determinismus" dezidiert als "Desillusionist" apostrophiert.⁶³ Vor allem anderen aber zeigt sich Blumes Rede – in zahlreichen Wendungen unmittelbar auf bekannte Formeln der Sekundärliteratur zurückgreifend – als in doppeltem Sinne 'informiert': Ebenso, wie er Beuys' Werk und Kunstverständnis im Spiegel des "Bild vom Künstler" reflektiert, wenn er rät:

"Wir sahen immerhin: Er war Alchemist! War er eine Frau – oder nicht doch der typische Mann, der Held mit dem Hut? Oder war er ein Mischtypus, nicht nur Eurasier, sondern auch androgyn? Der phallische Hut aus wärmend-chaotischem Filz auf dem Kopf eines atavistischen Schamanen und Opferpriesters einer neuen Aufklärung (60er Jahre)?"⁶⁴,

bindet er dieses nicht nur in dessen eigenes Begriffssystem zurück, sondern ordnet es auch in das des zeitgenössischen Kunstbetriebs und der von diesem favorisierten Interpretationsmodi ein. Hierzu ist nicht zuletzt eine interessante Intervention zu zählen, die Blume gleich zu Anfang seines Vortrags vornimmt, wenn er darauf verweist, Beuys sei "natürlich [...] auch ein Strategie seiner Instinkte und Empfindungen" gewesen, wobei letztlich auch *diese* Strategie sich als "performativ", d. h. im Werk ihre Einlösung findend, erwiesen habe.⁶⁵ Und unter ganz ähnliche Vorzeichen steuert er schließlich auch auf das Resümee seiner Ausführungen zu:

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 173: "Diese meine Rede von der Kunst als alchemischer Praxis hatte (1986/87) ihren speziellen Anlass und ihren spezifischen Grund in den geradezu unendlichen Stapeln von bemalter Leinwand, die ich damals als Gastlehrer in den verschiedenen Kunstakademien vorfand. Daher war damals der Vortragstitel: *Die alchemische 'Überwindung' der Malerei durch Joseph Beuys*. Man malte wieder, als wären die 60er und 70er Jahre nie gewesen. Angeblich gab es einen kaum zu stillenden 'Hunger nach Bildern'."

⁶¹ Vgl. ebd. u. das Buch gleichen Titels von Faust/De Vries 1982, das einerseits einen Überblick über die entsprechende Entwicklung geben wollte und andererseits einen bis heute viel zitierten Begriff für die mit ihr einhergehende Konjunktur der Malerei prägte.

⁶² Blume 1981, S. 173. In der Tat stand 1986/1987 – zu jener Zeit, auf die Blume hier anspielt – Malerei auf dem Kunstmarkt zwar noch hoch im Kurs, so dass die Studierenden an den Kunsthochschulen durchaus noch entsprechende Erwartungen an den eigenen künftigen Erfolg hegen mochten, die nächste 'Baisse' sollte jedoch nicht mehr lange auf sich warten lassen.

⁶³ Ebd.: "So wurde ich Akademielehrer. Desillusionist, mit einer erhaltengebliebenen Faszination für den universellen Ansatz, z. B. die alchemistische Kunstarbeit des J. Beuys [...]" Zu Blumes "Magischem Determinismus" vgl. einf. unten, Kap. III.3., im Abs. "Beuyskatalysator! B. J. Blume" sowie ausf. Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien".

⁶⁴ Ebd., S. 181 (auf die den zweiten Hauptpart seines Vortrags, *'Beuys/Frau'*, rhetorisch leitende Frage "War Beuys eine Frau?" antwortend).

⁶⁵ Ebd., S. 171.

"Und also könnte es sein, dass selbst die innigste Botschaft des Künstlers längst auch zum Simulakrum systemaffirmierenden Lebens wurde. [...] Und also auch die Kunst von Beuys? Dass er, wie sonst niemand, den Kunstbegriff ins Moralisch-Politische zu erweitern suchte, könnte ein Reflex rationalisierender Selbstberuhigung gewesen sein. – So gesehen!"⁶⁶

Haben wir mithin also auch Beuys' Alchemie als Strategie zu verstehen? Auf diese Frage wird an späterer Stelle noch ausführlicher zurückzukommen sein – ebenso wie auf die von Blume gleichfalls angeschnittene Frage nach dem Erbe, das die dem "Alchemiker" Beuys nachfolgende Künstlergeneration abgetreten hat.

"Immer weiter bedecken Kunststudenten in einer geradezu [als] alchemistisch zu bezeichnenden Hoffnung Leinwände mit Farbe [...], damit sich diese in Gold bzw. das 'grosse Geld' verwandeln mögen. Einigen Schülern und Nichtschülern von Beuys ist dies in der Tat gelungen. [...] Ich verweise auf Anselm Kiefer und Immendorff u. a. Von den Nichtschülern, die eher negativ von ihm gelernt haben, nenne ich Polke: Vor fast 25 Jahren wollte er sich während des Fluxushappenings '24 Stunden' über die Beuysschen Aktionen [...] halb tot lachen. [...] Inzwischen ist [...] Polke mit seiner Kunst dahin gelangt, wo Beuys von Anfang an war: im alchemisch erweiterten Kunstbegriff."⁶⁷

Zunächst jedoch lässt sich festhalten, dass wie Erwin Heerich und Hermann Nitsch auch Bernhard Johannes Blume ein tradiertes Bild – in diesem Fall das des 'Alchemisten' – aufgreift, um sein Verständnis von Joseph Beuys' künstlerischen Anliegen zu vermitteln. Auffällig ist nicht nur, dass alle drei Äußerungen auf vergleichbare Weise Beuys' Beziehung zu einem 'vor-wissenschaftlichen' beziehungsweise die 'exakten Naturwissenschaften' überwindenden Weltbild besonderes Gewicht beimessen, wobei diese zwar jeweils unterschiedlich betont und gedeutet, in jedem Fall aber gegen den insbesondere von Seiten der Kunstkritik traditionell erhobenen Vorwurf der Regression verteidigt wird. Wenn hierbei einmal einschlägige Begrifflichkeiten vermieden werden (Heerich), einmal von "Magie" und "Schamanismus" (Nitsch), und schließlich von "Alchemie" (Blume) die Rede ist, so dürfte dies einerseits auf den jeweiligen Vermittlungsanspruch, andererseits aber auch auf das jeweilige Selbstverständnis der Künstler zurückzuführen sein, die hier nicht nur eine freundschaftliche Verbundenheit signalisieren, sondern über den Schulterchluss mit dem namhaften Kollegen auch in eigener Sache zu sprechen scheinen.

Zwar mögen alle drei Beiträge – weniger aufgrund ihrer Autorschaft als mit Blick auf den Gestus der persönlichen Erinnerung, von dem sie mit getragen werden⁶⁸ – bereits per se Schnittstellen zum Genre der Künstler-Anekdote besitzen. Zugleich weisen sie jedoch

⁶⁶ Ebd., S. 183.

⁶⁷ Ebd., S. 178. Auf Immendorffs 'Suche nach dem Gold' wird im folgenden Kapitel, Abs. "Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor'" einzugehen sein; zu Anselm Kiefer und Sigmar Polke vgl. ausf. die Fokusstudien in Kap. IV u. V.

⁶⁸ Dies gilt natürlich insb. für den oben vorgestellten, aus einem entspr. Anlass entstandenen Text von Nitsch u. den Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986. Nicht nur Beuys' Tod, sondern auch Beuys' Geburtstage wurden mehrfach zum Anlass von Stellungnahmen zu Leben, Werk u. Kunstbegriff versammelnden Publikationen, vgl. neben den Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987 u. 1991 Stuttgart 1981, Staeck 1986a u. den Ausst. Kat. for Beuys/München 1987 sowie De Domizio Durini 2002, s. hierzu weiterf. Kap. III.3. Art u. Intensität der Auseinandersetzung seitens von Künstler-Kollegen in diesen Bänden schwankt stark; während das folgende Kap. besonders markante Beispiele für solche 'Hommagen' vorstellt, wird weiterf. auf die Relationen zwischen Beuys u. anderen Künstlern in den Kap. III.12. u. Kap. III.13. einzugehen sein.

deutliche Parallelen sowohl zu den Argumentationen als auch zu den rhetorischen Mustern auf, deren Konturen im vorausgehenden mit Blick auf die Beuys-Rezeption in der Kunstkritik und Kunstwissenschaft umrissen werden konnten: Sei es in Details wie den Referenzen auf Genealogien geistiger Vaterfiguren, sei es in der prägnanten Überblendung von Kunstbegriff und Bild des Künstlers – das sich im Zeichen des 'Universal-Genies', des 'Magiers' und des 'Alchemisten' seinerseits in die Tradition der Kunstgeschichte fügt. Allerdings sind diese Parallelen wohl kaum allein auf das Faktum zurückzuführen, dass sich die Künstler hier mit Kunstkritik und Kunstgeschichte das Medium der Sprache beziehungsweise des geschriebenen und zu lesenden Textes teilen. Vielmehr dürften sie sowohl als Beuys' Zeitgenossen, Freunde und Kollegen – allzumal angesichts dessen prominenter Präsenz im Kunstbetrieb und in der Presse als auch aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen mit den Modi und Modalitäten der Rezeption mit den entsprechenden Formeln hinreichend vertraut gewesen sein, um selbst von ihnen Gebrauch zu machen. Besonders Bernhard Johannes Blume, der "Beuys als Alchemiker" – wie noch den Überschriften des gedruckten Manuskriptes zu entnehmen ist – im Dia-Vortrag präsentiert, scheint sie ebenso absichtsvoll wie augenzwinkernd aufzurufen⁶⁹: In jedem Fall aber im Bewusstsein um die Bedeutung, die diese in der und insbesondere *für* eine Kunstgeschichte besitzen, die gerade dort, wo sie sich monographisch um ihren Gegenstand bemüht, zu nicht geringen Teilen *Künstl*ergeschichte geblieben ist.

Wenn zu dieser Künstlergeschichte nicht zuletzt auch jene 'Bilder vom Künstler' zählen, die Künstler im Medium der Kunst beitragen, so soll als eine weitere Ebene der Rezeption – die darüber hinaus den Vergleich des rhetorischen Vokabulars zwischen den Bildern der Texte und den Texten der Bilder gestatten wird – im Folgenden der künstlerische Auseinandersetzung mit Joseph Beuys ein eigenes Kapitel der Untersuchung gewidmet werden.

⁶⁹ Vgl. hierzu auch Blumes kurzen, aber prägnanten Beitrag im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986 (Blume 1986), auf den ebenfalls im folgenden Kapitel ausführlicher einzugehen sein wird.

III.3. Bilder in Bildern. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Kunst

Thoroughness like Water ¹

more than Just a
persOnal thing
the interrelationShip
of procEsses
not the sPlitting of life in separate compartments
wHoleness

Bathtub
the strEss is on the meaning
to Use my life
from early on
as tool.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Joseph Beuys – sei es durch Freunde, Kollegen und Schüler, sei es durch Zeitgenossen oder durch die nachfolgende Künstlergeneration – setzt bereits zu Lebzeiten ein, und schon früh spielen der Blick auf Person und 'Persona' des Künstlers, die zugehörige 'Legendenbildung' und mithin auch der "Mythos Beuys" in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Das mit Abstand größte Konvolut dürfte dabei sein Schüler Jörg Immendorff beigesteuert haben, auf dessen Arbeiten im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein wird. Zu den meistreproduzierten Beuys-Bildern zählen aber wohl Andy Warhols zwischen 1980 und 1986 entstandene Siebdruck-Porträts, die Beuys nicht nur als ebenbürtigen Kollegen feiern, sondern vor allem anderen auch in die illustre Schar in ähnlicher Weise festgehaltener Stars und Kultfiguren einreihen.² Andere, aus

¹ John Cage: *o. T. (for Hommage à Joseph Beuys)* (1986), Beitrag für Staeck 1986a, S. 330/331; zur Publ. siehe weiterf. unten. Mesosticha – von einem zentralen Begriff oder, wie in diesem Fall, einem Namen ausgehende Wort-Bild-Dichtungen – nehmen im Œuvre des Komponisten eine wichtige Stellung ein; mit dieser Art der Bildichtung hatte Cage um 1970 begonnen. Nicht wenige davon sind Widmungsgedichte für historische Künstlerpersönlichkeiten oder befreundete Kollegen (darunter etwa E. Satie, J. Joyce, M. Cunningham u. v. m.). Ein Blick auf das verworfene Alternativen mit abbildende Manuskript des Beuys gewidmeten Mesostichon zeigt, wie sehr Cage darum bemüht war, den Aussagekern der Widmung ("the strEss is on the meaning / to Use my life / from early on / as tool") selbst bildhaft werden zu lassen, indem er etwa das zunächst gewählte Wort "Biography" durch "Bathtub" ersetzte – womit er in der Tat sowohl Beuys eigenen Umgang mit seiner Biographie, als auch denjenigen späterer Interpreten denkbar präzise traf; vgl. hierzu weiterf. unten Kap. III.4. sowie zu Cage und Beuys weiterf. Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik..."; auf weitere Referenzen auf 'die' Badewanne wird in Kap. IV einzugehen sein.

² Vgl. die "camouflage portraits" *Beuys No. 1* u. *Beuys No. 2* (beide 1986), in: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 545ff sowie das Siebdruck-Porträt in Staeck 1986a, S. 285 sowie die "diamond dust portraits", wie sie 1980 im Rahmen eines Auftrages der Galerien Lucio Amelio/Neapel und Schellmann & Klüser/München entstehen (Abb. in Schmidt 1989, Nr. 5); sowie hierzu auch Blume 1999c, S. 331 (Hervorh. V.K.): "Das Beuys-Porträt, das er [Warhol] in verschiedenen Fassungen vorträgt, glorifiziert den 'Mythos Beuys' im wörtlichen Sinne etwa durch Diamantstaubbeschichtungen [...] und verweist fast plakativ mit Hilfe der Camouflage-Technik [...] auf das Geheimnis dieser Persönlichkeit." Hinzu zufügen wäre in diesem Zh. allerdings, dass sich Warhol auch selbst in der letztgenannten Art und Weise porträtierte – jedoch stets darauf insistierte, dass sein Geheimnis es sei, *kein* Geheimnis zu haben (was freilich nichts anderes als seine persönliche Variante auf die 'Rhetorik der Hermetik' war). Zur Beziehung Beuys-Warhol mit Blick auf dessen Beuys-Porträts vgl. ausf. Schmidt 1989, zur Porträt-Problematik bei Warhol u. a. Graevenitz 1993 sowie den Ausst. Kat. Warhol-Porträts/Sydney 1993.

unterschiedlichen Gründen weniger bekannte und wohl auch weniger populäre Werke wie etwa das voluminöse Konvolut der "Briefe", die James Lee Byars ab 1973 an den deutschen Kollegen sandte, rücken demgegenüber erst nach und nach ins Blickfeld der Kunstgeschichte.³

Allein schon von seinem Umfang her dürfte auch dieser Komplex der Beuys-Rezeption in der ihrerseits durchaus langen und reichen kunsthistorischen Tradition der Künstler-Hommagen und -Freundschaftsbilder eine Sonderstellung einnehmen⁴ – während er zugleich vor dem Hintergrund der außergewöhnlichen Aufmerksamkeit betrachtet werden muss, den Kunstkritik und Kunstgeschichte eben nicht nur dem Werk, sondern auch explizit dem "Bild vom Künstler" Beuys beigemessen haben.

Die breiteste Materialsammlung künstlerischer Stellungnahmen zu Joseph Beuys bieten dabei drei Publikationen, die – teilweise zunächst als Ehrungen anlässlich des 65. Geburtstages des Künstlers geplant – durch dessen Tod im Januar 1986 unversehens zu Gedenkschriften gerieten.⁵ Vor diesem Hintergrund mag unabhängig von der großen

³ Vgl. zu diesem Komplex ausf. den Ausst. Kat. Byars/Bedburg-Hau 2000 u. darin den Beitrag von Viola Michely, S. 10ff. sowie auch deren Dissertation, Michely 1999; zu Byars allg. den Ausst. Kat. Byars/Frankfurt 2004. Man könnte durchaus versucht sein, die in Byars' Beitrag zur Ausst. *Beuys zu Ehren* sowie auf dem Titel des von Staeck initiierten Hommage-Bandes (s. DAbb. 21) figurierende "Himmelsschrift" – die der in einschlägigen historischen Quellen begegnenden 'Vorlage' ähnelt, tatsächlich aber eine mit Sternen verzierte Schreibschrift ist – speziell als Hommage an den 'Magier' Beuys zu verstehen, zumal sie Byars auch in Briefen an Beuys verwendete; sie ist jedoch ein allg. 'Stilmerkmal' des Künstlers u. begegnet dementsprechend in zahlreichen Werken (wie auch Briefen an andere Freunde u. Kollegen). Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 297 sowie DAbb. 22 u. Nr. 26/S. 119 im Ausst. Kat. Byars/Bedburg-Hau 2000. Hist. Bsp. einer Sternen- bzw. der sog. "Himmelsschrift" finden sich in der *Abhandlung über die Geomantie (Punktierkunst)* bei Agrippa 1531f./1916, Bd. IV, S. 5ff. u. die Abb. S. 8 bzw. in *De occulta philosophia* in Agrippa 1533/1967, S. 202 (*Liber Secundus*, Cap. XLVIII, p. CLXXXIXf.) u. dtsh. in Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 244f. u. Abb. S. 246f.; für die aus den hebräischen Buchstaben abgeleitete "Himmelsschrift" vgl. DAbb. 24 u. Agrippa 1533/1967, S. 285 (*Liber Tertius*, Cap. XXX, p. CCXLXXIII) bzw. in Agrippa 1531f./1916, Bd. III, S. 166f.; s. hierzu a. Marquès-Rivière 1938/1972, S. 306ff.; für eine populäre Quelle, die zugleich die Ableitung der Schrift aus Sternbild-Darstellungen illustriert, vgl. Lévi 1856/1927b, Kap. XVII, S. 196ff. sowie ebd. Fig. 10 u. DAbb. 23; s. desw. auch die bereits angesprochenen Arbeiten Victor Brauners, der ebenfalls aus dieser Quelle schöpfte, hier DAbb. 11f.

⁴ Zu dieser Tradition vgl. Gohr 1975 u. Hattendorff 1998 (zum Bildtyp der Künstler-Hommage im 19. Jh. bzw. im 19. u. 20. Jh.).

⁵ Vgl. Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, Staeck 1986a u. Ausst. Kat. for Beuys/München 1987. An der Auswahl der Künstler für die von Armin Zweite geplante Ausstellung *Beuys zu Ehren* war Beuys anfangs noch selbst beteiligt. Parallel dazu hatte Bernd Klüser, auf den die Idee zur Ausstellung im Münchener Lenbachhaus offenbar ursprünglich zurückging, zusammen mit Beuys die Herausgabe eines Portfolio mit Beiträgen verschiedener Künstler geplant, "die in den letzten Jahren ein 'Signal' gesetzt hatten" (Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, S. 95; nach Klüser's Angaben ebd. war auch der Vorschlag für die Schau im Lenbachhaus auf ihn zurückgegangen). Nach Beuys' Tod realisierte er dann das Portfolio sowie eine Ausstellung in seiner Galerie in Zusammenarbeit mit Jörg Schellmann und Eva Beuys als posthume Hommage. Klaus Staecks Initiative ging wie die Zweites (bzw. urspr. Klüser's) auf einen Plan zurück, Beuys anlässlich seines Geburtstages mit Werken seiner Freunde zu ehren. Zeichnen sich die Beiträge der Münchener Mappe durch ihren repräsentativen Charakter aus, so versammelt Staeck vor allem intimere Papierarbeiten, persönliche Briefe und Notizen; beide Publikationen enthalten, im Gegensatz zu Zweites Projekt, vornehmlich aktuelle Originalbeiträge. Der anlässlich von Beuys' 80. Geburtstag von De Domizio Durini 2002 hrsgg. Band *La Spiritualità di Beuys* konzentriert sich ganz auf Beuys' Aktivitäten in Italien u. insb. die von der Sammlerin ebd. initiierten Kunst/Naturprojekte; in letzterem Zh. stehen auch die im Buch abgedr. Texte u. Werke italienischer Künstler, die daher i. F. keine Berücksichtigung finden.

Spannbreite der gewählten Annäherungen – die flüchtige Gedanken-Notizen und Erinnerungsbilder ebenso umfasst wie ausgesprochene Hommagen, Widmungen bereits vorhandener Werke ebenso wie eigens zu diesem Anlass erstellte Arbeiten – zunächst einmal vor allem die Ambivalenz in der Haltung gegenüber Werk und Person auffallen, die in zahlreichen Beiträgen zum Ausdruck kommt: So finden sich allein unter den Arbeiten, die vom Porträt des Künstlers ausgehen, neben Warhols Siebdruck-Varianten eine mit Goldfarbe hieratisierte Photographie von Michael Buthe ebenso wie ein mit Beuys' Konterfei bedrucktes Kaffeeservice von Harry Kramer, das dem berühmten Kollegen ein ähnliches Schicksal wie manchem beliebten Monarchen widerfahren lässt und so als Kitsch-Devotionalie eines Künstlerkultes erscheint.⁶ Derart direkt machten aber nur wenige Gratulanten auf die hinterfragenswerten Aspekte der für die Beuys-Rezeption charakteristischen Überblendung von Werk und Person(a) aufmerksam – was vermutlich auch kaum der Intention der Projekte entsprochen hätte. Zwar waren für die Ausstellung im Münchener Lenbachhaus auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers, der zunächst noch in die Vorbereitungen der Schau eingebunden war, auch

"solche Positionen miteinbezogen [worden], die hinsichtlich formaler, inhaltlicher oder intentionaler Aspekte kaum Berührungspunkte mit seinem eigenen Œuvre aufweisen."⁷

Dabei war man jedoch keineswegs so weit gegangen, Künstlerinnen und Künstler wie Robert Morris oder Elaine Sturtevant einzuladen, die zuvor mit explizit kritischen oder mindestens ambivalent angelegten Arbeiten zu Rezeption und Selbstdarstellung des berühmten Kollegen hervorgetreten waren.⁸ Immerhin hatte Ersterer – dessen Name zudem zu den wenigen gehört, die Beuys in seinem *Lebenslauf Werklauf* nennt⁹ – schon unmittelbar im Anschluss an die Retrospektive im New Yorker Guggenheim-Museum 1979/80 mit einer Arbeit Stellung bezogen, deren Titel *The Wounds of Joseph Beuys are overestimated. I have shown my wounds. The universe is not interested* nicht nur auf dessen Habitus und Rezeption, sondern auch auf eben jene Installation anspielt, deren Ankauf durch die Münchener Neue Pinakothek am Ort der aktuellen Ehrung seinerzeit für großes

⁶ Vgl. die Abb. in Staeck1986a, S. 48 (M. Buthe) u. S. 144 (H. Kramer). Auch insgesamt fällt auf, wie viele der von Staeck um einen persönlichen Beitrag gebetenen Kolleginnen und Kollegen von Porträtphotographien bzw. 'Medien-Bildern' des Künstlers ausgehen.

⁷ Vgl. A. Zweite im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 13.

⁸ Dem entspricht auch die von A. Zweite angegebene Begründung für die Auswahl: "In unterschiedlichen, ja teilweise gegensätzlichen bildnerischen Äußerungen sollte vielmehr indirekt etwas von dem *universalen Anspruch* der Kunst spürbar, aber [sic!] auch Beuys' *eigene, unverwechselbare Haltung* anschaulich gemacht werden." (ebd., Herv. V.K.).

⁹ Zum *Lebenslauf Werklauf* und seinen 'Vorläufern' vgl. ausf. unten Kap. III.4.; speziell zur Rolle und Bewertung der in diesen 'Viten' genannten (und verschwiegenen) Namen zeitgenössischer Künstler weiterf. Kap. III.12. u. Kap. III.13.

Aufsehen in der Öffentlichkeit gesorgt hatte.¹⁰ Sturtevant wiederum ist mit ihren ab 1969 entstehenden Nachbildern von Arbeiten und 'Re-Enactments' von Aktionen des Künstlers sogar zu den frühesten künstlerischen Reaktionen zu zählen, die dieser auf internationaler Ebene erfuhr.¹¹ Dass auch sie nicht zu den geladenen Gästen der Ehrenschau zählte, verwundert freilich insofern nicht, als die Form, welche die amerikanische Künstlerin für ihre Auseinandersetzungen mit den Positionen anderer wählt, in ihrem Changieren zwischen

¹⁰ Die Installation wurde im März 1980 in der Galerie Ileana Sonnabend, New York, gezeigt. Beuys' Arbeit *Zeige Deine Wunde* (1976) war in der Ausst. im New Yorker Guggenheim-Museum 1979/80 präsent gewesen, in deren Kat. wiederum die Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964) als zentrale Stellungnahme zur Kunst des 20. Jh. bewertet wurde, vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 92 u. S. 94. Prominenter Bestandteil von Morris' Installation war der titelgebende Satz, in jener altdeutschen Schrifttype gefasst, die Beuys selbst zuvor für die Ankündigung seiner New Yorker Aktion *I like America and America likes me* (1974) gewählt hatte. Wie Luckow 1998, S. 34ff. herausarbeitet, zielte Morris mit dieser Arbeit einerseits präzise auf die enge Verknüpfung zwischen Werk und (auto-)biographischer 'Legende', die bereits zu dieser Zeit die Beuys-Rezeption dominierte, bestätigte damit jedoch andererseits auch "das einseitige Bild, das sich die Kunstszene von Beuys jenseits des Atlantiks machte." (ebd., S. 36). Zum Verhältnis und der künstlerischen Beziehung zwischen Beuys und Morris insgesamt vgl. ausführlich ebd., S. 32-108.

¹¹ Zu Sturteavants Auseinandersetzung mit Beuys vgl. Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992 u. Frohne 2000 sowie ausf. unten, Kap. III.6.; zur Rezeption bzw. wechselseitigen Beziehung zu amerikanischen Künstlerinnen und Künstlern im Umfeld der *Minimal Art* u. a. (R. Morris, E. Hesse, R. Serra u. B. Nauman) vgl. ausf. Luckow 1998. Blickt man auf das mittlerweile recht massive Konvolut an monographischer Literatur zu Beuys, so fällt auf, dass die künstlerische Verständigung zwischen Beuys und den ihm zeitgenössischen Positionen noch erstaunlich wenig erforscht ist. Stärker noch als für die Frage nach seiner unmittelbaren Rezeption *durch* andere Künstlerinnen und Künstler, zu der immerhin Teiluntersuchungen vorliegen (vgl. nach den Artikeln von Koether 1987, Storr 1988 u. Lauf 1991 ausf. die Diss. von Lauf 1992 u. Richter 2000, beide in unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen zur Schülergeneration; sowie die Aufsätze v. Lange 1997 zu J. Sterbak u. Frohne 2000 zu Sturtevant), gilt dies im Übrigen vor allem für die Frage seiner eigenen Rezeption anderer Zeitgenossen. Hier dominiert das Interesse für Beuys Verhältnis zu historische Einzelpositionen; so zu Leonardo (Ausst. Kat. Beuys-Leonardo 1993 u. 1999; Bunge 1993 bzw. 1994); zu A. Rodin (Röder 2003); zu W. Lehmbruck (Ausst. Kat. Beuys-Minne-Lehmbruck/Gent 1991 u. Ausst. Kat. Lehmbruck-Beuys/Köln 1997); zu P. Klee (Harlan 1981, 1991a u. 2002; Bunge 1996; Ausst. Kat. Ausst. Kat. Klee-Beuys/Bedburg-Hau 2000) u. zu M. Duchamp (vgl. kompakt den Eintrag H. Szeemann im *Beuysnobiscum*, in Szeemann (1993) 1997, S. 119-127, Graevenitz 1995 bzw. 1996 u. – eher essayistisch – Bezzola 1996 sowie Bunge 2001); für die jüngere Moderne lassen sich neben dem vielfach bearbeiteten 'antipodischen' Verhältnis Beuys-Warhol (Stüttgen 1979/1987, Kuspit 1987 u. 1993a bzw. 1995a, Galloway 1988, Schmidt 1989 u. 1990, Fairbrother 1992; Hills 1992; Graevenitz 1993, Bohnen 1995; Bianchi/Doswald 2000) M. Klieges – allerdings von Fragen einer direkten Auseinandersetzung weitgehend absehende – Arbeit zu A. Tàpies und Beuys (Kliege 1999) u. Nowald 1991 zu Newman u. Beuys (i. S. e. Gegenüberstellung); mit Blick auf eine Rezeptionverh. im engeren Sinne Chr. Lichtensterns Aufsatz zu Beuys' Moore-Rezeption (Lichtenstern 1996) u. die Diss. von Luckow 1998 (zu R. Morris, E. Hesse, R. Serra u. B. Nauman) nennen; Voigt 2000 geht in ihrer Untersuchung zu den "Plastischen Bildern" nur knapp auf die angesichts einschlägiger Betitelungen nahe liegende Frage des Verhältnisses zu L. Fontana, M. Raysse u. a. ein, auf die im Verlauf der Untersuchung noch ausf. zurück zu kommen sein wird. Erwähnenswert mit Blick auf den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung sind schließlich noch die kurzen Artikel von K. Kuester 1980 u. C. Loughran 1980 in einem Schwerpunktheft des *New Art Examiner* zum Thema *Art and The Occult*; Erstere sieht Beuys zusammen mit dem kalifornischen Künstler Robert Irwin in den "footsteps of Duchamp" "values for a New Age" bieten u. unterscheidet dabei Beuys' Zugang zum Spirituellen einer "creative transformation" als "theoretically and metaphorically" geprägt, wohingegen Irwins Arbeit "direct experience of it" gewähre, vgl. ebd., S. 10; zu Loughran 1980 s. weiterf. unten, Abs. "Konstellationen. J. G. Dokoupil".

Mimesis, Hommage und subtiler Kritik nicht nur in Beuys' Fall immer wieder zu heftigen Kontroversen bis hin zur harschen Ablehnung seitens der Kunstgeschichte geführt hat.¹²

Entsprechend harmlos wirken demgegenüber – mindestens auf den ersten Blick – die meisten der Einreichungen, in denen direkt oder indirekt das "Bild vom Künstler" Beuys zum Thema wird. Nicht wenige der an den drei Projekten Beteiligten knüpfen dabei über die äußerliche Erscheinung an Aspekte der Selbstdarstellung und des Habitus, mithin also an die 'Persona' und ihre "Ikonographie im Bilde"¹³, sowie an die zum "Mythos Beuys" geronnene "Legende vom Künstler" und deren einschlägige Attributionen an. Immerhin begegnen hier nicht nur markante Elemente der Beuys-'Ikonographie' wie Hase¹⁴, Hirsch¹⁵, Kreuz¹⁶, Krummstab¹⁷ und Hut¹⁸ oder Anspielungen auf die charakteristischen Materialien wie Fett und Filz¹⁹. Ebenso häufig werden dezidiert auch jene Rollenmodelle von der 'Christus-Identifikation'²⁰ über den inspirierten 'Genius'²¹ bis hin zum politischen und

¹² Vgl. etwa *Beuys Fat Corner* u. *Beuys Eurasienstab Action* (beide 1969), Abb. in Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992, S. 126 u. S. 128; dem Werk des Künstlers war die Amerikanerin – die Ende der sechziger Jahre zunächst mit 'Nach- bzw. Neuschöpfungen von 'Ikonen' der damals boomenden *Pop Art* bekannt geworden war – nicht über Zeitschriften, sondern während ihrer Aufenthalte in Europa begegnet. Gegenüber B. Arning bekundete sie: "Around 1970, I felt that Beuys would add a layer to my work. Lichtenstein and Johns were so easy for the average viewer." (ebd., S. 11). Ihre Hinwendung zur europäischen Kunst dürfte allerdings nicht zuletzt von der Feindseligkeit begründet gewesen sein, mit der ihr spätestens im Anschluss an ihre Ausstellung von *Claes Oldenburg: The Store* (1967) auch die Künstlerkreise der New Yorker Szene begegneten. Von der Konsequenz der Künstlerin zeugt wiederum, dass sie mit Joseph Beuys das Flaggschiff der mit der New Yorker *Pop Art* konkurrierenden Düsseldorfer Szene wählte und damit ihrer Auseinandersetzung mit den Stars des Kunstbetriebs in der Tat einen neuen Aspekt hinzufügte. In Deutschland blieb ihre Arbeit nichts desto weniger lange Zeit weitgehend unbeachtet – so auch ihre Beuys-Arbeiten. Erst 1989, als Sturtevant die Auseinandersetzung im Rahmen der Vorbereitungen für ihre Einzelausstellung in der Galerie Paul Maenz, Köln, wieder aufgriff und vor laufender Kamera einen *Beuys Fat Chair* entstehen ließ, reagierte die Familie des Künstlers mit einer anwaltlichen Untersagung. Vgl. Frohne 2000, S. 287/Anm. 8; sowie zu Beuys und Sturtevant weiterf. unten, Kap. III.6.

¹³ Vgl. Groblewski 1993, unter Rückgriff auf eine Wendung des Künstlers im Gespräch mit B. Lahann, vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267).

¹⁴ Vgl. z. B. die Beiträge von K. Haring (S. 28), J. G. Dokoupil (S. 30ff.), M. Butzmann (S. 67), H.-J. Poschen (S. 196) u. D. Spoerri (S. 265) in Staeck1986a.

¹⁵ Vgl. z. B. die Beitrag von KP Brehmer (S. 54) u. N. Lang (S. 114) in Staeck1986a.

¹⁶ Vgl. z. B. die Beiträge von B. Jansen (S. 132), B. W. Hallmann (S. 133), L. Weiner (S. 294/295).

¹⁷ Vgl. z. B. die Beiträge von S. Polke (S. 199), H. J. Poschen (S. 196) u. F. Schwegler (S. 252) in Staeck1986a; sowie von B. McLean (S. 401) im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986.

¹⁸ Vgl. z. B. die Beiträge von Nam June Paik im Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, S. 75; sowie von W. Dahn (S. 72/73), I. Mahn (S. 170), F.-J. Poschen (S. 196), F. Schwegler (S. 252), M. Kippenberger (S. 136/137), H. Naegeli (S. 158/159), T. Morgan (S. 162), B. McLean (S. 191) u. E. Tót (S. 240) in Staeck1986a; weiterf. auch unten die Abs. zu J. Immendorff sowie Kap. III.6., Abs. "Eine Art Ikonographie im Bilde".

¹⁹ Vgl. z. B. die Beiträge von F. Schwegler (S. 252), H. Baumüller (S. 41) u. A. Kaprow (S. 326) in Staeck1986a; sowie von V. Export (S. 331f) u. H. Christiansen (S. 301f) im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986.

²⁰ Vgl. J. G. Dokoupil: *Begegnung* (1986), im Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, Abb. S. 51 u. DAbb. 31; sowie M. Stumpf (S. 324/325) u. B. Jansen (S. 132) in Staeck1986a. Zu Dokoupil vgl. weiterf. unten; tatsächlich lässt sich in seiner Arbeit – die 'Christus-Identifikation' beim Wort nehmend – die verschwommene Silhouette des dornenkränzten Hauptes die für Beuys charakteristische Kontur des Kopfes mit Hut assoziieren.

ökologischen 'Aktivisten'²² zum Thema, in denen sich künstlerische Selbstinszenierung und eine entsprechende Stilisierung seitens der Rezeption verschränken; auch Anspielungen auf den die "Legende vom Künstler" nachhaltig prägenden 'Fliegerabsturz' sind zu finden.²³ Wenn in diesem Rahmen schließlich auch einige Arbeiten zu finden sind, in denen mehr oder weniger offene Anspielungen auf deren esoterische Dimensionen einzufließen scheinen, so müssen diese Beiträge hier natürlich besonders interessieren. Ihre Vorstellung wird allerdings nicht allein Gelegenheit geben, ein entsprechend ausgezeichnetes "Bild vom Künstler" im Spiegel der Hommagen seiner Kollegen zu betrachten. Vielmehr soll sie zugleich zum Anlass genommen werden, im Folgenden eine Reihe weiterer exemplarischer Positionen aus Beuys' unmittelbarem Umfeld in den Blick zu rücken, die sich diesem Bild auch mit *eigenen* Variationen auf die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemisten' nähern.

²¹ Explizit G. Uecker: *Sturz des künstlerischen Genius. Für Beuys* (1986) im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 537; vgl. aber auch die Beiträge von J. Immendorff in allen drei Publikationen (zu Immendorff ausf. unten); sowie die Arbeiten von V. Tannert (S. 518f.) im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986. L. Fabros Beitrag *C.D. Friedrich* (1983), ebd., S. 336f. lässt sich als Anspielung auf Beuys' Affinität zur romantischen Tradition verstehen, die gerade in der italienischen Rezeption schon früh beachtet wurde (vgl. u. a. Beuys/Bonito Oliva 1971; sowie die Ausst. Kat. Orpheus/München 1984 u. Mythos-Wintermärchen/München 1988).

²² Vgl. die Beiträge von A. Rainer im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986 u. in Staeck1986a (beide lassen sich auf *7000 Eichen* beziehen) u. B. McLean im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München, S. 399f. (Beuys mit grünem Hut), die auf Beuys' ökologisches Engagement verweisen. Auch Tapiés' *Bonjour, M. Beuys* (ebd., S. 521f.), das in Anspielung auf Courbets gleichnamiges Gemälde Beuys als politisch orientierten 'Realisten' und 'peintre-travailleur' zitiert, wäre hier anzuführen (ein Bild, das auch von F.-J. Verspohl für Beuys herangezogen, vgl. Verspohl 1986b u. hierzu unten, Kap. III.6., Abs. "Eine Art Ikonographie im Bilde").

²³ Sieht man von J. G. Dokoupils Beitrag zum Heidelberger Hommage-Band ab (vgl. hierzu ausf. unten), allerdings lediglich in einer einzigen, eher launig-heiteren Variante, wenn C. Jaté eine alte Photographie einreicht, auf der man zwei Männer auf den Tragflächen eines fliegenden Doppeldeckers Tennis spielen sieht, vgl. die Abb. in Staeck 1986a, S. 145 – was angesichts der eminenten Prominenz, die das Kriegserlebnis in Beuys' biographischer Legende und deren Darstellungen durch ihn selbst und andere erhalten hat (s. weiterf. unten, Kap. III.4.), durchaus verwundern kann. Neben R. Morris (s. o.) und J. Immendorff, auf dessen Arbeiten im Folgenden noch näher einzugehen sein wird, hat sich mehrere Jahre nach Beuys' Tod – und wohl nicht zuletzt angeregt durch posthum publizierte kritische Recherchen wie diejenigen von Gieseke/Markert 1996 – der Künstler Jörg Herold mit diesem Komplex beschäftigt; 2001 präsentierte er unter dem Titel *Heldenfriedhof* in der Berliner Galerie EIGEN+ART eine Installation und ein Video, das auf Recherchen an der Absturzstelle und Interviews mit Zeitzeugen und Ortsansässigen basiert; vgl. Herold 2001ab. Seinerseits wahrscheinlich von Herolds Arbeit inspiriert, publizierte der in Berlin lebende russische Schriftsteller Wladimir Kaminer 2002 eine satirische Kurzgeschichte, in deren Mittelpunkt die Recherchen eines jungen Kunsthistorikers stehen, der sich zu ähnlichen Zwecken auf eine Feldforschungsreise in die Krim begibt, vgl. Kaminer 2002.

– Das Kaninchen als Lehrling: Vettor Pisani und sein 'R. C. Theatrum' –

In Vettor Pisanis Installation *R. C. Theatrum: Il Teatro della Vergine* (1972/1986), die im Rahmen von *Beuys zu Ehren* im Münchener Lenbachhaus gezeigt wurde²⁴, mag man zunächst einmal eine Hommage an den Verstorbenen sehen, die Brücken zu Beuys vor allem auf der ikonographischen Ebene sowie im hermetischen Gesamtcharakter der Arbeit schlägt: Ihre Elemente wie die *Isola di Bronzo* (1978) und das geteilte *Croce di Bronzo* (1980) sind nicht nur aus Materialien gefertigt, die in Beuys' künstlerischem Vokabular einen festen Stellenwert besitzen²⁵, sondern scheinen wie die zum *Emblema* (1985) kombinierten Zeichen – von Kreuz und Rose bis hin zum durch den Raum hoppelnden Kaninchen – allzu direkt auch dessen Bildsprache aufzunehmen, während die Installation insgesamt 'emblematischen' Charakter gewinnt.²⁶ Spätestens bei der Lektüre des launigen Textes, der sich unter dem Titel "Schwanztheater" – "dem umherirrenden Kaninchen des R. C. Theatrum gewidmet" – im Katalog zur Ausstellung abgedruckt findet²⁷, stellt sich vollends der Eindruck einer Aneignung ein, die den namhaften Kollegen in die kryptischen Konstellationen einbinden will, wie sie für das Werk Pisanis charakteristisch sind. Während im Hauptteil das *R. C. Theatrum* als "Theater der Künstler" eingeführt wird, in dem eine "kindliche Exhibitionistin" und "Striptease-Jungfrau" namens "Giò, Künstlername Rose Baby Casta" begleitet von "Klängen von Erich Satie" vor dem "Chor der Maurerlehrlingsbrüder" tanzt, werden in einem Appendix "einige symbolische Hinweise zum Werk von Joseph Beuys" gegeben:

"EURASIA: der Sprung der Häsin. / Hase und Kaninchen: / Der Hase als Meister der Initiation. Das Kaninchen als Lehrling. / Das Schwanztheater: Theater des Kaninchens / und seiner Schwester. Ein kleines ökologisches / Theater für den Lebensunterhalt und 'ZUR / VERTEIDIGUNG DER NATUR'. / Die mystische Rose: 'EINE ROSE FÜR DIE DEMOKRATIE'. / Rose Baby Casta / Elegie für die kosmische Demokratie."²⁸

²⁴ Vgl. DAbb. 25a-c u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 460/461 u. 463. Zu Staecks Publikation steuerte Pisani ebenfalls einen Beitrag bei; hier stellte er eine Photographie der Assemblage-Skulptur *Cristo del Grano* (1985) – einem auf zwei halbierten Bronzekreuzen und einem Ährengebilde drapierten Gekreuzigten – einer Zeichnung gegenüber, auf der eine mit Isis-Mondsichel bekrönte Sphinx über einem in Kreuzigungspose drapierten toten Jüngling wacht. Mit den Bildern korrespondieren zwei Kurzgedichte: *In Morte di Joseph Beuys – La Morte di Edipo*; Ersteres besingt die Überwindung des Todes in der sich zyklisch erneuernde Natur ("Sempre rinascerò in Primavera [...]"), Letzteres deren todbringenden Triumph über den sterblichen Künstler ("J. Beuys rapito dalla Sphinge / [...] dall' amatissima crudele Natura."), vgl. die Abb. in Staeck 1986a, S. 228/229.

²⁵ Gleiches gilt für den Eisenstab, der zur Assemblage-Skulptur *Emblema* gehört. Zur Materialkorrespondenz (Bronze, Eisen) kommt hier – wie auch beim *Christo del Grano* – die direkte formale; so hatte Beuys beispielsweise in seiner Aktion *Vakuum ↔ Masse* (1968, vgl. Schneede 1994, S. 206ff./Nr. 16) ein Eisenkiste in Form eines halbierten Kreuzes mit Fett und Luftpumpen gefüllt; Eisen- und Kupferstäbe fanden etwa in der Installation *Feuerstätte II* (1978, Abb. in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 161) Verwendung.

²⁶ Vgl. für eine Detailansicht von *Emblema* (1985) DAbb. 25b u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 461; das lebendige Kaninchen gehörte ursprünglich zu einer früheren Installation der Arbeit *Croce di Bronzo* (1980), vgl. DAbb. 25c u. ebd., S. 460.

²⁷ Vgl. Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 462.

²⁸ Ebd.

Ein vor dem Hintergrund von Pisanis eigenem Werk ansetzender, genauerer Blick auf die Installation und auf den seinerseits 'emblematisch' anmutenden Text zum *R. C. Theatrum*²⁹ hilft immerhin, einen Teil dieser rätselhaften Andeutungen zu entschlüsseln: Der Italiener, der in seinem Lebenslauf angibt, er habe – als "Sohn eines Marineoffiziers und einer Striptease-Tänzerin geboren" – mit 19 Jahren "seine Familie verlassen, um einem Meister R. C. zu folgen" und schließlich 1970 in Rom das "R. C. Theatrum [ge]gründet, ein Theater, das Ödipus und seiner schönen Mutter geweiht ist"³⁰, gehörte Ende der Sechziger Jahre zum weiteren Kreis der von Achille Bonito Oliva geförderten Künstler und stellte insbesondere in der ersten Hälfte der siebziger Jahre mehrfach gemeinsam mit Vertretern der *Arte Povera* aus.³¹ In diesem Rahmen war er zunächst mit Arbeiten hervorgetreten, in denen er sich in ähnlicher Weise wie in seiner Beuys-Hommage mit Marcel Duchamp und Yves Klein auseinandersetzte. Markante Elemente aus dem Werk der namhaften Kollegen, deren Œuvre sich in seiner Ikonographie oder Materialsprache mit der hermetischen Tradition verknüpfen lässt beziehungsweise die man 'in Persona' mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" zu assoziieren pflegt, wurden dabei herausgegriffen und in den Kosmos des *R. C. Theatrum* integriert.³²

Die auffällige Doppeldatierung der Münchener Arbeit³³ wiederum verweist auf jenes Jahr, in dem Pisani ebenso wie Beuys Teilnehmer der *documenta 5* in Kassel gewesen war. Hier

²⁹ Vgl. unter den vorn. in Form von Ausstellungskatalogen vorliegenden monographischen Publikationen, die häufig eigene Texte des Künstlers enthalten, speziell zum *R. C. Theatrum* insb. den Ausst. Kat. Pisani/Essen 1982.

³⁰ Vgl. Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 460. Pisani 'Biographie', die sich auch in anderen Publikation des Künstlers auf diese wenigen, eigenwilligen Daten beschränkt, vermittelt ihrerseits den Eindruck einer 'Kunstfigur' – nicht unähnlich dem Beuys'schen *Lebenslauf Werklauf*. Dies schließt sehr wahrscheinlich auch Pisanis Künstlernamen ein, der ihn mit einem venezianischen Kriegshelden, dem gleichnamigen Marine-Admiral verbindet. Noch heute tragen öffentliche Einrichtungen dessen Namen; von Giovanni Battista Tiepolo sind ein Ölgemälde, das die Apotheose des Admirals nach seinem Einsatz in der Seeschlacht gegen Genua zeigt, sowie ein Deckenfresko verwandter Thematik im venezianischen Palast der Familie Pisani erhalten, das als größtes Fresko des Künstlers in privatem Rahmen und letzte italienische Arbeit des Künstlers vor dem Ruf an den spanischen Hof bekannt ist.

³¹ So war er etwa auch 1971 auf der Ausstellung *Arte Povera* im Münchener Kunstverein vertreten, mit der die von dem italienischen Kurator und Kritiker Germano Celant in dessen 1969 publizierten Buch zur 'Bewegung' ausgerufene Tendenz erstmals breiter in Deutschland vorgestellt wurde (in diesem Buch, das nicht auf die italienische Kunst fokussiert, ist Pisani nicht aufgeführt – wohl aber, neben amerikanischen Künstlern wie Richard Serra und Bruce Nauman, Joseph Beuys). Zur *Arte Povera* vgl. – neben Celant 1969ab u. den Ausst. Kat. *Arte Povera*/München 1971 u. 1991 – Ruhrberg 1992 u. Bätzner 2000 sowie weiterf. unten Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera".

³² Vgl. hierzu M. Calvesi im Ausst. Kat. Pisani/Essen 1982; zf. auch H. Friedel 1988, S. 94/95; s. ebd. auch den Aufriss einer architektonischen Vision des *R. C. Theatrum*, für den Pisani das im *Croce di Bronzo* plastisch gefasste doppelte Halbkreuz verwendet, wie es als Einzelform bei Beuys in dessen Aktion *Vakuum ↔ Masse Simultan = Eisenkiste halbiertes Kreuz...* (1968) begegnet; s. Schneede 1994, Nr. 16, S. 206ff. sowie DAbb. 25d u. die Abb. im Ausst. Kat. *Mythos-Wintermärchen*/München 1988, S. 94; ebd. Kat. 168/DAbb. 26 auch eine späte Arbeit, die neben ikonischen Referenzen u. a. auf J. Beuys u. Y. Klein in ihrem Titel auf den Futurismus sowie den durch H. Szeemanns gleichn. Ausstellungsprojekt prominent revitalisierten, über Duchamp, die Futuristen u. A. Jarrys *Surmale* (1902) eingeführten Topos der "Junggesellenmaschine" anspielt, s. hierzu den Ausst. Kat. *Junggesellenmaschinen*/Bern 1975/1999.

³³ Während die Arbeit als "1972/1986" datierend ausgewiesen wird und in der Tat aus unterschiedlich datierenden Einzelementen zusammengesetzt ist, stammt das früheste Stück – die *Isola di Bronzo* – aus dem Jahr 1978. Für das Jahr 1972 muss daher von einem weiteren Bezugsmoment ausgegangen werden.

präsentierte der Italiener eine Performance, die er später unter dem Titel *La machine du désir. la poupée machine: macchina celibe per celibi fratelli o celebri fratelli*, führen sollte, der das in Duchamps *Mariée mise à nu par les célibataires, même* anklingende Thema der "Junggesellenmaschine" mit einem Hinweis auf die Bruderschaft der Rosenkreuzer verknüpft, deren berühmte *Fama* 1614-1616 in Kassel verlegt worden war.³⁴ Furore machte sie ihrerzeit allerdings nicht etwa aufgrund geheimnisvoller Referenzen auf 'Heroen der hermetischen Kunst', sondern vor allem aufgrund der unbedeckten Protagonistin, die Pisani an einer eisernen Kette als "mariée mise à nu" auftreten ließ.³⁵ Der Deutsche wiederum hatte im Museum Fridericianum sein *Büro für Direkte Demokratie* aufgebaut – auf dessen zentralem Schreibtisch, an dem der Künstler arbeitete und mit den Besuchern diskutierte, während der 100 *documenta*-Tage stets eine frische Rose im Becherglas blühte.³⁶ Darauf, dass nicht nur Pisani spätere Bezugnahme auf diese "Rose für die Demokratie", nämlich die *Rose für direkte Demokratie*, sondern auch die übrigen rätselhaften Anspielungen, die sein Münchener Katalogtext enthält, weit weniger ideosynkretistisch motiviert sind, als es die hermetische Prosa des "Schwanztheaters" glauben machen kann, wird später noch zurückzukommen sein.³⁷ Festhalten lässt sich jedoch bereits an dieser Stelle, dass Beuys von seinem Kollegen keineswegs willkürlich in den Imaginationsraum des *R. C. Theatrum* gerückt – und dabei einerseits als "Bruder im Geiste" geehrt wird, andererseits aber auch für seine Entscheidung, die 'esoterische Weisheit' durchaus 'exoterisch' nach außen zu tragen, deutliche Kritik erfährt: Sein Engagement in Politik und Ökologie wird von Vettor Pisani als "ein kleines ökologisches Theater für den Lebensunterhalt"³⁸ disqualifiziert.

³⁴ Vgl. die Abb. u. Pisani's Text gleichen Titels im Ausst. Kat. Fluxus/Venedig 1990, S. 422 (Abb.: S. 423), in dem auch der Hinweis auf die *Fama* erläutert wird; für die Quelle Andreae/Maack 1614/1913 sowie Wehr 1999a, S. 57ff. u. weiterf. Edighoffer 2002. In dem im Vorfeld der Ausst. gedruckten Kat. der *documenta* 5 erscheint Pisani's Beitrag in der Abt. 16, "Individuelle Mythologien: Selbstdarstellung / Performances / Activities / Changes" unter dem Titel *L'Eroe da Camera*, der auf eine Performance zurückverweist, die er 1971 im Rahmen der *Incontri Internazionali d'Arte* in Rom gezeigt hatte; eine Videoaufnahme der *documenta*-Arbeit ist in der vom ZKM Karlsruhe digitalisierten *Audiovisuellen Dokumentation* zur d5 auf Video erhalten, die Karl-Oskar Blase seinerzeit erstellte, ebd. o. T.). Zwei Jahre später war Pisani übrigens gemeinsam mit Beuys bei den *Incontri* vertreten; während dieser seine Installation *Arena* zeigte (vgl. ausf. unten, Kap. III.6.), trat Pisani mit der Performance-Installation *L'Eroe da Camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* auf – und lieferte damit einen der ersten künstlerischen Kommentare auf die viel beachtete (Fernseh-)Aktion seines deutschen Kollegen, die bis heute nicht nur die Kritik immer wieder zu Wortspielen, sondern auch die Kunstgeschichte zu Untersuchungen des Verhältnisses Duchamp-Beuys angeregt hat; vgl. Ausst. Kat. Contemporanea/Rom 1973, S. 152f. (u. zu Beuys ebd., S. 162f. sowie für Lit. zu Duchamp u. Beuys die Anm. oben). Im Anschluss entstehen noch weitere Arbeiten in kritischer Referenz auf Beuys, so zeigt er u. a. 1975 in Rom die in der Folge wiederholt aufgeführte und später auch in eine Installation transformierte Performance *Il coniglio non ama Joseph Beuys*.

³⁵ Vgl. etwa den Kommentar von E. Fiebig in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 16.09.1972, der angesichts der nur temporären Präsenz der Performance-Beiträge beklagt, die Schau sei zu einem "Zirkus ohne Artisten" geworden: "Vergeblich sucht man die nackte Göre, die ans eiserne Halsband gekettet, Sex plus Happening zur politischen Anklage verknetete.", zit. n. Ausst. Kat. Wiedervorlage d5/Kassel 2001, S. 201.

³⁶ Vgl. hierzu ausf. den Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 77ff., Offset-Druck *ohne die Rose tun wir's nicht* (1972) auf dem die Rose neben dem diskutierenden Beuys prominent figuriert (ebd., Kat. 62/S. 111 sowie DAbb. 219b) sowie die 1973 als Multiple editierte *Rose für direkte Demokratie* (1973, Abb. im 'installierten' Zustand ebd., S. 112/DAbb. 219a; für das aus beschriftetem Becherglas ohne Rose und Zertifikat bestehende Basis-Multiple s. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 71/S. 103).

³⁷ Vgl. ausf. unten, Kap. III.7. ff. u. insb. Kap. III.10.

³⁸ Vgl. V. Pisani im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 462.

Wie nahe freundschaftliche Hommage und kritische Reflexion des 'Mythos Beuys' mithin in den Ehrungen stehen können, belegen auf ihre Weise auch die Beiträge, die Ulrike Rosenbach, Bernhard Johannes Blume und Jiří Georg Dokoupil zu den Jubiläumsbeziehungsweise Gedenkprojekten einreichten.

– Ulrike Rosenbach: Die andere Seite der anderen Seite –

Während Ulrike Rosenbach für die Münchener Ausstellung eine aktuellen Arbeit einreicht, die lediglich lose Assoziationen zu Werk und Person des Geehrten gestattet³⁹, kommt ihr Beitrag zum Heidelberger Jubiläumsband zunächst sehr persönlich und – zumal im Vergleich zu manch anderer Einreichung seitens ihrer Kollegen betrachtet – auf den ersten Blick eher bescheiden daher.⁴⁰ Gleichwohl betrifft Letzteres lediglich die gewählte Form; eine Kombination aus Zeichnungen und maschinen- beziehungsweise handschriftlichen Notizen.⁴¹ Erstaunen kann nämlich, dass es auf den stillen Blättern ebenfalls weniger um den Geehrten, als um die Künstlerin selbst zu gehen scheint: Zwei Doppelseiten geben Zeichnungen wieder, deren Duktus an Skizzenblätter oder tagebuchartige Notizen erinnert; letzterer Eindruck wird durch das Überwiegen des Textes auf der zweiten Doppelseite unterstützt. Brückenschläge zu Beuys lassen sich dabei vor allem über die figurativen Elemente der Zeichnungen ziehen: Die ihre Gaben auf die hockende Frauenfigur ausstreuende Gestalt des ersten Blattes mag zunächst über den Krummstab, den sie in der Hand hält, mit dem Künstler assoziiert werden. Nicht nur erinnert der zeichnerische Duktus

³⁹ Vgl. U. Rosenbach: *Aufwärts zum Mount Everest 2* (1986), Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 491. Ebenso wie die um einen zentral im Raum platzierten Video-Monitor gruppierten Metallplatten und die auf ihnen drapierten Stücke aus leuchtendrotem Gummifilz sich ebenso wie das an Schnee gemahnende Salz vage an Beuys' 'Materialikonographie' denken lassen, kann man auch über die die imaginierte 'Aufwärtsbewegung', welche entsprechend der spirituellen Orientierung der Künstlerin, die sich in den achtziger Jahren dem Buddhismus zugewendet hat, wohl nicht allein als physische verstanden werden will, eine Brücke zu Beuys' Auffassungen schlagen. Auf Distanz und Nähe zwischen Rosenbachs eigenen Konzepten und denen ihres Lehrers wird an späterer Stelle noch zurück zu kommen sein, vgl. unten, Kap. VI.1.; ebd. auch weiterf. Lit..

⁴⁰ Rosenbach gehörte wie J. Immendorff zur "zweiten Schüलगeneration" der Zeit 1964-1967, vgl. hierzu Richter 2000, S. 97f. u. speziell zu Rosenbach S. 118ff. Es wäre anzumerken, dass Rosenbach insgesamt zu den wenigen Künstlerinnen gehört, die von den Kuratoren bzw. Herausgebern der Hommage-Projekte eingeladen wurden; während in A. Zweites Projekt etwa sogar Chris Reinecke fehlt, die zusammen mit Immendorff die *LIDL-Akademie* entwickelte, ist lediglich bei Staeck ein etwas breiteres Spektrum von Künstlerinnen vertreten. Diese einseitige Perspektive resultiert allerdings nicht nur aus einem reduzierten Blick auf die Kunstgeschichte, sondern spiegelt und perpetuiert zugleich auch die Dominanzverhältnisse innerhalb der Beuys-Klasse – was sie nicht weniger problematisch, wohl aber 'zweifach' historisch begründet erscheinen lässt. Wie K. Sieverding gegenüber Richter pointiert hervorhebt, haben zu ihrer und Rosenbachs Studienzeit in der Klasse eindeutig "die 'Herren' dominiert, vgl. Sieverding/Richter 1994, S. 310/311; ähnlich auch Erinna König, die dezidiert von den "nicht frauenfreundlichen" Strukturen in der Beuys-Klasse spricht, vgl. Richter/König 1994, S. 293.

⁴¹ Vgl. DAbb. 27ab u. die Abb. in Staeck 1986a, S. 306-309.

vage an denjenigen, der auch in manchen figurativen Blättern des Künstlers begegnet.⁴² Auch die Saat aus Zeichen, welche ihre Hand über dem Haupt der zweiten Figur entlässt, gestattet einschlägige Assoziationen: Es handelt sich, was zunächst durchaus irritieren kann, um Swastiken – mithin um Symbole, die man unwillkürlich eher mit dem Vorwurf einer "unbewältigten Vergangenheit" in Verbindung zu bringen geneigt sein könnte, der Beuys schon zu Lebzeiten nicht nur von Seiten amerikanischer Kritiker entgegengebracht wurde.⁴³ Doch eine solche Lesart anzulegen, scheint sich nicht nur aufgrund der Dedikation zu verbieten, sondern vor allem anderen aufgrund der Darstellung selbst – blickt man allein auf die selig lächelnde Empfängerin dieser Gaben. Zudem ist auch die gebende Gestalt keineswegs so eindeutig mit dem ehemaligen Lehrer der Künstlerin zu identifizieren: Sie ist – was sie ebenfalls mit dem Gros der Figuren auf Beuys' Zeichnungen verbindet – unbekleidet, und die primären Geschlechtsmerkmale des Aktes weisen sie sogar eher als weiblich denn als männlich aus. Ganz eindeutig als weiblich ist ihr Geschlecht freilich ebenso wenig zu entziffern – insofern sie sich in dieser Hinsicht von der zweifelsfrei als Frau erkennbaren Sitzenden signifikant unterscheidet. Handelt es sich also – hierin auch an das Assoziationsfeld der Münchener Widmung anschließend – um ein übergeschlechtliches Geistwesen, eine Art Engelsfigur⁴⁴, die Beuys als 'Inspirator' imaginiert, der durchaus mehr als seine 'persönliche Heilslegende' weiter gegeben hat? Ganz aufheben lässt sich der befremdliche Eindruck, den der Regen aus Swastiken in diesem Zusammenhang vermitteln muss, dennoch nicht. Tatsächlich ist von Rosenbach in einem Interview, in dem sie auf die Studienzeit bei Beuys und das Verhältnis zu ihrem Lehrer angesprochen wird, zu erfahren, dass Letzteres gerade wegen der Mischung aus autoritärer Haltung und persönlicher Nähe, die ungeachtet der künstlerischen Freiheiten das Klassenklima bestimmten⁴⁵, von der Künstlerin als durchaus spannungsvoll erfahren wurde:

⁴² Vgl. etwa J. Beuys: —? (1966), DAbb. 113 u. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 398 (um ein Rosenbachs Studienzeit zeitnahes Blatt zu wählen, auf das später noch einzugehen sein wird). Dass diese Assoziation durchaus begründet ist, lässt sich auch durch Äußerungen der Künstlerin belegen. So berichtet Rosenbach rückblickend, Beuys habe ihre Zeichnungen anfangs stark korrigiert und "zu sehr seinen eigenen Stil durchgesetzt"; "Irgendwann hat Beuys eine Zeichnung gut gefunden, aber ohne es zu begründen. Ich konnte seine Kriterien nie nachvollziehen. Am Schluß habe ich im Beuys-Stil gezeichnet und fünf Jahre gebraucht, diesen Stil loszuwerden.", vgl. Rosenbach/Richter 1994, S. 302. Vergleicht man die Zeichnung aus der Hommage mit jüngeren graphischen Arbeiten der Künstlerin, so unterscheidet sie sich von diesen gerade durch ihre Nähe zum Stil der Beuys-Zeichnungen.

⁴³ Vgl. hierzu oben Kap. III.1. sowie zum Thema weiterf. unten, Kap. III.8. u. Kap. III.11.

⁴⁴ Dass Beuys – geleitet von seiner Steiner-Lektüre – verschiedentlich über Engel sprach (vgl. hierzu Zumdick 1995, Kap. I.2., S. 39ff.; in der vorl. Untersuchung s. zu Beuys' entspr. Bezugnahmen unten, Kap. III.4.ff.), kann Rosenbach während ihrer Studienzeit schwerlich entgangen sein kann; Beuys' Quelle war ihr dabei jedoch – wie sie im Gespräch mit Richter angibt – kein Begriff: [P. R.:] "Verwies Beuys während des Unterrichts auf das Gedankengut von Rudolf Steiner?" [U. R.:] "Zu der Zeit habe ich das überhaupt nicht durchschaut, im Gegensatz zu Johannes Stüttgen. Ich hatte mit Steiner überhaupt nichts zu tun.", vgl. Rosenbach/Richter 1994. Hingegen wird Anfang der achtziger Jahre die Figur eines 'Engels' in ihrem eigenen Werk zu einem 'Emblem'; vgl. DAbb. 495 hierzu weiterf. unten, Kap. VI.1.

⁴⁵ Vgl. hierzu Rosenbach/Richter 1994, S. 301: "Beuys war sehr persönlich und familiär. Wir haben immer seine Geburtstage gefeiert und zusammen gekocht." Ähnliche Erinnerungen geben auch zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler in den Gesprächen mit Richter wieder; nahezu durchgängig wird auch hier die Ambivalenz dieser 'Nähe' betont.

"Ich komme aus einer Nazi-Familie, mein Vater war Offizier, sein Leben lang Pilot gewesen. Er war Bomberpilot in der Legion Condor [...], mein Professor Sturzkampfflieger, das war das einzige, was mich auf diesem Niveau verbunden hat. Ich hatte eine sehr schwierige Beziehung zu meinem Vater, die ich auf Beuys übertragen habe. [...] Weder mein Vater noch Beuys hatten die Nazi-Vergangenheit aufgearbeitet. Wir haben ihn auf seine Vergangenheit angesprochen [...]. Beuys erzählte aber nicht nur von seinem Absturz, sondern auch von der Heilung, das war wichtiger für ihn..."⁴⁶

Spielt Rosenbachs Zeichnung also möglicherweise auf diese '(Selbst-)Heilung' durch die Kunst an, über die – ganz ähnlich, wie dies Buchloh und Kuspit in ihren Deutungen der 'Tataren-Legende' vorschlagen⁴⁷ – selbst dem Verdrängten eine in positivem Sinne produktive Funktion zukommen kann: Nämlich in seiner Transformation in ein künstlerisches (Selbst-)Konzept, als dessen organischer Teil die 'Legende' funktioniert und das, als Utopie einer 'Heilung' der Gesellschaft formuliert, auch über den Künstler selbst hinausweisen will?⁴⁸

Um Gaben und Begabungen scheint es jedenfalls auch auf dem zweiten (Doppel-)Blatt zu gehen. Zwischen die eng beschriebenen Zeilen ist hier eine zweite Zeichnung gesetzt, auf der man eine gebeugte, ebenfalls kaum zu personalisierende Figur sieht, deren Blick und Gestus auf einen Pokal gerichtet sind, über dem wiederum mehrere Herzen schweben. Dies – wie auch die Form der Becherschale selbst, die ihrerseits an entsprechende Figurationen in einigen von Beuys' Zeichnungen erinnert – lassen Assoziationen zur Gralsmystik zu, die im Werk des Künstlers eine prominente Rolle spielt.⁴⁹ Wenn man darum weiß, dass sich Rosenbach nicht nur über ihr Studium bei Beuys an der Düsseldorfer Akademie mit dem Programm ihres Lehrers vertraut machen konnte, sondern auch in ihrer eigenen Arbeit schon früh mit Erlösungsvorstellungen beschäftigt hat⁵⁰, kann dies eine entsprechende Auslegung ihrer Hommage unterstützen – und zwar um so mehr, als der demonstrativ kritisch-feministische Impetus, der ihre Performances und Installationen der siebziger Jahre noch deutlich prägte, im Verlauf der achtziger Jahre eine Transformation zu Gunsten einer harmonisierenden Sicht unter Berufung auf spirituelle Ganzheitlichkeitskonzepte erfahren hat.⁵¹ Allerdings darf dabei der begleitende Text nicht überlesen werden. In diesem ist eingangs zwar – passend zu den zeichnerischen Szenen – zunächst vom "Tagesritual" der Künstlerin die Rede:

⁴⁶ Vgl. Rosenbach/Richter 1994, S.302. Zuvor gibt sie mit Blick auf Beuys' "sehr starke Ausstrahlung" an, sie habe "sehr große Angst und großen Respekt vor ihm" gehabt; "Mir war häufig sehr unbehaglich in seiner Nähe.", dies wiederum habe sie an die "sehr autoritäre" Erziehung durch ihren Vater erinnert. Auch mit dieser Wahrnehmung steht Rosenbach keineswegs allein.

⁴⁷ Vgl. Buchloh 1980, 1987a u. 2001; Kuspit 1980, 1991a u. 1993a bzw. 1995a sowie oben Kap. III.1.; weiterführend zu den Funktionen dieser Erzählung unten, Kap. III.4.f.

⁴⁸ Vgl. hierzu ausf. unten Kap. III.8.

⁴⁹ Vgl. z. B. die Bleistiftzeichnung J. Beuys: *Strom und Kelche* (1956), DAbb. 28/Abb. in Lieberknecht 1972, Tf. 26; sowie zur Gralsmystik bei Beuys ausf. unten, Kap. III.7. u. Kap. III.8.

⁵⁰ Vgl. hierzu ausführlicher unten, Kap. VI.1.

⁵¹ Vgl. ebd.

"[...] sieben Uhr morgens Vision. Tee trinken, aus dem Fenster schauen, den Baum sehen. 30 Minuten Meditation im Stillen [...]"⁵²

Von einer Verklärung des eigenen 'Lebenslauf Werklauf' kann bei Rosenbach jedoch keine Rede sein, insofern das 'Ritual' rasch seine 'Erdung' im Alltag erfährt:

"[...] zur Post gehen, zur Bank gehen, ins Atelier gehen, einkaufen, Julia kommt aus der Schule, mit ihr sprechen, ausruhen, Kaffee kochen, ins Atelier gehen oder sonstwas, Essen kochen – Essen essen, ins Atelier gehen, arbeiten, zwischendurch Julia anrufen, Schularbeiten nachsehen habe ich vergessen mal wieder, was soll aus dem Kind nur werden, na gut sie spielt ja Klavier, außerdem weiß sie sich zu helfen [...]"⁵³

In dieser Hinsicht haftet der Hommage also durchaus ein Moment der Relativierung an, das der Sicht einer Künstlerin, die sich in den siebziger Jahren das Ziel gesetzt hatte, eine feministische Resignifizierung nicht nur der Mythen, sondern auch der Kunst vorzunehmen, zu entsprechen scheint: Das Bekenntnis zum Visionären und zur Transzendenz der Kunst – dem sich Rosenbach auf ihre Weise ebenfalls verschrieben hat und in dem sie im weitesten Sinne durchaus in die Fußstapfen ihres Lehrers tritt⁵⁴ – ist, so legt es der tagebuchartige Eintrag nahe, für eine Künstlerin und Mutter nicht ohne eine sehr direkte Verpflichtung auf die Anforderungen des Alltags zu haben. Wo Beuys diese weitgehend bruchlos in seine Arbeit integrieren konnte, um auf eine 'höhere Wirklichkeit' zu verweisen, will das Diktum "Jeder Mensch ist ein Künstler" – das sich in diesem erweiterten Sinne auf den Menschen als Gestalter und "Umgestalter" der gesellschaftlichen Verhältnisse bezieht⁵⁵ – bei ihr auf andere Weise gelesen und beim Wort genommen werden: Jede/r Künstlerin muß vor allem anderen Mensch sein.⁵⁶ Die Sorge um die Zukunft des Planeten und die Verantwortung für dieselbe hat nicht nur in der Kunst ihren Ort, sondern in Rosenbachs Tochter ein sehr persönliches, identifizierbares Gesicht. Zu den Konzepten einer Kunst, die auf ganzheitliche Qualitäten zielt, gehört letzteres zwar durchaus auch bei Beuys, der seinen Status als

⁵² Vgl. DAbb. 27b u. die Abb. in Staeck 1986a, S. 308/309, hier S. 308.

⁵³ Ebd., S. 308/309.

⁵⁴ Vgl. Rosenbach/Richter 1994, S. 304.

⁵⁵ Vgl. etwa Beuys/Blotkamp et al. 1975, S. 19/20: "Wenn ich sage: 'Jeder Mensch ist ein Künstler', dann meine ich: Jeder Mensch ist das Wesen, was in *seiner* Sphäre den Weltinhalt gestalten kann, entweder als Malerei, oder als Ingenieurkunst, als Krankenpflege, als Geldwissenschaft usw. Überall drängen die Prinzipien des Lebens dahin, in eine Form gebracht zu werden."; Beuys/Nenning 1983, S. S. 58/59: [G. N.:]"Nenning: Jeder Mensch ein Michelangelo oder doch jeder Mensch ein Beuys, denkbarer Weise?" – [J. B.:] "Ja, jeder Mensch ein Beuys könnte schon sein, aber nicht jeder Mensch ein Michelangelo, weil ich ja nicht gesagt habe, daß jeder Mensch ein Bildhauer ist." – [G. N.:] "Oder jeder Mensch ein Mozart?" [J. B.:] "Nein, ich habe nicht gesagt, daß jeder Mensch ein Musiker ist. Ich habe aber wohl gesagt, jeder Mensch ist ein potentieller Umgestalter der Gesellschaft. Er kann an der sozialen Kunst teilnehmen."; pointiert noch einmal in seiner *Rede über das eigene Land*: "Denn dies ist die große Fälschung, die immer wieder fabriziert wird [...], daß wenn ich sage: jeder Mensch ist ein Künstler, ich sagen wolle, jeder Mensch ist ein guter Maler. Gerda das war ja nicht gemeint, sondern es war die Fähigkeit gemeint an jedem Arbeitsplatz [...]", vgl. Beuys 1985, S. 44.

⁵⁶ Vgl. auch Rosenbach/Richter 1994, S. 303. Hier antwortet Rosenbach auf die Frage, was sie aus der Zeit des Studiums bei Beuys bezogen habe: "Daß Kunst und Leben sich vermischen. Heute ist das das Wichtigste, was ich aus der Zeit mit Beuys mitgenommen habe. Nicht nur wegen Beuys, auch wegen meiner anderen Bezugspunkte ist für mich wichtig, *daß die Kunst nicht an erster Stelle steht.*" (Hervorh. V.K.).

Familienvater auf seine Weise ebenfalls in die eigene Arbeit zu integrieren pflege.⁵⁷ Der im Alltäglichen überwiegende 'Realitätskoeffizient' der familiären Bindung findet sich in Rosenbachs Beitrag jedoch sehr viel deutlicher eingetragen. Die Geschlechterdifferenz – die in der englischen Figur nahezu aufgelöst wirkt – bleibt hier durchaus bestehen, insofern die Künstlerin zwei 'Arbeitsplätze' hat, die sich möglicherweise nicht immer so ohne weiteres in 'ganzheitlicher Harmonie' zueinander fügen, sondern schlicht und ergreifend eine Doppelbelastung sind. Als offene Kritik wird diese Differenz in der Hommage – anders als in früheren Arbeiten der Künstlerin – freilich nicht formuliert: Verbundenheit und Distanz halten sich die Waage, ohne dass Letztere zur Distanzierung gerät.⁵⁸

– Beuyskatalysator! B. J. Blume: 'St. Joseph' und die 'Heilpflanze' –

Wie Rosenbach ist Bernhard Johannes Blume sowohl in der Münchener Gedenkausstellung als auch in Klaus Staecks Sammelband vertreten. Während er den verstorbenen Freund im Katalog der Münchener Schau mit einem Wortbeitrag unter der Überschrift "Wie mich Beuys in Gang brachte" als "Totalkünstler [...], Mystiker, Anarchist, Aktionspädagoge[n], Bewußtseinswecker und Geistesheiliger" würdigt⁵⁹, liefert die Sequenz *Waldeslust* (1984/1986) aus der Serie *Zurück zur Natur, aber wie?* einen Beleg für den erhaltenen Anstoß, der zugleich Einblick in Blumes eigene Bildwelten gestattet.⁶⁰ Zur Heidelberger Publikation hingegen steuert er zwei Fettstiftzeichnungen bei, mit denen er Beuys als *St. Joseph mit Segensgeste* der strahlenden Kreuz-Blüte einer *Heilpflanze* gegenüberstellt.⁶¹

Letztere kann zweifellos als nachgerade 'emblematische' Figur für die zentrale Bedeutung verstanden werden, welche dem vegetabilen Reich in Beziehung zum Menschen von Beuys nicht erst in dem monumentalen Projekt *7000 Eichen* (1982) zugemessen wurde.⁶² Von hier aus lässt sich zunächst an eine allgemeine Anspielung auf Beuys' ökologisches

⁵⁷ Und zwar mitunter in der Tat demonstrativ, indem er seinen Kindern – v. a. dem Sohn Wenzel – Arbeiten widmete, sie aber auch in Aktionen mit einbezog und ihr Spielzeug für seine Arbeiten okkupierte; vgl. hierzu im Bezug auf die Selbstdarstellung *a/s* Familienvater auch unten Kap. III.4.f.

⁵⁸ Vgl. dem entsprechend auch Rosenbachs Stellungnahmen im Gespräch mit P. Richter, in denen sie die notwendige "Loslösung" von Beuys, die sie zunächst als Reaktion auf die Kombination von 'Charisma' und Autorität des dominanten Lehrers beschreibt, retrospektiv wieder relativiert. Wiewohl Beuys für ihr feministisches Engagement nichts übrig hatte ("Beuys fand, daß der Feminismus Quatsch sei", vgl. Rosenbach/Richter 1994, S. 302) und eher unangenehm berührt reagierte, als er nach dem Bekanntwerden seiner ehemaligen Studentin als feministische Künstlerin vermehrt auf die Frauenbewegung angesprochen wurde (ebd., S. 303), habe er doch versucht, sie "als Mutter einzubinden, das war für ihn ein ganzheitliches Konzept. Damals hatte ich das nicht verstanden." (ebd., S. 302.).

⁵⁹ Vgl. Blume 1986.

⁶⁰ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 284/285; die Serie geht auf eine gemeinsame Photo-Aktion mit Anna Blume zurück. Zur Zusammenarbeit des Künstler-Paars vgl. a. unten, Kap. V.1. sowie weiterf. Kap. VII.3.

⁶¹ Vgl. DAbb. 29ab u. die Abb. in Staeck 1986a, S. 44/45.

⁶² Zu diesem Projekt vgl. ausf. unten, Kap. III.9.

Engagement denken, in dessen Zuge dieser in seinen letzten Lebensjahren immer wieder auf die heilende Wirkung verwiesen hatte, die Bäume für den Menschen und seinen Lebensraum Erde besitzen.⁶³ An Ersteres knüpfen im weitesten Sinne zwar auch die zur Münchener Ausstellung eingereichten Phototableaus aus der Serie *Waldeslust* an, für die Blume Aufnahmen abgestorbener Fichten und in Steren lagernder Stämme mit der von Kunstfurnier und kitschigem Waidmannsnippes geprägten 'heilen Welt' eines Fünfziger Jahre-Interieurs verschränkt. Verglichen mit der polternden Persiflage auf kleinbürgerlich-fehlgeleitete 'Naturfreundschaft' schlägt das Blatt jedoch nicht nur stillere Töne an. Vielmehr gestattet es auch mit seinem Motiv einen direkten Brückenschlag zum Werk des Geehrten: Zu jener ihrerseits bereits emblematisch gefassten Pflanze nämlich, wie sie in Beuys' (Vortrags-)Diagrammen – etwa der bekannten Zeichnung *Evolution* (1974) – im Anschluss an Rudolf Steiner als "umgekehrter Mensch" und "Trägerin der Christussubstanz" erscheint.⁶⁴ Als dreigliedriger Organismus im Zeichen der paracelsischen "tria principia" – versinnbildlicht in "Sulphur", "Mercurius" und "Sal" – gedacht⁶⁵, führt die Pflanze hier in ihrer Metamorphose vom Keimblatt bis zur Blüte nicht nur jenen "plastischen Prozess" vor, den

⁶³ An diesem Engagement hatte sich Blume, der selbst ab Ende der siebziger Jahre im Umfeld der sich formierenden 'Grünen' aktiv wurde, verschiedentlich beteiligt, vgl. u. a. das *Gespräch über Bäume*, welches die Künstler 1982 anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Galerie Magers führten (vgl. Beuys/Blume 1982; auf das Gespräch referiert im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986 auch die Photographie, die Blumes Text begleitet, vgl. ebd., S. 287); die Serie *Zurück zur Natur, aber wie?* (1980), vgl. Blume 1980 u. 1982; sowie die gleichn. Großphotoserie 1984ff. u. Blumes "quasi-philosophisch-ideoplastischen Diavortrag" «*natürlich*», vgl. Blume 1984 (o. P.).

⁶⁴ Vgl. DAbb. 117a u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 351/S. 209. Zum Titel des Blatts lässt sich auch über Blumes Münchener Katalogtext eine Beziehung herstellen, in dem Beuys' "Öko-Logik" als "Ausdruck eines Welt-Geistes der Evolution" charakterisiert wird (vgl. Blume 1986). Der Vorwurf für die entsprechend gefasste Pflanze-Mensch-Korrespondenz – die etwa auch in einer Zeichnung wie *Mann mit Wurzelkopf* (1977, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 243) unmittelbar anschaulich wird – konnte Beuys sowohl Steiners (Vortrags-)Schriften wie auch den auf diese referierenden Büchern des anthroposophisch orientierten Botanikers Gerbert Grohmann entnehmen; vgl. insb. Grohmann o. J./1945 u. hierzu ausf. Lichtenstern 1990a, S. 147ff. sowie Harlan 2002, S. 171ff.; zur Pflanze als 'umgekehrter Mensch' vgl. z. B. Steiner GA 93a/1987, S. 32f. sowie ausf. Steiner GA 312/1990, insb. S. 108/109 (zwar ist dieser Band, der die inverse Pflanze-Mensch-Korrespondenz im Zh. mit Alchemie und Heilkunst diskutiert, nicht von Harlan 1991b im Nachlass gelistet, die entspr. Passagen zit. jedoch Grohmann, vgl. ebd., S. 21). Das Bild selbst geht ursprünglich auf alchemistische Vorstellungen zurück, an denen sich auch Steiner orientiert haben dürfte, vgl. hierzu ausf. C. G. Jung 1978/1995, S. 271ff. (insb. die Abschnitte "Der umgekehrte Baum", S. 334ff. u. "Der Baum als Stein [der Weisen]", S. 343ff.). Als *Produzentin* de Steins der Weisen – und in diesem Sinne Vor-Bild des Menschen – wird, so wäre den Ausführungen von Lichtenstern und Harlan hinzuzufügen, die Pflanze bei Steiner zudem auch in einem Buch beschrieben, das Beuys nachweislich sehr intensiv studiert hat, nämlich der *Theosophie des Rosenkreuzers*, vgl. Steiner GA 99/1955, S. 153f. u. hierzu weiterf. unten Kap. III.10.

⁶⁵ Paracelsus bezeichnet "Sulphur", "Mercurius" und "Sal", das "Feste", das "Flüchtige" und das "Verbrennbare" (bzw. "Ölige") als die drei "Prinzipien" bzw. Kräfte (potentia) der Stoffeswelt, wobei über alchemistische Vorstellungen die Verknüpfung zu der im Mittelalter etablierten Trias "Körper" (corpus), "Geist" (spiritus) und "Seele" (anima) hergestellt wird: "Sal"/Salz steht für die feste Materie, die im alchemistischen Feuer übrig bleibt; "Mercurius" als philosophisches Quecksilber für die Fähigkeit zur Sublimation, den Geist; "Sulphur"/Schwefel als das Brennbare für die "Seele" bzw. "Energie" der Natur. Für die Entwicklung seiner Vorstellungen griff Paracelsus aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl auf ältere alchemistische wie auch neoplatonistische Quellen zurück; vgl. hierzu ausf. Haage 1996/2000, S. 30ff. sowie für eine komprimierte Erläuterung der "tria principia" Gebelein 1996, S. 68f. u. das von J. Read, *The Alchemist in Life and nature* (London 1947) übernommene Übersichtsdiagramm ebd., S. 70; einf. zu Paracelsus als "Naturphilosoph und Alchemist" a. Engelhardt 1994; weiterf. Goldammer 1991. Bei Beuys wiederum begegnen sie – neben ihrem prominenten Erscheinen in der Zeichnung *Evolution* (1974) – 'in Reinschrift' etwa auch auf einem unbetitelten Blatt von 1966 (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Rotterdam 1979, Kat. 91).

der Künstler in Entsprechung zu seiner "Plastischen Theorie" setzte, sondern zugleich – auch für Letztere entscheidend – die Wandlung der "Substanz" vom "Kälte-" zum "Wärmepol" und von der festen Form zu einem 'Geistigen' hin.⁶⁶ Mit deren Nachvollzug wiederum hatte Beuys mittelbar auch seine Kasseler Baumpflanzaktion assoziiert, in der er erklärtermaßen einen Weg aufzeigen wollte,

"[...] nach den gewaltigen 'Vertotungsprozessen' [...] allmählich den 'Aufrichteprozess', das heißt den 'Verlebendigungsprozess' sowohl der Natur als auch des sozio-ökologischen, das heißt des sozialen Organismus zu bewirken."⁶⁷

Dabei galt ihm der Baum nicht nur als "ein Zeichen für die Umwandlung der Gesellschaft". Tatsächlich sollte es Beuys zufolge gerade die Entsprechung seiner Gestalt zu derjenigen des Menschen ermöglichen, in beiden gleichermaßen Träger der Lebenskraft als einer "christlichen Substanz" zu sehen – wobei sich der Mensch im Baum erkennen, im Gegensatz zum Baum jedoch auch aktiv *handelnd* entwickeln könne. "Deswegen", so betonte Beuys seinerzeit, "sind die Bäume wichtig [...] *um die menschliche Seele zu retten*."⁶⁸

Auf die besondere Bedeutung, welche die Pflanze in diesem eschatologisch-transzendentalen Sinne – und zwar sowohl 'emblematisch', also als Zeichen aufgefasst, wie durchaus wörtlich, nämlich pharmazeutisch als Heilpflanze verstanden – gerade für den "Alchemiker Beuys" besitzt, auf den Blume wenige Jahre später in seinem bereits zitierten Vortrag fokussieren sollte, wird im Verlauf dieser Untersuchung noch zurück zu kommen sein.⁶⁹ An dieser Stelle mag zunächst eine Wendung genügen, mit der er 1982, auf eine etwaige "therapeutische Funktion" seiner Kunst angesprochen, selbst eine solche Brücke schlug:

"Mein therapeutischer Ansatz kann nicht der eines praktischen Arztes sein, sondern der eines Menschen, der mit einer anderen Art von Heilkunde versucht, an die Sache heranzugehen. [...] Ich kann natürlich nicht alles machen, ich kann nur in gewisse Grundfragen einsteigen [...]. Es handelt sich im Grunde bei diesen Kraftfeldern um das Chaos, die Bewegung und die Form. Das hat man auch mal ausgedrückt in Sulfur, Mercurius und Sal. Aber man kann natürlich auch schon sehr viel bewirken mit allem Möglichen, was überall herumliegt, meist hilft schon Kamillentee oder irgend eine andere Pflanze."⁷⁰

⁶⁶ Vgl. hierzu Harlan 2002, S. 173ff. u. insb. dessen die "tria principia" im Vh. zur Dreigliederungsidee u. zur "Plastischen Theorie" stellendes Diagramm ebd., S. 174; ein ähnliches Schema findet sich bereits bei Arici 1993/1997, S. 37, die hier jedoch lediglich auf Gebelein rekurriert, ohne die Frage nach Beuys' Primärquelle zu stellen, die jedoch entscheidend ist: Für das Verständnis der für Steiner und, diesem folgend, auch für Beuys spezifischen Auffassung der "tria principia" in ihrer – gegenüber den klassischen Vorstellungen der Alchemie *umgekehrten* – Zuordnung zum Menschen ist der 'Umweg' über die Metamorphose der Pflanze, die ihrerseits als "umkehrter Mensch" gedacht wird, entscheidend; vgl. hierzu ausf. Lichtenstern 1990a, S. 143ff. u. Lichtenstern 1991.

⁶⁷ Vgl. Beuys/Oberhuber/Hoet 1983, S. 67/68.

⁶⁸ Vgl. Beuys/Mennekes 1984, S. 47/48.

⁶⁹ Vgl. ausf. unten Kap. III.8.; sowie – im Bezug auf *7000 Eichen* – Kap. III.9.

⁷⁰ Vgl. Beuys/Meyer/Olsen 1982, S. 88f. Die Schreibweise "Sulfur" dürfte sich hier der Transkription des Wortinterviews verdanken. In seinen Zeichnungen schreibt Beuys "Sulphur" (s. o. u. DAbb. 117ab); weiterf. s. a. Kap. III.8.ff.

Nicht nur Blumes *Heilpflanze*, sondern auch das Korrespondenzblatt *St. Joseph mit Segensgeste* lässt sich mit diesem (Selbst-)Bild kompatibel machen – denkt man etwa an Beuys' Bemerkung im Gespräch mit Axel Hinrich Murken, in dem er auf die Frage nach seiner Beziehung zu "Wunderheilern" und Ärzten hin bekundet, wenn der Arzt in seinem Werk auftauche,

"dann tritt er gleich auf als, sagen wir mal, als eine geistige Figur, als Christus oder als Chef der Hirschführer, aber durchaus als Heiland"⁷¹

Mithin findet sich der Arzt als 'Heilkünstler' schon bei Beuys ganz explizit in eine Reihe von (Rollen-)Bildern' eingeordnet, die nicht nur in engem Zusammenhang mit dem angesprochenen "Parallelprozess" stehen, in dem die Pflanze in einschlägiger Bedeutung figuriert, sondern mit denen sich der Künstler im eigenen Werk auch seinerseits mehr oder weniger direkt identifiziert.⁷² Dem entsprechend scheint also auch Blume in der Zusammenstellung beider Blätter ein 'portrait imaginaire' des Künstlers als Leitfigur, 'Künder' und 'Heil-Künstler' im paracelsischen Sinne anzubieten, wie er von ihm im Münchener Katalog als "Katalysator" für die eigene Entwicklung angerufen wird:

"Logik war Öko-Logik von Geburt und Tod und so der Ausdruck eines Weltgeistes der Evolution. Beuyskatalysator! Endlich hatten Natur, Kultur und insbesondere Kunst auch was mit mir zu tun, mit dem eigenen Leben. Es sollte darin aufgehen oder sollte selbst zum Kunstwerk werden!"⁷³

Ganz ungebrochen wirkt Blumes Würdigung der spirituellen "Öko-Logik" seines "Katalysators" und Kollegen dennoch nicht. Ebenso wie die überschwängliche Rhetorik des Textbeitrags ist insbesondere auch die Darstellung des Künstlers als Segen spendender "Heiliger" geeignet, doppelbödig auf Beuys' eigene Redeweise sowie seine Neigung zu Selbststilisierungen zurückzuverweisen: "Ich bin ein Sender – ich strahle aus"⁷⁴, zitiert Blume Beuys im Zuge der Eloge, um seinerseits zu bekunden:

"[...] und ich war auf Empfang, auf mehreren Frequenzen gleichzeitig. Widersprüchliches verband sich plötzlich, Atavismus als Aufklärung. Kunst als individueller Mythos, Religion als Gleichnis, die sogenannte herrschende Vernunft wies schizophrene Züge auf, das Bildnerische in der Kunst war nicht mehr Selbstzweck, Bildlogik wieder der Abglanz einer Weltenlogik."⁷⁵

Alles das, so Blume, "machte ihn [= Beuys] zum Sinn-Garanten, einfach durch seinen Glauben und seine magische Kraft."⁷⁶

⁷¹ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 43.

⁷² Und, so wäre zu ergänzen, mit denen er auch von Seiten der Rezeption identifiziert wurde. Auf die Generation dieser Bilder im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption – und deren keineswegs kontinuierlich bzw. deckungsgleich verlaufende Konturen – wird, der übergreifenden Fragestellung der vorliegenden Arbeit entsprechend, i. F. noch ausführlicher einzugehen sein.

⁷³ Vgl. Bume 1986.

⁷⁴ So von W. Vostell 1964 u. über die Wiedergabe seines Artikels bei Adriani/Konnertz/Thomas prominent überliefert, vgl. oben, Kap. III.2.

⁷⁵ Vgl. Blume 1986.

⁷⁶ Ebd.

Eben diese "magische Kraft", von der Blume hier im Brustton der Überzeugung zu schwärmen scheint, spielt nun in der Tat im eigenen Werk des ehemaligen Gebrauchsgrafikers bereits seit Ende der sechziger Jahre eine zentrale Rolle. Zwar dürfte ihm die Auseinandersetzung mit Beuys dabei entscheidende Anstöße vermittelt haben⁷⁷ – den für Blume charakteristischen Tonfall lässt jedoch auch das Vokabular, mit dem der "Sender Beuys" beschrieben wird, schwerlich ignorieren: Sein "Magischer Subjektivismus"⁷⁸, den er gemeinsam mit seiner Frau Anna Blume zu unzähligen Photoserien weiterentwickeln wird, in denen beide – von geheimnisvoll verselbständigten Küchenutensilien und Möbelstücken genarrt – zu Zeugen allerlei geisterhafter Erscheinungen werden, ist nämlich von Beginn an von einem slapstickhaften Humor getragen, der Blumes Selbstinszenierungen vor der Kamera, seine Zeichnungen und Dia-Vorträge ebenso durchzieht wie die augenzwinkernde Bezugnahme auf populäre Formen esoterischen Gedankenguts.⁷⁹

Auch den "Heilpflanzen" hat Blume in diesem Zuge schon früh entsprechende Aufmerksamkeit gewidmet. Die der heilkräftigen Wirkung verschiedenster Begegnungen mit der Botanik gewidmeten Texte etwa, die er 1974 unter der Überschrift "Wunder der Natur" versammelt⁸⁰, fügen sich ebenso schlüssig in diesen Kosmos wie die *Heilsgebilde*, die er später in einer seiner Photoserien in schlichtem Lauchgemüse entdecken wird.⁸¹ Wenn dabei in der früheren Arbeit zu der Zusammenstellung einschlägiger Zitate, die über wundersame Heilungen durch Pflanzen berichten, etwa auch die Bekenntnisse eines Diplom-Ingenieurs zählen, der allein durch das Umarmen von Bäumen in den Genuss ihrer wohltätigen Wirkung gekommen sein will, so mag dies im vergleichenden Blick auf Beuys' spätere Baum-Projekte einmal mehr die spezifische Note unterstreichen, die für Blumes Variationen auf die "Öko-Logik" seines Lehrers charakteristisch ist. Gleichwohl sind die eigentlichen Angelpunkte seiner Auseinandersetzung mit Beuys nur bedingt über solche motivischen Parallelen fassen.

⁷⁷ Blume, zunächst als Kino- und Dekorationsmaler sowie als Graphiker ausgebildet und zunächst in der Werbung tätig, nahm 1960 ein freies Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf auf. Obgleich nicht in der Beuys-Klasse eingeschrieben, findet er – ähnlich wie Polke – hier das Umfeld für seine künstlerische Entwicklung; so bekundet er etwa auch gegenüber F. Rötzer und S. Rogenhofer, dass er "schon sehr früh in seinem [=Beuys] Kreis gewesen" sei "und dadurch auch eine regelrechte Initiation hatte.", vgl. Blume-Blume/Rötzer/Rogenhofer 1989/1993, S. 35.

⁷⁸ Vgl. B. J. Blume: *Demonstrative Identifikation mit dem All = Magischer Subjektivismus* (1971), DAbb. 430 u. die Abb. in Blume 1989, S. 27. Übrigens lässt sich auch für die Zeichnung *St. Joseph mit Segensgeste* eine verwandte Arbeit im photographischen Frühwerk finden, das Doppelblatt *Strahlemann* (1972), vgl. DAbb. 434 u. die Abb. in Blume 1989, S. 30/31.

⁷⁹ Vgl. für einen Überblick über das photographische Werk vgl. Blume 1989 sowie Blume-Blume 1992 u. 1995; zu den Zeichnungen die Ausst. Kat. Blume/Essen 1982 u. Blume/Frankfurt 1985; s. weiterf. a. unten, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien" sowie Kap. VII.3.

⁸⁰ Vgl. Blume 1974.

⁸¹ Vgl. Blume 1984 u. hieraus das unter dem entspr. Titel figurierende Polaroid-Paar ebd., o. P./DAbb. 30. Zum zunächst per se eines Zusammenhangs mit dem Gegenstand der Untersuchung eher unverdächtigen Garten- bzw. Küchengemüse vgl. weiterf. a. unten die Abs. zu J. Immendorff sowie Kap. V. (S. Polke, B. J. u. A. Blume, J. Brus; s. etwa DAbb. 413-414 u. DAbb. 424).

Mitunter noch deutlicher als die Bilder, auf denen er sich als mediumistischer Akteur seiner para-spiritistischen Photoserien inszeniert, verrät nämlich die Art und Weise, wie sich Blume im Medium des Textes als Künstler-Subjekt positioniert, dass die Entwicklung seines "Magischen Subjektivismus" beziehungsweise "Determinismus"⁸² ebenso dessen spätere Weiterführungen maßgeblich von einer Reflexion des Umgangs mit eben jenen Rollenbildern getragen sind, mit denen die zeitgenössische Rezeption Beuys bevorzugt zu identifizieren pflegte.⁸³ Kaum zufällig lassen sich die Zeilen, mit denen Blume 1984 die bereits erwähnten *Heilsgebilde* begleitet, zugleich als implizite Referenz auf die Position des Kollegen lesen:

"So winkt der Künstlerpriester hier ganz deutlich dem Publikum mit grünen Heilsgebilden zu. Sehnsuchtsgebärden mit Naturkonstrukten. Aber nicht von einem imaginären Paradiese her, sondern aus seinem Wohn- und zugleich Wahnzimmer als dem gerasterten Gefängnis der Kultur. [...] Die Äpfel, Paprika und Blumenkohl sind die Metaphern für ein rundes heiles Ganzes und werden dennoch angstextatisch [sic] oder zynisch-lachend vorgewiesen. Als Wunsch und zugleich Angstsymbole. Denn das GANZE ist Geburt und Tod, nicht seine bloße Trennung und Verdrängung, Rationalisierung. Die Reine, d. h. von Trieb und Tod gereinigte Vernunft ist nämlich ungenießbar. Sie ist bloß tautologisch, und nicht ökologisch. Aber dennoch hängt dem ganzheitlich gestimmten Künstlermedium als Müsliman, Salatbeschwörer das Natürliche zuweilen ideosynkratisch aus dem Halse."⁸⁴

Explizit und unter einschlägigen Konnotationen findet sich eine entsprechende Bezugnahme in einem Vortrag vorgenommen, den Blume 1978 der "Selbstherrlichkeit des Künstlers und dem Selbstverständnis des Pädagogen" widmet.⁸⁵ Den Weg zur Exploration seiner eigenen Position beschreitet er dabei über die Diskussion dreier historischer Beispiele, zu denen nach Albrecht Dürer und Caspar David Friedrich schließlich auch Joseph Beuys zählt. Alle drei spiegeln nach Blume in ihren Selbstdarstellungen den Grundkonflikt einer im Zuge neuzeitlicher Emanzipation des Menschen zunehmend von der Natur entfremdeten Subjektivität wider, die jedoch aufgrund der "Selbstherrlichkeit des Künstlers" – in der sich bereits dem Begriff nach der Ratio verpflichtetes Autonomiebewusstsein und sich dem Über-sinnlichen hingebende narzisstische Züge paaren – in der Kunst beziehungsweise im Ästhetischen zu einer 'heilenden' Vermittlung gelangen kann. Das eigentliche Medium für diese Vermittlung ist mithin der Künstler selbst, der sich in der Rolle des 'Heilers' inszeniert. Dementsprechend wird Albrecht Dürers *Selbstbildnis* von 1500 – Panofskys Interpretation einer *religiös* motivierten 'Imitatio Christi' "korrigierend" – von Blume als aus dem

⁸² Vgl. B. J. Blume: *Magischer Determinismus* (1976), DAbb. 429ab u. die Abb. in Blume 1989, S. 50-61; sowie Weiss 1976.

⁸³ Und, so wäre erneut zu ergänzen: auf die im Übrigen auch Beuys seinerseits wieder reflexiv rekurrierte, wie i. F. noch eingehender zu zeigen sein wird.

⁸⁴ Vgl. Blume 1984 (o. P.). Die auf die Bildsprache der spiritistischen Photographie zurückgehende Inszenierung von Gemüse als "Heilsgebilde" findet sich bei Blume bereits in den siebziger Jahren und ist – wie die Entwicklung des Werkes insgesamt – im Zusammenhang mit entsprechenden 'Appropriationen' einschlägiger Bildvorwürfe, wie sie etwa auch bei Sigmar Polke und Johannes Brus zu finden sind, zu sehen. Vgl. hierzu ausf. unten Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien".

⁸⁵ Vgl. Blume 1978 (o. P.).

künstlerischen Selbstverständnis hervorgehende "Christusimitation" charakterisiert.⁸⁶ Auch in Beuys' "heroisch-prophetische[m] Selbstverständnis"⁸⁷ und dessen "Verkündigungsgeste für eine neue Heilsbotschaft" sieht er die Selbstinszenierung eines "in Inszenierungsdingen sehr kreative[n] Künstler[s]"⁸⁸, hinter der gleichwohl ein umfassender Anspruch auf eine "zumindest metaphorisch und intentional aufs Ganze zielende Lebenspraxis" stehe. Umgekehrt, so Blume, bleibe die Vermittlung der "Ideen über eine prozessuale, individualpädagogisch zu bewerkstellende Wiederannäherung der entfremdeten Extrema Einzelner und Gesellschaft, Natur und Vernunft, Leben und Kunst" bei Beuys stets an die eigene "Vermittlerpersönlichkeit und ihren vorbildhaften Einsatz" gebunden, wobei der Künstler auch seine "charismatische Züge" gezielt zum Einsatz bringe. Damit aber stelle sich dieser in die Tradition einer "magische[n] Praxis", die zunächst einmal "das Gegenteil aufklärerischer Arbeit an der Emanzipation des Einzelnen" zu sein scheine.⁸⁹ Die nachgerade offenkundige Anlehnung an eben jene Argumentation, der sich – wie zuvor gezeigt – die Beuys-Kritik bereits ab Mitte der sechziger Jahren bevorzugt bedient, mündet bei Blume zwar in eine positive Wertung:

"Konkrete leiblich-sinnliche Intersubjektivität *ist* aber Magie. [...] Magische Aneignung nämlich der Andersheit des Anderen durch Identifikation. [...] Die Kunst ist Magie, magische Identifikation des durch die Vernunft isolierten Subjekts mit dem Objekt, das hierdurch nicht Objekt bleibt, sondern quasi Subjekt wird."⁹⁰

Wenn er gerade an diesem Punkt mit seinem persönlichen Selbstverständnis als Künstler und Vermittler anschließt, zeigt sich jedoch nicht nur, dass die wortreiche Verteidigung des Kollegen zu einem Gutteil auf die rhetorische Vermittlung der eigenen Position ausgerichtet ist. Vor allem lässt seine offensive "Aneignung der gesellschaftlich tolerierten Narrenrolle 'Künstler'"⁹¹ in Wort und Bild – oder, anders gesagt: die Art und Weise, wie Blume seine Variation auf die "Kunst der Magie" und die "Selbstherrlichkeit" des Künstler-Magiers in einen "Magischen Subjektivismus" fasst – unschwer eine entscheidende Differenz zum 'Vorbild' Beuys erkennen: Blume geht es nach eigenem Bekunden um eine

"zielstrebige magische Praxis mit Erkenntnis- und Therapieeffekt für mich zunächst, und wie ich hoffe, über ihre Dokumentation in Fotos, Zeichnungen, Vorführungen, Texten -- auch für andere."⁹²

⁸⁶ Ebd. Hier reiht sich Blume in die bereits beschriebene Interpretationslinie ein, die, begonnen mit Krickes Kritik, durch die gesamte Beuys-Rezeption zu verfolgen ist und – ähnlich wie für das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemisten' zu konstatieren – dabei zunächst unter negativen, später jedoch (prominent etwa bei Friedhelm Mennekes) zunehmend unter positiven Vorzeichen erscheint, sodass sich Beuys seinerseits vor einer entsprechenden Vereinnahmung abzugrenzen beginnt; vgl. etwa Beuys/Schwebel 1979 u. Beuys/Mennekes 1984 sowie hierzu weiterf. unten, Kap. III.5.

⁸⁷ Blume 1978 (o. P.).

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

Wesentlich für den *Erkenntniseffekt* ist allerdings nicht zuletzt, wie Blume an anderer Stelle betont:

"[...] der *Trick* der Beschwörung, der Priestertrick, der ja ein inszenatorischer Künstler-Trick ist, sollte sichtbar bleiben."⁹³

Mit einer solchen Sichtbarkeit, die auf eine Brechung eben jenes "Bildes vom Künstler" ausgeht, das sie zugleich beschwört, dürften sich die hermetischen (Selbst)Inszenierungen seines Lehrers Beuys demgegenüber nur schwerlich assoziieren lassen.

So uneingeschränkt Blume in seiner posthumen Hommage das "Bild vom Künstler" als 'Seher' und 'Magier' beschwören mag, erhält dieses mithin nicht nur vor dem Hintergrund der Zeichnung *St. Joseph mit Segensgeste* betrachtet, sondern auch mit Blick auf Blumes eigenes Werk – in dem sich sowohl das Vokabular des Textbeitrags als auch die beiden Blätter schlüssig verorten lassen – ein subtiles Korrektiv.

– Konstellationen. Jiří Georg Dokoupil: Das Horoskop des Künstlers –

Jiří Georg Dokoupil wiederum, der Beuys im Gegensatz zu Blume kaum persönlich kannte und sein Verhältnis zu dem älteren Künstler als "vor allem von Distanz geprägt" beschreibt⁹⁴, ist gleichwohl sogar in allen drei Jubiläumspublikationen vertreten.⁹⁵ Der Maler, der im Kreis der Kölner Künstlergruppe *Mühlheimer Freiheit* bekannt wurde⁹⁶ – und damit zu den Vertretern jener jüngeren Generation gehörte, die als "Neue Wilde" ab Ende der siebziger Jahre entgegen Beuys' Diktum "Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt

⁹³ Vgl. Blume/Lenger 1996b, S. 16 (Hervorh. B. J. Blume).

⁹⁴ Vgl. J. G. Dokoupil im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 329; hier bemerkt er zudem nicht nur, er habe Beuys "nur einige Male getroffen beziehungsweise ihn auf großen Ausstellungen gesehen", sondern etwa auch mit Blick auf seine Relation zu Person und Werk: "Wenn ich von seiner eindrucksvollen Person einmal absehe, muß ich einräumen, daß mich seine Arbeiten [...] nur wenig berührt haben. Mir ist das alles sehr fremd geblieben."

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 326-329, mit dem zitierten Statement und dem Triptychon *Der Ausflug* (1985); die hier in abstrakten Silhouetten eingeschriebenen Figuren – neben einem Auto sog. "Springerstiefel", also urspr. für Fallschirmspringer vorgesehene Militärschuhe, wie sie in den achtziger Jahren zur 'Uniform' von Punks und Skinheads gehörten, Dreiermargen von Glühbirnen-Päckchen und schlichte (Küchen-)Stühle – lassen sich vage mit Beuys' 'mythologie personelle' ('Fliegerabsturz') und seinem Werk assoziieren (die Glühbirnen-Päckchen mit der Dreigliederung, dem Energiebegriff u. dem Multiple *Capri-Batterie* von 1985, vgl. Schellmann 1992, Nr. 546/S. 399; die Stühle mit dem Fettstuhl von 1964, vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 73). Auf die Beiträge zu Staeck 1986a, S. 30-32 sowie zum Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, S. 51 wird i. F. noch ausführlicher einzugehen sein.

⁹⁶ Die Gruppe (1979-1984), zu der neben Dokoupil die Künstler Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Gerhard Kever und Gerhard Naschberger gehörten, bezog ihren Namen von der Adresse ihres Gemeinschaftsateliers im Kölner Stadtteil Mühlheim am Platz Mühlheimer Freiheit Nr. 110. Dahn hatte bei Beuys studiert. Vgl. zur *Mühlheimer Freiheit* im Kontext komprimiert Grisebach 1985b, weiterf. Faust/de Vries 1982 sowie retrospektiv den Ausst. Kat. *Obsessive Malerei/Karlsruhe* 2003.

Keilrahmen und Leinwand zu kaufen"⁹⁷ eine Rückkehr zur Malerei propagierte – hatte Mitte der achtziger Jahre damit begonnen, sich in verschiedenen Werkgruppen mit einer 'Emblematik' der Gegenwart zu beschäftigen, in der – zuweilen auch in durchaus profanem Gewand – allenthalben die Spuren ursprünglich religiöser Bildpraxen aufscheinen.⁹⁸ Nach einer Gruppe von Plastiken, in denen die Firmen-Logos großer Konzerne in eigenwilliger Verformung figurierten⁹⁹, entstand so etwa auch eine umfangreiche Gruppe von "Christus-Bildern", in denen identifizierbare Inkunabeln der christlichen Frömmigkeit wie Kruzifixe oder das berühmte "Turiner Grabschutuch" unter Verwendung reproduktionstechnischer Verfahren auf die Leinwand gebracht worden waren.¹⁰⁰ An diese Serie schließt Dokoupils Beitrag zur Münchener Graphikmappe unmittelbar an: Ein Comic-Motiv, das eine Rückenfigur beim Öffnen eines Fensters zeigt, wird so mit einem Kruzifix überblendet, dass man den Eindruck hat, sie blicke einer monumentalen Erscheinung des Gekreuzigten entgegen.¹⁰¹ Wenngleich nichts auf eine entsprechende 'Lesevorgabe' deutet, dürfte es – zumal mit Blick auf den Widmungskontext der Edition – durchaus nahe liegen, seine eigenwillige Variation auf die Ikonographie des Heilsversprechens in ähnlicher Weise auf Beuys zu beziehen wie Blumes Blätter. Zwingend ist eine solche Deutung mit Blick auf den Gesamtzusammenhang der in dieser Zeit entstehenden Arbeiten allerdings ebenso wenig, wie auch der für seinen sprunghaften Stil- und Themenwechsel bekannte Künstler selbst mit ihnen keineswegs zwangsläufig eine 'ikonoklastische' Geste assoziieren will.¹⁰²

⁹⁷ Vgl. die Postkarten-Edition aus dem Jahr 1985, welcher der entsprechende, "Manifest" betitelte Satz (als Kreideschrift auf einer Schultafel) zugrunde liegt; Abb. in Schellmann 1992, P 66/S. 425 (*Manifest* [1. 11. 1985]). Für eine entsprechende Haltung war Beuys freilich schon viel früher bekannt geworden – mittelbar unter anderem auch durch Bilder wie J. Immendorffs *Hört auf zu malen!* (1966, Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 1/S. 77, JI 293), auf dem neben dem titelgebenden Satz u. a. auch ein 'Beuys-Hut' die Spur zum Lehrer legt. Die angespr. Edition wiederum datiert jedoch *nach* dem Aufbruch der jüngeren Generation zur Malerei und mithin zu einer Zeit, als diese nicht nur längst bestens 'vermarktet' worden ist, sondern auch bereits ihre 'Historisierung' stattgefunden hat, zu der zwar einerseits ihre Integration in repräsentative Großausstellungsprojekte gehört (vgl. etwa die Ausst. Kat. Zeitgeist/Berlin 1982 u. 1945-1985/Berlin 1985), während andererseits allenthalben 'Abgesänge' zu finden sind. Letzteren schließt sie sich unmissverständlich an.

⁹⁸ Vgl. zu J. G. Dokoupil allgemein die Ausst. Kat. Dokoupil/Essen 1984 u. Madrid 1989; sowie speziell zur Entwicklung der Werkgruppen ab Mitte der achtziger Jahre Dokoupils eigene Kommentare in Dokoupil/Maenz 1993, S. 57ff.

⁹⁹ Vgl. J. G. D.: *Corporations and Products* (1985), Abb. in in Dokoupil/Maenz 1993, S. 59 sowie den Ausst. Kat. Dokoupil/Köln 1985. An diese Serie schlossen sich ähnliche Arbeiten zu *Museums and Banks* an.

¹⁰⁰ Vgl. z.B. das 1987 als Altartriptychon in der Kunststation St. Peter ausgestellte *Turiner Leichenschutuch* (1986), Abb. in Dokoupil/Maenz 1993, S. 56; sowie ausf. den Ausst. Kat. Dokoupil/Teneriffa 1987. Zu den "Repro-Bildern" kommen 1987 auch "Jesus-Paintings", die – ohne den Umweg über die Technik zu nehmen – Darstellungen volkstümlicher bzw. dezidiert kitschiger Herzjesu-Votivblättchen variieren. Zu Letzteren stellt die Eingabe zu der Münchener Graphikmappe eine Brücke dar.

¹⁰¹ Vgl. DAbb. 31 u. die Abb. im Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, S. 51.

¹⁰² Gegenüber Paul Maenz betont Dokoupil wenigstens: "Die Jesusbilder waren natürlich nicht blasphemisch gemeint. Das wäre viel zu einfach gewesen. Viel herausfordernder war, Bilder zu machen, die auch von Gläubigen angenommen werden konnten." Vgl. Dokoupil/Maenz 1993, S. 57. Für eine 'personalisierte' Deutung des Blattes aus der Münchener Mappe auf Beuys hin mag das 'Kriterium der Wahl' durchaus sprechen – das Motiv selbst begegnet jedoch in Variationen auch auf den Leinwänden der zeitgleich entstandenen *New York Series* (1986), aus der es sich rekrutiert; hier ist auf einer Arbeit gleichen Titels die Fensterszene aus dem Comic mit einer Darstellung der Totenmaske des Tut Anch Amun überblendet (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Dokoupil/Madrid 1989, Kat. 45/S. 115), während auf einem anderen Blatt Kruzifixe gedoppelt werden.

Umso stärker sticht – zumal vor dem Hintergrund eines "eher von Distanz geprägten" Verhältnisses zu dem Geehrten – seine Hommage für den Heidelberger Band ins Auge: Sie wird von Dokoupil in eine mehrseitige handschriftliche Horoskopinterpretation gefasst, die Beuys' Kunst und Kunstbegriff mit den Planetenkonstellationen seines Geburtstags in Beziehung bringt.¹⁰³ Zwar lässt sich der thematische Rahmen, den er für seinen Beitrag wählt, durchaus im Kontext seiner Auseinandersetzung mit den ein vorneuzeitliches Weltbild beerbenden 'Emblemen' der Alltagskultur betrachten. Doch muss dessen Form selbst dann, wenn man Dokoupils Vorliebe für Stilbrüche und formale Experimente kennt, ungewöhnlich erscheinen. Lag es für den Künstler, der im selben Jahr eine ganze Serie von Bildern zum "Zodiac" erarbeitete, lediglich dem Anlass entsprechend nahe, sich für den Versuch einer persönlichen Annäherung an den namhaften Kollegen detailliert mit dessen Geburtshoroskop zu beschäftigen?¹⁰⁴ Oder spielte hier möglicherweise auch der Gedanke an die besondere Bedeutung mit, die der entsprechenden Konstellation in klassischen

¹⁰³ Vgl. Staeck 1986a, S. 30-32 u. DAbb. 32a-c. Dokoupil ist übrigens weder der erste noch der einzige Künstler, der sich mit Beuys' Horoskop beschäftigt hat. 1980 bietet die amerikanische Photographin C. Loughran eine vergleichende Deutung der Geburtshoroskope von Vito Acconci und Beuys an, die für Letzteren zum Ergebnis kommt: "His art is spiritual in nature and physical in expression. [...] He is consumed with bringing the 'message of love' to the world and sees himself as 'spiritually blessed'.", vgl. Loughran 1980, S. 11 u. DAbb. 33. Schon 1981 – dem Jahr, in dem Beuys seinen sechzigsten Geburtstag feierte – fertigte zudem Ludwig Gosewitz, der sich seit 1964 intensiv mit der Astrologie beschäftigt, um die Ergebnisse seiner Recherchen zeichnerisch und dichterisch umzusetzen, ein auf der entsprechenden astrologischen Konstellation basierendes "Geburtsbild" an; für die Heidelberger Hommage-Publikation ergänzte er es um eine entsprechende Zeichnung zur Todesstunde sowie eine weitere, in der beide Diagramme überblendet werden, vgl. DAbb. 35 u. ebd., S. 110/111. Während der hohe Abstraktionsgrad der Graphiken kaum auf das "Bild vom Künstler" Beuys zurück schließen lässt, sieht Gosewitz in der Zusammenführung der Diagramme gleichsam emblematisch "als Zeugnis die Rose" geformt (ebd., S. 111). Ebenfalls aus Anlass des sechzigsten Geburtstages publizierte der Maler Andreas Kaps im *Kunstforum International* eine ausführliche Deutung von Beuys' Geburtshoroskop, die dieser selbst bei ihm in Auftrag gegeben hatte, vgl. Kaps 1981 u. DAbb. 34. Er kommt nicht nur zu dem Ergebnis, dass dieses auf die Fähigkeit schließen lasse, "mithilfe von harter Arbeit, Geduld und großer Zähigkeit [...] reale Dinge und Vorstellungen von bleibendem Wert zu schaffen" (S. 354), sondern sieht auch "eine außergewöhnliche Öffentlichkeitswirkung durch einen schöpferischen Beruf, dessen wissenschaftliche und zugleich okkulte Beziehungen Reformen zur Erweiterung des kulturellen Bewußtseins herbeiführen können" (S. 355) sowie die Gefahr, dass sich "ein hoher Grad an Idealismus und Wohlwollen [...] unter Umständen als maßstabslos triebhafte Versuchung zu religiösen und kulturellen Abenteuern mit weitreichenden Folgen [...] erweisen" könne (ebd.), vorgezeichnet; die gesamte Konstellation weise in ihrer Besonderheit auf Außergewöhnliches hin: "Wenn Jupiter [...] die Bahn des disziplinierenden Saturn dreimal kreuzt [...], dann wird ein bedeutender König oder ein neuer Heiland geboren.", ebd. S. 354. Dass alles dies nachgerade musterhaft nicht nur den mit Beuys assoziierten Klischees, sondern auch denen der "Legende vom [absoluten] Künstler" entspricht, entgeht immerhin auch dem Autor nicht, wenn er abschließend fragt: "[...] wurden da nicht astrologische Gemeinplätze einfach ein bißchen im Jargon der Kritik aufpoliert und manipulativ an der [...] Biographie geschichtsträchtiger Figuren klischeehaft gespiegelt? – Mag sein [...]".

¹⁰⁴ Vgl. DAbb. 36ab u. Dokoupil 1989. Für die Serie zog Dokoupil den offenbar in Astrologie bewanderten Spanier Alfonso Albeijon zu Rate, der auch den Text zur Publikation seiner Serie verfasste. Tatsächlich gehen, wie der Eintrag "Alfonso's Pendel" auf dem dritten Heidelberger Blatt belegt (s. DAbb. 32c u. die Abb. in Staeck 1986a, S. 32), auch die Ausführungen zu Dokoupils Beuys-Hommage auf diese Zusammenarbeit zurück.

Künstlerviten beigemessen wird?¹⁰⁵ In den dicht gefüllten Manuskriptseiten jedenfalls finden sich, eingekleidet in den Modus astrologischer Deutung, ex negativo dieselben Charakterzüge des Künstlers angesprochen wie in Blumes wortreicher Würdigung:

"Da Mars zu Neptun und Sonne [...] eine wirksame Halbsumme bildet [...] gilt – bei allem Einsatz auch der darstellenden und schauspielerischen Fähigkeiten – Joseph Beuys vielen Menschen als Narr, Scharlatan, politischer Dilettant und Kunstdemagoge."¹⁰⁶

Wird Beuys nun in der weiteren Argumentation des Horoskops zum schicksalhaft Missverstandenen erklärt¹⁰⁷, so steckt die Doppelbödigkeit hier in der Methode: Das Horoskop, das Beuys' künstlerische Entwicklung und Haltung ebenso wie seine Einsätze als Stuka-Flieger, seine Kopfverletzungen und seine Herzschwäche in die Planetenkonstellation der Geburtsstunde einschreibt, stellt letztlich nichts anderes als eine Überspitzung des Prinzips der erklärten Deckungsgleichheit von künstlerischer und persönlicher Entwicklung dar, wie sie Beuys selbst in seinem *Lebenslauf Werklauf* vorgeführt hat.¹⁰⁸

Beide – Blume wie Dokoupil – beziehen mithin aus Beuys' Affinität zu spirituellen und okkulten Traditionen nicht nur einen passenden Vorwurf für das Thema und die formale Gestaltung ihrer Hommagen, sondern greifen dabei ganz gezielt zu Bildern, die auch den Anteil des Künstlers an der entsprechenden Mythenbildung nicht verschweigen. Dass dabei Würdigung und Kritik ineinander fließen, dürfte jedoch nicht allein mit der Person des

¹⁰⁵ Vgl. etwa Vasaris *Vita* des Michelangelo, in welcher es zum Geburtsnamen des Künstlers heißt: "Ohne langes Nachsinnen, wie unter dem Einfluss einer höheren Macht, wollte man dadurch andeuten, daß dieser Sohn weit über das gewöhnliche Maß hinausragte, ja himmlisch und göttergleich veranlagt wäre. – Hatten doch bei seiner Geburt Merkur und Venus nahe dem gunstverheißenden Jupiter gestanden, ein Zeichen, daß jener Neugeborene wunderbare und erschütternde Werke der Kunst durch Geist und Hand erschaffen würde.", vgl. Vasari 1904ff., Bd. VII.2 (1927), Kap. XI, S. 286; ähnlich auch diejenige des Leonardo, die bereits mit einem entsprechenden Verweis auf "des Himmels Einfluß" einsetzt, ebd., Bd. VI (1906), Kap. I, S. 1; sowie hierzu Kris/Kurz 1934/1980, S. 77ff. Die 'moderne' Variante lautet bei Loughran 1980, S. 11: "The often extreme nature of an artist's chart (horoscope) sometimes resembles the chart of a religious leader or a schizophrenic" – und schließt damit perfekt an das von Lange-Eichbaum u. a. vertretene Theorie eines Konnexes von "Genie, Irrsinn und Ruhm" (vgl. Lange-Eichbaum et al. 1927ff./1986ff. bzw. kompakt Lange-Eichbaum et al. 1967/1979/2000) sowie die traditionell dem Einfluss des Saturn zugeschriebene Oszillation zwischen Berufung und 'furor melancholicus' an, vgl. Neumann 1986, S. 11ff. u. S. 190ff. sowie ausf. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992.

¹⁰⁶ Vgl. G. J. Dokoupil, in: Staeck 1986a, S. 31/DAbb. 32b.

¹⁰⁷ Auch dies fügt sich – wie die Geburtskonstellation – in die Tradition der "Legende vom Künstler", vgl. ausf. Roh 1948 sowie Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.4. Eine Parallele lässt sich von hier aus, nebenbei bemerkt, nicht nur zu Kaps' Horoskopdeutung (s. o.), sondern auch zu den Arbeiten eines anderen Künstlers ziehen, dem Dokoupil auch in seinem Umgang mit populären Bildvorwürfen durchaus nahe steht: Sigmar Polke, der bereits 1969 zusammen mit Chris Kohlhöfer einen Film und auf diesem fußend eine Folge von Offset-Drucken publiziert. Unter dem Titel *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke* erscheint hier zunächst eine von Polke durch "biographische Angaben" ergänzte Vita des Leonardo, kombiniert mit einer Reproduktion seines *Sternenhimmeltuchs* (1968), welches den zum Sternbild konfigurierten Namenszug "S. Polke" zeigt, sowie einem weiteren Blatt, auf dem die beiden Künstler "über das Verhältnis von harmonischer Proportion und Schwerpunkten der Lebens- und Schaffensdaten" zueinander in Beziehung gesetzt werden, vgl. Becker/Osten 2000, Nr. 10, S. 42ff. sowie DAbb. 397a-c u. DAbb. 399; hierzu weiterf. Kap. V.1. Auf Polke wäre zudem auch mit Blick auf Dokoupils Bild *dem kosmischen gesetz gehorchend schafft dokoupil am 6. 6. 1987 spontan sieben schwarze formen* (1987) zu verweisen, vgl. DAbb. 37 u. Abb. in Ausst. Kat. Dokoupil/Madrid 1989, Kat. 61/S. 14 u. S. Polke: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969, DAbb. 389 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 156) sowie weiterf. ebenf. Kap. V.1.

Geehrten zusammenhängen – dessen herausgehobene Stellung es schon zu Lebzeiten anderen Künstlern nicht eben einfach machte, sich "mit, neben, [oder auch] gegen"¹⁰⁹ ihn zu positionieren. Denn gleichzeitig sind beider Beiträge auch im Kontext ihres eigenen Œuvres zu betrachten, für das – unabhängig von dem gegebenen Anlass – dasselbe Spannungsfeld, vor dessen Hintergrund Beuys' einschlägige Arbeiten ebenso wie das entsprechende "Bild vom Künstler" diskutiert werden müssen, eine entscheidende Rolle spielt. Festzustellen ist dies nicht nur mit Blick auf Blume: So entsteht in Dokoupils Atelier – noch vor der *Zodiac*-Serie und zeitparallel zu den "Christus-Bildern" – die ebenfalls auf reproduktionsgraphische Verfahren rekurrierende *New York Series*, für die der Künstler nicht auf bekannte Motive der christlichen Ikonographie zurück greift, sondern auf solche, die Illustrationen esoterischer Literatur entnommen sind.¹¹⁰ Ein weiterer Versuch, Bilder zu machen, die "von Gläubigen angenommen werden"?¹¹¹ In diesem Fall wäre mit Blick auf das Werk eines Malers, dessen lustvolles Eintauchen in die unterschiedlichsten Stile und Techniken oft verstellt, dass eine der Konstanten seiner Arbeit die konzeptionelle Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an Kunst und Künstler ist, zu fragen, auf *welche* Art von Gläubigkeit ein solcher Rückgriff zielt.

Dass eine vergleichbare Sensibilität für *diese* Problematik – die sich an der Beuys-Rezeption festmachen, aber wohl kaum auf diese reduzieren lässt – keineswegs allein im Kreis der Beiträge für die Gedenkausstellungen anzutreffen ist, sondern vielmehr innerhalb der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem 'Mythos Beuys' eine Kontinuität besitzt, sei nun im Folgenden anhand ausgewählter Arbeiten dreier Künstler unterschiedlicher Generationen – Marcel Broodthaers, Nam June Paik und Jörg Immendorff – aufgezeigt, die aufgrund ihrer Chronologie und ihres jeweiligen Entstehungszusammenhangs zugleich auch eine rezeptionsgeschichtliche Perspektive auf das entsprechende "Bild vom Künstler" eröffnen können.

¹⁰⁹ "Mit, neben, gegen" war der Titel einer Ausstellung, die zur Jahreswende 1976/77 im Frankfurter Kunstverein stattfand und mit der dessen damaliger Leiter, Georg Bussmann, die "Breite des Spektrums der künstlerischen Positionen, die im Umkreis von Beuys entstanden" waren, hatte vorstellen wollen, um die "Radikalität und Wahrhaftigkeit der pädagogischen Vorstellungen von Beuys am konkreten Fall [zu] überprüfen" (Bussmann). Mit dieser Idee konnten sich jedoch – im Gegensatz zu Beuys selbst – keineswegs alle ehemaligen Beuys-Schüler gleichermaßen gut anfreunden, vgl. zu den Konflikten um die Realisierung des Projekts ausf. Richter 2000, S. 17ff.

¹¹⁰ Vgl. etwa *The sick king* (1986), DAbb. 38 u. Abb. im Ausst. Kat. Doukoupil/Madrid 1989, Kat. 43/S. 111 u. für die Vorlage die entspr. Darstellung aus Lambsprincks *De Lapide Philosophico* (Frankfurt 1625), DAbb. 39 u. Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 369/S. 198; sowie für die gesamte Serie den Ausst. Kat. Dokoupil/Madrid 1989, Kat. 39ff./S. 102ff.

¹¹¹ Vgl. a. J. G. Dokoupils oben zitierten Kommentar zu den "Jesus-" bzw. "Christus-Bildern".

– Jörg Immendorf (I): Ein 'Beuysritter von der (un)kritischen Gestalt' –

"Da ich mit Beuys konfrontiert wurde, habe ich Beuys auch zum Thema meiner Bilder und zum Objekt meiner Verehrung gemacht [...]. Was ich empfand, war, daß Beuys eine dominante und mächtige Ausstrahlung hatte. Er hat sehr gut begriffen, warum das eine Methode für mich war, mich mit ihm auseinanderzusetzen, während viele vor Ehrfurcht erblichen."¹¹²

Die frühesten bekannten Arbeiten, die eine Auseinandersetzung mit dem "Mythos Joseph Beuys" bezeugen, entstehen um Mitte der sechziger Jahre im Arbeitsraum seines Schülers Jörg Immendorff an der Düsseldorfer Akademie.¹¹³ Nach den Erinnerungen einer Mitschülerin, Gisliind Nabakowski, genoss Immendorff zu dieser Zeit häufig das Privileg, allein im Raum des Professors arbeiten zu dürfen, da Beuys von seinen Bildern wie von seiner Selbstständigkeit sehr angetan gewesen sei. Wie Nabakowski berichtet, habe Immendorf seinerseits allerdings wiederholt auch das Bedürfnis gehabt,

"den 'Meister' zu relativieren und zu kritisieren. Die Art, wie es geschah, war komplex und hatte Komik. Er malte das kleine Bild 'Mona Schwana', dessen Existenz Beuys, da es eine Satire auf ihn war, so stark beunruhigte, daß er ihm das Konterfei auf der Stelle für 250 Mark abkaufte und so auch aus dem Verkehr gezogen hat. 'Mona Schwana' jedenfalls war eine Anspielung darauf, daß Beuys, wenn mal seine Eitelkeit getroffen war, den Hals lang hochreckte, eine Attitüde, die Immendorf als Schwanenhals glossierte, wobei er satirisch auch den Lohengrin-Mythos aufgriff, sowie den Schwan als Wappentier von Kleve."¹¹⁴

Immendorff selbst hingegen gibt an, er habe sich von einem sehr viel trivialeren – und für eine satirische Auseinandersetzung mit dem Bild des 'Meisters' wohl auch näher liegenden Vorwurf, nämlich der gleichnamigen *Mona Lisa*-Adaptation eines Walt Disney-Comics

¹¹² Vgl. Immendorff/Richter 1994, S. 287.

¹¹³ Immendorff hatte zunächst 1963-1964 beim Bühnenbildner Teo Otto studiert, bevor er – nach einem 'Rausschmiss' durch Ottos Assistenten – in die Beuys-Klasse wechselte. Im unmittelbaren Anschluss, 1965, entsteht eine ganze Serie von Bildern, deren zentrales Thema und Motiv Beuys ist; vgl. etwa *Fruchtmann* (1965) u. *Beuysland* (1965), DAbb. 42 sowie die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 20/21. Zweifelsohne stellten sie nicht nur ein geeignetes Vehikel dar, um die Aufmerksamkeit seines neuen Professors auf sich zu ziehen. Wie Immendorff selbst im Gespräch mit P. Kort angibt, hatte er sich schon zu Beginn seines Studiums kundig gemacht, welche namhaften Galerien für ihn in Frage kommen könnten – "Schmela galt damals als die wichtigste Galerie in Westdeutschland". Zwar zeitigt der erste Initiativbesuch des Studenten bei Schmela noch nicht den gewünschten Erfolg; nachdem sich der Galerist jedoch beim Akademie-Rundgang über die (Beuys-)Bilder positiv äußert ("Wenn du von dieser Qualität 20 Bilder hast, machen wir eine Ausstellung."), sind ihm die Türen zur Galerie geöffnet – wobei das Motiv seiner Bilder durchaus eine Rolle gespielt haben dürfte; vgl. Immendorff/Kort 1993, S. 28f. Einen ausf. Überblick über die Werkentwicklung bieten die Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Immendorff/Wolfsburg 1996, Immendorff/Bonn 1998, Immendorff/Dortmund 2000 sowie Immendorff/Hannover 2000; zum Verhältnis Immendorff/Beuys vgl. auch Richter 2000, S. 106ff.

¹¹⁴ Vgl. Nabakowski 1987, S. 103. Das 1965 datierende Bild (s. DAbb. 43 u. die Abb. im Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 102) befindet sich heute in der Sammlung van der Grinten, wohin es bereits 1966 gelangte. Wenngleich Beuys die *Mona Schwana* damit in die 'Heimat' des legendären Schwanenritters Lohengrin verbrachte, muss offen bleiben, ob Beuys den humorvoll-ironischen Titel zur eigenen Vorliebe für das Schwanenmotiv in Beziehung setzte, wie es Nabakowskis Interpretation indirekt nahe legt. Zum Schwanenmotiv bei Beuys vgl. u. a. Graevenitz 1984a, S. 43 u. Grinten 1988, S. 16.

inspirieren lassen.¹¹⁵ Unabhängig jedoch von der eigentlichen Inspirationsquelle seines Schülers dürfte für Beuys wiederum insbesondere die Bezugnahme auf Leonardo da Vinci von Interesse gewesen sein, die Immendorff über den Bildtitel liefert. Spätestens um 1959, als Beuys die Examensarbeit seiner Frau zu den *Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos* mit Zeichnungen begleitet¹¹⁶, setzt eine intensivere Beschäftigung mit dem "Künstler-Wissenschaftler-Philosophen"¹¹⁷ der Renaissance ein, in deren Folge unter

¹¹⁵ Vgl. Immendorff/Kort 1993, S. 26: "Es gab ein Museum in Entenhausen, und die Mona Lisa dort hieß Mona Schwana. Das war sehr poppig, im Hintergrund blauer Himmel. Ich habe daraufhin ein Bild gemalt, in dem Beuys im Vordergrund steht, wie die Mona Lisa ein halbes Brustporträt, und habe darunter geschrieben 'Mona Schwana'. Das Bild hat er sofort gekauft, 200 Mark habe ich dafür gekriegt. Warum er es kaufte, weiß ich nicht. [...] Eigentlich hat er nie Bilder gekauft, schon gar nicht von Studenten. [...] Irgendwie hatte ich das Gefühl, er wollte das Bild aus dem Verkehr ziehen."

¹¹⁶ Vgl. Beuys-Wurmbach 1959/1977; wie Temkin 1991, S. 184/185 bemerkt, bezeichnet Eva Beuys das Projekt "als eine echte Zusammenarbeit in gedanklicher wie produktbezogener Hinsicht." Die Arbeit selbst enthält "den Aufbau der Bilder analysierende schematische Zeichnungen" des Künstlers (vgl. die Angabe auf dem Innentitel der Publikation), die z. Tl. allerdings durchaus aus eigenen Assoziationen heraus entwickelte Elemente enthalten, so z. B. wenn Beuys die Illustration der Gliederung einer Baumreihe im Fünfferrhythmus um ein Pentagramm erweitert und somit die von Leonardo entwickelten Lehrsätze zur Harmonie der Bildaufteilung in weitergehende, u. a. christlich-anthroposophische Zusammenhänge stellt. Vgl. die Abb. ebd., S. 4 sowie zum Pentagramm bei Beuys Koeplin 1988, S. 29 u. ausf. unten Kap. III.8.f. Im Übrigen zeigen auch Beuys-Wurmbachs Bildinterpretationen u. insb. das beigefügte 'Schema' einer dreistufig gegliederten Entwicklung der Malerei Leonardos Parallelen zu Beuys' "Plastischer Theorie" und damit vermittelt auch zur Dreigliederungslehre Steiners. Zu Beuys und Leonardo u. insb. seiner Zeichnungsserie zu den 1965 wieder entdeckten *Codices Madrid* vgl. weiterf. die Ausst. Kat. Beuys-Leonardo/München 1993 u. Beuys-Leonardo/München 1999; allg. auch Bunge 1993ab bzw. Bunge 1994.

¹¹⁷ Vgl. auch die von Beuys-Wurmbach 1959/1977 für ihre Arbeit herangezogene Sekundärliteratur, namentlich Marie Herzfelds zweibändige Monographie (4. Aufl., Jena 1925/1926; Bd. I enthält das *Traktat von der Malerei*, Bd. II ist dem *Denker, Forscher und Poet* gewidmet) u. Woldemar von Seidlitz' voluminöse monographische Studie zu Leben und Werk, in denen Leonardos "Genialität" und seine besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte explizit in dieser Trias verankert werden (*Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin 1909; s. Seidlitz 1909/o. J.). Nicht nur zu Beginn der sechziger Jahre war das Bild des Künstlers Leonardo als eines zukünftigen Entwicklungen weit voraus greifenden 'Universalgenies' noch immer charakteristisch für die kunsthistorische ebenso wie die populäre Literatur (vgl. Warnke 1969); seine anhaltende Faszination lässt sich letztlich bis in die jüngste Gegenwart hinein verfolgen, wie ein Blick auf aktuelle Publikationen und Ausstellungsprojekte belegt. Im Rahmen der Neueröffnung der Münchener Pinakothek 2002 wurde gar das – auf eine gefälschte (!) Zeichnung zurückgehende – Modell eines Fahrrads im Eingangsbereich der Kunstsammlung präsentiert.

anderem 1961 das "2 Sekunden Stück" *Gioconda III* entsteht.¹¹⁸ Dessen Titel nimmt – wie Immendorffs *Mona Schwana* – auf Leonardos wohl berühmtestes Gemälde, die *Mona Lisa*, Bezug – jene auch in Eva Beuys-Wurmbachs Studie intensiv behandelte Inkunabel der Kunstgeschichte also, die bis heute Anlass zu zahlreichen Spekulationen wie zur Mystifikation des Malers und seines Modells gibt.¹¹⁹ Tatsächlich belegen auch Erinnerungen anderer Studierender der Beuys-Klasse, dass sich Beuys im Unterricht enthusiastisch über die *Mona Lisa* äußerte.¹²⁰ Angesichts der eher profanen Anregung, auf die Immendorff für seine *Mona Schwana* verweist, ist es jedoch kaum wahrscheinlich, dass er mit seinem launigen Porträtbild würdigend an Beuys' Beschäftigung mit der *Gioconda* zu erinnern gedachte. Eher steht wohl zu vermuten, dass der Schüler im 'Ikonischen' selbst, dem 'Charisma' der Verrätselung und den Momenten der Mythologisierung, die man gemeinhin mit der *Mona Lisa* assoziiert, die entscheidenden Parallelen zum Bild seines Lehrers sah – und bewusst parodierte.¹²¹ Wenn auf diese Weise die Fixierung auf dessen Person

¹¹⁸ Das Stück fand Eingang in das Multiple ...mit *Braunkreuz* (1966, vgl. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 3/S. 41). Für die durchgängige Auseinandersetzung des Künstlers mit Leonardo, der eine eigene Studie gewidmet werden könnte, stehen beispielsweise auch Werke wie das 1975 erschienene Multiple zu den *Codices Madrid*; hierzu Temkin 1991 sowie die Ausst. Kat. Beuys-Leonardo/München 1993 u. 1999; im *Beuysnobsicum* wird Leonardo als "Schlüsselfigur" ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. T. Bezzola in Szeemann 1997, S. 241/242). Wenn Beuys in seinem 1964 erstmals formulierten *Lebenslauf Werklauf* dem Datum 1950 die Angabe "Kranenburg Haus van der Grinten 'Giocondologie'" zuordnet, geht Temkin 1991 in ihrer Vermutung, hier habe eine "Aktion" stattgefunden, sehr wahrscheinlich zu weit. Vielmehr pflegt Beuys auf diese Weise 'Orientierungsmarken' für die spätere Rezeptionsgeschichte zu setzen, indem er – wie für den *Lebenslauf Werklauf* typisch – die Beschäftigung mit einem Gegenstand seines Interesses als "Aktion" ausgibt; vgl. hierzu u. a. die kommentierte Fassung im Ausst. Kat. Beuys/Paris 1994, S. 241ff sowie ausf. Kap. III.4. Zu Leonardo als Identifikationsfigur vgl. nicht zuletzt Beuys' eigene Kommentare in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 24 u. Beuys/Kunz 1979, o. P. sowie a. unten, Kap. III.4.f. Als Modell für das Bemühen um eine Vereinigung von Wissenschaft und Kunst, Technologie und Mythologie, wie es Leonardo für Beuys – wie er im Gespräch mit Kunz hervorhebt – exemplarisch verkörpert, taucht dieser übrigens auch bei Rudolf Steiner auf (vgl. u. a. Steiner GA 18/1914-1918, Bd. I, S. 64f.); zu verweisen wäre in diesem Zh. zudem auf die exponierte Rolle, die Leonardo insgesamt für die Kunst Ende des 19. Jahrhunderts und namentlich für den Kreis der Maler des *Salon Rose+Croix* spielte – für dessen Begründer Sâr Joséphin Péladan sich Beuys ebenfalls interessierte; vgl. hierzu ausf. unten Kap. III.10.

¹¹⁹ Vgl. Beuys-Wurmbach 1959/1977, S. 32ff.; die *Mona Lisa* wird hier als Höhepunkt in der Entwicklung von Leonardos Schaffen bezeichnet; als ein Bild, in dem "Leonardos Wissen um Seelisch-Geistiges [...] seinen totalsten Niederschlag" finde (vgl. ebd., S. 38). Insofern sich Beuys selbst im Zuge seiner Mitarbeit an der Examensarbeit seiner damaligen Verlobten und späteren Ehefrau intensiver mit dem Gemälde beschäftigt haben muss, dürfte ihm zudem auch die einschlägige Rolle, welche das Bild in der Leonardo-Rezeption spielt, bekannt gewesen sein. Wie Temkin 1991, S. 185, angibt, hat das Ehepaar Beuys das Gemälde 1959 während seiner Hochzeitsreise im Louvre besichtigt.

¹²⁰ Vgl. Hühn/Richter 1994, S. 282: "Dann fing er an, von Leonardo zu erzählen [...]. Beuys war ja ein großer Leonardo-Fan. Für ihn war die *Mona Lisa* das größte Bild."

¹²¹ Wenn von weitergehenden Referenzen ausgegangen werden darf, dann dürfte wohl eher der von Beuys selbst wie auch seinen Interpreten vorgetragene Schulterschluss mit Leonardo eine Rolle gespielt haben. In der Literatur wird Beuys' Leonardo-Rezeption zwar erst ab Anfang der siebziger Jahre breitere Beachtung geschenkt. Bereits 1963 jedoch erwähnt H. van der Grinten im Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 Leonardo mit Blick auf Beuys' Zeichnungen. Beuys seinerseits betont schon ab Mitte der sechziger Jahre sein Interesse für Leonardo, zunächst im Werk, dann auch in Interviews (s. o. u. weiterf. Kap. III.4.ff.). Bezeichnend scheint dabei, dass er zu Beginn der siebziger Jahre – also zu einem Zeitpunkt, da er selbst seine künstlerische Tätigkeit zunehmend in politische Zusammenhänge stellt – über die bereits erwähnte Affinität zu Leonardos "Universalismus" hinaus bei dem Renaissance-Künstler "neben den künstlerischen Implikationen auch schon ganz stark ein politisches Interesse ausmachen" will. Solche Äußerungen machen nicht nur deutlich, wie nahe sich Beuys Leonardo in seinem Selbstverständnis fühlte, sondern auch, wie wichtig es ihm war, dieses gegenüber seinen Interviewpartnern zu betonen bzw. eine Nähe zu Leonardo in seinem Sinne *herzustellen*.

beziehungsweise Persönlichkeit einerseits in kritische Konturen gefasst und produktiv gebrochen wird, erfolgt sie andererseits doch nichts desto weniger 'nach allen Regeln der Kunst' und reiht sich damit in eine kunstgeschichtliche Tradition, in der Kritik und Parodie des 'Meisters' ebenso wie deren Anerkennung durch denselben zu den gebräuchlichen Mustern gehören, mit denen ein seinerseits zur 'Meisterschaft' prädestinierter Nachwuchs in dessen Fußstapfen tritt. So gesehen würde *Mona Schwana* allerdings nicht nur auf die Differenz zwischen Beuys' Selbstinszenierung als 'Meister' und seiner bereits zu diesem Zeitpunkt einsetzenden Kritik am akademischen Lehrbetrieb ebenso wie am "Betriebssystem Kunst(geschichte)"¹²² insgesamt verweisen, sondern auch ein entsprechendes Licht auf Immendorffs eigene ambivalente Haltung gegenüber den Institutionen werfen.

Ob Beuys' Verärgerung über die Anspielungen auf entsprechende Züge seines Habitus tatsächlich den Ausschlag für den Ankauf der Schülerarbeit gegeben hat und welches der hier genannten Momente ihn maßgeblich dazu motiviert hat, soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Festzuhalten bleibt jedoch: Abgesehen von der "Schwanenhals"-Attitüde, die als Ausdruck von Narzissmus natürlich in deutlichem Widerspruch zu Beuys' pädagogischem Selbstverständnis steht, zielen alle übrigen Markierungen der Porträtdarstellung auf Elemente der persönlichen Mythologie, wie sie just in diesen Jahren von Beuys forciert und systematisch ausgebaut werden – und sich in der Folge auch zunehmend in der Rezeption des Künstlers widerspiegeln sollen. Hierzu gehört aber nicht nur das typische Habit mit Hut und Weste, die in diesen Jahren zu 'Markenzeichen' und in der Folge zu Elementen "eine[r] Art Ikonographie im Bilde" werden¹²³, sondern auch die Hermetik der Auftritte des Künstlers, die ihn bereits Mitte der sechziger Jahre deutlich von den übrigen *FLUXUS*-Akteuren unterscheidet.¹²⁴

Im Übrigen kann es jedoch fast verwundern, dass gerade *Mona Schwana* Beuys zu einer besonderen Reaktion provozierte: War das kleinformatige Gemälde doch bei weitem nicht die einzige Arbeit, mit der Immendorff in diesen Jahren seinen Lehrer Beuys kommentierte. Dies bestätigt nicht zuletzt ein Blick in das 1973 veröffentlichte Buch *Hier und jetzt. Das tun, was zu tun ist*, eine Art autobiographischer 'Bilderbogen', in dem Immendorff seinen künstlerischen Werdegang und seine Aktivitäten während der Düsseldorfer Akademiezeit

¹²² In Anlehnung an Wulffen 1994a.

¹²³ Vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267) u. hierzu ausf. unten, Kap. III.6.

¹²⁴ Vgl. Beuys' Kommentar zur Aufführung der *Sibirischen Symphonie, 1. Satz* im Rahmen des *Festum Fluxorum*, Düsseldorf 1963, in: Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 54: "Ich kann mich noch genau erinnern, wie mich der Dick Higgins ganz überrascht angeschaut hat; der hatte genau begriffen, daß diese Aktion mit einem dadaistischen Konzept überhaupt nichts zu tun hatte; ich glaube, er hat gespürt, daß es sich um etwas handelt, das einen völlig anderen Stellenwert besitzt."; sowie zum 'rituellen' Charakter der Aktion bei Beuys im Kontext seiner Absetzung zu dem der *FLUXUS*-Künstler weiterf. unten, Kap. III.12. Beide Momente – und zwar auch im Sinne eines *Beharrens* auf einer traditionellen Künstlerrolle – dürften letztlich auch das Scheitern bzw. die Unvereinbarkeit einer Zusammenarbeit mit *FLUXUS* ausgemacht haben, die sich im Verlauf der sechziger Jahre abzeichnete, vgl. dazu etwa auch Lauf 1992, S. 79: "Beuys's omission from the official records of art movements ranging from minimalism to process art has its origin in the strong personality and conflict with key individuals such as the Fluxus organizer George Maciunas; in the latter's case, a conflict over the nature and role of artistic personality prevented Beuys from being considered as fluxus." (Hervorh. V. K.).

nacherzählt, um auf dieser Folie die Rolle des Künstlers und seiner Aufgaben in der Gesellschaft zu reflektieren.¹²⁵

Eine nach Angaben des Künstlers um Mitte der sechziger Jahre datierende Photographie zeigt Immendorff hier im selbstbemalten T-Shirt, das ihn durch das Signet des *Hut von Beuys mit Frisur auf Ständer* als "Beuysritter" ausweist – und zwar, wie die Bildunterschrift ergänzt, "von der unkritischen Gestalt"¹²⁶. Ein vorweg genommener Anschluss an die Suche nach dem 'Heiligen Gral', auf die sich sein Lehrer später im Rahmen seiner *Celtic*-Aktionen demonstrativ begeben sollte?¹²⁷ Vom würdigen Habitus, den man von einem 'Ritter der Tafelrunde' erwarten würde, ist die Figur freilich denkbar weit entfernt. Allerdings wird explizit auf die 'bedingungslose Treue' des Schülers verwiesen: "Der Glaube ersetzte die Wirklichkeit. Ich war ein richtiger kleiner 'Meßdiener'", kommentiert Immendorff in seinem

¹²⁵ Vgl. Immendorff 1973 sowie für eines der in das Buch eingegangenen Bilder die Arbeit *Ich wollte Künstler werden* (1972), DAbb. 44 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 5/S. 81; sowie zum Entstehungshintergrund des Buches Immendorff/Kort 1993, S. 49ff. Im Umfeld entstehen zahlreiche Bilder mit agitatorischen Parolen; kaum zufällig steht jedoch der Maler Immendorff im Mittelpunkt der Bildnarration. Seine eigene 'politisch-aktionistische' Tätigkeit hat ihren Beginn in den sechziger Jahren; hier geht es zunächst sehr dezidiert um 'Kunst(betriebs)politik' im engeren Sinne, auf die sich der ebenso ehrgeizige wie zielstrebige Student anfangs konzentriert, der bereits 1965 ausgehend von seinen Beuys-Bildern seine erste Ausstellung bei A. Schmela hat (s. o.). Ersterer wird im Rahmen der von Immendorffs damaliger Frau, der Künstlerin Chris Reinecke, und ihm selbst ins Leben gerufenen *LIDL-Akademie* ab 1967 zunehmend auf hochschulpolitische Belange ausgeweitet; ab 1970 – zu diesem Zeitpunkt hat Immendorff die Akademie bereits abgeschlossen und arbeitet als Kunstlehrer an einer Hauptschule – nennt er seine Bilder "Rote Zelle Kunst" und sympathisiert mit dem Maoismus. Kunst und Politik weiß er jedoch auch in dieser Zeit gut zu vereinen – nach der Trennung von Schmela stellt er bei dem ebenfalls renommierten Kölner Galeristen Michael Werner aus; 1972 ist er auf der *documenta 5* vertreten; und *Hier und jetzt...* erscheint nicht etwa in einem linken Verlag, sondern bei König, während die Bilder parallel u. a. im Westfälischen Kunstverein Münster und bei Werner präsentiert werden, der bereits 1972 den dem Buch vorausgehenden *Rechenschaftsbericht* gezeigt hat. Zeitgleich zum Buch erscheint mit dem Statement *An die 'parteilosen' Künstlerkollegen* eine ungeachtet ihres politischen Impetus auch bestens als 'Portfolio' funktionierende Bild/Text-Strecke in der Zeitschrift *Kunstforum International*, vgl. Immendorff 1973/1974. Wenn hier als eine der kritisierten "Spielarten des imperialistischen Kunstschaffens" "eine gehobene Kunst mit allerlei geistigem Tiefgang" angeführt wird, zu der "avantgardistische Clownereien, Happenings mit viel Blut, Fleisch, Schimmel, nackter Haut und Fett, um sich ein wenig hochkitzeln zu lassen und zu zeigen, wie 'in' man ist" gehören (vgl. ebd., S. 166, mag zunächst neben dem Gedanken an die Wiener Aktionisten auch derjenige an Joseph Beuys nahe liegen. Allerdings konzentriert sich Beuys zu diesem Zeitpunkt bereits verstärkt auf seine Vortrags- und Diskussionstätigkeit.

¹²⁶ Vgl. die Abb. in Immendorff 1973, S. 34; vgl. zum "Beuysritter"-Hemd auch Immendorff/Kort 1993, S. 21 (u. die Abb. ebd. S. 20/DAbb. 45). In dem 1965 entstandenen Gemälde *Pause* demonstrativ ins Bild gesetzt und durch eine entsprechende Textzeile auf der Leinwand selbst erläutert (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 222, JI 290A), taucht das "Beuyshut"-Signet in der Folge häufiger auf Gemälden der späten sechziger Jahre auf. Später wird Immendorff auf dieser Grundlage auch ein eigenes Signet entwickeln, das eine aus der Jakobinermütze abgeleitete 'Zipfelmütze auf [einem] Ständer' zeigt und beide Zeichen im Sinne eines programmatischen Schulterchlusses parallel verwenden; vgl. neben *Immer Bündnis* und *Bündnis* (1989), DAbb. 46/Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Hildesheim 1989d, Bl. 7 etwa das Gemälde *Frühling der Theorie* (1988), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Hannover 2000, Kat. 8 sowie die beiden Gemälde zur *Lehmbrucksaga* (1987 u. 1988, s. DAbb. 50ab), auf die später noch näher einzugehen sein wird.

¹²⁷ Vgl. J. Beuys: *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (Edinburgh, 1970) u. *Celtic +~~~* (Basel, 1971) sowie für die markante Szene, in der Beuys mit einem Speer unbeweglich ausharrt, DAbb. 327 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 313/S. 194; zu den Aktionen ausf. Schneede 1994, S. 266ff. (Nrn. 22 u. 23) u. weiterf. Kap. III.7.f. Immendorffs "Beuysritter" datiert (lt. Literatur) 1965, also deutlich vor Beuys' Aktionen; die Ritter-Thematik dient auch Gemälden dieser Zeit als Sujet (vgl. Immendorff/Kort 1993, S. 30). Dass Beuys die Gralslegende – mit der er sich nachweislich schon wesentlich früher beschäftigte – in seiner Klasse thematisiert hat, ist zwar nicht auszuschließen; hier dürfte es jedoch eher um die (männerbündische) Gemeinschaft bzw. die 'Treue' zum Lehrer gehen, die zum Thema wird.

Buch. Photographie und Kommentar verweisen dabei ironisch-kritisch auf die ab Mitte der sechziger Jahre zunehmend distanzlos-bejahende Haltung einiger Studenten der Beuys-Klasse der Person wie den Aussagen ihres Lehrers gegenüber. Dem entsprechen nicht nur Gisliind Nabakowskis Erinnerungen, damals habe "sich zeitweilig so etwas wie eine 'Jüngerschaft'" formiert. Auch die Aktivitäten der 1969 gegründeten Gruppe *Yiup* legen Zeugnis davon ab, dass Immendorff keineswegs der einzige Beuys-Schüler war, der sensibel auf diese Entwicklungen reagierte.¹²⁸

Vor diesem Hintergrund kommen erneut Norbert Krickes scharfe, 1968 in der *ZEIT* veröffentlichte Angriffe in den Sinn, in denen von "Jüngern" und einem "Prediger", von "metaphysischem Fanatismus", "Schwarm, Rausch und gemeinsame[n] Heilsgesänge[n]", von "formloser Sendung und Heilandsmanier" die Rede ist, um das Auftreten des Kollegen und das Verhalten seiner Studenten zu beschreiben.¹²⁹

Auf ihre Weise unterstreichen Immendorffs künstlerische Interventionen also das Bild, das Kricke in seinem Zeitungsartikel zeichnet. Wenn auch der Schüler Beuys Person und sein Auftreten an der Düsseldorfer Akademie mit einschlägigen Attributen assoziiert, kann dies allerdings nicht nur ein weiteres Mal belegen, dass diese auch im engeren Umfeld des Künstlers die Wahrnehmung seiner pädagogischen und künstlerischen Arbeit unter ähnlichen Vorzeichen überlagert wie in der öffentlichen Rezeption. Vielmehr wird sein Habitus dezidiert als ein Vehikel der Macht charakterisiert, dessen Überschüsse zur Kritik provozieren: Einerseits, insofern sie im offenen Widerspruch zur von Beuys proklamierten reformerischen Haltung stehen, andererseits wohl aber auch, da sie zur Formation jener 'Einzigartigkeit' des Künstlers beitragen, die diesem eine Position zuweist, mit der andere kaum mehr erfolgreich konkurrieren können.¹³⁰

– Marcel Broodthaers: Magie, Kunst und Politik –

In die Fluchtlinie eines solchen Unbehagens scheint sich zunächst auch Marcel Broodthaers' am 03. 10. 1972 in der *Rheinischen Post* veröffentlichter *Offener Brief an Joseph Beuys*

¹²⁸ Vgl. Nabakowski 1987, S. 105: "Der Name war eine Verballhornung von Beuys' Vornamen Joseph, sprich Jupp. Die 'Gruppe Yiup' störte eben zum Beispiel, daß sich damals zusehends Mitläufer und eine Jüngerschar um Beuys gruppierten."; sowie die Abb. einer Photographie von Beuys' Hut auf dem Dach der Akademie, die Inge Mahn zur Hommage-Ausst. Heidelberg 1986 beisteuerte: Mitglieder von *Yiup* hatten Beuys den Hut abgenommen und gegen eine Narrenkappe ausgetauscht (s. Staeck 1986a, S. 170 u. S. 350).

¹²⁹ Vgl. Kricke 1968. Vermutlich nimmt Immendorff in *Tun, was zu tun ist* indirekt auch auf diesen Artikel Bezug.

¹³⁰ Darauf, dass dies bereits von den Studierenden der Beuys-Klasse so wahrgenommen werden und zu einer entsprechend druckvollen Situation führen konnte, verweist neben den bereits angeführten Erinnerungen von Rosenbach u. Nabakowski etwa auch Ulrich Meister, der 1968-1972 bei Beuys studierte u. sich hierzu denkbar offen kritisch geäußert hat: "So habe ich die Leistungsfähigkeit von Beuys und seine Ausstrahlung nicht ertragen können. Ich kam auch nicht mit dem Gruppendruck in der Klasse zurecht. [...] Was Beuys durch seine Werke vertrat, dem mußte man folgen, wenn man anerkannt werden wollte. Ich war nicht bereit, mich einzuordnen und die Philosophie einfach nur nachzuplappern. Beuys hat seine Schüler für sich eingespannt und an seine Karriere gedacht. Er hat nicht den Ehrgeiz gehabt, individuell seine Schüler zu Künstlern auszubilden.", vgl. Meister/Richter 1993, S. 298.

einzureihen¹³¹. Eingekleidet in ein fiktives Schreiben des Komponisten Jacques Offenbach an Richard Wagner, das er auf einem Kölner Dachboden entdeckt zu haben vorgibt, kritisiert der Belgier verschlüsselt Beuys' Verquickung von Kunst und Politik zu einer "Politik der Magie" als eine Haltung, die durch Kunst Revolutionäres bewirken zu wollen vorgebe, während sie sich in Wahrheit der Macht gegenüber opportun verhalte.¹³² Konkreter Anlass des Schreibens war Beuys' offensichtliche Ignoranz gegenüber der Zensur eines Projekts von Hans Haacke durch das Guggenheim-Museum im Jahr 1971: Weder hatte er sich der Solidaritätsadresse für den Kollegen angeschlossen, noch ein Problem darin gesehen, sich im darauf folgenden Jahr selbst mit *FIU*-Plakaten an einer Gruppenausstellung im Guggenheim zu beteiligen.¹³³ Angesichts dieses Verhaltens konnten Beuys' 'politische Aktivitäten' in der Tat schwerlich im Sinne einer 'Vereinigung von Leben und Kunst' auf der Basis einer Politisierung der Kunst wahrgenommen werden, wie sie zu Beginn der siebziger Jahre erneut diskutiert wurde, sondern mussten im Gegenteil als eine Form jener

¹³¹ Vgl. Broodthaers 1972 u. DAbb. 40b; der Text ging wenig später – in 'handschriftlicher' Fassung und dieser gegenüber gestellter typographischer 'Transkription' – in Broodthaers Büchlein *Magie. Art et Politique* ein, in dem auch die entspr. Feuilleton-Seite faksimiliert wiederabgedruckt wurde, vgl. Broodthaers 1973 u. DAbb. 40a sowie für das Faksimile der Zeitungsseite a. ebd. S. 14. Der "Offene Brief" ist eine Form, die der Belgier seit 1968 vermehrt als künstlerische Strategie der Intervention nutzte; vgl. hierzu ausf. Buchloh 1987b und Pelzer 1987 sowie zu Broodthaers weiterf. Zwirner 1997 u. Borgemeister 2003.

¹³² Vgl. Broodthaers 1972: "Wenn du in einer Definition der Kunst die Politik miteinschließen willst [...]" – Im Auge dürfte Broodthaers dabei wohl auf der einen Seite Beuys' Gründungen der *Studentenpartei* 1967 und der *FIU* 1972, auf der anderen die bereits geschilderten Entwicklungen an der Düsseldorfer Hochschule sowie Beuys' Selbststilisierung im Rahmen seiner aktionistischen Auftritte gehabt haben. Der Vergleich von Beuys mit Wagner verdankt sich möglicherweise jedoch nicht nur der argumentativen Intention. So bekundete Beuys 1972 gegenüber Richard Hamilton, nachdem dieser die Einrichtung der Basler und Eindhovener Ausstellungen (1969 u. 1968 bzw. 1971) mit den Worten kommentiert, als er "jene Räume betrat" habe er "einen starken Wagnerianischen Klang empfunden – Wotans Halle": "Ich habe nichts dagegen zu sagen. [...] Zum Beispiel bin ich an den Werken von Richard Wagner sehr interessiert. Ich finde, er wird sehr unterschätzt.", vgl. Beuys/Hamilton 1972, S. 12. Zwar muss offen bleiben, ob Broodthaers das seinerzeit über BBC ausgestrahlte Gespräch rezipiert hat. Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass ihn ähnliche Äußerungen – auch außerhalb offizieller Interviews – entsprechend inspirierten. Zu Beuys und Wagner vgl. ausf. Graevenitz 1984a; komprimiert Graevenitz 1987b u. Graevenitz 1993/1997c sowie weiterf. unten, Kap. III.7.

¹³³ Broodthaers hingegen zog seinen Beitrag zurück. Sicher schwingt im Ausruf "Elende Künstler, die wir sind!", mit dem 'Offenbachs'/Broodthaers' Brief an 'Wagner'/Beuys schließt, auch eine Anspielung auf die Abhängigkeitssituation der aufstrebenden (deutschen bzw. europäischen) Künstler von einer etablierten (amerikanischen) Institution mit. Allerdings dürfte in diesem Fall. – mag auch nach Pelzer 1987 die Frage nach dem Adressaten für die meisten "Offenen Briefe" irrelevant sein – die Kritik an Beuys im Vordergrund stehen. Übrigens taucht *Amsterdam-Paris-Düsseldorf* in späteren Verzeichnissen von Gruppenausstellungen, an denen sich Beuys – der zu dieser Zeit noch gern auf seine distanzierte Haltung gegenüber den USA zu verweisen pflegte – 1972 beteiligt hat, nicht mehr auf. Zu der vom damaligen Direktor des Museums, Thomas Messer, verantworteten Ausladung Haackes im Kontext vgl. ausf. auch Germer 1988/1999, der diese Episode zum Anlass nimmt, die Positionen von Broodthaers, Haacke und Beuys zum Verhältnis von Politik u. Kunst sowie die gesellschaftlichen Rolle des Künstlers vergleichend zu reflektieren. Zwar wertet Germer Broodthaers Kritik an Beuys' Beteiligung v. a. als eine an der Vereinnahmung der Botschaften des Künstlers durch das Guggenheim-Museum; vgl. ebd., S. 66 (1988) bzw. S. 26 (1999). In seinem Resümee unterstreicht er jedoch die Parallele Beuys-Wagner; wie letzterer sei Beuys einer Illusion zum Opfer gefallen: Wagners Rekurs auf die "vorhistorische Welt der deutschen Mythen" habe es dem Künstler erlaubt, "sich selbst als einen Schöpfer zu stilisieren, der nicht an historische Verhältnisse gebunden ist" (ebd., S. 33); ähnlich habe auch Beuys versucht, "den gesellschaftlichen Einschränkungen künstlerischer Praxis durch die Regression auf einen vorgesellschaftlichen Zustand zu entgehen, indem er seine Werke auf archaische Weise durch die *Präsenz* des Künstlers definierte. [...] Wie im Fall Wagners wird das Politische durch ein totalisierendes ästhetisches Konzept ersetzt." (ebd., S. 35. Hervorh. im Original).

Ästhetisierung der Politischen erscheinen, vor der seinerzeit etwa Walter Benjamin eindrücklich gewarnt hatte.¹³⁴

Allerdings dürfte es dem Belgier kaum daran gelegen gewesen sein, den Kollegen zum solitären Sündenfall zu stilisieren: Nicht umsonst endet sein Brief mit dem Ausruf "Elende Künstler, die *wir* sind!". Tatsächlich entstehen 1972/73 im Umfeld beziehungsweise im unmittelbaren Anschluss an dessen Veröffentlichung mehrere Arbeiten, in denen sich Broodthaers einer systematischen Untersuchung jener spezifischen "Politik der Magie" zuwendet, wie sie bereits aufgrund (kunst)geschichtlich gefestigter Kategorien im "Bild vom Künstler" verankert ist und von diesem auch auf seine Bilder übergeht.

Dazu gehören zunächst mehrere Serien von *Ardoises Magiques*, für die der Künstler jene "Wunderblöcke", wie sie Sigmund Freud als Metapher für das Unbewusste dienten, Zeile um Zeile mit seiner Signatur "M.B." füllt, um die Tafeln dann teilweise wieder herauszuziehen.¹³⁵ Während der Schriftzug auf der oberen Tafel verschwindet, bleibt die Signatur in der unteren Schicht des "Wunderblocks" unauslöschlich erhalten – und damit das Kinderspielzeug auf immer ein Kunstwerk, dem der Namenszug seines 'Schöpfers' eine entsprechende Wertschätzung garantiert. Auch hier ging es Broodthaers wohl weniger um eine pauschalisierende psychologische Pathologisierung, denn um die Sondierung der mythologischen Folie – wenn man so will: der Prägung, die das Selbstkonzept durch die "Legende vom Künstler" und ihre historische Erbschaft erhalten hat:¹³⁶ "Etre Artiste – Etre Narcisse" heißt es in dem Büchlein *Magie. Art et Politique*, in die seine Reflexionen Anfang 1973 schließlich münden – und nicht: "... Etre Narciste" – wie es nicht nur die poetische Alliteration, sondern

¹³⁴ Während er, so wäre zu ergänzen, in der "Politisierung der Kunst" durch den Kommunismus den entspr. Gegenpart sah, vgl. Benjamin 1935/1977, insb. S. 169. Auf diesen Aspekt hat 1980 bereits Benjamin H. D. Buchloh hingewiesen, um sich mit Benjamins Mahnung vor der "Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt" direkt an jene zu wenden, die, so Buchloh, "alzu leichtfertig der Mythologie des Beuys anheimgefallen" seien, vgl. Buchloh 1980, hier zit. n. Buchloh 1987a, S. 76f.; sowie das Interview Buchloh/Cueff 1992 u. Buchlohs Gedanken weiterführend auch Germer 1988/1999. Zwar mag Buchloh mit seiner Kritik den Mechanismus der Faszination in seiner prinzipiellen Funktionsweise richtig fassen – nämlich als eine "Politik der Magie" im wortwörtlichen Sinne. Gleichwohl jedoch dürfte sie - da er anders als Broodthaers (dessen Brief er lediglich zum Anlass für eine umfassende Kritik an Beuys nimmt) auf Grundsätzliches zielt – an den Intentionen des *Offenen Briefs* vorbei gehen: Insofern nämlich, als Buchloh außer Acht lässt, dass hier die Politik der Kunst und nicht die menschenverachtende und -vernichtende Politik des Faschismus zur Debatte steht. Im Diskurs um Erstere allerdings nahm Beuys selbst eine klare Stellung *gegen* Walter Benjamin ein: "[...] Il faut ésthétiser le politique. Je suis en guerre contre Benjamin. C'est une histoire totalement irréfléchie. Finalement, elle est née sur un sol marxiste et ce sol ne produit rien. Certes, il faut transformer la politique en art [...]", vgl. Beuys/Goldcymer/Reithmann 1982, S. 122/123. Freilich lässt der Wortlaut seiner Formulierung erkennen, dass er Benjamins Text entweder nicht aus eigener Lektüre kannte oder aber gründlich missverstanden hat, denn die *Transformation der Politik in Kunst* meint selbstverständlich etwas fundamental anderes als eine *Ästhetisierung der Politik*.

¹³⁵ Vgl. z. B. M. Broodthaers: *Quatre ardoises magiques* (1972), DAbb. 41 u. die Abb. im Ausst. Kat. Broodthaers/München 1992, S. 34/35 sowie *[Cinq] ardoises magiques* (1972), Abb. in Broodthaers 1994a, S. 141ff.

¹³⁶ Vgl. zu Broodthaers' Auseinandersetzung mit Rolle und Selbstverständnis des Künstlers weiterf. auch Zwirner 1994 u. Zwirner 1997, S. 173ff. sowie Borgemeister 2003, S. 61ff.; beide gehen in diesem Zh. auf die *Ardoises magiques* und das Buch von 1973, erstaunlicherweise jedoch nicht auf den einen wesentlichen Teil des letzteren ausmachenden *Offenen Brief* und die Kontroverse mit Beuys ein.

auch eine Fortführung der von Broodthaers eingeschlagenen 'freudianischen' Perspektive nahe gelegt hätte. Es ist also die Signatur selbst, die sich als 'magischer' Akt entpuppt: Indem der Künstler dem Werk seinen Namen gibt, verleiht er dem Kunststück seinen 'charismatischen' Wert. "Quand l'image de Narcisse s'ut effacée, que devient la valeur (et le prix)?" fragt Broodthaers in einem Brief vom 20. Oktober 1972, in dem das Prinzip der "Ardoise Magique" für seinen Beitrag zur Ausstellung *La signature de l'artiste* in der Karlsruher galerie graphikmeyer skizziert¹³⁷ – und verweist damit pointiert auf jene "Magie des Namens", deren Reminiszenzen sich nicht nur in durchaus zentralen Bereichen des gesellschaftlichen Alltags wieder finden lassen, sondern die sich prominent auch dem System der Kunstgeschichte aufgeprägt hat.¹³⁸

Mit Blick auf seinen *Offenen Brief* wiederum muss im Zusammenhang der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive allerdings auch die Wagner/Beuys von Offenbach/Broodthaers pointiert vorgehaltene Vermischung von *Magie. Art et Politique*¹³⁹ als solche interessieren. Während sich nämlich im 1973 erschienenen gleichnamigen Büchlein die "Magie" durch die Analogie zwischen "Narziss sein" und "Künstler sein" repräsentiert findet, der dann auf der jeweils gegenüberliegenden Doppelseite mit der Abbildung einer *Ardoise Magique* die "Kunst" zur Seite gestellt ist¹⁴⁰, wird das Kapitel "Politik" ausschließlich von der dreisprachigen Transkription und Dokumentation des *Offenen Briefes* bestritten.¹⁴¹ Anders

¹³⁷ Vgl. die Abb. der Skizze in Broodthaers 1994a, S. 140. Die Antwort auf diese Frage hat Broodthaers wiederum auf der Rückseite einer der *Ardoises magiques* gegeben. Hier heißt es: "La signature de Narcisse. (L'art: une manière originale de produire plus valeur.) M. B.", vgl. Zwirner 1997, S. 177 (sowie Zwirner 1994, S. 242f.), die diese Arbeit wiederum im Zh. mit der Installation *Le Miroir (La Signature de l'artiste)* von 1972 diskutiert. Während Zwirner in deren unterschiedlichen Präsentationsformen der Signatur – vom in Vitrinen abgelegten Skizzenheft über das gerahmte Tableau bis zur Diaprojektion, vereinzelt/multipliziert, handgeschrieben/gedruckt, lesegerichtet/gespiegelt – zu Recht die "gesamte Bandbreite der klassischen (Re)Präsentation" durchdekliniert sieht, irrt sie jedoch fundamental, wenn sie die Signatur des Künstlers in den *Ardoise magiques* als dem potentiellen Verlöschen anheim gegeben beschreibt (vgl. ebd.). Vielmehr ist es gerade der Umstand, dass die Signatur dem "Wunderblock" auch dann noch eingeschrieben bleibt, wenn die primäre Schrift weggewischt erscheint, welcher bereits Freud an dessen Mechanismus faszinierte – und auf eben diese Besonderheit spielt auch Broodthaers in seinen *Ardoises magiques* an, wenn er auf den 'Mehrwert' der Kunst bzw. die Wertsteigerung durch die Signatur des Künstlers verweist.

¹³⁸ Vgl. zur "Magie des Namens" komprimiert Kulesa 1986 (mit weiterf. Literaturangaben); sowie neben Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. 6, Sp. 950ff. die grundlegenden Überlegungen Walter Benjamins in seinem Essay *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), vgl. Benjamin 1916/1988 u. hierzu ausf. Menninghaus 1980a/1995.

¹³⁹ Vgl. Broodthaers 1973. Dem in drei Sprachen – französisch, englisch und deutsch – gefassten Büchlein stellt der Belgier eine rätselhaft wirkende Bemerkung voran: "Ich hatte ursprünglich einen anderen Titel für 'Magie' gewählt. Er lautete 'Fume, c'est du Belge'. Diese Formulierung könnte einen französischen oder belgischen Chauvinismus im Blick haben und teure Gewohnheiten durcheinanderbringen. Ohne eine sehr lange Erklärung ist sie nur schwer ins Englische und Deutsche zu übersetzen." Unter anderem spielt sie ganz offenkundig auf einen anderen 'großen Namen' an – nämlich den des Künstlers René Magritte, auf dessen *Œuvre* und Philosophie Broodthaers einerseits programmatisch rekurrierte, zu dem er andererseits jedoch auch eine Art 'aemulatio' praktizierte, insofern Magritte aufgrund seiner Bekanntheit gleich einem 'belgischen Markenartikel' funktioniert, zu dem es sich für Nachfolgende in Relation zu setzen gilt. Nebenbei bemerkt, zeitigt Broodthaers' Notiz jedoch auch eine erstaunliche Parallele zu einer ähnlich anspielungsreichen Anmerkung Joséphin Péladans, die dieser seiner Schrift *COMMENT ON DÉVIENT ARTISTE (ESTHÉTIQUE)* voranstellt, vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.10.

¹⁴⁰ Vgl. Broodthaers 1973, S. 1ff.

¹⁴¹ Ebd., S. 18/19.

gesagt: Während die in der Kunstproduktion und -rezeption fortwirkende "Magie" auf einer allgemeinen Ebene reflektiert wird, in der sich "Kunst" und "Magie" letztlich ineinander spiegeln und wechselseitig bedingen, bleibt "Der Fall Wagner" das historische und "Der Fall Joseph Beuys"¹⁴² das zeitgenössische Paradebeispiel für deren problematische "Politik" beziehungsweise die auch auf der politischen Ebene prekären Konsequenzen, die das Konglomerat von Magie, Kunst und Politik zeitigen kann.

Mit seiner Einschätzung des "Falles Beuys" steht Broodthaers in dieser Zeit nicht allein, wie zunächst mit Blick auf die kunstwissenschaftliche Rezeption – allen voran Romain und Wedewers 1969 publizierte Reflexionen¹⁴³ – und im Anschluss auf Beuys' unmittelbares Umfeld an der Düsseldorfer Akademie gezeigt werden konnte. Auch die *Rheinische Post* stellt den *Brief* unter der Schlagzeile "Politik der Magie?" in einen entsprechenden Kontext: So erscheint im redaktionellen Teil, der Broodthaers' Beitrag einleitet, der Brüsseler Künstler als "französisch denkend" und "schon deshalb der Ratio und dem Denken in geschichtsbewussten Kategorien verpflichtet", während Beuys wiederholt als "Magier" apostrophiert wird, der einem "Kunst-ist-Leben-ist-Politik-Romantizismus" verfallen und darin mit Wagner, dem "Magier des germanischen Gesamtkunstwerks" vergleichbar sei.¹⁴⁴

In Summa scheint mithin auch das Beispiel des *Offenen Briefes* zu bestätigen, dass bereits zu Beginn der siebziger Jahre Joseph Beuys nicht nur auf Seiten der Literatur, sondern ebenso im Kreis der Künstler mit dem Bild des "Magiers" assoziiert wird – eine Rezeption, in der sich in diesem Fall neben der offenen Kritik an einer als atavistisch-reaktionär empfundenen Kunstauffassung auch die bereits angesprochene, wachsende Wachsamkeit gegen über den strategischen Momenten der Selbstdarstellung des Künstlers artikuliert.¹⁴⁵

¹⁴² In Anlehnung an F. Nietzsches gleichn. Schrift bzw. an den Untertitel von Moffitt 1998, "The Case of Joseph Beuys".

¹⁴³ Hier wäre auf die oben bereits angeführten Thesen von Romain/Wedewer 1972, Damus 1973 und Thurn 1973a zu verweisen, sowie allgemein auf die große Anzahl der Kritiker, die Beuys' eine Strategie der Regression vorwarfen, über die er durch pseudo-politische Interventionen und ein scheinbares Anknüpfen an die Ziele der Studentenbewegung hinwegzutäuschen hoffe. Diese Thesen wurden von Buchloh 1980 bzw. 1987a u. Germer 1988/1999 wieder aufgegriffen, vgl. die Anm. oben.

¹⁴⁴ Vgl. die gesamte Seite der *Rheinischen Post*, 3. Oktober 1972, faksimiliert in Broodthaers 1973, S. 14 u. DAbb. 40b. Die Bildunterschrift unter Beuys' Konterfei fragt: "Ins New Yorker Guggenheim-Museum wie einst Richard Wagner zu König Ludwig?" – mithin ein Faden, den anlässlich der Retrospektive 1979 zahlreiche Kritiker wieder aufnehmen werden. In diesem Zusammenhang wäre zu überlegen, inwieweit etwa Anselm Kiefer, der zu dieser Zeit sporadisch die Beuys-Klasse besucht, durch den *Offenen Brief* für diesen Themenkreis sensibilisiert wurde. Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. IV.1.

¹⁴⁵ Folgt man einem Hinweis von D. Zwirner, so hatte Broodthaers 1972 persönlich einen guten Grund, Beuys' Selbstdarstellungspolitik zu kritisieren – insofern dieser die Ausstellung des *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)* in der Kunsthalle Düsseldorf ohne vorherige Absprache mit Broodthaers als Bühne bzw. Kulisse für ein Fernsehinterview verwendet hatte, vgl. Zwirner 1997, S. 137. Allerdings verfolgt Zwirner diesen Strang nicht weiter, sondern bezieht den *Offenen Brief* und den Konflikt mit Beuys ansonsten auf die unterschiedliche Haltung beider Künstler zu Deutschland ("Für beide [Künstler] spielte die Deutschlandthematik aus unterschiedlichen Gründen und Perspektiven eine Rolle. Broodthaers hatte als junger Mann während des Krieges vorübergehend im Widerstand gegen Deutschland gearbeitet.") und vermerkt lediglich, dass Broodthaers in einem früheren *Offenen Brief* an Beuys, der im Juli 1968 datiert, diesen noch weitaus freundschaftlicher adressiert hatte: "Dieu, que c'était difficile de dire ami à un Allemand quand on est né sur un autre terre. Beuys, tu es ami et Dutschke (sic) est ami. La belle Allemagne ressuscite.", vgl. ebd.

Wenn sich die kritische Sensibilität gegenüber dieser Entwicklung – wie am Beispiel Immendorffs, Krickes, Vostells und Broodthaers' gezeigt – insbesondere in Beuys' unmittelbarer Umgebung festmachen lässt, verweist dies allerdings nicht nur allgemein auf das Problem der zu diesem Zeitpunkt einsetzenden und im Verlauf der siebziger Jahre massiv zunehmenden Tendenz der Rezeption, Joseph Beuys zum Künstler der Superlative¹⁴⁶ zu stilisieren, mithin einer kaum zu schlagenden Konkurrenz für Kollegen wie einer übermächtigen Vaterfigur für die nachfolgenden Künstlergenerationen.¹⁴⁷ Vielmehr eignet einer Kritik, die auf das fokussiert, was sie als Fixierung problematisieren will, eine spezifische Ambivalenz: Mag die 'Macht' des "ÜberBeuys" zunächst als zwingendes Motiv für deren Dekonstruktion erscheinen, so beinhaltet ähnlich wie der Schulterschluss auch die Distanzierung – gerade dann, wenn sie an exponierter Stelle vorgetragen wird – wenn man so will: gemäß dem magischen "Prinzip der Teilhabe" – durchaus auch eine Möglichkeit zur Etablierung der eigenen Position.

– Jörg Immendorff (II): Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor' –

Es ist wiederum Jörg Immendorff, in dessen Arbeit diese Problematik ihren wohl deutlichsten Niederschlag gefunden hat.¹⁴⁸ Ab Ende der achtziger Jahre entstehen in seinem Atelier mehrere Serien von Gemälden, in denen – ähnlich wie in *Tun, was zu tun* ist – erneut die

¹⁴⁶ Schon 1968 kann sich A. Halstenberg in der Einleitung zu seinem *Stadtanzeiger*-Interview mit Beuys (vgl. Beuys/Halstenberg 1968) auf Kritikerstimmen berufen, die Beuys als "den interessantesten Künstler Europas" bzw. den "größten Scharlatan aller Zeiten" bezeichnen; vgl. ähnlich auch Bongard 1968 in der *ZEIT*.

¹⁴⁷ So kommentiert etwa auch Jörg Immendorff rückblickend seine frühen Beuys-Porträts: "Das ist sicher meine eigene Methode gewesen, diese für mich sehr starke Persönlichkeit zu neutralisieren [...]. Das enthielt gleichzeitig Momente der Bewunderung und Distanzierung. Ich mußte mich dieser übermächtigen Erscheinung erwehren.", vgl. Immendorff/Kort 1993, S. 23. Zur ambivalenten bis kritischen Haltung der 'Schülergeneration' vgl. auch Lauf 1991 u. 1992; sowie nicht zuletzt die im voraus Gegangenen bereits mehrfach zitierten Interviews in Richter 2000.

¹⁴⁸ Hier bezogen auf das "Bild vom Künstler" Beuys im engeren Sinne. Inwieweit dieses Moment allerdings auch für jene Künstlerinnen und Künstler eine Rolle spielen könnte, die sich in ihrem Werk scheinbar mehr oder weniger unabhängig von Beuys mit 'Magie' bzw. 'Alchemie' beschäftigen bzw. mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" assoziiert werden, wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch zu diskutieren sein. Vgl. unten Kap. IVff.

Kunstszene zum Thema wird.¹⁴⁹ Wieder gerät die Rolle des Künstlers ins Zentrum kritischer Reflexion. Das Szenario ähnelt vom Aufbau her den *Café Deutschland*-Bildern, mit denen der Maler in den siebziger Jahren internationale Beachtung gefunden hatte.¹⁵⁰ Diesmal allerdings sind es historische Künstlergrößen von Max Beckmann und Marcel Duchamp bis hin zu den teilweise bereits in den "Café Deutschland"-Bildern agierenden Freunden und Zeitgenossen, die Immendorff in imaginären Café-, Kneipen- und Theaterräumen mit Sammlern, Kunsthändlern und Museumsleuten zusammentreffen lässt.¹⁵¹ Auch Joseph Beuys ist in mehreren dieser Szenarien prominent vertreten.

¹⁴⁹ Am Beginn dieser Periode stehen die Serien "Café de Flore" (1987ff.) und "Rühmen" (1987ff.); beide sind motivisch eng verwandt und wie das Gros der in dieser Phase entstehenden Werke im weitesten Sinne dem Genre der Hommage- bzw. Freundschaftsbilder zuzuordnen (s. o.), wobei – wie es schon die Titel nahe legen – die "Café de Flore"-Bilder auf den vom Kreis der Surrealisten frequentierten Pariser Künstlertreff anspielen und komplexere Szenarien entfalten, während sich die "Rühmen"-Bilder auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten konzentrieren u. dabei ebenfalls auf tradierte Künstler-Bilder rekurrieren (ganz konkret in ihrer Anlehnung an eine Photographie, die Giorgio di Chirico allein im Caffé Greco zeigt; vgl. Kort 1996, S. 44). Auf ausgewählte Arbeiten wird i. F. noch näher einzugehen sein; für einen Einblick in die Serien vgl. exemplarisch DAbb. 47f. u. Kat. 43ff./S. 118ff. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996; sowie ausf. die Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990 u. Osaka 1991 u. ebd. insb. die Beiträge von R. Schmitz 1990 u. 1991 und Görner 1996, S. 29ff. Nicht nur die Präsenz zweier prominenter Vertreter des Surrealismus – nämlich Max Ernst und André Breton – in mehreren Arbeiten legt dabei einen vergleichenden Blick auf die im surrealistischen Kreis gepflogene Tradition des Rollen- u. Gruppenporträts nahe; das Theatrale und die Allegorie als Hauptmerkmale der Serien lassen konkret an Max Ernsts *Rendez-vous des amis* (1922) denken. Nicht uninteressant dürfte es allerdings auch sein, Immendorffs "Rühmen"-Bilder zugleich mit K. Badt 1960/1968 unter den Vorzeichen eines Verständnisses von "Kunst als 'Feiern durch Rühmung'" zu betrachten, vgl. ebd., insb. S. 134f. Zum ebenfalls in diesem Kontext anzusprechenden Topos des "Nachruhms" im Spiegel der Kunst vgl. in hist. Perspektive Lammel 1995; lesenswert im Zh. mit der Topologie des (Künstler-) "Ruhms" auch das entspr. Kap. bei Lange-Eichbaum, vgl. Lange-Eichbaum et al. 1967/1979/2000, Kap. 2, S. 117ff. bzw. ausf. mit aktualisierter Kommentierung Lange-Eichbaum et al. 1927ff./1986ff., Bd. 1 (1986), Kap. IV, S. 132ff.

¹⁵⁰ Die ersten Bilder dieser Reihe entstehen 1977, das Thema wird bis 1983 weiterverfolgt. Für das Szenario der "Café Deutschland"-Bilder hatte sich Immendorff nach eigenen Angaben von Renato Guttusos Bild *Caff[ff]é Greco* inspirieren lassen, dessen Leinwandmaße er sogar exakt übernahm, vgl. Immendorff/Kort 1993, S. 59 sowie ausf. zur Reihe den Ausst. Kat. Immendorff/Basel 1979 sowie Fuchs 1998, S. 32ff. u. die Abb. ebd.; eine große Gruppe versammelte die Wolfsburger Ausst. 1996, vgl. JI 341, 342, 344, 361, 373, 377, 396, 397 u. 438 im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996. "Deutschland"-Bilder waren bereits das Thema von Immendorffs erster Düsseldorfer Galerie-Ausstellung gewesen, die auf Vermittlung seines Akademie-Mitstudenten Franz-Erhard Walther noch vor dem Debüt bei Schmela in der kleinen Galerie Fulda stattfand, vgl. hierzu Immendorff/Kort 1993, S. 28; mit den "Café Deutschland"-Bildern wird das Gemälde jedoch explizit zum Bühnenraum, der sich seinerseits bereits in den Atelier-Szenen aus *Das tun, was zu tun ist...* vorgebildet findet. Zur Rolle dieser Räume als Bühnenräume für die Selbstdarstellung und -reflexion des Künstlers vgl. neben Gohr 1994b v. a. Kort 1992, die hier zu Recht Courbets *Atelier du peintre* (1855) zum Vergleich heranzieht, insofern sich Immendorffs Verfahren in der Tat treffend mit dem Begriff der "allégorie réelle" fassen lässt – als "L'allégorisation de l'autoportrait comme mode de condensation dans l'espace picturale, de l'espace social et de l'histoire", wie es im Titel des Ausst. Kat. Immendorff/Meymac 1994 heißt.

¹⁵¹ Vgl. exemplarisch J. Immendorff: *Ready-made de l'histoire. Vater von Morgana avec Marcel dans Café du Flore* (1987), DAbb. 47 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 43/S. 118 (JI 629) sowie *Musée d'art moderne* (1989), DAbb. 49 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 132 (JI 724); sowie zu diesen Arbeiten weiterf. die bereits angef. Essays von R. Schmitz, P. Kort u. V. Görner.

So sehen wir den Künstler beispielsweise in den beiden Bildern zur *Lehmbrucksaga*, die Immendorff als Schau-Stücke in einem Theatersaal inszeniert¹⁵², erkennbar an seiner charakteristischen 'Fliegerweste'¹⁵³ und dem typischen Stetson-Hut, gemeinsam mit anderen Größen des Kunstbetriebs im Zuschauerraum sitzen, wobei er keinem Geringeren als Marcel Duchamp ein brennendes Streichholz reicht.¹⁵⁴ In der zweiten Fassung des Vorwurfs von 1988 agiert zudem ein zweiter Beuys auf der Bühne, um Lehmrucks *Kniende* (1911)¹⁵⁵, die bereits in der ersten Fassung das Spectaculum beherrscht, über eine Seilwinde aus den Tiefen eines Erdloches zu wuchten.¹⁵⁶ Mit Blick auf die beiden Bilder, die Beuys zum Akteur in einem veritablen Theaterstück machen, lässt sich nicht nur an eine Bemerkung des Künstlers zum Thema erinnern, mit der er rückblickend die Bedeutung seines Hutes für seine eigenen Auftritte auf den 'Bühnen' des Kunstbetriebs kommentierte:

"Das ist eine Aktionsform. Das ist praktisch die Entscheidung, dieses Theaterstück, was ich so in den frühen sechziger Jahren angefangen habe, bis zum Ende durchzuspielen. Es ist eigentlich die Entscheidung für das Theater. Die Entscheidung für diese Tragödie oder Tragikomödie, wie man es

¹⁵² In diesem Zh. lässt sich noch einmal auf Immendorffs Studium in der Bühnenbild-Klasse von Teo Otto verweisen. An Bühnenprospekte können bereits seine Bilder der siebziger Jahre erinnern, wenn in den mit Holzplanken ausgekleideten Café- bzw. Kneipeninterieurs entsprechende Lichteffekte eingesetzt und Gegenstände wie Requisiten kombiniert werden, während die dargestellten Personen in der Tat wie Schauspieler in einem Theaterstück miteinander zu agieren scheinen. In *Café Deutschland X – Parlament 1* (1981, Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Meymac 1994, S. 31) lässt die Perspektive auf den Parlamentsraum an die aus einer Theaterloge denken. *Explizit* in einen Theaterraum im eigentlichen Sinne verwandelt finden sich diese Interieurs jedoch erst ab Mitte der achtziger Jahre – zu einer Zeit mithin, in der sich Immendorff tatsächlich dem Theater zuwendet: 1986 gestaltet er für das Stadttheater Bremen Bühnenbild und Kostüme für Richard Strauss' *Elektra*; 1987/88 entstehen Arbeiten zur *Zauberflöte*; 1994 wirkt er in diesem Rahmen maßgeblich an einer Neuinszenierung von Igor Strawinskys Oper *Rake's Progress* mit, auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird. Zum Aspekt des Theatralen in Immendorffs Bildern vgl. neben Kort 1992 u. Gohr 1994b auch Tolnay 1991.

¹⁵³ Als solche ist die Weste, bei der es sich eigentlich um eine handelsübliche Anglerweste handelte, in Anlehnung an die zur Legende gewordene biographische Narration vom Fliegerabsturz in die Literatur eingegangen; vgl. weiterf. Kap. III.4. u. Kap. III.6.

¹⁵⁴ Vgl. J. Immendorff: *Lehmbrucksaga* (1987), DAbb. 50a u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990, Kat. 7 sowie Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 141 (JI 654). Zu dem Bild bzw. den Bildern (s. u.) vgl. a. J. Immendorff selbst in dem zeitnah entstandenen (Video-)Film von R. Ostendorf, *Jörg Immendorff. Der Affe und ich* (1988).

¹⁵⁵ Zur *Knieenden* vgl. ausf. Schubert 1990, S. 155ff. sowie die Abb. ebd., Tf. 127, die eine alte Aufnahme des Steingusses zeigt, den Carl Justi 1919 für die Berliner Nationalgalerie erwarb; obgleich 1937 als "entartet" diffamiert (und mit einem Guss in der Münchener Propaganda-Schau 'vertreten'), blieb die Berliner Arbeit zunächst erhalten und wurde erst 1945 durch eine Bombe zerstört (vgl. ebd., Tf. 260). Eine besondere Bedeutung kommt dem Werk nicht allein insofern zu, als es, 1911-1913 auf mehreren bedeutenden Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt, Lehmruck international als "singulären und herausragenden Vertreter der deutschen expressionistischen Skulptur" bekannt machte (vgl. Grasskamp 1987/1994, S. 99, unter Berufung u. a. auf die Werkmonographie von E. Trier, Stuttgart 1966). Auf der ersten *documenta* (1955) wurde ein Guss der *Knieenden* zentral im Treppenhaus des Museum Fridericianum platziert, um programmatisch von einem neuen Aufbruch der (deutschen) Kunst zu künden, die den Anschluss an ihre zuvor verfeimte Avantgarde suchte; vgl. hierzu ausf. Grasskamp 1987/1994, S. 97ff. Die 1987 in Düsseldorf gezeigte Ausstellung *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, in deren Katalog Grasskamps kritische Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte der *Knieenden* erstmals erschien, dürfte als unmittelbare Anregung für die zeitgleich datierende erste Fassung des Gemäldes in Frage kommen.

¹⁵⁶ Vgl. J. Immendorff: *Lehmbrucksaga II* (1988), DAbb. 50b u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990, Kat. 8 sowie Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 140 (JI 664).

nennen will, bis zum Ende durchzuspielen: Das Leben als Theater, als Schauspiel, als Poesie, als Kunst – und nur das geht."¹⁵⁷

Bildthema wie Geste selbst wiederum spielen zweifellos auf jene letzte öffentliche Rede an, die Beuys 1986 anlässlich der Verleihung des Lehmbrock-Preises hielt. Hier erklärt er Lehmbrock nicht nur zu einem Mentor für seinen künstlerischen Werdegang wie für seine Auffassung vom Plastischen, sondern verknüpft sein Verständnis der Position des Bildhauers auch mit jenen "weitergehenden Fragen", die für ihn selbst entscheidend dazu beigetragen hätten, "zu einer ganz neuen Theorie des zukünftigen plastischen Gestaltens zu gelangen": Die Tatsache, dass Lehmbrock noch unmittelbar vor seinem Freitod Rudolf Steiners *Aufruf an das deutsche Volk und die Kulturwelt* (1919) unterzeichnet habe¹⁵⁸, gilt Beuys als Beleg für dessen Bedürfnis, in seiner Plastik "diesen Willen, diese Flamme" zu gestalten, die in Steiners Text dann direkt auf die "Erneuerung des sozialen Ganzen" ausgehen wird. Wie Steiner habe auch "Lehmbrock die Flamme an uns weitergegeben."¹⁵⁹

Indem Immendorff nun die legendäre Flamme zum Einen denkbar deutlich profanisiert und sie zum Anderen *Beuys an Duchamp* weiterreichen lässt – jenen 'Ahnherren' der Avantgarde also, dessen "Schweigen" Beuys in der bekannten Aktion von 1964 für "überbewertet" erklärt hatte¹⁶⁰ – bindet der Jüngere seinen ehemaligen Lehrer in eine Genealogie der Kunstgeschichte ein, wie sie von diesem selbst durch die einschlägigen Bezugnahmen bereits vorbereitet wurde. Kritik und Affirmation gehen dabei in Eins: Zwar werden Beuys' Duchamp-Kritik und seine Hommage an Lehmbrock als Teil einer theatralischen Selbstinszenierung des Kunstbetriebs vorgestellt, in der die "Legende vom Künstler" bekanntlich eine zentrale Rolle spielt.¹⁶¹ Zugleich sucht aber auch Immendorff selbst – als Bühnen-Akteur der

¹⁵⁷ Vgl. Beuys/Rönnepner 1984, S. 22.

¹⁵⁸ Der Aufruf wurde parallel zu seiner separaten Veröffentlichung 1919 in das Schlusskapitel von Steiners Schrift *Die Kernpunkte der sozialen Frage* integriert, vgl. Steiner GA 23/1976.

¹⁵⁹ Vgl. Beuys 1986, o. P. [S. 26]. Zwar zitiert er Steiners *Aufruf* – offenbar aus dem Gedächtnis – mit einem abweichenden Titel (als "Aufruf an das deutsche Volk und die Kulturvölker"); der Band, in dem er wiedergegeben ist, befand sich jedoch – sogar in zwei Ausgaben – in seinem Besitz, was ebenfalls Rückschlüsse auf die Bedeutung zulässt, die Steiners Ausführungen für ihn hatten.

¹⁶⁰ Vgl. zur Aktion ausf. Schneede 1994, S. 80ff. (Nr. 6); sowie weiterf. zu Beuys' Duchamp-Referenz unten, Kap. III.13. Immendorffs direkter Kommentar zu dieser 'aemulatio' signalisiert allerdings eine Überlegenheit der eigenen Position gegenüber derjenigen seines Lehrers, wenn sein zur "Café de Flore"-Serie gehörendes Gemälde *Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes. Das Reden von Beuys wird überbewertet* (1988) direkt an Kritiken wie die entsprechend betitelt von Ziegler 1988 anknüpft; vgl. DAbb. 51 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 49/S. 124/125 u. zu dem Gemälde Fuchs 1998, S. 38f. Auf weitere Beispiele für diese demonstrative 'Überwindung' des Lehrers - die sich 'nach allen Regeln der Kunst' in die von Soussloff 1997 in Anlehnung an Kris/Kurz 1934/1980 herausgearbeiteten 'Marksteinen' in der Vita des 'absoluten Künstlers' fügt – wird im Folgenden noch einzugehen sein.

¹⁶¹ Darauf, dass es hier nicht zuletzt um das auch für Legendenbildungen charakteristische Oszillieren zwischen Historie und deren Überhöhung geht, weist auch der in den Bildtiteln verwendete Begriff der "Saga" hin. Er bezeichnet urspr. altisländische "dichterische Prosaerzählungen, Novellen und Sippenberichte im Geist der alten, aristokratischen Heldendichtung, doch realistischer als diese und mit einem nur leicht christianisierenden Überzug", für die bereits in der klassischen Form die Mischung aus historischen Tatsachenberichten und deren phantastischer Ausschmückung durch Heldensagen und Märchenmotive bezeichnend ist; in der Moderne findet er sich freier auf Erzählungen, die Familien- und Sippengeschichten zum Gegenstand haben, angewendet; vgl. Wilpert 1979, S. 710.

Lehmbrucksaga ebenso wie als Maler der gleichnamigen 'Kunst-Historienbilder' – auf dem gleichen Feld und mit den gleichen Mitteln seinen Platz in der Kunstgeschichte zu behaupten.¹⁶²

In diesem Sinne scheint es nur konsequent, wenn er wenige Jahre später, in dem monumentalen Gemälde *Gyntiana*, gemeinsam mit Beuys darauf wartet, von Marcel Duchamp Feuer für seine Zigarette zu erhalten – auf dass die Flamme an die folgende Künstlergeneration weitergegeben werde.¹⁶³ Ebenso wie sein Lehrer ist Immendorff seinerseits in dem an die "Café de Flore"-Serie anknüpfenden Gemälde gleich mehrfach präsent: Jenen Esel, auf dem im Vordergrund Beuys und Duchamp in enger Umarmung reiten und den der Maler seinerseits mit Farbe füttert, reitet Immendorff selbst im Hintergrund, wo Beuys den Besen zum "Ausfegen" schwingt¹⁶⁴, selbst dabei durch sein bemaltes T-Shirt als jener "Beuysritter von der (un)kritischen Gestalt" erkennbar, als der er sich während seiner Studienzeit positionierte.¹⁶⁵ Im Zentrum des Bildes schließlich findet er sich ein drittes Mal, nunmehr als Rückenfigur gegeben – in einer Gewandung allerdings, die sich vom schlichten T-Shirt des 'Aktionisten' und dem ärmellosen Sportunterhemd, mit dem der 'peintre-travailleur' in vielen Selbstbildnissen figuriert, auffällig unterscheidet: Das Jackett des schwarzen Anzugs, an dem man 'im wirklichen Leben' wie auf einer Reihe seiner "rühmenden" Freundschaftsbilder den erfolgreichen und sich nunmehr auch gern als 'Dandy' stilisierenden Maler erkennen soll, ist hier mit leuchtenden, gelb-blau gefassten

¹⁶² Dies bezeugt nicht zuletzt die feine Zeichen-Textur, die Teile des Bühnenbildes überzieht: In ihr ist eben jene 'Zipfelmütze auf Ständer' vervielfältigt, die auch in Immendorffs Signatur das Zeichen des "Beuys-Hut mit Perücke auf Ständer" ersetzt hat, mit dem sich der Künstler seinerzeit als – durchaus kritischer – "Beuysritter von der unkritischen Gestalt" ausgewiesen hatte; vgl. hierzu den ersten Abs. zu Immendorff.

¹⁶³ Vgl. J. Immendorff: *Gyntiana* (1992/1993), DAbb. 52 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 56/S. 134/135 (JI 799). Der Titel des Bildes weist auf Henrik Ibsens 1867 entstandenes dramatisches Gedicht *Peer Gynt* zurück, vgl. Ibsen 1867/1994. Dessen Titelhelden lernt man zunächst als jungen Taugenichts, Traumtänzer und "Lügenprinzen" kennen, der etwa seiner Mutter als Entschuldigung für tagelanges Ausreißen von daheim das Märchen aufischt, er sei auf dem Rücken eines Rehbocks über den Fjord geflogen, in einen Abgrund gestürzt und wie durch ein Wunder gerettet worden. Seinen Lebenswandel ändert er erst, nachdem er in einer Ohnmacht eine Reihe wegweisender Erscheinungen hat – zu denen auch ein rätselhafter Doppelgänger gehört, der sich als "sein eigener Feind in ihm" offenbart. Solche 'Doppelgänger' tauchen schon zuvor in zahlreichen Immendorff-Arbeiten auf – so etwa in der allegorischen Gestalt eines Affen, vgl. z.B. die Gemälde *Malerfreund* (1985, Abb. ebd., Kat. 40/S. 115, JI 592) u. *Der Bildhauer im Maler ist sein bester Feind, Nr. 3* (1986, Abb. ebd., Kat. 42/S. 117, JI 618) oder die Skulptur *Der Malerfeind im Maler ist dessen bester Freund* (1987, Abb. ebd., Kat. 81/S. 162, JI/P24) sowie den schon im Titel auf das Tier referierenden (Video-)Film von R. Ostendorf, *Jörg Immendorff. Der Affe und ich* (1988); später dann in den parallelen Rollen, in denen sich der Künstler in ein- und demselben Bild vorstellt. Während Gynt damit als Identifikationsfigur für Immendorff selbst erscheint, lässt die eingangs des Stückes prominent figurierende 'wundersame Rettung' diesen wiederum mit Beuys und dessen biographischer Legende assoziieren. Tatsächlich findet sich in einer Inschrift des Gemäldes *Gyntiana* – das Land, das der herangewachsene und als Geschäftsmann erfolgreiche Held des Ibsenstücks als "sein Eldorado", also sein Goldland, imaginieren wird – mit dem "Beuysland" gleichgesetzt, das Immendorff bereits 1965 ins Bild gesetzt hatte (vgl. DAbb. 42 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 21). Wenn Immendorff – der im Rückblick auf seine Beschäftigung mit dem Ibsen-Stück erklärt: "During that period I wore Peer Gynt's jacket and attached this motto to the label: 'I am the Peer Gynt of today'" (vgl. Immendorff/Kort/Gohr 1994, S. 118) – zugleich Anspruch auf "*Gyntiana*" und das "Beuysland erhebt", wird quasi bis ins kleinste Detail ein umfassender Schulterschluss zwischen 'altem' und 'jungem Meister' proklamiert.

¹⁶⁴ Vgl. J. Beuys: *Ausfegen*, Aktion am 01. Mai 1972, Karl-Marx-Platz, (West-)Berlin; hierzu Schneede 1994, S. 382f. (A8).

¹⁶⁵ Vgl. DAbb. 45 u. den gleichn. Abs. oben.

"Malerbienen"¹⁶⁶ übersät und schwingt in seiner Überlänge wie ein Umhang aus, so dass es an das Kostüm eines Bühnenartisten, eines Zirkus-Magiers oder Gauklers erinnert.

Eine Assoziation, die um so näher liegen mag, als ein ähnlicher Umhang bereits in früheren Gemälden an in doppeltem Sinne 'prominenter Stelle' figuriert – und damit zu belegen scheint, dass zur Perspektive künstlerischer Mythenbildung, in der Immendorff seinen Lehrer auftreten lässt, tatsächlich auch das Bild des Künstler-Magiers gehört. So hat dieser seine charakteristische Arbeitskleidung – Weste, weißes Hemd und Jeans – nicht nur im gleichnamigen Bild des Jahres 1987 gegen einen "Nachtmantel" ausgetauscht, während er sich vom Bühnengeschehen im Vordergrund ab- und zum Gehen wendet.¹⁶⁷ Auch auf dem großformatigen Tableau *Musée d'art moderne* (1989) erscheint er in einer auffälligen, mit Sternen übersäten Gewandung, wie sie Zauberer im Märchen und Magier im Zirkus zu tragen pflegen, die diesmal allerdings mit dem Interieur korrespondierend in flammendem Rot gehalten ist.¹⁶⁸ Blickt man aus einem der Fenster des imaginären Museums, in dem sich dicht an dicht 'tout le monde' des Kunstbetriebs drängt, so kann man unter anderem auch eine abgestürzte Stuka-Maschine erkennen, neben der – wohl kaum zufällig – ein Stetson-Hut seines Besitzers harrt. Dem seinerseits wie eine Theaterkulisse in reduzierter, an Grisaille-Malereien erinnernder Palette gefassten 'Landschaftsprospekt' kommt dabei eine durchaus doppeldeutige Rolle zu: Einerseits der Grund, auf dem Immendorffs *Musée [imaginaire de l'histoire] d'art moderne* errichtet ist, schenken ihm andererseits dessen ins

¹⁶⁶ Die Biene macht Immendorff implizit bereits zu *LIDL*-Zeiten zu seinem Signet, in denen er etwa mit Chris Reinecke an einem *LIDL-Akademie*-Kiosk Honig feilbietet; prominent begegnet sie etwa in einem Gemälde von 1968 (vgl. DAbb. 53 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 37); auch hier dürfte die Bezugnahme auf Beuys eine Rolle gespielt haben, der 1964 mit seinen Bienen-Arbeiten auf der *documenta 3* debütierte hatte. Inwieweit die Studierenden bereits zu dieser Zeit über Beuys' wichtigste *Quelle* in diesem Zusammenhang – Steiners Vorträge *Über die Bienen* (vgl. Steiner 1951b) – informiert waren, mag offen bleiben; es ist jedoch davon auszugehen, dass sie um die Rolle der Biene und ihrer Honigproduktion in seiner "Plastischen Theorie", die zu dieser Zeit zu ihrer Ausformulierung fand, wussten. Explizit als "Malerbiene" ist die Biene bei Immendorff dann v. a. auf Gemälden der achtziger Jahre wieder zu finden; später kehrt sie als die Inspiration nährenden "Wartebiene" wieder, vgl. etwa das *Bild mit Geduld* (1992, DAbb. 54 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998, Kat. 27/S. 79) sowie *Wartebiene I* (1991/1992; ebd. Kat. 25/S. 79, DAbb. 55) u. *Wartebiene II*; (Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, S. 89) – wobei Letztere mit Blick auf die Wahl des Waldes als Bühnenprospekt für die Selbstinszenierung des 'Inspiration suchenden' bzw. 'inspirierten' (deutschen) Malers wie Komplemente zu Anselm Kiefers *Mann im Wald* (1971) wirken können, vgl. DAbb. 331 u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 6/S. 23.

¹⁶⁷ Vgl. J. Immendorff: *Nachtmantel* (1987), DAbb. 56 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1987, Kat. 42/S. 117 (JI 618). Im "Nachtmantel" begegnet Beuys noch auf weiteren Gemälden dieser Zeit, so u. a. als Rückenfigur mit leuchtendgrünem Hut in einem zum Gemüseladen transformierten *Café de Flore* (1990), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Meymac 1994, S. 85; hier brennt seine Zigarette, während es diesmal der Deutsche ist, der Duchamp für seine Zigarre Feuer gegeben hat. Die Transformation des Cafés in einen Gemüseladen ordnet sich – wie auch das insgesamt auf den Bildern dieser Zeit prominent figurierende Gemüse (namentlich Gurken und Kartoffeln) – übrigens bestens in das von Immendorff exzessiv betriebene Spiel mit Referenzen einerseits auf die 'iconographie' bzw. 'mythologie personnelle' anderer (deutscher) Künstler u. andererseits auf 'Deutsches' ein; zu denken ist dabei freilich weniger an den in die in diesem Zh. bereits angesprochenen Arbeiten B. J. (u. A.) Blumes als – mit Blick auf die Kartoffel – an Beuys u. Polke; vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. V.1.; ebd. auch zu den Gurken-Inszenierungen v. S. Polke u. J. Brus, DAbb. 413-414. Nachgerade 'ikonische' Prominenz erlangte die Gurke zur Zeit ihres Auftauchens bei Immendorff allerdings nicht im Kontext der Kunst, sondern 1989 im Zuge der deutsch-deutschen "Wiedervereinigung" über ein Titelblatt der (Polit-)Satire-Zeitschrift *Titanic*, auf dem sie als von "Zonen-Gabi" glücklich präsentierte "erste Banane" ausgewiesen wurde.

¹⁶⁸ Vgl. DAbb. 49 u. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 132 (JI 724).

lebhaftes Vernissage-Geschehen involvierte Protagonisten keine weitere Aufmerksamkeit. Von der Geschichte abgehoben, die ihnen offenkundig aus dem Blick geraten ist, scheinen sie sich – ähnlich den Mitgliedern des surrealistischen Olymps auf Max Ernsts bekanntem Gemälde *Le Rendez-vous des amis* (1922) – wie die verschworenen Mitglieder eines Geheimbundes in einem anderen Zeichensystem zu bewegen und zu verstehen.¹⁶⁹

Doppeldeutig wirkt in der Tat auch Immendorffs Sicht auf den 'Zauber' selbst, der die Mitspieler seiner Stücke zugleich aneinander zu binden und im Bann des 'künstlichen Paradieses' der Kunstszene gefangen zu halten scheint. Einerseits immer wieder kritische Distanz zum Geschehen signalisierend, gibt er sich andererseits ab Ende der achtziger Jahre zunehmend als dessen ebenbürtiger und aktiver Teilnehmer zu erkennen. Besonders interessant ist dabei für den hier zu diskutierenden Zusammenhang ein Blick auf die Arbeiten, die im Zuge seiner Gestaltung der Bühnenbilder und Kostüme für die Inszenierung von Igor Strawinskys Oper *Rake's Progress* im Rahmen der Salzburger Festspiele 1994 entstehen.¹⁷⁰ In Immendorffs Fassung des Vorwurfs nämlich werden alle Rollen mit den Protagonisten seines eigenen Künstler-Kosmos besetzt – und wiederum in vielsagender Weise. Während Beuys nunmehr als der väterlich-gutmenschelnde "Trulove" erscheint, hat sich Immendorff selbst die Titelrolle des 'tragischen Helden', Traumtänzers und nichtsnutzigen Lebemanns zugeeignet. Zwar finden sich – quasi bruchlos anknüpfend an den theatralen Gestus der zuvor entstandenen Serien – die (auto-)biographischen Züge ein weiteres Mal durchaus selbstironisch überspitzt. Doch wengleich der Künstler dabei in zahlreichen Details seiner Bildgestaltung auf die derben Szenen aus William Hogarths gleichnamiger Folge von Stichen rekurriert, die Strawinsky zu seiner Oper inspirierte, scheint es anders als in den Blättern des Briten in seiner Fassung nicht nur um eine Persiflage des "Pilgrim's Progress" zu gehen, den "Rakewell" im Stück durchläuft. So sehr auf der Bühne wie auch in den parallel entstehenden Gemälden die tragikomischen Züge dominieren mögen, gewinnen im selben Atemzug auch die Parallelen zu zwei anderen "Suchenden" beziehungsweise "Pilgerreisenden" an Kontur, die unterschwellig bereits Strawinskys Hauptfigur zeichnen: Parzival/Parsifal und Goethes Faust – mithin zwei Rollen-Bilder, mit

¹⁶⁹ Vgl. zu Immendorff und Ernst oben i. Zh. mit den "Café de Flore"-Bildern. Diskutierenswert ist darüber hinaus auch Stefan Germers Vorschlag, dem Bild Anselm Kiefers Gemälde *Deutschlands Geisteshelden* (1973, s. DAbb. 329) zur Seite zu stellen (vgl. Germer 1991b, S. 165). Ob es jedoch mit Blick auf seine Darstellung der "Clique der Kunstvermittler, Händler und Propagandisten" als Kritik an Kiefers Auffassung verstanden werden kann, indem es "Geschichte und Produktionsbedingungen statt der Flucht ins Mythische einführt" und damit Kiefer "persifliert [...] und relativiert", lässt sich durchaus hinterfragen – nicht nur, insofern auch Kiefers Referenzen in diesem Fall von einer Geste der Ambivalenz getragen sind, vgl. hierzu ausf. Kap. IV.1. Zumal wenn man das Bild im Kontext der zeitgleich und in der Folge entstandenen Bilder betrachtet, gestattet es die stets mit zu denkende Positionierung seines Autors in diesem Feld vielmehr, es im Spannungsfeld von Kritik und Schulterschluss zu lesen – und mithin als Pendant zu *Deutschlands Geisteshelden*, das dessen doppelbödigen Gestus aufnimmt und wie dieses 'in beide Richtungen' funktioniert.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Gohr 1994a sowie ausf. den Ausst. Kat. Immendorff/London 1995. Die ersten Arbeiten zum Thema entstehen ab 1993; als Inspirationsquelle dient Immendorff dabei neben Strawinskys Oper (1951) und deren von W[ystan] H[ugh] Auden und Chester Kallman verfassten Libretto u. a. auch der ihr zugrunde liegende Graphikzyklus gleichen Titels von William Hogarth (1735, vgl. die Abb. ebd. sowie für Oper und Libretto Strawinsky 1951).

denen man bis dato weniger Immendorff selbst, als vielmehr seinen Lehrer Beuys zu identifizieren pflegte.¹⁷¹

Tatsächlich orientiert sich *Rakewell = Immendorff* nicht nur am Vorbild des zunehmend der Lächerlichkeit preisgegebenen und schließlich dem Wahnsinn anheim fallenden Protagonisten des Strawinsky-Stücks, wenn er den im *Négligée*-Tutu gewandeten Traumtänzer mit einem 'goldenen Händchen' ausstattet, in dessen Fläche der zur Schleife geschwungene Pinsel – ein weiteres Immendorff-Signet – verheißungsvoll glänzt.¹⁷²

Schon in den Zeichnungen und Gemälden, an die sich später seine Vorhanggestaltung für das Libretto der Oper anlehnen wird¹⁷³, tauchen Referenzen auf, die den goldenen Schein seines Maler-Emblems in einen weiter gefassten Bezugsrahmen stellen, als er zunächst einmal in "Rakewells" kläglich scheiternder Suche nach dem 'Goldenen Zeitalter' angelegt ist¹⁷⁴: Es sind die farbigen *Vokale* (1992-93), in denen Arthur Rimbaud im gleichnamigen Gedicht seine "alchimie du verbe" zum Klingen bringt, die hier jedoch nicht nur mit einem 'portrait imaginaire' des französischen Dichters verschränkt werden.¹⁷⁵ Während dieser selbst als eine geisterhafte Erscheinung Gestalt gewinnt, in deren Züge sich diejenigen von Immendorffs Kölner Galeristen Michael Werner mischen und die in ihrer Linken ein Spielzeug-Stuka mit zwergenhaftem Beuys und Aufschrift "FLUXUS(-)ZONE WEST"

¹⁷¹ Vgl. zu diesen Bildern b. Beuys weiterf. unten, Kap. III.7. Zur Schreibweise: In der Sekundärliteratur wird mit Beuys meist die Figur aus Richard Wagners Bühnenwerk assoziiert (s. a. oben, Kap. III.1., insb. Abs. "Ein Deutscher in New York"), demn. "Parsifal" – bei Beuys selbst begegnet, wie noch zu zeigen sein wird, jedoch auch die über Wolfram von Eschenbachs Dichtung tradierte u. hier nicht zuletzt durch R. Steiner vermittelte Buchstabierung des Namens, "Parzival".

¹⁷² Vgl. J. Immendorff: *Rakewell = Immendorff* (1994), DAbb. 57 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 25/S. 85; hinter Immendorff balanciert – in gleicher Gewandung – als 'schattenhafter' Doppelgänger der Maler Markus Lüpertz (im Stück die Figur "Nick Shadow", die zugleich als 'Alter Ego' von "Rakewell"/Immendorff fungiert); bezeichnenderweise trägt der für seine theatralen Auftritte und seine Selbststilisierung im Habitus des 'Malerfürsten' und Picasso-Erben bekannte Kollege "Rakewell"/Immendorff mit seinem Pinsel die Schminke auf – eine Geste, mit der zuvor M. Ernst im Gemälde *Painter as Canvas* (1990/1991, Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Meymac 1994, S. 100) erscheint. Die Maskerade im Nachthemd-Ballettkostüm lässt zugleich an die Tradition der (Selbst-)Darstellung des Künstlers als Pierrot bzw. Gaukler denken, wie sie explizit etwa bei P. Picasso und M. Ernst sowie implizit in A. Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) oder in M. Carnés berühmtem Film *Les enfants du paradis* (1943-45, dtsh. *Die Kinder des Olymp*) begegnet. Vgl. zu dieser Tradition weiterf. Starobinski 1970/1985.

¹⁷³ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, S. 51.

¹⁷⁴ Dieses wird von "Tom Rakewell" gleich zu Beginn der Oper besungen, vgl. Strawinsky 1951, S. 4/5: "When swains their nymphs in fervent arms enfold. And with a kiss restore the Age of Gold." Immendorff selbst greift das Thema bereits in seinem Gemälde *Voice of the Space: Goldenes Zeitalter (The Golden Age)* von 1986 auf, einem nahezu ausschließlich in Gold- bzw. Gelbtönen gehaltenen Atelierbild, in dem man den Maler sinnierend vor einem gekreuzigten Adler sitzen sieht – aus dem vorgehaltenen Spiegel grüsst sein "Malerfreund" und 'Alter Ego', der Affe, und signalisiert ihm mit zum 'O di Giotto' geformten Daumen und Zeigefinger das Gelingen des 'Großen Werks'; vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, S. 55. (Zum 'O di Giotto' vgl. Vasari 1904ff., Bd. I.1, S. 171 u. Kris/Kurz 1934/1980, S. 128; als positive Geste kann das Handzeichen als solches freilich nur in Deutschland gelten, in Italien hingegen diffamiert es das Gegenüber.)

¹⁷⁵ Vgl. J. Immendorff: *Vokale* (1992/1993), DAbb. 58a u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 17/S. 71; sowie für Rimbauds *Voyelles* Rimbaud/Barck 1991, S. 44/45 (frz. u. dtsh.; Übs. von Stefan George; vgl. auch die interpretative Neu-Übersetzung unter dem Titel *Selbst=Laute* von H. Therre u. R. G. Schmidt in Rimbaud/Therre/Schmidt 1988, S. 375) und seine *Délires II: Alchimie du Verbe* Rimbaud/Barck 1991, S. 98-103 (frz. u. dtsh.).

schwingt, steht vor dem zentralen Holztisch der Guss einer Lehmbruck-Arbeit¹⁷⁶ und auf diesem – neben einer Kerze und einem Porträt von Beuys' Galeristen Lucio Amelio¹⁷⁷ – im Becherglas die ihrerseits emblematische "Rose für direkte Demokratie".¹⁷⁸ So eindeutig sich die einzelnen Elemente des Bildes entziffern lassen, ist es zunächst doch nicht ganz einfach, Immendorffs eigene Position in ihrem Koordinatensystem zu fassen: Ausnahmsweise ist auch der Künstler selbst offenbar nur als Betrachter im Bild, in dessen Fluchtlinien sich die hier über Rimbaud zitierte Tradition des Dichters und Künstlers als 'Alchemisten' mit Landmarken der 'automythographischen' "Legende" seines Lehrers mischt¹⁷⁹ – während über die Porträts der beiden Galeristen nicht nur dessen 'Marktwert', sondern auch derjenige des Jüngeren ins Bewusstsein gerufen wird. Diese jüngere Generation jedoch – vertreten durch Michael Werner und den abwesenden Immendorff – hat offenbar von der älteren, auf deren Autorität sie sich berufen kann, nicht nur gelernt, sich die Tradition zu eigen zu machen. Vielmehr vermittelt die dynamische Geste, mit der Rimbaud/Werner – noch während er über dem auf dem Tisch ausgebreiteten Stilleben grübelt – die Spielzeug-Stuka lässig in den Sturzflug schickt, den Eindruck einer demonstrativ zur Schau gestellten Souveränität.

Wenn man mithin den Eindruck gewinnen kann, in dem Ensemble werde weniger die "Legende vom Künstler" beziehungsweise die 'Legende des Künstlers Beuys' gefeiert, als deren Unerreichbarkeit und Singularität in Frage gestellt, so scheint dies auch ein Blick auf die zeitgleich entstandene, kolorierte Zeichnung *Vokale* zu bestätigen, die als Untertitel die Frage "Is it about a bicycle?" trägt, mit der Beuys seinerzeit die 'aemulatio' mit dem

¹⁷⁶ Der charakteristische gelängte Hals, die Neigung des Kopfes, der Haaransatz sowie der ovale Schulteransatz lassen einen Guss des Kopfes der *Großen Sinnenden* (1913/1914) erkennen, vgl. die Abb. IX/2, *Mädchenkopf (Große Sinnende)* in Schubert 1990, nächst S. 192 sowie zu den verschiedenen Güssen ebd., S. 191ff. Einen ebensolchen Guss führte Immendorffs Galerist Michael Werner im Programm; zum Frühjahr 1993 bot in einer seiner traditionellen Farbanzeigen auf dem Rücken der Zeitschrift *Kunstforum International* an (s. Bd. 121/1993).

¹⁷⁷ Auf Lucio Amelio, der Joseph Beuys' "Suche nach dem Gold" mit Rimbaud in Verbindung bringt, wird später noch mit Blick auf Beuys' "Tracce in Italia" und seine Installation *Palazzo Regale* (1986, s. DAbb. 86a-e) zurückzukommen sein, vgl. unten Kap. III.6.; erwähnt sei jedoch bereits an dieser Stelle, dass entsprechende Äußerungen des italienischen Galeristen in einem Gespräch mit P. Kort belegt sind (vgl. Amelio/Kort 1992, S. 34f. u. S. 44), die zu dieser Zeit auch mehrfach Immendorff interviewt – in ihrem eigenen Text zu *The Rake's Progress* und dem hier zur Diskussion stehenden Gemälde auf diesen Konnex jedoch nicht eingeht, vgl. Kort 1995b, insb. S. 52ff. Für eine frühe Bezugnahme von Beuys auf Rimbaud vgl. DAbb. 59.

¹⁷⁸ Vgl. zur auf der *documenta 5* (1972) eingeführten "Rose für direkte Demokratie" a. oben sowie weiterf. unten, Kap. III.10. u. DAbb. 219a-c.

¹⁷⁹ Hier dürfte es nicht nur um den von Joseph Beuys selbst zwar angelegten, vor allem aber über die Rezeption und seinen Dialog mit derselben signifikant in die biographische Legende eingetragenen Begründungszusammenhang, dem zufolge die Kriegserlebnisse und namentlich der 'Fliegerabsturz' gleich einer Initiation zur Künstlerschaft gelesen wird; vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.4.f. Weiß man nämlich um die von Amelio vertretene (und z. B. im erwähnten Gespräch mit P. Kort vermittelte) Sicht auf die Dinge, macht das Ensemble doppelt Sinn – insofern der Galerist nicht nur darauf insistiert, dass Beuys seine Entscheidung, Künstler zu werden, in Italien getroffen habe, sondern auch wichtige Stationen der Entwicklung seines künstlerischen 'opus magnum' an die gemeinsame Zusammenarbeit rückgebunden sehen will, vgl. Amelio/Kort 1992 u. hierzu ausf. unten, Kap. III.6., Abs. "Die zwei Körper des Künstlers".

"schweigenden" Duchamp fortsetzte¹⁸⁰: Zwar darf hier Amelio als "Wächter der Formel" figurieren – am Fuß des Tisches jedoch uriniert ein *LIDL*-Hund¹⁸¹, um über dem gelb-goldenen Titel des Blattes *seine* Marke zu setzen. Noch deutlicher wird in dieser Beziehung ein zeitgleich zum eigentlichen Bühnenbild entstandenes, großformatiges Gemälde, das nunmehr den ehemaligen Schüler und Lehrer direkt miteinander konfrontiert: Im Zeichen des *Sonnentor[s]* (1994) stehen beide Seite an Seite als von goldener Kontur umflorte Rückenfiguren auf der Bühne.¹⁸² Beuys' monumentale Gestalt ist, im Innern ausgehöhlt, zu seinem eigenen Museum geworden, in dem sich die Besucher drängen – Immendorff, um Längen kleiner, hat das Kostüm der "Arbeits-" beziehungsweise "Malerbiene" abgelegt¹⁸³ und zeigt sich in farbbefleckter Jeans und Muskelshirt als 'peintre-travailleur'. Allein dort, wo eine Planke seinen Kopf mit dem des Lehrers verbindet, ist auch sein eigener Körper zum 'Schaubild im Bilde' transformiert: Es zeigt den maskierten Gaukler-Maler, der im Handspiegel das Konterfei seines 'Alter Ego', des Affen erblickt.¹⁸⁴ Während die Planke ihn mithin ideell und nachgerade organisch mit dem Vor-Bild Beuys verbindet, und ihm – folgt man der perspektivischen Linie – über diesen hinweg den Weg zu *seiner* Sonne weist¹⁸⁵, blüht schließlich auf einer Zeichnung – wie beiläufig herbeigeflattert, doch letztlich zentral zwischen beiden platziert – erneut die rote "Rose für direkte Demokratie" – und zwar

¹⁸⁰ Vgl. J. Immendorff: *Vokale: 'Is it about a bicycle?'* (1992/1993), DAbb. 58b u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 3/S. 39. Der Titelzusatz geht auf eine gleichnamige Arbeit von Beuys zurück, für die dieser 1982 ein funktionierendes Fahrrad mit fünfzehn mit Kreide bemalten bzw. beschrifteten Schultafeln kombiniert hatte, welche Johannes Stüttgen im selben Jahr im Rahmen der *FIU*-Aktivitäten zur *documenta 7* gezeichnet hatte, um Beuys Arbeiten und Thesen zu erläutern. Einen Bezug dieser von Beuys zur "Vehicle Art" gerechneten Arbeit zu Duchamp wurde allerdings erst im Dialog mit dem Kritiker B. Lamarche-Vadel auf dessen entsprechende Nachfrage hin hergestellt. Vgl. hierzu ausf. Lamarche-Vadel 1985 sowie weiterf. Graevenitz 1995 bzw. 1996.

¹⁸¹ Das 'Original' gehörte wie die pausbäckigen "Babies" zu den von Immendorff aus bemaltem Karton gefertigten *LIDL*-(Demonstrations-)Figuren, mit deren Aufstellung sich der Künstler in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in- und außerhalb der Akademie bemerkbar machte; vgl. J. Immendorff: *Lidl-Hund* (1969), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998, Kat. 19/S. 71.

¹⁸² Vgl. J. Immendorff: *Sonnentor* (1994), DAbb. 60 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 22/S. 79.

¹⁸³ Vgl. zur "Malerbiene" – die im Gemälde auch als Logo auf Immendorffs Muskelshirt leuchtet – die ausf. Anm. oben.

¹⁸⁴ Vgl. zum Affen als 'Alter Ego' oben sowie das bereits erwähnte Gemälde *Voice of the Space: Goldenes Zeitalter (The Golden Age)* (1986), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, S. 55.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu auch die zu den Bühnenbild-Studien für *The Rake's Progress* gehörige Gouache-Zeichnung *Flieger* (1993), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 13/S. 49. Neben dem Konnex zu Beuys' JU 87 bzw. deren zur für die "FLUXUS ZONE WEST" fliegenden Spielzeug-Stuka geschrumpfter Variante aus *Vokale* wäre mit Blick auf das angesteuerte Gestirn auf eine weitere potentielle Anregung zu verweisen: Das von Hans Albers in dem Film *F.P.1. antwortet nicht* (D 1932, R. Karl Hartl nach dem Roman von Curt Siodmak) gesungene "Fliegerlied" ("Flieger, grüss mir die Sonne..."), das 1981 durch die Neue Deutsche Welle-Gruppe *Extrabreit* wieder aufgelegt wurde und Anfang der neunziger Jahre bereits zum zweiten Mal die deutsche Hitparade 'stürmte'. Als Inspiration für Immendorff kommt das Original von Albers in Betracht, insofern der Maler 1984 am Hamburger Hans-Albers-Platz die Albers gewidmete Szene- und Künstlerkneipe *La Paloma* eröffnete und für den Platz ein Bronzedenkmal gestaltete.

nunmehr direkt inmitten des leuchtendgoldenen Fleckens, den der bereits bekannte *LIDL*-Hund mit lässig gehobenem Bein hinterlässt.¹⁸⁶

Ganz ungebrochen funktioniert für Immendorff der Schulterschluss mit dem 'Meister' und seiner 'Legende' also noch immer nicht. Mögen sein Gold und seine Sonne auch an beiden partizipieren, wird ihnen doch umso deutlicher der Stempel des Malers aufgeprägt. Hierbei allerdings hat dieser einen Weg gefunden, der nicht nur seinem Stil entspricht, sondern auch mit jener "Legende vom Künstler" kompatibel ist, die im Bild des 'Goldsuchers' eine Allegorie auf den 'wahren Meister' aller Künste fasst.¹⁸⁷ Wenn letztere ihrem Novizen auf dem Weg ins Pantheon der Kunstgeschichte neben der Treue zum Lehrer auch dessen Überwindung abverlangt, so ist Immendorff ohnehin nie müde geworden, dieses Soll nach Kräften zu erfüllen. Doch während der *LIDL*-Hund im *Frontis-Piss* (1994) noch auf die "Rose für Demokratie" uriniert – die so begossen nachgerade aufzublühen scheint – hat er sich mit seiner Spürnase zugleich einem geheimnisvoll eröffneten Erdinneren zugewandt, aus dem uns Goldenes entgegenleuchtet: Die Immendorff'sche "Arbeitsbiene", die neben dem gestrandeten Sturzkampfflieger mit ihrem Pinsel Kehraus hält.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Die hier in ein komplexes Schaubild gefassten Motive von Schulterschluss und 'aemulatio' finden sich bereits in den beiden Beiträgen wieder, die Immendorff 1986 zur Münchener Gedenkausstellung *Beuys zu Ehren* und zu K. Staecks Heidelberger Hommage-Band einreicht. Zur Münchner Schau steuerte Immendorff eine Beuys gewidmete Variation auf das Thema Der Malerfeind im Maler ist sein bester Freund ein; hier blickt der Affe auf eine Bühne herab, auf der Beuys und Immendorff einander gemalte Porträts – ähnlich wie sie ihrerzeit etwa van Gogh und Gauguin zu tauschen pflegten – überreichen sieht; im Hintergrund grüsst von einem an die Wand gehefteten Bild der junge Immendorff im "Beuysritter"-Gewand; vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 363. Im Heidelberger Buch steht ein ähnlicher Tausch im Zeichen einer *Dialektik der Götter* (1986); Immendorff reicht Beuys, in dessen Gesicht ein goldgelber Lichtfleck leuchtet, eine rote Rose – Beuys reicht Immendorff eine Axt, vgl. die Abb. in Staeck 1986a, S. 152/153; für den Ausst. Kat. for Beuys/München 1987 hatte Immendorff eine Holzschnitt-Variation des Motivs eingereicht, auf der beide Freundschaftsbilder (gold-)gelb leuchten, vgl. ebd., S. 55. Ein ähnliches Motiv zeigt übrigens auch die Radierung von Sandro Chia für denselben Band bzw. die Graphik-Mappe, vgl. S. Chia: *Non come figli di genitori* (1986), ebd., S. 35.

¹⁸⁷ Auf Beuys' eigene Referenzen auf diesen Topos wird in Kap. III.7.ff. noch ausführlicher einzugehen sein.

¹⁸⁸ Vgl. J. Immendorff: *Frontis-Piss* (1994), DAbb. 61 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 35/S. 103. Die verheißungsvoll golden leuchtende Höhle – die ihrerseits in der Form an einen Goldklumpen erinnern kann, wie ihn Sigmar Polke 1981 ins Bild setzte (vgl. DAbb. 451 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992, Kat. 15) – gemahnt unmittelbar an den alchemistischen Topos des 'inneren Goldes', nach dem man in allegorischen Darstellungen fleißige Bergleute bzw. Zwerge graben sieht; ferner assoziieren lässt sich auch eine mittelbar an Letzteren anschließende Darst. aus dem *Maurerischen Handbuch* (1821), vgl. DAbb. 62 u. die Abb. in Lindner 1976, Tf. 60/S. 113. Der im Bild über den in der Höhle erkennbaren Flieger (und die Rose) gegebene Bezug zu Beuys lässt sich dabei nicht nur allgemein über das "Bild vom Künstler" als 'Alchemist' herstellen, sondern auch mit Blick auf dessen Œuvre konkreter fassen; auf Beuys' eigenen, ebenfalls mit der Suche nach dem 'inneren Gold' des 'opus magnum' verknüpften 'Weg ins Erdinnere' wird an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein, vgl. unten Kap. III.7. Zur Ästhetik, Rolle u. Bedeutung der 'Lichtquellen' in Immendorffs Gemälden vgl. weiterf. Kort 1996 sowie Althöfer 2000, S. 51ff.

– Nam June Paik: 'Beuys/Voice'. Der mit dem Coyoten sprach –

In den Reigen der 'Beuys-Bilder im Bilde' lassen sich schließlich auch eine Reihe von Video-Arbeiten des Koreaners Nam June Paik fügen, die zwischen 1986 und 1990 entstanden sind. Sie gehen sämtlich auf Bandmaterial zurück, das Paik – der Beuys 1961 in Düsseldorf persönlich kennen lernt und in der Folge mehrfach mit ihm zusammen auftreten wird¹⁸⁹ – der Aufzeichnung eines gemeinsamen Konzert-Auftritts entnahm, der 1984 in der Sôgetsu Hall in Tokio stattgefunden hatte: *Coyote III*.¹⁹⁰ Während dieses Konzertes – offenbar zunächst in Anlehnung an das 1978 von den beiden Künstlern *In Memoriam George Maciunas* bestrittene Klavierduett konzipiert¹⁹¹ – beachtete Beuys den eigens bereitgestellten Flügel kaum, sondern notierte stattdessen auf einer Wandtafel die beiden Buchstaben "ö ö" sowie einige Striche, die er dann mit dem Schriftzug "Coyote" ergänzte.¹⁹² Danach begann er, in das dicht vor den Mund gehaltene Mikrofon zu sprechen, wobei die dumpfen "ö-ö"-Laute mit dem rhythmisch skandierenden Vortrag lautmalerischer Reime abwechselten:

"Erfüllung / geht durch Hoffen / geht durch Sehnen / durch Willen / Wollen weht im Webenden / weht im Bebenden / webt bebend / webend bindend / im Finden / findend windend kündend",

aber auch die launige, deutsch-englische Wortfolge:

¹⁸⁹ 1961 ist es zunächst der gerade erst zum Professor an der Akademie ernannte Beuys, der Paik – der sich zu dieser Zeit mit seinen Aktionskonzerten bereits einen Ruf in der rheinischen Kunstszene erworben hat – anspricht, als sich die beiden im Rahmen der von der Gruppe *ZERO* organisierten "Demonstration" in der Düsseldorfer Innenstadt vor der Galerie Schmela begegnen; darauf, dass es sich hierbei jedoch nicht um die erste Begegnung der beiden Künstler handelte, wird später noch zurückzukommen sein; vgl. weiterf. unten, Kap. III.12. Bis es zu einer 'Zusammenarbeit' im eigentlichen Sinne kommt, wird es zudem noch einige Jahre dauern; die Chronologie der wichtigsten Begegnungen lässt sich in wenigen Daten fassen: Im Februar 1963 sind beide im Rahmen des *Festum Fluxorum* an der Düsseldorfer Akademie vertreten; 1963 zerstört Beuys in einer spontaner Aktion in Paiks Einzelausstellung in der Galerie Parnass/Wuppertal ein von Paik präpariertes (*FLUXUS*-)Klavier; 1965 agieren beide ebendort im Rahmen des *24 Stunden Happening*; 1966 interveniert Beuys während eines Konzerts von Paik und Charlotte Moorman; 1977 übernimmt Paik die Live-Übertragung von Beuys' Rede via Satellit auf der *documenta 6*; 1978 geben beide das Klavierduett *In Memoriam George Maciunas*; 1984 arbeitet Paik mit Beuys für das Satellitenkonzert *Good Morning Mister Orwell* zusammen; im gleichen Jahr geben beide das Konzert in Tokio, auf dessen Video-Dokumentation Paik für seine Beuys-Arbeiten zurückgreift. An einer gemeinsamen Aktion auf der von Robert Filliou geplanten *Friedensbiennale*, Hamburg 1985, kann der schwerkranke Beuys nurmehr per Telefon teilnehmen. Vgl. hierzu auch die von Paik als Stationen seines "Karmas mit Beuys" gefasste Chronologie der Begegnungen im Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990, kompakt a. bei Conzen-Meairs 1992, S. 13f.

¹⁹⁰ Das Konzert fand am 2. Juni 1984 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Joseph Beuys – An Exhibition based on The Ulbricht Collection* im Seibu Museum of Art, Tokio, statt; parallel zeigte das Tokyo Metropolitan Art Museum eine Einzelausstellung von Paik. Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 194f. sowie ausf. Schneede 1994, S. 368ff. (Nr. 32) u. Beuys/Jappe 1984; desw. das Video *Joseph Beuys in Japan* (J 1984, R. Naoya Hatakeyama), das Beuys' Japan-Aufenthalt dokumentiert u. eine Aufzeichnung des Konzerts enthält. Die Aktion wurde von vier Kameras aufgezeichnet; Paik konzentrierte sich bei der Bearbeitung auf die Szenen, die Beuys in den Fokus rücken, vgl. Conzen-Meairs 1992, S. 7.

¹⁹¹ Zum Konzert *In Memoriam George Maciunas* Schneede 1994, S. 360ff. (Nr. 360) sowie Beuys/Jappe 1984.

¹⁹² Vgl. DAbb. 65a u. die Abb. in Conzen-Meairs 1992, S. 8 (Standbild aus *Beuys Video Wall – Beuys Hat*) sowie DAbb. 64 u. die Abb. in Schneede 1994, S. 373 für die Aktion selbst. Eine Tafel hatte Beuys bereits im Gedenkkonzert für Maciunas benutzt; hier notierte er jedoch konkrete Begriffe wie "Continuum", "E[nergie]feld", die er – wie das ihnen zur Seite gestellte Notat einer Amplitude nahe legt – offenbar auf die Produktion einer 'akustischen Plastik' im Rahmen der Aktion bezogen wissen wollte, vgl. ebd., S. 361.

"Bach Meat Fleisch / Mozart Meat Fleisch / Beethoven Meat Fleisch / Schweinefleisch Schweinefleisch".¹⁹³

Paik begleitete ihn währenddessen auf dem zweiten Flügel, indem er Partien aus der Mondscheinsonate spielte und intensive Momente des Vortrags durch Hämmern auf Tasten und Deckel des Instrumentes untermalte.¹⁹⁴

Weder Paik noch das japanische Publikum der Aktion dürften dabei geahnt haben, woher Beuys das vorgetragene Lautgedicht entlehnt hatte: Tatsächlich handelt es sich um eine Sprachübung, die sich in Steiners *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* als "Sprachkurs für die Teilnehmer des dramatischen Kurses" wiedergegeben findet.¹⁹⁵ Vor diesem Hintergrund wiederum bieten sich allerdings auch für das in der Literatur einhellig als "Tierlaut" verstandene "ö ö", das Beuys seinem eigenen Bekunden nach bereits 1964 in der Aktion *DER CHEF* eingesetzt hatte und drei Jahre später anlässlich der Immatrikulationsfeierlichkeiten an der Düsseldorfer Akademie zum *ö ö Programm* promovierte¹⁹⁶, weiterführende Überlegungen an. Anders als bei der "Sprachübung" – deren vergleichsweise prominente Platzierung zu Anfang des Bandes die Auswahl mit begünstigt haben dürfte – scheint ein Blick in die von Beuys immer wieder für die Vorbereitungen seiner Aktionen herangezogenen Schriften Steiners hier sogar einen potentiellen Schlüssel für die 'Übersetzung' der scheinbar unartikulierten Laute bereit zu halten.

Durchgängig nämlich finden sich in den der *Sprachgestaltung* gewidmeten Vorträge Verse als exemplarische Ausgangspunkte für die Ausführungen herangezogen – und zwar auf sehr

¹⁹³ Vgl. Schneede 1994, S. 369, der hier nach den Aufnahmen zitiert. Diese Worte finden sich auch in gut leserlichen Grossbuchstaben auf einem Blatt notiert, welches Beuys offenbar als 'Spickzettel' vorbereitet hatte; im ersten Part entspricht der von Beuys intonierte Part dem Zettel Wortlaut, im zweiten gibt es eine geringfügige Abweichung; vgl. die Abb. des Notizzettels ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Conzen-Meairs 1992, S. 7.

¹⁹⁵ Verfasserin des entsprechenden Abschnitts ist Marie Steiner-von Sievers; vgl. Steiner GA 282/1969, S. 36 (in dieser Ausgabe in Beuys' Besitz); auf diese Quelle hat V. Harlan auch U. Schneede verwiesen, der hieraus jedoch keine weiteren Schlüsse zieht. Die Zeilen zählen zu den "Übungen, die den Atemstrom bewältigen können"; Beuys hat sie in der Transkription leicht verändert, indem er – den Sprachfluss durch den Endreim unterstützend – in der zweiten Zeile anstelle von "Hoffnung" "Hoffen" setzt. Aus dem ursprünglichen Zusammenhang scheint sich zunächst keine weitere Verständnisbrücke zur Aktion zu ergeben; erwähnenswert ist jedoch nicht nur, dass eingangs des entspr. Kapitels bereits von den unterschiedlichen Lautformungsweisen "verschiedener Völker" die Rede ist, wobei sich auch zwischen "mehr westlich oder mehr östlich orientierten Deutschen" unterscheiden lasse (ebd., S. 35). Tatsächlich finden sich wenige Seiten später in einer folgenden Lektion auch metrische Transkriptionen wiedergegeben, die in den von Beuys zusammen mit dem Wort "Coyote" an der Wandtafel notierten "Morsezeichen" aufgenommen scheinen. Während sie von Schneede unter Verweis auf eine Äußerung von Beuys im Interview mit M. Kramer 1984 dezidiert als "Morsezeichen" bezeichnet werden, sprach Beuys selbst gegenüber Kramer zwar davon, dass man die Codes "vom Morsezeichen her, vom akustischen Sinn her verstehen" müsse, "Das kommt vom Krieg her, weil ich das selbst dauernd gebrauchen mußte, immer, wenn etwas passiert war."; vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 33 – er bezog sich hierbei allerdings auf die in der Wuppertaler 24 Stunden-Aktion verwendete Formel "PAN XXX ttt". Mit Blick auf die im Tokioter Konzert aufgezeichneten Codes spricht er gegenüber Jappe jedoch lediglich von einer "rhythmische[n] Partitur [...], so ungefähr wie Morsezeichen", vgl. Beuys/Jappe 1984, S. 76 (Hervorh. V. K.).

¹⁹⁶ Vgl. zur Aktion *DER CHEF* oben, Kap. II.2. (Vostell) sowie ausf. Schneede 1994, S. 68ff. (Nr. 5); zum *ö ö Programm* ebd. S. 202ff. (Nr. 15) u. weiterf. Rinn 1993 sowie die kritischen Überlegungen von B. Lange in Lange 1999, S. 84ff., die hier die Rolle des *ö ö Programms* im Kontext von Beuys' Positionierung an der Düsseldorfer Kunstakademie untersucht.

spezifische Weise, die aufs engste mit dem verknüpft ist, was der Anthroposoph unter Sprache als einer plastisch formenden, schöpferischen Tätigkeit verstanden wissen wollte, in welcher der Mensch unmittelbar mit dem Göttlichen in Verbindung tritt:

"In einer ursprünglichen menschlichen Anschauung umfasste das Wort den ganzen Menschen als ätherische Schöpfung. Dieser Ätherleib des Menschen ist in fortwährender Beweglichkeit; seine in Bewegung begriffenen Formen entstehen und vergehen; man hat sie nur, indem man alles dasjenige lautlich formt, was in den Inhalt der Sprache hineinfließt. Diesen lautlichen Formen, die aus dem Kehlkopf herauskommen, liegen in der Anlage die Formungen des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane zugrunde. Wenn wir ein Wort aussprechen, führen wir eine bestimmte Luftform aus. [...] wir teilen alles der Luftform mit, indem wir sprechen. So entstehen Worte. Der ätherische Mensch ist das Wort, das das ganze Alphabet umfasst. [...] Mit einer ätherischen Menschenschöpfung haben wir es zu tun, wenn gesprochen wird."¹⁹⁷

Dementsprechend abstrahiert Steiner vom semantischen Gehalt der Verse, um stattdessen auf die in ihnen enthaltenen Vokale und Konsonanten(-Folgen) abzuheben: Sie sind der Kern, von dem aus sich die Sprach- und Eurythmieübungen entwickeln. Allerdings nicht nur, insofern in ihnen Nuancen von Empfindung und Ausdruck, "Fühlen" und "Wollen" der Sprache nachvollzogen werden sollen. Vielmehr sind sie selbst der Ort, an dem das Eigentliche der Sprachgestaltung liegt, insofern in der Lautformung selbst der Kehlkopf des Menschen als plastisch bildendes Organ – die göttliche Ursprache nachformend – gleichsam 'schöpferisch' tätig wird.¹⁹⁸

Ebenso wie Beuys seinerseits eben diese Auffassung des Kehlkopfes zentral in sein Verständnis von Plastik übernahm, scheint er auch mit seinem *ö ö-Programm* bei Steiner anzuknüpfen, wenn er im Bezug auf das "ö ö" gegenüber Caroline Tisdall bemerkt:

"Das ist ein Urlaut, weit zurückreichend; [...] Akustisch ist es die Verwendung der Trägerwelle als Energieleiter ohne semantische Information. Die Welle übermittelt einen Laut, wie er gewöhnlich im Tierreich vorkommt [...]."¹⁹⁹

¹⁹⁷ Vgl. Steiner GA 279/1927, S. XVf., in der Zusammenfassung des einführenden Kapitels, *Eurythmie als sichtbare Sprache*. Im Kapitel selbst finden sich diese Zusammenhänge noch ausführlicher erläutert. Die hier zitierte Ausgabe befand sich in Beuys' Besitz. Auf die im eigentlichen Sinne 'esoterische' bzw. 'okulte' Quelle dieser Auffassungen – wie auch des in den Eurythmie-Übungen wiederkehrenden Anlegens der Hand an den Kehlkopf, das sich als Gestus auch in zahlreichen Beuys-Aktionen wiederfindet, wird an späterer Stelle noch zurück zu kommen sein, vgl. unten Kap. III.6.ff. sowie weiterf. insb. a. Kap. III.11. u. DAbb. 224ff.

¹⁹⁸ Im angesprochenen ersten Kapitel zur *Eurythmie als sichtbare Sprache* beschreibt Steiner den Kehlkopf zunächst als in seinem schöpferischen Potential über dasjenige des "andere[n] Mutter-Organ[s]", des Uterus hinausgehendes Organ, das "in fortwährendem Schaffen" wirke, wobei "der physische Kehlkopf [...] nur die äussere Schale jenes wunderbarsten Organs, das im Ätherleib vorhanden ist, das gewissermassen die Gebärmutter des Wortes ist", sei; in diesem Zh. ist auch die zitierte Formel von der "Menschenschöpfung" zu verstehen: "Der ätherische Kehlkopf und seine Schale, der physische Kehlkopf, ist eine Metamorphose des mütterlichen Uterus. Mit einer Menschenschöpfung haben wir es zu tun, wenn gesprochen wird, mit einer ätherischen Menschenschöpfung.", vgl. Steiner GA 279/1927, S. 12/13. Später wird dann auch die Brücke zur göttlichen Schöpfung geschlagen: "Was tut mein Schöpfer in mir als Mensch aus dem Urwesen der Welt heraus? Wenn sie auf das Antwort geben wollen, so müssen sie die eurythmischen Formen bilden. *Gott eurythmisiert, und indem er eurythmisiert, entsteht als Ergebnis des Eurythmisiertens die Menschengestalt.*", ebd., S. 20 (Hervorh. V. K.).

¹⁹⁹ Vgl. Beuys/Tisdall 1978, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 95; hier in der Übs. v. Schneede 1994, S.71. Ähnlich auch zu M. Kramer: "'Ö Ö' ist einfach die Sprache ohne Inhalt. Nur die Trägerwelle. Die Sprache ohne begriffliche Implantation eines Begriffes, also wie Tiere ihre Laute ausstoßen. Ein einfacher Ausdruck der inneren Regung wird mit dem 'Ö Ö', das ja das Röhren eines Hirsches ist, imitiert.", vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 20.

Tatsächlich wirkt aber nicht nur diese Stellungnahme wie eine Übersetzung von Steiners Ausführungen in informationstechnisches Vokabular. Auch was zunächst als mimetisches Nachahmen der Tierlaute erscheint, lässt sich als 'Ursprache' unmittelbar mit diesen in Verbindung bringen – und dies gilt nicht nur für die Kehllaute, sondern möglicherweise auch ganz konkret für das "ö ö": Heißt es bei Steiner bereits in der zusammenfassenden Einleitung zu den Vorträgen:

"Wir unterscheiden auch beim Lautlichen das, was mehr heruntergeht in die physische Welt, und das, was das Wort hinaufträgt in die geistige Welt. Wenn aus dem Laut der Umlaut wird, dann haben wir schon ein Hineingehen in das Geistige"²⁰⁰,

so taucht das doppelte "ö" prominent nur an einer einzigen Stelle auf: In einem Übungsvers, an dem Eurythmieschüler die unterschiedlichen "Schwingungen" bei der Artikulation von Vokal- und Konsonantenfolgen nachempfinden sollen. "Ach Ihr Götter! grosse Götter"²⁰¹ Waren es möglicherweise diese beiden das "Hineingehen ins Geistige" signalisierenden und in einer rhythmischen Anrufung einschlägig zu intonierenden Umlaute, die Beuys für sein *ö ö Programm* übernahm?

Dass in diesem mindestens der entsprechende Grundgedanke einer Erhebung stecken dürfte, die in der plastischen Formung des Ätherischen vollzogen wird, wird jedenfalls belegt durch das, was Beuys selbst im Bezug auf *Coyote III* (1984)²⁰² als zentrales Motiv seiner Aktion beschreibt:

"Die Idee, dass das Tier zu einem Menschen erlöst wird, aber dadurch rückt der Mensch auf und wird etwas besseres als der Mensch. Wenn das Tier zum Menschen erlöst wird, so ungefähr müsste man sagen, rückt der Mensch auf und wird zu einem Zukünftigen. Und das wird ausgeführt durch ganz simple Kehllaute und ö-ö Töne [...]"²⁰³

Ähnlich hatte er bereits gegenüber Caroline Tisdall mit Blick auf sein *ö ö Programm* betont:

"Die Laute, die ich von mir gebe, sind bewußt von den Tieren bezogen. Ich sehe darin eine Möglichkeit, mit anderen Formen von Existenz in Verbindung zu kommen, jenseits von der menschlichen [...]"²⁰⁴

Daraus ist nicht nur zu schließen, dass Beuys graduell zwischen den Kehllaute und den "ö-ö Tönen" differenzierte. Auch der "Versuch, so eine Brücke zu ziehen zwischen zwei Reichen"²⁰⁵, von dem Beuys selbst im Bezug auf die Aktion spricht, und den er bereits für *I like America and America likes me* mit der "Idee, das Tier zum Menschen" zu machen verknüpft²⁰⁶, weist in diese Richtung: Denn die Menschwerdung ist hier nicht im Sinne einer

²⁰⁰ Vgl. Steiner GA 279/1927, S. XIX.

²⁰¹ Ebd., S. 206.

²⁰² Vgl. zur Aktion (zus. mit Nam June Paik) ausf. Schneede 1994, Nr. 32/S. 368ff. u. die Anm. oben.

²⁰³ Vgl. Beuys/Jappe 1984, S. 75.

²⁰⁴ Vgl. Beuys/Tisdall 1978, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 95; hier in der Übs. von Schneede 1994, S. 71.

²⁰⁵ Vgl. Beuys/Jappe 1984, S. 75.

²⁰⁶ Ebd.

temporären 'Verwandlung' zu sehen, sondern mit einer "Erlösung zum Menschen", also einer *Metamorphose* verbunden²⁰⁷, die dementsprechend in der Vergeistigung des Menschen selbst – seiner Erlösung zum Göttlichen hin – ihre parallele Entwicklung findet.²⁰⁸

Ein solcher 'Unterton' der "Tierlaute" – in der Aufführung selbst letztlich ganz in Steiners Sinne eingesetzt – konnte allerdings für das Publikum ebenso wie seinen Mitstreiter allenfalls auf einer emotionalen Ebene wahrgenommen werden, so dass zweifellos der Eindruck des "Urlautes" dominierte. Dementsprechend sei, schildert etwa auch Paik seine Eindrücke, "die Empfindung der 'Wildheit' eines einsamen Wolfes in einer Schneenacht" entstanden, Beuys habe so "die Stimmung der zentralasiatischen Steppe" zum Leben erweckt.²⁰⁹ Zumal mit Blick auf die Bezugsmomente zu *Coyote: I like America and America likes me* (New York 1974), die in *Coyote III* durch die Tafelbeschriftung und den Titel des Konzerts gegeben sind, musste also auch die Aktion in der Sôgetsu Hall auf der primären Rezeptionsebene zunächst als Versuch begriffen werden, eine Verbindung zwischen den Kulturen herzustellen: War es in New York die Konfrontation des in der industriellen Gesellschaft verorteten "Westmenschen"²¹⁰ mit dem in der Wildnis lebenden Steppentier gewesen, das zugleich als mythischer Repräsentant der indianischen Stammeskultur verstanden werden konnte, so schien in Tokio der akustische Eindruck des Kontrastes zwischen dem Eurythmiegedicht, den "Tierlauten" und dem launigen englisch-deutschen

²⁰⁷ Während sich der Metamorphosegedanke in diesem Sinne bei Steiner in der Einführung zu *Eurythmie als sichtbare Sprache* erläutert findet (vgl. Steiner GA 279/1927, S. 12ff. u. hierzu oben), wird die Verbindung zwischen Mensch und Tier in *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* gezogen – und zwar in einem Zusammenhang, der auch mit Blick darauf, dass Beuys das Buch für seine künstlerische Arbeit heranzog, interessant erscheinen muss. Tier und Mensch unterscheiden sich nach Steiner vor allem durch das "Ich", "der physische Leib steckt im astralischen Leib des Tierischen, der Ätherleib steckt im astralischen Leib des Tierischen, aber das Ich modifiziert lediglich beim Menschen den astralischen Leib. Und von diesem astralischen Leib, der von dem Ich modifiziert wird, geht der Impuls des *Sprechens* aus. Das ist es gerade, was berücksichtigt werden muß, wenn man *in der künstlerischen Sprachgestaltung bis zum Laut kommen will*, denn der *Laut* wird im gewöhnlichen alltäglichen Sprechen vollständig *im Unbewußten geformt*. Aber dieses Unbewußte muß in einer gewissen Weise ins Bewußtsein heraufgehoben werden, wenn das Sprechen von dem Nichtkünstlerischen in das Künstlerische gehoben werden soll.", vgl. Steiner GA 282/1969, S. 58/59 (Hervorh. V. K.). Anders gesagt: Soll die Sprachgestaltung eine *künstlerische* werden, geht es darum, zu den 'ursprünglichen', auch beim Tier für die vorsprachlichen Laute verantwortlichen Bildungsimpulsen vorzudringen – was nichts anderes sein dürfte als das, was Beuys als "Sprache ohne begriffliche Implantation eines Begriffes, also wie Tiere ihre Laute ausstoßen" fasste.

²⁰⁸ Als "Götter" bezeichnet Beuys die Tiere übrigens dezidiert in einem 1979 mit K. von Waberer geführten Gespräch, in dem es zunächst um die *Partei für Tiere* und dann um die Aktion *Coyote* geht: [J.B.:] "Die Tiere treten als Götter auf." [K.v.W.:] "Sie ließen sich in New York eine Woche mit einem Kojoten einsperren..." [J.B.:] "...Da trat der Kojote sowieso als Gott auf.", vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 201. Die über den Tierlaut hergestellte Beziehung zwischen Tier und Mensch, die auf eine Erlösung hinwirken soll, ist übrigens nicht so weit von den Intentionen Henning Christiansens – Beuys' Partner bei der ersten Aufführung des *öö-Programms* in Rahmen der Düsseldorfer Immatrikulationsfeier 1967 – entfernt, wie dies B. Lange meint. So notierte Christiansen zur Aktion: "Die vielen Wiederholungen [der ö ö-Laute] werden zu vielen Menschen [...] werden zu dem gewaltigen Menschenherz [...]" (vgl. H. Christiansen, *Notat vom 08. 12. 1967*, zit. n. Lange 1999, S. 92). Auch hier geht es also um die Evokation einer zunächst aus dem Einzelnen kommenden, jedoch auf ein Überindividuelles zielende (Wärme-)Bewegung' mit Erlösungspotential. Nichts desto weniger 'verschwand' Christiansens Beitrag – wie Lange zu Recht kritisiert – in Beuys' späteren Kommentaren zur Aktion.

²⁰⁹ Vgl. Nam June Paik im Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990, hier zit. n. Conzen-Meairs 1992, S. 8.

²¹⁰ Zu diesem, ebenfalls von Steiner entlehnten Begriff, vgl. ebenfalls weiterf. unten in den Kap., in denen Beuys' Referenzen auf Steiner näher untersucht werden.

Einschub dazu zu dienen, kulturelle Barrieren zugleich greifbar zu machen und symbolisch überbrücken.

Dieses Moment wiederum dürfte Paik, der sich selbst als 'Grenzgänger' zwischen östlichen und westlichen Kulturen verstanden wissen wollte²¹¹, als geeigneten Anknüpfungspunkt für die Weiterbearbeitung der Dokumentation in seinen eigenen Medieninstallationen wahrgenommen haben. Ab 1986 – also Beuys' Todesjahr -beginnt er damit, Teile der Aufzeichnung des Konzerts und anderer gemeinsamer Auftritte in mehreren seiner Videoskulpturen und -installationen einzusetzen.²¹² Einige davon sind ausdrücklich als Hommagen an Beuys angelegt, wie etwa ein mit Filzhut und Holzschlitten ausgestatteter *Beuys* aus zu anthropomorpher Gestalt gestapelten Fernsehgeräten, zwischen dessen 'Beinen' ein ausgestopfter Coyote hervortritt²¹³, die in einer vorläufigen Fassung 1987 auf der *documenta 8* präsentierte Monitor-Installation *Beuys/Voice – A Whole in the Hat* (1987-

²¹¹ Vgl. zu Paiks eigener Positionierung ausf. unten, Kap. III.12. Mit Blick auf den hier fokussierten Zeitschnitt sei jedoch angemerkt, dass in eben den Jahren, in denen die im Folgenden noch näher vorzustellenden, eine 'schamanistische' Perspektive auf den 'Künstler-Schamanen' Beuys werfenden Hommage-Arbeiten entstehen, auch Paiks mehrteiliger Komplex *My Faust (13 Channels)* (1989-1991) datiert, vgl. DAbb. 63 u. die Abb. in Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 72-75 u. zu dieser Arbeit ausf. Graevenitz 1994. Für den Zyklus füllte der Künstler dreizehn (neu)gotische Portative mit Videomonitoren, auf denen die unterschiedlichsten Bilder in rascher Folge vorbeiziehen; die an Tabernakel gemahnenden Orgelkästen wurden zudem wie 'Altäre' durch applizierte Objekte je einem 'Menschheitsthema' gewidmet (u. a. "Umwelt", "Religion", "Ökonomie", aber auch "Kunst" und "Autobiographie"). Wenn letzteres Thema wie auch der Titel zunächst einen autobiographischen Rückbezug auf Paik selbst nahe zu legen scheinen, der sich dann mit dem auch bei Beuys begegnenden "Bild vom Künstler" als 'faustischen Universalwissenschaftler' assoziieren ließe (vgl. hierzu insb. Kap. III.7.), ist Vorsicht geboten: Im Titel nämlich lehnt sich Paik an Paul Valérys Fragment *Mon Faust* (1945) an; auch die Bilder des 'Altars' der "Autobiographie" machen eine Personalisierung nicht zwingend. Dass das Werk gerade von einem westlichen Publikum, das die Faust-Legende als 'Künstler-Mythos' zu lesen gewohnt ist, dennoch *auch* in dieser Perspektive wahrgenommen werden kann, dürfte Paik freilich bewusst gewesen sein. Wie seine Projektskizze *Sixtina Electronica* belegt (Paik 1986), waren dem Künstler *situationsbezogen* programmatische Referenzen auf die westlich-christliche Kunst- u. Kulturgeschichte ebenso wenig fremd wie die ihm scheinbar näher stehenden auf die asiatische – der er sich, wie insb. seine Referenzen auf den Zen-Buddhismus belegen, teilweise ebenfalls auf dem Umweg über die westliche Kunst genähert hat; vgl. hierzu ebenf. Kap. III.12.

²¹² Zur Münchener Gedenk-Ausstellung 1986 hatte er eine auf den Geburtstag des Künstlers zugeschnittene Installation aus Video-Monitoren konzipiert, die zur Zahl "65" zusammengesetzt waren; hier lagen Filmaufnahmen des *Klaviertduetts In memoriam George Maciunas* (1978) u. solche aus dem Film *Beuys in Paris* (1983, Kamera: Peter Kolb) zugrunde; vgl. Nam June Paik: 65 (1986), Abb. im Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 433; zum ebd. abgedruckten Text vgl. weiterf. unten, Kap. III.12. Für den Heidelberger Hommage-Band sendete er lediglich eine der nach dem Tode des Künstlers zu erwartenden Steigerung der Marktpreise bzw. den auf diese reagierenden Spekulationen trotzig entgegen haltende Zeile: "Joseph Beuys ist kein Kapital Investment", vgl. Staeck 1986a, S. 216/217.

²¹³ Vgl. Nam June Paik: *Beuys* (1988), DAbb. 67 u. die Abb. im Ausst. Kat. Paik/Venedig 1993, S. 62. Die Assemblage-Skulptur zählt im weitesten Sinne zur "Family of Robots", an der Paik ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre arbeitete und in deren Rahmen Paik auch andere Künstlerinnen und Künstler, aber auch historische und literarische Persönlichkeiten 'porträtierte', so etwa *John Cage* (1990), *Edgar Allan Poe* (1990) oder *Gertrud Stein* (1991), vgl. ebd., S. C 156ff., *Don Quichotte* (1992), [Abraham] *Lincoln* (1990) oder *Benjamin Franklin II* (1990), vgl. ebd., S. 81ff. Für die als Hommage an sein Gesamtwerk ausgezeichnete Ausstellung im Deutschen Pavillon der *Biennale* von Venedig 1993 – deren 'Oberthema' "Künstler-Nomaden" lautete – schuf er eine (historischen u. mythologischen) 'großen Reisenden' und 'Eroberern' gewidmete Gruppe, die im verwilderten Grün hinter dem Pavillon aufstellung fanden, vgl. die Abb. ebd., S.116ff. und widmete die 'grünende Wüste' Beuys, vgl. ebd., S. 118.

1990)²¹⁴ und schließlich auch die 1990 entstandene Arbeit *Beuys Video Wall – Beuys Hat*, die sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet.²¹⁵ Auf vierundvierzig Farbmonitoren, von zwei Videodisc-Playern gesteuert und auf filzbespannten Stahlgestellen zu einer Hutform zusammengesetzt, läuft von Paik digital bearbeitetes Videomaterial der Aktion *Coyote III* ab. Paik hat sich dabei auf wenige, kurze Schnitte beschränkt, die den ins Mikrofon sprechenden und den Kreidezeichen auf eine Wandtafel setzenden Beuys zeigen, das Ausgangsmaterial jedoch auf vielfältigste Weise optisch verfremdet. Auch wenn dem Ablauf der Bildfolgen eine präzise Komposition zugrunde liegt, bleibt diese aufgrund der schnellen Bildwechsel und der Simultaneität der beiden parallel geschalteten, aber asynchron ablaufenden Programme für die Betrachter kaum wahrnehmbar. Anstatt "unserem linear konditionierten, westlichen Denken" entgegenzukommen, erschließt Paiks Installation, so Ina Conzen-Meairs,

"eine grenzüberschreitende, jenseits tradierter Semantik angesiedelte Informations- und Kommunikationsmöglichkeit [...], ähnlich wie sie von Beuys mit seinen 'Coyote'-Aktionen auf andere Weise, nämlich in der Rückbesinnung auf eine rein klangliche 'Ursprache' angedeutet wurde."²¹⁶

Gleichzeitig enthebt sie das Bild des 'schamanistisch' agierenden Künstler Beuys aus dem zeitlich-historischen Kontext der ursprünglichen Aktion, konzentriert und intensiviert es über Multiplikation und Verfremdung, um es schließlich in die Imago seines 'Markenzeichens', des Filzhutes, ikonisch einzuschreiben.

Mit dessen plakativer Kontur hat zweifellos auch das von Paik favorisierte Bild des 'Künstler-Schamanen' mehr gemein, als es seine wesentlich komplexere mediale Umsetzung und deren Rückbindung an die gemeinsame Aktionstätigkeit der beiden Künstler vermuten lassen könnten. Gleichwohl darf bei dieser Feststellung nicht außer Acht gelassen werden, dass das, was in Anbetracht der in der ursprünglichen Aktion enthaltenen Steiner-Referenzen als Entdifferenzierung und Projektion auf eine eingängige Lesart erscheinen mag, letztlich nichts anderes transportiert als den von Beuys selbst eröffneten Interpretationsrahmen.

Anders gesagt: Insofern der Künstler nicht nur seitens des Tokioter Publikums von einer Unkenntnis seiner Quellen ausgehen konnte, relativiert sich nicht allein der 'kulturübergreifende' Gestus – den im übrigen auch Paiks Inszenierung des 'Künstler-Schamanen' nur sehr bedingt akzentuiert, wenn seine Schnittchoreographie zentral auf Gesicht und Stimme des 'charismatischen' Akteurs fokussiert. Zwar mögen das Bild des

²¹⁴ Vgl. DAbb. 66 u. die Abb. im Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 70. Wie für die im Folgenden näher zu betrachtende Arbeit *Beuys Video Wall – Beuys Hat* verwendete Paik auch für diese Arbeit die Videoaufnahmen der Aktion *Coyote III*.; auf der *documenta 8* war die Installation unter dem Titel *Beuys- Voice* in Form eines 'Triptychons' aus Monitor-Wänden zu sehen.

²¹⁵ Vgl. DAbb. 65b u. Abb. in Conzen-Meairs 1992, S. 2/3 sowie DAbb. 65a u. die Abb. ebd., S. 8 für das schon angespr. Standbild. Bereits ein Jahr zuvor, 1989, hatte Paik – diesmal unter Verwendung historischer Fernseher- u. Radio-Gehäuse einen *Bogie and Beuys Hat* kreiert, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 86.

²¹⁶ Vgl. Conzen-Meairs 1992, S. 17.

"Coyoten", die Rezitation gereimter Zeilen und die – im Prinzip auch für ein japanisches Konzertpublikum verständliche²¹⁷ – einschlägige 'Anrufung' von 'Genien' der deutschen Musikgeschichte einen solchen 'Brückenschlag' signalisieren, mit dem der dominierenden 'westliche Hochkultur' ein im Mythischen verortetes Korrektiv entgegengesetzt wird. Abgesehen davon, dass eine solche Kontrastierung, bezöge man sie auf die dem 'östlichen Kulturkreis' angehörigen Rezipienten bereits per se Distanzen zwischen Kulturen eher behaupten würde, denn wirklich zu überbrücken geeignet wäre²¹⁸, dürfte diese jedoch auch von Beuys selbst aus nur bedingt speziell auf sein *asiatisches* Publikum zugeschnitten gewesen sein.

Tatsächlich verweisen die motivischen und semantischen Parallelen zur Aktion *DER CHEF*, die vor dänischem und deutschem Publikum stattfand, ebenso wie der Anschluss an *I like America and America likes me* auch nicht nur darauf, dass es auf einer grundsätzlichen Ebene um die Gegenüberstellung zwischen 'Bewusstseinsräumen' ging: Dem im Mythischen beziehungsweise der "Ursprache" noch greifbaren Spirituellen und dem zeitgenössischen Bewusstsein, für welches das Spirituelle aus dem Blick geraten ist. Die eigentliche Brücke zwischen den zwei "Reichen" – demjenigen des 'modernen', dem Wertesystem seiner Gesellschaft entsprechend primär materiell orientierten Menschen und demjenigen des seinerseits dem mythischen noch näher stehenden Tieres – die darüber geschlagen wird, dass beide parallel zueinander eine Erhebung erfahren sollen²¹⁹, bleibt dabei allerdings im wahrsten Sinne des Wortes *esoterisch*.

Was hingegen – und dies sticht über den Bezug zu Beuys' früheren *Coyote*-Aktionen hinaus als Gemeinsamkeit zu allen 'Bühnen-Bildern' des Künstlers hervor – *offensichtlich* dominiert, ist die Hermetik seines Auftritts und die mit diesem verbundene Rolle eines mythischen 'Künders' und 'Magiers', der stellvertretend für 'die Anderen' einen Ritus zelebriert, dessen

²¹⁷ Die von Beuys beabsichtigte "Signalwirkung" der Namen ("Mozart-Schweinefleisch, Beethoven-Schweinefleisch, ich habe die ganze traditionelle Musik diffamiert.") konnte sich insofern nur sehr bedingt entfalten, als diese für das Publikum im Saal nur teilweise zu verstehen gewesen sein dürften. So bemerkt auch G. Jappe: "Die Namen hat man aber nicht gehört", vgl. Beuys/Jappe 1984, S. 75; bezieht sich dabei allerdings auf die Videoaufzeichnung des Konzerts.

²¹⁸ Insofern nämlich, als sie Polaritäten behauptet, anstatt nach möglichen strukturellen Parallelen zu fragen.

²¹⁹ In dieser Parallele liegt ein feiner Unterschied zu Interpretationen, die lediglich auf den Coyoten als 'Totemtier' fokussieren und dabei außer Acht lassen, welche *spezifische* Rolle Beuys dem Tier in diesem Zusammenhang zugeordnet: Zwar betont er im Bezug auf *I like America and America likes me*, am Anfang sei die Idee gewesen, "mit einem Tier so umzugehen, als wäre das Tier viel intelligenter als der Mensch; die ganze Aktion bestimmen zu lassen von dem Tier." (vgl. Beuys/Jappe 1984, S. 75). Doch zugleich geht es – und hier folgt Beuys eindeutig Steiner – um dessen Entwicklungspotential hin zu einer "höheren Lebensstufe". Insofern kommt ihm lediglich eine *ähnliche* Rolle wie dem 'Trickster' zu, als welcher der Coyote in indigenen Mythen gilt und der gerade als Götterbote die Funktion erfüllt, stellvertretend menschliche Fehler und Schwächen vorzuführen, sodass aus seinem Beispiel gelernt werden kann (vgl. hierzu Lévi-Strauss 1958/1969, S 247ff. u. ausf. Hyde 1998). In die eigentliche Rolle des 'Götterboten', der die parallelen Entwicklungspotentiale des Tieres *wie* des Menschen vorführt bzw. kommuniziert, schlüpft in Beuys' Aktionen jedoch der Künstler selbst. Den Vergleich zum 'Trickster' hat prominent C. Tisdall in ihren Texten zur Aktion 1974 eingeführt (ihrerseits wiederum unter Rückverweis auf C. G. Jung), vgl. Tisdall 1976/1988, S. 11.

spiritueller Kern von diesen nur 'gefühl't beziehungsweise sinnlich 'erfahren' – aber nicht rational erfasst werden kann.²²⁰

Wenn Nam June Paik wiederum die Aufnahmen des Tokioter Konzertes einschlägig bearbeitet und eben diese (Selbst)Inszenierung ins Zentrum seiner Beuys gewidmeten Installationen stellt, akzentuiert er jedoch damit nicht nur ein "Bild vom Künstler", das der zeitgenössischer Rezeption ebenso wie dem Habitus entspricht, mit dem Beuys sich im Rahmen seiner Aktionen dem Publikum gegenüber positionierte. Vielmehr optiert er im Zeichen des 'Künstler-Schamanen' auf eine Rolle, an die er seinerseits im Schulterchluss mit dem berühmten Kollegen anknüpfen – und mit der er sich also nicht nur selbst identifizieren, sondern auch identifiziert *werden* kann.²²¹

Letzteres lässt sich mit Blick auf zwei Performances belegen, die der Koreaner gleichfalls als Hommagen an den verstorbenen Freund und Kollegen konzipierte: 1990, im Entstehungsjahr der Stuttgarter Arbeit, inszeniert Paik in Seoul einen "schamanistischen Ritus", *The Shaman Rite (KOOT) for Joseph Beuys*, der "die Seele von Beuys herbeirufen und eine rituelle geistige Verschmelzung der beiden Künstler bewirken" soll²²²; ein Jahr später realisiert er im St. Gallener Kunstmuseum eine weitere Performance, in deren Verlauf er Beuys' Tokioter Aktionspart, wie er auf den Monitoren der Videoskulpturen *Beuys/Voice* und *Beuys Video Wall – Beuys Hat* zu sehen ist, um sein Live-Klavierspiel ergänzt.²²³ Wie die Videoarbeiten, so sind auch beide Performances 'in Memoriam Joseph Beuys' einerseits geeignet, das Erlebnis eines linearen Zeitverlaufes aufzuheben und eine eigenzeitliche Präsenz zu vermitteln, die sich – nicht zuletzt durch die entsprechende Auswahl des Bandmaterials – auf den aktionistischen Gestus und die Person Beuys' konzentriert, um ein 'auratisch' aufgeladenes Nachbild des 'Künstler-Schamanen' zu hinterlassen. Andererseits tritt im seinerseits rituell inszenierten Dialog mit dem Verstorbenen – besonders deutlich

²²⁰ Tatsächlich kommt auch Schneede – seinerseits ebenfalls nicht nur unmittelbar auf die *Coyote*-Aktionen Bezug nehmend, sondern etwa auch auf Beuys' Habitus in *Titus/Iphigenie* (1969) verweisend – zu dem Schluss, Beuys habe sich "bewußt der Figur des Schamanen" bedient: "Indem er die Erinnerung an diese Figur in der eigenen wieder aufleben ließ, gab er als Künstler das Bild eines Magiers ab, der in Dialog selbst mit wilden Tieren zu treten imstande ist, eines Heilers, der sich der Wunden annimmt, und eines Lehrers, *der von seinem größeren Wissen abgibt.*", vgl. Schneede 1994, S. 336/337 (Hervorh. V. K.). Während Schneedes Sicht derjenigen des überwiegenden Teils der Rezeption entspricht, die Beuys aufgrund seines Habitus in diesen und anderen Aktionen in der Rolle des 'Künstler-Schamanen' bzw. '-Magiers' sieht bzw. mit dem entsprechenden Bild identifiziert, stünde mindestens die von Schneede dezidiert mit diesem Bild verknüpfte Überlegenheit in Widerspruch zu dem, was Steiner mit Blick auf das Tier bzw. die Qualität der vom Tier hervorgebrachten 'Ur-laute' betont – und wie dargelegt gibt es auch gute Gründe anzunehmen, dass Beuys Steiner hierin folgte, wenn er die Tierlaute "ins Bewußtsein heraufholte".

²²¹ Dass hier dezidiert von einem Schulterchluss – und keineswegs von einer 'Übernahme' zu sprechen ist, wird an späterer Stelle noch eingehender zu belegen sein, vgl. unten, Kap. III.12.

²²² Vgl. Conzen-Mears 1992, S. 15. Als Vehikel der 'Beschwörung' verwendete Paik u. a. einen mit Gips überzogenen Filzhut. Eine Auswahl von Videostandbildern von Jean-Paul Fargier findet sich im Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 102, vgl. DAbb. 68; eine ausführl. Dokumentation der Performance im Ausst. Kat. Paik/Seoul 1991.

²²³ Vgl. DAbb. 65ab u. DAbb. 66 sowie hierzu oben.

natürlich im *Shaman Rite (KOOT) for Joseph Beuys* – auch Paik selbst explizit in diesem Habitus auf.²²⁴

Zugleich weist ein kleiner Text, wie in einem Epitaph gesetzter Text, den Paik 1990 im Katalog seiner Einzelausstellung *Beuys Vox 1961-86* veröffentlicht, darauf hin, dass der Koreaner diese Identifikation nicht ohne Bewusstsein um das '(Familien-)grab' vornimmt, in dem er sich mit Blick auf eine posthume Rezeption seitens der Kunstgeschichte offenbar direkt neben dem 'älteren Meister' gebettet sieht. Wohl nicht ganz ohne Augenzwinkern heißt es hier:

"Now that I'm almost sixty, it's time for me to practice a bit of dying. People of my age in olden times in Korea were out in the mountains accompanied by a geomancer in search of a propitious site of a grave. However, I've no money for that and land prices became so steep. let's live on and die by an ersatz.

The one good fortune in my life was that I got to know John Cage while he was considered more a gadfly than a guru and Joseph Beuys when he was still an eccentric hermit in Düsseldorf. Therefore it was possible for me to associate myself on equal footing with these two senior masters as colleagues even after their stardom."²²⁵

Die Rezeption des Künstlers Beuys in der Kunst seiner Schüler, Freunde und Zeitgenossen verläuft mithin durchaus parallel zu derjenigen in der Literatur: Ab Mitte der sechziger Jahre wächst mit der zunehmenden Bekanntheit auch die kritische Sensibilität gegenüber dem "Mythos Beuys", der Personenkult um den Künstler wird als von diesem mitgetragen, als Teil einer 'Strategie der Magie' identifiziert. Dennoch sind auch noch nach Beuys' Tod im Jahre 1986, der die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe eher verstärkt, denn abebben lässt, keineswegs nur solche Positionen zu finden, die – wie Immendorff – den "Mythos Beuys" als Teil des Kunstbetriebs thematisieren und kritisch beleuchten. Vielmehr belegt das Beispiel Paik, wie die von Beuys postulierte Einheit von Werk und Person weitgehend ohne Brechung in und für die eigene Arbeit übernommen werden kann und damit als 'Bild des Künstlers im Bilde'²²⁶ geeignet ist, den "Mythos Beuys" weiter festzuschreiben.

Wie konsequent Beuys selbst an der Genese dieses Mythos mitgearbeitet hat und welche Rolle in diesem Zusammenhang das Bild des 'Künstlers-Magiers' und des 'Künstler-Alchemisten' spielt, dem soll in den folgenden Kapiteln anhand der Selbstdarstellung des Künstlers in Wort, Habitus und Bild nachgegangen werden.

²²⁴ Dies freilich keineswegs zum ersten Mal. Auf Paiks eigene Selbstinszenierung im Bild des 'Künstler-Schamanen', das ihm schon zu Beginn der sechziger Jahre seitens der Rezeption 'auf den Leib geschrieben' wurde, wird später noch zurückzukommen sein, vgl. unten Kap. III.12.

²²⁵ Vgl. DAbb. 69 u. Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 8 (bzw. i O. den Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990, S. 6/7).

²²⁶ Es ließe sich hier – und dies gilt für die Monitorbilder der Video-Installationen Paiks ebenso wie für Warhols oder Buthes eher konventionelle Porträts des Künstlers, die beide von Photographien ausgehen – von einem 'Framing' sprechen, also einer über das Medium transportierten Rahmung und im Medium der Kunst ein zweites Mal gefassten Vermittlung des "Bildes vom Künstler", so gesehen also sogar einem 'Bild im Bild im Bild'. Vgl. hierzu weiterf. mit Blick auf Beuys' eigenen Umgang mit seinen (Medien-)Bildern Kap. III.6.; zum Begriff des "Framing" oben Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder".

III.4. Vita und Legenda. Von der Autobiographie zur 'Automythographie'

"I recently received a fax from Tokyo in which someone wrote that Vasari is dead but not forgotten."¹

– 'Biographische Notizen' –

Von Joseph Beuys sind heute vier² Versionen eines 'Curriculum Vitae' bekannt, die sich – obgleich vergleichsweise zeitnah zueinander entstanden – in auffälliger Weise voneinander unterscheiden. Handelt es sich bei der ersten noch um einen vergleichsweise konservativ angelegten Lebenslauf, den Beuys am 7. März 1961 im Zusammenhang mit seiner Bewerbung auf die vakante Professur für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf konzipierte³, so verfasst der Künstler bereits im Herbst desselben Jahres eine zweite, gänzlich anders angelegte Variante. Auf Bitten der Brüder van der Grinten, ihnen für den Katalog seiner Klever Werkschau "Biographische Notizen" zur Verfügung zu stellen, antwortet er:

¹ Vom Computer generierter Satz aus Adib Fricke's Arbeit *Das Lächeln des Leonardo da Vinci* (1989 – 1990/1991); vgl. einführend Wulffen 1994b. Grundlage ist ein Programm, das automatisch aus einschlägigen 'Satzbausteinen' mehr oder weniger sinnstiftende, an Kommentare zur Kunst(geschichte) bzw. Vernissagen-Small Talk erinnernde Phrasen zusammensetzt und das der Künstler zunächst auf Diskette anbot, in späteren Versionen auch als Installation präsentierte; eine mit Computerstimme intonierte Hörprobe findet sich auf dem CD-Projekt von Milla 1995. Die zit. Phrase wurde der nur online zugänglichen Vollversion von Wulfens Text entnommen, vgl. <http://www.kunstforum.de> (Bd. 125) [letzter Zugriff 05/2006]. Ebenfalls online bietet Fricke selbst sog. Demo-Versionen der Arbeit an, vgl. <http://www.antonym.de/deutsch/leonardo.php> [letzter Zugriff 05/2006] sowie DAbb. 70.

² Diese Zählung bezieht das auf den Zeitschnitt 1962/1963 fokussierende biographische Fragment mit ein, das im Katalog der Kranenburger "Stallausstellung" 1963 als Substitut einer Kurzvita fungiert; im weitesten Sinne hinzuzählen ließe sich noch die Eingabe, die Beuys 1952 für das von H. Vollmer herausgegebene *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* machte; diese, dem vorgegebenen Format entsprechend extrem kondensierte Angabe ist insofern interessant, als Beuys hier – obgleich das nicht den Tatsachen entsprach, denn er hat sein Atelier zu diesem Zeitpunkt noch in der Düsseldorfer Akademie – Krefeld als Lebensmittelpunkt angibt. Im Volltext lauten die Angaben: "Beuys, Joseph – dtsh. Bildhauer, *12. 5. 1921 Krefeld, ansässig ebd. – Seit 1946 Schüler von Jos. Ensling a. d. Düsseldorfer Akad., seit 1948 von E. Mataré. Anfänglich hauptsächlich Kleinplastik, später Großplastik. Lit.: Mitteil. d. Künstlers.", vgl. Vollmer 1953, S. 201. Eine Synopse aller 'Lebensläufe' findet sich im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 35ff.

³ Vgl. im Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990, S. 207 (als *Joseph Beuys – Lebensbrief*, 07. 03. 1961) u. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 38/DAbb. 71 (als *Lebenslauf*); das Original befindet sich im Nachlass.

"Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest [...] → schon klein Hänschen usw. Vielleicht läßt sich so etwas persönlicher, freier oder in großen Zügen darstellen."⁴

Was folgt, ist – in Stichpunkten, die sich nur noch grob den biographischen Daten eines Lebenslaufes orientieren – eine Aufzählung von 'Landmarken': Namen und Orte, die – offenbar auf die Suggestionskraft des einzelnen Wortes setzend – Herkunft und Orientierung des Künstlers offenbar eher atmosphärisch andeuten denn festschreiben sollen. Lakonisch fällt dabei der Blick auf den künstlerischen Werdegang aus: Lediglich die Rahmendaten der Akademiezeit, die beiden Lehrer Enseling und Mataré, und vier Bildhauerarbeiten werden genannt.⁵ Auch die Verweise auf "literarische" und "musikalische Eindrücke" bleiben bewußt schmal⁶, während einzig den "Orte[n], die im Krieg berührt wurden" als "wesentliche[n] Erinnerungen" besondere Beachtung eingeräumt wird. Hier allerdings ist erstmals ein Phänomen zu bemerken, das in der Folge – und zwar nicht nur im Bezug auf den *Lebenslauf Werklauf*, sondern auch auf die Interviews – als charakteristisches Prinzip der Selbstdarstellung des Künstlers noch ausführlicher zu verhandeln sein wird: Die Verquickung von Erlebtem und Erinnerung, Geschichte und Mythologie in

⁴ Vgl. J. Beuys in einem Brief an die Brüder van der Grinten, 1961, der dem im Katalog seiner Klever Ausst. 1961 abgedruckten *Notizzettel Joseph Beuys* zu Grunde gelegt wurde; zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 (o. P.), vgl. DAbb. 72. Dass seitens Beuys eine gewisse Vertrautheit mit der Künstlerbiographik und ihrer Problematik vorauszusetzen ist, legen nicht mithin nur die drei Jahre später erfolgende Transformation in den *Lebenslauf Werklauf* nahe, sondern bereits diese den "Biographischen Notizen" vorangestellte Bemerkungen; siehe hierzu weiterf. den gleichn. Abs. unten. Der von F. J. Verspohl posthum für das *Allgemeine Künstlerlexikon* verfasste Artikel *über* Beuys (vgl. Verspohl 1995a) geht – wiewohl er dem Format entsprechend diese biographische Form eines 'Curriculum Vitae' aufgreift – von einer indirekten Referenz auf die "Biographischen Notizen" von 1961 abgesehen praktisch nicht auf die 'Vorläufer' und ihre mählichen Transformationen der Biographie ein, es werden lediglich einige Korrekturen zu kursierenden Behauptungen (wie etwa der, Beuys habe aufgrund seiner Kriegsverletzungen ein Schädelimplantat gehabt, was sein Huttragen begründe) vorgenommen.

⁵ Im Einzelnen: "Grabstein Niehaus um 1953/ Kreuz Koch 1955/56/ Brunnen Krefeld 1953/ Ehrenmal Büderich 1958", gefolgt von dem Zusatz: "Ich würde die sogenannten 'großen' oder Hauptarbeiten weglassen, da es sehr fragwürdig ist, ob es die wichtigsten sind." Allerdings fällt in diesem Zusammenhang nicht nur auf, dass es sich bei den genannten Arbeiten sämtlich um offizielle Auftragsarbeiten bzw. Monumente – und keineswegs um 'kleine Atelierstücke' handelt. Auch stellt sich die Frage, welche Werke Beuys zu diesem Zeitpunkt selbst mit den "sogenannten 'großen' oder Hauptarbeiten" assoziierte, wenn nicht etwa das *Büdericher Ehrenmal*. Sollte er hier an Stücke wie den *Grauballeman* (in zweiter Fassung 1954-1958, in erster Fassung noch *L/Semnskaten-schwingung um einen Kern*, vgl. hierzu weiterf. Kap. III.8.) gedacht haben, so scheint er – auch wenn das in den ersten Zeilen der "Biographischen Notizen" launig eingeworfene "Was geht mich Eisen und Stahl an!" Gegenteiliges suggeriert – mit den aufgeführten Arbeiten tendenziell solche in den Vordergrund stellen zu wollen, die auch in der öffentlichen Anerkennung als *klassische* Bildhauerarbeiten rezipiert werden konnten.

⁶ "Literarische Eindrücke würde ich weglassen; eventuell kann auf Goethe und Nietzsche hingewiesen werden, das gilt jedenfalls für die Kriegszeit./ Unmittelbare Nachkriegszeit wichtigster Mann: Hamsun! Musikalische Eindrücke (Auffassung ist besser: Volkslied): Richard Wagner.", vgl. *Notizzettel Joseph Beuys*, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 (o. P.)/DAbb. 72. Mithin also eine durchaus aussagekräftige Aufzählung, mit der sich Beuys nicht nur dezidiert in eine Geistesgeschichte deutscher bzw. nordischer Tradition stellt, sondern dabei auch Orientierungsfiguren auswählt, die als monolithische Positionen gelten.

einschlägig gestimmten "Bildern".⁷ "Das Kolchis der Griechen! (goldenes Vlies)", kommentiert Beuys das Jailosgebirge⁸, "Hunnen und Türken vor Wien!" heißt es bei der österreichischen Hauptstadt, und zur russischen Steppe, dem "Lebensraum der Tataren" gibt Beuys bekannt, Tataren haben ihn in ihre Familie aufnehmen wollen – Letzteres offenbar der durchaus bescheidene Urkeim der 'Fliegerabsturz-Legende'⁹, die bekanntlich in der späteren Rezeptionsgeschichte zu zentraler Bedeutung aufrücken sollte.

Dennoch verschwinden diese Daten zunächst wieder, um im Katalog der Kranenburger *Stallausstellung* einer neuen Variante der Selbstdarstellung Platz zu machen, die streng genommen allerdings weniger den Charakter eines Lebenslaufes, denn den eines Zeitschnitts für die Jahre zwischen 1961 und 1963 besitzt.¹⁰ Gerahmt von zwei markanten Daten – Beuys' Berufung an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf¹¹ und seiner

⁷ In dieser Transformation vom 'Datum' zum 'Bild' – oder wenn man so will: von 'Zeit' in 'Raum' – liegt nicht allein ein wichtiger Schritt in Richtung des *Lebenslauf Werklauf*. Was die "Biographischen Notizen" von einem 'Lebenslauf' bzw. den in Katalogen üblicherweise abgedruckten 'Kurzbiographien' unterscheidet, weist sie zugleich einem anderen, literarischen Genre zu: Demjenigen der (Künstler-)Autobiographie, für das eben dieses Prinzip ein geläufiges Struktur- und Stilmerkmal darstellt, wie es etwa bei Goethe (*Dichtung und Wahrheit*) oder Max Ernst (*Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*) bereits in den Titeln reflektiert wird. Zwar arbeitet es – dann, wenn die 'Bilder' mit 'Realdaten' verwechselt werden – der Legendenbildung zu. Dies ist jedoch – vielleicht ein interessantes Korrektiv im Bezug auf die Vorwürfe, die vorzugsweise in diesem Punkt gegenüber Beuys vorgebracht wurden (vgl. prominent Gieseke/Markert 1996 oder Moffitt 1988) – nicht zuletzt ein Lesefehler seitens der *Rezeption*. Nichts desto weniger ist die Transformation der Kriegsvorgänge in 'überzeitliche', mythologisch zu verortende Topoi in diesem Abschnitt besonders auffällig, vgl. hierzu ausf. Gieseke/Markert 1996, insb. S. 94f. Zur Theorie der Autobiographie vgl. kompakt Wagner-Egelhaaf 2000 (mit ausf. Forschungsbibliographie) sowie die Beiträge in Niggel 1998; in hist. Perspektive noch immer grundlegend Misch 1949ff.

⁸ Das 'Goldene Vlies' lässt allerdings nicht nur die zunächst einmal nahe liegende Assoziation zur griechischen Mythologie zu, an die auch die im selben Jahr entstandene Arbeit *Jason I* (1961, Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 27/S. 146) sowie *Jason II* (1962, ebd. Kat. 29/S. 147 u. DAbb. 340) denken lässt. Tatsächlich begegnet es nämlich auch in alchemistischen Deutungen – Titel gebend in dem berühmten, Salomon Trismosin zugeschriebenen *Aureum Vellus* (Rohrschach 1598, vgl. hierzu Lennep 1984, S. 163f.; das reich illustrierte Werk hatte zahlr. Folgeschriften, so etwa Joh. Neitholds *Aureum Vellus oder Guldenes Vleiss*, Frankfurt 1713) – und hat dementsprechend auch Eingang in die zugehörige Darstellungstradition gefunden; rosenkreuzerische u. freimaurerische Orden beziehen sich in diesem Sinne ebenfalls auf die Mythe; frz. Hochgrade des 18. Jh. referieren ebenfalls auf das bzw. die *Toison d'Or* der Argonautensage u. verweisen hierbei auf den gleichn., 1429 von Philipp dem Guten gegründeten Ritterorden, vgl. hierzu Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 355; vor allem aber begegnet es in diesem Deutungskontext auch bei Rudolf Steiner, so etwa in der von Beuys' intensiv gelesenen *Theosophie des Rosenkreuzers* (vgl. GA 99/1955 u. hierzu ausf. Kap. III.10.): "Der Erlöser selbst, der Christus Jesus, ist dargestellt in den ersten Jahrhunderten im Symbolum des Kreuzes und unter diesem das Lamm. Erst im sechsten Jahrhundert wird der Erlöser am Kreuz hängend dargestellt. Die bekannte Jason-Sage, das Holen des goldenen Widderfelles, des Goldenen Vlieses, hat auch ihren Ursprung darin." (ebd., S. 52); desw. auch in GA 106/1988 (zu Kolchis als Mysterienort im Vortrag v. 12.09.1908, S. 123ff.; nicht im Nachlass). Dass eine entsprechende Referenz auf die Suche nach dem 'inneren Gold' auch für die Nennung in den "Biographischen Notizen" in Frage kommt, wird im Verlauf der Untersuchung noch ausführlicher zu begründen sein.

⁹ Mit dem Termini 'Fliegerabsturz-Legende' (u. alternierend 'Tataren-Legende') ist hier wie im Folgenden die – in unterschiedlichen, d. h. in einigen Details variierenden Versionen überlieferte – Erzählung von Absturz und Rettung durch 'die' Tataren gemeint; wie jede Legende besitzt auch diese einen faktischen Kern, in diesem Fall der belegte Absturz selbst, den Beuys überlebte und der ihm einen Lazarett-Aufenthalt (sowie später ein Verwundetenabzeichen) eintrug. Dass dieses Erlebnis ein traumatisches gewesen sein muss, steht außer Zweifel.

¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, o. P. u. DAbb. 73.

¹¹ Hier fälschlich mit dem Datum 1963 (sic!) versehen (Beuys wird 1961 berufen).

"Ausstellung" einer Fettkiste in der Kölner Galerie Zwirner 1963¹² – erscheint hier eine Reihe von Referenzen, die den Künstler offenbar als aktives Mitglied der *FLUXUS*-Bewegung ausweisen sollen, unter deren Vorzeichen auch seine Kranenburger Schau figuriert;¹³ ergänzt werden sie um zwei etwas extravagant wirkende Verweise auf die exotischen Drehorte des Tierfilmers Heinz Sielmann. Während Letztere dem Schulterchluss mit der seinerzeit weithin als "neo-dadaistische" Provokation des bürgerlichen Kunstverständnisses wahrgenommenen Intermedia-Avantgarde entsprechen mögen, den Beuys sodann über seinen eigenen Vorstoß zu einer neuen Materialverwendung als individuelle Leistung charakterisiert¹⁴, signalisiert die demonstrative Erwähnung seiner Professur, dass sich diese Entwicklung auf der soliden Basis einer Anerkennung seiner künstlerischen Kompetenzen vollzieht. Ähnliches ist auch über sein Privatleben zu erfahren, wenn er wenig später mit "Boie Wenzel" die Geburt des ersten Kindes und damit den bürgerliche Status des Familienvaters und -ernährers annonciert. Indem er seinen Sohn allerdings wie ein Kunstprodukt akklamiert, weist der Künstler dem Persönlichen zugleich eine spezifische Funktion in der veröffentlichten 'Vita' zu: Kunst und Leben werden in Eins gesetzt. In komprimierter Form kündigt der Datenblock mithin bereits das Grundprinzip einer poetisch anmutenden, gleichwohl strategische Signale setzenden Selbstdarstellung an, wie es schon wenige Monate später zu einer gültigen Formulierung finden wird.

– 'Lebenslauf Werklauf' –

"The Lebenslauf is Beuys' manifesto of style. It is a point-by-point demonstration of his aesthetisation of the self, accomplished by turning his life into an allegory for his production of art."¹⁵

Hatte Beuys auf dem *Notizzettel*¹⁶ noch ausdrücklich vermerkt: "Ausstellungsdaten sind meines Erachtens völlig unwichtig", und: "Ich würde die sogenannten 'großen' oder die

¹² "An einem Juliabend 1963 stellt Beuys anlässlich eines Vortrags von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbakirchhof sein Fett aus", ebd. o. P. Zusammen mit dem Verweis auf die Berufung auf die Düsseldorfer Professur ist dies die einzige Passage, die weitgehend unverändert in den *Lebenslauf Werklauf* übernommen wird (dort wird es heißen: "an einem *warmen* Juliabend stellt Beuys [...] sein *warmes* Fett aus").

¹³ Genannt werden im Einzelnen: "Nam June Paik in der Galerie Parnass Wuppertal / Vostell in USA / [...] Vostell: 'Décollage' Wuppertal Galerie Parnass / Maciunas in USA", dazu (Erwin) Heerich und Allan Kaprow. Bis auf denjenigen Kaprows – der mit Beuys' als solcher deklarierten öffentlichen '(Erst-)Verwendung' von Fett verbunden ist – tauchen alle diese Namen bezeichnenderweise in dem später verfassten *Lebenslauf Werklauf* nicht mehr auf. Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.12.

¹⁴ Neben dem Verweis auf die Kölner "Ausstellung" von Fett wird zuvor das – als solches nicht realisierte – "Erdklavier" benannt; für diesen Gedanken standen offenbar Kompositionen von Cage und Paik Pate, in denen präparierte Klaviere prominent figurieren. Beuys' Variationen sahen demgegenüber ein aus Erde ausgestochenes, ein mit Erde überschüttetes bzw. einen aus Erde geformten Flügel vor, also dezidiert (und nachgerade konventionell angelegte) bildhauerische bzw. plastische Formulierungen; vgl. hierzu auch Beuys' Kommentar in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 50 u. zum Kontext ausf. unten Kap. III.12., Abs. "Zur Substanz von Beuys' 'Fluxusbegriff'".

¹⁵ Vgl. Kort 1995a, S. 65.

¹⁶ Unter diesem Titel – *Notizzettel Joseph Beuys* – sind die "Biographischen Notizen im Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 geführt, vgl. ebd., o. P.

Hauptarbeiten weglassen, da es sehr fragwürdig ist, ob es die wichtigsten sind"¹⁷, folgt demgegenüber der drei Jahre später erstmals veröffentlichten und seither immer wieder zitierten *Lebenslauf Werklauf* einer völlig entgegen gesetzten Strategie. Für den Katalog der *FLUXUS*-Veranstaltung *Festival der neuen Kunst* in Aachen entstanden¹⁸, erweist sich der *Lebenslauf Werklauf* als Aufzählung von Ausstellungsdaten und Arbeitstiteln. Wenngleich Sprachwitz und Humor den *Lebenslauf* als offensive Persiflage auf die üblicherweise in Katalogen abgedruckten Künstlerbiographien kenntlich machen, ist doch nicht zu übersehen, dass der Text in zweifacher Weise strategisch ausgerichtet ist: Zum einen erfüllt er in der Gleichsetzung von Leben und Werk nicht nur nachgerade prototypisch das Postulat der Avantgarden, die Grenzen zwischen Kunst und Alltag aufzulösen, sondern auch die Kriterien der klassischen Künstlerbiographik, die letztlich alle Lebensstationen von der Geburt an von vorneherein auf das spätere Werk ausgerichtet liest.¹⁹

Zum anderen werden – sei es in sprachlicher Verschlüsselung, sei es explizit – gezielt solche Namen und Daten genannt, die geeignet sind, Beuys' Person und Werk sowohl in der älteren Kunstgeschichte zu verankern als auch mit den Protagonisten der ihm zeitgenössischen internationalen Kunstszene in Verbindung zu bringen. So wird nicht nur auf Leonardo da Vinci und James Joyce, sondern auch auf *ZERO*, Allan Kaprow, Robert Morris und Yvonne Rainer verwiesen, es werden alle wichtigen Werke und Aktionen genannt, und schließlich fallen die Namen bedeutender Galerien, Museen und Kunstfestivals von Zwirner über Schmela bis Mönchengladbach und Kassel.²⁰ Erneut finden sich also reale Daten eingebunden in ein 'bio-mythographisches' Konstrukt, das seine subtil humorvolle,

¹⁷ Für beide Zitate vgl. ebd., o. P.

¹⁸ Der *Lebenslauf Werklauf* wurde in dieser ersten Fassung 1964 für den Katalog des *Festival der Neuen Kunst*, Aachen 1964, konzipiert und dann von Beuys für den Katalog der Ausstellung Basel 1969 noch einmal für die Jahre 1964-69 fortgeführt. Spätere Erweiterungen erfolgten – zu Lebzeiten noch von Beuys autorisiert – durch Dritte. Nebenbei bemerkt: Ähnliche 'Erweiterungen' erfuhren auch Max Ernsts *Biographische Notizen*; die erste Fassung von 1962 zunächst durch den Künstler selbst (1975 auf Bitte von W. Spies); für die Version im Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991 legte Spies dann unter Heranziehung anderer Passagen aus den *Écritures* (1970) Hand an, um die Einträge für die Jahre 1939 bis 1948 zu ergänzen, da ihm diese in den vorauf gegangenen Fassungen "zu lakonisch abgehandelt" schienen (vgl. W. Spies, ebd., S. 281 sowie Ernst 1962/1970/1975/[1991]). Siehe hierzu DAbb. 74a-d für einen Ausschnitt aus dem Typoskript (1964) sowie die unterschiedlichen (!) Fassungen, die Adriani/Konnertz/Thomas 1973f. u. 1994 an den Anfang ihres Buches stellen.

¹⁹ Dass Beuys selbst dieser Tradition der Kunst- bzw. Künstlergeschichtsschreibung gegenüber ein durchaus ambivalentes Verhältnis pflegte und welche Konsequenzen er hieraus im Bezug auf seine Selbstdarstellung zog, wird i. F. noch ausführlicher zu verhandeln sein; vgl. hierzu auch Beuys' eigene Kommentare, s. unten, Kap. III.5.

²⁰ Auch unter diesem Gesichtspunkt entspricht der *Lebenslauf Werklauf* der Darstellung, die Beuys später im Hinblick auf seine 'professionelle Biographie' bevorzugt kommunizieren wird und die umgekehrt auch seine Biographen entsprechend wiedergeben werden: Für die Zeit bis Anfang der sechziger Jahre, in der Beuys zunächst in der lokalen niederrheinischen Kunstszene verankert ist und die als Phase einer weitgehenden Isolation und nach Innen gerichteten Tätigkeit beschrieben wird, stehen Joyce und Leonardo als monolithische Identifikationsfiguren; die Namen, die auf den internationalen zeitgenössische Kunstbetrieb verweisen, finden erst in der Zeit Erwähnung, als sich Beuys selbst aktiv – und mit zunehmender Öffentlichkeitswirkung – in diesem Zusammenhang zu situieren beginnt: Einsetzend ab 1963 (Kaprow, Zwirner), massiv dann in dem der Zeit ab 1964 gewidmeten Abschnitt, der im Jahr der Erstveröffentlichung den Schlusspunkt setzt.

sprachliche Verrätselung zudem gegenüber gewohnten Lesarten hermetisch verschließt.²¹ Im Gegensatz zum voraus gegangenen *Notizzettel* jedoch wird nunmehr ungleich zielstrebig die eigene Einbindung in ein internationales Umfeld verfolgt: Die zuvor noch deutlich betonte Affinität zur nordisch-deutschen Geistesgeschichte – Goethe, Nietzsche, Hamsun, Wagner – erscheint ebenso eliminiert wie über die "Kriegseindrücke" weitgehend geschwiegen wird.²² Jenseits der *immanenten* Hermetik, die den *Lebenslauf Werklauf* als Folge verschlüsselter Bilder charakterisiert, finden sich allerdings kaum Hinweise, die auf Beuys' Verhältnis zu okkulten Traditionen, auf einschlägige Lektüren oder gar ein entsprechendes Selbstverständnis schließen lassen könnten²³ – jedenfalls, so man zunächst einmal davon absieht, dass mit den "Ausstellungen" eines "Hirschführers" (zum Jahr 1926), "von Heidekräutern nebst Heilkräutern" sowie "an Dschingis Khans Grab" eine Reihe von Verweisen gegeben werden, die mit dem Bild des 'Künstler-Schamanen' kompatibel sind.²⁴ Und dass – im Eintrag zum Jahr 1927 – mit der "Ausstellung von Ausstrahlung" eine Formulierung erscheint, die mit Blick auf die potentiellen Konnotationen des Begriffs durchaus mehr als das 'Charisma' des Künstlers meinen kann.²⁵

²¹ In der Tat kann wohl auch Beuys' eigene Formulierung (1969 gegenüber Hanno Reuther, vgl. Beuys/Reuther 1969, S. 36), "in dieser Art, eine Biographie zu schreiben", bemühe er sich, "alles bildhaft werden zu lassen", als Hinweis auf die Ambivalenz zwischen 'Veranschaulichung' und 'Verdichtung im Rebus' verstanden werden. So betont Beuys 1980 gegenüber H. Schreiber, dem Vorwurf der "Selbstverrätselung" entgegend: "[...] dieser Lebenslauf ist nicht irgendwie zustande gekommen, sondern er ist als ein Kontrastprogramm entwickelt worden zu den allgemeinen Lebensläufen, die man anfordert, wenn Künstler irgendwo auftreten und in wichtigen Ausstellungen sozusagen 'Lebensläufe' abliefern müssen. [...] Also habe ich das Leben zum Kunstwerk erklärt, durch solche Bilder. Das sind nicht kryptische Dinge, sondern es sind Bilder. Zum Beispiel, 'eine mit Heftpflaster zusammengezogene Wunde', ist nicht kryptisch, sie ist ein Bild.", vgl. Beuys/Schreiber 1980, S. 119.

²² Dies übrigens auch im auffälligen Unterschied zum ersten, 'offiziellen' Lebenslauf, den Beuys anlässlich seiner Professurbewerbung einreichte. Hier ist sehr ausführlich von der Kriegszeit die Rede, und es werden auch sämtliche Auszeichnungen (das Eiserne Kreuz 1. Klasse und das Goldene Verwundetenabzeichen) benannt. Während Letzteres der gängigen Praxis entsprochen haben dürfte, verwundert umgekehrt die Auslassung der hier angesprochenen Daten mit Blick auf das im internationalen *FLUXUS*-Kreis verortete und zudem auf den Jahrestag des Gedenkens an die Opfer des 20. Juli 1944 angesetzte Aachener Festival, anlässlich dessen Beuys die Biographie verfasst, natürlich kaum. Zu den Auseinandersetzungen um die politischen Dimensionen, die der Veranstaltung aufgrund dieser – von den Organisatoren übrigens zunächst übersehenen – Terminkoinzidenz zukamen, vgl. ausf. Schneede 1994, S. 42ff.; auf das Festival und seine Folgen für die Beuys-Rezeption wird an späterer Stelle unter anderen Gesichtspunkten noch einmal zurückzukommen sein; vgl. unten Kap. III.6.

²³ Mehrfach in den 'Bildern' bzw. 'Ausstellungsdaten' des *Lebenslauf Werklauf* erwähnt wird allerdings der Komplex der "Heilung", der nicht nur seitens der Rezeption für die Argumentation eines entsprechenden "Bildes vom Künstler" herangezogen wird (prominent etwa im Bezug auf eine "Initiation" des Künstlers, von der im Bezug auf die Biographie die Rede ist, vgl. hierzu weiterf. unten; und explizit im Bild des 'Künstler-Schamanen'), sondern – wie im folgenden noch zu zeigen sein wird – auch von Beuys selbst mit Bildern und Begriffen einschlägiger Provenienz verknüpft wird.

²⁴ Vgl. hierzu weiterf. unten sowie neben Kap. III.8. auch Kap. III.12., in dem u. a. der Frage nach Beuys' Affinität zu diesem "Bild vom Künstler" im Kontext seines Umfelds der sechziger Jahre nachzugehen sein wird.

²⁵ Vgl. zum Radius des Begriffs "Charisma" oben, Kap. I.2., insb. den App. zum Abs. "Wiederaufnahmen ohne Revisionen?" sowie die in Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers" angef. Literatur, namentl. Zitko 2001. Versteht man die Wendung jedoch nicht nur als Reflexion auf die Selbstdarstellung bzw. 'Selbstaussstellung' im *Lebenslauf Werklauf*, so lässt sich mit ihr durchaus auch jene 'Aura' assoziieren, die – ähnlich wie die in den "Heilkräutern" anklingende 'Heilkunst' – den Werken des Künstlers sowohl von Seiten der Rezeption zugeschrieben, wie auch von Beuys selbst für seine Arbeiten in Anspruch genommen werden. Vgl. neben den im folgenden noch zu diskutierenden Interviews etwa auch einen 'schillernden' Werktitel wie *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1966), Abb. in Schellmann 1992, Nr. 2/S. 39.

– Eine Beuys (Auto-)Biographie –

Umso auffälliger muss daher der Stellenwert erscheinen, den dieser Komplex zehn Jahre später im Rahmen der Beuys-Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas erhält, in dem sich neben auf ein einschlägiges Vokabular zurückgreifenden Werk- beziehungsweise Aktionsbeschreibungen eine ganze Reihe von Selbstaussagen des Künstlers finden, die seine Arbeit vor einen entsprechenden Horizont rücken. Zugleich wird der *Lebenslauf Werklauf* mit diesem Buch, dessen um Photo- und Textdokumente ebenso wie um Werkbeschreibungen, Kritiken und Eigenkommentare des Künstlers erweitertes Grundgerüst er bildet, als biographische Erzählung nicht nur vollends sanktioniert, sondern auch um entscheidende Elemente erweitert. Zwar geben die Autoren ihrer Hoffnung Ausdruck, "Wahrheit und Fiktion" des *Lebenslauf Werklauf* zu verdeutlichen und damit nicht zuletzt "Vorurteilen und unreflektiertem Schwärmerkult" entgegen zu wirken²⁶, doch dürfte die Publikation – wie bereits im Kontext der Rezeptionsgeschichte angedeutet – vielmehr dazu beigetragen haben, in Beuys' Biographie die klassischen Konturen einer "Legende vom Künstler" einzuschreiben: Entgegen dem erklärten Ziel des Buches, "den Menschen Beuys aus der Entwicklung seiner Persönlichkeit von der Jugend bis heute zu begreifen [...]"²⁷, ist die chronologisch-monographische Anlage gerade in ihrer Anlehnung an die Figur des *Lebenslauf Werklauf* dazu prädestiniert, Werk und Person in Eins zu setzen – und auf diese Weise einem Interpretationsmodus Vorschub zu leisten, der zwischen dem "Bild vom Künstler" und seinen Bildern keinen Unterschied macht. Mit anderen Worten: Beuys' eigenes – und wahrscheinlich wichtigstes – Werkprinzip wird nahezu bruchlos in die Interpretation überführt.²⁸ Wenn die Autoren dabei ausdrücklich erklären, "präzise[r] Dokumentation des künstlerischen Schaffens" gegenüber "spekulativ[e] Interpretationen" den Vorzug zu geben, erhalten die den *Lebenslauf Werklauf* ergänzenden Daten – insbesondere dann, wenn es sich um die Stimmen von Zeitzeugen oder Selbstzeugnisse des Künstlers handelt – zudem einen Status dokumentarischer Authentizität und biographischer wie kunsthistorischer Gültigkeit. Nicht zuletzt durch an prominenter Stelle

²⁶ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 6 (so unverändert auch in den Ausg. 1981/1986 u. 1994); vgl. außerdem Kort 1995a, S. 77, Anm. 2. Götz Adriani, auf dessen Idee die Struktur der Publikation zurückgeht, versicherte Kort brieflich, seine Absicht sei es gewesen "to expose its truths and fictions" (Hervorh. V. K.).

²⁷ Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 6.

²⁸ Dies unterstreichen bereits einschlägige Formulierungen im Vorwort der Autoren. Hier heißt es u. a. (teilweise in deutlicher Anlehnung an die eigene Diktion des Künstlers): "So werden die Beuysschen Aktionen zu *autobiografischen Dokumenten* seines kreativen Individualismus, der eine *gelebte Verbindung zwischen Kunst- und Existenzbewußtsein*, zwischen Theorie und Gestalt darstellt und die *äußerste Exhibition* nicht scheut. Aus dieser *Geschlossenheit von Kunst und Leben in der Person* Joseph Beuys resultiert auch die ambivalente Benutzung der Begriffe Kunst und Antikunst, die für den Künstler keine Gegensätze beinhalten, sondern methodische Funktion zur Gewinnung neuer Bewußtseinlagen haben mit dem Ziel, humane Verhältnisse in der Welt zu etablieren. [...] Durch den konsequenten Wechsel seiner Ausdrucksmedien entzieht er sich dem ständigen Versuch, seine Person und seine Ambitionen einer kunstgeschichtlichen Fixierung anheimzugeben, *jedoch wird im Wandel der Medien nie die Kontinuität einer mehr als dreißigjährigen künstlerischen Tätigkeit unterbrochen*. Man könnte sogar so weit gehen, in den politischen Aktivitäten des letzten Jahrzehnts einen *Objektivierungsversuch* der plastischen Idee zu sehen, die sich bis dahin in naturmythischen Symbolen, in parawissenschaftlichen Demonstrationen, in theoretischen Äußerungen und in der zurückgenommenen Geste Ausdruck verschafft hat.", vgl. ebd., S. 7 (Hervorh. V. K.).

gegebenen Verweis auf die Mitarbeit des Künstlers werden in diesem Zuge nicht nur die Grenzen zwischen Biographie und Autobiographie, sondern auch diejenigen zwischen 'Mythographie' und 'Automythographie' über die Grenzen des *Lebenslauf Werklauf* hinaus verwischt.²⁹

– 'Schlüsselfiguren' –

In der Vita des Künstlers fest verankert werden mit diesem 'erweiterten' *Lebenslauf Werklauf* zudem eine Reihe jener 'Schlüsselfiguren'³⁰, denen in der späteren Beuys-Literatur eine zunehmend zentrale Bedeutung zukommen wird: So taucht im Eintrag zum Jahr 1943 der in dokumentarischem Duktus gehaltene Bericht über Beuys' Flugzeugabsturz und die darauf

²⁹ Dass Beuys selbst diesen Prozess, der zunächst als Umwertung der ursprünglichen Intention des *Lebenslauf Werklauf* erscheinen muss, ganz offensichtlich gebilligt hat, scheint sich auch über ein bereits 1970 geführtes Gespräch mit Hagen Lieberknecht bestätigen zu lassen, das sich u. a. mit Beuys' Verhältnis zur eigenen Biographie beschäftigt. Von Lieberknecht auf die Tendenz zur Verrätselung des Biographischen angesprochen, bezeichnet Beuys den *Lebenslauf Werklauf* zunächst als Reaktion "auf diese ganze Ausstellungsprotzerei und Angeberei", die letztlich jedoch keiner strategischen Setzung folge, sondern lediglich wichtige Lebensstation extrahiere, das, "was sich mir am stärksten aufdrängte. Die Biographie gilt heute noch." (vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 7). Die ironische Reaktion auf traditionelle Verfahrensweisen des Kunstbetriebs wird damit letztlich in einen Status kontextunabhängiger Gültigkeit überführt, der es späterer Sekundärliteratur in der Tat ermöglicht, Einzelheiten gleich biographischem Quellenmaterial weiter zu verwenden.

³⁰ Explizit als solche bezeichnet wird von Adriani/Konnertz/Thomas 1973 Leonardo da Vinci (ebd., S. 21; 1994: S. 24; in Anführung, also evtl. in direkter Referenz auf Beuys). Gleichwohl macht es – nicht zuletzt mit Blick auf den von Beuys/Jappe 1976 eingeführten Begriff der "Schlüsselerlebnisse" (vgl. den gleichn. Abs. unten) – Sinn, neben historischen Persönlichkeiten und Profilen auch ganze 'Textfiguren' der biographischen Erzählung in die Betrachtung mit einzubeziehen.

folgende Rettung durch Tataren auf³¹; der Abschnitt für 1956/57 geht ausführlich auf die schwere psychische Krise des Künstlers ein³²; zum Jahr 1966 schließlich erscheint der von Per Kirkeby verfasste fiktionale Text *Und hier ist schon das Ende von Beuys...*³³, der über den Verweis auf einen gemeinsamen Spanienaufenthalt der beiden Künstler ebenfalls eine quasi-dokumentarische Position erhält.³⁴ In der Summe entscheidend ist hier, dass alle drei Stationen Situationen der "Krankheit" oder Verletzung "zum Tode" und deren offensichtliche Überwindung durch Heilung oder Selbstheilung markieren – und damit als 'Initiationserlebnisse' lesbar werden³⁵, die sich gleich hagiographischen Formeln in die "Legende vom

³¹ Tatsächlich wird die Geschichte einer Errettung durch die Tataren hier noch mit nachgerade 'sachlicher' Beiläufigkeit erwähnt (und demonstrativ um eine mit *Joseph Beuys nach einer Notlandung 1943 auf der Halbinsel Krim* untertitelte Photographie ergänzt, deren 'dokumentarischer' Wert freilich von kritischer Warte aus zu Recht in Zweifel gezogen worden ist, s. u.). Von Beuys selbst wird sie dann in späteren Interviews zunehmend ausgeschmückt: Heißt es in der Monographie noch "Tataren entdecken Beuys [...] in den Trümmern der JU 87 und pflegen den meist Bewußtlosen etwa acht Tage" (ebd., S. 23), spricht Beuys gegenüber Georg Jappe ausführlich von "Bildern, er [unmittelbar im Anschluss an die Rettung, in der Hütte der Tataren] gehabt habe, nicht in vollem Bewusstsein [...] Das Bewusstsein habe ich praktisch erst nach zwölf Tagen wiederbekommen, da lag ich schon in einem deutschen Lazarett. Aber da – da sind mir all die Bilder [...] eingegangen.", vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 75. Hier verknüpft er die Heilung *selbst* explizit mit den Materialien Filz und Fett. Ab 1979 hingegen, als seine Verwendung von Filz und Fett auch von Dritten immer häufiger unmittelbar mit der wundersamen Errettung durch die Tataren erklärt und über diesen Umweg – in der internationalen Rezeption unter durchaus kritischen Vorzeichen – auch seine Weltkriegsteilnahme mit der künstlerischen Arbeit in einen interpretativen Zusammenhang gestellt wird, setzt eine 'Gegenbewegung' ein, in deren Zuge Beuys wiederholt darauf verweist, dass er zu beiden Materialien aus *künstlerischen*, nicht aus *biographischen* Gründen gefunden habe; so etwa 1979 gegenüber K. von Waberer: "Diese Filz- und Fettgeschichten fangen so um 1960 an. Wenn das ein direkter Anknüpfungspunkt gewesen wäre an dieses Ereignis, dann hätte es ja schon nach dem Kriege stattfinden müssen.", vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 207; 1980 relativierend zu B. Lahann: "Aber was jetzt die Leute sagen, daß ich deswegen Filz und Fett genommen habe [...], das ist übertrieben. Vielleicht ist ein kleiner Akzent richtig und wahr – daß dieses Erlebnis von der ranzigen Butter und von dem Filz, in den sie mich eingewickelt haben, in mein Seelenleben eingeschlagen ist."; vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 82; gegenüber K. Horsefield: "Sometimes those things are looked at in false way; these physical experiences during the war – accidents, damages on my body, wounds and such things – are overrated in regard to my later work. [...] True is the event during the war, but not true that that was the reason to take this stuff later for my sculpture. If this where true, then I ask why did I come so late to use such materials?", um im folgenden die Bedeutung des theoretischen Konzepts der "Plastischen Theorie" hervor zu heben; vgl. Beuys/Horsefield 1980, S. 69. Nachdem B. H. D. Buchloh bereits 1980 – nicht zuletzt mit Blick auf deren Darstellung im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 – erhebliche Zweifel an der Stimmigkeit dieser Erzählung geäußert hatte (vgl. Buchloh 1980 u. 1987a), konnten Gieseke/Markert 1996 anhand von Dokumenten nachweisen, dass Beuys bereits wenige Stunden nach seinem Absturz in ein deutsches Kriegslazarett überführt worden ist (vgl. ebd., S. 71ff.). Eine frühe, nachgerade dramaturgisch ausgeschmückte Schilderung des *Absturzes* selbst, in der allerdings – wahrscheinlich historisch korrekt – nur von einem "Tatarensuchkommando" (und keinerlei Pflegeaufenthalt im Tatarenkreis) die Rede ist, findet sich bereits bei Engelhard 1969, auch hier offenbar auf ein zuvor geführtes Gespräch mit dem Künstler zurückgehend; vgl. zu diesem Artikel weiterf. auch unten Kap. III.8.).

³² Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 32ff. (1994: S. 40ff.).

³³ Ebd., S. 84f/85 (1994: S. 75); erstveröffentlicht 1966 in der dänischen Zeitschrift *Hvedenkorn*.

³⁴ Dies dürfte auch Beuys' eigener Intention entsprochen haben: Bereits im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b erscheint zum Abdruck der dtsh. Übs. die Bemerkung: "Der Text von Per Kirkeby ist bildlich aber nicht unreal aufzufassen" (ebd., S. 9); und 1970 betont Beuys gegenüber H. Lieberknecht: "Das existiert jetzt in fast allen Sprachen. Das ist wirklich gut." [H.L.:] "Würden Sie das für real nehmen: Der Beuys ist irgendwann gestorben?" [J.B.:] "Ja, ja. Sicher. Klar. Ich finde, der Kirkeby hat da wirklich was gesehen."; vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 9.

³⁵ Beuys selbst spricht gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas explizit von einem "Initialvorgang"; "Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden.", vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34 (1994: S. 40); vgl. hierzu weiterf. unten. Der in Anlehnung an das gleichn. Buch von Kierkegaard (1849) formulierte Topos der "Krankheit zum Tode" spielt in der Beuys-Rezeption eine entsprechend zentrale Rolle, wörtlich findet er sich bei Thönges-Stringaris 1991, S. 21.

(modernen) Künstler" als 'exemplarisch Leidendem' einpassen.³⁶ Die christliche Deutung ist dabei nur *eine* mögliche Auslegung – eine andere, zeitweise nicht nur von der Rezeption favorisierte ist diejenige, die Erzählungen von Kriegsverletzung und wundersamer 'Heilung' durch die Tataren ebenso wie diejenige von der Krise und ihrer Überwindung vor der Folie einer Identifikation mit der Figur des 'Schamanen' zu deuten.³⁷ Beiden aber ist gemeinsam, dass die Vita eines Künstlers unter Vorzeichen verstanden wird, wie sie für spirituelle Biographien – genauer gesagt, für Biographien 'auserwählter', geistiger beziehungsweise religiöser 'Führungspersönlichkeiten' charakteristisch sind.³⁸

Gleichzeitig wird, wie bereits mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte geschildert, nun auch das Bedeutungsfeld von Begriffen wie "Alchemie", "Magie", "Mystik", "Mythos" und "Ritual" in die biographische Erzählung eingeschrieben. Anders als in der kritisch orientierten Sekundärliteratur finden sie sich von den Autoren allerdings nicht als Vehikel der Werkanalyse eingesetzt, sondern fungieren einerseits als Vokabular der Beschreibung, um andererseits

³⁶ Das belegt das entsprechende Echo, das diese 'Initiationserlebnisse' in der Sekundärliteratur fanden – prominent etwa bei Mennekes 1991ab u. 1992 (in theologischer Deutung) oder bei Kuspit 1980, 1991a, 1993a u. 1995a sowie 1995b (in psychoanalytischer Deutung). Wenn sich dieses Interesse im Übrigen auch in zahlreichen Interviews widerspiegelt, in denen sich die Gesprächspartner dezidiert nach der Bedeutung dieser von Beuys selbst als "Schwellensituationen" bezeichneten 'Erlebnisse' erkundigen, so ist festzustellen, dass Beuys seinerseits einer solchen Interpretation zwar prinzipiell bereitwillig zuarbeitet, sich gegenüber weiterreichenden Gesten der Vereinnahmung – etwa durch eine christlich-theologische Deutung – jedoch durchaus abzugrenzen versteht (vgl. etwa Beuys/Schwebel 1978, S. 15/16 u. Beuys/Lahann 1980, S. 81 (1985: S. 255/257) sowie hierzu ausf. unten, Kap. III.5.). Eingehender vor dem Hintergrund von dessen kunsthistorischer Tradition diskutiert findet sich die Frage nach Beuys' Identifikation mit dem entsprechenden "Bild vom Künstler" bei Neumann 1986 (S. 100ff.) u. Raschzok 1999 (S. 144ff.); Heusinger von Waldegg 1989, der sich in seiner Monographie *Der Künstler als Märtyrer* auf die Sebastians-Ikonographie im 20. Jahrhundert konzentriert, geht auf Beuys nur in Seitenverweisen ein.

³⁷ Vgl. hierzu auch unten Kap. III.5. sowie weiterf. Kap. III.8. Ausführliche Schilderungen der "sogenannten 'Schamanenkrankheit'" (Findeisen) als Teil der schamanistischen Initiation nehmen in der Literatur zum Thema breiten Raum ein, vgl. etwa Findeisen 1957, Kap. IIIff.; Eliade 1951/1957/1994, Kap. Iff. u. insb. Kap. II; Lommel 1965, S. 50ff. Bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 32f. wird eine solche Deutung zwar unterstützt – etwa dadurch, dass sich parallel ein Blatt wie *Im Hause des Schamanen* (1954, Abb. 39 ebd.) abgebildet findet und der Verweis auf ein anderes, *Schlitten und schwarze Vogelerscheinung*, von den Autoren (!) direkt mit dem Beuys-Zitat verschränkt wird, in dem vom "Initialvorgang" die Rede ist (ebd., S. 34). Beuys selbst spricht jedoch nur von einer Nachwirkung der "Kriegsereignisse" und von "aktuelle[n]"; zugleich referiert ein Kommentar von Hans van der Grinten auf in dieser Zeit entstandene "Grabbilder" in Anlehnung an ägyptische Darstellungen ("Beherrschend war das Thema des Hockergrabes", ebd., S. 34). In der Ausgabe Adriani/Konnertz/Thomas 1994 sind die Abbildungen früher Blätter mit 'schamanistischen' Themen ganz aus diesem Abschnitt verschwunden.

³⁸ Vgl. hierzu weiterf. die nachf. Abs.

einen Bereich zu bezeichnen, aus dem Beuys bereits früh künstlerische Inspirationen schöpft und in dem er sein Selbstverständnis verortet.³⁹

Maßgeblich ist letztlich jedoch ihre bruchlose Integration in ein durch Dokumente und Selbstzeugnisse autorisiertes Umfeld – und ihre Einbettung in eine kunsthistorische Monographie, in der Interpretationen der Autoren mit Zitaten aus der Sekundärliteratur und Äußerungen des Künstlers organisch miteinander verschränkt werden. Der chronologische Fluss der biographischen Erzählung schafft und besiegelt auf diese Weise einen Zusammenhang zwischen der Person des Künstlers und seinem Werk, der so im *Lebenslauf Werklauf* selbst noch nicht angelegt ist: den Konnex zwischen dem durch Todeserlebnis beziehungsweise Selbstheilung "Initiierten"⁴⁰ und seinen künstlerischen Entäußerungen, die auf dem Wege einer "Erweiterung des Kunstbegriffs" in den Bereich der Universalwissenschaft hinein schließlich ihrerseits eine 'Heilwirkung' auf Individuum und Gesellschaft entfalten können.⁴¹

Zu Recht verweist Marion Hohlfeldt vor diesem Hintergrund auf jene Reihe von Referenzfiguren, die Beuys selbst in seiner Arbeit wie in seinen Interviews wiederholt benennt und in der 'biographischen Legende' seiner Künstlervita ein einschlägiges Echo

³⁹ "Alchemie" und "Paracelsus" werden – ebenso wie Steiner – bereits für das Jahr 1948 als von Beuys mit seinem Freund A. R. Lynen diskutierte Themen angeführt (vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 17/18; 1994: S. 22); im Zh. mit der Erwähnung von Joyce 1950 wird eigens auf den "geheimnisvolle[n] 'irische[n] Wasser-, Feuer- und Luftkult'" verwiesen (ebd., S. 20; 1994: S. 24; die Anführungen nach lt. Beuys); für 1953 die Bezugnahme auf die Rosenkreuz-Symbolik herausgestellt (ebd. S. 29; 1994: S. 37f.); für die Jahre 1949-1952 heißt es etwa: "Plastik wird nun als Möglichkeit gesehen, Konstellationen, die als Kräfteverhältnisse, als vegetative Strahlungsfelder oder als Animismen lediglich in der Metaphorik der Sprache mittelbar waren, in gegenständlich interpretierter Form zu verwirklichen. Ihre ungewöhnliche Erscheinungsweise beruht auf der überempfindlichen Wahrnehmung des Künstlers, der seine Impulse weniger aus optischen und rational erklärbaren Gegebenheiten erfährt, als aus psychischen Erregungen und verschlüsselten Erlebnissen [...]" (ebd., S. 23; 1994: S. 28); "Magisches" und "Rituelles" bzw. "magische Zeichen" und "Fetische" werden als Referenzbezüge, von Beuys-Zitaten unterfüttert, bereits für die Ende der fünfziger Jahre entstandenen Arbeiten eingeführt (ebd., S. 41f.; 1994: S. 44).

⁴⁰ Dabei sollte jedoch differenziert werden, was zunächst von Beuys explizit mit einer 'Initiation' assoziiert und was später in der Rezeption diesem Stichwort zugerechnet wird: Von einem "Initialvorgang" ist seitens Beuys gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas 1973 (ebd., S. 34; 1994: S. 40) im Hinblick auf die Krisenjahre 1956/57 die Rede; der Absturz der JU-87 wird hingegen nur – und zwar von den Autoren – als "wichtige Erfahrung für die weitere Arbeit" gewertet. Dass der Begriff der "Initiation" in der Beuys-Literatur zentrale Bedeutung erhält, verdankt sich maßgeblich dem Bezug zum Bild des 'Schamanen', das ab Ende der sechziger, zunehmend dann in der ersten Hälfte der siebziger Jahre in der Sekundärliteratur ins Spiel gebracht und vom Künstler selbst in Interviews aufgegriffen wird. Im Gespräch mit K. v. Waberer scheint er einer Generalisierung des 'Initiationsbegriffs' im Bezug auf den gesamten *Lebenslauf Werklauf* auch seinerseits zuzustimmen: [K.v.W.:] "Dieses Konzept des Wiedergeborenerwerdens ist ein anderer Teil ihrer Biographie?" [J.B.:] "Ja. Das ist der Charakter der Initiation in einer Krise, daß man in eine neue Ebene hineinkommt. Was ja überhaupt der Sinn von solchen Krisen ist.", vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 209; sowie hierzu. a. oben Kap. III.1.; zur 'Krisis' weiterf. Kap. III.7.; zu den Interviews weiterf. Kap. III.5.

⁴¹ Vgl. zu diesem Komplex ausf. unten Kap. III.8.. Bereits an dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass das in der Rezeption bereits ab Mitte der siebziger Jahre verstärkt kursierende "Bild vom Künstler" als 'Heiler' (der Gesellschaft) von Beuys selbst schon Ende der sechziger Jahre durchaus humorvoll verhandelt wird, etwa in seiner Kommentierung der *Kunstpille*, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 12, sowie Beuys Kommentar zur *Kunstpille* im Interview ebd., S. 13.

finden: Christus, Ignatius von Loyola, James Joyce und "den Schamanen".⁴² Allerdings bleibt nicht nur zu fragen, ob eine solche Engführung auf *einen* Aspekt der "Legende vom Künstler" deren spezifische Formation bereits hinreichend klärt: Schließlich ließe sich diese Aufzählung – zumal dann, wenn man den Fokus der Betrachtung nicht allein auf jene Namen beschränkt, die Beuys selbst in unmittelbare Beziehung zu den drei "Schwellensituationen" setzt – ebenso berechtigt um Namen wie Goethe, Novalis, Steiner und mittelbar auch den heilkundigen 'Magier' und den 'Alchemisten' im paracelsischen Sinne erweitern, die im 'erweiterten' *Lebenslauf Werklauf* der Monographie gleichfalls als 'Schlüsselfiguren' auftauchen.⁴³

Vor allem aber übersieht, wer wie Hohlfeldt schon im identifikatorischen Gestus der *imitatio* eines biographischen Modells jenes hagiographische Prinzip entdecken will, das Vasari auf seine Weise für die *Viten* adaptiert und traditionsbildend für die Kunstgeschichte erschlossen hat⁴⁴, dass es auch hier zu differenzieren gilt: Denn letztlich ist es nicht Beuys' eigene biographische Erzählung, sondern die 'Erzählung der Kunstgeschichte', die das

⁴² Vgl. Hohlfeldt 1994, S. 241, die in diesem Zusammenhang insbesondere die von Beuys als Zeit der 'Krise' beschriebenen Jahre 1955-1957 im Auge hat, die sie als Schwelle(nzeit) einer "initialen Transformation" ("le seuil de la transformation initiale") beschreibt, welche sich auch in den Biographien der Genannten (bzw. im biographischen Modell des Schamanen) wieder finde. Sowohl Christus, als Ignatius von Loyola und James Joyce erscheinen schon bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973 in diesem Sinne als künstlerische *und* biographische Orientierungsfiguren; wobei hier wie in der folgenden Literatur bis hin zu Hohlfeldt die Frage nach der Funktion eines biographischen Modells *als* Figur künstlerischer Selbstpositionierung, wie sie auch für Joyce selbst zu diskutieren ist, erstaunlich unterbelichtet bleibt. Vgl. hierzu im Bezug auf Beuys und Joyce Lerm-Hayes 2001, insb. S. 74ff.; im Bezug auf Ignatius von Loyola Mennekes 1992 sowie allg. Sparrn 1990b. Für eine exemplarische Analyse des Zh. zwischen Künstlerbiographik u. Hagiographie am Bsp. van Goghs sei hier der Aufsatz von Heinich 1993 empfohlen.

⁴³ Auf diesen Zusammenhang wird im folgenden Teil des Kapitels noch ausführlich einzugehen sein. Anmerken lässt sich jedoch bereits an dieser Stelle, dass *alle* diese Namen – in eben jenem Sinne, in dem sich Beuys auf sie beruft – 'Marksteine' eben jener 'geistigen Linie' sind, die Rudolf Steiner in seinen Rätselfen der Philosophie verfolgt; vgl. Steiner GA 18/1914-1918, insb. Bd. I.

⁴⁴ "Ne pourrait-on pas également y retrouver le principe des hagiographies, adapté par Vasari dans ses Vies d'artiste, mais sans les lieux-communs habituels toujours en usage aujourd'hui?", vgl. Hohlfeldt 1994, S. 241. Von "Hagiographie" hatte – mit Blick auf die konstruierte Geschlossenheit des *Lebenslauf Werklauf* einerseits und in Habitus und Werk angelegte Momente der (Selbst-)Transzendierung andererseits – 1972 bereits K. Nowald gesprochen, und diese damit ähnlich wie Hohlfeldt dem Spektrum der Selbstinszenierung des Künstlers in Text und Bild zugeordnet (vgl. Nowald 1972/1978, S. 11). Vergleichbar argumentiert F.-J. Verspohl im Bezug auf die 'Fliegerabsturz-Legende': "Später *gestaltete* B. die traumatischen Erfahrungen des Krieges *in einem poet. Lebenslauf bewusst als Mythos*, in dem der Bericht seiner Rettung durch ihn über einen längeren Zeitraum pflegende Krimtataren von bes. Bedeutung ist.", vgl. Verspohl 1995a, S. 295. Prominent in der internationalen Literatur verankert wird der Begriff durch C. Tisdall im bereits zitierten Katalogkommentar zur "Station 1" der New Yorker Schau, "Beuys' own version of his biography merges art and life into one hagiographic process.", vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 10 u. hierzu a. oben Kap. III.1., Abs. "Ein Deutscher in New York".

hagiographische Prinzip institutionell verankert und die 'Kanonisation' als solche eigentlich erst vollzieht.⁴⁵

Gleichwohl gehen in diesem Prozess – der sich, wie im Folgenden noch ausführlicher zu zeigen sein wird, als vom Künstler selbst im Gespräch mit der Kunstgeschichte in einschlägiger Weise begleitet und damit als von Anfang an *dialogisch* angelegter erweist – 'Mythographie' und 'Automythographie', künstlerische und kunsthistorische 'Legendenbildung' Hand in Hand.

– 'Die Legende vom Künstler' –

"Canonisation is a long drawn-out affair, as Beuys, a Catholic, must have known."⁴⁶

In der Tat ist davon auszugehen, dass der Künstler nicht nur um die Wirkmacht der biographischen Erzählung wusste, sondern die einer biographisch orientierten Sekundärliteratur inhärente Tendenz zur 'Legendenbildung' seinerseits bestärkt und aktiv mitbestimmt hat. Diesen Eindruck vermitteln nicht nur jene monographischen Publikationen und Kataloge, an deren Aufbau und Gestaltung Beuys selbst beteiligt war und die sich dort, wo den Werkinterpretationen durch die Einbettung in ein biographisches Gefüge und die Anreicherung durch Selbstäußerungen des Künstlers Authentizität und Glaubwürdigkeit

⁴⁵ Dem Begriff nach bezeichnet "Hagiographie" zunächst einmal ein Verfahren, dass durch Dritte vollzogen wird. Von dessen Prinzipien, Formeln und Effekten ausgehend auf Analogien zur kunsthistorischen Biographik (bzw. einer biographisch angelegten Kunstgeschichtsschreibung) zu verweisen, ist zwar ebenso berechtigt wie sich belegen lässt, dass Künstler ihrerseits einer entsprechenden 'Lesart' bzw. Be-Schreibung und Auslegung von 'Leben und Werk' zuarbeiten (vgl. hierzu die Beiträge in Sparr 1990a u. einf. oben, Kap. I.1. u. Kap. II.1.). Doch selbst wenn die aus der hagiographischen Tradition ableitbare und an entsprechenden Mustern orientierte 'Legendenbildung' in der Moderne zunehmend als dialogischer Prozess funktioniert, bleibt ihr historischer 'Erfolg' in letzter Instanz nach wie vor von den Institutionen abhängig, welche die 'Legenden' als 'legenda' sanktionieren (vgl. hierzu grundl. Mecklin 1941 u. weiterf. Heffernan 1988; zu den Prozessen der Institutionalisierung im kulturellen Feld Bourdieu 1974 u. 1992/2001 sowie Douglas 1986/1991). Anders gesagt: Ebenso, wie eine Heiligsprechung nur durch die Kirche erfolgen kann, bleibt die Kunstgeschichte die zuständige Sanktionierungsinstanz für eine 'Heiligsprechung' des Künstlers. Nachgerade salomonisch scheint vor diesem Hintergrund A. Borers Argumentation, man müsse "die Beuys-Legende, die anbetungswürdig im eigentlichen Wortsinn ist, [...] als 'wahrhaftig'" ansehen, "nicht weil die realen Fakten, die ihr zugrunde liegen, wahr wären [...], sondern weil eine Legende weder 'wahr' noch 'falsch' ist [...].", vgl. Borer 1994/2001, S. 12. Deutlich auf eine entsprechende Lesart des 'Lebenslauf Werklaufs' im wörtlichen wie im übertragenen Sinne waren freilich die Einrichtung der New Yorker Ausstellung 1979 und das begleitende Katalogbuch angelegt, vgl. die vorausgehende Anm. u. zum Kat. ausf. oben Kap. III.1.

⁴⁶ Vgl. Morgan 1992, S. 22. Mit Blick auf das Zitat ist anzumerken, dass Morgan hier letztlich das, was er kritisiert, selbst praktiziert, wenn er seinen Seitenhieb auf die 'Kanonisation' der "Legende vom Künstler" auf dessen katholische Herkunft münzt – die von einer ganzen Reihe seiner Interpreten als Begründungszusammenhang für Beuys' 'Spiritualität' im Allgemeinen und insbesondere für die Präsenz von Motiven wie dem Kreuz, dem Hirsch usw. oder gar Momente einer 'Imitatio Christi' in den Aktionen angeführt worden ist, so dass Verweise auf seine Konfession bereits früh in die 'legenda' eingegangen bzw. als Argumente für die kunsthistorische 'Kanonisation' eingesetzt worden sind; vgl. oben, Kap. III.1.

verliehen werden soll, für diesen Mechanismus besonders eignen.⁴⁷ Deutlicher noch lässt sich sein eigener Anteil an diesem Prozess anhand einer vergleichenden Lektüre der zahlreichen Interviews und Gespräche verfolgen, die Beuys über mehr als zwanzig Jahre hinweg mit Kritikern, Kunsthistorikern und anderen Interpreten seiner Arbeit führte.⁴⁸ Und zwar nicht nur insofern, als Selbstbeschreibung und Selbstdarstellung der eigenen Person in diesem Rahmen einen herausragenden Stellenwert einnehmen, der über die zu erwartenden Aussagen zum Selbstverständnis hinausgeht und letztlich kaum allein aus den Fragen der Interviewpartner abzuleiten ist.⁴⁹ Auffällig ist vielmehr auch die Form, die diese finden, und die auf ihre Weise ebenso zur Bildung der 'Legende' wie zu deren spezifischem Profil beigetragen haben dürfte: "Damit der Mythos zum Epos werde, bedarf es der Form."⁵⁰

So scheint Beuys, der mit Blick auf die Formulierungen des *Lebenslauf Werklauf* betont hat, "in dieser Art eine Biographie zu schreiben" habe er sich bemüht, "das alles bildhaft werden

⁴⁷ Vgl. neben Adriani/Konnertz/Thomas 1973 u. dem Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 auch den Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, der neben einem der ersten Zeitungsinterviews den *Lebenslauf Werklauf* sowie Kirkebys *Und hier ist schon das Ende von Beuys...* enthält u. für den in Absprache mit Beuys neben Photographien einzelner Arbeiten, Aktionen und Ausstellungssituationen auch Interviews und Kritiken zusammengestellt und mit Statements des Künstlers collagiert wurden, sowie den Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971. Im Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 – Beuys' erster Einzelschau in einer öffentlichen Institution – übernahm diese Funktion die Kombination aus *Notizzettel* u. ergänzendem Kommentar der van der Grintens; für den Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 hatte Beuys nicht nur den 'Prototypen' des *Lebenslauf Werklauf* eingereicht, sondern die Brüder van der Grinten auch um die Auswahl zweier Frontispiz-Zitate gebeten, auf die an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein wird; vgl. unten, Kap. III.10. u. Kap. III.11.

⁴⁸ Die bislang vollständigste, zudem in Stichworten auch inhaltlich ausgewertete Chronologie liefert Angerbauer-Raus *Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*, vgl. Angerbauer-Rau 1998, dem die Autorin jedoch keine weiterführende, vergleichende Analyse des Materials zur Seite stellt. Eine solche kann die vorliegende Untersuchung nur auf jene Aspekte fokussiert vornehmen, die für ihre übergreifende Fragestellung von Relevanz sind. Generell gilt es jedoch zu bemerken: Wie an einer Reihe von Interviews unterschiedlicher Datierung festzustellen ist, pflegte Beuys die Abschriften – so sie ihm von den Interviewpartnern überlassen wurden – vor dem Druck zu lesen und gelegentlich offenbar sogar zu überarbeiten; vgl. etwa die entspr. publizierten Interviews Beuys/Spoerri 1970 u. Beuys/Mennekes 1984; besonders markant jedoch das *Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht*, dessen Titelzusatz *Geschrieben von Joseph Beuys* in der Sekundärliteratur lange ignoriert worden ist – es wurde jedoch in der Tat von Beuys selbst verfasst; nachdem ihm das auf Tonband aufgezeichnete Gespräch offenbar nicht befriedigte, machte er sich auf der Basis der Aufzeichnungen selbst ans Werk und integrierte Lieberknechts kunsthistorische Betrachtungen zu einigen seiner Zeichnungen sowie Passagen aus dem Gespräch Beuys/Lieberknecht 1970 in den Text, vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972 u. hierzu Angerbauer-Rau 1998, S. 97/98). Im chronologischen Durchgang scheint zudem interessant, wie Beuys an seinen Gesprächspartnern wuchs, indem er sich bestimmte Argumentationsstränge aneignete. Schließlich fällt bei einer vergleichenden Lektüre der Interviews auf, wie sehr Beuys das Gespräch auf Interesse und Niveau seines jeweiligen Gesprächspartners auszurichten wusste, je nachdem etwa, ob dieser eher nach kunstimmanenten, nach politischen oder geistesgeschichtlichen Zusammenhängen fragte – eine Fähigkeit, die nicht zuletzt auch Beuys 'Mediengerechtigkeit' belegt. Im Bezug auf die hier zur Diskussion stehende Frage nach dem 'Bild des Künstlers' als 'Esoteriker' wird auch auf diese Beobachtungen i. F. noch näher einzugehen sein.

⁴⁹ Tatsächlich taucht schon in frühen Interviews nicht nur die Frage nach dem Selbstverständnis als Künstler auf, sondern auch diejenige nach seiner Biographie. Dass und wie Beuys auf diese Fragen eingeht, lässt – wie noch zu zeigen sein wird – für den hier zu diskutierenden Komplex weiterführende Schlüsse zu. Vgl. hierzu neben dem folgenden Abs. weiterf. Kap. III.5.

⁵⁰ Vgl. Benz 1955/1993, S. XXI in der Einleitung zu seiner dtsh. Übs. der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Auf die Verknüpfungen zwischen Künstler- u. Heiligenvita wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

zu lassen"⁵¹, ebendiese Strategie bildhafter Selbstdarstellung auch im Dialogischen verfolgt zu haben. Genauer gesagt: Ein strategisches Moment der Selbstdarstellung ist präzise dort zu verorten, wo der Künstler im Rahmen der Gespräche in den Dialog mit der Kunstgeschichtsschreibung tritt – also dem, "was [bereits] geschrieben steht"⁵², und dem, was die 'legenda' formelhaft zu lesen geben. Wie bereits bemerkt, impliziert die als Ausstellungsfolge formulierte 'Vita' nicht nur die ironische Reaktion auf die entsprechenden Gepflogenheiten des Kunstbetriebs, sondern arbeitet dessen Erwartungen in gleichem Maße wieder zu. Eine ähnliche Ambivalenz ist, wie im Folgenden noch ausführlicher zu belegen sein wird, auch in den Interviews und Gesprächen zu konstatieren: Obgleich sich Beuys auch hier dem Rahmen konventioneller Künstlerbiographik zu entziehen sucht, erweist sich diese zugleich als geeignete Folie, vor deren Hintergrund er seine spezifische Variation auf die "Legende vom Künstler" entwickeln kann.⁵³

– 'Schlüsselerlebnisse' –

Exemplarisch lässt sich dies anhand einer Reihe zentraler Bilder seiner biographischen Selbstdarstellung verfolgen. Wie Ernst Kris und Otto Kurz gezeigt haben, stellen vor allem die Erzählungen über Kindheit und Jugend des Künstlers charakteristische Motive künstlerischer Mythenbildung bereit.⁵⁴ Als Vehikel solcher biographischen Erzählungen fungiert bei Beuys nicht allein der *Lebenslauf Werklauf*, indem er für Geburt und Kindheitsjahre bestimmte "bildhafte" Begriffe bereitstellt, die bei aller Parodie zugleich denkbar direkt auf das spätere Werk voraus zu weisen scheinen – so beispielsweise das Bild der "mit Heftpflastern zusammengezogenen Wunde", des "Hirschführers" und der

⁵¹ Vgl. Beuys/Reuther 1969, S. S. 36. Umgekehrt sprach Beuys 1980 in einem Zeitungsinterview der *Haagse Post* mit Blick auf die 4 *Bücher aus: 'Projekt Westmensch' 1958*, die in der Tat zahlreiche Motive und Themenkomplexe skizzieren, die im späteren Werk weitergeführt und ausgebaut werden (wohl aber auch bereits Gefasstes 'nachzeichnen', vgl. hierzu weiterf. unten, insb. Kap. III.13.), davon, er habe "zeichnend eine neue Biographie entworfen, die ich 1958 beginnen lasse." (vgl. Beuys/Brokken/Timmermann 1980, zit. n. d. Übs. v. Verspohl 1993, S. 8).

⁵² In Anspielung auf den Titel von H. Bastians poetischer Eloge, "Noch steht nichts geschrieben", vgl. Bastian 1993 (vgl. zuvor 1986 als monograph. Hommage an den Verstorbenen *Abschied von Joseph Beuys – Noch steht nichts geschrieben*, Köln 1986).

⁵³ Nur am Rande sei darauf verwiesen, dass sich Beuys zuzeiten durchaus auch mit der klassischen Imago des "verkannten Künstlers" (vgl. Roh 1948) zu identifizieren vermochte. So vergleicht Beuys das tumultöse Ende des Aachener *Festivals der neuen Kunst* 1964 mit den handgreiflichen Reaktionen konservativer Kunstfreunde gegenüber der Malerei van Goghs (vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964a, S. 69; im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 11), und auf den Einwand, viele Betrachter und Kritiker stünden hilflos vor seinen Werken, antwortet er selbstbewusst, man habe "Van Gogh und Einstein [...] auch nicht sofort verstanden." (vgl. Beuys/Halstenberg 1968, S. 36).

⁵⁴ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, Teil II: Die Heroisierung des Künstlers in der Biographik, S. 37f u. S. 52ff.; sowie weiterf. Soussloff 1997, die ihrem Buch auch ein anschauliches Schema der 'idealen' Künstlerbiographie voranstellt, vgl. ebd., S. 2.

"Ausstrahlung".⁵⁵ Eine ebenso bedeutende – und Bedeutung stiftende – Rolle spielen einschlägige Stichworte und Schilderungen, die an die jeweiligen Gesprächspartner weitergereicht werden.

Unter diesen wiederum ist eine Gruppe von Erzählungen hervorzuheben, die Beuys selbst als "Schlüsselerlebnisse" bezeichnet und wie folgt erläutert hat:

"Schlüsselerlebnisse können vielerlei Charakters sein, z. B. ganz äußerliche Schlüsselerlebnisse, das kann von praktischen Lebenserfahrungen [...] zu einem Schlüsselerlebnis werden, aber es gibt natürlich auch Schlüsselerlebnisse [...] die fast visionären Charakter haben, also Kindheitsbilder [...] oder Eidetisches, [...] selbst im Traum kann man Schlüsselerlebnisse haben und – naja, ich habe glaub ich eine ganze Menge solcher Schlüsselerlebnisse gehabt. [...] Aber ich finde es immer richtig, daß man erst mal bei den praktischen, also faktischen Schlüsselerlebnissen anfängt. [...] Das andere ist dann [...]: *echte* Schlüsselerlebnisse haben von sich aus immer etwas, was nicht [...] in ein rationales Erkenntnisssystem hineinzubringen ist. Oftmals [...] jedenfalls erscheinen sie im Bewußtsein eines Menschen, der nun ganz rational zum Leben steht, wie Mythisches oder, ja, wie Bildhaftes, wie Mythologisches ganz einfach."⁵⁶

Nicht die einzige, wohl aber die prominenteste und eine für die spätere Rezeptionsgeschichte höchst einflussreiche Quelle stellt in diesem Zusammenhang das *Interview über Schlüsselerlebnisse* dar, das der Kritiker Georg Jappe 1976 mit dem Künstler führte.⁵⁷ In der Tat sind es sind es – was allerdings auch unter entwicklungspsychologischen Gesichtspunkten kaum verwundert – insbesondere Kindheit und Jugend, in denen Beuys selbst die wichtigsten "Schlüsselerlebnisse" verortet sieht.⁵⁸ Hierzu zählt er zunächst

⁵⁵ Einschlägige Assoziationen lassen sich von diesen Begriffen ausgehend allerdings nicht allein an wiederkehrende 'Themen' des Œuvres ("Verletzung"/"Heilung", "Hirsch"/"Herde", "Energie" und "Aura") und damit letztlich auch an konkrete Werke knüpfen – angefangen von der "Badewanne" (o. T., 1960, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 1/S. 10), mit deren Abbildung Adriani/Konnertz/Thomas in den ersten beiden Ausgaben ihres Buches den Beuys' Geburtsjahr gewidmeten Abschnitt ihres Buches füllen (1973: S. 11; 1981/1986: S. 15; in der Ausg. 1994 wird hierauf verzichtet), über die Zeichnungen bis hin zu Installationen wie *Zeige Deine Wunde* (1974/75; Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b, Kat. 113, S. 279), die erst *nach* dem *Lebenslauf Werklauf* entstehen. Gleiches gilt auch für eine Reihe zentraler Topoi der "Legende vom Künstler", die ihrerseits wiederum Parallelen zur Hagiographie aufweisen: Hierzu gehören neben dem 'exemplarische Leiden' ("Wunde") und dem Assoziationsfeld der 'Bildmagie' bzw. des 'Charismatischen' und "Numinosen" ("Ausstrahlung") etwa auch traditionell mit der Kindheit des Künstlers bzw. des Heiligen verbundene Motive wie der Topos des Hirten(knaben) oder der sich gleich 'Vorzeichen' artikulierenden Hinweise auf dessen Besonderheit und künftige Leistungen; vgl. hierzu Kurz/Kris 1934/1980, Kap. II.1.-3., insb. S. 56ff. u. S. 76f. sowie zu den entsprechenden Topoi der Hagiographie, die sich mittelbar auch in den aus quellenkundlichen Untersuchungen von Heiligenviten hervorgegangenen Übersichtstabellen von Weinstein/Bell 1982, S. 124 spiegeln, in systematischer Perspektive ausf. Elliott 1987.

⁵⁶ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 72. (Hervorh. V. K.)

⁵⁷ Unter anderem findet sich hier eine der ausführlichsten und detailreichsten Schilderungen des Fliegerabsturzes mit der JU-87 und der angeblichen Rettung durch die Tataren, vgl. hierzu oben. Seinen Einfluss auf die Rezeption dürfte das Gespräch freilich dem 'charismatischen' Titel verdanken. Jappe selbst hat das Thema drei Jahre später noch einmal in einem Essay aufgegriffen, in dem er eine generelle Reflexion der Frage "Warum wird jemand ein Künstler?" versucht u. eine Art psychoanalytisch informierte Verknüpfung des "Schlüsselerlebnisses" mit den Topoi der 'Berufung' und der 'Inspiration' am Beispiel von Beuys und anderer zeitgenössischer Künstler verfolgt, vgl. Jappe 1979.

⁵⁸ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 72: "Weil ich glaube, dass gerade bei den Schlüsselerlebnissen der zweiten Sorte, die in der Kindheit da sind oder auch noch so bis zum 15. Lebensjahr, daß die oft viel entscheidender sind als äußere Schlüsselerlebnisse später."

konkrete Erlebnisse wie die Begegnung mit Reproduktionen von Lehmbruck-Skulpturen⁵⁹ oder mit der Klever Straßenbahnhaltestelle, der er 1976 – also in dem Jahr, in dem das Interview geführt wird – für die gleichnamige Arbeit in seiner Installation im Deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig zum Vorwurf nimmt.⁶⁰ Beide Eindrücke bezeichnet Beuys als Weichen stellend für seine Entscheidung, Bildhauer zu werden.⁶¹ Auch die von den Tataren bewirkte wundersame Heilung des Abgestürzten durch Filz und Fett findet in diesem Gespräch ein derart prominentes Podium, dass sie fürderhin für zahlreiche Interpreten zu einem 'Schlüssel' zum Verständnis des künstlerischen Werkes wird.⁶²

Wichtig scheint Beuys neben diesen "faktischen" Schlüsselerlebnissen – oder besser gesagt: letztlich über diese hinausweisend – aber auch die Schilderung zweier "Wach-" oder "Tagträume", die er selbst zu den "Erscheinungen" zählt, "*die mich hingelenkt haben auf diesen inneren Zusammenhang*".⁶³ – und die mithin zu jenen Schlüsselerlebnissen

⁵⁹ Interessanterweise gibt Beuys dieser Begegnung mit Lehmbruck im Gespräch mit Jappe eine weitaus signifikantere Bedeutung als in vorauf gegangenen Interviews: Hier gibt er nämlich an, er habe "[...] kurz bevor ich Soldat wurde, in Kleve, ein paar Bücher mir *nochmal* durchgesehen [...], *die ich gerettet hatte von der Bücherverbrennung*, die ja auch bei uns auf dem Schulhof war, wo ich mir vorher heimlich 'n paar Bücher herausgenommen hatte, da war alles mögliche bei, [...] auch 'n paar Kunstkataloge, [...], da waren übrigens auch 'n paar dadaistische Zeitschriften dabei [...], das hat mich eigentlich nicht berührt, auch von Klee, das hat mich nicht berührt, aber da war *eine* Abbildung von einem Torso von Lehmbruck." (Hervorh. V. K.). Im Gespräch mit W. Herzogenrath 1972 heißt es demgegenüber noch – weniger dramatisch –, er habe "*zufällig* in einer alten Schulbibliothek einmal *ein paar Fotos* von Lehmbruck" gefunden, vgl. Beuys/Herzogenrath 1972, S. 23 (Hervorh. V. K.); zu R.-G. Dienst, vgl. Beuys/Dienst 1969, S. 56: "Damals habe ich öfters Reproduktionsmaterial von Lehmbruck in die Finger bekommen." Demgegenüber wird in der posthum erschienen Beuys-Biographie von Stachelhaus die Entdeckung Lehmbrucks unmittelbar mit der Bücherverbrennung verknüpft, um von diesem Initialerlebnis ausgehend und es mit Beuys' Rede zur Verleihung des Lehmbruck-Preises 1986 (vgl. Beuys 1986) verschränkend eine *unmittelbare* Parallele zwischen den beiden deutschen Künstlern herzustellen, die später auch in Ausstellungsprojekten kunsthistorisch solidifiziert werden sollte, vgl. die Ausst. Kat. Beuys-Minne-Lehmbruck/Gent 1991 u. Lehmbruck-Beuys/ Köln 1997 sowie Nowald 2001. Nun ist in der Tat davon auszugehen, dass die Auseinandersetzung mit Lehmbruck dem Bildhauer Beuys wichtige Impulse geboten hat – zu hinterfragen sind vielmehr die Darstellung der 'Initialbegegnung' im Interview bzw. vor allem anderen Schlüsse, wie sie Stachelhaus zieht. Wie Giseke/Markert 1996, S. 38f. bemerken, gab es 1938 – in dem Jahr, das Stachelhaus für die Rettung der Bücher angibt – keine Bücherverbrennung am Klever Gymnasium; sie fand 1933 statt, als Beuys zwölf Jahre alt war.

⁶⁰ Vgl. zur Arbeit selbst die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1986, Kat. 68/S. 152 u. den Ausst. Kat. Beuys-Gerz-Ruthenbeck/Venedig 1976; sowie ausf. Gallwitz 1981.

⁶¹ Im Bezug auf die Klever Straßenbahnhaltestelle bekundet er gegenüber Georg Jappe: "[...] ich habe erlebt an dieser Stelle, daß man mit Material etwas Ungeheures ausdrücken kann", vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 76; im Bezug auf Lehmbruck heißt es im Anschluss: "Da habe ich wieder, aber nicht so intensiv wie damals, aber auch intensiv erlebt, dass es auf Formen ankommt. Also dass man mit Form etwas Ungeheures machen kann.", ebd., S. 77. Etwas differenzierter wiederum gegenüber Herzogenrath: "Dort wurde ich zum ersten Mal mit einem Kunstwerk konfrontiert, und das spürte ich innerlich. [...] Es ist nun nicht so, daß Lehmbruck in meinem späteren Leben noch eine besonders große Bedeutung gehabt hätte. Lediglich quasi in Differentialdiagnose konnte ich zu einer Zeit feststellen, als es keine echte Kunst gab, was Kunst ist.", vgl. Beuys/Herzogenrath 1972, S. 23.

⁶² Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 75.

⁶³ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 78 (Hervorh. V. K.). Die Formulierung "innerer Zusammenhang" meint hier ganz offensichtlich den "Erweiterten Kunstbegriff" und das diesem zugrunde liegende Weltverständnis, das Beuys im selben Interview kurz zuvor noch als "Weltgebäude, *das die unsichtbaren Enden des Menschseins mit dazunimmt*" beschrieben hat. Ähnlich betont er bereits 1972 im in weiten Teilen von ihm selbst verfassten *Gespräch mit Hagen Lieberknecht*, dass er "primär nicht durch das Lesen von Literatur auf [so] entscheidende Sachen gekommen" sei, "sondern *weil es so ist*. In meinen Kindheitserlebnissen treten die Tatsachen unmittelbar auf. Diese ganzen Bilder [...]"; vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 15.

gerechnet werden sollen, die seinen eigenen Worten nach "oft viel entscheidender sind als äußere Schlüsselerlebnisse später" und die "in einer ganz anderen, sagen wir *geistigen* Schicht zuhause sind."⁶⁴

– 'Erscheinungen' und 'Visionen' –

Das erste dieser "visionären Schlüsselerlebnisse" beschreibt Beuys als Begegnung mit einer "Art Engel", der

"mir immer wieder gesagt hat: du bist der Prinz vom Dach. [...] dieser Satz, der kam stereotyp, wieder, bis zu dem Moment, wo mir klar wurde, [...] dass gemeint war: das Dach ist der Kopf. [...] und dann konnte ich nicht mehr spielen, hab mich mit der Sache befaßt, und meistens bin ich dann rausgegangen aus dem Spielfeld [...] und musste das ganze Erlebnis lange nacharbeiten."⁶⁵

Vergleichbar habe sich auch die zweite "Vision" über mehrere Jahre der Kindheit hinweg "wie immer in stereotyper Form durch eine ganze Periode wiederholt"⁶⁶:

"Ich laufe über eine Wiese, in Kleve, ein Bild, und da fährt der Zug vorbei [...]. Ganz leere Wiese, nur der Zug am Horizont, gar nicht mal so weit, aber in dem Augenblick bildet er den Horizont, als Linie. Der Zug hält an, es steigt ein Herr aus, ganz schwarz gekleidet, mit einem Zylinder auf, kommt auf mich zu – und sagt: ich habe es versucht mit meinen Mitteln, versuche du es – nur! – aus deinen Mitteln."⁶⁷

Wie die beiden "faktischen", fügen sich zunächst auch die beiden "visionären Schlüsselerlebnisse" in die Tradition der "Legende vom Künstler" ein: Zwar behandeln sie keine Begegnungen mit 'Vor-Bildern', wie dies für das Klever Monument oder die

⁶⁴ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 72. (Hervorh. V. K.)

⁶⁵ Beuys/Jappe 1976, S. 78.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd. Eine Variation auf dieses "Schlüsselerlebnis" findet sich im Gespräch Beuys/Brügge 1984, S. 186, in dem Beuys auf die Frage, ob ihm selbst "schon Visionäres begegnet" sei, antwortet: "Ich hatte eine ganze Reihe von was man so schön Schlüsselerlebnisse nennt. [...] Daß mir plötzlich ein Wesen gegenübergestanden [ist] und mir mitgeteilt hat, was ich machen sollte. Und das Merkwürdige ist, daß das, was es mir gesagt hat, als ich so um die vier Jahre alt war, genau das ist, was ich heute machen muß. Natürlich geschah es *in einer Sprache, die nur der vernimmt, der auf dieser Linie hören kann.* [...] Es war eigentlich mehr ein Unbekannter, ein Engel. [...] Einmal sehr hell, fast nicht vorhanden, ein durchsichtiges Wesen. Und ein andermal ganz schwarz von oben bis unten, aber praktisch mit demselben Inhalt der Vermittlung. Ich habe mich immer damit zu befassen, jeden Tag." (Hervorh. V. K.).

Abbildungen der Lehmbruck-Skulpturen geltend zu machen wäre. Doch kennt durchaus auch die Künstlerbiographik den Traum als Topos.⁶⁸

Ungewöhnlich ist allerdings die Art der Botschaft, die dem Wachträumenden übermittelt wird: Anders als vielleicht zu erwarten wäre, weist sie nicht direkt auf eine *künstlerische* Berufung voraus. Visioniert wird vielmehr die Begegnung mit einem Wesen metaphysischer Dimension, das Beuys selbst als eine Art "Engel" erklärt. Diese "Erscheinung" – einmal Lichtgestalt, einmal schwarz gekleideter Geheimnisträger – trägt dem Kind Beuys eine Aufgabe an, die auch ihrerseits in metaphysische Bereiche ragt, "die unsichtbaren Enden des Menschseins mit dazunimmt"⁶⁹, wie es Beuys selbst formuliert. Damit aber greift er auf ein Bild des 'Berufungstraumes' zurück, das über den Kodex der Künstlerviten hinaus auf eine weit ältere Tradition, nämlich die der *spirituellen* Biographie beziehungsweise der Heiligenvita verweist.⁷⁰ Indem Beuys seine Visionen zudem als "Botschaft an jemanden" verstanden wissen will, "der schon so geformt ist, dass er diese Botschaft zu empfangen hat", bezieht er sich zugleich auf das mythische Motiv des berufenen 'Wunderkindes' oder 'Heldenknaben', das seinerseits ebenfalls nicht nur für Künstler- sondern auch in Heiligen-

⁶⁸ Bei Kris/Kurz 1934/1980 ist – eigentlich erstaunlich angesichts der Tatsache, dass E. Kris Psychoanalytiker war – der Traum nur randständig behandelt; ursprünglich ein Topos der religiösen Überlieferung (hierzu ausf. Benz 1969), besitzt der prophetische bzw. visionäre Traum eine lange Literatur- und Kunstgeschichte, die eben nicht nur die Darstellung von Träumen umfasst, sondern seit der Renaissance auch den träumenden Künstler kennt. Das "Bild vom Künstler" als 'Seher' und 'Visionär' gewinnt auf dem Weg in die Moderne an Bedeutung, ausgehend von der Romantik wird es insb. im Symbolismus und Surrealismus zu einem zentralen Topos – der aber nicht nur in der Kunst selbst reiche Früchte getragen, sondern auch entsprechende Spuren in der kunsthistorischen Literatur hinterlassen hat – so etwa im Bezug auf den berühmten Dürer-Traum, dem im Rahmen dieser Untersuchung unter entsprechenden Vorzeichen bei S. Polke u. in der Polke-Literatur wieder zu begegnen sein wird, vgl. unten Kap. V. Zum "Bild vom Künstler" als 'Seher' und 'Visionär' vgl. in kunsthist. Perspektive ausf. Badt 1943/1968, der hierfür den Topos des 'poeta vates' auf die Kunst überträgt ('artifex vates'); in psychoanalytischer Perspektive S. Freud (neben dessen *Traumdeutung* v. a. die zwar keinen Traum vorstellende, aber von ihm als "Schlüsselerlebnis" gedeutete *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* die Surrealisten einschlägig inspirierte, vgl. Freud 1910/1982) u. Rank 1907/1925 (der den Künstler zwischen dem Träumer und dem Neurotiker ansiedelt) sowie hierzu Soussloff 1997, S. 119ff.; auf einen Anschluss an die zeitgenössische Moderne hinarbeitend hier auch Neumann 1986, insb. S. 19ff. u. S. 70f.; s. einf. im Bezug auf die Tradition des entspr. "Bildes vom Künstler" in der Moderne a. oben Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen u. Transzendenz". Speziell mit Blick auf Beuys ließe sich ergänzen, dass mittlerweile auch Träume *über* Beuys Eingang in die Literatur gefunden haben, so überliefert von der Beuys-Photographin U. Klophaus u. von den Kunstkritikern W. Vitt u. G. Jappe; vgl. U. Klophaus im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 300ff. u. Vitt 1994, S. 11.

⁶⁹ Beuys/Jappe 1976, S. 78.

⁷⁰ Zahlreiche Beispiele versammeln Weinstein/Bell 1982, in system. Perspektive, allerdings allgemeiner auf den Topos der 'Vision' ausgehend Mecklin 1941, S. 31ff. (korr. hierzu wiederum "visionary experiences" als eines der dominierenden Kennzeichen v. Heiligkeit in der von Weinstein/Bell erfassten Statistik, ebd. S. 124) sowie ausf. Benz 1969; lesenswert im Bezug auf Beuys' Traumvisionen u. deren Rezeption ist ebd. insb. das Kap. III. 8, S. 185ff., welches das "visionäre Charisma" in Verbindung mit anderen Charismata behandelt (wobei "Charisma" ebd. im urspr. Wortsinn verwendet wird, also eine "gottgegebene Begabung" bzw. "Auszeichnung" meint). Der Traum im hier angesprochenen Sinne – also dezidiert als Berufungstraum – ist wiederum nicht nur aus Heiligenlegenden als einer der charakteristischen "call[s] to holiness" bekannt, sondern auch aus *Heldenlegenden*, vgl. hierzu die folgende Anm.

und Heldenlegenden zu belegen ist.⁷¹ Der Kanon der klassischen Künstlerbiographik wird auf diese Weise also weniger negiert als in einschlägiger Weise variiert und erweitert – und damit nicht nur denkbar präzise auf ein entsprechendes Selbstverständnis des Künstlers zugeschnitten, sondern letztlich auch im Hinblick auf die Rezeption konfiguriert.⁷² Diese dialogische "Arbeit am Mythos"⁷³ beziehungsweise an der 'Automythographie' kennzeichnet keineswegs allein das *Gespräch über Schlüsselerlebnisse*. Vielmehr spielen, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, die Interviews nicht nur insgesamt eine wichtige Rolle für die Genese der "Legende vom Künstler", sondern dienen sowohl als Vehikel für die Vermittlung der 'kaskadierenden Bilder vom Künstler', als auch als Plattform für Beuys' programmatische 'Rhetorik der Hermetik'.

⁷¹ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, insb. S.37ff. u. insb. S. 52ff.; Rank 1909/1922, insb. S. 10f.; s. a. Campbell 1949/1953, S. 51f.; speziell zur trad. Künstlerbiographik u. Vasari Michelsen 2002 sowie weiterf. auch Soussoff 1997, S. 115ff.; speziell zum Künstler als (Kultur-)Held – ein Bild, das seinerseits an die Prometheus-Mythe anknüpft – vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 44f. sowie oben Kap. II.2, Abs. "Korrespondenzlehren, Kosmologien u. Kosmogonien". Hinweisen ließe sich in diesem Zh. speziell mit Blick auf die Interviews auch auf das ebenfalls sowohl für Heiligen- wie auch für Heldenlegenden charakteristische Motiv der Absonderung des Kindes von anderen Kindern, das seinerseits wiederum Korrespondenzen zum "Bild vom Künstler" als '[saturnischer] Melancholiker' u. 'Außenseiter der Gesellschaft' unterhält (vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992 u. Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989) u. das Beuys etwa, im Duktus bereits auf den Topos der "Krisis" als einem entscheidenden Wendepunkt hinarbeitend, im Gespräch mit K. Horsefield herausstellt, vgl. Beuys/Horsefield 1980, S. 62f. ("[...] from the side of social behaviour, I felt that everything was in a big debacle. I felt a dramatic contradiction in my life and when I was five years old, I felt my life had to go to an end because I already experienced too much of this contradiction.").

⁷² Es sei nur am Rande mit Blick auf das zeitweise für (und von) Beuys favorisierte Bild des 'Künstler-Schamanen' bemerkt, dass Traum und Vision auch in den bereits angeführten Büchern über Schamanismus als zentral für die schamanistische Initiation beschrieben werden (s. o. u. einf. Kap. II.2., App. zum Abs. "Kunst und/als Magie"). Inhaltlich haben *diese* Schilderungen von Träumen und Visionen jedoch nichts mit den Bildern gemein, die Beuys als seine "visionären Schlüsselerlebnisse" wiedergibt. Adriani/Konnertz/Thomas 1973 hingegen dürften, wenn sie im Zusammenhang mit der 'Krisis' die erwähnte Zeichnung (*Schlitten und schwarze Vogelerscheinung*) mit dem Beuys-Zitat vom "Initialerlebnis" verknüpfen, Bilder 'schamanistischer' Initiationsträume bzw. -visionen vor Augen gehabt haben, in denen etwa auch ein "großer Vogel" eine Rolle spielen kann (vgl. etwa Lommel 1965, S. 52; Eliade 1951/1957/1994, S. 45f. u. kompakt zur "Vogelsymbolik" auch S. 157f.). Wenn man diesen Konnex zwischen der Zeichnung und einer 'Nahtodvision' denn überhaupt herstellen will, wäre freilich zu bedenken, dass es hierfür nicht notwendig den 'Umweg' über den Schamanismus bräuchte: Als Toten- u. Botenvogel sind schwarze Federtiere wie Rabe und Krähe in zahlreichen Überlieferungen bekannt, vgl. ausf. Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. 7, Sp. 427ff.

⁷³ In Anlehnung an Blumenberg 1979/1990.

III.5. Reden und/als Schweigen? Sprechen über Kunst

"Beuys hat nie ein Buch geschrieben. [...] Er wollte unmittelbar 'senden' [...]."¹

Dass Beuys' 'Sprechen über Kunst', genauer gesagt: sein verbales Engagement im Rahmen von Vorträgen, Gesprächen und Podiumsdiskussionen im Rahmen seines Werkes eine zentrale Position behauptet, ist bekannt. Nicht nur nehmen Referenzen auf die Interviews, zu denen der Künstler ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in zunehmendem Masse gebeten wurde – und die er im Gegensatz zu manch anderen Kolleginnen und Kollegen auch bereitwillig gewährte – breiten Raum in der Sekundärliteratur ein, wo sie freilich in der Regel lediglich zitiert beziehungsweise bestenfalls als integraler Bestandteil des Œuvres aufgefasst, aber nicht auf ihre Funktion im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption hin befragt werden.² Auch sein Habitus als 'Redner' und 'Rhetoriker' hat bereits kunsthistorische – und kritische – Beachtung gefunden.³ Wenn in letzterem Zusammenhang das *Verhältnis* von Reden und Schweigen zum Thema wurde, begnügte sich jedoch gerade die Kunstkritik gern mit der an Beuys' bekannte Duchamp-Referenz anknüpfenden Feststellung, dass ersteres "überbewertet" werde⁴ – während kryptische Äußerungen ebenso wie 'hermetisch' wirkende Arbeiten zweifelsohne den Gesamteindruck des "Rätsels Beuys" zu kolportieren und zu bestätigen geeignet waren.⁵ Zwar ist mit dem in der jüngeren Beuys-Forschung erwachten Interesse an den 'Geheimnissen' mittlerweile auch das Schweigen des Künstlers

¹ Vgl. Angerbauer-Rau 1998, S. 7.

² So bezeichnet denn auch M. Angerbauer-Rau – zweifellos im Einklang mit dem Gros nicht nur der wissenschaftlichen Beuys-Rezeption, "seine Gespräche" als "gleichberechtigte künstlerische Mittel bei der Arbeit an der Sozialen Plastik" (ebd.) u. zitiert zur Begründung Beuys selbst ausgerechnet mit folgenden Sätzen: "Ich bin dagegen, daß mein Werk eine ausgedachte Theorie sein soll. Ich glaube, daß es besser ist, ein Ersatzmittel zu gebrauchen als eine klipp und klare Theorie. [...] Andernfalls hätte ich ein Buch schreiben können, wo ich sagen könnte: es ist so und so. Auf diese Art dauert es länger, aber ich erreiche mehr. Unbeantwortete Fragen sind besser als direkt verstandene Fragen." (ebd.; Beuys zit. n. e. Gespräch mit L. van Schaardenburg, Vrij Nederland, 13.04.1968); zum Sprechen als "Plastik" vgl. ebd. auch das Nachw. von Schneede 1998.

³ Vgl. insb. Lange 1999; sowie Göhner 2000, die allerdings anders, als es der Titel ihrer Arbeit verspricht, nur bedingt auf die hier angesprochenen Aspekte von Beuys' Rhetorik u. seinem Habitus als 'Redner' eingeht bzw. diese allzu unkritisch verhandelt, insb. was ihre Kontextualisierung im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion betrifft; vgl. hierzu auch die krit. Anm. zu Göhners Arbeit oben in Kap. III.1.

⁴ Vgl. stellvertretend Ziegler 1988, dessen Artikel – im Gegensatz zum Gros der Kritik, an Beuys' Reden geäußert wurde – die Qualität hat, entsprechend dem zwei Lesarten gestattenden Titel ("Das Reden von Beuys ...") das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption in den Blick zu nehmen (s. a. oben, Kap. III.3. zu Immendorffs Arbeit *Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes. Das Reden von Beuys wird überbewertet*, 1988, DAbb. 51). Direkt zur Duchamp-Referenz – auf die in der vorl. Untersuchung in Kap. III.13. noch näher einzugehen sein wird – vgl. neben Schneede 1994, S. 80ff./Nr. 6 (zur Aktion) u. Graevenitz 1995 bzw. 1996; mit Blick auf die Verwendung von Sprache auch Bezzola 1996.

⁵ Vgl. für die Wendung vom "Rätsel Beuys" Thwaites 1970; auf das Unbehagen, dass Beuys' Sprechen über 'Geheimnisse' auch solchen Rezipienten, die ihm sonst zugeneigt waren, bereitete, war bereits oben in Kap. III.1. zu verweisen (vgl. etwa die ebd. zitierten Kommentare von Zweite 1991).

zum Gegenstand weiterführender Überlegungen geworden.⁶ Eine systematische Untersuchung der Bedeutung, die den Selbstäußerungen – und ihrer Rhetorik – im Zusammenhang mit dem "Bild vom Künstler" als 'Geheimnisträger' einerseits und andererseits mit Blick auf die Frage nach seiner Relation zu den 'Geheimnissen' zukommt, steht jedoch noch aus. Beide Ebenen aber können, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, im Bezug auf das Verständnis sowohl von Beuys' Position zu den einschlägigen 'Bildern vom Künstler' – des 'Magiers', des 'Schamanen' und des 'Alchemisten' – wie auch seiner Beziehung zu den Gegenständen, die diese Bilder assoziieren, erhellende Einblicke bieten.

– Der universale Genius –

"Ich war als Kind [...] [nicht] der Typ, der dafür bekannt war, daß er zeichnet oder begabt ist, so daß man sagen konnte, das wird einmal ein Maler. Ich habe mich vielmehr mit Experimenten auseinandergesetzt. Ich hatte ein großes Labor und habe mich am liebsten mit physikalischen und chemischen Versuchen befaßt. Das lag viel näher."⁷

Auf einer allgemeinen Ebene ist zunächst einmal festzustellen, dass das Künstlergespräch immer wieder zu einem Vehikel wird, das Selbstzeugnis und Selbstdarstellung in den Gesamtzusammenhang einer *individuellen* Formulierung der "Legende vom Künstler" überführen hilft, für die sich deren Tradition als Rahmen *und* Reibungsfläche zugleich erweist.

Dies lässt sich nicht allein anhand des Buches von Adriani, Konnertz und Thomas und des *Gespräches über Schlüsselerlebnisse* belegen. Auch zahlreichen anderen Gesprächspartnern gegenüber ergänzt Beuys die Daten seines Werdegangs gezielt um einschlägige Hinweise und 'Anekdoten'. An die Stelle des 'kindlichen Genius' klassischer Viten, der schon in jungen Jahren sein künstlerisches Talent beweist, tritt dabei die biographische Präformation der universal interessierten Forschernatur: Der Frage nach Vorzeichen einer musischen Begabung etwa pflegt Beuys seine frühe Neigung zur (Natur-)Wissenschaft entgegenzuhalten⁸; immer wieder erzählt er vom eigenen Labor, das er als Kind besessen habe und in dem er physikalischen, chemischen, zoologischen, botanischen und anderen

⁶ Vgl. die von einer Rezension von Göhner 2000 ausgehenden Überlegungen von Kröger 2002 u. hierzu weiterf. unten.

⁷ Vgl. Beuys/Dienst 1969, S. 54; im Text heißt es "Ich war als Kind weder der Typ [...]", ohne dass sich im Anschluss die eigentlich der Satzbaulogik entsprechende Fortsetzung "noch auch [...]" fände.

⁸ Wohingegen eine solche musische Begabung später von Dritten häufig ausdrücklich betont werden wird; so sucht etwa Kramer 1995, S. 11f. nicht nur, in Berufung auf Äußerungen von E. Beuys und Erinnerungen der van der Grintens Belege für Beuys' Talent für das Klavierspiel zu versammeln, sondern verweist auch auf eine Zeichnung des Vierzehnjährigen – die i. Ü. schon in Beuys' Einzelausstellung in Kleve 1961 präsentiert wurde und in der begleitenden Publikation die erste Katalognummer erhielt.

Forschungen nachgegangen sei.⁹ Dementsprechend kann allenfalls ein 'Universalgenie' wie der in Kunst und Wissenschaft gleichermaßen versierte Leonardo da Vinci zum künstlerischen Vorbild mit Modellcharakter werden¹⁰, während im Übrigen auf das Feld der Kunst bezogen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – vor allem Gesten der Abgrenzung auffallen. So sagt sich Beuys nicht nur von seinen Akademielehrern los.¹¹ Auch sonst scheint er kaum einen Künstler oder eine Strömung der Moderne anzuerkennen – selbst dort, wo stilistische Affinitäten kaum zu übersehen sein dürften, leugnet er jeglichen Einfluss

⁹ Vgl. Beuys/Horsefield 1980, S. 61ff: "(...) perhaps there was one forefather (...) who was interested in science, but never could I find an interest in art." (S. 61); ähnlich gegenüber R.-G. Dienst 1969, S. 54 (s. a. d. Eingangszitat); zu H. Rywelski 1970: "Ich selbst habe mich in meiner Jugend mehr mit Labortätigkeit befaßt. [...] Ich hatte zu Hause nicht ein Atelier, sondern ich hatte ein großes Labor. Und ich hatte mir wirklich vorgenommen, daß ich Naturwissenschaften studiere, und ich habe es angefangen [...]", vgl. Beuys/Rywelski 1970, o. P.; sowie zu B. Lahann 1980, vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 252.

¹⁰ "Er ist ja immer für mich eine sehr wichtige Persönlichkeit gewesen, weil er ja auch in so einer historischen Situation gelebt hat, die den Blick in seiner Person auf zwei Seiten gerichtet hatte. Einerseits ist Leonardo einer der allerersten Menschen, die die technologische Entwicklung eingeleitet haben, also eine analytische Methodik besaßen, die später aufgegriffen wurde von Galilei [...], aber er hatte gegenüber Galilei natürlich noch die Fähigkeit, in die ganzen mythologischen Zusammenhänge zu schauen. Diese Zweiseitigkeit hat mich sehr interessiert [...] ebenso die Vereinbarkeit von Kunst und Wissenschaft. Da liegt ein Modell vor in Leonardo.", vgl. Beuys/Kunz 1979, o. P. [S. 38]; zuvor erscheint Leonardo bereits bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973 als "Schlüssselfigur" (s. o.). Erstmals in einem publizierten Gespräch explizit erwähnt wird Leonardo von Beuys 1970 (vgl. Beuys/Spoerri 1970, allerdings nur cursorisch); später jedoch regelmäßig im hier angesprochenen Zh.; vgl. u. a. Beuys/Grinten 1973; Beuys/Bonito Oliva 1973, Beuys/Rappmann 1974 u. v. m. – vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sich Beuys schon wesentlich *früher* intensiver mit Leonardo beschäftigt haben dürfte (s. z. B. seinen Beitrag zu Beuys-Wurmbach 1959/1977), mag dies Erstaunen; der bzw. ein Grund dürfte insofern in der Tat in einem Bemühen um eine entsprechende Selbstdarstellung liegen, die hier in den siebziger Jahren in den Vordergrund tritt – in seinem unmittelbaren Umfeld, blickt man auf Immendorffs *Mona Schwana* (1965, s. DAbb. 43) zurück, jedoch schon früher zum Ausdruck gekommen zu sein scheint. Wie bereitwillig die Kunstgeschichte diesen Konnex auf das 'Bild des Künstlers' Beuys bezieht, belegt neben den Artikeln, die sich aus kunsthistorischer Perspektive mit einem Vergleich des zeichnerischen Œuvres beider Künstler beschäftigen (vgl. oben Kap. III.3. zu Immendorff) auch der Artikel von Schuster 1985, der Beuys ganz in der Nachfolge von Leonardo und Dürer sieht u. dezidiert in eine entsprechende Patrilineage einschreibt. Für Beuys' Sicht auf Leonardo und Galilei dürfte nicht zuletzt Steiners Darstellung in seinem den *Weltanschauungen des jüngsten Zeitalters der Gedankenentwicklung* gewidmeten Kapitel der *Rätsel der Philosophie* verantwortlich gewesen sein; vgl. Steiner GA 18/1914-1918, S. 55ff.

¹¹ Zu Enseling, einem Rodin-Schüler, vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 73/74 (Beuys vergleicht Enseling mit dem 'einseitigen' Naturwissenschaftler: "der trat mir dann entgegen praktisch als Chirurg [...], der reine Akademismus"); zu Mataré Beuys/Horsefield 1980, S. 67/68, sowie Engelhard 1969, S. 34; auf das, was Beuys von Mataré gelernt hat und worin er sich auch hierin von seinem Lehrer unterschied, wird weiterf. unten, Kap. III.11. einzugehen sein. Während Beuys 1972 bekundet, er habe sich seine akademischen Lehrer "nicht ausgesucht" (vgl. Beuys/Herzogenrath 1972, S. 24), verweisen Gieseke/Markert 1996, S.123 darauf hin, dass er sich nach Heerichs Erinnerung bei diesem ausführlich über Mataré informiert habe, bevor er dann zu diesem wechselte (so – unkommentiert – auch bei Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 19f., die erst Beuys und dann Heerich zitieren). In beiden Fällen steht zu vermuten, dass sich Beuys demonstrativ von dem Einfluss der Lehrer abgrenzen will; eine Geste, die letztlich auch kompatibel mit der klassischen Künstlerbiographik bzw. der "Legende vom Künstler" ist: Zum einen mit dem von Kris/Kurz geschilderten Topos des Primats einer originären Orientierung an der Natur, die "an die Stelle des Vorbilds älterer Künstler tritt", vgl. ebd., S. 39f.; zum anderen mit der 'aemulatio' des Genius, der Schüler übertrifft seinen Meister und tritt, flügge geworden, mit ihm in Konkurrenz; vgl. ebd., S. 153f. u. insb. S. 155.

ab.¹² Zeitgenossen schließlich werden nur selten – und wenn, dann strategisch – ins Gespräch gebracht.¹³

Gleiches gilt allerdings auch für die "rationale Naturwissenschaft": Nicht umsonst zählt Beuys zu den wichtigsten Schlüsselerlebnissen "methodologischer Art" die Abwendung von einem "spezialisierten Wissenschaftsbegriff" und damit den Wechsel "von einem Interesse

¹² Auf die Frage nach frühen kunsthistorischen Vorbildern und Einflüssen hin verweist Beuys häufig auf ein 'Vakuum', das sich seinem Aufwuchs in einer ländlichen Umgebung und im Dritten Reich verdankte habe, auch der Kunstunterricht sei "an ihm 'vorbeigerutscht'" (vgl. u. a. Beuys/Jappe 1976, S. 77). Gegenüber H. Rywelski, der sich danach erkundigt, ob er in der Studienzeit künstlerischen Vorbildern nachgeeifert habe, bekundet Beuys, quasi dem "Erweiterten Kunstbegriff" konform: "Nein, überhaupt nicht. [...] Also Kunst war für mich etwas, was sich bezog auf die Leistung vieler. [...] Es hat keine einzelne Person aus der Kunstgeschichte vor mir gestanden, der ich nachgeeifert hätte.", vgl. Beuys/Rywelski 1970, o. P. Explizit zurückgewiesen werden – neben Duchamp – vor allem der Jugendstil, der Symbolismus, sowie Dada und Surrealismus. Demgegenüber dürften sich gerade mit ersteren beiden Strömungen insbesondere in den fünfziger Jahren, in denen Beuys zu den Brüdern van der Grinten enge Beziehungen pflegte, allein schon über deren Interessen als Sammler hinreichend Berührungsmöglichkeiten ergeben haben; zudem finden sich neben Bezugnahmen auf E. Satie und J. Péladan – auf die noch ausführlicher einzugehen sein wird (vgl. Kap. III.10. u. Kap. III.12.) – auch positive Äußerungen zu James Ensor und Edvard Munch belegt (vgl. u. a. Beuys/Koeplin 1985, Beuys/Devolder 1977, S. 4f. u. Christiansen 1987, S. 86); und bei aller programmatischer Distanzierung von letzteren beiden Bewegungen lassen sich Kenntnisnahmen ebenfalls kaum leugnen; wobei die entsprechenden Bezüge i. d. R. allerdings kaum so unmittelbar herzustellen sind, wie es die Serie von "cadavres exquis" suggerieren mag, die Beuys zusammen mit seiner Frau und dem Ehepaar Klaphek um 1968 fertigte, vgl. im Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1991, Kat. 45-53; der Einfluss, den die Ausst. *Dada – Dokumente einer Bewegung*, die 1958 in Düsseldorf zu sehen war, auf die frühen "Plastischen Bilder" gehabt haben muss, scheint hingegen unverkennbar.

¹³ Im Hinblick auf sein zeitgenössisches Umfeld gilt dies insbesondere für die *FLUXUS*-Kollegen, von denen sich Beuys bereits zu einer Zeit distanziert, als er noch mit ihnen auftritt (vgl. u.a. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 39, S. 53 u. S. 55f. bzw. 1994: S. 40, S. 52/53 u. S. 54); eine explizite Abgrenzung gegenüber der *Minimal Art* u. der *Arte Povera* formuliert Beuys ebd., S. 146. Zu den wenigen Ausnahmen, in denen im Rahmen von Gesprächen positiv auf andere *lebende* Künstler verwiesen wird, zählen etwa das Interview Beuys/Sharp 1969, S. 46 – allerdings auf direkte Nachfrage seines Gesprächspartners hin und ebenfalls relativierend (mit Ausnahme der Erwähnung von B. Nauman und des Musikers J. Cage); sein Verhältnis zu dem im *Lebenslauf Werklauf* noch prominent erwähnten R. Morris ist angesichts von dessen Filzarbeiten merklich abgekühlt – und das Interview Beuys/Lamarche-Vadel 1979, in dem er – ebenfalls auffallend – zwar den Mangel einer Kommunikation zwischen der deutschen und der französischen Kunstszene beklagt, aber erklärt, er habe mit Yves Klein zusammengearbeitet (ebd., S. 95). Ausführlich wird auf das Verhältnis zu seinen Zeitgenossen unten in den Kap. III.12. u. Kap. III.13. einzugehen sein.

für Wissenschaftliches zu einem Interesse für Kunst".¹⁴ Statt dessen sind es singuläre und universal orientiert geltende 'Größen' der Geistesgeschichte, die Beuys als seine Leitfiguren benennt: So kommt er neben dem ganzheitlich orientierten Arzt, Reformier und 'Alchemisten' Paracelsus, den Beuys bereits gegenüber Adriani, Konnertz und Thomas prominent erwähnt¹⁵, immer wieder auf Novalis, Goethe und Steiner zu sprechen, die er als Vorläufer seines Kunstbegriffs ebenso wie seines künstlerischen Selbstverständnisses sieht.¹⁶ Mit einer solchen, eher in der Geistes- denn in der Kunstgeschichte im engeren Sinne verorteten – oder, genauer gesagt: dezidiert eine Schnittstelle zwischen beiden ansteuernden und dabei auch Bezüge zur Naturwissenschaft und Religion mit einbeziehenden "Patrilineage" scheint denn auch abgedeckt, was Beuys als Begründungszusammenhang für seine eigene Positionierung anbietet:

"Ich wollte mich ja nur absetzen von dem Begriff des Künstlers, der ich ja gar nicht sein will. Ich will eine Sache haben, die aus eigenen Gesetzen, die in sich selbst begründet leben kann [...] das hat nichts mit einem bürgerlichen Kunstbegriff zu tun, sondern mehr mit einem traditionellen Kunstbegriff. Es ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Wobei man aber sofort den Wissenschaftsbegriff, wie er heute vorherrscht, in Frage stellen muss."¹⁷

¹⁴ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 72/73; im gleichen Atemzug begründet er hier seine Ablehnung einer akademischen Auffassung für Bildhauerei. Bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 14 (1994: S. 14f.) heißt es, Beuys habe zunächst "obwohl die künstlerischen Vorstellungen im Vordergrund stehen, [...] wegen seiner ausgesprochen naturwissenschaftlichen Begabung ein medizinisches Vorbereitungsstudium als Kinderarzt" angestrebt; sei später über H. Sielmann, der an der Reichsuniversität Posen studierte, in die dort angebotenen Vorlesungen gekommen, mit denen er das entspr. "Schlüsselerlebnis" verknüpft. Wie Gieseke/Markert 1996, S. 53f. jedoch bemerken, sei das von Beuys bemängelte "Fachidiotentum [...] gerade *kein* Merkmal der Reichsuniversität Posen" gewesen. Hier war das Studium nicht fachwissenschaftlich beschränkt, sondern von weltanschaulicher Propaganda durchsetzt. Der Anspruch auf umfassende, 'politische Wissenschaft' und eurasische Visionen als Teil eines Lehrstoffs können nicht spurlos an Beuys vorübergegangen sein, zumal der Krieg von ihm immer als Bildungserlebnis bezeichnet wurde." Während die Hinweise von Gieseke/Markert auf einige der Stichworte, die im Rahmen der an der Reichsuniversität gepflogenen Propaganda fielen (etwa die Vorlesungen des Internisten E. Masing über Dschingis Khans "Politik") in der Tat vermuten lassen können, dass Beuys aus diesem Studium auch etwas "mitgenommen" haben könnte, bleibt ihre Suggestion, Beuys habe ausgerechnet aus diesen 'Weltanschauungen' seinen "erweiterten Wissenschaftsbegriff" abgeleitet, mehr als fragwürdig – nicht nur angesichts seiner abfälligen Äußerungen gegenüber Posen. Vielmehr lassen sich die Stichworte, die er mit seiner "Antinaturwissenschaft" (vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964a, S. 12) verknüpft, im Geist von Novalis' *Fragmenten* lesen (vgl. etwa auch die Notizen in den 4 *Büchern aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958*, vgl. Beuys Westmensch 1992, [IV + 3 (= 93)]); und sowohl das Gros seiner zentralen Vorstellungen und Begriffe, als auch seine Vorstellungen einer 'erweiterten Universität' (der *FIU*), wie im Folgenden noch an zahlreichen Einzelheiten nachzuweisen sein wird, recht direkt auf Steiner zurückführen – über den an der Reichsuniversität Posen wohl kaum gelesen wurde.

¹⁵ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 18 (1994: S. 22).

¹⁶ So explizit gegenüber K. Fischer und W. Smerling, vgl. Beuys/Fischer/Smerling 1984, S. 28; Beuys/Lamarche-Vadel 1979, S. 95; Beuys/Goldcymer/Reithmann 1982, S. 124; Beuys/Wijers 1979, S. 58; sowie Beuys/Ende 1985, S. 49ff. (Darauf Ende: "Ein Philosoph ist kein Künstler, auf wenn er ein kreativer Philosoph ist. [...] Ein Wissenschaftler, ein Denker [...] oder ein Heiliger ist kein Künstler, auch wenn er vielleicht Neues geschaffen hat." [...] Beuys: "Lassen wir doch die Vergangenheit ruhen! Stellen wir fest: Die Schwelle ist das Ende aller Traditionen, und alles, was für Hegel gegolten haben mag, dass er eben Denker war und kein Künstler, hört auf, jenseits der Schwelle!").

¹⁷ Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 31.

Ebenso, wie Beuys die Abwendung von den Prämissen eines "bürgerlichen Kunstbegriffs" nicht als Position der "Antikunst", sondern als integrative Haltung definiert¹⁸, zielt also auch die Kritik an der rationalen Naturwissenschaft darauf ab, das eigene Kompetenzgebiet – die Kunst – um einen ihr nur scheinbar entgegen gesetzten Erkenntnisbereich zu erweitern. Ein denkbar hoher Anspruch mithin – der sich allerdings, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, nicht nur mit einem "traditionellen Kunstbegriff" in Einklang bringen lässt, sondern auch mit einem traditionellen *Künstlerbild*.¹⁹

Dessen Koordinaten nämlich sind mit dem Verweis auf das Bild des "Universalgenies" und Künstler-Wissenschaftlers – das im Leonardo-Vergleich nicht nur von der Rezeption immer wieder bemüht worden ist, sondern mittelbar auch von Beuys selbst in Anspruch genommen wurde²⁰ – nur ungenügend beschrieben. Und zwar weniger insofern, als sich in den Selbstzeugnissen und Gesprächen unter dem übergreifenden Dach eines 'erweiterten Künstlerbegriffs' letztlich eine *Vielzahl* verschiedener Rollen- und Identifikationsmodellen ausmachen lässt, mit denen Beuys sein künstlerisches Selbstverständnis definiert: Mögen in diesem Zuge der "traditionelle" Bildhauer, Zeichner, "Aktionskünstler" ebenso anzutreffen sein wie der Akademielehrer, 'Reformpädagoge' und "Gesellschaftsreformer"²¹, der 'Politiker' oder der 'Anthropologe', der 'Naturforscher' ebenso wie der 'Schamane' und der 'Seher', der 'Magier' und der 'Alchemist', so spiegeln sie in Summa nichts anderes als die Spannweite eben dieses 'erweiterten Künstlerbegriffs' – für den Beuys sicherlich als Protagonist gelten kann, in dessen Akklamation als solcher er jedoch keineswegs der einzige Künstler der Moderne ist.

– Hermetik –

Ergiebiger – zumal, im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption betrachtet, für beide Seiten gleichermaßen relevant – erscheint vielmehr, zum einen nach dessen spezifischen Konturen und zum anderen deren Variationen im Detail zu fragen: Einerseits also danach, inwiefern und wie die eigene Positionierung im Medium des Künstlergesprächs 'bildhaft' beziehungsweise 'plastisch' vermittelt wird; und andererseits danach, in welchem argumentativen Zusammenhang und in welchem zeithistorischen Kontext dabei ein Bild gegenüber dem anderen stärker in den Vordergrund gerückt, und unter welchen Vorzeichen es mit welchen Wertungen belegt wird.

¹⁸ Vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964a, S. 12: "Das Wort Antikunst lässt sich natürlich nicht so bilden, wie das bei dem Wort 'Antichemie' möglich ist, da Kunst bereits die benannte andere Hälfte in sich hat. Kunst schließt Kunst und Antikunst ein."; vgl. hierzu auch Bezzola 1996.

¹⁹ Übrigens äußerte sich auch Yves Klein ganz ähnlich, wenn er eine Eroberung des Weltraums durch den zukünftigen "Luftmenschen" im Zeichen seiner Kunst proklamierte, welche er der Raumfahrttechnologie in dieser Hinsicht überlegen sah, vgl. hierzu Wenk 1996, 270 u. weiterf. hierzu unten, Kap. III.13.

²⁰ Vgl. Kap. III.3. (Abs. zu Immendorff) sowie Kap. III.4.

²¹ Vgl. Lange 1999.

Tatsächlich erweist sich eine solche differenzierte Betrachtung auch im Hinblick auf jene Facetten dieses denkbar breiten Spektrums als fruchtbar, die hier besonders interessieren müssen. Schon das erste im Kunstkontext publizierte Interview, das Beuys 1964 mit der Redaktion der Zeitschrift *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik* führt²², bietet hierfür einen wichtigen Ausgangspunkt: Obgleich die tumultöse Entwicklung der Aachener *FLUXUS*-Veranstaltung Anlass und Ausgangspunkt des Gespräches ist, geht Beuys auf diese selbst nur vergleichsweise kurz und äußerst sachlich ein, um schon im selben Atemzug auf seine eigene künstlerische Programmatik überzuleiten. Die auf diese 'Überleitung' reagierende Frage nach seiner Haltung zur Kunst nutzt er nun nicht nur zu deren ausführlicher Erläuterung – in der bereits alle Grundbegriffe seiner "Plastischen Theorie" ins Spiel gebracht werden, sondern auch zu einer spezifischen Präzisierung. Nicht nur insistiert er darauf, dass seine "gute Stellung zur Kunst" auch eine "gute Stellung zur Anti-Kunst" beinhalte, wie dies für alle jene "Musiker, Maler, [und] Dichter" kennzeichnend sei, die "Übergriffe auf Außerkünstlerisches gemacht" hätten.²³ Vor allem wird auch das Verhältnis zu den Naturwissenschaften in einschlägiger Weise beschrieben, wenn Beuys über die Begriffe "Antimathematik, Antiphysik, [und] Antichemie" seine Auffassung einer "erweiterten Naturwissenschaft" erläutert²⁴, von der ausgehend er seine künstlerische Praxis weniger als eine ästhetische, denn als erkenntnistheoretisch ausgerichtete charakterisiert, um zu dem Schluss zu kommen:

"[...] die *Configuration einer geistigen Welt*, wie sie sich z.B. in der besten modernen Naturwissenschaft ausdrückt, ist für mich zugleich eine Äußerung der Auffassung, die man über Plastik haben kann."²⁵

Was Beuys für seinen Zugang zu den Naturwissenschaften akzentuiert, ist mithin die Möglichkeit, ihr Erkenntnisinteresse auf jene "Gegenstände" zu richten, die der Künstler als relevant für "die *andere* Hälfte, also insofern wir im Nichtmateriellen leben" erachtet. Nicht von ungefähr lässt sich hier das romantische Interesse an der "Nachtseite der Naturwissenschaft[en]"²⁶ assoziieren, welches in ähnlicher Weise – und auf der Basis einer durchaus verwandten Auffassung des 'Po(i)etischen' – die rationale Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften im engeren Sinne in Einklang mit Naturmystik und Spiritualität zu bringen suchte und in der Kunst auf deren Integration in geistige Dimensionen zielte.²⁷

²² Vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964ab, wiederabgedruckt u. a. im Ausst. Kat. Basel 1969b, S. 10ff., nach dem es oben u. im Folgenden zitiert wird.

²³ Ebd., S. 11.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ In Anlehnung an Schubert 1808/1967. "Romantisch" ist in diesem Sinne nicht umgangssprachlich-deskriptiv, sondern in unmittelbarem Bezug auf die Epoche zu verstehen.

²⁷ Wie dies paradigmatisch etwa in den *Fragmenten* Friedrich von Hardenbergs zum Ausdruck kommt, vgl. Novalis/Kamnitzer 1929 (f. eine kompakte Ausg., die Beuys besessen haben könnte) u. hierzu etwa Beuys' einschlägige Notationen in den Kladden der *4 Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958*, die auch insg. in ihrem Schriftduktus an die *Fragmente* gemahnen. Zu Beuys u. Novalis vgl. weiterf. unten, Kap. III.7.

Zugleich ist diese Akzentuierung einer auf ein geistiges Erkenntnisinteresse zielenden Methode für die Selbstpositionierung des Künstlers ebenso sprechend wie ihre Übertragung auf die Verortung der künstlerischen Arbeit im "engeren Sinne" vor diesem Horizont, auf deren übergreifendem Zusammenhang Beuys einerseits insistiert, um andererseits dort, wo er konkret nach plastischen und zeichnerischen Arbeiten gefragt wird, mit – oder, genauer gesagt: *in* Bildern zu antworten:

"In den Zeichnungen konnte ich damals im Mythischen, in den Plastiken manches im Urbildhaften ausdrücken, was sich dann in meinen Demonstrationen Fluxus, Vehicle Art und den entsprechenden Bildern und Plastiken weiterentwickelt hat. Die Zeichnung ist aber für mich von besonderer Bedeutung, weil in den älteren Zeichnungen bis 1947 zurück im Prinzip alles bereits vorgezeichnet ist. [...] Es sind Szenen dargestellt, die Anspruch erheben auf etwas Übersinnliches."²⁸

Insofern sie dem, was auf der Darstellungsebene des Werkes primär erscheint, letztlich nur einen sekundären Mittlerstatus ("im Mythischen", "im Urbildhaften") im Zugang zu einem Eigentlichen zuweisen, das letztlich im "Übersinnlichen" (und Nicht-Darstellbaren) verortet wird, deutet sich in Formulierung *und* Aussage dieser Wendung nämlich etwas an, das für Beuys' Stellungnahmen zu seinem Werk generell als charakteristisch gelten kann und auf seine Weise auch dem Habitus des Künstlers einen einschlägigen Akzent verleiht: Ein *hermetisches Sprechen*, das seinerseits – wie noch zu belegen sein wird – *als Sprache der Hermetik* dem, was in den Bildern selbst 'zu sehen gegeben ist', nicht nur methodisch, sondern auch semantisch entspricht.

Wohl nicht von ungefähr antwortete Beuys, auf das "Esoterische" seiner "Dingwelt" angesprochen:

"Ja, das trifft zweifellos zu für meine Objekte, die vielleicht eben so esoterisch wirken, und gerade aus diesem Grunde bemühe ich mich ja immer, einen Parallelprozess sozusagen einzuleiten."²⁹

Ein "Parallelprozess" ist jedoch nicht mit Erklärung oder Exegese zu verwechseln – vielmehr scheint er treffend nicht zuletzt auch eben jene Transposition des "Esoterischen" aus der "Dingwelt" der Werke in das *Sprechen als Teil des Werkes* zu beschreiben, die sich in der bildhaften Rede des Künstlers über seine Bilder vollzieht.³⁰

In diesem 'hermetischen' Sprechen dürfte jedenfalls nicht nur ein wichtiger Grund dafür festzumachen sein, weshalb das an die Öffentlichkeit gerichtete Reden, mit dem der Künstler sein bildnerisches Werk über mehr als zwanzig Jahre hinweg kontinuierlich begleitet hat, auch auf der Ebene der Interpretation weniger als sekundierende Erläuterung des Letzteren denn als dessen integraler Bestandteil verstanden werden muss. Sondern

²⁸ Vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964b, S. 13.

²⁹ Vgl. Beuys/Reuther 1969, S. 38.

³⁰ Den Begriff "Parallelprozess" benutzte Beuys im Bezug auf seine Arbeit explizit erstmals im gleichnamigen Titel seiner Ausst. im Städt. Museum Mönchengladbach 1967, vgl. dazu auch Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 91f., die an dieser Stelle ebenfalls bemerken: "Es fällt auf, daß dieser Begriff, der dann nur noch im Jahre 1968 siebenmal [als Ausstellungstitel] auftaucht, durchweg für Ausstellungen und Statements benutzt wird."

auch dafür, weshalb das Reden – ähnlich wie Duchamps "Schweigen"³¹ – wesentlich dazu beitragen konnte, dass Beuys auch *in persona* als 'Rätsel', und damit der Künstler *als* 'Esoteriker' wahrgenommen wurde – und zwar unabhängig davon, in welchem 'Bild' sich *dieses* 'Bild des Künstlers' im Einzelnen konkretisierte beziehungsweise konkretisieren ließ.

Zugleich lässt sich anhand einer Reihe einschlägiger Zitate aus Gesprächen nachweisen, dass nicht nur das Unverständnis gegenüber dem Werk und den Stellungnahmen des Künstlers für eine entsprechende Beschreibung des letzteren *im* Bild des 'Esoterikers' verantwortlich zu machen sind – wie insbesondere Beuys zugeneigte Vermittlerinnen und Vermittler immer wieder zu argumentieren pfleg(t)en. Anders gesagt: Das "Rätsel Beuys"³² wird vom Künstler selbst – gerade dort, wo er wortreich über sich und sein Werk spricht – in markanter Weise mit konstituiert: Und zwar nicht nur im hermetischen Sprechen *über* sein künstlerisches Selbstverständnis, sondern auch insofern die eigene Arbeit mittels einschlägiger Wendungen dezidiert als eine auf "die andere Hälfte", das "Übersinnliche" ausgerichtete gekennzeichnet wird.

– Die Provokation der Evokation –

Allerdings ist es nicht unwichtig, einen genaueren Blick darauf zu werfen, in welchem Gesprächszusammenhang solche Formeln auftauchen. Denn welches Gewicht ihnen in einem Interview zukommt, oder genauer gesagt: ob und wie deutlich sich Beuys seinerseits mit diesem "Bild vom Künstler" identifiziert, und in wie weit er über das hermetische Sprechen hinaus konkretere Hinweise auf jene Quellen gibt, aus denen er für seine Arbeit Entscheidendes schöpft, variiert – und zwar ebenfalls in durchaus sprechender Weise.

Dies fällt bereits mit Blick auf die frühen siebziger Jahre auf, in denen sowohl das Werk wie auch die Person des Künstlers nicht nur höchst kontrovers, sondern auch in unterschiedlichen Zusammenhängen diskutiert werden: Während einerseits in dieser Zeit über Einzelausstellungen und die Beteiligung an wichtigen Gruppenausstellungen entscheidende Schritte für die Etablierung seiner Position im institutionellen Kontext erfolgen, spitzt sich an der Düsseldorfer Akademie der Konflikt um den als *agent provocateur* und Demagogen wahrgenommenen Aktionskünstler und Pädagogen so weit zu, dass das Ministerium 1972 schließlich seine Entlassung aus dem Professorenamt verfügt.

³¹ Zu Duchamps "Schweigen" hat Beuys in seiner bekannten (Fernsehstudio-)Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964) 'Stellung genommen'; hierzu ausf. Schneede 1994, S. 80ff. (Nr. 6) sowie weiterf. hierzu unten, Kap. III.13. Dass das 'Schweigen' – möglicherweise in Korrespondenz zu seiner Vorstellung von einer "Unsichtbaren Skulptur", die er ihrerseits unter Rückbezug auf Steiner als "Plastik zum Hören" verstanden wissen wollte (vgl. hierzu Beuys/Kramer 1984, S. 11 u., weiterf. Kramer 1995, allerd. ohne Diskussion des Steiner-Bezugs; sowie Meyer 1989) – *als 'Form'* für Beuys eine große Anziehungskraft ausübte, belegen auch weitere Arbeiten wie etwa sein auf den gleichn. Bergman-Film von 1962 bezogenes *Multiple Das Schweigen* (1973, vgl. die Schellmann 10992, Nr. 80/S. 117; die Prägungen der Spulen verweisen übrigens auf eine an Steiner angelehnte 'Evolutionperspektive') oder der Kreis der zum 'Verstummen' gebrachten Instrumente; zu Beuys eigenem 'Schweigen' s. auch Kröger 2002 u. weiterf. unten sowie Kap. III.10.

³² Vgl. Thwaites 1970.

Beide 'Bewegungen' finden ihren Niederschlag auch in den Künstlergesprächen. Allerdings nicht nur in dem nahe liegenden Sinne, dass je nach Interessenlage und Publikationskontext die Interviewpartner in ihren Fragen entsprechend entweder auf das Werk oder auf die politischen Zielsetzungen des Künstlers fokussieren. Vielmehr zeigt auch eine vergleichende Betrachtung Beuys' eigener Gesprächsbeiträge, wie versatil dieser die jeweils eröffneten Foren nutzt, um seinen "Erweiterten Kunstbegriff" zu vermitteln – der die Grenzen einer institutionalisierten Auffassung von Kunst letztlich nur deshalb sprengen will, um dezidiert "die *andere* Hälfte, also insofern wir im Nichtmateriellen leben" als integralen Teil der *Realität* zu behaupten.

Gerade in den ersten Jahren seiner Publizität – in der Beuys einerseits aufgrund seiner Arbeiten und Aktionen von Seiten der Kunstkritik als "Magier" und "Mystiker" beschrieben wird und andererseits aufgrund seiner Aktivitäten an der Düsseldorfer Akademie ins Kreuzfeuer der Presse gerät – geben dabei offenkundig nicht nur die um seine Person kreisenden Kontroversen entscheidende Stichworte für die Selbstpositionierung vor, sondern auch jene zeitgenössischen Diskussionen, die insgesamt um die Rolle von Kunst und Künstlern in der Gesellschaft geführt werden. Wenn in den Letzteren zum einen die Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers, und zum anderen die Verortung der Kunst in der Alltagsrealität in den Vordergrund rücken, so scheint sich hier ein Horizont zu bieten, vor dem sich Beuys um so besser verorten kann, als es ihm die entsprechenden Begriffe gestatten, einerseits den Vorwürfen eines rückwärtsgewandten "Mystizismus" entgegen zu arbeiten – andererseits aber auch an seine eigene Programmatik anzuknüpfen, in der ebendiese Begriffe eine spezifische Belegung erfahren.

Dort etwa, wo es primär um seine pädagogischen und politischen Bestrebungen geht – namentlich die Gründung der *Internationalen Studentenpartei*, die Forderung nach Hochschulreformen und die Aktionen für "Direkte Demokratie"; argumentiert Beuys zwar im Zeichen der Utopie, betont jedoch zugleich deren Potential für die *Realität*. Nichts desto weniger belegt die genauere Betrachtung selbst solcher Passagen, die scheinbar ganz in (hochschul-)politischen Argumentationen aufgehen, dass ebendiese Realität für den Künstler durchaus auch die "Configuration einer geistigen Welt", also spirituelle Dimensionen umfasst – wenn nicht sogar explizit auf diese zielt. So bekundet er bereits im 1969 geführten *Werkstattgespräch* gegenüber Hanno Reuther:

"Für mich ist es keine Selbstverständlichkeit, daß der Mensch das Produkt [...] der Produktionsverhältnisse ist, also des Wirtschaftsprozesses; das ist eine marxistische Theorie, die ich ablehnen muss. Für mich sind die Wirtschaftsprozesse Ergebnisse des freien Menschen, seiner kreativen Tätigkeit. [...] Der Mensch braucht eben diese Freiheit [...]. Das spürt auch die studentische Rebellion, daß das voll berechtigt ist. Sie können aber erkenntnistheoretisch nicht den Punkt finden, wo anzusetzen ist, um eben diese Freiheit zu vergrößern. *Es ist ein Irrtum, das aus dem Gesellschaftlichen heraus machen zu wollen.* Man kann es auch, aber das ist eine rein pragmatische Sache und betrifft noch nicht einmal den Begriff der Freiheit. [...] Der Freiheitsbegriff ist für mich *viel höher, bezieht sich letzten Endes auf die geistige Befreiung.*"³³

³³ Vgl. Beuys/Reuther 1969, S. 39.

Eine vergleichbare Verortung erfährt auch seine pädagogischen Tätigkeit im eigentlichen Sinne, wie etwa dem im selben Jahr publizierten Interview mit Stuart Morgan zu entnehmen ist: Wie im *Werkstattgespräch* führt die einer allgemeinen Erörterung der künstlerischen Arbeitsweise folgende Fokussierung auf das Unterrichten an der Hochschule nur scheinbar zu einem Themenwechsel. Hatte der Künstler soeben noch erklärt, wenn er in seiner Aktion *DER CHEF* als ein "Transmitter" aufgetreten sei, dann habe ihn "die Grenzlinie zwischen Physischem und Metaphysischem" interessiert³⁴, so betont er wenig später: "To be a teacher is my greatest work of art. The rest is a waste product, a demonstration."³⁵ Doch wiewohl diese Antwort auf eine Frage nach dem Selbstverständnis als Professor an der Düsseldorfer Akademie folgt, dürfte sich der Superlativ keineswegs nur auf dieses Tätigkeitsfeld im engeren Sinne zu beziehen, wie es der unmittelbare Gesprächszusammenhang zunächst suggerieren mag. Denn insgesamt gesehen wird das Bekenntnis über den Verlauf des Dialoges eingebunden in ein *übergreifendes* Konzept der künstlerischen Tätigkeit als "Vermittlung einer Botschaft", die Beuys zwar als Künstler im Umgang mit dem Material realisiert, letztlich aber *jenseits* des Materiellen ansiedelt – und die er *allen* Menschen vermitteln will. Etwa auch in der Provokation, als die sein hochschulisches Engagement ebenso wie seine künstlerische Arbeit wahrgenommen werden:

"To provoke something means to evoke something [...] Economic circumstances do not determine me, I determine them. Every man is a potential provocateur. [...] There is a certain materialist doctrine which claims that we can dispense with mind and with art because man is just a more or less highly developed mechanism governed by chemical processes. I would say man does not consist only of *chemical processes*, but also of *metaphysical occurrences*. The *provocateur* of the chemical processes is located *outside the world*."³⁶

Ähnliche einschlägige 'Wendungen' – im doppelten Sinn des Wortes – sind nachgerade charakteristisch insbesondere für die frühen Interviews, die sich explizit auf die Frage nach seinem künstlerischen Werk und Selbstverständnis konzentrieren. Zwar betont Beuys die metaphysische Ausrichtung seiner Arbeit – jedoch nie ohne deren erkenntnistheoretische, pädagogische und politische Zielsetzung, sowie schließlich ihre Fundierung in einer dezidiert als wissenschaftlich verstandenen Methodik herauszustellen. Umgekehrt nutzt er auch jene Gesprächspassagen, die auf einem der letzteren Aspekte fokussieren – und in denen er mitunter nicht nur das von den jeweiligen Gesprächspartnern in den Vordergrund gerückte Thema auf-, sondern teilweise auch deren Vokabular zu übernehmen scheint³⁷ – um seine künstlerische Botschaft als *Vermittlung eines Übersinnlichen im Sinnlichen* zu charakterisieren.³⁸ Die sprachlichen Wendungen, an und mit denen dieses programmatische

³⁴ Vgl. Beuys/Sharp 1969, S. 42.

³⁵ Ebd., S.44.

³⁶ Ebd., S. 45.

³⁷ So fällt etwa in den Gesprächen der siebziger Jahre – und nur in dieser Phase – eine enge Anlehnung an die marxistische Terminologie auf, wie sie zu dieser Zeit nicht nur im Umfeld der Studentenbewegung gang und gäbe ist. Darauf, dass solche 'Übernahmen' auch ganze 'Bilder' mit einschließen können, wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.

³⁸ Vgl. oben die Anm. oben zu den entspr. Äußerungen in den Gesprächen mit G. Jappe u. H. Lieberknecht.

Moment eingeführt wird, erweisen sich dabei als durchaus markant: Tatsächlich sind es – wie die zitierten Beispiele belegen – eben jene 'Wend[ung]en' im Gespräch, an denen die Rede explizit zu einer hermetischen wird.

Markant ist allerdings umgekehrt auch die Rückbindung der hermetischen Sprache *an* die Formulierung erkenntnistheoretischer, pädagogischer und politischer Ziele, ebenso wie die Betonung der Wissenschaftlichkeit des methodischen Vorgehens: Als Tribut an das Rationale erfüllt sie nämlich nicht nur die Funktion einer Vermittlung der auf ein Übersinnliches zielenden Programmatik in die 'weltliche' künstlerische Praxis hinein, die damit ihrerseits zugleich – in 'Forschung und Lehre' sowie im Werk insgesamt – *als* Vermittlungsarbeit gekennzeichnet wird. Vielmehr scheint der Künstler hier implizit auch auf jene Stimmen zu reagieren, die ihm in ihren Kritiken regressive Tendenzen vorwerfen und diese – wie bereits diskutiert – insbesondere am hermetischen Charakter seiner Werke und seines Habitus festmachen wollen.

Belegen lässt sich diese Annahme ebenfalls anhand eines differenzierteren Blicks auf das Interview-Material, der die einschlägigen Formulierungen einerseits im Bezug auf ihre argumentative Einbettung, und andererseits auf den situativen beziehungsweise historischen Kontext des jeweiligen Gespräches hin befragt.

So sind die beschriebenen 'Wendungen' in ein hermetisches Sprechen und von diesem zurück in das, was in rationaler Begrifflichkeit als unmittelbarer Bezug auf 'Alltagsrealität' markierbar und damit allgemein kommunikabel ist, in eben dieser Doppelfunktion zunächst einmal sowohl dort zu beobachten, wo Beuys unmittelbar auf seine künstlerische Arbeit im engeren Sinne oder gar die 'Themen' seiner Zeichnungen und plastischen Arbeiten angesprochen wird, als auch dort, wo er ausgehend von dem 'Bild des Künstlers', das ihm von der Rezeption 'auf den Leib geschrieben wird', sein eigenes Selbstverständnis kommentiert. Über diesen gemeinsamen Grundzug hinaus fallen jedoch signifikante Unterschiede zwischen der Kommentierung der Werke und derjenigen der eigenen Position ins Auge: Im Sprechen *über* Bilder dominiert ein Sprechen *in* Bildern, in dessen Zuge das Hermetische – in seiner Doppelfunktion als Vermittlung, die Verschlüsselung und Offenbarung verknüpft – zugleich an die Person des Künstlers zurück gebunden wird, so dass man durchaus von einer 'rhetorischen Selbsterhöhung' im Sinne einer Selbstinszenierung des Künstlers als 'Geheimnisträger' sprechen kann.³⁹ Demgegenüber wird eine entsprechende Identifikation durch Dritte – wie sie in den frühen Jahren in der

³⁹ Vgl. hierzu Göhner 2000, S.197f., die in Beuys' Diktum "Make the secrets productive!" allerdings v. a. ein "rhetorisches Bildungsideal" gespiegelt sieht – wohingegen gerade diese Formulierung wohl eher auf ein romantisches *Kunstideal* und einen Anschluss an das entsprechende "Bild vom Künstler" zurückverweist; für die Quelle des Zitats vgl. das zum Gespräch Beuys/Krüger 1982, S. 51 abgeb. Objektbild sowie J. Beuys im Fernsehfilm *Jeder Mensch ist ein Künstler*, R. W. Krüger, WDR Köln 1979: "Der Plastiker zaubert das hervor, was die Natur verbirgt – make the secrets productive.". Sehr viel treffender insofern Kröger 2002, der in der "Semantik vom Reden und Schweigen" einen Anschluss an die "magische Tradition" der Geheimhaltung sieht, vgl. ebd., S. 69.

Regel aus kritischer Perspektive erfolgt – dezidiert zurückgewiesen beziehungsweise unter Verweis auf die Verkennung des Gegenwartsbezugs der künstlerischen Programmatik korrigiert.

– Wie man den Kritikern die Bilder erklärt –

Besonders deutlich belegen Ersteres zwei Gespräche, die Hagen Lieberknecht und Ludwig Rinn Anfang beziehungsweise Ende der siebziger Jahre mit dem Künstler führten. Beide unterscheiden sich von den im voraus Gegangenen zitierten, zeitnah entstandenen Interviews dadurch, dass hier der Versuch gemacht wird, Beuys nicht nur allgemein auf sein Selbstverständnis und seine Programmatik hin zu anzusprechen, sondern ihn direkt anhand einzelner Werke neben der künstlerischen Arbeitsweise auch 'Themen' und 'Motive' detaillierter beleuchten zu lassen. Je offener hier jedoch nach (Be-)Deutung gefragt wird, desto dezidierter – *und sprechender* – fällt die Ausweichbewegung in das Sprechen in Bildern aus. Wo sich Lieberknecht beispielsweise nach dem in zahlreichen der frühen Zeichnungen wiederkehrenden 'Motiv' des "Hirschen" erkundigt und dabei auf die kulturgeschichtliche und kunsthistorische Tradition verweist, entgegnet Beuys:

"Ja, der Hirsch ist natürlich erstmals eine Sache, die einen intuitiv anspringt, die mich jedenfalls intuitiv angesprungen hat, als ein Tier, mit dem ich etwas zu tun habe. [...] Da könnte man auch sagen, *da braucht er gar keine Antwort drauf zu geben*. Denn er ist schließlich einer, der so etwas darstellt, und der braucht keine Antwort drauf zu geben. Der Hieronymus Bosch hat ja auch keine Antwort darauf gegeben, warum er diese Sperlinge und diese Fische und diese komischen Sachen gezeichnet hat, und ursprünglich hätte ich wahrscheinlich gar keine Antwort darauf geben können. Ich würde sagen, der Hirsch ist die Christusfigur selbst [...]"⁴⁰

Damit allerdings *ist* eine Antwort gegeben – die den Hirsch zunächst als *intuitiv* erfasstes, 'inneres Bild' charakterisiert und diese Intuition in einem zweiten Schritt als *Inspiration* im nachgerade klassischen Sinne, nämlich als dem Gravitationsfeld eines "Numinosen" zugehörige kennzeichnet, indem der Hirsch 'nachträglich' als "Christusfigur", also als Bild einer Inkarnation des Göttlichen erkannt wird. Zugleich wird diese "Christusfigur" nicht nur unmittelbar mit der Person des Künstlers ("ein Tier, mit dem ich etwas zu tun habe") verknüpft, sondern auch für das Bild selbst Realität beansprucht, insofern Beuys begründet, warum er dem Hirsch gegenüber anderen, ebenfalls in der christlichen Ikonographie überlieferten Tieren wie dem Einhorn den Vorzug gibt:

[H.L.:] "Haben Sie nie daran gedacht, auch ein Einhorn zu verwenden?"

[J.B.:] "Nein, das ist ein *unwirkliches* Tier. Das ist ein *konstruierter Mythos*, ein Keuschheitssymbol."⁴¹

Bezeichnend ist auch der Verlauf, den das Gespräch im Anschluss an diese beiden Passagen nimmt, in denen Beuys mithin – zunächst verschlüsselt und dann *ex negativo* – eine von seinem Gesprächspartner zwar nicht verstandene, aber dennoch denkbar erschöpfende Antwort auf die Bedeutung des 'Hirschmotivs' gegeben hat: Während er auf

⁴⁰ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 10 (Hervorh. V. K.).

⁴¹ Ebd., S. 11 (Hervorh. V. K.).

Lieberknechts nachmalige Fragen nach Anknüpfungspunkten für kulturgeschichtliche, mythologische und biographische Auslegungen des Motivs nunmehr lapidar entgegnet: "Ist alles da!" [...] "Alles da!", nutzt er den seitens Lieberknecht – wiederum über den Versuch, die Ikonographie zu entschlüsseln -eingebrachten Begriff des "Denkens", um seinerseits *in Bildern* weiter zu sprechen:

"Das Denken ist lediglich der Glassarg, die materielle Unterlage im Reflexionsorgan, so hart wie ein Spiegel. Und immer wieder kommt man auf den Glassarg. Das Denken ist ein Spiegelorgan, in dem Augenblick wo das bewußt wird, ist klar, daß das Denken nur durch den Tod vollzogen werden kann. Und daß es darüber hinaus etwas höheres gibt für die Kulturzukunft [...] Daß man nach vielen Kulturepochen mit dem Knie denken kann und ich behaupte das kann man heute schon."⁴²

Ähnlich funktionieren die beiden Gesprächspassagen, in denen sich Lieberknecht um Erläuterungen zur Bedeutung der Bienen und des Hasen bemüht. Den Einstieg im Bezug auf Erstere liefert das bekannte Aktionsphoto zu ... *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (1965)*, über das sich Lieberknecht zunächst nach dem Honig erkundigt. Nachdem Beuys zunächst ergänzt: "Honig *und Gold*" – und eher betont sachlich den Auftrag des Blattgoldes ("Echtes Gold! Für zweihundert Mark echtes Gold.") erläutert hat, bekundet er lapidar und in eine Gegenfrage überleitend lediglich: "Die Sache mit dem Honig ist natürlich schon sehr alt. Wie bin ich auf die Bienen gekommen? Wie bin ich auf das Wachs gekommen?" – um letztlich wiederum mit einem Bild zu antworten:

"Mit dem Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist, nicht Honig abzugeben sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Denkens wieder lebendig gemacht. [...]"⁴³

Darauf Lieberknecht, insistierend:

"Wir haben schon über die Biene gesprochen. Warum nimmt die Biene neben dem Hirsch eine so bedeutende Stellung ein. Wegen der Produkte Honig und Wachs – kristalliner und organischer Architektur – wie sie es einmal nannten?"⁴⁴

Beuys Antwort:

"Es ist zu sagen, daß bei der Biene nichts durcheinandergeht, sondern daß das Organische, das die Biene erzeugt, sie in einem unheimlich kristallinen System anwendet. Also praktisch wie der Bergkristall [...]; *und das ist natürlich erst einmal ein schönes Geheimnis*, daß da zwei Sachen

⁴² Vgl. ebd., S. 11/12. Auf die Quelle und den Kontext dieser wie auch einiger weiterer Gedanken, auf die Beuys' in den zitierten Gesprächspassagen referiert, wird im Verlauf der Untersuchung noch eingehender zurückzukommen sein. Bereits an dieser Stelle sei jedoch vermerkt, dass ausgerechnet die auch in anderen Gesprächen von Beuys in unterschiedlichen Wendungen wiederkehrende Bemerkung, er "denke sowieso mit dem Knie" (vgl. Beuys/Abendunterhaltung 1977, S. 14 u. als 'Schlagzeile' auch S. 15) – die vorzugsweise als Beleg für Beuys' Originalität zitiert wird – wie vieles andere ebenfalls auf Steiner zurückzuführen ist, der in seinen Vorträgen zum *Okkulten Lesen und okkulten Hören* erläutert, in einer früheren Entwicklungsstufe des Menschen seien Teile des Gehirnes noch frei beweglich gewesen; tatsächlich seien daher auch die Kniescheiben "Hirnschalen" bzw. "Schädeldecken", welche sich in der "okkultistischen Betrachtung der Welt" bzw. der "höheren Welten" als Partien eines 'kosmischen Denkorgans', eines "Zukunftsgehirns" zu erkennen gäben: Der "kniende Mensch ist eingeschlossen in einer Kugeloberfläche; er lebt darin. Es verbreitet sich die Fläche zur Kugel, und indem der Mensch betet, bereitet er sich in dem Gehirn vor, in der Sphäre zu leben, in der er leben wird, wenn diese Sphäre ihn umschließen wird, von der die Kniescheiben nur kleine Teile sind.", vgl. Steiner GA 156/1967, S. 76f., hier S. 78 (Band in Beuys' Besitz).

⁴³ Ebd., S. 9.

⁴⁴ Ebd.

unmittelbar zusammen existieren. [...] Etwa im Sinne von meinen Aktionen, wo ich sagte, daß Fett – bevor es in die Fettecke hineinkommt – den chaotischen embryonalen Charakter verkörpert, das [sic!] sich über die Bewegung vollzieht – [...] in die kristalline Form hinein. Das ist natürlich selbstverständlich. Aus diesem Grunde liegen die Bienenplastiken [...] ja ziemlich früh in meiner Arbeit; aber die Kontinuität mit diesen Fettaktionen ist da gegeben. *Das ist einfach etwas, was ich erlebt habe.*"

[H.L.:] "Sie sagen in diesem Zusammenhang immer wieder 'erlebt'?"

[J.B.:] "Ja, erlebt. Auch erfahren. *Das habe ich als Wirklichkeit, Realität, festgestellt.*"⁴⁵

Erneut wird also das 'Motiv' als Bild im Bilde weniger erklärt, als um ein weiteres Bild ergänzt. "Natürlich selbstverständlich" ist Letzteres jedoch nur dann, wenn das, was in diesem Bild vermittelt wird – die ihrerseits bildhaft formulierte "Plastische Theorie" – als nicht weiter hinterfragbare Realität akzeptiert werden kann. Diese Verständnisvoraussetzung aber wird von Beuys als "etwas, was ich erlebt habe" gekennzeichnet – etwas also, das nicht geteilt, sondern nur *mitgeteilt* werden kann. Während mithin alle Bilder gleichermaßen 'geheimnisvoll' bleiben, ist das Eigentliche ihrer Bedeutung nur über das zugänglich, was vom Künstler selbst in den Arbeiten 'zu sehen gegeben' und im Gespräch 'zu verstehen gegeben' – und hier als eine Realität behauptet wird, deren 'Beweis' allein über die Rückbindung an die eigene Person funktioniert.⁴⁶ Auf der unmittelbaren Rezeptionsebene, also als 'Motive' hingegen können die Tierfiguren direkt die "[breite] Masse" ansprechen, da "die Tiere eine Rolle spielen, die der Bürger liebt, also die Masse liebt" – womit sich dieser die Bedeutung indirekt beziehungsweise intuitiv durchaus der Intention des Künstlers gemäß vermitteln mag.⁴⁷

Stellt man dem nun das sechs Jahre später entstandene Gespräch, das Ludwig Rinn mit Beuys führt, zur Seite, so fallen mit Blick auf dessen Verlauf nicht nur insgesamt inhaltliche *und* strukturelle Parallelen ins Auge. Zudem zeigt sich, dass Rinn – der sich offenbar durch die Lektüre bereits publizierter Interviews vorbereitet hat – dort, wo er unmittelbar auf Formulierungen und Begriffe des Künstlers Bezug nimmt, von diesem bestenfalls Bestätigung erhält. Wo sich dessen Gesprächspartner jedoch weiterführende Erklärungen erhofft, werden seine Fragen wiederum mit beziehungsweise in ihrerseits rätselhaft anmutenden Bildern beantwortet:

[J.B., auf das Blatt *Tiermärchen* verweisend:] "Hier ist wieder der Hirsch. Hirsch, Kristall..."

[L.R.:] "mit dem Christus innen."

[J.B.:] "Ja, das ist eine Christusfigur innen, richtig. Und da sind kleine Kristalle hier unten noch auf dem Weg."

[L.R.:] "Und die große Kristallform ist ja nun auch ein Sarg."

[J.B.:] "Das ist auch der Schneewittchensarg wie immer. Und da ist noch einmal ein Frontalhirsch [...]"

[L.R.:] "Das bezieht sich auf die Eustachiuslegende."

⁴⁵ Ebd., S. 10 (Hervorh. V. K.).

⁴⁶ Dies allerdings ist eine Geste, deren kulturgeschichtliche Verankerung nicht nur unmittelbar auf die Heiligenlegenden zurückführt, sondern im Kern sogar auf die Bibel selbst, insofern die Realität des Heilsgeschehens über die Zeugenschaft der Apostel begründet wird.

⁴⁷ [J.B.:] "Die Masse liebt einen Hirsch, einen Hasen, die Masse liebt auch Bienen. Sie symbolisieren so richtig das, was auch der Durchschnittsbürger liebt. [...]" [H.L.:] "Sie würden den Durchschnittsbürger und seine Vorstellungen also durchaus in einen Mythos oder so eine Ikonographie einbeziehen?" [J. B.:] "Man sollte die Masse nicht unterschätzen!", vgl. ebd., S. 12.

[J.B.:] "Ja das hat damit zu tun. Aber da das alles in Kurzschrift praktisch ist, soll man das jetzt nicht bis in die Einzelheiten ikonographisch belegen. Aber sicher ist das intendiert. [...]"

[...]

[L.R.:] "Sodass man das als Mitteilung verschiedener Möglichkeiten sehen könnte, christliche Ikonographie und vorchristliche Ikonographie?"

[J.B.:] "Jaja, aber nicht beliebig austauschbar. Sondern ich glaube, *daß die Dinge immer schon so eingesetzt sind, wie sie in Wirklichkeit fungieren*. Da würde ich schon Anspruch auf *Objektivität* erheben, nicht irgendwie meinen, daß es subjektiv wäre."

[L.R.:] "Aber wenn man diese Bilder einmal geschichtlich nimmt, dann ist der Hirsch doch wohl in die christliche Ikonographie übernommen worden als Christusbild."

[J.B.:] "Nein, *bei mir sicher nicht*. [...] *Im Grunde ist ja auch diese Ikonographie nicht bekannt*, mit dem Kristall. Ja *sie ist bekannt in den Märchen, in Mythologien*, z.B. Schneewittchen. Das Schneewittchenmotiv ist praktisch *das durchsichtige Todesprinzip das Kristallprinzip das geheime Formprinzip*, und es hat durchaus etwas mit dem Mysterium des Todes zu tun."⁴⁸

Ähnlich auch Beuys' Äußerungen zur Farbe:

[L.R.:] "[...] Farbe ist im allgemeinen wohl von Dir als Materie eingesetzt?"

[J.B.:] "Ja ist grundsätzlich immer als Substanz gemeint. Ich würde nicht sagen im Sinne von Materie. Sondern im Sinne der Substanz, die man sich grundsätzlich frei schwebend vorstellen muss. Über die eigentlich auch in diesen Verwirklichungen noch keine endgültige Aussage gemacht wird, sondern meines Erachtens erst in der plastischen Theorie oder in der sozialen Skulptur: Was denn dieses Substanzielle sagen will, wohin es tendieren will [...]"

[L.R.:] "Die Farbe erscheint zunächst einmal sehr haptisch, jedenfalls im Braunkreuz [...]"

[J.B.:] Ja haptisch. Haptisch aber auch wieder nicht im Sinne von... um die Skulptur *noch wirklicher zu machen als sie in Wirklichkeit schon ist* [...]. Auch hier wieder ein 'weg' von allen materiellen Absichten vorhanden. [...] Auch wenn die Farbe so manchmal erscheint, als wäre das äußerste Materielle gemeint [...] als wäre das jetzt die Materie. Aber gerade in diesem Paradox soll eine – das ist meine Intention – Aussage gemacht werden über eine frei schwebende Substanz [...]"

[L.R.:] "Sodaß ein Gegenbild entstehen soll."

[J.B.] "Richtig, das ist richtig. [...]"⁴⁹

Erneut werden also im Sprechen über die Werke die Enden des Werkes ins Unsichtbare verlegt, das zugleich in der Begriffswelt des Künstlers verankert und mit dieser zur "Wirklichkeit" erklärt wird – wobei Beuys' Gesprächspartner, den Begriff des "Gegenbildes" aus seiner Kenntnis vorausgangener Beuys-Interviews aufgreifend⁵⁰, die in sich geschlossene Rhetorik dieses Sprechens nicht etwa zu durchbrechen versucht, sondern ihr – im Versuch zu verstehen – bereitwillig sekundiert.

Wie sich selbst weist Beuys also auch seinem künstlerischen Instrumentarium – genauer gesagt: seinen Medien und Materialien ebenso wie seiner 'Ikonographie' – wie letztlich den Werken als solchen einen 'Mittlerstatus' im Hinblick auf ein Ideelles zu, welches seinerseits insofern im eigentlichen Wortsinn "esoterisch" genannt werden kann, da es von Beuys über das 'hermetische' Sprechen vermittelt und dabei als im sicht- und sinnlich Wahrnehmbaren

⁴⁸ Vgl. Beuys/Rinn 1978, S. 13/14 (Hervorh. V. K.)

⁴⁹ Vgl. Beuys/Rinn 1978, S. 8/9 (Unterstreichungen im Original, Hervorh. V. K.).

⁵⁰ Vgl. zum Begriff des "Gegenbildes", den Beuys zuvor in einem Gespräch mit J. Schellmann u. Bernd Klüser erläutert hatte, auf das sich Rinn hier offenbar zurückbezieht, Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 11 u. weiterf. unten Kap. III.6. sowie ausf. Kap. III.8.

prinzipiell enthaltene, gleichwohl jedoch verrätselte Qualität beschrieben wird.⁵¹ Dies jedoch ist eine rhetorische Geste, die weniger der von den Gesprächspartnern angefragten Erläuterung des Werkes dient, als sie einmal mehr dessen – ebenfalls im eigentlichen Wortsinn – *hermetischen* Charakter unterstreicht.⁵²

– Realität / Beuys / Realität –

Bemerkenswert ist allerdings auch, *wie* dieses "Ideelle" in den Gesprächen an Realität zurück gebunden wird. Wie die zitierten Passagen belegen, bleibt nämlich der Begriff der "Realität" beziehungsweise der "Wirklichkeit" seinerseits ambivalent in dem Sinne, dass er in zweifacher Hinsicht eine Doppelfunktion erfüllt: Zum Einen wird er dezidiert für das Ideelle selbst in Anspruch genommen – wobei Beuys diesen Anspruch zwar mit seinem persönlichen Erleben begründet, zugleich aber als objektivierbaren behauptet. Zum anderen wird er – sowohl den Objektivitätsanspruch des "[offenbaren] Geheimnis"⁵³, als auch den Vermittlungsanspruch des Künstlers unterstreichend – in der Alltagsrealität als solcher verortet, wie sie auch Dritten zugänglich ist: Der "Masse", die Beuys nicht von seiner

⁵¹ "Esoterisch" meint dem Ursprung nach: Nur einem exklusiven Kreis von 'Wissenden' bzw. (Geheim-)Schülern eines 'Meisters' zugänglich, vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.2. u. weiterf. im Bezug auf Beuys unten, insb. Kap. III.10.

⁵² Und zwar wiederum im eigentlichen Sinne des Begriffs, insofern sich die Hermetik einerseits auf den Gott u. Götterboten Hermes (lat. Mercurius), also eine Mittlerfigur zwischen Göttern und Menschen, und andererseits auf den mit dem ägyptischen Toth assoziierten, legendären 'Hermes Trismegistos' als Geheimnis umwobenen Verfasser der die 'Grundsätze' der Hermetik übermittelnden *Tabula Smaragdina* beruft und die insofern ein 'Urbild' der 'Rhetorik der Hermetik' darstellt, als in ihr 'die' Geheimnisse in verschlüsselte (Sprach-)Bilder eingegossen sind, vgl. hierzu oben Kap. II.2., Abs. "Radius u. Rhetorik der Hermetik". Beuys wiederum betonte: "Man könnte abgekürzt oder schematisch sagen, daß alle diese Produkte auch sich beziehen auf eine *geheime Physiologie* des Menschen [...]"; vgl. Beuys/Rywelski 1970, o. P. – eine Formulierung, die sich im Übrigen unschwer auf Rudolf Steiners Vortragszyklus *Eine okkulte Phylogie* zurückführen lässt; vgl. Steiner GA 128/1957, im Nachlass vh..

⁵³ Vgl. zu dieser, Goethes *Metamorphose der Pflanzen* entlehnten Wendung, ausf. unten, Kap. III.10.

"Sozialen Plastik" beziehungsweise "Sozialen Skulptur"⁵⁴ ausschließen will und die – wie er gegenüber Hagen Lieberknecht bekundet – "nicht unterschätzt" werden soll.⁵⁵

Eine ähnliche, zweifach ausgerichtete 'Doppelfunktion' kommt der Referenz auf die Realität aber auch in einer anderen Hinsicht zu. Tatsächlich leistet nämlich die Anbindung an das Persönliche und an das Autobiographische – ähnlich wie das synthetische Prinzip des *Lebenslauf Werklauf* – ihrerseits zweierlei: Zum einen kann sie die *Einzigartigkeit* eines künstlerischen Profils signalisieren, das zugleich den *allgemeinen* Ansprüchen und Erwartungen der Rezeption hinsichtlich der 'Vita' eines (Avantgarde-)Künstlers genügt. Seine Ikonographie mag in Teilen vertraut erscheinen (wie in den Tieren), sein 'Material' mag dem Alltag entnommen sein – doch was vertraut und alltäglich erscheint, weist nicht nur auf ein komplexer angelegtes Gesamtes ("in der plastischen Theorie oder in der sozialen Skulptur"), sondern auch auf eine "höhere Wirklichkeit" hinaus, auf welche die eigentliche Intention des Künstlers gerichtet ist. Zum anderen wird das, worauf sich die Intention des Künstlers richtet, nicht nur über die 'persönliche Ikonographie' – sowie, im "Parallelprozess"⁵⁶, über die vom Künstler entwickelten Theorie und Begriffswelt – an seine Person gebunden, sondern zugleich als *objektive* Wirklichkeit gekennzeichnet: Eine Wirklichkeit, die der Künstler lediglich exemplarisch zu "bearbeiten" behauptet, damit aber letztlich im Werk *und* als Person zu vermitteln verspricht.

So wird die Realität dieser "höheren Wirklichkeit" im Gespräch über die Werke zwar einerseits unmittelbar in diesen verortet, und mittelbar über den Verweis auf die persönliche Erfahrung des Künstlers belegt. Andererseits wird sowohl die "unbekannte", zunächst als 'persönliche' erscheinende Ikonographie kulturgeschichtlich verankert ("ist bekannt in den Märchen, in Mythologien"), als auch die ihrerseits zunächst als persönliche Sichtweise

⁵⁴ Während Beuys einerseits durchaus präzise zwischen "Skulptur" und "Plastik" unterscheidet ("Skulptur würde dem deutschen Wort Bildhauerei entsprechen und Plastik würde dem organischen Bilden von Innen entsprechen.", vgl. Beuys/Blume/Prager 1975, S. 176), finden sich nicht nur in der Sekundärliteratur die Begriffe "Soziale Plastik" und "Soziale Skulptur" parallel verwendet (Ersterer prominent etwa im Titel des Buches von Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980; Letzterer z. B. bevorzugt bei dem Beuys-Schüler J. Stüttgen). Beuys selbst, der im Rahmen seiner Ende der sechziger Jahre zunehmend präzise explizierten "Plastischen Theorie" bzw. für den "Erweiterten Kunstbegriff" stark auf den Begriff der "Plastik" fokussiert ("Wie kann [...] jeder lebende Mensch auf der Erde ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden?", vgl. Beuys/Rappmann 1974, S. 20), spricht etwa in seinem "Manifest" *Ich durchsuche Feldcharakter* (Beuys 1972) von der "modernsten Kunstdisziplin Soziale Plastik", in zahlr. Interviews der siebziger Jahren jedoch von "Sozialer Skulptur"; vgl. neben Beuys/Rinn 1978, S. 8 u. Beuys/Waberer 1979, S. 212 ausf. seinen im Rahmen der *documenta 6* gehaltenen Vortrag *Eintritt in ein Lebewesen* (Beuys 1977); in Letzterem findet er sich *als* Begriff benannt sowie in der hier u. im Folgenden verwendeten, "substantivierten" Schreibweise benutzt ("Soziale Skulptur" statt "soziale Skulptur"). Als auch von Beuys selbst als wesentlicher Teil seines Werks betrachtete Eigenschöpfungen des Künstlers werden diese Begriffe im Folgenden Ersterem zugerechnet u. entsprechend kursiv gesetzt. Zu den Begriffen "Soziale Plastik" bzw. "Skulptur" vgl. weiterf., neben Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, Beuys-Unsichtbare Skulptur/FIU 1989; zur "Plastischen Theorie" ebd. die 1971 datierende Reihe von Zeichnungen *Zur Theorie der Plastik* (vgl. die Abb. 25 u. 26 sowie Abb. 24, Plastik, in Meyer 1989, S. 101-103); auf im Zh. mit der Fragestellung dieser Untersuchung weiterf. Aspekte wird im Folgenden noch mehrfach einzugehen sein..

⁵⁵ Vgl. oben die Anm. zum Gespräch mit H. Lieberknecht.

⁵⁶ Zu diesem Begriff s. o. die Anm. zur entspr. Referenz im Kat. zur Ausst. im Städt. Museum Mönchengladbach 1967 u. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 91f.; vgl. weiterf. a. Kap III.12.

erscheinende, "nicht materielle" Auffassung der Realien als direkt *im* Realen der Werke greifbare dargestellt. Wenn allerdings in diesem Zusammenhang von einer "Neuschöpfung. Nicht als Hernahme von Substanz, die schon vorhanden ist, sondern als *Verwirklichung von Substanz, die durch den Menschen geschaffen wird*" die Rede ist, so mag dies in christologischem Sinne zwar auf ein *allgemein menschliches* Potential verweisen, dessen Vitalisierung Beuys in zahlreichen seiner mündlichen und schriftlichen Äußerungen als einen zentralen Gedanken seiner Idee einer "Sozialen Skulptur" herausgestellt hat.⁵⁷ Zunächst jedoch sind es die "Neuschöpfungen" eines *bestimmten* Menschen, welche "die Substanz verwirklichen" – womit die 'objektivierbare' Realität dieser Substanz einmal mehr in Werk *und* Person des Künstlers verankert wird, der hier als 'exemplarisch Handelnder' an die Öffentlichkeit tritt.

Mithin dient die Übersetzung des 'Ideellen' ins Alltägliche, die in Bildern und Narrationen erfolgt, Beuys nicht nur als "Vehikel" für die Vermittlung der künstlerischen Programmatik, sondern auch der eigenen Positionierung in und mit einem einschlägig konnotierbaren "Bild vom Künstler".

Ein weiteres, prominentes Beispiel für diese zweifache 'Doppelfunktion' der "Realität/Beuys/Realität"⁵⁸ bieten nicht zuletzt die Kommentare des Künstlers zu den nachgerade notorisch mit Beuys identifizierten Materialien: Filz und Fett, die in den Gesprächen – und dementsprechend, über einschlägige Zitate belegt, auch in der Sekundärliteratur – wahlweise als 'Realien', als aus biographischen Erlebnissen ableitbare Bestandteile einer 'persönlichen (Material-)Ikonographie', als "Materialien" [sic!], "Substanzen" oder gar "Gegenbilder" charakterisiert werden können.

Wenn der Künstler nämlich bekundet, man solle sie "als Katalysatoren verstehen [...] Daß man nicht blöd sagt, das Fett ist was fürs Butterbrot sondern noch *nach anderen Qualitäten* des Materials sucht"⁵⁹, so haben diese "anderen Qualitäten" nicht nur ihren festen Ort in der "Plastischen Theorie", über die ihrer Verwendung als plastischen Materialien im Werk eine entsprechende Bedeutung zugewiesen werden kann. Vielmehr werden sie vor dem Hintergrund der 'Tataren-Legende', in der Filz und Fett prominent als heilkräftige Materialien figurieren, zusammen mit diesen unmittelbar an die Person des Künstlers zurück gebunden. Über die mehrschichtige Bedeutungszuweisung können Filz und Fett mithin als

⁵⁷ Vgl. Beuys 1972 u. 1977 sowie hierzu ausf. oben.

⁵⁸ Vgl. Nowald 1972/1978.

⁵⁹ Vgl. Beuys/Bizot/Nabakowski 1972, S. 4. Zuvor hatte Beuys auf die Frage, ob Filz und Fett als Naturprodukte auch mit ökologischen Ideen zusammenhängen, geantwortet: "Ganz sicher. Aber nicht direkt im aufklärerischen Sinne über sagen wir 'Umweltverschmutzung'. Ich bin allerdings ganz intensiv an Ökologie interessiert, [...] aber nicht nur an der des äußeren Environments, sondern auch an innerer Ökologie [...]" (ebd.).

'kaskadierende Bilder'⁶⁰ funktionieren. Anders gesagt: Zwar mögen die 'alltäglichen' Materialien bereits durch ihre Verwendung als künstlerische eine Transformation erfahren, die schon auf der primären, sinnlichen Ebene als Hinweis auf ihre "anderen Qualitäten" wahrgenommen werden kann. Ihre spezifische "Vehikel"-Funktion erhalten Filz und Fett jedoch erst dadurch, dass sie einerseits dazu dienen, den meta-physischen Gehalt der "Plastischen Theorie" am beziehungsweise im Material zu exemplifizieren, während andererseits eben dieses 'alltägliche' Material über die Assoziation mit der Legende sowohl als Teil der persönlichen Ikonographie ausgezeichnet wird, als auch – als von mit der Natur lebenden Menschen wundersam heilkräftiges – zusätzlich 'auratisiert' erscheint. Umgekehrt wirkt die 'Auratisierung' *über* eben diese Assoziation auch auf die Persönlichkeit des Künstlers zurück, an den sowohl die 'richtige' Interpretation der Materialien als auch der Zugang zum Werk insgesamt gebunden bleiben.⁶¹

Dass dies letztlich nicht nur für die mit der 'Tataren-Legende' assoziierten Materialien Filz und Fett gilt, sondern für die 'legenda' zu den Arbeiten schlechthin – also die in den Gesprächen publizierten Selbstäußerungen, die zusammen mit den Texten Dritter ein bereits ab Ende der siebziger Jahre stetig anwachsendes Konvolut an zu Lesendem bilden; lässt sich über die bereits zitierten Passagen hinaus nun auch für solche Interviews belegen, in denen Beuys nach der Rolle gefragt wird, die er selbst im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption spielt.

⁶⁰ Ein Begriff, der hier auch insofern in dem von Latour 2002 angesprochenen Sinne trifft, als – wie im Folgenden noch zu erläutern sein wird – das Spannungsfeld zwischen sinnlicher Qualität und einer im Sinne der von Beuys vertretenen "Substanzlehre" erweiterten 'Materialikonographie' den Bezug zu einem entsprechenden Weltbild impliziert; vgl. einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz", sowie zur "Substanzlehre" ausf. unten, Kap. III.8.

⁶¹ Dem widerspricht übrigens auch nicht, dass sich Beuys ab 1979 – ohne die 'Tataren-Legende' selbst zu relativieren – gegen die Herstellung einer unmittelbaren Kausalbeziehung zur Wehr zu setzen beginnt. In diesem Jahr, in dem zunächst C. Tisdall im Katalog der New Yorker Retrospektive die Rettung durch die Tataren einerseits durch Photographien dokumentarisch zu belegen suggeriert, andererseits im Begleittext ursächlich mit der Verwendung von Filz und Fett verknüpft, tauchen von Seiten der amerikanischen Kritik nämlich nicht nur die ersten Zweifel an der Stimmigkeit der Erzählung auf, sondern es wird in diesem Zusammenhang auch mehrfach pointiert auf Beuys' Weltkriegsvergangenheit verwiesen, um diese für die Interpretation des Werkes heranzuziehen (vgl. Perreault 1979, Hughes 1979 u. insb. Buchloh 1980 sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.1., Abs. "Ein Deutscher in New York"). An einer *solchen* Auseinandersetzung mit seiner 'Legende' dürfte dem Künstler jedenfalls kaum gelegen gewesen sein.

– Vehicle Art(ist) –

"Das ganze ist ein Spiel, das damit rechnet, durch diese Art von Information ein Vehikel irgendwo in der Gegend zu verankern, an das die Leute sich später zurückerinnern, also eine Art Erinnerungsstütze [...] für den Fall, daß in der Zukunft etwas anderes kommt. [...] Sehen Sie, alle Leute die so ein Objekt haben, werden sich weiterhin dafür interessieren, was an dem Ausgangspunkt, von dem die Vehikel ausgelaufen sind, sich weiter entwickelt, sie werden immer wieder beobachten, was macht derjenige jetzt, der die Dinge produziert hat. Ich bleibe auch dadurch mit den Menschen in Verbindung. [...] Es besteht eine regelrechte Verwandtschaft zu Leuten, die solche Dinge, solche Vehikel besitzen. Das ist wie eine Antenne, die irgendwo steht [...]"⁶²

Wenn Beuys bekundet, er sei "an der Verbreitung von physischen Vehikeln" interessiert, weil er "an der Verbreitung von Ideen interessiert" sei⁶³, so sagt diese 1970 gegenüber den Herausgebern seiner Editionen gegebene und seither viel zitierte Erklärung der Vehikelfunktion vermittelt auch etwas über die eigene Position des Künstlers in diesem Begründungszusammenhang. Was nämlich zunächst als nachgerade pragmatisch auf den 'Markt der Kunst' und die in diesem relevante Aufmerksamkeitsökonomie ausgerichtete Äußerung gelesen werden mag, erfährt im nächsten Atemzug eine Wendung: Die "Vehikel" verbreiten nicht nur die Ideen des Künstlers, sie stellen eine ("verwandtschaftliche") Verbindung zu ihm her – eine Beziehung, die hier zwar in technisches Vokabular gefasst wird ("Antenne"), gleichwohl jedoch auf ursprünglich magische beziehungsweise spirituelle Vorstellungen rückführbar erscheint.⁶⁴

Allerdings ist das Zitat nicht nur insofern charakteristisch, als es wiederum einen der zweifach ausgerichteten 'Wendepunkte' im Sprechen über das eigene Werk markiert, mit dem dieses einerseits an einen spirituellen Zusammenhang und andererseits an die Person des Künstlers gebunden und schließlich beides in ein Bild gekleidet wird, das zwar auf Ideelles verweist, dabei aber in einer dem Alltag verpflichteten Terminologie ("Antenne") gefasst bleibt. Charakteristisch ist auch, dass die Vehikelfunktion im Gespräch selbst unmittelbar mit einem politischen Anspruch verknüpft wird: "Die Objekte", so fährt Beuys an dieser Stelle fort,

"sind nur verständlich im Zusammenhang mit meinen Ideen. Was in meiner politischen Arbeit geschieht, hat dadurch, daß ein solches Produkt vorliegt, bei den Menschen eine andere Wirkung, als wenn es nur mittels geschriebener Worte ankäme."⁶⁵

Mithin spiegelt der Konnex zwischen der auf eine geistige Dimension gerichteten Intention und deren Einbindung in ein pädagogisches und politisches Programm – der in diesem Fall

⁶² Vgl. Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 9.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Dementsprechend fragte etwa auch K. v. Waberer, als Beuys mit Blick auf die Vehikelfunktion der Multiples von einem "Prinzip der ständigen Beziehung" spricht: [K.v.W.:] "Also ein magisches Objekt?" Darauf Beuys' Antwort, letztlich wiederum in der charakteristischen Ambivalenz: "Nein, kein magisches Objekt *allein*, sondern vor allem ein Objekt, das die Leute erinnert, weiterzuverfolgen, was aus dem erweiterten Kunstbegriff hervorgeht, was sich aus dem, was ich soziale Skulptur nenne, ergibt." (vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 212). Auf Beuys' Kommentare zum Thema "Magie" wird i. F. noch einzugehen sein; s. weiterf. außerdem Kap. III.8.

⁶⁵ Vgl. Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 9.

im gesamten Gesprächsverlauf immer wieder hergestellt wird – eine ähnliche Selbstpositionierung wider, wie sie auch für die nahezu zeitgleich geführten Gespräche mit Hanno Reuther und Stewart Morgan festgestellt werden konnte.

In welcher Relation steht dieses, in der Selbstdarstellung gegenüber den Gesprächspartnern dominierende (Selbst-)Bild nun zu dem Bild, das die Rezeption vom Künstler zeichnet – jenen Texten also, in denen bereits zu Anfang der siebziger Jahre sowohl in den Kommentaren zu Werken und Aktionen wie auch in den Beschreibungen der Person und des Habitus, von Seiten der Befürworter ebenso wie von Seiten der Kritiker, vornehmlich auf das "Rätsel Beuys" fokussiert und der Künstler weniger mit einem "Pädagogen" und politisch engagierten Vermittler assoziiert, denn vielmehr als "Mystiker" und "Prophet", als "Magier", "Schamane" und "Alchemist" bezeichnet wird?

Tatsächlich wird diese Frage schon früh nicht nur implizit im Rahmen von Interpretationen Dritter aufgeworfen, die sich um eine Vermittlung der scheinbar widersprüchlichen 'Seiten' des Künstlers bemühen⁶⁶, sondern auch in einer Reihe von Gesprächen mit Beuys zum Thema.

Dies gilt zunächst für die Rede vom "Mystiker", als der Beuys – wie etwa auch die bereits zitierte Rede Otto von Maurers belegt⁶⁷ – nicht erst im Rahmen des Düsseldorfer Akademiestreits bezeichnet wurde, die dort aber durch Krickes öffentliche Stellungnahme – in nunmehr deutlich negativer Assoziation – eine exponierte Stellung gewann.⁶⁸ So fragt etwa Helmut Rywelski, offenbar direkt auf Krickes Formulierung anspielend:

[H.R.:] "Man hat Ihnen öffentlich vorgeworfen – mit unverhohlener Anspielung auf Ihre Herkunft vom linken Niederrhein – Sie hätten einen Hang zur Mystik; Sie sind selbst nicht dieser Meinung. Haben Sie darüber nachgedacht, wie dieser Definitionsirrtum, Sie seien Mystiker, ich will es mal so nennen, zustande kommen konnte?"

Woraufhin Beuys' Antwort –

[J.B.:] "Ja. Ich habe vorhin gesagt, daß ich von meiner Herkunft, von meiner Vorbereitung auf die Akademiezeit, daß ich das nicht mystisch betrieben habe, sondern *gerade eben naturwissenschaftlich*."⁶⁹

– zwar zunächst eine klare Zurückweisung des zitierten Vorwurfs vermitteln zu wollen scheint, die mit dem bereits bekannten Postulat einer Wissenschaftlichkeit des eigenen Vorgehens einhergeht. Doch noch im selben Atemzug folgt die charakteristische Wendung auf "die andere Seite" hin, insofern der Künstler im unmittelbaren Anschluss auf seine

⁶⁶ Vgl. neben Jappe 1971 insb. Stachelhaus 1973, der sich – ähnlich wie Borer 1994/2001 – systematisch durch einen Katalog der Beuys zugeschriebenen Rollenmodelle abarbeitet, um das *Phänomen Beuys* zu fassen.

⁶⁷ Vgl. oben Kap. III.1. u. Mauer 1967; das entsprechende Assoziationsfeld war zuvor bereits von den Brüdern van der Grinten in den Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 u. Beuys/Kranenburg 1963 eröffnet worden.

⁶⁸ Vgl. Kricke 1968 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.2.

⁶⁹ Vgl. Beuys/Rywelksi 1970, o. P.

"Erlebnisse" und die daraus gewonnenen "Erfahrungen" verweist, die ihn dazu geführt hätten,

"aus dem positivistischen Wissenschaftsbegriff auszubrechen [...]. Wenn in diesen Informationen, in diesen Mitteilungen" so Beuys, "mystische Kategorien oder übersinnliche Kategorien angesprochen sind, *so ist es ja gerade mein Interesse, Informationen über solche Dinge und Zusammenhänge abzugeben*, also von einer sichtbaren materiellen Seite der Welt, von einer geistigen Seite der Welt zu reden [...]."70

Festhalten kann man also nicht nur, dass sich Beuys nur bedingt auf eine Auseinandersetzung mit den Zuschreibungen einlässt: Vielmehr nutzt er die Frage, um ein weiteres Mal einerseits den umfassenden Radius seines Kunst- und Selbstverständnisses zu postulieren und diesen andererseits – über den Verweis auf seine *Erlebnisse* und *Erfahrungen* – unmittelbar an die eigene Person zu binden. Wieder erscheint dabei der Begriff "(Natur-)Wissenschaft" in der charakteristischen Doppelfunktion: Zunächst zur Abgrenzung gegenüber dem Verdacht auf Irrationalität ins Spiel gebracht, dient er letztlich dazu, um für die "geistige Seite der Welt" Realität zu beanspruchen. Was hier konkret zurückgewiesen *und* zugleich – auch dies ist markant – zum Gegenstand einer rhetorischen Transformation wird, sind also eher die Begriffe, in die *andere* diesen Anspruch übersetzen – in diesem Fall in den Begriff des "Mystikers".71 Das gilt jedoch nicht für die Rolle des Künders "von einer geistigen Seite der Welt", die mit "mystischen" oder "übersinnlichen Kategorien" durchaus vereinbar ist.72

– Die Verortung des 'Magischen' –

Eine ähnliche 'Transformationsbewegung' lässt sich in jenen Gesprächspassagen wieder finden, in denen das Begriffsfeld der "Magie" angesprochen wird. Nur selten kommt es dabei zu expliziten Abgrenzungen wie gegenüber Keto von Waberer, die eine Verortung des "Magischen" in der christlichen Religion vorzunehmen versucht:

[KvW:] "Wie ist es mit der christlichen Tradition? Welche Rolle spielt für Sie die Religion? [...] Haben Sie auf den Katholizismus aufgebaut?"

[JB:] "Eigentlich nicht. Ich hatte nie etwas mit dem Katholizismus zu tun. Ich bin nur in einer Gegend aufgewachsen, in der der Katholizismus durchaus dominierend ist."

[KvW:] "Aber die Magie der Religion, die interessiert Sie schon. Ich denke an die Fußwaschung bei einer Aktion."

[JB:] "Nein, das interessiert mich nicht."73

Und dies ist auch nicht weiter verwunderlich: Tatsächlich nämlich hat "Magie" ihren festen Ort in jener historischen Perspektive, die Beuys – übrigens in engem Anschluss an Rudolf

70 Ebd.

71 So etwa auch im Gespräch mit Louwrien Wijers: [L.W.:] "Kannst du mir mehr darüber sagen, was 'Mystik' für dich bedeutet?" – [J.B.:] "Ja, Mystik bedeutet für mich die unausgesprochenen Geheimnisse des Lebens. Aber ich nenne es nicht Mystik, ich nenne es die ungelösten Fragen der Kultur.", vgl. Beuys/Wijers 1979, S. 40.

72 Vgl. hierzu auch Beuys/Kramer 1984, S. 38: "Kunst kommt von Kunde" (handschriftl. Notat M. K. während eines Bandwechsels).

73 Vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 208.

Steiner – in seinen Beschreibungen der "geistigen Entwicklung des Menschen" nachzeichnet, und in der es gerade das Christentum ist, das eine in ihren Auswirkungen zwar problematische, aber letztlich notwendige Trennung von magischen und mythischen Vorstellungen realisiert. Diese hingegen werden zunächst der Vor- und Frühgeschichte zugeordnet, wie etwa im Gespräch mit Hans van der Grinten, der sich nach dem im Titel vieler Zeichnungen auftauchenden "Ur-" erkundigt hatte. Hier konzidiert der Künstler zunächst die Relevanz einer Bezugnahme auf das, was van der Grinten als "primäre Situation des Menschen, geschichtlich oder vorgeschichtlich gesehen" beschreibt, um zu ergänzen:

"Vielleicht ist aber auch hinzuzufügen, dass der Begriff Ur manchmal auch vergleichsweise eingesetzt ist. Er bedeutet zum Beispiel auch, was C. G. Jung Urbild nennt. Womit nicht unbedingt etwas Altes gemeint ist, sondern ein Archetypus, also etwas durchaus Aktuelles. Im Sinne dessen, was man das Urwort nennt: des Logos. Wenn man den Logos in Zusammenhang bringt mit der christlichen Terminologie [...]. Er ist ja ein Schlüsselzeichen für die Evolution überhaupt.
[...]

Was für den Urmensch, seine Vorstellungswelt und sein Bewusstsein betreffend, verbindlich war, hat sich selbstverständlich gewandelt. Die alten Bewusstseins Ebenen sind ja bekannt: die magische Ebene, die mythische Ebene. Später spricht man schließlich von der selbstbewussten Ebene, vom selbstbewussten Denken. [...] In das moderne, selbstbewusste Denken des freien Individuum müsste das Mythische gewandelt integriert werden in das, was heute gesagt, getan, geschaffen wird." ⁷⁴

Als van der Grinten daraufhin bemerkt, es lasse sich in seiner Kunst doch eine "ausdrückliche Vorliebe für die Residuen des archaischen Lebens" feststellen, "wie sie auch heute in menschlichen Gesellschaften herrschen, die der Urzeit in ihrem Verhalten näher sind als unsere zivilisatorisch durchsetzte Gesellschaft", erklärt Beuys:

"Das ist für mich eine bewusst eingesetzte [...] Taktik, die mich davor schützt, kniefällig vor dem heute herrschenden Wissenschaftsbegriff zusammenzubrechen. [...] Ich setze diesem positivistischen Weltbild [...] zunächst einmal ein Bild gegenüber von einer Welt, die nach der herrschenden Meinung überholt ist. Meines Erachtens ist sie nicht überholt, sondern etwas Hochaktuelles, wenn man sich ihr auf dem richtigen Weg nähert. [...] Ich wende mich zwar zurück, gehe zurück, [aber] suche ebenso das Existierende zu erweitern, indem ich es nach vorn durchbreche. Auf diese Weise werden alte mythische Inhalte aktuell."⁷⁵

Zwar sind es hier explizit die "mythischen Inhalte" beziehungsweise das *mythische* und nicht das "magische Denken", mit denen Beuys seine Arbeitsweise assoziiert. Und tatsächlich lässt sich auch belegen, dass der Künstler dort, wo beide Termini zum Gesprächsgegenstand werden, durchaus dezidiert zwischen "Magischem" und "Mythischem" unterscheidet. So bemerkt er gegenüber Dieter Koeplin, der versucht, Beuys' Referenzen auf "vorklassische, archaische Geisteswelten" mit denen Gauguins und Picassos auf außereuropäische Bildwerke zu verknüpfen – wobei der Kunsthistoriker im Bezug auf

⁷⁴ Vgl. Beuys/Grinten 1970, o. P. H. van der Grintens Frage, "[...] Heisst das, dass die primäre Situation des Menschen, geschichtlich oder vorgeschichtlich gesehen, einen wichtigen Punkt, vielleicht sogar den wichtigsten Punkt [...] in Deinem Denken markiert?", hatte Beuys zuvor bejaht. Zu den "Urbildern", die Beuys bei Jung möglicherweise besonders interessierten, vgl. unten Kap. III.9.

⁷⁵ Vgl. Beuys/Grinten 1970, o. P.

Picasso von einer "Einverleibung" spricht, einem "dringenden Versuch, der Kunst statt abbildender wieder eine selbstherrliche Funktion und ein Stück Magie wiederzugeben"⁷⁶ -:

"Du hast vorhin zu Picasso das Wort 'Magie' fallen lassen. Es ist unterschiedlich, ob sich einer mehr für das Magische interessiert in diesem Einheitlich-Geistigen, oder ob er sich mehr für das Mythische interessiert. In dem Augenblick, wo ich eine Negerplastik ergreife als ein Vorbild [...] für meine Formabsicht, kommt natürlich eher das Magische heraus. Daneben lässt sich auch nachweisen, dass sehr viele mythische Dinge in die moderne Kulturentwicklung eingegangen sind und da ihre weiteren Transformationen erlebt haben. Wichtig ist tatsächlich, dass man so oder so feststellt, es liegt ein Bedürfnis vor bei den Menschen, die hell sind für die Geistesentwicklung überhaupt, dass sie meinen, es müsste etwas Einheitliches die Dinge wieder zusammenpacken können."⁷⁷

Mithin scheint Beuys die Bezugnahme auf "das Magische" – darin letztlich Koeplins Einführung des Begriffs folgend – zunächst einmal auf der Ebene eines unmittelbaren Rückgriffs auf bildnerische Formen anzusiedeln, während das Mythische – ähnlich wie gegenüber van der Grinten angedeutet – über seine Transformationen auch gesamtulturell gesehen der Gegenwart näher steht. Doch ebenso, wie er im selben Atemzug beide in einem "Einheitlichen" zusammenfasst, das sich als Bedürfnis der "Menschen, die hell sind für die Geistesentwicklung überhaupt" artikuliere, verortet er im weiteren Gesprächsverlauf auch sein eigenes Selbstverständnis als Künstler in eben diesem Zusammenhang. Nachdem ihn Koeplins Insistieren auf Fragen zu seiner Selbstverortung in einem breiteren kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext zu einer ausführlichen Schilderung jenes Dreistufenmodells geführt haben, wie es in komprimierter Form nicht nur im bereits zitierten Gespräch mit Hans van der Grinten zu finden ist, antwortet Beuys auf die Frage des Kunsthistorikers, ob er einen an diese Entwicklung anschließenden "vierten Begriff oder Zustand" avisiere, bestätigend:

"Ich avisiere einen vierten Zustand. Nur ist der vierte Zustand dann vielleicht wieder in *verwandelter* Form der *erste*. Verwandelt selbstverständlich, denn wir können und sollen ja nicht einfach wieder zurück. Aber vielleicht ist mit diesem Durchgang durch die grossen drei Stufen der Entwicklung der Menschheit etwas Regelhaftes, d.h. ein Axiomatisches ausgesagt. Man muss fragen: Kann es überhaupt ein Viertes, das ausserhalb steht geben? Oder muss nicht das Vierte eine Zusammenfassung des bereits gewesenen auf einer höheren Stufe sein, eine Metamorphose des gesamten bisherigen Geschehens? So stellt es sich mir eher dar."⁷⁸

Vergleichbar äußert sich Beuys auch im Gespräch mit Irmeline Lebeer, die hier wiederum ganz offensichtlich auf bereits publizierte, entsprechende Äußerungen des Künstlers referiert:

[IL:] L'homme ne s'est il pas, une fois pour toutes, coupé de la nature le jour où il est sorti de la pensée magique?

[JB:] Si, c'est vrai, mais je ne veux pas m'attacher à telle ou telle civilisation, où cette unité aurait existé

⁷⁶ Vgl. Beuys/Koeplin 1976, S. 19.

⁷⁷ Ebd., S. 23 (Hervorh. V. K.). Der Begriff "Negerplastik" verweist auf die erste Jahrhunderthälfte zurück; prominent benutzt wurde er etwa von Carl Einstein in seiner gleichn. Abhandlung (Leipzig 1915). Die hier von Beuys formulierten Argumente wird Koeplin seinerseits später noch einmal in seinem Aufsatz zum "Begriff der Magie" und der Kunst P. Picassos, W. de Marias, A. Warhols und Beuys' aufnehmen, ohne ihnen allerdings im Bezug auf Beuys wesentlich Neues hinzuzufügen, vgl. Koeplin 2002 u. hierzu auch oben, Kap. III.1.

⁷⁸ Ebd. (Hervorh. im Original).

ou existe encore. Il me suffit de savoir que *l'idée* existe et qu'elle peut servir d'axiome pour notre évolution dans sa totalité."⁷⁹

Festhalten lässt sich also, dass es weniger der Begriff des "Magischen" als solcher ist, der den Künstler zu Abgrenzungen veranlasst, sondern vielmehr die jeweilige Fragestellung im Gesamtkontext des Gespräches entscheidend mitbestimmt, in wieweit sich Beuys auf eine Auseinandersetzung einlässt oder nicht. So dürfte aus Ersteren – ebenso wie aus der dezidierten Betonung der Notwendigkeit einer Transformation der "alten Begriffe und Bewusstseinsinhalte" ("denn wir können und sollen ja nicht einfach wieder zurück") – auch eine Reaktion auf jene Stimmen sprechen, die dem Künstler mehr oder weniger explizit einen Rückfall in atavistische Vorstellungen vorgeworfen hatten.⁸⁰ Demgegenüber scheint das Bemühen van der Grintens und Koeplins, von Werk und Begriffen des Künstlers auf eine übergreifende, kulturhistorische Perspektive auszugehen, Beuys' eigenen Anliegen entgegenzukommen, seine Arbeit in einem entsprechenden Zusammenhang zu verorten – wobei sich beide Gesprächspartner nicht nur als sensible Zuhörer, sondern zu Teilen auch als ideale Stichwortgeber erweisen, insofern sie auf das vom Künstler entwickelten Geschichtsbild mit assistierenden Rückfragen reagieren. Auf ihre Weise bestätigen dies auch Beuys' Reaktionen auf die Fragen, mit denen sich Lebeer und von Waberer nach unmittelbaren Bezugnahmen auf das 'Magische' beziehungsweise das "magische Denken" erkundigen: Während von Waberers Versuch, das 'Magische' in der christlichen Religion zu verorten, ebenso mit dem von Beuys favorisierten Entwicklungsmodell kollidiert, wie ihm offenkundig auch die direkte Projektion dieses Zusammenhangs auf eine seiner Aktionen Unbehagen bereitet, wird gegenüber Lebeer das "pensée magique" sogar zum Axiom erklärt, das für den Künstler mit Blick auf die Entwicklung der Menschheit in ihrer Gesamtheit – mithin Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen einschließend – Relevanz besitzt.

– Der 'Schamane' als 'Aktionsfigur' –

Fragt man nun nach Nachweisen, in denen sich die Relevanz dieses Axioms – deutlicher als in den bis hierher zitierten Gesprächspassagen – nicht nur in einem dementsprechend artikulierten Selbstverständnis, sondern auch in einem konkreten Rollenmodell widerspiegelt, ergibt sich ein interessanter Befund: Eine solche Identifikation lässt sich zunächst nämlich mit Blick auf jenes Bild bemerken, mit dem Beuys ab Mitte der siebziger Jahre und namentlich im Anschluss an seine New Yorker Aktion *I like America and America*

⁷⁹ Vgl. Beuys/Lebeer 1980a, S. 191 (Hervorh. V. K.).

⁸⁰ Vgl. oben Kap. III.2.

likes Me (1974) bevorzugt belegt wird⁸¹ – und in der Folge auch seinerseits wiederholt assoziiert: Das des 'Künstler-Schamanen'.

Die Gründe hierfür dürften nicht zuletzt in einem übergreifenden rezeptionsgeschichtlichen Kontext zu verorten sein: Anders als die ihr in der Rezeption vorausgehende Assoziation mit "Mystik" und "Magie" wird diejenige mit dem "Schamanismus" zu diesem Zeitpunkt nicht nur in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Beuys, sondern in den zeitgenössischen Kunstdiskursen insgesamt zunehmend positiv diskutiert. Ebenso wie "Zeichen" und "Mythen" an die Stelle der "Abstraktion als Weltsprache" treten, erfährt nämlich auch die gesellschaftliche Funktion des Künstlers vor diesem Hintergrund eine neue Definition. Während noch zu Beginn der siebziger Jahre seitens der dominierenden marxistischen Diskursen ein politisches Selbstverständnis des Künstlers eingefordert worden war – und konservative Stimmen seine Sonderstellung zwar in einen überzeitlichen Zusammenhang betten mochten, dabei jedoch wohlweislich eine Abgrenzung gegenüber dem Politischen vorzunehmen pflegten, kann nunmehr auch der Künstler als exemplarisch Handelnder in eine Sphäre globaler beziehungsweise 'globalisierter' Spiritualität getaucht erscheinen.⁸²

Zugleich dürfte der 'Schamane' – als eine in doppeltem Sinne 'hermetische' "Aktionsfigur", die einerseits mit der Welt der Götter, andererseits mit der Gesellschaft in Verbindung steht und über ihre Kommunikation mit Ersterer nicht nur eine Sonderstellung innehat, sondern auch eine positiv wirkmächtige Funktion erfüllt⁸³ – aber auch für Beuys selbst ein ideales Rollenbild vorgestellt haben: Zunächst einmal ließ sich in diesem Bild das eigene Selbstverständnis nachgerade plastisch und wesentlich konfliktfreier vermitteln als in der Auseinandersetzung mit anderen Zuschreibungen, darüber hinaus aber auch schlüssig mit der zeitgleich ebenfalls verstärkt diskutierten 'Tataren-Legende' wie auch der von Beuys gleich einem 'Initiationserlebnis' beschriebene Krisen- beziehungsweise Nahtoderfahrung insgesamt verknüpfen.⁸⁴ Auch insofern erstaunt es kaum, dass eine Identifikation mit der Rolle des 'Schamanen' in den Interviews dieser Zeit mitunter sogar vom Künstler selbst ins

⁸¹ Vgl. zur Aktion ausf. Schneede 1994, S. 330ff. (Nr. 29) sowie Tisdall 1976/1988; ein aktuelles Beispiel für entspr. Interpretationen bietet Fischer-Lichte 2000. Im Kontext der vorl. Untersuchung vgl. zum *Coyote*-Komplex oben, Kap. III.3. den Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

⁸² Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. I.2.

⁸³ Vgl. hierzu die im Apparat zu Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie" angeführte Sekundärliteratur.

⁸⁴ Vgl. etwa auch das Titel gebende Zitat aus Beuys/Brokken/Timmermann 1980: "Ik hoef niet onsterfelijk te worden, ik ben het al" ("Ich hoffe nicht, unsterblich zu werden – ich bin es schon").

Spiel gebracht wird: Bild und biographische 'Legende' können einander in einer wechselseitig angelegten Austauschbewegung Authentizität verleihen.⁸⁵

Gegenüber Erika von Billeter, in diesem Fall unmittelbar auf die *Zuschreibung* durch Dritte angesprochen, die im Hinblick auf die Aktionen der siebziger Jahre erfolgte⁸⁶, präzisiert er jedoch:

"Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen [...]. Nun allerdings nicht, um zurückzuweisen, in dem Sinn, daß wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hatte, weil das ein ganzer spiritueller Zusammenhang war. Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, daß der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen. [...] Wichtig ist also hier nur, dass ich in die *Rolle* des Schamanen hineinschlüpfte, um eine Regressionstendenz auszudrücken, also zurück in die Vergangenheit [...], aber Regression im Sinne der Progression, des Futurologischen eingesetzt."⁸⁷

Fast wortwörtlich übereinstimmend auch Beuys' Antwort auf eine ähnliche Frage von Bernard Lamarche-Vadel 1979:

[B. L.-V.:] "[...] En effet, certains critiques ont vu en Joseph Beuys un chaman, c'est-à-dire l'établissement d'un principe d'abréaction dans une parole, un acte et une matière originels, vers une monde primaire. Êtes-vous d'accord avec cette interprétation?"

[J. B.:] "Oui, c'est vrai. [...] On peut dire que cela implique en même temps l'idée d'un monde primaire et l'idée d'un point de départ d'une vue de l'histoire en tant que processus global d'évolution de l'humanité. Cela signifie en même temps un intérêt pour le passé avec le retour à un point de développement de l'histoire et un intérêt pour le présent et même pour le futur. Aussi j'utilise le caractère chamanistique pour dire que nous n'avons pas une compréhension complète de la vie, de la culture et de l'anthropos. [...] C'est là une sorte de moyen, de tactique, ou de stratégie pour amener les gens à un intérêt pour trouver le principe du futur. [...] *C'était donc une étape stratégique d'utiliser ce caractère de chaman* [...]"⁸⁸

Die Grenzen einer solchen Identifikation – wie auch entsprechender Projektionen, die zunächst von Seiten der Kunstkritik, wie später auch im Rahmen kunsthistorischer Untersuchungen erfolgten – lassen sich mithin nicht nur anhand ähnlicher Wendungen in den Selbstäußerungen des Künstlers abstecken, wie sie bereits im Zusammenhang mit der Frage nach dem Stellenwert des 'Magischen' angeführt werden konnten. So bekundet Beuys etwa auch gegenüber Heiner Bastian und Jeannot Simmen mit Blick auf den Komplex der Zeichnungen, der bereits im Gespräch Hans van der Grinten zum Anlass einer Reflexion der

⁸⁵ In der Regel ist es allerdings die Rezeption, die hier einen unmittelbaren biographischen Zusammenhang suggeriert, prominent etwa bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 15f. (1994: S. 18), wo es im Anschluss an die Schilderung des Fliegerabsturzes heißt: "Was Beuys besonders fasziniert, ist der nomadische Charakter der Landschaftsbewohner, die praktisch ständig zwischen den Fronten leben." und daraufhin ein Zitat des Künstlers folgt, in dem dieser nunmehr im Bezug auf seine *Kindheit* kommentiert: "Seit meiner Kindheit sind Naturbilder für mich ganz einfach mit dem Nomadischen zu charakterisieren, und alles, was sich da unterbringen läßt, wie Dschingis Khan, Hirtenvorstellungen, Tierbilder usw. trägt diese Züge." Vgl. zu diesem Komplex weiterf. unten, Kap. III.8.; auf weitere mögliche Gründe dafür, warum zunächst *diese* Identifikation nahe lag, wird in Kap. III.12. näher einzugehen sein.

⁸⁶ [E.B.:] "Im Kunstforum gab es einmal einen Aufsatz über Stammesriten in bezug [sic!] gesetzt zur zeitgenössischen Kunst. Beuys wurde mit Schamane gleichgesetzt.", vgl. Beuys/Billeter 1981, S. 89 (Billeter spielt hier auf den bereits diskutierten Beitrag von Lili Fischer an, vgl. Fischer 1978 u. oben Kap. III.2.).

⁸⁷ Vgl. Beuys/Billeter 1981, S. 89.

⁸⁸ Vgl. Beuys/Lamarche-Vadel 1979, S. 94/95 (Hervorh. V. K.).

Bezugnahmen auf die "alten Bewusstseinssebenen" geworden war, die es zu aktualisieren gelte:

"[...] jetzt kommt man dahin, daß beispielsweise in den Zeichnungen Bewußtseinslagen ihren Niederschlag finden – auch solche, die heute nicht aktuell sind – *Bewußtseinslagen, die erst in der Zukunft aktuell sein werden*. Es sind durchaus solche Bewußtseinslagen, die viele Leute *als schamanische Elemente im Werk verstehen, das ist aber nicht atavistisch gemeint*. Wenn ich was Schamanisches mache, *nehme ich das schamanistische Element* – zweifellos ein Element der Vergangenheit, um über eine zukünftige Möglichkeit eine Aussage zu machen. [...] Ich will ja [...], daß das, was nicht in unserer Zeitkultur im Vordergrund steht, als Auseinandersetzung *verlorengegangener Kräfte, die eben im Schamanismus vorhanden sind*, heute auf eine andere Art und Weise wieder in unseren Bewußtseinszusammenhang hineingebracht werden."⁸⁹

Vielmehr verweisen die von Beuys gewählten Formulierungen auch denkbar deutlich darauf, dass sich der Künstler hier bewusst eines Rollenmodells bedient und es (in seinen eigenen Worten:) "als eine Art Mittel, Taktik, [oder auch] Strategie" benutzt⁹⁰, um seine Vorstellungen zu transportieren, *weil* es ein Bild darstellt, das von "vielen Leuten" verstanden – und letztlich auch von eben diesen Leuten mit seiner Person ebenso wie mit seiner Arbeit identifiziert wird.

Dass das Bild des 'Künstler-Schamanen' in diesem Sinne also nur ein "Vehikel" ist, das sich Beuys in einer bestimmten Phase für diesen Zweck besonders angeboten zu haben scheint⁹¹, lässt bereits der Begriff der "étape stratégique" vermuten, den er gegenüber Lamarche-Vadel verwendet. Bestätigung findet diese Einschätzung in einer in diesem Zusammenhang nachgerade programmatisch anmutenden Äußerung des Künstlers, die Caroline Tisdall im Katalog der New Yorker Retrospektive zitiert:

"When people say that shamanistic practice is atavistic and irrational, one might answer that the attitude of contemporary scientists is equally old-fashioned and atavistic, because we should by now be at another stage of development in our relationship to material. So when I appear as a kind of shamanistic figure, or allude to it, I do it to stress my belief in other priorities and the need to come up with a *completely different plan for working with substances*. For instance, in places like universities, where everyone speaks so rationally, *it is necessary for a kind of enchanter to appear*."⁹²

Interessant ist der Kommentar für die hier zu diskutierende Frage nach dem Verhältnis von Künstlerbild und Selbstverständnis nun nicht nur, weil er ein weiteres Mal den Modellcharakter der "shamanistic figure" herausstellt, auf die der Künstler entweder

⁸⁹ Vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 30 (Hervorh. V. K.).

⁹⁰ Vgl. Beuys/Lamarche-Vadel 1979, S. 95.

⁹¹ In diesem Fall, wie erläutert, einerseits aufgrund seiner Kompatibilität mit zentralen Markierungen der (auto-)biographischen 'Legende' ebenso wie mit einigen Momenten des Werkes, andererseits aufgrund der Akzeptanz, die es Ende der siebziger Jahre im Zuge der allgemeinen Präferenz für "Mythos und Ritual" in der zeitgenössischen Kunst erfährt.

⁹² Vgl. Beuys/Tisdall 1978, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 23. Die Bemerkung "it is necessary for a kind of enchanter to appear" gemahnt nicht nur an den romantischen Ruf nach einer "Wiederverzauberung der Welt", sondern erinnert frappierend an eine Formulierung von Paul Klee in dessen *exakte[n] versuche[n] im bereich der kunst*: "ja man müßte am ende einen philosophen berufen, einen magier! [...]", vgl. Klee 1928/1976, S. 131. Der letzte Satz der Notate lautet übrigens: "es wären aufgaben zu stellen, wie etwa: die konstruktion eines geheimnisses." – dass und wie sich Beuys dieser Aufgabe gestellt hat, wird i. F. noch zu zeigen sein, vgl. weiterf. Kap. III.7.ff. u. insb. Kap. III.10.

"hinweist" beziehungsweise "anspielt" oder als die er anderen erscheint. Vielmehr klingt in der Forderung nach einem "*completely different plan for working with substances*" jener Substanzbegriff an, den Beuys – wie die im voraus Gehangenen zitierten Äußerungen gegenüber Ludwig Rinn belegen konnten – aufs engste mit der Arbeit an einer die spirituellen Dimensionen einschließenden der "Neuschöpfung" verbunden sehen wollte. Dies legt jedoch den Gedanken an ein anderes Assoziationsfeld nahe, das dem hier postulierten Anliegen möglicherweise sogar eher gerecht werden kann als dasjenige einer "shamanistic practice" – und das der Künstler tatsächlich auch in einer ganzen Reihe von Gesprächen explizit mit seiner Auffassung von einer solchen Arbeit mit Substanzen assoziiert: Die Alchemie.⁹³

– 'Alchimistische Dinge' –

So hatte Beuys schon Anfang der siebziger Jahre, von Hagen Lieberknecht nach seinem Umgang mit dem Material gefragt, von einer lebendigen Chemie der Substanz gesprochen⁹⁴, und gegenüber Axel Hinrich Murken auf die "alchimistische[n] Dinge" verwiesen, die sich deshalb in den "Hasengräbern" fänden, weil der Hase – bekanntermaßen ebenfalls schon früh zum 'Alter Ego' des Künstlers erklärt – "als ein Zeichen für die Chemie überhaupt" figuriere, "das heißt, für die *Umwandlung von Substanzen*."⁹⁵

Aus anderen Äußerungen wiederum geht hervor, dass Beuys in der Vorstellungswelt der Alchemie nicht nur eine Alternative zum positivistischen Wissenschaftsbegriff der

⁹³ Umgekehrt kann im Übrigen auch gerade eine Darstellung des Schamanismus, wie sie Eliade 1951/1957/1994 aus vergleichender religionswissenschaftlicher und um das Aufzeigen von kulturellen 'Parallelen' bzw. 'Konstanten' bemühter Perspektive gibt, zahlreiche Anknüpfungspunkte dafür bieten, aus anderen Kontexten entlehnte Bilder und Figuren *im* Schamanismus 'wieder zu entdecken' – einschließlich einer ganzen Reihe von "alchemistischen Vorstellungen"; vgl. ebd. Kap. XI u. insb. Kap. XIII ("Analoge Mythen, Symbole und Riten", hier insb. "Schamanen und Schmiede").

⁹⁴ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 15, ausgehend von Lieberknechts Frage nach der Verwendung der von Beuys als "Braunkreuz" geführten Fußbodenfarbe: [J.B.:] "An und für sich ist das gar keine Farbe – in meinem Sinne – sondern eine Form für Substanz. [...]" [H.L.:] "Ihre Verwendung geht also nicht von der Farbigkeit eines Stoffes aus?" [J.B.:] "Ich gehe nicht vom Farbproblem aus. Mehr vom Substanzproblem." [...]. Als Lieberknecht im Anschluss an die Erläuterung des Künstlers zu seiner Arbeit mit Chemikalien fragt: "Also wird Hintergründigeres als die Oberfläche und im gewissen Sinne auch Hintergründigeres, als der Schluß auf das Material gemeint?" folgt Beuys' viel zitierte – und auch von Rinn in sein Interview aufgenommene – Antwort: "Material ist mir zu grob. Besser Substanz. Wie die Substanz lebt als chemischer Prozeß. [...]"

⁹⁵ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 47 sowie für die angespr. Werkgruppe J. Beuys: *Hasengrab* (1962/1967, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 51/S. 185). Eben diese Umwandlung von Substanzen hat Beuys auch an anderer Stelle wiederholt mit Begriffen aus dem Assoziationsfeld der Alchemie in Verbindung gebracht, so etwa in dem bereits zitierten Gespräch mit F. Meyer u. E. Olsen, in dem er auf eine etwaige therapeutische Intention seiner künstlerischen Arbeit angesprochen zunächst bekundet: "Die Frage der Therapie ist selbstverständlich eine Frage der Substanz, der Umwandlung", um wenig später – den Bezug zu Steiners Dreigliederungsmodell herstellend – in diesem Zusammenhang ausgehend von den in seiner "Plastischen Theorie" zentral figurierenden Begriffen des "Chaos", der "Bewegung" und der "Form" auf die paracelsischen "tria principia" "Sulphur", "Mercurius" und "Sal" zu verweisen, vgl. Beuys/Meyer/Olsen 1982, S. 89 u. einf. oben Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!". Auf den "Substanzbegriff" wird i. F. noch mehrfach zurück zu kommen sein, vgl. weiterf. unten, insb. Kap. III.8.

Gegenwart, sondern auch eine Verwandtschaft zu (s)einen künstlerischen Methoden erkannte. In einem 1977 in interdisziplinärer Runde geführten Gespräch wendet er, als die Frage nach den Erkenntnismethoden von Wissenschaft, Kunst und Religion diskutiert wird und in diesem Zuge von einem der Gesprächsteilnehmer die drei Sphären dahingehend kategorisch unterschieden werden, dass der Wissenschaft das Denken, der Religion die Handlung und der Kunst das Erleben zugeschlagen wird, ein:

"Kann man das generell von der Wissenschaft sagen, oder kann man das nur von der Wissenschaft sagen, soweit sie auf Analyse basiert? Es gibt doch auch eine Wissenschaft, z.B. die Alchimie, die praktisch nach den Verfahren der Kunst arbeitet, also rein imaginativ."⁹⁶

Zuvor hatte er im Rahmen desselben Gespräches mit Blick auf die Frage nach dem Metaphysischen – und danach, ob eine schöpferische Tätigkeit in Arbeit in Wissenschaft oder Kunst Zugänge zu diesem eröffnen könne – bereits bekundet:

"Es kann natürlich einer von sich behaupten, daß er über die andere Seite Nachricht geben könne, informieren könne. Das ist berechtigt. Dann muß er das schildern, was er sich darüber denkt, muß etwa ein Gemälde ausmalen, oder er muß einen erkenntnistheoretischen Beweis führen usw. *Oder er muß eine alchimistische Methode haben.* Es gibt da sehr viele Möglichkeiten, um diese offene Frage immer wieder ins Spiel zu bringen."⁹⁷

Inwieweit Beuys an dieser Stelle an sich selbst dachte, scheint die rätselhafte Formulierung – "[...] es gibt da sehr viele Möglichkeiten [...]" – allerdings bewusst offen zu lassen.

Tatsächlich wird derjenige, der sich in den Selbstäußerungen des Künstlers auf die Suche nach den Spuren des 'Alchemisten' begibt, zwar ebenso fündig werden, wie sich – was im folgenden noch näher nachzuweisen sein wird – zweifelsfrei belegen lässt, dass die "alchimistische Methode" auch im bildnerischen Werk einen greifbaren Niederschlag gefunden hat. Und dies gilt nicht erst für das Jahr 1982, als sich Beuys im Anschluss an seine umstrittene *Schmelzaktion*, in deren Rahmen er die kunsthandwerkliche Kopie der Krone Iwans des Schrecklichen in eine goldene *Sonnenkugel* und einen *Friedenshasen* goss, einem Journalisten mit den Worten stellte:

"Ich glaube, das taugt auch für die dritte Welt, auf jeden Fall *von Wladiwostok bis Ostende oder sagen wir bis Nordirland, soweit reicht das Zeichen.* The leapy hare ist ein sehr populäres Zeichen in all diesen Steppengebieten, wo der eurasische Hase zu Hause ist. Es ist eigentlich gar kein Symbol, es ist ein Zeichen, *da sollen sich die Menschen wiedererkennen als bewegliche Wesen, die nicht fixiert sind, die sich auch innerlich bewegen in ihrem Denken und Fühlen und Wollen. Der Hase ist übrigens immer [...] ein Zeichen für die Wandlung, für die Transformation, und deswegen war es für die mittelalterliche Wissenschaft ein Zeichen der Chemie, weil sie unter der Chemie, unter der Alchemie die Transformation und die Wandlung des Geistes verstanden haben.* Sicher hat es auch Scharlatane gegeben, die wollten einfach Gold machen. Goldmacher hat es auch gegeben. Scharlatane hat es

⁹⁶ Vgl. Beuys/Abendunterhaltung 1977, S. 17. Die "Abendunterhaltung" mit Beuys führten Leonie Dominick, Petra Kipphoff, Thomas Klipstein, Cordula von Randow, Thomas von Randow, Rolf Saacke und Manfred Sack am 05.03.1977 in Hamburg; Anlass war die Verleihung des Lichtwarck-Preises; vgl. Angerburger-Rau 1998, S. 191f..

⁹⁷ Vgl. Beuys/Abendunterhaltung 1977, S. 7 (Hervorh. V. K.).

auch gegeben. *Ich soll ja auch einer sein, sagen die Leute*, aber das läßt sich ja kontrollieren. Die Menschen sind ja nicht dumm [...]."⁹⁸

Nun: Ebenso wie sich in der beschriebenen Reichweite des "Zeichens" – "von Wladiwostok bis Ostende oder sagen wir bis Nordirland" – unschwer die Spuren der 'legenda' des *Lebenslauf Werklauf* wieder erkennen lassen, mag auch die Beweglichkeit des Hasen als eines "Zeichen[s] für die Wandlung, für die Transformation" zunächst einmal auf den Künstler selbst zurück verweisen, der schon Jahre zuvor gegenüber Caroline Tisdall, auf das zum Konvolut des *Secret Block* gehörende Objektbild *Hasenblut* (1971) Bezug nehmend⁹⁹, ebenso emphatisch wie letztlich geheimnisvoll bekundet hatte: "*This expresses the alchemical character of my person!*"¹⁰⁰

Ganz ähnlich wie sein 'Alter Ego', der Hase ("Ik ben de haas"¹⁰¹), hat sich Beuys nämlich gerade dort, wo sich andere eine Aufklärung aus erster Hand erhoffen mochten – im Sprechen über Kunst und Künstler – ebenso wendig wie wandlungsfähig gezeigt, und damit seinerseits erfolgreich der Fixierung auf *ein* bestimmtes Bild entzogen. Anders gesagt: Wie die hermetische Rede dürften auch die Transformationen des "Bildes vom Künstler" in der Auseinandersetzung mit den Bildern, die Beuys seitens der Rezeption immer wieder aufs Neue 'auf den Leib geschrieben' wurden, im "Parallelprozess" der Interviews das ihre dazu beigetragen haben, das "Rätsel Beuys" *als* Rätsel in die Kunstgeschichte einzuschreiben.

Und dies scheint den Intentionen des Künstlers auch insgesamt durchaus entsprochen haben. In der Tat vermittelt sich der Eindruck, als habe Beuys nicht nur seine Werken im engeren Sinne im Auge gehabt, als er 1980 im Gespräch mit Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen erklärte:

"Vielleicht ist es immer wieder nötig, *rätselhafte Formen* hinzustellen. Sie sind ja nicht willkürlich rätselhaft entstanden, sondern aufgrund einer Intuition, die vielleicht zunächst über meinen eigenen Erkenntnishorizont hinausgehen kann, indem ich zum Beispiel partiell gar nicht weiß, warum das eigentlich so aussieht, warum es nun gerade so aussehen muß. *Es ist ja auch immer wieder interessant, Rätsel in die Welt zu setzen, das Enträtselnwollen beim Menschen zu erwecken.*"¹⁰²

⁹⁸ Vgl. Beuys/Altenberg 1982, S. 265 u. zur *Schmelzaktion* neben Schneede 1994, S. 385/386 (A 18) ausf. unten, Kap. III.9.

⁹⁹ Vgl. die Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 435. Die dreieckige Plastiktüte mit eingeschweißtem ('Hasen-')Blut (tatsächlich ist nicht gesichert, um welche Art von Blut es sich handelt) war 1971 Teil eines Multiples, vgl. Schellmann 1992, Nr. 34/S. 74; das Exemplar im *Secret Block* ist doppelt gestempelt ("Beuys") und mit (Heft-)Pflasterband auf dem Träger befestigt. Wiewohl von Beuys im Gespräch mit C. Tisdall als "the last drawing" [des *Secret Block*, bezogen auf die Zählung des Ausst. Kat. Oxford 1974] angesprochen, sticht es als Objektbild aus dem Konvolut hervor.

¹⁰⁰ Vgl. Beuys/Tisdall 1974, S. 50 [zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b; im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977: S. 18].

¹⁰¹ Ein Zitat, das von P. Heynen als Überschrift für seinen Artikel, der die Tiermotive bei Beuys verhandelt, gewählt wurde, vgl. Heynen 1980, S. 137. Im Text selbst findet es sich nicht wieder, belegt ist es in Beuys/Tisdall 1974, S. 50 (hier bereits im Zitat in Anführungsstriche gesetzt); ähnlich auch in Beuys/Lahann 1980, S. 250: B. L.: "Warum tragen Sie immer ein Stück Hasenfell bei sich?" – J. B.: "Weil ich ein Hase bin."

¹⁰² Vgl. Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980, S. 66 (Hervorh. V. K.).

Selbstbewusst hatte er nämlich nahezu zeitgleich nicht nur in einem Rundfunkinterview, in dem ihn Hermann Schreiber zunächst allgemein auf die Prominenz seiner 'Persona' angesprochen hatte, welche letztlich auch in der öffentlichen Rezeption das 'Rätsel(hafte)' seiner Werke durchaus zu überlagern vermochte, seinerseits auf den engen Zusammenhang zwischen *beiden* Rezeptions- und Produktionsebenen verwiesen:

[H. Sch.]: "Wenn Sie es als Künstler sehen: Kann es sein, daß die Figur Beuys, eben durch ihre äußere Erscheinung, für viele Leute interessanter ist, als es die Objekte sind, die sie herstellt [...]? Sehen Sie darin nicht eine Gefahr?"

[J. B.]: "Na ja, sagen wir einmal so: Die Dinge gehören schon zusammen, und wenn man konsequent einen Kunstbegriff entwickeln und damit nach vorn will, auch im Sinne der Verkündung eines solchen Kunstbegriffs, der sich ja nun auf jeden einzelnen Menschen bezieht, dann kann auch ruhig der Erarbeiter einer solchen Idee das formal betonen, durch sein Äußeres, für eine bestimmte Zeit. Das habe ich gemeint."¹⁰³

Sondern etwa auch auf eine ähnlich Frage von Amine Haase hin bekundet:

[A. H.]: "Wenn man von Ihrer Kunst spricht, spricht man eigentlich auch immer von ihrer Person. Das ist ja sonst im Kunstbetrieb nicht unbedingt so üblich. Warum glauben Sie, ist das bei Ihnen so?"

[J. B.]: "Es muss wohl etwas an meiner Person sein, das vielleicht stellvertretend für etwas steht, was noch nicht endgültig in Erscheinung getreten ist. Ich glaube, es gibt eine Erwartung, die, mir oft ganz unbewusst, etwas fordert, auch von mir selber, was vielleicht erst in ferner Zukunft in Erfüllung gehen kann."¹⁰⁴

Dass die Verrätselung der eigenen Person durchaus auch in der *bewussten* Identifikation mit ihrerseits "rätselhaften Formen" – nämlich in beziehungsweise mit entsprechenden Künstlerbildern und -rollenmodellen – "als eine Art Mittel, Taktik, [oder auch] Strategie" eine Rolle spielen konnte, legt wiederum eine Stellungnahme nahe, die Beuys ein Jahr zuvor gegenüber Simmen und Heiner Bastian abgegeben hatte, als ihn Letzterer nach der Bedeutung seiner Bezugnahmen auf "vergangene, mythische Ordnungen" fragte:

"Kann man über eine fixierte Situation eine Aussage machen? Man kann es sehr schlecht aus der Situation, in der man ja selber fixiert ist. Man begibt sich am besten nach Außen, in ein anderes Reich, und identifiziert sich in einem anderen Reich mit den Wesen, die in diesem leben. Führt man das vor, erreicht man unter Umständen eine Provokation, und die Leute sagen, dieses Reich, das da auf uns zu tritt ist nicht real. Aber es wird sich zeigen, ob es nicht real ist, die Leute kriegen keine Ruhe mehr in ihrer Seele, sie werden immer weiter fragen und sagen, was soll denn der Scheiß, den der Beuys da macht? *Diese geheimnisvollen Sachen*. [...]"¹⁰⁵

– Mysterien –

[M.E.]: "Jetzt sind wir im Grunde schon tief in der Esoterik drin."

[J.B.]: "Aber die Esoterik ist doch das Entscheidende. [...]"¹⁰⁶

Mithin scheinen die Stellungnahmen in Interviews und Gesprächen, die ab Ende der siebziger Jahre mit Beuys geführt werden, nicht zuletzt von einem zunehmend souveränen

¹⁰³ Vgl. Beuys/Schreiber 1980, S. 117/118.

¹⁰⁴ Vgl. Beuys/Haase 1978, S. 29.

¹⁰⁵ Vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 35/36 (Hervorh. V. K.).

¹⁰⁶ Vgl. Beuys/Ende 1985, S. 67.

Umgang mit jenen Bildern des Künstler zu zeugen, die von Seiten seiner Kritiker eben nicht nur als "Provokation", sondern tendenziell negativ assoziiert und dementsprechend ins Kreuzfeuer genommen worden waren. Zu dieser Zeit sind nicht nur die von Beuys selbst im *Lebenslauf Werklauf* gesetzten, einschlägigen Markierungen und die über Gespräche wie das mit Georg Jappe publizierten "Schlüsselerlebnisse" zu festen Orientierungsmarken für die Interpreten geworden. Auch das "Bild vom Künstler" als 'Geheimnisträger' ist in einer ganzen Reihe von Konkretisierungen unverrückbar in das Feld der Rezeption eingeschrieben und kann im Zuge seiner zunehmenden Anerkennung einerseits, andererseits aber auch vor dem Hintergrund einer sich insgesamt verändernden "Rezeptionslandschaft" nunmehr tendenziell positiv aufgefasst werden. Letzteres dürfte es Beuys einmal mehr ermöglicht haben, nicht nur reflexiv auf die Interpretationen Dritter und die ins Gespräch gebrachten Zuschreibungen einzugehen, sondern diese auch aktiv und offensiv als Werkzeug der Selbstvermittlung einzusetzen – dort etwa, wo er offen von einer von anderen ins Spiel gebrachter beziehungsweise von ihm selbst angenommenen *Rolle* spricht¹⁰⁷, aber auch dort, wo er sich selbst als "Zukunftsfigur" charakterisiert, die mitunter der Scharlatanerie bezichtigt und deren "Wahrheit" möglicherweise erst später erkannt werden wird.¹⁰⁸ Das Terrain der Selbstvermittlung als solches bleibt jedoch – man könnte sagen: dem Selbstverständnis des Künstlers als 'Geheimnisträger' entsprechend – mehr oder weniger ungebrochen von einem in doppeltem Wortsinn '*hermetischen*' Sprechen bestimmt.

Dies belegen auf ihre Weise schließlich auch die Gespräche, in denen Beuys auf jene Quelle rekurriert, die für seine Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen als primäre gelten muss: Rudolf Steiner. So taucht Steiners Name ab Mitte der siebziger Jahre zwar nahezu ausnahmslos am Ende der 'geistigen Linie' von Referenzfiguren auf, mit denen Beuys seine Selbstverortung in der deutschen Geistesgeschichte vorzunehmen pflegt.¹⁰⁹ Darüber hinaus nennt der Künstler ihn jedoch hauptsächlich dort als Bezugsgröße, wo es um wirtschaftliche und soziale Fragen geht. Hingegen kommen nicht nur unmittelbare Bezugnahmen auf den Dreigliederungsgedanken, sondern auch solche, in denen Beuys Steiners Schriften für die Entwicklung seiner pädagogischen und politischen Vorstellungen herangezogen hat, auffallend oft *ohne* entsprechende Referenzen aus. Vor allem bleiben die vielfältigen Anregungen, die der Künstler aus den im engeren Sinn des Wortes esoterischen Elementen seiner Lektüre bezogen hat, weitestgehend im Verborgenen. Anders gesagt: Wann immer Beuys auf den *esoterischen* Gehalt von Steiners Schriften rekurriert, geschieht

¹⁰⁷ Vgl. oben bzw. Beuys/Lamarche-Vadel 1979; Beuys/Waberer 1979; Beuys/Billeter 1981.

¹⁰⁸ Vgl. oben bzw. Beuys/Bastian/Simmen 1979; Beuys/Schreiber 1980; Beuys/Altenberg 1982.

¹⁰⁹ Vgl. oben sowie Kap. III.4.

dies weitgehend verklausuliert, so dass eben jener Schlüssel, der zur Klärung manches 'Geheimnisses' hätte beitragen können, unzugänglich bleibt.¹¹⁰

Dies gilt beispielsweise schon für die bereits zitierten Interviewpassagen, in denen sich Gesprächspartner wie Ludwig Rinn oder Hagen Lieberknecht in unmittelbarer Auseinandersetzung mit einzelnen Werken, Motiven und Topoi um einen näheren Zugang zur Bildersprache bemühten – und in denen an Stelle eines Hinweises auf die Quelle, aus der Beuys entscheidende Anregungen für seine Ikonographie ebenso wie für die Entwicklung seiner Begriffe und die mit diesen verknüpften Vorstellungen schöpfte, die beschriebenen 'Wendungen' in ein 'hermetisches' Sprechen erfolgen, mit dem 'das Geheimnisvolle' als "Realität" proklamiert und zugleich an die Person des Künstlers rückgebunden wird.¹¹¹ Vielmehr vermittelt sich der Eindruck, dass – um nur die konkretesten Beispiele zu nennen – weder die "Bienenplastiken" noch die Auffassung von "Farbe" und "Substanz", weder die Bezugnahmen auf die Gralsmystik noch auch das "Todesprinzip" oder der "Christusbegriff" aus Rahmen dieses 'hermetischen' Sprechens entlassen werden können, weil sie zentrale Ankerpunkte für 'das Geheimnisvolle' bilden. In diesem Sinne lässt sich festhalten, dass der Künstler gerade dort, wo er einem hermeneutischen Interesse an einer Klärung und Vermittlung der 'Geheimnisse' seines Werkes durchaus wortreich entgegenzukommen schien, letztlich absichtsvoll '*schwieg*' – und mithin im eigentlichen Sinne eine 'Rhetorik der Hermetik' praktizierte.

Tatsächlich hat Beuys *dieses* 'beredete Schweigen' in den zur Publikation freigegebenen Gesprächen offenbar nur in wenigen Ausnahmefällen durchbrochen, von denen der überwiegende Teil zudem in seine letzten Lebensjahre datiert.

Eine der markantesten dieser Ausnahmen stellt das Interview dar, das er Peter Brügge 1984 für den Spiegel gab und das dezidiert um die Frage kreist, welche Rolle die Schriften Steiners und die Anthroposophie für den Künstler spielten.¹¹² Markant ist allerdings nicht nur, dass sich Beuys hier explizit für einen "Schulungsweg" im Anschluss an Steiner beziehungsweise aufbauend auf "Steiner, den Visionär, Emanuel von Swedenborg, aber auch auf Novalis oder Mystiker wie Jakob Böhme oder Nikolaus von der Flüe" ausspricht¹¹³,

¹¹⁰ Dass Beuys nicht nur Begriffe von Steiner wörtlich übernimmt, sondern verschiedentlich auch ganze Formulierungen, die ihrerseits sogar in Titel seiner Arbeiten eingehen, steht hierzu nicht in Widerspruch. So belegt nicht zuletzt der Umstand, dass dem Gros der Interpreten diese wörtlichen Bezugnahmen lange Zeit 'verborgen' blieben, dass Steiner eine im eigentlichen Sinne okkulte bzw. esoterische Quelle war. Der lange anhaltende Widerwille von weiten Teilen der kunsthistorischen Beuys-Rezeption, sich mit diesen Aspekten eingehender auseinander zu setzen, ist nur ein Aspekt dieses Problems, insofern eine Aufarbeitung von Steiners Relationen zur (Rezeptions-)Geschichte okkultur Traditionen etwa auch von anthroposophischer Seite erst spät begonnen worden ist. Vgl. hierzu einf. oben, Kap. III.1.; weiterf. unten, Kap. III.11.

¹¹¹ Vgl. hierzu neben der bereits zit. Passage in Beuys/Lieberknecht 1970, S. 10 (s. o.) etwa auch Beuys/Lieberknecht 1970, S. 13: [H.L.:] "Der Mythos ist also nicht vollständig, wenn Sie nicht einen Beitrag geleistet haben. Ihn heute leisten? [J.B.:] "Richtig. Das ist vollkommen richtig. *Ich will das herstellen, was heute notwendig ist; etwas ganz Neues.*" (Hervorh. V. K.).

¹¹² Vgl. Beuys/Brügge 1984.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 186.

sondern auch, wie er sich in dem nunmehr explizit aufgemachten Kontext esoterischer Orientierungen positioniert. So reagiert er etwa auf Brügges Frage, ob er in seinen Entwürfen einer zukünftigen Entwicklung des Menschen "die nächsten Stufen eines okkulten Weltenplans [siehe], wie Rudolf Steiner ihn skizziert hat" und ob er sich in diesem Sinne eigentlich selbst als Okkultist verstehe, lediglich mit der Bemerkung: "Das *Wort* ist ein bißchen fatal. Dabei denken viele heute an Spiritismus und Sekten."¹¹⁴ Und als ihn der Reporter daraufhin fragt: "Beziehen Sie denn nicht auf dem anthroposophischen Schulungsweg Ideen für Ihre künstlerische Arbeit?", lautet seine Antwort lapidar: "Das ist praktisch alles Schulungsweg" – während er schließlich auf dessen Einwand hin, dies heiße "aber doch auch okkulte Erkenntnis-Gewinnung aus dem Übersinnlichen", konzediert:

"Ich glaube, wir müssen die Räucherwerk-Atmosphäre da rausbringen. Ich benutze klare Begriffe. Mein Weg, das ist die Arbeit und die Konzentration auf die Arbeit."¹¹⁵

Ähnlich hatte der Künstler bereits eingangs des Gespräches auf Brügges Versuch reagiert, die Anthroposophie als einen Generalschlüssel einzukreisen, mit dem sich – gewissermaßen aus besser informierter Perspektive – das "Rätsel Beuys" nunmehr verstehen und lösen lasse:

[P.B.:] "Vielleicht schreckt die Leute das Mystische und Schamanische in Ihren Auftritten und Arbeiten, das Auftauchen alchemistischer und mythischer Zeichen, wie sie gerade noch dem fortgeschrittenen Anthroposophen geläufig sind."

Darauf Beuys' bildhafte – und mittlerweile entsprechend viel zitierte – Antwort:

[J.B.:] "Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt, nicht im Goetheanum."¹¹⁶

Nichts desto weniger scheint dem Künstler dezidiert daran gelegen gewesen zu sein, die 'Mysterien' seines Werkes – trotz ihrer Verortung in der Alltagsrealität – nicht nur als "Rätsel in die Welt zu setzen, [um]das Enträtselnwollen beim Menschen zu erwecken"¹¹⁷, sondern auch *als* 'Rätsel' unangetastet zu lassen – und zwar, wie eine ganze Reihe der hier zitierten Gesprächspassagen belegen konnten, gerade auch dort, wo sich Dritte im Dialog mit ihm um eine 'Einweihung' in die 'Mysterien' oder gar um eine 'Lösung' des 'Rätsels' bemühten. Was sich dementsprechend im "Parallelprozess" der Gespräche umso deutlicher abzeichnet, ist einmal mehr: das "Rätsel Beuys" – aufgehoben in einem dialogisch erzeugten Raum 'kaskadierender Bilder vom Künstler', die allerdings nicht nur markante Bezüge zum jeweiligen situativen und rezeptionsgeschichtlichen Kontext aufweisen, sondern auch in ihrer Staffelung selbst, ebenso wie in der Art und Weise, wie sie vom Künstler ins Spiel gebracht werden, ein durchaus signifikantes Gesamtbild ergeben.

¹¹⁴ Ebd. (Hervorh. V. K.).

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., S. 179. Hier handelt es sich um ein Selbstzitat; vgl. in Schellmann 1992, S. 425 in der 1985 erschienenen Postkartenedition die Karte P 63, auf der das Diktum auf den 07.11.1979 datiert wird (am 05.11. hatte die Ausst. im New Yorker Guggenheim-Museum eröffnet, die Beuys mit zahlreichen Gesprächsrunden begleitete).

¹¹⁷ Vgl. Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980, S. 66.

So lässt sich festhalten, dass Beuys in der Summe seiner Selbsterklärungen nichts weniger geltend macht als einen *universalistischen* Anspruch auf ästhetische wie (natur)wissenschaftliche, soziale wie politische und pädagogische Kompetenzen, der jedoch *in* eben dieser Universalität letztlich auf ein *Metaphysisches* zielt: Ebenso wie die Identifikationsmodelle, in denen sie exemplarisch vermittelt werden – ob nun im Bild des 'Plastikers' oder dem des im Labor experimentierenden 'Wissenschaftlers', in dem des 'Lehrers' ("to be a teacher is my greatest work of art"¹¹⁸) oder dem des 'ökologischen Aktivisten' – lassen sich diese Kompetenzen zwar als Einzelne benennen. Alle aber haben – zumal von Beuys selbst immer wieder synthetisch zusammengeführt – gleichermaßen Anteil an einem künstlerischen Selbstverständnis, das den Menschen formen und dabei dezidiert die "unsichtbaren Enden des Menschseins" eingeschlossen wissen will.

Blickt man nun von hier aus nun auf die zitierte Abwendung von einem "bürgerlichen Kunstbegriff" zugunsten eines "traditionellen Kunstbegriffs" zurück¹¹⁹, so scheint sich einmal mehr zu bestätigen, dass der "Erweiterte Kunstbegriff" *als* traditioneller Kunstbegriff auch ein durchaus *traditionelles* 'Bild des Künstlers' umfasst: Das "Bild vom Künstler" als 'Geheimnisträger' und geheimnisvollen 'Künder' einer "geistigen Welt".

"Wenn sich keiner meldet, dann zeichne ich nicht"¹²⁰: Nicht nur weisen Äußerungen wie diese, die unschwer ihre Verwurzelung im "Inspirationstheorem" der Genieästhetik erkennen lassen¹²¹, auf eine entsprechende Selbstverortung hin. Auch das hermetische Sprechen, das Beuys für das 'Reden über Kunst' und namentlich für die Erläuterungen seines Werk- und Selbstverständnisses gegenüber Dritten präferiert, leitet ebenso in diese Richtung, wie sich letztlich auch jene 'Bilder vom Künstler', in denen sich Zuschreibungen und als "étapes stratégiques" Rollen- beziehungsweise Identifikationsmodelle treffen – der 'Schamane' etwa, oder der als 'Scharlatan' verkannte 'Alchemist' stimmig mit ihm – in Einklang bringen lassen.

Insofern bleiben letztendlich *alle* diese Bilder – ähnlich wie Beuys' multiplizierte Objekte – *Vehikel der Kommunikation*: 'Medien', die ihre Aufgabe gleichwohl um so besser zu erfüllen scheinen, als das Selbstverständnis des Künstlers als eines 'exoterischen Esoterikers'¹²² eine entscheidende Schnittmenge mit jenen 'Bildern vom Künstler' aufweist, die – sich mit entsprechenden Erwartungen der Gesellschaft deckend – auch die zeitgenössische Rezeption an Beuys herangetragen hat. Gerade mit Blick auf diesen Kreuzungspunkt im

¹¹⁸ Vgl. Beuys/Sharp 1969, S. 44.

¹¹⁹ Vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 31.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 38.

¹²¹ Den Begriff des "Inspirationstheorems" verwendet M. Hentschel im Bezug auf Polke, vgl. Hentschel 1991, S. 278 u. hierzu ausf. unten Kap. V.1.; zur Genieästhetik Neumann 1986, S. ausf. S. 11ff. u. sowie in hist.-krit. Perspektive zu Geniekult u. "-religion" Zisel 1926 u. 1918/1990; zum Geniebegriff in hist.-system. Perspektive kompakt auch Sacherl 1957; s. a. oben Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

¹²² Was dies genau meint, wird im weiteren Verlauf der Untersuchung noch zu klären sein; zum Verhältnis von "exoterisch" u. "esoterisch" bzw. zur Umwertung dieser beiden Begriffe gegenüber ihrer philosophiegeschichtlichen Tradition vgl. einf. oben Kap. II.2. sowie weiterf. unten Kap. III.10.

Spannungsfeld von Rezeption und Produktion tritt die Bedeutung der Gespräche für die 'legenda', über die sich das "Rätsel Beuys" als bedeutungsvolles konstituiert und mit denen es als bedeutendes in die Kunstgeschichte eingeschrieben wird, um so plastischer hervor.

Anders gesagt: Die Repetition einschlägiger Fragen seitens der Interviewpartner, die dem Künstler die Möglichkeit zu entsprechenden Selbstdarstellungen gaben, wie auch deren Publikation und Multiplikation über Kunstzeitschriften und Kataloge dürfte zwar entscheidend zu einer Verbreitung und Verfestigung eines "Bildes vom Künstler" beigetragen haben, das mit der "Legende vom Künstler" mithin weit mehr verbindet als das charakteristische Motiv einer dramatischen Initiation. Unverkennbar ist jedoch auch der Anteil, den Beuys seinerseits an diesem Prozess genommen hat. Wie weit eine solche aktive Anteilnahme gehen konnte, mag etwa auch die ungewöhnliche Art und Weise belegen, mit der Beuys 1972 auf einen Text reagierte, den Hagen Lieberknecht für eine Buchpublikation seiner Zeichnungen verfasst hatte: An die Stelle einer kunsthistorischen Analyse, die in zahlreichen Fußnoten mögliche Quellen für die Ikonographie der Blätter bereitstellte, trat ein "Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht" – "*geschrieben von Joseph Beuys*".¹²³

Auf die Frage Helmut Rywelskis, ob er Kunstkritiken für nützlich halte, antwortete Beuys bezeichnend: "Kunstkritik hat durchaus eine Funktion, die ich für wichtig halte, sie breitet Information aus."¹²⁴ Eine Funktion mithin, die er im Hinblick auf die Vermittlung seines künstlerischen Selbstverständnisses sehr gezielt für sich zu nutzen wusste. Ebenso wie der *Lebenslauf Werklauf* als von Humor und Hermetik gleichermaßen geprägtes "Manifesto of Style" (Kort) mit programmatischen Charakter, fungierte der Dialog mit Kunstbetrieb und Kunstgeschichte als gezielt eingesetztes Vehikel, mit dem Beuys selbst an der Genesis und Kanonisation seiner "Legende vom Künstler" mitgewirkt hat. Einer 'Legende' mithin, die ihm in dem Sinne nur bedingt 'auf den Leib geschrieben' wurde, als sie – wie noch weiter zu belegen sein wird – durchaus auch seinem Selbstverständnis entsprach.¹²⁵

Insofern sich diese 'Legende' in Beuys' Fall jedoch nicht nur an die verbale Selbstdarstellung in Schrift und Rede, sondern auch im engeren Sinne an die Person des Künstlers als solche knüpft – nämlich sein Auftreten und das, was er selbst in sprechender Weise als "eine Art Ikonographie im Bilde" bezeichnet hat¹²⁶ – sollen zunächst auch diese Bereiche noch einmal näher beleuchtet werden.

¹²³ Vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972 u. hierzu oben.

¹²⁴ Beuys/Rywelski 1970, o. P.

¹²⁵ In diesem Sinne ist auch Theodora Vischers Auffassung der selbstinterpretativen Aussagen als "sekundäres Sprechen über die Werke", das eine "dem künstlerischen Schaffen äußerliche Ursache und Funktion" habe, zu widersprechen (vgl. Vischer 1991, S. 38/39 u. Anm. 36). Vielmehr erweisen sich 'Automythographie' und "Selbstinterpretation" als *integraler* Bestandteil des Werkes.

¹²⁶ Vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267).

III.6. Vom 'Umgang mit der Aura'. Bild gebende Medien

– Ikonische Präsenz –

"Mein Photographieren von Joseph Beuys war eine Hasenjagd. Er war wachsam, schüttelte mich ab, schlug Zick-Zack-Wege ein. In diesem Augenblick war ich für ihn Gegner. In diesem Augenblick wollte er die Photographie nie. Seine Geheimnisse, er wollte nicht, daß sie ihm entrissen und sichtbar ans Licht gebracht werden könnten. Er wollte nicht, daß aus seinem Schweigen, das ihm gehören sollte, Sprache wird und Photographie ist Sprache.
Fertige Photos wollte Beuys immer. Er wollte sehen, was geworden war, vergaß aber, daß das Ergebnis nicht sein Ergebnis, sondern das Ergebnis des Photographen ist."¹

Dass die Photographie für die Publikation und die Multiplikation nicht nur der Bilder des Künstlers, also seiner Werke, sondern auch der 'Bilder vom Künstler' schon zu dessen Lebzeiten eine zentrale Rolle gespielt hat, liegt auf der Hand. Noch vor den Texten der Journalisten, Kritiker und Kunsthistoriker dürften die Abbildungen, die diese begleiteten, zur nachgerade ikonischen Präsenz beigetragen haben, die Person und Konterfei von Beuys spätestens ab Ende der sechziger Jahre im Feld der Rezeption besaßen: Das hohlwangige Gesicht mit den markanten Zügen und dem oftmals direkt in die Kamera gerichteten Blick; vor allem aber die gesamte "Aktionsfigur" Beuys, die durch die Konsequenz, mit welcher der Künstler sein Habit – Jeanshosen, weißes Hemd und Anglerweste, sowie den nur in Ausnahmefällen abgelegte Stetson-Hut – zu "einer Art Ikonographie im Bilde"² werden ließ, die von ihm proklamierte Einheit von Leben und Werk nachgerade programmatisch zu verkörpern schien. Insofern mag Michael Klants Bemerkung, dass

"ausschlaggebender als die äußeren 'Markenzeichen' [...] letztlich die starke Faszination [gewesen sei], die von Beuys' charismatischer Persönlichkeit und seiner auratischen Kunst ausging",

zwar für das Interesse der Photographen an Beuys zutreffen.³ Vermittelt wurde diese Faszination jedoch keineswegs allein durch seine persönliche Anwesenheit, sondern auch durch die Medien. Und hier war es namentlich das Medium Photographie, das entscheidend zu einer entsprechenden Wahrnehmung des Künstlers beigetragen und eine Rezeptionsgeschichte mitbestimmt hat, in deren Verlauf sowohl das "Auratische" seiner Kunst als auch

¹ Vgl. U. Klophaus: *Joseph Beuys und die Photographie. Die Photographie: Sein Gegenüber* (1986), zit. n. Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, S. 5.

² Diesen Ausdruck verwendete Beuys selbst in einem Gespräch mit B. Lahann, in dem sich diese nach der Funktion seiner Selbststilisierung durch die seit Anfang der sechziger Jahre beharrlich beibehaltenen "Uniformierung" erkundigt hatte, vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267); Groblewski 1993 greift ihn programmatisch für seine Untersuchung von Beuys' Habit auf, hierzu weiterf. unten im gleichn. Abschnitt.

³ Vgl. Klant 1995, S. 183. Klants Bemerkung kann umso mehr erstaunen, als sie im Rahmen eines Kapitels seiner Untersuchung *Künstler bei der Arbeit. Von Fotografen gesehen* fällt, das sich der photographischen Auseinandersetzung mit Beuys zu beschäftigen verspricht. Allerdings beschränkt sich Klant – wie nahezu durchgängig in seinem Buch – vornehmlich auf eine Bestandsaufnahme, ohne diese jedoch weiterführend zu reflektieren.

das "Charismatische" seiner Persönlichkeit ihrerseits zu 'Markenzeichen' werden konnten.⁴ Auch an diesem Prozess hat Joseph Beuys in mehrfacher Hinsicht aktiven Anteil genommen.

Während die Präsenz des Künstlers *in* den Medien nachgerade unübersehbar war und ihrerseits entsprechend früh von Kunstkritik und Kunstgeschichte verhandelt wurde, ist demgegenüber die große Aufmerksamkeit, die Joseph Beuys seinerseits den Medien und insbesondere der Photographie gewidmet hat, lange Zeit verhältnismäßig wenig beachtet geblieben.⁵ Tatsächlich aber hat Beuys nicht nur selbst Photographien unterschiedlichster Provenienz gesammelt, um sie später in Konvoluten an die Brüder van der Grinten weiterzugeben⁶, sondern bereits zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit ein dezidiertes Interesse daran gezeigt, die Photographie *als* Medium für den eigenen Arbeitszusammenhang nutzbar zu machen. So ließ er etwa 1961 für die Bewerbung um eine Professur an der Düsseldorfer Akademie seine wichtigsten plastischen Arbeiten von Fritz Getlinger photographieren – einem Photographen, der ihn in den voraus gegangenen Jahren schon mehrfach bei der Arbeit porträtiert hatte und daher mit dem Werk des Künstlers vertraut war, vor allem aber als künstlerisch orientierter Lichtbildner seinerseits ein großes Gespür für eine wirkungsvolle Inszenierung der Objekte besaß.⁷ Und wenn Beuys in späteren Jahren auch kaum dafür sorgen musste, dass namhafte Photographinnen und Photographen sein Werk und seine Person begleiteten, so zeigte er an den entstandenen Dokumenten stets großes Interesse und sammelte sie im heimischen Archiv.⁸ Allerdings ging es dabei wohl kaum allein um das Festhalten flüchtiger Aspekte eines in vielfacher Hinsicht auf Prozessualität ausgerichteten Werkes. Schon das große Gespür für die eigene Medienwirksamkeit, das Beuys' eigenes Auftreten und Agieren vor der Kamera kennzeichnete, lässt auf ein ausgeprägtes Bewusstsein des Künstler für die Rolle schließen,

⁴ Vgl. zu den Begriffen des "Auratischen" u. des "Charismatischen" einf. oben, Kap. I.2., Abs. "Wiederverzauberung d. Kunst(geschichte)" sowie die in Kap. I.3., "Zur Figur des Künstlers" u. Kap. II.2., Abs. "Magie und/als Kunst" gen. Literatur. Auch Uwe M. Schneede benutzt sie, um die charakteristische Bindung von Beuys' Aktionen an ihn als Akteur (i. Ggs. zu den *FLUXUS*-"Events", die von prinzipiell auch von Anderen aufgeführt werden konnten bzw. können) zu unterstreichen: "Beuys' Aktionen sind [...] untrennbar mit ihrem Autor verbunden. Seine Askese, sein Charisma und seine Ausstrahlung waren die *conditio sine qua non*." (vgl. Schneede 1994, S. 13). Genau diese Perspektive überprüft die amerikanische Künstlerin Elaine Sturtevant, die schon mehrfach mit 'Re-Enactments' von Beuys-Aktionen hervorgetreten ist, vgl. hierzu weiterf. unten.

⁵ Überlegungen zur Rolle der Medien bei Beuys finden sich früh v. a. bei Verspohl 1982, 1986a (1:1984) u. Verspohl 1986b. Eingehender behandelt wird Beuys' Verhältnis zur Photographie jedoch erstmals in den Katalogen der Ausstellungen *Getlinger photographiert Beuys* (vgl. Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990 u. darin insb. den Beitrag v. Th. Koenig) und *Joseph Beuys. Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!* (vgl. Cooke/Kelly 1994 u. darin insb. Phillips 1994) behandelt.

⁶ F. J. van der Grinten berichtet, Beuys habe den beiden leidenschaftlichen Sammlern eines Tages eröffnet, sie sollten von nun an auch Photographien sammeln, er selbst werde einen Beitrag dazu leisten. Bis zu seinem Tode habe der Künstler auf diese Weise Tausende von Photographien nach Kranenburg gebracht. Vgl. Grinten 1990, S. 19. Die Sammlung wird heute im Joseph-Beuys-Archiv betreut und wissenschaftlich bearbeitet.

⁷ Auch wenn Beuys die Photographierweise selbst weitgehend Getlinger überließ, gab er diesem die Auswahl der Werke vor u. nahm an den Aufnahmen teil, indem er kontrollierend durch den Sucher blickte; vgl. Koenig 1990, S. 30.

⁸ Vgl. Koenig 1990, S. 34.

welche die Photographie als eine Schnittstelle spielt, in der sich Selbstdarstellung und der Blick der anderen, Inszenierungen und Projektionen, treffen: Was die Gespräche und Interviews auf einer verbalen Ebene leisten, transportiert sie in kondensierter Form: Ein "Bild vom Künstler", das als Bild zugleich Authentizität verspricht, insofern es der Künstler selbst ist, der die Konturen dieses Bildes nunmehr nicht nur mit seinen Worten zeichnet, sondern vielmehr mit seinem Körper füllt.

Wie wirksam und nachhaltig die Photographie als Multiplikatorin nicht nur des Werkes, sondern vor allem auch des "Bildes vom Künstler" funktioniert hat, lässt sich zunächst an einem bekannten Einzelbeispiel zeigen: Jener Aufnahme, die Heinrich Riebesehl am 20. Juli 1964 im Rahmen des *Festivals für Neue Kunst* an der Technischen Hochschule Aachen machte⁹ – und die bis heute derart häufig in der Literatur abgebildet worden ist, dass sie der Photograph sie mit Blick auf die jeweils anfallenden Tantiemen augenzwinkernd als seine "Rente" zu bezeichnen pflegt.¹⁰

Dass Riebesehls Photographie zu einer Inkunabel für das Bild des Aktionskünstlers Beuys werden konnte, verwundert zunächst einmal auch insofern nicht, als es sich bei dem als Teil einer *FLUXUS*-'Happenings'¹¹ angesetzten Auftritt um eine der ersten Aktionen im eigentlichen Sinne handelte, mit denen der Künstler an die Öffentlichkeit ging¹² – und die ihm zugleich, aufgrund des tumultösen Ausgangs der Veranstaltung, eine für die frühen sechziger Jahre noch vergleichsweise 'außerordentliche' Publizität verschaffte.¹³ Während der Schlag ins Gesicht, den Beuys im Verlauf der Aufführungen ausgebrochenen tätlichen Auseinandersetzungen von einem Studenten erhielt und dessen unmittelbare Folgen Riebesehls Aufnahme dokumentiert, zunächst einmal die Presse und dann die Justiz beschäftigte¹⁴, ging das Photo selbst nicht nur als Zeugnis einer Intoleranz gegenüber der zeitgenössischen Kunst beziehungsweise der 'Sprengkraft' der frühen *FLUXUS*-Events in die Kunstgeschichte ein, sondern vor allem anderen als Dokument des heroischen Gestus

⁹ Vgl. DAbb. 75 u. die Abb. in Schneede 1994, S. 66 (Nr. 4); ihre Prominenz dürfte die Aufnahme nicht zuletzt ihrer Abbildung in der viel rezipierten Monographie von Adriani/Konnertz/Thomas 1973 verdanken, vgl. ebd., Abb. 88/S. 67 (1981/1986: Abb. 65/S. 129; 1994: S. 63).

¹⁰ So im 1990 Gespräch mit M. Klant, vgl. Klant 1995, S. 243 (Anm. 25).

¹¹ Wiewohl kunsthistorisch streng genommen zwischen den i. d. R. nicht auf Partizipation angelegten "*FLUXUS*-Events" und den prinzipiell auf eine ebensolche ausgehenden "Happenings" zu unterscheiden ist, wurde der letztere Begriff von den Organisatoren des Abends selbst zunächst für diesen in Anspruch genommen; annonciert wurde der Abend als "*ACTIONS / AGIT POP / DE-COLLAGE / HAPPENING / EVENTS / ANTIART / L'AUTRISME / ART TOTAL / REFLUXUS / Festival der neuen Kunst*", was offenkundig sowohl die internationale Orientierung signalisieren als auch die von einzelnen Protagonisten beanspruchten Begriffe (wie etwa den der "De-Collage" von W. Vostell) weiter etablieren sollte.

¹² Die Aktion Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken im Rahmen des Aachener Abends war die dritte insgesamt, die zweite offiziell angekündigte und die erste offizielle außerhalb der Düsseldorfer Akademie. Vgl. zur Aktion und dem Gesamtrahmen ausf. Schneede 1994, S. 42-67 (Hier Nr. 4, insofern Schneede die beiden Düsseldorfer Auftritte 1963 separat zählt).

¹³ Tatsächlich erschien in der Folge der Aktion das erste in einer Kunstzeitschrift publizierte Interview des Künstlers überhaupt, vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964ab u. insb. 1964a.

¹⁴ Vgl. hierzu neben Schneede 1994, S. 49f. ausf. Pickshaus 1988, S. 341ff.

eines der Beteiligten: Joseph Beuys, der als blutig geschlagener 'Aktionskünstler' seine aufrechte Haltung demonstriert.¹⁵

Einer solchen, selektiven Wahrnehmung der Ereignisse kommt die Photographie in der Tat entgegen: Sie zeigt Beuys, der – nach einem Schlag ins Gesicht aus der Nase blutend – den rechten Arm hochreißt, während er mit der Linken ein zum "Kistenteufelchen" umfunktioniertes Kreuzifix präsentiert. Im Hintergrund sind die Schatten mehrerer, in eine andere Richtung strebender Personen zu erkennen, so dass man annehmen muss, das Photo sei mitten im oder doch wenigstens unmittelbar im Anschluss an den Tumult und damit nach dem Ende der vorzeitig abgebrochenen Veranstaltung entstanden. Allerdings handelte es sich nur bedingt um den einen 'Kairos' einfangenden Schnappschuss, als der es in seiner Rezeptionsgeschichte zuweilen aufgetaucht ist.¹⁶ Vielmehr hatte Heinrich Riebesehl – damals noch Student an der Essener Folkwang-Schule – im Rahmen einer Semesterarbeit Beuys und andere Künstler systematisch mit der Kamera begleitet, und in diesem Zuge sowohl vom Aachener Abend insgesamt wie auch von Beuys' Aktionsbeitrag mehr als diese Aufnahme gemacht.¹⁷ Nichts desto weniger war es eben *dieses* 'Standbild'¹⁸, das anschließend in Publikationen stellvertretend für die Aktion erschien. Mehr noch: Seine Medienpräsenz trug dazu bei, Beuys ins Zentrum einer Eskalation wider die 'neue Kunst' zu stellen, für die er jedoch nur *einer* der Auslöser gewesen war¹⁹ – während die anderen

¹⁵ Diese Rezeptionsgeschichte lässt sich auch bis in die jüngere zeitgenössische Kunst hinein verfolgen; so entwickelte die amerikanische Künstlerin Catherine Sullivan basierend auf dem Ereignis u. den erhaltenen Dokumenten ein (Performance-)Theaterstück, dessen Ausgangspunkt der tätliche Angriff auf Beuys ist; nach dem das *Audimax Project. Manifestation for the Theatre* zunächst in den USA u. 2003 auf der *Biennale* von Lyon erfolgreich aufgeführt wurde u. in einer Video-Installation auf der *Art Basel 2003* zu sehen war, kehrt es als künstlerisches 'Re-Enactment' 2004 mit einer Inszenierung an den Ort des Geschehens, das Aachener Audimax zurück.

¹⁶ Vgl. z. B. Stachelhaus 1988a, S. 166: "Und genau in diesem Augenblick beginnt die Legende Joseph Beuys. Denn siehe, er hat wunderbarerweise einen Holzkreuzifixus mit ausdehnbarem Sockel bei sich. Er hält dieses 'Pneumatische Kreuz' in seiner linken Hand hoch, reckt die Rechte zum Gruß, Blut tropft aus seiner Nase. Ein Fotograf ist zu Stelle, der diese schamanistische Szene [sic!] für die Ewigkeit festhält." (Der leicht süffisante Unterton dient hier – wie aus dem Kontext der Schilderung hervorgeht – keineswegs dem Eintrag einer kritischen Perspektive, sondern ist lediglich ein Stilmerkmal des überwiegend lockeren Tonfalls der Biographie).

¹⁷ Vgl. Klant 1995, S. 183.

¹⁸ Als 'Standbild' wird für gewöhnlich eine Einzelaufnahme aus einem (filmischen) Bewegungsablauf bezeichnet; allerdings wurden schon früh nicht nur 'Filmstills' im engeren Sinne für die Kino-Werbung eingesetzt, sondern auch bei den Dreharbeiten separat entstandene, also mit der Photokamera aufgenommene 'Set-Photographien' entsprechend verwendet bzw. eigens für diesen Zweck hergestellt (eine Arbeitsweise, auf die in der zeitgenössischen Kunst z. B. Matthew Barney ganz dezidiert zurückgreift, vgl. hierzu den Barney gewidmeten Abs. in Kap. VIII.2.); für eine weiterf. Diskussion des Begriffs im Kontext einer Kunstgeschichte des 'Standbilds' mit Fokus auf Performance im und als Bild vgl. Kuni 2004a, darin auch an einige der hier formulierten Überlegungen anknüpfend bzw. diese in einem weiter gefassten Zh. reflektierend.

¹⁹ Schon Bazon Brocks Beitrag, mit dem der Abend eröffnet wurde, hatte die Menge provoziert; wie bei Schneede 1994 nachzulesen ist, war laut Brock der Künstler Timm Ullrichs als einer der ersten Zuschauer auf die Bühne gekommen und hatte den im Kopfstand deklamierenden Brock umgestoßen, was dann von Teilen des Publikums offenbar als Anstoß genommen worden war, ebenfalls "aktiv zu werden". Im Zuge der immer wieder neu aufkeimenden Interventionen kam es im weiteren Verlauf der Aktion, während derer Beuys als einer von mehreren anderen Künstlern auf der Bühne agierte, zu Rangeleien, in deren Verlauf auch ein von Beuys mitgebrachtes Säurebehältnis umgestoßen wurde. Dabei wurde offenbar die Kleidung eines der aktiv gewordenen Zuschauer beschädigt, Beuys erhielt den Schlag ins Gesicht.

beteiligten Künstler und der historische Kontext der Aufnahme zunehmend im Schatten des entstandenen 'Starschnitts' verschwanden.²⁰ Die Gründe hierfür scheinen, zumal vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte, auf der Hand zu liegen: "Seinen Stellenwert", schreibt Michael Klant, "bezieht das Foto darauf, dass es den Mythos vom missverstandenen, an der Gesellschaft leidenden Künstler-Märtyrer neu formuliert."²¹ Dem ist im Bezug auf den Stellenwert des Photos als Inkunabel der kunsthistorischen Beuys-Literatur sicherlich uneingeschränkt zuzustimmen – gleichwohl stellt sich im hier zu diskutierenden Zusammenhang die Frage, in wie weit der Künstler selbst einer entsprechenden Rezeptionsweise auch seinerseits entgegen gekommen ist. Immerhin lässt schon seine durchaus theatrale Reaktion auf die Eskalation der Situation vermuten, dass ein Gespür für das performative Potential eines entsprechenden Bildes vorhanden war.

Damit sei nun nicht suggeriert, Beuys habe selbst von vornherein auf dieses Potential hingearbeitet.²² Allerdings belegt die Aufnahme zweifelsohne, dass die 'Performance' für den Künstler mit dem Schlag ins Gesicht noch keineswegs beendet war.²³ Nicht nur handelte es sich bei dem präsentierten "Kreuz" um ein Aktions-Requisit, das als solches eigens für diesen Zweck hergestellt und mitgebracht worden war – sehr wahrscheinlich, um wie zuvor schon andere Gegenstände dem Publikum bedeutungsvoll entgegeng gehalten zu

²⁰ Als provozierend war der Abend wohl weniger wegen der künstlerischen Darbietung allein aufgenommen worden, sondern weil diese als politische Veranstaltung zum Gedenken an die Opfer des 20. Juli 1944 angekündigt worden war – und zwar ursprünglich nicht auf Initiative der Künstler, die diesen Aspekt dann allerdings bewusst einbezogen. Der Begriff des 'Starschnitts' bezeichnet ursprünglich ein Poster, das den Fans eines Film- oder Popstars stückweise in aufeinander folgenden Ausgaben einer Zeitschrift geliefert wird und auf diese Weise Kaufanreize schaffen soll. In Deutschland wurde der 'Starschnitt' (damals noch: "Star-Schnitt") von der Zeitschrift Bravo im Jahr 1959 mit einem elfteiligen Bild der Schauspielerin Brigitte Bardot eingeführt, als zweiter 'Starschnitt' folgte Elvis; nach seiner zeitweisen Einstellung zwischen 1992 und 2000 hat die Zeitschrift das populäre Marketinginstrument wieder aufgenommen. Die Popularität des 'Starschnitts' hat allerdings nicht nur zu seiner ubiquitären Verbreitung in den Medien der Popkultur geführt, sondern auch dazu, dass der Begriff als solcher mittlerweile synonym für Image-Porträts im Medienbetrieb populärer Personen von Künstlern über Musikinterpreten bis zu Politikern verwendet wird. Vgl. hierzu weiterf. auch Kuni 2004a, zum Begriff des 'Stars' weiterf. Faulstich/Korte 1997 u. hierin zum "Künstler als Star" Schwarz 1997, der auf Beuys jedoch nur cursorisch eingeht, um auf die "Markenzeichenqualität seiner äußeren Erscheinung" zu verweisen, die zusammen mit der "anhaltenden Diskussion um die Qualität seiner Werke" seine exzeptionelle Medienpräsenz begründet habe; allg. Ullrich/Schirdewahn 2002; sowie speziell mit Blick auf Beuys auch Straumann 2002, die den Künstler als "Diva" verhandelt; im Schutzumschlag von Bronfen/Straumann 2002 wird die Monographie von Borer [1994/]2001 'passend' unter dem Reihentitel "Stars und Diven bei Schirmer/Mosel" beworben.

²¹ Vgl. Klant 1995, S. 183.

²² Wenngleich Beuys auf eine Eskalation des Festivals vorbereitet war, traf ihn der Faustschlag eines aufgebracht Zuschauers doch überraschend. Übrigens schlug er zunächst – nicht weniger heftig – zurück, erst danach entschloss er sich zur von Riebesehl festgehaltenen 'Kruzifixgeste'; vgl. Pickshaus 1988, S. 356; ebd. auch eine detaillierte Beschreibung von Beuys' Aktionsbeitrag.

²³ Wie im Übrigen auch der Abend als solcher mit dem Tumult noch nicht zu Ende gegangen war. Nach dem Eintreffen der Polizei – die offenbar nicht wegen der Handgreiflichkeiten, sondern wegen des Tumultes als solchem herbeigerufen worden war und später auch primär wegen der verschütteten Säure ermittelte – brach der AStA den Abend offiziell ab, zuvor hatten Beuys und die anderen Künstler die Aktionen jedoch fortgesetzt bzw. mit Diskussionen begonnen, die auch später außerhalb des Veranstaltungsortes fortgesetzt wurden; vgl. Schneede 1994, S. 48/49.

werden.²⁴ Zudem ist dokumentiert, dass dem Künstler zur Stillung des Blutflusses mehrfach Taschentücher angeboten worden waren²⁵ – dieser es aber offenbar vorzog, sich als blutig Geschlagener und damit *im Bild* beziehungsweise *als Bild* des 'stellvertretend Leidenden' zu präsentieren, das er bekanntlich auch in späteren Aktionen bis hin zur 'Fußwaschung'²⁶ immer wieder aufnehmen sollte.

– Kamera-Arbeit –

Ob *dieses* Bild nun nicht nur an das Publikum, sondern auch an den Photographen adressiert gewesen ist – von dessen Präsenz Beuys natürlich wusste – muss selbstverständlich offen bleiben. Als gesichert kann jedoch gelten, dass der Künstler nicht nur in diesem Fall äußerst 'medienbewusst' agierte. Tatsächlich erscheint bemerkenswert, wie weit er auch jene Medien zu nutzen und in seine Arbeit einzubeziehen verstand, die zunächst einmal dezidiert nicht zu seinem eigenen Instrumentarium gehörten – und im Übrigen auch insgesamt erst im Verlauf seiner künstlerischen Karriere als Medien der zeitgenössischen Kunst zunehmend an Bedeutung gewinnen sollten: Photographie, Film und Video. Die Art und Weise wiederum, *wie* Beuys von diesen Medien technischer Bilderzeugung Gebrauch machte, ist dabei ebenso bezeichnend: Während er ihre *Apparate* bevorzugt als "stumme" beziehungsweise "stillgelegte" präsentierte²⁷, kommt sowohl den mit ihrer Hilfe erzeugten Bildern als auch dem "Medienapparat" als solchen gerade dort eine

²⁴ Hierauf wies Beuys auch selbst in Interviews hin, vgl. etwa Beuys/Lahann 1980, S. 81 (u. Lahann 1985, S. 255f.). Auf die Bedeutung des Zeigegestus selbst bzw. der durch diesen hervorgehobenen Aktionsrequisiten (neben dem Kreuzifix u. a. ein Kartenspiel), von denen E. Blume vermutet, dass sie sich "auf die Rosenkreuzer und deren paradoxe religiöse Strategie des Offenbarens von Geheimnissen" beziehen (vgl. Blume 1999b, S. 183) wird an späterer Stelle noch zurück zu kommen sein, vgl. unten, Kap. III.10. sowie weiterf. a. Kap. III.11.

²⁵ Vgl. Schneede 1994, S. 48.

²⁶ Vgl. zu den beiden *Celtic*-Aktionen, in denen Beuys die 'Fuswaschung' zelebrierte und sich anschließend 'taufen' ließ, Schneede 1994, S. 266ff. u. S. 274ff. (Nrn. 22 u. 23). Während diese Bilder lange Zeit als Beleg für Beuys' 'Christus-Identifikation' bzw. eine entsprechende Deutung seiner Ikonographie herangezogen wurden (so v. a. von F. Mennekes u. H. Schwebel sowie v. Kaufmann 1988), ist – wie im Folgenden noch ausf. zu belegen sein wird – auch hier die eigentliche Quelle in R. Steiners Schriften auszumachen; vgl. hierzu weiterf. unten u. Kap. III.7. Im Gespräch mit M. Kramer differenziert er entsprechend, man könnte bei den Motiven von einer "Christusidentifikation" "aber nicht so in kirchlichem Sinne, sondern im Sinne der Gralsgeschichte" sprechen (vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 23); er übernehme zwar die Rolle – jedoch "von Christus ist natürlich dicke gesagt, so meinte ich das nicht. Eher im Sinne von 'Jeder Mensch ist ein Künstler'. Die Idee des Christus ist auch letztendlich diejenige, daß durch dieses Geschehen, durch dieses Mysterium [...] 'Christus in jedem Menschen ist'." (ebd., gemeint ist hier das von Steiner in eben diesem Sinne erläuterte "Mysterium von Golgatha"). Unter dem Aspekt des Habitus bzw. der Selbstinszenierung betrachtet, hat die Formel der 'Imitatio Christi' allerdings durchaus Bestand – nicht zuletzt, insofern der Künstler kaum davon ausgehen konnte, dass dem breiten Publikum seine Quellen bekannt gewesen sind.

²⁷ Vgl. hierzu Verspohl 1986a, S. 10ff. u. insb. S. 13f. (mit Blick auf die Filmprojektoren und Phono-Geräte in *Das Kapital Raum 1970-1977*); zu verweisen wäre etwa auch auf Beuys' Aktion *Filz-TV*, (Kopenhagen 1966, hierzu Schneede 1994, S. 118ff./Nr. 10) u. a. Arbeiten mehr, die – wie die mit Filz 'isolierten' Musikinstrumente, namentlich *Infiltration-Homogen für Cello* (1967; vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 53/S. 209) u. die Installation *Plight* (1985; vgl. die Abb. ebd., Kat. 123/S. 314f.) – allerdings auch im Zusammenhang mit dem Komplex des 'Schweigens' und der 'stummen' Musik als Plastik stehen; zum 'Schweigen' vgl. a. oben Kap. III.5. u. zu seinen Bezügen zur 'Rhetorik der Hermetik' im engeren Sinne weiterf. unten, Kap. III.10. u. Kap. III.11.; zum 'musikalischen Aspekt' u. dessen Steiner-Bezug s. a. Kap. III.12.

besondere Rolle zu, wo sie das "Bild vom Künstler" zu transportieren halfen. Und dies ist – in beiden Fällen – durchaus wörtlich zu nehmen.

So lassen sich zunächst einmal – wiewohl Beuys verschiedentlich sein Unbehagen gegenüber den Ergebnissen einer photographischen und filmischen Dokumentation seiner Aktionen geäußert hat, und auch deren Begleitung durch Photographen und Filmemacher in den meisten Fällen eher 'zugelassen' als 'geplant' haben soll²⁸ – durchaus Beispiele finden, in denen der Künstler dezidiert *für* die Kamera agierte. Und ebenso, wie Beuys im Rahmen der Aktionen gezielt darauf hingearbeitet zu haben scheint, im Gedächtnis des anwesenden Publikums entsprechende "Nachbilder" zu hinterlassen²⁹, weist auch dieses Agieren auf ein Bewusstsein um das performative Potential der auf diese Weise entstehenden Bilder hin.

Neben der *Aktion im Moor* (1971), die in diesem Zusammenhang insofern erwähnenswert ist, als sie offenbar unmittelbar auf Anregung eines Photographen hin erfolgte³⁰, bietet insbesondere die *Dillinger Aktion* hierfür ein prägnantes Beispiel. Sie fand am 14. Januar 1974 während Beuys' erster Amerika-Reise statt, bei der sich der Künstler im übrigen auf eine Reihe von Diskussionsveranstaltungen in verschiedenen Städten beschränkte, ansonsten jedoch weder Präsentationen seiner Arbeiten im engeren Sinne noch Aktionen geplant hatte.³¹ Im Rahmen eines Ausflugs – so Klaus Staeck, der den Künstler auf seiner Vortragstournee begleitete³² und diese zusammen mit Gerhard Steidl photographisch und filmisch dokumentierte – sei man in Chicago am "Biograph"-Kino vorbei gekommen, jenem Lichtspielhaus, vor dem der Gangster John Dillinger 1934 aufgrund eines Verrats von der Polizei gestellt und bei seinem Fluchtversuch erschossen worden war:

²⁸ Vgl. neben dem von Klopheus Überlieferten etwa auch Beuys/Jappe 1984.

²⁹ Von "Nachbildern" spricht Schneede 1994, S. 9 im Anschluss an Peter Handkes Text über die Aktion *Titus/Iphigenie* (1969), in dem es heißt: "Je länger aber das Ereignis sich entfernt [...], desto stärker werden das Pferd und der Mann [...] zu einem Bild, das man Wunschbild nennen könnte. In der Erinnerung scheint es einem eingebrannt in das eigene Leben, ein Bild, das in einem Nostalgie bewirkt und auch den Willen, an solchen Bildern selber zu arbeiten: denn erst als Nachbild fängt es auch in einem selber zu arbeiten an.", vgl. Handke 1972, S. 195.

³⁰ So jedenfalls nach den Angaben von Gianfranco Gorgoni, der Beuys zusammen mit U. Klopheus auf der Fahrt nach Eindhoven begleitete, um eine im van Abbe-Museum gezeigte Installation zu dokumentieren (was im Übrigen nicht den Eindruck vermittelt, der Künstler sei vor der Kamera der Photographen "geflohen", wie es Klopheus' suggeriert); interessanterweise findet sich diese spontane und ggf. sogar auf die Initiative eines Dritten zurückgehende Aktion von Schneede 1994 zu den im Hauptteil des WVZ aufgenommen (ebd., Nr. 26, S. 312ff.) – und zwar wohl deshalb, da Beuys ihr im *rückblickenden* Gespräch mit C. Tisdall (vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 39) eine symbolische Bedeutung verlieh: "Moore sind die lebendigsten Teile der europäischen Landschaft, [...] als Vorratskammern von Leben, *Mysterium und Verwandlung* [...]" (hier zit. n d. Übs. v. Schneede 1994, S. 312; Hervorh. V. K.). Eine Geste, an der sich im Übrigen nicht nur Schneede orientiert, sondern der auch Th. McEvilley, ungeachtet der von ihm eingeschlagenen kritischen Perspektive, zu folgen scheint, wenn er die *Aktion* – und nicht den Kommentar – unter den Vorzeichen der Selbstinszenierung im Bild des 'Schamanen' interpretiert (vgl. McEvilley 1988, S. 32f.). Zum Moorthema vgl. in diesem Kontext auch den 1970 in Schottland entstandenen u. für *Celtic +...* (1971) verwendeten Film *Rannoch Moor*, s. hierzu weiterf. unten, Kap. III.7.

³¹ Vgl. K. Staeck in Staeck 1987, S. 5; zur Aktion selbst auch Schneede 1994, S. 324ff. (Nr. 28) sowie DAbb. 76, ebd., S. 326.

³² Ebenfalls mit von der Partie waren Beuys' Galerist Lucio Amelio und Caroline Tisdall.

"In einer spontanen Aktion spielt Beuys dieses Ereignis nach. Er kommt aus dem Eingang rausgeschossen, stürzt im Schneematsch, rafft sich auf, rennt weiter in die Gasse. Verharrt ruhig in der Erinnerung."³³

Woher Beuys die Geschichte des legendären Gangsters kannte, scheint retrospektiv nurmehr mittelbar rekonstruierbar zu sein.³⁴ Jedenfalls faszinierte ihn offenbar nicht nur das 'Charisma' der in die Kriminalgeschichte eingegangenen Figur.³⁵ Vielmehr dürfte für den Künstler, in dessen eigener biographischer 'Legende' sich die intensive Auseinandersetzung mit dem Genre der Biographie ebenso spiegelt wie sich seine Beschäftigung mit den Biographien einiger seiner zentralen Identifikationsfiguren nachweisen lässt³⁶, auch die besondere Pointe eine Rolle gespielt haben, dass Dillinger in einem Kino mit dem Namen "Biograph" zur Strecke gebracht worden war. So äußerte er später gegenüber Staeck:

"Ja, ich habe *immer* mit den Ideen des John Dillinger gelebt, der war ja auch ein Einzelkämpfer. Du hast gesehen, daß die Leute in der Umgebung des Chicagoer Kinos 'The Biograph' beim Abdrehen des Filmes plötzlich ganz ruhig wurden, als ich aus der Bude rausgeschossen kam. *Die haben festgestellt: Dillinger lebt!* Es ist bei mir auch *theoretisch begründet*, daß man eine solche Geschichte aufgreifen muß. *Ich lege großen Wert auf die Energie, die in einer Biographie wie der von John Dillinger liegt.*"³⁷

Wenn er darüber hinaus kurz nach seiner Amerika-Reise gegenüber dem Kunstkritiker Willi Bongard äußerte, er habe in Chicago "*einen kleinen Film über John Dillinger gemacht*", dann belegt dies zudem, dass das Video für Beuys mehr und anderes als lediglich die "Dokumentation" einer Aktion darstellte.³⁸ Ob ihm angesichts des sprechenden Namens des amerikanischen Lichtspielhauses in diesem Zusammenhang auch das Genre des seinerseits stark von der biographischen 'Legende' zehrenden Künstler-Spielfilms³⁹ in den Sinn

³³ Vgl. K. Staeck in Staeck 1987, S. 5.

³⁴ Wie U. Schneede berichtet, findet sich im Nachlass die Kopie eines am 23. 07. 1934 im *Berliner Lokalanzeiger* erschienenen Artikels, in dem sehr detailliert über Dillinger und die Umstände seines Todes berichtet wird; woher Beuys den Artikel hatte und ob er bereits vor der Aktion im Besitz des Artikels gewesen ist, vgl. Schneede 1994, S. 324 (ebd. ausf. Zitat des Artikels) u. S. 325/Anm. 2.

³⁵ Tatsächlich genießt Dillinger den zweifelhaften Ruhm eines "Public Enemy #1"; ähnlich wie über Al Capone sind auch über ihn unzählige Bücher erschienen und Filme gedreht worden; in Chicago selbst gibt es sogar ein "Dillinger-Museum", vgl. dessen Webseite <http://www.johndillingermuseum.com> [letzter Zugriff 01/2004; 05/2006 ist nachzutragen, dass die Seite aufgrund von Rechtsproblemen mit den Nachfahren Dillingers vom Netz genommen werden musste].

³⁶ So nachweislich im Fall von Ignatius von Loyola bzw. dessen Biographie von Alain Gouillermou (die dtsh. Ausg., *Ignatius von Loyola in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1962, fand sich stark bearbeitet im Nachlass, vgl. hierzu ausf. Mennekes 1992, der auf dieser Basis vermutet, Beuys habe sich auch aufgrund biographischer 'Parallelen' mit der Vita des Heiligen – die selbstredend allen Regeln der Gattung folgt – identifiziert); sowie im Fall von James Joyce bzw. dessen Biographie von Richard Ellmann (die dtsh. Ausgabe – James Joyce, Zürich 1961 – ist, ebenfalls bearbeitet, im Nachlass, vgl. hierzu ausf. Lerm-Hayes 2001, insb. S. 74ff., die hier unter Verweis auf Gadamer u. J. Dewey ("[...] when excitement about subject matter goes deep, it stirs up a store of attitudes and meanings derived from prior experience.", vgl. Dewey 1934/1980/1995, hier zit. n. d. engl. Ausgabe bzw. Lerm-Hayes 2001, S. 75) ebenfalls von einer biographischen Identifikation ausgeht, dieses "Wiedererkennen von Eigenem" aber v. a. im Bezug auf Gedanken, Motive, Orientierungen und Horizonte bezieht.

³⁷ Vgl. Beuys/Staeck 1974, S. 210 (Hervorh. V. K.).

³⁸ Vgl. Beuys/Bongard 1974, S. 228.

³⁹ Vgl. zu diesem Thema die Beiträge in Felix 2000; weitere Lit. in Kap. 1.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

gekommen sein mag, muss offen bleiben. Immerhin geht aus einer Bemerkung im Gespräch mit Georg Jappe über Schlüsselerlebnisse hervor, dass dessen spezifische Qualitäten ihm schon früh begegneten und eindrucklich im Gedächtnis geblieben waren.⁴⁰ In jedem Fall jedoch dürfte das Genre des Spielfilms als solches, dessen 'Heldenerzählungen' als fiktional (re-)inszenierte Lebensgeschichten sich gerade in ihren einprägsamen "Schlüsselbildern" ebenso aus den kulturgeschichtlichen Narrationen speisen, wie sie diese ihrerseits um weitere "Schlüsselbilder" bereichern, im Hintergrund der Aktion gestanden haben.

Gerade in diesem Anknüpfen an die fiktionale Dimension des biographischen Kinofilms – die sich zunächst mit einer Bevorzugung der 'Inneren Bilder' gegenüber einer Fixierung auf die 'äußere Realität' zu treffen scheint, indem sie ein imaginatives Nacherleben in nunmehr visualisierte 'Nachbilder' spiegelt – kommt der medialen Transformation ein Mehrwert zu, der sich seinerseits in mehrfacher Hinsicht mit Beuys' Stellungnahmen zu seiner Auffassung des Verhältnisses von 'unsichtbarer' und 'sichtbarer' Realität in Deckung bringen lässt. Ebenso, wie das historische Kino nicht nur eine 'Traumfabrik'⁴¹, sondern auch Ort für Nachrichtensendungen war, konvergieren in Beuys' *Dillinger* Rollenspiel und Verkörperung einer historischen Identifikationsfigur, die auf diese Weise zum Teil der biographischen 'Legende' werden kann: Noch fünf Jahre später wird Beuys, als er im Rahmen des *Beuys-Warhol-Ereignis* gemeinsam mit dem amerikanischen Künstler Dollar-Notes signiert, mit dem Namen "John Dillinger" unterzeichnen.⁴² Ihre Wirklichkeit gewinnt diese Figur jedoch

⁴⁰ "Obschon ich mich auch noch erinnere an den Film von Michelangelo [sic!], dass mich da was ungeheuer dran fasziniert hat.", vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 77. Sollte Beuys den Film tatsächlich bereits während seiner Schulzeit gesehen haben, kann es sich hier nicht um den bekannten Spielfilm *The Agony and the Ecstasy* (dtsh. *Michelangelo – Inferno und Ekstase*, R. Carol Reed, USA 1964), der den Bildhauer nach allen Regeln der Kunst (und der Künstlerbiographik) zum Heroen stilisiert, gehandelt haben – sondern vielmehr um den Film *Das Leben eines Titanen* (R. Curt Oertel, D/CH 1940), der ungeachtet seines suggestiven Titels und des vom Expressionismus geprägten Stils eine eher 'dokumentarische' Herangehensweise wählt bzw. stark auf das Werk fokussiert, also nicht im eigentlichen Sinne ein *Künstlerspielfilm* ist. Von deutscher Seite wurde er freilich als '(Kultur-)Heldenbiographie' gefeiert, als die er zweifellos funktionierte, und in Berlin 1940 mit der vom Deutschen Rundfunkorchester intonierten Ouvertüre zu Beethovens *Prometheus* uraufgeführt sowie in der Folge auch dezidiert zu nationalsozialistischen Propaganda-Zwecken eingesetzt.

⁴¹ Ein Ausdruck, der gewöhnlich in Anspielung auf die 'serienmäßige' Produktion von Spielfilmen auf Hollywood bzw. die dort beheimatete Filmindustrie Anwendung findet, durchaus aber auch auf das Kino als den eigentlichen Ort der entsprechenden Generation von Träumen im Zuschauer übertragen werden kann, fokussiert man auf die 'Psychologie' des Kinos bzw. des Spielfilms als dem 'Ort', an dem historische oder literarische Personen als Fiktionen zu Figuren einer biographischen Identifikation werden können.

⁴² Vgl. J. Beuys: *Dollarnoten* (1978), Abb. in Schellmann 1992, Nr. 245/S. 222; sowie zum *Beuys-Warhol-Ereignis* ausf. Stüttgen 1979/1987 u. das auf dieser Publikation basierende gleichn. Multiple, Abb. in Schellmann 1992, Nr. 319/S. 259. Der Erfolg dieses Verschmelzens von Rollenspiel und Verkörperung ist wiederum an der Rezeptionsgeschichte abzulesen; so namentlich am entsprechenden Eintrag zu "Dillinger" im *Beuysnobiscum* von T. Bezzola 1993/1997, der hier, die Kommentare von Staeck 1987 u. Schneede 1994 zusammenfassend, einerseits auf die historische Tradition der "innerhalb der Moderne seit Rimbaud, Lautréamont und dann den Surrealisten nobilitierten Identifikation von Künstler und Verbrecher im Zeichen einer beiderseitigen Außenseiterexistenz verweist", in die sich Beuys auf diese Weise stelle; andererseits die biographische Identifikation des "artist's artist Joseph Beuys" mit dem "gangster's gangster" positivistisch beim Wort nimmt. Hierzu gehöre nicht nur die "Katharsis" der Todeserfahrung des 'Fliegerabsturzes' ("den Mörder in sich tötend"), sondern auch, dass Beuys "wie Dillinger seine [der Tarnung dienenden] gesichtschirurgischen Eingriffe, in seinen Aktionen im Dienst seiner Sache [...] körperliche Extrembelastungen, irreparable physiologische Folgen in Kauf genommen" habe: "Nur im extremsten Sich-Aussetzen, sei es als Künstler, sei es als Gangster, liegt das Versprechen auf Heilung." (ebd., S. 96/97).

nicht zuletzt im Medium des Videos selbst: Als Re-Enactment eines 'Medien-Ereignisses', wie auch als dessen nachmalige *Herstellung* in einem und für ein Medium, das auch in der Alltagsrealität gerade dort, wo es Dokument zu sein behauptet, zuweilen Fiktionen transportiert – um diese zu Wirklichkeiten werden zu lassen.

Was die zeitgenössische Kritik den Medien unterstellte – nämlich den Glauben an die 'Authentizität' der apparativen Bilder manipulatorisch einzusetzen, wird somit vom Künstler in der Arbeit an und mit diesem ambivalenten Potential ebenso kreativ wie reflexiv umgesetzt. Allerdings stößt die Reflexion im Fall der *Dillinger*-Aktion auf eine Grenze, die auch für die biographische 'Legende', die sie transportiert, von entscheidender Bedeutung sein dürfte: Im Video folgt auf das Bild, das den "in der Erinnerung verharrenden" Künstler zeigt, eine bildlose Sequenz, während der lediglich "ein langanhaltendes Beuys'sches Gelächter" zu hören ist.⁴³ Mit diesem Lachen schließt der Film. Demgegenüber wird es von dem 'Standbild', mit dem die Aktion in den monographischen Überblickspublikationen dokumentiert zu werden pflegte, ausgeblendet: Dieses zeigt die auf *ein* Bild fixierte Figur des Künstlers, ebenso in Szene gesetzt wie letztlich überschattet vom sprechenden Namen des Lichtspielhauses, eine 'Diva' vor dem Eingang zur 'Traumfabrik'.⁴⁴

Zwar markiert das "Beuys'sche Gelächter" – das übrigens auch in den Gesprächen in durchaus markanter Weise 'zum Einsatz kommen' konnte – in diesem Zusammenhang eine Strategie der Brechung, die erst in der sekundären Bearbeitung des Videos über den Zuschnitt auf das bevorzugte Medium kunsthistorischer Überlieferung, seine Reduktion zur Dokumentation in Form von Photographien, verloren geht. Gleichwohl wäre es voreilig, das Moment der Fixierung allein einem einschlägigen Interesse seitens der Rezeption zuzuschreiben, dem sich der Künstler seinerseits – mit Klopfer gesprochen: Haken schlagend wie sein 'Alter Ego', der Hase – prinzipiell zu entziehen gesucht hätte. Einem solchen Rückschluss würde nicht nur die spezifische Arbeit des Künstlers mit Photographien widersprechen, auf die im Folgenden noch näher einzugehen sein wird. Vielmehr hat Beuys auch im Umgang mit den Medien des bewegten Bildes dessen 'Stilllegung' im Sinne einer Fixierung auf seine Person dezidiert als künstlerisches Vehikel eingesetzt.

⁴³ Vgl. Schneede 1994, S. 325.

⁴⁴ Es dürfte kein Zufall sein, dass dieser Aspekt von Beuys' Selbstinszenierung und dem auf diese erfolgenden Echo der Rezeption schon früh von den mit den Mechanismen einschlägiger Medienstrategien bestens vertrauten amerikanischen Kritikern unter entsprechenden Vorzeichen wahrgenommen wurde. So schreibt etwa M. Stevens in seiner Kritik zu Beuys' Ausstellung im Guggenheim: "In the Beuys phenomenon can be found a myth of personality akin to the popular obsession with movie stars.", vgl. Stevens 1979, S. 75; und J. Burnham fühlt sich von Beuys' Auftritten anlässlich der Eröffnung der Schau an Szenen aus Filmen und dem Filmbetrieb erinnert: "One is reminded of Christ riding into Jerusalem on a donkey a la Pasolino [sic, gemeint ist Pasolini], but only a Fellini could have put Beuys into blue jeans, olive green cargo-vest [...] and calf-length boots ascending from a chauffeured limousine driven from the Ritz Carlton. And reminiscent of a gala movie premier straight out of the 1940's, hundreds milled around the foyer holding out catalogs, posters, and postcards for Beuys to autograph."; vgl. Burnham 1979, S. 1.

Als er sich am 24.06.1977 anlässlich der Eröffnung der *documenta 6* zusammen mit Nam June Paik und Douglas Davis an einem künstlerischen Medien-Ereignis beteiligte – einer Satellitenübertragung, in deren Rahmen die Beiträge der drei Künstler live ins Abendprogramm Fernsehen geschaltet wurden – verzichtete er auf alle fernsehtechnischen Raffinessen und ließ statt dessen seine fünfminütige, freie Rede wie die Ansprache eines Politikers in einer einzigen Einstellung zeigen. Im Katalog zu einer von Wulf Herzogenrath organisierten Überblicksausstellung, in der das Band neben der Aktion *Filz-TV* (1970) und dem von Hans Henning Christiansen aufgenommenen Video zur Aktion *Eurasienstab* (1986) als Beitrag des Künstlers zur *Videokunst in Deutschland 1963-1982* erscheint, suggeriert ein Zitat aus der seinerzeit anschließenden Fernsehdiskussion, sein Umgang mit der Fernsehkamera sei vor allem auf eine prinzipielle Ablehnung des Mediums für die eigene künstlerische Arbeit zurückzuführen:

"Ich traue diesem Medium (Video) eben doch nicht mehr zu, als eben ein Medium zur Information [zu sein]. Dabei würde ich stehen bleiben. Ich traue ihm durchaus zu, daß man informieren kann, daß man Ideenzusammenhänge klar machen kann, auch Bestandsaufnahmen über Situationen in ihm machen kann – dafür halte ich es geeignet."⁴⁵

Gleichwohl fällt nicht nur die umständliche Wendung auf, mit der Beuys seine Aussage im Anschluss partiell relativiert:

"Für künstlerische Zwecke halte ich es für ein fragwürdiges Medium, aber selbst – sagen wir einmal, diese Feststellung meinerseits möchte ich dann doch nochmal in Frage stellen – und dahingehend korrigieren, daß ich persönlich nicht auf künstlerischem Wege mit ihm arbeiten möchte, sondern unmittelbar nur informieren möchte."⁴⁶

Denn abgesehen davon, dass eben diese Information 1977 nicht nur innerhalb des aktuellen *documenta*-Beitrags, sondern in der Arbeit des Künstlers insgesamt einen zentralen Stellenwert besaß, kann man gerade seinem spezifischen Umgang mit der Fernsehkamera sowohl künstlerische Konsequenz als auch Mediengerechtigkeit konzедieren: Anstatt durch andere Bilder oder gar eben jene 'fernsehtechnischen Finessen' – wie sie zudem auch der charakteristischen, auf das Anhalten von Zeit in 'Standbildern' setzenden Arbeitsweise seiner früheren Aktionen widersprochen hätte – von seiner Botschaft abzulenken, füllt er das Format so, wie es seinem künstlerischen Anliegen – nämlich zu informieren und dabei

⁴⁵ J. Beuys (1977), zit. n. Herzogenrath 1982, S. 149. Der ergänzende Zusatz "(Video)" stammt übrigens nicht von Beuys selbst, sondern wurde erst im Nachhinein, also bei der Edition der Transkription des Fernsehgesprächs vorgenommen, so dass sich durchaus die Frage stellt, ob hier nicht spezifischer das Medium "Fernsehen" gemeint gewesen sein könnte, das an diesem Abend in seiner Eignung für die Übertragung künstlerischer Beiträge diskutiert wurde (vgl. a. die nachf. Anm.). Zu den Aktionen *Filz-TV* und *Eurasienstab* vgl. ausf. Schneede 1994, S. 118ff. (Nr. 10) u. S. 186ff. (Nr. 14); zu letzterer weiterf. auch unten, Kap. III.11.

⁴⁶ J. Beuys (1977), zit. n. Herzogenrath 1982, S. 149. Im selben Band findet sich auch ein ausführlicheres Gespräch zwischen Herzogenrath u. Beuys über "Fernsehen und Videokunst", das ebenfalls belegt, wie präzise Beuys zwischen den verschiedenen Formaten unterschied; auch hier betont Beuys, dass ihn in diesem Zh. primär die Funktion als "Informationsträger" interessiert, nicht aber "Video-Kunst" oder "Video-Aktionen" im eigentlichen Sinne; vgl. Beuys/Herzogenrath 1982, S. 94.

möglichst viele Menschen zu erreichen – entsprach.⁴⁷ Und er nutzte dabei die Gelegenheit, in diesem Medium *ohne* Schnitt und *ohne* Rückfragen eines Journalisten, also 'unmittelbar' zu informieren und fünf Minuten lang als Botschafter seines Kunstbegriffs im Mittelpunkt zu stehen.

Übrigens hatte sich der Künstler für Lutz Mommartz' Film *Soziale Plastik* schon acht Jahre zuvor auf durchaus ähnliche Weise dem Kamera-Auge gestellt.⁴⁸ Hier verharrte Beuys – ausgerechnet in einem Medium, das sowohl Aktion als auch Ton hätte transportieren können – nicht nur wortlos, sondern auch in forcierter Bewegungslosigkeit, insofern er, den Blick starr auf sein Gegenüber gerichtet, selbst den Lidschlussreflex so lange wie möglich zu unterdrücken versuchte. Was der Titel des Films versprach, nämlich den Begriff der "Sozialen Plastik" zu erläutern, wurde auf diese Weise allerdings ebenso anschaulich wie letztlich 'sprechend' transportiert: "Lebens(lauf)" und "Werk(lauf)" gehen in Eins – und es ist der Körper des Künstlers, in dem sein Kunstbegriff nicht nur bereits in Gänze enthalten ist, sondern der die Realität dieses Kunstbegriffs auch 'leibhaftig' bezeugen kann, mithin zu einem eigenständigen Vermittler wird. In diesem Fall allerdings mithilfe eines Mediums, in dem das Medium des Körpers und die ihrerseits zum Medium gewordene 'Persona' konvergieren. Wenn sich also zunächst festhalten lässt, dass

"Beuys, in dessen Kunst und Theorie der Mensch im humanistischen Sinne im Mittelpunkt steht, [...] folgerichtig sich selbst mit seiner charismatischen Ausstrahlung, seiner inneren Energie und seiner optisch überwältigenden Erscheinung ins Zentrum seiner Aktionen [gestellt hat]",⁴⁹

so scheint es nur ebenso folgerichtig, dass eben dieses von den Medien fokussierte 'Selbst' zu einem eigenständigen Vehikel der künstlerischen Arbeit werden kann. Dies allerdings erklärt nicht nur das Unbehagen, das Beuys gegenüber den Medien gerade dort artikulierte, wo sich ihm die Kontrolle über die entstehenden Bilder entzog, sondern auch sein dezidiertes Interesse daran, seinerseits so weit wie möglich Einfluss auf das Bild zu nehmen, das in den und über die Medien *als* 'Bild des Künstlers' transportiert wurde.

– Die 'Aura' des Mediums –

Tatsächlich ist belegt, dass sich Beuys die Photographien, die andere von ihm und seinen Arbeiten machten, vorlegen ließ, selbst für Veröffentlichungen auswählte und seinerseits

⁴⁷ Wenn man so will, entsprechend seiner auf der *documenta 6* zusammen mit der *Honigpumpe am Arbeitsplatz* eingerichteten 'Arbeitsstelle' der *Free International University*. Hier hielt er knappe zwei Monate später auch seinen programmatischen Vortrag *Eintritt in ein Lebewesen*, vgl. Beuys 1977 u. zum Kontext den Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 145ff.

⁴⁸ Vgl. Lutz Mommartz: *Soziale Plastik* (1969), 16 mm, s-w/ohne Ton, 11 min. Eine für die Museumspräsentation als Endlos-Loop auf Video/DVD überspielte Kopie befindet sich als Schenkung des Film-Künstlers seit 2002 in der Sammlung des MMK Frankfurt a. M.

⁴⁹ Vgl. Straumann 2002, S. 182.

wieder für eigene Werke weiter verwendete.⁵⁰ Auch hier lässt sein Umgang mit dem Material keinen Zweifel darüber, dass Beuys sehr wohl um das performative Potential und die Ikonizität solcher 'Standbilder' wusste. Ebenso, wie er das Innehalten beziehungsweise das Anhalten von Zeit schon früh zum Aktionsprinzip machte, um einen Eindruck von "Überzeitlichkeit" zu evozieren⁵¹, arbeitete der Künstler auch gezielt mit der Publikation und Transformation entsprechender Aufnahmen, in denen Photographen zentrale Momente seiner Aktionen festgehalten hatten.⁵²

Wenn Beuys zudem nicht nur für Ausstellungsplakate und Einladungskarten, sondern auch für einen guten Teil der mehreren hundert Künstlerpostkarten, die er ab Ende der sechziger Jahre verlegen ließ, Aktionsphotos und Porträts zum Einsatz brachte⁵³, dann liegt die Vermutung nahe, dass der Künstler dabei durchaus sehr dediziert auch auf das spezifische Potential des 'Starschnitts' setzte. Schließlich tragen zahlreiche dieser Postkarten und Plakate nicht nur eine in der Reproduktionsvorlage enthaltene Signatur, sondern wurden bei entsprechenden Anlässen zusätzlich signiert – oder, wenn man so will: 'mit einem Autogramm versehen'.⁵⁴ Beuys' Diktum, sein Ziel sei es, "Medien durch Monumente ersetzen"⁵⁵ gewinnt vor diesem Hintergrund einen neuen Sinn: Im 'Starschnitt' wird das 'Bild des Künstlers' selbst zum 'Monument'.

⁵⁰ Vgl. Klant 1995, S. 184f.; zur Relation zwischen Aktion und Photographie bei Beuys allg. vgl. auch Peters 1981, Klophaus 1981, sowie die Statements von Klophaus im Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986; kompakt auch Schneede 1994, S. 9 (wo er sie zusammen mit den Aktionsrelikten zu den "Nachbildern" der Aktionen zählt) u. S. 16/17 ("Reproduktionsloses Werk").

⁵¹ So dass man auch im Bezug auf die Aktionen selbst bereits von 'Standbildern' sprechen könnte, selbst wenn er hier primär für die Bühne und allenfalls sekundär vor der bzw. für die Kamera agierte. Vgl. zur Rolle der Zeit und deren Transformationen in Beuys' Aktionen Schneede 1994, S. 15f. ("Geformte Zeit"); gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas sprach Beuys explizit von einer "Ausdehnung der Zeit in den geistigen Raum" (vgl. ebd., Ausg. 1973, S. 74) – eine Formulierung, die unmittelbar an diejenige aus Wagners Parsifal denken lässt, auf den sich Beuys in seinen Celtic-Aktionen direkt bezog ("Parsifal: Ich schreite kaum / doch wähn' ich mich schon weit. – Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn./ zum Raum wird hier die Zeit.", vgl. Wagner 1882/1971, S. 833/834, hierzu weiterf. unten, Kap. III.7.); der Begriff "Überzeit" wiederum begegnet im "Energieplan" zur 24 Stunden-Aktion, vgl. Schneede 1994, S. 89 u. hierzu ebenfalls weiterf. unten, Kap. III.7.

⁵² So etwa prominent in der Installation Arena (1970-1973), vgl. hierzu ausf. Cooke/Kelly 1994 u. weiterf. unten; für die Farboffset-Edition Levitazione in Italia (1978) wurde eine Photographie des im Rahmen der Aktion Vitex Agnus Castus (1972) am Boden liegenden Beuys vom Künstler um 90° gedreht, so dass er nach oben zu entschweben scheint. Mithin ist sie – wenngleich sich die jeweiligen 'Levitationen' unterschiedlichen 'Kunstgriffen' verdanken – nicht nur thematisch mit Yves Kleins Sprung in die Leere (1960) oder der ebenfalls in Zusammenarbeit mit Harry Shunk entstandenen Montage Le Globe terrestre bleu (1960) zu vergleichen, vgl. DAbb. 541 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 247/S. 222 sowie DAbb. 306a u. die Abb. im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 63; ausf. zu Klein und Beuys unten, Kap. III.13.; auf das Thema der künstlerischen Transformationen von Bildern der 'Levitation' wird ebenfalls noch verschiedentlich zurückzukommen sein, vgl. neben Kap. III.13. u. DAbb. 306ff. weiterf. insb. Kap. VII.3. u. DAbb. 540ff.

⁵³ Vgl. den Ausst. Kat. Beuys/München 1991 u. den Ausst. Kat. Beuys/Frankfurt 1998.

⁵⁴ 1984, zwei Jahre vor seinem Tod, ließ Beuys schließlich sogar eine so genannte "Fanpostkarte" in Auftrag geben, die er explizit für Autogrammmzwecke nutzte; vgl. hierzu den Ausst. Kat. Beuys/Frankfurt 1998, S. 23 u. Kat. 156 (Abb. ebd.).

⁵⁵ Vgl. hierzu ausf. den gleichn. Abschnitt unten, in dem auch auf das Beuys-Diktum u. seine Referenzen einzugehen sein wird; für Ersteres vgl. den Ausst. Kat. Beuys-Gerz-Ruthenbeck/Venedig 1976, S. 36.

Zwar ist davon auszugehen, dass auch die Presse ihrerseits bevorzugt solche Photographien zu den Artikeln der Kritiker anfragte und abdruckte, die das in den Texten selbst gezeichnete Bild in sprechender Weise widerspiegeln konnten: Von daher verwundert es nicht, wenn in diesem Zuge – nicht nur den wiederkehrenden Verweisen auf die Aktionen entsprechend, sondern vor allem auch deren einschlägige Interpretation unterstreichend – gerade jene 'Standbilder' zu Inkunabeln der Beuys-Rezeption avancierten, die den Künstler als 'charismatischen' Akteur ins Bild bannen, bei dem jede Geste und Handlung Zeichencharakter besitzt⁵⁶ und dessen rätselhaftes Gebaren sich in geheimnisvollen Bildern kristallisiert, die eine nach deren mythischen Urgründen tastende Interpretation nachgerade herauszufordern scheinen.⁵⁷ Neben der bereits erwähnten Aufnahme Riebesehls waren dies zunächst Bilder, auf denen Beuys als meditativ konzentrierter Akteur mit seinen schon bald als Emblemen der 'Beuys-Ikonographie' verhandelten Gegenständen agierte beziehungsweise diese dem Publikum präsentierte, so dass sich die "Aktionsfigur" in der Photographie ihrerseits in ein 'Standbild' verwandelte, dessen Gestus und Attribute nach einer Deutung verlangen – aber auch solche Bilder, die insofern bereits 'hermetisch' wirken mussten, als hier der Körper des Künstlers selbst auf spezifische Weise verborgen und dessen menschliche Gestalt transformiert erschien: So etwa in der Filzrolle der Aktion *DER CHEF* beziehungsweise im Fall der Aktion *I like America and America likes Me* einer Decke, aus der lediglich ein Krummstab ragt, sowie vor allem natürlich die durch die nächtliche Atmosphäre ein weiteres Mal entrückten Bilder des Künstlers, der – das Gesicht zur Maske geworden – [...] *dem toten Hasen die Bilder erklärt*.⁵⁸

Dabei dürfte den Bildern gerade *als* 'Standbildern' ein entscheidender 'Mehrwert' in diesem Vermittlungsprozess zu gekommen sein, der seinerseits eng mit der Abbildfunktion zusammenhängt, welche der Photographie traditionell zugesprochen wird: Was im Text

⁵⁶ Vgl. zu Beuys' gestischem Aktionsvokabular u. dessen Deutung ausf. Huber 1993, S. 89ff. u. insb. S. 102f. u. hierauf aufbauend bzw. in kompakter Zf. Huber 1996ab. Huber spricht explizit von einer "Körperrhetorik" und verweist für deren Radius auf den "Schamanismus" (insofern es ihm dieser gestattet habe, "die faktische Gegenwärtigkeit der rituellen Handlung zu koordinieren mit ihrer Darstellungsform als einer Art von therapeutischer Beschwörungsformel", vgl. Huber 1996a, S. 96), auf die "Katholische Meßliturgie" (im Bezug auf die "Frontalität", Verweildauer und Repetition sowie namentl. die Verbindung mit einem "hieratischen Demonstrations- bzw. Präsentationsgestus", ebd., S. 98) und auf Steiners Eurythmie (im Bezug auf das "körpersprachliche Repertoire" allgemein, die "Rhythmisierung", sowie v. a. den "Wechsel von 'stillgehaltener Geberde' [sic] und 'bewegter Geberde'" u. speziell den Gestus des Griiffs an den Kehlkopf, vgl. Huber 1996b, S. 182 u. Steiner GA 279/1927, S. 242f. bzw. S. 12f., S. 174f. u. S. 182); ob Beuys jedoch – wie Huber bemerkt – diese Vorstellungen "völlig eigenwillig interpretiert" hat (Huber 1996b, S. 182), wäre durchaus zu hinterfragen, vgl. hierzu weiterf. auch unten Kap. III.8. sowie Kap. III.11.

⁵⁷ Vgl. hierzu ebenfalls Huber 1993, S. 105f., unter Rückverweis auf Warburg u. dessen im *Mnemosyne-Atlas* praktizierte Vorgehensweise einer Verwahrung des "Bildgedächtnisses" vor dessen "rationaler Vereinnahmung" (Huber), "Indem Verrätselung des Bildhaften und seine Entschlüsselung in einem ambivalenten Verhältnis offen gehalten werden" (ebd., S. 106); sowie Huber 1996a, S. 101: "Seine [d. h. Beuys'] Körperrhetorik argumentiert mit der Signalwirkung unseres kollektiven Bildgedächtnisses und verknüpft diese mit neuen, ungewohnten, nichtmimetischen Bildformeln [...]. Beuys erreicht hiermit das notwendige Quantum an Fremdheit und Rätselhaftigkeit, um die Lesbarkeit seiner Figuren auf mehreren Ebenen offen und in der Schweben zu halten."

⁵⁸ Vgl. die Dok. zu den Aktionen in Schneede 1994, S. 68ff. (Nr. 5), S. 102ff. (Nr. 8) u. S. 330ff. (Nr. 29) sowie zu verschiedenen Aspekten der gen. Aktionen a. oben Kap. III.2. (Vostell zu *DER CHEF*); Kap. III.3., (Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice', zum *Coyote-Komplex*) u. weiterf. insb. unten, Kap. III.8.

lediglich (nach-) zu lesen war, gaben sie – ob man den Ausführungen der Interpreten nun folgen mochte oder nicht – als Bilder um so anschaulicher *zu sehen*. Anders gesagt: Speziell dieser Mittlerfunktion der Photographie als Bildmedium, das dokumentarischen Charakter besitzt und damit Zeugnis über das Tatsächliche abzulegen verspricht, kommt im Bezug auf die Rezeption um so größere Bedeutung zu, da sie ungeachtet ihres medialen Status suggeriert, die Botschaft des Künstlers *unmittelbar* transportieren zu können. Nicht zuletzt schufen sie bei denen, die sich allein durch die Lektüre von Büchern und Artikeln auf eine Begegnung mit dem Werk vorbereiten konnten, eine Vorstellung von dem Akteur, dessen Abwesenheit es angesichts der "Abfallprodukte" – als die seine Aktionsrelikte wahrgenommen werden konnten⁵⁹ – imaginativ zu kompensieren galt. Umso deutlicher brannten sich diese Bilder als gültige 'Bilder vom Künstler' in das Gedächtnis der Beuys-Rezeption ein.

Dass Beuys seinerseits den 'Standbildern' seiner Aktionen ein entsprechendes Potential zuerkannte, lässt sich an der Art und Weise, wie er sie in seine eigene künstlerische Arbeit integrierte, detailliert belegen. So kombinierte er etwa 1970 für seinen Beitrag zum Katalog der Londoner Ausstellung $3 \rightarrow \infty : \textit{new multiple art}$ – einer Publikation, die aufgrund der von den Künstlern selbst gestalteten Seiten ihrerseits als Multiple in Umlauf gebracht wurde – ausgerechnet zwei der 'hermetischen Bilder' – das Photo aus der Aktion *DER CHEF*, das die diagonal im Raum ausgestreckte Filzrolle zeigt und jenes, auf dem er im Schaufenster der Galerie Schmela [...] *dem toten Hasen die Bilder erklärt* – mit einem Zitat aus einem Interview, das in seiner Auswahl ebenfalls bezeichnend ist: Es handelt sich um jene Passage, in der er Willoughby Sharp gegenüber erklärt: "To be a teacher is my greatest work of art."⁶⁰ Eine klare Aussage also, die zwar einmal mehr das zu dieser Zeit von Beuys selbst auch in anderen Interviews immer wieder betonte Selbstverständnis als Pädagoge und Vermittler zu unterstreichen scheint – die mit Blick auf die Bilder, die sie begleitet, jedoch rätselhaft wirken muss und deren eigentlicher Impetus sich nur denen 'erklärt', die zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem 'gesamten Beuys' bereit sind.⁶¹

In die Zeitschrift *interfunktionen* wiederum – die mit ihrer Kombination aus von den Künstlern selbst gestalteten Portfolios, Künstlertexten und kritischen sowie experimentellen Texten während dieser Jahre eine wichtige Plattform für die zeitgenössische Kunstszene darstellte – speiste er zwischen 1970 und 1971 ganze Sequenzen von (Aktions-)Photographien ein, die kaum allein aufgrund des Fehlens einer erklärenden Kommentierung eine einschlägige

⁵⁹ So nicht etwa nur in Kritiken, in denen Beuys' Arbeiten insgesamt 'abfällig' beurteilt werden, sondern durchaus auch im Rahmen wohlmeinender Annäherungen; noch zu Beuys' Lebzeiten etwa bei Murken 1979a, S. 11; ähnlich – wiewohl relativierend – später Vischer 1991, S. 175ff.

⁶⁰ Vgl. Schellmann 1992, Nr. 17/S. 58 u. Beuys/Sharp 1969, S. 44; hierzu a. Göhner 2000, S. 14f., die diese Arbeit allerdings unter einem anderen Aspekt, nämlich als Beispiel für die "Vervielfältigung einer der ohnehin schon meistpublizierten Aktionen" betrachtet – also auf die "Vehikel"-Funktion des als Multiple verbreiteten Aktionsphotos abhebt, die hier fraglos ebenfalls in Anschlag zu bringen ist.

⁶¹ Vgl. hierzu exemplarisch mit Blick auf *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* auch unten, Kap. III.8.

Wirkung entfalten konnten: War in der zweiten Nummer der Zeitschrift zunächst ein Interview erschienen, das deren Herausgeber Friedrich Wolfram Heubach mit Beuys geführt hatte, so bestanden die in den darauf folgenden Ausgaben publizierten "materialien" zu den Aktionen *eurasienstab II*, *Titus/Iphigenie* und *Celtic +~~~* beziehungsweise *Gib mir einen festen Punkt...* aus Blättern, die bereits über den Titel der Beiträge wie Primärquellen präsentiert wurden.⁶² Was die teilweise vom Künstler überarbeiteten Film-Stills und Photographien vermittelten, war jedoch weniger 'Hintergrundmaterial', als vielmehr ausgewählte Augenblicke eines Geschehens, das in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen bereits per se der Gegenwart entrückt schien und durch deren spezifischen Charakter – auf den im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein wird – einmal mehr in ein 'geheimnisvolles Licht' getaucht wurde. Selbst dort, wo der Umfang der Portfolios mitunter durchaus den Eindruck einer Dokumentation vermitteln mag, dominiert doch letztlich das Atmosphärische der Bilder, aus denen wiederum einzelne 'Standbilder' gleich 'Schlüsselszenen' hervorragen.⁶³

Fragt man nun speziell nach jenen Bildern, die das "Bild vom Künstler" als 'Geheimnisträger' transportierten, so dürften für dessen Genese wohl insbesondere die Aufnahmen der Wuppertaler Photographin Ute Klophaus eine zentrale Rolle gespielt haben. Blickt man allein auf das breite Konvolut der Sekundärliteratur, die sich mit den Aktionen des Künstlers beschäftigt – zeitbasierten Aufführungen also, an denen die wenigsten der Autoren selbst teilzunehmen Gelegenheit hatten –, so scheint das Bekenntnis des Kunstkritikers Laszlo Glozer, er habe "über Beuys' anhand der Klophaus-Fotos geschrieben"⁶⁴, keineswegs für einen Ausnahmefall zu sprechen. Darüber hinaus besaßen die Bilder der Photographin – die sich nicht allein auf den handlungsorientierten Part des Beuys'schen Œuvres beschränken, sondern häufig auch die Aktionsrelikte fokussieren und darüber hinaus auch zahlreiche Werke erfassen – bereits früh gerade in jenen Publikationen eine markante Präsenz, die einen Überblick über das Gesamtwerk des Künstlers zu geben versprochen, so etwa in der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas oder dem Katalog der New Yorker Retrospektive 1979.⁶⁵ Wenn umgekehrt – zumal zu Lebzeiten des Künstlers – generell für eine Beschäftigung mit dem Werk nicht immer auf die Anschauung in Originalen zurückgegriffen werden konnte, mochten Klophaus' Photographien mithin um so mehr eine unverzichtbare 'Quelle' darstellen – in der sich allerdings "die starke Faszination, die von

⁶² Vgl. die entspr. betitelten Beiträge in *interfunktionen*, Nrn. 3/1969, 4/1970 u. 7/1971 bzw. Beuys 1969, 1970 u. 1971 sowie auch Schellmann 1992, Nrn. 10/S. 50 u. 22 u. 23/S. 62 für die Weiterbearbeitung zu Editionen, die aus den "materialien" wiederum (multiplizierte) 'Originale' machten.

⁶³ So beispielsweise die 'Taufe' aus der Aktion *Celtic +~~~* (1971), die folgerichtig auch das Titelbild der entsprechenden Ausgabe von *interfunktionen* abgab, vgl. *interfunktionen* Nr. 7, 1971, DAbb. 77 u. die Abb. in Cooke/Kelly 1994, S. 60 sowie zur Aktion u. den Photos weiterf. auch unten. Das Prinzip, 'Schlüsselszenen' exemplarisch zu publizieren und zu multiplizieren ist wiederum der Distributions- und Publikationspolitik der Spielfilm-'Industrie' eng verwandt, vgl. hierzu die Anm. oben.

⁶⁴ Vgl. L. Glozer im Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, S. 19.

⁶⁵ Markant wieder aufgenommen findet sich dieses Prinzip im von Harald Szeemann betreuten Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993.

Beuys' charismatischer Persönlichkeit und seiner auratischen Kunst ausging"⁶⁶, stärker noch als in den Arbeiten anderer Photographen in einschlägiger Weise übermittelte. Nicht von ungefähr konzidiert ihr Margarethe Jochimsen

"eine Affinität, die es ihr [d. h. Klophaus] ermöglichte, ihren Photographien jene Spiritualität, jene geheimnisvolle Vibration und jenes erregende und gleichzeitig stillende, heilende Fluidum einzuhauchen, die Installationen und Aktionen von Joseph Beuys kennzeichnen, und die in der Regel in dem Bruchteil einer photographischen Sekunde nicht einzufangen sind."⁶⁷

Klophaus, die Beuys ab 1965 kontinuierlich photographisch begleitete, verstand ihre Arbeit nicht als Dokumentation, sondern als künstlerisch eigenständigen Beitrag und Weiterentwicklung im Sinne des Künstlers.⁶⁸ Sowohl im Hinblick auf die Aufnahmetechnik – grobkörniges Material, geringe Schärfentiefen bis hin zu regelrechten Unschärfen, Über- und Unterbelichtungen, sowie radikale Bildausschnitte und Perspektiven – als auch auf die nachträgliche Bearbeitung der Negative bei der Entwicklung – mit Verwischungen, Belichtungsexperimenten, Flecken und Unsauberkeiten sowie der Verwendung handgerissenen Papiers – scheinen Klophaus' Aufnahmen weniger auf eine für verschiedene Sichtweisen offene, sachliche Wiedergabe des Beobachteten ausgerichtet zu sein, als vielmehr darauf verweisen zu wollen, dass das Eigentliche der Gegenstände und Handlungen jenseits des mit der Kamera Erfassbaren zu suchen ist.⁶⁹ Kennzeichnend speziell für die Aktionsphotographien ist zudem, dass Klophaus nur selten die Chronizität der gesamten

⁶⁶ Vgl. Klant 1995, S. 183.

⁶⁷ Vgl. M. Jochimsen im Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, S. 3; ein Zitat, das die katalysatorische Funktion von Klophaus' Stil auf die Rezeption denkbar plastisch werden lässt. Freilich ging es, wie beschrieben, beim Photographieren der Aktionen von Beuys nicht unbedingt um "Sekunden".

⁶⁸ Vgl. Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, insb. S. 5 ("Meine Arbeit zu Beuys verstehe ich als Eigenständiges, das ein Ausdruck meiner selbst ist und zugleich dem Wesen des Werkes von Joseph Beuys gerecht wird."; "Einerseits weiß ich, daß ich das, was Beuys zeigt, nur teilweise erfassen kann, andererseits weiß ich, daß ich mit meinen Möglichkeiten zu sehen, darüber hinaus gehe."); sowie Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 240ff. Auch U. Peters hat in ihrer Untersuchung zur Aktionsphotographie Klophaus' Arbeiten unter dem Aspekt der Dokumentation als Interpretation betrachtet, Klophaus selbst spricht sogar von Photographien mit "Aktionscharakter", vgl. Peters 1981 u. Klophaus 1987, S. 102.

⁶⁹ Wenn hier also photographische Mittel dazu genutzt werden, nicht nur die Atmosphäre einer Situation festzuhalten, sondern auch weniger die physischen Präsenz des Dargestellten als vielmehr dessen 'Ausstrahlung' zu visualisieren, mag ein vergleichender Blick auf die so genannte spiritistische bzw. mediumistische Photographie in den Sinn kommen. Auch wenn sich Beuys mit dieser 'bildgebenden' Seite des Spiritismus nie so offensiv auseinandersetzen sollte wie S. Polke, B. J. Blume, J. Brus oder andere Künstler nachfolgender Generationen (vgl. hierzu ausf. unten, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien") dürften ihm einschlägige Beispiele bekannt gewesen sein. Das zeigt insb. eine Zeichnung wie *Telekinese und Levitation* (1958, DAbb. 548 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b, Nr. 99); aber auch das bereits erwähnte Farboffset-Multiple *Levitazione in Italia* (1978, vgl. DAbb. 541), für dessen Assoziationsraum insofern neben der aufgrund des italienischen Titels und der Beuys bevorzugt zugeschriebenen 'Imitatio Christi' nicht nur auf die Auferstehung bzw. Himmelfahrt des Letzteren zu verweisen ist, sondern zudem auf – bis in die jüngste Gegenwart hinein begegnende – Berichte über Menschen, welche ihr jeweiliger Glauben zu einer entsprechenden Überwindung der Erdschwere befähigen soll; wie L. Amelio erinnert, sollte die Edition seinerzeit "so gemacht werden, als fliege er [d. i. Beuys]", vgl. Amelio/Kort 1992, S. 48. Auf die in der modernen u. zeitgenössischen Kunst verbreiteten (Referenzen auf) Phänomene der 'Levitation' wird i. F. noch mehrfach zurück zu kommen sein; s. die oben gegebenen Hinweise; sowie exemplarisch für das mit Blick auf *Levitazione in Italia* angesprochene Konvergenzfeld von spiritistischer u. christlicher 'Levitation' mit DAbb. 540 eine Arbeit aus der Photo(montagen)-Serie *Milagros & Co* (2000) des katalanischen Photographen und Künstlers Joan Fontcuberta, die im finnischen Kloster Valhamönde entstanden ist, dessen Mönchen entsprechende Fähigkeiten nachgesagt werden (s. ausf. den Ausst. Kat. Karelia-Milagros/Madrid 2002).

Handlung in ihrem Ablauf wiedergibt. Vielmehr konzentriert sich ihr Blick auf das Herausheben zentraler Momente und Gesten⁷⁰, zeigt einerseits die in sich gekehrte Präsenz und Entrücktheit des Akteurs, andererseits aber auch Objekte und Handlungen, die 'Schlüsselfunktion' besitzen, so dass bereits ein einziges Photo eine Aktion oder Aktionssequenz in ihrer Essenz zu enthalten suggeriert.

Nun ist nicht nur die radikale Ästhetik der Photographien, sondern auch ihr selektiver Blick für die retrospektive Rezeption der Aktionen insofern entscheidend, da sich diese – von Textdokumenten, die im Rückblick ebenfalls 'Zeugnischarakter' erhalten können, einmal abgesehen – anhand der erhaltenen Einzelaufnahmen und Photosequenzen nur mehr fragmentarisch rekonstruieren lassen.⁷¹ Eine Kohärenz kann also nicht mehr über die Handlung und den Handlungsträger selbst entstehen, sondern vermittelt sich über dessen Bild sowie das Bild der Gegenstände und Materialien, die in der Aktion eine Rolle spielen. Gleichzeitig ist es die Wahrnehmungsweise der Photographie, die, indem sie einzelne Handlungen, Körperhaltungen und Gegenstände aus dem zeitlichen und situativen Kontext isoliert, deren 'Zeichencharakter' erst hervorhebt.

In der Tat ist nun mit Blick auf Beuys' Aktionsvokabular mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Körper- und Dingsprache vom Künstler *zeichenhaft* eingesetzt wurden und er dabei den Eindruck erweckte, "an den Gegenständen und an sich selbst kultische Handlungen emblematischen Charakters" zu vollziehen.⁷² Eva Huber hat hierfür den Begriff der "Pathosformel" vorgeschlagen, der zugleich auf Beuys' Umgang mit dem "archaischen Bildpotential" der (Religions-)Geschichte verweist.⁷³ Indem sich Klophaus'

⁷⁰ In diesem Punkt trifft sich Klophaus' photographischer Blick natürlich nicht nur mit den von Beuys' bevorzugt eingesetzten Momenten der Repetition und des Innehaltens (s. o.); vielmehr ist das Festhalten 'zentraler' Bilder bzw. 'Schlüsselmomente' natürlich ein Anliegen der Aktionsphotographie allgemein – und begegnet demzufolge auch in den Arbeiten anderer Photographinnen und Photographen, die Beuys' Aktionen begleitet haben. Die entscheidenden Unterschiede zu Letzteren liegen insofern in der Tat in den zuvor beschriebenen, eingenommen Perspektiven auf Akteur und Gegenstände sowie in der Laborbearbeitung des Materials.

⁷¹ Zu solchen 'Textdokumenten' im weitesten Sinne sind nicht nur die "Partituren" und Notizen des Künstlers selbst zu zählen, die sich in vielen Fällen erhalten haben bzw. von Beuys selbst als eigenständige Arbeiten zur Publikation freigegeben wurden, sondern auch die Berichte, die 'Augenzeugen' – beispielsweise im Rahmen von Kunstkritiken – veröffentlicht haben. Im Gegensatz zu Letzteren werden Aktionsphotographien aufgrund der Bildpräsenz des Akteurs (bzw. seines Werkes) allerdings tendenziell wie Primärquellen, also Teile des Werkes betrachtet – was nicht zuletzt der von der Familie Beuys' erhobene Rechtsanspruch im Zh. mit der Publikation von Klophaus' Photographien belegt.

⁷² Vgl. Graevenitz 1991b, S. 103.

⁷³ Vgl. Huber 1993, S. 105f. Im Anschluss an H. U. Recks Versuch einer Aktualisierung des Warburgschen Begriffsapparates (vgl. Reck 1991b) verweist Huber hier unter anderem auch auf die Möglichkeit, "Pathosformeln" als "Argumentationsargument gegen erstarrte Ordnungsformen" im "Vertrauen auf ihre Virulenz 'als magisch wirksame Erregungsbilder'" zu funktionalisieren.

Aktionsphotographien dezidiert auf die "sacra"⁷⁴ oder "Pathosformeln" eines Handlungsablaufes konzentrieren, die der Künstler in der Aktion wortwörtlich 'verkörpert', wird von ihnen also gerade jenes Moment der Aktion transportiert, das diese als "Ritus" oder "rituelle Handlung" wahrnehmbar macht.⁷⁵ Das partielle 'Ausblenden' des situativen Kontextes durch die Fokussierung auf den Handlungsträger, aber auch durch Überbelichtungen, die dazu führen, dass die Gesichter der Zuschauenden unkenntlich gemacht werden und der Handlungsraum in ein 'übernatürliches' Licht getaucht erscheint, tragen ein ihres zu dieser Wirkung bei. Insofern scheinen Klopheus Photographien in besonders hohem Maße "geeignet, die kulthafte, jenseitige Atmosphäre zu beschwören, die Beuys' frühe Aktionen umgab"⁷⁶ und deren Relikten ebenso wie anderen Arbeiten des Künstlers jene 'Aura' zu verleihen, die Benjamin doch gerade in der Reproduktion durch ein apparatives 'Massenmedium' bedroht glaubte.⁷⁷

Wie sehr dem Künstler gerade diese 're-auratisierende' Tendenz entgegenkommen musste⁷⁸, lässt nicht allein die Tatsache vermuten, dass Beuys bis zuletzt mit Klopheus bereitwillig kooperierte, sondern auch, dass er ihre Photographien wiederholt für die gezielte Präsentation der eigenen Arbeit einsetzte. So stammen eine große Zahl der Photographien,

⁷⁴ Diesen von A. van Gennep gebrauchten Begriff (vgl. Gennep 1909/1981/1986) verwendet von Graevenitz 1991b, S. 103 mit Blick auf einige wiederkehrende "Leitmotive" von Beuys' Aktionen ("Schon in seinem ersten Fluxus-Konzert 1963 [...] enthielt seine Aktion wichtige 'sacra', wie sie die Ritenforscher nennen"); vgl. komprimiert zur Relation von Kunst u. Ritual bei Beuys auch Graevenitz 1993/1997b. Die Perspektive einer Übertragung der völkerkundlichen Ritenforschung auf industrielle und postindustrielle Gesellschaften – die bei van Gennep so explizit noch nicht angelegt ist – findet sich v. a. bei Victor Turner und namentlich in dessen Buch *The Ritual Process* (New York 1969; dtsh.: *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, vgl. Turner 1969/2000) ausgeführt, auf den sich von Graevenitz ebenfalls bezieht; Vorarbeit hatten hier der französische Strukturalismus (namentlich Claude Lévi-Strauss, v. a. mit seiner Schrift *La pensée sauvage*, Paris 1962; vgl. Lévi-Strauss 1962/1973) und nicht zuletzt auch das Umfeld geleistet, in dem sich die frz. Surrealisten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bewegt und in dem sie publiziert hatten, namentlich Michel Leiris und Georges Batailles.

⁷⁵ In und mit diesen Begriffen, die freilich vermittelt über die zeitgenössischen Diskussionen und Publikationen zum Theater und zur Theorie des Happening zu dieser Zeit insgesamt breit diskutiert und dementsprechend auch für die Kunst herangezogen wurden (vgl. hierzu ausf. Schröder 1990, insb. S. 27f.), sind Beuys' Aktionen bereits ab Ende der sechziger Jahre beschrieben worden; mit den Monographien von Romain/Wedewer 1972 u. Adriani/Konnertz/Thomas 1973 erhielten sie ihre kunsthistorische u. biographische Legitimierung. An diesen Rezeptionsstrang schließt A. von Graevenitz in ihren auf A. van Gennep und V. Turner rekurrierenden Deutungen an, in denen sie neben dem Begriff der "sacra" insbesondere denjenigen des "rite de passage" (Übergangsritus) stark macht – wiewohl sie einräumt, dass die von Gennep als Merkmal traditioneller "Übergangsriten" herausgearbeiteten "drei Stadien", "Trennung, Übergang und Wiedereingliederung", "für Beuys rituelle Aktionen nur bedingt zu[trafen]" und in der Tat kein geeignetes Beschreibungs- oder Deutungskriterium für die Aktionen abgeben; vgl. Graevenitz 1993/1997b u. 1991b sowie weiterf. im Bezug auf den kunstgeschichtlichen Kontext Graevenitz 1990 u. 1991c.

⁷⁶ Vgl. Philipps 1994, S. 58.

⁷⁷ Vgl. Benjamin 1935/1977; wiewohl Benjamin hier freilich nicht nur den auf ihre Weise wirkmächtigen Potentialen dieser Medien nachgeht, sondern auch dem 'Überleben' der 'Aura' im Medium der Photographie: "In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz." (vgl. ebd., S. 147f.). Mit Benjamin könnte man nun in der Tat den Aktionsphotographien eben diesen 'aktiven Widerstand' konzederieren, zumal sie – wie oben dargelegt – als 'Zeugnisse' durchaus auch noch an der 'Aura' des Originals partizipieren.

⁷⁸ Vgl. Begriff der "Reauratisierung" einf. Kap. I.2., Abs. "'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)'" sowie weiterf. Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie".

die Beuys selbst für den Bildteil des Stockholmer Kataloges 1971 zusammenstellte, ebenso von Klophaus wie die bereits erwähnten Aktionsphotos, die zwischen 1969-1971 in der Zeitschrift *interfunktionen* erschienen.⁷⁹ Unter Letzteren lässt sich im hier interessierenden Zusammenhang speziell auf die Sequenz zur Aktion *Gib mir einen festen Punkt...* verweisen, deren Höhepunkt die zwei Monate später als 'Schlussbild' der zweiten Version von *Celtic* verwendete 'Taufszene' bildete.⁸⁰ Wie Klophaus selbst später vermerken sollte, war in Düsseldorf über den hermetischen Gesamtcharakter der Handlung hinaus – die sich in *Celtic* dezidiert mit dem Parsifals- und Gralsmotiv verknüpft findet⁸¹ – auch durch die verwendeten Materialien selbst ein deutlicher Anklang an alchemistische Bilder gegeben, insofern nämlich als Taufbecken eine mit Wasser gefüllte Zinkwanne diente, in die zuvor Schwefelpulver geschüttet worden war. Als "alchemistische[s] Zeichen für Aufsteigen, Brennen" (Klophaus)⁸² – das in der Aktion durch die in den Kniekehlen des Künstlers befestigten Taschenlampen besonders zur Geltung gekommen sein dürfte – ist der Schwefel selbst in den Schwarzweiß-Aufnahmen zwar nicht mehr wahrnehmbar. Die 'Aura' einer spirituellen Transformation kann sich auf den entsprechenden Photographien, in denen sich aufgrund von Überbelichtung und Lichtreflexen die Körperlichkeit des Akteurs ins Immaterielle aufzulösen scheint, gleichwohl umso eindrucksvoller übermitteln.⁸³

Mit der Installation *Arena* – wie Pamela Kort formuliert, "the quintessential vehicle for the exhibition of his artistic persona to a viewing public"⁸⁴ – ist schließlich auch ein

⁷⁹ Ähnliches gilt auch für den Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, der – wiewohl hier auch zahlreiche Photographien anderer Autorinnen und Autoren verwendet wurden – dadurch, dass er durchgängig in schwarz-weiß gehalten ist, insgesamt den Eindruck einer Anlehnung an den von Klophaus entwickelten Stil vermittelt; des Weiteren liegen auch zahlreichen Editionen, die Beuys herausgab, Photographien von Klophaus zugrunde; zentral begegnen sie auch in der Installation *Arena*, auf die im Folgenden noch näher einzugehen sein wird. Relativiert bzw. nachgerade revidiert wurde der Eindruck, Klophaus sei die wichtigste Aktionsphotographin gewesen, hingegen erst durch die Publikation von Schneede 1994, dessen umfangreiche Zusammenstellung einerseits zeigt, wie viele Photographen Beuys' Aktionen professionell begleiteten – andererseits aber beinahe den Eindruck vermitteln kann, als sei Klophaus' Photographie hier aus eben diesem Grund 'ausgeblendet' oder in den Hintergrund gestellt worden.

⁸⁰ Vgl. Schneede 1994, S. S. 274/275 (ohne eigene Nummerierung im WVZ) u. U. Klophaus im Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, S. 51 (s. hierzu a. unten). Die Aktion fand am 05.02.1971 in der Kunstakademie Düsseldorf in der Beuys-Klasse statt und stand unter dem von Archimedes entlehnten Motto: "Gib mir einen festen Punkt, und ich bewege die Erde (in dtsh. Übs. meist: hebe die Welt aus den Angeln)", der auf dem Plakat nur im griechischen Originaltext verzeichnet war; Anlass war der Besuch eines Fernseheteams des Saarländischen Rundfunks, für den Hans Emmerling den Beitrag *Joseph Beuys und seine Klasse. Beobachtungen, Gespräche, Fragen* drehte.

⁸¹ Vgl. Schneede 1994, S. 266f. (*Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie*, Edinburgh, August 1970) u. S. 274f. (*Celtic +~~~*, Basel, April 1971); zum Steiner-Bezug des Parsifals- bzw. Gralsmotivs und den bereits bei diesem enthaltenen Referenzen auf die Hermetik vgl. unten Kap. III.7. u. weiterf. Kap. III.8.

⁸² Vgl. U. Klophaus ("*Gib mir einen festen Punkt wo ich stehen kann und ich bewege die Erde (hebe die Welt aus den Angeln)*", o. D.), zit. n. Ausst. Kat. Klophaus/Bonn 1986, S. 51; wiederabgedruckt im Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 240.

⁸³ Vgl. DAbb. 85a u. Abb. in Cooke/Kelly 1994, Nr. 79/S. 223. Die obere und die untere Aufnahme scheinen hier nicht etwa, wie ebd. angegeben, aus *Celtic +~~~* zu stammen, sondern aus der Aktion in der Düsseldorfer Klasse; sollte wiederum, wie ebd. angegeben, Klophaus' Autorschaft für die mittlere Aufnahme aus der Basler Aktion gesichert sein, liesse sich die Angabe N. N. zu den entspr. Aufnahmen bei Schneede 1994, S. 299 korrigieren.

⁸⁴ Vgl. Kort 1995a, S. 68.

monumentales Werk des Künstler maßgeblich von Klopheus' charakteristischer Ästhetik mitgeprägt.⁸⁵ Hier werden ihre Photographien vom Künstler so schlüssig in den eigenen "(Lebens- und) Werklauf" inkorporiert, dass die Installation selbst wortwörtlich als ein "Bilderatlas der Pathosformeln" seiner "artistic persona" wahrgenommen werden kann. Tatsächlich lassen sich die Vorarbeiten für *Arena* bis zu jenem Jahr zurückverfolgen, in dem Beuys ein letztes Mal seinen *Lebenslauf Werklauf* von eigener Hand erweiterte, um ihn 1969 für den Katalog seiner Basler Einzelausstellung – der ersten umfangreichen Publikation zum bis dahin entstandenen Œuvre, die zudem zahlreiche Dokumente zu dessen bisheriger Rezeption enthielt – zu aktualisieren. Mit Blick auf seinen bereits zitierten, zeitgleich gegenüber Hanno Reuther geäußerten Kommentar, er habe sich "in dieser Art, eine Biographie zu schreiben" bemüht, "alles bildhaft werden zu lassen"⁸⁶, muss das zunächst noch unbetitelt Projekt, das er ein Jahr später zum Edinburgh Festival of Arts als Beitrag zur Ausstellung *Strategy: Get Arts* mitbrachte, wie ein Versuch erscheinen, dieses Vorhaben noch einmal aufzunehmen und nunmehr mit bildnerischen Mitteln voranzutreiben.⁸⁷

Während seine Aktion *Celtic*, die er während der acht Tage des Festivals ganze zwölf Mal aufführte, großes Aufsehen erregte und internationale Anerkennung erfuhr, blieb das im Nebenraum ausgestellte Konvolut von Schwarzweiß-Photographien in einfachen Wechselrahmen weitgehend unbeachtet: Da es sich bei den Photographien offenbar um Wiedergaben von Werken des Künstlers und 'Standbilder' seiner Aktionen handelte, schienen die meisten Besucher davon auszugehen, eine Dokumentation oder, wie es der Kurator der Ausstellung, Richard Demarco formulierte, eine "didaktische Komponente" vor sich zu haben.⁸⁸ Zu diesem Zeitpunkt war "Arena noch vor Arena", ein reifender Gedanke auf dem Wege seiner endgültigen Formulierung gewesen.⁸⁹ Als er zwei Jahre später, 1972, einer Einladung Lucio Amelios folgte, seine zweite Ausstellung in Neapel zu bestreiten, hatte der Künstler jedoch einen Titel und eine Form gefunden: "*Arena – Dove sarrei arrivato se fossi stato intelligente!*"

Arena besteht aus 264 mit Schwefel, Säure, Wachs, Fett und Farbe bearbeiteten Photographien und drei monochromen Glasplatten, zwei davon in leuchtendem Kobaltblau,

⁸⁵ Vgl. die entspr. Liste, *Die Photographen von 'Arena'*, in Cooke/Kelly 1994, S. 284-292. Der hier ebenfalls mehrfach begegnende Eintrag "Ute Klopheus zugeschrieben" wiederum belegt ein weiteres Mal, wie eng die Klopheus' Ästhetik mit der Wahrnehmung des beschriebenen Charakters der photographischen Aufnahmen von Beuys' Werk verknüpft ist – selbst dann, wenn die Aufnahmen aus anderer Quelle stammen.

⁸⁶ Vgl. Beuys/Reuther 1969, S. 38.

⁸⁷ P. Kort weist in diesem Zusammenhang zu Recht auf die auffällige Auslassung dieser Präsentation in der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas hin: "Wenn man bedenkt, daß Beuys den Text des Buches genau durchgesehen hat", so Kort, stehe zu vermuten, "daß ihn die frühe Fassung der Arbeit nicht befriedigte. Er konnte sie nicht einfach vergessen haben, denn das Material für das Buch wurde nur wenige Monate, nachdem er *Arena* in Neapel und Rom installiert hatte, zusammengetragen und diese beiden Ausstellungsstationen werden im Text ausdrücklich erwähnt.", vgl. Kort 1995a, S. 31.

⁸⁸ Vgl. R. Demarco, zit. n. Kort 1994a, S. 19.

⁸⁹ Vgl. zur Vorgeschichte und Geschichte der Installation ausf. Cooke 1994; zu Beuys in Italien ausf. Celant 1978 sowie De Domizio Durini 1991/1997, insb. S. 210ff.; desw. auch De Domizio Durini 2002.

eine in strahlendem Goldgelb gehalten⁹⁰, die in insgesamt einhundert durchnummerierten, eigens angefertigten, sorgfältig verholzten Aluminiumgehäusen eingeschlossen sind. Hinzu kommen zwei unterschiedlich hohe Stapel aus einundzwanzig rechteckigen, mit Fett vermengten Wachslagen, von denen ein jeder auf halber Höhe eine Kupfer- und eine Eisenplatte enthält, sowie ein kleines Ölkännchen – die Relikte der Aktion *Vitex Agnus Castus*, mit der Beuys seinerzeit die Präsentation in Amelios Galerie eröffnet hatte.⁹¹ Die Aufnahmen stammen von mindestens neun verschiedenen Photographinnen und Photographen, darunter so bekannten wie Abisag Tüllmann oder Fritz Getlinger, andere wiederum hat Beuys' Ehefrau Eva angefertigt. Das weitaus größte Konvolut der verwendeten Photographien geht jedoch auf Ute Klophaus zurück.

Eine besondere Rolle kommt dabei natürlich jenem Blatt zu, das als einzige historische Aufnahme in die Arbeit eingefunden hat: Es handelt sich dabei um ein altes, sepiabraun getöntes Souvenirphoto mit der Bezeichnung: "Verona, Arena", das als Einzelbild auf der Tafel Nr. 13 Platz gefunden hat.⁹² Alle übrigen Photographien zeigen Ausschnitte aus Beuys' Leben und Werk. Einzelne Objekte sind darunter, Multiples, Vitrinestücke, Installationen, es gibt Zeichnungen und farbige Blätter, Ansichten aus Ausstellungen ebenso wie Atelieraufnahmen und Standbilder von Aktionen. Mit einer schlichten Dokumentation des Œuvres hat all dies allerdings wenig zu tun: Manche Photos zeigen derart ungewohnte Perspektiven, Ausschnitte oder Details einer Arbeit, dass eine Zuordnung und Identifikation kaum mehr möglich scheint.⁹³ Zahlreiche Aufnahmen sind beschnitten, angerissen, manche zu hell, andere zu dunkel oder seitenverkehrt umkopiert worden. Schließlich hat Beuys einen Grossteil der Blätter mit Wachs, Fett und Säure, Silber und Schwefel, Farbe und Stempeln

⁹⁰ Zu den monochromen Farbtafeln, die schon Vischer 1991, S. 232 als "optische Konstellation" vermerkte, die "auf die alchemistische Sinntradition verweise", vgl. weiterf. a. Kap. III.7., Abs. "In der Werkstatt des Künstlers". Vischer assoziiert das Farbpaar wie das Miteinander der Kupfer- und der Eisenplatte in der zugehörigen "Wachsplastik" offenbar mit dem Bild einer 'coniunctio oppositorum', allerdings ohne diesen Begriff zu benutzen oder eine konkretere Deutung vorzuschlagen; sie kommentiert lediglich allgemein, dass es "darauf, daß Beuys, wie Steiner, die Metalle auch im Horizont ihrer alchemistischen Tradition sieht, [...] viele Hinweise gebe.", vgl. ebd. Dies wird sich im weiteren Verlauf der Untersuchung noch an zahlreichen Beispielen präzisieren lassen. Gegen eine simple Übersetzung der Tafeln in ein konkretes Bild der 'coniunctio' spricht jedoch bereits das Zahlenverhältnis, insofern zwei blaue Gläser einem gelben gegenüberstehen.

⁹¹ Ein wichtiges Aktionsrelikt fehlt allerdings in späteren Einrichtungen der Installation: Das kobaltblaue Stoffband mit dem mit Schwefelpulver applizierten Namen der Pflanze, die der Aktion den Titel gab. Auf diese Aktion und die Rolle, die Pflanze und Stoffband in diesem Zusammenhang spielen, wird an späterer Stelle noch näher einzugehen sein. Vgl. unten, Kap. III.8., "Die Potenzen der Kunst".

⁹² Vgl. die Abb. in Cooke/Kelly 1994, Nr. 13/S. 91. P. Kort vermutet wohl zu Recht, dass es sich um eine ältere Ansichtskarte handeln könnte, die Beuys während eines kurzen Italienaufenthaltes 1969 erworben haben könnte. Dazu L. Amelio: "Er [d. i. Beuys] hat vierzig Jahre lang Bilder von Italien gesammelt. Er sammelte keine Photographien, sondern Souvenirs von der Strasse. das ist etwas anderes. Es handelte sich nicht um eine Sammlung von Photographien, sondern um 'Notizen' seiner Reisen. Photos und dergleichen mitzubringen war dasselbe, wie eine Zeichnung zu machen, wie Goethe es getan hatte. Außerdem hat er später, als er wieder in Deutschland war, aus Zeitschriften alte Photos von Neapel ausgeschnitten.", vgl. Amelio/Kort 1992, S. 41.

⁹³ So folgt auch die Nummerierung der Rahmen weder einer Chronologie noch irgendeinem anderen objektivierbaren Ordnungskriterium; zudem pflegte Beuys selbst die Tafeln bei jeder neuen Installation anders zu gruppieren, ohne dass eine Begründung für die jeweilige Reihenfolge ersichtlich gewesen wäre. Nicht zuletzt scheinen keinerlei Gesichtspunkte erkennbar, nach denen die Aufnahmen miteinander kombiniert und angeordnet worden sind.

be- und überarbeitet, und – wenn man so will: Klophaus' Kamera- und Dunkelkammerarbeit im eigenen Atelier und mit den eigenen Materialien fortsetzend – auf diese Weise einmal mehr die ursprüngliche dem Photographischen zugeschriebene 'Abbildfunktion' transformiert, um ihnen die Signatur seiner eigenen künstlerischen Handschrift aufzuprägen.⁹⁴

Auffällig ist also nicht nur der massive Einsatz von Photographie als Medium, sondern auch der spezifische Umgang mit ihr. Wenn dabei unter den von Beuys als Ausgangsmaterial verwendeten Aufnahmen diejenigen von Ute Klophaus dominieren, dürfte dies kein Zufall sein. Den aus ihrer Arbeitsweise resultierenden suggestiven, geradezu anti-dokumentarischen Charakter der Photographien, der zweifellos eine 'Auratisierung' der dargestellten Gegenstände und Personen mit sich bringt, scheint Beuys für *Arena* bewusst gesucht zu haben, zumal er ihn selbst noch durch die weitere Bearbeitung der Papiere von eigener Hand noch erheblich verstärkte. Hinzu kommt die Rahmung der Blätter in den schweren, mattglänzenden und verglasten Aluminiumtafeln, die den Aufnahmen Körperlichkeit und Gewicht verleiht, sie zugleich jedoch auch dem Auge und dem Zugriff entzieht. All dies macht den Anschein, als habe Beuys den sowohl den Photographien selbst, als auch dem, was sie zunächst einmal als *Reproduktionen* wiedergaben, eben jene 'Aura' "der einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag"⁹⁵ zurückgeben wollen, die Walter Benjamin durch das beziehungsweise im Medium der Photographie vom Verfall bedroht gesehen hatte.

Indem er die 'hermetische Ausstrahlung' der Aufnahmen durch den Auftrag einer dünnen Wachsschicht sowie Bearbeitungsspuren von Fett, Farbe und Chemikalien noch verstärkt und mit schweren Aluminiumrahmen beantwortet, deren gleichmäßiger dunkel-matter Glanz in der Installation selbst nur durch die drei leuchtend-farbigen Gläser unterbrochen wird, schafft Beuys hier die ästhetischen Voraussetzungen für jene 'Aura', die *Arena* als

⁹⁴ Vgl. die komplette Dokumentation der Installation in Cooke/Kelly 1994; exemplarisch die Tafeln Nr. 3 u. Nr. 5; ebd., S. 71 u. S. 75 sowie DAbb. 85a-c; auf Tafel Nr. 3 etwa findet sich der Photographie, die den früh zur Inkunabel avancierten *Fettstuhl* (1963) zeigt, eine verschwommene Aufnahme zur Seite gestellt, auf der Beuys die eigene Person durch einen roten Farbkreis markiert hat.

⁹⁵ Vgl. Benjamin 1935/1977, S. 142 sowie hierzu a. oben. Allerdings ließe sich mit P. Handkes Auffassung des "Nachbildes" geltend machen, dass es bereits die Erinnerungsbilder an Beuys' Aktionen sein können, die diese 'Aura' besitzen bzw. transportieren – und dass diese ihrerseits auch einen positiven (nach Handke durchaus politischen) Impetus zu vermitteln im Stande ist, vgl. Handke 1972 u. hierzu oben.

bildnerisches Pendant zum *Lebenslauf Werklauf* in der Tat in die Tradition des hagiographischen Selbstporträts zu stellen gestattet.⁹⁶

– 'Medien zu Monumenten' –

Wenn Beuys auf die Losung der siebziger Jahre, "Monumente durch Medien [zu] ersetzen", in geschickter Umkehrung der griffigen Formel antwortete: "Medien durch Monumente ersetzen"⁹⁷, so setzte er zugleich also auch die Medien *als* Monumente ein.

Dies gilt im Übrigen nicht nur für Installationen 'monumentalen' Charakters wie *Arena*, sondern auch für Beuys' Umgang mit Photographie dort, wo es ihm um die "Werbung für die Kunst" in Form von Plakaten und Postkarteneditionen ging.⁹⁸ Hier bietet sich allerdings ein weitaus vielfältigeres Bild – das seinerseits in der Spannweite der 'Künstler-Bilder', die es auffächert, wohl kaum zufällig eine große Schnittmenge mit jenen Bildern aufweist, die zeitgleich im Medium der Texte kursierten: Unzählige der von ihm gestalteten Ausstellungsplakate, Einladungskarten und Auflagengraphiken basieren auf Aktions- oder Porträtphotographien des Künstlers, zeigen Beuys als 'Pädagogen', 'Revolutionär', 'Redner' oder 'Romantiker', als majestätisch auftretenden 'Künstlerfürsten' ebenso wie als mal humorvoll, mal mit feierlichem Ernst agierenden 'Aktionskünstler'.⁹⁹ Auffällig ist dabei allerdings nicht nur die Parallele in der Vielfalt der Variationen, sondern auch die diskrete Koinzidenz von 'Text' und 'Bild', in der sich Produktion und Rezeption zuweilen nachgerade ineinander zu spiegeln scheinen.

⁹⁶ In diesem Sinne vergleicht P. Kort *Arena* mit Dürers *Selbstbildnis (1500)*, ohne allerdings einen Bezug zur spezifischen Ästhetik der verwendeten Photographien und ihrer Bearbeitung herzustellen: "Just as that portrait is the symbolic armour of Dürer's sacred individuality, so is *Arena* Beuys' fortress from which he projected his ordered, framed, and secured image." Vgl. Kort 1995a, S. 76. L. Amelio sieht in der Bearbeitung der Photographien Zustandsänderungen, die bewusst auf alchemistische Transmutationen hinweisen sollen; auf diesen Aspekt wird später noch mit Blick auf die Aktion selbst einzugehen sein; vgl. Amelio/Kort 1992, S. 44/45 u. unten, Kap. III.8. Für eine Einordnung von Beuys' Selbstdarstellung in die Dürer-Tradition vgl. auch B. J. Blume 1978 u. hierzu oben, Kap. III.3.; weiterf. zu Beuys u. Dürer s. Kap. III.10.. Darauf, dass die Herstellung von Relationen zu Dürer – die mit Blick auf die Positionierung deutscher Künstler ohnehin nahe liegen mag – spez. mit Blick auf das "Bild vom Künstler" als 'Esoteriker' bzw. 'Geheimnisträger' auch bei anderen Künstlern im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption begegnet, wird in den Kap. IV u. Kap. V noch zurück zu kommen sein.

⁹⁷ So ließ Beuys 1976 im Katalog des Deutschen Pavillons der XXXVII. *Biennale* von Venedig ein Photo, das den Aufbau seiner Arbeit *Straßenbahnhaltestelle* zeigt, durch den Satz "Medien durch Monumente ersetzen" ergänzen – und kommentierte damit vielsagend den programmatischen Titel der Ausstellung *Monumente durch Medien ersetzen...*, die zuvor in den Kunstvereinen Wuppertal und Karlsruhe gezeigt worden war (hier war Beuys mit dem Film zur *Handaktion* von 1969 vertreten gewesen); vgl. hierzu den Ausst. Kat. *Monumente-Medien/Wuppertal 1976* u. den Einführungstext von J. H. Müller, ebd., S. 1-19 (sowie zu Beuys ebd. Kat. 4), den Ausst. Kat. *Beuys-Gerz-Ruthenbeck/Venedig 1976*, insb. S. 36 sowie Verspohl 1982.

⁹⁸ Reichhaltiges Anschauungsmaterial bieten der Ausst. Kat. *Beuys/München 1991*, Schellmann 1992 sowie der Ausst. Kat. *Beuys/Frankfurt 1998*.

⁹⁹ Ein Spektrum, das bereits durch die kleine Auswahl der Kapitel "Künstler-Kult" des Ausst. Kat. *Beuys/Frankfurt 1998*, S. 137ff. zusammengestellten Postkarten abgedeckt wird.

So entsteht etwa ein Jahr, bevor Beuys bei Amelio seine *Arena* erstmals präsentiert, anlässlich der Ausstellung *Ciclo sull'opera di Joseph Beuys 1946-1971* jene Photographie, über die das "Bild vom Künstler" als "Gesellschaftsreformer"¹⁰⁰ wohl mit am einprägsamsten im Gedächtnis der Rezeption verankert worden ist.¹⁰¹ Die Aufnahme zeigt Beuys als 'Mann von der Strasse', der in seiner damals bereits typischen 'Arbeitskleidung', Anglerweste über weißem Hemd und wadenhohen Stiefeln¹⁰², den Betrachtern ebenso schwungvoll wie entschlossen entgegen schreitet. Mithin scheinen Habit und Habitus gleichermaßen zu signalisieren, was Beuys, der dieser Zeit in Diskussionsveranstaltungen seine Ideen zur *Aktion für Direkte Demokratie* zu propagieren und sich auch in Interviews zunehmend als gesellschaftsbezogen arbeitender Künstler darzustellen begann, nicht nur 'in Worten und Taten' verfolgte, sondern eben auch in Persona zu verkörpern versprach: *La rivoluzione siamo Noi*. Den Titel selbst erhielt die Aufnahme allerdings erst, nachdem sie bereits als Ausstellungsplakat für Beuys' erste Schau in *Amelios Modern Art Agency* figuriert hatte¹⁰³, nämlich 1972 in der gleichnamigen Edition, in der sie nunmehr zusammen mit dem *Hauptstrom*-Stempel und dem Namen des Künstlers gleich einer Signatur in der unteren Bildzone zu Füßen des Schreitenden erschien. Demgegenüber hatte sie auf der Einladungskarte ein anderes Bild gezeichnet: Eine – auf Capri vielleicht etwas befremdlich anmutende – Ansichtskarte aus dem norditalienischen Sils-Baseglia.¹⁰⁴ Nicht nur diese legt die Frage nahe, welche Revolution der deutsche Künstler auf seiner transalpinen Reise in den Süden zu seinem italienischen Publikum zu bringen gedachte, das er anlässlich der Eröffnung zu einer Vortragsrunde lud. Hier sprach er – wie in der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas nachzulesen, bei denen die Veranstaltung als "politische Aktion 'Freier Demokratischer Sozialismus: Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung'" geführt wird – nicht nur von den "Zielen und Tätigkeiten" seines Düsseldorfer Büros, sondern legte auch "die Grundbegriffe [...] der Dreigliederung des sozialen Organismus im Anschluß an Rudolf Steiner dar."¹⁰⁵ Die vom Eröffnungsabend

¹⁰⁰ Vgl. Lange 1999.

¹⁰¹ Vgl. DAbb. 78 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 49/S. 85; sowie für die ebenfalls 1972 datierende Postkarte Kat. 12 u. 14/S. 143 im Ausst. Kat. Beuys/Frankfurt 1998.

¹⁰² Vgl. zu Beuys' Habit weiterf. unten, Abschnitt "'Eine Art Ikonographie im Bilde'".

¹⁰³ Vgl. für das Plakat die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/München, Nr. 14a/o. P.; später verwendete Beuys das Motiv noch mehrfach für Ausstellungseinladungen, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Frankfurt 1998, Nr. 362/S. 143 (1980) u. Nr. 264/S. 143f. (1984).

¹⁰⁴ Vgl. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 24/ S. 63; die Karte erschien 1970 zusammen mit einer zweiten (ebd., Nr. 25), die eine Ansicht von Maloja zeigt – jenes Ort also, mit dem sich der Name des Bildhauers Alberto Giacometti verknüpft –, als Postkartenedition. Während auf diese zweite Karte im Folgenden nicht näher eingegangen werden kann, dürfte es durchaus lohnend sein, der Frage nachzugehen, was der Bildhauer Beuys mit *diesem* Ort assoziierte. So scheint es durchaus möglich, dass er sich dem für seine lebenslange, existenzialistische Auseinandersetzung mit dem Menschenbild bekannt gewordenen Kollegen verbunden fühlte. Und wengleich sich Beuys bekanntlich vom Surrealismus distanziert hat, ließe sich zudem ergänzen, dass ein anderer deutscher Künstler sogar eine Art künstlerischer 'Initiationslegende' mit diesem Ort verknüpfte: Max Ernst, der seine Entdeckung der Bildhauerei bzw. der "Sprache der Steine" mit Maloja verband, vgl. hierzu Kuni 1994, S. 219f. u. Kuni 1995, S. 27f.

¹⁰⁵ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 153 (1994: S. 123).

erhaltenen beziehungsweise dokumentierten "Wandtafelzeichnungen" wiederum bezeugen, dass es Beuys dabei offenkundig um mehr als eine Erläuterung der Aktivitäten der neu gegründeten Organisation gegangen war: Während auf der Vorderseite der Tafel die Begriffe "Freiheit – Demokratie – Sozialismus" mit "Kunst – Kreativität – Freiheit" und "Mensch – Kunst/Creativität – Selbstbestimmung" verknüpft und über das Diagramm "Chaos – Bewegung – Denken" mit dem Dreigliederungsprinzip verbunden werden, finden sich auf der Rückseite die Worte "Stein – Pflanze – Tier – Mensch – Angeli" übereinander gesetzt, die unzweifelhaft auf jene Stufenfolge verweisen, mit denen Rudolf Steiner die spirituelle Entwicklung des Menschen zu einem Freiheitswesen zu erläutern pflegte.¹⁰⁶

Auch die Edition mit dem einprägsamen Bild des Künstlers und der scheinbar eingängigen Formel lohnt in diesem Zusammenhang einen genaueren Blick. So hat Barbara Lange darauf hingewiesen, dass das Photo, das Giancarlo Pancaldi im Hof von Amelios neapolitanischer Galerie arrangiert hatte,

„in seiner Bildgestaltung auf das berühmte Gemälde 'Il quarto stato' von Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901) [Bezug nimmt], das im Rahmen der gesellschaftlichen Aufbruchbewegungen Ende der sechziger Jahre, Anfang der siebziger Jahre zu einer Politikone stilisiert worden war.“¹⁰⁷

Falls dies zutrifft und man zudem davon ausgehen kann, dass die Assoziation mit dem 'Vor-Bild' nicht nur dem Photographen, sondern auch Beuys selbst und – insbesondere in Italien, wo das Ausstellungsplakat auf die gleichnamige Ausstellung aufmerksam machen sollte – wohl auch einem Gutteil der potentiellen Adressaten bekannt war, ließe sich im Bezug auf das, was Pancaldi ins Bild bannte, in der Tat von einer 'Aktion' vor der und für die Kamera sprechen. Eine entsprechende 'Performanz' konnte deren photographisches Resultat gleichwohl in jedem Fall entwickeln – wie nicht zuletzt die einschlägige Rezeption belegt, die *La rivoluzione siamo Noi* bis heute erfährt.¹⁰⁸

Allerdings beinhaltet Beuys' Version eines Signals auf den Aufbruch der Gesellschaft zumal dann, wenn es sich um ein 'Re-Enactment' des historischen Gemäldes handeln sollte, eine entscheidende Differenz. Wie bereits Lange mit kritischem Blick auf den "Mythos des

¹⁰⁶ Vgl. die Abb. in Celant 1978, S. 20/21 (Abb. 15 u. 16) u. hierzu ausf. bei Steiner etwa Steiner GA 9/1955; weiterf. auch unten.

¹⁰⁷ Vgl. Lange 1996, S. 170 (Anm. 6). Zu Pellizza da Volpedo und der Entstehungsgeschichte seines Gemäldes vgl. Scotti 1986.

¹⁰⁸ Tatsächlich erfreut sich nicht nur die von der Edition Staeck vertriebene Postkarte größter Beliebtheit. Als die ehem. Gesamtschule Siegburger Straße in Düsseldorf-Oberbilk 2000 in "Städtische Joseph-Beuys-Gesamtschule" umbenannt wurde, machte ihr die Familie Beuys ein Exemplar der Auflagen-Serigraphie zum Geschenk, die im Eingangsbereich des Hauses aufgehängt wurde; wie die Schulleiterin M. Kohnert betonte, habe man sich für Beuys als Namenspatron entschieden, weil "sein Name für Grenzüberschreitung und Rebellion [stehe], aber auch für eine völlig neue Kunsterfahrung"; "seine Botschaft, 'Der Mensch muss wieder nach unten mit den Tieren und nach oben mit den Engeln und Geistern in Beziehung treten' sei nach wie vor von hoher Aktualität", zit. n. *Rheinische Post*, 29.09.2000 [dokumentiert im online-Pressearchiv der Düsseldorfer Schulen, <http://www.schulen.duesseldorf.de>, 28.10.2002; letzter Zugriff 01/2004; in 05/2006 war dieser Eintrag auch im News-Archiv der Seite nicht mehr aufzufinden]. Auf die künstlerische Rezeptionsgeschichte des Bildes wird i. F. noch näher einzugehen sein.

Künstlers als Gesellschaftsreformer"¹⁰⁹ bemerkt hat, unterscheidet sich die Arbeit in einem durchaus bedeutsamen Detail von Volpedos Bild: In der Photographie fehlt nicht nur die geschlossen voranschreitende Menge, die sich im Hintergrund von *Il quarto stato* als derselbe formiert. Während es auf dem Gemälde *mehrere* Figuren sind, die in vorderster Front gehen, steht für das "Noi" (Wir) in *La rivoluzione siamo Noi* – das auch im Schriftzug des bearbeiteten Photos bezeichnenderweise groß geschrieben ist – nur ein *Einziger* im Mittelpunkt: Joseph Beuys.¹¹⁰

"Er ist ein Revolutionär neuen Typs, ein Revolutionär, der kein Manifest einer wie auch immer gearteten politischen Bewegung verkündet, sondern als Programm lediglich die erste Person Plural mit sich führt."¹¹¹

Zwar scheint, was Eugen Blume mit Blick auf *La rivoluzione...* anmerkt, angesichts des 1971 nach Italien mitgebrachten Programms der *Organisation für Direkte Demokratie* zunächst durchaus einer Relativierung zu bedürfen, will man dessen Gründung und den jahrelangen Einsatz des Künstlers in Diskussionsveranstaltungen nicht als hohle Geste abtun. Doch auch unabhängig davon, ob man in diesen Aktivitäten eine mit künstlerischen Mitteln verfolgte politische Utopie oder – wie von kritischer Seite immer wieder eingewendet – lediglich eine auf den Zeitgeist reagierende Strategie erkennen will, gilt es dreierlei festzuhalten: Zunächst einmal hatte Beuys auch im Rahmen seiner dezidiert politisch annoncierten Manifestationen stets betont, dass er die Kunst als den einzig gangbaren Weg einer Politik begreife – diesen Weg selbst gleichwohl lediglich als exemplarisch Handelnder beschreibe, um mit *evolutionären* Mitteln 'revolutionäre' Ziele zu erreichen; Schritte, die im Übrigen jedoch jeder Mensch als Einzelner, aus den eigenen Mitteln und Kräften heraus gehen müsse.¹¹² So hatte er auch im Vorfeld der Ausstellungseröffnung gegenüber Achille Bonito Oliva erklärt:

"Io invece affermo che *solo l'arte può esse rivoluzionaria*, quando specialmente si libera il concetto d'arte dal suo tradizionale significato tecnico. Passando dalla zone d'arte all'antiarte, al gesto d'azione, per metterla a completa disposizione dell'uomo. Cioè arte=vita, arte=uomo. L'unico mezzo rivoluzionario è un concetto globale di arte, da cui nasca anche un nuovo concetto di scienza.

[...]

si renderanno conto della forza rivoluzionaria dell'arte (creatività) – qui metto di nuovo arte, creatività, libertà – in quel momento riconosceranno i veri obiettivi dell'arte e della scienza. Ora unisco arte e scienza in un concetto più grande: la creatività sta al centro. [...] Infatti la libertà è legata all'individualità dell'uomo, *dell'uomo come singolo*."¹¹³

¹⁰⁹ Vgl. Lange 1999.

¹¹⁰ Vgl. Lange 1996, S. 170.

¹¹¹ Vgl. Blume 1999b, S. 181/182.

¹¹² Auch dieser Konnex zwischen "Evolution" und "Revolution" bzw. Beuys' in zahlreichen Interviews bezeugendes Insistieren darauf, dass es sich bei der "Revolution" eigentlich um einen "evolutionären Prozess" handele und bei dieser eine (innere bzw. geistige) Weiterentwicklung des Menschen im Vordergrund stehe, wiewohl es dabei durchaus um das aktive Handeln gehe, verdankt sich seiner Orientierung an Steiner, vgl. hierzu auch die folgenden Zitate bzw. Nachweise.

¹¹³ Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 10.

Diesen *im Individuum* begründeten Freiheitsbegriff verdanke der Mensch dem, was Beuys – in Anlehnung an Rudolf Steiner – als "Christusimpuls" bezeichnet:

"[...] Cristo voleva che l'uomo fosse libero. Egli ha detto: 'Io vi darò la libertà'. Ciò significa che l'uomo deve conquistarsi questa libertà mediante la sua forza di singolo."¹¹⁴

Wenn diese "forza trasformatrice della natura umana" jedoch zunächst in der Entwicklung der rationalen Wissenschaften ihren Niederschlag gefunden habe – "Cosi Cristo ha scoperta la macchina a vapore e la bomba atomica"¹¹⁵ – wolle er "un concetto rivoluzionario di uomo" schaffen, in dem dieser seine revolutionäre Kraft im gesamten Schöpfungszusammenhang erkennt:

"Se voglio dare all'uomo una nuova posizione a tutto quanto lo concerne. Collegarlo verso il basso con gli animali e le piante, la natura, così come verso l'alto con gli angeli o gli spiriti. Devo dunque mettere di nuovo l'uomo in questo insieme, solo allora potrà acquistare la sua grandezza di uomo e la forza di fare la rivoluzione."¹¹⁶

Darüber hinaus war die *erste* Version von *La rivoluzione...* einem "Großen Einsamen" gewidmet gewesen, der seine Zukunftsvisionen durchaus dezidiert an eine Einzelgestalt geknüpft hatte, die von der Masse abgehoben ihren "revolutionären" Weg beschreitet: Friedrich Nietzsche, der bekanntlich in Sils einen Rückzugsort gefunden hatte, an dem er die bedeutenden Schriften seines Spätwerks, die er während seiner Aufenthalte in verschiedenen italienischen Städten verfasste, konzipierte – darunter *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen* und *Ecce Homo*, seine 'Autobiographie'.¹¹⁷ Vor diesem Hintergrund betrachtet, muss die zweite Version in der Tat als Manifest des Künstlers betrachtet werden, der sich auf diese, höchst einprägsame Weise zur exemplarischen Leitfigur erklärt – während in seiner Persona Nietzsches Vision eines "Übermenschen als Überwinder" mit dessen (auto-)biographischer Identifikationsfigur eines "Wanderers zwischen den Welten" und stellvertretend Leidenden zu verschmelzen

¹¹⁴ Ebd., S. 11. Beuys folgt hier Steiner fast wörtlich, dem zu Folge der "Christus-Impuls", der über das "Mysterium von Golgatha" in die Welt gekommen, den Menschen "frei macht", seine Seele zu einer "erhöhten Anschauung über sich selbst" befähigt und damit die Voraussetzung für eine zukünftige, höhere Entwicklung der Menschheit insgesamt geschaffen hat, vgl. Steiner GA 149/1987, S. 9ff. (sowie zu Beuys Auseinandersetzung mit den Vorträgen dieses Bandes ausf. unten, Kap. III.7.ff.); Steiner GA 233/1962, S. 249ff. (als Teilausg. in Beuys' Besitz) und insb. den Vortrag *Pfingsten, das Fest der freien Individualität* (Hamburg, 15. 05. 1910), in: Steiner GA 118/1965, S. 166ff. (als Einzelausg. in Beuys' Besitz, vgl. Steiner 1933).

¹¹⁵Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 11/12. Übrigens lässt sich auch dieser Gedanke – der zeitgleich in der bekannten Serie überarbeiteter "Sacro Cuore di Gesù"-Votivbilder, wie sie in italienischen Kirchen auszuliegen pflegen, seinen Niederschlag findet (vgl. *Der Erfinder der Stickstoffsynthese; Der Erfinder des 3. Thermodynamischen Hauptsatzes; Der Erfinder der Dampfmaschine* usf.) – ebenfalls auf Steiner zurückführen, der in seinen Vorträgen zum *Johannisevangelium* erklärt: "Es mag sonderbar erscheinen, wenn man sagt, ohne das Christentum gäbe es keine Eisenbahnen, Dampfschiffe usw., aber für den, der die Dinge im Zusammenhang erkennt, ist es so.", vgl. Steiner GA 103/1985, S. 178.

¹¹⁶ Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 12.

¹¹⁷ Wie im Fall anderer 'Leit-' bzw. 'Schlüsselfiguren' (s. den gleichn. Abs. oben, Kap. III.4.) hat sich der Künstler auch in diesem Fall offenbar sehr für das Biographische interessiert. Bereits im Mai 1941, als Wehrmachtssoldat, besuchte er das Nietzsche-Haus in Weimar, wo das sog. *Belvedereblatt* u. das Gedicht *Nordischer Frühling* entstehen; vgl. hierzu Lichtenstern 1988, Schade 1991 u. Verspohl 1995b (der Besuch, Zeichnung und Gedicht allerdings auf 1942 datiert); zum Gedicht selbst weiterf. a. unten, Kap. III.11.

scheinen, um aus dem Leiden als "Revolutionär durch die Kunst" hervorzugehen.¹¹⁸ Sie ist es, die den Künstler, der – Steiner folgend – das "Christusprinzip" in sich erkennt, siegreich aus der Zerrissenheit hervorgehen lässt, an der Nietzsche letztlich noch verzweifelt und – in den Augen Steiners – gescheitert war.¹¹⁹

Für die Öffentlichkeit wiederum, die dem groß geschriebenen Buchstaben lange Zeit keine weitere Beachtung schenkte, dürfte das Multiple auch ungeachtet solcher Differenzierungen vor allem anderen *eins* transportiert haben und letztlich bis heute transportieren¹²⁰: Das "Bild vom Künstler" als "Gesellschaftsreformer" – ein Bild, das insbesondere in der Rezeption durch das kunstinteressierte Publikum letztlich auch ohne eine eingehende Auseinandersetzung mit der Programmatik, geschweige denn eine Umsetzung der in dieser enthaltenen Ideen funktioniert. Woran Beuys mit *La rivoluzione...* mithin in jedem Fall erfolgreich gearbeitet hat, ist nicht so sehr 'die Revolution' – als seine Wahrnehmung, um nicht zu sagen: sein *Image* als Revolutionär. Vom 'Standbild' zum 'Starschnitt' ist es zuweilen nur ein kleiner Schritt.¹²¹

Nicht zuletzt *diesen* Schritt scheint auch Elaine Sturtevant in ihrer 1988 entstandenen Variation auf *La rivoluzione siamo Noi* nachzuvollziehen.¹²² Mit ihren Nach- beziehungsweise Neuschöpfungen von Arbeiten anderer hat die amerikanische Künstlerin immer wieder für Kontroversen um Begriffe wie "Original", "Aura" und "Autorschaft" gesorgt, zumal sie dabei

¹¹⁸ Wie Beuys 1941 Nietzsche las, ist schwer rekonstruierbar – das lyrische *Belvedereblatt* vermittelt jedenfalls nicht den Eindruck, als sei er zu dieser Zeit von einer martialischen Heroisierung des "Übermenschen" und eines "Willens zur Macht" angezogen worden, wie er für die zutiefst problematische Nietzsche-Rezeption und den Nietzsche-Kult des deutschen Nationalsozialismus charakteristisch war. Vielmehr steht hier – wie Christa Lichtenstern und andere belegen konnten – zunächst die Auseinandersetzung mit den in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* entwickelten Gedanken zum Dionysischen und Apollinischen, also Nietzsches Ästhetik im Vordergrund. Weiterführend zu Beuys und Nietzsche vgl. v. a. Lichtenstern 1988, 1990, 1991 (S. 197, Anm. 4) u. 1992. Zur Entstehungszeit der Postkarten-Edition wiederum dürfte er ihn 'mit' bzw. 'durch Steiner' gelesen haben, dessen Buch *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit* (vgl. Steiner GA 5/1895) sich in der Ausgabe von 1963 im Nachlass fand u. in dem ein entsprechendes Bild des Philosophen gezeichnet wird; schon früher könnte die zweibändige Ausgabe von Steiners *Rätseln der Philosophie* (GA 18/1914-1918) in seinen Besitz gelangt sein, in der ebenfalls ein Abschnitt über Nietzsche enthalten ist (vgl. ebd., Bd. II, S. 184-190). Zu Beuys' bildnerischer Auseinandersetzung mit Nietzsche vgl. auch das 1978 entstandene Blatt *Sonnenfinsternis und Corona* (Abb. im Ausst. Kat. Beuys/München 1981, Kat. 190) u. hierzu den Hinweis v. A. von Graevenitz in Beuys Symposium/Basel 1991, S. 16 sowie Schmied 1999, S. 149-151 (zusammen mit dem Blatt auszugsweise wiederabgedruckt im Ausst. Kat. Artistenmetaphysik/Berlin 2001, S. 56/57).

¹¹⁹ Vgl. Steiner GA 18/1914-18, Bd. II, S. 190: "[...] bei Nietzsche ist der Trieb vorhanden, den Menschen über sich selbst hinausleben zu lassen; er fühlt, daß dann im innerlich Selbsterzeugten der Sinn des Lebens sich enthüllen muß. Doch er dringt nicht wesentlich vor zu dem, was sich im Menschen über den Menschen hinaus als Sinn des Lebens erzeugt. *Er besingt in grandioser Weise den Übermenschen; doch er gestaltet ihn nicht; [...]* Nietzsche spricht von etwas, das im Unbekannten da sein muß; doch bleibt es bei der Hindeutung auf das Unbekannte. Die im selbstbewußten Ich entfalteten Kräfte reichen auch bei Nietzsche nicht aus, um anschaulich zu schaffen, wovon er weiß, daß es webt und weht in der Menschennatur." (Hervorh. V. K.)

¹²⁰ Vgl. die Anm. oben zur Schenkung eines Exemplars der Edition an das Joseph Beuys-Gymnasium Düsseldorf.

¹²¹ Vgl. zum Begriffspaar die Anm. oben sowie ausf. Kuni 2004a.

¹²² Vgl. Elaine Sturtevant: *Beuys La rivoluzione siamo Noi* (1988), Abb. im Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992, o. P. (Frontispiz) sowie für die zweite, veränderte Fassung (o. J./ 1992) DAbb. 79 u. Abb. im Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998, Nr. 275/S. 308.

gezielt auf Werke zugreift, die zu den 'Ikonen' der modernen Kunstgeschichte zählen und von Künstlern stammen, die ihrerseits bis in die populäre Rezeption hinein als (Medien-) 'Stars' der modernen Kunstgeschichte figurieren.¹²³ Schon 1973 hatte sie in einer Ausstellung neben Arbeiten zu Duchamp und Warhol auch solche zu Beuys gezeigt.¹²⁴ Dass Sturtevant diese Auseinandersetzung im Vorfeld ihrer für 1989 geplanten Ausstellung in der Galerie Paul Maenz wieder aufgriff¹²⁵, scheint dabei ebenso nahe liegend wie die Auswahl *dieses* Bildes als einer 'Ikone', in der das 'Bild des Künstlers' und das "Bild vom Künstler" zusammenfallen: Handelte es sich doch in den Jahren nach seinem Tode um eine Periode, in der das "Bild vom Künstler" Beuys in der Tat nicht nur nachgerade präsenter schien als zu seinen Lebzeiten, als er es selbst herstellte und verkörperte, sondern auch endgültig 'in die Kunstgeschichte eingegangen' ist .

Kennzeichnend für Sturteavants Nach- und Neuschöpfungen sind – neben der von Kritikern als "sklavisch" oder gar "einfallslos" kritisierten Treue gegenüber dem Vorbild – kleine Details, die verraten, dass es sich bei ihren Arbeiten weniger um Wiederholungen eines Werks, denn um 'Re-Enactments' des in ihm enthaltenen Autorschaftsgestus handelt, die unter den Vorzeichen einer performativen Verschiebung gelesen werden müssen.¹²⁶ Tatsächlich handelt es sich bei ihrem Arbeitsprinzip eben nicht um einen schlichten 'Kopiervorgang', sondern – mit Gilles Deleuze gesprochen – um jene *verschiebende* Wiederholung, die eine entscheidende Differenz zur Mimesis erzeugt, und in deren Zuge sich die Bilder selbst, die Abbildungen zu sein vorgeben, als "Trugbilder", also als Bilder der Kunst offenbaren.¹²⁷

¹²³ Vgl. hierzu ausf. den Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992.

¹²⁴ Die "Beuys-Arbeiten" der Künstlerin, die ab 1969 entstehen, umfassen neben plastischen Arbeiten und Arbeiten auf Papier auch 'Repetitionen' bzw. Neufassungen von Rauminstallationen und Aktionen (bzw. der auf dieser Basis entstandenen Filme/Videos), vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992, S. 122ff.. Ebenso, wie Sturtevant bereits 1967 mit ihrer Version von Claes Oldenburgs *The Shop* harsche Reaktionen erntete, findet auch der Nachlass Beuys wenig Gefallen an ihren Arbeiten; so ließ Eva Beuys 1992 ihren *Beuys Fat Chair* aus Sturteavants Stuttgarter Ausstellung entfernen (vgl. hierzu Beuys-Doppelgänger/Spiegel 1993, S. 143); zuvor hatte sie bereits in eine Beuys-Performance der Künstlerin in der Galerie Paul Maenz, Köln 1989 juristisch eingreifen lassen.

¹²⁵ Vgl. De Vries 1991, S. 189.

¹²⁶ Vgl. hierzu auch Frohne 2000, die Sturteavants Arbeit in diesem Zh. unter Verweis auf Derridas Begriff der "différance" und Judith Butlers Theorie der Performativität (vgl. Butler 1990/1991 u. 1993/1997) jedoch dezidiert als "Wiederholung", nicht im Zeichen einer Travestie und Parodie, sondern einer "diskursive[n] Möglichkeit" (Butler 1993) interpretiert.

¹²⁷ Vgl. Deleuze 1992, insb. S. 166ff. u. S. 346ff.; so S. 364: "Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt (die Nachahmung ist ein Abbild, die Kunst aber Trugbild, sie verkehrt die Abbilder in Trugbilder)." u. hierzu weiterf. Kuni 2004a. Sturtevant selbst betont in diesem Sinne die "force of repetition as differentiation", vgl. E. Sturtevant, zit. n. Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998, S. 304/Anm. 2. Wenn sich Sturtevant dezidiert gegenüber der von Kritikern häufig vorgenommenen Subsumierung unter dem Begriff der "Appropriation Art" verwehrt (vgl. ebd., Anm. 3), so ist dies um so verständlicher, als diese Sammelbezeichnung die in der Tat erst später für eine Gruppe amerikanischer Künstler geprägt wurde, die in den achtziger Jahren entsprechende Ansätze entwickelte; gleichwohl kann man ihre Arbeiten durchaus als 'Appropriationen' im Sinne einer künstlerischen Aneignung, die Nach- und Neuschöpfung zugleich ist, bezeichnen.

So auch im Fall von *Beuys la rivoluzione siamo Noi*. Und zwar nicht nur, da uns hier nicht *der Künstler*, sondern im Habit des Künstlers *die Künstlerin* Sturtevant selbst entgegentritt – denn obgleich die Vorlage im Reproduktionsmedium Photographie entstanden ist, hat Sturtevant keineswegs den Druck reproduziert, sie ist ihrerseits in die Rolle des "Artist as Actor"¹²⁸ geschlüpft. *Ihr* Bild zeigt folglich weder Beuys noch "Beuys' Beuys-Bild", sondern Sturtevants *Bild von Beuys (Beuys')-Bild* – was im Übrigen ein weiteres Detail unterstreicht: Der in der Vorlage mit Beuys' Signatur verknüpfte Schriftzug "La rivoluzione siamo Noi" fehlt zunächst ganz¹²⁹ – und findet sich in einer späteren Fassung von *Beuys la rivoluzione siamo Noi* schließlich in Sturtevants *eigene* Signatur transformiert.¹³⁰

Insofern mag Sturtevants Arbeit schließlich wie eine Spiegelung eben jenes Prinzips erscheinen, nach dem Beuys nicht nur die Arbeit der Photographen zu seiner Arbeit, sondern auch die 'Beuys-Bilder', die sich zunächst in ihren Medien spiegelten, zu *seinen* Bildern zu machen verstand. Wenn dabei das 'Bild des Künstlers' – ein Bild, das bereits die Photographien als solche nicht nur dokumentierten, sondern letztlich auch mit generierten – von Beuys mit seiner Signatur versehen, mithin als eigenes Werk gezeichnet und angeeignet wurde¹³¹, dann scheint mit Blick auf die Photographie ein ähnliches Resümee nahe zu liegen, wie es im voraus Gehangenen bereits für die Gespräche zusammengefasst werden konnte: Nicht nur erwies sich "das den Künstler zeigende – von Beuys zum

¹²⁸ Diesen Ausdruck prägte B. Rose in Auseinandersetzung mit Hans Namuths bekannter Fotoserie für Jackson Pollock (vgl. Rose 1980, o. P.) u. zu Pollock weiterf. Healey 1994 sowie in diesem Kontext auch Kuni 2004a. Den Gedanken, dass Sturtevant in ihrer (Be-)Arbeitung von Beuys' *La rivoluzione siamo Noi* auf die von Beuys in der Photographie verkörperte *Rolle* zielt, legt ihre im 'Re-Enactment' vollzogene Verkörperung auch insofern nahe, als sie sich ähnlich auch für Duchamps 'Rollenspiele' interessiert hat, vgl. etwa ihre Arbeit *Duchamp Relâche* (1967, Abb. im Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998, Nr. 270/S. 304f.), die auf einen "Ciné-Sketch" zurückgeht, in dessen Rahmen Duchamp 1924 in einem 'Tableau Vivant' zu Cranachs d. Ä. *Adam und Eva* (um 1513/15) den 'Adam' gab. 2000 wandte sie sich mit der Video-Arbeit *Dillinger Running Series* übrigens auch Beuys' *Dillinger-Aktion* bzw. dem diese 'dokumentierenden' Video zu, vgl. hierzu ausf. den Ausst. Kat. Sturtevant/Berlin 2002 (o. P.) sowie zu Beuys' Dillinger-'Re-Enactment' oben.

¹²⁹ Vgl. die Abb. der Arbeit in der Version von 1988 auf dem Frontispiz-Blatt des Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992.

¹³⁰ Vgl. die 1992 datierende Fassung in der Sammlung Paul Maenz; DAbb. 79 u. Abb. im Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998, Kat. 275/S. 308. Beide Versionen unterstreichen mithin auf ihre Weise den Eindruck, dass das Bild des Künstlers als "Revolutionär" nicht etwa unter-, sondern *überschrieben* werden soll. Dem Umgang mit der Signatur kommt in Sturtevants Arbeiten eine spezifische Bedeutung zu, insofern ihre 'Appropriationen' – was sie im Übrigen dezidiert von 'Kopien' unterscheidet – *nicht* die Signaturen der Vorbilder mit einschließen. Vielmehr werden von ihr insbesondere dort, wo in letzteren der Namen bzw. die Signatur des Künstlers von konzeptueller bzw. konstitutiver Bedeutung ist, dezidierte Eingriffe vorgenommen; so findet sich etwa im Fall von Sturtevants als "corrected ready-made" bezeichnetem Stück *Duchamp Wanted* (1969) – einer Arbeit, die mit *Beuys la rivoluzione siamo Noi* auch insofern vergleichbar ist, als die Künstlerin hier ebenfalls die Photos des Künstlers durch ihr eigenes Konterfei ersetzt hat (vgl. Abb. in Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992, S. 63) – der letzte Satz des "Steckbriefs" abgewandelt in: "Known also under name RROSE SÉLAVY or STURTEVANT" (Hervorh. V. K.): Eine Geste, über die Sturtevant Duchamps Spiel mit seinem weiblichen 'Alter Ego' dahingehend wendet, dass die 'Maskerade des Meisters' nunmehr selbst zum 'Alter Ego' einer Künstlerin erklärt wird.

¹³¹ Vgl. nicht zuletzt die beiden Zeitschriften-Titel der *Soho News* und des *Spiegel* von 1979 bzw. 1979/80, mit deren Signatur Beuys sein Bild im gleichen Moment, da es von den Massenmedien aufgegriffen wird, wieder ins eigene Werk zurückholt (beide Überarbeitungen erschienen als Multiples, vgl. Schellmann 1992, Nrn. 320 u. 321/S. 260). Wie sensibel gerade auch die Künstler-Kollegen auf diesen Prozess reagierten, belegen auf ihre Weise auch die zahlreichen Arbeiten, die sich mit Beuys' Konterfei als Teil eines von Beuys selbst 'unterschriebenen' Image auseinandersetzen, vgl. hierzu oben Kap. III.3..

Kunstwerk erklärte – Foto" als bestens geeignet, "wie seine anderen Arbeiten auch zum 'Sender' seines Gedankengutes [zu] werden"¹³² Vor allem handelte es sich auch hier um ein dialogisches Prinzip, in dessen Zuge sich um die 'charismatisierte' Person des Künstlers 'kaskadierende Bilder vom Künstler' entfalten ließen – die in ihren Variationen jedoch nichts anderes wiedergaben als die verschiedenen Aspekte, die Beuys selbst für die Vermittlung seines Selbstverständnisses *in* eben diesen 'Bildern vom Künstler'. Anders gesagt: Ebenso wie die Kritiker und Interviewpartner wurden auch die Photographinnen und Photographen des Künstlers zu Kollaborateuren am 'Großen Werk', insofern Beuys die Photographie wie die Gespräche durchaus gezielt als Generatorin und Multiplikatorin der eigenen Persona einzusetzen wusste, die nicht nur Teil des Werkes war, sondern auch als dessen 'auratischer' "Kontinentalkern"¹³³ fungierte – und, betrachtet man die zentrale Rolle, die das "Bild vom Künstler" in der Kunstgeschichte nach wie vor spielt – letztlich bis heute fungiert.¹³⁴

– 'Eine Art Ikonographie im Bilde' –

"[...] und nicht zuletzt bezeugt es seine Gestalt, die, den Hut auf dem Kopf, gewöhnlichen Sterblichen vorführt, in welchem Maß ein Künstler nach wie vor als Sonderling, als Demiurg, wenn nicht gar als Heiligenfigur durchs Leben geht."¹³⁵

Wie entscheidend für Beuys die Multiplikation des "Bildes vom Künstler" als Teil seiner demonstrativen Gleichsetzung von Leben und Werk war, belegt allerdings auch schon die

¹³² Vgl. Klant 1995, S. 185.

¹³³ In Anlehnung an den von Katharina Sieverding für ihre gleichnamige, ab 1983ff. entstandene Werkreihe geprägten Begriff, in der die Künstlerin unter anderem auch ein Beuys-Porträt (aus den Video-Aufnahmen der Aktion *Coyote III*, 1984) unter entsprechenden Vorzeichen präsentiert (vgl. *Kontinentalkern IV – XXVII/86*, 1986, Abb. im Ausst. Kat. Sieverding/Düsseldorf 1998, S. 152/153). Für ihre Arbeit mit dem eigenen Konterfei wiederum – das praktisch von Beginn an als transformiertes und in der Folge in zunehmendem Masse auch als 'auratisiertes' zu einem zentralen Medium wird – dürfte Sieverding, die zunächst 1963-64 an der HfBK Hamburg und ab 1964-1967 erst bei Teo Otto u. dann ab 1967 bei Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte, durchaus von Beuys Umgang mit dem eigenen Bild gelernt haben. Vgl. zum Verh. Beuys/Sieverding Richter 2000, S. 132ff. sowie insb. das Gespräch Sieverding/Richter 1994; hier gibt Sieverding übrigens an, R. Steiner – dessen Dreigliederungsidee sie 1994 in einer Plakatgestaltung zitiert (vgl. das Projekt des Goethe-Instituts *I am you. Künstler gegen Gewalt*, Brüssel 1994) – sei ihr schon zu Studienzeiten bestens vertraut gewesen (ebd., S. 306); mit Beuys wiederum habe sie sich, auf der Basis eines gemeinsamen Interesses, über "den Totenkult der Ägypter" und "über ägyptische Kunst" unterhalten (ebd.).

¹³⁴ Wie sehr dies speziell für das Bild des Künstlers als "Gesellschaftsreformer" und 'Revolutionär' gilt, mögen nicht zuletzt auch die Arbeiten zeitgenössischer Künstler belegen, die wie Sturtevant an Beuys' *La Rivoluzione siamo Noi* anknüpfen; zu nennen wäre hier neben Maurizio Cattelans gleichnamiger Arbeit (2000) – in welcher der Italiener ebenfalls sein eigens Konterfei anstelle desjenigen von Beuys setzt (und zwar, indem er sich selbst als zwergenhaft-groteske Puppe im Filzanzug an einem Kleiderständer aufgehängt darstellt) – auch diejenige, die der Belgier Marc Bijl 2003 im Rahmen der Ausstellung *nation* im Frankfurter Kunstverein unter diesem Titel präsentierte: Die mit schwarzer Farbe zur 'Pechmarie' verunstaltete, lebensgroße Figurine der Computerspiel-Heroine "Lara Croft". Beide Arbeiten partizipieren am Ruf der Beuys-Arbeit und den von ihr transportierten Assoziationen – der wenig pietätvolle Umgang mit diesem Bild lässt allerdings nicht nur (oder sogar weniger) auf eine kritische Neubewertung schließen, als dass er die Schwierigkeiten nachfolgender Generationen mit einer übermächtigen 'Vaterfigur' zu verraten scheint, vgl. zu diesem Aspekt a. oben, Kap. III.3. Beide schreiben "noi" übrigens im Ggs. zu Beuys mit kleinem "n".

¹³⁵ Vgl. Platschek 1980, S. 563.

Tatsache als solche, dass sich Beuys in beiden Bereichen schon früh um die Generation einer entsprechenden 'Ikonographie' der eigenen Person zu bemühen begann.

Im Oktober 1963 beteiligt sich Joseph Beuys an Konrad (Fischer-)Luegs und Gerhard Richters Ausstellungsprojekt *Demonstration für den Kapitalistischen Realismus: Leben mit Pop*. Als Teil der Aktivitäten, mit denen die Gruppe *Kapitalistischer Realismus* um Lueg, Richter, Polke und andere den aktuellen Erfolg der angloamerikanischen Pop Art kommentieren, findet die Schau im lebensnahen Ambiente eines Düsseldorfer Möbelhauses statt.¹³⁶ Das Katalogblatt verzeichnet für den "Ausstellungsraum Nr. 1", in dem neben einigen Möbelstücken, die teils zur Verkaufspräsentation des Einrichtungshauses gehören, teils als Pappmodelle nachgebaut wurden, eine "Couch mit Kissen und Künstler" und ein "Sessel mit Künstler" gezeigt werden, schließlich auch eine "Garderobe mit Leihgabe von Prof. Beuys".¹³⁷ Besagte Garderobe war bestückt mit einem Paar Schuhen, Strümpfen, einer Hose und einem Hemd – alle durch kleine Papierstückchen mit einem "(Braunkreuz-)Kreuz" gezeichnet und damit gleichsam signiert¹³⁸ – sowie dem damals bereits typischen Hut.¹³⁹ Mithin gab sich das Ensemble nicht nur unschwer als Arbeit des Künstlers Beuys zu erkennen – und zwar auch denjenigen, die weniger mit dem Werk als mit der spätestens seit Anfang des Jahres zunehmend 'skandalumwitterten' Person des Akademieprofessors vertraut waren.¹⁴⁰ Vielmehr verwies auch die anthropomorphe Zusammensetzung der Kleidungsstücke unmittelbar auf dessen 'leibhaftige Erscheinung' zurück. In diesem Sinne allerdings fügt sich Beuys' Beitrag nicht nur trefflich in den Kontext von *Leben mit Pop*, sondern übertrifft geradezu hintersinnig denjenigen der beiden Initiatoren: Lueg und Richter

¹³⁶ Vgl. zur Ausstellung und ihren Akteuren sowie zum Kontext der Lancierung des Begriffs "Kapitalistischer Realismus" ausf. Hentschel 1991, S. 60ff.

¹³⁷ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 100 (Katalogblatt) sowie S. 101 ("Garderobe mit Leihgabe von Prof. Beuys").

¹³⁸ Wie ab 1967 die Stempel (deren erster ebenfalls zentral mit einem Kreuz markiert ist), fungieren bereits zu dieser Zeit das Kreuzzeichen und die "Braunkreuz"-Farbe ("An und für sich ist das keine Farbe – in meinem Sinne – sondern eine Form für Substanz.", vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 15) bzw. die Bemalung von Gegenständen oder künstlerischen Arbeiten wie Zeichnungen mit einem Braunkreuz-Kreuz als 'Signatur' des Künstlers; vgl. dazu Vischer 1991, S. 64ff u. S. 102ff sowie den Ausst. Kat. Beuys/Nijmegen 1985. Zur Wirksamkeit dieser 'Signatur' bemerkt J. Stüttgen recht treffend: "Statt 'Aura' könnte man [...] ebensogut sagen, diesem Werk ist ein Stempel aufgedrückt, mehr als jedem anderen Werk der Stempel einer Person [...]", vgl. Stüttgen 1988c, S. 157.

¹³⁹ Vgl. zu Geschichte bzw. Rezeptionsgeschichte von Beuys' Hut ausf. Verspohl 1986b sowie Groblewski 1993, insb. S. 42f.; zum Hut kompakt auch das Stichwort im *Beuysnobiscum*, vgl. Szeemann (1993) 1997, S. 190ff. (C. L. Lavelli); sowie weiterf. unten.

¹⁴⁰ Zu diesem Zeitpunkt hatte der tatsächlich zu einem Skandal führende Aachener Abend zwar noch nicht stattgefunden, wohl aber das zweitägige Düsseldorfer *Festum Fluxorum* (02./03.02.1963) und die später als *Piano-Aktion* geführte Intervention bei der Eröffnung von Nam June Paiks Einzelausstellung in der Galerie Parnass/Wuppertal (11.03.1963); vgl. hierzu a. unten sowie weiterf. Kap. III.12.

präsentieren sich – ähnlich, wie ab 1961 der Totalkünstler Timm Ulrichs¹⁴¹ oder wenig später Gilbert & George¹⁴² – selbst. Beuys seinerseits jedoch geht einen Schritt weiter, indem er seine Kleidung selbstbewusst als 'Markenzeichen' präsentiert – und damit Pop(-Art) in letzter Konsequenz zu vollziehen scheint.¹⁴³

Gleichwohl dürfte es dem Künstler dabei nicht allein um eine ironische Reprise auf das "Leben mit Pop(-Art)" zu tun gewesen sein, mit dem beziehungsweise mit der es sich in der rheinische Kunstszene Anfang der sechziger Jahre zu arrangieren galt – zumal Beuys, anders als die einer jüngeren Generation angehörenden Organisatoren der Ausstellung, zu dieser Zeit aufgrund seiner Düsseldorfer Professur bereits das Privileg einer weitgehenden ökonomischen Unabhängigkeit genoss. Woran Beuys just zu dieser Zeit dezidiert und zunehmend offensiv zu arbeiten begonnen hatte, war sein eigenes Öffentlichkeitsbild: Aus dem stillen, nach Innen gewandten Zeichner und Bildhauer war im selben Jahr der Aktionskünstler geworden, der sich als solcher durch seine Teilnahme an den *FLUXUS*-Aktivitäten auch in internationalem Umfeld platzierte.¹⁴⁴ Mit diesem Betreten einer Bühne – die auch insofern explizit als Bühne funktionierte, da insbesondere für Beuys' Aktionsbeiträge von Beginn an ein theatrales Moment charakteristisch ist – kommt nicht nur

¹⁴¹ 1961 bezeichnete sich Ulrichs auf seiner Visitenkarte als "erstes lebendes kunstwerk" und stellte sich als solches in seiner Zimmargalerie Hannover aus. Abb. des Projekts wurden u. a. 1965 im Katalog der *Juryfreien Kunstausstellung Berlin* sowie in der Fernsehsendung *Zeitraffer* (NDR, 1. Prgr., 29. 11. 1966) publiziert. Vgl. hierzu Ausst. Kat. Ulrichs/Braunschweig 1975, insb. die Abb. S. 7 u. S. 9; sowie zu Ulrichs Konzept der Totalkunst ebenfalls Ausst. Kat. Ulrichs/Lüdenscheidt 1980; zum hier angesprochenen Aspekt der Selbstpräsentation als "lebendes Bild" Joos 2004, S. 276f.

¹⁴² Vgl. zu Gilbert [Proesch] & George [Passmore], die einander 1967 an der Londoner St. Martin's School of Art trafen, um künftig zusammenzuarbeiten ausf. Jahn 1989; zu ihrer 'Selbstproduktion' als Künstlerpaar weiterf. Bismarck 2004. Als *Living Sculpture* begannen sich die beiden ab 1969 zu präsentieren; in Düsseldorf waren sie als ebensolche erstmals 1970 zu Gast (mit *Underneath the Arches* in der Kunsthalle und mit dem *Posing Piece* in der Galerie Konrad Fischer). In den frühen Auftritten pflegten die beiden Gesicht und Hände mit Metallglanz-Farbe zu bemalen (vgl. DAbb. 81 u. die Abb. ebd., S. 15 u. S. 89) – allerdings wohl weniger in Anlehnung an Beuys' Auftritt in der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) denn in Anspielung auf die entsprechende Tradition der "Lebenden Skulptur", wie sie prominent auch in Vasaris *Vita* des Pontormo überliefert ist, vgl. Vasari 1904ff., Bd. VI (1906), Kap. XII, S. 197ff. u. hier S. 206f. sowie weiterf. Kap. VI.2. (R. Horn). Anregungen durch Beuys dürften gleichwohl nicht auszuschließen sein, zumal sowohl die Auffassung von Skulptur als Handlungsform u. die Anspielungen auf ein Konzept der "Art for all" wie etwa in der gleichn. "Postal Sculpture" (übrigens mit Freimaureur-Signet) als auch anfangs der Umgang mit 'Aktionsrelikten' Parallelen erkennen lassen, vgl. DAbb. 82 u. DAbb. 83 sowie die Abb. in Jahn 1989, S. 18f. u. S. 87.

¹⁴³ "Scheint" insofern, als das Konsum- und Alltagsobjekt 'Kleidung' einerseits als Hülle an der Oberfläche bleibt, ihm andererseits aber der kulturellen Tradition entsprechend ein Markierungspotential zukommt, das weit über dasjenige anderer Kultur- und Alltagsobjekte hinausgeht – sowohl im modernen Sinne der Repräsentation ("Kleider machen Leute"), als Habit, das den Habitus kommuniziert (vgl. hierzu einführend Schütz 1991, in hist. Perspektive Ruppert 1999, S. 311f. sowie Jones 1995) als auch im Bezug auf deren kulturgeschichtliche Verwurzelung im magischen Denken, nach welchem die Kleidung als 'zweiter Körper' ihres Trägers fungiert u. dementsprechend fetischisiert werden kann. Insb. auf letzteren Aspekt wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein; übergr. zur Fetischisierung v. Kleidung (u. Ver-Kleidung) ist – ungeachtet seines spezifischen Fokus auf Transvestismus – das Buch von Garber 1992/1993 zu empfehlen, die ebd. auch ausf. die hist. Theorien (Freud et al.) diskutiert; die wichtigsten Quellentexte versammelt der Band von Pontalis 1970/1971.

¹⁴⁴ Dass es Beuys hierbei in der Tat daran gelegen gewesen zu sein scheint, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, belegen gerade auch seine ersten Aktionen: So fiel er während des ersten Abends des Düsseldorfer *Festum Fluxorum* dadurch auf, dass er die Beiträge der anderen Akteure mehrfach aus dem Hintergrund durch das Blenden mit einem Scheinwerfer störte (vgl. Schneede 1994, S. 21/22); in Wuppertal nahm er sich gar das Recht heraus, unabgesprochen in die Ausstellung eines anderen einzugreifen.

dem Habitus, sondern auch dem Habit im engeren Sinne eine neue Bedeutung zu: Ebenso wie der Körper des Künstlers in den Aktionen zu einem wichtigen Medium wird, gewinnt auch die Kleidung an Stellenwert. Zwar wirkt sie aufgrund der Dominanz von unschwer als alltägliche 'Arbeitskleidung' erkennbaren Elementen gerade nicht als auf einen Bühneneffekt hin zugeschnittene 'Maskerade'¹⁴⁵, sondern scheint vielmehr – den Anliegen der *FLUXUS*-Bewegung konform gehend – das Postulat zu unterstreichen, aus der Kunst heraus in den Alltag hinein wirken zu wollen.¹⁴⁶ Nichts desto weniger trägt nicht nur der durchgängig getragene Hut – der einerseits zu Jeans und Arbeiterschuh einen bourgeois Kontrapunkt setzt, andererseits aber auch auf nachgerade traditionelle Weise künstlerische Extravaganz signalisiert – dazu bei, dass Beuys schon früh als Einzelfigur aus der Gruppe hervorsticht. Tatsächlich setzt sich der Künstler, obgleich zunächst noch aktiv um eine Beteiligung an *FLUXUS* und den Schulterschluss mit der Bewegung bemüht, letztlich bereits im Rahmen der Happenings von seinen Mitstreitern ab: Hierbei allerdings kommt neben seiner Aktionsweise – die mindestens von Seiten der Rezeption, wie es seine späteren Medienkommentare zu belegen scheinen, erst im Lauf der Zeit und durch das Prisma seines Habitus als von den *FLUXUS*-'Happenings' auch intentional zu unterscheidende wahrgenommen wird¹⁴⁷ – der individuell formulierten und damit auf einen Widererkennungseffekt ausgerichteten Uniformität seines Erscheinungsbildes eine wichtige Rolle zu.

Zumal sich diese Uniformität zu eben jener Zeit formiert, in der auch der *Lebenslauf* *Werklauf* entsteht, liegt es nahe, in ihr nicht nur eine Entsprechung zum dort postulierten und praktizierten Prinzip der Ineinssetzung von "Leben" und beziehungsweise als "Werk" zu sehen, sondern auch zu dem hier demonstrativ formulierten Umgang mit den Begehrlichkeiten des Kunstbetriebs, wie er in der mit Beuys' Geburt ansetzenden 'Ausstellungstätigkeit' zum Ausdruck kommt – mithin im Sinne einer Strategie der Affirmation, in deren Rahmen der Körper des Künstlers über die Konstanz der Kleidung bewusst zu einem 'Markenzeichen' ausgestaltet wird. Und als solche ist sie zweifelsohne auch äußerst erfolgreich.

Dies belegt nicht allein ein Blick auf den Umstand, dass spätestens ab Ende der sechziger Jahre das Habit aus Hut, Weste und Jeans auch über kunstinteressierte Kreise hinaus als werbewirksames Imago des Künstlers funktioniert: "Wann malt Andy endlich Beuys?" fragt

¹⁴⁵ Maskerade hier im urspr. Wortsinn einer theatralen Kostümierung.

¹⁴⁶ Allerdings hatten just die *FLUXUS*-Künstler in Wiesbaden und Düsseldorf zunächst noch im Anzug agiert – ein Habit, in dem Beuys bis Mitte der Jahre ebenfalls zu offiziellen Anlässen wie etwa der Eröffnung seiner Ausstellung in Kleve 1961 erschien. Beim *Aachener Festival* 1964 hingegen waren auch die meisten von Beuys Mitstreitern wesentlich legerer gekleidet, wie die Photo-Dokumentationen belegen.

¹⁴⁷ Der Nukleus der *FLUXUS*-Künstler scheint diese Unterschiede freilich von Beginn an mehr als deutlich wahrgenommen zu haben; lt. U. Schneede hat Thomas Schmit berichtet, man habe Beuys 1963 vornehmlich deshalb einen Platz im Programm zugestanden, weil er das Festival an der Akademie organisiert hatte, "aber als unmittelbar Fluxus zugehörig habe man ihn nicht empfunden." (vgl. Schneede 1994); Jon Hendricks bemerkte rückblickend, Beuys' Desinteresse an den kollektiven *FLUXUS*-Aktivitäten sei Macuinas und den anderen bereits damals negativ aufgestoßen (vgl. Hendricks 1988, S. 498); vgl. zum Verhältnis Beuys und *FLUXUS* weiterf. unten, Kap. III.12.

die Presse bereits 1973, sieben Jahre bevor Warhols erstes Siebdruck-Porträt des Künstlers entsteht.¹⁴⁸

In mehrfacher Hinsicht signifikant ist zudem, dass es insbesondere der Hut ist, auf den sich das öffentliche Interesse kapriziert: Denn wiewohl es sehr bald als ungewöhnlich wahrgenommen wird, dass Beuys seine Kopfbedeckung nur in Ausnahmefällen ablegt, ist sie es doch, die sich letztlich unmittelbar mit einer nachgerade klassischen Ikonographie künstlerischer Selbststilisierung in Deckung bringen lässt.¹⁴⁹ Jedenfalls scheint sich Beuys selbst dieses Aspekts durchaus bewusst gewesen zu sein, wenn er gegenüber Heiner Bastian und Jeannot Simmen resümiert:

[J. B.:] "Der Hut überhaupt, ja warum trägt der Beuys einen Hut, diese Frage taucht immer wieder auf, *und sie hängt mit diesem System zusammen*. Und natürlich auch mit meiner individuellen Geschlagenheit in dieser Sache, denn ich bin ja mit in diesem ganzen Drama drin. Und *ich verkaufe ja im Grunde auch nur einen Akteur*."¹⁵⁰

Dennoch macht Beuys' eigene Formulierung einer "Art Ikonographie im Bilde"¹⁵¹ deutlich, dass sein Habit über den Wiedererkennungswert eines Markenzeichens hinaus intentional durchaus auch noch weitere Bedeutungsdimensionen impliziert, die sich kaum allein auf den Hut beschränken lassen.

Wahrgenommen wurden diese allerdings ebenfalls zu allererst im Bezug auf seine Kopfbedeckung: Ebenso, wie Beuys schon bald als "der Mann mit dem Hut"¹⁵² bekannt war, geriet der Hut seinerseits zum Kleidungsstück mit Fetischcharakter und Stellvertreterfunktion.¹⁵³ Während Beuys in Interviews bekundete, der Hut repräsentiere "eine andere Art von Kopf" und wirke daher wie ein "Vehikel", das seine persönliche Anwesenheit sekundär

¹⁴⁸ Vgl. H. Goepfert im *Darmstädter Echo*, 25. 01. 1973, hier zit. n. Groblewski 1993, S. 42; zu Warhols Beuys-Porträts vgl. oben eingangs Kap. III.3.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu ausf. Verspohl 1986b.

¹⁵⁰ Vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 34. Vgl. ähnlich auch im Gespräch mit der Red. der Zeitschrift *Logos* (1981): "Auf einmal habe ich gedacht, innerhalb der Aktionskunst muss der Hut ein bestimmtes *Zeichen* für eine bestimmte *Rolle* sein.", J. Beuys, zit. n. Schneede 1993/1997, S. 29 (Hervorh. V. K.). Ob er hier etwa auch an das dachte, was Lili Fischer zu den Kopfbedeckungen der "Künstler Schamanen" pointiert herausgearbeitet hatte (vgl. Fischer 1978 u. hierzu oben, Kap.III.2.), ist nicht bekannt – davon, dass er den Beitrag seinerzeit zur Kenntnis genommen hat, ist jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszugehen.

¹⁵¹ Vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 u. hierzu die Anm. oben.

¹⁵² Vgl. Platschek 1980.

¹⁵³ Vgl. hierzu ausführlich Verspohl 1986b und Groblewski 1993.

erscheinen lasse¹⁵⁴, war die Kopfbedeckung ihrerseits schon während seiner Zeit als Akademieprofessor zur begehrten Trophäe wie zum Gegenstand aggressiver Übergriffe geworden – die natürlich ebenfalls weniger den Filzhut als solchen meinten, denn die Insignie künstlerischer Bedeutungsmacht, die er repräsentierte.¹⁵⁵ Zweifelsohne spielen hier kulturell tradierte Rudimente 'magischen Denkens' eine Rolle, in dem Kopfbedeckungen nicht nur insofern eine besondere Bedeutung besitzen, da sie ihren Träger als mit besonderen Fähigkeiten begabt auszeichnen¹⁵⁶, sondern zudem auch, mit ihrem Träger gleichgesetzt, als dessen Stellvertreter gedacht werden können.¹⁵⁷

Allerdings verweist Lili Fischer in ihrem bereits vorgestellten Text-Bild-Essay *Künstler Schamanen* zu Recht darauf, dass sich nicht allein die Kopfbedeckung des Künstlers in eine solche Lesart fügen lässt, sondern auch andere Kleidungsstücke wie beispielsweise ein

¹⁵⁴ "This hat represents another kind of head and functions like another personality. [...] A simple meaning would be that the hat alone can do the work and act as a vehicle – I personally am not so important anymore.", vgl. Beuys/Tisdall 1978, zit. n.: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 25. Wie ernst diese Gleichsetzung von Hut und Künstler auch noch nach Lebzeiten genommen wurde, illustriert der von M. Groblewski überlieferte Umstand, während der Berliner Retrospektive 1988 sei peinlich darauf geachtet worden, dass niemand den auf der Arbeit *Konzertflügeljom (Bereichjom)* (1969, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 57/S. 193) platzierten Hut verrücke; vgl. Groblewski 1993, S. 43 u. Anm. 39 (besonders der von Groblewski zitierte Pressekommentar – "Hüte dich vor dem Hut!", *Berliner Zeitung*, 20.02.1988 – wirkt hier wie eine direkte Referenz auf ein 'magisches Denken'); auf die feinen Unterschiede, die Beuys selbst im Hinblick auf die Repräsentationsfunktion macht ("another kind of head", "another personality"), wird im Folgenden noch zurückzukommen sein.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu insb. Nabakowski 1987, S. 105; weiterf. auch Verspohl 1986b.

¹⁵⁶ Dies unterstreicht etwa auch L. Amelio, der Beuys' Hut als "Insignie der Macht" beschreibt und auf den Zauberer verweist, der immer einen Hut trage, um sich von den anderen zu unterscheiden; vgl. Amelio/Kort 1992, S. 38; ebenso wie die dem Hut im Schülerkreis gewidmete Aufmerksamkeit und namentlich seine Rolle in den Arbeiten J. Immendorffs belegen, dass er hier dezidiert als "Insignie der Macht" des 'Meisters' wahrgenommen wurde (s. o., Kap. III.3.). Ähnlich fügen sich auch die Gemälde Immendorffs, auf denen Beuys in gestirnten 'Magiermantel' erscheint, in dieses Bild. Zur entspr. Tradition vgl. ausf. den Artikel bei Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. IV, Sp. 513ff. Auch in verschiedenen freimaurerischen Logen gehört ein Hut zur Tracht; in deutschen Logen handelte es sich hier freilich traditionell meist um einen Zylinder, vgl. Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 408 u. zur Freimaurerei weiterf. Kap. III.11. sowie DAbb. 226ff.

¹⁵⁷ Vgl. zu dieser repräsentativen "Gleichsetzung" bzw. Stellvertreterfunktion weiterf. unten, Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers". In diesem Zh. wäre in weiterem Sinne auch Groblewskis These zu hinterfragen, die den *Filzanzug* (1970, vgl. Schellmann 1992, Nr. 26/S. 65) aus dem Bedeutungszusammenhang der Beuys-Bekleidung als "Ikonographie im Bilde" ausdrücklich ausschließt, vgl. Groblewski 1993, S. 48f.. Zwar trug Beuys selbst nur ein einziges Mal (s)einen *Filzanzug* – nämlich 1970 anlässlich der in der Abgeschiedenheit eines Kellerraumes der Düsseldorfer Akademie zelebrierten *Action the dead mouse/Isolation Unit* – (hierzu Schneede 1994, Nr. 25, S. 306ff., doch wird allein das Material des Filzanzuges stets mit Beuys identifiziert, so dass die Brücke zwischen Kleidungsstück und Künstler allzu leicht zu schlagen ist. Geht man jedoch von einer entsprechenden Assoziation aus, so erscheint auch die Wandarbeit *Osiris* (1970/79, Abb. ebd., S. 50), die aus einem aufgetrennten Filzanzug (bzw. dessen Schnittmuster) besteht, in neuem Licht, da sie eine Identifikation des Künstlers mit dem Gott des ägyptischen Mythos assoziieren lässt; die Quelle für Beuys' Auseinandersetzung mit der ägyptischen Mythe dürfte dabei erneut Steiner sein, der auf diese in seinen Vorträgen wiederholt ausführlich referiert, so u. a. in Steiner GA 119/1962, S. 120ff.; ausf. in GA 180/1966, S. 171ff. sowie in GA 106/1988, insb. S. 76ff. (*Ägyptische Mythen und Mysterien*; nicht im Nachlass); die Wurzel dürfte hier wiederum in Steiners Vertrautheit mit dem freimaurerischen Misraim-Ritus liegen, der sich ebenfalls auf Osiris beruft, vgl. hierzu Frick 1978, S. 169ff. u. insb. S. 185f.; zu Beuys' Interesse für ägyptische Kunst vgl. a. oben sowie weiterf. Kap. III.7. Auf die Identifikation des Künstlers mit seinem Werk wiederum reagieren etwa auch Jana Sterbak mit ihrer Installation *Absorption. Work in Progress* (1995), die einen Filzanzug mit einem Text und einer Photographie kombiniert, mit denen sich die Künstlerin zur "Motte im Filz" erklärt, die an dessen Zerrüttung arbeitet (vgl. hierzu auch Lange 1997 u. die Abb. ebd., S. 223); sowie auch Maurizio Cattelan mit seiner Variation auf *La rivoluzione siamo Noi* (s. o.).

(Pelz-)Mantel¹⁵⁸ – wie ihn Beuys wiederum nicht nur bei winterlicher Witterung als Alltagskleidung zu tragen pflegte, sondern etwa auch 1969 in der Aktion *Titus/Iphigenie*, in der er in der Tat einem Schamanen ähnlich agierte¹⁵⁹. Und wenngleich es im Fall von Beuys zweifelsohne speziell der Hut war, der eine "magische" Anziehungskraft nicht nur auf die Öffentlichkeit allgemein, sondern auch auf die Interpreten seines Werkes ausübte, so erscheint es doch auffällig, dass nicht erst in retrospektiver Verklärung auch jene Kleidungsstücke, die zunächst einmal eher im Einklang mit dem unermüdlichen Einsatz des Künstlers als eines "Arbeiters an der Gesellschaft" standen, in durchaus ähnlicher Weise gelesen werden konnten: So etwa, wenn die praktische Anglerweste – in übereifriger Anlehnung an die biographische 'Legende' – als "Fliegerweste" interpretiert wurde¹⁶⁰ oder gar das standardmäßig an dieser applizierte Fellstückchen zur einschlägig assoziierbaren 'Hasenpfote' mutieren mochte.¹⁶¹

Dass sich Beuys auch *dieser* Bedeutungsebene seines leibhaftigen Auftretens bewusst war und offensiv mit entsprechenden Assoziationen operierte, lässt sich nun nicht allein anhand einschlägiger Äußerungen gegenüber Gesprächspartnern belegen – wie etwa der von Stachelhaus übermittelten Wendung: "Wenn jemand meine Sachen sieht, dann trete ich schon in Erscheinung."¹⁶² Vielmehr deuten auch zahlreiche seiner Werke unmittelbar in diese Richtung – darunter nicht nur solche, in denen der Künstler direkt mit eigenen Körpersubstanzen und Körperabdrücken arbeitete, wie etwa in den Finger- beziehungsweise

¹⁵⁸ Vgl. Fischer 1978, S. 61f. (u. hierzu ausf. oben, Kap. III.2.) über "~~Kostüme, individuelle Uniformen~~ Kleidung": "Die Schamanentracht hatte die Funktion, seinen [sic] Träger in seiner Rolle auszuweisen und ihn gleichzeitig durch verschiedene Attribute bei seinen imaginären Wanderungen zu schützen und zu verteidigen. Der *Hut* bedeutete bei den Telauten einen bestimmten Grad der Schamanenwürde, den nicht alle Schamanen tragen durften (hierüber bestimmen die Geister). *Filzhut, Pelzmütze, Krempehut, Pudelmütze, Schirmmütze Glatze*. [...] "Der *Mantel* hatte ebenfalls die Funktion, den Schamanen zu schützen und zu verteidigen. *Pelzmäntel von Beuys, Uecker, Vostell und vielen anderen*." Mithin stellt Fischer also nicht nur klar heraus, dass Beuys keineswegs der einzige Künstler ist, der zu entsprechenden Mitteln der Selbststilisierung greift, sondern verweist auch augenzwinkernd auf die Kompatibilität eines solchen, Künstlerschaft signalisierenden Habits mit dem Inspirationstheorem tradierter Genievorstellungen: "hierüber bestimmen die Geister".

¹⁵⁹ Vgl. zur Aktion ausf. Schneede 1994, S. 240ff. (Nr. 20). Lange, teilweise auch pelzgefütterte Mäntel trug Beuys nicht nur im Alltag, sondern auch bei verschiedenen Aktionen (etwa einen Rotkreuz-Militärmantel bei der Besetzung des Studentensekretariats, vgl. die Abb. in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 130); bei dem hier angesprochenen Mantel aus sibirischen Luchspelzen handelte es sich um eine Spezialanfertigung; L. Amelio hat darauf hingewiesen, dass Beuys eben diesen Mantel im November 1971 ungeachtet der warmen Witterung während seiner Zugreise nach Italien zu seiner ersten Ausstellung in Neapel trug, um den "Aktionscharakter" dieser Reise zu unterstreichen; vgl. Amelio/Kort 1992, S. 37f. u. hierzu weiterf. unten; da Amelio freilich von einem Rotfuchs-Pelz spricht, könnte Beuys hier auch seinen gewöhnlichen, pelzgefütterten Wintermantel getragen haben; offenkundig irrt er im Bezug auf die Annahme, Beuys habe den Mantel ausschließlich für künstlerische Aktionen reserviert – so dokumentiert eine Aufnahme bei Zweite 1992, S. 36, dass der Künstler zur Performance von Gilbert & George in der Düsseldorfer Kunsthalle (14./15.02.1970) in dem prächtigen Pelz erschien.

¹⁶⁰ Vgl. hierzu ausf. Groblewski 1993, S. 39f. Wie bereits Stachelhaus 1988a, S. 215f., berichtet, wurde die erste Weste jedoch in einem Angler-Fachgeschäft erstanden; spätere Stücke nähte teilweise E. Beuys nach.

¹⁶¹ Vgl. Groblewski 1993, S. 40. Es scheint allerdings, dass Beuys entsprechenden Zuschreibungen auch in diesem Zh. akzeptierte, s. etwa seine Antwort auf B. Lahanns Frage, warum er "immer ein Stückchen Hasenfell bei sich" trage ("Weil ich ein Hase bin."), vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 250 u. hierzu a. oben, Kap. III.5.

¹⁶² Vgl. Stachelhaus 1988a, S. 79.

Fußnagel-"Monden"¹⁶³ oder den durch Gebisssspuren markierten Talgklumpen, die als Aktionsrelikte in den *Block Beuys* eingegangen sind¹⁶⁴, sondern beispielsweise auch ein Multiple wie *aus Düsseldorf Art Scene* (1971), für das der Künstler eine in dem gleichnamigen Buch reproduzierte Photographie, die ihn mit Hut und langem Mantel porträtiert, stempelte und mit einer Tüte mit "4 cm² Hasenblut" kombinierte.¹⁶⁵

Nicht von ungefähr steht schließlich auch die *Garderobe mit Leihgabe von Prof. Beuys* am Anfang einer ganzen Reihe von Arbeiten, die auf eine anthropomorphe Ikonographie des Künstlers rekurrieren, indem sie den Habitus oder Teile des Habits zitieren.¹⁶⁶ Mehrfach hat Beuys Hut, Weste, Rucksack, mit Filz umwickelte Krummstäbe oder andere Gegenstände in Vitrinen in der Weise arrangiert, dass formale Assoziationen zu einer menschlichen Gestalt nicht nur nahe liegen, sondern die Gegenstände selbst, die 'charismatische' Erscheinung des Abwesenden evozierend, dezidiert auf Person *und Persona* des Künstlers zu verweisen scheinen.¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl. z. B. die unbetitelten Stücke (beide 1975) im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 67 u. 68/S. 42/DAbb. 367; sowie den Eintrag zu Finger- bzw. Fußnägeln in Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. II, Sp. 1500ff.; Körperrelikte, auf die etwa auch Anselm Kiefer in seinen auf die germanische Mythologie u. ihr anhängige magische Vorstellungen referierend zurückgreift, vgl. hierzu unten, Kap. IV.2. 1971 gab Beuys das Multiple *Fingernagelabdruck aus gehärteter Butter* heraus, vgl. Schellmann 1992, Nr. 35/S. 75.

¹⁶⁴ Vgl. Block Beuys 1990, S. 365 (Mundplastik, aus der Aktion → : »Hauptstrom« FLUXUS, 1967), Abb. ebd. u. Tf. S. 209; sowie zur Aktion Huber 1993 u. Schneede 1994, S. 166ff. (Nr. 13); s. a. DAbb. 224ab.

¹⁶⁵ Vgl. Schellmann 1992, Nr. 34/S. 74. Zwar ist nicht belegt, ob es sich bei dem Blut tatsächlich um Hasenblut handelt (die Maßangabe ist tatsächlich cm², nicht cm³); 1974 jedoch speiste Beuys ein Exemplar des Objekts in den *Secret Block* ein (vgl. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 435) und hob es im Gespräch mit C. Tisdall im Bezug auf seine Identifikation mit dem Hasen einschlägig hervor ("This expresses the alchemical character of my person! [...] I am the hare.", vgl. Beuys/Tisdall 1974, S. 50 u. hierzu a. oben Kap. III.5. Die Tüte trägt den Stempelaufdruck "BEUYS").

¹⁶⁶ Der *Garderobe* am ähnlichsten ist hierbei sicherlich die 'Assemblage', die Beuys 1972 hinter seinem Schreibtisch im *Büro für direkte Demokratie* auf der Kasseler *documenta* aufhängte: Ein Militärmantel bildete den Körper, das Buch *Heinrich Böll. Freies Geleit für Ulrike Meinhof* den Hals (oder Kopf), das Diagramm *Ohne die Rose tun wir's nicht, da können wir garnicht mehr denken* den Kopf (oder den darüber stehenden Gedanken), vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 113.

¹⁶⁷ Vgl. z. B. im von Theewen 1993 zusammengestellten Verzeichnis die "Vitrine 7" (1962-1966; mit Anglerweste und Lederrucksack; Abb. ebd., S. 40), "Vitrine 21" (1964-1975; mit einem aus mit "Braunkreuz" bemalter Pappe gebastelten Hut ohne Deckel und zwei kupfernen Krummstäben, von denen einer mit Filz umwickelt ist; Abb. ebd., S. 65), "Vitrine 47 (1985, mit zwei *Filzanzügen*; Abb. ebd., S. 115), sowie *Palazzo Regale* (1985, DAbb. 86bc u. die Abb. in Zweite 1992, Nr. II/III, S. 26/27; bei Theewen als "Vitrinen 51 und 52"). Auch Zweite 1992, S. 37 verweist in seiner Monographie zur letztgenannten Arbeit, auf die im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein wird, auf die auffällig häufige Verwendung von Kleidungsstücken. Die Kombination von Originalkleidung aus dem Besitz des Künstlers und anthropomorpher Legung bietet im Hinblick auf die bereits mehrfach angesprochenen Assoziationen zu den 'modi operandi' eines magischen Denkens gleich zweifach Ansatzpunkte: In Ersterer (und deren einschlägiger Rezeption) im Bezug auf das, was James George Frazer grundlegend als "Berührungs-" bzw. "Übertragungsmagie" bezeichnet ("Gesetz der Berührung"); in Letzterer im Bezug auf das, was er "nachahmende" bzw. "mimetische Magie" nennt ("Gesetz der Ähnlichkeit"); vgl. Frazer 1922/1928/1989, S. 17f. u. mit Blick auf Beuys' 'Magie' hierzu weiterführend unten, Kap. III.8.

– Die 'zwei Körper' des Künstlers –

"Es sind aber offenbar auch Attribute, die benutzt werden wie die Reliquien eines Heiligen. Sie markieren Beuys, und in ihnen erscheint er nicht nur als Person; sie erzeugen ein Kraftfeld; sie sind Leiter seiner Energie."¹⁶⁸

Insbesondere die Vitrineninstallation *Palazzo Regale*, als letzte große Arbeit vor Beuys' Tod im Frühling 1986 entstanden, ist schon verschiedentlich in diesem Sinne als 'Selbstbildnis' und "Vermächtnis" gedeutet worden.¹⁶⁹ Die Installation, die der Künstler ursprünglich für den Salone dei Camuccini des Museo Capodimonte in Neapel entwickelt hatte – jenen Königspalast (ital. palazzo regale), der im achtzehnten Jahrhundert als Sommerresidenz der Bourbonenkönige erbaut worden war – und die heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen einen eigenen Raum erhalten hat, beeindruckt unmittelbar durch ihre würdevolle, in der Tat königliche Ausstrahlung. Sieben monumentale Messingtafeln, die Beuys zusätzlich mit Goldstaub und Dammarfirnis bestrichen hat, glänzen gleich blinden Spiegeln rings an den Wänden; auf dem Marmorfußboden stehen zwei große, ebenfalls in goldglänzendes Messing gefasste Vitrinen, die eine zentral im Raum, die andere leicht nach links versetzt im hinteren Teil des Raumes. Unmittelbar fühlt man sich an die Grab- und Schatzkammer einer königlichen Grablege erinnert.¹⁷⁰ Dieser Eindruck wird noch verstärkt,

¹⁶⁸ Nowald 1972/1978, S. 11. Nicht nur mit Reliquien bzw. "Reliquiaren" (vgl. Grinten 1963 u. 1991), sondern dezidiert auch mit einem entsprechenden Kult wurden Beuys' Arbeiten und Materialien schon früh assoziiert, vgl. Beaucamp 1970, der schreibt, die "Materialien provoziert die merkwürdigsten Zusammenhänge zum Mystizismus und zum Reliquienkult des Mittelalters [...]" – und wohl in eben diesem Sinne konnte selbst eine von den Materialien her betrachtet eigentlich nur schwer mit "Reliquien" in Verbindung zu bringende Installation wie *Richtkräfte* 1974/1977 (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 114, S. 282ff. u. ausf. Lange 1999) entspr. Deutungen hervorrufen, so bei H. Kurnitzky u. J. Simmen, vgl. Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980, S. 64. Ins Gespräch gekommen war der Reliquienkult um 1970 auch im Zh. mit den Diskussionen um das Verhältnis von Kultobjekt und Kunstwerk, vgl. hierzu auch den Beitrag von P. Fédida in Pontalis 1970/1972; zum weiteren Kontext den Ausst. Kat. Reliquien/Köln 1989 u. hierin Peters 1989.

¹⁶⁹ Vgl. DAbb. 86a-e u. die ausf. Dokumentation im Slg. Kat. Beuys-Palazzo Regale/Düsseldorf 1992, S. 20ff.; vgl. neben der ausführlichen Deutung der Arbeit ebd. (Zweite 1992; s. a. Zweite 1986 u. 1991, S. 49ff.) zuvor McEvelley 1986; Stachelhaus 1988a, S. 201f.; Duve 1988, S. 47f. (bzw. Duve 1990, S. 9f.); Vischer 1991, S. 219ff. u. Theewen 1993, S. 123-126. Eine autobiographische Deutung der Arbeit – wie sie 'letzten Werken' traditionell angetragen wird – hat Beuys selbst nahe gelegt, insofern er mit Blick auf die Vitrinen dezidiert davon sprach, dass sie "autobiographische Aspekte beinhalten", vgl. Beuys/Möller 1985, S. 17. Vom "Vermächtnis des Zauberers" schrieb Polaczek 1986 mit Blick auf die letzte Ausstellung des Künstlers, zu der die erste Präsentation von *Palazzo Regale* durch Beuys' Tod im Frühling des Jahres geworden war; McEvelley 1986 spricht von einem "Testament".

¹⁷⁰ In der Literatur werden sowohl keltische als auch ägyptische Grablegen mit der Arbeit assoziiert; für Letztere wäre namentl. auf die berühmte (und entspr. gut publizierte) Grabkammer von Tut Anch Amun (18. Dynastie 1333-1323 v. Chr.) im 'Tal der Könige', zu verweisen, an die etwa auch Th. McEvelley u. L. Amelio im Zh. mit *Palazzo Regale* denken, vgl. McEvelley 1986, S. 130 u. Amelio/Kort 1992, S. 51 sowie unten; auf ein entsprechendes Interesse verweist auch K. Sieverding, vgl. Sieverding/Richter 1994, S. 306. Im kunstgeschichtlichen Umfeld sind der Arbeit in der Rückschau neben Pauk Theks Figuren mit den Gesichtszügen des Künstlers enthaltenden Arbeiten *The Tomb* (1967) u. *ARK, Pyramid* (1972, DAbb. 88 u. DAbb.89ab sowie die Abb. im Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995, S. 70 u. S. 78/79) und Michael Butthes ebenfalls im 'automythographischen' Referenzrahmen anzusiedelndem *Musée d'Echnaton* (1976/1977, vgl. DAbb. 90 u. die Abb. in Glaesemer 1988, S. 260/261) v. a. Yves Kleins *La Tombe – Ce-gît l'espace* (1960, s. DAbb. 91 u. DAbb. 323) zur Seite zu stellen; desw. s. a. J. L. Byars *The Death of James Lee Byars* (1994/[2004], DAbb. 92 u. die Abb. im Ausst. Kat. Byars/Frankfurt 2004, Kat. XLIV) u. hierzu unten. Zu Thek vgl. a. oben Kap. I.2., Abs. "'Individuelle Mythologien"; zu Beuys u. Byars oben, Kap. III.3.; zu Klein u. Beuys ausf. unten Kap. III.13; zu Buthe s. a. unten, Kap. VI.

wenn man die beiden Vitrinen näher betrachtet: In der hinteren, schlichteren findet sich ein leerer Feldrucksack abgelegt, aus dessen Seitentasche ein grauer Filzkeil lugt, unmittelbar darunter sind parallel zwei kupferne Spazierstöcke platziert.¹⁷¹ Alle vier Objekte hatte Beuys 1978 in seinem Gedenkkonzert *In Memoriam Georges Maciunas* benutzt¹⁷², ähnliche Objekte finden sich in zahlreichen seiner Aktionen und Installationen wieder. Gleiches gilt auch für das seltsame, an ein Ruder erinnernde Kupferstück, auf das zwei ebenfalls kupferne Starkstromklemmen aufgesetzt sind, eine Rolle Bündner Fleisch, ein Rollschinken und eine Speckseite, die ähnlich auch in anderen Werkzusammenhängen auftauchen. Mit am auffälligsten ist hier jedoch die anthropomorphe Legung, welche die Objekte in der Vitrine erfahren – und die wie eine Illustration der Dreigliederungsidee des menschlichen Organismus erscheinen muss, die Beuys bekanntermaßen von Steiner übernommen und in seine "Plastische Theorie" übertragen hatte: Vor dieser Folie betrachtet könnten die an Grabbeigaben erinnernden Fleischrollen und die Speckseite in der Tat den Energie erzeugenden Unterleib repräsentieren, während die aus leitfähigem Kupfer bestehenden Gegenstände als Oberleib und Arme lesbar werden. Der Rucksack schließlich ließe sich mit der Kopfzone in Verbindung bringen, einem Denken, das einerseits Proviant aufnehmen und abgeben kann, andererseits in Bewegung bleiben muss, um seine Funktion zu erfüllen.¹⁷³

Noch deutlicher lässt der Inhalt der zweiten Vitrine eine anthropomorphe Figuration assoziieren, der sich allerdings ungleich prächtiger darbietet.¹⁷⁴ In dem von schmerzverzerrten Zügen gezeichneten, auf der Seite ruhenden Kopf ist ein Abguss jener Büste zu erkennen, die Beuys 1976 für seine Installation *Straßenbahnhaltestelle* verwendet hatte, mit der er Deutschland auf der Biennale in Venedig vertrat.¹⁷⁵ Das schroff abgetrennte Halsstück ist in Höhe des Kehlkopfes durch ein schwefelgelbes Kreuz markiert – ein Zeichen, das sowohl über die Assoziation mit dem alchemistischen "Sulphur" als auch über seine Verortung auf dem von Steiner als körperliches Äquivalent eines "geistigen Sinnesorgans" gefassten Kehlkopf auf eine entsprechende Transformation hinzudeuten

¹⁷¹ Vgl. DAbb. 86ce u. die Abb. im Slg. Kat. Beuys-Palazzo Regale/Düsseldorf 1992, S. 27 u. 29.

¹⁷² Vgl. hierzu Schneede 1994, S. 360ff. (Nr. 31; zus. mit Nam June Paik) sowie oben Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

¹⁷³ Der aus einer Seitentasche des Rucksacks ragende Filzkeil bzw. -winkel verweist in diesem Kontext nicht nur auf das zum 'Markenzeichen' gewordene (und als solches seitens der Sekundärliteratur unter Verweis auf die wundersame Rettung durch die Tataren ebenfalls biographisch gedeutete) Material, sondern könnte durchaus auch mit dem Denken in Zusammenhang gebracht werden, dessen Ort Beuys im Rahmen der "Plastischen Theorie" durch einen dreidimensionalen Winkel bzw. eine Ecke kennzeichnete (vgl. DAbb. 117b u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York, S. 74); dies ebenfalls in Anknüpfung an Steiner, wie an späterer Stelle noch ausf. zu erläutern sein wird, vgl. hierzu weiterf. unten, insb. Kap. III.11. Im Gedenkkonzert *In Memoriam George Maciunas* lag dieser Filzkeil unter dem vorderen linken Flügel-Fuß – und zwar gerade nicht, um das Instrument zu stabilisieren, sondern um es partiell in die Schwebelage bzw. in eine "schiefe Lage" (Beuys) zu bringen, vgl. die Abb. in Schneede 1994, S. 366 (Rucksack und Kupferstäbe lehnten am Schemel).

¹⁷⁴ Vgl. DAbb. 86bd u. die Abb. im Slg. Kat. Beuys-Palazzo Regale/Düsseldorf 1992, S. 26 u. S. 28.

¹⁷⁵ Vgl. zur *Straßenbahnhaltestelle* a. oben, Kap. III.4. Ein Guss der Arbeit befindet sich heute im Museum Hamburger Bahnhof, Berlin, ein anderer im Museum Kröller-Müller in Otterloo. Die Büste stammt ursprünglich von einer Studentin der Beuys-Klasse, Beatrix Sassen; allerdings hat Beuys das Tonmodell stark überarbeitet und vom Rumpf der Büste abgetrennt, vgl. hierzu Zweite 1992, S. 37f.

scheint.¹⁷⁶ Den Körper wiederum bildet jener prächtige, leuchtend blau gefütterte Luchsmantel, den Beuys 1969 für seine Aktion *Titus/Iphigenie* bei einem Düsseldorfer Kürschner hatte anfertigen lassen.¹⁷⁷ An diese Aktion erinnern auch die beiden Orchesterbecken, die an der Längsseite der Vitrine lehnen. Das letzte Element der Vitrine ist ein poliertes Tritonshorn, eine rosig leuchtende Meerschnecke, die an der Küste Süditaliens heimisch ist. Ihr mythologisch inspirierter Name verweist auf Triton, einen Sohn des Poseidon, der unter dem Meer in einem großen Palast hausen sollte; ein wie in diesem Fall an der Spitze beschnittenes Exemplar kann zudem als Trompete dienen und ist aus der Antike als Signalthorn kultischen und profanen Gebrauchs bekannt.¹⁷⁸

¹⁷⁶ A. Zweite erkennt in dem vom Rumpf 'abgetrennten' Kopf eine Motivparallele zum *Bergkönig (Tunnel) 2 Planeten* (1958-61, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 25/S. 144), deutet ihn jedoch – wie auch M. Reithmann – im Bezug auf die historische Enthauptung des von Beuys verehrten Anarchas Clouts (vgl. Zweite 1992, S. 43 u. Reithmann 1996, S. 143). Tatsächlich findet sich die Figur des enthaupteten Königs aber nicht nur in der germanischen u. keltischen Mythologie, auf die Beuys selbst mit Blick auf den *Bergkönig* verwiesen haben soll (vgl. Gallwitz 1983), sondern auch in alchemistischen Allegorien wieder; vgl. z. B. Lennep 1984, S. 68, Abb. 42/DAbb. 87 (eine Darstellung aus der *Aurora Consurgens*, die Sonne und Mond als geköpftes Königspaar zeigt) oder ebd., S. 120f., Abb. 176/177 (aus dem *Splendor Solis*) sowie Roob 1996, S. 207 (aus der *Aurora consurgens*) – was A. von Graevenitz' Hinweis (mdl. im Rahmen eines Gespräches während des Beuys Symposiums Kranenburg 1995) auf eine Assoziation des Kreuzes mit "alchemistischen Vorstellungen" unterstützen würde. Dem Kehlkopf spricht Steiner – ausgehend einerseits von seiner Funktion, Sprache zu 'formen', andererseits von seiner über die Theosophie vermittelten Bedeutung als eines der sieben "Chakras" bzw. "Chakren" (von "Chakra", Sanskrit für "Rad", d. h. Kraft- bzw. Energiezentren des Körpers, über die der Mensch mit astralen Kräften in Verbindung stehen soll) – eine zentrale Bedeutung zu, die er in seinen Schriften und Vorträgen unter verschiedenen Gesichtspunkten erläutert; so etwa besonders ausf. im Zh. mit den Übungen für den "Geheimschüler", die er in seiner Schrift *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten* schildert, wo nicht nur davon die Rede ist, dass sich in der Nähe des Kehlkopfes ein "geistiges Sinnesorgan" befinde, das "es möglich [macht], hellseherisch die Gedankenart eines anderen Seelenwesens zu durchschauen" und vor allem anderen "einen tiefen Einblick in die wahren Gesetze der Naturerscheinungen" gestatte, vgl. Steiner GA 10/1945, S. 126; im weiteren Verlauf werden sodann Übungen geschildert, mit deren Hilfe der "Geheimschüler" das Denken aus dem Kopf in Höhe des Kehlkopfes verlagern kann, um sich den Zugang zur "geistigen Welt" zur eröffnen, vgl. ebd. S. 126ff. u. insb. S. 153f. Mit Blick auf die Eurythmie formulierte Steiner später, der "ganze menschliche Organismus" könne "gewissermaßen ein sichtbarer Kehlkopf werden.", vgl. Steiner GA 277/1972, S. 48f. sowie ähnlich auch in GA 279/1927, S. 4ff. (im Nachlass); vgl. weiterf. hierzu auch unten Kap. III.7. sowie speziell im Zh. mit der Eurythmie auch Kap. III.11. Zu den "Chakras" in der Theosophie vgl. ausf. Leadbeater 1927/1965/1988, ebd. Abb. 1/S. 5 u. die Tf. ebd. nächst S. 40/DAbb. 641bc sowie neben Leadbeater, mit dessen Publikationen Steiner vertraut war, als wichtigste gemeinsame Quelle. H. P. Blavatsky u. ihre Schriften wie die *Geheimlehre*, vgl. Blavatsky 1888/1920f.; desw. aber auch die entspr. Darstellung aus der *Theosophia Practica* (1696) des Böhme-Schülers Johann Georg Gichtel (1638-1710). s. DAbb. 641a, Abb. im Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986 Kat. 148/Tf. VII nächst S. 89 sowie bei Leadbeater als Tf. nächst S. 12.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu ausf. oben.

¹⁷⁸ Zwar wird auch eine entsprechende Verwendung durch Beuys im zh. mit der Besetzung des Studentensekretariats 1972 kolportiert (vgl. Polaczek 1986, S. 27; in Berufung auf L. Amelio), doch diese dürfte sich in der Tat einer 'Legende' verdanken. So kommentiert Theewen ausgehend von einer ähnlichen Muschel – allerdings einem wesentlich kleineren Exemplar, das sich in einer anderen Vitrine des Künstlers findet (vgl. Theewen 1993, "Vitrine 3"; 1960-1969; Abb. ebd., S. 30) – zum Tritonshorn in *Palazzo Regale*: "Allerdings soll Beuys seine Studenten auch mit einem Muschelhorn zur Sekretariatsbesetzung zusammengerufen haben. [Anmerkung:] Ein typisches Beispiel einer modernen Heldensage. Keiner der an der Sekretariatsbesetzung beteiligten Studenten kann sich an ein Muschelhorn erinnern. Wahrscheinlicher ist, dass das Muschelhorn in Palazzo Regale ein Mitbringsel von einer [sic!] der zahlreichen Italienaufenthalte nach der Akademiezeit ist." vgl. ebd., S. 31. Die Assoziation mit dem auch aus Wikingersagen überlieferten 'Muschelhornruf' verdankt sich wohl der Aktion des Beuys-Schülers Anatol, der seinen Lehrer ein Jahr nach dessen Entlassung mit einer Einbaumfahrt über den Rhein symbolisch an die Akademie zurückholen wollte.

Auf ihre Weise scheinen also beide Vitrinen einen 'zweiten Körper' des Künstlers zu verwahren, der zugleich stellvertretend eben jene Bilder ins Gedächtnis ruft, die dieser zu Lebzeiten verkörperte.¹⁷⁹ So lässt die hintere Vitrine mit ihren poveren Materialien und Gegenständen, welche die in vielen Arbeiten und Aktionen wiederkehrende Grundprinzipien Beuys'schen Denkens und Schaffens evozieren, an Beuys als "Arbeiter", "Beweger" und künstlerisch-politischen "Aktivisten" denken – eben jenen unermüdlichen 'artiste-travailleur', der in der gleichnamigen Edition seinem Publikum auffordernd zuruft: *La rivoluzione siamo Noi*.¹⁸⁰ Die vordere Vitrine hingegen scheint über den ehrenvoll aufgebahrten "Künstlerfürsten" auch den würdevoll agierenden "(Künstler-)Schamanen" heraufzubeschwören, dem in der säkularisierten Gesellschaft der Moderne die Rolle eines religiösen Führers und geistigen Inspirators zukommen kann.¹⁸¹ Beide Male findet sich der 'zweite Körper' des Künstlers mithin aus Attributen zusammengesetzt, die zunächst auf einzelne Objekte, Installationen und Aktionen verweisen, im übertragenen Sinne jedoch als Stellvertreter des gesamten Werkzusammenhangs gelten müssen – *und* zugleich nicht nur

¹⁷⁹ Hier in Anlehnung an Ernst H. Kantorowicz' Studie zur Geschichte der britischen Rechtsformel der "zwei Körper des Königs", vgl. Kantorowicz 1957/1990. Ausgehend von der "mystischen Fiktion von den 'zwei Körpern des Königs', wie sie die englischen Juristen der Tudorzeit und der nachfolgenden Periode vertreten haben" (ebd., S. 27), untersucht Kantorowicz die Ursprünge der Vorstellung, der zufolge zwischen dem "natürlichen (body natural)" und dem "politischen (body politic)" eines Herrschers unterschieden wurde (S. 31f.). Sie sind in der mittelalterlichen Theologie zu suchen, die eine Unterscheidung zwischen dem "proprium et verum corpus christi" und dem "corpus christi" einführte, wobei ersterer sich auf den gemarterten und gekreuzigten Leib des zum Mensch gewordenen bezog, während letzterer die geweihte Hostie des Abendmahls meinte (S. 206f.); Vorstellungen allerdings, die sich – wohl ausgehend von denen der Transfiguration einerseits und andererseits der Transsubstantiation schon bald verkehrten bzw. überkreuzten, insofern nun die Hostie als "corpus [verum] Christi" bezeichnet wurde, während der "corpus mysticum" quasi pars pro toto für die sich an dem Exemplum orientierende Glaubensgemeinschaft, also die "ecclesia" zu stehen begann (S. 208) – was u. a. auch entsprechende 'Überkreuzungen' im Blick auf die Wahrnehmung der beiden "Körper des Königs" erklären dürfte: Zwar galt dessen "politischer Körper" nicht nur als "größer und weiter" als der natürliche, sondern im wohnen auch geheimnisvolle Kräfte inne, die ihn über die unvollkommenheiten der gebrechlichen menschlichen Natur hinausheben", gleichwohl aber bildeten beide "eine unteilbare Einheit, jeder ist ganz in dem anderen enthalten." (S. 33), so dass eben nicht nur "politische Körper" eine Repräsentationsfunktion innehatte, sondern auch der "natürliche Körper" seinerseits den "politischen Körper" repräsentierte. Es ist nicht zuletzt diese doppelseitige Spiegelung bzw. Überkreuzung der Repräsentationsfunktionen, die auf ihre Weise in den 'zwei Körpern des Künstlers' wieder begegnet – und mit der speziell die Installation *Palazzo Reale* zu kommunizieren scheint. Auf einen anderen, v. M. Douglas akzentuierten Aspekt der "zwei Körper" (vgl. Douglas 1970/1974/1998, S. 99f.) wird im vergleichenden Resümee noch näher einzugehen sein, vgl. Kap. VII.3.

¹⁸⁰ Und zwar insofern die versammelten Elemente über die unmittelbare Referenz auf die Aktion *In Memoriam George Maciunas*, aus der sie stammen, hinaus sowohl ähnliche Arbeiten bzw. aus ähnlichen Materialien zusammengesetzte Arbeiten assoziieren lassen, als auch den Künstler selbst, der in verschiedenen Aktionen mit diesen Materialien und Gegenständen agierte. Mit den Attributen Rucksack und Krummstab etwa lässt sich unschwer eine Verbindung zum Habit des 'Aktionskünstlers' ziehen, die Schneede zufolge, dem "Kunst- und Lebensprinzip der Bewegung" entsprechend, das Bild des Künstlers als "Wanderer" und "Nomade" sichtbar machen sollte; nicht zuletzt habe auch Beuys vom "nomadischen Habitus" des Künstlers gesprochen, vgl. Schneede 1994, S. 16 u. Beuys/Spoerri 1970, S. 43. Auch A. Zweite spricht von "action tools" ("Aktionswerkzeuge", ein Begriff, den Beuys selbst für die in den Aktionen verwendeten Gegenstände benutzte, vgl. Beuys/Müller 1968, S. 35), sieht sich von den "mumifizierten Lebensmitteln" – in Korrespondenz zur anderen Vitrine – aber auch an Grabbeigaben und mit Blick auf den mit Drähten und Nadeln versehenen Rucksack sogar an den Hl. Sebastian erinnert, vgl. Zweite 1992, S. 44 u. 47/48.

¹⁸¹ Vgl. etwa Theewen 1993, der in "beide[n] Vitrinen [...] Aussagen über Mensch und Werk" gemacht sieht, in dieser Vitrine "über den Hohepriester Beuys, über den Schamanen und Lehrer, der Pelzmantel, Messingbecken und Tritonshorn als Zeichen seiner Würde und Autorität einsetzte.", vgl. ebd., S. 123; der abgetrennte Kopf signalisiere: "Der König ist tot." (ebd.; eine Formulierung, die man – wiederum im Anschluss an Kantorowicz' Buch – folgerichtig um den 'Ruf' "Es lebe der König!" ergänzen könnte).

mit den Rollen assoziierbar sind, mit denen Beuys auch über seine Aktionen hinaus in die Kunstgeschichte eingegangen ist, sondern im wahrsten Sinn des Wortes seine Verkörperung dieser Bilder ins Gedächtnis rufen. Wenn diese ihrerseits in *Palazzo Regale* noch einmal ins Werk zurückgespiegelt werden, so scheint es fast, als habe der Künstler in der Installation nicht nur zentrale Momente seiner Welt- und Selbstverständnisses, seines "Lebens-" und "Werklaufs" sinnlich fassbar machen, sondern sogar seiner Repräsentation ein weiteres Mal *seine* Signatur aufprägen wollen.

Dass sich eine solche Lesart keineswegs allein der retrospektiven Projektion seitens Dritter verdankt, über welche die längst in die 'legenda' eingegangenen 'Bilder vom Künstler' nachmalig in die Bilder des Künstlers, also seine Werke, hineingelesen werden, sondern vielmehr als intentionales Moment für diese ebenso charakteristisch ist wie die Verschränkung *beider* Bilder und Bildebenen in einem sich letztlich als zusammengehörig erweisenden Gefüge, lässt sich mit Blick auf eine andere Arbeit belegen: Die bereits erwähnte Installation *Arena*, die zwar keinerlei anthropomorphe Elemente enthält, auf ihre Weise jedoch nichts desto weniger sowohl auf den abwesenden Körper des Künstlers verweist, wie sie vor allem auch dessen Bild im Zusammenschluss von Leben und Werk in einen evokativen Gedächtnisraum übersetzt.

Als solchen weisen sie bereits die in spezifischer Weise überarbeiteten und in den monumentalen Metallrahmen eingeschlossenen Photographien aus, die den Betrachter gleich Epitaphen umgeben. Zudem wird der hieraus resultierende Eindruck, man habe Totenvotive oder kostbar gefasste Bildschreine vor sich, durch die Hängung der Tafeln, die Beuys für die Rauminstallation von *Arena* vorsah, noch verstärkt: Auch die leuchtendfarbigen Gläser – die in den halbblinden Gold-Spiegeln von *Palazzo Regale* nachgerade eine Entsprechung zu finden scheinen – tragen auf ihre Weise zu dieser Wirkung bei, insofern sie, die Folge der düsteren Phototableaus unterbrechend, gleich Passtücken zu den "Gegenbildern"¹⁸² wie Fenster wirken, die nicht nur bei einem geschulten Betrachter Assoziationen zur Lichtsymbolik traditioneller Sakralräume wecken dürften. Hinzu kommen

¹⁸² Vgl. hierzu Beuys' Erläuterung dieses Begriffs in Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 11, in welcher der Künstler erklärt, er wolle durch seine Arbeit mit "abseitigen, grauen Materialien" (J. S./B. K.) "eine lichte Welt, eine klare, lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt damit sozusagen provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild". In diesem Sinne ließen sich die leuchtendfarbigen Gläser – deren blaue wohl kaum zufällig an Yves Kleins ähnlich assoziierbare "Monochromes" erinnern – als eine Konkretion der von diesen "provozierten" Schau auffassen. Zum Begriff des "Gegenbildes", mit dem sich Beuys ebenfalls direkt an Steiner orientiert haben dürfte, vgl. weiterf. auch unten Kap. III.7. sowie ausf. Kap. III.8.

die Relikte der Aktion *Vitex Agnus Castus*, die Beuys im imaginären Rund seiner *Arena*¹⁸³ platziert hat und die als komprimierter "Block" vom Künstler unmittelbar bearbeiteten Materials wie "Batterien" funktionieren können¹⁸⁴ – und zwar auch dann, wenn man nicht um die spezifischen Hintergründe der eigentlichen Handlung weiß, während der Beuys den Kupferplatten Reibungswärme zugeführt hatte: "Batterien" nämlich, die aufgeladen sind mit der 'Aura' des Abwesenden, der nurmehr in der Repräsentation, im Bildgedächtnis der umgebenden 'Epitaphe' präsent ist. Mochte *Arena* auch zunächst noch den Eindruck eines offenen, prinzipiell veränderbaren Gefüges vermitteln und das vorläufige Resümee eines 'Großen Werks' vorstellen, das an anderen Orten und auf anderen Ebenen fortgeführt wird, so hat sich Beuys auf diese Weise doch zugleich bereits zu Lebzeiten ein 'Denkmal' gesetzt.¹⁸⁵

Umso mehr scheint *Palazzo Regale*, zumal mit Blick auf das Entstehungsdatum der Arbeit, von vorn herein als 'Andachtsraum' konzipiert: Als jener Ort, an dem die irdische Reise des Künstlers, Arbeit und Leben an ihr Ende gelangt sind. Dabei legt das feierliche Raumgefüge nicht nur die Assoziation an herrscherliche Grabkammern nahe, deren Ausstattung weniger den weltlichen Reichtum des Verstorbenen zu dokumentieren, als diesen vielmehr für seine

¹⁸³ Hatten die Tafeln bei der ersten Präsentation der Arbeit 1972 noch wie ein Archiv, Seite an Seite gedrängt an den Wänden der *Modern Art Agency* gelehnt, so forderte Beuys für seine Beteiligung an der Ausstellung *Contemporanea*, die im selben Jahr in Rom stattfand, einen großen Raum, an dessen Wänden die Arbeit nahezu vollständig Platz finden konnte; vgl. Cooke 1994, S. 12f. Beuys' Ideal einer Hängung in einem runden Raum, wie sie dem Titel der Installation entsprochen hätte – der wohl nicht nur auf das über die erwähnten Postkarte bildlich präsente Amphitheater von Verona referiert, sondern auch auf Goethes bewundernde Beschreibung desselben in seiner *Italienischen Reise* ("als eine Gestalt, von einem Geiste belebt") – wurde jedoch erst posthum, 1994 im Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle realisiert. Bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 173 ist noch zu lesen, Beuys habe in Rom "Zeichnungen und graphische Blätter in kreisförmiger Anordnung um das Objekt 'Vitex Agnus Castus' gruppiert" – diese offenkundig falsche Angabe verdankt sich wohl ebenfalls dem eigentlichen Hängungskonzept, während bereits die Einladungskarte zur Ausst. bei Amelio alternativ zum Rund auch eine rechteckige (Raum-)Skizze zeigt, vgl. die Abb. in Cooke/Kelly 1994, S. 29 (sowie die Skizzen ebd., S. 13).

¹⁸⁴ Vgl. hierzu auch Vischer 1991, S. 230ff. (u. insb. 232, wo sie die "Wachsplastik" mit der "batterieartigen Anordnung" der Rahmen in der ersten Installation bei Amelio 1972 in Beziehung setzt); insgesamt wird *Arena* von Vischer im Zh. mit den Installationen *Barraque D'Dull Odde* (1961-1969) und *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1980) in die von ihr als solche gefasste Gruppe der "Atelierbilder" eingeordnet u. in Absetzung von diesen als über die verschiedenen Installation hinweg sich vollziehende "Verwandlung von einem eher kontemplativen-dokumentarischen Bild von 'getaner Arbeit' in ein Bild" charakterisiert, "das Arbeit in Form von substanziell verdichteter und gleichzeitig abstrahierter Energie vorführt.", vgl. ebd., S. 233. Auf die Auffassung der Installationen als "Atelierbilder" und ihre Relation zu den 'Bildern des Künstlers' wird im folgenden Kapitel noch ausführlicher einzugehen sein. Der hier metaphorisch verwendete Begriff "Batterien" geht auf Beuys selbst zurück, der diesen Ausdruck seinerseits bevorzugt verwendete; in mehrfacher Hinsicht treffend lässt er sich insofern auf die in der Plastik verwendeten Schichtungen von Metallplatten beziehen, da in diesem Fall Referenzen auf Joh. Wilhelm Ritter Anfang des 18. Jh. entwickelte Ladungssäule (Akkumulator) im Hintergrund stehen, die als erster Apparat zur Speicherung von Energie auf elektrochemischer Grundlage gilt; vgl. zu Ritter kompakt Zielinski 2002, S. 196ff.; zu Beuys' Ritter-Referenzen Vischer 1983 (hier zu Ritter S. 46 ff.).

¹⁸⁵ Kaum von ungefähr spricht L. Amelio, der – worauf im Folgenden noch näher einzugehen sein wird – Beuys' Arbeiten direkt mit "alchemistischen Vorstellungen" assoziiert, von *Arena* erklärend als "Kampfplatz, die Kampfstätte für den Künstlerheros, der für die Freiheit jedes einzelnen Menschen zu kämpfen hat.", vgl. Amelio/Kort 1992, S. 36.

Jenseitsreise und die Aufnahme in den Gefilden der Seligen zu rüsten hatte.¹⁸⁶ Vielmehr drängt sich – zumal vor dem Hintergrund des Entstehungskontextes der Arbeit für ein süditalienisches Museum – auch der Gedanke an den im christlichen Kulturkreis überlieferten und gerade in Italien bis heute sehr präsenten Heiligenkult der katholischen Kirche auf.¹⁸⁷ Wenn die Reliquien der Heiligen und ihre Attribute in kostbaren Schreinen zur Schau gestellt wurden, so kam ihnen als Zeugnissen verkörperter Heiligkeit und damit der mundanen Realität einer vom Glauben verliehenen 'göttlichen' Kraft in zweifacher Hinsicht Bedeutung zu: Während einerseits – in deutlicher Reminiszenz an 'magisches Denken' – vor allem den Reliquien selbst, zuweilen aber auch den ihnen zugeordneten Gegenständen, Heil- und Wirkkraft zugeschrieben wurde, sollten andererseits die Attribute die Gläubigen dazu anleiten, die Werke der Heiligen zu memorieren und auf diese Weise in das eigene Leben hinein wirksam werden zu lassen.¹⁸⁸ Zum Tragen kommt dabei nicht zuletzt die spezifische 'Aura' beziehungsweise 'Magie des Objekts', die Beuys' Vitrinenarbeiten und den in ihnen versammelten Stücken gerade aufgrund ihrer Präsentationsform immer wieder zuerkannt wurde – und die Beuys, wie namentlich seine Arbeit am so genannten *Darmstädter Block* bestens belegen kann, auch seinerseits zu nutzen wusste.¹⁸⁹ In den – freilich retrospektiv aus Anlass der Gedenkausstellung von 1986 formulierten, gerade deshalb aber mit Blick auf die Wahrnehmung von *Palazzo Regale* durchaus passenden – Worten Richard Hamiltons, der sich an eine Schau mit Arbeiten des Künstlers 1968 im Van Abbe-Museum in Eindhoven an die dort gezeigten "schweren schwarzen Museumsvitrinen" erinnerte,

¹⁸⁶ Vgl. auch die entsprechenden Deutungen von McEvelley 1986, Zweite 1986-1992 u. Theewen 1993; wobei McEvelley akzentuiert: "This is contemporary tomb gold. It speaks of death and eternity, as did the gold in King Tut's [d. i. Tut Anch Amuns] tomb. In context, these human-sized panels are now like the false doors in mastabas, through which the spirit of the dead [...] could escape, while earthly robbers could not get in. Something oddly is happening here, where Beuys has submerged himself in the image of gold, in a final apotropaic gesture to keep off the robbers from the domain of the artist." (ebd., S. 130).

¹⁸⁷ Beispiele dürften Beuys gerade in Italien zur Anschauung gekommen sein; übrigens lassen sich auch Vergleiche zu den Grablegen reicher neapolitanischer Familien ziehen, die zuweilen den verglasten Schausarkophagen Heiliger nachgebildet sind. G. Theewen, der mit Blick auf *Palazzo Regale* ebenfalls das Thema der Reliquie angeschnitten wissen will, verweist zudem auf die "starke Konzentration von Reliquien gerade im niederrheinischen Raum" (Theewen 1993, S. 126). Dennoch zweifelt Theewen an einem inhaltlichen Bezug, lediglich der Kunstmarkt habe dazu beigetragen, Arbeiten von Beuys gleich Reliquien zu behandeln. Demgegenüber scheinen nicht nur die Vitrinenarrangements, sondern auch Beuys' Angewohnheit, (nicht zuletzt auch auf Bitten Dritter hin) einfache Gegenstände zu signieren, zu belegen, dass sich Beuys' dieser Rezeptionsmechanismen bewusst war und offensiv mit ihnen arbeitete.

¹⁸⁸ Vgl. hierzu ausf. Legner 1995 u. Angenendt 1997; mit Blick auf die Einbindung in eine übergr. Perspektive auf die Beziehungen zwischen 'magischem Denken' u. Reliquienkult a. Kohl 2003 (u. ebd. kompakt zum in die christl. Reliquienkulte eingegangenen "Erbe der antiken Heroen- und Totenkulte" insb. S. 44ff.); sowie speziell zum Konnex zwischen Künstlerkult und Reliquienkult weiterf. Neumann 1986, S. 92ff. 'Passend' zu diesem Bild etwa auch L. Amelios Kommentar – ausgerechnet zu *La Rivoluzione siamo Noi*: "'Wir sind die Revolution, weil Beuys einer von uns sein wollte. Er wollte kein Heiliger sein. Er war zwar ein Heiliger, aber er war auch ein Mensch wie jeder andere.", vgl. Amelio/Kort 1992, S. 37. Zum Verhältnis von Bild u. Erinnerung bei Beuys vgl. neben Reithmann 1996 auch Antoine 1996.

¹⁸⁹ Vgl. hierzu weiterf. Kap. III.8. Einen opulenten Einblick in den *Darmstädter Block* bzw. *Block Beuys* bietet der Band *Block Beuys* 1990; komprimiert s. auch *Block Beuys* 1997. Auf mögliche Anregungen für Beuys' 'Vitrinenarbeit' jenseits der hier über das kulturgeschichtliche Assoziationsfeld diskutierten Aspekte hinaus wird unten in Kap. III.13. sowie weiterf. in Kap. V.1. einzugehen sein.

"gefüllt mit beunruhigenden Gegenständen. [...] Man hatte den Eindruck, in das Pitts Rivers Museum in Oxford zu gelangen. Waren es Woodoo-Objekte? Wachsf figurinen, Eisenstifte; eine Reihe von kleinen, mit Fett gefüllten Baumwollsäcken, die wie Prothesen für amputierte Kinderglieder aussahen; vergilbte Dokumente waren durch aufgestempelte, kreuzförmige Warenzeichen der persönlichen Sphäre zugeordnet, wobei das Eisenoxyd an getrocknetes Blut erinnerte. Das Besondere daran war, daß keines der seltsamen Kunsterzeugnisse zu einer ethnographischen Sammlung gehörte, sondern das Relikt der Kreativität eines einzelnen war, das künstlerische Ethos eines einzelnen Mannes."¹⁹⁰

Nun könnte der Unterschied zwischen den mit "beunruhigenden Gegenständen" gefüllten "schweren schwarzen Museumsvitrinen" – deren eindrückliche Beschreibung, wiewohl es unzählige vergleichsweise aufgeräumt und hell wirkende Vitrinenarbeiten des Künstlers gibt, durchaus paradigmatisch für die dominierende Wahrnehmung von Beuys' Vitrinenarbeiten genommen werden kann – und den im Glanz des Goldes strahlenden Vitrinen von *Palazzo Regale* kaum größer sein.¹⁹¹ Gleichwohl haben sie mit Ersteren nicht nur gemein, dass sie an dem kulturell tradierten Assoziationsfeld der Präsentationsform partizipieren, sondern auch, dass diese Präsentationsform – gebunden an das, was die Vitrinen zu sehen geben, nämlich der "persönlichen Sphäre" zugeordnete Objekte – auf ihren Autor wortwörtlich *zurückstrahlt* – wenn man so will: eine "Ausstellung von Ausstrahlung", wie sie Beuys bereits im *Lebenslauf Werklauf* annoncierte.¹⁹²

Es sind die Attribute des Künstlers, die in der anthropomorphen Legung dessen Person wie zugleich – in den Bildern des 'artiste-travailleur' und des 'Künstler-Fürsten', des 'Wanderers' und des 'Schamanen' – dessen 'Persona' 'leibhaftig' werden und beide mit einander verschmelzen lassen: Ein schillerndes Bild, das im *Palazzo Regale* in einer kostbaren, aber auch musealen Fassung – "alle Kunst will Ewigkeit" (Nietzsche) – auf Dauer konserviert wird. Insofern eine einschlägige Materialsymbolik, die zugleich im Werkzusammenhang vielfach verankert ist, mit dem Gestus des Vorzeigens des eigenen Bildes zusammenfällt, scheint die Installation also in der Tat – und zwar nicht nur dann, wenn man sie als "letztes

¹⁹⁰ Vgl. R. Hamilton (1986), in: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 365. Die in Eindhoven präsentierten Vitrinen gingen später in den *Block Beuys* in Darmstadt ein.

¹⁹¹ Vgl. speziell zum Glanz des Goldes neben den anschließenden Ausführungen s. weiterf. unten.

¹⁹² Dass Beuys nahezu zur selben Zeit, in der er auch den *Lebenslauf Werklauf* verfasst, auch mit der Entwicklung spezifischer Präsentationsformen beginnt, mag eine Koinzidenz sein. Die 1963 datierende, von Theewen 1993, S. 16 als "Urvitrine" bezeichnete erste Arbeit, die Beuys mit diesem Titel versieht, steht formal noch den "Plastischen Bildern" nahe, deren erste – wohl in Za. mit den van der Grintens – in Beuys' Klever Ausstellung 1961 begegnen, während der Künstler die charakteristischen Museumsvitrinen erstmals im Zh. mit seiner Museumsausstellung in Mönchengladbach benutzt u. in der Folge – namentlich für den *Block Beuys* – systematisch als Präsentationsmodus einsetzt. Fakt ist jedoch, dass sich für Beuys in dieser Zeit auf verschiedenen Ebenen die Aufgabe der Entwicklung von Formen der Präsentation und Selbstrepräsentation stellt.

Bild" begreift – einen Erinnerungsraum zu formen, in dem der Körper des Künstlers zum Sinnbild mit 'meta-physischer' Ausstrahlung und Wirkkraft wird.¹⁹³

Was sie auszeichnet, ist nicht zuletzt, dass ihre anthropomorphen Formationen gleich zweifach auf dessen 'zwei Körper' verweisen: Den realen Leib wie das Bild, oder, genauer gesagt, *die Bilder*, die ihm nicht nur 'auf den Leib geschrieben' worden sind, sondern in denen er sich auch selbst als "Akteur" inszenierte.

"This installation extends beyond Beuys' death the romanticization and royalisation of the artist's role that made him at once so charismatic and so controversial, creating ambiguities between fact and fiction in his work. It is like a testament, a passing of his sense of transcendent seriousness of the artist's role, not to a specific recipient, but to the world at large",¹⁹⁴

wie Thomas McEvelley mit Blick auf *Palazzo Regale* resümiert. Dass und wie unterschiedlich der in diesem "Testament" enthaltene Text auch über die kunstgeschichtlichen Rezeption hinaus – wiewohl nicht zuletzt im Dialog mit dieser – aufgenommen ist, mögen bereits die im voraus Gegangenen vorgestellten Beuys-Bilder seiner Künstler-Kollegen angedeutet haben. Und ebenso wie Beuys damit seinerseits einen bereits existierenden Text fortschrieb, werden dessen Prolongierungen und Transformationen – Kontinuitäten wie Kontingenzen – "mit, neben, gegen" Beuys¹⁹⁵ noch weiter zu verfolgen sein. Entscheidend für das Verständnis *seines* "Vermächtnisses" in *Palazzo Regale* dürfte jedoch nicht zuletzt die Beobachtung sein, dass am Ende alle 'Textfiguren' – alle Rollen-Bilder – in Einem aufzugehen scheinen, in dem die 'beiden Körper' ebenso wie die nur scheinbar gegensätzlichen Bilder miteinander konvergieren.

"'Goldenes Zeitalter der Zukunft' wäre ein perfekter Titel für *Palazzo Regale*. Man sieht also, wie all diese alchemistischen Ideen in der Gestalt verschiedener Personen wiederkehren. *Palazzo Regale* ist der Abschluss, das Finale aller Versuche, zum Gold zu gelangen."¹⁹⁶

So beschreibt es Lucio Amelio, der als Beuys' italienischer Galerist, wie zuvor schon *Arena*, auch die letzte Installation des Künstlers betreut hatte, im Gespräch mit Pamela Kort – um allerdings einen Atemzug darauf seine Co-Autorenschaft nicht nur an *diesem* 'Großen Werk' anzumelden:

"Auf der ersten Einladungskarte zu seiner Ausstellung von 1971 heißt es: 'Joseph Beuys wird über seine politischen Vorstellungen im Hinblick auf die Umgestaltung der Gesellschaft sprechen.' Damals hatte die europäische Kunst einen schweren Stand gegenüber der amerikanischen, denn die USA

¹⁹³ Ebenso, wie sich hier einerseits das von W. Vostell 1964 überlieferte Beuys-Diktum "Ich bin ein Sender, ich strahle aus" zu spiegeln scheint, ließe sich andererseits mit Blick auf die 'Spiegelungen' des Künstler(-Selbst)-Bildnisses in den Vitrinen kritisch fragen, inwieweit insbesondere in den anthropomorphen Vitrinstücken eine Tendenz zur 'Automusealisierung' kulminiert. Eine Tendenz, die auf einer allgemeineren Ebene zwar insgesamt für Beuys' 'Vitrinenarbeit' konstatiert werden mag, in diesem Fall aber sowohl über die Konservierung des eigenen Werkes wie auch über das vom Künstler immer wieder artikulierte Anliegen der Vermittlung eines überpersönlichen ('Erinnerungs-')'Bildes' um so deutlicher hinausgeht.

¹⁹⁴ Vgl. McEvelley 1986, S. 130.

¹⁹⁵ In Anlehnung an den Titel der Ausst. *Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys*, die vom 05. 11. 1976 bis 02. 01. 1977 im Frankfurter Kunstverein statt gefunden hat. Vgl. hierzu a. oben, Kap. III.3. u. zu diesem Projekt ausf. Richter 2000, S. 17ff.

¹⁹⁶ Vgl. Amelio/Kort 1992, S.49.

verfügten nicht nur über hervorragende Künstler, sondern auch über eine effiziente Marketingstruktur. [...]

Es war wichtig, ein Gleichgewicht zwischen den beiden Kulturen herzustellen. Das war eine Aufgabe für die Kunst. In der Küche auf Capri entwickelten wir 1971 die Strategie für einen Wandel des Kunstbegriffs hin zur sozialen Plastik. Diese Strategie ging Beuys schon seit langem, allerdings auf undurchschaubare Weise, durch den Kopf. Er hatte auf den richtigen Augenblick gewartet, und der war jetzt gekommen [...]

Die erste Stufe bestand darin, seine klassischen Werke zu zeigen [...], aber da es keine retrospektive Strategie war, mußte die Ausstellung eine aktuelle Komponente haben. [...] Diese erste Stufe war also das Verkünden der Kreativität, der Kunst als Freiheit. Die zweite Stufe war *Arena* als Grab, als mysteriöses Behältnis, das das gesamte Denken des Künstlers in sich trug [...], die Funktion des Künstlers als Katalysator der Kreativität, die jedem Menschen innewohnt. Die dritte Stufe war das Bekräftigen der beiden anderen: *Terremoto in Palazzo*. [...] Die vierte Stufe war zugleich der Abschluß und der Blick auf das Gelingen – auf eine goldene Zukunft. [...] *Arena* und *Palazzo Regale* haben beide ihren Ursprung in Neapel. Sie sind die zwei Seiten ein und derselben Idee. *Arena* verkörpert das Wissen um die Rolle des Helden, des Künstlerheros, und in *Palazzo* darf dieser Held sterben, aber wie ein König, wie Tutanchamun. Wir haben diese Strategie 1971 entwickelt, aber wir sprachen nie darüber. In der Kunst spricht man nicht über ein Vorhaben, man verwirklicht es."¹⁹⁷

Allerdings, so wäre an dieser Stelle wohl nicht nur mit Blick auf Beuys eigenes Sprechen zu ergänzen, verwirklicht man ein solches Vorhaben *auch* im Sprechen über Kunst – einem Sprechen, das als dialogisches zwar nicht immer kenntlich gemacht ist, von dem gleichwohl aber anzunehmen ist, dass es als solches das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion durchzieht und generativ mitbestimmt. In wie weit "Lucio Amelio, der Wächter der Formel" (Immendorff)¹⁹⁸ tatsächlich einen oder gar einen derart entscheidenden Anteil an der Entwicklung einer Formel genommen hat, nach der sich das gesamte 'opus magnum' des Künstlers rechnen ließe, sollte jedoch offen bleiben – nicht nur, insofern andere Quellen auf andere 'Ursprungsorte' verweisen, die sich ihrerseits zu Teilen ebenso in der 'Legende'

¹⁹⁷ Vgl. Amelio/Kort 1992, S. 50/51 (Hervorh. V. K.). Nun soll ganz sicher nicht ausgeschlossen werden, dass Beuys eine Reihe seiner Konzepte dialogisch entwickelte; hier steht jedoch offenkundig Amelios Bestreben, ein "Prinzip der Teilhabe" am 'Großen Werk' geltend zu machen, im Vordergrund – wie es auch im Versuch des Galeristen, den Ursprung von Beuys' Kunst nach Italien zu verlegen, auch an anderer Stelle im Gesprächsverlauf zum Ausdruck kommt (so etwa, wenn er betont, Beuys habe den Entschluss, Künstler zu werden, 1943 in Neapel gefasst, vgl. ebd., S. 34). Ganz ähnlich fokussiert übrigens auch L. De Domizio Durini Beuys' Beziehungen zu Italien stark auf ihre Person, vgl. De Domizio Durini 1991/1997, insb. S. 205f.

¹⁹⁸ Vgl. oben Kap. III.3., Abs. "J. Immendorff: Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor'". Der von Immendorff in seinem Gemälde lancierte Bezug zu Rimbauds *Voyelles* und seiner "alchimie du verbe" spielt auch im zitierten Interview eine zentrale Rolle; so nicht nur, wenn Amelio Beuys mit dem von Rimbaud gewählten Bild des "poète" als eines "fils de soleil" identifiziert und betont, er sei dem Denken Rimbauds insgesamt verwandt – wiewohl er sich ihm gegenüber nie über Rimbaud geäußert habe, vgl. Amelio/Kort 1992, S. 34. Auch in *Arena* als Gesamtes will er – ausgehend von den leuchtendfarbigen Glastafeln – eine Geistesverwandtschaft zu Rimbaud sehen ("Ich denke, daß das viel mit Rimbaud zu tun hat, obwohl ich heute zum ersten Mal darüber nachdenke.", ebd., S. 44; die Wahl handgefertigten Glases belegt in seinen Augen einmal mehr, dass es Beuys in der Arbeit darum gegangen sei "einen alchemistischen Prozeß zu durchlaufen" bzw. "in Gang zu setzen", ebd., S. 45). Wiewohl er in mancher Hinsicht nicht ganz falsch liegen dürfte, ist seinen konkreten Hinweisen zum Thema "Beuys und die Alchemie" dennoch mit Vorsicht zu begegnen; von Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner scheint Amelio nämlich auch 1992 noch nichts zu wissen bzw. wissen zu wollen ("Beuys verwendete oft das Wort 'Engel'. Ich konnte das nicht verstehen: Es wirkte merkwürdig bei jemandem, der von der Erde, von den Pflanzen spricht..."), ebd., S. 35). Nichts desto weniger ließe sich ein frühes Blatt des Künstlers anführen, das einen Konnex zu Rimbaud belegt, nämlich die Zeichnung *An Rimbaud* (1957, DAbb. 59 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 129/S. 101), die eine himmelwärts strebende Lichterscheinung zu fassen scheint.

beziehungsweise den 'legenda' des *Lebenslauf Werklauf* wieder finden lassen, wie sie in denen der Beuys-Literatur ihren Niederschlag gefunden haben.¹⁹⁹

Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass Beuys in *Palazzo Regale* ein Bild geschaffen hat, das es einmal mehr nahe legt, nicht nur die 'beiden Körper' des Künstlers, sondern auch die 'Bilder des Künstlers' unter eben jenen Vorzeichen in Eins zu lesen, die auch die Koordinaten der "Realität/Beuys/Realität" bilden: Einer Wirklichkeit, die im Material immer auch das Immaterielle, "die unsichtbaren Enden des Menschseins" meint.²⁰⁰ Und wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, lässt sich auch die einerseits mit den 'Realien' arbeitende, andererseits jedoch zugleich auf die "unsichtbaren Enden des Menschseins" verweisende, 'persönliche Ikonographie' als solche keineswegs auf *Palazzo Regale* allein beschränken. Vielmehr finden sich im gesamten Œuvre, von den frühen Zeichnungen bis hin zu den komplexen Installationen, immer wieder entsprechende Spuren – die auf ihre Weise durchaus als Hinweise auf "Versuche, zum Gold zu gelangen" verstanden werden können.²⁰¹

¹⁹⁹ Mit 'Ursprungsorten' sind hier nicht nur die geographischen Orte angesprochen, sondern auch die Topoi und die Texte, in denen diese Topoi tradiert sind.

²⁰⁰ Gerade auch in dieser Perspektive ist *Palazzo Regale* sowohl Y. Kleins *La Tombe – Ce-gît l'espace* (1960, s. DAbb. 91) als auch J. L. Byars *The Death of James Lee Byars* (1994, s. DAbb. 92) verwandt. In der gleichn. Performance hatte der Künstler zunächst während der Eröffnung mit einem goldenen Anzug bekleidet in dem mit Blattgold ausgeschlagenen Raum gelegen, im Anschluss installierte er an der entsprechenden Stelle ein seinen Körpermassen entsprechendes, mit Blattgold bedecktes Podest, auf dem er fünf "Diamanten" vorstellende Swarovski-Kristalle platzierte. Mit diesem Verweis soll nicht suggeriert werden, dass Byars bei seiner Arbeit an diejenige von Beuys dachte – wiewohl dies angesichts der Nähe, die er zu Lebzeiten zu Letzterem suchte, nicht auszuschließen ist (vgl. hierzu oben, eingangs Kap. III.3.); sieht man einmal ganz von den wesentlichen Differenzen ab, lassen sich die Parallelen zwischen den Arbeiten jedoch eher auf Kreuzungspunkte zwischen den jeweiligen Referenzfeldern der Künstler zurückführen.

²⁰¹ Mit Blick auf die Assoziation zur Alchemie, die von Amelio nicht nur für *Palazzo Regale*, sondern auch – und hier aus Gründen, auf i. F. noch zurück zu kommen sein wird, sicher sehr berechtigt – für die Glastafeln von *Arena* stark gemacht und mit Beuys' "Tracce in Italia" in Zusammenhang gebracht wird, scheint im Bezug auf das "Gold" wie auch insgesamt auf die Ästhetik der Arbeit noch ein Hinweis auf die Entstehungszeit der ersten Arbeit angebracht: Zum einen mehrte sich nach 1982 – dem Jahr, in dem Beuys auf der *documenta 7* seine Aktion *7000 Eichen* mit einer einschlägig orientierten *Schmelzaktion* einleitet (vgl. hierzu ausf. Kap. III.9.) – das Gold im Werk des Künstlers markant, wovon nicht zuletzt die ab dieser Zeit entstehenden Auflagenobjekte zeugen (vgl. Schellmann 1992, s. etwa die Nrn. 457-460). Zum anderen fällt insgesamt auf, dass in den letzten Lebensjahren – neben den weiter verfolgten Großprojekten – zahlreiche im klassischen Sinne 'ästhetische' Arbeiten von ausgesuchter Materialqualität und Sinnlichkeit entstehen (nicht wenige davon übrigens in oder für Italien, auf Einladungen wie die seiner Sammlerin De Domizio Durini hin, vgl. De Domizio Durini 1991/1997 u. 2002). Mindestens letzteres dürfte darauf verweisen, dass hier auch dieser Kontext – neben dem Entstehungsort eine Zeit, in der sich, wie gerade die *d 7* exemplarisch belegt, etwa auch die Künstler aus dem Umfeld der *Arte Povera* in verwandten Gefilden bewegen und der Glanz des Goldes allenthalben dominiert – mit zu berücksichtigen ist.

III.7. 'Bergarbeiter' und 'Laborant'. Die Selbstdarstellung im Werk

Versteht man das gesprochene und das geschriebene Wort ebenso wie Habit und Habitus als 'Medien' des Künstlers, so kommt dieser vermittelten und vermittelnden Form der Selbstdarstellung im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption zweifellos ein wichtiger Stellenwert zu: Nicht nur trägt sie in hohem Maße zur Kreation von Beuys' 'Persona' bei, deren Konturen im Dialog mit der Rezeption mit der "Legende vom Künstler" beziehungsweise den 'legenda' in Deckungsgleichheit gebracht und umso nachhaltiger in die Kunstgeschichte eingeschrieben werden können. Vielmehr dient sie zugleich auch als Vehikel für die Vermittlung von Kernpunkten seines künstlerischen Programms. Die in verschiedenen Medien konvergierenden, 'kaskadierenden Bilder vom Künstler' können mithin eine ähnliche Funktion wie das traditionelle Selbstbildnis übernehmen.

Blickt man demgegenüber ausgehend von *Palazzo Regale* auf das bildnerische Werk zurück, um vor diesem Hintergrund die Frage nach Selbstporträts im klassischen Sinne zu stellen, so fällt die Bestandsaufnahme zunächst vergleichsweise mager aus. Dass mithin gerade der Künstler, der seinen 'Lebens-' und 'Werklauf' so konsequent in Eins gesetzt hat, kaum ein Selbstbildnis traditioneller Machart hinterlassen haben soll, mag angesichts einer "Einheit des Werkes", die *insgesamt* kaum von Person *und* 'Persona' zu trennen ist, durchaus verständlich erscheinen.¹

Nichts desto weniger finden sich im zeichnerischen Werk einige wenige Darstellungen, die sich als Selbstbildnisse des Künstlers interpretieren lassen beziehungsweise von verschiedenen Interpreten in diesem Sinne interpretiert worden sind – und zwar auch dann,

¹ Den Begriff der "Einheit des Werkes" prägte Vischer 1991, um das Ineinanderwirken der – in der Rezeption oft isoliert voneinander verhandelten – Komplexe der Zeichnungen, plastischen Arbeiten, Installationen, Aktionen und dem in den siebziger Jahren zunehmend an Bedeutung gewinnenden 'Reden über Kunst' herauszustellen. Dass etwas, das eigentlich für jedes künstlerische Œuvre als selbstverständlich angenommen werden sollte – also eine über den Autor und dessen Kunstbegriff gegebene Kohärenz zwischen den Arbeiten, die in verschiedenen Medien entstehen – nachmalig besonders betont werden muss, verdankt sich also nicht zuletzt den Verzerrungen, zu denen eine bereits zu Beuys' Lebzeiten einsetzende Rezeptionstendenz geführt hat. Demgegenüber hatte Beuys selbst die "Einheit des Werkes" nicht nur über den *Lebenslauf Werklauf*, sondern etwa auch dadurch explizit angelegt, dass er schon früh Einzelarbeiten ikonographisch wie semantisch miteinander verknüpfte und als Teile eines übergreifenden, kohärenten Systems ("Sibirische Symphonie") bezeichnete. Die enge Bindung an Person und Persona wiederum verdankt sich allerdings nicht allein den damit einhergehenden Interpretationsvorgaben, sondern wurde ebenfalls von Seiten der Rezeption entscheidend mitbestimmt – sowohl immanent wie dadurch, dass schon früh das Verständnis des Werkes nicht nur an die parallele Lektüre der Kommentare, sondern auch an die Realpräsenz des Künstlers gebunden wurde (vgl. z. B. Glozer 1971).

wenn keine eindeutige Identifikation über einen einschlägigen Titel möglich ist.² Als solche werden vielmehr ganz allgemein jene Arbeiten aufgefasst, auf denen Figuren zu sehen sind, die mit den auch in anderen Medien dominierenden 'Bildern vom Künstler' zusammenfallen.³ Wenn hier nun neben dem "Hirten", der mit Krummstab und Hut ausgestattet in der Tat der "Ikonographie im Bilde" entspricht, die Beuys auch in Person verkörperte⁴, ab Ende der sechziger Jahre vor allem dem "Schamanen" zu begegnen ist⁵, stellt sich allerdings die Frage, in wie weit *diese* Bilder bereits jene von Seiten der Rezeption bevorzugten Rollenmodelle widerspiegeln, von denen Beuys selbst immer wieder betont hat, er habe sie als (Identifikations-)Figuren "angenommen", um "etwas auszudrücken", was sich am besten in den entsprechenden Bildern vermitteln lasse.⁶ Zugleich muss um so mehr interessieren, ob sich nicht auch Selbstzeugnisse finden lassen, die noch vor jener Zeit datieren, in der die öffentliche 'Persona' des Künstlers bereits zu einem autonomen Bildvorwurf geworden ist.

² Ingesamt ist eine Orientierung an den Titeln der Werke – insbesondere, was das Frühwerk betrifft – insofern in vielen Fällen problematisch, da nicht wenige der in Publikationen kursierenden Angaben nicht von Beuys selbst, sondern von Dritten stammen (etwa den Brüdern van der Grinten); daneben hat aber auch Beuys selbst zahlreiche Titelgebungen und Datierungen erst im Nachhinein anlässlich von Ausstellungen und Katalogpublikationen vorgenommen. Selbst handschriftlich existierende Werklisten, wie sie etwa im Zh. mit der ersten Präsentation des *Secret Block* 1974 entstanden, sind daher mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden – wengleich natürlich vom Künstler selbst vergebene Titel und Datierungen in der Interpretation mehr Gewicht erhalten dürfen als solche, für die über eine entsprechende Eigenhändigkeit der Bezeichnung Zweifel bestehen.

³ Ein Rückschluss, der insofern umso zulässiger erscheint, als Beuys seinerseits zahlreiche seiner Arbeiten mit (ikono-)graphischen Kürzeln zu signieren pflegte – so findet sich ab Ende der Sechziger Jahre neben den omnipräsenten Stempeln zuweilen auch ein gezeichnetes Hut, wie er im Übrigen ab 1965 als "Beuyshut mit Frisur auf Ständer" in vergleichbarer Funktion auf zahlreichen Bildern des Beuys-Schülers Immendorff erscheint (markant etwa im Gemälde *Pause* von 1965, Abb. in Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 222, JI 290A; sowie im *Beuysritter*-Kostüm, DAbb. 45/Abb. in Immendorff/Kort 1993, S. 20, vgl. hierzu a. oben, Kap. III.3.). Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf die Schriftbilder, in denen Beuys seinen Namenszug variiert (vgl. z. B. *Clan* (1946), Abb. in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 10), sowie auf das viel zitierte Diktum "Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich", mit dem Beuys 1977 die Serigraphie *wer nicht denken will, fliegt raus* signierte (vgl. Schellmann 1992, Nr. 193/S. 186 u. für die bearbeitete Version die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1989, S. 7). Hier soll es allerdings – der eingangs aufgeworfenen Frage nach Selbstporträts' traditioneller Machart' entsprechend, nur um figurative Darstellungen im engeren Sinne gehen.

⁴ Vgl. neben der explizit ausgezeichneten Collage *Der Hirte (Selbstbildnis)* (1973) (Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Lausanne 1983, Kat. 61) etwa das *Hirtengespräch* (1974), das F.-J. Verspohl mit Courbets *Bonjour M. Courbet* (1854) in Verbindung bringt; vgl. Verspohl 1986b, S. 85f. u. ebd., Abb. 10; für die auf Beuys selbst zurückgehende Formulierung "eine[r] Art Ikonographie im Bilde" s. Beuys/Lahann 1980, S. 253 u. ausf. oben, Kap. III.6.

⁵ Allerdings ist aus dieser Gruppe lediglich *ein* Blatt bekannt, das im vermittelten Sinne eines '(Auto-)Portrait imaginaire' die Anmutung einer Selbstdarstellung im engeren Sinne besitzt: Der *Schamane* (1968), dessen kahler Schädel, auf dem ein paar Kopfhörer zu sitzen scheinen und auf den rings zarte Bleistiftstriche wie Energieströme eindringen (oder von ihm ausgehen), entfernt an die Physiognomie des Künstlers erinnert (vgl. Slg. Kat. Beuys/Düsseldorf 1993, Kat. 19/Abb. 33, S. 90). Eine verwandte Darstellung findet sich auch in der Zeichnung *Schamane (Verwandlung)* (1972) wieder (ebd., Kat. 38/Abb. 13, S. 44). Beide Arbeiten datieren jedoch in einen Zeitraum, während dessen Beuys' Künstler-Imago bzw. -'Image' bereits fest mit dem stets getragenen Stetson verbunden ist, während eine Identifikation mit dem "Schamanen" zunächst durch Dritte stattfindet (s. oben, Kap. III.1. u. Kap. III.5.; weiterf. hierzu unten, Kap. III.8. u. Kap. III.12.). Erst 1984 entsteht der Siebdruck *Der Schamane*, in dem die Silhouette eines Stetson als Substitut für die Figur selbst erscheint; vgl. Schellmann 1992, Nr. 497 u. hierzu die ebenfalls mit Stetson signierte *3-Tonnen-Edition* von 1973-1985, Version Nr. 74A, der die Vorlage entnommen ist.

⁶ So wörtlich zur "Figur des Schamanen", vgl. Beuys/Billeter 1981, S. 89 u. hierzu oben Kap. III.5., Abs. "Der 'Schamane' als 'Aktionsfigur'".

– Ins Erdinnere –

"[...] es gibt eine Frage, welche sich doch jeder Denkende stellen müsste, nämlich die: in welchem Verhältnisse steht der Gedanke, den sich ein Mensch über einen Stein macht, zu diesem Steine selbst?"⁷

Tatsächlich wird – ausgehend von einem eindeutig als *Selbstporträt* betitelten, 1954 entstandenen Blatt⁸ – eine Reihe von um Mitte der fünfziger Jahre entstandener Zeichnungen unter den Vorzeichen der Selbstdarstellung gelesen, die eine leidende oder dem Tode nahe Gestalt wiederzugeben scheinen und deren Protagonist in der Tat eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit dem Künstler aufweist⁹. Zumal sich ihre Datierung unschwer mit der von Beuys für dieser Zeit angegebenen 'Krisis' in Deckung bringen lässt, sind sie entsprechend häufig als Zeugnisse jener "initiatorischen Schwellensituation" eines Nahtoderlebnisses gedeutet worden, die der Künstler selbst als "Schlüsselerlebnis" für seine weitere Entwicklung angegeben hat.

Das bekannteste unter ihnen, *Selbst im Gestein* (1955)¹⁰, ist ein ebenso wie das *Selbstporträt* in den *Secret Block* eingegangenes Doppel-Blatt, das sich aus zwei eigenständigen, übereinander montierten Zeichnungen zusammensetzt. Während auf der oberen eine totenähnlich ausgestreckte Gestalt zu sehen ist, zeigt die untere Rumpf und Kopf eines Menschen, der sich in stummem Leiden dem Betrachter zuzuwenden scheint. Wie auch die Konturen eines mit zarten Strichen skizzierten Bergmassivs andeuten, ist dieses "Selbst" wortwörtlich eingefasst ins "Gestein": Nur bedingt lässt der parallel zur Kontur des steil aufragenden Gebirgszuges geneigte Kopf erkennen, ob die Gestalt in den Berg eingeschlossen oder ob sie vielmehr selbst zum Berg geworden ist, mit dem sie jedenfalls nachgerade 'organisch' verwachsen wirkt.

Interessant an dieser Darstellung ist nun nicht zuletzt ein in den Interpretationen durchgängig vernachlässigtes Detail: Sowohl in die geöffnete Schädeldecke, die den Blick auf eine pyramidal zugespitzte Quaderform freigibt, als auch in Richtung der Brustzone des

⁷ Vgl. Steiner GA 9/1955, S. 140.

⁸ Die Zeichnung ist in den erstmals 1974 für die gleichnamige Ausstellung in Dublin zusammengestellten *Secret block for a secret person in Ireland* eingegangen; vgl. die Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 135. Der Titel dieses Blattes stammt von Beuys, jedoch sehr wahrscheinlich erst nachträglich gegeben, als das Blatt für Publikation bzw. Ausstellung ausgewählt wurde.

⁹ Vgl. etwa *Dead man* (1953), SB 105 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996. Mit dieser physiognomischen Ähnlichkeit ist allerdings insofern vorsichtig umzugehen, als sie etwa auch gezeichneten Figuren eignet, die entweder anderweitig identifiziert werden (vgl. etwa *Porträt J.K.*, 1952, SB 76 ebd.) oder bei denen eine Identifikation offen bleiben muss (vgl. etwa *Dämonie*, 1951, SB 38 ebd. u. DAbb. 93 sowie zum Titel des Blattes weiterf. unten).

¹⁰ Vgl. DAbb. 94ab u. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 149 u. 150. Zu dieser Gruppe sind auch verwandte Darstellungen wie *Ohne Titel (Mann im Gestein)* (1951/1952, Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 21/Abb. 98) oder *Kranker Mann* (1956, ebd. Kat. 114/Abb. 99) zu zählen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch ein Porträtphoto des Künstlers 'hinter Gittern', das sich in der Installation *Voglio vedere le mie montagne* (1950/1971) befindet (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, Kat. 66), sowie die Collage *Beuys – Der Gefangene* (1954/1960, Kat. 60/S. 69 im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991b), in der ein Passphoto des Künstlers verwendet worden ist. Allerdings wird durch die Einwirkung von Fett auch hier eine Identifizierbarkeit erschwert (und durch den Schimmelverfall mittlerweile nahezu unmöglich gemacht).

Rumpfes – dorthin, wo das Herz zu vermuten wäre – sind Stollen in den Berg-Körper gegraben, so dass man letztlich zu fragen versucht ist, welchen Schatz es hier zu bergen gelten könnte. Für eine Antwort auf diese Frage macht es Sinn, nicht allein die ihrerseits bildhaften Äußerungen des Künstlers zum "Todescharakter des Denkens", die üblicherweise im Zusammenhang mit der Zeichnung zitiert werden, heranzuziehen, sondern auch einige jener Arbeiten genauer ins Auge zu fassen, die im unmittelbaren Umfeld von *Selbst im Gestein* entstanden sind.

Weiterführen kann dabei zunächst ein Fund von Rhea Thönges-Stringaris, die vor diesem Hintergrund über die vor allem in der Physiognomie mit *Selbst im Gestein* korrespondierende Zeichnung *Kranker Mann* (1956) hinaus auf das Bild-Objekt *Nein/Sicher* (1955/56) verweist.¹¹ Für dieses hatte Beuys ein teilweise in weißer Ölfarbe getränktes Stück flacher Holzleiste auf die Mittelachse eines engzeilig beschriebenen Papiers appliziert, so dass der Eindruck eines Ruder- oder Spatenblatts entsteht, auf dessen Seiten zunächst die in großen Lettern nachträglich aufgebrauchten, Titel gebenden Worte "NEIN" und "SICHER" ins Auge fallen. In den jedoch größtenteils durchaus noch entzifferbaren Textzeilen hat Thönges-Stringaris nun einige Sätze ausmachen können, die sich in der Tat wie ein Kommentar zur für diese Jahre überlieferten Krisensituation lesen lassen, aber auch deren Überwindung anzudeuten scheinen:

"Sollte ich also [...] was evtl. sogar noch schlechter als früher, kommt nicht in Frage. Vielmehr denke ich an die Konstruktion eines Spezialgehirns. Wie gesagt Leiden und Askese haben mich bereits trotz allen aufreißenden Zweifels weitergetragen in mancher Erkenntnis. Fragt sich nur, ob ich ausharren kann, ob nicht gefährliche Rückfälle kommen. [...] Mit meiner Diagnose habe ich vielleicht nicht recht in einigen radikalen Phänomenen, wohl aber in dem sicheren Gefühl, dass der Leib längst abgestorben ist. Das Neue ist eine ungeheure Erweiterung der Perspektiven allerdings bringt mich das noch weiter von künstl. Ideen ab."¹²

Während zunächst sowohl die Schilderung von "Leiden und Askese" als auch das "sichere Gefühl, dass der Leib längst abgestorben ist" ebenso schlüssig mit den späteren Äußerungen des Künstlers über seine Zeit der 'Krisis' in Verbindung zu bringen ist wie mit der Leidens- und Todesthematik der in etwa zeitgleich entstandenen Zeichnungen, erklärt dies noch nicht die avisierte "Konstruktion eines Spezialgehirns", die sich unmittelbar aus dem "Neuen" abzuleiten scheint, das eine "ungeheure Erweiterung der Perspektiven darstellt". Zudem kann die Formulierung "allerdings bringt mich das noch weiter von künstl. Ideen ab" erstaunen – und zwar umso mehr, wenn man sie vor dem Hintergrund Beuys' eigener Kommentare zu dem "Schlüsselerlebnis" der Krise liest. Denen nämlich ist zu entnehmen, es habe "bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden" müssen, in deren Folge für ihn die "systematische Arbeit an gewissen Grundprinzipien [begonnen]"

¹¹ Vgl. die Abb. in: Thönges-Stringaris 1996, S. 60/Abb. 16. Die Arbeit befindet sich seit 1966 in der Privatsammlung von Bernd Lohaus und Anny de Decker; gegenüber Thönges-Stringaris hat Lohaus angegeben, Beuys habe sich nur widerstrebend von dieser Arbeit getrennt, woraus diese auf die persönliche Bedeutung des Objektes für den Künstler schließt (ebd., S. 59).

¹² Zit. n. Thönges-Stringaris 1996, S. 61.

habe¹³ – was immerhin suggeriert, dass Beuys *als Künstler* aus der Krise erneuert hervorgegangen ist. So jedenfalls lautet der Tenor jener Interpretationen, die der im *Lebenslauf Werklauf* zwar angelegten, als solchen jedoch erst im Dialog mit der Rezeption kanonisierten 'Legende' vom 'schamanistisch' Initiierten folgen.¹⁴ Demgegenüber lässt sich, geht man von den Werken aus, um Mitte der fünfziger Jahre weder in stilistischer noch in ikonographischer Hinsicht dezidiert von einem Umbruch sprechen. Zwar verweist das in dieser Zeit entstandene große Konvolut von Zeichnungen deutlich auf eine Phase existenzieller Reflexion, an die sich im Übrigen eine weitere unmittelbar anschließen wird, in welcher der Künstler – wie die *4 Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958* belegen – in der Tat Grundsteine für seine Arbeit gelegt hat, aus denen er letztlich bis zu seinem Tode schöpfen sollte.¹⁵ Das jedoch, was – um den Titel eines ebenfalls 1955 entstandenen Blattes aufzunehmen – als *Erkenntnisprozeß*¹⁶ zur "ungeheuren Erweiterung der Perspektive" führen wird, von der in den in *Nein/Sicher* eingegangenen Notizen die Rede ist, scheint sich schon wesentlich früher anzudeuten: Tatsächlich lassen sich sowohl für die charakteristischen Profildarstellungen eines auf die Schädelanatomie reduzierten Kopfes, als auch für dessen Verbindung mit Darstellungen von Gebirgsbildung und Kristallwachstum Vorläufer in Zeichnungen finden, die bereits um Ende der vierziger Jahre datieren. Allein in das Konvolut des *Secret Block* sind gleich mehrere solcher Blätter eingegangen. So lässt etwa das von Beuys der Zeichnung *Hochgebirge* (1949) beigeordnete und zeitgleich entstandene *Northlight* in den entlang einer Bucht aufragenden Bergzügen ähnliche Schnitte erkennen, wie sie später in *Selbst im Gestein* wiederkehren und die hier ebenfalls Einblick in ein geheimes Innenleben der Sedimente geben.¹⁷ Die zentrale Figur des 1951 datierenden Blattes *Dämone* wiederum korrespondiert nicht nur in ihrem im Halbprofil wiedergegebenen

¹³ Vgl. J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34 (1994: S. 40).

¹⁴ Vgl. etwa Moffitt 1988, S. 78ff. u. Goodrow 1991, S. 98; sowie oben Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.5. Gegenüber einem solchen unmittelbaren Konnex zum Schamanismus skeptisch äußern sich dagegen Müller 1993, S. 42/Anm. 31 sowie auch Thönges-Stringaris 1996, S. 65/Anm. 6, die gleichwohl vor dem Hintergrund ihres Befundes letztlich ebenfalls 1955 als Kerndatum für den "Umbruch in der künstlerischen Entwicklung" bezeichnet und auf die "Krise" bezieht. Zwar gehen Datum und Formulierung auf Beuys selbst zurück; wie gezeigt erfolgt die Deutung der "Krise" im Sinne einer 'schamanistischen' Initiation jedoch erst nachmalig; selbst bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973f., in deren Monographie sie durch Zitate als Phase einer entscheidenden Umwandlung akzentuiert wird, heißt es zunächst noch, im Anschluss durch ein Zitat F. J. van der Grintens unterfüttert, Beuys habe "*bruchlos* an die vor der Krankheit geleistete Arbeit" anknüpfen können (vgl. ebd., S. 34; Hervorh. V. K.) – die erwähnte Zeichnung *Schamane (Verwandlung)* datiert hingegen 1972, also in die Zeit, in der das Buch entsteht und nicht in die fünfziger Jahre. Die Formulierung wie das van der Grinten-Zitat fehlen in der Neuauflage von 1994.

¹⁵ Vgl. Verspohl 1993, S. 8f u. Beuys Westmensch 1992 sowie weiterf. zu diesem Komplex unten, Kap. III.13.

¹⁶ Vgl. J. Beuys: *Erkenntnisprozeß* (1955), DAbb. 114 u. Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 151; zu diesem Blatt weiterf. auch unten.

¹⁷ Vgl. ebd., SB 25 (*Hochgebirge*, 1949), SB 24 (*Northlight*, 1949) u. SB 149/150 (*Selbst im Gestein*, 1955, s. DAbb. 94ab).

Kopf mit dem "Selbst"-Bildnis¹⁸, sondern auch darin, dass dieser seinerseits in das Gebirgsmassiv eingeschlossen scheint, dessen Konturen im oberen Bildrand angedeutet sind; hier sind es allerdings nicht Kristalle, sondern an ein 'Sonnensymbol' gemahnende Elemente, die in Höhe des Kehlkopfes und vor dem Auge der Figur erstrahlen.¹⁹

Demgegenüber mag es zunächst irritierend wirken, dem Titel *Gebirgsbildung* auch in einem weiteren Blatt von 1950 zu begegnen, das anders als die genannten Zeichnungen zunächst keinerlei landschaftliche Anmutung enthält: Im Zentrum steht hier ein nur teilweise ausgeführtes, von einer zarten Flügelform hinterfangenes Schädelprofil, aus dessen Scheitel ein Bündel Kristalle entwächst²⁰, über denen sich wiederum die Kontur eines wolkenartigen Gebildes erhebt. Links oberhalb des Kopfes ist in Höhe des Kristallbündels zudem ein Scheibenrund zu sehen, das von der im Mittelgrund angedeuteten menschlichen Gestalt in einer Schale oder den zur Schale geformten, empor gestreckten Händen gehalten wird. Folgt man Christa Lichtensterns überzeugender Deutung des Blattes im Kontext einer Reihe

¹⁸ Vgl. ebd., SB 38 u. DAbb. 93. Der gegenüber "Dämon" weniger gebräuchliche bzw. eher in der älteren Literatur begegnende Begriff "Dämonie" lässt prinzipiell offen, ob ein männlicher oder ein weiblicher Dämon angesprochen ist; tatsächlich kann "Dämonie" sogar für die Pluralform, also "Dämonien" stehen – was bedeuten würde dass die dargestellte Gestalt nicht als Titel gebende Figur, sondern als der Wirkmacht von Dämonen ausgesetzt aufzufassen ist. Vorzugsweise (jedoch nicht notwendigerweise ausschließlich) mit ausdrücklich bösen Geistern bzw. Geistwesen wird der aus dem Griechischen stammende Begriff (δαίμων bzw. δαίμονες) erst seit der Spätantike assoziiert; zunächst bzw. allgemein bezeichnet er übernatürliche Wesen; bei Plotin stehen die δαίμονες als Mittler zwischen Menschen u. Götten; vgl. Biedermann 1968/1986, Bd. I, S. 127f. Wenngleich im christlichen Kontext bzw. im Volksglauben die negative Assoziation dominiert, scheint die Ikonographie des Blattes (vgl. hierzu auch die nachf. Anm.) eine dem urspr. Begriffsgebrauch näher stehende Interpretation zu gestatten.

¹⁹ Auf die Bedeutung der 'Strahlung' in Höhe des Kehlkopfes und ihre Spiegelung in der von der Figur wortwörtlich 'ins Auge gefassten' Form wird im weiteren Verlauf der Argumentation im Bezug auf den "Sonnenspiegel" noch zurückzukommen sein; vgl. hierzu weiterf. unten sowie Kap. III.8. Im Bezug auf den Kehlkopf, auf dessen Bedeutung bei Steiner bereits oben in Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" einzugehen war, wäre hier erneut auf die bereits zitierte Passage in Steiners Schrift *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten* zu verweisen, in deren weiterem Verlauf geschildert wird, wie die Übungen den "Geheimsschüler" dazu befähigen, nicht nur das strahlende "Lotusblumenrad" als Meditationsbild für das zu erstrebende Gleichgewicht von Körper, Seele und Geist vor Augen in Bewegung zu versetzen, sondern auch den Mittelpunkt des Denkens vom Kopf aus "weiter nach unten [...] in die Gegend des Kehlkopfes" zu verlegen und im Anschluss auch "die Lage seines Aetherleibes" (nach Steiner die 'feinstoffliche' Zwischenstufe zwischen physischem Leib und Seele) frei zu bestimmen: "Diese Fähigkeit wird durch Strömungen bewirkt, welche ungefähr längs der beiden Hände verlaufen und die ihren Mittelpunkt in der zweiblättrigen Lotusblume in der Augengegend haben. Alles dies kommt dadurch zustande, daß sich die Strahlungen, die vom Kehlkopf ausgehen, zu runden Formen gestalten [...]", vgl. Steiner GA 10/1945, S. 153. In letzter Konsequenz soll diese Übung zum Betreten der "geistigen Welt" befähigen, vgl. ebd., S. 154. Das Bild der "Lotusblume" verweist auf Steiners theosophische Quellen wie namentl. H. P. Blavatskys *Geheimlehre*, vgl. Blavatsky 1888/1920f.; vgl. hierzu a. unten.

²⁰ Vgl. DAbb. 95 u. Abb. ebd., SB 33. Die von Beuys gezeichneten Kristalle lassen sich – auf diesem wie auf anderen Blättern – aufgrund ihrer charakteristischen länglichen sechsseitigen Prismenform zweifelsfrei als Quarze identifizieren, zu deren Familie auch der Bergkristall gehört – von dem Beuys im Gespräch mit V. Harlan andeutungsvoll behauptete: "[...] der wächst ja von außen her an", vgl. Beuys/Harlan 1979, S. 71 sowie DAbb. 96ab u. die Abb. in Kükkelhaus 1934/1963, Tf. 10 u. S. 147/Abb. 192 – ein Buch, auf das noch zurückzukommen sein wird, s. insb. Kap. III.11. – u. DAbb. 97, Abb. 94/S. 148 in Kugler 1999. Ebenso wird auf den Hintergrund vom Beuys' Bemerkung u. auf die spezifische Bedeutung dieser Kristallform, die – wie gerade das hier angesprochene Blatt belegt – nicht *allein* auf eine Lokalisierung im (Gebirgs-)Gestein zurückgeführt werden kann bzw. lediglich über den zunächst befremdlichen Titel gegeben ist, i. F. noch ausführlicher einzugehen sein; vgl. unten sowie weiterf. a. Kap. III.8. Einen einf. Überblick in die Ikonographie des Kristalls im Frühwerk gibt Pohl 1995; im Kontext der Kunst des 19. u. 20. Jh. vgl. auch Pohl 1992.

zeitgleich entstandener Arbeiten²¹, darunter insbesondere der 1948 datierenden Zeichnung *Hirschführer*, weisen alle genannten Elemente gleichermaßen auf die Ikonographie einer spirituellen Kosmologie, die Beuys aller Wahrscheinlichkeit nach direkt aus Rudolf Steiners Schriften entnommen hat: So ist in Steiners Vortragszyklus *Christus und die geistige Welt. Von der Suche nach dem heiligen Gral*²² vom "Himmelsgral" die Rede, dessen Beschreibung als "Mondsichel goldglänzend mit der Oblate, mit dem Christusgeist, dem Sonnengeist darinnen"²³ sich zeichenhaft umgesetzt tatsächlich nicht nur in der hier zur Diskussion stehenden Arbeit, sondern auch insgesamt im Œuvre des Künstlers immer wieder findet – prominent etwa in der kleinen Tafel, die Beuys später in seinen dezidiert an die Gralslegende anknüpfenden *Celtic*-Aktionen dem Publikum präsentierte.²⁴ Eben dieses kosmische Gralszeichen erscheint nun in der Zeichnung *Hirschführer* eingefasst in ein schwebendes, wolkenartiges Gebilde, das hier von zwei mit Nimbus ausgestatteten Gestalten, offenbar den Titel gebenden "Hirschführern", getragen wird; zugleich

²¹ Vgl. Lichtenstern 1988 (zu *Gebirgsbildung*) u. Lichtenstern 1991, im Schwerpunkt zu *Hirschführer* (1948, SB 15 u. DAbb. 99) und *Winterschädelerlebnis* (1949/1951, SB 39 u. DAbb. 98); zum *Hirschführer* vgl. zuvor auch Koeplin 1988, S. 23f.

²² Vgl. Steiner GA 149/1987 (in Beuys' Besitz); explizit auf diesen Band verweist erstmals Lichtenstern 1991 (bei Koeplin 1988, Anm. 143/S. 43, ist lediglich vage von "ähnliche Begriffe bei Steiner" die Rede). Auf eine Verknüpfung dieser Zh. mit den Ikonographie des Kristalls im Frühwerk, auf die i. F. noch näher einzugehen ist, hat im Anschluss an Lichtenstern auch Pohl 1995 verwiesen, der das Miteinander von Himmelszeichen und Kristall allerdings, wiewohl prinzipiell in die richtige Richtungweisend, allzu direkt deuten dürfte, wenn er hierzu resümiert: "Erst durch eine Verschmelzung des Kristallinen mit dem Lebendig-Organischen wird [...] ein erlösender und neuer Zustand erreicht.", vgl. ebd., S. 31. Eine gute Einführung nicht nur zur Rolle des Gral in Mythos und Literatur, sondern insb. auch zur Rezeptionsgeschichte der Gralsmystik im 19. u. frühen 20. Jahrhundert bietet Mertens 2003.

²³ Ebd. bei Steiner, S. 108 ff.; vgl. Lichtenstern 1991, S. 194; eine entspr. "Auflösung" der Ikonographie findet sich auch schon bei Kramer 1981, S. 267 vorgeschlagen. Dass Beuys den Steiner-Band sehr gründlich gelesen haben muss, belegt auch ein Blatt aus dem *Secret Block*, vgl. DAbb. 100 u. SB 97 verso (—?, 1952). Hier findet sich die von Steiner ausdrücklich hervorgehobene 'Beschriftung' der später mit der Mondsichel gleichgesetzten "heiligen Schale" (ebd., S. 82f.: "Ich wußte, daß es mancherlei Bedeutungen gebe der heiligen Schale, in der die Hostie, das heißt also eine Scheibe, eine Oblate drinnen ist. Und auf der heiligen Schale selber sollte 'Parzival' stehen.") unmittelbar umgesetzt, wiewohl mit Schreibfehler, 'PARSI AVL'– und das Wort 'GRAL' direkt in eben jene mit 'geheimnisvollen Zeichen' besetzte Schale transformiert, die später in der Aktion *Celtic* begegnen wird (vgl. die folgende Anm.). Der von Lichtenstern angesprochene Zusammenhang zur *Hirschführer*-Zeichnung wiederum lässt sich auch durch zwei der so genannten "Gesprächszeichnungen für Hagen [Lieberknecht]" weiter belegen, vgl. Lieberknecht 1972, S. 33 u. S. 45 sowie DAbb. 102ab. Dass Beuys die Scheibe in der Tat mit dem "Sonnengeist" bzw. der Sonne assoziiert hat, unterstützt auch die bei Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 61 unter dem Titel *Sonne* (1971) geführte und hier durch den Lichteinfall in der Tat 'strahlende', auf einen Schemel montierte Spiegelscheibe, die – mit der rückseitigen Beschriftung "Cime" (Höhen) – "Pennin" versehen, 1971 in die Installation *Voglio vedere le mie montagne* (1959-1971) eingegangen ist.

²⁴ Vgl. zu der Ende August 1970 zunächst in Edinburgh unter dem Titel *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* und dann Anfang April 1971 unter dem Titel *Celtic +~~~* in Basel variiert wiederholten Aktion bzw. den beiden *Celtic*-Aktionen ausf. Schneede 1994, S. 266ff. (Nr. 22) u. S. 274ff. (Nr. 23); für die Präsentation der Tafel DAbb. 101 u. Kat. 321/S. 199 im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 (Edinburgh) sowie in Schneede 1994, S. 294 (Basel); für das Auftauchen der Zeichenkombination s. a. die Aktionspartitur auf dem Plakat zu *Celtic +~~~*, ebd., S. 277; zum unmittelbaren Bezug auf das Gralsmotiv s. a. Beuys' eigene Erläuterungen in Beuys/Kramer 1984, S. 17 ("Also das ist eine Mondsichel und ist ja schon in sich das Zeichen für den Gral [...]. Der Mond als Schale, der die Sonne aufnimmt. [...] Der Mond als Schale oder auch als Gralsgefäß."). Wie Chr. Lichtenstern 1991, S. 194 unter Verweis auf *Celtic* anführt, wird der Gral in der *Parzival*-Dichtung Wolfgang von Eschenbachs als "lapis exilis" (abgeleitet aus: "lapis ex coelis") bezeichnet. Darauf, dass Beuys diese – etwa auch bei C. G. Jung in *Psychologie und Alchemie* ausführlich diskutierte – alchemistische Deutung des Grals im Kontext der "Lapis-Christus-Parallele" (vgl. Jung 1944/1995, S. 395ff.) ebenfalls von Steiner übernommen hat, wird i. F. noch näher einzugehen sein, vgl. weiterf. Kap. III.8.

korrespondiert es einerseits mit einem oberhalb befindlichen Spiralrund²⁵, andererseits mit einem auf einem Altar platzierten, strahlenden Kristall²⁶, der sich zu Füßen der beiden Figuren findet.²⁷ Augenfällig ist also zunächst die beiden Blättern gemeinsame Kombination nachgerade emblematischer Bildzeichen. Doch was hat das leuchtende Kleinod auf dem Altar mit den in *Gebirgsbildung* auf der Schädeldecke wachsenden Kristallbündeln gemein, die in den späteren Blättern nicht nur im Erdinneren sprießen, sondern auch – wie in *Selbst im Gestein* – in den Schädel selbst eindringen und diesen zuweilen gar zu sprengen vermögen?

²⁵ Die von Beuys auch "evolutionäres Urzeichen" genannte, meist als "Schwellenzeichen" geführte konzentrisch-exzentrische Doppelspirale figuriert nicht nur auf zahlreichen Zeichnungen, sondern auch auf späteren Wandtafelzeichnungen des Künstlers; zu Beuys' einschlägigen Äußerungen mit weiteren Nachweisen im Werk, namentl. den "Wandtafelzeichnungen" Koepplin 1988, S. 27f. Einschlägig betitelt ist das Zeichen in einer plastischen Arbeit zu finden: *4 X DAS SCHWELLENZEICHEN* (1951), Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971, Kat. 10/o. P. u. DAbb. 104. Auch es ist unmittelbar auf Steiner zurückzuführen, bei dem es in der entsprechenden Bedeutung begegnet, nämlich als "Zeichen für den Anbruch eines neuen Stadiums in der Menschheitsgeschichte"; vgl. DAbb. 105 u. Abb. z. B. in Steiner GA 97/1968, S. 192; vgl. ähnlich auch seine Erläuterungen zur "Okkulten Schrift" in GA 96/1989, S. 147f. u. DAbb. 317. In den von Steiner im Rahmen der *Esoterischen Schule* ausgegebenen "Meditationsübungen" findet es sich zus. mit der Leitfrage "Was heißt in sich verschwinden und aus dem Verschwinden wieder entstehen?", vgl. Steiner GA 264/1996, S. 163 prominent als erste Figur; vom Dornacher Steiner-Verlag wurde es als 'Leitmotiv' bzw. Titelzeichen für die Einbandgestaltung der Texte zur *Esoterischen Schule* enthaltenden Bänden verwendet (s. v. a. GA 93, 93a, 264, 265).

²⁶ Der Form nach erinnert auch dieser Kristall an einen der Familie der Quarze zugehörnden Bergkristall; vgl. hierzu oben sowie weiterf. a. unten.

²⁷ Auch die organische Form, in deren 'Schoss' das Gralzeichen gebettet ist, dürfte direkt auf Beuys' Steiner-Lektüren zurückzuführen sein. Von Koepplin 1988 (S. 43/Anm. 142) wird sie – unter Verweis auf die *Evolutionszeichnung* (1974, DAbb. 117a), auf der sie allerdings umgekehrt erscheint – als "Plazenta"-Form gedeutet; woran bereits Lichtenstern 1991, S. 193, berechnete Zweifel geäußert hat. Bei Steiner jedenfalls ist ihr – nahezu exakt so, wie Beuys sie in *Hirschführer* zeichnet – in einer Skizze zu begegnen, die den Menschen in einem früheren "Entwicklungszustand", als Seelenwesen darstellen soll, während er sein "Manas" (Geistselbst), das ihn zuvor lediglich als "Buddhi" (Lebensgeist) umschwebte, nunmehr aufgrund des "Mysterium von Golgatha" empfangen und aufnehmen kann, vgl. Steiner GA 97/1968, S. 56ff. u. die Abb. S. 59 sowie DAbb. 119; Steiners Quelle für die Referenz auf "Manas" u. "Buddhi" ist hier wiederum Blavatsky 1888/1920f., vgl. z. B. Bd. I, S. 215. Aus dieser Form scheint sich mittelbar auch Beuys' *Großer Generator* (1951) abzuleiten – was insofern stimmig wäre, als dieser ebenfalls als Verbildlichung eines aus himmlischen Sphären auf die Erde niederkommenden Impulses verstanden werden kann, wie ihn Beuys Steiner folgend als "Christus-Impuls" bezeichnet hat; der ursprüngliche Titel der Arbeit lautete *Himmel und Erde [II]*; vgl. Koepplin 1988, S. 19f. u. die Abb. ebd., Nr. 7/S. 21 sowie auch die zuvor entst. Schieferitzung *Himmel und Erde* (1949), ebd. Nr. 6/S. 21, DAbb. 120 u. DAbb. 121; als Zeichnung im mittleren (Collage-)Blatt von SB 44 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996 u. den 1982 entstandenen Stempel auf DAbb. 205. Zum "Christus-Impuls" s. weiterf. unten; der *Große Generator* taucht markant und den Werktitel zum bildhaften Begriff entfaltend auch – hier dem Jahr 1967 zugeordnet – im *Lebenslauf Werklauf* auf.

– Mikrokosmos und Makrokosmos –

"Ihr seyd beynah verkehrte Astrologen, sagte der Einsiedler. Wenn diese den Himmel unverwandt betrachten und seine unermeßlichen Räume durchirren: so wendet ihr euren Blick auf den Erdboden, und erforscht seinen Bau. Jene studieren die Kräfte und Einflüsse der Gestirne, und ihr untersucht die Kräfte der Felsen und Berge, und die mannichfaltigen Wirkungen der Erd- und Steinschichten. Jenen ist der Himmel das Buch der Zukunft, während euch die Erde Denkmale der Urwelt zeigt."²⁸

Bekanntlich hat Beuys selbst den Kristall dem Bereich der Form zugeordnet und zu einem "Zeichen für Denken" erklärt, das er gegenüber Hagen Lieberknecht – sehr wahrscheinlich mit Blick auf *Hirschführer* oder ein verwandtes Blatt – wie folgt kommentierte:

"[...] der Sinn des Denkens ist es, die Materie zu erreichen. Die Materie aber erreicht man nur, wenn man den Tod erreicht und im Tod ist das kristalline Prinzip [...] notwendig. [...] Man kann das Denken erst denken, wenn man den Tod erreicht hat und das ist der Sinn. [...] Das Denken ist lediglich der Glassarg, die materielle Grundlage im Reflexionsorgan, so hart wie ein Spiegel. [...] *Das Denken ist ein Spiegelorgan, in dem Augenblick wo das bewusst wird, ist klar, daß das Denken nur durch den Tod vollzogen werden kann. Und daß es darüber hinaus etwas Höheres gibt für die Kulturzukunft [...]*"²⁹

Auf dieses, im Gespräch selbst hermetisch verklausuliert bleibende "Höhere", das über den Todescharakter des Denkens hinausweist, dürfte wohl auch die Korrespondenz zwischen Kristall, Gralzeichen und Gestirn deuten, die sowohl in *Gebirgsbildung* als auch in *Hirschführer* nicht allein durch die azendierende Folge nachgerade emblematisch wiedergegebener Zeichen nahe gelegt, sondern auch durch angedeutete Lineamente unmittelbar veranschaulicht wird.

In der Tat kehrt diese Korrespondenz auf zahlreichen zeitnah entstandenen Arbeiten in Darstellungen wieder, die eindeutig eine entsprechende Verbindung zwischen Irdischem und Himmlischen, zwischen dem Reich der Materie und der im Kosmos aufgehobenen, sich zugleich aber auch in ersterem widerspiegelnden "geistigen Welt" herstellen: Nicht nur findet sich dabei die Kombination des Spiral- beziehungsweise Gralzeichen und von organischen Strukturen durchzogener, sphärischer Form mit dem Kristall(altar), wie sie in *Hirschführer* wiedergegeben ist, mit einer Bergwerks-Darstellung kombiniert, in der wiederum die gleiche Prismenform lotrecht gen Erdinneres versenkt erscheint, wie sie den Schädel des *Selbst im Gestein* durchbricht.³⁰ Auch zahlreiche der in Landschafts- und Gebirgsprospekte eingebetteten "(Sonnen-)Spiegel" zeichnen sich durch kristalline Kerne aus, die ebenso über Strahlen mit den Himmelskörpern verbunden sind wie die direkt ins Gestein eingebetteten, kristallinen Körper, die auf zeitgleich entstandenen Zeichnungen und Schiefertafel-Ritzungen

²⁸ Vgl. Novalis [d. i. Friedrich von Hardenberg]: *Heinrich von Ofterdingen* (Erstpubl. 1802), vgl. Novalis S I/1977, S. 193-334 [*Paralipomena* S. 335-358], hier S. 260.

²⁹ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 11/12.

³⁰ Vgl. —? (1949), DAbb. 103 u. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 30. Tatsächlich scheinen hier "Gralzeichen" (also Oblate/Sonnenrund in der Schale/Mondsichel) und das spiralförmige "Schwellenzeichen" miteinander kombiniert.

figurieren.³¹ Auf der von Beuys offenbar nachmalig auf 1948/1949 datierten und mit einem Titel versehenen Zeichnung *Kadmon* sieht man eine gelängte, in zarten Linien gegebene Gestalt, die liegend über ein kristallin geformtes Bergmassiv gebreitet ist, der Kopf von sieben Rosen umflort, deren Blüten wiederum an das Spiralzeichen gemahnen.³² In den empor gestreckten Händen scheint sie ein flammendes Herz zu halten, das mit einer strahlenden Himmelserscheinung in Verbindung tritt. Dieser von Strahlen umgebener Himmelskörper wiederum, in dessen Zentrum erneut das bereits bekannte Spiralzeichen steht, spiegelt sich seinerseits im Berginneren in einer zweiten, strahlenden Erscheinung wider, aus welcher offenbar die kristallinen Formen des Bergmassivs hervorgegangen sind.³³ Auf dem – ebenfalls in den *Secret Block* eingegangenen Blatt – *Montanus und Makarie* (1951) schließlich sind es sogar zwei menschliche Gestalten, die eine Brücke zwischen dem mit Sonne und Mond gestirnten Himmel und dem Steinreich bilden: Während in Letzterem ein strahlender Kristall eingeschlossen ist, nach dem die untere der beiden Gestalten ihre Arme ausstreckt, reckt sich die obere nach den himmlischen Gestirnen, die zwischen den rauchenden Gebirgsschlotten leuchten.³⁴

Gemeinsam ist allen diesen Arbeiten mithin, so sehr sie auch in stilistischen und ikonographischen Details variieren mögen, dass sie nachgerade bildhaft jenen Topos

³¹ Prominent etwa im *Sonnenspiegel* (1954), einem Blatt, auf das i. F. noch mehrfach zurück zu kommen sein wird, vgl. DAbb. 144 u. d. Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 121; weiterf. hierzu a. Kap. III.8.; sowie die Schiefertafelritzung *Bergwerk, Neonlicht* (1952), die sich heute im *Block Beuys* in Darmstadt befindet, vgl. d. Abb. in *Block Beuys* 1990, S. 384. Verwandte Darstellungen bzw. Sujets finden sich übrigens auch unter Steiners Pastellen, vgl. namentlich das Blatt *Druidenstein* (1923), DAbb. 147 u. die Abb. in Steiner 1985, S. 19.

³² Als mit seinem Leib die Erde überspannendes "Himmelswesen" kann *Adam Kadmon* zunächst an Darstellungen der ägyptischen Göttin Nut erinnern; im Unterschied zu denjenigen der Göttin weisen seine Gliedmassen jedoch himmelwärts, während er zugleich – wie es D. Koeplin treffend beschreibt – von der Erdschwere angezogen "in die Stoffeswelt herabsinkt", vgl. Koeplin 1991, S. 34. Diese Vorstellung des Adam Kadmon als eines "makrokosmischen Menschen", die ursprünglich auf die jüdische Mythologie bzw. namentlich die Kabbala zurückgeht, dürfte Beuys ebenfalls, wie es bereits Koeplin nahe legt, von Steiner bezogen haben, der seinerseits auf die entsprechende Überlieferung referiert, vgl. Steiner GA 110/1991 (nicht im Nachlass). Auf die Zusammenführung von "Spiralzeichen" und Rosen wird an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein.

³³ Vgl. DAbb. 213 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Kat. 8/Tf. 13, S. 132 sowie für eine weiterf. Interpretation des Blattes im Anschluss an Koeplin 1991 (bzw. zf. Koeplin 1993a) unten, Kap. III.10. An dieser Stelle soll zunächst geklärt werden, wie Himmelskörper und strahlender Einschluss im Bergmassiv miteinander und mit der Figur des "makrokosmischen Menschen" Adam Kadmon in Beziehung stehen, von dem Koeplin lediglich andeutungsvoll schreibt, "er erschafft dieses Gebirge", vgl. Koeplin 1991, S. 34.

³⁴ Vgl. DAbb. 122/Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 64 sowie auch *Mars-Montanus* (1952), DAbb. 123 u. Kat. 68 im Ausst. Kat. Beuys/München 1993. Der für ersteres Blatt im Kat. zum *Secret Block* geführte Titel *Montanus und Makarius* verdankt sich einem nachtr. fehlerhaften Eintrag; wie R. Thönges-Stringaris in Rücksprache mit Eva Beuys klären konnte; auf einer von Beuys im Vorfeld der Ausstellung des *Secret Block* 1977 angefertigten handschriftlichen Liste findet er sich als *Montanus und Makarie*. Für eine ausführliche Interpretation des Blattes vgl. Thönges-Stringaris 1991, die den Bildvorwurf wohl zu Recht nicht nur mit den gleichnamigen Figuren aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* in Verbindung bringt, sondern auch zu Steiners Kosmologie in Beziehung setzt. Ihre Deutung lässt sich um den Verweis auf eine Passage aus Steiners Vorträgen zur *Okkulten Bewegung im 19. Jahrhundert und ihren Beziehungen zur Weltkultur* ergänzen, in der dieser nicht nur den betreffenden Abschnitt aus *Wilhelm Meister* ausführlich im Wortlaut zitiert, sondern ihm auch eine Deutung beigelegt, die sich unmittelbar in Beuys' Zeichnung widerspiegelt, vgl. Steiner GA 254/1969, S. 111ff. (der Band befand sich in der Ausgabe von 1939 Beuys' Besitz). sowie Goethe HA 1988, Bd. 8, S. 449f. (3. Buch, 15. Kap.); zu Montan[us] ebd., S. 30ff. Weiterf. zu Goethes Figuren in hermetischer und naturphilosophischer Perspektive vgl. Böhme 1988d.

umzusetzen scheinen, der als Leitmotiv der Hermetik gilt und als solches auch Eingang die emblematischen Darstellungen alchemistischer Allegorien gefunden hat – zu denen sich im Übrigen, wie im Folgenden noch aufzuzeigen sein wird, gerade im Frühwerk des Künstlers noch weitere Parallelen finden lassen: "Was oben ist, ist wie das, was unten ist".³⁵

Wörtlich zitiert und einschlägig erläutert konnte Beuys die berühmten Formel aus der legendären *Tabula Smaragdina*³⁶ auch bei Rudolf Steiner finden; so verweist dieser unter anderem in seinem Vortrag *Blut ist ein ganz besonderer Saft auf*

"[...] die Bedeutung eines uralten Satzes, eines Satzes, der mit der Urkultur des alten Ägyptens zusammenhängt, wo die Priesterweisheit des Hermes gewaltet hat, eines Satzes, der als Grundsatz aller Geisteswissenschaften gilt, der der hermetische Grundsatz genannt worden ist und der heißt: 'Es ist oben alles wie unten.'³⁷

um dann wie folgt zu ergänzen:

"Alle Geisteswissenschaft ist sich darüber klar, daß die Welt, die dem Menschen zunächst durch seine fünf Sinne zugänglich ist, nicht die ganze Welt darstellt, sondern daß sie nur der Ausdruck ist für eine tiefere, hinter ihr verborgene Welt, die geistige Welt. Diese geistige Welt wird im Sinne dieses hermetischen Grundsatzes die obere Welt genannt, und die sinnliche, die sich um uns herum ausbreitet, die wir mit unseren Sinnen wahrnehmen und mit unserem Verstande erforschen, gilt als die untere, als der Ausdruck der geistigen Welt. So daß der Geistesforscher in dieser sinnlichen Welt kein Letztes sieht, sondern eine Art Physiognomie, die ihm eine dahinterliegende sinnliche und geistige Welt ausdrückt [...]"³⁸

Tatsächlich lassen sich ebenso für den hermetischen Grundsatz selbst wie auch für die in seinen seit der frühen Neuzeit kursierenden Auslegungen enthaltene Zusammenführung von

³⁵ Häufig in dieser komprimierten Form zitiert, lautet der vollständige Satz in einer dem modernen Sprachgebrauch adaptierten Übersetzung: "In Wahrheit, gewiß und ohne Zweifel: Das Untere ist gleich dem Oberen und das Obere gleich dem Unteren, zu wirken die Wunder eines Dinges." (vgl. Gebelein 1996, S. 114; seinerseits nach Burckhardt 1960, S. 219f.); bekannt sind zahlreiche Varianten; in der von W. Chr. Kriegsmann im 17. Jahrhundert als Versuch einer möglichst 'textgenauen' Rekonstruktion (u. Übers.) der im Mittelalter überlieferten lateinischen Fassung, die auch J. Ruska eingangs seiner ausf. Abhandlung über die *Tabula Smaragdina* wiedergibt, heißt es: "Quod est inferius, est sicut (id) quod est superius, et quod est superius, est sicut (id) quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.", vgl. Ruska 1926, S. 2 (seinerseits nach Schmieder 1832/1927/1959, S. 30, bei dem es allerdings heißt: "*penetranda*"). Für eine tiefenpsychologische Deutung im Anschluss an C. G. Jung vgl. Müller 1989, S. 190ff.

³⁶ Der Begriff "legendär" trifft den Sachverhalt hier insofern, als die "Smaragdtafel" – den Alchemisten über Jahrhunderte hinweg "Grund- und Gesetzbuch ihres Glaubens an die Möglichkeit der Metallverwandlung, Offenbarung höchster göttlicher Weisheit und Schlüssel zu den letzten Geheimnissen der Natur" (Ruska 1926, S. 1) – der Legende nach von 'Hermes Trismegistos' selbst stammen und von dem Neupythagoreer Apollonius von Tyana (oder Alexander dem Großen) in dessen Grab (angeblich in der Cheopspyramide) gefunden worden sein soll. Zur Einordnung der *Tabula* in den Komplex hermetischer Literatur u. ihrer Relation zum "Corpus Hermeticum" vgl. neben Ruska ausf. Liedtke 1996, insb. S. 31f.; sowie einf. a. oben Kap. II.2., Abs. "Radius u. Rhetorik der Hermetik".

³⁷ Vgl. Steiner GA 55/1986, S. 39 (als Teilausgabe des gen. Vortrags in Beuys' Besitz). Die als Quintessenz der *Tabula Smaragdina* zitierte Formel fehlt freilich in kaum einer Abhandlung über Alchemie, so referiert sie etwa auch W. E. Peuckert in seiner Einführung in die von ihm herausgegebene Auswahl von Paracelsus' Schriften, die Beuys – insofern er angibt, sich in den vierziger Jahren mit Paracelsus beschäftigt zu haben – ebenfalls bekannt gewesen sein könnte (vgl. Paracelsus/Peuckert 1944, S. XVI f. u. S. XXI); desw. b. Maack 1912, S. 7/8 (s. zu diesem Titel weiterf. unten, Kap. III.10.); ebenso findet sie sich – in einer modernen Transkription des gesamten Textes der *Tabula* – in Seligmanns *Geschichte der Magie* wiedergegeben (vgl. Seligmann 1948/1958/1988, S. 107f.).

³⁸ Ebd.

Korrespondenzlehre und christologischem Heilsgedanken im Sinne einer umfassenden, spirituellen Kosmologie Steiners Schriften als eine (Sekundär-)Quelle anführen, die Beuys nicht nur nachweislich rezipiert hat, sondern die als solche speziell auch seine Vorstellung vom Mineralreich entscheidend mitgeprägt haben dürfte: Auch hier wird nämlich der Kristall beziehungsweise das Kristalline zum einen mit den paracelsischen "tria principia" verknüpft³⁹, um als eines der "Urbilder" des Dreigliederungsprinzips zu figurieren.⁴⁰ Zum anderen findet es sich, diesen Grundgedanken weiterführend, in ein übergreifendes kosmologisches – und letztlich kosmosophisches – Modell eingebunden, in dem ihm für die Verbindung zwischen materieller und geistiger Welt eine Schlüsselstellung zukommt. Während erstere – "Sulphur", "Mercurius" und "Sal" – ganz explizit in mehreren jener Diagramme wiederkehren, mit denen Beuys später die Grundprinzipien seiner "Plastischen Theorie" zu erläutern pflegte⁴¹, scheint in den angesprochenen frühen Zeichnungen nachgerade wörtlich umgesetzt, was Steiner in einigen seiner zentralen Werke als einen Kerngedanken für die "Erkenntnis der höheren Welten" formuliert hat: Die Einbindung des Menschen in die Schöpfung als Teil eines evolutionären geistigen Prinzips, in dem sein physischer Leib zwar aufgehoben ist, jedoch lediglich die unterste Stufe einer zu beschreitenden Entwicklung darstellt. In dieser aber ist nicht nur der Tod als solcher eine natürliche Station. Vielmehr stellt auch dessen imaginatives "Erlebnis" eine wichtige Voraussetzung für jegliche Erkenntnis dar: "Denn die Vorgänge der verborgenen Welt zeigen sich in ihrer Wirkung in der offenbaren", wie es in *der Geheimwissenschaft im Umriss* heißt.⁴²

Hier führt Steiner aus:

"Diese Betrachtung beruht auf der Anerkennung des 'offenbaren Geheimnisses' in der eigenen menschlichen Wesenheit. Den Sinnen und dem auf sie gestützten Verstande ist nur ein Teil von dem zugänglich, was in übersinnlicher Erkenntnis als menschliche Wesenheit erfasst wird, nämlich der physische Leib. Um den Begriff von diesem physischen Leib zu beleuchten, muß zunächst die

³⁹ Zu den "tria principia" vgl. einf. oben, Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!"; weiterf. s. a. Kap. III.8. u. Kap. III.9.

⁴⁰ Vgl. hierzu z. B. Steiner GA 180/1966, S. 144/145, wo die "tria principia" (in Referenz auf Paracelsus, J. Böhme und [Louis-Claude de] Saint-Martin, den frz. "Theosophen" des 18. Jh.) unmittelbar mit der Dreigliederung und deren Prinzipien (Intuition, Inspiration und Imagination) verknüpft erläutert werden. (Der Band befand sich als Teilausg. in Beuys' Besitz, allerdings nicht diesen Vt. betr.; es spricht jedoch viel dafür, dass Beuys ähnliche Ausführungen oder sogar diese Vorträge ebenfalls kannte, u. a. enthalten sie sie – ebenfalls mehrfach von Steiner vorgetragene und von Beuys unmittelbar zitierte Formel "Die Welt als Ganzes ist ein Rätsel, und der Mensch selbst, wiederum als Ganzes, ist seine Auflösung.", vgl. ebd., S. 253.

⁴¹ Vgl. DAbb. 117b/Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 74 (bei dem Diagramm scheint es sich um ein Extrakt aus der Zeichnung *Evolution* von 1974 handeln, vgl. DAbb. 117a). Eine ausf. Erläuterung eines entsprechenden Diagramms, die ganz auf die "Plastische Theorie" zugeschnitten ist und nichts von dem 'hermetischen Hintergrund' verrät, findet sich bei Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 23. Dass Beuys hier nicht direkt auf Paracelsus rekurriert, sondern den 'Umweg' über Steiners kosmologisch-kosmosophische Auslegung gegangen ist, belegt eine entscheidende Variation auf die klassische Zuordnung der paracelsischen "tria principia": Bei Beuys finden sich nämlich "Sulphur" und "Saturn", "Sal" und "Mond", sowie "Sonne" und "Mercurius" zusammengestellt; die Letztere verweist freilich nicht nur auf das Herzorgan als "Beweger", das mit dem fluiden Quecksilber assoziiert werden kann, sondern wohl auch darauf, dass "Mercurius" hier äquivalent zum 'lapis' zu sehen ist: Nicht von ungefähr setzte – wie noch zu zeigen sein wird – Beuys den 'lapis' auch mit dem Hasen gleich; *beide* aber wiederum mit dem 'inneren Gold'; vgl. weiterf. unten sowie insb. Kap. III.9.

⁴² Vgl. Steiner GA 13/1987, S. 83.

Aufmerksamkeit auf eine Erscheinung gelenkt werden, die wie das große Rätsel über alle Beobachtung des Lebens ausgebreitet liegt: auf den Tod und, im Zusammenhang damit, auf die sogenannte leblose Natur, auf das Reich des Mineralischen, das stets den Tod in sich trägt. [...] Innerhalb der offenbaren Welt ist der physische Menschenleib dasjenige, worinnen der Mensch der mineralischen Welt gleich ist. Dagegen kann nicht als physischer Leib gelten, was den Menschen vom Mineral unterscheidet. [...] Man kann auf den Leichnam als auf das vom Menschen hinweisen, was nach dem Tode Vorgängen unterworfen ist, die sich im Reiche der mineralischen Welt finden [...] Berechtigt ist aber auch zu sagen: gewiß, es sind im physischen Menschenleibe dieselben Stoffe und Kräfte wirksam wie im Mineral; aber ihre Wirksamkeit ist während des Lebens in einen höheren Dienst gestellt."⁴³

Wenn Steiner im Anschluss – in eben jenem Kapitel, das "Schlaf und Tod" gewidmet ist – zunächst erneut die Analogie zwischen physischer Welt und Menschenleib hervorhebt⁴⁴, so schildert er in der Folge den sich im Schlaf ebenso wie im Tod vollziehenden Übergang zwischen "physischem Leib" und "Astralleib" in Bildern, vor deren Hintergrund sich ein Blatt wie *Gebirgsbildung* wie ein tastender Nachvollzug des beschriebenen Vorgangs ausnehmen mag: Während im Schlaf der zu Lebzeiten des Menschen im physischen Leib eingebundene Astralleib diesen temporär verlässt, um im Erwachen wieder in diesen eingesogen zu werden, wird er im Zerfallsprozess des Tod endgültig in die "Harmonie des Weltalls" entlassen, wo er weitere Entwicklungsstufen durchlaufen kann – wohingegen auf dem physischen Plan das Mineralische als "Ausfallprodukt" dieses Prozesses zurückbleibt.⁴⁵

Dies würde zunächst auch jene Interpretationen unterstützen, die in *Selbst im Gestein* das Inbild einer 'Krisis' beziehungsweise "Krankheit zum Tode", wenn nicht gar ein diesem voraus greifendes Selbstbildnis im Zeichen des Todes sehen wollen. Gleichwohl dürfte eine solche Sicht auf das Dargestellte nur einen Teilaspekt erfassen, und zwar nicht nur, insofern der Tod der Materie im alchemistischen Prozess als dessen erste Stufe die Transformation zum Geistigen hin einleitet – eine Vorstellung, an der sich letztlich auch Steiners Beschreibung des Übergangs von der physischen zur geistigen Welt orientiert.⁴⁶ Dem *Kristall* nämlich – der bei Steiner als Sinnbild des physischen Leibs erscheint und der als

⁴³ Ebd., S. 52/53. Was hier geschildert wird, scheint in der Tat nicht nur in der zitierten Passage aus *Nein/Sicher* (1955/56) ein Echo gefunden zu haben, sondern auch in Beuys' späteren Äußerungen über seine "Krise", so etwa gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas 1973, vgl. hierzu oben.

⁴⁴ "In der Tat muss die ganze Erde eben so sein, wie sie ist, wenn auf ihr physische Menschenleiber vorhanden sein sollen. In Wahrheit ist nämlich dieser ganze Menschenleib nur ein Teil der Erde, ja in weiterem Sinne des ganzen physischen Weltalls.", vgl. Steiner GA 13/1987, S. 86.

⁴⁵ Als solches findet es sich bei Beuys nicht nur in der erwähnten Erläuterung zur "Plastischen Theorie" explizit bezeichnet (vgl. oben u. Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 23), sondern etwa auch schon in deren "Vorläufer", der "Wärmethorie", die in Beuys' "Energieplan" in der Publikation zur Wuppertaler *24 Stunden-Aktion* 1965 niedergelegt ist, vgl. die Abb. in Schneede 1994, S. 89 (Blatt 14, "Raum/Zeit/Tod" als "Ausfall" von "Kälte"). Vgl. auch Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 17: "Die Materie erreicht man nur, wenn man den Tod erreicht."; sowie zu weiterführenden Aspekten des "mineralischen Ausfallprodukts" auch unten, Kap. III.8. u. Kap. III.9.

⁴⁶ Die Zersetzung bzw. der 'Tod der Materie' ist eine Voraussetzung für deren Reinigung u. Vergeistigung; zunächst einmal in der ersten Phase, der 'nigredo' (Schwärzung); insofern das Stufenmodell des alchemistischen Prozesses in unterschiedlich komplexen Anordnungen überliefert ist, findet sich die 'putrefactio' (lat. für Verfaulung, Verwesung) allerdings auch mit späteren Stufen assoziiert; vgl. hierzu komprimiert Jung 1944/1995, S. 267f. sowie für eine vergleichende Übersichtsdarstellung Gebelein 1996, S. 45ff.

Mineral auch rein physikalisch in der Tat den "Ausfallprodukten" nahe stehen würde⁴⁷ – kommt in diesem Kontext eine spezifische Bedeutung zu. Erläutert wird diese unter anderem in Steiners *Theosophie*, in der sich das Mineralreich ebenfalls mit dem Todescharakter der physischen – und über die Korrespondenzlehre auch mit der geistigen – Welt verknüpft findet, zugleich aber auch in seiner Schlüsselfunktion für die Erkenntnis dieser Zusammenhänge beschrieben ist. Hier heißt es:

"Das Mineralreich wird durch die Sinne wahrgenommen und durch das Denken begriffen. Macht man sich über einen mineralischen Körper Gedanken, so hat man es mit einem zweifachen zu tun: mit dem Sinnendinge und mit dem Gedanken. Demgemäß hat man sich vorzustellen, daß dieses Sinnending ein verdichtetes Gedankenwesen ist. [...] Der Mensch macht sich Gedanken darüber, wie die mineralischen Dinge äußerlich gesetzmäßig aufeinander wirken. *Dadurch erweitern sich seine einzelnen Gedanken zu einem Gedankengebilde der gesamten mineralischen Welt.* Und dieses Gedankenbild ist ein Abglanz des Urbilds der ganzen mineralischen Sinnenwelt. Es ist *als ein Ganzes* in der geistigen Welt zu finden."⁴⁸

Auch die Korrespondenzlehre findet sich von Steiner in diesem Kontext explizit angesprochen und mit diesem – in der Tat eine "Erweiterung der Perspektiven" bedeutenden – Erkenntnisprozess in Verbindung gebracht:

"[...] es gibt eine Frage, welche sich doch jeder Denkende stellen müsste, nämlich die: in welchem Verhältnisse steht der Gedanke, den sich ein Mensch über einen Stein macht, zu diesem Steine selbst? Denjenigen Menschen, die besonders tiefe Blicke in die äußere Natur tun, tritt diese Frage in voller Klarheit vor das geistige Auge. Sie empfinden in Zusammenstimmung mit dem Bau und der Einrichtung der Natur. In schöner Art spricht sich zum Beispiel der Astronom Kepler über diese Harmonie aus: 'Wahr ist's, daß der göttliche Ruf, welcher die Menschen Astronomie lernen heißt, in der Welt geschrieben steht, nicht zwar in Worten und Silben, aber der Sache nach, vermöge der Angemessenheit der menschlichen Begriffe und Sinne zu der Verkettung der himmlischen Körper und Zustände.' – *Nur, weil die Dinge der Sinnenwelt nichts anderes sind als die verdichteten Geistwesenheiten, kann der Mensch, der sich durch seine Gedanken zu diesen Geistwesenheiten erhebt, in seinem Denken die Dinge verstehen.*"⁴⁹

⁴⁷ Vgl. die Anm. oben zum "mineralischen Ausfallprodukt".

⁴⁸ Vgl. Steiner GA 9/1955, S. 142.

⁴⁹ Ebd., S. 140/141. Der Konnex zwischen der frühneuzeitlichen Korrespondenzlehre einer Entsprechung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos – d.h. der göttlichen Sphäre und den Naturreichen, sowie beiden wiederum zum menschlichen Körper – mit einer Theorie der Sinneswahrnehmung als Basis für die *wissenschaftliche* Erkenntnis dieser Zusammenhänge, ist in der Tat bereits in der Renaissance (für deren Modelle Steiner hier Kepler zitiert) gegeben; als solcher wird er später auch in Goethes viel zitierten Zeilen aus der Farbenlehre "Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken? [...]" wiederkehren (vgl. Goethe HA 1988, Bd. 13, S. 324, der sich hier auf die "Worte eines alten Mystiker", gemeint ist der Philosoph Plotin, bezieht). Dass Beuys Entsprechendes assoziierte, scheint nicht nur seine bereits erwähnte Zeichnung *Erkenntnisprozeß* (1955, Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 151 u. DAbb. 114) zu bestätigen – die übrigens eben diese Zusammenhänge ansprechenden Arbeiten André Massons sehr ähnlich ist, vgl. dessen *Portraits de Goethe* u. namentlich das Gemälde *Goethe et la métamorphose des plantes* (1940) sowie hierzu ausf. Lichtenstern 1990a, S. 131ff. u. ebd. Abb. 63/S. 95 sowie Abb. 64/S. 137 u. DAbb. 116; sinn- u. sachverwandt ist sie freilich auch einer Wandtafelzeichnung Steiners, vgl. DAbb. 115 u. die Abb. in Kugler 1999, Abb. 101/S. 105; fern mögen hier jeweils die bekannten Darstellungen des Gesichtssinns u. des "Oculus Imaginationis" aus R. Fludds *Utriusque cosmi...* (1619f.) 'nachklingen', repr. b. Roob 1996, S. 571f. Speziell zum Kristall antwortete Beuys 1980 in einem Gespräch auf die Frage hin, ob denn der Kristall nicht vergleichsweise selten in seinem Werk auftauche: "Pas du tout: elle est omniprésente! [...] or, la torche représente pour moi le principe cristallin. Parce qu'elle émet un faisceau lumineux. Elle a un caractère rayonnant. On sait, qu'à l'intérieur de l'oeil, *la vision se fait par une structure cristalline.* On connaît de Léonard ces rayons lumineux qui se croisent dans l'oeil. Le champ de vision est une figure géométrique.", vgl. Beuys/Lebeer 1980a, S. 180 (Hervorh. V. K.).

Im unmittelbaren Anschluss geht Steiner nun erneut auf das mineralische Reich als erste und unterste Stufe der sinnlichen Welt ein, in der bereits der Keim für die Weiterentwicklung zum Höheren enthalten ist, die allerdings erst in der Pflanze – als dem "Urbild" der Metamorphose – zur vollen Entfaltung kommen wird. Dem Kristall aber – der folglich ebenfalls *als* "Urbild" zu verstehen ist, das in der Geistwelt seine Entsprechung findet – kommt erneut eine besondere Bedeutung zu:

"Die Pflanze hat in sich die Kraft, sich selbst ihre *lebendige Gestalt* zu geben [...]. Und zwischen der gestaltlosen Art der mineralischen Stoffe [...] und der lebendigen Gestalt der Pflanzenwelt stehen die Formen der Kristalle mitten drinnen. In den Kristallen haben wir den Übergang von der gestaltlosen Mineralwelt zu der lebendigen Gestaltungswelt des Pflanzenreiches zu suchen. [...] Dem Prozess der Kristallisation entspricht in der geistigen Welt als sein Urbild der Übergang vom formlosen Geistkeim zu dem *gestalteten Gebilde*. Verdichtet sich dieser Übergang so, daß ihn die Sinne in seinem Ergebnis wahrnehmen können, so stellt er sich in der Sinnenwelt als Kristallisationsprozess dar."⁵⁰

Der Gestaltbildungsprozess als Ausdruck der Lebenskraft hat sich, so Steiner, in den Kristallen zwar "in der zustande gebrachten Gestalt ausgelebt"⁵¹. Gleichwohl stehen sie jedoch sinnhaft – und "in der Sinnenwelt" wahrnehmbar – für den bereits im Mineralreich vorhandenen und wirksamen "Geistkeim", und lassen damit auf das selbst in der physischen Welt und dem ihr inhärenten Todesprozessen auf das Vorhandensein von "Bildekräften" schließen. Dies würde jedoch bedeuten, dass die Kristalle – der Denkstruktur zugeordnet – zunächst zwar ebenso wie das Gestein mit dessen Todescharakter assoziierbar sind, gleichwohl aber – über die Korrespondenz mit den makrokosmischen Vorgängen, die sich in den in ihnen zur Wirkung kommenden Bildkräften widerspiegelt – auf die *Überwindung* dieses Todescharakters hinausweisen: *Gestaltete Gebilde*, die im doppelten Sinn des Wortes *Denkfiguren* sind, insofern der Mensch in ihnen das "offenbare Geheimnis" einer in ein höheres Gesamtes eingebundenen Natur, das Grundprinzip des Lebens *und* des Todes erkennen kann, wie es auch ihn selbst bestimmt:

"Wer den Kristall richtig anschaut, wird in ihm die gesamte Natur, den ganzen Kosmos in einem Einzelabdruck sehen."⁵²

Kehrt man nun vor diesem Hintergrund zu Beuys' *Selbst im Gestein* zurück, so ließe sich der Schatz, den der Blick ins Erdinnere auf die im Gestein keimenden Kristalle offenbart, in der Tat als Sinnbild jener Selbst-Erkenntnis verstehen, für die bereits die deutsche Romantik – allen voran der als Bergwerksassessor auch praktisch mit dem Steinreich befasste Novalis – entsprechende Bildvorstellungen entwickelt hatte.⁵³ Vorstellungen, in denen sich im Übrigen, poetisch transformiert, nicht zuletzt auch die Spuren der traditionellen alchemistischen

⁵⁰ Vgl. Steiner GA 9/1955, S. 142/143.

⁵¹ Ebd., S. 143.

⁵² Vgl. Steiner GA 55/1986, S. 52.

⁵³ Novalis namentlich in seinem *Heinrich von Ofterdingen*, vgl. Novalis S I/1977, S. 193-334 [*Paralipomena* S. 335-358]; zu den angesprochenen Deutungszusammenhängen weiterf. Rommel 1998 sowie ausf. Bark 1999; speziell zu Novalis und der Alchemie neben dem Beitrag von Liedtke in Rommel 1998 ausf. Liedtke 2003.

Allegorik eingetragen finden, die auch in den angesprochenen Zeichnungen wiederzukehren scheinen.⁵⁴

Damit aber müssen auch Interpretationen, die (das) *Selbst im Gestein* lediglich als Inbild des Leidens und der Krankheit verstehen wollen, relativiert werden: Anders als die Gesteinssedimente, die sie einschließen, "nehmen" die "scharfe[n] Kristalle [...] den Schädelbereich" nicht etwa "in Besitz [...] und bedrängen" ihn.⁵⁵ Vielmehr deuten sie auf eine (Selbst-)Erkenntnis, die letztlich befreiend aus der Krise führen kann.⁵⁶

"Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichsten insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. [...] Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden. Krankheiten sind fast immer auch geistige Krisen im Leben, wo alte Erfahrungen und Denkvorgänge abgestoßen, beziehungsweise zu durchaus positiven Veränderungen umgeschmolzen werden."⁵⁷

Ebenso, wie sich in Beuys' Beschreibung der 'Krisis' als eines schmerzvollen, letztlich aber notwendigen, bis in die Physis hineinreichenden Zerfallsprozesses nachgerade wörtlich das abzubilden scheint, was Steiner für den Tod des "mineralischen, dem Denken in seinem Bau entsprechenden Menschleib" formuliert⁵⁸, dürften die Vorstellungen, die in seinen Schriften eine auf dem Weg "übersinnlicher Anschauung" gewonnene Erkenntnis dieser Prozesse beschreiben, im wahren Wortsinn formativ zu "positiven Veränderungen umgeschmolzen" worden sein. Denn während die mineralischen Kräfte erst, "wenn der Tod eingetreten ist", als "Auflöser der physischen Leibesgestaltung" zum Zuge kommen, werden sie zunächst noch von einem "Verborgenen" bekämpft. Damit aber, so Steiner, sei

"auf den Punkt hingewiesen, an dem die Wissenschaft vom Übersinnlichen einsetzen muß. Sie hat dasjenige zu suchen, was den angedeuteten Kampf führt. [...] Wenn nun auch jenes Verborgene, das

⁵⁴ Vgl. hierzu neben der bereits angeführten Schiefer-Ritzzeichnung *Bergwerk, Neonlicht* (1952, Abb. in Block Beuys 1990, S. 384) zahlreiche im Konvolut des *Secret Block*, Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996 enthaltene Blätter; namentlich etwa die *Gebirgsbildung* (1950, SB 33 u. DAbb. 95), —? (1949, SB 30) u. a. Blätter ohne Titel (SB 49, 75 u. 91). Zu Beuys und Novalis vgl. weiterf. Lichtenstern 2000; der wohl deutlichste Niederschlag einer Lektüre ist in einigen späten Autographen des Künstlers zu finden, vgl. etwa IV, 12 (verso, dat. 1982) in Beuys 2000, S. 202/203 ("Das Problem des Bergbaus ist ein Geistiges / Novalis: Die Frage nach dem 'höheren Bergmann'"); assoziieren lassen sich freilich auch frühe Blätter wie die *Kristallmessung* (1954, Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1954, Kat. 87/Tf. 47) oder *Aus Kristallmessung: Wachsender Turmalin* (1957, Abb. ebd., Kat. 147/Tf. 157); hierzu auch Pohl 1995 sowie Becker 1997. Auf Beuys als 'Bergarbeiter' wird i. F. noch näher einzugehen sein; des Weiteren an späterer Stelle auch auf das "Kristalline als Kunstsymbol" (vgl. Prange 1991 u. hierzu unten Kap. III.11.); zu den Erz schürfenden Zwergen in der alchemistischen Allegorik s. weiterf. unten.

⁵⁵ Vgl. Tönges-Stringaris 1996, S. 62.

⁵⁶ Vgl. a. die bereits angesprochene Zeichnung *Erkenntnisprozess* (1955, s. DAbb. 114). In diesem Zusammenhang wäre einmal mehr – die Deutungen der 'Krisis' als einer 'schamanistischen' Initiation hinterfragend – auf die Parallele zwischen Steiners Ausführungen zum Zerfall des physischen Leibs im Tode und Beuys' eigener Beschreibung der 'Krisis' zu verweisen. Steiner spricht von den mineralischen Stoffen als "Auflöser[n] der physischen Leibesgestaltung", vgl. Steiner GA 13/1987, S. 53.

⁵⁷ J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34 (1994: S. 40).

⁵⁸ In der Tat hat dies Beuys selbst in der *Telephone Conversation* mit C. Tisdall in eben diesem Sinne mit Blick auf *Selbst im Gestein* genau so formuliert: "*Self in stone* represents myself in mineralized form [...]", vgl. Beuys/Tisdall 1974, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b, S. 50 – und es in eine Reihe mit zeitgleich entstandenen Blättern gestellt (darunter Hirschführer), die mit "resurrection and a full life after dead" zu tun hätten.

in dem physischen Leibe den Kampf gegen den Zerfall führt, nur für das höhere Schauen zu beobachten ist: in seinen *Wirkungen* liegt es für die auf das Offenbare sich beschränkende Urteilskraft klar zutage. Und diese Wirkungen drücken sich in der *Form* oder Gestalt aus, in welcher während des Lebens die mineralischen Stoffe und Kräfte des physischen Leibes zusammengefügt sind."⁵⁹

Das Verborgene wiederum ist nichts anderes als jene "Lebens-" oder "Bildekraft", deren Keim im Mineralischen/Physischen selbst zur Bildung der Kristalle führt: Sinnbildern mithin, in denen für die übersinnliche Erkenntnis ein – obzwar wieder zum Stillstand gekommenes, so doch Gestalt gewordenes – plastisches Prinzip als Lebensprinzip anschaulich wird.

"[...] bei den Gedanken, die in höhere Regionen des Daseins führen, tritt das Umgekehrte ein. Es gibt kein Gefühl und keinen Enthusiasmus, die sich mit den Empfindungen an Wärme, Schönheit und Gehobenheit vergleichen lassen, welche angefacht werden durch die reinen, kristallklaren Gedanken, die sich auf die höheren Welten beziehen. Die höchsten Gefühle sind eben nicht diejenigen, die 'von selbst' sich einstellen, sondern diejenigen, welche in energischer Gedankenarbeit errungen werden."⁶⁰

Ist es also Steiners *Geheimwissenschaft*, die Beuys nicht nur zur Überwindung seiner vom Todesgedanken beherrschten 'Krisis', sondern auch als Künstler zur Entwicklung seiner plastischen Prinzipien geführt hat?

Außer Frage steht, dass die in *Nein/Sicher* geäußerten Zweifel, ob dieses Erkenntnismodell und die ihm zugrunde liegenden Vorstellungen mit der künstlerischen Tätigkeit in Einklang zu bringen seien, Ende der fünfziger Jahre offenbar ebenso überwunden waren wie die geistige und physische 'Krisis', aus deren "Todesprozess" Beuys als Erneuerter hervorgegangen sein will.⁶¹ Nach dieser Zeit jedenfalls wird der Kristall als komplexes Symbol, in dem sowohl der Todescharakter des Denkens wie auch der Keim zu dessen Überwindung enthalten sind, seinen festen Ort in der "Plastischen Theorie" erhalten, während es dem Künstler gelingt, das, was zuvor noch – wenn man so will: im eigentlichen Sinn des Wortes – *nachgezeichnet* wird, in eine eigenständige bildnerische Sprache zu transformieren.

⁵⁹ Vgl. Steiner GA 13/1987, S. 53f. (Hervorh. im Original).

⁶⁰ Vgl. Steiner GA 9/1955, S. 34/35.

⁶¹ Dass sich diese Zweifel durchaus auch auf das Verhältnis zu Anthroposophie bzw. die Auseinandersetzung mit Steiners Schriften beziehen mochten, belegen entsprechende Bemerkungen, die Günther Mancke überliefert (so habe Beuys ihm gegenüber einerseits Steiners Buch *Das Wesen der Künste* als "das einzige, was uns aus dem Chaos heraus helfen kann" bezeichnet, andererseits auf die Frage nach der Notwendigkeit eines intensiveren Bemühens seinerseits um den anthroposophischen Ansatz entgegnet, "Ich kann es nicht, ich kann es wirklich nicht. [...] Das müßt *ihr* machen.", vgl. G. Mancke, zit. n. Bind 1994, S. 308). Letzteres scheint sich bereits vor dem Hintergrund der aufgezeigten Zh. allerdings in der Tat lediglich auf eine 'anthroposophische Kunst' bzw. Ästhetik im engeren Sinne beziehen zu lassen. (Bei dem angesprochenen "Buch" handelt es sich um einen Vortrag Steiners aus dem Jahr 1909, der in GA 271 Eingang fand).

– Der Künstler bei der Arbeit –

"Metall möchte / ich beulen nach aussen / nach der Sphäre zu , inbrünstig / sich beulend wölbend , / Schmied sein möchte ich / und dem klingenden / magischen Metall Form geben."⁶²

Durchdenkt man dieses Modell konsequent, lässt es allerdings noch weitere Rückschlüsse zu: Auf die Position desjenigen nämlich, der als Künstler dem Erkenntnisprozess Form- und Gestalt bildend zur Anschaulichkeit verhilft. Anders gesagt: 'Wenn die gebildete Form als Modell für die Erkenntnis der im Verborgenen wirkenden Kraft dienen kann, so findet sich – um einen weiteren Titel Steiners zu paraphrasieren – in der Kunst selbst ein Weg, das Sinnlich-Übersinnliche zur Verwirklichung kommen zu lassen:

"Wem die Natur ihr offenbares zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst",

wie Steiner in diesem Zusammenhang mit Goethe formuliert.⁶³ Zu fragen wäre folglich, ob sich für die vor diesem Hintergrund einmal mehr nahe liegende These, dass Beuys aus seiner Steiner-Lektüre nicht nur die Grundlagen seiner "Plastischen Theorie" gewonnen hat, sondern in der Tat auch die Fundamente seines künstlerischen Selbstverständnisses aufbauen konnte, aus dem Werk des Künstlers selbst weitere Argumente beziehen lassen: Wie setzt sich der, der sein 'Selbst *aus dem* Gestein' befreit hat, ins Bild?

Eine Antwort auf diese Frage dürfte nicht allein in einer Arbeit wie *Voglio vedere i mei montagne* zu suchen sein, die der Künstler bezeichnenderweise (1950)-1971 – also einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren und sowohl die Krisenjahre wie auch deren Überwindung einschließend – datiert hat; "Berge des Denkens" beziehungsweise "Berge des Selbst", in denen das dem Tode nahe *Selbst im Gestein* ebenso wie die Kräfte, mithilfe derer es sich aus seiner Gefangenschaft gelöst hat, ein raumhaltiges Echo zu finden scheinen: Ein aus kreisförmig aufgestellten und durch Kupferplatten untereinander verbundenen Möbelstücken zusammengesetztes Interieurbild, dessen einschlägig durch biographische Verweise auf den *Lebenslauf Werklauf* des Künstlers zurück gewendete Elemente ebenso den Todescharakter in sich kreisender Gedanken imaginieren lassen, wie sie als Raum gewordene Zeichen zugleich deren Transformation signalisieren. Dominiert wird die Installation zunächst von zwei mächtigen, dunklen Möbeln, die durch Kreidebeschriftung als Teile eines Gebirgsmassivs gekennzeichnet sind: Während ein mit einem Spiegel versehener Wandschrank als Gletscher (*Vadrec[t]*) formiert, steht ihm gegenüber ein Bett

⁶² Notiz von J. Beuys, dat. 1948, vgl. Beuys 2000, IV, 9 (1948), S. 196/197. Diese Notiz weist in ihrem Duktus wie in ihrem Sujet eine deutliche Nähe zu anthroposophischen Einflüssen auf (was auch von der Datierung her einmal mehr plausibel ist, insofern Beuys just in dieser Zeit Veranstaltungen des Düsseldorfer Zweiges der *Anthroposophischen Gesellschaft* frequentiert, vgl. hierzu weiterf. insb. Kap. III.11.): Erstere gemahnt unmittelbar an die von Steiner im Zh. mit der Lauteurythmie vorgestellten Übungen bzw. Übungsgedichte, auf die Beuys etwa auch im Rahmen der Konzert-Aktion *Coyote III* (1984) zurückgriff, vgl. oben, Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'" sowie Steiner GA 282/1969; Letzteres lässt sich mit dem Kupfertreiben assoziieren, das bis heute zu dem an Steiners Pädagogik-Modell orientierten künstlerisch-handwerklichen Unterricht an Waldorfschulen gehört.

⁶³ Vgl. Steiner GA 271/1986, S. 104 (in einer Teilausg. in Beuys' Besitz).

(*Walun*), in dessen Kasten sich anstelle der Matratze ein Photo des Künstlers findet, das diesen, mit einem Wanderstab in der Hand, in eben diesem Bett liegend zeigt.⁶⁴ Ein Wanderer zwischen den Welten, zwischen Leben, *Schlaf und Tod?* Wohin es bei der Wanderschaft in den Bergen des Denkens aufzubrechen gilt, darauf dürften jene beiden Elemente der Installation deuten, die sich auf ihre Weise ebenfalls ineinander spiegeln, im Gegensatz zu den massiven Möbeln jedoch Licht und Wärme signalisierten: Eine zentrale, tief auf ein Filzrund gesenkte Lampe, sowie ein kleiner, mit Schwefel überzogener Holzschemel, auf dem ein mit Fett überzogener kreisrunder Spiegel als Sonnenscheibe figuriert.⁶⁵ Was eine Zeichnung wie *Selbst im Gestein* als intime Notation formuliert, wird in der Installation mithin auf zweifache Weise "monumentalisiert": die "Berge des Selbst" werden plastisch veranschaulicht, ins Gegenständliche eines Denkbildes versetzt und damit unmittelbar zugänglich, kommunikabel gemacht – ein seinerseits transformatorisches Werkprinzip, das nicht nur durchgängig für Beuys parallele Arbeit in den verschiedenen künstlerischen Medien charakteristisch ist, sondern dem gerade für den Weg aus der Zurückgezogenheit seiner künstlerischen Existenz während der fünfziger Jahre hin zum der Öffentlichkeit zugewandten Vertreter (s)eines "Erweiterten Kunstbegriffs" zweifellos eine Schlüsselfunktion zukommt.

Bleibt man hingegen zunächst im ureigenen Medium der Selbstreflexion, den Zeichnungen, so kann eine unmittelbare Gegenüberstellung zweier Blätter weitere Hinweise geben, deren Entstehungsdaten nicht nur gleichsam die Eckpunkte der "formativen Krisenzeit" markieren, sondern die auch beide auf ihre Weise Selbstdarstellungen zu sein scheinen, in denen Beuys seine *künstlerische* Tätigkeit im engeren Sinne thematisiert: *Bildhauer, modellierend* (1956)⁶⁶ und *Zwerg* (1965).⁶⁷ Haben wir bei Ersterem eine vergleichsweise konventionell aufgefasste Darstellung der Arbeit am Modelliertisch vor uns, bei der lediglich die nachgerade organische Verbundenheit des Künstlers mit seinem Werkstück auffällt, so stößt man in der jüngeren Arbeit auf eine mit einem Spaten gerüstete und diesen kraftvoll in den

⁶⁴ Vgl. für die Dokumentation der Installation die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, Kat. 66/S. 140ff.

⁶⁵ Als solche strahlend in Szene gesetzt in der Abb. bei Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 61, hier auch als *Sonne* (1971) bezeichnet.

⁶⁶ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 115/S. 131. Im selben Katalog finden sich noch zwei weitere, verwandte Blätter, Kat. 120/S. 231, *Bildhauer* (1957) und Kat. 121/ebd., *Ohne Titel (Bildhauer)*, o. J. (1957), von denen allerdings nur das erstgenannte Blatt eine deutlich Porträtähnlichkeit mit dem Künstler aufweist. Auch F. J. van der Grinten sieht in diesen – im zeichnerischen Werk in der Tat auffallend seltenen – traditionellen Selbstdarstellungen eine unmittelbare Verbindung mit der Krisenzeit: "[...] und es hat in dieser Krise einige Dinge gegeben, die er eigentlich sonst gar nicht gemacht hat, die fast Reflexionen der eigene Arbeit sind, beispielsweise Darstellungen des Bildhauers merkwürdigerweise, ein Bildhauer bei der Arbeit, solche Dinge.", zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34 (1981/1986, S. 66; 1994 fehlt das Zitat).

⁶⁷ Vgl. DAbb. 125 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 345/S. 329. Des Weiteren wäre in diesem Kontext noch auf die – allerdings erst 1971 datierende – Zeichnung *Knabenschmied mit Ergebnis* zu verweisen, bei der zwar keine physiognomische Ähnlichkeit, wohl aber ein Stetson-Hut die Identifikation des "Knabenschmieds" mit Beuys gestatten kann. Darüber ist das "Ergebnis" unschwer mit Beuys' plastischer Sprache der späten fünfziger bzw. frühen sechziger Jahre u. namentlich der Arbeit *Pythia (Sybilla)* (1958) zu assoziieren; vgl. DAbb. 124 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Mönchengladbach 1986, Kat. 52 sowie d. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 15/S. 132 u. zur Zeichnung weiterf. unten.

Erboden stemmende Figur, die durch einschlägige Attribute wie Hut und Weste eindeutig als Selbstporträt auszumachen ist. So verführerisch es sein mag, in "Beuys, dem Bodenbearbeiter" spontan eine Vorwegnahme des später in der Tat auch selbst zum Gartengerät greifenden Baumpflanzers der *7000 Eichen* erkennen zu wollen, dürfte eine solche Lesart der Zeichnung jedoch zu kurz greifen – zumal sie kaum geeignet ist, den Titel des Blattes zu erklären.⁶⁸

Hingegen ist der Spaten des Gräbers gerade im Entstehungsjahr der Zeichnung an prominenter Stelle im Werk des Künstlers präsent: Im doppelhändigen *Gemeinschaftsspaten* nämlich, der als (Aktions-) "Werkzeug" im *24 Stunden Happening* zum Einsatz kam, welches am 5. Juni 1965 in der Galerie Parnass, Wuppertal stattfand und in dessen Rahmen Joseph Beuys seine "Fluxus-Aktion" *...und in uns... unter uns.. landunter* ausführte.⁶⁹ Wortwörtlich im "Zentrum" der Aktion stand seinerzeit allerdings nicht der Spaten selbst, sondern eine mit einer weißen Plastikplane verhüllte Orangenkiste, mit der Beuys während der gesamten Dauer des *24 Stunden Happening* nahezu kontinuierlich in Körperkontakt blieb. Mehrfach hatte der Künstler dabei einen der beiden, zuvor auf Armeslänge entfernt in die Fugen des Galeriebodens gerammten Doppelspaten ergriffen und emporgehoben, sodass die Stiele mit seinen ausgestreckten Armen eine Linie bildeten, während das herzförmige Blatt wie ein Schild vor seinem eigenen Herzen stand – ganz so, als habe er es, gleichsam emblematisch ins Bild gesetzt, in die Bilder der Aktion hinein spiegeln wollen.⁷⁰ Dies bestätigt auch der Kommentar, mit dem Beuys sein Aktionswerkzeug gegenüber Caroline Tisdall erläuterte:

"Without the spirit of co-operation, harmony and even humour it would be impossible to work with the tool. Brotherhood and love are suggested by the heart shape of the iron blade, while the handles are like aortas or arteries. [...] The relationship to agriculture is evident, as there are love and warmth needed for a regeneration of the earth."⁷¹

⁶⁸ Tatsächlich ist eine gewisse Verwandtschaft nicht nur zu einem 1980 im Rahmen eines Gesprächs mit B. Lahann entstandenen 'Selbstporträt' zu erkennen (vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 79), sondern etwa auch zu der Silhouette, die Beuys auf einem *FIU*-Plakat zur Aktion *7000 Eichen* aus dem Jahr 1982 zeigt, vgl. Ausst. Kat. Beuys/München 1991, Kat. 124.

⁶⁹ Vgl. zur Aktion *Schneede* 1994, S. 84ff. (Nr. 8). In der zentralen Aktion, in der Beuys während der meisten Zeit auf einer Kiste hockt und mit einem Fettkissen agiert, finden sich zwei der doppelstieligen *Gemeinschaftsspaten* in ein Brett gerammt. Von Zeit zu Zeit nimmt Beuys einen dieser Spaten auf und hält sich mit hoch ausgestreckten Armen das herzförmige Doppelblatt vor die Brust. Vor dem Hintergrund der bekannten Diagramme, die Steiners Auffassung der Dreigliederung des Menschen mit der "Plastischen Theorie" verbinden, wäre zu überlegen, ob sich dieser Gestus als Hinweis auf das Herzzentrum und seine bei Beuys der Bewegung zugeordnete Position bezieht (wie entsprechend der sog. "Energieplan" zur Aktion den Menschen als "Generator", als Erzeuger und Beweger also, bezeichnet, vgl. ebd., S. 89). Das Objekt selbst datiert lt. J. Stüttgen bereits 1964, vgl. Stüttgen 1988c, S. 204 (hier in der frühen Version als *Spaten mit zwei Stielen* bezeichnet).

⁷⁰ Vgl. DAbb. 126 u. die Abb. in *Schneede* 1994, S. 101.

⁷¹ Vgl. J. Beuys in: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 84.

Während das Signal zur Kooperation – schenkt man späteren Äußerungen des Künstlers Glauben⁷² – vom Publikum aufgenommen wurde, dürfte diesem ein anderes Zeichen weitgehend verborgen geblieben sein: Unter der Orangenkiste hatte der Künstler nämlich ein Weckglas mit Wasser bereit gestellt, in dem sich – wie er später seinem Schüler Johannes Stüttgen mitteilte, eine Christrose befunden haben soll.⁷³ Auf diese Rose – die mithin im Verborgenen blühte – wird später noch zurückzukommen sein.⁷⁴ Zunächst mag der Hinweis genügen, das sie wie eine Reihe der von Beuys dezidiert vorgezeigten und benutzten (Aktions-) "Werkzeuge" eine Brücke nicht nur zu vorauf gegangenen Aktionen, sondern auch zu dem zu ziehen gestattet, was in den zehn Jahre zuvor entstandenen Arbeiten – und namentlich zu denen, die später in den *Secret Block* eingehen sollten – zeichnerisch ertastet wird.⁷⁵ So fanden unter anderem jene torartigen Holzelemente eine Verwendung, die Beuys als Teile seines Modells für ein *Auschwitz-Monuments* 1958 zu einem Wettbewerb eingereicht hatte.⁷⁶ Wie aus den Entwürfen hervorgeht, sollten die beiden Tore, monumental vergrößert und in Beton ausgeführt, als weithin sichtbare Wegzeichen auf das zentrale Element des Denkmals hinleiten, das dort zu platzieren gewesen wäre, wo die Bahngleise des Vernichtungslagers endeten, nämlich zwischen den beiden Krematorien: Eine kristallin geformte Schale aus massivem, poliertem Silber – in Beuys eigenen Worten "Leuchter, Schale, Kristall, Blume, Monstranz. Die Morgensonne sollte sich darin vielfältig brechen und durch den Glanz des polierten Silbers weit ausstrahlen."⁷⁷ Zwar fehlte dieses mithin sowohl formal wie auch in seiner vorgesehenen Wirkung als "Sonnenspiegel" unmittelbar auf die im vorauf Gegangenen angesprochene, kosmologisch gefasste Ikonographie des Erlösungsgedankens rückführbare Element in der

⁷² Vgl. seinen von C. Tisdall wiedergegebenen Kommentar im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 83. Fraglich bleibt allerdings, wie sich diese "Aufnahme" des Signals zur Kooperation im Rahmen der Aktion artikuliert haben soll. Allzu wörtlich wird man die Aufforderung zum gemeinschaftlichen "Zupacken" – mit Rücksicht auf den Parkettboden der Galerie – jedenfalls nicht verstanden haben.

⁷³ Vgl. J. Stüttgen in einer briefl. Mitteilung an U. Schneede, zit. b. Schneede 1994, S. 84/85. Kiste, Glas und dessen Füllung (ohne Rose bzw. ggf. mit deren Residuen) sind zus. mit der Plastikplane, welche die Kiste verhüllte, als Objekt erhalten; vgl. die Abb. ebd., S. 91.

⁷⁴ Vgl. ausf. unten, Kap. III.10.

⁷⁵ Tatsächlich spielten Rosen bereits in der Aachener Aktion von 1964 eine Rolle, vgl. hierzu ebenfalls weiterf. unten, Kap. III.10.

⁷⁶ Zu Beuys' Entwürfen zum *Auschwitz-Monument* vgl. Grinten 1996; sowie zum Kontext der Arbeit im Gesamtwerk Kramer 1997 u. Ray 2001b.

⁷⁷ J. Beuys in seiner Erläuterung des Entwurfs, zit. n. Grinten 1996, S. 200.

späteren Aktion.⁷⁸ Gleichwohl lässt nicht allein die Art und Weise, wie die beiden Tore zum Einsatz kamen, darauf schließen, dass der dem Monument zugrunde liegende Gedanke an eine Transformation dessen, was – im *Auschwitz-Monument* – zunächst auf einen Ort des Todes hinzuleiten scheint, auch hier eine Rolle spielte: Zwischen Kiste und Gemeinschaftsspaten abgelegt, sollte das größere der beiden, das Beuys zuvor senkrecht zersägt hatte, im Verlauf der Aktion gewendet und neu zusammengesetzt selbst zu einem *Transformationszeichen* werden.⁷⁹ Tatsächlich findet sich dieser Transformationsgedanke in der gesamten Aktion angelegt. Dies geht nicht zuletzt aus den Textseiten hervor, die Beuys für die im Anschluss herausgegebene Publikation gestaltete und die den "Energieplan" des Künstlers "für den westlichen Menschen" vorstellt, in dem ein "Hirschführer" den von den rationalen Naturwissenschaften entworfenen Raum-Zeit-Koordinaten seine "Wärmeplastik" entgegensetzt:⁸⁰

"'No', sagte der Chef der Hirschführer, nahm den kugelförmigen Fettballen dicht vor seine Stirn und schlug vor Wut so heftig in die Pfanne, daß die Kunstpillen nur so durch die Gegend flogen. Glauben Sie immer noch, daß die Wahrheit nur erfaßt und nicht erzeugt wird?"⁸¹

⁷⁸ Wenngleich mit Blick auf die Begriffe "Schale" und "Blume" in Beuys' Beschreibung der Bodenplastik zunächst an den *Brunnen* (1952) zu denken ist (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 15/S. 55), verweist ihre Funktion als "Sonnenspiegel" unmittelbar auf die gleichnamige Zeichnung aus dem *Secret Block* zurück, vgl. DAbb. 144 u. SB 121 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996; wohl zu Recht sieht F. J. van der Grinten daher in den *Zwei Berglampen, 1 aus/2an* (1953, DAbb. 142 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 13), die Beuys auch als "Monstranz[en]" bezeichnet haben soll, und der unbetitelten Arbeit (*Tisch mit Kristall*, 1953-1957, Abb. ebd., Kat. 18/S. 54) äquivalente Realisierungen. Auf den Konnex zwischen der in diesem Bild angesprochenen kosmologische Korrespondenz zwischen himmlischem Gestirn und kristallinem Spiegel und einem Erlösungs- bzw. Transformationsgedanken wird i. F., auch im Bezug auf die Zusammenhänge zwischen Alchemie und 'Heilkunst', noch näher einzugehen sein (vgl. neben diesem Kap. weiterf. a. Kap. III.8. u. Kap. III.9.). Die Wahl des Materials Silber, das in ersterer mit dem Mond – welcher ja in der Tat sein Licht von der Sonne empfängt – assoziiert wird, für eine "Monstranz", in der sich die Morgensonne spiegelt, scheint jedenfalls einerseits auf Gedanken zurückführbar, wie sie Steiner etwa in GA 233/1962, S. 291ff. zum Osterfest schildert (die entspr. Vorträge waren in Beuys' Besitz): "Die Sonne sendet ihr Licht auf den Mond, weil sie es direkt dem Menschen nicht übergeben darf. [...] Wie der Mond selber, wenn er Vollmond ist, ein Sonnenlicht-Träger ist, so wurde der Mensch ein Christus-Träger."; und andererseits auf solche, die Steiner im Zh. mit dem Erlösungsgedanken in Bezug auf die alchemistischen Transformation bzw. "Metamorphose des Kohlenstoffs" äußert ("Der Kohlenstoff, er hat gerade die entgegengesetzte Eigenschaft vom Golde [...] Kohlenstoff ist auf dem Monde Silber. Kohlenstoff ist der Stein der Weisen", vgl. Steiner GA 232/1974, S. 208ff., S. 210 u. DAbb. 138/ebd., S. 208). So präzisiert die von Steiner geschilderten Erlösungsvorstellungen hier ins Bild gefasst und als Bild gewählt sein mögen, mutet allerdings die Situierung eines 'kosmischen Athanor', in dem ein Verbrennungsprozess zur Allegorie christlicher Läuterung wird, ausgerechnet in Auschwitz bzw. als *Auschwitz-Monument* mehr als makaber an. Eine *Schale* als *Mondspiegel* begegnet – im Zh. mit einem in den Berg eingelassenen 'Sonnenspiegel' (hier beim Wort zu nehmen, nämlich als geschliffenes Glas) – auf dem Titelkupfer von Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae* (Ed. von 1671), vgl. DAbb. 145 u. die Abb. in Godwin 1979/1994, S. 78/Nr. 3; zur Darstellung Zielinski 2002, S. 158 sowie vergl. a. die bei Roob 1996, S. 265 abgeb. Darstellung aus dem *Chymischen Monden-Schein* (zugeschr. Chr. Fr. von Steinbergen, Leipzig 1719; Ausg. b. Roob dat. 1739), DAbb. 146; explizit auf Kircher wird Beuys 1982 referieren, vgl. Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'".

⁷⁹ Vgl. hierzu Grinten 1996, S. 202f.; das Holzmodell befindet sich heute in einer Vitrine des *Block Beuys*, vgl. die Abb. ebd., S. 203. u. Block Beuys 1990, S. 159 u. S. 352.

⁸⁰ Vgl. die Dok. des "Energieplans" in Schneede 1994, S. 89.

⁸¹ Vgl. J. Beuys, "Energieplan", zit. n. Schneede 1994, S. 89; zu den angesprochenen "Kunstpillen" bzw. der *Kunstpille* weiterf. unten, Kap. III.8., Abs. "Die Potenzen der Kunst".

Dabei scheint nicht nur das zentrale Diagramm, das im Anschluss als "Wärmetheorie von Beuys" vorgestellt wird und in dem mit der nach unten weisenden Entwicklungslinie des "irdischen Lebens" in "Kälte", "Raum", "Zeit" und "Tod" eine nach oben in "Gegenraum", "Überzeit" und ein "Leben nach dem "Tod" führende Bewegung korrespondiert, auf seine Weise eben das in eine Formel zu fassen, was in den frühen Zeichnungen ikonographisch als Transformations- und Erlösungsweg angedeutet ist.⁸² Auch für den "kugelförmige Fettballen" – offenbar ein Verwandter der "Kunstpillen", die in der Aktion selbst als Wachskugeln präsent waren – lassen sich an bezeichnender Stelle entsprechende Vorläufer ausmachen: In jenen frühen Zeichnungen nämlich, in denen an Stelle der Versteinerungs- und Kristallisationsprozesse oder in unmittelbarer Kombination mit diesen Transformations- und Wärmeprozesse veranschaulicht werden. So taucht die in *Hirschführer* und *Gebirgsbildung* über dem Kristallaltar beziehungsweise den Kristallbündeln schwebende, wolkenartige Rundform ebenso wie die im "Gralzeichen" figurierende Sonnenscheibe in Blättern auf, in denen Bienen bei jener Tätigkeit beobachtet werden, die Beuys später wie folgt beschreiben sollte:

"Ich habe so eine plastische Theorie, wo der Wärmecharakter, die Wärmeskulptur eine große Rolle spielt, ausgebildet, die sich schließlich auf das ganze Soziale ausdehnt, also als politischer Begriff, sogar sich ausdehnen läßt. Und in diesen ganzen Zusammenhängen muß man das sehen mit der Biene. [...] Der Wärmecharakter liegt im Honig, aber auch im Wachs, und auch im Pollen und im Nektar schon, denn die Biene verzehrt ja gerade das an Pflanzen, was den höchstmöglichen Wärmecharakter hat. Wenn man mal alchemistisch vorgeht, irgendwo in der Blüte, da wo der eigentliche Wärmeprozess sich am meisten entfaltet [...] wo der Nektar sich bildet, also eigentlich der Pflanzenhonig. [...] Den nimmt die Biene weg, und läßt ihn nochmal durch ihren Körper durchgehen und macht etwas höheres daraus, eine höhere Wirksamkeit [...]."⁸³

Was Beuys mit Blick auf seine um Beginn der fünfziger Jahre entstandenen *Bienenköniginnen* formuliert⁸⁴, scheint eine unbetitelt Zeichnung aus dem *Secret Block* unmittelbar wiederzugeben, die einerseits zeitgleich mit *Gebirgsbildung* datiert, andererseits in ihrer emblematischen Wiedergabe eines sich zugleich in einer Korrespondenz zwischen "natürlich/irdischem" und "kosmisch/geistigem" Geschehen spiegelnden Transformationsprozesses aber auch deutliche Parallelen zu *Hirschführer* aufweist: Über einer nachgerade organisch anmutenden Blütenkrone, deren Stempel selbst wie ein Schale mit züngelndem Opferlicht gestaltet ist und deren deutlich konturierter Korb eine auffallende Ähnlichkeit zur Schädelform in *Gebirgsbildung* aufweist, erhebt sich eine riesenhaft vergrößerte Biene. Während die Staubbeutel ihres Abdomens über angedeutete Tropfenformen mit der Blüte verbunden sind, schwingt ihr ausgebreitetes Flügelpaar zu einem kreisförmigen

⁸² Im Sinne der oben geführten Argumentation, vgl. die Ausf. zu *Selbst im Gestein*, *NEIN/SICHER* u. a.

⁸³ Vgl. Beuys/Blume/Prager 1975, S. 373. Auf die Korrespondenz der hier angesprochenen, bildhaften Beschreibung der "Wärmetheorie" mit den Ausführungen, die Steiner in seinen Vorträgen über *Das Wesen der Bienen* gibt (vgl. Steiner 1951b; später in GA 351) weisen bereits Adriani/Konnertz/Thomas 1973 hin (s. ebd., S. 187 mit ausf. Zitat); es ist davon auszugehen, dass Beuys den Autoren seinerzeit selbst den entsprechenden Fingerzeig gab. Umso erstaunlicher mag anmuten, dass diesem Konnex seitens der Kunstgeschichte erst vergleichsweise spät nachgegangen wurde.

⁸⁴ Vgl. zu den *Bienenköniginnen* neben Adriani/Konnertz/Thomas (1973) 1994, S. 28ff. u. den Abb. ebd. S. 30/31 ausf. den Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 33ff.; s. weiterführend auch unten, Kap. III.8.

Himmelskörper empor.⁸⁵ Auf einem weiteren Blatt des Konvoluts wiederum taucht der bereits bekannte, in Profildarstellung gegebene Schädel zusammen mit zwei Bienen auf, deren Produkte – angedeutete Wabenbündel sowie eine nicht näher definierte, organische Form – nunmehr unmittelbar dort erscheinen, wo das *Selbst im Gestein* mit dem Mineralischen konfrontiert wird: nämlich vor der Stirn.⁸⁶

Wird in dieser zweiten, 1956 entstandenen Zeichnung bereits jener "therapeutische Prozeß, [der] auch ein Wärmeprozess [ist]" imaginiert, den Beuys im "Energieplan" seiner Aktion – wie auch im "Energieplan" seiner "Plastischen Theorie" insgesamt – dem Todescharakter des rationalen Denkens entgegensetzt?⁸⁷ Dafür spricht nicht zuletzt eine zehn Jahre später, 1966 datierende und ursprünglich zum *Manresa*-Komplex gehörende Arbeit, die ebenfalls in den *Secret Block* eingegangen ist: Hier ist es in der Tat eine Fettkugel, die sich jene im Profil dargestellte, männliche Gestalt vor die Stirne presst, welche noch zehn Jahre zuvor als *Selbst im Gestein*, als *Toter* und als ausgezehrter "Wanderer zwischen den Welten" erscheint.⁸⁸

Vor dem Hintergrund dieser ebenso komplexen wie – "wenn man mal alchemistisch vorgeht": in doppeltem Wortsinn – hermetisch verklausulierten Ikonographie der *Transformation* jedenfalls scheint es einmal mehr als unzureichend, in dem mit dem "Herzorgan, dem Beweger" korrespondierenden Spaten allein ein für den schönsten

⁸⁵ Vgl. DAbb. 106 u. Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 34, —? (1950). Am Rande sei auf die nachgerade im Adoranten-Gestus erhobenen u. nur bedingt denjenigen einer Biene entsprechenden Flügel des Insekts verwiesen, insofern diese vage an ägyptische Skarabäus-Motive sowie an im esoterischen Kontext begegnende Darstellungen der Göttin Isis gemahnen können, deren Vorbilder allerdings eigentl. ihre Schwester Nephtys zeigen (anders als Isis, die ihre Flügel i. d. R. den Leichnam Osiris' betauernd oder beschützend senkt, findet sich Nephtys auch mit frontal ausgebreitetem Flügelpaar wiedergegeben); vgl. DAbb. 107ff. Ohne auf einem Konnex zu dem Blatt zu insistieren, wäre jedenfalls anzumerken, dass Beuys mit entsprechenden Bildern vertraut gewesen sein dürfte, insofern dies auch andere Arbeiten nahe legen; vgl. etwa ebd. SB 268, —? (1959), DAbb. 113a. Im Titel klingt Ägyptisches auch im Holzrelief *TOTH* (1949) an, vgl. Block Beuys 1990, S. 354f. u. die Abb. ebd./DAbb. 112; im beistehenden Text zitiert W. Beuys E. Schurés *Die Grossen Eingeweihten* für die Identifikation von Thot/Toth mit Hermes Trismegistos. Zu diesem Konnex, auf den Beuys auch bei Steiner selbst gestoßen sein könnte, sowie zu Schuré vgl. weiterf. unten, Kap. III.11. Über die ägyptische Isis dürfte Beuys ebenfalls bei Steiner nachgelesen haben, dessen Schilderungen der "Isis-Mysterien", wie noch zu zeigen sein wird, ihn zur Entstehungszeit des Blattes in der Tat beschäftigt zu haben scheinen; vgl. weiterf. unten, Kap. III.8. u. Kap. III.10.; in Letzterem a. zu Arbeiten, in welchen wiederum Formationen begegnen, die denjenigen in *TOTH* verwandt erscheinen. Am Rande sei in diesem Zh. bereits auf ein Bezugssystem verwiesen, das in den Kap. III.9.f. u. insb. in Kap. III.11. weiterf. zu diskutieren sein wird: Die Freimaurerei, die mindestens für Steiners Interesse an den "ägyptischen Mysterien" eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte. Zur Freimaurerei u. Ägypten vgl. kompakt Terner 2001, S. 136ff. (ebd. weitere Lit.).

⁸⁶ Vgl. J. Beuys: —? (1956), Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 152.

⁸⁷ Vgl. die Dok. in Schneede 1994, S. 89, insb. Bl. 13/14.

⁸⁸ Vgl. DAbb. 113b u. die Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 398, —? (1966); ein Blatt, das bis in Details hinein eng mit der bereits erwähnten Zeichnung SB 268 korrespondiert (s. DAbb. 113a), auf der dem ausgezehrten, an einen mumifizierten und mit Proviant für die Jenseitsreise ausgestatteten Toten erinnernden "Wanderer" statt dessen ein "FINIS" vor die Stirn geschrieben steht. Eine Fettkugel wiederum figuriert auch – von Beuys in der Hand gehalten, verformt und empor geworfen – in dem Film *Rannoch Moor* (1970), den Beuys im Vorfeld der Aktion *Celtic (Kinloch Rannoch)* ... drehte u. im Rahmen der Aktion *Celtic + ~~~* (1971) projizieren ließ, vgl. Beuys/Müller 1983, S. 136f. u. Beuys/Kramer 1984, S. 13.

Ackerbau vorgesehene Werkzeug zu sehen.⁸⁹ Und dies gilt nicht nur für den in der Aktion eingesetzten *Gemeinschaftsspaten*, sondern auch für denjenigen des *Zwerges*, der in der gleichnamigen Zeichnung unzweifelhaft als 'Alter Ego' des Künstlers figuriert. Vielmehr bietet sich – jenseits verschiedener vager, frei an die gezeigte Tätigkeit des Grabens anknüpfender Assoziationen, die von einem Verweis auf Beuys' botanische Interessen und seine gärtnerischen Betätigungen bis zur Parallele zu dem viel zitierten Identifikationsmoment mit dem "Hasen, der sich eingräbt"⁹⁰ und schließlich auch den aus pharmazeutischem Relikten aufgeschaukelten Hasengräbern reichen mögen⁹¹ – gerade der Titel des Blattes für einen weiterführenden Interpretationsstrang an: Mit Schaufel oder Spaten ist nämlich nicht nur der landläufig bekannte Gartenzwerg ausgestattet. Auch im europäischen Volksglauben und im Märchen spielen die bergarbeitenden Zwerge eine bedeutsame Rolle, insofern ihnen unter anderem etwa mantische Züge, vor allem aber auch besondere Fähigkeiten zugeschrieben werden, vergrabene Schätze und in der Erde verborgene Erze zu entdecken.⁹² Über diese mythologische Überlieferung und die im Mittelalter einsetzende hagiologische Aufladung des Montanbaus fanden die Darstellungen grabender und Erz schürfender Zwerge schließlich auch Eingang in die Bilderwelt der Alchemie, in der die Suche nach Erz oder Gold für diejenigen nach dem Stein der Weisen steht, der das "Innere

⁸⁹ Damit soll nicht behauptet werden, dass Beuys das Bild des Ackerbaus gering geschätzt hätte; im Gegenteil aktivierte er es keineswegs erst für seine Baumpflanz-Aktion *7000 Eichen*, sondern etwa auch 1977 in der Aktion *Kartoffelpflanzen* vor der Galerie von René Block (vgl. A 16 in Schneede 1994, S. 385 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 15; wobei er mit seiner Wertschätzung für die Erdknolle in diesem Fall dem ebenfalls von Block vertretenen Sigmar Polke näher stand als Steiner, der in der von ihr potentiell verursachten Belastung des Verdauungssystems die Gefahr sah, dem Esser könne "etwas von der Gehirnkraft verlorengehen für das Danken", vgl. GA 225/1961 u. hierzu Hentschel 2000, S. 368); zudem besaß der Ackerbau über die auch im *Lebenslauf Werklauf* herausgestellte Phase der "Arbeit auf dem Felde" (1956/1957) einen festen Stellenwert in seiner 'Automythographie'. Nichts desto weniger wird i. F. darauf zu insistieren sein, dass der 'Bodenarbeiter' Beuys in diesem Fall tiefer gräbt.

⁹⁰ Vgl. J. Beuys in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 79 (1994: S. 72). Tatsache ist allerdings, dass sich nur Kaninchen, nicht aber Hasen in die Erde eingraben.

⁹¹ Vgl. z. B. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 51/S. 185 (*Hasengrab*, 1962/1967). In eben dieser materialen Zusammensetzung korrespondieren die Hasengräber ihrerseits mit dem "alchemical character", den Beuys dem Hasen als seinem 'Alter Ego' zuspricht (vgl. Beuys/Tisdall 1974, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b, S. 50); vgl. hierzu weiterf. auch unten, Kap. III.9.

⁹² Vgl. die Artikel "Berggeister", "Bergwerk" und "Zwerge" im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Bächtold-Stäubli 1927f./1987), Bd. I, Sp. 1071ff. u. Bd. IX, Sp. 1008ff. Es wäre in diesem Zusammenhang natürlich auch auf die "Zwergendenkmäler" zu verweisen, die in Beuys' zeichnerischem Werk keine geringe Rolle spielen (für diesen Hinweis dankt die Verf. D. Koeplin im Rahmen der Diskussion ihres Vortrags zum Thema "Beuys und Alchemie" in der Sektion "Work in Progress" auf dem Joseph Beuys-Symposium Kranenburg 1995); vgl. hierzu neben dem Wasserfarben-Blatt *Zwergengräber* (1953), auf dem sich die im Entwurf für das *Auschwitz-Monument* verwendete und in der *24 Stunden*-Aktion neu utilisierte Torform des *Transformationszeichens* skizziert findet (hierzu Grinten 1996 u. die Abb. ebd., S. 202) auch das "Plastische Bild" *Denkmal für einen Zwerg* (1961), Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 166 sowie weiterf. Koeplin 1996.

Gold" als seelische Qualität symbolisiert.⁹³ In die Moderne hinein wurde dieser Gedanke vor allem über die Literatur der Romantik transportiert – und kehrt schließlich auch in Wagners *Ring des Nibelungen* wieder, wo die Zwerge – wie der mythische Vulkanus Schmiede und Zauberer zugleich⁹⁴ – eine wichtige Mittlerrolle zwischen Menschen und Göttern spielen: Neben Alberich, dem mächtigen Räuber des Rings und Hüter des Nibelungenschatzes, ist es der Zwerg Mime, der den verwaisten Siegfried aufzieht und in die Schmiedekunst einweist, bevor sich dieser auf den Weg macht, um den Ring des Nibelungen zu suchen.

Nun ist bei Beuys wohl nicht nur aufgrund der mehrfach belegten Novalis-Lektüre und seiner Auseinandersetzung mit der Romantik von einer Kenntnis des entsprechenden Motivkomplexes auszugehen. Zwar wäre in diesem Zusammenhang zunächst erneut auf das bereits angesprochene Konvolut von Blättern zu verweisen, die sich in engerem oder weiteren Umfeld der Bergbau- und Bergwerksthematik widmen und damit die von Steiner bezogenen kosmologischen Vorstellungen mit einer älteren, ikonographischen Tradition verknüpfen, wie sie einerseits in der alchemistischen Allegorik, andererseits – literarisch transformiert – in den Schriften romantischer Dichter wie G. H. Schubert, A. von Arnim, E. T. A. Hoffmann, W. Hauff und allen voran natürlich Novalis, im übrigen aber auch bei Goethe bildhaft werden.⁹⁵ Gerade für die Figur des *Zwerges* dürften jedoch insbesondere Wagner und die germanische Mythologie ebenfalls Anregungen geliefert haben, wie nicht zuletzt ein verwandtes, 1971 datiertes Blatt mit dem Titel *Knabenschmied mit Ergebnis*

⁹³ Vgl. zu diesen Zusammenhängen neben Eliade 1956/1960/1992 ausf. Böhme 1988c; zur Darstellungstradition ausf. Klinkhammer 1992, insb. S. 177ff. (Bergleute als alchem. Schatzgräber); sowie für entspr. Darstellungen Erz schürfender Zwerge bzw. Bergleute die Abb. in Roob 1996, S. 180f./DAbb. 128; hierzu auch Jung 1944/1995, S. 182f., der die Zwerge zugleich mit den in Goethes *Faust* begegnenden 'Kabiren' in Verbindung bringt, die hier in der Tat – ebenso wie die Daktylen – als zwergenhafte Wesen erscheinen, erstere sind "ungestalte", aber gute Geister; letztere sind in *Faust II* mit den Schätzen der Erde und der Schmiedekunst befasst (vgl. Goethe HA 1988, Bd. 3, S. 65ff., S. 229ff. u. S. 249). Steiner wiederum geht in mehreren Vorträgen (u. a. in GA 8 u. GA 218, ausf. in GA 188) auf die Kabiren ein, die er auch in Ton plastisch umsetzte (vgl. GA 218). In Beuys' Nachlass ist keiner der angef. Bände verzeichnet; wenngleich seine Arbeit *Gefängnis (Kabir + Daktyl)* von 1983, in der zwei Carbid-, also Berglampen die entspr. Bezeichnungen tragen (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 484/S. 338), eine direkte Anregung durch die Faust-Lektüre vermuten lassen könnte. Desw. begegnen "Kabiren" und "Daktylen" in einer Handschrift von 1982 auch zusammen mit einer Zuordnung der Planeten zu den Metallen sowie weiteren Stichworten ("Planetenmysterium", "Samothrake"), welche erneut auf Steiner zurückverweisen, vgl. Beuys 2000, IV, 11 [recto] (1982), S. 200/201. Zu *Faust* vgl. weiterf. unten, Abs. "Die Werkstatt des Künstlers".

⁹⁴ Dessen Figur wiederum sowohl im Zh. mit der "Legende vom Künstler" als auch mit Blick auf die alchemistische Allegorik von Bedeutung ist bzw. ein Bindeglied zwischen der Figur des 'Künstler-Magiers' u. derjenigen des 'Künstler-Alchemisten' darstellt; vgl. zu Vulkan bzw. dem griech. Hephaistos als Schmied u. Zauberer sowie zum Schmied als 'Werkmeister' in doppeltem Sinne, d. h. auf das Artefakt u. das 'opus magnum' bezogen Kris/Kurz 1934/1980, S. 66f., S. 79, S. 96f. u. S. 116; zu Schmieden und Alchemisten ausf. Eliade 1956/1960/1992; sowie für eine allegorische Darst. DAbb. 178a u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 93/S. 118 (ebenf. bei Hartlaub 1959 u. Seligmann 1948/1958/1988).

⁹⁵ Eine einschlägige Textauswahl versammelt Frank 1978 (u. a. mit R. Wagners Version der *Bergwerke von Falun*); zu Novalis s. o.; zu Goethe neben der vorausgehenden Anm. insb. auch die Passagen zu "Montan[us]" und "Makarie" in den *Wanderjahren* u. hierzu oben.

vermuten lässt⁹⁶: Als "Knabenschmied" nämlich erscheint in Wagners *Ring* der Held Siegfried, der sich von Mime in der Schmiedekunst unterweisen lässt – und dessen Versuch, die Bruchstücke des legendären Zauberschwertes Not(h)ung zusammen zu fügen, im Gegensatz zu demjenigen seines zwerghaften Lehrers von Erfolg gekrönt ist.⁹⁷ Dass sich Beuys schön früher speziell mit diesem Stoff beschäftigt hat, belegt eines seiner kleinen "Sekunden-Stücke", in dem untern anderem auch drei Figuren des *Rings*, nämlich Norne, Wanderer und Zwerg, auf einer – allerdings in jeglicher Hinsicht bescheideneren Bühne – zusammen auftreten lässt.⁹⁸

Anders allerdings als Wagners Protagonisten Alberich und Mime, deren Verhältnis zum Gold von der Gier nach Macht und Reichtum geprägt ist, wird man Beuys' *Zwerg* – so man ihn mit Blick auf seinen Stetson-Hut als 'Alter Ego' des Künstlers versteht – wohl kaum solche niedrigen Beweggründe unterstellen wollen. Sie repräsentieren die negativen Seiten des Materialismus, gegen die Beuys auch in seiner eigenen Deutung der Wagner-Oper Stellung bezieht:

"Hauptkapitel im Ring des Nibelungen ist, wie Gold zu Geld und Macht zu Kapital werden. Bei uns Menschen ist nämlich die spirituelle Dimension, die Verbindung von Geist und Stoff nicht getrennt, sondern eine Einheit. Statt die spirituelle Dimension zu entwickeln, huldigt man der Analyse, die der Technik und der Macht des Kapitals nützt."⁹⁹

⁹⁶ Vgl. DAbb. 124 u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Mönchengladbach 1986, Kat. 52. Wenn die Zeichnung mit Blick auf den Stetson-Hut und das "Ergebnis" des *Knabenschmiedes* eine Identifikation der Figur mit dem Künstler selbst gestatten kann, so wäre ganz grundsätzlich zu fragen, inwieweit sich Beuys hier in Berufung auf das Bild des 'Künstler-Schmiedes' bewusst nicht nur mit der mythologischen Figur des Hephaistos, sondern auch mit derjenigen des Alchemisten an der Schmiede-Esse in Verbindung bringen will (s. o.); zur *Schmelzaktion* (1982), in der sich Beuys in der Tat direkt als 'Künstler-Schmied' und 'Alchemist' an eine Esse begeben wird, ausf. unten Kap. III.9. Zum einschlägig assoziierbaren 'Gold' gelangt man gleichwohl auch über die konkretere Konnotation des Titels selbst mit der germanischen Variante der Mythe bzw. deren Weiterverarbeitung bei Wagner.

⁹⁷ Vgl. Wagner/Huber 1988, S. 61ff. (*Der Ring des Nibelungen. Zweiter Tag: Siegfried*) u. insb. den Kommentar, mit dem Mime das Ergebnis des "Knabenschmieds" bedenkt: "Zu Schanden kam ein Schmied / den Lehrer sein Knabe lehrt / mit der Kunst ist's beim Alten aus [...]." (ebd., S. 72). In der Zweiten Szene des Dritten Aufzugs der *Götterdämmerung* lässt Wagner Siegfried selbst Hagen berichten: "Mime hiess/ ein mürrischer Zwerg:/ in des Neides Zwang/ zog er mich auf [...] / Er lehrte mich schmieden/ und Erze schmelzen;/ doch was der Künstler selbst nicht konnt'/ des Lehrlings Mute/ musst' es gelingen:/ eines zerschlagenen Stahles Stücke neu zu schmieden zum Schwert./ Des Vaters Wehr/ fügt ich mir neu:/ nagelfest/ schuf ich mir Not[h]ung.", vgl. ebd., S. 120.

⁹⁸ Vgl. J. Beuys: *I Sekunden Stück* (1963), Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 33 u. Graevenitz 1993/1997c, S. 347. Zuvor verweist v. Graevenitz hier auch darauf, dass sich Beuys bereits in "frühe[n] Zeichnungen aus den fünfziger und sechziger Jahren [...] mit dem Nibelungen-Mythos" beschäftigt habe, ohne allerdings konkrete Beispiele anzuführen. Wenn sie dabei erläutert: "Es handelt sich um mythische Figuren, die von Ost nach West wandernd ihre Kultur mitnahmen. Beuys wünschte sich, diese östliche Kultur mit der westlichen verschmelzen zu können" (ebd.), so scheinen die "Nibelungen" hier mit den in anderen Einträgen des *Beuysnobicum* entsprechend erläuterten Heerscharen des "Dschingis Khan", den in der "Mongolei" angesiedelten Stämmen, den "Nomaden" und den "Tataren" zu verschmelzen – wobei einmal mehr irritieren kann, dass hier durchgängig der Verweis auf Steiner und dessen Ausführungen zur *Westliche[n] und östliche[n] Weltgegensätzlichkeit* (und den *Wege[n] zu ihrer Verständigung durch Anthroposophie*, vgl. Steiner GA 83/1981) fehlt; vielmehr kommt v. Graevenitz' Eintrag zu "Wagner" sogar gänzlich ohne einen Hinweis auf Steiner u. Wagner aus.

⁹⁹ Vgl. J. Beuys, zit. n. A. Graevenitz in Graevenitz 1993/1997c, S. 348.

Insofern ihm zweifelsohne an einer Entwicklung der spirituellen Dimension gelegen war, scheint es daher für die Deutung seines Zwerges zunächst nahe liegender, eine andere Formulierung Rudolf Steiners in Erinnerung zu rufen, der in seinem Vortrag *Die neue Geistigkeit und das Christus-Erlebnis des 20. Jahrhunderts* bemerkte:

"Das muß die normale Entwicklung der Zukunft sein, daß der Mensch sich sagt: Ich sehe das Menschenwesen als etwas an, was eigentlich durch sein inneres Wesen hinauswächst über das, was ich als Erdenmensch werden kann. Ich muß mich als Erdenmensch gewissermaßen als Zwerg fühlen gegenüber dem, was der eigentliche Mensch ist."¹⁰⁰

Tatsächlich taucht aber auch das von Wagners Zwergen gehütete Gold bei Steiner auf, und zwar als ursprünglich reines Gold einer "Weisheit, die erfüllt war von Selbstlosigkeit und Liebe", das ursprünglich der Sonne des alten Atlantis angehört habe, die sich in nachatlantischen Zeiten zunächst in den Nebelmassen von "Niflheim, Nibelungenheim"

¹⁰⁰ Vgl. Steiner GA 200/1970, S. 131. Gegenstand des Vortrags ist das "bevorstehende Christus-Erlebnis des 20. Jahrhunderts", in dem "so wie zur Zeit des Mysteriums von Golgatha der physische Christus erschienen ist, [...] der geistige Christus der Menschheit erscheinen [wird]" (ebd., S. 133) und damit auf das vom Materialismus unbefriedigte Seelenleben des Menschen antwortet. "Das ist, was in den nächsten Jahrzehnten kommt, daß der Mensch [...] fragt: Wer enträtselt mir mein Wesen als ein kosmisches Wesen? Alles, [...] was ich aus der modernen Wissenschaft, die heute so geschätzt wird, entnehmen kann, enträtselt mich nur als Erdenwesen, läßt mir gerade das eigentliche Wesen des Menschen als ein ungelöstes Rätsel erscheinen." (ebd., S. 132). Gedanken mithin, die sich unschwer – in ganz ähnlichen Formulierungen – auch bei Beuys wieder finden lassen.

bewahrt habe.¹⁰¹ Da diese Nebelmassen mit dem dumpfen Bewusstsein der Menschen korrespondierten, sei mit der Klärung der Luft zugleich der Egoismus aufgekommen; und als Erstere in die Wasser des Rheins strömten, sei mithin das auch das "Gold der Weisheit" als Hort im Rhein verschlossen worden, welches das egoistische Ich des Menschen – wie der Zwerg Alberich – nunmehr aus materieller Gier heraus begehrt.¹⁰² Wagner weise in seinen "mystisches Fühlen" zum Ausdruck bringenden Musikdramen jedoch nicht nur auf innere Wahrheit dieser alten Mythe, sondern mit dieser auch auf die in ihr enthaltene Zukunftsbotschaft hinaus:¹⁰³ Wie Siegfried zunächst ebenfalls von seinem individuellen Bewusstsein und damit egoistischen Motiven geleitet ist, um später als über seine Suche nach dem Gold Geläuterter den Tod und zugleich Erlösung zu finden, so soll auch der Mensch – der im Zeitalter des Materialismus dazu tendiert, nach dem "materiellen Gold" zu

¹⁰¹ Vgl. R. Steiner: *Richard Wagner und die Mystik*. In: Steiner GA 55/1986, S. 207-239, hier insb. S. 226f. In diesem Vortrag verhandelt Steiner neben dem *Ring* auch *Lohengrin* und *Parsifal* in spiritueller Deutung. Zwar ist dieser Vortrag in der Teilausgabe des Bandes, die Beuys besaß, nicht enthalten. Abgesehen davon jedoch, dass der Künstler – wie bereits V. Harlan zu seiner Auflistung von Beuys' Steiner-Bibliothek bemerkt – weitere Texte rezipiert haben dürfte, die sich nicht in seinem Besitz befanden (vgl. hierzu oben Kap. III.1., Abs. "Beuys u. Steiner"; weiterf. hierzu Kap. III.11.), kehren ähnliche Erläuterungen zu Wagners Werk auch in anderen Schriften bzw. Vorträgen wieder, vgl. etwa die 1936 in einer Mitgliederzeitschrift publ. Auszüge aus den 1905 in Berlin zum Thema gehaltenen Vorträgen, *Der Ring des Nibelungen im Lichte der Geisteswissenschaft*, s. Steiner 1905/1936. Insgesamt entspricht Steiners Deutung im Kern den Grundgedanken, die Wagner selbst zu seiner einschlägigen Gestaltung des Nibelungen-Stoffes wie auch seinem Rückgriff auf die germanische Mythologie geführt hatten. Dies gilt etwa für die hier angesprochene Bedeutung des 'materiellen' versus des 'inneren Goldes' (vgl. hierzu ausf. Wagner/Huber 1988, insb. S. 138ff.), vorzüglich aber auch für das Parzival- bzw. Parsifal-Motiv und die Gralsthematik, die beide in Beuys' Aktion *Celtic* eine zentrale – in diesem Fall deutlich an Steiners alchemistischer Auslegung orientierte – Rolle spielen, vgl. hierzu auch Graevenitz 1984a u. 1987b, deren Hinweise sich noch ergänzen lassen: Während es in der Bibel Maria Magdalena ist, die Christi Blut in einem Kelch auffängt, assoziieren Wagner wie Steiner den Gral mit Joseph von Arimathia (vgl. R. Wagner 1865 zum *Parsifal*. In: Wagner 1970, S. 68; sowie Steiner GA 26/1989, S. 211f). Auch bei Beuys taucht sein Name auf, tatsächlich will ihm der Künstler eine seiner ersten Arbeiten überhaupt gewidmet haben: *Was Joseph von Arimathia in der Tasche hatte* (vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 7: "Eine der ersten Zeichnungen, die ich überhaupt gemacht habe [...] Vollkommen unscheinbar. Auf einmal stellte sich das doch als wichtig heraus. Als eine wichtige Materialisation, an die ich anknüpfen konnte."; publiziert findet sich unter diesem Titel allerdings keine Zeichnung, sondern ein "Plastisches Bild" von 1957, vgl. den Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, Nr. 47 sowie Voigt 2000, Kat. 40); in einer Liste von 1962 begegnet sein Name zwischen denen anderer 'Gewährsmänner' des Künstlers, vgl. DAbb. 216ab u. hierzu weiterf. a. unten, Kap. III.10.). Wenn der Künstler als Kenner des Wagner'schen Œuvres nicht unbedingt den 'Umweg' über Steiner gehen musste, um zu einer entsprechenden Formulierung seines *Knabenschmiedes* bzw. des *Zwergen*-Motivs zu gelangen, legen es sowohl sein Kommentar zu Wagner wie auch seine spirituelle Deutung des *Motivkomplexes* nahe, dass auch hier seine Steiner-Lektüre im Hintergrund zu sehen ist. Darauf, dass Steiner seinerseits sowohl in seinen Bezugnahmen auf die Gralslegende wie weiterf. auch im Hinblick auf seine Auffassung des "Mysteriendramas", seine Visionen eines 'Gesamtkunstwerks' u. v. m. der Auseinandersetzung mit Wagner viel verdankt u. in diesem Zusammenhang auch einschlägige Quellen (bzw. Vermittler wie namentlich E. Schuré) eine Rolle spielen, sei hier nur am Rande angemerkt; zu Wagner u. seinen Quellen f. d. "Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth" vgl. ausf. Schneller 1997, der u. a. auch auf Schuré verweist (ohne jedoch weiterf. Brücken zu Steiner zu schlagen); zur "Metaphysik des Blutes" b. Wagner in krit. Perspektive vgl. Voigt 2003, Kap. 3c, S. 143ff.

¹⁰² "In Alberich sehen wir den egoistisch gewordenen Repräsentanten der Nibelungen. Wir sehen den Menschen, welcher der Liebe, die den Menschen in ein Ganzes hineingestellt hat, abschwört.", vgl. Steiner GA 55/1986, S. 228.

¹⁰³ Vgl. ebd.; an späterer Stelle schreibt Steiner: "Was die deutsche Sagenwelt birgt, was in ihr lebt, hat Richard Wagner zum Ausdruck gebracht. Auch das hat er zum Ausdruck gebracht, daß die alte Gruppenseele absterben muß in der Götterdämmerung, ebenso wie das individuelle Bewußtsein des Menschen in Siegfried sich ausleben muß. Das alles wirkte und lebte und webte in seiner Seele. Die höchsten Menschheitsprobleme lebten in ihm, und er hat sie, insofern sie des Menschen Inneres darstellen, im Musikalischen, und insofern sie menschliche Taten darstellen, im Dramatischen dargestellt.", ebd., S. 231.

streben, in dem sich seine eigene Verhärtung widerspiegelt – über sich hinauswachsen und auf dem Wege einer geistigen Transformation in seinem Inneren nach dem eigentlichen, "spirituellen Gold" suchen, um zur "übersinnlichen Erkenntnis" zu erlangen – auch wenn dies den Tod des auf das Materielle ausgerichteten Ich zur Voraussetzung hat.¹⁰⁴

Eine Vorstellung mithin, die nicht nur ein weiteres Mal die über Steiners Kosmologie vermittelte hermetische Korrespondenzlehre in Erinnerung ruft, wie sie auch die traditionelle Vorstellung der alchemistischen Suche nach dem 'inneren Gold' als einem Läuterungsprozess bestimmt, sondern auch eine Brücke zwischen den frühen Zeichnungen wie *Selbst im Gestein* und einer Aktion der sechziger Jahre wie Beuys' Beitrag zum *24 Stunden Happening* zu schlagen gestattet.¹⁰⁵ Die Botschaft lautet hier: Wenn sich das vom Materialismus geprägte, menschliche Denken als verhärtende Tätigkeit zunächst ins Materielle, ins Erdinnere hinein wendet, so handelt es sich um einen Prozess der Erstarrung und des Absterbens, der sich jedoch für die einer Selbstverwandlung vorausgehende Selbst-Erkenntnis als unumgänglich erweist. Denn sind die entsprechenden Zusammenhänge erst erkannt und damit die Notwendigkeit, diesem "Kälteprozess" einen "Wärmeprozess" entgegen zu setzen, wird die Suche nach dem 'inneren Gold' zum "Herzorgan" führen – Kraft dessen Korrespondenz mit der Sonne, dem kosmischen Äquivalent des "Christusimpulses", eben diese "Wärmeprozess" in Gang gesetzt werden kann.¹⁰⁶ Nachvollziehbar würde vor diesem Hintergrund nicht zuletzt auch der Weg, der ausgehend von dem Stollen, über den in *Selbst im Gestein* das Herz der Figur mit dem kosmischen Geschehen in Verbindung tritt, zur Tätigkeit des Grabens und schließlich dem 'Herz-Spaten' führt – welcher wiederum, vom Mikrokosmos des einzelnen Menschen auf die menschliche Gesellschaft übertragen, zum *Gemeinschaftsspaten* werden muss, soll der "Wärmeprozess" auf den "gesamten Planeten" übertragen werden.

Sollte also die kleine Zeichnung von 1965 tatsächlich auf eine – wie auch immer spielerisch-humorvoll gefasste – Identifikation des Künstlers mit dem erz- oder goldsuchenden Zwerg verweisen? Und würde dann die Entwicklung des *Doppelspatens* als Aufforderung zu verstehen sein, die Arbeit am 'Großen Werk', die Suche nach dem schon ursprünglich auf die Gemeinschaft ausgerichteten¹⁰⁷ 'inneren Gold' gemeinsam anzugehen – kurz: als Transformation des Transformationsgedankens hin zu einer 'sozialen Alchemie'? Dieser

¹⁰⁴ Dieser "Tod des Ich" kann, aber muss nicht notwendigerweise mit dem physischen Tod einhergehen: "Auf zwei Arten [...] kann der Mensch über die Sinnlichkeit hinauswachsen. Einmal kann er das Sinnliche abstreifen und sich verbinden mit dem Geist im Tode oder schon hier im Leben, wenn er sein geistiges Auge öffnet.", vgl. ebd., S. 230.

¹⁰⁵ Sowie schließlich, wie an späterer Stelle noch zu zeigen sein wird, auch zu einem raumhaltigen Aktions-"Monument" wie den *7000 Eichen*, das mit der dezidiert als alchemistisches Bild inszenierten *Schmelzaktion* an die Öffentlichkeit übergeben wurde. Vgl. hierzu ausf. unten, Kap. III.9.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu ausf. Steiner z. B. in GA 149/1987, insb. S. 9f.; speziell zum Herz als "inner Sonne" bzw. "Sonnenorgan" Steiner GA 128/1957, insb. S. 180 u. Steiner GA 115/1931, S. 9ff. (beide Bände in Beuys' Besitz) sowie weiterf. unten, Kap. III.8. u. Kap. III.9.

¹⁰⁷ Steiner spricht in diesem Zusammenhang von der ursprünglichen "Gruppenseele", die Göttern (und auch Menschen) vor dem Zeitalter des Materialismus eignete, vgl. Steiner GA 55/1986, S. 228f.

Frage wird im Folgenden noch weiter nachzugehen sein. Dass eine entsprechende Verbindung zwischen dem Spaten und alchemistischem Gedankengut herzustellen durchaus zulässig ist, mag an dieser Stelle zunächst ein Blatt bezeugen, das ein Jahr vor dem Tod des Künstlers, im Januar 1985 datiert – und als Beitrag zu einem kollaborativen Kunstwerk entstanden ist. Es handelt sich um die Arbeit *Der Stein der Weisen*, die via Fax zwischen Wien, Düsseldorf, New York und Tokio kursierte und für die Beuys die Zeichnung eines Jünglings, der in den angewinkelten Armen einen großen Steinbrocken empor zu stemmen scheint, mit dem 1982 von Johannes Stüttgen für die Aktion *7000 Eichen* entworfenen Stempel *Gemeinschaftsspaten* kombinierte.¹⁰⁸

– Die Werkstatt des Künstlers –

Darüber hinaus ist Beuys jedoch auch selbst wenigstens einmal wortwörtlich als Bergarbeiter in Aktion getreten – und zwar in einer Arbeit, die aus heutiger Perspektive, ähnlich *Palazzo Regale*, als ein Vermächtnis des Künstlers verstanden wird, obgleich sie als solche gar nicht mehr erhalten ist. Sie soll noch einmal zu der Ausgangsfrage zurückführen, welchen Ort das Selbst des Künstlers in *seinen* Bildern besitzt – und welches "Bild vom Künstler" jene 'Monumente' manifestieren, in denen Beuys nicht nur seiner "Plastischen Theorie", sondern durchaus auch sich selbst ein Denkmal gesetzt hat.¹⁰⁹

So ließ der Künstler anlässlich der Ausstellung *Zeitgeist* 1982/83 als Teil seiner Installation *Hirschdenkmäler* einen mehrere Meter hohen Lehmberg aufschütten, um den herum er verschiedene weitere plastische beziehungsweise skulpturale Elemente platzierte. Während einige dieser Elemente – wie ein figurativer Torso, die als Sockel verwendeten Modellierfüße oder die aufgestellten Werkbänke – an ein Bildhaueratelier denken ließen, knüpften andere – namentlich die aus Spitzhacke und Hüttenkarren montierte *Ziege*, eine Reihe von mit Lehm umformten Werkzeugen sowie natürlich vor allem anderen der Lehmberg selbst – explizit an die Bergwerksthematik an¹¹⁰. Der 'soziale Plastiker' Beuys, der sich zeitweise in diesem Raumbild einer Werkstatt aufhielt, vereinigte hier also Bildhauer und Bergarbeiter in

¹⁰⁸ Vgl. DAbb. 127; zur "Faxaktion" neben dem Zeitungsbericht von Schön 1985 u. der Notiz bei Schneede 1994 (A 20, S. 386) ausf. das Büchlein des Schweizer Initiators U. Fuchser 1986, Abb. des Blattes ebd., o. P.); zum *Gemeinschaftsspaten*-Stempel Stüttgen 1988c, S. 204 sowie DAbb. 205 u. DAbb. 673b. Interessant ist, dass der Doppelspaten hier derart angeschnitten ist, dass die aus dem herzförmigen Blatt herausragenden Stiele nunmehr unmittelbar Aorten assoziieren lassen und damit das 'Grabungsgerät' um so enger mit dem Bild eines Herzens konvergiert. Wiederum wäre so die Verbindung von "Herz" und (alchemistischem) "Gold" – zumal letzteres im Titel der Zeichnung mittelbar angesprochen wird – herstellbar.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.6.

¹¹⁰ Zu der Installation vgl. den Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin1982*, o. P. (mit dem Text +- *WURST...*, s. DAbb. 205, u. Projektskizzen); desw. H. Bastian im Slg. Kat. *Beuys/Duisburg 1987*, S. 14-21; im Kontext der "Hirschdenkmäler" u. der hier interessierenden Zh. auch Koepplin 1996, S. 41; sowie ausf. unten.

einer Person.¹¹¹ Damit wäre aber nicht nur ein weiteres Mal – und nunmehr im eigentlichen Wortsinn anschaulich ausformuliert – eine Brücke zwischen dem *Bildhauer, modellierend* und dem *Zwerg* geschlagen. Zugleich findet sich in der Installation die Arbeit an den Bergen des Selbst transformiert: In ein Raum-Bild, in dem der Künstler als stellvertretend Handelnder anschaulich macht, was von den anderen nicht nur gesehen und begriffen, sondern aktiv nachvollzogen werden soll.

Handelt es sich auch hier um eine Arbeit, die – nimmt man den Gedanken des 'Großen Werks' beim Wort, dem der "Zwerg" beziehungsweise der nach dem "geistigen Gold" suchende Künstler seine Tätigkeit widmet – obzwar im Diesseits und an Realien operierend, die "unsichtbaren Enden des Menschseins" mit einbeziehen will?

Für diese Vermutung spricht nicht nur die weitere Transformation der Arbeit zum *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, für den Beuys im Anschluss an die Ausstellung die einzelnen Bestandteile der *Hirschdenkmäler* abformen und in unterschiedlichen Metallen gießen ließ, so dass das zentrale Element der Installation, der aus kruder Materie aufgehäufte Lehmberg, jegliche Erdschwere überwindend, – "was oben ist, ist wie das, was unten ist" – in das Bild der vom Himmel auf die Erde niederfahrenden Licht- und Wärmeenergie verwandelt erscheint.¹¹² Einschlägige Hinweise lassen sich vielmehr schon dem Text entnehmen, den Beuys im Katalog der Berliner Ausstellung zu seiner Installation publizierte und in dem die *Hirschdenkmäler* als "LEHM WERKSTATT" wie folgt erläutert werden:

"Die Hirschdenkmäler sind Akkumulationsmaschinen an denen Menschen und alle anderen Geister sich treffen, um gemeinsam zu arbeiten und dabei die entscheidenden Gesichtspunkte zu besprechen, die nötig sind, um den KAPITALBEGRIFF und damit die Weltlage in die richtige FORM zu bringen. Das kann man natürlich ohne die Hirschdenkmäler nicht. *Lehm ist der Stoff der Erde, Ton und Kiesel. Mit einem rechten Bestandteil von Kalk haben wir den Untergrund auf dem wir stehn und aus dem wir den Planeten nach den furchtbaren Vertotungen wieder zum Leben erwecken werden*"¹¹³

Damit aber dürfte nicht nur der Lehm als 'Urstoff' der biblischen Schöpfungsgeschichte angesprochen sein, aus dem Gott alles Leben und schließlich auch den Menschen formt – eine Tätigkeit, an deren Nachahmung durch den Menschen in den *Hirschdenkmälern* die so genannten "Urtiere" erinnerten, deren wurmartige Leiber aus Werkzeugen gebildet wurden,

¹¹¹ Für den Bronzeguss *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* wurde der Lehmberg zum "Blitzschein" umgedeutet. Die heilende Wirkung, die Beuys für den Lehm reklamierte, wird nunmehr also als – allerdings 'eingefrorener' – Energiestrahle auf den "Hirsch" geleitet; eine Übertragung von "Irdischem" auf "Kosmisches", wie auch für die Korrespondenzlehre und die Alchemie kennzeichnend sind. Zur Arbeit selbst vgl. das Büchlein von W. Beuys 1987 sowie ausf. die Werkmonographie von Rosenthal 1991; zur 'Heilwirkung' des Lehms s. a. unten sowie weiterf. Kap. III.9.

¹¹² Während Beuys die gesamte Installation zu Lebzeiten nicht mehr selbst einrichtete, verwendete er das als *Blitzschlag (1982-1985)* bezeichnete Element in der Einrichtung seines Raumes in der Ausstellung *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert* in der Royal Academy of Arts, London 1985. Vgl. Abb. 7 in Rosenthal 1991, S. 15 u. den Ausst. Kat. Deutsche Kunst/Stuttgart 1986, Kat. 300 u. hierzu F. Meyer ebd., S. 466f.

¹¹³ Vgl. J. Beuys, in: Ausst. Kat. Zeitgeist/Berlin 1982, o. P. Auf den hier angesprochenen "Kapitalbegriff" und die bereits 1977 im Rahmen des *documenta*-Vortrags *Eintritt in ein Lebewesen* (vgl. Beuys 1977) markant deklarierte Formel "Kunst = Kapital" wird, speziell was ihre Relation zur Alchemie betrifft, i. F. noch zurückzukommen sein, vgl. unten Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'" sowie noch einmal im "Schlussbild", Abs. "Kunst und/als Kapital".

die Beuys mit der tonartigen Erde umknetet hatte. Vielmehr ruft der explizite Hinweis auf die mineralische Zusammensetzung des "Stoff[s] der Erde" erneut das in den Sinn, was der Künstler Steiners Ausführungen über Materialismus des Denkens entnehmen konnte, der zunächst in die "Vertotung" führt beziehungsweise dem mineralischen Charakter der Physis des Planeten Erde entspricht. Wenn die mineralische Substanz dabei aber als Abfallprodukt und als Basis für zukünftige Schöpfungen zugleich charakterisiert wird, die – und auch hierbei konnte sich Beuys unmittelbar auf Steiner berufen – eine heilende Wirkung entfalten soll¹¹⁴, dann spielt sie in der Tat eine vergleichbare Rolle wie die 'prima materia' der Alchemie, deren 'Großes Werk' ebenfalls durch den Tod der Materie hindurch in die Schaffung eines neuen Geistes und zur Erlösung hin führt. Entscheidend ist hier jedoch nicht nur der *appellative* Charakter, der in der Öffnung der *LEHM WERKSTATT* als Bild für einen Ort, an dem an der "Sozialen Plastik" gearbeitet wird, liegt, wie dies Beuys in seinem Katalogtext unterstreicht. Denn zunächst – und, bleibt man in Rahmen der Kunst: letztlich primär – erfüllt dieses Bild eine *demonstrative* Funktion, die mit der traditionellen Vorstellung vom Künstler als einem prometheisch Schaffenden 'alter deus' konvergiert und ihrerseits auch mit der "Legende vom Künstler" als 'Alchemisten' kompatibel ist: Es zeigt seinen Arbeitsraum als jenen Ort, an dem dieser Prozess stellvertretend ins Werk gesetzt wird.

Nun stellen die *Hirschdenkmäler* keineswegs die einzige Arbeit des Künstlers vor, die sich mit dem Begriff eines in den Raum transponierten Atelierbildes assoziieren lässt. Vielmehr scheint hier ein Grundgedanke variiert, der sich auch in zahlreichen anderen Installationen wieder findet: So mag man beispielsweise in *Das Kapital Raum 1970-1977* (1980) ein stillgelegtes "Laboratorium" erkennen, das auf neue Nutzer wartet; und wenn *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980) einem verlassenen Unterrichtsraum ähnelt¹¹⁵, wirken

¹¹⁴ Hier lässt sich nicht nur auf die bereits zitierten Passagen aus der *Geheimwissenschaft* u. der *Theosophie* verweisen, die – wie oben argumentiert – für Beuys' frühe Zeichnungen (und sehr wahrscheinlich auch für seinen 'Selbstheilungsprozess') eine wichtige Rolle gespielt haben dürften, sondern auch auf Ausführungen Steiners zu den *Geisteswissenschaftlichen Grundlagen der Landwirtschaft*, in denen dieser auf die Wachstum fördernden Eigenschaften von Ton als "mineralischer Substanz" eingeht (vgl. GA 327/1985, S. 49f.; ein Buch, das sich nicht im Nachlass findet, zu dem jedoch bereits Harlan 1991b bemerkt, es spreche viel dafür, dass es Beuys gekannt haben müsse). Auf diese Heilwirkung der "mineralischen Substanz" insb. in Relation zur "Sozialen Plastik" wird i. F. noch ausf. einzugehen sein; vgl. insb. unten Kap. III.9., mit Blick auf das Projekt *7000 Eichen*. Auf die Verbindung zur *Lehmwerkstatt* hat P. Witzmann in diesem Zh. ausgehend vom *Ende des 20. Jahrhundert* aus hingewiesen, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 247/248 u. ebd., Kat. 159/S. 250/251 das mit *7000 Eichen*-Stempeln bearbeitete Manuskript des Textes *+WURST*, s. DAbb. 205.

¹¹⁵ Vgl. zu *Das Kapital Raum 1970-1977* (Slg. Crex/Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen) ausf. die Werkmonographie von F.-J. Verspohl 1986a (Abb. ebd.) sowie insb. Kramer 1991 u. das ebd. enthaltene Interview Beuys/Kramer 1984; für *Vor dem Aufbruch aus Lager I*, urspr. für die Ausst. *Zeichen und Mythen – Orte der Entfaltung*, Bonn 1980 entstanden (vgl. Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982), den Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 117/S. 294ff. sowie im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 464/Tf. 226 u. DAbb. 131a-d. Zum Topos u. zur Ikonographie des "Laboratoriums" im Assoziationsraum von 'Alchemie' u. 'Universalwissenschaft', wie er im Zh. mit Beuys mit Beuys' Installationen begegnet, vgl. in hist. Perspektive Hill 1975; kompakt Kaufmann 1997 (Fokus 17. Jh.) u. weiterf. Krifka 2000 (17.-19. Jh.).

Werke wie *Szene aus der Hirschjagd* (1961) und *Wirtschaftswerte* (1980)¹¹⁶ wie Speicherstätten und Depots, die Relikte getaner Arbeit vorzeigen beziehungsweise Ressourcen und Werkzeuge für künftige Arbeit zur Verfügung stellen.¹¹⁷ Doch, so wäre zu fragen: *Woran* ist hier gearbeitet worden? Ebenfalls am 'Großen Werk', das immer auch das '(Große) Werk des Künstlers' ist?

Und wären dann neben markanten Einzelstücken wie den (Gruben-)Lampe(n) in *Vor dem Aufbruch aus Lager I* oder einschlägigen Wandtafelzeichnungen in *Das Kapital Raum*, die sich unmittelbar auf die alchemistischen Allegorik zurück beziehen lassen¹¹⁸, auch andere Elemente als Hinweise auf den 'Künstler-Alchemisten' aufzufassen – wie etwa jene seltsamen, konisch geformten Raumkompartimente, die in zahlreichen Installationen wiederkehren und die in der Tat nicht nur an die in montane Landschaften eingebundenen *Hirschdenkmäler* und *Fabriken* der frühen Zeichnungen erinnern können, sondern sich

¹¹⁶ *Szene aus der Hirschjagd* ist Teil des *Block Beuys* und war urspr. ein Atelierschrank des Künstlers, also zunächst ganz realer Ablageort für Materialien, Werkzeuge u. andere Dinge; im Lauf der Zeit kamen zahlreiche kleinere Arbeiten und Aktionsrelikte bzw. "-werkzeuge" hinzu; das Entstehungsdatum bezieht sich auf Beuys' Antritt der Professur für Monumentalbildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf; vgl. ausf. Block Beuys 1990, S. 306ff.; bei *Wirtschaftswerte* hingegen handelt es sich um eine dezidiert für eine museale Präsentation vorgesehene Arbeit, da die im Ausstellungsraum gehängten Gemälde zusammen mit den in den Regalen ausgelegten Nahrungsmitteln und anderen Haushaltsprodukten aus der DDR als Teil des Ensembles betrachtet werden sollen, vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, Kat. 70/S. 160f.

¹¹⁷ Schon Th. Vischer hat in ihrem Versuch einer Ordnung des Gesamtwerkes mit Blick auf die Installationen *Das Kapital Raum 1970-1977*, *Vor dem Aufbruch aus Lager I*, *Arena* und *Barraque D'Dull Odde* von "Atelierbildern" gesprochen und in diesem Kontext darauf verwiesen, dass das "Gestaltungsprinzip des Speichers, das alle diese Werke prägt [...] ihnen den Anschein von verlassenen Laboratorien verleiht, deren Einrichtungen die Fragen zu suchen veranlassen, die dort einst bearbeitet wurden.", vgl. Vischer 1991, S. 225. Auf die Tradition des Atelierbildes verweist auch Verspohl im Zh. mit seiner Analyse der Installation *Das Kapital Raum 1970-1977*, vgl. Verspohl 1986a, S. 12; sowie A. Zweite mit Blick auf *Vor dem Aufbruch aus Lager I*, vgl. Zweite 1981, S. 62.

¹¹⁸ Vgl. Verspohl 1986a, S. 19f. zu den Lampen – es handelt sich um eine Petroleumlampe und eine (urspr. leuchtende) Grubenlampe – und dem Kupferstab, für die er auf das *Emblema XLII* aus Michael Maiers *Atalanta fugiens* (Oppenheim, 1618) verweist, DAbb. 130 u. die Abb. ebd. bzw. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 71/S. 29; für die Wandtafel, DAbb. 129, ebd., S. 24f./Abb. ebd. S. 27. Verspohls Hinweise lassen sich nicht nur um die bereits angeführten Arbeiten zur Bergwerksthematik u. ihren Zh. mit Beuys' Steiner-Lektüren ergänzen; vgl. für *Vor dem Aufbruch...* zum 'Wanderstab' aus Kupfer im Hinblick auf das Material weiterf. unten, Kap. III.8.; für die wie ersterer auch in anderen Arbeiten begegnenden Elemente Hammer u. Winkel weiterf. Kap. III.11. u. DAbb. 227ff. Ähnliches gilt auch für die in *Das Kapital Raum* eingegangenen Relikte aus der bzw. den beiden *Celtic*-Aktionen, für die Verspohl summarisch einem "weiten Bogen von Gesten und Handlungen" spricht, "die christlicher, paganer, germanisch-keltischer und alchemistischer Praxis entlehnt" seien (ebd., S. 40) – denn eben dieser "weite Bogen" dürfte in Beuys' Steiner-Lektüre (und namentlich in GA 149/1987) ein recht präzise benennbares Zentrum haben.

vielmehr direkt aus Wärmeabzugsschloten abzuleiten scheinen, wie sie in Ofen- und Heizsystemen Verwendung finden?¹¹⁹

Für eine Beantwortung dieser Fragen liegt es zunächst einmal nahe, jene Installation des Künstlers genauer zu betrachten, die wohl am deutlichsten als ein Arbeitsplatz ausgezeichnet ist, der unmittelbar Assoziationen mit einem Laboratorium weckt: *Barraque D'Dull Odde* (1961-1969).¹²⁰ Dominiert wird das Raumbild von zwei Holzregalen, die mit allerlei Materialien und Gegenständen von Muschel- und Knochenstücken über Werkzeuge, Arbeitsutensilien, zahlreiche Glasflaschen und Dosen unterschiedlichsten Inhalts bis hin zu Gussresten, Aktionsrelikten und bearbeiteten Blättern angefüllt sind, daneben ein ebenfalls dicht bestücktes Arbeitspult, an dem insbesondere eine brennende rote Glühbirne ins Auge fällt, schließlich ein Stuhl, an dessen Lehne ein seltsames Arrangement aus Autoschlauch, Kerze, Kork und Fett befestigt ist und auf dessen Sitz ein Lindenblatt liegt. Zu Recht vermerkt Theodora Vischer in ihrer Beschreibung der Installation, dass die in den Regalen und auf dem Pult abgelegten Dinge – versteht man sie als Zeugnisse einer an diesem Arbeitsplatz vorgenommenen Reihe von Experimenten – "auf eine breit angelegte, unterschiedliche Bereiche (Technik, Kunst, Naturwissenschaft, Elektrizität etc.) umfassende Forschung" schließen lassen.¹²¹ Doch wird man bei genauerem Hinsehen feststellen, dass die Auswahl der in den Ablagen versammelten Gegenstände keineswegs beliebig ist, sich der Universalismus des 'Forschers' also auf ganz bestimmte Gebiete konzentriert: So finden wir neben den erwähnten Werkzeugen, elektrischen Gerätschaften und Zubehör, Nahrungsmitteln (vorzugsweise Fetten und Dauerprodukten vom Bonbon bis zum Eingeweckten), Naturalien, Chemikalien und Pharmaka beziehungsweise Pharmazeutika,

¹¹⁹ Vgl. hierzu etwa auch das Gespräch zur Raumarbeit *Dernier espace avec introspecteur*, Beuys/Goldcymer/Reithmann 1982, S. 104: "MR/GG: Et les formes rondes qui se dressent au-dessus se la sculpture, quasiment moulées? – JB: Ce sont en quelque sorte des calices – des calices christiques -, n'est-ce pas? – MR/GG: Et pour vous cela rapport avec le christianisme -JB: Oui, mais pas directement. Les éléments jouent un rôle, conformément à leur fonction dans le contexte de ce processus d'installation. Cependant, ils soulignent un caractère mythologique et cérémonial. On pourrait évoquer des 'chimneys', des cheminées d'usine qui sortent d'un toit ou quelque souterrain d'alchimiste, duquel surgit quelque chose. En tout cas, l'aspect calice est très important." Allerdings handelt es sich bei den angesprochenen "Kelchen" bzw. "Kaminen" zunächst einmal um profane Gussreste – die Beuys gleichwohl auf Nachfrage seiner Gesprächspartner bereitwillig in einen entsprechenden Deutungskontext stellt. Das Ofen-Motiv als solches jedoch stellt in der Tat eine 'ikonographische Konstante' im Werk vor, die sich von frühen Zeichnungen (vgl. etwa *Brunnen im Wald, Ofen im Wald*, 1957, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 58/S. 67 u. DAbb. 181) über eine Arbeit wie *Ofen* (1970, DAbb. 653 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 70/S. 199) bis hin zur 'alchemistischen' Schmiede-Esse in der *Schmelzaktion* (1982, DAbb. 194a) verfolgen lässt, vgl. hierzu weiterf. Kap. III.9.

¹²⁰ Vgl. DAbb. 132 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 44/S. 110/111 sowie ausf. den Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991c. Die Arbeit entstand für die *Doppelaktion* anlässlich der Wiedereröffnung der Galerie Schmela an neuem Ort in Düsseldorf (17. 09. 1971) und wurde kurz darauf von den Sammlern Helga und Walther Lauffs für Krefeld erworben. Teil der Präsentation bei Schmela waren zwei Monitore, auf denen die Aufzeichnungen der Basler *Celtic*-Aktion liefen (die eine Kamera hatte den Akteur im Visier, die andere das Publikum).

¹²¹ Vgl. Vischer 1991, S. 227.

Steinen und Mineralien auch allerlei Atelierbedarf sowie einige abgeschlossene Werke.¹²² Der Künstler-Experimentator scheint mithin vornehmlich an Energien, Substanzen und Substanzumwandlung, sowie an Natur und Naturgeschichtlichem, schließlich auch am Heilmittelwesen interessiert. Zugleich lassen sich alle diese Dinge, soweit es sich nicht ohnedies um als solche ausgewiesene Werke handelt, als Rohmaterial für potentielle Plastiken lesen: Viele der verwendeten Elemente finden Parallelen und Verwandtschaften in anderen Arbeiten des Künstlers – sieht man einmal davon ab, dass sie per se bereits Teil der umfangreichen "plastischen Arbeit" *Barraque D'Dull Odde* sind.

Unter diesem Blickwinkel betrachtet fallen natürlich besonders solche Bestandteile der Installation ins Auge, die sich bereits als feste 'Markenzeichen' des Künstlers Beuys eingepägt haben – an erster Stelle sicherlich Fett, Filz und mit Braunfarbe bestrichene Gegenstände, wie auch der an exponierter Stelle vor dem Doppelregal platzierte "Hase" aus Modellbauelementen.¹²³ Von vergleichbarem identifikatorischen Wert ist – für Beuys-Kenner wenigstens – auch die brennende rote Glühbirne, die zu Lebzeiten des Künstlers ein Pendant in dessen Atelier besaß.¹²⁴ Es handelt sich also nicht um *irgendeinen* "verlassenen Arbeitsplatz"¹²⁵, der hier gezeigt wird, sondern denjenigen des Künstlers Joseph Beuys, der

¹²² Vgl. die systematische Aufstellung im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991c, S. 68ff. Die Titel bzw. Bezeichnungen wurden vom Künstler anlässlich der Neuaufstellung der Arbeit schriftlich festgehalten u. dabei auch kenntlich gemacht, bei welchen Stücken es sich um Plastiken handelt. Besonders deutlich wird dies dem Betrachter natürlich dort, wo Varianten oder Elemente bekannter Arbeiten auftauchen, etwa ein (abgebrochenes) *Samurai-Schwert* aus Blutwurst oder eine der "Eisernen Rationen" aus der Installation *Das Rudel/The Pack*.

¹²³ Bei genauerer Betrachtung lässt sich dieser Eindruck natürlich noch weiter differenzieren: So finden wir wichtige Werkprinzipien wie Ansammlung, Stapelung, Spiegelung, Doppelung und Pendantbildung ebenso wieder wie wiederkehrende Themen wie die "Astronautin" (bzw. "Puppe"/"Jungfrau"), "Fettwinkel" und "-ecken" oder 'Heilkräftiges' von der Tablette bis zur Mohnkapsel; speziell auf den Komplex der 'Heilkunst' wird in Kap. III.8. noch ausführlicher einzugehen sein.

¹²⁴ Eine solche brennende rote Birne war lange in der Wohnung des Künstlers installiert, wie in der Literatur, aber auch in einem Multiple des Künstlers belegt ist, vgl. Schellmann 1992, Nr. 443./S. 341 (*Auguren*, 1982). Gegen die im christlichen Kulturkreis nahe liegende Assoziation zum 'Ewigen Licht' (die sich aus der Beuys häufig und nicht von ungefähr auf den Leib geschriebenen 'Christus-Identifikation' genährt haben dürfte) verwahrte sich der Künstler allerdings, vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 250 (bzw. in Lahann 1985, S. 261): "BL: 'Die kleine rote Beuys-Birne bei Ihnen in der Küche, es heißt, daß sie ewig brennt.' – JB: 'Doch, die schalte ich nachts aus. Die wäre ja sonst so eine Art ewiges Licht.'"

¹²⁵ Das Wort vom "verlassenen Arbeitsplatz", das sich in der Literatur zu *Barraque D'Dull Odde* immer wieder findet, ist der zentrale Ausgangspunkt des Interpretationsansatzes von G. Storck, der darauf verweist, dass die Arbeit von Beuys 1961-1967 datiert wurde, also in dem Jahr abschließt, da Beuys die *Deutsche Studentenpartei* gründet und zunehmend politisch und aktionistisch aktiv wird, vgl. Storck 1991c, S. 9f. Ob es sich hierbei jedoch – wie Storck suggeriert – um eine dezidierte Abwendung von der bisherigen Arbeitsweise aufgrund eines 'Scheiterns', eine 'Flucht ins Freie' handelt, die angetreten wird, weil der Akteur wisse, "daß die Zeit für 'Mystiker' vorbei [ist]" (Storck 1991d, S. 14, in Analogie zu Goethes *Faust*), steht wohl, wie im Folgenden noch zu argumentieren sein wird, auf einem anderen Blatt.

mit dem faustischen Forscher identifiziert werden will.¹²⁶ Sein Atelier ist Bildhauerwerkstatt und Laboratorium zugleich, seine künstlerische Suche beschränkt sich nicht auf formal-ästhetische Fragen, sondern bezieht die bereits benannten Bereiche der Naturwissenschaft mit ein – einer Naturwissenschaft allerdings, die weniger unter den Vorzeichen eines zeitgenössischen Wissenschaftsbegriffs gefasst erscheint, als vielmehr Assoziationen zu einer "al(l)-chemistischen" Tätigkeit weckt.

Eine solchermaßen prägnante Akzentuierung des Atelierbildes kann nicht nur die bereits zitierte Erinnerung Erwin Heerichs an den gemeinsamen Atelierraum in der Düsseldorfer Akademie in den Sinn rufen, sondern findet ihr Äquivalent auch in Beuys' eigener Gewohnheit, von seinen Arbeiten als "Ergebnissen seines Laboratoriums" zu sprechen¹²⁷ und dabei auf sein kritisches Interesse an den modernen Naturwissenschaften zu verweisen, die es um eine "Antinaturwissenschaft" zu ergänzen gelte.¹²⁸ Als Programmbild ist die Installation mithin geeignet, den von ihm selbst auch aktiv vertretenen Habitus des *universalen* 'Künstler-Wissenschaftlers' im Werk anschaulich werden zu lassen.

Bei einer eingehenden Betrachtung des Ensembles werden allerdings auch Elemente auffallen, die sich zunächst nicht ohne weiteres in den bis hierher verfolgten Interpretationsstrang fügen. So stellt sich angesichts des auf dem Stuhlsitz liegenden Lindenblattes die Frage, ob hier über eine Anspielung auf die Siegfried-Legende mit dem

¹²⁶ Wie konform die hierbei ausgelösten Assoziationen mit dem traditionellen 'Bild des Künstlers' gehen können, zeigt nicht zuletzt G. Storcks ausführliche Interpretation der Installation, vgl. Storck 1991d, S. 13ff., die im Anschluss an die in seinem einführenden Textbeitrag erfolgte Einordnung in den *Werklauf Lebenslauf* (S. 7ff.) nunmehr von einer Analogsetzung mit dem "Studierstuden-Monolog" in Goethes *Faust* ausgeht (ähnlich i. d. Folge auch Thistlewood 1995b, S. 3). Faust als 'Urbild' des Universalwissenschaftlers und in diesem Sinne als Identifikationsmodell für den 'Künstler-Magier' bzw. '-Alchemisten' zu verstehen, hat selbstredend eine lange Tradition, für dessen konkreten Niederschlag sich mit Blick auf die hier interessierenden Zusammenhänge nicht nur auf Steiner zurückverweisen lässt (hierzu weiterf. unten), sondern etwa auch auf G. F. Hartlaubs Studie *Alchemisten und Rosenkreuzer* (vgl. Hartlaub 1947), in der etwa auch Rembrandts berühmte, um 1652 entstandene Radierung (vgl. DAbb. 133) in die Reihe von Alchemisten-Darstellungen eingereiht wird – die ihrerseits zu Rembrandts Zeiten noch als *De practizierende Alchimist* inventarisiert worden war und namentlich durch den von Goethe als Frontispiz für seine *Faust*-Ausgabe von 1790 in Auftrag gegebenen Nachstich als *Faust im Studierzimmer* in die Kunstgeschichte eingegangen ist (vgl. hierzu Giesen 2000, S. 863f.; zum Blatt s. a. im Ausst. Kat. Geheime Gesellschaft/Weimar 2002, Kat. 4-35, S. 106); auch C. G. Jung bildet sie in seinem Buch *Psychologie und Alchemie* ab (s. Jung 1944/1995, Abb. 55/S. 141). Dass sich Beuys seinerseits schon früh mit der Figur des Faust beschäftigt hat (wobei ihm möglicherweise in der Tat Rembrandts Radierung vor Augen stand), belegt wiederum eine Zeichnung gleichen Titels aus dem Jahr 1953, vgl. DAbb. 134 u. Abb. in Lieberknecht 1972, Tf. 19.

¹²⁷ "Ich könnte sagen, theoretisch bin ich der Sache selbstverständlich dann am nächsten, wenn ich in meinem Laboratorium die Sache so sehr ins rechte bringe, daß dieses Experiment und die daraus hervorgehenden Ergebnisse vorzeigbar sind.", vgl. Beuys/Krüger 1982, S. 46; oder an anderer Stelle: "Ich kann nur etwas vorzeigen, ich kann also nur Ergebnisse meines Laboratoriums nach außen zeigen und sagen, schaut mal an. [...]", vgl. Beuys/Nenning 1983, S. 58. Zur Identifikation mit dem Bild des 'Universalwissenschaftlers' im 'Laboratorium' vgl. ausf. oben, Kap. III.2. (E. Heerich) sowie Kap. III.4. u. Kap. III.5.

¹²⁸ "Zukünftige Naturwissenschaft wird auch ohne Antinaturwissenschaft nicht mehr weiterkommen [...]", vgl. Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964a, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 12. Dass Beuys auch in der Installation die Signale eher in diese Richtung eines "erweiterten Wissenschaftsbegriffs" hatte setzen wollen und dementsprechend kaum von einer Abwendung von seinen früheren Haltungen und Vorgehensweisen die Rede sein kann, wie sie Storck suggerieren will, belegt auch Beuys' entsprechende Selbststilisierung in zahlreichen späteren Interviews, in denen es immer wieder um eine Abwendung vom bzw. Erweiterung des konventionellen (Natur-)Wissenschaftsbegriffs geht, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.5.

Topos des verratenen Heros auch derjenige des missverstandenen und insofern "von der Gesellschaft verratenen" Künstlers, des Künstlers als 'exemplarisch Leidenden' also, assoziiert werden soll.¹²⁹ Auf diese Weise erhielt auch die rote Glühbirne am Schreibtisch, die sonst – entsprechenden Vorrichtungen an Entwicklungslaboren vergleichbar – vor allem anderen signalisieren mag, dass hier ein Arbeitsprozess andauert und nicht gestört werden sollte, ihr christlich geprägtes Assoziationsfeld zurück: Auf Christus, den "Erfinder der Dampfmaschine", mit dessen Leiden und seiner kraftvollen Überwindung sich Beuys identifiziert¹³⁰, verweist kontextgemäß nicht eine Flamme, sondern ein elektrisches Licht.

Vor allem aber muss interessieren, wie die beiden prominent über dem Arbeitspult platzierten Fahnen zu interpretieren sind. Das "Doppelbild"¹³¹ besteht aus einem ehemals fünffach gefalteten, gelben Guttapercha-Tuch, in dem zwei mit violetter Stift parallel von links oben nach rechts unten gezogene Diagonalen auffallen und einem purpurroten Gummituch, in das eine lotrecht über zwei Drittel der Fläche verlaufende, ebenfalls violette Linie gezogen ist. Findet sich auch in ihnen ein 'Wink' auf das 'Große Werk'?

Theodora Vischer hat im Zusammenhang mit ihrer Deutung der Installation *Arena*, in der sich eine schwefelgelbe und zwei kobaltblaue Glasscheiben aus dem graubraunen Farbklang der Photographien auffällig abheben, an die beiden Tücher in *Barraque D'Dull Odde* erinnert.¹³² Nun lässt sich zwar auch das Farbpaar der Tücher, Dunkelrot-Orange gelb, auf die Veranschaulichung gegensätzlicher Qualitäten beziehen. Anders als im Fall des Farbpaars Gelb-Blau sind diese jedoch nicht so ohne weiteres mit der traditionellen alchemistischen Ikonographie zu assoziieren, sondern dürften zunächst wohl eher an einen aus der Chemie bekannten Farbumschlag erinnern: Den von Lauge in Säure nämlich, wie er üblicherweise mit Streifen von Lackmuspapier getestet wird, die sich bei Berührung mit der zu untersuchenden Flüssigkeit entsprechend verfärben. Für dieses, den meisten Menschen aus dem Schulunterricht bekannte Verfahren wäre tatsächlich eine Quelle aus dem anthroposophischen Umfeld anzuführen, die eine Brücke zwischen dem basalen Verfahren der Schulchemie und einer um geistige Aspekte erweiterten Auffassung der Naturwissenschaft herzustellen gestattet, wie sie Beuys für sich reklamierte: So macht Rudolph Hauschka in seiner *Substanzlehre* – einem Buch, das sich in Beuys' Besitz befand

¹²⁹ Mit einem Hinweis auf den "wunden Punkt, wo sich der seltsame Heilige in seinem Gehäuse das Sitzfleisch wundgescheuert hatte", wie ihn Storck 1991c, S. 9 im entsprechenden Deutungskontext stark machen will, dürfte es freilich nicht getan sein; vielmehr ließe sich ein weiteres Mal auf Beuys' Verständigung mit dem von Steiner in einschlägigen Interpretationszusammenhang gestellten Wagner-Bearbeitungen der Nibelungen-Legende verweisen (s. o.) – und damit auf das Motiv der Suche nach dem 'inneren Gold'.

¹³⁰ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 20/S. 55 u. zur Arbeit sowie dem Steiner-Bezug dieses Titels oben, Kap. III.6., Abs. "'Medien zu Monumenten'".

¹³¹ Vgl. Storck 1991d, S. 15f.

¹³² Vgl. Vischer 1991, S. 231/232; zur Installation s. a. oben, Kap. III.6. Vischer vermutet allerdings lediglich, dass sich die Farben Blau-Gelb in *Arena* in Korrespondenz zu den in der Installation ebenfalls verwendeten Metallen Kupfer und Eisen als polares Gegensatzpaar von Energien lesen und über diesen Umweg alchemistisch deuten lassen; vor diesem Hintergrund gibt sie zu bedenken, auch das Rot des Gummituches könne ursprünglich mehr zum Blau geneigt haben.

und, wie noch zu zeigen sein wird, für seine Bezugnahme auf die Alchemie eine wichtige Rolle spielt – für den Gegensatz zwischen aktiver Säure und passiver Lauge auf die Pflanzenfarbstoffe aufmerksam, die "in Gegenwart einer Lauge zur passiven, dunklen Seite des Spektrums, zum Blau oder Violett" neigten, während "ein kleiner Tropfen Säure [...] die Farbe auf die aktive, lichte Seite, in Gelb, Orange oder Rot umschlagen."¹³³ lässt.

Gleichwohl bietet sich mit Blick auf die geheimnisvollen Fahnen noch ein weiterer Querverweis an, der zu einer präziseren Deutung führt. Für das Nebeneinander von Stoff und Gummi wäre nämlich zuvorderst an die Parallele zu der 1969 entstandenen Arbeit *Plastischer Fuß Elastischer Fuß* zu erinnern¹³⁴ – und damit nicht allein an ein für Beuys' "Plastische Theorie" zentrales Begriffspaar, sondern zugleich auch an ein Sinnbild aus der Gedankenwelt Rudolf Steiners, in dem es ganz offensichtlich seine eigentliche Quelle hat: In den beiden "Bilsäulen" nämlich, auf die Steiner im siebten Vortrag seiner *Mysteriengestaltungen*, der den "hybernischen Mysterien" gewidmet ist¹³⁵, den Schüler auf seinem Initiationsweg treffen lässt. Die eine, "männliche", besteht aus elastischem Material und erstrahlt, wie die dem Text beigefügte Illustration erkennen lässt, orange-gelb – während von der anderen, "weiblichen", die von Steiner als "plastisch" beschrieben wird, ein rotes Leuchten ausgeht. Nachdem der Myste sie berührt und ihre Qualitäten sinnlich erfahren hat, offenbaren sie ihm ihre eigentliche Bedeutung: Es handelt sich um Wissenschaft und Kunst.¹³⁶

Mit dieser Offenbarung hat der Mysterienschüler allerdings erst die ersten Schritte auf einem Weg vollzogen, der ihn im weiteren Verlauf in "eine seelische Erstarrung, die sich erfüllte

¹³³ Vgl. Hauschka 1942, S. 190 u. weiterf. zur "Substanzlehre" in Relation zu Beuys' "Substanzbegriff" unten, Kap. III.8.

¹³⁴ Die Arbeit befindet sich heute im Beuys-Raum der Stuttgarter Staatsgalerie, vgl. hierzu Inboden 1989, S. 5 (u. die Abb. S. 4/P 1027) sowie ausf. Maur 1991; wie Koeplin 1993b, S. 82f. (s. a. die folgende Anm.) zu Recht bemerkt hat, hebt Beuys die besondere Bedeutung des Begriffspaares für seine Arbeit im Gespräch mit M. Kramer hervor, wo er sie in eine direkte Beziehung zu den *Celtic*-Aktionen setzt, vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 18.

¹³⁵ Steiner GA 232/1974, S. 103ff. Bei Steiner durchgängig in dieser Schreibweise ("hybernisch" bzw. "Hybernia"); zur Wortwurzel s. weiterf. unten. Als Ort "jener Mysterienstätte und ihrer tonangebenden Impulse" gibt Steiner Irland, also jene Insel an, der Beuys seinen *Secret Block* widmete.

¹³⁶ Vgl. ebd.; für die Nachzeichnung der von Steiner skizzierten Tafelzeichnung ebd., S. 107 u. DAbb. 135a; für die Tafelzeichnung selbst DAbb. 135b u. Abb. 86/S. 140 in Kugler 1999. Auf die "Bilsäulen" verweist bereits Oellers 1993b, S. 237 (mit Abb. von Steiners Wandtafelzeichnung bzw. deren Nachzeichnung), der ebd. zudem einerseits eine Verbindung zu den beiden hier als "Frauengestalten" beschriebenen Sinnbildern von "Kunst" und "Wissenschaft" in Steiners Vortrag über *Das Wesen der Künste* (vgl. Steiner GA 271/1986, S. 63f.) zieht, um das Paar andererseits von Darstellungen des "Königspaares" 'Sol' und 'Luna' in alchemistischen Allegorien abzugrenzen (vgl. DAbb. 136) – wiewohl zu fragen wäre, ob eine solche Referenz nicht durchaus auch schon für Steiners Bildfindung angenommen werden kann. Koeplin 1993b, S. 82f. nennt – hierin vermutlich den Hinweisen bei Kramer 1981, S. 263 folgend – die "Bilsäulen" und die "hybernischen Mysterien" im Zh. mit seinen Erläuterungen zum Begriffspaar "plastisch (-) elastisch"; beide stellen jedoch keinen Bezug zu *Barraque D'Dull Odde* her.

auch wie eine körperliche Erstarrung" führen wird – in eine "Winterlandschaft" (Steiner)¹³⁷, in der sich ihm die eigentlichen Zusammenhänge zwischen den Entwicklungsprozessen des Mikro- und des Makrokosmos erhellen sollen. An dieser Stelle lässt sich nun nicht nur auf zahlreiche Beuys-Arbeiten zurückverweisen, in denen – sei es spielerisch wie in der Kleinplastik *Verschneiter Reiter* (1958), unmittelbar anknüpfend an die 'Materialikonographie' der "Plastischen Theorie" wie in *Schneefall* (1965), oder schließlich in einer deutlich von Steiners Vorstellungen inspirierten Zeichnung wie *Winterschädelerlebnis* (1949/1951) – die Imagination einer solchen "Winterlandschaft" bildhaft wird.¹³⁸ Den übergreifenden Zusammenhang dieses Meditationsbildes hatte Steiner in den einführenden Vorträgen des Zyklus nämlich mit einer Betrachtung über die "innere Verwandtschaft der Erde mit dem Kosmos" eingeleitet, die auch mit Blick auf Beuys' "Berge des Selbst" auf bekanntes Terrain zu führen scheint:

"Wenn [...] der Mensch dann mit dem imaginativen Bewußtsein an dieses fast härteste Gestein der Erde [angesprochen ist hier das "Urgebirgsgestein", der Granit] herantritt, dann dringt er gerade bei diesem härtesten Gestein unter die Oberfläche des Mineralischen. Er ist dann in der Lage, *mit seinem Denken wie zusammenzuwachsen mit dem Gestein*. [...] Das Innere erweist sich für die imaginative Anschauung wie durchlässig [...] man hat zu gleicher Zeit die Erkenntnis, daß innerhalb dieses Gesteins eine innere Spiegelung alles desjenigen lebt, was im Kosmos außerhalb der Erde ist. Die Sternenwelt hat man noch einmal in einer Spiegelung innerhalb dieses harten Gesteins vor der Seele stehen. Man bekommt zuletzt den Eindruck, daß in jedem solchen Quarzgestein etwas vorhanden ist wie ein Auge der Erde für das Weltenall. [...] Und so möchte man sich vorstellen [...], daß, so unzählige viele solche Quarz- und ähnliche Bildungen an der Oberfläche der Erde sind, das alles ist wie Augen der Erde, um die kosmische Umgebung innerlich zu spiegeln und eigentlich innerlich wahrzunehmen. Und man bekommt schon allmählich die Erkenntnis, *daß jedes Kristallische, das innerhalb der Erde vorhanden ist, ein kosmisches Sinnesorgan der Erde ist*. Das ist ja das Grandiose, das Majestätische der Schneedecke, aber noch mehr der fallenden Schneeflocken, daß in jeder einzelnen dieser Schneeflocken eine Spiegelung vom großen Teil des Kosmos ist."¹³⁹

Im unmittelbaren Anschluss geht Steiner dann – das Eingebundensein des Menschen in diese kosmischen Zusammenhänge betonend – auf das "geheime Leben der Metalle" ein, dem man begegnen könne, "wenn man in der Erde nun kennenlernt alles das, was Metalladern sind oder Metallstöcke oder irgend etwas Metallisches im Innern der Erde".¹⁴⁰

Weitere – und weiterführende – Anknüpfungspunkte für den hier unmittelbar gegebenen Konnex zwischen der hermetischen Ikonographie, wie sie sich für das Frühwerk nachweisen

¹³⁷ Der Begriff "hybernisch" bezieht sich in der Wurzel auf das lat. "hibernus", d. h. "winterlich"; "Hibernia", also "Winterland", war die Bezeichnung für Irland (kelt. Erin); mit "[castra] hiberna" wiederum wurden die Winterlager bzw. –quartiere des Heeres bezeichnet – und eben dieser Begriff begegnet denn auch, offenkundig in direkter Anlehnung an Steiner, ebenfalls bei Beuys wieder, vgl. hierzu ausf. unten Kap. III.8.

¹³⁸ Vgl. hierzu Koepplin 1993b, S. 84, der diese Beispiele in Verknüpfung mit den "hybernischen Mysterien" zugleich mit dem "Sibirischen" assoziiert; zum "Plastischen Bild" *Verschneiter Reiter* vgl. Koepplin 1990, S. 26f. u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kornwestheim 1990, Kat. 12/S. 50; zu *Schneefall* vgl. D. Koepplin im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 62f. und die Abb. ebd., Kat. 20/S. 63 u. 65; zu *Winterschädelerlebnis* vgl. ausf. Lichtenstern 1991.

¹³⁹ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 58 (Hervorh. V. K.). Dieser Blick auf den Schneeflockenkristall dürfte wohl auch von E. Haeckel mitgeprägt sein, vgl. hierzu dessen Buch *Kristallseelen (Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917); zu Steiner u. Haeckel im Bezug auf Beuys weiterf. auch unten, Kap. III.11.

¹⁴⁰ Ebd., S. 60.

ließ, und dem in *Barraque D'Dull Odde* vorgestellten Arbeitsplatz des Künstlers bieten jedoch auch die übrigen Vorträge des Zyklus, in denen Steiner die Mysteriengestaltungen zunächst der griechischen und dann der europäischen Kultur des Mittelalters behandelt. Namentlich der abschließende Vortrag, in dem – "gewissermaßen zusammenfassend" und "um zu zeigen, welchen Stand das menschliche Seelenstreben in den zivilisiertesten Gegenden damals angenommen hat"¹⁴¹ – das "rosenkreuzerische Mysterienwesen" vorgestellt werden soll, führt nicht nur explizit in die Vorstellungswelt der alchemistischen Allegorik, sondern schildert diese auch in Bildern, auf die sich Beuys seinerseits in zahlreichen seiner Arbeiten nachgerade wörtlich zu beziehen scheint. So könnte es durchaus im Bereich des Möglichen liegen, dass Beuys, als er sein *Auschwitz-Monument* konzipierte und an die Stelle der Verbrennungsöfen einen "Sonnenspiegel" aus massivem Silber zu platzieren, mithin also der sich auf einen pervertierten 'Reinigungsgedanken' berufenden Vernichtungsmaschinerie ein Bild der Erlösung entgegen zu setzen gedachte, auf das bezog, was Steiner selbst als "radikale Metamorphoseanschauung" benannte – und dabei vielleicht jenes Diagramm vor Augen hatte, in dem Steiner den Kohlenstoff als "Stein der Weisen" kennzeichnet, welcher "Kohle, Demant, Graphit nur auf der Erde", aber "auf dem Monde Silber" ist und auf dem physischen Plan äquivalent zum Gold einen der beiden Pole vorstellt, deren Wirkkräfte für den Wandlungsprozess einer als geistig verstandenen Alchemie entscheidend sind.¹⁴² Und wenn über das "Goldmysterium" zu lesen ist:

"Gold, in der richtigen Dosierung in den menschlichen Organismus eingefügt, dieses Gold, das bringt wiederum dem Denken Macht zurück. [...] Vom Denken aus wird der Mensch durch das Gold belebt."¹⁴³,

dann mag man sich sogar unmittelbar an die Aktion ... *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) erinnern fühlen, zu der Beuys mit Blick auf den von Goldplättchen durchzogenen Honig, mit dem er seinen Kopf bestrichen hatte, bemerkte:

"Mit dem Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist, nicht Honig abzugeben sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Denkens wieder lebendig gemacht. [...]"¹⁴⁴

Für *Barraque D'Dull Odde* hingegen – den an ein 'faustische Wirkungsstätte' gemahnenden Arbeitsplatz des Künstlers – mögen jene Passagen des letzten Vortrags entsprechende Anregungen gegeben haben, in denen Steiner schließlich auf die "Forscher in den

¹⁴¹ Ebd., S. 204.

¹⁴² Vgl. DAbb. 138 u. ebd., S. 208; als "radikale Metamorphoseanschauung" bezeichnet Steiner ebd., S. 210 das Verständnis der Stoffeswelt und der physischen bzw. physikalischen Umwandlungsprozesse als Spiegel kosmischer und geistiger Wandlungsvorgänge. Zum Konzept für das *Auschwitz-Monument* und der durchaus problematischen Seite eines solchen gedanklichen Transfers s. oben u. weiterf. hierzu Kap. III.8. Dass sich Beuys mit diesen Passagen intensiver beschäftigt haben muss, belegt eine Handschrift aus dem Nachlass, in der u. a. die Gleichung "Kohlenstoff = Stein der Weisen / Träger aller Gestaltungsprozesse in der Natur" begegnet, vgl. Beuys 2000, IV, 13 (1948-1982), S. 204/205 u. DAbb. 139.

¹⁴³ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 207.

¹⁴⁴ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 9. Auf diese 'therapeutische Funktion' wird – ebenso wie auf die Aktion – im Zusammenhang mit Beuys' 'Heilkunst' noch ausführlicher zurückzukommen sein, vgl. unten, Kap. III.8.

mittelalterlichen Laboratorien" zu sprechen kommt, von deren Streben – so heißt es in den vorauf gegangenen Ausführungen – Goethes *Faust* als tragische Figur des scheiternden, weil nurmehr vom überlieferten Wissen zehrenden Menschen der Neuzeit, allerdings lediglich einen schwachen Abglanz liefern kann:

"Diese Forscher in den mittelalterlichen Laboratorien, sie konnten" – anders als die Initianden der von Steiner zuvor vorgestellten "alten Mysterien" – "nach der Entwicklung der Menschheit nicht mehr hinaufgelangen zu den kosmischen Intelligenzen; aber sie konnten zu den Naturgeistern noch kommen. Indem diese alchemistischen Forscher zahlreiche [...] chemische Versuche anstellten [...], die ihnen enthüllen sollten das göttliche Walten und Wirken in den Naturprozessen und Naturdingen, konnten sie dies nur, indem zu ihnen im rechten Momente [...] die Naturgeister sprachen."¹⁴⁵

"Wirkliche Alchemie", so heißt bei Steiner,

"beruht nicht darauf, daß man so forscht, wie der heutige Chemiker, eben auch experimentiert und nachdenkt, sondern Alchemie beruht darauf, daß man in den Naturprozessen die Naturgeister wahrnehmen kann, so daß man sich mit ihnen verständigen kann."¹⁴⁶

Wie diese Verständigung zu bewerkstelligen wäre, wird am Ende des Vortragszyklus selbst zwar offen gelassen. Doch abgesehen davon, dass sich ein Schüler der "Geheimwissenschaft" an anderer Stelle in den Schriften Steiners – namentlich in der *Theosophie des Rosenkreuzers*, auf die später noch näher einzugehen sein wird¹⁴⁷ – weiteren Einblick in die "wirkliche Alchemie" verschaffen konnte, dürfte für denjenigen, der das Buch aus der Perspektive des Künstlers las, die Rückschau auf die zuvor geschilderten "hybernischen Mysterien" nahe gelegen haben.¹⁴⁸ Deren Botschaft aber lautete: Nur wer die Perspektiven von Wissenschaft und Kunst – die jede für sich genommen nur Teile eines übergreifenden Weltzusammenhangs erschließen lassen – zusammenführt, wird auf dieser Basis nach einer Erkenntnis des Gesamten streben können.

Vor einem solchem Hintergrund betrachtet mögen die beiden Tücher in *Barraque D'Dull Odde* nun in der Tat wie 'programmatisch geflaggte' Hinweise darauf wirken, dass dieses Laboratorium im Anschluss an Steiners *Mysteriengestaltungen* als Wirkungsstätte eines 'Künstler-Alchemisten' verstanden werden kann, dessen Arbeit mit Substanzen letztlich auf die "unsichtbaren Enden des Menschseins" zielt. Schließlich scheint in der Installation selbst sogar ein direkter Hinweis auf eine entsprechende Beziehung zwischen den beiden Sinnbildern, dem 'faustischen' Labor des Alchemisten und den beiden "Bilsäulen" der "hybernischen Mysterien", deren Darstellung in Steiners Buch als Transkriptionen farbiger Wandtafelzeichnungen kenntlich sind, gegeben: Auf einem der Regalböden finden sich – gleich farbigen Lichtpunkten zwischen den grauen und braunen Elementen hervorblitzend –

¹⁴⁵ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 213. Hier in der Schreibweise "Alchemie", "alchemistisch"; in anderen Ausg. begegnet alternierend auch "Alchymie" ("alchymistisch", "Alchymist") sowie "Alchimie" ("alchimistisch", "Alchimist"). Die Varianzen sind dem Drucklegungsprinzip und -datum der Ausgaben geschuldet (i. d. R. Mit-/Nachschriften u. von Steiner nicht gegengelesene Manuskript- bzw. Privatdrucke).

¹⁴⁶ Ebd., S. 198.

¹⁴⁷ Vgl. ausf. unten, Kap. III.10.

¹⁴⁸ Dies um so mehr, als Steiner selbst anregt, sich den Mysterien *aktiv* zu nähern bzw. etwa auch die "Bilsäulen" als wortwörtlich plastisch zu 'be-greifende' schildert.

zum Einen eine blaue und eine gelbe, zum Anderen eine violettrote und eine karminrote Tafelkreide zu Paaren zusammengelegt, so dass die für die mittelalterliche Alchemie emblematischen Farben von "Sol" und "Luna" mit denjenigen der Tücher, die ihrerseits der von Steiner skizzierten farbigen 'Aura' der "Bilsäulen" entsprechen, unmittelbar aufeinander treffen.¹⁴⁹ In Hauschkas *Substanzlehre* werden eben diese Farben im dem "Gold" gewidmeten Kapitel alle vier dem "Sonnen-Goldprozess" zugeordnet und unter Rückbezug auf Goethes *Farbenlehre* in einer Weise erläutert, die eine solche Deutung einmal mehr unterstreichen kann – nämlich als jene "Metamorphosen" des Goldes "in der Sphäre der Farben", die dem "himmlischen" Purpur zustreben¹⁵⁰:

"Der Purpur scheint der Seele ein Tor zu öffnen, durch welches ihr eine höhere Welt zuströmt. In der Tat, der Purpur [...] ist eigentlich nur ein dunkler Schatten seiner wahren Natur, welche Goethe das himmlische Kind der Elohim nennt: 'Wenn man erst das Auseinandergehen des Gelben und Blauen recht gefaßt, besonders aber die Steigerung ins Reine genugsam betrachtet haben – wodurch das Entgegengesetzte sich gegeneinander neigt und sich in einem Dritten vereinigt – dann wird gewiß eine besonders geheimnisvolle Anschauung eintreten, daß man diesen beiden getrennten, einander entgegengesetzten Wesen eine geistige Bedeutung unterlegen könne [...].' Dieser reine Purpur ist die Farbe des Goldes [...]."¹⁵¹

¹⁴⁹ 'Aura' hier im übertragenen Sinne, insofern Steiner die beiden "Bilsäulen" zwar farbig 'strahlend' skizziert und beschreibt, sie dabei aber als direkt 'mit Händen' zu fassende plastische (bzw. elastische) Körper schildert; das Bild selbst dürfte nichts desto weniger von den theosophischen Vorstellungen der 'Aura' als einer quasi nur mit dem 'inneren Auge' wahrnehmbaren Ausstrahlung, die den physischen Leib umgibt, inspiriert gewesen sein; auch zu diesen hat Steiner verschiedentlich referiert, vgl. etwa GA 93a/1987, S. 74ff. u. GA 121/1962, S. 30ff.; für Darstellungen bei Steiner neben GA 93a/1987, S. 75 u. DABB. 248c etwa GA 232/1974, S. 117; für weitere Bsp. aus dem theosophischen Umfeld DAbb. 248a u. DAbb. 641d/Abb. in Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. VII u. IX; sowie weiterf. hierzu Kap. III.12. Umgekehrt wollte Steiner denn auch im Plastischen bzw. in der Plastik – und hierfür gibt seine Vorstellung der "Bilsäulen" in der Tat ein 'plastisches' Beispiel, gerade weil sie in der menschlichen Gestalt auf 'Übermenschliches' verweisen bzw. geistige Prinzipien 'verkörpern' – einen Hinweis darauf sehen, "wie der Mensch in seiner Erdenform unmittelbar am Geistigen teilnimmt, wie er das Irdisch-Naturalistische fortwährend überwindet, wie er in jeder seiner einzelnen Formen und in seiner ganzen Gestaltung der Ausdruck des Geistigen ist.", vgl. GA 276/1961, S. 44/45. Das Farbpaar "Blau-Rot" bzw. "Violett-Leuchtendrot" wiederum begegnet bei Steiner in zwei entsprechend bemalten Säulen, die eine zentrale Rolle im Rahmen seiner Gestaltung der Räumlichkeiten für den *Theosophischen Kongress* in München 1907 spielten; mit "J" und "B" bezeichnet, verwiesen diese Säulen freilich unmissverständlich auf die freimaurerische Symbolik bzw. die Säulen 'Jakin' und 'Boas', vgl. DAbb. 139 u. DAbb. 232e ff. sowie zu Steiner DAbb. 154a u. DAbb. 155ab – wobei sie Steiner seinerseits aber mit einer freieren Deutung versah, vgl. hierzu ausf. Steiner GA 284/1957, S. 45ff. u. insb. S. 47f. u. sowie Ohlenschläger 1992, S. 63ff. u. insb. S. 67 u. S. 77. Dieser Band fand sich nicht im Nachlass; auf einen möglichen Zugang zu den Inhalten wird an späterer Stelle jedoch noch einzugehen sein, vgl. weiterf. unten, Kap. III.11.

¹⁵⁰ Vgl. Hauschka 1942, S. 257f.; Purpur wird hier als die "höhere Metamorphose des Grün" kenntlich gemacht (ebd., S. 258).

¹⁵¹ Ebd., S. 258/259; Hauschka zitiert hier aus der *Sechsten Abteilung der Farbenlehre*, in der es um den "Allegorischen, symbolischen, mystischen Gebrauch der Farbe" geht, vgl. Goethe HA 1988, Bd. 13, S. 521 (Abs. 919).

"Daß zuletzt auch die Farbe eine mystische Deutung erlaube, läßt sich wohl ahnden", wie es bei Goethe in diesem Zusammenhang einleitend heißt.¹⁵²

Diese – mithin auf die gesamte Installation ausstrahlende – Bedeutung der Fahnen jedoch dürfte sich den meisten Betrachterinnen und Betrachtern der Arbeit lediglich auf einer allgemeinen, assoziativen Ebene vermitteln, während ihr eigentlicher Subtext dem Gros des zeitgenössischen Kunstpublikums, bei dem eine eingehende Beschäftigung mit den Schriften Steiners wohl kaum vorauszusetzen ist, verborgen bleiben muss. Was sich hingegen dem 'ungeschulten' Auge darbietet – beziehungsweise offenkundig darbieten soll – ist ein rätselhaftes Bild, das einschlägige Assoziationen weckt: Ein per se bereits hermetische Symbolik suggerierender Gebrauch von Farben, "Substanzen" und Materialien, der sich nicht nur auf die zuletzt genannten Elemente beschränken lässt, sondern als Grundtenor die gesamte Installation durchzieht – und mithin geeignet ist, dem "Atelierbild" eben jene 'Aura' des Geheimnisvollen zu verleihen, wie sie vergleichbar nicht nur verwandte Installationen des Künstlers wie den *Block Beuys*, sondern auch zahlreiche andere Arbeiten beziehungsweise das Gros seines Werkes insgesamt auszeichnet.

Dass diese 'Aura' nun nicht nur assoziativ, 'im Auge des Betrachters' entsteht, sondern auch intentional von Seiten des Künstlers in der Arbeit angelegt und ihre Verknüpfung mit einer alchemistischen Deutung keineswegs willkürlich, sondern – folgt man dem über die beiden Fahnen gegebenen Wink in Richtung der *Mysteriengestaltungen* – letztlich recht präzise mit der spirituellen Suche nach dem 'aurum nostrum' in Zusammenhang zu bringen ist, mögen nicht zuletzt Beuys' eigene Kommentare zu *Barraque D'Dull Odde* bestätigen. Auf Axel-Hinrich Murkens Bemerkung etwa, die Installation wirke "wie ein alchemistisches Labor, als wenn einer hier unter heimlichen und primitiven Umständen gearbeitet hätte, der Gold machen oder das Lebenselixier finden wollte", antwortete der Künstler lapidar: "So ist das auch."¹⁵³

Konsequenzen hat eine solche Deutung des "Atelierbildes" allerdings auch für das "Bild vom Künstler", der auf diese Weise seinen Arbeitsplatz in einem einschlägigen Assoziationsfeld situiert. Wenn Beuys in einem anderen Gespräch *Barraque D'Dull Odde* zudem als "eine Außenseiter-Situation. Ein[en] Ort für ein merkwürdiges Geschehen"¹⁵⁴ charakterisierte, vermittelt dies einmal mehr den Eindruck, dass er sich mit seinem Raumbild bewusst in die

¹⁵² Vgl. Goethe HA 1988, Bd. 13, S. 520 (Abs. 918). Freilich schließt Goethe die von Hauschka zitierte Passage mit einer relativierenden Bemerkung: "Doch wir tun besser, uns nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmerei auszusetzen, um so mehr, als es, wenn unsere Farbenlehre Gunst gewinnt, an allegorischen, symbolischen und mystischen Anwendungen und Deutungen dem Geiste der Zeit gemäß gewiß nicht fehlen wird.", ebd., S. 521 (Abs. 920). Gleichwohl ist seinen eigenen Formulierungen über das "Entgegengesetzte", das "sich gegeneinander neigt und sich in einem Dritten vereinigt" unschwer zu entnehmen, dass hier der Gedanke einer (alchemistischen) 'coniunctio oppositorum' im Hintergrund steht.

¹⁵³ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 47f.

¹⁵⁴ Vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 25f.

topologische Tradition des "Künstlers als Außenseiters der Gesellschaft"¹⁵⁵ zu stellen gedachte – um diese allerdings zugleich auf spezifische Weise zu modifizieren: Als die faustische Tragödie überwindender, neuer 'Universalgenius' nämlich, der in der Abgeschiedenheit dieser sozialen Randposition als 'geistig Suchender' – nicht nur Kunst und Wissenschaft vereinend, sondern darüber hinaus auf eine tiefere Erkenntnis der spirituellen Entwicklungsprinzipien zielend – gleichwohl zu gesellschaftlich relevanten Arbeitsergebnissen gelangen kann, die dann im Rahmen der Kunst – und diesen zugleich sprengend – an die Öffentlichkeit getragen werden können.¹⁵⁶ Tatsächlich hat Beuys im Zusammenhang mit *Barraque D'Dull Odde* sogar ausdrücklich von einer "Therapie" gesprochen, die es in diesem 'Atelier-Labor' zu entwickeln gelte und die

"nichts anders im Auge hat, als zum Beispiel den Menschen zu [...] einem geistigen Wesen zu machen, das sich nach und nach über physische Abhängigkeiten erhebt".¹⁵⁷

Spätestens an dieser Stelle vollzieht er demonstrativ die Identifikation des Künstlers mit dem 'Alchemisten', der über das 'opus magnum' nach einem Weg geistiger Läuterung im Sinne einer Selbstheilung sucht – um dieses therapeutische Moment über sein Werk an die Gesellschaft zu vermitteln.

Mithin dürfte es sich auch im Fall einer monumentalen Raumarbeit wie *Barraque D'Dull Odde*, die das "Atelierbild" ausdrücklich mit dem eines Laboratoriums verknüpft, nicht nur um einen Effekt der Rezeptionsgeschichte handeln, sondern durchaus auch den Intentionen des Künstler entsprechen, wenn eine Verbindung zum Bild des 'Künstler-Alchemisten' hergestellt wird – während dessen als Leerstelle wahrnehmbare Abwesenheit die Installation wie eine "vom Geheimnis des Künstlergenies geprägte Gedenkstätte" wirken lässt.¹⁵⁸ Dass Beuys die dauerhafte Einrichtung einer solchen "Gedenkstätte" im Museum von eigener Hand vornahm und sogar ihre Unterbringung penibel überwachte, mag dabei einmal mehr

¹⁵⁵ Vgl. Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989. Ganz ähnlich wie mit Blick auf den "Schamanen" stellt Beuys übrigens auch für dieses Bild des Künstlers heraus, dass es sich um eine Projektion seitens der Gesellschaft handelt, mit der er bewusst gearbeitet habe. So betont er auf Kramers Rückfrage hin, er befinde sich "gar nicht" in dieser Situation, aber "Das ist die Position *in der ich stehe sowieso. Von der Mehrheit der Leute wird das als abseitig, odde, verrückt, spinnert, [...]* und so weiter *gekennzeichnet. Ich habe das einfach mal angenommen.*", vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 26 (Hervorh. V. K.).

¹⁵⁶ In diesem Sinn kann von einem Sinnbild des 'Scheiterns', eines "Experimentes ohne Ergebnis", angesichts dessen "die Flucht ins Freie ergriffen" worden sei, wie es G. Storck in *Barraque D'Dull Odde* sehen will (vgl. Storck 1991cd, in verschiedenen Formulierungen, z. B. S. 9, S. 13f., S. 17), kaum die Rede sein.

¹⁵⁷ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 47f.

¹⁵⁸ In Anlehnung an eine hiermit zu revidierende Formulierung Th. Vischers, die mit Blick auf *Barraque D'Dull Odde* zu dem Schluss kommt, dass "solche Werke [...], trotz ihres ausdrücklichen Bezuges auf die Person des Künstlers, *nicht* wie vom Geheimnis des Künstlergenies geprägte Gedenkstätten [wirken]. Eher zeigen sie das Bild von verlassenen Laboratorien, deren Einrichtungen die Fragen zu suchen veranlassen, die dort einst bearbeitet wurden." Vgl. Vischer 1991, S. 177 (Hervorh. V. K.). Dem wäre auch auf einer generellen Ebene – also nicht nur mit Blick auf *Barraque D'Dull Odde*, sondern auch auf die eigenhändige Einrichtung der Vitrinen, die "Blockbildung" in Privatsammlungen sowie für insgesamt jene Rauminstallationen, die vom Künstler selbst in öffentlichen Sammlungen vorgenommen wurden – entgegen zu halten, dass sich Beuys offenkundig sowohl der 'Aura' bzw. 'Magie' des Materials sehr bewusst war bzw. diese ebenso zielgerichtet zum Einsatz brachte wie das 'Charisma' seiner Person in seinen Auftritten.

sein Bestreben dokumentieren, der Öffentlichkeit zusammen mit dem Werk auch ein entsprechendes "Bild vom Künstler" zu hinterlassen, das dessen Rezeption und Interpretation auf einschlägige Weise beeinflusst und nachhaltig mitbestimmt hat.¹⁵⁹ Denn wenn er letztlich damit rechnen konnte, dass sich nur wenige zeitgenössische Betrachterinnen und Betrachter das 'Geheimnis' der Installation – die Bezugnahme auf Steiners *Mysteriengestaltungen* beziehungsweise den entsprechenden Komplex einer esoterischen Kosmophie – in Gänze würden erschließen können, so bleibt als Botschaft des Bildes, die sich über einen unmittelbaren sinnlichen Zugang vermittelt, das Geheimnis selbst – und als sein Raum das zum Laboratorium gewordene Atelier, in dem sich ein weiteres Mal 'kaskadierende Bilder des Künstlers' vom 'Universalwissenschaftler' bis zum 'faustisch' Suchenden und 'Alchemisten' entfalten. Die sich an diese Bilder anknüpfenden Assoziationen, aber auch die persönliche Identifikation mit ihnen scheint Beuys dabei nicht nur in Kauf genommen, sondern sogar bewusst gesucht zu haben. War also – stellt man den hermetischen Hintergrund seiner Steiner-Lektüren in Rechnung – gerade das "Bild vom Künstler" als geheimnisvoller 'Laborant' ganz ähnlich wie das des 'Schamanen' geeignet, als Vehikel der Kommunikation zu dienen, um auf die Notwendigkeit eines "completely different plan for working with substances"¹⁶⁰ zu verweisen, den Beuys später zum zentralen Motiv seiner künstlerischen Arbeit erklären sollte?

Vor diesem Hintergrund sollen in den folgenden beiden Kapiteln noch einmal jene beiden Komplexe genauer betrachtet werden, die im Bild des 'faustischen' Laboratoriums von *Barraque D'Dull Odde* nachgerade exemplarisch zusammenfließen, derjenige des 'Künstler-Magiers' und derjenige des 'Alchemisten' also. Im Anschluss an die eingangs vorgenommenen rezeptionsgeschichtlichen Analysen und aufbauend auf die Beobachtungen zu Selbstinszenierung und Selbstdarstellung, die in diesem Kapitel zunehmend ins Innere des Werkes führten, wird nunmehr von einer werk- und quellenorientierten Untersuchung ausgehend zu fragen sein, welche Rolle "Magie" und "Alchemie" im Rahmen des Werkes spielen – und in welchem Verhältnis sie von hier aus betrachtet zu jenem Bild des 'Magiers' und des 'Alchemisten' stehen, das dem Künstler seitens der Rezeption 'auf den Leib geschrieben' worden ist.

¹⁵⁹ Wie stark die Wahrnehmung seiner Arbeiten mit der Bindung an seine Person bzw. die mit ihr assoziierten 'Bilder des Künstlers' verschränkt ist, belegt die Rezeptionsgeschichte – und in dieser nicht zuletzt die nach Beuys' Tod einsetzende Diskussion darüber, inwieweit das Werk überhaupt ohne die persönliche Präsenz des Künstlers sein 'Eigentliches' zu transportieren im Stande sei ebenso wie umgekehrt die wiederkehrende 'Beschwörung' des "Bildes vom Künstler" im Spiegel der 'Bilder des Künstlers', also seiner Arbeiten im engeren Sinne.

¹⁶⁰ Vgl. Beuys/Tisdall 1978, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 23 u. hierzu oben, Kap. III.5., Abs. "Alchemistische Dinge".

III.8. 'Magie' und 'Heilkunst'

"Man nennt ihn den Guru von Düsseldorf, einen 'Magier', einen 'Medizinmann', einen 'Schamanen' – und einen 'Scharlatan'. Allesamt Klischees, meine ich [...]"¹

Wie die Selbstdarstellung des Künstlers in Worten und Bildern belegt, hat sich Beuys mit den Klischees, mit denen er seitens der Rezeption konfrontiert wurde, nicht nur reaktiv auseinandergesetzt, sondern ihnen auch seinerseits aktiv zugearbeitet. Dabei vermittelt sich der Eindruck, dass gerade jene Stereotypen, die sich in Reaktion auf das in doppeltem Sinne 'Hermetische' seines Werkes und seiner Selbsterklärungen konstituierten, zu einem Kommunikationsmoment zwischen dem Künstler und seinem Publikum werden konnten – ihm also durchaus auch auf einer inhaltlichen Ebene entgegen kamen und sich damit für die Vermittlung seiner eigenen Programmatik eigneten. Gleichwohl lassen sich, sobald man das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion differenzierter erfasst, neben den Konvergenzen zwischen dem "Bild vom Künstler" und den 'Bildern des Künstlers' auch entscheidende Divergenzen konstatieren. Dementsprechend erstaunt es vor der Hand auch wenig, dass Beuys – um jene Formulierung aufzunehmen, mit der er das ihm zugeschriebene 'Re-Enactment' der Rolle des 'Schamanen' kommentierte – keineswegs alle diese "Figuren wirklich angenommen" hat. Mehr noch als für das Klischee des 'Scharlatans', dem er – wie im vorausgegangenen bereits vorgestellt – durchaus souverän zu begegnen pflegte, gilt dies – wie ebenfalls gezeigt – für das Bild des 'Magiers', mit dem ihn insbesondere das deutschsprachige Feuilleton bereits früh und zunächst mit noch mehr oder weniger deutlich diffamierendem Beiklang belegte. "Nein", so konterte er noch 1979 Keto von Waberers Frage, ob ihn denn nicht die "Magie der Religion" beschäftige, "*das interessiert mich nicht.*"²

– Remedien: Die 'Magie des Materials' –

"Beuys is a medicine man whose objects (and drawings) have autobiographical, as well as magical meanings."³

"Magie ist nicht etwas, was beliebige Handlungen vollbringt, sonderbare Gebräuche ausführt, sondern
Magie ist dasjenige, was Menschheits- und Weltzukunft vorbereitet."⁴

Allerdings darf ein solches, ebenso dezidiert wie demonstrativ bekundetes Desinteresse an "Magie" – so verständlich es nicht nur mit Blick auf die damit verbundenen Klischees,

¹ Vgl. H. Schreiber in Beuys/Schreiber 1980, S. 115.

² Vgl. Beuys/Waberer 1979, S. 208.

³ Vgl. Stevens 1979, S. 74.

⁴ Vgl. Steiner GA 265/1987, S. 288.

sondern auch auf Beuys' Verständnis von Religion erscheinen muss – mit Blick auf das Werk des Künstlers durchaus verwundern. Denn auch wenn man die Rede vom "Filzmagier" getrost als feuilletonistische Floskel ad acta geben mag⁵, bleibt unbenommen, dass sein Umgang mit Materialien und Objekten entsprechende Assoziationen nachgerade zwingend nahe legte⁶ – um so mehr, berücksichtigt man etwa die Tatsache, dass neben den Zeitungsartikeln, die seine Aktionen unter einschlägigen Vorzeichen beschrieben, in den frühen Ausstellungskatalogen großformatige Abbildungen aus Knochen gefertigter Aktionsobjekte erschienen, auf die der Künstler selbst in parallel abgedruckten Interviews als "Werkzeuge" verwies.⁷ Und obgleich sich die meisten der zeitgenössischen Versuche, Beuys einen Rückgriff auf "magisches Denken" und mit diesem eine Tendenz zur Regression zu konzedieren, dahingehend relativieren lassen, dass sie oftmals ohne eine eingehende Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten und überwiegend in Unkenntnis der Quellen seiner Denkmodelle erfolgten⁸, scheint doch gerade der bis hierher gewonnene, differenziertere Einblick in das Verhältnis des Künstlers zu den Zuschreibungen der Rezeption einerseits und andererseits zu einem Schrifttum, dem sich durchaus sehr direkte Bezüge zur Tradition eines "magischen Denkens" nachweisen lassen, nach einer neuerlichen Betrachtung dieses Komplexes zu verlangen.

Anders gesagt: Tatsächlich kann der Einblick in die anthroposophische "Substanzlehre"⁹ und die ihr zugrunde liegenden Vorstellungen zu einem Verständnis der "Plastischen Theorie" verhelfen, das – denkt man an die "tria principia" des Paracelsus – auch deren Bezüge zur

⁵ Vgl. etwa P. Kleinert im *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 12. 10. 1972 ("Düsseldorfs berühmter Filzmagier wurde wegen 'Hausfriedensbruchs' entlassen"), zit. n. Burgbacher-Krupka 1977, S. 124.

⁶ Vgl. hierzu exemplarisch Wedewer 1972, S. 24 ff.

⁷ Vgl. insb. die beiden Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b und Beuys/Stockholm 1971; sowie den im Basler Katalog abgedruckten Interviewausschnitt (Beuys/Müller 1968), in dem Beuys mit Blick auf die in der Sammlung Ströher befindlichen Objekte von "Requisiten meiner Aktionen" spricht, "die so gesehen eigentlich den Charakter von Werkzeugen haben, die mal benutzt worden sind, um Hinweise zu geben über alles mögliche, über plastische Phänomene usw." (ebd., S. 35).

⁸ Dies gilt nicht nur für die kritischen Stimmen, die aus diesem Begründungszusammenhang Argumente für ihre pauschale Ablehnung des Künstlers bezogen, sondern etwa auch für die von einem differenzierteren Vermittlungsanspruch getragenen Ausführungen R. Wedewers, der u. a. behauptet, "die begrenzte Relevanz von Form- und Sachinhalt" sei "bei Beuys dem Ritual ebenso eigentümlich wie seinen Objekten" (vgl. Wedewer 1972, S. 30), dass "ein System wechselseitiger Bedingungen von Praxis und Theorie" nicht bestehe (ebd., S. 36) u. dass "Beuys [...] nicht von einer inhaltlichen und also konkreten Mythologie [ein Begriff, der hier u. a. auch Magie u. Totemismus mit einschließt] aus[geht], sondern von einer formalen und also sehr allgemeinen." (ebd., S. 42).

⁹ Vgl. hierzu neben den unten folgenden Ausführungen weiterf. auch das "Schlussbild".

'magia naturalis' der frühen Neuzeit anschaulich werden lässt.¹⁰ An diesem Punkt mag sich der Eindruck einer 'Magie des Materials', wie sie zunächst auf der deskriptiven Ebene einer weitgehenden unreflektierten Wahrnehmung der Arbeiten entspricht und mittelbar selbst in der eher despektierlichen Rede von der "Galerie-Magie mit Margarine" noch mitschwingt¹¹, also durchaus auch mit der intentionalen Ebene des Werkes treffen, wie sie sich erst über eine eingehende Auseinandersetzung mit den Konzepten des Künstlers erschließt. Gerade dies wirft jedoch einmal mehr die Frage auf, wovon sich Beuys in seiner Wendung gegen ein ihm angetragenes Interesse an "Magie" distanzieren wollte – wenn er doch gleichzeitig sowohl auf der Ebene der Selbstinszenierung wie auch auf derjenigen der Inszenierung des Werkes eben jene Wahrnehmung forcierte, die mehr oder weniger absehbar zu entsprechenden Interpretationen führte. Schließlich konnte er – mindestens in den ersten Jahren, in denen er gerade aufgrund des 'hermetischen' Charakters seiner Aktionen und seiner plastischen Arbeiten die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zog – seitens seiner Rezipienten von einer Unkenntnis seiner Konzepte ausgehen, die er, wie im voraus Gehangenen aufgezeigt, auf direkte Nachfragen hin zwar wortreich zu erläutern schien, nichts desto weniger jedoch konsequent verklausuliert präsentierte. Sofern man diese 'Rhetorik der Hermetik' nun nicht allein als Vehikel künstlerischer Selbstinszenierung begreifen will, sondern vielmehr – was nicht zuletzt der Blick auf die frühen Zeichnungen belegt, denen sich wohl kaum ein entsprechender 'strategischer' Gestus unterstellen lässt – dieser *vorgängig* eine Beschäftigung mit hermetischen Vorstellungen konstatiert werden kann, die sie als angemessene Sprache für die Kommunikation inhaltlicher Intentionen erscheinen lassen, gilt es die Schnittmenge weiter einzukreisen, in der das "Bild vom Künstler" und die 'Bilder des Künstlers' im Bezug auf die ihnen auf unterschiedliche Weise inhärente(n) 'Magie(n)' konvergieren.

Einen geeigneten Ansatzpunkt für dieses Unterfangen dürften insbesondere jene Arbeiten der sechziger Jahre bieten, die von ihrer Materialsprache und -kombinatorik her unmittelbar Assoziationen zu magischen Vorstellungen wecken und dementsprechend auch seitens der Rezeption entscheidend dazu beigetragen haben, das Bild des 'Magiers' zu etablieren. Neben Gestus und Habitus des Künstlers, die in den Berichten über die Aktionen schon früh in einem einschlägigen Vokabular beschrieben werden, waren es in der Tat vor allem die von Beuys einerseits als "Aktionswerkzeuge" verwendeten und später in Vitrinen und

¹⁰ Vgl. hierzu ausf. unten; sowie zu den "tria principia" des Paracelsus bereits oben Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!" u. Kap. III.7. Ein expliziter Hinweis auf "Paracelsus[]" Signaturenlehre" findet sich bei Beuys übrigens in einer Handschrift der sechziger Jahre gegeben, hier in unmittelbarer Verbindung mit dem "Begriff der Plastik", vgl. Beuys 2000, VIII, 17 [Blatt 4, recto] (1961-1965), S. 476/477. Zur begriffsgeschichtlich zunächst mit Agrippa ab Nettesheim sowie mit der gleichn. Schrift Giovanni Battista Della Porta (1558, erw. 1589; s. DAbb. 9 u. Della Porta 1589/1650) verknüpften 'magia naturalis' vgl. ausf. Peuckert 1936 (ebd. zu Paracelsus: S. 202f.) u. 1967; weiterf. a. die Beiträge in Heinekamp/Mettler 1978 (zu Paracelsus ebd. K. Goldammer, s. a. Goldammer 1991); zu Della Porta s. a. Zielinski 2002, S. 76ff.

¹¹ So die 'Schlagzeile' eines Berichts von K. Colberg über die Darmstädter Aktion → : »Hauptstrom« FLUXUS (1967), erschienen im *Kölner Stadt-Anzeiger*, 04. 04. 1967, zit. n. Burgbacher-Krupka 1977, S. 110.

Installationen platzierten, andererseits aber auch in eigenständige plastischen Arbeiten eingegangenen Materialien und Gegenstände, die seitens der Rezeption unter entsprechenden Vorzeichen wahrgenommen wurden¹²; darunter allen voran solche, die sich durch den Gebrauch von körpereigenen Substanzen¹³ wie Blut, Haaren, Knochen oder Nägeln auszeichnen – Substanzen also, die dann, wenn man ihnen aus dem alltäglichen Kontext herausgelöst in offenkundig absichtsvoller Verwendung begegnet, gemeinhin auch von Laien mit der Tradition des "magischen Denkens" in Verbindung gebracht werden.¹⁴ Dass ihnen besondere Aufmerksamkeit entgegen gebracht wurde, dürfte zu guten Teilen, jedoch nicht ausschließlich mit ihrem Einsatz im künstlerischen Zusammenhang zu begründen sein. Immerhin konnte man, insbesondere im *FLUXUS*-Umfeld, auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern auf einen nachgerade exuberanten Gebrauch kunstfremder Materialien und Gegenstände treffen¹⁵; und selbst bei Beuys gab es – vom Kinderspielzeug bis zur Wandtafel – ein ganzes Repertoire von Dingen, die zwar letztlich ebenso provozierend auf das breite Publikum wirkten wie Fett oder Filz, die ihrerseits zudem zunächst nicht zwangsläufig mit 'Magie' assoziiert werden müssen. Was verlieh den organischen Materialien also ihre 'magische' Anziehungskraft – gerade auch im Kreis derer, die sich um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Beuys bemühten?

Es steht zu vermuten, dass die – zweifellos als spektakulär empfundene – Verwendung "objekter" und zudem, wenn nicht dem sicheren Verfall, so doch einer nachmaligen Veränderung preisgebener Materialien eine spezifische Rolle im Rahmen der Etablierung des Künstlers spielte, die – anders als es ihre Rezeption in erster Instanz nahe legt – weniger auf das Befremden zurückzuführen ist, das sie im Kreis der Betrachterinnen und Betrachter auslöste, als vielmehr auf die Möglichkeit, sie über aus dem kulturgeschichtlichen

¹² Und zwar dominant spätestens ab den sechziger Jahren, einsetzend mit den Texten der van der Grintens. Vgl. hierzu ausf. den Überblick über die Rezeptionsgeschichte, Kap. III.1.

¹³ In Anlehnung an den alchemistischen "Substanzbegriff", der – wie im Folgenden noch eingehender zu zeigen sein wird – auch der von Beuys aufgenommenen anthroposophischen "Substanzlehre" zu Grunde liegt, lässt sich hierfür Paracelsus zitieren: "Drei sind der Substanzen, die da einem jeglichen Ding sein Corpus geben; [...] Die Namen dieser drei Dinge sind: Sulphur, Mercurius, Sal. [...] Von diesen dreien ist weiter zu merken, daß also alle Ding die drei Grundsubstanzen haben, und wenn sie sich vor den Augen nicht eröffnen sollen, so eröffnet es die Kunst, die solches dahin bringt und sie sichtbar macht."; vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 7ff. [aus: *Opus Paramirum*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 9, S. 45]; spez. zur Peuckert-Ausgabe, die hier u. i. F. bevorzugt zitiert wird, vgl. weiterf. unten.

¹⁴ Eben dieses populäre 'Wissen' bzw. 'Halbwissen' um magische Praktiken, das nicht nur auf Seiten der Rezeption, sondern unabhängig von einschlägigen Lektüren auch beim Künstler selbst vorausgesetzt werden kann, gilt es auch mit Blick auf die Frage nach Quellen zu berücksichtigen. Anders gesagt: Wer mit Fingernägeln oder mit Haar arbeitet, muss deren spezifische Bedeutung in belegten Praktiken der Volksmagie nicht unbedingt bei Bächtold-Stäubli nachgeschlagen haben, um dem Werk einen entsprechenden (Be-)Deutungsradius einzutragen.

¹⁵ Der, so wäre zu ergänzen, ebenfalls einschlägig assoziiert wurde bzw. assoziierbar ist; vgl. hierzu ausf. unten Kap. III.12. u. Kap. III.13.

Kontext vertraute Assoziationen in eine sinnfällige Deutung zu überführen.¹⁶ Tatsächlich waren es nämlich insbesondere diese Elemente, die auf der Ebene des plastischen Werkes gerade dort einen greifbaren Schlüssel für eine seriöse Interpretation des "Rätsels Beuys" bereit zu stellen schienen, wo es sich auf der materialen Ebene denkbar weit von den gängigen Konventionen einer Auffassung von Plastik entfernt haben mochte. Dass sich in diesem Zuge die Interpretation des Werkes an ein zwar 'unter neuen Vorzeichen erscheinendes', letztlich jedoch *traditionelles* "Bild vom Künstler" rückkoppeln ließ, dürfte zur Durchsetzung des entsprechenden Rezeptionsmodus zusätzlich beigetragen haben. Nicht nur waren über diesen Umweg – wie etwa auch die frühen Katalogtexte Franz Joseph van der Grintens belegen, in deren Tenor in der Folge zahlreiche Interpreten einstimmen sollten – selbst aus konservativer Warte Bezüge zur Kulturgeschichte der sakralen Kunst und der Volkskunst herzustellen, die mittelbar dann auch als Argumente für einen Anschluss an die Tradition der modernen Avantgarden dienen konnten.¹⁷ Vielmehr fand sich hier offenbar sowohl für Verfechter als auch für Kritiker ein Anhaltspunkt, mit der Faszination *und* dem Unbehagen, die sich in der Begegnung und dem Umgang mit diesem Teil des Werkes nachgerade notorisch einstellten, konstruktiv umzugehen, also subjektive Wahrnehmungen in kommunikable Interpretationen zu überführen.

Bemerkenswert ist dabei allerdings weniger, dass beide Seiten gleichermaßen auf das Vokabular einer 'Sprache der Magie' fokussieren, das sie in Beuys' Umgang mit Materialien und Dingen erkennen wollen, sondern *wie* diese Anmutung eines Rekurses auf beziehungsweise Rückfalls in "Atavismen"¹⁸ insbesondere in der ersten Phase einer breiteren öffentlichen Rezeption – zu einer Zeit also, in der Werk und Person eine größere Resonanz erfahren, die Selbsterklärungen des Künstlers jedoch noch nicht zum festen Bestandteil des publizierten Diskurses geworden sind – auf die Gegenwartsfragen der Kunst bezogen wird: Gerade dort, wo versucht wird, zu konkreten Erklärungen zu gelangen, sind es nämlich insbesondere die menschlichen Körpersubstanzen beziehungsweise als ihr

¹⁶ Zum Begriff des "Abjekten", der von Julia Kristeva geprägt wurde, vgl. dies. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Kristeva 1980). Er bezeichnet eine psychische u. physische Angst- und/oder Ekelreaktion, die nach Kristeva in der Angst eines Verlusts der Distanz zwischen Subjekt und Objekt begründet ist u. in diesem Sinne auch den Ekel vor Körperflüssigkeiten u. -ausscheidungen (Blut, Milch, Sperma, Urin usw.) u. verfallendem organischen Material psychoanalytisch begründet (Letztere etwa, insofern sie an den eigenen Verfall u. Tod gemahnen); für die Rezeptionsperspektive der sechziger und siebziger Jahre wäre allerdings, wie nicht nur die breite Diskussion des 'Totemismus' bei Wedewer 1972 belegen kann, in diesem Zh. zunächst auf die kulturell tradierte Tabuisierung der entsprechenden Materialien bzw. 'Substanzen' zu verweisen, vgl. hierzu ausf. Mary Douglas' Buch *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur* (Douglas 1970/1974/1998) sowie dies., *Reinheit und Gefährdung* (Douglas 1966/1985); mit einer psychoanalytischen (u. ab den siebziger Jahren auch einer krit.-marxistischen) Perspektive verknüpft wurde in dieser Zeit v. a. der Begriff des "Fetisch", der ebenfalls zum Assoziationsspektrum gehört, in dem Beuys' Arbeiten vorzugsweise diskutiert wurden (vgl. exemplarisch ebenfalls Wedewer 1972) u. hierzu auch oben Kap. III.1. u. Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers".

¹⁷ Vgl. Grinten 1963 (noch ohne Bezugnahme auf Magie, d. h. zunächst beschränkt auf die sakrale Kunst u. die Volkskunst) u. 1969 (unter dezidiertem Einführung des entsprechenden Assoziationsfeldes).

¹⁸ Von solchen ist dezidiert die Rede, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.1. sowie weiterf. unten.

Äquivalent die tierischen Materialien Fett und Filz, die in den Augen von Gegnern wie von Befürwortern eine im wahrsten Sinn des Wortes 'dingfest' zu machende Brücke zwischen *beiden* Zeitdimensionen bilden. Einerseits wird die 'Magie des Materials' als ein Vehikel verstanden, mithilfe dessen das Werk – über die Anmutung an "Reliquiare", "Ritualgegenstände" oder "schamanistische Utensilien" – in eine überzeitliche Dimensionen überführbar erscheint.¹⁹ Andererseits scheinen eben jene kulturgeschichtliche verankerten, symbolischen Aufladungen des organischen Materials, die für ihre einschlägige Bedeutung im religiösen Kontext entscheidend sind, aber auch einen Bezug zur aktuellen Realität des mit seiner politischen Vergangenheit ringenden Nachkriegsdeutschland nahe zu legen: Einer Vergangenheit also, mit der sich im Übrigen ebenfalls Begriffe wie "Faszination" und "Unbehagen" verknüpfen, die der Aufarbeitung harren – beziehungsweise mit ähnlichen Tabus belegt sind wie das Irrationale der Magie, von dem man sich im Anschluss an die 'aufgeklärte Moderne' distanzieren will.²⁰

Als Katalysatoren für die Herstellung *dieses* spezifischen Konnexes dürften jedoch nicht allein einschlägige Äußerungen des Künstlers fungiert haben, die von den Interpreten um so dankbarer aufgenommen werden mochten, als sich hier – im Gegensatz zu seinen ansonsten weitaus weniger hilfreichen, verklausulierten Kommentaren – in der Tat greifbare Hinweise auf Bedeutung zu finden schienen.²¹ Seine Konturen zeichnen sich jedenfalls selbst in jenen beiden bereits mit Blick auf die formativen Jahre des "Bildes vom Künstler" als 'Magier' zitierten Stimmen ab, denen man zwar aus unterschiedlichen Gründen eine tendenziöse Perspektive unterstellen kann – jedoch kaum, dass sie Beuys 'nach dem Munde' hätten reden wollen. So schließt etwa Norbert Kricke in seinem Artikel, der in doch

¹⁹ Exemplarisch etwa bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 41 (1994, S. 44): "So können aus einer intuitiven Sensibilität archetypische Bilder, ungegenständliche Formeln, Objekte und Zeichnungen entstehen, die das Gegenwärtige durchdringen, indem sie Vergangenes und Zukünftiges zu vereinnahmen suchen. Ihre Inhalte befassen sich stets mit dem Menschen, seinen primitiven Geräten, seinen oft hilflosen Versuchen der Wahrnehmung auch im Magischen und Ritualen." Ebd., S. 45f. (1994: S. 46f.), an diese Argumentation anschließend, dann auch die Diskussion des "Atavismus"- bzw. "Regressions-Vorwurfes".

²⁰ Ein Reflex hierauf findet sich etwa exemplarisch in W. Vostells bereits zitiertem Bericht über Beuys' Aktion *DER CHEF* bei René Block 1964 (vgl. Vostell 1964 u. oben Kap. III.2.), auf den i. F. noch einmal zurück zu kommen sein wird. Dass der kulturelle Sektor im Nachkriegsdeutschland nicht der einzige, aber ein wichtiger Austragungsort für diesen Diskurs ist, ließe sich natürlich nicht nur am Beispiel der Beuys-Rezeption aufzeigen; so wäre namentlich etwa auf die ab 1950 stattfindenden *Darmstädter Gespräche* zu verweisen (u. hier etwa auf die Auseinandersetzungen zwischen H. Sedlmayer u. W. Baumeister im Rahmen des ersten *Darmstädter Gesprächs*, vgl. Evers 1951; später ähnlich kontrovers dann diejenigen zwischen M. Bense u. J. Beuys im Rahmen des WDR-Gesprächs von 1970, vgl. Bense/Beuys/Bill/Gehlen/Schmied 1970/2003). Einen wichtigen Beitrag zu einer kritischen Hinterfragung dieser Perspektive stellte wiederum die erst 1969 erfolgende Wiederauflage bzw. dtsh. Neuausgabe von Th. W. Adornos u. M. Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* dar (die Erstpublikation der Schrift erfolgte 1944 im New Yorker Exil; 1947 erschien das Buch in Amsterdam in kl. Auflage), vgl. Adorno/Horkheimer 1969/1992.

²¹ Hinweise, die – zumal angesichts der wenigen direkten Stellungnahmen zum Werk – allerdings um so gewichtiger wahrgenommen werden mussten, wenn er etwa im Gespräch über die Bedeutung seine Objekte in der Sammlung Ströher deren Anordnung zunächst als nebensächlich bezeichnete, um dann jedoch für eine Vitrine eine Ausnahme zu machen: "Das ist eine Sache, die habe ich Auschwitz-Demonstration genannt, und die KZ-Geschichte, die haben einen gewissen Zusammenhang." Vgl. Beuys/Müller 1968, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969, S. 35.

erster Instanz von den als Provokation und Ärgernis empfundenen innerschulischen Aktivitäten seines Kollegen motiviert ist, an seine Emphase wider "Schwarm, Rausch und Heilsgesänge" in der Beuys-Klasse einen entsprechenden Seitenblick auf das Werk mit ein, das ihm als Beleg für eine "Flucht in das Gestern" gilt – und in dem 'Material' und 'Magie' einander im Zeichen einer Beschwörung des Vergangenen Satz für Satz näher rücken:

"[...] Sehnsucht nach rückwärts [...] Staub und Filz, Befettetes, Wachs und Holz, mürbes Gewebe, Trockenes und Geschmolzenes, alles serviert er grau, braun und schwarz [...], Museumsgeruch an allen Objekten schon bei der Entstehung, dämmerig und wenig belüftet die Welt seiner Dinge [...] Wachs auf der Kiste, Fett im Eck, in den Teppichrollen qualvoll lange drinne bleiben: Er nimmt es auf sich für uns alle. Das ist sein Anspruch: Vertreter im Leiden, er spielt den Messias [...] Phrasen zur Verbesserung, Heilverkündigung, Nächstenliebe. Anders in seinen Aktionen: Hasenschlachten, Blutgeschmiere ins Gesicht und an die Wände, und zum Hasen selbst verwandelt nimmt er Kontakt auf zum 'Geist'. Spiritismus und Beschwörung, Opferszenen von Heiden."²²

Ähnliche Bezüge finden sich – allerdings im Gegensatz zu Kricke zwischen dem "stellvertretenden Leiden" und dem Gestus der "Beschwörung" einen direkten Zusammenhang suggerierend – auch in Wolf Vostells Zeitungsbericht zur Aktion *DER CHEF* (1964) hergestellt, wenn dieser versucht, die – durchaus mit Skepsis beobachtete – Atmosphäre einer in den Galerieraum transferierten "kultische[n] Handlung" mit dem vor allem aus eigener Warte motivierten, zu dieser Zeit aber auch dem Mitstreiter durchaus noch zugebilligten politischen Anspruch von *FLUXUS* zu verknüpfen und dabei einschlägige Details der Raumgestaltung ins Auge fasst:

"Darüber, 165 cm von der Erde aus, ein Büschel Haare, 6 mal 7 cm dicht, und links daneben 2 Fingernägel, je 1,5 cm breit. (... wahrscheinlich beides Fetische aus der unbewältigten Vergangenheit?)"²³

Das hier angesprochene "Gestern" liegt jedoch offenkundig nicht wie bei Kricke in archaischen Zeiten, deren religiöse Praktiken die "Fetische" heraufbeschwören würden.²⁴ Vielmehr dürfte Vostells Fingerzeig auf eine "unbewältigte[n] Vergangenheit", die am 'fetischhaften' Eindruck eines Haarbüschel festgemacht werden soll, in eine weit näher liegende Zeitdimension verweisen – und auch bei den Leserinnen und Lesern des Artikels entsprechende Assoziationen an Bilder geweckt haben, deren Realpräsenz in der eigenen Geschichte auch sie selbst nur schwer bewältigen mochten: Die Berge menschlicher Haare etwa, die als Füllstoff für Matratzen in den Vernichtungslagern des faschistischen Deutschlands gesammelt worden waren.

²² Vgl. Kricke 1968. Ähnlich argumentiert drei Jahre später W. Wiegand in seiner Rezension der Stockholmer Ausstellung (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971): "[...] wenn Beuys heute, das gräßlichste Tabu dieser Epoche [d.h. den gewaltsamen Tod von Menschen] ins grelle Licht der Museumsvitrinen zerrt, dann wird plötzlich erschreckend deutlich, wie unbedeutend dieser Künstler ist: da liegen die Knochen, Papierhaufen und kargen Zeichen als Beschwörung einer Frage, auf die sie keine Antwort wissen, auf die auch die Beuys'sche Philosophie keine Antwort ist.", vgl. Wiegand 1971.

²³ Vgl. Vostell 1964, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 71 (1994: S. 67).

²⁴ Wobei sich im Übrigen nichts desto weniger die Frage stellen lässt, in wie weit auch hinter dessen Unbehagen gegenüber den Bildern von Verfall und Leiden und den Reminiszenzen an dunkle Rituale die Erinnerung an die jüngere deutsche Vergangenheit zu vermuten ist.

Eine angesichts eines Haarbüschels und zweier Fingernägel 'an den Haaren herbeigezogene' Assoziation? Sicherlich nicht im Dezember des Jahres 1964. Zwar mussten entsprechende Andeutungen zunächst nicht zwangsläufig auf die eigene Vergangenheit des Künstlers bezogen werden: Nicht nur war die wenig später zum bevorzugten Interpretationsmodus der 'Materialikonographie' prosperierende 'Tataren-Legende' zu diesem Zeitpunkt noch nicht in den Diskurs der Rezeptionsgeschichte eingespeist. Zudem spielte – wie auch die Zeitungsberichte über das wenige Monate zuvor in Aachen eskalierte *FLUXUS*-Festival bezeugen – die Diskussion um die politischen Intentionen der Bewegung auch insgesamt im Rahmen der deutschen Rezeption der Happenings eine wichtige Rolle.²⁵ Als provozierend galten dem bürgerlichen Publikum nämlich nicht allein die Aktionsformen als solche, sondern auch die – vornehmlich von den deutschen Protagonisten der Bewegung wie Vostell und Brock – in diesem Rahmen ins Spiel gebrachten Verweise auf die faschistische Vergangenheit, mit denen die Künstler mehr oder weniger deutlich proklamierten, dass deren unzureichende Verarbeitung zu einem unterentwickelten kritischen Bewusstsein in wichtigen gesellschaftlichen und weltpolitischen Fragen geführt habe, das überdies einen geeigneten Nährboden für neofaschistische Tendenzen darstelle. Doch obgleich Beuys' *eigene* Aktionen – im Gegensatz etwa zu denen Vostells – bis zu diesem Zeitpunkt keinerlei eindeutige Hinweise auf eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Faschismusproblematik enthalten hatten, schien es offenbar spätestens seit seinem Auftreten im Aachener Audimax, dessen heroischen Gestus Riebesehls Photographie so eindrücklich übermittelte, ausgemacht, dass auch seinen Arbeiten entsprechende Intentionen unterstellt werden durften.

Jedenfalls findet sich das, was Wolf Vostell noch lediglich in Klammern und mit einem Fragezeichen versehen andeutet, wenig später in ähnlichem Tenor in zahlreichen Artikeln ausformuliert, deren Autoren dem Künstler nunmehr allerdings eine *direkte intentionale* Beziehung zwischen dem 'Heraufbeschwören' düsterer Bilder – eben jener Bilder, für die Beuys zeitgleich den Begriff des "Gegenbildes" lancieren wird – und einer 'Vergangenheitsbewältigung' herstellen. Bezeichnenderweise wird der argumentative Konnex dabei nicht etwa über konkrete Interpretationen einzelner Werke vollzogen, sondern über den *allgemeinen* Verweis auf Beuys' Habitus und Materialsprache – und auf seine Biographie. Gerade für diejenigen, die sich um ein Verständnis des "Rätsels Beuys" bemühen, rücken *alle* diese Bilder in *einem* Bild zusammen: Dem des Künstlers, der auf der Basis eigener existenzieller Erfahrungen stellvertretend das Leiden Deutschlands an einer mit Tod und Vernichtung assoziierten Vergangenheit, die ihre Schatten noch immer auf die Gegenwart wirft, auf sich nimmt – und der so, wie er sich selbst geheilt hat, über den 'ritualhaften',

²⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere D. Sölles im November 1964 im *Aachener Prisma* (Jg. 13, Nr. 1) erschienenen und über die ausführliche Zitation bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973 auch prominent in der Beuys-Literatur figurierenden Bericht (vgl. die Sammlung der Pressestimmen ebd., S. 65ff.), sowie für den Gesamtkontext ausf. Pickshaus 1988, S. 341f. sowie a. Schneede 1994, S. 42f. (A 4).

gleichsam 'magischen' Umgang mit überzeitlichen Bildern von Verfall, Angst und Schrecken auch diejenigen, die sich auf seine Kunst einzulassen bereit sind, an entsprechenden Erlösungsvorstellungen oder gar einem entsprechenden Erlösungsprozess teilhaftig werden lassen will.

Dies führt zwar nicht zwangsläufig zu einer wohlwollenden Bewertung, wie namentlich die immer wieder artikulierten Kritik an einer "Flucht in Atavismen" bezeugt. So meldet etwa Klaus Jürgen-Fischer 1969 in seinen Überlegungen zu den *Läsionen des Joseph Beuys* Zweifel gegenüber den "Zweckbejahungen" an, "die nachgerade professionell geworden" seien und mit denen Beuys' Befürworter sowohl der "Verletzungen" und "Störungen" evozierenden Anti-Ästhetik seiner Arbeiten wie auch der vorgetragenen "Rolle eines Märtyrers" eine positive Psychologie unterstellten:

"Die Assoziationen an Krieg, Luftschutz, an KZ, die seine Objekte wachrufen, betreffen in erster Linie den Tod. Wenn Beuys davon spricht, daß er mit seiner Arbeit das Leben nach dem Tode, den unsterblichen Wesenskern des Menschen erforschen wolle, verlangt er dem Betrachter sehr viel Glauben ab. So vollzieht Beuys mit seinen mystisch-opfergestimmten Versuchen eine existenzielle Demonstration. Sie liegt im Radius der Selbstverbrennungen, die zum makabren Mittel der politischen Wirklichkeit unseres Jahrhunderts geworden sind. Wie sich hier Schauder und Mitleid von solchen Akten der Verzweiflung und erbitterten Unausgefülltheit abwenden, erstarrt dort das Spiel in Angst und überträgt sie, ohne eine Befreiung von ihr zu bewirken."²⁶

Wie das Zitat zugleich belegen kann, gelten die Zweifel jedoch auch hier lediglich dem Resultat und der Methode – jedoch keineswegs der Absicht, die Beuys' Selbsterklärungen folgend hinter seinen Werken und seinem Auftreten vermutet wird, nämlich auf dem Wege solcher "existenzielle[r] Demonstration[en]" ex negativo Erlösungsvorstellungen vermitteln zu wollen, die eine Heilung vom historischen wie gegenwärtigen Schrecken des Todes versprechen.

Der insbesondere für eine positive Rezeption dieses Konnexes nicht ganz unwesentliche, da einer "existenzielle[n] Demonstratio[n]" unverbrüchliche Authentizität verleihende Brückenschlag zur Biographie des Künstlers wiederum war zu Beginn desselben Jahres in einem anderen Text vollzogen worden, der als exemplarisch für die sich in der Folgezeit formierende Rezeptionslinie gelten kann – und sehr wahrscheinlich auch für ihre Formation eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte: Ernst Günter Engelhards "Bericht" *Joseph Beuys: Ein grausames Wintermärchen*.²⁷ Nicht nur werden in Engelhards von zahlreichen Gesprächszitaten unterfüttertem Artikel die einschlägig assoziierten Aktionsrelikte in der Sammlung Ströher in direkter Berufung auf Beuys als "autobiographische Dokumente" bezeichnet. Auch bringt der Autor die Aktion *DER CHEF* unmittelbar mit der 'Krisis' Mitte der

²⁶ Vgl. Jürgen-Fischer 1969, S. 4.

²⁷ Vgl. Engelhard 1969. Zwar erschien der in den folgenden Jahren viel zitierte Text im Januar d. J. zunächst in der – im Kunstkontext wohl eher ephemere wahrgenommenen – Zeitschrift *Christ und Welt*, jedoch wurde er in einem umfangreichen Auszug schon wenig später an prominenter Stelle, nämlich im stark rezipierten Ausst. Kat. Beuys/ Basel 1969b, S. 34 wieder abgedruckt.

fünfziger Jahre zusammen, in der "jene Ereignisse nachgewirkt" hätten, "die ihm während des Dritten Reiches das 'goldene Verwundetenabzeichen einbrachten."²⁸

Vor allem aber erhält die Kriegszeit und namentlich das, was später als 'Fliegerabsturz-' beziehungsweise 'Tataren-Legende' einem zentralen Topos des "Mythos Beuys" werden sollte, eine Schlüsselfunktion für das Verständnis von Leben *und* Werk des Künstlers: Während ihn sein "erster Lebensabschnitt [...] exakt in den Krieg geführt" habe, sei ihm dort zunächst in seinem parallel zur soldatischen Ausbildung aufgenommenen Studium der Zoologie jenes "Konservieren vergangenen Lebens" begegnet, das "bis heute seine Arbeit" präge; "mit dem Rücken an die mumifizierte Vergangenheit gelehnt", seien "die Gedanken" jedoch bereits "in die Zukunft geschossen". Doch "aus der Bahn, die auch Beuys zum Spezialisten geführt hätte, wirft ihn das Kriegserlebnis" – um ihn stattdessen zu dem Entschluss zu bringen, fürderhin im "Kunslabor" zu arbeiten: An "Ideenkriege[n], die nicht die physische Existenz angreifen, sondern sie schützen."²⁹ Auch die jüngst gegründete *Deutsche Studentenpartei* belege – da als Fortsetzung seiner Aktionen in den gesellschaftlichen Raum zu verstehen – sein wichtigstes Anliegen, nämlich seine Zeitgenossen für die Resultate dieser "Schule der Gedanken" empfänglich zu machen, deren entscheidendes Movens – wie Engelhard mehrfach betont – die Gleichsetzung von Kunst und Leben sei.³⁰ Auf diese Weise unternimmt es der Autor, in einer obzwar ebenso arabesken wie weit ausgreifenden, gleichwohl aber in sich schlüssig erscheinenden Argumentationsvolute *sowohl* die mit "Magie" und "Ritual" assoziierten Elemente des bildnerischen Werks *wie auch* den als nicht weniger irritierend wahrgenommenen 'Schritt in die Politik' einerseits an die Biographie des Künstlers zurück zu binden – *und* andererseits aus diesem Zusammenhang heraus *sowohl* den Konnex zwischen Selbstheilung und Sendungsbewusstsein *wie auch* dessen Relevanz für die deutsche Gegenwartskunst zu begründen:

"Der Schockprophet Joseph Beuys ist die *deutsche Schlüsselfigur*. Man *muß* nicht gleich von Magie und Mythos sprechen, sobald man seine Produkte sieht. *Allerdings* sind die Dinge so unperfekt, daß sie gegenüber den sterilen Requisiten des modernen Alltags wie versteinerte, abgestorbene Glieder der Protagonisten eines grausamen Wintermärchens wirken. Beuys selbst nicht ausgenommen."³¹

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Wenn Engelhard, auf sein Resümee hinleitend und offenbar noch einmal in Anspielung auf das Unbehagen, dass die Begegnung mit dem Werk und den Theorien des Künstlers auslösen können, bemerkt: "Dieses Winterlager ist kein Sanatorium, in dem man sich vom Alltag erholen kann", bezieht er sich dabei auf eine Äußerung von Beuys, die er allerdings erst einige Zeilen später zitiert: "Wir befinden uns in einer nomadischen Kultur, der Geist muss ohne feste Weltanschauung auskommen. *Das Winterlager ist keine Schule der Bilder, sondern eine Schule der Gedanken.*" (Hervorh. V. K.) Mit dieser Bemerkung dürfte sich Beuys auf die bereits zitierten Ausführungen Steiners in dessen *Mysteriengestaltungen* (s. GA 232/1974) bezogen haben, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.7.

³¹ Ebd. (Hervorh. V. K.).

Wenn Engelhard wenige Zeilen zuvor mit Blick auf die *FLUXUS*-Bewegung mutmaßt, dass sie "eines Tages zur Regeneration des alten Geniebegriffes in neuen Spitzenleistungen führen kann", so dürfte die von ihm eingeschlagene, auf einen biographischen Begründungszusammenhang setzende Deutungsperspektive erheblich dazu beigetragen haben, diese Vermutung für den von ihm ins Auge gefassten 'Vertreter' der Bewegung bald Bestätigung finden sollte. Vordem ist sie für den hier interessierenden Komplex aber aufgrund ihrer spezifischen Argumentation von Bedeutung: Zum Einen scheint das tatsächliche Potential der von Beuys propagierten 'Heil(ung durch) Kunst' quasi 'am eigenen Leib des Künstlers', nämlich in seinem 'Lebenslauf' *und* in seinem 'Werklauf' direkt ablesbar zu werden – was ihn zum Anderen zugleich zu einer "deutschen Schlüsselfigur" macht.

Das Gewicht, das dieser Engführung im Hinblick auf das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion zukommt, ist jedenfalls nicht zu unterschätzen. Tatsächlich steht Engelhard mit dieser Schlussfolgerung nicht nur am Anfang einer Interpretationslinie, die, obzwar zunächst vornehmlich in der deutschsprachigen Rezeption etabliert, im Anschluss an die große Einzelausstellung des Künstlers in New York 1979 verstärkt auch von den angloamerikanischen Kritikern aufgenommen werden und insgesamt letztlich bis über den Tod hinaus in den Debatten um das Werk virulent bleiben sollte.³² Vielmehr findet sich hier auch ein weiterer Beleg für die bereits mit Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Beuys'schen 'Automythographie' geäußerte Vermutung, dass für den Konnex zwischen 'Materialikonographie' und 'biographischer Legende', auf den – wie im voraus Gehangenen gezeigt – zunächst weder der stilisierte *Lebenslauf* *Werklauf* noch die Selbstäußerungen des Künstlers hinzulenken scheinen, das Sprachrohr der Rezeption eine entscheidende Rolle gespielt haben muss.

Um so mehr stellt sich allerdings die Frage, ob der Künstler dabei – wie es ihm Benjamin Buchloh 1980 unterstellen sollte – lediglich *strategisch* an die Projektionen eines "kollektiven Verdrängungspotentials" anknüpfte, oder ob er diese Verbindung deshalb in seinen Selbstäußerungen aufgriff und – zumindest in einer formativen Phase seiner Karriere – seinerseits weiter ausschmückte, weil sie *mittelbar* seinen eigenen Intentionen entgegenkam. Mag auch aus Donald Kuspits Suggestion, Beuys habe auf der Basis seiner eigenen "Vergangenheitsbewältigung durch die Kunst" eine "spiritual alchemy" entwickelt, die sich aus esoterischen Heilsvorstellungen speiste – obzwar psychoanalytisch aufgeladen und deutlich wohlwollender formuliert – eine ähnlich amerikanisch geprägte Perspektive auf

³² Tatsächlich sind M. Stevens 1979, K. Levin 1980 u. D. Kuspit (vgl. insb. Kuspit 1980, weitergeführt in Kuspit 1993a bzw. Kuspit 1995a) keineswegs die ersten amerikanischen Kritiker, die Beuys' 'Heilkunst' unmittelbar auf dessen 'deutsche Vergangenheit' rückbeziehen. Wie D. Luckows Überblick über die "anti-deutsche Beuys-Rezeption in den USA" zeigt, klingt eine entsprechende Argumentation bereits in den "ersten Sätzen, die in den USA zu ihm formuliert wurden" an, wenn in einem im Juni 1967 in der *Time* erschienenen Artikel von Beuys als einem ehemaligen Hitlerjungen und Stuka-Piloten die Rede ist, der sich einer "charakteristischen Nachkriegsmetamorphose" unterzogen habe (vgl. Luckow 1998, S. 29) – eine Perspektive, wie sie in dieser extremen Formulierung namentlich bei Moffitt 1988 breit ausgebaut wieder begegnen wird.

deutsche Nachkriegskunst sprechen wie letztlich auch aus Buchlohs an der Kritischen Theorie geschulter Argumentation³³: Auffällig bleibt jedenfalls nicht nur, dass Beuys den noch 1964 aus seiner 'öffentlichen' Biographie weitgehend eliminierten Bezug zur eigenen Kriegsvergangenheit in dem Moment erneut in seine Selbstdarstellung integrierte, da dieser von der Rezeption unter den positiven Vorzeichen einer *künstlerischen* "Initiation" gelesen werden konnte. Sondern auch, dass er ungeachtet seines wiederholt vorgetragenen Unbehagens gegenüber dem Begriff der "*Magie*"³⁴ das Bild des "*Schamanen*" – eines heilkundigen 'Magiers' und 'charismatischen Führers' also, der nicht weniger Einfluss auf sein 'Publikum' besitzt – weitaus bereitwilliger annahm, um 'in Persona' mit ihm zu arbeiten.³⁵

Verständlich erscheint beides in der Tat dann, wenn man beide (Selbst-)Deutungsfiguren im Zusammenhang miteinander betrachtet. Auch vor der Renaissance, die das Bild des 'Schamanen' um Beginn der siebziger Jahre erfahren sollte³⁶, musste eine Identifikation mit

³³ Vgl. Kuspit 1980, 1991, 1993a bzw. 1995a u. – mit Fokus auf die Identifikation mit der Rolle des 'Schamanen' – insb. 1995b sowie Buchloh 1980 bzw. 1987a sowie hierzu oben, Kap. III.1.; zu der spezifischen Rolle, die Beuys auch von deutscher Seite aus in den 'deutsch-amerikanischen' Beziehungen spielte, ausf. Luckow 1998, S. 289ff. Auf die teilweise signifikante Differenz nationaler Diskurse im Hinblick darauf, wie die Position eines deutschen Künstlers zur deutschen Geschichte zu werten sei und die in diesem Zh. an die Künstler herangetragenen Rezeptionsweisen wird noch mehrfach, v. a. im Anselm Kiefer gewidmeten Kapitel zurückzukommen sein, vgl. unten Kap. IV sowie auch das vergleichende Resümee, Kap. VII.3.

³⁴ Dass dieses Unbehagen durchaus sehr relativ war, lassen im Übrigen – wie im voraus Gehangenen dargelegt – nicht nur die Selbstäußerungen des Künstlers erkennen, vgl. oben Kap. III.5., Abs. "Die Verortung des 'Magischen'", Beuys' Kommentare zur "Magie" u. zur "pensée magique". Vielmehr wird im weiteren Verlauf der Studie auch aufzuzeigen sein, dass sich für Beuys *sowohl* Bezüge zu dem traditionellen Begriff der "Magie" *als auch* zum "Bild vom Künstler" als 'Magier' nachweisen lassen, wie es der französische Symbolismus des 19. Jahrhunderts – von dem er sich Beuys ebenfalls verschiedentlich demonstrativ abzugrenzen pflegte – und namentlich der Kreis um Joséphin Péladan und seinen *Salon Rose+Croix* propagiert hatte.

³⁵ Vgl. hierzu oben, Kap. III.5., Abs. "Der 'Schamane' als 'Aktionsfigur'". Wie dort dargelegt, bleibt – ebenso wie die Ablehnung der Magie – auch dieses "Annehmen" relativ. Wiewohl ein *expliziter* 'Gebrauch' *dieses* spezifischen Bildes im Werk selbst erst 1974 mit der Aktion *I like America and America likes me* konstatiert werden kann, eignen einigen von Beuys' Aktionen ab Mitte der sechziger Jahre durchaus Momente, die einen Brückenschlag zum Schamanismus gestatten – auch wenn, wie noch zu zeigen sein wird, gerade einige jener Bilder und Begriffe, die diesen unmittelbar nahe zu legen scheinen, auf *andere* Quellen zurückzuführen sind. Darauf, inwiefern Beuys Interesse am Schamanismus bzw. sein Sympathisieren mit dem Bild des 'Künstler-Schamanen' schon *vor* den siebziger Jahren im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption, nämlich im Kontext seines unmittelbaren Umfelds in der rheinischen Kunstszenen betrachtet werden muss, wird ebenfalls noch ausführlicher zurückzukommen sein, vgl. weiterf. unten sowie ausf. Kap. III.12.

³⁶ Vgl. hierzu einf. die Anm. im Apparat zu Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie"; sowie weiterf. Kap. III.2., Abs. "Lili Fischer: Künstler Schamanen".

dieser eher exotischen Rolle³⁷ doch weniger prekär erscheinen als mit derjenigen des 'Priesters' oder des 'Magiers', die aus dem eigenen kulturellen Kontext ebenso vertraut wie mit ambivalenten Assoziationen behaftet war: Während ersterer zwar als "Verrückter" und "Außenseiter der Gesellschaft" gelten mag³⁸, der in Trance mit Naturgeistern und Ahnen kommuniziert, bleiben seine Handlungen positiv auf die Gemeinschaft bezogen – wohingegen sich mit der spirituellen Macht Letzterer unschwer der Gedanke an den Herrschaftsanspruch der Kirche beziehungsweise eine von egoistischen Motiven getragene Manipulation verknüpfen lässt.³⁹ Speziell für Beuys – dessen Kritiker eben jene egoistischen Motive oder 'wenigstens' religiösen Fanatismus hinter den "Atavismen" vermuteten – mag allein schon aus diesem Grund nahe gelegen haben, einer Identifikation mit dem Bild des 'Künstler-Schamanen' zumindest nicht aktiv entgegenzuwirken.⁴⁰ Vor allem aber ließ sich diese stimmig mit der 'Initiationslegende' verbinden, über die – wie Engelhards Artikel exemplarisch zeigt – problematische Phasen des eigenen Werdegangs in bildhafter Sinnfälligkeit als nodaler Bestandteil der künstlerischen Biographie verstanden werden konnten – mithin genau so, wie es bereits der *Lebenslauf Werklauf* hatte nahe legen

³⁷ Gemeinhin wurde der "nordeurasische" Schamanismus (vgl. Findeisen 1957, dessen Buch *Schamanentum* nicht nur für Beuys eine der wichtigsten Quellen dargestellt hat, sondern insgesamt prägend für das im Deutschland der Nachkriegszeit dominierende Bild des Schamanismus gewesen sein dürfte) eben weniger mit dem europäischen, sondern mit dem – zumal mit den Zeiten des 'Kalten Krieges' in weitere Ferne gerückten – östlichen bis asiatischen Kulturraum assoziiert; und genau das dürfte ihn – zusammen mit seinen konkreten Implikationen, namentlich der Momente des Ekstatischen, des Rituellen, der Bewusstseinsentgrenzung u. – erweiterung usf. – auch für die Kunstszene der siebziger Jahre so attraktiv gemacht haben. Belegen lässt sich diese Attraktion freilich schon wesentlich früher, nämlich mit Blick auf Nam June Paiks spektakuläre Musik-'Performances' bzw. Konzerte und deren Rezeption, auf die im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein wird, vgl. unten Kap. III.12. Die 1951 von E. R. Dodds vertretene Position, der auch für die griechischen "μαγοι" bzw. Priester-Magier die Bezeichnung "Shaman" (bzw. "Schamane") gelten machen will, dürfte im deutschen Sprachraum erst 1970, als die dtsh. Übs. des Buches erschien, eine breitere Rezeption gefunden haben, vgl. Dodds 1951/1970 u. hierzu Luck 1990, S. 15f.

³⁸ Und, so ließ sich ergänzen, von daher auch an entsprechende Topoi der historisch übermittelten "Legende vom Künstler" anschlussfähig ist. Verwiesen sei namentlich auf die "mania" des antiken Dichters/Sehers/Priesters, auf deren letztlich ungenaue bzw. fehlerhafte Übersetzung in "Rausch" bzw. "Wahnsinn" auch die Übertragung letzterer beider Begriffe auf das neuzeitliche und moderne "Bild vom Künstler" zurückzuführen ist; in diesem Sinne begegnen sie bereits bei Vasari u. spielen schließlich v. a. ab dem 19. Jh. wieder eine wichtige Rolle; so etwa auch in der markanten Formel "Genie und Irrsinn" bei Lange-Eichbaum. Vgl. hierzu ausf. Neumann 1986, S. 11ff. u. einf. hierzu a. oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

³⁹ Für Letztere wäre, zumal im Bezug auf den "Magier" als Rollenmodell bzw. Identifikationsfigur, auf die Unterscheidung zwischen "weißer" und "schwarzer Magie" zu verweisen, die etwa auch bei Steiner begegnen (so etwa ausf. in seinem Vortrag zum Thema aus dem Jahr 1907, vgl. Steiner GA 101/1987, S. 117-140). Vgl. hierzu ausf. Peuckert 1936 sowie die kompakte Def. in Priesner/Figala 1998: Die "weiße oder natürliche M[agie] erstrebt die Kenntnis verborgener Kräfte und Gesetze mit einer Grundsätzlich dem menschlichen Wohle dienenden Zielsetzung", wohingegen die "schwarze M[agie] [...] prinzipiell böse [ist]" und "den Kontakt bzw. Pakt mit einem (bösen) Dämon bzw. dem Teufel voraus[setzt]", ebd., S. 227/228. Eine entspr. Unterscheidung zwischen beiden Auffassungen von Magie begegnet freilich bereits in der Antike, vgl. ausf. Luck 1990.

⁴⁰ Wie im voraus Gehangenen gezeigt, betrifft dies insbesondere die Zeit um 1968/1969, als entsprechende Argumente gegen ihn im Zuge des Akademiestreits eine wichtige Rolle spielten. Wiewohl sich Beuys schon ab 1963 u. namentlich mit der Aachener Aktion 1964 auf der Seite der Kritiker und Reformforderer bewegte, mag bezeichnend sein, dass ihm seine Gegner nun ihrerseits reaktionäre Züge nachzuweisen suchten und dabei – wie N. Kricke – Stichworte wie "Sehnsucht nach Vergangenheit" oder "Weltanschauung, Gruppengeist, Gemeinschaftsfieber" einbrachten, (vgl. Kricke 1968), die einschlägige Assoziationen zur jüngeren deutschen Vergangenheit wecken konnten.

sollen.⁴¹ Für seine Interpreten wiederum schienen zudem zentrale Begriffe seines theoretischen wie künstlerischen Vokabulars in dieses Koordinatensystem einbindbar, deren eigentliche Quelle Beuys – jedenfalls zu diesem Zeitpunkt noch – tendenziell zu verschweigen vorzog.

Nun mögen in der Tat einige seiner "Aktionswerkzeuge" und -utensilien bis hin zum auf die Bühne gebrachten Pferd mindestens assoziativ auf entsprechende Anregungen schließen lassen⁴² – wie schließlich auch eine ganze Reihe von Arbeiten 'Schamanisches' unmittelbar im Titel führen.⁴³ Zwar darf dies alles dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Künstler

⁴¹ Ein Weiteres trug zur Prominenz dieses Deutungskomplexes zweifelsohne Beuys' 'Rezeptionserfolg' in den Vereinigten Staaten im Zuge der Schau im Guggenheim Museum 1979 bei, insofern das Bild des 'Schamanen' in den Texten der Kritiker, die sich hierbei direkt an Tisdalls Katalogtext bzw. den ebd. zitierten Selbstäußerungen des Künstlers orientieren konnten, bevorzugt herangezogen worden war; vgl. oben, Kap. III.1. Selbst wenn in den jeweiligen Texten eine skeptische bis kritische Haltung gegenüber Beuys' Werk und Habitus überwiegt, bleibt das Bild als solches – sei es als Alternative zum "sham", also 'Scharlatan' (vgl. Larson 1980), sei es als Umschreibung des 'Heilkünstlers' (vgl. Levin 1980 u. Kuspit 1980) – überwiegend positiv assoziiert; hinterfragt werden im kritischen Kontext vielmehr die Berechtigung und die Gründe von Beuys' Identifikation mit dieser Rolle.

⁴² So insbesondere jene "Aktionswerkzeuge", in denen Knochen u. ä. zum Einsatz kommen und die in den Texten der Kritiker denn auch bevorzugt als Beispiele angeführt werden. Ihr Auftauchen mag durchaus auch auf Anregungen aus einschlägiger Literatur zurückzuführen sein, namentlich M. de Ferdinandys Buch *Tschingis Kahn. der Einbruch des Steppenmenschen* (Ferdinandy 1958), das Beuys besaß (lt. Hinweis v. F. J. Verspohl 1991; vgl. A. v. Graevenitz' Eintrag zu "Dschingis Khan" im *Beuysnobiscum*, in Szeemann (1993) 1997, S. 114-118, hier S. 114f.) sowie H. Findeisens Buch zum *Schamanentum* (Findeisen 1957); zumal für diese Objekte – ähnlich wie hinsichtlich der Verwendung verwandter Titel in zeitparallel entstandenen Blättern (s. weiterf. unten) – die Datierung mit der möglichen Kenntnisnahme der Quelle konkordiert. Ob dieses Interesse jedoch – wie früh etwa von F. J. van der Grinten nahe gelegt wird – auf eine quasi 'angeborene' Naturverbundenheit des Niederrheinlers u. ein damit assoziiertes Interesse an "den Impulsen von Schamanen, Medizinmännern und Regenpfeifern, [...] Jagdzauber, Herdenbeschwörung und Totemtieren" (vgl. Grinten 1969) zurückzuführen ist, steht auf einem anderen Blatt. Beispielsweise sind selbst für einige der hier angesprochenen Bilder andere Bezüge zu benennen; so lassen sich etwa in *Iphigenie Titus Andronicus* Pferd und Pelzmantel unschwer auch mit dem historischen Assoziationsfeld der im Titel angesprochenen Theaterstücke verknüpfen; speziell für die von Beuys als "Aktionswerkzeuge" verwendeten Knochen ist auch auf Steiner und dessen nicht nur im gleichnamigen Vortragsband zu findende Ausführungen zur *Okkulten Physiologie* (vgl. Steiner GA 128/1957) zu verweisen; die u. a. für die Knochenbildung verantwortlichen Kieselsäuren pflegte Steiner als "Plastiker" zu bezeichnen ("Denn sie sind Plastiker, diese Stoffe, sie tragen Plastik in sich.", vgl. GA 314/1975, S.152/153). Und selbst Beuys' Interesse an 'Dschingis Khan' dürfte – wie bereits Röder 1991 vorgeschlagen hat – auf R. Steiner zurückzuführen sein, vgl. Steiner GA 171/1984, S. 39ff. sowie weiterf. auch unten. Darauf, dass eine Affinität des Künstlers zum Schamanismus per se noch eine andere Quelle haben könnte, wird unten in Kap. III.12. noch näher einzugehen sein.

⁴³ Vgl. namentlich die Ölfarben-Blätter *Haus des Schamanen I u. II* (1959), Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Hoechst 1993, Kat. 71 u. 72 sowie eine Reihe weiterer ebd. versammelter Arbeiten, die um Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre datieren; gegenüber den Blättern, deren Titel im weitesten Sinne auf 'Mongolisches' verweisen, sind sie allerdings in der Minderzahl. Auf die Frage, in wie weit diese Blätter ebenso wie die in der Ausstellung *Joseph Beuys – Eine Innere Mongolei* gezeigten, früher entstandenen Arbeiten – wie dies F. J. van der Grintens begleitender Katalogessay nahe legt – in engem Zusammenhang mit dem "Fliegerabsturz" und der wundersamen 'Heilung' durch die Tataren gesehen werden können, wird an späterer Stelle ebenso noch einmal zurückzukommen sein wie auf diejenige, ob hier möglicherweise noch andere Faktoren für die Wahl des Vorwurfs verantwortlich gemacht werden können. Beim Blick auf Ikonographie, Farbgebung u. Gestaltung einer ganzen Reihe der Blätter, die ab 1960 mit brauner Ölfarbe gezeichnet werden, kann allerdings eine Verwandtschaft zur Gestaltung der zwar auf verschiedene Quellen zurück greifenden, jedoch einheitlich stilisierten Randillustrationen bei Lommel 1965 ins Auge stechen – was freilich, wollte man diesen konkreten Vergleich für die Deutung stark machen, zu einem Datierungsproblem führen würde. Hier gibt es zum Thema "Beuys und der Schamanismus" sicher noch Einiges zu tun.

gerade jene Begriffe wie "Eurasia", die Bezugnahmen auf den "Ostmenschen" oder das "Nomadische", die zunächst so 'eindeutig' für eine Auseinandersetzung mit dem 'Schamanismus'-Komplex zu sprechen scheinen, aus eben dieser *anderen* Quelle bezogen hat;⁴⁴ – vor dem Hintergrund seines diesbezüglichen 'Schweigens' musste der Brückenschlag zum 'Schamanismus' auf Seiten der Rezeption angesichts der scheinbar so einschlägigen Hinweise in Werk und Habitus umso näher liegen. Wiewohl mithin das, was *als* einschlägiger Hinweis auf 'Schamanismus' wahrgenommen wurde, nicht unbedingt auf konkrete Bezugnahmen des Künstlers auf diesen Komplex in Deckung zu bringen ist⁴⁵, hat Beuys dieser Wahrnehmung offenkundig bereitwillig zugearbeitet.

Berechtigte Skepsis gegenüber der sich ab Ende der sechziger Jahre zunehmend manifestierenden Tendenz der Kunstkritik, Beuys' Aktionen "mit dem Etikett 'Schamanismus' zu versehen", hat schon 1973 Hans-Peter Thurn im Zuge der Beuys gewidmeten Überlegungen seiner *Soziologie der Kunst* geäußert – wenngleich ihn seine bereits zitierte, ebenfalls sehr zu Recht geäußerte Vermutung, dass der Künstler "mehr als allem anderen [...] die Entwicklung seiner Ansichten seiner Auseinandersetzung mit dem Denken Rudolf Steiners" verdanke⁴⁶, keineswegs davon abhalten sollte, nach stichhaltigen Argumenten für eine stimmige Anwendung des Begriffskomplexes und dementsprechend auch entsprechenden Belegen in Werk und Habitus zu suchen.

Zunächst jedoch schlägt Thurn vor, diesen Komplex in einen engen Zusammenhang mit den Rezeptionsweisen zu stellen, die dem Künstler von der zeitgenössischen Kritik unter entsprechenden Vorzeichen entgegen gebracht zu werden pflegen – und ihn im Hinblick auf

⁴⁴ Vgl. hierzu ausf. etwa Koeplin 1993b mit einer Reihe von Hinweisen; 1973 bereits H. P. Thurn, namentlich zur "westlichen und östlichen Weltgegensätzlichkeit" (vgl. Thurn 1973a, S. 117, hier wohl Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 84 folgend; in den Einträgen zu den Begriffen "Eurasien" und "Nomaden" im *Beuysnobicum* – vgl. D. Leutgeb u. A. v. Graevenitz in Szeemann (1993) 1997, S. 148f. bzw. S. 264f. – hingegen sind entspr. Hinweise gänzlich unterblieben. Wie problematisch es ist, Beuys' etwaige Relation zum 'Schamanismus' ohne Reflektion seiner Auseinandersetzung mit Steiner zu deuten, zeigt die Arbeit von Müller 1993, der versucht, auf phänomenologischem Wege sowohl inhaltliche wie auch strukturelle Bezüge zwischen Beuys' Arbeiten und seinen "Denk- und Handlungsformen" nachzuweisen – solche zu Steiners Werk hingegen lediglich mit Blick auf die Bienen sieht (ebd. S. 78f., im Kap. "Tiere bei Beuys"), obgleich er teilweise selbst feststellen muss, dass die unmittelbare Rückführung von Motiven und Begriffen auf 'Schamanistisches' schwierig bleibt. Wie bereits bemerkt, soll damit nicht generell gegen mögliche (auch konkrete) Anregungen aus Büchern wie dem Findeisens oder anderen Titeln argumentiert werden – zumal im zur Diskussion stehenden Zeitschnitt "Schamanismus" nicht nur von bzw. im Bezug auf Beuys für die Kunst entdeckt wird; vgl. oben Kap. I.2. u. Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie" sowie weiterf. unten, Kap. III.12.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch das entsprechend vorsichtig formulierte Resümee, das Müller 1993 mangels der Nachweisbarkeit eines konkreten Zugriffs auf einschlägige Quellen für die von ihm dem Schamanismus zugeordneten Komplexe ziehen muss. Nicht besser ergeht es allerdings, so sei in 2006 ergänzt, Fritz 2002, die guten Teils dieselben Komplexe hinsichtlich einer Rückführbarkeit auf Bächtold-Stäubli 1927f./1987 untersucht hat – zumal anders als im Fall der angeführten Titel zum Schamanismus der Besitz des *Handwörterbuchs* nicht belegt ist.

⁴⁶ Vgl. Thurn 1973a, S. 116 u. hierzu einf. a. oben, Kap. III.1.

dessen Rollenverständnis zu diskutieren.⁴⁷ Ausgehend von der an Max Webers Ausführungen zur "Charismatischen Herrschaft" geschulten Beobachtung, dass der Künstler "der Gemeinde seiner Bewunderer gegenüber [...] die Haltung des charismatischen Führers" einnehme und in diesem Zuge auch seine an "schamanische Kulthandlungen" gemahnenden Aktionen als "symbolische Handlungen [...] weniger an das kognitive Vermögen seiner Rezipienten als vielmehr an deren affektiven Habitus" appellierten⁴⁸, sieht der Kunstsoziologe die Beuys zugeschriebene "Regression von der Kultur zur Natur [...] im unmittelbaren Zugriff auf Mythos und Ritual" vorrangig in einer *künstlerischen Legitimationsstrategie* begründet.⁴⁹

Widersprüchlich bleibt dabei allerdings der im Folgenden von Thurn unternommene Versuch, das Verhältnis von Rezeption und Produktion im Hinblick auf die Intentionen des Künstlers zu klären. So verweist er etwa bezüglich der von Rolf Wedewer breit erörterten Beziehung zum "Totemismus" darauf hin, "daß Beuys' Nähe zu diesem Phänomen eine nur von ihm und den Interpreten behauptete ist" und namentlich angesichts des "Beuys umgebenden Entwicklungszustandes der Gegenwartsgesellschaft [dieser Zugriff] nur auf theoretischer Ebene erfolgen könne".⁵⁰ Nichts desto weniger zeigen sowohl seine anschließende Vermutung, Beuys trachte mit der Gründung der *Deutschen Studentenpartei* "die Bezugsgruppe seines pseudo-totemistischen Systems selbst herzustellen", wie letztlich schon die vorauf gegangene Analyse der Rezeption, dass gerade das *praktische* Funktionieren dieses theoretischen Konstrukts für die Plausibilität seiner soziologischen These sorgen soll. Ähnliches gilt denn auch sowohl für das abschließende Ergebnis seiner Untersuchung, mit dem er Beuys – damit im Übrigen nicht sehr weit entfernt von Engelhards Formulierung einer "deutschen Schlüsselfigur" – zu einer "Symbol[figur] für die überhand nehmende Ratlosigkeit der Gesellschaft" machen möchte⁵¹, wie für das Urteil, zu dem er bezüglich der "Heilkunst" des "Künstler-Schamanen" gelangt:

"Verkürzt ließe sich sagen, daß Beuys' schamanistische Ekstasetechnik seine Kunst ist. Sie gewinnt damit die Dimension einer Therapie von Krankheiten, die ebenfalls von Beuys diagnostiziert worden sind. Offen bleibt dabei noch die Frage, in wie weit Diagnose und Therapie als von Beuys

⁴⁷ Vgl. zum soziologischen Rollenbegriff u. seiner Fruchtbarmachung für die Kunstsoziologie oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers". Thurn bezieht diesen Begriff allerdings *auch* auf 'den' (hist.) Schamanen selbst, wenn er im Verlauf seiner Argumentation zu klären vorschlägt, "inwieweit es Beuys gelingt, der in der 'Formel' Schamanismus implizierten Rollenvielfalt gerecht zu werden bzw. welche Rollen er besonders stark aktiviert.", vgl. Thurn 1973, S. 110.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 106; zu Webers Begriff des "Charisma" vgl. Weber 1922/1964a, S. 179. sowie einf. oben, Kap. I.2.; für den hier von Thurn speziell angesprochenen Habitus des "charismatischen Führers" vgl. weiterf. auch Weber 1922/1988, S. 481ff. ("Charismatische Herrschaft").

⁴⁹ Die Formulierung bezieht Thurn direkt von R. Wedewer (vgl. Wedewer 1972, hier S. 44/45), den er mehrfach ausführlich zitiert.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 109.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 120. Damit trifft er sich zugleich mit L. Romain, bereits ein Jahr zuvor in seinen zusammen mit Rolf Wedewers Essay publizierten Ausführungen Beuys ebenfalls als einen "exemplarischen gesellschaftlichen Fall" behandelt hatte, vgl. Romain 1972, S. 84ff. u. hierzu ausf. oben, Kap. III.1. – in seinem Verweis auf die "Ratlosigkeit der Gesellschaft" allerdings auch mit Beuys selbst.

unternommene Konstrukte gelten müssen, die ihm dazu dienen sollen, seine Rolle als Katalysator gesellschaftlicher Widersprüche zu legitimieren."⁵²

So sehr man solchen Schlussfolgerungen – zumal vor dem Hintergrund des versatilen Umgangs mit den einschlägig assoziierbaren Rollenmodellen, der sich Beuys mit Blick auf seine Selbstinszenierung in Worten wie in Bildern konzederen ließ – zugeneigt sein mag: Auch unabhängig von den Thurns Thesen inhärenten Widersprüchen stellt sich nicht nur die Frage, ob die – wie gezeigt – keineswegs auf Beuys *allein* zurückgehende Verknüpfung von "Mythos" und "Geschichte" beziehungsweise "Magie" und "Politik" mit dem Hinweis auf ein Legitimationskonstrukt befriedigend zu beantworten ist. Sondern auch, in wie weit sie insgesamt als Generalschlüssel herangezogen werden kann, Licht in das 'Geheimnis' seiner "(Heil)-Kunst" zu bringen.⁵³

Zweifellos dürfte sie Beuys zu einer Zeit, da er nicht nur hochschulpolitisch aktiv geworden war, sondern seine Ideen auch explizit unter den Vorzeichen gesellschaftlicher Utopie vor und an die Öffentlichkeit zu tragen begann, auch dort entgegen gekommen sein, wo es galt den 'Hiatus' zwischen der Rolle des Künstlers und derjenigen des 'Politikers' zu überbrücken, dem gerade die Verteidiger seines künstlerischen Œuvres eher ratlos gegenüber standen. So ließ er etwa auch die Autoren seiner ersten Monographie wissen, dass die "spektakulären Vorfälle in Aachen" für ihn

"[...] unbedingt Auslöser eines Bewußtwerdungsprozesses [gewesen seien], der immer mehr zu einer sehr bewußten politischen Haltung führte."⁵⁴

Ob deshalb jedoch davon ausgegangen werden kann, dass die mit dieser Verknüpfung einhergehenden Kausalschlüsse zwischen der seinen Arbeiten zuerkannten 'Politik der Magie' und einer auch gesellschaftlich wirksam werdenden "Heilkunst"⁵⁵ eine *unmittelbare* Rückprojektion auf die "deutsche Biographie" des Künstlers gestatten, der zu Folge hinter beiden eine psychologisch begründbare, gleichwohl naive Hoffnung auf eine 'magische'

⁵² Vgl. Thurn 1973a, S. 112; in Anspielung auf Eliade 1951/1957/1994 (*Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*).

⁵³ Als ebensolcher 'Generalschlüssel' erscheint der 'Schamanismus' beispielsweise auch in dem von A. von Graevenitz verfassten Eintrag zum Stichwort "Heilen" im *Beuysnobicum*, der ausschließlich und ohne die Möglichkeit anderer Quellen auch nur in Erwägung zu ziehen auf diesen Komplex fokussiert, vgl. Graevenitz 1993/1997a.

⁵⁴ Vgl. J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 64 (1994: S. 62).

⁵⁵ Dass Beuys selbst seine Kunst *als Kunst* unter den entsprechenden Vorzeichen verstanden wissen wollte, geht u. a. auch aus dem von ihm verfassten und von ihm durch die Düsseldorfer Akademie für das Nordrhein-Westfälische Innenministerium bestellten Aktenvermerk vom 07. 08. 1964 hervor, in dem es zur proklamierten "Empfehlung", die Berliner Mauer "um 5cm zu erhöhen (bessere Proportion!)", die Beuys im *Lebenslauf Werklauf* publiziert und die entsprechenden Anstoß erregt hatte, heißt: "Weiter erkläre ich mich bereit, *dieses* [!] Mauerproblem noch in meinem Leben zu lösen, falls man mir dazu Gelegenheit gibt. Seit vielen Jahren liegen Forschungsergebnisse vor, die dieses möglich machen. Den erprobten Forschungsergebnissen sind neue hinzugetreten, die nicht nur gut gemeint sind sondern auch wirklich gut sind. *Es ist Heilkraft darin*. Es hat sich schon gezeigt. Es wird sich mehr und mehr zeigen.", J. Beuys, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 15 (Hervorh. V. K.).

Beeinflussung der zeitgenössischen politischen Realität vermutet werden könnte, steht auf einem anderen Blatt.

Zwar hatte Beuys bereits 1964 seinen Beitrag zur – wie erwähnt ihrerzeit vor allem unter politischen Vorzeichen rezipierten – Aachener Aktion wie folgt erläutert:

"Die Absicht: Das heilsame Chaos, heilsame Amorphisierung in eine gewußte Richtung, die bewußt eine erkaltete, erstarrte Vergangenheitsform, gesellschaftliche Konvention durch Auflösung erwärmt, und zukünftige Gestaltung erst möglich macht."⁵⁶

Nichts desto weniger lassen sich gleich mehrere zeitnahe Äußerungen anführen, in denen sich Beuys von den 'Kurzschlüssen' distanziert, die seine Auffassung von "Heilkunst" auf eine auf "Ritus" und "(Material-)Magie" setzende Abwendung von jeglicher Ästhetik reduzieren und demzufolge hinter seinen Objekten und Aktionen mit den "makabren Mittel der politischen Wirklichkeit unseres Jahrhunderts" spielende 'Remedien' vermuten wollten. Zum Einen hätte man etwa schon Günter Engelhards "Bericht" entnehmen können, dass dem Künstler – von seiner Bereitschaft, denkbar breit auf das Thema Krieg einzugehen einmal abgesehen – mindestens zu dieser Zeit kaum daran gelegen war, eine vordergründig als solche identifizierbare "Anti-Kriegskunst" zu produzieren.⁵⁷ Zum anderen verwies Beuys auch die seiner Materialsprache unterstellte Bezugnahme auf die "unbewältigte Vergangenheit" recht explizit in ihre Schranken:

"Die Leute sind sehr kurzsichtig, wenn sie sagen: Der Beuys macht alles mit Filz und dann will er etwas aussagen von KZ. Ob ich nicht daran interessiert bin, durch diese Filzelemente die ganze farbige Welt als Gegenbild im Menschen zu erzeugen, danach fragt keiner."⁵⁸

⁵⁶ Ebd., S. 126/127.

⁵⁷ Im Gegenteil fällt auch jenseits des biographischen Rekurses die nachgerade positive Haltung auf, die Beuys zu diesem Thema einnimmt. So zitiert Engelhard als "Fetzen aus den Antworten" auf die dem Künstler gestellten Fragen, "ob er heute noch mal kämpfen würde" und "ob es für ihn, wie für so viele Intellektuelle im Angesicht Vietnams, so etwas wie einen gerechten Krieg gebe", Beuys mit folgenden Formulierungen: "Die bewaffnete Macht, die sich immer auf einer höheren Bewußtseinsstufe befindet, führt immer den ungerechten Krieg. Aber Vietnam wird eines der letzten Schlachtfelder sein. Es folgen die Ideenkriege, die nicht die physische Existenz angreifen, sondern sie schützen. Solche Kriege eliminieren zu wollen, würde den Stillstand der Geschichte und damit den allgemeinen Tod bedeuten." Wenig später heißt es zum Stichwort Pazifismus: "Von jenen Pazifisten [...], die sich zurückziehen, die sich absetzen, die in die Emigration gehen, sich als 'interesselos dem vorliegenden Material entziehen', will er nichts wissen." (vgl. Engelhard 1969, S. 34). Zudem vermittelt Beuys' Vokabular – wenn er etwa Steiners "Winterlandschaft" in ein "Winterlager" transformiert oder seine Kunstpraxis in Zusammenhang mit "Ideenkriegen" bringt – nicht unbedingt den Eindruck eines verbalen Pazifismus bzw. zeigt, wie sich aus dem soldatischen Zusammenhang vertraute Begrifflichkeiten in den Raum seiner künstlerischen Ideen übertragen ließen. Verschiedentlich unternommene Versuche, Beuys' gesamte Kunstpraxis bruchlos auf seine Weltkriegsvergangenheit bzw. seine Jugend im nationalsozialistischen Deutschland zurück zu führen, wie dies posthum etwa auch Gieseke/Markert 1996 (obzwar mit dokumentarischen Belegen einige stichhaltige Verweise anführend) oder Moffitt 1988 (weitgehend hypothetisch Beuys' "nazi education" und die anthroposophischen Einflüsse ineinander blendend) unternehmen, dürfte dennoch an den Intentionen des Künstlers denkbar weit vorbei gehen. Plakative Stellungnahmen gegen den Krieg sind bei Beuys wiederum erst spät, namentlich im Zuge seines Engagements bei den *Grünen* zu finden, wie etwa in dem 1982 mit der Gruppe *BAP* aufgenommenen Song bzw. Musikvideo *Sonne statt Reagan*, in dem er den 'Leadsinger' gibt.

⁵⁸ Vgl. Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 11.

Wie wäre nun also eine weniger "kurzsichtige" Interpretation dieser Arbeiten vorzunehmen, die sie dennoch nicht aus den Augen verliert?

– 'Similia similibus': Von der Magie zur Alchemie –

"Ich würde sagen: Was ich praktiziere, ist ohne weiteres auf die Medizin zu übertragen."⁵⁹

Tatsächlich hat Beuys selbst an anderer Stelle – nämlich im bereits zitierten Gespräch mit dem Kölner Kritiker Helmut Rywelski – einen Hinweis gegeben, der nicht nur für das Verständnis seines "Gegenbild"-Begriffs und seiner Auffassung von 'Heilkunst', sondern auch für die Frage nach einem Zusammenhang zwischen dieser und einer 'Magie des Materials' von entscheidender Bedeutung sein dürfte – insofern es hier nämlich um eine Therapieform geht, die sich in ihren Prinzipien unmittelbar aus eben jenen Vorstellungen ableiten lässt, wie sie die von der frühneuzeitlichen Auffassungen einer 'magia naturalis' geprägte Medizin des Paracelsus prägen⁶⁰:

"Similia similibus curantur, das Gleiche mit dem Gleichen heilen; das ist ein homöopathischer Heilungsprozess. Ja, etwa in dieser Richtung müsste man mein Interesse suchen."⁶¹

Die entscheidende Brücke zum "magischen Denken" besteht in der Verwandtschaft zu den Prinzipien einer "homöopathischen Magie", deren Grundgedanke es ist, dass Ähnliches auf

⁵⁹ J. Beuys 1972, zit. n. Beuys/Bodenmann-Ritter 1975/1991, S. 96.

⁶⁰ Vgl. zur Geschichte der 'magia naturalis' ausf. Peuckert 1936, S. 1ff.; zu Paracelsus ebd., S. 202ff. (u. insb. S. 242ff.) sowie – als ein möglicher Zugang, den Beuys zu Paracelsus hätte finden können – die von Peuckert besorgte, kompakte u. populäre Ausg. Paracelsus/Peuckert 1941; für eine weitere populäre Ausg. auch Paracelsus/Jacobi 1942; sowie die ebenfalls 1941 erschienene Paracelsus-Biographie von Peuckert, die neben unzähligen Paracelsus-Zitaten ebenfalls eine – u. a. mit Passagen aus Agrippa ab Nettesheims *De occulta philosophia* reich bestückte – Einführung in die Korrespondenzlehre enthält (Peuckert 1941); C. G. Jungs *Paracelsica* erschienen 1942 in einer Buchausgabe, vgl. Jung 1942/2001. Weiterf. zu Paracelsus die ges. Beiträge von Goldammer 1991 sowie in Jütte 1994 (hierin einf. Engelhardt 1994); zu Beuys u. Paracelsus Arici 1991a, Geerk 1993 u. Zoller 1994 (u. hierzu oben, Kap. III.1.). Bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973f. ist Paracelsus dem Jahr 1948 zugeordnet; Beuys scheint ihn also als Orientierung für die Nachkriegszeit angegeben zu haben.

⁶¹ Vgl. Beuys/Rywelski 1970, o. P. Übrigens geht es auch hier im Gesprächszusammenhang um die Auseinandersetzung mit Auschwitz, insofern Beuys zuvor erklärt: "[...] wenn ich da ein Objekt auf einem Teller KZ=Essen nenne, geht es mir nicht darum, jetzt hier eine Reproduktion des Vorganges im KZ zu geben, sondern von diesem Katastropheninhalt, davon muß abschießen – wie eine Art Substanz – etwas anderes, etwas, was dieses KZ=Essen überwindet [...]", ebd. Burgbacher-Krupka 1977, S. 45 ordnet dieses Zitat entspr. einer Abb. der sog. "Auschwitz"-Vitrine im *Block Beuys* zu (1953-1963, vgl. Block Beuys 1990, S. 357ff.), nennt aber fälschlich Beuys/Müller 1968 als Quelle.

Ähnliches eine Wirkmacht entfalten könne.⁶² Wiewohl der Künstler seinerseits hier das große Wort Samuel Hahnemanns etwas nachlässig (und nicht eben im Sinne seines 'Erfinders') zitiert⁶³, sollte es sich also lohnen, seinem Hinweis nachzugehen und nach weiteren Spuren zu suchen, die dieses Interesse an der homöopathischen Methode näher fassen helfen. Dem Gegenstand angemessen, wird dabei zunächst von den "sichtbaren Dingen" – also den Werken – auszugehen sein, um auf diesem Wege zur "Dynamik der Substanz" vorzudringen.⁶⁴

Wohl keine zweite Arbeit kann diesem Anliegen besser entsprechen als jenes Multiple, das der Künstler 1976 für Axel Hinrich Murkens Publikation *Joseph Beuys und die Medizin*

⁶² Geprägt hat den Begriff der "homöopathischen Magie" James George Frazer in seinem Standardwerk *Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker* (vgl. Frazer 1922/1928/1989), vgl. ebd., S. 15ff. u. insb. S. 18f. ("Zauber, der sich auf das Gesetz der Ähnlichkeit gründet, kann homöopathische oder nachahmende Magie genannt werden.", ebd., S. 16, wobei Frazer erklärt, dass die bewusste Annahme einer Wirkung in der Tat besser mit dem Begriff "homöopathisch" beschrieben sei, wohingegen lediglich die nicht von einem System von Ähnlichkeitsbeziehungen ausgehende Magie "mimetisch" bzw. "nachahmend" genannt werden solle). Wie Frazer in der Folge erläutert, ist diese "homöopathische Magie" zwar zunächst von der physisch operierenden "Übertragungsmagie" zu unterscheiden, tatsächlich begegnete in der Praxis jedoch in der Regel eine Mischform, da auch die Prinzipien der "Übertragungsmagie" letztlich auf Vorstellungen der "homöopathischen Magie" gründeten; als gemeinsamen Begriff schlägt Frazer daher denjenigen der "sympathischen Magie" vor (ebd., S. 17).

⁶³ "Similia similibus curentur" lautet der § 2 von Hahnemanns *Organon der Heilkunst* (vgl. weiterf. unten). Korrekt übersetzt heißt dies – von Beuys' Verwandlung des Optativ ("curentur") in den Indikativ ("curantur") abgesehen – nun gerade nicht "Gleiches mit Gleichem", sondern "Ähnliches werde durch Ähnliches geheilt" (im Sinne von: Dinge, die einander *gleichen* und nicht, die gleich *sind*) – wie es auch die von Hahnemann gewählte Bezeichnung "Homöopathie" besagt. Hahnemann selbst pflegte denkbar ausdrücklich auf diesen wesentlichen Unterschied hinzuweisen; so wendet er sich etwa in der 2. Aufl. d. "Dritten Theils" seiner Arzneimittellehre in einer flammenden Vorrede gegen seine Kritiker: "Sollen sie [d.h. die "Herren Recensenten"] nicht einmal so viel Griechisch verstehen, um zu wissen, dass [...] ομοιον *gemeinsam, gleich, dasselbe* bedeutet [...], ομοιον aber nur *ähnlich, sich dem Gegenstande nähernd, nie aber ihn an Natur und Art erreichend, nie zur Identität mit ihm kommend* bedeutet? Nie hat die homöopathische Heillehre durch *dieselbe* und *gleiche* Potenz, von welcher die Krankheit erzeugt worden ist, diese Krankheit heilen wollen [...]. Können denn diese Menschen nicht einmal den Unterschied zwischen 'Gleich' ('Dasselbe') und 'Aehnlich' fühlen?" usw., vgl. Hahnemann 1825ff./1955, Bd. 3, S. 3/4 (Hervorh. i. Original); zum "curentur" b. Hahnemann auch Fincke 1896 u. Gebhardt 1999. Wie Gebhardt ebd. notiert u. an anderer Stelle ausf. aufzeigt, bemerkte bereits Paracelsus im Buch *Paragranum*: "Contraria a contrariis curantur, das ist, heiß vertreibt kaltes, das ist falsch [...]", vgl. Paracelsus 1922ff., Abt. I/Bd. 8, S. 88f. u. Gebhardt 1994, S. 32. Paracelsus spricht freilich nicht von "Ähnlichkeit", sondern von "concordanz" (ebd., S. 33); während Hahnemann seinerseits sich gegenüber dem von Zeitgenossen erhobenen Vorwurf, Paracelsus habe die von ihm entwickelten Zh. bereits aufgezeigt u. besser gefasst, heftig wehrte (ebd., S. 39). Zum Vh. Paracelsus/Hahnemann aus anthropos. Perspektive vgl. a. Hauschka 1965/1974, Kap. XVIII, S. 202ff.

⁶⁴ Vgl. Hahnemann 1955, S. 144/§ 269 (übrigens eine Ausgabe des *Organon der Heilkunst*, die Beuys hätte zuhanden sein können; wahrscheinlicher ist allerdings, dass er Hahnemann 'vermittelt' über Steiner rezipiert hat – dessen Ausf. zur anthroposophischen Heilkunde wiederum Hahnemanns *Arzneimittellehre* viel verdanken, hierauf wird im Folgenden insb. dort, wo dies für Beuys' Umgang mit einzelnen Materialien bzw. "Substanzen" relevant ist, noch einzugehen sein). Für einen aktuellen Nachdruck der von Hahnemann selbst besorgten 5. verb. u. verm. Ausgabe des *Organon* (Dresden/Leipzig 1833) vgl. Hahnemann 1833/1987.

entwarf⁶⁵ und 1978 zunächst in einem Prototypen realisierte, ein Werk mithin, das durchaus als programmatischer Kommentar zum Thema "Heilkunst" verstanden werden darf: *Cuprum 0,3% unguentum metallicum praeparatum*.⁶⁶: Schon der Titel der mit winzigen Kupferpartikeln durchzogenen Wachsplastik verweist unmissverständlich auf die Homöopathie, indem er ein Präparat zitiert, wie es bis heute von der anthroposophisch orientierten Heilmittelfirma *Weleda* hergestellt und vertrieben wird. Als solches ist es in den für ein Metallpräparat üblichen Darreichungsformen – als Öl, Salbe und Trituration – in verschiedenen Potenzen erhältlich. Zu seinen Anwendungsgebieten in der anthroposophischen Medizin gehören

"Integrationsstörungen von Wärmeorganismus und Stoffwechselsystem, hypostatische venöse Durchblutungsstörungen, Spasmen aller Art, insbesondere der glatten Muskulatur sowie degenerative Nierenerkrankungen."⁶⁷

Dabei scheint bemerkenswert, dass Beuys dieses Präparat nicht nur kannte, sondern auch als Salbe selbst zu verwenden pflegte, vermutlich zur Linderung der Durchblutungs-

⁶⁵ Vgl. Murken 1979a. Der Münsteraner Mediziner und Kunstsammler hat sich seit 1972 in mehreren – allerdings bis in Details wie die angeführten Beuys-Zitate und Werke hinein weitgehend miteinander konvergierenden Beiträgen mit dem Thema "Beuys und die Medizin" auseinandergesetzt (vgl. auch Murken 1972, 1979bc u. 1996). Obgleich ihm das Verdienst zukommt, Material und erste Ansätze für die Erschließung eines für das Gesamtwerk bedeutenden Feldes geliefert, bleiben seine Interpretationen eher oberflächlich und sind insb. dort, wo der Autor unmittelbar kunsthistorisch bzw. -theoretisch argumentieren will, problematisch (vgl. hierzu ausf. auch Verspohl 1981). Welchen Stellenwert die Medizin als Thema insgesamt im Œuvre besitzt, ist Klaus Engelhardts materialreicher, aus medizinischer Perspektive unternommener Untersuchung zu entnehmen, die der Frage nach einem mutmaßlichen Zusammenhang dieses Stellenwerts mit den Folgen von Beuys' Kriegsverletzungen und seinen körperlichen Erkrankungen nachgeht (vgl. Engelhardt 1995). Weiteren Details, die zur Entschlüsselung der Ikonographie des zeichnerischen Frühwerks beigetragen haben, kam der Osnabrücker Mediziner und Kunsthistoriker H. Schulz auf die Spur, vgl. Schulz 1996 u. 1998.

⁶⁶ Vgl. DAbb. 141 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 556/S. 407. Ursprünglich hatte *Cuprum* als Auflagenobjekt parallel zum Buch vertrieben werden sollen; die Produktion in Serie verzögerte sich jedoch bis 1985; bis 1986 wurde dann eine Auflage von insgesamt 18 + 5 Exemplaren realisiert, die sich heute in verschiedenen Sammlungen befinden, vgl. ebd., S. 500f. In der Sammlung der Tate Gallery, London, ist ein Exemplar in einer Vitrine mit weiteren Wachsplastiken zusammengefasst; vgl. Theewen 1993, S. 95f. (Nr. 36).

⁶⁷ Zitiert nach dem *Weleda*-Heilmittelverzeichnis, für einen Auszug danke ich der Hans-Thoma-Apotheke Frankfurt a. M. Zur Kupfertherapie in der homöopathischen und anthroposophischen Medizin vgl. Mezger 1950, S. 282ff. u. Fintelmann 1995, S. 252ff.; zum Zh. zwischen anthroposophischer u. paracelsischer Medizin die (für die hier u. i. F. untersuchten Zusammenhänge allerdings nicht weiterf.) Skizze von McKeen 1994; aus anthropos. Perspektive s. a. Hauschka 1956/1974, Kap. XVIII, S. 202ff. Steiners Vortragsammlungen zu *Geisteswissenschaft und Medizin*, zur *Anthroposophischen Menschenerkenntnis und Medizin*, *Über Gesundheit und Krankheit* sowie der gemeinsam mit der Ärztin Ita Wegmann herausgebrachte Band *Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst* (vgl. GA 312, 319, 348 u. GA 27) sind im Nachlass nicht nachgewiesen; wohl aber sind in einer ganzen Reihe der ebd. vorhandenen Bände Beiträge enthalten, die auf dieses Gebiet ausgreifen (so u. a. GA 128, *Eine okkulte Physiologie*). Für weitere Angaben vgl. ausf. unten.

störungen, die dem starken Raucher schwer zu Schaffen gemacht haben sollen.⁶⁸ Dieser 'lebenspraktische' Hintergrund allein taugt allerdings kaum dazu, die ästhetische Erscheinung der Kleinplastik zu klären. Sicherlich lassen sich die verwendeten Materialien, das Fett-Wachs-Gemisch wie auch das Kupfer, zunächst einmal unschwer mit dem titelgebenden Präparat assoziieren. Vor uns haben wir jedoch keinen Salbtiegel, sondern einen honigfarbenen, nach Bienenwachs und Talg duftenden Quader⁶⁹, dem die eingearbeiteten Kupferpartikel warme Reflexe verleihen. Eingeprägt in diesen Quader ist das Negativ einer Form, die zunächst einmal an einen Kelch erinnern kann, aus dem sich, gleich einer Kerze, ein kristallin geformter Dorn erhebt. Er ist von einer leicht erhabenen Pentagrammform eingefasst, die ihrerseits von einer durchstrahlten, sonnenkreisförmigen 'Aura' beziehungsweise Aureole hinterfangen wird. Dieser wiederum antwortet eine zweite erhabene, aber glatte Kreisform im oberen Drittel des Wachsquaders.

Während die Formgebung der Plastik zunächst einmal eher rätselhaft erscheinen muss, sind die Materialien und Zeichen für sich genommen aus dem Œuvre des Künstlers wohl vertraut: Seit den sechziger Jahren als Werkstoff für plastische Arbeiten wie den *Fettstuhl* oder die *Fettecken* verwendet, zählt Fett bekanntlich zum festen Bestand seines bildnerischen Vokabulars, das – da es bereits bei leichten Temperaturschwankungen seine Konsistenz vom Festen hin zum Flüssig-Amorphen verändert – zudem wie kaum ein anderes Material dazu geeignet ist, die für Beuys' Kunstbegriff zentrale "Plastische Theorie" zu veranschaulichen. Ähnliches gilt aber auch für das Bienenwachs, das in den *Bienenköniginnen* bereits zu Beginn der fünfziger Jahre und damit noch früher als das Fett zu einem wichtigen Bildmittel wird.⁷⁰ Zwar handelte es sich hier um einen Werkstoff, der nicht nur als

⁶⁸ Die Krankengeschichte des Joseph Beuys ist – wie sich bei Engelhardt 1995 nachlesen lässt – umfangreich und auch im Hinblick auf das Thema "Beuys und die Medizin" nicht unergiebig. Venöse Durchblutungsstörungen werden von Engelhardt zwar nicht erwähnt, wohl aber eine periphere arterielle Verschlusskrankheit, aufgrund derer Beuys teilweise kaum noch laufen können, des weiteren ein schwerer Herzinfarkt im Jahr 1975, sowie ein Raucherbein. Interessant wäre es eventuell auch, Beuys' Krankengeschichte auf die zu den Indikationen von 'Cuprum' zählenden Muskelspasmen hin zu befragen. Diese könnten ggf. typisch für die Anamnese eines Bildhauers sein, der – wie bei Beuys der Fall – über längere Zeit hinweg mit dem Verfahren des Bleiguss gearbeitet hat. So vermutet man heute, dass die Muskelspasmen, die der Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt wahnhaft "den Geistern der Proportion" zuschrieb, die ihn angeblich peinigten, ursächlich auf eine Bleivergiftung zurückzuführen sind, die sich der Künstler aufgrund seiner wiederholten Arbeit mit dem Bleiguss zugezogen haben könnte, vgl. Behr/Grohmann/Hagedorn 1993.

⁶⁹ Dass die sinnliche Ebene des Geruchs bei Beuys nicht nur mit Blick auf die Veränderungen organischer Materialien eine Rolle spielt, sondern auch im Zusammenhang mit seiner Auffassung der "Substanz", sei an dieser Stelle insofern hervorgehoben, da auch dieser Aspekt eine Verankerung sowohl in der traditionellen Heilkunst wie auch im religiösen Kultus besitzt; desw. zählt die Herstellung v. Duftölen u. Parfums zu den trad. 'Anwendungsgebieten' der Alchemie; vgl. zur Herstellung – Beuys wichtigste Quelle i. d. Zh. – Hauschka 1942, S. 57ff.; im Rahmen der Pflanzen-Alchemie a. Gebelein 1996, S. 24f. Bekannt sind Beuys' Arbeiten mit "Filtern", vgl. namentl. den *Lavendelfilter* (1965, s. d. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 148f. u. die Abb. ebd., S. 149/DAbb. 527) sowie das Multiple *Geruchsplastik* (1978, Schellmann 1992, Nr. 271/S. 235); verweisen lässt sich zudem auf seine Arbeit mit Öl im Rahmen der Aktion *Vitex Agnus Castus*, auf die i. F. noch näher einzugehen sein wird.

⁷⁰ Zu den *Bienenköniginnen* vgl. neben Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 28ff. u. den Abb. ebd. S. 30/31 (1973: S. 26f.) ausf. den Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 33ff.

künstlerisches Material bereits historisch eingeführt war⁷¹, sondern mit dem sich der in klassischen bildhauerischen Techniken ausgebildeten Beuys schon im Umgang mit dem Bronzegussverfahren bestens vertraut hatte machen können. Gleichwohl verweisen seine Promotion zu einem primären Gestaltungsmaterial wie auch die spezifische Verwendung in den *Bienenköniginnen* auf eine weiterführende Bedeutung, die der Künstler mit den Bienen verband. So erläuterte er im Gespräch mit Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas:

"Der Wärmeorganismus des Bienenstaats ist zweifellos das wesentlichste Element, dass (=aufgrund dessen) ich Wachs und Fett in Zusammenhang gebracht habe mit den Bienen. Das, was mich an der Biene oder vielmehr an ihrem Lebenssystem interessiert hat, ist die gesamte Wärmeorganisation eines solchen Organismus, und innerhalb dieser Wärmeorganisation gibt es eben plastische Ausformungen. Die Bienen haben einerseits dieses Wärmeelement, das ist ein sehr stark fließendes Element, andererseits bilden sie Plastiken aus, die kristallin sind, sie machen ja regelrecht ganz geometrische Bauten; da ist schon etwas von der plastischen Theorie zu finden, also von den Fettecken zum Beispiel, die ja auch in bestimmten Situationen als geometrischer Kontext auftauchen. Aber der eigentliche Wärmeausgangscharakter ist ja das fließende Ausgangselement [...]. Ausgehend von diesem unbestimmten Bewegungselement, über ein vermindertes Bewegungselement, gelangt man zu einer Form, und die taucht auf in geometrisch abstrakter Konstellation. Das wird von den Bienen regelrecht praktiziert."⁷²

Für dieses Verständnis der Biene als "Plastiker" konnte Beuys bekanntlich auf Ausführungen Rudolf Steiners zurückgreifen, mit dessen Schriften sich der Bildhauer – wie gezeigt – gerade Ende der vierziger Jahre besonders intensiv beschäftigt haben muss.⁷³ So geht Steiner in seinen Vorträgen *Über das Wesen der Bienen*⁷⁴ ausführlich auf deren besondere Fähigkeiten ein, fetthaltiges Wachs zu produzieren und plastisch zu formen. Diesen Vorgang

⁷¹ Neben seinen traditionellen Verwendungsformen in der Votivplastik, für Totenmasken u. in der anatomischen Plastik sowie für die Anfertigung von Modellen für den Bronzeguss (und damit ein Verfahren, in dem Beuys als klassischer Bildhauer ausgebildet war), wäre für die frühe Moderne ab dem Ende des 19. Jh. etwa auf die Kleinplastiken u. Büsten von Künstlern wie Medardo Rosso oder Edgar Degas zu verweisen; zu Wachs als Material in der zeitgenössischen Kunst vgl. die Dissertation von J. Ullrich 2003, die ebd. auch auf die kunst- und kulturhistorische Perspektiven der Wachsplastik eingeht.

⁷² Vgl. J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 25 (1994: S. 29-31).

⁷³ Vgl. oben, Kap. III.7. Speziell auf diesen Zeitschnitt wird i. F. noch ausführlicher zurückzukommen sein, vgl. insb. Kap. III.11. Mit Blick auf die Bienen wäre an dieser Stelle nicht nur auf Steiners Vortragsband (vgl. die folgende Anm.) zu verweisen; vielmehr hatte Beuys ab 1949 über seinen Freund und Mitstudenten bei Ewald Mataré, Günther Mancke, der 1949 als Mitbegründer der späteren Künstler- und Heilpädagogensiedlung Weißenseifen in die Eifel gezogen war, auch Gelegenheit, praktisch mit der Bienenzucht in Berührung zu kommen.

⁷⁴ Vgl. Steiner 1951b (*Über die Bienen*, eine Teilausgabe des später als GA 351 publizierten Bandes, die sich – mit Unterstreichungen und Randzeichnungen versehen – auch in Beuys Bibliothek befunden hat.). Es sei nebenbei angemerkt, dass sich die in diesem Zh. bei Steiner begegnende Verknüpfung des Wesens der Biene mit einer sozialen Staatstheorie (die zunächst in Steiners zeitgen. Kontext zu verorten ist) einerseits, die Dreigliederung des Organismus, der sich wiederum in der Pflanze spiegelt (s. a. oben, Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!") sowie schließlich die Beziehung zu Alchemie u. Heilkunst ebenfalls bereits bei Paracelsus finden: Dieser schreibt nämlich im Zh. mit seiner '(Heilmittel-)Lehre vom Honig' zunächst, "daß die *prima materia* des Honigs die Süsse der Erde ist, die sich in die natürlichen Gewächse legt"; sodann, "daß dreierlei Honig in einem Gewächs ist, das Unterste, das Mittelste und das Oberste" und dieser Trias schließlich "dreierlei Immen" entsprechen, "die Bauern, die Edlen, die Bürger."; hieran hätten sich die Ärzte in ihrer Arzneimittelherstellung zu orientieren; vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 54ff. (Hervorh. im Original) [aus: *Von dem Honig*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 2, S. 193ff.].

vergleicht er einerseits mit den organischen "Bildeprozessen im Menschen" wie Blut- und Knochenbildung und andererseits den anorganischen Kristallbildungen der Quarze:

"Die Arbeiterbienen [...] bringen das, was sie an den Pflanzen sammeln, nach Hause, verarbeiten es in ihren eigenen Körpern zu Wachs und machen da diesen ganzen wunderbaren Zellaufbau. [...] Das machen die Blutzellen des menschlichen Kopfes auch. Die gehen vom Kopf in den ganzen Körper. Und wenn Sie sich z. B. einen Knochen ansehen [...], so sind da überall diese sechseckigen Zellen drinnen. Das Blut, das in dem Körper herumzirkuliert, das verrichtet dieselbe Arbeit, die die Biene im Bienenstock verrichtet."⁷⁵

Ebenso, führt Steiner im Folgenden aus, lasse sich der Blutbildungsprozess aber auch mit der Bildung der Quarze aus Kieselsäuren vergleichen, denen ihrerseits die Wabenbildungen der Bienen gleich einer *Negativform* entsprächen:

"Geht man der Sache nach", so Steiner, "so findet man: Unter dem Einflusse des allgemeinen Ätherischen, Astralischen, wurde in einer bestimmten Zeit der Erdenentwicklung mit Hilfe der Kieselsäure der Quarzkristall in den Gebirgen gebildet. [...] Sie finden [...] überall draussen in den Gebirgen [...] ganz wunderbare Quarzkristalle, diese sechseckigen Gebilde. Das, was diese Quarzkristalle sind, das sind als Hohlformen die Bienenzellen in den Bienenstöcken. Die Biene holt nämlich aus der Blume dasjenige heraus, was einstmals da war, um die sechseckigen Quarzkristalle zu bilden. [...] Da geht zwischen der Biene und der Blume etwas Ähnliches vor, wie einstmals draussen im Makrokosmos vorgegangen ist."⁷⁶

Im Hinblick auf die Plastik *Cuprum* sind an dieser Passage mehrere Formulierungen interessant. Nimmt man nämlich die dem Wachsblock eingeprägte Hohlform näher in Augenschein, so erweisen sich die kristallinen Strukturen, die Kelch und Dorn beschreiben, tatsächlich als Negativform einer Plastik, die ihrerseits mit kristallinen Bildungen korrespondiert und im Werk des Künstlers gleich in mehreren Fassungen überliefert ist: Während sie, in Zinn gegossen, in einer ursprünglich unbetitelten Arbeit als "Kristall" figuriert⁷⁷, fügte Beuys 1953 zwei schwarz beziehungsweise weiß kolorierte Bronzegüsse zu einer Doppelplastik zusammen, die ihm immerhin so wichtig war, dass er sie für seine Bewerbung um die Professur an der Düsseldorfer Akademie photographieren ließ.⁷⁸ Deren Titel, *Zwei Berglampen, 1 aus/2 an*⁷⁹, führt im wahrsten Sinn des Wortes ins "Innere des Gesteins" – dorthin also, wo auch die Quarzkristalle wachsen; und damit erneut in jene hermetische Ikonographie, die – wie im voraus Gehangenen gezeigt – auch im zeitparallel

⁷⁵ Ebd., S. 37.

⁷⁶ Ebd., S. 145. Unter den zahlreichen Arbeiten auf Papier, die Beuys insbesondere in den fünfziger Jahren den Bienen gewidmet hat (im Schwerpunkt ab 1952, also sehr wahrscheinlich im unmittelbaren Anschluss an die Lektüre von Steiners Vortragsskripten), sei hier insb. auf das bereits erwähnte, 1950 datierte Blatt aus dem *Secret Block* verwiesen (vgl. DAbb. 106 u. SB 34 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996). Sollte die Datierung korrekt sein, müsste Beuys die Zeichnung vor Erwerb seiner Steiner-Ausgabe angefertigt haben – was angesichts des Umstandes, dass ihm die Vorträge (oder vergleichbare Ausführungen Steiners) bereits vor diesem Zeitpunkt zugänglich gewesen sein können, durchaus möglich ist, vgl. hierzu unten, Kap. III.11.

⁷⁷ Vgl. *Ohne Titel (Tisch mit Kristall)* (1953-1957), Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 18/S. 54. Die Doppeldatierung bezieht sich auf die beiden Teile, aus denen das Ensemble zusammengesetzt ist; das frühere Datum verweist auf den "Kristall" bzw. die für ihn verwendete Gussform.

⁷⁸ Vgl. zur Entstehung der Bewerbungsmappe vgl. die Beiträge von G. Kaldewei u. Th. Koenig im Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990.

⁷⁹ Vgl. DAbb. 142 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 13.

entstandenen zeichnerischen Frühwerk eine zentrale Rolle spielt.⁸⁰ Wie zu zeigen sein wird, lassen sich aus diesem Zusammenhang entscheidende Hinweise für das Verständnis der Plastik *Cuprum* gewinnen.

Dies gilt jedoch nicht allein für die Kristallform, die hier mithin ein weiteres Mal in einer Kombination mit dem (Grals-)Kelch und einem Himmelskörper erscheint, wie sie etwa bereits in der Zeichnung *Gebirgsbildung* (1950) begegnen konnte.⁸¹ Relevant ist vielmehr erneut die Verbindung selbst, die auf die Beziehungen zwischen Mikro- und Makrokosmos verweist, welche sich etwa auch in der alchemistischen Allegorik in der Korrespondenz zwischen den himmlischen Gestirnen und den im Schoss der Erde ihrer Entdeckung harrenden Schätzen spiegelt: Ebenso, wie durch den Einfluss der Gestirne Kristalle und Edelsteine gleich Kindern im Leib der Erde wachsen, entstehen auch die Metalle, ein jedes einem korrespondierenden Planeten entsprechend. Blei geht auf den Einfluss des Saturn zurück, Eisen auf den des Mars, die Venus lässt das Kupfer und der Mond das Silber entstehen, unter den Strahlen der Sonne schließlich reift das Gold heran – das 'aurum nostrum' also, dem das Streben des Adepten auf seinem Läuterungsweg gilt.⁸² Von Bedeutung ist die Korrespondenzlehre jedoch nicht nur für die Entwicklung der alchemistischen Allegorik, sondern – insofern sie die "Ordnung der Dinge" beschreibt – auch für jene Vorstellungen, die der frühneuzeitlichen Medizin zu Grunde liegen.⁸³ Wie auf den "Leib der Erde" üben die Planeten auch auf den Menschen ihren Einfluss aus – und wie dessen Geist und Seele steht auch seine körperliche Konstitution mit den kosmischen Kräften in Beziehung, so dass, wer Kenntnisse über diese Beziehungen besitzt, die sich in den Metallen spiegelnden Kräfte der Planeten heilwirksam zu Nutze machen kann.

⁸⁰ Vgl. oben, Kap. III.7. Gleiches gilt übrigens auch für eine weitere Arbeit, in der Beuys die beiden kolorierten Güsse kombinierte: Für seine in eine italienische Privatsammlung eingegangene *Lampada di terra e lampada di cielo* (1953) befestigte er die weiße "Berglampe" am oberen und die schwarze "kopfüber" an einem lediglich an seinen Enden grob behauenen Baumstamm, so dass die Korrespondenz von *Himmels-* und *Erdlampe* direkt auf den hermetischen Schlüsselsatz "Was oben ist, das ist auch unten" zu verweisen scheint. Vgl. DAbb. 143 u. die Abb. S. 85 (Kat. 82) in Celant 1978. Die gleiche Kombination aus Stamm und *Berglampe* begegnet schließlich auch in der *Grundfana des Westens – Dschingis Khans Flagge* (1961-1970, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 29/S. 128) – was einmal mehr die Annahme unterstützt, dass Beuys Dschingis Khan mit Steiner verstanden hat.

⁸¹ Vgl. DAbb. 95 u. Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 33 – ein Blatt, dessen oben in Kap. III.7. zur Diskussion gestellte Korrespondenz mit der zeitgleich datierenden, unbetitelten Zeichnung ebd. SB 34 (s. DAbb. 106) vor dem Hintergrund der zitierten Passage aus dem Vortrag *Über das Wesen der Bienen* einmal mehr plausibel erscheint.

⁸² Zuordnungen, wie ihnen Beuys – so wäre zu ergänzen – nicht nur in der Literatur über Alchemie, sondern auch bei Steiner (und anderen anthroposophisch orientierten Autoren) begegnen konnte, vgl. u. a. auch die folgenden Anm. Explizit als solches benannt und erläutert findet sich das 'aurum nostrum' insb. in Steiners Vorträgen zu den *Mysteriengestaltungen*, vgl. Steiner GA 232/1974, S. 207ff., insb. S. 208 ; s. DAbb. 138 u. hierzu a. DAbb. 139; sowie zum Zusammenhang weiterf. unten.

⁸³ Vgl. hierzu ausf. Foucault 1966/1993, S. 46ff. Ausführlich konnte Beuys den "Zusammenhang der Planeten mit den Metallen und deren Heilwirkungen" auch bei Steiner erläutert finden, vgl. z. B. Steiner GA 348/1959, S. 321ff.; unter verschiedenen Aspekten verarbeitet findet sich die Korrespondenzlehre insb. auch im Vortragsband *Makrokosmos und Mikrokosmos*, vgl. Steiner GA 119/1962.

Nun lässt sich ein Niederschlag derartiger Vorstellungen nicht nur in der anthroposophischen Medizin belegen, sondern – wie im voraus Gegangenen bereits mit Blick auf den *Gemeinschaftsspaten* vermutet werden konnte⁸⁴ – auch bei Beuys wieder finden: Kaum von ungefähr dürfte im 1954 datierenden *Sonnenspiegel*⁸⁵ ein unmittelbares Pendant zur *Berglampe* und damit auch zu *Cuprum* auszumachen sein. Das gleichnamige Blatt führt vor, wie der *Sonnenspiegel*, gleich einem riesigen Radarschirm auf einem Gebirgszug aufruhend, kosmische Strahlen empfängt und ins Erdinnere weitergibt, in dem bereits ein Bündel der charakteristisch geformten Kristalle herangewachsen ist.⁸⁶ Gleichwohl bleibt zu fragen, welche spezifische Planetenwirkung die hier zur Diskussion stehende Arbeit aktivieren sollte.

Den wichtigsten Hinweis gibt uns sicherlich der Titel der Plastik, der auf die im Wachs verarbeiteten Kupferpartikel verweist: Wie Fett und Bienenwachs spielt bekanntlich auch das Kupfer eine wichtige Rolle im Werk des Bildhauers, der das Metall vor allem in Form von Kupferplatten und -stäben in zahlreichen seiner Aktionen, Plastiken und Installationen zum Einsatz brachte. Tatsächlich hatte Beuys es, wie Adam Oellers recherchiert hat, schon früh jedoch nicht nur als *künstlerisches*, sondern auch als *therapeutisches* Material kennen gelernt, als er im Kreis der Düsseldorfer Anthroposophen neben den Vortragsveranstaltungen Eurythmiekurse besuchte, in denen auch Übungen mit Kupferstäben enthalten waren.⁸⁷ Mit Blick auf seine "Plastische Theorie", für die "Wärmeprozesse" von zentraler Bedeutung sind, dürfte das Kupfer dem physikalisch informierten Künstler zwar zunächst einmal als Wärmeleiter wichtig gewesen sein. Werke wie die von Beuys als "Batterien" bezeichneten *Fonds*, die aus Schichtungen von Filz-, Eisen-, und Kupferplatten bestehen, weisen zugleich aber auch auf die Polarität von Kupfer und Eisen hin, wie sie aus der Tradition kosmologischer Vorstellungen überliefert ist. Hier gilt das dem Mars unterstellte Eisen als "männliches" Metall, während das "weibliche" Kupfer dem nach der Liebesgöttin benannten Planeten Venus zugeordnet wurde. Entsprechend finden sich diese Polaritäten auch in der alchemistischen Vorstellungswelt wieder, in denen die Metalle beziehungsweise Planeten aufeinander folgende Stufen des 'opus magnum' repräsentieren, während die Vereinigung der polaren Gegensätze zur Frucht und damit zur nächsten Stufe im Veredelungsprozess der Metalle führt. Darauf, dass sich Beuys auch in diesem übertragenen Sinne für die Polarität Kupfer-Eisen interessierte, wird später am Beispiel

⁸⁴ Vgl. hierzu oben, Kap. III.7., sowie DAbb. 126 u. f.

⁸⁵ Vgl. DAbb. 144 u. die Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 121.

⁸⁶ Wie bereits bemerkt, lassen sich die von Beuys gezeichneten Kristalle aufgrund ihrer charakteristischen länglichen sechsseitigen Prismenform zweifelsfrei als Bergkristalle identifizieren – mithin als Quarze, die aus der von Steiner einschlägig angesprochenen Kieselsäure-Gruppe stammen. Speziell für den schlanken Kristallkern der *Berglampe* bzw. sein Negativ in *Cuprum* lässt sich dabei sogar auf ein gezeichnetes Anschauungsbeispiel bei Steiner verweisen, das hier unmittelbar zur 'Vorlage' geworden sein könnte; es soll "Materie" als "zerborstenen Geist" im Bild eines kristallinen geformten bzw. zerberstenden Wassertropfens darstellen; vgl. Steiner GA 134/1990, S. 73 u. DAbb. 140.

⁸⁷ Vgl. Oellers 1993b, S. 226f.

seiner Aktion *Vitex Agnus Castus* (1972) noch ausführlicher einzugehen sein. Zunächst jedoch verrät mit Blick auf *Cuprum* nicht allein der Materialgebrauch, dass dem Künstler die *spezifische* Bedeutung des Kupfers in der anthroposophischen Kosmologie und Substanzlehre bekannt – und offenbar auch ein Anliegen war. Einen einschlägigen Hinweis hat Beuys selbst 1979 in seinem Werkkommentar für den Katalog der New Yorker Retrospektive gegeben. Hier heißt es zu *Cuprum* knapp:

"Negative relief of crystal in chalice within a pentagram, and above this is the Planet Venus."⁸⁸

Interessant ist an dieser Stelle nicht nur der explizite Verweis auf die Venus, der die Verbindung zwischen dem Planeten und dem Metall endgültig belegen kann, sondern auch die Verbindung von Kristall, Kelch und *Pentagramm*, für die erneut auf die anthroposophische Christologie sowie deren esoterische beziehungsweise okkulte Quellen und die sich aus diesen speisende hermetische Emblematisierung zurück zu kommen ist.⁸⁹ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang nämlich nicht nur darauf, dass Beuys der Bezug auf die alchemistische Allegorik bewusst war, wenn er Steiner folgend Kelch und Kristall über die Gralsmystik mit dem christlichen Erlösungsgedanken der Wandlung verknüpfte.⁹⁰ So erläuterte er etwa gegenüber Antje von Graevenitz den im Rahmen einer Diskussion während der *documenta 6* auf eine Wandtafel gezeichneten Doppelkelch als

⁸⁸ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 217.

⁸⁹ Einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Kombination von Kristall und Pentagramm einerseits und Steiners Referenzen auf die Gralsmystik hat bereits Pohl 1995, S. 31, mit Blick auf die *Berglampen* und ihre Verbindung zu den frühen Zeichnungen vermutet; hier allerdings lediglich allgemein auf das Deutungsspektrum des Pentagramms verwiesen, die im Folgenden noch näher zu fokussieren sein wird. Erwähnenswert ist jedoch sein Hinweis auf die *Geometrische Studie* (1949; als *Crystal* im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 24/S. 19 u. DAbb. 223), die sich heute stark lädiert in der *Szene aus der Hirschjagd* (1961) im *Block Beuys* befindet. Die Außenform dieses "Kristalls" aus ineinander verschachtelten 'Platonischen Körpern' bildete ein so genanntes, aus zwölf Fünfecken zusammengesetztes Pentagon-Dodekaeder, vgl. hierzu a. W. Beuys in *Block Beuys* 1990, S. 314/315, der die "Urkörper" in Relation zu in der Natur vorkommenden Kristallformen setzt, um mit Blick auf das Fünfeck bzw. "die Zahl 5" zu bemerken, dass diese "schon aus dem Mineralreich hinaus und in das Pflanzenreich hinein" reiche; eine Vorstellung, über deren Ursprung W. Beuys keine Auskunft gibt – die sich jedoch in eben jener Literatur wieder findet, die Beuys zur Entstehungszeit der *Studie* beschäftigt hat. Auf diese Quellen wird i. F. noch näher einzugehen sein, vgl. weiterf. Kap. III.10 und Kap. III.11.

⁹⁰ Vgl. Steiner GA 149/1987, insb. S. 78ff. sowie oben, Kap. III.7. Eine assoziative Verbindung von Gralsmystik und dem Grundgedanken der homöopathischen Heilkunst im weitesten Sinne lässt sich tatsächlich auch direkt über Wagners *Parsifal* schlagen: Dieser spricht, um Amfortas Seelenqual zu heilen, den von Beuys in seinen *Celtic*-Aktionen aus dem Bühnenweihfestspiel 'übernommenen' "heil'gen" Speer – jene Lanze, mit der Christus am Kreuz die Seitenwunde zugefügt wurde – im Schlussbild mit den Worten an: "Nur eine Waffe taugt: / Die Wunde schließt / der Speer nur, der sie schlug.", vgl. Wagner 1822/1971, S. 846.

"alchemistisches Modell, das auf die Kreuzigung Christi zurückgeht, eigentlich auf Joseph von Arimathia. Die Idee des Grales ist, daß das Blut Christi aufgefangen und transsubstantiiert wird."⁹¹

Ebenso pflegte er – wie eine viel zitierte Äußerung gegenüber Adriani, Konnertz und Thomas belegt – auch das Pentagramm in diesen Kontext zu stellen:

"Eigentlich ist das Zeichen für Christus nicht das Kreuz, sondern das Pentagramm. Denn das Pentagramm ist ja im Raum der geometrischen Figuren die einzige Figur, die dynamisch ist, die sich aus einer Linie ziehen lässt [...]. Zum Beispiel das jüdische Zeichen, ineinandergesteckte Dreiecke, ist statischer, es ist das Zeichen für Dialektik, also was oben ist, ist auch unten, oder das Zeichen für Mikrokosmos und Makrokosmos – alle haben dualistische Prinzipien, und das wird überwunden durch das Pentagramm. So gesehen ist es ein Zeichen für Bewegungsdynamik, und damit das Zeichen für Christus."⁹²

Erstaunlich mag allerdings die Selbstverständlichkeit anmuten, mit welcher der Künstler hier eine zunächst gemeinhin eher mit *Magie* assoziierte Chiffre⁹³ zu einer Figuration Christi erklärt. Zwar ist der zitierten Passage in der Monographie eine kurze Erläuterung vorangestellt, welche – wiederum in Berufung auf Beuys – einen Bezug zur rosenkreuzerischen Symbolik vermittelt, wie ihr bereits in einer Reihe der frühen Zeichnungen zu begegnen war:

"Das Rosenkreuzeremblem zeigt fünf Rosen, die um ein Kreuz angeordnet sind, 'und diese Rosen nehmen Bezug auf das Fünfeck, das heißt auf das Pentagramm'. "⁹⁴

Dies kann die ihm von Beuys an dieser Stelle zugeschriebene Bedeutung jedoch nur bedingt erklären. In ebendieser Bedeutung findet sich das Pentagramm nämlich nicht etwa in der historischen Emblemik des 17. Jahrhunderts verbreitet, wie sie die ersten Ausgaben der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz* und der *Fama Fraternitatis* begleitete – in deren Umfeld Beuys wiederum die über die traditionelle Ikonographie bekannte Bedeutung

⁹¹ J. Beuys, zit. n. Graevenitz 1984a, S. 19. Während von Graevenitz in diesem Zh. allerdings eine direkte Verständigung von Beuys mit Wagner annimmt, ist davon auszugehen, dass auch hier Steiner eine wichtige Vermittlerrolle spielte. Zwar fällt die für diese Version der Grallegende charakteristische Variation, dass nicht Maria Magdalena, sondern *Joseph von Arimathia* das Blut Christi auffängt, schon bei dem bekanntermaßen misogynen Wagner auf (vgl. oben, Kap. III.7.; auch dieser Hinweis fehlt bei von Graevenitz); sie begegnet aber auch bei Steiner, prominent etwa in seinen Leitsätzen über *Gnosis und Anthroposophie*, vgl. Steiner GA 26/1989, S. 211f. Zur der von Beuys auch an anderer Stelle artikulierten Assoziation des Gral Kelchs bzw. der Kelchform mit dem 'Athanor' der Alchemisten, auf dessen bildhaften Niederschlag im Werk wiederum im folgenden Kapitel noch ausführlicher einzugehen sein wird, vgl. ebenf. oben, Kap. III.7.

⁹² J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas (1973) 1994, S. 39.

⁹³ So namentlich vermittelt über Goethes *Faust* (vgl. Goethe HA 1988, Bd. 3, S. 45; wiewohl hier genau genommen von "Salomonis Schlüssel", also einem *Hexagramm* die Rede ist, wird dieses in Deutungen u. Illustrationen gern in ein *Pentagramm* 'verwandelt', vgl. z. B. auch bei Lurker – wohl, weil die Fünf eigentlich als Zahl des Teufels gilt); vgl. auch die zahlr. Einträge b. Bächtold-Stäubli 1927f./1987 (s. Register; der geplante Nachtrag mit einem eigenen Artikel wurde nicht mehr vorgenommen) sowie kompakt Lurker 1988, S. 545. Steiner wiederum verwendete als Meditationsfiguren sowie in den Entwürfen für Ritualtexte seiner *Esoterischen Schule* sowohl Penta- wie auch Hexagramm, vgl. hierzu weiterf. unten. Speziell im Hexagramm jedoch erkannte er, den in alchemistischen Notationen für die vier Elemente stehenden Dreiecken entsprechend, das "nur im Zeichen zu gebrauchende" "Heilige Wort", in dem sich der Mensch selbst wiederzuerkennen habe, vgl. Steiner GA 265/1987, S. 295f. u. DAbb. 148/ebd., S. 296 sowie als Äquivalent hierzu Beuys' "Plastisches Bild" o. T. (*Geist-Materie*) von 1965, DAbb. 149 u. Abb. in Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, Abb. 129/S. 316.

⁹⁴ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas (1973) 1994, S. 37/38.

der Biene als Sinnbild Christi beziehungsweise der Gemeinde nach christlicher Lehre lebender Menschen anschaulich mit dem Rosenkreuz in Beziehung gebracht finden konnte.⁹⁵ Vielmehr ist die *unmittelbare* Verbindung des Pentagramms mit dem Rosenkreuz auf jüngere, ihrerseits synkretistisch geprägte okkultistische Strömungen zurück zu führen, wie sie sich Ende des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts konstituierten und für die einerseits der kombinatorische Rückgriff auf unterschiedliche hermetische Lehren und andererseits eine dem entsprechende Um- und Neuschöpfung von Zeichen und Symbolen charakteristisch ist. So taucht das Pentagramm in dieser Zeit nicht nur in einschlägig auf die Magie rekurrierenden Schriften wie Eliphas Lévis *Histoire de la Magie* auf⁹⁶, sondern etwa auch im Umfeld ihrerseits ebenfalls auf rosenkreuzerisches Gedankengut rekurrierender freimaurerischer Orden, in denen es auf die Verbindung der Freimaurerei zum Urchristentum beziehungsweise der Gnosis und namentlich zum Bund der "Pythagoreer" verweisen sollte, als dessen Erkennungsgruß ("Salus Pythagoreae") es galt.⁹⁷ Kaum von ungefähr findet sich das Pentagramm etwa auch in der Mitte der zwanziger Jahre in den Niederlanden zunächst als Zweig von Max Heindels *Rosicrucian Society* gegründeten und im deutschen Sprachraum weit verbreiteten *Internationalen Schule des Goldenen*

⁹⁵ Vgl. namentlich das Emblem *Dat Rosa Mel Apibus* aus Robert Fludds *Summum Bonum* (Frankfurt 1629), DAbb. 385 u. Abb. in Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 220/S. 346, hier auch explizit mit der Bildunterschrift "Das Rosencreutz und die Rosencreutzer" wiedergegeben.

⁹⁶ Vgl. Lévi 1860/1926a, S. 7f. u. DAbb. 150 ("Pentagramm des Absoluten", ebd. S. 6) sowie ausf. Lévi 1856/1927a, S. 125ff.; s. erg. auch die Erläuterungen Lévis in seinen 1861-1863 verfassten (Freimaurer-)Briefen, s. Lévi 1862f./1977, S. 121ff. u. DAbb. 151a-c, in denen u. a. auch das Kreuz als "signe pentagrammatique" vermittelt wird. Von Beuys wird Lévis Name 1985 in einem Gespräch mit M. Ende eingebracht, als letzterer "kabbalistische Schriften" erwähnt (vgl. Beuys/Ende 1985, S. 76) – eine Treffsicherheit, die mutmaßen lässt, dass Beuys mehr als nur die Titel von Lévis ins Deutsche übertragenen Büchern kannte. Auch hier könnte Steiner als Vermittler gewirkt haben; wiewohl er für die Magie in Lévis Sinne tendenziell wenig Sympathie bekundet (vgl. etwa GA 233/1962, S. 214 sowie, in allgemeiner Wendung wider die "zeremonielle Magie", GA 93a/1987, S. 220; ähnlich auch die bereits zit. Passage aus GA 265/1987, S. 288), weisen etwa u. a. seine Entwürfe zu Ritualtexten für die "erkenntniskultische Abteilung" seiner *Esoterischen Schule* neben Einflüssen aus dem Umfeld freimaurerischer Logen, in dem sich Steiner zeitweise bewegte, eine enge Verwandtschaft zu Passagen aus Lévis *Dogma und Ritual der Hohen Magie* auf, vgl. Steiner GA 265/1987, S. 153ff. u. hier insb. S. 161f.; sowie S. 204ff. u. das Referat der freimaurerischen "okkulten Schulung" ebd., S. 244/DAbb. 152; ebenso auch die am Pentagramm orientierten "Meditationen für den Dritten Grad" des von ihm entworfenen Ritus ebd., S. 228/229 u. die "Pentagramm-" u. die "Hexagramm-Übung" aus der "esoterischen Stunde", Berlin 1907; s. DAbb. 153a-d u. Abb. in Steiner GA 264/1996, S. 190/191 u. Beiblatt; auch für seine Gestaltung der "apokalyptischen Siegel" im Festsaal des *Theosophischen Kongresses*, München 1907 (vgl. GA 101/1987, S. 182ff.) dürfte er auf entsprechende Anregungen rekurrert haben, wie ex negativo nicht zuletzt seine in den begleitenden Vorträgen ausgeführten Distanzierungen verraten. Zu Lévi als Quelle für Steiner vgl. weiter a. unten; weiterf. Dilloo-Heidger 1996f. (Kap. 3., "Vor den Toren der Anthroposophie – Der französische Okkultismus des 19. Jahrhunderts"); sowie zur *Esoterischen Schule* weiterf. unten, Kap. III.11.

⁹⁷ Vgl. hierzu Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 681f.; sowie zur Freimaurerei und den "Pythagoreern" ausf. unten, Kap. III.11.

*Rosenkreuzes (Lectorium Rosicrucianum)*⁹⁸ als "Symbol für den *wiedergeborenen neuen Menschen*" wieder.⁹⁹ Für die von Beuys vorgetragene Bedeutung wiederum dürfte nun eine solche, synthetische Sicht entscheidend sein: Nämlich zum einen die Erinnerung an das über Agrippa ab Nettesheims *De occulta philosophia* einschlägig übermittelte, allerdings auch bei Leonardo da Vinci prominent figurierende Pentagramm als Zeichen für den Menschen als beziehungsweise im Mikrokosmos¹⁰⁰ und zum anderen dessen Eingliederung in die neo-rosenkreuzerische Symbolik, wie sie ihm wohl vor allem anderen über seine wichtigste Quelle, die Schriften Rudolf Steiners vermittelt worden ist.¹⁰¹ Hier begegnet es

⁹⁸ Zu Max Heindel (1865-1919) und seiner 1908 in Oceanside/Californien ins Leben gerufenen *Rosicrucian Fellowship*, welche auch in Europa zahlreiche Anhänger fand, vgl. weiterf. Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste? Beuys und Klein". 1924 waren die Brüder Z. W. Leene (1892-1938) und J. Leene (1896-1968) der Haarlemer Niederlassung von Heindels Organisation aktiv und 1929 zu deren Leitern geworden; 1930 schloss sich H. Stok-Huizer (1902-1990) den Brüdern an; neben der Verbreitung von Heindels Schriften wurden J. Leene und Stok-Huizer (unter den Pseudonymen J. van Rijckenborgh u. Catharose de Petrisie) nun selbst publizistisch tätig, so dass der niederländische Zweig ein eigenes Profil gewann und ab 1935 autonom agierte. 1945 nahm diese *Rozekruisers Genootschap* den Namen *Lectorium Rosicrucianum* an, unter dem sie bis heute rege internationale Aktivitäten unterhält.

⁹⁹ Als solches figuriert es noch heute z. B. auch als Emblem der Zeitschrift *Pentagramm*, die vom Verlag des *Lectorium Rosicrucianum* herausgegeben wird. Das *Lectorium* bietet in deutschen Städten regelmäßig Schulungsabende und Vortragsprogramme an und informiert auf seiner WWW-Präsenz nicht nur über seine Aktivitäten, sondern auch über seine Geschichte u. die von ihm vertretene Auslegung des rosenkreuzerischen Gedankenguts u. der entsprechenden Symbole, vgl. <http://www.lectoriumrosicrucianum.org/> [letzter Zugriff 05/2006].

¹⁰⁰ Vgl. DAbb. 157 u. Abb. in Agrippa 1533/1967, S. 175 (*Liber Secundus*, Cap. XXVII: "De humani corporis proportione & mesura harmoniaq[ue]", p. CLXIII), bzw. dtsh. Ausg. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 166; auf Agrippas "Planetensiegel" bzw. die ebd. den Planeten zugeordneten Dämonen bezieht er sich ausf. in dem bereits angeführten Vortrag über *Weisse und schwarze Magie*, vgl. Steiner GA 101/1987, S. 117ff. u. insb. S. 135f. sowie ebd. auch d. Vortrag zu den Siegeln im Festsaal d. Münchener Kongresses von 1907, S. 182ff.

¹⁰¹ Steiner bezieht sich in mehreren Schriften und Vorträgen auf "Christian Rosencreutz" und die Rosenkreuzer, so etwa in seiner *Geheimwissenschaft im Umriß* und namentlich in seiner *Theosophie des Rosenkreuzers* (vgl. GA 13/1987 u. GA 99/1955, beide Bände im Nachlass J. B.). In einem Aufsatz von 1917/18 gibt er zudem eine ausführliche Deutung der *Chymischen Hochzeit* (vgl. GA 35/1984; lt. Nachlass besaß Beuys nur eine Teilausgabe, in welcher der gen. Aufsatz nicht enthalten ist; zugänglich hätte ihm der Text aber über seine Aufnahme in die von W. Weber besorgte Ausgabe der Quellenschrift Andreaes, Dornach 1942 sein können). Zu diesem Komplex vgl. ausf. unten Kap. III.10.; auf die Rezeption der *Chymischen Hochzeit* wird darüber hinaus in Kap. VI.2. (R. Horn) zurück zu kommen sein.

besonders prominent in eben jenem Sinn, den ihm auch Beuys zugesprochen sehen will – nicht zuletzt, nämlich unter den Eurythmiefiguren, wortwörtlich als "bewegtes Zeichen".¹⁰²

Wie lässt sich nun diese 'hermetische' beziehungsweise 'okkulte' Ikonographie mit der *homöopathischen Heilwirkung* des Kupfers verbinden, auf die doch der Titel der Plastik so unmissverständlich verweist?

Einen Schlüssel zum Verständnis des Zusammenhangs kann der vom Künstler selbst immer wieder prominent eingebrachte Begriff der "Substanz" liefern. Erklärlich werden vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Korrespondenzlehre und deren Weiterführung bei Steiner nämlich nicht nur Beuys' zunächst nur in übertragenem Sinne 'hermetisch' *anmutende* Bemerkungen zu dem von ihm häufig verwendeten eisenhaltigen "Braunkreuz", für dessen Assoziation mit dem Blut ihm eben nicht "das Farbproblem", sondern das "Substanzproblem" entscheidend sei,¹⁰³ sondern auch seine Vorstellung des Materials als einer "Substanz[die] lebt als chemischer Prozess."¹⁰⁴ Vor allem anderen lässt sich ein weiterer Einblick in die Bedeutung gewinnen, die der Künstler Materialien *und* Zeichen gleichermaßen unterlegt.

Mit am ausführlichsten hat Beuys seinen "Substanzbegriff" in einem Gespräch mit Volker Harlan erläutert:

"Meine Intention ist die Auseinandersetzung mit der Substanz, grundsätzlich, und die Substanz ist natürlich allein schon ein seelischer Prozess. [...] Aber ich habe ja versucht, das Gesamtsubstantielle

¹⁰² Vgl. ausf. etwa Steiners Erläuterungen zu den *Okkulten Zeichen und Symbolen*, in Steiner GA 101/1987, S. 143ff. u. ebd., S. 206f. sowie die begl. Erläuterungszeichnungen ebd., S. 145 (DAbb. 156) u. S. 207; sowie für die entspr. Eurythmiefiguren die Aufzeichnungen von M. Steiner-von Sievers zu den von Steiner mit einführenden Vorträgen begleiteten Kursen in Steiner GA 277a/1965, insb. die Abb. S. 94 u. S. 96, DAbb. 158cd. Für die Einbeziehung des Pentagramms hatte sich Steiner übrigens auch bei Agrippa orientiert; so berichtet L. Maier-Smits, für die Steiner 1912 den ersten Eurythmie-Kurs entwickelte, Steiner habe sie auf die "sechs Zeichnungen der menschlichen Gestalt" verwiesen, die sie in Agrippas *De occulta philosophia* finden könne, vgl. ebd., S. 13/14 sowie die faksimilierten Notate ebd., S. 14 u. DAbb. 158ab; ebenso die in *Eurythmie als sichtbare Sprache* für den "Bewegungs-Charakter" eines "Hallelujah" angeführte Figur, vgl. DAbb. 160 u. Steiner GA 279/1927, S. 229 (in Beuys' Besitz). Jahre zuvor hatte Steiner für die zur Jahreswende 1907/1908 gegebenen "esoterischen Stunden" die bereits erwähnten "Pentagramm-" u. "Hexagramm-Übungen" entwickelt, vgl. hierzu ausf. Steiner GA 264/1996, S. 188f. sowie die Abb. ebd., S. 190/191 u. Beiblatt bzw. DAbb. 153a-d; desw. s. auch die Ritualtexte zur "erkenntniskultischen Abteilung" seiner *Esoterischen Schule* in GA 265/1987, S. 228f. (*Meditationen für den dritten Grad*), die Abb. ebd. S. 228/229 u. DAbb. 155ab; und die Aufzeichnungen u. Mitschriften zu entspr. "Instruktionsstunden", ebd. S. 349f. u. DAbb. 154ab (1911) sowie S. 414f. (o. D.). Zur *Esoterischen Schule* vgl. weiterf. unten, Kap. III.11.

¹⁰³ "An und für sich ist das keine Farbe – in meinem Sinne – sondern eine Substanz. [...] Man kann es auch als plastische Substanz sehen. [...] Ich gehe nicht vom Farbproblem aus. Mehr vom Substanzproblem.", vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 15. Tatsächlich ist die von Beuys bevorzugte "Braunkreuz"-Farbe – und dies unterscheidet seine "Braunkreuz"-Kreuze von demjenigen des *Roten Kreuzes*, das nur auf der Farbebene auf das rote Blut verweist – Blut nicht nur *optisch* ähnlicher, insofern sie wie dieses, das sich ebenfalls bei der Berührung mit Sauerstoff bräunlich färbt, aussieht. Vielmehr sind sie dem Blut auch auf einer '*substanzialen*' Ebene verwandt, nämlich aufgrund des Eisengehalts, der in beiden Fällen für die Oxidation bzw. dunkle/bräunliche Färbung verantwortlich ist. Die Assoziation von Blut und Eisen als solche wird nicht nur der Korrespondenzlehre, sondern auch den auf dieser basierenden Vorstellungen einer "homöopathischen Magie" gerecht, die ebenfalls von einer Wirkmacht des Ähnlichen auf Ähnliches ausgehen.

¹⁰⁴ Ebd.

im Sinn eines Gesamt-Chemismus zum Beispiel an die Malerei oder an die Bildhauerei oder an die Zeichnung anzubringen, als Diskussion, dass man also in die Kräfte hinein muss, und wenn man in den Kräften drin ist, dass man sie dann niederlegen kann *als Zeichen* oder *als Werkzeuge* [...] oder *als Stimulantien* oder *als Heilmittel* oder was auch immer dann möglich ist. Womit auch schon gleich gezeigt ist, dass das in allen Berufssparten möglich ist, ein solcher künstlerischer Vorgang [...]. Das ist ja mein Versuch gewesen, über die Substanzen eine Aussage zu machen, *die Substanzen, die schichtweise sich hinausbegeben in eine übersinnliche, nicht mehr im Physischen vorhandene Substanz.*"¹⁰⁵

Solche Formulierungen können nun nicht nur den Kommentar des Künstlers zu seinen "Aktionswerkzeugen" in Erinnerung rufen, deren Assoziation mit einer 'Magie des Materials' – wenngleich von der zeitgenössischen Rezeption aus anderen Gründen ins Feld geführt – sich an dieser Stelle also durchaus mit seinen Intentionen in Beziehung bringen lässt. Mit Blick auf das dezidiert *als* "Heilmittel" annoncierte *Cuprum* müssen insbesondere die "Substanzen, die schichtweise sich hinausbegeben in eine übersinnliche, nicht mehr im Physischen vorhandene Substanz" interessieren: Im Hintergrund dieses Verständnisses, das in der Tat deutliche Parallelen aufweist zu demjenigen der Homöopathie, steht zweifelsohne jene geistige Auffassung der Substanz, wie sie der anthroposophischen Medizin zugrunde liegt. Vermittelt wurde sie Beuys wohl nicht nur durch Rudolf Steiner, in dessen Vortragsschriften der Künstler neben einschlägigen Ausführungen zum Substanzbegriff etwa auch die Rolle der "Substanz-Erkenntnis als Grundlage der Heilmittelerkenntnis" erläutert finden konnte¹⁰⁶, sondern auch durch andere Autoren des anthroposophischen Kreises. Anzuführen sind hier neben Wilhelm Pelikans Buch über die *Sieben Metalle* insbesondere die bereits zitierte *Substanzlehre* und die *Heilmittellehre* des anthroposophisch orientierten Mediziners Rudolf Hauschka, in denen sich Beuys unter anderem auch über die therapeutische Wirksamkeit des Kupfers kundig machen konnte.¹⁰⁷ So verweist Hauschka in seiner *Substanzlehre* ausdrücklich auf die medizinisch nutzbare Eigenschaft des Kupfers, vegetative Prozesse zu unterstützen und auf diese Weise in jeglicher Hinsicht verlebendigend zu wirken¹⁰⁸. Pelikan wiederum widmet der Kupfertherapie sogar ein eigenes Kapitel, in dem er unter anderem auch die positive Wirkung des Kupfers auf den Blutkreislauf und die Wärmeentwicklung schildert.¹⁰⁹ Zwar lassen sich schon bei Steiner selbst entsprechende Ausführungen finden, wenn dieser etwa im Zusammenhang mit den Korrespondenzen zwischen Metallen und Planeten beispielhaft auf die Heilwirkung des Kupfers bei Typhus und Dysenterie eingeht, Krankheiten, die er auf eine erhöhte Empfindlichkeit der betroffenen Patienten gegenüber dem Einfluss des Planeten Venus

¹⁰⁵ Vgl. Beuys/Harlan 1979, S. 21.

¹⁰⁶ Vgl. z. B. Steiner GA 27/1972, insb. S. 35ff und S. 90ff; sowie GA 230/1970, S. 45ff. (dieser Band befand sich, mit Unterstreichungen versehen, in der Ausgabe von 1949 in Beuys' Bibliothek).

¹⁰⁷ Vgl. Pelikan 1952/1981; Hauschka 1942 u. Hauschka 1965/1974.

¹⁰⁸ Vgl. Hauschka 1942, S. 212ff.

¹⁰⁹ Vgl. Pelikan 1952/1981, S. 117/118.

zurückführt.¹¹⁰ Beuys scheint es bei seiner Potenzierung des *Cuprum* jedoch – im Einklang mit seiner Verwendung des Metalls in den plastischen Arbeiten – vor allem um die bereits angesprochene *Wärmewirkung* des Kupfers gegangen sein, wie sie bis heute in den praktischen Anwendungen der anthroposophischen Medizin eine Rolle spielt.¹¹¹

Der anthroposophische "Substanzbegriff" als solcher war dem Künstler allerdings durchaus auch noch in einer anderen Hinsicht wichtig – in einer erweiterten Perspektive nämlich, die zunächst zwar auf die bereits erläuterten Zusammenhänge mit Steiners Christologie zurückführt, es über diese hinaus jedoch gestattet, auf die bereits im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Kontroversen um die 'Magie des Materials' aufgeworfene Frage zurück zu kommen, inwieweit sich diese auch mit dem gesellschaftlichen Anspruch des Künstlers beziehungsweise etwaigen "politischen Intentionen" verknüpfen lässt. Hier kommt nämlich erneut die spezifische Bedeutung ins Spiel, die Beuys, über die neo-rosenkreuzerische Emblematik, vermittelt mit dem dynamischen Christuszeichen im Sinne eines "Symbol(s) für den *wiedergeborenen neuen Menschen*" verbinden mochte. So pflegte Beuys im Anschluss an Rudolf Steiner von der Kreuzigung und Auferstehung Christi als dem "Mysterium von Golgatha" zu sprechen, durch das der "Christusimpuls", die "Christus-substanz" in die Erde eingegangen sei – eine "spirituelle Substanz", die heute allerdings von jedem Menschen selbst aus eigener Kraft heraus erzeugt werden müsse,

"d. h. aus der Kraft des Selbst, des Ich. [...] Das heisst, der Mensch muss diesen Vorgang der Kreuzigung, der vollen Inkarnation in die Stoffeswelt durch den Materialismus hindurch auch selbst erleiden. Er muss selbst sterben, er muss völlig verlassen sein von Gott, wie Christus damals [...] in diesem Mysterium verlassen war. Erst, wenn nichts mehr ist, entdeckt der Mensch in der Ich-Erkenntnis die christliche Substanz."¹¹²

Gleichzeitig bezeichnete der Künstler Christus als "Beweger" und "Erzeuger geistiger Wärme", und sprach von der "Christussubstanz" als einem "geistigen Wärmeelement", das "das ganze Energieproblem hin zu den spirituellen Fähigkeiten der Menschen [...] und tatsächlich auch der sozialen Fähigkeiten"¹¹³ lösen helfe:

"Christus ist nicht das Symbol von irgendetwas. Es ist die Substanz an sich. Es bedeutet Leben. Ohne diese Christus-Substanz wäre die Erde bereits gestorben."¹¹⁴

Christus, oder präziser noch: die "Christus-Substanz" wird von Beuys also gleichgesetzt mit einer geistigen und *sozialen* Wärme, die eben nicht nur auf den Organismus des Menschen, sondern auch denjenigen der menschlichen Gesellschaft dann wie ein spirituelles Heilmittel

¹¹⁰ Vgl. Steiner GA 348/1959, S. 321ff, insb. S. 325-329 (Vortrag vom 10. Februar 1923). Im selben Band (Vortrag v. 3. Februar 1923) weist Steiner übrigens auch auf das "Liebesleben der Bienen" hin und betont, wie "hingegen dem Einfluss des Planeten Venus" die Bienen seien, vgl. ebd. S. 318/319.

¹¹¹ Vgl. Fintelmann 1995, S. 252ff.

¹¹² Vgl. Beuys/Mennekes 1984, insb. S. 20-22 u. S. 28; sowie hierzu Steiner GA 233/1962, S. 249ff. (als Teilausgabe des betr. Bandes in Beuys' Besitz).

¹¹³ Vgl. Beuys/Wijers 1979, S. 55.

¹¹⁴ Ebd., S. 51.

wirken könne, wenn der Mensch die "Christus-Kraft" in sich selbst entdeckt und die heilenden Kräfte in sich selbst mobilisiert.

"Damit wird jeder Mensch fähig, an einer lebendigen Substanz zu formen, also etwas wirklich Lebendiges zu schaffen. Das geht bis in die Konsequenz, dass er sich seinen ganzen Planeten, den er für die zukünftige Entwicklung braucht, selbst schafft [...]. Aber, um dahin zu kommen, braucht es erst einmal wieder die allgemeine, offene, fließende, lebendige Substanz, die am besten dadurch charakterisiert wird [...], dass sie Wärmecharakter hat, aber natürlich keine [...] physikalische Wärme wie Ofenwärme, sondern soziale Wärme. Es ist wohl haargenau dasselbe, was die eigentliche Liebessubstanz ist. Sie hat sakramentalen Charakter. *Aber es ist eine Substanz.*"¹¹⁵

Die Dynamik dieser Substanz freizusetzen und "soziale Wärme" zu erzeugen, sah Beuys – wie aus dem Zitat hervorgeht – also grundsätzlich als Aufgabe eines *jeden* Menschen an; eine Sichtweise, mit der er sich in der Tat nicht nur in Einklang mit Steiner, sondern namentlich auch dessen einerseits von Reinkarnationslehren geprägten, andererseits aber auch dezidiert auf einen gesellschaftspolitischen Impetus bezogene Auffassung des Rosenkruzertums wissen konnte.¹¹⁶ Deutlich wird aus seinen Äußerungen aber auch, dass er die "Formung der Substanz" als eine *therapeutische* Aufgabe begriffen wissen wollte – mit der sich zunächst einmal der Künstler selbst betraute, um – als 'sozialer Plastiker' mithin, wie eingangs zitiert, gleich einem Arzt vorgehend – im wahrsten Sinn des Wortes zum Heilkünstler zu werden:

"Da, wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt – man könnte fast sagen als eine Kälteplastik –, *da muss eben die Wärmeplastik hinein.* Die zwischenmenschliche Wärme muss da erzeugt werden."¹¹⁷

Mit anderen Worten: Beuys erkannte im vorherrschenden Mangel an zwischenmenschlicher Wärme eben jene Erkrankung wieder, die in der anthroposophischen Medizin die Verabreichung von *Cuprum* notwendig erscheinen lässt: "Integrationsstörungen von Wärmeorganismus und Stoffwechselsystem" werden von ihm am Leib der Gesellschaft selbst indiziert. Eine Erkrankung, gegen die er offensichtlich in *seinem* Kompetenzbereich, also als bildender Künstler vorzugehen suchte: In diesem Sinne wäre *Cuprum 0,3% unguentum metallicum praeparatum* also durchaus als "homöopathisches Heilmittel für den gesellschaftlichen Organismus", als greifbare Veranschaulichung einer "Wärmeplastik" zu verstehen. Zugleich kann das Objekt belegen, dass Beuys' Bekenntnis zur homöopathischen *Methode*, zu einer Kunst als Heilmittel für die Gesellschaft – ganz im Sinne seiner "Plastischen Theorie" – als konkretes ästhetisches Programm verstanden werden muss, für dessen Formulierung und dessen Verständnis die esoterischen Quellen, die er rezipierte, von entscheidender Bedeutung sind.

¹¹⁵ Vgl. Beuys/Rappmann 1974, S. 20.

¹¹⁶ Vgl. hierzu kompakt Edighoffer 2002; sowie weiterf. unten, Kap. III.10. Eine zentrale Rolle spielt dieser gesellschaftsbezogene Impetus freilich auch bei Steiner; so gesehen aktualisierte Beuys dessen Gedanken lediglich für den ihm zeitgenössischen Kontext.

¹¹⁷ Vgl. Beuys/Rappmann 1974, S. 21.

In der Tat ist *Cuprum* kein Einzelstück. So stellte Beuys selbst 1979 für den Katalog seiner Retrospektive im Guggenheim Museum allein sechs seiner plastischen Arbeiten unter dem Obergriff "*Healing Objects (1951-78)*" zusammen:¹¹⁸ Hierzu zählen neben *Cuprum* ein als *Wachssalbe* (1951) bezeichneter Kleiderbügel, den drei große Wachssiegel schmücken, die der Katalog als "Irisches Kreuz und Sonne" sowie als "zwei Geburtssymbole" identifiziert¹¹⁹; sodann eine Jeanshose mit zwei in Höhe der Schienbeine angebrachten Trockenfischen, die im Katalog den Titel *Aquarius* (1965) trägt¹²⁰; *Mirror* (1967), ein mit einem Fettkreuz markierter Rückspiegel, hinter dem Bild auf ein Stativ montiert ist¹²¹; eine rätselhafte Photographie, die der Katalog kommentarlos mit *Hexenfuß* (1975) bezeichnet und auf der

¹¹⁸ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 369-374/S. 216/217.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 216/Kat. 369 (Abb. ebd.). Das strahlende "Celtic Cross" findet sich als solches dezidiert in einer Zeichnung des Jahres 1950 wieder, die später in den *Secret Block* fand, vgl. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 35 (*Irland*, 1950; auch dieses Kreuz ist mit sieben Rosenblüten umkränzt); die "Birth Symbols" lassen zwei miteinander korrespondierende Formen erkennen, wie sie ähnlich auch in Beuys' *Großem Generator* (1951, s. DAbb. 121 u. hierzu oben, Kap. III.7.) sowie korrespondierenden Zeichnungen begegnen; als solche gemahnen die Wachssiegel unmittelbar an die "Planetensiegel" aus Agrippas *De occulta philosophia*, vgl. DAbb. 481ab.

¹²⁰ Vgl. DAbb. 162 u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 370/S. 217. Eine solche Jeanshose mit applizierten Fischen erscheint bei Murken 1979a als *Aus der Aktion: 1a gebratene Fischgräte. Karfreitagsobjekt 1972*; im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 391/Tf. 197 als *Blue Jeans mit getrockneten Fischen* (1970), wobei zu vermuten ist, dass es sich um *ein* Objekt handelt u. dieses entspr. zur Aktion auf 1970 (nicht 1972) zu datieren ist; so bildet es auch Schneede 1994, Nr. 24/S. 300f. ab (hier wiederum als *Aquarius*). Wie der engl. Titel bestätigen kann, weist Murken im Zh. mit dem Objekt zu Recht auf die mittelalterlichen Tierkreismänner und Aderlassbilder hin (Murken 1979a, S. 28). Dort sind die Fische allerdings den Füßen zugeordnet, während die Schienbeinregion dem Zeichen des Wassermannes entspricht; vgl. DAbb. 163 u. DAbb. 164 sowie die Abb. in Roob 1996, S. 566 u. in Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 152/S. 295. Seine Variation dürfte Beuys sehr bewusst vorgenommen haben: So erläutert er im Gespräch mit Daniel Spoerri, der ihm bei seiner (Kar-)Freitagsaktion assistierte, diesen Zusammenhang dahingehend, dass der Fisch hier aufsteige "in den Bereich des Wassermannes"; vgl. Beuys/Spoerri 1970, S. 28 (sowie zu Beuys u. Spoerri weiterf. unten, Kap. III.13.). Die Rede von der Heraufkunft des nach esoterischen Vorstellungen mit einer Heilserwartung belegten "Wassermannzeitalters" – die in den siebziger u. achtziger Jahren d. 20. Jh. durch die "New Age"-Bewegung wieder aufgegriffen wurde (markant etwa schon im Song *Aquarius* aus dem Musical *Hair* von 1969; prägend das Buch von Spangler 1971/1978) – spielt insb. in den theosophischen Schriften H. P. Blavatskys eine prominente Rolle und begegnet auch bei Steiner mehrfach. Lt. Schneede 1994, S. 275, soll Beuys "Aquarius" auch als alternativen Titel für die Aktion *Celtic +~::~* (1971) in Erwägung gezogen haben; schon für 1965 – mithin korrespondierend mit der New Yorker Dat. – ist eine Kalendernotiz belegt, in der Beuys schreibt: "Wassermannzeitalter = Zeitalter der Fülle / Unerschöpflichkeit der / Hilfsquellen dieses / Planeten. / Die einzige mir bekannte / Person die mit beiden / Füßen schon in dem neuen / Zeitalter steht.", zit. n. Schneede 1994, S. 275.

¹²¹ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 371/S. 217. Der *Spiegel* fand später Eingang in die Installation *Dernier espace avec introspecteur* (1982), die sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet, vgl. zu dieser ausf. Thönges-Stringaris 1986 (ebd. S. 36 auch Detailabb. des mit einem Kreuz versehenen Spiegels) sowie Beuys/Goldcymer/Rheitmann 1982. Um den *Spiegel* als "Healing Object" zu begreifen, ließe sich über den biographischen Hinweis einen Autounfall, der verschiedentlich mit Blick auf das Objekt angeführt wird, in diesem Zh. nicht nur auf die in die homöopathische Medizin eingeflossene hermetische Korrespondenzlehre verweisen, sondern auch auf die Freimaurerei. Wenn der Spiegel hier allg. für die Selbsterkenntnis steht (vgl. Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 796), so findet sich dies etwa bei Schauberg 1861a in einschlägiger Weise konkretisiert: "In dem vorgehaltenen Spiegel soll der Maurer seine Seelen- und Geisteskrankheiten erkennen, um sie heilen und gesund werden zu können; der nach Gesundheit verlangende Kranke stellt in dem Spiegel, in der Selbsterkenntnis [sic] sich die Diagnose.", vgl. ebd. Kap. IX, "Der Spiegel", S. 104-110, hier S. 105. Auch Steiner hatte dem Spiegel in den am freimaurerischen Ritual orientierten Ritus der *erkenntniskultischen Abteilung* seiner *Esoterischen Schule* einen entspr. Platz zugedacht; er erläuterte in diesem Zh., dass der Mensch im Spiegel "die geistig reflektierten Strahlen, die aus der geistigen Welt auf ihn fallen" sehe, vgl. Steiner GA 265/1987, S. 355.

eine ausgestreckte Hand zu sehen ist, in deren Teller ein auf den ersten Blick nicht näher identifizierbarer, weitgehend amorpher Klumpen plastischen Materials ruht¹²²; sowie schließlich eine als *Mirror Piece* bezeichnete, braunviolett lackierte Apothekerflasche, die durch ein kreisförmig ausgespartes Fenster Einblick in ein hell durchglänzt Inneres gibt.¹²³ Wenngleich es durchaus lohnend sein dürfte, jedem einzelnen dieser von der Forschung noch weitgehend unbeachteten Stücke eine ausführlichen Betrachtung zu widmen¹²⁴, soll der Fokus im Folgenden auf eines der *Healing Objects* gerichtet werden, das – wie noch zu zeigen sein wird – besonders geeignet ist, der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Hermetik, Homöopathie und Heilkunst bei Beuys zu weiterer Klärung zu verhelfen: Das *Mirror Piece* (1975), das sich im Werkkatalog der multiplizierten Objekte des Künstlers heute unter dem Titel *Poison* verzeichnet findet.¹²⁵

– 'How to explain the iodine bottle to the hares' –

In seinem Kernstück besteht das Multiple *Poison*, wie bereits angesprochen, aus einer gläsernen Apothekerflasche, die zur Verspiegelung zunächst einmal mit einer Silber- und einer Kupferschicht und dann mit braunem Schutzlack überzogen wurde, wobei die schon erwähnte, kleine kreisförmige Öffnung ausgespart blieb. Im Inneren der Flasche befindet sich ein Jodkristall. Hinzu kommt eine zylinderförmige Kartonschatulle, auf der in Spiegelschrift gedruckte Worte wie "Mirror" (Spiegel), "Isolation" (Isolation), "Darkener" (Verdunkler) und "Iodine" (Jod) stehen, die sich – wie noch ausführlicher zu erläutern sein wird – ganz offensichtlich auf den in der Flasche enthaltenen Jodkristall beziehen. Komplettiert wird das Ensemble durch eine Postkarte, die eine Illustration aus dem Kinderbuch *Die Hasenschule* zeigt.

Wenngleich bereits die verwendete Apothekerflasche das Multiple zweifelsfrei in den Bereich der Heilkunde verweist, scheint es zunächst einmal keineswegs selbstverständlich, das

¹²² Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 374/S. 217 u. DAbb. 161; wenngleich in einem Innenraum entstanden, lässt sich die Aufnahme mit dem bereits in Kap. III.6. u. Kap. III.7. angesprochenen Film *Rannoch Moor* (1970) assoziieren, in dem Beuys' eine "Fettkugel" formende Hand prominent figuriert. Als "Hexenfuß" oder "Drudenfuß" bzw. "Trudenfuß" wird dem Volksglauben entsprechend gemeinhin das Hexagramm bezeichnet, zuweilen aber auch das Pentagramm; als Zeichen kann es dem Hexenzauber dienen, aber auch die Hexe markieren (als "Hexenmal"); der Begriff "Hexen-" bzw. "Drudenfuss" rührt lt. Bächtold-Stäubli wiederum daher, dass man glaubte, Hexen an ihren Füßen erkennen zu können; vgl. ausf. Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. III, Sp. 1827ff. (letzteres spricht eigentlich für das Pentagramm, das an den Stand von Hühner- bzw. Vogelkrallen erinnern kann; die Übertragung auf das Hexagramm dürfte daher auf die Assoziation von 'Hexe' und 'Hexa-', griech. für 'sechs', zurückgehen).

¹²³ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 373/S. 217 u. zu dieser Arbeit ausf. unten.

¹²⁴ Vgl. hierzu auch die in den vorauf gehenden Anmerkungen gegebenen Deutungshinweise.

¹²⁵ Vgl. DAbb. 165ab u. Schellmann 1992, Nr. 164, Abb. S. 173 (Flasche) u. S. 454 (gesamtes Multiple mit Karton-Schatulle u. beigelegter Karte). Auch *Poison* fand Eingang in eine Vitrinenarbeit, vgl. Theewen 1993, S. 80f. (Nr. 29) – wie übrigens auch die Apothekerflaschen, an denen erste Verspiegelungsversuche misslangen, vgl. ebd. S. 82f. (Nr. 30, eine Vitrine, die auch weitere mit dem Thema Krankheit/Heilung in Verbindung zu bringende Elemente enthält).

"Healing Object" mit homöopathischer Medizin in Verbindung zu bringen. Schließlich kennen wir das Jod vor allem aus der Wundpflege, wo es als desinfizierende Tinktur gebräuchlich ist, sowie aus der Röntgendiagnostik, wo es wegen seiner Strahlen absorbierenden Eigenschaften als Kontrastmittel eingesetzt wird. Umgekehrt vermag auch ein Blick auf die gebräuchlichen homöopathischen Präparate, in denen Jod unter anderem bei depressiven Verstimmungen, Reiseübelkeit und Schlafstörungen Verwendung findet, kaum klärende Hinweise zu geben.¹²⁶

Für Beuys selbst war Jod eines jener Materialien, mit denen der Künstler nach eigenem Bekunden weniger wegen ihrer ästhetischen als wegen ihrer "substanziellen" Qualitäten zu arbeiten pflegte. Während ihn an Eisenpräparaten wie der vielfach verwendeten "Braunkreuz"-Farbe "die Verwandtschaft mit Blut" interessierte, trete "Jod wie Filz auf, als Isolator oder als eine Sache, die abbildet."¹²⁷ Als solche finden wir es vor allem in Form von Jodlösung im Bereich der Arbeiten auf Papier verwandt.

Für *Poison* hatte Beuys jedoch nicht die tiefviolette Lösung, sondern einen schwarzen Jodkristall gewählt, der – wie es Axel Hinrich Murken beschreibt – das Innere der verspiegelten Flasche "in eine phantastische goldbeherrschte Welt verwandelt".¹²⁸ Nicht ganz zu Unrecht zitiert Murken in diesem Zusammenhang Nicolas Calas, der in einem begleitenden Katalogtext über das *Mirror Piece* ausdrücklich auf die Bedeutung der spiegelbildlichen Entsprechungen für die Vorstellungswelt der Alchemie verweist:

"Die Ordnung der Dinge umzukehren", schreibt Calas, "das Innen und das Aussen, das Oben und das Unten, ist seit je von den Magiern wegen seiner katalysatorischen Wirkung empfohlen worden. Für die Adepten der hermetischen Doktrin diente eine transparente dunkle Flasche als Medium der alchemistischen Erneuerung durch Putrefaktion."¹²⁹

Nun handelt es sich bei dem *Mirror Piece* jedoch ganz offensichtlich weder um eine "transparente" Flasche – vielmehr beruht die ästhetische Erscheinung des Objekts ganz wesentlich auf seiner opaken Versiegelung. Noch auch lässt sich der Jodkristall so ohne weiteres mit einem Putrefaktionsprozess assoziieren, dem in der alchemistischen Allegorie schließlich ein ganz anderer Stoff, nämlich das Blei zuzuordnen wäre. Dennoch liegt der Vorstellungsbereich *spiegelbildlicher* Entsprechungen, wie er in der Hermetik eine zentrale Rolle spielt, zunächst einmal näher als die katalysatorische Umkehrung der Dinge, auf deren heilkräftige Wirkung magische medizinische Praktiken setzen: So kann der Blick ins Innere der Flasche an die alchemistische Imago jener leuchtenden Kristallwelt erinnern, die unter

¹²⁶ Vgl. z. B. die über *The Coop/Good Medicine Homeopathy* angebotenen Präparate "Exhaustion Complex Remedy" und "Depression Formula" (beide Newton Laboratories Inc.), sowie Mezger 1950, S. 377ff.

¹²⁷ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 16.

¹²⁸ Vgl. Murken 1979a, S. 27.

¹²⁹ Zit. n. Murken 1979a, ebd. (Übs. V. K.).

dem Einfluss der Gestirne im Schoss der Erde wächst – ein Bild mithin, dem bereits mit Blick auf die frühen Zeichnungen des Künstlers zu begegnen war.

In diesem, auf geheimnisvolle Korrespondenzen zwischen Kristallen und Gestirnen ausgehenden Kontext, kann man auch bei Steiner auf "Jodine" stoßen – allerdings in einem Zusammenhang, der im Hinblick auf *Poison* zunächst ebenso 'passend' wie zugleich irritierend wirken mag. In seinen Vorträgen über *Die okkulte Bewegung des 19. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur Weltkultur* nämlich geht er, um ein Beispiel für Situationen zu geben, in denen "alles, was die Seele an inneren Kräften hat, [...] die mit der Frage ringen: Wie kann der Mensch überhaupt die Anknüpfung finden an die wirkliche Realität, an das Wahre im Weltall", auf das Verhältnis zwischen dem Forschungsweg der modernen Naturwissenschaften und den seiner "Geisteswissenschaft" anhand eines "Falles" ein, in der es einer

"Seele [...] nahe [ging], wie es mit den verschiedenen Heilmitteln ist, wie da und dort ein Heilmittel entdeckt wird, das dann in die Welt hinausposaunt wird, als diese oder jene Krankheit sicher heilend. [...] So hatte gegen die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hin eine solche Seele gefunden, wie ein solches Heilmittel [...] Karriere gemacht hat: Die Jodine. Aber der Mann konnte nicht so ohne weiteres sagen: Ich mache den ganzen Jodinerummel mit [...]. Und da stand er denn da [...] und schreibt in der zweiten Auflage eines Schriftchens [...] daß der Mond aus Jodine bestehe und man deshalb auch durch den Mond heilen könne."¹³⁰

Was folgt, ist ein über mehrere Seiten langes Zitat, das auf den ersten Blick den Anschein haben mag, als werde hier in aller Ausführlichkeit für die universale Heilkraft des Jods argumentiert, das zudem den besonderen Vorteil besitze, seine gesundheitsfördernde Wirkung *sowohl* nach den in der Homöopathie wieder aufgenommenen Gesetzmäßigkeiten der Humoralpathologie als auch nach denen der neueren Allopathie zu entfalten.¹³¹ Die schwungvolle Argumentation selbst allerdings lässt wenig Zweifel darüber, dass es hier Satz für Satz um nichts anderes als eine nach allen Regeln der Kunst formulierte Satire auf ebene jene Rhetoriken geht, mit welchen dem Heilmittel ebendiese universale Kraft zugesprochen werden soll. Dies gilt schließlich auch für die besondere Beziehung, die – "was unten ist, das ist auch oben" – zwischen Mond und Jodine hergestellt wird:

"Der Mond, ja der Mond ist nichts weiter, als ein großer Klumpen Jodine. Als echtes Meeresprodukt schwimmt er dort im blauen Himmelozean herum, um, wie selbst jedem alten Weib bekannt ist, die Kröpfe auf dieser Erde zu vertreiben, und beurkundet hierdurch so schön, daß nichts ohne Nutzen und Zweck an seinen Ort gestellt ist."¹³²

Interessant ist, wie Steiner mit der Spottschrift verfährt – die einerseits doch die gesunde Skepsis belegen soll, mit der ein Mensch dem Zeitgeist populärer Denkmodelle in den

¹³⁰ Vgl. Steiner GA 254/1969, S. 251 (in der Ausg. Dornach 1939 im Nachlass).

¹³¹ "[...] Man hat überdies jetzt den Vorteil, doppelt so schnell als früher zustande zu kommen, weil, während ein Mittel gegen die eine Hälfte der Krankheiten von der Allopathie verordnet wird, es stets zugleich gegen alle Krankheiten von direkt entgegengesetzter Natur von der Homöopathie gebraucht wird, so daß ihr [= der Jodine] keine Krankheit so leicht entgehen kann.", zit. n. Steiner GA 254/1969, S. 253.

¹³² Zit. n. Steiner GA 254/1969, S. 256.

Wissenschaften begegnet, andererseits aber unverkennbar auch eben jenes Denken und jene Rhetorik aufs Korn nimmt, derer sich der Anthroposoph in seinen eigenen Vorträgen zu ähnlichen Gegenständen verschrieben hatte: Während er den Text nicht zuletzt wegen des ihm inhärenten Humors so ausführlich zitiert haben dürfte, übermittelt die Ausführlichkeit des Zitats selbst nämlich nicht nur den Spott, sondern auch die verspotteten Lehren selbst – die mindestens in einigen Teilen auch von dem von ihm vertretenen Standpunkt aus betrachtet den Zuhörern beziehungsweise Lesern vertraut, wenn nicht gar plausibel erschienen sein müssen. Tatsächlich werden diese am Ende zusammen mit der Aufklärung über die Autorschaft des Textes zu einer Schlussfolgerung aufgefordert, die offenkundig darauf angelegt ist, sich aller Absurdität der dargelegten Argumente zum Trotz nicht den möglichen Erkenntnissen zu verschließen, die *hinter* dem Spott in dessen Gegenständen liegen könnten:

"Es ist das etwas, was scheinbar jeder aufgeklärte Mensch mit ganzem Recht absurd nennen würde. Aber das hindert ihn nicht, diesen aufgeklärten Menschen, jede Stunde einmal einen ähnlichen Fehler zu begehen. Nur bemerkt er es nicht, wenn es sich um etwas handelt, was er in die Gegenstände seines Glaubens eingeschlossen hat. Der Mann, der das geschrieben hat [...], das ist derselbe, den Sie aus der wissenschaftlichen Literatur kennen als Professor Gustav Theodor Fechner, derselbe, der in den fünfziger Jahren [d. 19. Jh.] versuchte, eine Ästhetik von unten herauf zu begründen auf der Grundlage von sinnlich-anschaulichen Experimenten, nicht von oben herunter, das heißt aus dem Gedanken- und Empfindungsmaterial der Seele heraus."¹³³

Ein Mann mithin, dem Steiner – wie aus den anschließenden Bemerkungen hervorgeht – aufgrund seiner Bemühungen um eine "idealistisch-spiritistische Weltanschauung" durchaus anerkennend gegenüber steht, dessen "Erkenntnisringen" er jedoch zugleich aufgrund seiner Eingebundenheit in die Zeitgeschichte als fehlbares herausstellen will.

Ob Beuys – in dessen Bibliothek sich der hier zitierte Vortragsband befand – diese Ausführungen im Hintersinn hatte, als er mit dem *Mirror Piece* einen Vorschlag machte, wie den Hasen die Jodflasche zu erklären sei, muss an dieser Stelle offen bleiben. Der Humor jedenfalls, mit dem die "Jodine" in Fechners Schrift verhandelt wird, ist unverkennbar auch seiner eigenen Arbeit inhärent. Mindestens in einem Punkt scheint jedoch auch seine Verwendung des Jodkristalls dafür zu sprechen, dass er über die Lektüre der Auszüge aus dem *Beweis, daß der Mond aus Jodine bestehe* hinaus auch Steiners Hinweis darauf nachvollzogen hat, dass die Dinge nicht nur von der "sinnlich-anschaulichen", sondern auch "von oben herunter" betrachten müsse, um der eigentlichen Qualitäten des Sinnlich-Anschaulichen gewahr zu werden. Wenn man nämlich die physikalischen Eigenschaften des Jod mit denselben Augen betrachtet wie ein alchemistisches Emblem, das 'an der Materie' zeigt, was eigentlich als seelisch-geistiger Prozess nachempfunden werden soll, so erweisen sich diese als durchaus geeignet, alchemistische Prämissen bildhaft anschaulich zu machen: Jod besitzt die spezifische Eigenschaft, bei entsprechenden Temperaturveränderungen ohne vorherige Verflüssigung unmittelbar vom festen in den gasförmigen

¹³³ Vgl. Steiner, GA 254/1969, S. 258.

Zustand überzugehen, ein Vorgang, der mit dem Fachbegriff der "Sublimation" bezeichnet wird. Dies muss Beuys, der sich erklärtermaßen intensiv für chemische Prozesse interessierte, bekannt gewesen sein. Tatsächlich findet sich in den Materialangaben des New Yorker Kataloges der – an anderer Stelle fehlende – Hinweis auf ein "gas", das sich zusammen mit dem Kristall in der Flasche befinden soll. Zweifellos können hier nur die beiden Aggregatzustände der Substanz angesprochen sein.¹³⁴ Mithin wäre das Jod in diesem Fall nicht nur Isolator, Verdunkler und Spiegel, wie es die Kartonschatulle vermerkt, sondern auch *Sublimator* – also *Sinnbild einer Vergeistigung der Substanz*.

Ungeklärt bleibt bis hierher allerdings der zweite, heute gebräuchliche Titel des *Mirror Piece*, der sich einer lange Zeit unbeachteten Signatur des Künstlers an der Unterseite der Flasche verdankt: *Poison*, zu Deutsch: Gift. Gibt man sich nicht mit der einfachen Erklärung zufrieden, dass Jod, in größeren Dosen eingenommen, in der Tat auch toxisch wirken kann, mag eine solche Bezeichnung für ein "Healing Object" vielleicht irritieren. Kaum zu einer Klärung beitragen zu können scheint zunächst auch die von Gerhard Theewen entdeckte Korrespondenz des Titels zu der dem Multiple beigegebenen Illustration, die einen Hasenvater zeigt, der seine Kinder nachdrücklich vor dem Inhalt einer Whiskyflasche warnt.¹³⁵ Gleichwohl können wir davon ausgehen, dass hinter dieser Beziehung mehr als die leichtfüßige Humoreske steckt, die Theewen in ihr vermutet. "How to explain the iodine bottle to the hares"¹³⁶: Immerhin hat Beuys der kleinen Karte eine neue Legende beigelegt, die unmissverständlich auf eine seiner eindrucksvollsten Aktionen anspielt: ...*wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965).¹³⁷

Für die Aktion, mit der Beuys 1965 seine Einzelausstellung *Irgendein Strang* in der Düsseldorfer Galerie Schmela eröffnete, hatte seine Frau Eva den Kopf des Künstlers zunächst mit Honig bestrichen und dann mit mehreren Schichten gebrochenen Blattgoldes bedeckt. Solcherart verwandelt schritt Beuys durch die für das Publikum nur durch die Fenster einsichtigen Galerieräume, um einem toten Hasen, den er wie ein Kind auf den Armen hielt, Stück um Stück die "Bilder seiner Ausstellung zu erklären". Selbst hat sich der Künstler in seinen Kommentaren zu dieser Aktion, die auf das Vernissagenpublikum zweifellos wie ein geheimnisvoller Ritus wirken musste, vor allem auf die Mischung aus Honig und Gold konzentriert, die seinen Kopf wie eine zweite, gleichwohl maskenhafte Haut bedeckt hatte – so auch in der schon angeführten Äußerung gegenüber Hagen Lieberknecht:

¹³⁴ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 217 ("containing iodine, crystal and gas").

¹³⁵ Vgl. Theewen 1992, hier S. 123.

¹³⁶ Vgl. die Erläuterungen zu *Poison* in: Schellmann 1992, S. 454. Dass die englische Übersetzung von Jod, "iodine" mit dem von Steiner verwendeten Begriff "Jodine" gleichklingt, mag Zufall sein – fällt jedoch auf.

¹³⁷ Vgl. zur Aktion ausf. Schneede 1994, S. 102ff. (Nr. 8) sowie DAbb. 80, ebd. S. 111.

"Mit Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Denkens wieder lebendig gemacht."¹³⁸

Die zunächst in mehrfacher Hinsicht 'hermetisch' anmutende Formulierung¹³⁹ wird dann verständlich, wenn man sich an Beuys bereits zitierte Gedanken über den "Wärmeorganismus" des Bienenstaates erinnert und diese durch Äußerungen Rudolf Steiners über die Wirkung des Honigs auf den menschlichen Organismus ergänzt. So heißt es etwa in den Vorträgen zu *Gesundheit und Krankheit*:

"Die Bienen sorgen eigentlich wunderbar dafür, dass der Mensch durch sein Seelisches an seinen Organen arbeiten lernt. Der Bienenstock gibt dem Menschen durch den Honig wiederum dasjenige zurück, was er braucht an Arbeit seiner Seele in seinem Leibe."¹⁴⁰

Eine Form der Therapie mithin, hinter der sich unschwer der Gedanke einer 'magischen' Übertragung der dem Naturprodukt zugesprochenen Qualitäten erkennen lässt – zumal dann, wenn man das Heilmittel nicht, wie in der Hausmedizin gebräuchlich, oral verabreicht, sondern wie Beuys gleich einer Salbe verwendet.¹⁴¹ Dass auch der Künstler den Honig in *diesem* Sinne als Therapeutikum verstanden wissen wollte und zusammen mit dem Gold verwendete, belegen Bemerkungen zu seiner Aktion, die er 1975 im bereits zitierten Gespräch mit Bernhard Johannes Blume und Hans Günter Prager äußerte.¹⁴² Nachdem Beuys zunächst auf den Wärmecharakter des Bienenstocks und die therapeutische Wirkung des Honigs verwiesen hatte, leitete er, auf seine eigene Verwendung des Honigs in der Aktion angesprochen, auf die "substanzielle Bedeutung dieser Materialien" über, die – so der Künstler – "wieder ganz genau dem Honig oder den Bienen" entspreche:

"Denn die Biene ist zweifellos ein Sontentier. *Jetzt kommt ein planetarischer Begriff dazu.*"¹⁴³

Ein Hinweis, der wohl weniger die physikalische Wärmewirkung der Sonne meint als die erläuterte Beziehung zwischen dem "Wärmeorganismus" des Bienenstaates und dem von den Bienen produzierten Honig auf der einen und der kosmologischen Analogie zwischen Sonne und Gold auf der anderen Seite, wie sie denn auch aus der Perspektive der homöopathischen und anthroposophischen Heilmittelkunde die "Dynamik der Substanz"

¹³⁸ Vgl. Beuys/Lieberknecht 1970, S. 9.

¹³⁹ Vgl. für den entspr. Gesprächskontext oben, Kap. III.5., Abs. "Wie man den Kritikern die Bilder erklärt".

¹⁴⁰ Vgl. Steiner GA 348/1959, S. 320; sowie zum Zh. zwischen Biene, Mensch, Honig und Heilkunst bei Paracelsus die Anm. oben. In diesem Fall ist jedoch – wie i. F. noch zu begründen sein wird – davon auszugehen, dass Beuys nicht auf Paracelsus, sondern auf Steiner bzw. die anthroposophische Heilmittellehre als Primärquelle referiert.

¹⁴¹ Vgl. hierzu ausf. den Eintrag bei Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. IV, Sp. 289ff.; insb. in den äußerlichen Anwendungen ist Magisches und Therapeutisches eng verknüpft.

¹⁴² Vgl. Beuys/Blume/Prager 1975 u. für das angesprochene Zitat oben, Kap. III.5., den Apparat zum Abs. "Realität / Beuys / Realität" (hier zur Unterscheidung von "Skulptur" und "Plastik").

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 374 (Hervorh. V. K.).

bestimmt¹⁴⁴: Hier nämlich finden sich Honig wie auch Gold vor allem in Präparaten verarbeitet, die auf rhythmische Vorgänge im Organismus – also Herz und Kreislaufsystem – stärkend und harmonisierend wirken sollen¹⁴⁵; bei Hahnemann selbst begegnet "Blatt-Gold" gar als universelles Heilmittel – und als allererstes findet sich im entsprechenden Kapitel der *Reinen Arzneimittellehre* notiert: "*Geschärftes Denkvermögen* und treueres Gedächtnis."¹⁴⁶

Das wiederum erinnert an die bereits zitierten Formulierungen Steiners zu den "Goldmysterien", die vor dem Hintergrund von Hahnemanns Indikation wie eine Übertragung der medizinischen Beobachtung¹⁴⁷ auf das von den "alten Mysterienschülern" und "wirklichen Alchemisten" noch bewahrte "tiefere Verständnis" und Wissen um "die besondere Qualität der Substanz Gold"¹⁴⁸ erscheinen können, wenn es ebendort heißt:

"[...] das Gold, in der richtigen Dosierung in den menschlichen Organismus eingefügt, dieses Gold, das bringt wiederum dem Denken Macht zurück."¹⁴⁹

Honig und Gold werden in Beuys' Aktion mithin nachgerade wortwörtlich zu Bestandteilen eines "Heilmittels", das "sklerotisch verhärtete" Denkprozesse verflüssigen und erwärmen soll. Aber kann sich dies allein aufgrund des in der Aktion gegebenen Denk-Bildes erschließen? Nun: Zunächst einmal mögen sich die zur eindrucksvollen 'Maske' aufgetragenen "Substanzen", der Ausschluss der Öffentlichkeit aus dem Handlungsraum und das intime 'Zwiegespräch' zwar zu einer Szene fügen, deren Evokation einer 'Rhetorik der Hermetik' auch ohne Kenntnis von Steiners Schilderungen der *Mysterien[gestaltungen]* ein entsprechendes Assoziationsfeld eröffnen kann. Für eine präzisere Deutung des Bildes freilich sind, so man diese Quelle nicht kennt, die erst an späterer Stelle gegebenen – und ihrerseits kaum weniger rätselhaft anmutenden – 'Erläuterungen' im Gespräch mit Lieberknecht ebenso entscheidend wie das Wissen um die Kenntnisse des Künstlers auf dem Gebiet der anthroposophischen "Substanzlehre" und der Homöopathie. Seine Äußerungen jedenfalls lassen – zumal mit Blick auf die übrigen, direkten Bezugnahmen auf die Vortragsschriften Steiners – davon ausgehen, dass er ungeachtet der hohen Blattgoldkonzentration im Honig kaum an die schulmedizinische Therapieform gedacht

¹⁴⁴ Im Hintergrund ist hier nicht zuletzt auch die alchemistische Vorstellung einer 'Sublimation' bzw. Läuterung zu sehen, vgl. hierzu Beuys ebd., S. 373; sowie zum Konnex von Sonne u. Gold im alchemistischen Sinne bei von Sonne und Gold bei Beuys weiterf. unten, Kap. III.9.

¹⁴⁵ Vgl. für erstere Mezger 1950, S. 122ff.; für letztere Fintelmann 1995, S. 256f. Auch diese Verwendung geht auf Hahnemann zurück, vgl. die nachf. Anm.

¹⁴⁶ Vgl. Hahnemann 1825ff./1955, Bd. 4 (1825), S. 108; das Kap. zum "Blatt-Gold" ist extrem umfangreich u. führt die vielfältigsten Indikationen auf; von Entzündungen über Verspannungen bis hin zu Erkältungen – die Verwendung in der anthroposophischen Heilmittelkunde als Herz- u. Kreislauf-tonikum kommt dem durchaus nahe.

¹⁴⁷ Die in Hahnemanns *Reiner Arzneimittellehre* gelisteten Indikationen sind häufig mit konkreten Hinweisen auf erfolgreiche Anwendungen in der ärztlichen Praxis versehen.

¹⁴⁸ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 206.

¹⁴⁹ Ebd., S. 207; vgl. für den Kontext des Zitats ausf. oben, Kap. III.7.; für einen Beleg dafür, dass Steiner hier tatsächlich auch das therapeutisch wirksame "Aurum", d. h. Gold als Heilmittel mitdenkt, s. weiterf. unten Anm.

haben dürfte¹⁵⁰; und sehr wahrscheinlich wird auch Hahnemanns *Reine Arzneimittellehre* bestenfalls mittelbar im Hintergrund zu sehen sein – nämlich sowohl als Inspirationsquelle für Steiner wie auch in der Grundlegung des Verständnisses der "Substanz", das bis heute die Indikation und Anwendung der homöopathischen und anthroposophischen "Aurum"-Präparate bestimmt.

Wenn der Künstler nun aber dem Kopf als Denkorgan ein 'Herzmittel'¹⁵¹ zuführte, das zugleich den "Todescharakter des Denkens" aufheben sollte, so weist dies einmal mehr darauf hin, dass er die therapeutische Wirkung der verwendeten Substanzen weniger auf physiologische als auf seelische und geistige "Wärmeprozesse" bezogen sehen wollte. Eine direkte Anregung für diese 'magische' Übertragung¹⁵² dürfte er dabei aus den Ausführungen Rudolf Steiners aus den Vorträgen zu den *Mysteriengestaltungen* gewonnen haben, und zwar in der Tat aus eben jenem Vortrag, der den rosenkreuzerischen Mysteriengestaltungen gewidmet ist. Liest man die entsprechenden Passagen, in denen Steiner ausführlicher auf die besondere Bedeutung des Metalls für den Menschen zu sprechen kommt, im Zusammenhang, so lassen sich weitere Bezüge zu Beuys' Aktion entdecken. So heißt es in diesem Zuge zum "Gold-Geheimnis in Verbindung mit der Sonne", das Steiner als "eines der Geheimnisse uraltester Mysterien" bezeichnet:

¹⁵⁰ Tatsächlich zählt Gold zu jenen Heilmitteln, die auch in der allopathischen Medizin Verwendung finden, so insb. bei der Therapie rheumatischer Erkrankungen u. namentlich der Polyarthritis; vgl. für eine ausf. Diskussion der allopathischen Anwendungen, die neben aktuellen Forschungsdaten einleitend auch einen detaillierten Überblick über die Geschichte des Goldes in der Medizin enthält, den Beitrag von Eisler 2003. Der nachgerade an 'magisches' Korrespondenzdenken bzw. das paracelsische und Hahnemann'sche "similia similibus" gemahnenden Verwendung des Goldes gegen entzündliche Prozesse in diesem Kontext zu begegnen, kann frappieren. Der später massiver an koronaren Erkrankungen leidende Beuys (vgl. die Anm. oben) dürfte eher mit der in der homöopathischen u. anthroposophischen Heilmittelkunde begegnenden Verwendung von "Aurum" als Herz-Kreislauf-Therapeutikum vertraut gewesen sein; mindestens neigte er – wie schon mit Blick auf "Cuprum" bemerkt – nicht nur selbst zum Gebrauch zu entspr. Präparaten, sondern es waren auch diese Anwendungen der "Substanz", die er in den siebziger Jahren für seine künstlerische Arbeit fruchtbar machte. Die 'hohe Dosis' des Blattgoldes in der Aktion wiederum ist – wie i. F. noch weiter zu begründen – ohnedies weniger als direkte Referenz auf eine medizinische Anwendung, denn *als Bild* zu verstehen; und *für* dieses Bild musste Beuys im Grunde *weder* um die allopathische *noch* um die homöopathische Praxis der Gold-Therapie wissen.

¹⁵¹ Dass dieser Aspekt *zusätzlich* zu der sowohl von Beuys mit Blick auf die Aktion wie auch von Steiner mit Blick auf das "Gold-Mysterium" betonten Verbindung des Goldes zum Denken – zwar nicht zwingend in Referenz auf die Verwendung von "Aurum" in der anthroposophischen Heilmittellehre, wohl aber in Konkordanz zu dieser – eine Rolle gespielt haben dürfte, legt allem voran ein Seitenblick auf die Zuordnung von Sonne und Herz-Zeichen als Lebens- u. Bewegungszentrum in Beuys' Referenzen auf die "tria principa" nahe, wie sie graphisch in der Zeichnung *Evolution* (1974, vgl. DAbb. 117a) wiedergegeben ist; zur Konjunktion von Sonne, Metall u. 'innerem' bzw. 'geistigem' Gold s. oben Kap. III.7.; sowie weiterf. Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'".

¹⁵² Mit diesem Stichwort sei am Rande auch auf die Rolle des Goldes in der Volksmagie verwiesen, in der ihm – wie bei Bächtold-Stäubli gleich einleitend betont wird – als "Volksheilmittel" traditionell eine herausragende Bedeutung zukam; neben dem auch als Apotropäum getragenen Goldschmuck finden sich hier durchaus mit Hahnemann wie auch der homöopathischen bzw. anthroposophischen Verwendung als Herz-Kreislauf-Mittel konkordante 'Anwendungen' aufgezählt: "G. ist gut gegen Herzleiden [...]. G.blech, auf die Herzgegend gebunden, soll das nervöse Herzklopfen vertreiben [...]. Im MA. rühmte man das G.pulver als sicheres Mittel gegen Grind, Aussatz, Herzzittern, Ohnmachten, Fallsucht usw.", vgl. Bächtold-Stäubli 1927ff./1987, Bd. 3, Sp. 918ff., hier Sp. 919.

"An das Leben kann das Gold zunächst nicht heran. An das Leben unmittelbar kann aber auch die Sonne nicht heran. Und es ist gut, daß weder Gold noch Sonne an das Leben unmittelbar heran können. [...] *Eine ganz besondere Relation hat dieses Gold zum menschlichen Organismus, wenn es nur eben [...] in der entsprechenden Dosierung eingeführt wird.* Es hat keine unmittelbare Relation zum ätherischen Leib, keine Relation zum astralischen Leib, sondern eine unmittelbare Relation zu dem, was im menschlichen Denken liegt.

Fassen Sie nur einmal ins Auge, wie weit das Denken vom menschlichen Leben abliegt, gerade in unserer heutigen Zeit! *Man kann wie ein Klotz da sitzen*, [...] und man kann ganz abstrakt denken [...]. Aber man kann durch das bloße Denken eben nichts im Organismus bewirken [...]. Aber das Denken wird von der Ichorganisation in Bewegung gesetzt."¹⁵³

Es folgen die bereits zitierten Sätze, die so sehr an Hahnemanns Indikation für "Blatt-Gold" erinnern, bevor Steiner – der an dieser Stelle im Spiegel des 'materialen' stets das 'geistige Gold' im Sinn hat – abschließend noch einmal betont: "*Vom Denken aus wird der Mensch durch das Gold belebt.*"¹⁵⁴

Kehrt man von hier aus zu Beuys Aktion zurück, gilt es allerdings auch die zweite 'magische Übertragungshandlung' mit zu berücksichtigen, die – anders als die Salbung selbst – die Betrachterinnen und Betrachter mit einbezieht. Bei seiner 'Heilkunst' geht es dem Künstler – folgt man seinen Äußerungen – darum, in der eigenen Handlung ein 'exemplum' zu geben und im Umgang mit der "Substanz" und ihrer "Dynamik" ein *Bild* für Prozesse zu schaffen, die ihrerseits auf Geistiges verweisen. Anders gesagt: Die Salbe, mit der Beuys seinen Kopf bestreicht, um "dem toten Hasen die Bilder zu erklären", ist "Therapeuticum"¹⁵⁵ und zugleich Teil eines *Bildes*, das seinerseits 'therapeutisch' wirksam werden soll:

"Wie es therapeutisch jetzt angewandt wird, das interessiert. Dann die Übertragung, aber nicht als sinnlose Übertragung, sondern [eine] von Bilde genommene Übertragung einer sozialen Wärmeskulptur."¹⁵⁶

Nimmt man aus dieser Perspektive noch einmal das Multiple *Poison* und das beigegebene, scheinbar so launig auf die Aktion anspielende 'Motto' in den Blick, *How to explain the iodine bottle to the hares*, so stellt sich die Frage: Welche "Dynamik der Substanz" wollte Beuys im Bild der Jodflasche aktivieren?

Spontan drängt sich nicht nur mit Blick auf den Titel, sondern auch angesichts des dunklen Kristalles, der sich im goldenen Inneren der Flasche spiegelt, die Frage auf, ob der Künstler hier seinen Begriff des "Gegenbildes" im Sinn gehabt haben könnte, den er für Gewöhnlich

¹⁵³ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 207 (Hervorh. V. K.).

¹⁵⁴ Ebd. Wiewohl es hier mit Blick auf das "Gold-Geheimnis in Verbindung mit der Sonne" vor allem um das alchemistische 'aurum nostrum' geht, verraten die Formulierungen den im Hintergrund stehenden Bezug zu "Aurum" als Heilmittel, wie es die anthroposophische Heilmittellehre von Hahnemann übernommen hat. Dies kann ein Seitenblick auf andere Vorträge Steiners belegen, in denen "Aurum" explizit als Heilmittel Erwähnung findet; vgl. Steiner GA 313/2001, S. 143f. (wo "Aurum" u. "Cuprum" als bei "Zirkulationsstörungen" anzuwendende Therapeutika vorgestellt werden).

¹⁵⁵ Deziert als "Therapeuticum" findet sich Gold – zusammen mit "Brennnessel", "Lehm" in einem gleichnamigen Blatt aus dem Jahr 1964 gelistet, vgl. die Abb. in Lauf 1990, S. 69. Auf "Lehm" als "Therapeuticum" wird im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein, vgl. unten, Kap. III.9.

¹⁵⁶ Vgl. Beuys/Blume/Prager 1975, S. 375.

auf ein plastisches Material zu übertragen pflegte, das er – ähnlich wie das Jod – ebenfalls als einen Isolator verstanden wissen wollte: den Filz. Im bereits zitierten Gespräch mit Jörg Schellmann und Bernd Klüser erläuterte er dazu weiter:

"Es gibt ja bekanntlich das Phänomen der Komplementarität [...]. Also: eine lichte Welt, eine klare lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt damit provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild."¹⁵⁷

Im Hintergrund dieser Vorstellung können erneut Gedanken Rudolf Steiners vermutet werden, wie sie der Anthroposoph in seiner *Theosophie* im Hinblick auf die "geistige Welt" formulierte. In dieser Welt seien, so Steiner, "die geistigen Urbilder aller Wesen und Dinge zu sehen, die in der physischen und in der seelischen Welt vorhanden sind." Die "physischen Dinge und Wesenheiten" seien wiederum nichts als "Nachbilder dieser Urbilder".¹⁵⁸ Zwar mag man hier zunächst an Platons Höhlengleichnis denken – und damit einen philosophischen Topos, der über den auf gnostische Vorstellungen zurückgreifenden Neuplatonismus auch in zahlreiche esoterische Strömungen Eingang fand; ideengeschichtliche Zusammenhänge, die auch bei Steiner ihren Niederschlag fanden.¹⁵⁹ Bekanntermaßen aber beschreibt der Begriff des *Nachbildes* wiederum eben jenes sinnesphysiologische Phänomen der Komplementarität, wie es auch Beuys anspricht, um seine Idee des Gegenbildes zu erläutern: Was das geöffnete Auge als rot wahrnimmt, erscheint vor dem geschlossenen, 'inneren Auge' als grün, Dunkles wird in Helles verwandelt.¹⁶⁰ Tatsächlich benutzt Steiner seinerseits – zunächst einmal direkt an der Sinnesphysiologie orientiert – das Phänomen der Farbkomplementarität nicht nur, um das Verhältnis von physischem Körper und dessen Urbild in der "geistigen Welt" oder dasjenige von äußerem Sinneseindruck und innerer Reaktion auf diesen plastisch zu beschreiben¹⁶¹, sondern verwendet er auch den Begriff des "Gegenbildes" in diesem Zusammenhang. So heißt es etwa in seinem Aufsatz *Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft* mit Blick auf die Möglichkeit, durch Farben positiv auf die Gestimmtheit etwa eines nervösen Kindes einzuwirken:

"Man wird da oft das Verkehrte tun, wenn man sich nicht von der Geisteswissenschaft leiten läßt, denn der materialistische Sinn wird in vielen Fällen gerade zum Gegenteile vom richtigen greifen. Ein aufgeregtes Kind muß man mit roten oder rotgelben Farben umgeben [...]. Es kommt nämlich auf die Farbe an, die als Gegenfarbe im Inneren erzeugt wird. Das ist zum Beispiel bei Rot die grüne, bei Blau

¹⁵⁷ Vgl. Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 11.

¹⁵⁸ Vgl. Steiner GA 9/1955, S. 115/116 (auch dieser Band befand sich in Beuys' Bibliothek).

¹⁵⁹ Direkt auf Plato und den Neuplatonismus referiert Steiner im ersten Band seiner *Rätsel der Philosophie*, vgl. Steiner GA 18/1914-1918, Bd. I, S. 30ff.; vgl. hierzu weiterführend im Bezug auf Beuys auch Zumdick 1995 u. 2001 sowie Zumdick 1999.

¹⁶⁰ Dass Beuys diese Komplementarität allerdings nicht nur *bildhaft* auf die "Inneren Bilder" übertrug, sondern sich dabei streng genommen weniger auf die Sinnesphysiologie und die physikalische Optik denn auf die Mischfarben der Palette und Goethes *Farbenlehre* bezog, zeigt eine Äußerung gegenüber H. Bastian u. J. Simmen: "Grau könnte man als eine Neutralisierung im Bereich der Farbigkeit nehmen. Ich nehme dieses Grau, um etwas zu provozieren im Menschen, so etwas wie ein Gegenbild, man könnte fast sagen, den Regenbogen im Menschen." (vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 33).

¹⁶¹ Vgl. etwa Steiner GA 99/1955, S. 35 ("Blut erscheint grünlich in der Gegenfarbe").

die orangefarbene Farbe, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man eine Weile auf eine entsprechend gefärbte Fläche blickt und dann rasch das Auge auf eine weiße Fläche richtet. Diese Gegenfarbe wird von den physischen Organen des Kindes erzeugt und bewirkt die entsprechenden dem Kinde notwendigen Organstrukturen. Hat das aufgeregte Kind eine rote Farbe in seiner Umgebung, so erzeugt es in seinem Inneren das grüne Gegenbild. Und die Tätigkeit des Grünerzeugens wirkt beruhigend, die Organe nehmen die Tendenz zur Beruhigung in sich auf."¹⁶²

Mithin findet sich der Begriff des "Gegenbildes" bei Steiner direkt mit einem therapeutischen Prinzip in Verbindung gebracht, das demjenigen des "similia similibus" entspricht. Zurück zu Beuys, scheint es mit Blick auf die hier zu diskutierende Fragestellung daher durchaus nahe liegend, dem Vorschlag von Klaus Engelhardt zu folgen und den Begriff des "Gegenbildes" mit der Wirkungsweise der homöopathischen Medizin zu assoziieren. Tatsächlich ließe sich das therapeutische Prinzip einer Heilung durch "Gegenbilder" nicht nur sinnvoll auf das Hahnemann'sche "Similia similibus curentur" beziehen. Auch bei Rudolf Steiner, der wohl als eigentliche Quelle für Beuys' Verständnis der Homöopathie gelten muss, findet sich die Wirkungsweise der Heilmittel als künstliche Induktion eines Krankheitsprozesses, als zielgerichtete "Vergiftung" des Organismus beschrieben. Steiner geht in diesem Zusammenhang sogar so weit, dass er den normalen Lebensprozess des Menschen als eines seelisch-geistigen Wesens als "reine Giftwirkung" beschreibt:

"In aller Denktätigkeit, in aller seelischen Entwicklung wirken wir auf den Leib in Giftwirkungen. [...] Wir lernen erkennen die Ähnlichkeit der Wirkung des Ich und des astralischen Leibes auf den menschlichen Organismus mit der Ähnlichkeit der Kräfte und Substanzen in jenen Pflanzen, die wir nicht essen können, weil sie uns schaden; die aber, weil sie in ihrer Wirkung ähnlich werden dem, was normale Abbautätigkeit im Menschen ist, in entsprechender Verwendung als Heilmittel wirken können."¹⁶³

Möglicherweise hatte Beuys tatsächlich eben dieses Verständnis eines Heilmittels im Sinn, als er sein *Mirror Piece* mit *Poison*, Gift betitelte.¹⁶⁴ Der im Vergleich zum Jod bekanntere "Isolator", Filz, findet sich jedenfalls schon früher für die kunstvolle Herstellung eines 'Therapeutikums' verwendet. Der im Vergleich zum Jod bekanntere "Isolator", Filz, findet sich jedenfalls schon früher für die kunstvolle Herstellung eines 'Therapeutikums' verwendet.

¹⁶² Vgl. Steiner GA 34/1987, S. 326/327; der Aufsatz befand sich in einer Einzelausgabe (Dresden 1940) in Beuys' Besitz.

¹⁶³ Vgl. Steiner GA 319/1971, S. 201. Ähnlich äußert sich Steiner auch in seinem Vortragszyklus *Physiologisch-Therapeutisches auf der Grundlage der Geisteswissenschaft*; vgl. GA 314/1975, zunächst mit einem entspr. Hinweis (vgl. ebd., S. 51), ausführlicher dann im *Vierten Vortrag*, S. 142f. im Bezug auf die Ernährung: "Wir führen eigentlich mit jeder Nahrung etwas in den menschlichen Organismus ein, was dieser durch und durch umkehren muß. Also im Grunde genommen ist jede Ernährung der Anfang einer Vergiftung." Hier dürfte – ebenfalls eine der Grundlagen der Homöopathie – auch der durch Paracelsus vermittelte Leitsatz "[sola] dosis facit venenum" mitschwingen; "Alle Ding sind Gift und nichts ist ohne Gift; allein die Dosis macht, daß ein Ding kein Gift ist. Eine jegliche Speise und ein jeglich Getränk, wenn es über seine Dosis eingenommen wird, so ist es Gift", vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 386f. [aus: *Sieben Defensiones*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 11, S. 138].

¹⁶⁴ An anderer Stelle spricht Steiner im Hinblick auf das Verhältnis von "Ätherleib" und "Astralleib", das sich ebenfalls als eines der zunehmenden "Vergeistigung" der Substanz beschreiben lasse ("Der Ätherleib wandelt unorganische Substanz in Lebenssäfte um, der Astralleib wandelt diese lebendige Substanz in empfindende Substanz um."), von einer "Schaffung innerer *Spiegelbilder* von dem, was aussen vorgeht"; vgl. Steiner GA 55/1986, S. 51f.

So hatte der Künstler bereits 1963/1964 einen unscheinbaren Filzknopf als seine *Kunstpille* "zur innerlichen Einnahme oder als Salbe zum Einreiben" empfohlen¹⁶⁵ – und später im *Lebenslauf Werklauf* dezidiert mit der Aachener Aktion verknüpft.¹⁶⁶ Mit Blick auf ihre materiale "Substanz" in der *Kunstpille* ein Remedium wider die "unbewältigte Vergangenheit" zu vermuten, mag angesichts dieser Nähe zu einer Veranstaltung, die mit einem entsprechenden historischen Kontext assoziiert wurde¹⁶⁷, verführerisch erscheinen. Dies dürfte jedoch – ähnlich wie der von Beuys als solcher kritisierte Kurzschluss zwischen "KZ" und "Filz" – den eigentlichen Impetus des Stücks verfehlen. Mindestens lässt sich der Kommentar, den der Künstler unter der Überschrift "Aus Joseph Beuys: Vehicle Art" zusammen mit der Photographie seiner *Kunstpille* publizierte, nur schwer derart eingängig mit einer politischen Motivation verbinden – wohl aber mit einer gezielten Anwendung im Sinne der Propagierung (s)eines Kunstbegriffs, in dessen Rahmen auch kleine Gesten eine große Wirkung entfalten sollen:¹⁶⁸

"Der Chef der Hirschführer konnte seinen Steckkontakt überall im Umkreis anschliessen, selbst amorphe Räume gaben ihm Energie um seine Kuchen zu backen. Er verzweifelte nicht, weil ihm zunächst nur ganz platte unscheinbare Plinsen gelangen, die sich stark in der Pfanne zusammensogen, im Gegenteil es unterstützte ihn in seinem Wollen, da er die Überzeugung von der Wirkung seiner *Kunstpille* nie verloren hatte. Immerhin sprangen noch heilsame Nebenprodukte ab: so Kunst zum Einreiben in Form von Salbe, Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden."¹⁶⁹

Bei allem schalkhaften Augenzwinkern, das aus den Zeilen spricht, darf man Beuys' frühe Formulierung seiner Kunst als "Heilkunst" im Übrigen wohl durchaus beim Wort nehmen. Tatsächlich lassen sich die ersten Hinweise auf eine "Kunstpille" nämlich bis in die Kladden der *4 Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958* zurückverfolgen, jene Reihe von Skizzenbüchern, in der in der Tat eine Grundlegung der wichtigsten Themen und Ideen zu

¹⁶⁵ Vgl. DAbb. 167 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 12 sowie im Katalog der Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 89; hierzu auch W. Beuys in Block Beuys 1990, S. 314 (Bild und Text ebd., S. 50).

¹⁶⁶ Die erste 'Erweiterung' des *Lebenslauf Werklauf* (1969/1970) gegenüber der ersten Fassung von 1964 setzt markant mit den Daten "Beuys »VEHICLE ART« / Beuys Die Kunstpille, Aachen!" ein; vgl. DAbb. 74d (erweitert) versus DAbb. 74b (erste Fassung).

¹⁶⁷ Vgl. hierzu oben, Kap. III.6.

¹⁶⁸ Das Photo des Filzknopfes – bei dem es sich lt. W. Beuys um ein 'Ready Made' handelt – und der i. F. zitierte Text gehören zusammen und wurden von Beuys erstmals 1964 im *Magazin Kunst* (Nr. 5/6, S. 127) publiziert. Während W. Beuys vermutet, die *Kunstpille* sei verloren gegangen, scheint ebenso gut möglich, dass es sich um eine Arbeit handelt, die – ähnlich wie Duchamps/Man Rays *Elevage de poussière* (1920) – nur als Photographie existieren und als Reproduktion eines nurmehr imaginär vorhandenen Originals die Idee einer Plastik verbreiten bzw. wirksam werden lassen sollte. Auf die hier zunächst auf das unscheinbare 'Therapeutikum' gemünzte angesprochene Relation von 'kleiner Geste' und 'großer Wirkung' wird i. F. noch näher einzugehen sein, vgl. weiterf. Kap. III.10.

¹⁶⁹ Vgl. J. Beuys' Kommentar zur *Kunstpille*, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 12. Ein verwandter Text, in dem auf das Agieren des "Chefs der Hirschführer" mit der *Kunstpille* bzw. "Kunstpillen" verwiesen wird, findet sich im bereits angesprochenen "Energieplan", den Beuys zur *24 Stunden*-Aktion (1965) publizierte, vgl. die Dok. in Schneede 1994, S. 89 (Bl. 13).

vermuten ist, die das gesamte spätere Œuvre des Künstlers wie Leitmotive durchziehen.¹⁷⁰ Was sich hier – neben Listen von Heilkräutern, Verweisen auf medizinische Literatur, chemischen Versuchsanordnungen, fragilen Zeichnungen und anderen Notationen – in Stichworten niedergelegt findet, ist nichts weniger als die erste Skizze jener "Vehicle Art", als die Beuys später auch seine Multiples wie *Cuprum 0,3% unguentum metallicum praeparatum* oder *Poison* begreifen sollte.¹⁷¹ Zwar handelt es sich nicht immer um so komplexe Bilder wie in diesen beiden Objekten. So konnte sich der Künstler zuweilen auch auf allgemein gebräuchliche Heilmittel verlassen, wenn er etwa eine angeschnittene Blutwurst mit blutstillender Zinksalbe behandelte¹⁷² oder sogar recht explizit auf von "magischem Denken" beeinflusste Praktiken zurück greifen, indem er anstelle einer Schnittwunde das blutbeschierte Messer verband.¹⁷³

– Die Potenzen der Kunst –

"Wer nicht Sinn hat für dieses Künstlerische in der Natur, das den Organismus gestaltet, das ihn gestaltet vorzugsweise aus der Nerven-Sinnestätigkeit heraus, der kann nicht rationell die Beziehungen finden, die zwischen den äußeren Substanzen bestehen und zwischen dem, was im menschlichen Organismus vor sich geht."¹⁷⁴

Während jedoch gerade Arbeiten wie die beiden letztgenannten aufgrund ihrer nachgerade "einschlägigen" Materialsprache und -verwendung das ihre dazu beigetragen haben mögen, seitens seiner Interpreten den Eindruck zu wecken, Beuys habe über einen unmittelbaren

¹⁷⁰ Explizit erwähnt wird die Kunststille hier u. a. im Buch IV, vgl. Beuys Westmensch 1992, [IV, 285 (= 87)] u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 45. Für die Möglichkeit einer mehrtägigen Einsichtnahme in die Faksimile-Ausgabe der Bücher dankt die Verf. der Bibliothek des Kunstmuseums Bonn (V. K.).

¹⁷¹ Vgl. Beuys/Schellmann/Klüser 1970, S. 9.

¹⁷² Vgl. *Medizinisch behandelte Blutwurst* (1974), Abb. in Murken 1979a, S. 100 (Abb. 44).

¹⁷³ Vgl. o. T. (1962), DAbb. 166 die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 33/S. 34 (sowie ebd., Kat. 37/S. 84 auch die Arbeit *FORMULA* von 1963, in der die 'Realpräsenz' eines Messers auf den übermalten Seiten eines Lehrbuchs die Formeln des Regelwerks machtvoll bannt bzw. in den Hintergrund treten lässt). Eine Ersterer ähnliche Arbeit im Konvolut des *Block Beuys* trägt den Titel *Magische Handlung* (1959); vgl. *Block Beuys* 1990, S. 360 u. DAbb. 262a. Während – mit Frazer 1922/1928/1989 gesprochen – der *Medizinisch behandelten Blutwurst* in ihrer "Übertragung" einer konventionellen Therapiemethode auf ein Nahrungsmittel Züge einer Behandlung nach den Prinzipien der "homöopathischen Magie" eignen, wäre für das Messer bzw. die *Magische Handlung* an eine ebensolche nach denen der "kontagiösen Magie", bzw. da Berührung und Übertragung zusammenkommen, der "sympathetischen Magie" zu denken. Auch hier ist der hinter sinnige Humor nicht zu vergessen: 1969 ergänzte Beuys im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b den Wiederabdruck eines Zeitungsinterviews, in dessen Beiteit er als "umstrittener Akademieprofessor [...] den viele als den 'interessantesten Künstler Europas' feiern, andere als 'größten Scharlatan der Welt' ablehnen" eingeführt wird, bezeichnenderweise mit der "EMPFEHLUNG: Wenn man sich geschnitten hat, soll man nicht den Finger verbinden, sondern das Messer" – also das 'Remedium' an dem Punkt ansetzen, von dem die Verletzung ausgeht, vgl. ebd., S. 36.

¹⁷⁴ Vgl. Steiner GA 314/1975, S. 153.

Rückgriffs auf atavistische Praktiken ein "wildes Denken" etablieren wollen¹⁷⁵, können die beiden vorgestellten Multiples demgegenüber belegen, dass sich der Künstler seiner Bildmittel keineswegs beliebig bediente – ihm deshalb aber noch lange nicht unterstellt werden darf, dass er den ihnen unterlegten Kräften so unmittelbar zur Wirkung hätte verhelfen wollen, wie dies der ungebrochene Glaube an die Wirkmacht eines "magisches Denkens" implizieren würde, den so mancher Exeget hinter seiner Kunstpraxis zu vermuten scheint.¹⁷⁶ Umgekehrt sind vor dem Hintergrund der bis in Details hinein präzisen Bezugnahmen auf das *Bedeutungspotential* der Materialien und Zeichen, das sich der Künstler über die Verständigung mit einschlägigen Quellen erschlossen hat, aber auch gegenüber jenen Stimmen Zweifel angebracht, die hinter seinem Materialgebrauch und seinen "Zeichenhandlungen" lediglich die geübte Rhetorik eines quasi-'schamanistisch' agierenden 'Scharlatans' vermuten.

Zwar mag man – in einem übertragenen Sinne – von einer 'magischen Wirkung' seiner Arbeiten sprechen, die das Publikum in einer ähnlich affektiven Weise berührte – und berühren sollte – wie dasjenige eines 'schamanischen Heilers' oder, um einen sowohl geographisch wie kulturell etwas näher liegenden Vergleich zu wählen: dasjenige eines in weitaus profaneren Gefilden agierenden 'Zauberkünstlers' – und zwar unabhängig davon, ob mit dessen bühlenwirksamen 'Tricks' Unterhaltung, materielle Güter oder Ideologien 'an den Mann zu bringen' sind. Doch wenngleich man sicher *jedem* dieser 'Magier' zubilligen kann, dass er sich auf seine Kunst verstehen muss, um die intendierte Wirkung zu erzielen – die in jedem Fall gleichermaßen eher im irrationalen Bereich angesiedelt ist denn dass sie auf Verstandesentscheidungen basieren würde¹⁷⁷ – gibt es mit Blick auf Beuys doch einen wesentlichen Unterschied, der wiederum gerade in der Präzision nicht nur der *Bezugnahme*

¹⁷⁵ Vgl. neben Wedewer 1972 speziell mit Blick auf das Thema "Beuys und die Medizin" auch F. J. Verspohl in seiner Rezension zu Murken 1979a, ebenfalls in Referenz auf Lévi-Strauss ("Hinter dieser Praxis verbirgt sich eine Absage und zugleich Kampfansage an eine Welt, die sich vollends durch Zeichen vermittelt und mitteilt und substanziale Dynamik nicht mehr kennt [...]"), vgl. Verspohl 1981, S. 79/80).

¹⁷⁶ So meint etwa auch Moffitt – nach einem weitgehend fernab von einer Auseinandersetzung mit konkreten Arbeiten des Künstlers unternommenen Parforceritt durch einige Zitate aus Steiners *Geheimwissenschaft* : "Thus, by manipulating his materials, in effect reversing the process – thus 'restoring' these materials to the primordial state [...] the modern artist-shaman can restore the 'soul-faculties of his witness-audience. *The real function, the real purpose behind all this* is homeopathic magic.", vgl. Moffitt 1988, S. 124 (Hervorh. V. K.).

¹⁷⁷ Vgl. hierzu weiterf. die vergleichenden, kulturhistorischen und –soziologischen Überlegungen von Haarmann 1992, insb. S. 22ff. (sowie namentl. zu "Magie und Heilkunst" ebd., S. 74f.) u. – speziell für den 'Zauberkünstler' – During 2002; auf einer allgemeineren kulturphilosophischen Ebene auch Pfaller 2002, S. 47f.

auf seine Referenzen begründet liegt, sondern auch derjenigen, mit der er sie in ein künstlerisches Konzept *und* in künstlerische Bilder *transformierte*.¹⁷⁸

Umgekehrt lässt sich gegenüber jenen, die hinter seiner Arbeit eine auf dem Umweg über die Kunst externalisierte, gleichwohl vornehmlich auf einer persönlichen Pathologie beruhende Praxis der "Selbstheilung" vermuten wollen, mindestens *ein* gewichtiges Argument ins Feld führen: Der ihr inhärente Humor, der sich insofern weder mit dem "irren Lachen" des Schamanen noch mit dem auf Verdrängungsprozesse zurückgehenden "Freud'schen" Witz gleichsetzen lässt, als er sich, wie an einem weiteren Beispiel zu zeigen sein wird, durchaus ebenso präzise auf einer konzeptionellen und inhaltlichen Ebene mit den bis hierher erschlossenen Bezügen verschränkt findet.

Wie bereits eingangs bemerkt, waren Theorie und Praxis der homöopathischen Methode Beuys nicht nur aus den Schriften Rudolf Steiners und anderer Autoren des anthroposophischen Kreises, sondern auch aus der Behandlung eigener Erkrankungen bekannt. Belegt sind neben der bereits genannten Kupfersalbe unter anderem auch zwei pflanzliche Präparate, auf die Beuys schon 1973 im Gespräch mit Axel Hinrich Murken verwiesen hat. So verriet er dem Arzt auf die Frage hin, ob er sich denn auch selbst schon einmal habe homöopathisch behandeln lassen, er hole sich "ab und zu selber homöopathische Dinger. Zum Beispiel liebe ich Arnika oder Vitex Agnus Castus, nicht."¹⁷⁹

Während er Arnika vermutlich gegen sein Herzleiden einsetzte, das 1975 zu einem schweren Herzinfarkt führen sollte¹⁸⁰, ist uns *Vitex Agnus Castus* wiederum aus der gleichnamigen Aktion bekannt, mit der Beuys 1972 die Ausstellung seiner bereits

¹⁷⁸ Tatsächlich hätte sich Beuys auch für die Notwendigkeit dieser Transformation – wie übrigens auch für seine Distanzierung von einer als atavistisch aufzufassenden 'Magie' – direkt auf Steiner berufen können, der in einem Vortrag zum "Pfingstfest" mit Blick auf die Folgen des biblischen Sündenfalls – und damit aus seiner Perspektive die Menschwerdung, die im weiteren Verlauf durch Christi Opfertod die entscheidende Direktion erfahren habe – formuliert: "Der Mensch ist also tiefer heruntergestiegen und muß nun das, was er durch magische Künste und Kräfte erreicht haben würde, mit dem erreichen, was ihm selbsttätig aus dem klaren Bewußtsein der Freiheit erfließt.", vgl. Steiner GA 93/1991, S. 27; die dem Menschen auferlegten Mühen bedeuteten nichts anderes, als dass sich dieser "selbst mit Hilfe der Kultur wieder hochbringen" müsse (ebd.).

¹⁷⁹ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 48.

¹⁸⁰ Vgl. zu Beuys Krankengeschichte Engelhardt 1985 u. die Anm. oben; zur homöopathischen Verwendung von Arnika Mezger 1950, S. 108ff. u. Fintelman 1995, S. 269f.

ausführlicher vorgestellten Arbeit *Arena* in Neapel eröffnete.¹⁸¹ Im Mittelpunkt der Aktion hatte seinerzeit ein Element der Installation gestanden, für das der Künstler rechteckige Platten aus Bienenwachs zusammen mit je einer Kupfer- und einer Eisenplatte zu zwei Stapeln zusammengefügt hatte. Weitere Utensilien waren ein kleines Ölkännchen sowie – mindestens auf einer intentionalen Ebene¹⁸² – einige Zweige jener Pflanze gewesen, die der Aktion den Namen gab: Der im Volksmund auch "Mönchspfeffer" genannte Keuschlammstrauch, dessen deutscher wie lateinischer Name sich jedoch nicht auf seine medizinische Wirkung, sondern auf den Weinstock (*Vitis*, *Viteus*) und das "Keusche Lamm" als Sinnbilder Christi beziehen.¹⁸³ Vor Beginn der Aktion steckte Beuys die Zweige an seinen Hut und befestigte ein blaues Seidenband an seinem Rücken, auf das mit Schwefel der lateinische Name der Pflanze geschrieben war. Nachdem er seine Finger mit Öl benetzt hatte, begann er, seitlich der beiden Stapel auf dem Boden ausgestreckt, mit seinen Fingern abwechselnd

¹⁸¹ Vgl. – neben dem Bericht bei Celant 1978, S. 38f. – Schneede 1994, S. 318ff. (Nr. 27) u. DAbb. 168b; ebd. insb. Beuys' Skizze zur Aktion mit einer präzisen Zeichnung der Pflanze (1972), S. 320 u. DAbb. 168a sowie die gleichn. Edition (1973), auf der die Pflanze besonders gut zu erkennen ist, vgl. Schellmann 1992, Nr. 73/S. 106 u. DAbb. 168c; schließlich – wenn man so will: mit Blick auf das Wirkungspotential – die bereits erwähnte Edition *Levitazione in Italia* (1978), DAbb. 541 u. Abb. ebd., Nr. 247/S. 222. L. Amelio erinnert sich im Zh. mit dieser Ausstellung u. der Aktion übrigens daran, Beuys habe "oft, sehr oft" von Paracelsus gesprochen, vgl. Amelio/Kort 1992, S. 35. Mit Blick auf die Zeichnung lässt sich zudem auf eine Korrespondenz zwischen der Pflanze und Beuys' zusammen mit der Aktion erstmals präsentierten Fassung von *Arena* verweisen: Akzentuiert sind hier die Attribute "filzig" für die Blätter und "blau" für die Blüten – ein Kontrast, dem die Kombination von dunklen Photo-Tafeln und leuchtendfarbigen Gläsern entspricht. Beuys' belegtes Interesse für Goethes Metamorphosenlehre eingedenk (vgl. Lichtenstern 1990a, S. 143f.), wäre insofern überlegenswert, ob auch über diese bzw. in dieser ("Gegenbild"-Bild-)Paarung der Gedanke der Metamorphose im Sinne einer 'Vergeistigung', wie er nach Goethe in der Pflanze geschaut werden kann, für die Installation insgesamt aufgerufen werden soll; zumal die Aktion als solche ebenfalls in eine entspr. Richtung verwies.

¹⁸² Wie R. Thönges-Stringaris angemerkt hat, handelte es sich bei der in der Aktion selbst verwendeten Pflanze nicht um 'Vitex', da das Kraut, das zu besorgen Beuys seinen Galeristen Lucio Amelio gebeten hatte, in Neapel offenbar nicht zu beschaffen war, vgl. Thönges-Stringaris 1991, S. 29/Anm. 5. Dies bestätigt auch ein Blick auf die besagte Edition von 1973; der Blattform nach griff Beuys offenbar – damit dem lat. Namen und der mit diesem verknüpften christlichen Assoziation folgend – auf ein Weinlaubgewächs zurück, was auch Amelios Betonung der entsprechenden Deutung nahelegt, vgl. Amelio/Kort 1992, S. 42.

¹⁸³ Genau genommen handelt es sich bei 'Vitex Agnus Castus' um eine strauchige, blau- oder gelbblühende Pflanze aus der Familie der Eisenkrautgewächse. Den Namen "Mönchspfeffer" verdankt sie allerdings nicht allein ihren braunen, runden – und damit die Assoziation an wohlgenährte Kuttenträger gestattenden – Früchten, die tatsächlich auch zur Würze von Gerichten dienen können. Vor allem schrieb man ihr eine sexuelles Begehren dämmende und Keuschheit fördernde Wirkung zu, in diesem Sinne findet 'Vitex' seit Plinius d. Ä., Galen und anderen Erwähnung. Diese – mindestens im Bezug auf die Mönche mit der Korrespondenzlehre in Einklang stehende, mit Blick auf Plinius jedoch offenkundig auf vorklösterliche Zeiten zurückgehende – medizinische Wirkung ist auch für seine Verwendung in der homöopathischen Heilmittellehre ausschlaggebend. Der verwendete Ersatz passt wiederum sinnfällig zur Namensverwandtschaft mit dem Weinlaub. Graevenitz 1984a, S. 17 sieht hier eine Referenz auf jenes "Kraut[...], das der Legende nach den Baum der Unschuld versinnbildlicht. Mit Hilfe dieser Pflanze, so glaubte man im Altertum, könne man den Weg zum Tempel finden, wie es auch Parsifal glückte."; sie bezieht ihre Information offenbar aus dem von C. Tisdall verfassten Text im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 225, wo entspr. von "a Mediterranean shrub sacred to the ancient Greeks for earliest temples" zu lesen ist u. davon, dass über die Nutzung als den Sexualtrieb dämpfendes 'Heilmittel' durch "Medieval Christian monks" zum "Parzifal symbol" geworden sei.

die Kanten der Kupfer- und der Eisenplatten zu reiben.¹⁸⁴ Diese Aktion dauerte beinahe drei Stunden lang, bis der Künstler am ganzen Leib vor Anstrengung und Ermüdung zitterte. Die kontinuierliche Reibung führte dem Kupfer Reibungswärme und damit Energie zu, die das leitfähige Metall an das Eisen weitergab, während die Wachs- und Fettlagen als wärmedämmende Schicht fungierten.

Ähnliche Bilder der Energieerzeugung und -speicherung hatte Beuys in seinem plastischen Werk und seinen Rauminstallationen immer wieder verwendet, indem er etwa Kupfer- und Eisenplatten mit Filz zu monumentalen "Fonds" oder "Batterien" schichtete.¹⁸⁵ Die Herstellung einer solchen "Wärmeplastik" hatte der Künstler offenbar auch bei *Vitex Agnus Castus* im Sinn. Dies wird umso deutlicher, denkt man an die Konnotationen, die Kupfer und Eisen in der kosmologischen und alchemistischen Tradition besitzen: Wie bereits ausgeführt, repräsentieren die Metalle hier ebenso wie die mit ihnen korrespondierenden Planeten Venus und Mars Polaritäten, deren Vereinigung zur Frucht und damit zur nächsten Stufe des 'opus magnum' führt. Darauf, dass Beuys bei seiner Aktion tatsächlich entsprechende Bilder assoziierte, verweist – neben den überlieferten Kommentaren des Künstlers¹⁸⁶ – nicht zuletzt das leuchtendblaue Band, auf dem mit Schwefel der Name der Pflanze geschrieben stand. In der alchemistischen Emblematik nämlich korrespondieren Kobalt(blau) und Schwefel(gelb) mit "Luna" und "Sol", jenem Paar also, aus dessen Vereinigung die höchste Stufe des 'opus magnum', der 'lapis philosophorum' beziehungsweise das 'aurum nostrum' hervorgehen soll. Auch hier handelt es sich um einen *geistigen* Wärmeprozess, der im Spiegel physiologisch-physikalischer Vorgänge lediglich veranschaulicht wird: Denn wenngleich die Bilder der Alchemie auch zunächst von einer *körperlich-sexuellen* Vereinigung sprechen, um die energetischen Vorgänge des "chymischen Prozesses" zu schildern, so sind sie letztlich als christliche Allegorie für die Läuterung der Seele gemeint und damit metaphysisch zu verstehen. Ein in diesem Sinne christologisch genährtes, 'alchemistisches' Verständnis der Aktion vorausgesetzt, könnte also auch die – mindestens namentlich und damit 'bildhaft' präsent – Keuschlamm-pflanze

¹⁸⁴ Auch die Verwendung von Öl dürfte in diesem Zh. als Referenz auf traditionelle 'Anwendungen' zu verstehen sein, wie sowohl im rituellen bzw. religiösen Kontext als auch in der (Natur-)Heilkunst bis heute gebräuchlich sind; vgl. hierzu a. die Anm. oben. Selbst wenn das Öl in diesem Fall nicht mit zusätzlichen Stoffen versetzt gewesen ist, wurden die in ihm 'naturgemäß' enthaltenen pflanzlichen und/oder mineralischen "Substanzen" durch das Reiben freigesetzt u. über die Reibungswärme sinnlich wahrnehmbar 'aktiviert'. Um welches Öl es sich handelte, ist nicht bekannt; die bei Schneede 1994, S. 318 zu findende Übs. der Angaben bei Celant 1978, S. 38, "Schmieröl", ist jedoch irreführend; im ital. Original ist nicht von einem "lubrificante", sondern von einem "lubrificatore ad olio", einer Ölbüchse bzw. einem Ölkännchen die Rede.

¹⁸⁵ Wie oben in Kap. III.6. u. Kap. III.7. bereits angemerkt, hat Th. Vischer hat diesen Werkkomplex ausf. untersucht und dabei erstmals auf Parallelen zu den elektrochemischen Kenntnissen und Vorstellungen der deutschen Romantiker, insbesondere bei Novalis und Ritter verwiesen; vgl. Vischer 1983; zur "Batterie" in der Installation *Arena* vgl. auch Schneede 1994, S. 329.

¹⁸⁶ "Energie rührt von zwei Polen her, dem männlichen und dem weiblichen. Meine Aktion zog sie zusammen. Ich meine eine andere Art von Keuschheit, die von dieser Reaktion und dem Konflikt der Elemente erzeugt wird.", vgl. J. Beuys im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 225; hier zit. n. d. Übs. bei Schneede 1994, S. 319.

an Beuys' Hut darauf verweisen, dass die 'quasi-sexuelle' Energievermittlung zwischen Kupfer und Eisen eigentlich einen 'keuschen', nämlich 'geistigen' Hintergrund hat.¹⁸⁷

Erinnert man sich allerdings daran, dass "Vitex Agnus Castus" Beuys aus der eigenen Anwendung als *homöopathisches* Präparat vertraut gewesen ist, wird man das Augenzwinkern des Künstlers kaum übersehen können, das den annoncierten Gebrauch des Heilkrautes begleitet haben muss. In der homöopathischen Medizin nämlich ist das Keuschlammkraut – "Similia similibus curentur" – vor allem anderen als potenzstärkendes Mittel bekannt.¹⁸⁸ Seine Wirkung wollte Beuys freilich, fern jeder Zweideutigkeit, auf die Aktion übertragen wissen: Insofern hier – wenn man so will: die Prinzipien einer "kontagiösen (Heil-)Magie" mit denen der Homöopathie in Einklang bringend – die *ganze* Pflanze am Hut des Künstlers appliziert erschien, verstärkte sie – mithin in mehrfacher Hinsicht 'hochpotenziert' – die Potenz der Kunst.¹⁸⁹

Unabhängig davon jedoch, ob man diesen Strang mit berücksichtigen, also den durchaus hintersinnigen Gebrauch des Heilkrautes als Indiz für den unverwüstlichen Humor des Künstlers nehmen will, der das gesamte Werk gleich einem roten Faden durchzieht und – von der *Kunstpille* bis zur *Medizinisch behandelten Blutwurst* – durchaus auch seiner 'Heilkunst' zugebilligt werden muss, dominierten in dem *Bild*, das Beuys mit seiner Aktion evozierte, wohl kaum von ungefähr die 'hermetischen' Züge: Um die "homöopathische Methode" nämlich dürfte es Beuys bei *allen* seinen "Wärmeplastiken" durchaus ernst gewesen sein. Nicht allein, weil der Künstler bekundete, er sei selbst auf der Suche nach einer

"Therapie, die, sagen wir, irgendwo in ihrer Zielvorstellung nichts anderes im Auge hat, als [...] den Menschen zu dem zu machen, wozu er gemacht werden muss, nämlich zu einem geistigen Wesen, das sich nach und nach über die physischen Abhängigkeiten erhebt. Dass die homöopathische Methode, die ich ja sehr schätze, die ich auch für die einzig richtige halte, oder sagen wir mal, nicht für die allein richtige, sondern die zukünftige halte, dass sich diese homöopathische Methode immer weiter steigert. [...] Das ist ja das richtige Stichwort, *die Dynamik in der Substanz ist interessant*, nicht

¹⁸⁷ Ein Bild, in das sich bis zu einem gewissen Grad auch das ersatzweise anstelle von 'Vitex' verwendete Weinlaub-Gewächs fügen lässt – wiewohl es, durch den Namen auf dem Band unmissverständlich angezeigt, als 'Keuschlamm-pflanze' auftreten bzw. aufgefasst werden sollte.

¹⁸⁸ Vgl. z. B. die bekannte "Spanish Fly", wie sie u. a. auch über *The Coop/Good Medicine Homeopathy* angeboten wird (Newton Laboratories Inc.).

¹⁸⁹ 'Hochpotenziert' zum Einen im bildhaften Sinn, also in der demonstrativen Nennung ihres Namens (und, mindestens auf der Ebene des ursprünglichen Konzepts, ihrer Realpräsenz); zum Anderen mittelbar aber durchaus auch mit Blick auf die Homöopathie insofern, als eine höhere Potenzierung im Medikament zwar einen höheren Verdünnungsgrad meint, dieses in der *ganzen* Pflanze, der noch nicht der konzentrierte Wirkstoff entzogen worden ist, jedoch ebenfalls noch stark 'verdünnt' vorliegt – und zumal in der bloßen Berührung bzw. bildhaften Präsenz nur auf einer geistigen Ebene zur Wirkung kommen kann. Das Anstecken eines grünen Zweiges im Rahmen eines Rituals spielt übrigens auch in der Freimaurerei eine Rolle; hier handelt es sich um einen Akazienzweig; vgl. Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 59 u. DAbb. 232a-d für verschiedene Darstellungen. Darauf, dass Beuys auch mit diesem Symbolgebrauch vertraut gewesen sein dürfte, wird unten in Kap. III.11.noch näher einzugehen sein.

die Substanz selbst. [...] *Ja, dass man die physische Seite mehr und mehr ausschaltet und die dynamische Kraft der Sache erhält.*"¹⁹⁰

Vielmehr scheint Joseph Beuys in der Homöopathie einen methodischen Grundgedanken gefunden zu haben, über den sich seine künstlerische Praxis und seine gesellschaftlichen Utopien schlüssig miteinander verknüpfen ließen:

"Ich habe immer gesagt: Die ganze Welt hier, das kann man alles wieder wegschütteln. Ich hatte da von einem homöopathischen Prozess gesprochen. Der homöopathische Prozess, in dem man therapeutische Substanzen durch Potenzierung wieder herstellt, ist ja derjenige, dass man den physischen Anteil Stofflichkeit ganz eliminiert und nur das Formprinzip übrig behält. Das ist ja die homöopathische Medizin. Die Kraftidee bleibt drin enthalten, das Formprinzip bleibt drin enthalten, aber alle physischen Bestandteile werden so stark verdünnt, dass sie wirklich nicht mehr drin sind in der Substanz. Und von da aus rechtfertigt sich, dass man sagt: Alles das, was uns hier letztendlich nicht mehr zufriedenstellt, können wir auch wieder wegschütteln [lacht]. Ja, das ist 'n Witz, aber es ist trotzdem richtig. Man kann also auch den Prozess wieder rückläufig machen. Also man muss jetzt nicht denken, dass alles, was, sagen wir mal, so tot ist wie ein Stein, nun ewig tot zu sein braucht. Wir werden es schon wieder wegschütteln eines Tages."¹⁹¹

Dass zudem auch seine zeitgenössische Umgebung einer unter den Vorzeichen alternativer Medizin geführten Vermittlung wesentlich mehr Verständnis entgegen bringen mochte als den von der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen und esoterischem Gedankengut geprägten Vorstellungen, die dieser 'Therapie' zu Grunde lagen, mag dabei ein Weiteres zu der Prominenz beigetragen haben, die dem *Begriff* der Homöopathie in den Selbsterklärungen und Werkkommentaren des Künstlers zuerkannt werden kann. Für seine künstlerische Arbeit mit der *Methode* hingegen dürften die Bezüge, die er nicht nur zur anthroposophischen Heilmittellehre herstellen konnte, sondern zu den in dieser enthaltenen kosmologischen und christologischen Vorstellungen – einschließlich des in diese eingegangenen Erbguts aus 'magia naturalis' und Alchemie – ausschlaggebend gewesen sein.

¹⁹⁰ Vgl. Beuys/Murken 1973, S. 48 (Hervorh. V. K.). Insbesondere der letzte Satz beschreibt übrigens sehr präzise den Vorgang der homöopathischen Wirkstoffpotenzierung. Vergleichbar spricht übrigens auch Steiner im Hinblick auf die Herstellung der Heilmittel davon, "dass wir also nicht nur dasjenige benutzen, was laboratoriumsmässig chemisch entweder im Sinne der Naturprozesse oder entgegen der Naturprozesse geschehen muss, was wir als Heilfaktoren und eben nicht nur als Substanzen haben, sondern vor allem auf die Zubereitungsweise achten, indem wir auf dasjenige schauen, was wiederum in der äusseren Natur den Prozess als solchen herbeiführt, das Dynamische am Prozess ausmacht. Dieses Dynamische versuchen wir zu imitieren in technischer Weise, um dadurch gerade die Heilfaktoren aus der Natur herauszuziehen.", vgl. Steiner GA 319/1971, S. 45. Auch dieser Gedanke ist letztendlich auf Hahnemann zurückzuführen, vgl. Hahnemann 1955, S. 144 (§ 269).

¹⁹¹ Vgl. Beuys/Harlan 1979, S. 69. Vgl. ähnlich auch in Beuys/Goldcymer/Rheitmann 1982, S. 120f.: "Ainsi, il [d. i. Hahnemann] prend une substance chimique et par un processus d'agitation, de potentialisation, il en extrait tout le côté matériel pour ne garder que l'essence. *C'est une idée totalement spirituelle.* Dans la médecine homéopathique, il n'y a plus rien de physique, plus rien de matériel. Mais toute la matière de l'or, de l'argent, de l'iode ou de n'importe quel remède est éliminée par dilution, par un processus d'agitation. *On pourrait dire que ce processus renvoie à un principe de mouvement dans l'évolution. C'est vraiment fondamental.*" (Hervorh. V. K.). Darauf, wie eng Beuys hier jeweils an das anschließt, was Rudolf Steiner über Paracelsus als Alchemisten und 'Heilkünstler' schreibt, wird im folgenden Kap. III.9. noch zurück zu kommen sein; vgl. ebd. insb. den Abs. "'Wahre' und 'falsche' Alchymisten".

Umgekehrt scheint sich aber auch bereits an dieser Stelle konstatieren zu lassen, dass gerade diesen letzteren, in ihrer künstlerischen Transformation einmal mehr zum Vokabular einer in *doppeltem* Sinne 'hermetischen' Sprache werdenden Elementen, an denen sich ein Gutteil der Kontroversen um Beuys' Werk und Person entzündete und bis heute entzündet, im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption eine *Doppelrolle* zukommt, die für die 'Bilder des Künstlers' im werkimmanenten Sinne ebenso wie für seine Arbeit mit den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' von entscheidender Bedeutung ist.

Inwiefern sich Kontinuität *und* Wandlung beider in ebendiesem Spannungsfeld verfolgen und nachvollziehen lassen, soll im Folgenden noch einmal am Beispiel eines Topos aufgezeigt werden, unter dessen Vorzeichen – wie eingangs der Untersuchung bereits skizziert wurde und später sowohl mit Blick auf sein zeitgenössisches Umfeld, als schließlich auch im Ausblick auf nachfolgende Künstlergenerationen weiter ausgeführt werden wird – nicht allein Joseph Beuys Kunstgeschichte gemacht hat.

III.9. Zeichen der Wandlung und Wandlung der Zeichen. Alchemie

– Salamander –

"Wer sie nicht konnte, / Die Elemente, / Ihre Kraft / Und Eigenschaft, / Wäre kein Meister / Über die Geister. // Verschwind in Flammen, / Salamander!"¹

Von der ersten Einzelausstellung, die Joseph Beuys im Frühjahr 1953 im Haus der befreundeten Familie van der Grinten bestritt, haben sich nur wenige Dokumente erhalten. Eines davon ist die Einladungskarte, deren zweite Auflage ein Holzschnitt des Künstlers schmückt.² Er zeigt, vollkommen freigestellt, die flächig stilisierte Silhouette eines Tieres, dessen sanft gebogener, auf kurzen Extremitäten aufruhender Leib zunächst einmal auf eine Echse schließen lässt: Eine Ausnahmeerscheinung also im 'Bestiarium' des Joseph Beuys, das man gemeinhin als von Hirschen, Hasen und Herdentieren, die vornehmlich der nordischen Fauna entstammen, bevölkert kennt. Gleichwohl sollte aus dem Umstand, dass andere Tiere – allen voran der Hirsch und die Biene – schon in diesen frühen Jahren im graphischen Œuvre weitaus zahlreicher figurieren und dementsprechend bald auch in dessen Rezeption einen prominenten Stellenwert gewinnen sollten, nicht unbedingt auf eine randständige Bedeutung des Blattes geschlossen werden.

Das Motiv geht ganz offensichtlich auf einen zwei Jahre zuvor datierenden Druckstock zurück, dessen Titel zunächst einmal das dargestellte Tier bestimmen hilft: *Salamander* (1951).³ Das entsprechende Blatt zeigt jedoch nicht nur die Echse allein. Hier ist das Tier rings umgeben von den Wänden einer zylindrischen Hohlform, in deren Bodenzone ein so genannter 'Alembic' – ein bauchiges, mit einem Abflussrohr versehenes Destilliergefäß – auf einem Dreifuß sitzt, unter dem wiederum eine stilisierte Flamme lodert. Das ungewöhnliche

¹ Vgl. Goethe HA 1988, Bd. 3, S. 45; *Faust I*, Studierzimmer. Eingeflossen in die folgenden Ausführungen sind Überlegungen, die erstmals in einem Beitrag zum Nachwuchskolloquium im Rahmen des Kranenburger Beuys-Symposiums 1995 sowie im Anschluss auf mehreren Tagungen vorgestellt u. später als Aufsatz veröffentlicht worden sind, vgl. Kuni 1997a. Für das vorliegende Kap. wurden die entspr. Passagen überarbeitet u. weiter ausgebaut.

² Vgl. Grinten 1993b, Abb. 11 u. DAbb. 169. Das verzögerte Eintreffen des Druckstocks führte dazu, dass der befreundete Künstler Rudolf Schoofs für die erste Auflage mit einem Linolschnitt aushalf.

³ Vgl. DAbb. 170a; unter diesem Titel in Beuys' eigenhändiger Liste für den Katalog der Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b, Kat. 17. Später in Schellmann 1992, Anhang, S. 510/Abb. 10, unter dem Titel *Esse*. Es ließe sich an dieser Stelle auf weitere – und weitaus häufiger publizierte – "Salamander"-Darstellungen des Frühwerks verweisen: Die Blätter, 1957 bzw. 1958 entstanden und mit Hasenblut gemalt, bringen das Tier in Zusammenhang mit weiblichen Akten, wobei der Salamander in einem Fall wiederum in eine Retorte eingeschlossen scheint. Insofern sich diese zwischen den Beinen des Aktes platziert findet, ist eventuell auch hier an die alchemistische Emblemik zu denken, in welcher das Heranreifen des 'lapis' ebenfalls mit menschlichen Geburtsvorgängen assoziiert wird. Vgl. DAbb. 171 u. DAbb. 172ab, Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 190 sowie Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 172/Tf. 67 u. Kat. 173/Tf. 68 und zu diesen Blättern häufiger reproduzierte Darstellungen aus verschiedenen alchemistischen Schriften wie DAbb. 173-175; hier handelt es sich bei den Echsen allerdings um Schlangen u. Drachen bzw. Kröten. Nebenbei bemerkt: Beuys' Salamandern auffallend nahe stehen diejenigen auf S. Polkes Tuchbild *Salamander* (1967), vgl. DAbb. 176 u. Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, Kat. 72 u. zu Polke weiterf. unten, Kap. V.

Arrangement von Laboratoriumsgerät und Tiermotiv führt unmittelbar in die Bilderwelt der Alchemie.⁴

In dieser steht der Salamander, dem im Mittelalter die legendäre Fähigkeit zugeschrieben wurde, im Feuer leben zu können⁵, für die Festigkeit des 'lapis' und dessen Widerstandsfähigkeit gegen die Flammen, aber auch als Symbol für das Feuer selbst. Wie etwa in der bekannten Illustration aus Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1618)⁶ findet man ihn häufig inmitten züngelnder Flammen dargestellt – vergleicht man das Emblem mit dem Holzschnitt für das Einladungsblatt, so scheint es durchaus plausibel, Parallelen zu ziehen: Zwar fehlt bei Beuys der Feuerkranz rings um das Tier, doch dürfte es – wie schon in den traditionellen Vorstellungen, denen es entlehnt ist – auch für sich genommen für die Wärmequelle stehen. Tatsächlich lassen sich auch für die Umgebung des *Salamanders* unschwer unmittelbare Vorbilder in der alchemistischen Allegorik ausmachen. So kann die zylindrische Kontur, in der sich Echse und 'Alembic' begegnen, auf den Ofen des Alchemisten, den so genannten 'Athamor' verweisen. In historischen Darstellungen und namentlich in der Emblematik findet er sich

⁴ Auf diese Bedeutung des Blattes verwies bereits F. J. van der Grinten (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, S. 24), allerdings ohne es abzubilden oder auf weitere Zusammenhänge einzugehen.

⁵ Diese Vorstellung lässt sich bis in die *Naturalis Historia* Plinius' d. Älteren zurückverfolgen. Auch bei Paracelsus erscheint der Salamander entsprechend als "Elementargeist des Feuers", vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 317f. [aus: *De nymphis, sylphis, pygmaeis, salamandris...*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 14, S. 124f.]; ebenso wie in Goethes *Faust* (s. d. Eingangszitat); und als ebensolcher begegnet er auch bei Steiner mehrfach, vgl. z. B. – in unmittelbarer Bezugnahme auf 'alchemistische Vorstellungen' – Steiner GA 93a/1987, S. 219: "Im Mittelalter versuchte der Alchimist, sich die Geister dienstbar zu machen. *Goethe* hat das recht gut gewußt; *Faust* will Feuerluft haben; da soll der Salamander hervorgehen, der auf dem Astralplan seinen Körper hat." – und, wie aus dem voran Gehenden hervorgeht, das 'Bewusstsein im Feuer'. Hier geht es in der Tat also nicht um die Echse als solche, sondern um die Repräsentation eines "Elementarwesens", zu denen neben den "Salamandern" (von Steiner, der theosophischen Vorliebe für indische Mystik entsprechend, mit "Agni" gleichgesetzt) die "Erdgeister" bzw. "Gnomen", "Wassergeister" bzw. "Undinen" und schließlich die "Luftgeister" bzw. "Sylphen" zählen. An anderer Stelle, vgl. Steiner GA 230/1970 (Ausg. 1949 im Nachlass), verhandelt Steiner die "Feuergeister" ("was früher Salamander genannt worden ist") als "Wärmeträger", welche gemeinsam mit den anderen "Elementargeistern" als entscheidende, die Fruchtbildung steuernde Kräfte bei der Metamorphose der Pflanze wirken – die hier wiederum als eigentlich geistiger Prozess unter den Vorzeichen einer 'coniunctio', nämlich als Befruchtung der Erde durch den Himmel beschrieben wird; vgl. ebd., S. 111ff.u. insb. S. 121f.

⁶ Vgl. DAbb. 177a u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, S. 85 (Nr. 58). Es handelt sich um das *Emblema XXIX* ("Ut Salamandra vivit igne sic lapis"). Eine Wiedergabe dieses Stiches findet sich nicht nur in Kurt Seligmanns verbreitetem Kompendium *The History of Magic* (die engl. Originalausgabe erschien 1948 in New York, die deutsche Ausg. 1958 – mit einem Nachwort von G. F. Hartlaub versehen – unter dem Titel *Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre geheime Kunst*, vgl. Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 22/S. 65), sondern auch – hier den "Mercurgeist der 'prima materia' in Gestalt des Salamanders, der sich im Feuer 'ergötzt'" aus M. Maiers *Scrutinium chymicum* (Frankfurt 1678) vorstellend – in C. G. Jungs Abhandlungen zu *Psychologie und Alchemie*, wo sie möglicherweise auch Beuys begegnet sein könnte (vgl. Jung 1944/1995, Abb. 138/S. 320); zu Beuys u. Jung s. a. weiterf. unten. Für eine ähnliche Darstellung vgl. auch diejenige aus Lambsprincks *De Lapide Philosophico* (Frankfurt 1625), DAbb. 177b u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 365/S. 194; desw. auf dem von M. Merian gestalteten Titelkupfer des *Musaeum Hermeticum* (Frankfurt 1625), rechte Leiste, 2. v. o., DAbb. 185 u. Klossowski de Rola 1988, Nr. 352/S. 184.

"meist in Gestalt eines kleinen, mit einer Kuppel gedeckten Turmes abgebildet; er enthält das gläserne, in der Regel wie ein Ei geformtes Gefäß, das in einem Sand- oder Aschenbade liegt, welches das Feuer von unten her heizt."⁷

Nicht selten wird dabei die für den angestrebten Transmutationsprozess essentielle, gleichmäßige Hitze, die im Ofen zu herrschen hat, durch einen kleinen Drachen oder die so genannte 'Mercurschlange' symbolisiert, die hier in gleicher Bedeutung wie der Salamander erscheinen können.

Derartige Darstellungen dürften dem Künstler bekannt gewesen sein, der sich – folgt man der offenbar auf seine eigenen Aussagen zurück gehenden Darstellung bei Adriani, Konnertz und Thomas – schon während der vierziger Jahre mit hermetischem Gedankengut, darunter auch den Schriften des Paracelsus beschäftigt hat und – wie bereits gezeigt – auch aus seinen Steiner-Lektüren einschlägige Anregungen hatte gewinnen können.⁸ Letzteres allein erklärt allerdings noch nicht etwaige direkte ikonographische Parallelen, wie sie der Blick auf die hier zur Diskussion stehende Arbeit nahe legt. Zwar wird Beuys während seiner Zeit als Akademiestudent nicht nur im Rahmen des Unterrichts bei Mataré mit Darstellungen aus dem Umfeld der christlichen Kunst in Berührung gekommen sein, aus deren Tradition auch die alchemistische Allegorik schöpft⁹, sondern könnte auch im Kreis der Düsseldorfer Anthroposophen, den er gemeinsam mit seinen Mitschülern regelmäßig frequentierte,

⁷ Vgl. zum 'Athanor' ausf. Burckhardt 1960, S. 178f. sowie für Bildbeispiele aus unterschiedlichen Epochen Hartlaub 1959, Nrn. 7, 8, 26 u. S. 34/35/DAbb. 178a-d.; einen breiten u. reich illustrierten Überblick über Darstellungen alchemistischer Öfen u. Gerätschaften gibt Lennep 1984, S. 9ff. Als unmittelbare Anregungen kommen mit Blick auf die Datierung des Blattes wiederum von Jung 1944/1995 versammelte Bilder in Frage, vgl. etwa DAbb. 178ef u. ebd., Abb. 119/S. 275 u. Abb. 2/S. 17. Dass Beuys solche Darstellungen kannte, belegt u. a. eine in den *Secret Block* eingegangene Zeichnung, vgl. —? (1958), DAbb. 180 u. SB 210 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996; auch das Blatt *Gefäßhafte Plastik* (1949) lässt entspr. Assoziationen zu, vgl. DAbb. 179 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/München 1993, Kat. 52.

⁸ So jedenfalls suggeriert dies der bereits angeführte Kommentar zum Jahr 1948 bei Adriani/Konnertz/Thomas; vgl. ebd. 1973, S. 18 (1994: S. 22) u. hierzu oben, Kap. III.1..

⁹ Als Beispiel wäre hier das "Phönix"-Motiv zu nennen, das bei Mataré wie auch bei Beuys zu finden ist, bei letzterem i. Ggs. zu Matarés Arbeit aus dem Jahr 1949 unmittelbar die alchemistische Allegorik assoziieren lässt; vgl. J. Beuys: o. T. (*Phönix*), 1946, Abb. in Schade 1992, Nr. 2, DAbb. 183 u. für Matarés *Phönix* die Abb. in Schilling 1987, Nr. 319/S. 222; sowie zum Phönix-Motiv in der Kunst der Nachkriegszeit weiterf. Hauptenthal 1993. Steht der Vogel in der christlichen Ikonographie für den Auferstehungsgedanken, so findet er sich in der alchemistischen Allegorik in ähnlichem Bedeutungszusammenhang als Symbol der Materie, die im Ofen zerfällt und geläutert als neue Qualität wiederersteht, vgl. DAbb. 184 u. Lennep 1984, S. 87/Abb. 79 u. v. a. die Darstellung auf dem Titel des *Museum Hermeticum*, DAbb. 185 (oben links); desw. in Jung 1944/1995, S. 549/Abb. 270. Während Mataré den Phönix ganz im Zeichen der christlichen Deutung gesehen haben dürfte (mit der er etwa auch in seiner 1949 vollendeten Auftragsarbeit für den Landtag wohl auch in der 'politischen Ikonographie' Zeichen zu setzen suchte, vgl. hierzu Mataré 1973, S. 239f.), könnte Beuys hier durchaus auch Steiners Ausführungen zu dessen esoterischer Deutung im Sinn gehabt haben, vgl. etwa Steiner GA 101/1987, S. 222f.; sein Vogel steigt jedenfalls aus einer mit "Schwellenzeichen" markierten Blüte auf (zum "Schwellenzeichen" vgl. einf. oben, Kap. III.7. u. DAbb. 104; zu seiner Kombination m. einer Blüte weiterf. a. unten, Kap. III.10). Mit dem Vogel Phönix identifiziert wird der alchem. Deutungstradition entsprechend nämlich auch der Vogel, der in der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz* eine zentrale Rolle in der bildhaften Schilderung des 'opus magnum' spielt; vgl. Wehr 1999a, S. 53; auf die Bedeutung dieses Komplexes für das Frühwerk wird im folgenden Kap. noch näher einzugehen sein. Nebenbei bemerkt: Mehrere von Beuys' frühen "Schwänen", welche den Schnabel zur Brust biegen, sind in der Darst. dem auch von Mataré mehrfach bearbeiteten Motiv des Pelikan verwandt – insofern ihre Haltung ebenfalls einschlägige 'Vorbilder' aus der christl.-alchemistischen Allegorik vor Augen stehen lässt, vgl. etwa die erst nachmalig mit dem Titelzusatz "(Schwan)" versehene Zeichnung o. T. (o. J.) in Schade 1992, Nr. 15 u. die Abb. 87 in Jung 1944/1995, S. 217.

einschlägige Anregungen erhalten haben – einmal ganz abgesehen von den Bezügen in den Schriften Steiners, auf die im Folgenden ein weiteres Mal zurück zu kommen sein wird.¹⁰ Anspielungen auf alchemistische Bilder lassen sich im Übrigen auch in den literarischen Texten finden, mit denen der Künstler sich in diesen Jahren beschäftigt zu haben angibt, so etwa bei Goethe und Novalis, Gustav Meyrink oder Joséphin Péladan – um nur vier der bekannteren Autoren anzuführen, aus deren Werken Beuys einschlägige Inspirationen hätte beziehen können.¹¹ Die meisten zum Entstehungszeitpunkt des Holzschnitts verfügbaren beziehungsweise populären Bücher *über* Alchemie waren jedoch eher spärlich illustriert¹² – mit einer wesentlichen Ausnahme: Carl Gustav Jungs *Psychologie und Alchemie*, das erstmals 1944 in der Buchausgabe erschienen war.¹³

Tatsächlich steht zu vermuten, dass dem Künstler diese oder eine vergleichbare Bildquelle zur Verfügung stand. Jedenfalls legen gerade mit Blick auf das Frühwerk neben dem *Salamander* noch eine ganze Reihe weiterer Arbeiten die Annahme nahe, dass für entsprechende Bildfindungen nicht allein die Lektüre einschlägiger Passagen bei Rudolf

¹⁰ Vgl. hierzu ausf. unten Kap. III.11. 1951, also im Entstehungsjahr des *Salamander*, reiste Beuys übrigens auch nach Dornach, wo er das *Goetheanum* besuchte (vgl. Bind 1994, S. 307f.)

¹¹ Meyrink und Péladan nennen die Brüder von der Grinten im Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 für die Nachkriegsjahre (Meyrink hat neben seinen von okkulten Traditionen inspirierten Romanen 1925 die Thomas von Aquin zugeschriebene *Abhandlung über den Stein der Weisen* herausgebracht u. kommentiert, vgl. Thomas/Meyrink 1925; zu Péladan vgl. ausf. unten, Kap. III.10.); für die Jahre davor gibt Beuys selbst Goethe an – dessen Werk für den Künstler nicht nur im Hinblick auf die Metamorphoselehre interessant gewesen ist, vgl. hierzu oben, Kap. III.7. sowie weiterf. unten, Kap. III.10. Novalis wird von Beuys zwar erst Jahre später explizit erwähnt (oft in einer Reihe mit Goethe und Steiner, der in der Tat für Beuys' Zugang zu Goethe und wohl auch zu Novalis prägend gewesen sein dürfte), doch lässt schon das zeichnerische Frühwerk eine Auseinandersetzung mit der Romantik vermuten; zu Beuys u. der Romantik vgl. ausf. Vischer 1983 (jedoch ohne Bezugnahme auf die Zeichnungen); speziell zu Beuys u. Novalis vgl. Lichtenstern 2000 sowie ebenf. oben Kap. III.7. u. weiterf. unten Kap. III.10.

¹² Vgl. z. B. Bekh 1942/1987 (die 1. Aufl. erschien Stuttgart 1931) und Bernus 1948 (beide Autoren berufen sich auf Steiner, von Bernus auch auf C. G. Jung). Zu Bernus, der auch alchemistisch bzw. rosenkreuzerisch inspirierte Romane und Dichtungen verfasste (vgl. etwa den Gedichtband *Gold um Mitternacht*, Weimar 1930 oder *Die Blumen des Magiers*, Nürnberg 1950) vgl. a. den seine Sammlung u. Buchbestände zu Alchemie, Magie, Theosophie u. v. m. dokumentierenden Ausst. Kat. Bernus/Karlsruhe 1977. Die deutsche Ausg. von Kurt Seligmanns *Weltreich der Magie* (s. o.) war noch nicht erschienen, ebenso wenig Hartlaubs *Stein der Weisen* (vgl. Hartlaub 1959), wiewohl Letzterer bereits in Fachzeitschriften Aufsätze zum Thema publiziert hatte; Hartlaubs Büchlein *Alchemisten und Rosenkreuzer*, 1947 erschienen (vgl. Hartlaub 1947), konzentriert sich dem Fokus auf die literarische und bildkünstlerische Auseinandersetzung mit dem Topos entsprechend in seinem Tafelteil ganz auf die Darstellungen von Alchemisten in ihren Laboratorien vom 15. Jh. bis hin zu C. Spitzweg u. A. Kubin.

¹³ Hier finden sich auch zahlreiche Darstellungen alchemistischer Schmelzöfen. Beuys könnte diesem Band beispielsweise bei der Familie Niehaus in Düsseldorf begegnet sein, wo er ab 1947 wohnte. "Nach dem Kriege, als Student, wohnte ich bei einer Familie, die sich ein bisschen mit Grenzwissenschaften befaßte, und da war so allerlei im Bücherschrank: Ostasiatisches, Yoga, auch ein paar Sachen von Steiner. Ich war spontan davon angerührt.", erinnert sich Beuys später (vgl. Beuys/Brügge 1984, S. 178). C. G. Jung erwähnt Beuys z. B. in Gesprächen mit H. van der Grinten (vgl. Beuys/Grinten 1970, o. P., im Bezug auf den Begriff des "Urbilds"), A. Bonito Oliva (Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 12 u. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 118f.) u. M. Kramer (vgl. Beuys/Kramer 1984, S. 37). Mit Blick darauf, dass C. G. Jung im Bezug auf die Darstellungen in den alchemistischen Allegorien von einem "Urbild aus der barocken Emblematik" spricht, wäre zudem anzumerken, dass Beuys in einem Gespräch mit D. Koeplin auf das Barock als "Offenbarungskultur" eingeht. Vgl. Jung 1944/1995 u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977, S. 22; letzteren Begriff übernimmt er allerdings von Steiner, ebenso wie sein Verständnis des "Urbilds" auf diesen zurückgehen dürfte, vgl. hierzu oben, Kap. III.5. u. weiterf. Kap. III.8. sowie Steiner GA 9/1955, S. 143.

Steiner und der dort auffindbaren Zeichnungen verantwortlich zu machen ist: So weisen nicht nur die Figurationen in Blättern wie *o. T. (Königspaar?)* (1946), *o. T. (Phönix)* (1946) oder *Hermaphrodite (Mars)* (1949) auffällige Ähnlichkeiten mit traditionellen Darstellungen der entsprechenden Motive in der alchemistischen Allegorik auf.¹⁴ Gleiches wäre etwa auch für manche der "Bergwerksansichten" geltend zu machen, wie sie im voraus Gehangenen im Zusammenhang mit Beuys' Verständigung mit den in Steiners Schriften vermittelten kosmologischen und christologischen Vorstellungen zunächst vornehmlich in Hinsicht auf ihre inhaltlichen Bezüge zur Hermetik diskutiert worden sind.¹⁵ Allerdings sind diese Darstellungen in dem verschwebenden, ins Unsichtbare tendierenden Strich gehalten, der für Beuys zeichnerisches Werk so charakteristisch ist – während demgegenüber der *Salamander* mit seinen ornamental stilisierenden, geschlossenen Umrissformen eher an bildhauerische Arbeiten wie das *Symbol des Opfers* und das *Symbol der Erlösung* (beide 1949) erinnert, mit denen der Künstler zeitparallel an die Öffentlichkeit trat.¹⁶ Diesen Eindruck kann das Blatt auch mit Blick auf das gewählte Medium sowie seinen späteren Verwendungszusammenhang unterstreichen: Während die Zeichnungen als skripturaler Niederschlag gedanklicher Tätigkeit eher den Charakter intimer Notationen besitzen, entfaltet das Tiermotiv nicht nur aufgrund seiner Gegenständlichkeit, sondern auch in seiner konzentrierten Setzung eine gänzlich andere, nachgerade 'extrovertierte' Bildsprache, zumal es als Holzschnitt prinzipiell auf eine Vervielfältigung hin angelegt ist und mithin seine Verbreitung nach außen hin von vornherein intendiert gewesen sein dürfte. Kurzum: Was den *Salamander* vom Gros der übrigen einschlägig konnotierbaren Arbeiten unterscheidet, die im selben Zeitraum datieren, ist die nachgerade plakative oder doch mindestens

¹⁴ Vgl. DAbb. 186/Abb. in Schade 1992, Nr. 1 (*Königspaar?*); *Hermaphrodite (Mars)*, DAbb. 188 u. SB 22 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996; das verwandte, unbetitelt u. -datierte Blatt aus der Slg. van der Grinten, DAbb. 190 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 91/S. 103 u. *Mars-Montanus* (1952), DAbb. 123 u. Kat. 68 im Ausst. Kat. Beuys/München 1993; zum Motiv des "Königspaares" sowie zum "Hermaphroditen" in der alchemistischen Allegorik neben den unzähligen Darstellungen, die Jung 1944/1995 u. Lennep 1984 versammeln, namentl. DAbb. 187 aus dem *Rosarium philosophorum* (1550, zu Beuys "Königspaar") u. DAbb. 189 aus M. Maiers *Symbola aureae mensae* (1617; zu Beuys' *Hermaphrodite (Mars)*); zu einer einschlägigen Interpretation von *Hermaphrodite (Mars)* in alchemistischem Kontext s. a. Beuys' eigenen Hinweis im *Gespräch mit Hagen Lieberknecht*, vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 10; zum "Phönix"-Motiv s. a. die Anm. oben. Wie im voraus Gehangenen bereits mehrfach angemerkt, lassen auch zahlreiche andere Arbeiten des Künstlers Assoziation zu entsprechenden Vorbildern zu; neben den genannten u. weiteren, auf die i. F. noch im Rahmen der im Haupttext fokussierten Arbeiten einzugehen sein wird, wäre etwa auch auf das Blatt *Brunnen im Wald, Ofen im Wald* (1957, vgl. DAbb. 181 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 58/S. 67) zu verweisen, das ebenfalls Korrespondenzen zu Darstellungen in alchemistischen Traktaten aufweist; vgl. namentlich DAbb. 182/Abb. in Jung 1944/1995, Abb. 25/S. 93.

¹⁵ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.7. sowie z. B. DAbb. 103/SB 30 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996; desw. die Schiefertafelritzung *Bergwerk, Neonlicht* (1952), die sich heute im *Block Beuys* in Darmstadt befindet (Abb. in Block Beuys 1990, S. 384) u. a. m. Auch diese Arbeiten sind mehrheitlich ab Mitte der vierziger Jahre bis Anfang der fünfziger Jahre entstanden; hier dürfte ebenfalls Novalis – und dessen Rezeption im anthroposophischen Kreis – im Hintergrund stehen.

¹⁶ Vgl. d. Abb. S. 119 (Kat. 8 u. 9) im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a.

eingängige Form, mit der hier ein Motiv hermetischer Herkunft in ein Medium künstlerischen Kommunikation übersetzt wird.¹⁷

Dass der Künstler das Blatt speziell für diesen Zweck als geeignet ansah, belegt dabei nicht allein seine Weiterverwendung für die Einladungskarte zur Kranenburger Ausstellung von 1953.¹⁸ Als Beuys 1973 fünf seiner frühen Druckstöcke auswählte, um im Propyläen-Verlag Berlin eine Sammlermappe herauszugeben, griff er nämlich ein weiteres Mal auf das auf den ersten Blick so seltsam untypisch aus seiner 'persönlichen Ikonographie' herausragende Motiv des *Salamanders* zurück. Erneut variierte er dabei den ursprünglichen Druck. Obgleich diese spätere Fassung wiederum auf 'Alembic' und Dreifuß als einschlägige Attribute verzichtet und nunmehr lediglich die Wände des Brennofens angedeutet bleiben, lässt demgegenüber der neue Titel des Blattes, *Esse*, kaum Zweifel daran, dass nach wie vor der alchemistische Bedeutungskontext im Hintergrund steht.¹⁹

– Transformation, Transmutation, Transsubstantiation –

Tatsächlich dürften nicht nur ästhetische Gründe für die Aufnahme des Blattes in die Edition Ausschlag gebend gewesen sein. Schon die Transposition des Titels spricht dafür, dass es kaum das Tiermotivs allein oder gar die Bequemlichkeit eines Rückgriffs auf Zuhandenes gewesen sein kann, der den Künstler an der nachmaligen Verwendung des Druckstocks reizte – insofern er nämlich das Thema des Vorwurfs beibehielt, um dessen formalen 'Symbolismus'²⁰ lediglich dezent zu reduzieren, während er ihn gleichzeitig über den Hinweis auf die "Esse" einmal mehr unter den Vorzeichen eines alchemistischen Rätselbildes erscheinen ließ. Dementsprechend scheint die dem Motiv inhärente inhaltliche Symbolkraft

¹⁷ Vielleicht ein frühes Beispiel für das später oft hervorgehobene 'Medienbewusstsein' des Künstlers, wie es vergleichbar auch im Einsatz von Stempeln zu benennen wäre. Dies gilt im Übrigen auch für die anderen Holzschnitte, die in dieser Zeit entstehen. Indem diese in ihren Motiven entweder Tierdarstellungen (Hirsche, Fische) oder Natur- bzw. Erdgeschichtliches thematisieren, besitzen auch sie – wenngleich auch nur in übertragenem Sinne – mit Blick auf das Gesamtwerk 'emblematischen' Charakter.

¹⁸ Vgl. DAbb. 169 u. hierzu oben. Bei der Gestaltung der Einladungskarten pflegten sich auch die Brüder van der Grinten zu engagieren; für einige steuerte H. van der Grinten selbst Graphiken bei, die sich im Stil an diejenigen der ausgestellten Künstler anlehnten. In diesem Fall weist jedoch die Neuauflage der Einladungskarte darauf hin, dass Beuys die Verwendung einer eigenen Graphik für passender gehalten haben muss als die von den van der Grintens gewählte Graphik von R. Schoofs.

¹⁹ Vgl. *Esse* (1973/1974), DAbb. 170b u. Abb. in Schellmann 1992, Nr. 94/S. 127 (eine zweite Fassung entstand mit brauner Farbe; s. ebd., Nr. 89/S. 124); in den Erläuterungen ebd., S. 444 findet sich der erw. Titel *Esse* [*Feuerstelle des Alchemisten*]. angegeben. Zur alchemistischen Deutung des Motivs der Schmiede, auf welche die Bez. "Esse" verweist, ausf. Eliade 1956/1960/1992 sowie auch oben, Kap. III.7.

²⁰ Zur Frage, inwieweit sich Arbeiten wie der *Salamander* nicht nur mit dem Begriff eines "Symbolismus" assoziieren, sondern auch Bezüge zur gleichnamigen Strömung und deren ästhetischer Programmatik herstellen lassen, vgl. neben den nachf. Ausführungen weiterf. a. Kap. III.10. Von seiner Distanzierung vom "Symbolismus" abgesehen hat sich Beuys zum Begriff des "Symbols" widersprüchlich verhalten; einerseits verwendete er ihn positiv (wie etwa in den angesprochenen Werktiteln), andererseits proklamierte er "Ich arbeite nicht mit Symbolen", vgl. J. Beuys, zit. n. Jappe 1986/1996, S. 252. Zu Symbol- u. Bildbegriff bei Beuys allg. vgl. weiterf. auch Antoine 1996.

als solche, welche die Bedeutung der – im eigentlichen Wortsinn emblematischen – Darstellung gerade einem traditionell orientierten Kunstpublikum wesentlich eingängiger vermitteln mochte als die meisten seiner zeitparallelen Arbeiten, auch 1973 seinen Intentionen durchaus entgegen gekommen sein.

Mithin ist einmal mehr zu fragen, *welche* Botschaft das Emblem transportieren sollte – beziehungsweise inwiefern sie sich zu dem in Beziehung setzen lässt, was Beuys zu diesem späteren Zeitpunkt vornehmlich in anderen Medien und – zumindest scheinbar – unter anderen, nämlich dezidiert 'politischen' beziehungsweise gesellschaftsbezogenen Vorzeichen propagierte; etwa, wenn er an einem denkbar prominenten 'Kunstort' wie der *documenta 5* für einhundert Tage sein *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* einrichtete. Handelte es sich hier lediglich um ein konservativen Kunstkäuferkreisen gezolltes Tribut des 'anderen' Beuys, der selbst für Viele seiner Verteidiger so schwer mit dem Aktionskünstler und erst recht nicht mit dem politischen Aktivist in Deckung zu bringen war?²¹ Selbst wenn – oder besser gesagt: *gerade weil* dieser Gedanke mit Blick auf den Distributionszusammenhang des Blattes, eine Sammlermappe, nicht ganz von der Hand zu weisen ist, lohnt es, die Arbeit vor dem Hintergrund der "Einheit des Werkes" (Vischer) zu betrachten, deren Kohärenz – wie im voraus Gehangenen gezeigt – die Kontinuität der Bezugnahmen auf die Hermetik ebenso mit einschließt wie eine bewusste Arbeit mit den 'Bildern des Künstlers' *und* den 'Bildern vom Künstler', die sich mit diesen 'Geheimnissen' assoziieren lassen.²²

Jedenfalls ist der Holzschnitt – orientiert man sich an der Symbolik seines 'Vorbilds' in der alchemistischen Emblematik – unschwer in diese "Einheit" einzuordnen: Zunächst einmal verweist schon der Salamander selbst auf die Wärme des Feuers, das aber nicht nur in seiner *physikalischen* Präsenz dem 'opus magnum' die entscheidende Energie zuführt, sondern gleichermaßen als Sinnbild einer *seelischen* Qualität des Adepten zu verstehen ist, dessen spirituellen Läuterungsweg die Arbeit am 'Großen Werk' bildhaft beschreibt. Eine solche, doppelte Lesart pflegte Beuys auch für seine eigene Arbeit anzubieten, in deren Rahmen "Wärmeprozesse" bekanntlich eine prominente Position einnehmen: Sei es, dass er dort, wo er einen Stoff – vorzugsweise Fett – durch Wärmezufuhr den Aggregatzustand wechseln ließ, diesen physikalischen Vorgang mit Verweis auf seine "Plastische Theorie" einem entsprechenden Bedeutungshorizont unterstellte; sei es, dass er explizit

²¹ B. Lange vertritt mit Blick auf den hier angesprochenen Zeitschnitt die These, nach Beuys' Entlassung aus der Akademie habe sich insb. C. Tisdall – etwa durch die Organisation der ersten (u. titelgebenden) Ausstellung der Zeichnungskonvolute des *Secret Block* 1974 – darum bemüht, "das Bild des außergewöhnlichen und sensiblen Künstlers" zu propagieren (und nebenbei auch durch den Verkauf derselben Beuys' Finanzen zu stützen), vgl. Lange 1999, S. 161 u. S. 167. Tatsächlich scheint Beuys selbst mit der Zusammenarbeit (und den Ausstellungsvorbereitungen) einen 'Aufbruch' verbunden zu haben, insofern er die für den Ausst. Kat. aktualisierte Fassung des *Lebenslauf Werklauf* mit "1973 Joseph Beuys in Brixton geboren" enden lässt – ein charmanter Seitenverweis auf die Gespräche mit Tisdall (vgl. Lange 1999, ebd.) u. wohl auch auf das englische Publikum gemünzt.

²² Vgl. hieran anschliessend auch die weterf. Überlegungen im folgenden Kap. III.10.

zwischenmenschliche Dimensionen ansprach oder dass er betonte, es komme alles auf den Wärmecharakter im Denken an.²³

Zweitens steht der – auch in der späteren Fassung des Holzschnitts noch angedeutete – 'Athamor' als Ort des alchemistischen Transmutationsprozesses für die spirituelle *Wandlung*, die sich in seinem Inneren "stellvertretend" auf der stofflichen Ebene vollzieht. Auch dieser Gedanke beansprucht bei Beuys bekanntlich einen zentralen Stellenwert. Dass der Künstler, wenn er programmatisch forderte, "Modelle der Transformation müssen diskutiert werden"²⁴, auch die Alchemie als ein solches Modell vor Augen hatte, scheint bereits mit Blick auf die bereits zitierte Äußerung gegenüber Antje von Graevenitz mehr als nahe liegend, in welcher er für den im Messkelch wiederkehrenden 'Heiligen Gral' auf die Wandlung des Blutes Christi verwies.²⁵ Zudem dürfte sich der von Beuys in diesem Zusammenhang verwandte Begriff der "Transsubstantiation" – obzwar zunächst christlichen Ursprungs und dementsprechend seitens der Rezeption vorzugsweise vor diesem Hintergrund gedeutet²⁶ – nicht nur präzise mit dem Kerngedanken des alchemistischen Prozesses treffen, der für die neuzeitliche, auf einer christlichen beziehungsweise spirituellen Auffassung des 'opus magnum' basierende ausschlaggebend und dem zu folge die Arbeit an der 'materiellen Substanz' mit derjenigen an der 'seelischen Substanz' gleich zu setzen ist.²⁷ Vielmehr muss hier wohl auch jenes Moment, das für die 'Wiederentdeckung' der Alchemie durch die Kunst seit je eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte, in Erinnerung gerufen werden: Nämlich dass die Bezugnahme auf das alchemistische 'opus' auch für die – zunächst einmal im Material verortete – Arbeit des Bildhauers als "auf die unsichtbaren Enden des Menschseins" bezogen verstanden werden will. Letzteres spiegelt sich bei Beuys nicht allein in den Kommentaren wider, mit denen er seine bildnerischen Werke zu begleiten pflegte, und namentlich natürlich in der "Plastischen Theorie", sondern parallel dazu beziehungsweise auf

²³ Vgl. auch das Stichwort "Wärme" im *Beuysnobiscum* (T. Bezzola) in Szeemann (1993) 1997, S. 353f. u. hierzu weiterf. a. unten.

²⁴ Vollständig lautet das programmatische Zitat: "Transformation der Begriffe, Transformation der realen Vorgänge, Transformation der sozialen Einrichtung, Transformation der Natur, Transformation der Technik, Transformation des menschlichen Blutkreislaufes. Alles Gegenwärtige muss transformiert werden, sonst gibt es keine Zukunft und die Modelle der Transformation müssen diskutiert werden.", vgl. Beuys/Bastian/Simmen 1979, S. 37 sowie Lichtenstern 1991, die zu Recht darauf verweist, dass bereits das zeichnerische Frühwerk erkennen lässt, wie eng diese Programmatik mit Beuys' Auseinandersetzung mit Steiner und – wohl nicht unwesentlich über diesen und weitere Autoren aus dem anthroposophischen Umfeld vermittelt – Goethe sowie namentlich dessen Metamorphosenlehre zusammen gedacht werden muss.

²⁵ Im Wortlaut: "Es ist ein alchemistisches Modell, das auf die Kreuzigung Christi zurückgeht, eigentlich auf Joseph von Arimathia. Die Idee des Grales ist, daß das Blut Christi aufgefangen und transsubstantiiert wird.", vgl. Graevenitz 1984a, S. 19 u. oben Kap. III.8.

²⁶ Vgl. wiederum das entsprechende Stichwort im *Beuysnobiscum* (D. Leutgeb) in Szeemann (1993) 1997, S. 338f.; dort jedoch auf den christologischen Deutungskontext beschränkt. Demgegenüber wäre in diesem Zh. wohl auch auf Beuys' Begriff der "Substanz" zu verweisen, in dem die spirituellen, d. h. christologischen und esoterischen Notationen mit den 'heilkundlichen', d. h. homöopathischen und (al)chemischen untrennbar ineinander gehen. Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.8.

²⁷ Vgl. zu diesem Aspekt der Alchemie natürlich insb. C. G. Jung 1944/1995; dessen psychoanalytische, religionshistorisch informierte Deutungsperspektive allerdings sowohl durch die christliche als auch durch die theosophische u. anthroposophische Interpretation des 'opus magnum' mit vorbereitet war.

einer vorgängigen Ebene bereits in den plastischen Arbeiten selbst, die nachgerade aus der 'Transformation' des Wandlungsgedankens in die Materialsprache hervorzugehen scheinen. Tatsächlich lässt sich dieses an und mit den Materialien selbst operierende "alchemistische Modell"²⁸ der Transsubstantiation sogar in 'greifbarer' Umsetzung wieder finden; zumal, wenn man den Radius nicht nur auf aus der Perspektive der christlichen Ikonographie nahe liegende 'Zeichen' beschränkt, wie sie in Arbeiten wie *Kreuzigung* (1962/63) oder auch – schon wesentlich weiter von einer traditionellen Bildsprache entfernt, gleichwohl bereits dem Titel nach einschlägige Assoziationen gestattend – *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1966) gegeben sind.²⁹ Exemplarisch mag dies ein Vitrinestück wie der – schon in seinem Titel einschlägige – *Transsubstantiator (Gips und Base)* von 1972 belegen: Hier figuriert ein Cocktailglas für den "Kelch", in dem eine Wärmeenergie freisetzende 'coniunctio oppositorum' chemisch (re)aktiver Stoffe stattgefunden hat.³⁰

Keht man nun über die im *Transsubstantiator* ins Bild gesetzte Verschränkung von Chemie und Alchemie, die beide 'Wissenschaften' sich im Zeichen des Kunstwerks paaren lässt, noch einmal zum *Salamander* zurück, lässt sich schließlich noch auf den Topos des *Laboratoriums* verweisen, dem – wie im voraus Gehangenen gezeigt – nicht nur in Beuys' Werk, sondern auch in seiner Selbstdarstellung eine prominente Position beigemessen werden kann.³¹ Sollte also schon in dem frühen Holzschnitt über die "*Feuerstelle des Alchemisten*" ein Hinweis auf das Selbstverständnis des Künstlers gegeben sein, der sich in späteren Jahren mit raumgreifenden Installationen unter entsprechenden Vorzeichen präsentieren wird? Und wäre weiterführend gar zu folgern, dass Beuys auch mit dem *Salamander*, mit er zwei Jahre später zu seiner Kranenburger Ausstellung einlud, in diesem Sinne ein 'Signal' setzen wollte?

Spontan mag man an dieser Stelle erneut an die Erinnerungen Erwin Heerichs denken, in denen dieser über das Labor berichtet, das sich Beuys im gemeinsamen Atelierraum in der Düsseldorfer Akademie eingerichtet und in dem er mit "Chemikalien, Pflanzen und mit anderen Materialien" experimentiert habe³² – just also zu jener Zeit, in welche auch die Weiterverwendung des Holzschnitts als Motiv für die Einladungskarte datiert.³³ Gleichwohl

²⁸ Vgl. J. Beuys, zit. n. Graevenitz 1984a, S. 19 u. hierzu im Kontext oben, Kap. III.8.

²⁹ Vgl. Kat. 33/Abb. S. 151 im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a für die *Kreuzigung*, in der an der Spitze des zentralen, das Kreuz Christi repräsentierenden Kantstabes ein *gemaltes* Kreuz figuriert, das mit der von Beuys als "Substanz" bezeichneten "Braunkreuz"-Farbe aufgetragen wurde. Beuys pflegte in diesem Zh. auf den Eisengehalt der Farbe zu verweisen, der sie mit Blut assoziierbar mache; dies bringt seine Verwendung der Farbe allerdings auch in den Radius einer "homöopathischen Magie"; vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.8. u. weiterf. auch unten Kap. III.12.; sowie Nr. 2/Abb. S. 39 in Schellmann 1992 für *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot*.

³⁰ Vgl. die Abb. in Theewen 1993, S. 38. Auf die Rolle der "Basen" wird an späterer Stelle, im "Schlussbild" noch einmal zurück zu kommen sein.

³¹ Vgl. hierzu, oben Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers".

³² Vgl. u. a. Ausst. Kat. Slg. Murken/Bonn 1988, S. 57 u. neben Kap. II.2. (E. Heerich) ausf. Kap. III.5.

³³ Das gemeinsame Atelier in der Kunstakademie teilten sich Beuys und Heerich von 1951-1954, vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 26.

scheint gegenüber einschlägigen Schlussfolgerungen aus mehreren Gründen eine gewisse Vorsicht geboten: Zum einen insofern, als es im Hinblick auf die retrospektiven Äußerungen des Kollegen – wie im voraus Gehangenen argumentiert – zu beachten gilt, dass sie vor dem Hintergrund eines "Bildes vom Künstler" erfolgen, das von diesem im Dialog mit der Rezeption entwickelt worden und erst im Lauf der Jahre, wiederum nicht ohne Zutun der Interpreten, seine spezifischen Konturen erhalten hat. Zum anderen dürften bei der Entscheidung, 1953 gerade dieses Motiv aus dem Bestand der graphischen Arbeiten auszuwählen und für die Gestaltung der Einladung zu verwenden, formale Gründe eine Rolle gespielt haben, wofür nicht zuletzt die Konzentration auf die geschlossene Kontur der Echse spricht.

Festhalten kann man hingegen, dass es Beuys mit seiner Variation der Karte, deren erste Auflage von den van der Grintens zunächst mit einem Holzschnitt seines ehemaligen Mitstudenten Rudolf Schoofs versehen worden war³⁴, offenkundig darum gegangen sein muss, durch eine *eigene* Arbeit repräsentiert zu werden; und dass er dabei das Motiv seines Druckstocks durch die Reduktion auf die prägnante Tiergestalt 'mediengerecht' umsetzte, wodurch die 'emblematische' Botschaft des Blattes in einer Weise in den Hintergrund trat, die eine einschlägige Lesart zwar noch immer gestattet – aber keineswegs zwingend nahe legt. Dies unterscheidet den *Salamander* auf der Karte allerdings nicht nur von der ursprünglichen Fassung, sondern – wie ausgeführt – auch von derjenigen, die der Künstler 1973 in die Sammlermappe eingehen ließ. Anders gesagt: Die geringfügigen, aber doch auffallenden Variationen zwischen den drei Versionen liegen darin, in wie weit eine "Interpretationshilfe" für die Bezüge gegeben wird, die das Blatt im Hinblick auf seine hermetische Ikonographie herzustellen gestattet. Offen bleibt, welches inhaltliche Gewicht dem unterschiedlichen Umgang mit dem 'Symbolismus' der Graphik beizumessen ist und ob auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet für die Variationen, die zunächst einmal auf einer formalen Ebene zu fassen und bis zu einem gewissen Grad auch zu begründen sind, der jeweilige Entstehungs- und Publikationskontext eine Rolle gespielt haben könnte.

Dass es ungeachtet der späteren Distanzierungen des Künstlers vom *Begriff* des Symbolismus³⁵ durchaus lohnt, diesen Überlegungen nachzugehen, liegt auch unabhängig von der belegbaren stilistischen Nähe seines graphischen Vokabulars zu der gleichnamigen künstlerischen Strömung und der inhaltlichen Affinität zu deren Orientierungen an okkulten Traditionen nahe, für die sich im Übrigen noch über den Entstehungszeitraum des

³⁴ Vgl. die Anm. oben.

³⁵ Vgl. a. die Anm. oben zum Komplex "Symbol"/"Symbolismus". Argumente für diesen Unmut hatte Beuys ggf. aus seiner Steiner-Lektüre gewonnen: "Es kommt darauf an, daß wir den Willen besitzen, in diese materielle Welt auch geistig wirklich einzudringen. Also wir müssen nicht dasjenige verachten, was uns wissenschaftlich der Materialismus, was uns künstlerisch der Naturalismus gebracht hat. Aber wir müssen den Weg wiederum zum Spirituellen zurückfinden, nicht indem wir einen trockenen Symbolismus ausbilden oder einen strohernen Allegorismus. [...] Künstler müssen wir werden, nicht Symboliker und Allegoriker, indem wir gerade durch eine geistige Erkenntnis immer mehr und mehr in die geistigen, in die spirituellen Welten auch aufsteigen.", vgl. Steiner GA 276/1961, S. 147/148.

Salamanders hinaus konkrete Nachweise liefern lassen³⁶: Insofern nämlich, als sie die auf einer übergreifenden Ebene interessierende Frage nach dem Verhältnis zwischen dem 'Sichtbaren' und dem 'Unsichtbaren' im Werk berühren – und wie dieses Verhältnis im Bezug auf die Rezeption gestaltet wird.

Dies mag eine Bemerkung belegen, mit der Beuys 1972 im Gespräch mit Adriani, Konnertz und Thomas den unter den Vorzeichen eines Umbruchs wahrgenommenen Wandel in seiner bildhauerischen beziehungsweise plastischen Ausdrucksweise erläutert hat:

"Ich bin als Bildhauer von einfachen Überlegungen im Rahmen der Plastik zu meinen frühen Formen gekommen, mir lag daran, dass solche Formen entstehen. Ich hatte ein Interesse an den Formen selbst. 1952 habe ich natürlich noch nicht gedacht, daß diese Formen eines Tages für die Diskussion interessant werden könnten. Der formale Aspekt, der 1952 entscheidend war, konnte selbstverständlich in den späten fünfziger Jahren als *Interpretationshilfe* dienen, um einen neuen Wissenschaftsbegriff zu erhärten und zu erleben. Damals versuchte ich über den Wärmebegriff zu sprechen in der Plastik, was mir 1952 schon durchaus klar war, daß es durchaus interessant wäre, das durch Plastik zum Ausdruck zu bringen. Damals habe ich gedacht, daß diese Dinge für die Plastik eine Rolle spielen."³⁷

Sieht man einmal davon ab, dass der vom Künstler angesprochene Zeitrahmen – 1952 versus die "späten fünfziger Jahre" – weniger mit dem am Werk festzumachenden Wandel denn mit den Kerndaten seiner 'Krisis' übereinstimmt, wie sie über das dem *Lebenslauf Werklauf* folgende Buch zum festen Bestandteil nicht nur seiner biographischen 'Legende', sondern auch seiner künstlerischen Vita werden sollten³⁸, so fällt an dieser 'Erläuterung' zunächst einmal eine befremdliche Ambivalenz im Bezug auf die von Beuys beschriebene Relation von "Form[en]" und 'Inhalt[en]' beziehungsweise Intentionen auf. Wenn sich in ihr allerdings erneut eben jener für sein "Sprechen über Kunst" so charakteristische Gestus der 'Hermetisierung' vermittelt, dann verwundert es nicht, dass sie sich gerade im Hinblick auf das, worüber hier gesprochen beziehungsweise beredt geschwiegen wird, als aufschlussreich erweist: Denn, so wäre zu fragen, was war der "*formale Aspekt*", zu dem Beuys aufgrund "einfacher Überlegungen im Rahmen der Plastik" gekommen zu sein angibt – der aber in den späteren Jahren als "*Interpretationshilfe*" hätte dienen können?

³⁶ Vgl. etwa die einschlägigen Hinweise der Brüder van der Grinten im Vorwort zum Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961, hierzu ausf. unten, Kap. III.10.

³⁷ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 58 (Hervorh. V. K.). Die Datierung des ebenso wie die übrigen aus Gesprächen mit den Autoren entnommenen Äußerungen nicht weiter nachgewiesenen Zitates ergibt sich aus der Tatsache, dass es bereits in der ersten Ausgabe des Buches vorhanden ist. Für die Neuauflage zu Beginn der achtziger Jahre wurden dann weitere Gespräche geführt, die ebenfalls ohne Datierung in das Buch gingen. Wohl aus diesem Grund wird bei Angerbauer-Rau 1998 das gesamte Buch unter 1977 geführt, was jedoch eher zu einer weiteren Verunklärung hinsichtlich der Datierung der Interviews beiträgt.

³⁸ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.4.; sowie zur Bedeutung, die der "Krise" unter den Vorzeichen einer 'schamanistischen Initiation' für die Bildsprache des Künstlers in den plastischen Arbeiten und Aktionen nach 1960 seitens der Rezeption zugemessen wird, ebd. sowie Kap. III.7.f. Wie gezeigt werden konnte, geht diese Verquickung zwar nicht genuin auf die Monographie der Autoren zurück, gleichwohl wird sie jedoch durch deren Aufbau einmal mehr autorisiert und durch die Verbreitung des Buches umso wirkmächtiger in der Rezeptionsgeschichte eingetragen.

Tatsächlich sind bereits um 1952 – also vor den "späten fünfziger Jahren" – keineswegs allein unter den zeichnerischen, sondern auch unter den plastischen Arbeiten solche auszumachen, die auf eine durchaus direkte – wenn man so will: formale – Umsetzung der aus der Auseinandersetzung mit Steiner und anderen Autoren des anthroposophischen Umfelds bezogenen Vorstellungen und Vorstellungsbilder schließen lassen: Dies gilt nicht nur – wie bereits erläutert – für die 1952 datierenden *Bienenköniginnen*, sondern etwa auch für Werke wie die später als *Grauballeman* geführten *S/Lemniskatenschwingungen um einen Kern* (1952/53)³⁹ oder die Bronze *SåFG- SåUG* (1953/1958), für die – folgt man Martin Barkhoffs überzeugendem Hinweis – sehr wahrscheinlich Pastellskizzen Rudolf Steiners als direkte Anregung angenommen werden können.⁴⁰ Umgekehrt sind eben jene ikonographisch mehr oder weniger direkt auf Steiners Schriften rückführbaren 'Zeichen', die im graphischen Frühwerk allenthalben figurieren – namentlich etwa "Gralskelch", "Kreuz" und "Kristall"⁴¹ – nicht nur ab Anfang der sechziger Jahre in den Aktionen des Künstlers weiterhin präsent, sondern erscheinen bald darauf in den Wandtafelzeichnungen, mit denen Beuys seine "Plastische Theorie" und mithin sowohl seinen "Wärme-" als auch seinen "Wissenschaftsbegriff" zu erläutern pflegte, erneut *als Zeichen* – und zwar in einer Funktion, die sich in der Tat als "Interpretationshilfe" bezeichnen lässt.

Worin sich die in unterschiedlichen Medien ausgeführten und in unterschiedlichen Werkphasen entstandenen Arbeiten also *gerade im Bezug auf das, was ihnen zunächst einmal gemeinsam ist, unterscheiden*, ist die Art und Weise, wie und inwieweit die 'Zeichen' transformiert werden. Die Bezugnahme auf die Hermetik und die 'Hermetisierung' der künstlerischen Sprache scheinen dabei – ähnlich, wie dies bereits für die Selbstäußerungen

³⁹ Vgl. zu dieser Arbeit insb. Lichtenstern 1996, sowie Block Beuys 1990, S. 328ff. u. die Abb. ebd.; wo für die Arbeit mehrere Versionen bzw. 'Phasen' angegeben sind; die heute in Darmstadt befindliche Fassung trägt seit 1969 den Titel *Grauballeman 1952*, obwohl sie (lt. W. Beuys) wahrscheinlich erst nach 1958 entstanden ist. 1953 gibt Beuys eine Arbeit in eine Ausst. der Deutschen Bundespost im Düsseldorfer Ehrenhof ein, die lt. E. Heerich den Titel *Seminskaten-schwingung um einen Kern* trägt (s. ebd.). Ob die eigenwillige Wortschöpfung von Beuys so beabsichtigt war, scheint trotz der etymologischen Deutung von W. Beuys ('semnis' v. griech. 'σεμνος', d. h. heilig) fraglich; fast möchte man mit Blick die Ähnlichkeit, die "S" u. "L" in Fraktur- u. in Schreibschriften haben können, einen Lesefehler vermuten. Neben dem von W. Beuys angegebenen Buch von George Adams, *Strahlende Weltgestaltung* (vgl. Adams 1934/1965, insb. S. 406ff., wo "Lemniskatenverschlingungen im Raume" verhandelt werden, weiterf. hierzu Lichtenstern 1996, S. 273f.) ist hier v. a. auf Steiner als Primärquelle zu verweisen, der die Lemniskate (auch Möbiusband, "Unendlichkeitsacht") immer wieder in seinen Schriften als 'archetypische', spirituelle Bewegungsfigur zitiert (vgl. etwa GA 194/11994, S. 105f. wo – mit begleitenden Zeichnungen – die Ableitung der Lemniskate aus dem 'Ouroboros' erläutert wird; ähnlich in GA 202/1970, S. 97f.); sowie speziell mit Blick auf Beuys' Plastik die Wandtafelzeichnung zum 10. Vortrag des *Heilpädagogischen Kurses*, GA 317/1985, Abb. in Bockemühl/Kugler 1993, S. 44). "Lemniskatenschwingungen um einen Kern" stellen allerdings – im weitesten Sinne einer unendlich in den Raum ausschwingenden 'geistigen Energiestrahlung' – nachgerade einen Topos in der theosophisch beeinflussten esoterischen Literatur dar, vgl. etwa das Diagramm aus der *Occult Chemistry* (1908) von A. Besant u. Ch. Leadbeater, Abb. in Roob 1996, S. 615.

⁴⁰ Vgl. hierzu Barkhoff 1994 u. hierzu oben, Kap. III.1.; s. desw. a. den Hinweis in Kap. III.7. auf DAbb. 147.

⁴¹ Vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.7. u. Kap. III.8. Gleiches wäre auch für das – prominent etwa in der Zeichnung *Evolution* (1974, s. DAbb. 117a) figurierende – 'geflügelte' "Transformationszeichen" geltend zu machen, das sich als solches u. a. in Steiners Wandtafelzeichnungen wiederfindet (s. etwa die Tf. 6 in Kugler 1992, S. 29); sowie für das von Beuys auch "evolutionäres Urzeichen" genannte "Schwellenzeichen" (s. DAbb. 104). Auf ein weiteres wichtiges 'Zeichen' – die "Rose" wird im folgenden Kap. noch ausf. einzugehen sein.

des Künstlers festgestellt werden konnte – ein spezifisches Verhältnis zueinander einzugehen.

Noch einmal mit Blick auf den *Salamander* formuliert: Während es sich sowohl auf formaler Ebene als auch in seiner symbolhaften Darstellung noch eindeutig dem Frühwerk zuordnen lässt, weist das Blatt nicht nur in seinen inhaltlichen Konnotationen – dem Bezug zu den "Wärmeprozessen", dem Ort der Wandlung und dem Laboratorium des Alchemisten – auf Zusammenhänge hin, die im künftigen Schaffen des Künstlers weiterhin von zentraler Bedeutung sein werden. Auch der weitere Umgang mit dem Druckstock – seine prominente Präsenz in der ersten umfangreichen Einzelschau, mit der Beuys alle Aspekte seines damaligen Schaffens einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen gedachte; sowie die Wiederaufnahme in einer Zeit, in der die "Einheit des Werkes" mindestens von Teilen der Rezeption in Zweifel gezogen wurde – scheint sich in die Konturen dessen zu fügen, was als bewusster Umgang mit den hermetischen Bildern *und* dem "Bild vom Künstler" *als* 'Hermetiker'⁴², das sich mit ihnen verknüpfen lässt, beschrieben werden kann.

Neben der Kontinuität, die sich für die 'Zeichen der Wandlung'⁴³ konstatieren lässt, ist also auch den 'Wandlungen der Zeichen' Beachtung zu schenken – und damit nicht zuletzt der Frage, in welchem Verhältnis die 'Bilder des Künstlers' zu den mit ihm assoziierten 'Bildern vom Künstler', kurzum: Selbstverständnis und Selbstdarstellung im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion zu sehen sind.

– An der 'Feuerstelle des Alchemisten' –

Vor diesem Hintergrund scheint es viel versprechend, vergleichend eine zweite Arbeit des Künstlers ins Auge zu fassen, die uns nicht nur erneut direkt an die an "Esse" des 'Künstler-Alchemisten' führt, sondern wiederum als 'Einladung' zur Auseinandersetzung mit einem größer angelegten – und komplexere Zusammenhänge ansprechenden – Projekt verstanden werden kann, sich mithin also mit dem *Salamander* auf der Einladungskarte in Thema *und* Gestus gleichermaßen in Entsprechung sehen lässt. Etwa einunddreißig Jahre nach Entstehung des Holzschnitts finden wir Joseph Beuys nämlich erneut mit dem Schmelzofen

⁴² Hier im doppelten Wortsinn, nämlich als 'Geheimnisträger' *und* 'Alchemist'.

⁴³ In *freier* Anlehnung an Jung 1952/1995 bzw. in absichtsvoller Modifikation des Titels *Symbole der Wandlung*, insofern hier die künstlerische Referenz auf letztere angesprochen ist. Zu Radius und Problematik des Symbolbegriffs vgl. ausf. Hamm 2003 sowie kompakt Kurz 1997, S. 66ff., dessen Überblicksdarstellung sich in diesem Zh. auch insofern anbietet, als sie entsprechende Kapitel zu "Metapher" und "Allegorie" umfasst. Weiterf. zum Symbolbegriff in den Kunstwissenschaften das Standardwerk von Pochat 1983.

als 'Athakor' befasst.⁴⁴ Zum 30. Juni 1982, gute zwei Wochen nach der Eröffnung der *documenta 7*, wurde oberhalb des Riesenkeils aus Basaltsäulen, den Beuys als Teil seiner Arbeit *7000 Eichen* vor dem Kasseler Museum Fridericianum hatte aufschütten lassen, ein Holzpodest aufgestellt. Hier sollte eine Aktion des Künstlers stattfinden, die bereits im Vorfeld sehr viel Unmut erregt hatte: In einem von zwei Düsseldorfer Kunstschmieden eigens aufgemauerten Ziegelofen wollte Beuys vor versammelter Öffentlichkeit die originalgetreue Nachbildung der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen, die ihm ein Düsseldorfer Gastwirt als Spende zur Verfügung gestellt hatte, zu einem "Friedenshasen" umschmelzen.⁴⁵ Der Verkaufserlös des so entstandenen Beuys-Werkes sollte die geplanten Baumpflanzungen der *7000 Eichen* finanzieren helfen.⁴⁶

Ungeachtet heftiger Proteste aus den Reihen empörter Bürger, darunter auch der Innung der Kasseler Goldschmiede und Juweliere, begab sich Beuys am bezeichneten Tag wie geplant ans Werk. Vor den Augen der anwesenden Zuschauer brach der Künstler zunächst sorgfältig den Perlen- und Edelsteinbesatz der Krone aus seinen Fassungen und legte die Stücke in ein vorbereitetes Einmachglas mit der Aufschrift:

"Es kommt alles auf den Wärmecharakter im Denken an. Das ist die neue Qualität des Willens. Joseph Beuys"⁴⁷

Sodann gab er nacheinander die Stücke des zuvor zerlegten Goldhelms der Glut des angeheizten Schmelzofens preis.

⁴⁴ Bereits an dieser Stelle sei angemerkt, dass Beuys keineswegs der einzige Künstler ist, der in den achtziger Jahren das (Sinn-)Bild des 'Athakor' zitiert; auf weitere markante und nur wenig später als Beuys' *documenta*-Arbeit datierende Beispiele wird i. F., namentlich in den Kapiteln zu Anselm Kiefer u. Sigmar Polke (s. Kap. IV u. Kap. V) noch ausführlicher einzugehen sein. Zum entspr. zeit- u. kunsthistorische Rahmen bzw. Kontext vgl. weiterf. ebd. sowie Kap. VII.3. u. DAbb. 534a-o ; ein Hintergrund, vor dem bzw. zu dem wiederum die oben in Kap. III.3. im Zh. mit dessen Beuys-Hommage angesprochenen Arbeiten J. G. Dokoupils, die auf die hermetische Ikonographie referieren, als Kommentare verstanden werden dürften (s. ebd.). Unter diesen findet sich übrigens auch eine, die nach einer entspr. hist. Vorlage das Motiv des Alchemisten am 'Athakor' zitiert; diese Arbeit wurde 1994 auf der *Art Cologne* bei der Galerie I. Dacic/Tübingen gezeigt; leider ließ sich weder bei der Galerie, die das Bild seinerzeit lediglich in Kommission präsentierte, noch auch über das von der Galerie Bruno Bischofberger verwaltete Dokumentationsarchiv eine Abb. aufspüren; für die Unterstützung bei den Nachforschungen sei an dieser Stelle Herrn R. Opoku, z. Zt. d. Anfrage geschäftsf. Assistent des Künstlers, sowie Herrn N. Künzler/Galerie Bischofberger, Zürich, gedankt.

⁴⁵ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 258ff., sowie DAbb. 194a-e.

⁴⁶ Vgl. das Plakat *documenta expects everyman to do his duty* (1982), DAbb. 194b u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 185/S. 265. Zu der Spende sowie den Hintergründen der Aktion vgl. V. Loers im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 257ff.; zur Aktion selbst auch Schneede 1994, S. 385f. (A 18, *Schmelzaktion*), von dem sie als zu den "buchstäblichen, demonstrativen, direkt auf Wirkung nach außen gerichteten" Aktionen gehörig den "Gelegenheitsarbeiten" zur Seite gestellt wird (ebd., S. 6). Zweifellos treffen erstere Kriterien auf die *Schmelzaktion* zu. Ob ihr deshalb jedoch die von Schneede nur den "großen Aktionen" zuerkannten Qualitäten "bildhafter Wirkung" und "symbolischer Mitteilung" abgesprochen werden dürfen, steht – wie i. F. noch zu zeigen sein wird – auf einem anderen Blatt.

⁴⁷ Vgl. Stüttgen 1987a, S. 55. Mit Blick auf die einschlägige Formulierung einer "*neue[n]* Qualität des Willens" wäre ein weiteres Mal auf den Bezug zu Nietzsches "Willen zur Macht" bzw. darauf zu verweisen, mit welcher Akzentuierung diese Bezugnahme bei Beuys – vermittelt über seine Verständigung mit Steiner – eine neue, programmatische Ausrichtung erfährt. Vgl. zu Beuys u. Nietzsche oben, Kap. III.6.

Um den weiteren Fortgang des Ereignisses in den suggestiven Worten Johannes Stüttgens zu schildern, der Beuys seinerzeit bei der Aktion assistierte:

"Es dauerte eine gehörige Zeit, bis die Temperatur erreicht war, die das Gold zum Schmelzen brachte. Beuys griff zum Mikrophon und rief in rhythmischen Abständen die Namen großer Alchemisten hinein: 'Agrippa von Nettesheim!' – 'Paracelsus!' – 'Athanasius Kircher!' -, sprang in dem Moment, da das Gold flüssig geworden war und zu sieden begann, in die Höhe und schrie, jetzt er selber ein Magier im Zustand der Verzückung, daß es über den ganzen Platz erscholl: 'Jetzt ist das Gold gesunken! Das Gold – das Gold – es blickt! Das Gold – es blickt! Es blickt! Das Gold – es blickt!'"⁴⁸

Das verflüssigte Gold wurde schließlich in die Form eines Hasen, des *Friedenshasen*, gegossen – es handelte sich um eine gewöhnliche Backform, wie sie zu Ostern Verwendung findet -, sowie in eine kleine Kugel, die von Beuys als *Sonnenkugel* bezeichnet wurde.⁴⁹ Anschließend erhielten beide Skulpturen zusammen mit dem Diamantkreuz, das den Helm bekrönt hatte, Perlen, Edelsteinen und der Gusschlacke ihren Platz in einer mit Panzerglas schreinartig verschlossenen Wandnische im Eingangsbereich des Museum Fridericianum⁵⁰, während Beuys und seine Assistenten Aufkleber und T-Shirts an die Anwesenden verteilten, auf denen *Friedenshase* und *Sonnenkugel*, sowie der dreisprachige Aufruf "Friede" aufgedruckt waren.

Die *Schmelzaktion*⁵¹ scheint uns also tatsächlich den Künstler als 'modernen Alchemisten' vorzuführen. Allzu voreilig wäre es allerdings, vom goldenen *Friedenshasen* direkt und materialiter auf das 'aurum nostrum' schließen zu wollen. Demgegenüber kann seine 'Trabantin', die goldene *Sonnenkugel* nicht nur mittelbar auf den idealen "Sonnenstaat" verweisen, den Beuys – in Berufung auf Steiner – als soziale Zukunftsutopie entwarf⁵² und dessen Signum er gleich einer Signatur bereits seit den siebziger Jahren im Stempel

⁴⁸ Vgl. Stüttgen 1987a, S. 55. Die Bemerkung "es blickt!" verweist (fachsprachlich) auf den Verflüssigungs- bzw. Schmelzpunkt des Metalls.

⁴⁹ Vgl. DAbb. 194c u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 187/S. 261 (Fehlgedrucktes Multiples *Friedenshase*, 1982, i. O. mit Goldübermalung) sowie den Probeguss aus Zinn, DAbb. 194d u. Abb. ebd., Kat. 184/S. 262. Eine (plastisch 'imaginierte' u. als solche bezeichnete) "Sonnenkugel" begegnet in der einschlägigen Quellenliteratur übrigens bei Joh. Val. Andreae in der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz*, vgl. Andreae/Maack 1616/1913, S. 91.

⁵⁰ Vgl. DAbb. 194e u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 259. Der *Friedenshase* befindet sich heute als Leihgabe der Slg. Josef W. Froehlich in der Staatsgalerie Stuttgart, vgl. hierzu Inboden 1989, S. 5/6.

⁵¹ In Übernahme des von Schneede 1994 im *Werkverzeichnis der Aktionen* vorgeschlagenen "provisorischen Titels" (vgl. ebd., A 18 u. S. 388/ Anm. 60); Beuys selbst hat der Aktion offenbar keinen definitiven Titel gegeben; zu den kursierenden zählt allerdings auch *Wandlung* (vgl. ebd.) – was, wie im Folgenden noch zu belegen sein wird, möglicherweise der treffendere Titel gewesen wäre.

⁵² Beuys führt Campanellas *Civitas Solis* offenbar mit seinem "Wärmebegriff" sowie Steiners Evolutionsvorstellungen zusammen. Vgl. z. B. auch seinen Kommentar gegenüber C. Tisdall zur Zeichnung *Wärme Zeit Maschine (Warm Time Machine)*: "[...] Warm time machine – warmth ferry – warm sculpture – towards the future: Sun State" (vgl. Beuys/Tisdall 1974, Ausg. 1988, S. 50); sowie die Zeichnung *Evolution* (1974, vgl. DAbb. 117a), in der sich der Begriff des "Sonnenstaates" unmittelbar in einen Zusammenhang mit den von Steiner übernommenen Vorstellungen gestellt findet. Übrigens wäre für die hier – wie auch auf einer zeitgleich datierenden Tafelzeichnung – erscheinende, auf dem flammenden Planeten stehende Menschenfigur ggf. an die (formale) Paraphrase einer alchemistischen Allegorie zu denken: Das Sinnbild für die 'putrefactio' aus J. D. Mylius' *Philosophia reformata* (1622), wie es sich auch bei C. G. Jung wieder findet, vgl. Jung 1944/1995, Abb. 34/S. 111 u. DAbb. 196 sowie DAbb. 195 u. d. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 113/S. 241.

fürte⁵³: Vielmehr finden sich in ihr, insofern in der Alchemie der Planet das Metall und beide die höchste Stufe des 'opus magnum' symbolisieren, Zeichen und Bezeichnetes in Eins gefasst – zu einem Sinn-Bild, das nunmehr in eine plastische Form gegossen und damit nachgerade greifbar anschaulich wird.

Hasen hingegen begegnet man in der Alchemie höchst selten.⁵⁴ Eines der bekanntesten Beispiele dürfte wohl aus einer Illustration der *Aurora Consurgens* stammen, die einen Androgyn zeigt, der in der Rechten eine Fledermaus und in der Linken einen Hasen oder ein Kaninchen hält.⁵⁵ Die Tiere deuten hier auf den wechselnden Zustand der 'flüchtigen' Materie, mithin auf die Wandlung selbst; dies entspricht der etwa auch bei Agrippa ab Nettlesheim bezeugten Position im System der Korrespondenzen, wo der Hase zu jenen Tieren gehört, die – wie das dem alchemistischen "Mercurius" entsprechende Metall Quecksilber – dem Planeten Merkur unterstellt sind.⁵⁶ Daneben gibt es Darstellungen des 'mons philosophorum', an dessen Fuße man ein Kaninchen in seinen Bau schlüpfen sieht: Ihm soll der Adept 'nacheifern', um 'ins Innere der Materie' zu gelangen.⁵⁷ Kannte der

⁵³ Vgl. Stüttgen 1988c, S. 192f. Eine Art 'Spiegel' dieses Zeichens ließe sich in der Kombination von Diamantkruz und *Sonnenkugel* in der *Friedenshasen*-'Vitrine' entdecken.

⁵⁴ Und noch seltener begegnet man ihnen, nebenbei bemerkt, bei Rudolf Steiner. Zwar findet er sich der Hase auch bei Steiner – ähnlich wie von Beuys angesprochen – als "Mondtier" benannt; dies aber im Zh. mit einer buddhistischen Fabel ("Wie der Hase in den Mond kam"), in der sich das als besonders "weise" und "vorgerückt" beschriebene Tier als Inkarnation Buddhas erweist, als es sich, zu einer Nahrungsspende für einen Festtag aufgefordert, bescheiden dem Gott Indra selbst zur Speise anbietet. Dieser zeichnet ihn im Anschluss in den Mond, vgl. ausf. Steiner GA 92/1999, S. 45ff. (erste Aufl. d. Ausg. in Kurzform wird die Fabel von Steiner jedoch verschiedentlich in Vorträgen aufgegriffen, so etwa auch in GA 130/1987, S. 35). Der bei Harlan 1991b gegebene Verweis auf GA 327/1985 im Bezug auf Hirsch und Hase (vgl. hierzu a. weiter unten) führt in diesem Zh. in die Irre.

⁵⁵ Vgl. DAbb. 197. Beuys hätte das Blatt beispielsweise bei Hartlaub 1959, Nr. 4 oder Klossowski de Rola 1973/1974, S. 52 finden könne. In C. G. Jungs *Psychologie und Alchemie* findet es sich nicht wiedergegeben, wohl aber wird die *Aurora Consurgens* ausführlich in den Studien zum *Mysterium Coniunctionis* behandelt, vgl. Jung 1957/1995 (jedoch o. Abb.).

⁵⁶ Vgl. Agrippa 1533/1967, S. 47 (*Liber Primus*, Cap. XXIX: "Quae sequuntur Mercurium", p. XXXV) bzw. Agrippa 1531f./1916, Bd. I, S. 150f. "Welche Dinge dem Merkur zugehören". Höchst anschaulich – nämlich von Diagrammen begleitet, die Agrippas 'Stufenleitern' ("Scalae") leicht modernisiert wiedergeben – erläutert diese "Ketten" der Korrespondenz Peuckert 1941, S. 36ff. (Kap. "Adeptus philosophus"); für die "Scalae" vgl. Agrippa 1533/1967, S. 115ff. (*Liber Secundus*, Cap. IVff., p. CIIff.) u. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 20ff.; zur Korrespondenzlehre vgl. einf. oben, Kap. II.2., u. mit Blick auf Beuys die beiden vorauf gegangenen Kap. III.7.. u. Kap. III.8.; für eine späte Arbeit, für die eine mittelbare Bezugnahme auf die hier angesprochenen "Scalae" nicht auszuschließen ist, s. DAbb. 538.

⁵⁷ Vgl. DAbb. 198a u. die Abb. in Jung 1944/1995, Abb. 93/S. 229 (in Jungs Bildkommentar findet u. a. auch der 'Phönix' eine explizite Erwähnung). Eine ähnliche Darstellung des 'mons philosophorum' findet sich in dem Band *Geheime Figuren der Rosenkruzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert...* (vgl. Eckhardt 1785/1988, S. 11/DAbb. 198b), auf den wiederum Steiner in seinen Vorträgen über *Das rosenkruzerische Christentum* verweist (vgl. Steiner GA 130/1987, S. 58ff). Dementsprechend verbreitet war die Kenntnis dieser Quelle in anthroposophischen Kreisen, so werden die *Geheimen Figuren* etwa auch von Bekh 1942/1987 mehrfach angeführt; vgl. zu dieser Quelle s. weiterf. a. unten.

Künstler, der – wie bereits zitiert – im Interview mit Caroline Tisdall so dezidiert auf seine alchemistische Auffassung des Hasen zu verweisen pflegte⁵⁸, diese Bilder?

Auf ein besonders markantes Emblem, auf dem das Feldtier prominent figuriert, scheint Beuys jedenfalls sogar direkt Bezug genommen zu haben, als er 1971 das Plakat für die Düsseldorfer Variante seiner Aktion *Celtic + ~~~* gestaltete – die, wie bereits erwähnt, auf Steiners alchemistische Auslegung der Parzival-Legende rekurrierte und speziell in Düsseldorf auch in der Taufszene bis hin zu den verwendeten Materialien unmittelbar an alchemistische Bilder anknüpfte⁵⁹: Hier hatte der Künstler an Stelle der Übersetzung des im griechischen Original wiedergegebenen Titels der Aktion – *Gib mir einen festen Punkt, wo ich stehen kann und ich bewege die Erde (hebe die Welt aus den Angeln)* – folgenden Zusatz geschrieben: "Drei Hasen und der Ohren drei und doch hat jeder seine zwei." Was Johannes Stüttgen später als "kryptische Konzeption" kommentiert, die "durch eine Irritation den spirituellen Zusammenhang des archimedischen Hebelgesetzes mit der Zukunftsidee der 'Dreigliederung'" aufdecken sollte⁶⁰, ist nichts anderes als eine Beschreibung des 'Hasenrades', wie es in der hermetischen Ikonographie als Bild für die Flüchtigkeit des 'Mercurius' begegnet.⁶¹

Möglicherweise hatte Beuys – der, sieht man einmal ganz davon ab, dass er als Gussform für den *Friedenshasen* tatsächlich eine österliche Backform verwendete, seine Hasen verschiedentlich als "Osterhasen" zu bezeichnen pflegte – auch bei Alexander von Bernus nachgelesen, der in seinem Buch über *Alchymie und Heilkunst* bemerkt:

"Das fruchtlose Umhertappen der Unberufenen im Umkreis des hermetischen Tempels wird in den allegorisch-alchymistischen Bildern oft versinnbildlicht durch Einen, der hilflos mit verbundenen Augen

⁵⁸ Vgl. Beuys/Tisdall 1974, S. 50 u. oben Kap. III.5., Abs. "Alchemistische Dinge". Das Gespräch datiert mithin in eine Zeit, in der Tisdall die englische bzw. ihm selbst die deutsche Ausg. von Klossowski de Rola's reich illustriertem Buch hätte vorliegen können, s. Klossowski de Rola 1973/1974. Ob Beuys zudem die Alliteration von 'lapis' u. "lapin" (frz. für Kaninchen) bekannt bzw. bewusst war, die in die hermetische Allegorik mit eingeflossen ist, mag dabei offen bleiben.

⁵⁹ Vgl. hierzu neben den Passagen in Kap. III.7. u. Kap. III.8., auf die bereits mehrfach zurückverwiesen wurde, auch die Kap. III.6. zitierten Erinnerungen von Ute Klophaus.

⁶⁰ Vgl. Stüttgen 1988c, S. 198; auch Schneede 1994 hat dieser Auslegung nichts hinzuzufügen (vgl. ebd., S. 274).

⁶¹ Vgl. etwa in einer Ausgabe von Basilius Valentinus' *Chymischen Schriften* aus dem Jahr 1717, DAbb. 199 u. Roob 1996, S. 676. Beuys' primäre Quelle war in diesem Fall aber wohl eine andere: Schon im Januar 1971 – einen Monat vor der Düsseldorfer Aktion, hatte Stüttgen einen Stempel angefertigt, zu dem Beuys das zentrale Emblem beisteuerte – ein 'Drei Hasen-Rad', für das lt. Stüttgen 1988c das "Drei-Hasen-Fenster" aus dem Kreuzgang des Paderborner Doms, eine Maßwerkarbeit aus dem 16. Jh., Pate stand; hierauf verweist auch das von Beuys leicht variiert auf das Blatt notierte Motto "Drei Hasen und der Ohren drei / und doch hat jeder seine zwei!"; vgl. für den Stempel u. Beuys' Entwurfzeichnung DAbb. 200ab bzw. Stüttgen 1988c, S. 198 u. S. 199. Diesen Stempel hat Beuys jedoch selbst nicht benutzt – obgleich dessen Motto, *Weitersagen!*, in Kombination mit dem hermetischen Motiv seinen eigenen 'Strategien' im Umgang mit den einschlägigen Referenzen eigentlich durchaus entsprochen hätte.

einem Hasen nachläuft [...] – dem wahren, welt-gesuchten Osterhasen, der Dem, der ihn zu fassen weiß, die echten schwarz-weiß-roten und mitunter goldenen Eier legt."⁶²

Dem würde nicht nur die humorige Bemerkung entsprechen, mit der er, dem Bericht Johannes Stüttgens zufolge, im Juli 1983 Finanzierung und Fortgang der Aktion *7000 Eichen* seinen Mitarbeitern gegenüber kommentierte:

"Im Augenblick hängt alles vom goldenen Hasen ab. [...] Der läuft! Der legt dauernd Eier!"⁶³

Vielmehr findet sich schon in dem mehr als zwanzig Jahre früher datierenden, vom Künstler selbst verfassten *Interview mit Hagen Lieberknecht* eine – zunächst einmal durchaus rätselhaft anmutende – Formulierung, die den Osterhasen mit jenem Organ in Verbindung bringt, welches – wie im voraus Gehangenen gezeigt – im Bezug auf das "alchemistische Modell" von Bedeutung ist, das Beuys in der christlichen Vorstellung von der Wandlung des Herzblutes Christi erkannte:

"Der Hase bringt Ostereier ... Es ist übrigens das Herz."⁶⁴

- das in der ebenfalls 'alchemistisch genährten', an die Dreigliederungsidee anknüpfenden "Plastischen Theorie" in der zentralen Position des inneren "Bewegers" beziehungsweise des 'transsubstanzierenden' Bewegungsimpulses figuriert.⁶⁵ Tatsächlich hat sich Beuys auch mit Blick auf die *Schmelzaktion* in einer Weise geäußert, die entsprechende Rückschlüsse nahe legt:

"Der Hase ist übrigens immer [...] auch in der alten Alchemie ein Zeichen für die Wandlung, für die Transformation, und deswegen war es für die mittelalterliche Wissenschaft ein Zeichen der Chemie, weil sie unter Chemie die Transformation und die Wandlung des Geistes verstanden haben. Sicher hat es auch Scharlatane gegeben, die wollten einfach Gold machen. [...] Ich soll ja angeblich auch einer sein [...]. Aber die Idee der Alchemisten war doch, das Gold im Inneren zu wandeln. *Das Herzorgan, das Zentralorgan, die Sonne auf die Erde zu holen, das ist die Grundidee.*"⁶⁶

⁶² Vgl. Bernus 1948, S. 94. Wie das Gold der "goldenen Eier" verweist auch die Farbentrias "schwarz-weiß-rot" auf die Alchemie, nämlich auf die drei Stufen des 'opus magnum', 'putrefactio' (Schwärzung), 'albedo' (Weissung) und 'rubedo' (Rötung) hin; entsprechend farbig bearbeitet begegnen "Ostereier" übrigens bei Beuys in einem seiner "Plastischen Bilder", vgl. J. Beuys: *Drei Telephone und zwei Batterien, 1. Osterhase schläft, 2. Achtung Osterhase verläßt Bau, 3. Gelege, 4. Ostern, 5. Brancusi als Osterhase* (1960-1963), vgl. die Abb. in Museum Moyland 1997, S. 193 (ebd. Raum 41/Wand 2, Nr. 22; b. Voigt 2000, Kat. 137). Zur Wahl der "Osterhasen"-Backform bemerkte Beuys später: "[...] ich wollte gar keine von mir individuell gemachte, sondern eine richtige Volksform haben, ich würde sagen: Volkskunst.", vgl. Beuys/Kaffeehausgespräch 1983, S. 115. Auch wenn Beuys den Hasen Journalisten gegenüber als "neues aktuelles" (Beuys/Altenberg 1982, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 258) bzw. "aktuelles und populäres Friedenssymbol" erklärte, das "in gewisser Hinsicht die Taube Picassos ablösen" sollte, scheint es wenig befriedigend, sich wie Schneede 1994 (ebd. S. 386, der hier ein ZDF-Interview mit Beuys zitiert) mit diesem Protokoll zufrieden zu geben.

⁶³ Vgl. J. Beuys am 07. 07. 1983, zit. n. Stüttgen 1987a, S. 55. Die Bemerkung "der läuft" – die durchaus erneut an den "flüchtigen" "Osterhasen" gemahnen kann, dem der Alchemist lt. von Bernus (in Anspielung auf dessen Darstellung in den alchemistischen Allegorien bzw. in den Geheimen Figuren) nachjagt – dürfte sich hier doppeldeutig auf die 'Fruchtbarkeit' des *Friedenshasens* beziehen lassen, der sowohl publikumswirksam für die *Idee* der Aktion *7000 Eichen* (und diejenige des Friedens) warb, als auch den anschließenden Verkauf von Broschüren, Aufklebern, T-Shirts u. Auflagengraphiken ankurbeln half (und, seinerseits als Objekt zum Verkauf angeboten, auch weitere Projekte finanzieren sollte).

⁶⁴ Vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 8.

⁶⁵ Vgl. DAbb. 117b u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 74.

⁶⁶ Vgl. Beuys/Altenberg 1982, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 265.

Den hier angesprochenen Gegensatz von 'materiellem' und 'innerem' Gold, wie er uns bereits mit Blick auf den Zwerg als Boden- und Bergarbeiter begegnen konnte⁶⁷, spiegeln auch Zarenkrone und *Friedenshase* wider. Das repräsentative, mit Materialwert ebenso wie mit einem gewissen Devotionaliencharakter prunkende Stück Kunsthandwerk ist ein Herrschaftssymbol des Kapitals im klassischen Sinne, während der Goldglanz des *Friedenshasen* – obzwar er nachmalig natürlich auch als Beuys-Werk ebenso eine Kapitalanlage darstellen wie Devotionaliencharakter besitzen kann – offenkundig auf jenes "symbolische Kapital" verweisen soll, das als schöpferisches Potential des Menschen für Beuys zentralen Stellenwert besitzt. Symbolischer Sitz dieses Potentials ist das Herz – nach der Dreigliederungs-idee, die Beuys von Steiner übernahm, das seelische Empfindungsvermögen repräsentierend, das zwischen Geist und Körper vermittelt.⁶⁸ Nur von ihm können Bewegung und Veränderung ausgehen.

Entscheidend für Beuys ist mithin die *Wandlung*, für die der goldene Hase allein letztlich nur ein in höchstem Grade verdichtetes Sinnbild sein kann. So verweist auch der vom Künstler in der Schmelzaktion am 'Athanon' vollzogene 'Ritus'⁶⁹ selbst mit seinem – zunächst physikalisch fassbaren – "Wärmecharakter" in seinem Grundgedanken auf eine seelische und soziale Qualität, wie sie die Botschaft des "Friedens" vermitteln soll.

– 'Alchymie und Heilkunst' –

Diese 'soziale', auf einen gesellschaftlichen Impetus ausgerichtete Alchemie⁷⁰ – als Wandlung der Krone eines tyrannischen Herrschers zum "*Friedenshasen* aus der Kuchenform" in ein schlüssiges Bild gefasst – sollte schließlich ihrerseits nur Zeichen sein und den Anstoß geben zu einem weit umfassenderen Prozess, wie ihn auf einer nächsten

⁶⁷ Vgl. oben, Kap. III.7. sowie DAbb. 125ff.

⁶⁸ Vgl. hierzu auch Steiner in seinen Vorträgen zur *Okkulten Physiologie* (Steiner GA 128/1957, in Beuys' Besitz), wo explizit von Herzen als "innerer Sonne" die Rede ist: "Und dieses ganze Verhältnis [des menschl. Organismus zum Makrokosmos] [...] drückt sich in der Tat so aus, daß man ihm im Okkultismus kein besseres Bild geben könnte, als daß man sich vorstellte, daß das Herz als Sonne im Mittelpunkt steht [...] Denn es ist in der Tat absolut das äußere Verhältnis so hereingenommen, daß in der Wechselwirkung dieser Organe das sich widerspiegelt, was in der großen Welt, im Makrokosmos, in unserm Sonnensystem vor sich geht.", ebd., S. 180. Ausf. zum Herz als "Sonnenorgan" nimmt Steiner auch in den Vorträgen zu *Anthroposophie – Psychosophie – Pneumatosophie* Stellung, vgl. Steiner GA 115/1931, S. 9ff. (in dieser Ausg. in Beuys' Besitz); sowie zum Konnex Herz – Sonne – Gold ausf. a. oben, Kap. III.7. u. weiterf. Kap. III.8.

⁶⁹ Dass von einem solchen gesprochen werden kann, belegt Beuys' Selbstinszenierung unter einschlägigen Vorzeichen, namentlich seine theatrale 'Beschwörung' der "großen Alchemisten".

⁷⁰ Eine Auffassung, die nur scheinbar im Widerspruch mit der Tradition steht – nämlich lediglich dann, wenn man das Bild des 'opus magnum' allein auf den "Individuationsprozess" (Jung) fokussiert (ohne dessen gesellschaftliche Perspektive mit einzubeziehen) oder gar das Bild des 'Alchemisten' ganz in jenem Licht betrachtet, in dem dieser – wie etwa Goethes *Faust* oder der Protagonist von Balzacs gleichnamigem Roman – als die Gesellschaft fliehender Einzelgänger erscheint. Tatsächlich aber spiegelt sie sich bereits in den rosenkreuzerisch informierten Idealen der Freimaurer wieder, die ihrerseits ihre Spuren auch bei Steiner hinterlassen haben, auf den letztlich auch Beuys mit seinem Verständnis einer 'sozialen' Alchemie rekurriert.

Stufe die Baumpflanzungsaktion der *7000 Eichen* vorstellte.⁷¹ Dass auch deren zentrales Bild – die 'Verwandlung' des Basaltquader-Keils in eine Stadtbegrünung – unter entsprechenden Vorzeichen zu sehen ist, bezeugen nicht allein die programmatischen Kommentare des Künstlers, der auf diese Weise – wie bereits zitiert –

"[...] nach den gewaltigen 'Vertotungsprozessen' [...] allmählich den 'Aufrichteprozess', das heißt den 'Verlebendigungsprozess' sowohl der Natur als auch des sozio-ökologischen, das heißt des sozialen Organismus zu bewirken" gedachte.⁷²

Liest man nämlich die begleitenden Zeichnungen, auf denen Beuys das für die Pflanzungen vorgesehene Gegenüber von Basaltstock und Eichenbäumchen skizzierte, vor dem Hintergrund jener Diagramme, mit denen er seine "Plastische Theorie" im Zusammenhang mit den von Steiner übernommenen kosmologischen Evolutionsvorstellungen zu erläutern pflegte, so lassen sich auch hier die Spuren traditioneller alchemistischer Sinnbilder wiederfinden. Dies gilt nicht nur allgemein für den hermetischen Grundsatz, auf dem die Korrespondenzen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos wie auch die diesen entsprechenden Kräftebeziehungen zwischen Mineralien beziehungsweise Metallen und Planeten einerseits und dem Menschen andererseits ebenso basieren wie die über diese vermittelte Stufenfolge, in der sie in der Alchemie einander und dem Läuterungsprozess des Menschen analog gesetzt werden.⁷³ Tatsächlich weist eine Zeichnung, die sich bereits von Armin Zweite in Beziehung zu *7000 Eichen* gesetzt findet und die mit Veit Loers und Pia Witzmann wohl zu Recht als "Verständnisskizze" zu Gedanken aufgefasst werden kann, wie sie Rudolf Steiner etwa auch in seinen Vorträgen über *Geisteswissenschaftliche Grundlagen zum Gedeihen der Landwirtschaft* mit Blick auf *Die Kräfte der Erde und des Kosmos* skizziert⁷⁴, sogar unmittelbare Korrespondenzen zur einer Darstellung aus den *Geheimen*

⁷¹ Über das Gold sind die beiden Aktionen möglicherweise auch auf symbolischer Ebene einander verbunden. So ist es traditionellen Analogievorstellungen gemäß die Sonne, die das edle Metall in der Erde wachsen lässt. Gleichzeitig scheint aber auch im Hintergrund der Kombination von Eiche und Basaltstock die über Steiner vermittelte Vorstellung gestanden zu haben, dass die Mineralien in Erdboden und Gestein (hier die Basaltstelen) als Empfänger kosmischer Strahlungen fungieren und diese an die Wurzeln der Pflanzen (hier der Eichen) weitergeben, die so ihrerseits zum Teil eines "Wärme"- bzw. "Verlebendigungsprozesses" (Beuys) werden. Vgl. hierzu Loers/Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, 239ff.

⁷² Vgl. Beuys/Oberhuber/Hoet 1983, S. 67/68.

⁷³ Vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Alchemie" u. ff.; sowie mit Blick auf Beuys ebenf. III.7. u. Kap. III.8.

⁷⁴ Vgl. DAbb. 202 u. hierzu zunächst Zweite 1991, S. 42f. (Abb. ebd.) u. später Loers/Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 242f. Der angeführte Steiner-Band (vgl. GA 327/1985, hier S. 42ff.) findet sich zwar nicht unter den im Nachlass enthaltenen Büchern, doch äußert auch V. Harlan in seinem *Verzeichnis der anthroposophischen Bibliothek von Joseph Beuys* die Vermutung, dass er "sicher in seinem Besitz gewesen" sein müsse (vgl. Harlan 1991b, S. 295); tatsächlich sind hier etwa auch Passagen zu finden, in denen Steiner über die Geweihbildung bei Hirschen in eben jenem Sinne spricht, wie sich später Beuys über diesen Prozess äußern sollte, vgl. Steiner GA 327/1985, S. 97 u. Beuys/[Lieberknecht] 1972, S. 16/17. Ob im Besitz oder nicht, scheint mindestens von einer Kenntnis der ebd. von Steiner erläuterten Inhalte auszugehen zu sein; und das ebd., S. 44 wiedergegebene Diagramm ("Wärme tot – Wärme lebendig") scheint sogar direkt in die besagte Skizze zum Projekt eingegangen zu sein, vgl. DAbb. 203.

Figuren der Rosenkreuzer auf, in dem Baum und Stein als Embleme des "VEGETABILE" und des "MINERALE" mit dem "MICROCOSMUS" des Menschen verbunden werden.⁷⁵

Für die Umsetzung wiederum, welche die entsprechenden Ideen in der *documenta*-Arbeit von 1982, wenig später aber auch in der aus dieser hervorgegangenen Installation *Das Ende des 20. Jahrhunderts* (1983) fanden⁷⁶, dürfte die Art und Weise, wie Steiner die "alchemistischen Vorstellungen" sowohl am Stofflichen selbst festmacht und – im Bezug auf die Landwirtschaft – in lebenspraktische 'Handlungsanweisungen' als auch in Sinnbilder für eine geistig-spirituelle "Schulung" übersetzt, ausschlaggebend gewesen sein. So schildert Steiner zum Einen die geochemischen beziehungsweise organischen Prozesse, die für Ernährung und Wachstum der Pflanze eine Rolle spielen, in Formulierungen, in denen nicht nur die hermetische Korrespondenzlehre anklingt, sondern auch jene "geistige Auffassung der Substanz", die – wie im voraus Gehangenen gezeigt – Beuys sowohl allgemein für seine Arbeit 'am Material' als auch speziell für das Verständnis seiner Kunst als einer 'Heil-Kunst' in Anspruch nahm; einer 'Heil-Kunst', in der uns nicht nur die Pflanze sinnlich und sinnbildlich, nämlich 'stofflich' wie auch 'emblematisch' gefasst als "Heilpflanze" (B. J. Blume) begegnet⁷⁷, sondern auch der Stein beziehungsweise das Mineral.⁷⁸ Die bereits erwähnte "Verständnisskizze" kann dabei belegen, dass der Künstler eben jene Zusammenhänge aufmerksam notierte, die Steiner zwischen Kohlensäure beziehungsweise Kohlenstoff- und Sauerstoffgehalt von Erde und Luft, (saurer) Tonerde und (basischem) Kalk sowie zwischen den an der "Blattwärme" und der "Wurzelwärme" festgemachten Stoffwechselvorgängen der Pflanze in der Erde und über der Erde herstellt, um über eine Verschränkung mit seiner esoterischen Kosmologie auch die in dieser enthaltenen Heilsvorstellungen auf die in der

⁷⁵ Vgl. DAbb. 204 u. die Abb. S. 15 in Eckhardt 1785/1988. V. Loers u. P. Witzmann, die sich in ihren Überlegungen im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993 auf die möglichen Textquellen beschränken und dabei an anderer Stelle auch auf Max Heindels *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer* verweisen, gehen nicht auf solche ikonographischen Bezüge ein; zu Heindel – der für einen anderen Künstler, nämlich Yves Klein eine zentrale Quelle gewesen ist – vgl. diesbez. weiterf. Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste? Beuys und Klein". Auf Eckhardts *Poculum Pansophiae* rekurriert hingegen auch Zimmermann 1994, S. 49; allerdings seinerseits 'allegorisch' u. ohne eine Beziehung zu Steiner oder Beuys' Interesse für rosenkreuzerisches Gedankengut herzustellen. Ob zudem mit Blick auf die Wahl des von der Natur 'perfekt' geformten Steins auch freimaurerische Ideen einfließen (vgl. hierzu etwa die von Endres 1952, S. 68f. gegebene Erläuterung des sog. "kubischen Steins" als "große[s] soziale[s] Symbol der Freimaurerei" u. zu etwaigen freimaurerischen Bezügen bei Beuys ausf. Kap. III.11.), muss an dieser Stelle Spekulation bleiben – eine Deutung des Steins als Bild für das zu Heilende schließt dies i. S. der von Beuys geforderten "Erneuerung" jedenfalls nicht aus.

⁷⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen von P. Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 247f., die hier zu Recht erneut auf Steiners Bemerkungen zum mineralischen Ton als einer das Pflanzenwachstum fördernden "Substanz" (vgl. Steiner GA 327/1985, S. 49f., insb. S. 50) und Beuys' Manuskripte zur *Lehmwerkstatt* im Martin-Gropius-Bau im Rahmen der *Zeitgeist*-Ausstellung verweist, vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers", u. für die Abb. der Manuskriptseiten, die sich sinnfällig mit den drei ihrerseits 'emblematischen' Stempeln zur Aktion, nämlich der Kombination aus Baumwurzel und Basaltstele, dem *Doppelspaten*, und dem *Großen Generator* bedruckt finden, DAbb. 205 u. Abb. ebd., Kat. 159/S. 250 u. S. 251); sowie den Beitrag von U. Claus in Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 320-325.

⁷⁷ Vgl. hierzu oben, Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!"; sowie zur 'Heilkunst' ausf. Kap. III.8.

⁷⁸ Vgl. neben Kap. III.8. auch die diesbez. Ausführungen zu Beuys' "Krise" in Kap. III.7.

Landwirtschaft zunächst einmal unter pflanzungstechnischen Gesichtspunkten relevanten Qualitäten von anorganischer und organischer Natur zu übertragen.⁷⁹

Zum Anderen werden von Steiner dieselben Zusammenhänge, die im Bezug auf praktische Anweisungen für die Landwirtschaft erläutert werden, an anderer Stelle, nämlich im Rahmen einer Vortragsreihe über *Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und das Verhältnis Menschen zur Sternenwelt* in einem Vorstellungsbild zusammengefasst, in dem die Naturerscheinungen – ähnlich den 'imagines agentes' der alchemistischen Emblematik – direkt zu sinnbildlichen Trägern eines "in die Zukunft hinüberleuchtenden" Heilsgedankens werden:

"In euch Kristallformen, in euch Bergesgebilden, in euch sprießenden und sprossenden Pflanzen schaue ich die Denkmäler des einstmals Schaffenden, Lebenserschaffenden, das ersterbend ist. Aber im Menschen selber – wenn wir in der richtigen Weise zu gliedern verstehen dieses Erdensterbende [...] – sehen wir den physischen und ätherischen Organismus durchsetzt von demjenigen, was in die Zukunft hinüberleuchtet von dem astralischen und Ichwesen, was als gedankliches vorstellungsgemäßes Leben sich auf der Gleichgewichtslage der Naturwirkungen in freier Weise im Menschen entfaltet."⁸⁰

Tatsächlich finden sich diese transzendentalen Heilsvorstellungen in den *7000 Eichen* von Beuys' *documenta*-Arbeit nicht nur bildhaft anschaulich – sondern vielmehr in die aktuelle Gegenwart übertragen und im wahrsten Sinne des Wortes reaktiviert: Dies gilt zum Einen für den "Aufrichteprozess", der – an den Basaltstelen unmittelbar vollzogen – sich über die Korrespondenzbeziehung zwischen Stein und Pflanze einerseits und andererseits zwischen Pflanze und Mensch auch auf Letzteren übertragen soll, wenn sich dieser selbst als Baumpflanzer entsprechend engagiert. Im Nebeneinander von Basaltstele und Baum wiederum findet sich nicht nur der von Steiner akzentuierte Konnex zwischen den "im Mineral wirksamen kosmischen Kräften" und der "Wurzelwärme" aus der "mundus subterraneus" an die Oberfläche geholt⁸¹, sondern auch die eschatologische Perspektive: Zwar mag für deren Verständnis eine intimere Kenntnis, wenn nicht der Idee des 'arbor inversa'⁸², so doch mindestens der entsprechenden Darstellungen in Beuys' "Diagrammen" und "Wandtafelzeichnungen", mit denen der Künstler das von Steiner übernommene, auf die esoterische Tradition zurückgehende Bild des Menschen als "umgekehrter Pflanze" hilfreich

⁷⁹ In Steiners Worten: "Dasjenige, was durch Wasser, Luft, die über der Erde sich befinden, an Kräften erzeugt wird, auch an feinen homöopathisch ausgebildeten Substanzen erzeugt wird, das wird [...] hereingezogen in den Boden durch den größeren und geringeren Kalkgehalt des Bodens.", Vgl. Steiner GA 327/1985, S. 48.

⁸⁰ Vgl. Steiner GA 219/1955, S. 188; vgl. a. Loers/Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 245.

⁸¹ In – von Beuys' Anrufung gleichsam nahe gelegter – Anlehnung an Athanasius Kirchers Hauptwerk gleichen Titels, *Mundus subterraneus* (Amsterdam 1665), das seinerseits den unter der Erde wirkenden geophysikalischen Kräften gewidmet ist, diese aber ebenfalls einer von der Korrespondenzlehre geprägten Perspektive unterstellt. Nicht geringe Teile des Buches sind übrigens tatsächlich der Auseinandersetzung mit der Alchemie gewidmet, mit deren Verfahren sich der Jesuit Kircher (1602-1680) zwar experimentell beschäftigte – u. a. sind sogar Schemata der Verfahren enthalten –, die er jedoch äußerst kritisch verhandelte; vgl. hierzu weiterf. unten. Die 'vielversprechende' Wiedergabe eines 'Athanor' in der Titelillustration (vgl. DAbb. 207; 3. Auflage, Amsterdam 1678) dürfte vor diesem Hintergrund nicht zuletzt als 'verkaufsfördernde' Maßnahme aufgefasst werden können.

⁸² Vgl. hierzu ausf. C. G. Jung in seinem Aufsatz *Der Philosophische Baum* (Erstpubl. Basel 1945) in seinen *Studien über alchemistische Vorstellungen* (Jung 1978/1995).

sein.⁸³ Als ökologischer *und* sozialer 'Heilungsprozess' anschaulich gemacht *und* umgesetzt findet sich der "Wärmeprozess" jedoch bereits in der als Aufgabe an die Stadt Kassel weitergegebenen Pflanzaktion, an der sich viele Menschen aktiv beteiligen sollten.

Vor diesem Hintergrund vermittelt sich einmal mehr der Eindruck, als habe sich Beuys, als er im Juni 1982 das Podium betrat und seine Schmiede befeuerte, durchaus bewusst in die Tradition des 'Künstler-Alchemisten' gestellt. In diesem Sinne dürfte jedenfalls die Berufung auf Agrippa, Kircher und Paracelsus im Rahmen der *Schmelzaktion* zu verstehen sein, die wohl auch über den publikumswirksamen Gestus der Beschwörung hinaus⁸⁴ als essentieller Teil der Aktion gesehen werden darf: Ein denkbar deutliches Signal, die nach allen Regeln der Kunst am Schmelzofen vollzogene *Wandlung* auf eine metaphysische Dimension hin geöffnet zu verstehen⁸⁵ – wobei sich die 'veredelnde' Verwandlung des Kunsthandwerks in ein Kunstwerks sinnig mit den symbolischen Konnotationen der beiden 'Gold-Stücke' verschränkt. Natürlich haben wir es hier mit dem 'Ritual' eines Künstlers, nicht mit dem eines Adepten zu tun. Denn während dieser sein 'opus magnum' unter Ausschluss der Öffentlichkeit vollzieht, sucht jener das Publikum – und, so muss mit Blick auf Beuys *documenta*-Arbeit ergänzt werden, die Diskussion.

⁸³ Vgl. hierzu ausf. Lichtenstern 1990a, S. 147ff. sowie Harlan 2002, S. 171ff. sowie erl. auch oben, Kap. III.7. Demgegenüber setzten das Gros der Interpreten lange Zeit auf die – über Beuys' Wahl eines Eichenbaums freilich denkbar nahe liegende – Assoziation mit der deutschen Romantik und namentlich C. D. Friedrichs Gemälden, um an dieser auch die eschatologische Perspektive festzumachen, vgl. ausf. etwa Zimmermann 1994, S. 76ff., der den insgesamt wohl am breitesten ausgreifenden Versuch einer kunsthistorischen Einordnung der Arbeit vorgenommen hat. In diesem Zh. geht Zimmermann auch auf die wiederholt gegenüber Beuys' erhobenen Vorwürfe des Rückgriffs auf eine deutschnationales Symbolik ein (u. referiert u. a. die rituelle Eichenpflanzung für das Tannenbergs-Denkmal 1924, in deren Rahmen 1500 auf einem Hügel gepflanzte Eichen ein 'Heiligtum der gesamten germanischen Welt herauswachsen' lassen sollten), wohingegen sich Beuys nur sekundär auf die germanischen Traditionen, hingegen v. a. auf die Referenz auf keltische Heiligtümer u. namentlich das Druidentum berief; vgl. ebd., S. 31ff.; sowie Beuys selbst in Beuys/Demarco 1982 u. Beuys/Rappmann 1982, S. 48f. (wo Beuys im Anschluss auch explizit auf die Alchemie verweist u. hierbei offenbar auf Hauschka 1942, S. 228ff. referiert). Zimmermanns Ausführungen zur germanischen u. keltischen Mythologie wiederum wären hier neben dem Hinweis auf Steiners gelegentliche Referenzen auf Ersterer sowie auch auf die keltische Kultur (zum Druidentum explizit v. a. GA 92, jedoch nicht in Beuys' Besitz) noch derjenige auf einen Buchklassiker zu nennen, in dem sich breit einschlägige Schilderungen zum Druidentum finden, nämlich Karl Kiesewetters *Occultismus des Altertums*; hier ist (neben einem korrigierenden Hinweis auf die etymologisch problematische Herleitung aus griech. ὄρυς, Eiche) ausf. von der Rolle der Eiche im Druidentum die Rede, wobei im Bezug auf die Heilkunde v. a. die Bedeutung der auf Eichen wachsenden Mistel verwiesen wird; mit Blick auf die "Geheimlehre" der Druiden weist Kiesewetter insb. auf das Pentagramm (hier: Pentalpha) als Zeichen des Druidenordens hin, vgl. Kiesewetter 1896, S. 858ff. Kiesewetter dürfte freilich weniger eine Quelle für Beuys, denn für Steiner gewesen sein.

⁸⁴ Dass dieser Gestus entsprechend wahrgenommen, aber nicht notwendig im dem hier angesprochenen Sinne 'verstanden' wurde, belegt ein Text des Esoterik-Experten Wolfgang Bauer, der in einem Buch erschien, das der auf "New Age"-Literatur spezialisierte Basler Sphinx-Verlag zur d 7 herausgab. In dem fiktiven *Gespräch zwischen dem Magier Eliphaz Levi und seinem Adepten Rénecloude über J. Beuys*, das wesentlich auf Zitaten aus Lévis ins Deutsche übertragenen Schriften basiert (vgl. Lévi 1856/1927ab; angelehnt an die Gespräche in Lévi 1894/1928) erscheint letzterer direkt in die Nachfolge des Okkultisten u. sein mit dem *Großen Generator* versehener *7000 Eichen*-Stempel direkt neben das Mikrokosmos u. Makrokosmos in den "zwei Geisen der Kabbala" spiegelnde Salomons-Siegel Lévis gestellt (vgl. DAbb. 206 u. Abb. in Bauer 1982, S. 34 sowie f. d. Quelle Lévi 1856/1927a, Frontispiz). Mindestens mittelbar verstanden wurde demgegenüber – wie die Zuordnung der Bilder zueinander zeigt – freilich der Bezug zur Korrespondenzlehre, welcher der *documenta*-Arbeit zugrunde lag, die Beuys mit der *Schmelzaktion* begleitete, vgl. die Anm. oben u. zu Beuys u. Lévi auch Kap. III.8.

⁸⁵ Auf weitere Aspekte dieser Berufung auf historische Vorläufer wird i. F. noch genauer einzugehen sein.

Nichts desto weniger weist die 'Hermetik' seines Werkes – als Sprache der Kunst – mit der Hermetik der Alchemie Gemeinsamkeiten auf, nicht zuletzt, indem jenes dieser einige seiner Bilder entlehnt. Gleich dieser fordern die Bilder des Joseph Beuys – auch darin den Bildern der alchemistischen Allegorik ähnlich – den Intentionen des Künstlers entsprechend zum *inneren* Nachvollzug auf. Schließlich findet sich auch die 'Vollendung der Natur', die in der Alchemie nichts anderes als ein inneres Streben des Menschen nach Vervollkommnung meint, in jener Formulierung des Künstlers wieder, die viel zitiert und diskutiert, aber ebenso oft gründlich missverstanden worden ist: "Jeder Mensch ist ein Künstler" – jedenfalls, wenn man sie – wie intendiert – als Aufforderung eines jeden Menschen zur schöpferischen Tätigkeit in ihm eigenen Metier und damit auch zur "Selbstverwirklichung" im Sinne einer kreativen Arbeit am eigenen Selbst versteht.⁸⁶

Schon Laura Arici hat in diesen Worten eine Wahlverwandtschaft zu Paracelsus gesehen, dessen drei "Substanzen" oder "Prinzipien"⁸⁷ sich – in ihrer spezifischen Vermittlung über Steiner und die anthroposophische "Substanzlehre" – auch als Grundsäulen der "Plastischen Theorie" wieder finden.⁸⁸ Bei Paracelsus heißt es:

"Die Natur ist so subtil und scharf in ihren Dingen, daß sie ohne große Kunst nicht gebraucht werden kann, denn sie gibt nichts an den Tag, das vollendet sei, sondern der Mensch muß es vollenden. Diese Vollendung heißt Alchimia. Ein Alchimist ist der Becke, indem er Brot backet, der Rebmann in dem er den Wein macht, der Weber, indem er das Tuch macht. Und so, was aus der Natur dem Menschen zu nutz wächst, – der, der es zu dem Ziele bringt, zu dem es bestimmt ist von der Natur, der ist ein Alchimist".⁸⁹

⁸⁶ Vgl. auch die Interpretation von Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 91: "Jeder Mensch ist kreativ und kann ein Künstler sein, wenn er die ständige Konfrontation mit dem eigenen Ich riskiert."

⁸⁷ Vgl. zu den "tria principia" Paracelsus/Peuckert 1941, S. 6ff. u. oben, Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!" sowie weiterf. Kap. III.8. Wie ebd. bereits angemerkt, sind Aricis Beobachtungen von Harlan 2002 systematisch weiter verfolgt worden, der nach einem kurzen Seitenblick auf die historische Alchemie allerdings ganz auf Steiner fokussiert u. auf Paracelsus in diesem Zh. nicht weiterf. eingeht.

⁸⁸ Vgl. z. B. die Zeichnung *Evolution* (1974), DAbb. 117a, wo sich einem Diagramm der "Plastischen Theorie", durch die entsprechenden graphischen Kürzel eindeutig identifiziert, "Sulphur", "Mercurius" und "Sal" zugeordnet finden; dazu, dass neben Steiner auch Paracelsus für Beuys' Verständnis von Kunst als Heilung gewesen sein dürfte, s. ausf. oben, Kap. III.8. Entsprechende Verbindungslinien konnte Beuys – worauf weder Arici noch Harlan verweisen – hier sowohl bei Bekh 1942/1987 wie bei von Bernus 1948 finden. Allerdings – und das ist in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich – wird in der 'klassischen' Alchemie das Salz dem Körper, "Sulphur" der Seele und "Mercurius" dem Geist zur Seite gestellt – während sich, wie oben in Kap. III.3. bereits angemerkt, bei Steiner und in seiner Nachfolge auch bei Beuys das Denken der gebauten Form des kristallinen Salzes, "Mercurius" dem Herz, "Sulphur" (bzw. bei Steiner "Phosphor") schließlich als Sinnbild der Verbrennung den Verdauungsorganen und damit dem (Unter)leib zugeordnet finden. Die für den Dreigliederungsgedanken zentrale Vorstellung, dass alle drei Prinzipien in allem enthalten sind, begegnet freilich grundlegend auch schon bei Paracelsus, bei dem es heißt: "Wie der Mensch in drei Stücke gesetzt ist: Mercurius, Sulphur, Sal, also ist in die drei ein jegliche Welt gesetzt.", vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 9 (aus: *Opus Paramirum*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 9, S. 180).

⁸⁹ Zit. n. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 182; aus: Buch *Paragranum*, in: Paracelsus/Sudhoff 1922ff., Abt. I/Bd. 8, S. 18. Wo nicht bei Paracelsus selbst, hätte Beuys diese Sentenz auch bei Steiner nachlesen können, vgl. Steiner GA 7/1960, S. 116 u. hierzu weiterf. auch den folgenden Abschnitt.

– 'Wahre' und 'falsche Alchymisten' –

Wie Paracelsus stehen auch Agrippa ab Nettesheim und Athanasius Kircher für ein Verständnis der Hermetik, das diese in untrennbarer Verbindung mit der christlichen Religion auf der einen und einer umfassend verstandenen Naturwissenschaft auf der anderen Seite begreift.⁹⁰ Eine entsprechende Auffassung der 'ars magna', als Utopie einer Synthese von Welt- und Selbsterkenntnis, von Religion und Wissenschaft musste Beuys in jeglicher Hinsicht entgegnen: Nicht zuletzt, insofern er sich auch hierin auf Rudolf Steiner berufen konnte, der seinerseits im Anschluss an Goethe in einer "geschwisterlichen Einheit von Religion, Wissenschaft und Kunst" die Grundlage "jeder wahren anthroposophischen Weltbetrachtung und Weltforschung"⁹¹ sah – und im Übrigen in seinen Vorträgen auch die zitierte Passage aus Paracelsus' Buch *Paragranum* hervorhob, um die "tiefsinnige Weise" zu würdigen, in der dieser "gerade in bezug auf die Idee der *Entwicklung*, des *Werdens*, das Verhältnis des Menschen zur Natur [...] erfaßt" habe.⁹² Letzteres, wie auch die weiteren Ausführungen, die Steiner zu seiner Referenz auf das Zitat und zur Vorstellung von Paracelsus als "Alchymisten" führen, lassen sich dabei unschwer mit dem Credo des Künstlers assoziieren:

"Er [d. i.: Paracelsus] sah in dem Urwesen der Welt nicht etwas, was als Abgeschlossenes irgendwie vorhanden ist, sondern er erfaßte das Göttliche *im Werden*. Dadurch konnte er dem Menschen wirklich eine selbstschöpferische Tätigkeit zuschreiben. [...] Was der Mensch schafft, ist so wie er schafft, eine ursprüngliche Schöpfung. Soll sie göttlich genannt werden, so kann sie so genannt werden nur in dem Sinne, wie sie als menschliche Schöpfung ist. Deshalb kann Paracelsus dem Menschen eine Rolle im Weltenbaue zuweisen, die diesen selbst zum Mitbaumeister an dieser Schöpfung macht. [...] *Diese selbstschöpferische Tätigkeit des Menschen am Bau der Natur nennt Paracelsus Alchymie.*"⁹³

⁹⁰ Die Anrufung Agrippas und Kirchers als Alchemisten ist allerdings nicht ganz unproblematisch. So bezeichnete sich Agrippa selbst nicht als Alchemist, soll aber die Alchemie als solche reflektiert und u. a. auch über Hermes Trismegistos Vorlesungen gehalten haben (vgl. Agrippa 1531f./1988, S. XXIX u. Seligmann 1948/1958/1988, S. 240f). Auch wenn die Alchemie in der *Occulta philosophia* (vgl. 1533/1967 bzw. i. dtsh. Übs. Agrippa 1531f./1916) keine explizite Erwähnung findet, lassen sich doch zahlreiche grundsätzliche Parallelen nachweisen, wie auch die 'magia naturalis' in vielfacher Hinsicht dem alchemistischen Denken verwandte Vorstellungen enthält; in seinem zweiten Hauptwerk, *De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium*, erweist er sich jedoch als Kritiker zeitg. Lehren über die Alchemie (vgl. Agrippa 1530/1993 sowie Priesner/Figala 1998, S. 17f.). In seiner Berufung auf Athanasius Kircher ausgerechnet im Zh. mit der *Schmelzaktion* wiederum irrt Beuys grundlegend: Zwar beschäftigte sich der Jesuit Kircher intensiv und unter verschiedenen Aspekten mit der Alchemie, prangerte aber den Glauben an die Möglichkeit einer Herstellung alchemistischen Goldes als "Blendwerk des Teufels" an und gilt insofern gemeinhin als entschiedener Gegner der Alchemie – und wenn er bereits in seinem *Ödipus Ägyptiacus* (1652/53) spöttisch an der Echtheit der *Tabula Smaragdina* zweifelt, greift er in *Mundus Subterraneus* Paracelsus sogar namentlich an. Vgl. Gebelein 1996, S. 106; Tegtmeier 1995, S. 131f.; sowie ausf. Ruska 1926, S. 216ff.; zu Kircher einf. neben Godwin 1979/1994 den Ausst. Kat. Kircher/Würzburg 2002. Übrigens behandelt Steiner Agrippa und Paracelsus gemeinsam in einem Kapitel seiner Schrift *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens* (s. Steiner GA 7/1960 u. hierzu die Anm. oben).

⁹¹ Vgl. Steiner GA 276/1961, S. 112 in seinem Vortrag zu *Anthroposophie und Kunst*, in dem er in der Folge auch Goethes berühmten Aphorismus im Wortlaut zitiert ("Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion; Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion.", ebd., S. 131 u. Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 367); Beuys besaß eine Teilausg. dieses Bandes, in der allerdings just dieser Vortrag nicht enthalten war.

⁹² Vgl. Steiner GA 7/1960, S. 115.

⁹³ Ebd., S. 115/116 (Hervorh. V. K.). Es sei an dieser Stelle daran erinnert, was Beuys für sein Verständnis der Homöopathie bzw. der homöopathischen Methode herausstellte (vgl. oben, Kap. III.8., "Die Potenzen der Kunst")

Bei Steiner selbst konnte Beuys also nicht nur das geistige Verständnis der Substanz wieder finden, das in seiner eigenen künstlerischen Arbeit das Interesse an "Transformation und Wandlung", an "Transsubstantiation" bestimmte, sondern auch eben jenes Bild des 'Alchemisten', an das er mit seiner *Schmelzaktion* und den über der glühenden Esse 'heraufbeschworenen' Namen einschlägiger Gewährsleute offenkundig anzuknüpfen gedachte, wenn er mit Blick auf die plastische 'Transformation' der Zarenkrone in den *Friedenshasen* so ausdrücklich betonte, es sei ihm eben *nicht* nur um das Material Gold zu tun – sondern um das "Gold im Inneren" :

"Der falsche Alchymist", so Steiner, "wollte nur die Stoffe formen, dem wahren Alchymisten kam es auf die Erlebnisse bei der Stoff-Formung an."⁹⁴

Aus der Imagination heraus strebe Letzterer danach,

"in die Welt einzutreten, welche als 'Geistiges der Natur' hinter dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmungswelt liegt."⁹⁵

Dementsprechend liest auch Beuys die Bilder der traditionellen Alchemie mit dem Gedanken der Dreigliederung des Menschen so zusammen, dass das Gold als Schlüssel zu den geistigen Qualitäten, Intuition, Inspiration und Imagination verstanden wird – und damit als Sinnbild für das Prinzip fungieren kann, das zwischen dem Sein in der sinnlichen Welt und den höheren Bewusstseinsformen vermittelt:

"In the alchemist doctrine of symbols, gold, like the sun, is the middle, in the heart, while desire comes from below and the head is above. Above are the higher forms of consciousness: intuition, inspiration and imagination. The heart mediates and the alchemistic gold is aptly placed there."⁹⁶

Spätestens seit dem Mittelalter war es dieses spirituelle Ziel, das die Beschäftigung mit der Alchemie als eine ihrer Grundfesten zu tragen begann.⁹⁷ Seinen absoluten Vorrang konnte es jedoch erst mit dem neunzehnten Jahrhundert behaupten, das die Alchemie nicht nur endgültig auf die "Nachtseite der Naturwissenschaften" verwies, sondern *auch* ihre Wiederentdeckung durch Esoteriker und Okkultisten von Eliphas Lévi bis Joséphin Péladan – und, davon wohl kaum zu trennen, durch die Literaten und Künstler einleitete.⁹⁸ Die Ausläufer dieses Prozesses lassen sich, wie schon eingangs erwähnt, bis in die

⁹⁴ Hier zit. n. Bekh 1942/1987, S. 75. Im Original etwas ausführlicher: "Der falsche Alchymist ging darauf aus, Stoffe zu formen. Er sah in den Experimenten bei der Verbrennung der Stoffe nur den Gewinn des materiellen Ergebnisses. Der rechte Alchymist aber gab auf den Stoff, den er zuletzt erhielt, gar nichts. Es kam ihm nur auf die inneren Seelenerlebnisse während der Stoffformung an, auf die Gedanken, die in ihm waren, die Erlebnisse, die er in sich hatte.;" vgl. Steiner GA 130/1987, S. 76. Hier in dieser Schreibweise ("Alchimie", "Alchimist").

⁹⁵ Vgl. Steiner GA 35/1984, S. 339, in seinem Vortrag über *Die chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz* [hier wie durchgängig in den Steiner-Ausgaben mit "k"].

⁹⁶ J. Beuys im Gespräch mit A. v. Graevenitz (1982); zit. n. Graevenitz 1991a, S. 97.

⁹⁷ Vgl. für den Grundgedanken komprimiert Sheppard 1986; sowie fokussiert auf die hier angesprochenen, entscheidenden Entwicklungen im europ. Mittelalter Obrist 1986 u. ausf. Haage 1996/2000.

⁹⁸ Entsprechende Verbindungen schafft dabei nicht nur das mit dem Symbolismus neu erwachende Interesse an einem "Geistigen in der Kunst", sondern gleichermaßen auch die Suche nach neuen Ausdrucksformen, die im Sinne der "alchimie du verbe" Rimbauds die Sprache der Hermetik für die Kunst entdeckt – und diese wiederum als eine 'neue Hermetik' formuliert.

Avantgardebewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts hinein verfolgen. Auf diesem Wege in die bildende Kunst der Moderne allerdings erfährt die 'Sprache der Alchemie'⁹⁹ eine Bedeutungstransformation, die sich nicht allein auf eine ästhetische Programmatik im Sinne von Rimbauds "alchimie du verbe" beschränken lässt. Vielmehr ist – will man es nicht bei einer Betrachtung der 'Bilder der Künstler' belassen – auf eine weiteres, von Ersterer kaum zu trennendes Moment zu verweisen: Die mit dieser Wiederaufnahme einher gehende Identifikation mit dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist', in der sich Kunst- und Zeitgeschichte auf spezifische Weise überkreuzen. Ebenso, wie die Anziehungskraft, welche die 'Geheimwissenschaften' in dieser Zeit insgesamt besonders auf die gebildeten Schichten ausüben, kaum allein mit dem Verweis auf die 'Sehnsucht nach einer "Wiederverzauberung der Welt"' erklärt werden kann¹⁰⁰, liegt auch in dem Interesse der Künstler an okkulten Traditionen mehr als naive Faszination. Wonach sie suchen, sind nicht nur Bilder, sondern auch ihr gesellschaftlicher Ort. Für diese Suche aber dürfte sich ein Topos, der über die "Legende vom Künstler" bereits in der Tradition der Kunstgeschichte fest verankert war und lediglich neu formuliert werden wollte, bevorzugt angeboten haben. Anders gesagt: Was sich in der künstlerischen Selbstinszenierung im Bild des 'Eingeweihten' widerspiegelt, ist nicht zuletzt die selbstbewusste Behauptung eines Kompetenzanspruchs der Kunst im Bezug auf eine Gesellschaft, die den Heilsversprechen technologischer und wirtschaftlicher Entwicklungen folgt, ohne in ihnen Genüge zu finden.

Ein Zusammenhang, auf den mithin schon für Rudolf Steiners Verständnis von Geisteswissenschaft als Universal- und "Geheimwissenschaft" – und durchaus auch mit Blick auf dessen eigenen Habitus – hinzuweisen ist; der insbesondere aber für Beuys' Wiederaufnahme der 'ars magna' und seine Selbstinszenierung im Bild des "Alchymisten" – in dem in diesem Fall das des 'Universalwissenschaftlers' und, "documenta 7 expects everybody to do his duty"¹⁰¹, das des "Gesellschaftsreformers" ineinander aufgehen – eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte: Auch ihre spezifischen Koordinaten sind, noch bevor man sie als Fixpunkte seiner künstlerischen Orientierung begreift, zunächst in dem historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld festzumachen, in dem sich diese formiert.

Ein Blick auf einschlägige Publikationen aus anthroposophischem Umkreis – beispielsweise Hermann Bekhs *Alchymie* oder Alexander von Bernus' *Alchymie und Heilkunst* – zeigt,

⁹⁹ In Anlehnung an den dieses Thema verhandelnden Essay von Michel Butor, vgl. Butor 1953/1990.

¹⁰⁰ Zwar datiert die Rede von der "Wiederverzauberung der Welt" – von M. Berman in Reaktion auf M. Webers zum Topos gewordene These einer "Entzauberung der Welt" in der Epoche der Industrialisierung geprägt – in die achtziger Jahre des 20. Jh., vgl. Berman 1981/1985 u. hierzu einf. oben, Kap. I.2.; als eine entspr. Reaktion auf den technologischen u. wissenschaftlichen 'Fortschritt' sind jedoch auch schon die Neigungen der frühen Moderne zur "Nachtseite der Naturwissenschaft" gedeutet (und verdrängt) worden. Dem gegenüber hat die wissenschafts- u. mediengeschichtliche Forschung mittlerweile wesentlich differenziertere Perspektiven auf diese Zeit erschlossen, namentlich was die Schnittstellen zwischen der Beschäftigung mit experimenteller (Natur-)Wissenschaft u. Technik und der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen bzw. dem Interesse am 'Okkulten' betrifft, vgl. hierzu die weiterf. Literaturhinweise ebd. sowie in Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'".

¹⁰¹ Vgl. DAbb. 194b u. hierzu a. oben.

welche geistigen Positionen neben Steiner – und wohl wesentlich durch diesen vermittelt – hier im Hintergrund standen: Paracelsus für eine Körper, Seele und Geist gleichermaßen umfassende Heilkunst, für eine Alchemie als ganzheitliche Erkenntnis der Natur, Goethe und Novalis für eine Vereinigung von Poesie und Wissenschaft, für das forschende Interesse des Dichters an der Welt¹⁰² – sowie schließlich, ab den vierziger Jahren, auch C. G. Jung für die psychoanalytische Sicht auf die Alchemie, deren Archetypenlehre in ihr die Bilder eines kollektiven Unbewussten aufsuchen will.¹⁰³ Referenzfiguren, die bezeichnenderweise jedoch nicht nur bei Joseph Beuys wieder zu finden sind, der diese Namen – sieht man einmal von seinen eher distanzierten Stellungnahmen zu Jung ab¹⁰⁴ – explizit immer wieder in eine Linie mit dem Rudolf Steiners zu stellen pflegte, wenn es um seine geistesgeschichtlichen Bezugspunkte ging, sondern bei einer ganzen Reihe von Künstlern der frühen Moderne – und zwar dies- und jenseits der deutschen Grenzen.

Doch warum konnten für Joseph Beuys – dem sich als einem in den zwanziger und dreißiger Jahren aufgewachsenen deutschen Künstler der Zugang zu Goethe, Novalis und Paracelsus auch unabhängig von Steiner erschlossen haben dürfte – gerade die Vortragsschriften des Anthroposophen zur einer derart wichtigen Referenz werden, aus der er sowohl für die konzeptionellen Grundlagen seiner Kunst wie auch für deren Bilder Entscheidendes schöpfte? Die Antwort auf diese Frage scheint nicht zuletzt mit der Brückenfunktion zusammenzuhängen, welche Steiner als Vermittler zwischen den geistes- und zeitgeschichtlichen Horizonten des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts zukommt, und namentlich der Bedeutung, die gesellschaftliche und künstlerische Utopien in diesem Zusammenhang besitzen. Horizonte mithin, vor denen nicht nur die drei genannten 'Gewährsmänner', sondern auch eine ganze Reihe der esoterischen und mythologischen Vorstellungen prominent rezipiert und diskutiert wurden, auf die sich Beuys in seiner Arbeit berief. Während die spezifische Rolle, die Letztere für die Formation nationalsozialistischer Ideologien spielten, mit dazu beigetragen haben dürfte, dass sie nach 1945 zunehmend in den Hintergrund traten und dementsprechend auch von vielen Interpreten bewusst oder unbewusst vernachlässigt worden sind, muss speziell die Art und Weise, wie sich diese Vorstellungen bei Steiner als einem Denker artikulierten, dem schwerlich eine Nähe zum

¹⁰² Die, so wäre zu ergänzen, bei beiden nicht ohne den Einfluss der hermetischen Tradition zu denken ist; vgl. hierzu mit Blick auf Novalis ausf. die Diss. von J. Stieghahn 1964 sowie die Beiträge von H. Gebelein u. R. Liedtke in Rommel 1998; Liedtke 1998; zu Goethe neben Gray 1952 ausf. Zimmermann 1969/1979/2002; hoch empfehlenswert zur Relation von Hermetik und Ästhetik im 18. Jh. die Habil. von L. Simonis 2002 (m. einer ausf. Diskussion v. Rolle u. Modellfunktion esoterischer Sozietäten im 18. Jh. sowie exemplarischen Untersuchungen v.a. zu K. Ph. Moritz, W. A. Mozart u. J. G. Herder). Ob Beuys um Steiners Vorträge und/oder seinen Aufsatz zu Goethes *Märchen von der grünen Schlange und der Lilie* wusste, die eine ausf. Deutung von dessen hermetischer Symbolik und Hinweise auf Goethe als Alchemisten enthalten, ist ungewiss (in Buchform zusammengefasst erschienen sie erstmals 1982, vgl. Steiner 1999; auch die Publikationen, die einzelne Vorträge enthielten, sind nicht bei Harlan 1991b gelistet.).

¹⁰³ Vgl. Bekh 1942/1987 und Bernus 1948. In diesem Zusammenhang ließen sich natürlich auch weiter ausgreifend die Beziehungen zwischen Esoterik und Psychoanalyse reflektieren. Nicht zuletzt formulierte die Esoterik ein Versprechen vor, dessen Einlösung auf ihre Weise auch die Psychoanalyse in Aussicht stellte: einen Weg zu Selbst- und Welterkenntnis zu weisen.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu die oben aufgeführten Nachweise.

Nationalsozialismus vorgeworfen werden kann¹⁰⁵, Beuys auf der Suche nach einer künstlerischen Orientierung unmittelbar entgegen gekommen sein: Einerseits im Hinblick auf Namen und Ideen, mit denen er aufgewachsen war, vertraute Anknüpfungspunkte bietend, andererseits aber Utopien für jene Schnittstelle formulierend, an der es seine eigene Position zu bestimmen und die es als Künstler zu behaupten galt.¹⁰⁶

Wie eng Beuys dabei nicht nur in seinem Verständnis einer Synthese von Kunst, Wissenschaft und Religion war, sondern auch in seinem Selbstverständnis als Vermittler an Steiner anschloss, zeigt sich nicht zuletzt in der besonderen Bedeutung, welche die Hermetik bei beiden besitzt. Und ebenso wie Steiner scheint sich auch Beuys nicht nur im Bild des Esoterikers inszeniert, sondern als "wahrer Alchymist" begriffen zu haben. Ihn deshalb lediglich als "Illustrator" oder zeitgenössisches Sprachrohr der Ideen Steiners zu verstehen, wäre dabei wohl ebenso verfehlt, wie den Künstler als verspäteten Adepten zu sehen, der die alten Bilder der 'ars magna' nur um ihrer selbst willen zitierte. Den künstlerischen Utopien der frühen Moderne, die er mit seinem "Erweiterten Kunstbegriff" doch endgültig überwinden wollte, dürfte er dabei allerdings ein ganzes Stück näher gewesen sein, als es manchem seiner Interpreten in den Sinn gekommen sein mag. Am wenigsten vielleicht ihm selbst:

"der erweiterte Kunstbegriff/ ist das Ziel des Weges von/ der traditionellen (Modernen Kunst)/ zur anth[r]opologischen Kunst, die/ die Kernfrage der Gesellschaft erst/ einmal erreichen und dann/ in der Transformation lösen kann.//

Das Mystische oder Alchymistische/ wie es oft von Aussen empfunden wird/ entsteht ja erst aus dem/ Transformationsprozess oder/ dem Transformationswillen/ das SOLVE ET COAGULA."¹⁰⁷

Zwar mag sich Beuys – folgt man dem Weg des "Werklaufs" vom *Salamander* bis zu den *7000 Eichen* – in seinen bildnerischen Mitteln ab Mitte/Ende der fünfziger Jahre zügig von der "traditionellen (Modernen Kunst)" entfernt haben. In seinen Intentionen – wie auch in seinem Selbstverständnis – ist er ihrem Geist durchaus treuer als manche seiner

¹⁰⁵ Dass manche Kritiker der Anthroposophie meinen, Steiner eine solche Nähe vorwerfen u. ihm z. B. Rassismus nachweisen zu können, steht auf einem anderen Blatt; vgl. hierzu auch die oben in Kap. III.1., Abs. "Beuys und Steiner" gegebenen Literaturhinweise; auf die Problematik der Utopien der frühen Moderne wird in Kap. III.11. noch näher einzugehen sein.

¹⁰⁶ Und, so wäre i. S. des zuvor Angemerkten zu ergänzen, wohl auch aufgrund der Alternative, die Steiner zu den Ideologien bot, mit denen Beuys aufgewachsen und denen er in den Krieg 'gefolgt' war. Jedenfalls fällt die offenbar auf Gesprächsaussagen des Künstlers zurückgehende Bemerkung in Adriani/Konnertz/Thomas 1973f. im Abschnitt zum Jahr 1948 auf, in der im Zh. damit, dass Beuys nunmehr gegenüber A. R. Lynen als streitbarer Verteidiger Steiners auftritt, auf den im Konzentrationslager umgekommenen "Freund Fritz Rolf Rothenburg" zurückverwiesen wird, der Beuys bereits 1941 empfohlen habe, "sich mit Rudolf Steiners anthroposophischen Ideen vertraut zu machen": "Zunächst konnte ich mich nicht dafür begeistern. Erst nach dem Kriege [...] nahm ich mir wieder die Schriften Steiners vor [...]", vgl. ebd. 1973, S. 19. In d. Ausgabe 1994 dann anders u. ausführlicher, nunmehr unter Auslassung des Hinweises auf Rothenburg (!): "Als mir Steiner das erste Mal begegnete, in Form eines Buches, da habe ich ihn wieder weggelegt. Das war während des Krieges, ich war schon Soldat [...]. Nach diesem Krieg, als ich angefangen hatte, in Düsseldorf zu studieren, wohnte ich bei einer Familie [...], die hatten 'Die Kernpunkte der sozialen Frage' im Bücherschrank. Das habe ich gelesen, und ich hatte spontan ein Verhältnis dazu." (1994: S. 22). Während die unterschiedliche *Auswahl* der Zitate auf die bereits diskutierte Editionspraxis der Verfasser der Beuys-(Auto-)Biographie zurückgeht, stammen die zwar nicht widersprüchlichen, jedoch unterschiedliche Akzente setzenden Darstellungen als solche beide von Beuys.

¹⁰⁷ J. Beuys, 1970. Als "Abschrift einer Handschrift von Joseph Beuys" zunächst undat. in Block Beuys 1990, S. 270; wiederabgedr. in: Beuys 2000, III, 6 (1970), S. 136/137.

Generationsgenossen geblieben, die ihr stilistisch um Vieles näher stehen mögen. Interessant erscheint in dieser Formulierung, wie dem "Mystische[n]" oder "Alchymistischen" ein Ort zugewiesen wird, der sich offenbar von dem unterscheiden soll, an dem Andere es festmachen zu können glauben: Im Prozessualen des Werkes nämlich und der den künstlerischen Arbeitsprozessen zu Grunde liegenden "Willen zur Transformation" – die sich "von Aussen empfunden" an der Erscheinung der Stoffe festmachen mag, während es dem "wahren Alchymisten" doch auf das "innere Erleben" ankommen muss, um die 'eigentliche' Wandlung in Gang zu setzen.

Zweifellos belegen jedoch nicht nur die Selbstäußerungen des Künstlers, dass Beuys zu dem, was "von Aussen empfunden" wurde, einen Gutteil beigetragen hat; er also sehr wohl mit dem entsprechenden 'Bild des Künstler' – wenngleich es auch zuweilen von seinem Selbstverständnis erheblich divergieren mochte – gezielt zu arbeiten verstand. Auch manche seine Arbeiten können diesen Eindruck unterstreichen – und namentlich die in ihrer publikumswirksamen Inszenierung so offenkundig 'symbolistische', im Rückblick auf den *Salamander* ließe sich fast sagen: 'holzschnittartig' auf das "Alchymistische" hin angelegte *Schmelzaktion*, in der dieses Bild wortwörtlich 'heraufbeschworen' wird. Nicht zuletzt passte es sich denkbar gut in den Rahmen der Grossausstellung ein, deren Kurator für die Propagierung *seines* Kunstbegriffs ebenfalls auf den 'Glanz des Goldes' setzte.¹⁰⁸ In diesem Sinne entsprach Beuys' Selbstinszenierung als 'Alchemist' also durchaus dem "Zeitgeist", der ab Anfang der achtziger Jahre in den Institutionen der Kunst wehte¹⁰⁹ – ebenso wie sein spirituell informiertes ökologisches Engagement mit der ihrerseits auf Ganzheitlichkeit setzenden "New Age"-Bewegung und dem nicht zu geringen Teilen von dieser gespeisten politischen Aufbruch der *Grünen* korrelierte.

Gleichwohl dürfte der Verweis auf den "Zeitgeist" weder dem Projekt *7000 Eichen* noch auch der – zugegebenermaßen recht plakativen – *Schmelzaktion* gerecht werden. So lässt sich Letztere nicht nur als eine durchaus pointierte 'Interpretationshilfe' verstehen, die dezidiert auf die "Wärmeprozesse" voraus weist, die Beuys mit seinen *7000 Eichen* initiieren wollte – einer Arbeit, die sich als Beitrag zu einer Leistungsschau der zeitgenössischen Kunst betrachtet zu diesem Zeitpunkt durchaus näher an den "Kernfragen der Gesellschaft" wähen durfte als ein Gutteil der übrigen Werke, welche auf der *documenta 7* zu sehen

¹⁰⁸ Was insbesondere mit Blick auf die im Erdgeschoss des Museum Fridericianum gezeigten Arbeiten von Jannis Kounellis u. James Lee Byars sowie den von Luciano Fabro mit goldenen Wimpeln beflaggten Portikus des Gebäudes augenfällig wurde, indirekt aber auch dem Tenor Rudi Fuchs' auf Rimbaud referierenden Einführungstext im Katalog zu entnehmen war, vgl. die Dok. im der *documenta 7* gewidmeten Band des *Kunstforum International*, Nr. 53/54, 1982 u. ebd. insb. den Beitrag von Jappe 1982; sowie R. Fuchs im Ausst. Kat. *documenta 7/Kassel* 1982, S. XIII/XIV u. hierzu einf. oben, Kap. I.2., Abs. "Wiederaufnahmen – ohne Revisionen?" sowie weiterf. auch unten, Kap. IV u. Kap. V. sowie das vergleichende Resümee, Kap. VII.3. u. DAbb. 534a-o.

¹⁰⁹ Hierauf wird im Folgenden in den A. Kiefer, S. Polke und R. Horn gewidmeten Kapiteln noch mehrfach zurückzukommen sein; im *documenta*-Jahr fand im Martin-Gropius-Bau Berlin eine international besetzte Großausstellung statt, die diesen – heute meist eher diminutiv verwendeten – Begriff selbstbewusst im Titel führte, vgl. Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin* 1982.

waren. Vielmehr muss auch mit Blick auf seine 'charismatische' Selbstinszenierung im Bild des 'Alchemisten' anerkannt werden, dass der mittlerweile 'marktgängige' Habitus des Künstlers weniger seiner persönlichen monetären Bereicherung dienen sollte, denn ganz pragmatisch für die Realisierung seiner Ideen Relevanz besaß: Das Kapital, das ihm die öffentliche Wirksamkeit eintrug, wurde in das nächste Transformationsprojekt investiert.

Sind in diesem Miteinander eines souveränen Umgangs mit den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' einerseits und andererseits einer – von einem beharrlichen "Transformationswillen" getragenen – Kontinuität in der Auseinandersetzung mit jenen Vorstellungen, welche die 'Zeichen der Wandlung' nach Beuys' Auffassung eben nicht nur 'symbolisieren', sondern auch *realisieren* helfen sollten, die 'Geheimnisse' seiner Kunst im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bereits in Gänze erfasst? Dieser Frage wird im Folgenden im Zusammenhang weiterführender Überlegungen nachzugehen sein, in deren Zuge der Blick von der zunächst fokussierten monographischen Perspektive auf das künstlerische Umfeld – und schließlich auch auf die nachfolgenden Künstlergenerationen ausgedehnt werden soll.

III.10. 'Ohne die Rose tun wir's nicht...'

'Die Geheimnisse' und ihre Transformation

"Es ist vorgekommen, daß man den Ausdruck 'Geheimwissenschaft' [...] gerade aus dem Grunde abgelehnt hat, weil eine Wissenschaft doch für niemand etwas 'Geheimes' sein könne. Man hätte recht, wenn die Sache so gemeint wäre. Allein das ist nicht der Fall. So wenig Naturwissenschaft eine 'natürliche' Wissenschaft in dem Sinne genannt werden kann, daß sie jedem 'von Natur eigen' ist, so wenig denk sich der Verfasser unter Geheimwissenschaft eine solche, welche sich auf das in den 'Welterscheinungen für die gewöhnliche Erkenntnisart Unoffenbare, 'Geheime' bezieht, eine Wissenschaft von dem 'offenbaren Geheimnis'."¹

– Sub Rosa –

Tempel der Rose hat Joseph Beuys eine fragile Bleistiftzeichnung des Jahres 1948 genannt, die sich heute im Konvolut des *Secret Block* befindet.² Eine am Horizont mit dunklem Nadelgehölz bestandene Berglandschaft öffnet dem Auge ihr Inneres³, in dessen Zentrum sich eine kristalline Architektur, der Tempel, erhebt.⁴ Die diaphanen Wände des Heiligtums geben den Blick frei auf eine Rose: Tief im Gestein wurzelnd, das selbst ein organisches

¹ Vgl. Steiner GA 13/1987, S. 34/35.

² Vgl. DAbb. 208 u. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 13.

³ Der vergleichende Blick auf andere Arbeiten des Künstlers legt die Annahme nahe, dass sich Beuys in der 'Öffnung' des Berges zeichnerisch an der Geomorphologie eines Zeugnisses der Erdgeschichte orientierte, das ihn zeitgleich ebenfalls interessierte: Insofern nämlich, als die bogenförmigen Striche links und rechts der geometrischen Figur des "Tempels" eine auffällige formale Ähnlichkeit zu den ebenfalls bogenförmigen Einkerbungen der Skulptur *Val (Vadrec[t])* 1961 besitzen, die sich ihrerseits aus der Rückenansicht des *Bergkönig (Tunnel) 2 Planeten* (1958-1961) ableitet und über eine Zeichnung sowie einen Holzschnitt einschlägigen Titels – *Gletscher* (1950) – eindeutig unter entsprechenden Vorzeichen zu lesen ist (vgl. für die Zeichnung die Abb. SB 36 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996; für den Holzschnitt Schellmann 1992, Kat. 88 /S. 123 u. S. 444; sowie für die beide Skulpturen d. Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 25 u. 26/S. 144 u. 145).

⁴ Zum Deutungsradius des Kristallinen vgl. ausf. oben, Kap. III.7. u. Kap. III.8.; weiterf. s. a. Kap. III.11. Vor dem Hintergrund der dort dargelegten Überlegungen ließe sich mit Blick auf die dem Licht entgegen wachsende Kristall-Architektur des "Tempels", in dessen Inneren sich die Pflanze entfaltet, in der Tat von einer sinn-bildlichen Formulierung für ein 'geschautes' bzw. zur 'Anschauung' gebrachtes "Mysterium der Natur" sprechen. Mithin wäre also auch hier weniger an Beuys' "Plastische Theorie" zu denken, vor deren Hintergrund gemeinhin auch die Kristallformen der frühen Blätter als Visualisierungen eines "vertoteten" bzw. "vertotenden Intellekts" gedeutet werden, als vielmehr – im Anschluss an die in Kap. III.7. zur Diskussion gestellte Deutung eines Blattes wie *Selbst im Gestein* – auf die nach Steiner im Kristall angelegten "Bildekräfte" zu verweisen. Zum Topos der Kristall-Architektur, die sich im Anschluss an die Romantik in der bildenden Kunst der Moderne (Klee) ebenso wie in der Architektur (Taut u.a.) findet u. ebd. ebenfalls aus einschlägigen Quellen gespeist ist, vgl. ausf. Prange 1991 u. ebd. insb. S. 67f., S. 127ff. u. S. 183f. sowie ebd. die Abb. 85ff. (B. Taut).

Innenleben zu besitzen scheint⁵, und die Blüte dem Licht entgegenreckend, deuten Blätter und Keimblätter die Metamorphose der Pflanze an, wie sie Goethe in seinem gleichnamigen Lehrgedicht beschreibt.⁶

Als Vision eines geheimnisvollen Naturheiligums reiht sich *Tempel der Rose* jedoch nicht nur in ein entsprechendes Themenspektrum ein, dem sich zahlreiche Blätter des Frühwerks zuordnen lassen, sondern weist insbesondere in seiner Verwandtschaft zu der zwei Jahre später datierenden Zeichnung *Die Geheimnisse* (1950) auf weiterführende Zusammenhänge hin.⁷ Auch sie referiert nämlich auf einen "Tempel der Rose", wenn man sich, dem Titel des Blattes folgend, das gleichnamige Gedichtfragment Goethes vor Augen führt, in dem die Ankunft eines irrenden Wanderers im Haus einer Bruderschaft beschrieben wird, die im

⁵ Tatsächlich finden sich im Frühwerk ähnlich häufig wie kristalline Gebirgseinschlüsse auch ins Berg- oder Erdinnere eingebettete Plazenta- oder Uterusformen wieder, vgl. neben den Blättern des *Secret Block* etwa auch *Vor der Geburt* (1950), Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Tf. 20/S. 136 u. hierzu Schulz 1998, insb. S. 25f.. Ebenso, wie sich für erstere auf die frühneuzeitliche Vorstellungswelt verweisen lässt, nach der Kristalle und Metalle in Korrespondenz mit kosmischen Kräften in der Erde wachsen, schwingt wohl auch in Letzteren die – etwa auch von Leonardo vertretene – frühneuzeitliche Vorstellung des Erdleibes als eines organischen Mikrokosmos mit (vgl. Perrig 1980 u. Bredekamp 1981), wie sie in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts prominent im Umfeld des Surrealismus wieder begegnet (vgl. Kuni 1994). Zwar dürfte für Beuys' Wiederaufnahme dieses Topos zum einen die Kenntnis von Leonardos entspr. Formulierungen, die etwa auch Beuys-Wurbach 1959/1977, S. 12 zitiert u. zum anderen dessen spezifische Formulierung bei Steiner maßgeblich sein (vgl. oben Kap. III.7. u. weitef. Kap. III.9; ein Aspekt, den Schulz 1998 leider gänzlich übergeht). Für die Bildfindungen selbst sind jedoch auch visuelle Anregungen in Betracht zu ziehen: Neben der alchemistischen Allegorik u. den Zeichnungen Leonardos wäre dabei ungeachtet Beuys' Distanzierungsgesten gegenüber der Bewegung durchaus an den sich aus ähnlichen Quellen speisenden Surrealismus zu denken, konkret etwa an Arbeiten A. Massons. Ob Beuys von solchen bereits 1948 Kenntnis besaß, ist zwar mehr als ungewiss – gleichwohl finden sich im Frühwerk Blätter, in denen er den (Unter-)Leib menschlicher Figuren als labyrinthisch kreisendes energetisches Zentrum fasst, was nur bedingt mit später begegnenden Darst. des Dreigliederungsprinzips korrespondiert, in denen ein Wirbel den Sitz der Seele bezeichnet (vgl. neben *Evolution*, DAbb. 117a auch DAbb. 118 u. Kat. 71/S. 124 im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993). Um so näher stehen sie Imaginationen der Korrespondenz zwischen 'Oberem' und 'Unteren'; neben einer Figur aus einer Wandtafelzeichnung Steiners (s. DAbb. 193 u. Abb. 50/S. 101 in Kugler 1999) sei auf Arbeiten A. Massons u. namentlich dessen 1936 entstandene Zeichnungen für die Zeitschrift *Acéphale* verwiesen (vgl. hierzu Lichtenstern 1992, S. 59f. u. die Abb. ebd., S. 60 sowie S. 208f. u. Abb. 150/S. 209 bzw. DAbb. 191). Möglicherweise standen bei Beuys die gleichen oder ähnliche historische Bildquellen Pate, etwa Darstellungen des "astrologischen Menschen", wie ihn Lichtenstern Massons Zeichnung zur Seite stellt; vgl. DAbb. 192 u. die Abb. ebd., S. 61 sowie J. Beuys: *Hermaphroditen* (1949, DAbb. 188 u. Tf. 3 in Beuys-Zeichnungen/Köln 1972; später u. d. Titel *Hermaphrodite (Mars)* im *Secret Block*, SB 22 im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996), *Nymphe und Wassermann* (1949, ebd., Tf. 4 bzw. SB 21).

⁶ *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798), vgl. Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 199ff. u. den Kommentar S. 599f. Wie Chr. Lichtenstern nachweisen konnte, hat sich Beuys nicht nur unmittelbar mit dem Lehrgedicht Goethes, sondern auch mit anthroposophischen Interpretationen des Metamorphosegedankens durch Steiner selbst wie auch durch den Botaniker Gerbert Grohmann intensiv beschäftigt. Vgl. Grohmann 1929, 1948/1975 u. 1951/1968; mit Verweis auf Grohmann 1929 Lichtenstern 1990a, S. 143f., sowie, bestätigend, Harlan 1991a u. 2002. In Ergänzung zum Verweis auf die *Metamorphose der Pflanzen* könnte noch darauf hingewiesen werden, dass Goethe ursprünglich einen Zyklus von Lehrgedichten vorgesehen hatte, in dem auch dem Steinreich eine eigene Dichtung gewidmet werden sollte. Bei Grohmann 1929 heißt es bereits in der Einleitung: "Die *Metamorphose der Vegetation* ist die *Metamorphose der Bildkräfte der Erde*. Das Erdenleben, welches seine Prozesse sonst unsichtbar hinter den physischen Erscheinungen verbirgt, bekommt in der Vegetation einen äußerlich sichtbaren Ausdruck." (vgl. ebd., S. 14; Hervorh. i. Original).

⁷ Vgl. DAbb. 212 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991b, Kat. 2, S. 18. G. Storck deutet die Figuration des Blattes, das sich allgemein in die Gruppe der biomorphen Naturaltäre des Frühwerks einordnet, als "beinahe wortwörtliche" Wiedergabe der in Goethes Gedichtfragment *Die Geheimnisse* geschilderten Torsituation. (Die Zeichnung befindet sich heute in der Slg. der Deutschen Bank, vgl. Ausst. Kat. Auf Papier/Frankfurt 1995, Kat. 19).

Zeichen des Rosenkreuzes lebt.⁸ Das "Kreuz von Rosen dicht umschlungen" – das Sinnbild des Geheimbundes, das für die Durchdringung der Natur mit dem Geist Gottes und die Läuterung der Schöpfung durch Christi Erlösungstat im Kreuzestod steht – wird man auf Beuys' Bleistiftzeichnung allerdings vergeblich suchen. Erst ein vergleichender Blick auf weitere, aus botanischen Studien des Künstlers hervorgegangene Arbeiten lässt das "offenbare Geheimnis" des Blattes erkennen: Die 'Torsituation', die einen 'Naturaltar' als Allerheiligstes birgt, spiegelt zugleich einen stilisierten Blütenkelch mit Stempel, so dass der "Tempel der Rose" im Bild der Pflanze selbst gebaut erscheint⁹ – und mithin also das Mysterium der Wandlung als in der Natur selbst lebendigen Transsubstantiationsprozess zur sehen gibt.¹⁰

Um die gedankliche Verbindung zwischen dem *Tempel der Rose* und den *Geheimnissen* in Gänze nachzuvollziehen, muss dabei über die beiden Goethe-Gedichte hinaus erneut auf jene Primärquelle verwiesen werden, die – wie im voraus Gehangenen aufgezeigt – die Ikonographie des zeichnerischen Frühwerks entscheidend inspiriert hat. Dies betrifft nicht nur die besondere Bedeutung, die der Topos des "offenbaren Geheimnis" im Anschluss an Goethe und die Romantik in der theosophischen und anthroposophischen Literatur dort gewann, wo diese ihrerseits Geheimnisse zu offenbaren versprach – insofern sich die Offenbarungsthematik nämlich auch auf einer zweiten Zeichnung verso des erstgenannten Blattes aufgenommen findet: Sie zeigt ein von einem zarten Schleier überfangenes,

⁸ Das Gedicht entstand 1784/85. Vgl. Goethe HA 1988, Bd. 2, S. 271ff. u. den Kommentar S. 705ff. Auf dieses Gedicht wird in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 29 (1994: S. 37), im Zusammenhang mit der "Verbindung von Kreuz und Rose [...], dem Symbol der auf dem Urchristentum [sic!] basierenden Vereinigung der Rosenkreuzer" noch explizit hingewiesen – wohingegen dieser Hinweis in späteren Ausgaben des Buches fehlt. Die wichtigsten 'Quellen' zum Rosenkreuzertum stellen die Schriften J. V. Andreaes – *Fama Fraternitatis* (1614), *Confessio Fraternitatis* (1615) und *Die Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz, Anno 1459* (1616) – dar, die, zunächst anonym bzw. unter Pseudonym publiziert, sämtlich bereits in ihren Erscheinungsjahren zu veritablen 'Bestsellern' geworden waren u. eine wahre Flut von Gegenreden, Verteidigungsschriften wie auch Anschlusspublikationen über die geheimnisvolle Bewegung nach sich zogen; vgl. die kommentierte Ausg. von F. Maack, s. Maack 1913 bzw. Andreae/Maack 1616/1913; alle drei Schriften enthält sowie die jüngere Ausg. von Wehr 1999a; weiterf. zu den Rosenkreuzern u. deren Wirkungsgeschichte vgl. a. die kompakte Einführung von Edighoffer 2002; sowie Yates 1972, Frick 1973 u. – um zwei zum Entstehungszeitpunkt des Blattes zuhandene Darstellungen anzuführen – den populären Band von Schick 1942/1980 u. die umfängliche, quellenreiche Darstellung von Peuckert 1928/1973; desw. a. die mit einer hist. Einführung zum Rosenkreuzertum u. dessen Relation zur Alchemie versehene ('Nach-')Erzählung von Maack 1912 (der übrigens eher auf der Seite der zeitg. Steiner-Kritiker stand, vgl. Maack 1914, S. 16). Zu Goethes Gedicht vgl. neben Edighoffer 2002, S. 113f. als eine Steiner zugängl. Publ. auch Deile 1909, S. 135f., in seiner Schrift zu *Goethe als Freimaurer*. Auf die *Chymische Hochzeit* selbst referiert Steiner in zahlreichen Vorträgen, so – um nur zwei der für Beuys relevanten Schriften anzuführen – in GA 99/1955, S. 7ff. u. in GA 232/1974, S. 143ff. (letztere Ausg. findet sich nicht im Nachlass; Beuys' klare Referenzen auf die "hybernischen Mysterien" legen jedoch die Annahme nahe, dass er diese Vorträge, die 1931 u. 1958 erschienen waren, kannte, vgl. ausf. oben Kap. III.7. u. Kap. III.8.).

⁹ Vgl. neben dem – wie Lichtenstern 1991, S. 146ff. zu Recht vermutete und später Harlan 1991a anhand einschlägiger Randzeichnungen belegen konnte – unmittelbar aus der Auseinandersetzung mit Grohmanns Ausführungen hervorgegangenen Blatt *Ohne Titel* (1947) (Abb. u. a. in: Schade 1992, Nr. 3) auch die erst Jahrzehnte später entstandene *Rose* (1972) (Abb. in: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 78, S. 112). Zur spezifischen Rolle der Rose vgl. weiterf. unten.

¹⁰ Dass Beuys – hierin Steiner folgend – die Metamorphose der Pflanze unter den Vorzeichen einer alchemistischen Wandlung der Substanz verstanden wissen wollte, lässt sich sowohl mit Blick auf sein Werk als auch über einschlägige Äußerungen belegen, vgl. hierzu insb. die Zeichnung *Evolution* (1974, s. DAbb. 117a) sowie die in den voraus gegangenen Kap. verfolgte Argumentation; zum Zh. s. desw. a. Harlan 2002.

weibliches Profil, in dessen Kopf zwei zur Adoration erhobene Hände erkennbar werden, während die Darstellung selbst über den – möglicherweise nachmalig – in Höhe des Schleiers eingefügten Schriftzug "verschleiert" zugleich visuell versiegelt und inhaltlich lesbar gemacht wird. Neben der "Verschleierten Isis"¹¹, die hier wortwörtlich 'im Hintergrund zu sehen ist', legt nämlich auch die im Heiligtum selbst "offenbare" Rose es nahe, ein weiteres Mal bei Rudolf Steiner nachzulesen.

So gibt Steiner in eben jenem Kapitel seiner *Geheimwissenschaft im Umriss*, das der "Erkenntnis der höheren Welten" und damit der "Einweihung oder Initiation" gewidmet ist, als Beispiel für die notwendige "innere Versenkung" die Vorstellung einer Pflanze an.¹² Diese wiederum wird in einem weiteren Schritt auf das Bild einer Rose hin präzisiert, deren Metamorphose des grünen Pflanzensaftes beziehungsweise -blattes hin zum roten Blütenblatt für das "leidenschaftslose Pflanzenwachstum" steht, dem der von Leidenschaften durchpulste Mensch, sich durch die Meditation der Pflanze gleichsam läuternd, nacheifern soll.¹³ Als Sinnbild für das auf diese Weise "vernichtete Niedere der Triebe und Leidenschaften" setzt Steiner schließlich als dritte und höchste Stufe ein schwarzes Kreuz,

¹¹ Tatsächlich konnte Beuys dem Sinnbild der "Isis" als einer die 'Geheimnisse der Schöpfung hütenden' (und damit Natur-, Welt- und Selbsterkenntnis versprechenden) Gottheit nicht nur in der von ihm rezipierten klassischen und romantischen Literatur – und im Übrigen natürlich auch in der Kunsttheorie – begegnen, sondern auch in der theosophischen "Geheimwissenschaft". So hatte etwa H. P. Blavatsky einem ihrer bekanntesten Werke den Titel *Isis entschleiert* gegeben (vgl. Blavatsky 1877/1907). Vor allem aber geht auch Rudolf Steiner in mehreren seiner Abhandlungen sowohl auf die Isis-Mythe bzw. die "Isis-Mysterien" als auch auf die *Lehrlinge zu Sais* ein und zitiert in diesem Kontext a. die einschlägige Textpassage. Vgl. z. B. explizit Steiner GA 202/1970, S. 230ff. (zur Isis-Legende u. ihrer "Erneuerung für unsere heutige Zeit") sowie implizit Steiner GA 119/1962, S. 130ff. u. insb. 136f. (ein Band, der sich in der Ausgabe von 1933 in Beuys' Bibliothek befand); für die Referenz auf Novalis' *Lehrlinge* etwa GA 281/1987, S. 91ff. (ebenfalls in Beuys' Besitz), sowie für den Primärtext Novalis S I/1977, S. 79-109 [*Paralipomena*: S. 110-112]; in einer seiner Erläuterungen der "Isismysterien" (vgl. GA 180, S. 171ff.) verknüpft Steiner die Isis-Mythe unmittelbar mit der Schilderung eines "auf einem geisteinsamen Hügel" errichteten Baus, der, "wenn man in der Sprache Goethes reden wollte", ein "'offenbares Geheimnis'" dargestellt habe (ebd. S. 176/177). Zur Bedeutung der "Isis" in Kunst und Kunsttheorie namentlich im Zusammenhang mit der hier relevanten Verknüpfung zu Goethes Metamorphosenlehre vgl. ausf. Lichtenstern 1990a, insb. S. 27ff. Im freimaurerischen Misraim-Ritus, an dem sich Steiner zeitweise eng orientierte (hierzu weiterf. Kap. III.11.), spielt Isis als Mysteriengestalt eine wichtige Rolle, vgl. Frick 1978, S. 169ff. u. insb. S. 186f.

¹² Vgl. Steiner GA 13/1987, S. 309ff. Der Band befand sich in einer Ausgabe von 1948 in Beuys' Besitz.

¹³ Ebd., S. 310.

von "sieben rote[n], strahlende[n] Rosen" kreisförmig umgeben¹⁴ – das Zeichen der Rosenkreuzer also, wie es auch Goethe in den *Geheimnissen* beschreibt.

Es spricht viel dafür, dass Beuys Steiners Beschreibung der Rosen-Meditation vor Augen hatte, als er – seiner Verständigung mit dessen Weiterführung von Goethes Metamorphosenlehre folgend – den *Tempel der Rose* zeichnete. In diesem Sinne dürfte wohl auch der recht dezidierte Hinweis zu verstehen sein, den Beuys selbst 1974 in der *telephone conversation* mit Caroline Tisdall gibt, wo er das Blatt als "a new development of the Rosicrucian theme which has nothing to do with nineteenth century symbolism" bezeichnet.¹⁵

Tatsächlich lässt sich auch das Rosenkreuz selbst – von Steiner als "Sinnbild" bezeichnet, das "im Geiste vor der Seele schweben" solle, "so lebendig als dies möglich ist"¹⁶ – auf einer ganzen Reihe seiner frühen Blätter finden: Gleich zweifach etwa in eine Landschaft gebettet, in der liegend das Zeichen himmelwärts strahlt, um mit den kosmischen Kräften Verbindung

¹⁴ Ebd., S. 311/312; ähnlich auch in zahlreichen anderen Vorträgen, vgl. z. B. auch GA 119/1962, S. 190ff., insb. S. 192. Die Siebenzahl der Rosen ist dabei auf die prominente Bedeutung der Sieben in Steiners Kosmologie zurückzuführen, die in einer der "Instruktionsstunden" der *Esoterischen Schule* übrigens als aus der Vierzahl der Elemente (Erde, Wasser, Luft, Feuer) und der Dreizahl der "tria principia" (hier als "Salz, Schwefel, Merkur") zusammengesetzt erläutert wird, vgl. Steiner GA 265/1987, S. 296 u. DAbb. 148. In historischen u. neueren Darstellungen finden sich unterschiedliche Kombinationen von Kreuz und Rose, s. DAbb. 209ab u. DAbb. 210ab (sowie DAbb. 385); dem von Steiner beschriebenen Bild am nächsten steht diejenige, die bis heute das Signet der von Max Heindel gegründeten *Rosicrucian Fellowship* bildet, vgl. DAbb. 210a sowie zu Heindel u. Steiner unten, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?". Während sich in Beuys' Frühwerk mehrfach die Kombination von Kreuz und sieben Rosen findet, wird der Künstler später von *fünf* Rosen sprechen, die "als Zeichen für die Ecken" auf das Pentagramm zu beziehen seien (vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 29 bzw. 1994, S. 39 u. ausf. oben Kap. III.8.). Mit der Fünfzahl verknüpft auch Grohmann 1929 die Rosenblüte, im den Blütenpflanzen gewidmeten zweiten Band seines Buches *Die Pflanze* gibt er zudem eine Zeichnung wieder, die ein Pentagramm in die Rosenblüte eingeschrieben zeigt; vgl. die Abb. Grohmann 1951/1968, S. 40 u. DAbb. 211; wobei an dieser Stelle anzumerken ist, dass die Verbindung von Rose und Fünfzahl in der Tat einer jener Punkte ist, an dem die symbolisch-kosmologische u. die naturwissenschaftliche "Ordnung der Dinge" miteinander korrespondieren, insofern sich die Blütenstände der Rosengewächse bzw. Rosaceae grundsätzlich durch ihre Fünfgliedrigkeit auszeichnen. Auch dies mag bei dem botanisch bewanderten Beuys eine Rolle gespielt haben.

¹⁵ Vgl. Beuys/Tisdall 1974, S. 48 (zit. n. Ausg. 1988). Darauf, dass Beuys mit dem "nineteenth century symbolism" gleichwohl gut vertraut gewesen sein dürfte, wird im Folgenden noch einzugehen sein; seine auf Steiners rosenkreuzerische Lektüre von Goethes *Metamorphose der Pflanze* (bzw. deren Weiterführung bei Grohmann) rekurrierende "Entwicklung" des "rosenkreuzerischen Themas" setzt er an diesem Punkt zwar einerseits durchaus treffend vom Symbolismus des 19. Jahrhunderts ab, ob der dem Symbolismus dabei, vor dem Hintergrund einer übergreifenden kunst- u. kulturhistorischen Perspektive betrachtet, so ganz gerecht wird, steht auf einem anderen Blatt.

¹⁶ Vgl. Steiner GA 13/1987, S. 312.

aufzunehmen.¹⁷ Und auch die bereits betrachtete Zeichnung *Kadmon* (1948/1949)¹⁸ gewinnt vor diesem Hintergrund die Anmutung eines Sinnbilds, das Steiners Ausführungen aus den verschiedenen Kapiteln der *Geheimwissenschaft* in Eins bringen zu wollen scheint: Wenn zunächst die ungewöhnliche Verbindung, die der riesenhafte Leib mit dem Gebirge eingeht, bereits mit Blick auf Steiners Erläuterungen über die mineralische Qualität des Denkens verständlich wird¹⁹, so dürften Kreuz und Rosen, die in beziehungsweise um den Kopf des Urmenschen eingezeichnet sind, auf jenen inneren Erkenntnisprozess verweisen, der es dem Menschen gestatten soll, sich von seinem vom Materialismus geprägten Denken – der "Erdenschwere" – zu lösen und in die übersinnliche Wirklichkeit der kosmischen Zusammenhänge zu versenken, die ihn aus ebenjener Erdenverhaftung befreien wird.²⁰ Dass sich diese Befreiung – Steiners Deutung der Botschaft "Christiani Rosencreutz" entsprechend – dem Erlösungsoffer Christi verdankt, das ein jeder Mensch in sich neu nachvollziehen müsse, um den "Christusimpuls" für die Zukunft fruchtbar zu machen²¹, darauf deutet das blutende, flammende Herz in Adam Kadmons empor gestreckter Hand.²²

¹⁷ Vgl. J. B.: *Irland* (1950), SB 35, Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996. Für die Verortung des Kreuzes wie auch für Beuys' Affinität zu Irland dürfte nicht nur seine intensive Beschäftigung mit Joyce verantwortlich zu machen sein (vgl. hierzu ausf. Lerm-Hayes 2001). Neben den von Steiner mehrfach verhandelten "Hybernischen Mysterien", auf die bereits Koeplin mit Blick auf die 4 *Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958* u. die ebenfalls in den *Secret Block* eingegangene Zeichnung *Winterschädelerlebnis* (1949/51, SB 39) verwiesen hat (vgl. Koeplin 1993b, S. 68), lässt sich speziell für diese Zeichnung mit Rücksicht auf den hier angesprochenen Zusammenhang an eine Passage aus Steiners Osloer Vortragszyklus 1910 erinnern: "Was wurde nun aus diesem Erzengel der keltischen Völker [...]? [...] Im Westen Europas war die geheimnisvolle Stätte zu finden für diejenigen, die in diese Geheimnisse eingeweiht wurden, wo die Inspiration stattfand durch diesen leitenden Geist, der ursprünglich eine bedeutende Schulung als Erzengel des Keltentums absolviert hatte, der auf den Aufstieg verzichtet und eine andere Mission übernommen hatte, die Mission Inspirator des esoterischen Christentums zu sein, das fortwirken sollte durch die Geheimnisse des Gral, fortwirken sollte durch das Rosenkruzertum.", vgl. Steiner GA 121/1962, S. 124 (Beuys besaß die Ausgabe 1950).

¹⁸ Vgl. DAbb. 213 u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Kat. 8/Tf. 13, S. 132 u. oben Kap. III.7.

¹⁹ Vgl. ausf. oben, Kap. III.7. u. Steiner GA 13/1987, S. 52ff.

²⁰ Auch Beuys' Interesse an der titelgebenden Figur des "Adam Kadmon" – der in der *Geheimwissenschaft* selbst nicht namentlich erwähnt wird – ist auf Steiner zurückzuführen. Steiner seinerseits wandelt dabei die Vorstellung des als ein androgynes Riesenwesen gedachten "ersten Menschen" (hebr. "Erster Adam") aus der jüdischen Kabbala ab, indem er die Erde als ehemals lebendigen, heute abgestorbenen Kopf des Urwesens beschreibt. Neben den bereits von Koeplin 1991 bzw. 1993a angeführten Vorträgen Steiners (GA 110/1991; nicht im Nachlass) und dessen gleichnamiger Wandtafelzeichnung von 1922 (vgl. Tf. 45 in Kugler 1992 bzw. Abb. 34/S. 81 in Kugler 1999), in der freilich nur der Name, jedoch keine Gestalt erscheint, ließe sich darüber hinaus auf Steiners Pastell *Adam Kadmon in Frühlemurien* (1923) verweisen (Abb. in: Steiner 1985, S. 22 u. DAbb. 215). Hier ist der Urmensch kaum mehr als solcher erkennbar; der in eine runde Planetenform versenkte Kopf und dessen in die Materie ausstrahlendes Denken erscheinen gleich abstrahierten "Gedankenformen" – zu denen Beuys' Formenvokabular der frühen Jahre frappierende Ähnlichkeiten aufweist. Und: Die Darstellung erinnert ebenfalls unmittelbar an einen Blütenstand. Als in den Makrokosmos eingeschriebener bzw. fern an Darstellungen der ägyptischen Himmelsgöttin Nut, die mit ihrem Leib die Erde überwölbt, erinnernder Riese hat Beuys' *Kadmon* mittelbar jedoch mehr mit traditionellen Darstellungen gemein, vgl. etwa DAbb. 214 u. die Abb. in Roob 1996, S. 550.

²¹ Vgl. Steiner GA 149/1987 u. hierzu auch oben, Kap. III.6. sowie weiterf. Kap. III.7. u. Kap. III.8.

²² In diesem Punkt folge ich der Deutung von Koeplin 1991. Die Verknüpfung von Adam Kadmon und Christus bei Steiner lässt sich sehr wahrscheinlich mittelbar auf Einflüsse des frz. Okkultismus zurückführen, namentlich auf Eliphas Lévi (und dessen Fehldeutung einer mittelalterlichen Schrift, des *Toledot Jesu*), vgl. hierzu ausf. Dilloo-Heidger 1996f., Kap. 3.2.1. (s. hierzu a. unten, Kap. III.11.).

– Angewandte Geheimwissenschaft –

"Rosenkreuzerweisheit muß nicht nur in den Kopf gehen, auch nicht bloß in das Herz, sondern in die Hand, in unsere manuellen Fähigkeiten, in das, was der Mensch täglich tut."²³

In der Tat kann man den Eindruck gewinnen, als habe Beuys nicht nur aus den "Rosenkreuzer-Meditationen" der *Geheimwissenschaft* entscheidende Impulse für das Frühwerk gewonnen, sondern sich auch der vorstehenden Prämisse angeschlossen, die Steiner in seinen Ausführungen zur *Theosophie des Rosenkreuzers* formuliert.²⁴ Denn auch in den folgenden Jahren reißen die Spuren des Rosenkreuzes in seinem Werk nicht ab – vielmehr lässt sich belegen, dass sie sein gesamtes Œuvre ebenso durchziehen wie der Gedanke des die Schöpfung erneuernden "Christusimpulses", der in der Lehre der Bruderschaft gleichfalls eine zentrale Rolle spielt.²⁵ Zugleich zeigt ein näherer Blick auf die künstlerischen Transformationen der "Rosenkreuzerweisheit" – mit Steiner gesprochen: die Art und Weise, wie Beuys sich anschickte, die "Rosenkreuzermethode" anzuwenden und "die Geisteswissenschaft hinauszutragen in das praktische Leben"²⁶, dass sich sein Interesse keineswegs allein auf eine Lektüre der einschlägigen Schriften Rudolf Steiners beschränkt haben kann.

Entsprechende Hinweise haben die Brüder van der Grinten – offenbar aus dem Bedürfnis heraus, die spärlichen Selbsterklärungen des Künstlers im eingereichten *Notizzettel* vermittelnd zu ergänzen – bereits im Vorwort zum Katalog seiner Klever Ausstellung 1961 gegeben. Hier bemerken sie:

"Die Frage nach den wesentlichen literarischen und musikalischen Eindrücken drängte sich auf, weil die geistige Welt der Jahrhundertwende über den Bereich der bildenden Kunst hinaus entscheidender auf Beuys' künstlerische Arbeit eingewirkt hat als die der folgenden Jahrzehnte. Wir selbst verdanken Beuys den Anstoß, diese früheste Kunst der Moderne zu sammeln. Darüber hinaus machte er uns in vielen Gesprächen Musik und Dichtung dieser Zeit lebendig. Für den literarischen Bereich wären zu

²³ Vgl. Steiner GA 99/1955, S. 13 u. die folgende Anm.

²⁴ Insofern sich das Buch in einer Ausgabe von 1955 im Nachlass findet, müsste die Erwerbung – geht man von einer korrekten Datierung der frühen Blätter aus – nach deren Entstehung erfolgt sein. Zwar ist Datierungen bei Beuys generell mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen. Gleichwohl gibt es gute Gründe anzunehmen, dass sich Beuys bereits sehr viel früher weitergehend mit Steiners Rosenkreuzer-Schulung vertraut gemacht hat. Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.11.

²⁵ Zwar ist Beuys' Referenz auf den Begriff des "Christusimpulses" zunächst einmal auf Steiner zurückzuführen, wo er sich im Übrigen ebenfalls mit dessen Verständnis des Rosenkreuzers in Zusammenhang gebracht findet. Doch schon im 'ursprünglichen' Rosenkreuzertum, wie es auf die drei mit der legendären Figur des Christian Rosencreutz verbundenen Schriften zurückgeht (vgl. die Anm. oben), ist der Grundgedanke einer Erneuerung oder Erlösung der natürlichen Schöpfung durch Christi Opfertod zentral.

²⁶ Vgl. Steiner GA 99/1955, S. 17.

nennen George, Maeterlinck, Meyrink, Panizza, Pannwitz, Peladan, sowie Sorge und Werfel, für den musikalischen Satie, Sibelius, Skrjabin, Richard Strauss, Szymanowski, Wienawski.²⁷

Unter den genannten Namen – die im Übrigen bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Positionen sämtlich im Umfeld symbolistischer Strömungen am Scheitelpunkt zur Moderne anzusiedeln sind oder mindestens in ihren Werken deren Einfluss erkennen lassen²⁸ – muss im hier zu diskutierenden Zusammenhang zunächst einer besonders interessieren: Derjenige Sâr Joséphin Mérodack Péladans, des französischen Literaten, Wagner-Übersetzer und bekennenden Okkultisten, der 1891 mit dem *Ordre de la Rose+Croix du Temple et du Graal* einen im Zeichen der Künste stehenden Rosenkreuzer-Bund begründete und sich als

²⁷ Vgl. d. Vorwort der Brüder van der Grinten im Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961 (o. P.); s. weiterf. zu den "wesentlichen Eindrücken" a. unten, Kap. III.11. u. Kap. III.12. Demgegenüber bekundete Beuys gegenüber Adriani, Konnertz u. Thomas: "Des öfteren wird mir eine besondere Vorliebe für die geistigen Umbrüche der Jahrhundertwende, für Jugendstil und Symbolismus, nachgesagt. Da bekommen dann Literaten wie Maeterlinck, George, Oskar Panizza und andere ein Gewicht, das sie weder direkt noch indirekt für mich hatten. Ich hatte sie zum Teil gelesen, aber meine Begeisterung dafür ging nie soweit, daß sie mich in irgendeiner Form beeindruckt hätten. Auch das Gerede mit dem Jugendstil ist an sich Unsinn. Der Jugendstil hat mich überhaupt nie beeinflusst, im Gegenteil, ich hatte dafür keinerlei Sympathie, damals nicht und heute nicht." (ebd. 1973, S. 13 bzw. 1994, S. 14). Es gibt, wie i. F. noch näher auszuführen sein wird, gute Gründe, dieser Äußerung mit einer relativierenden Skepsis zu begegnen. Dagegen, sie als generelles Verdikt zu verstehen, spricht nicht nur der von Beuys angeregte u. zum Teil von ihm selbst mit eingebrachte Sammlungsbestand der van der Grintens. Insb. mit Blick auf seine farbigen Blätter, die eine deutliche Nähe zu Künstlern wie Rodin, Munch u. a. aufweisen, scheint F. J. van der Grintens Vermutung mehr als nachvollziehbar, derartige Distanzierungen seien v. a. auf die angewandte Graphik und das Dekor des Jugendstils zu beziehen, die das populäre Bild dieser Kunstrichtung prägen. Ähnliches dürfte wohl auch für die überbordende Ästhetik der Malerei insb. des frz. u. belg. Symbolismus gelten – wohingegen gerade im graphischen Frühwerk durchaus noch Stilelemente der Kunst der Jahrhundertwende wieder zu finden sind (eine Quelle hierfür war u. a. die Erstaussg. v. Ahlers-Hestermann 1932/1956). Hinsichtlich der hier zitierten *literarischen* und *musikalischen* Referenzen wiederum sind weitere Differenzierungen vorzunehmen, nicht zuletzt, was das Gewicht der "Eindrücke" betrifft und den Niederschlag, den entsprechende Lektüren im Werk hinterlassen haben. Kurz gesagt: Was für sein Verhältnis zu Maeterlinck, George und Panizza gelten mag (zu denen sich zunächst einmal über motivische Parallelen bis hin zu konkreten Bildern wie Biene und Schwan eine Verbindung herstellen lässt, deren Prominenz in Kunst und Dichtung der Jahrhundertwende jedoch ihrerseits auf weiterführende Deutungszusammenhänge verweist, zu denen Beuys über andere Quellen einen ihm relevanter erscheinenden Zugang gefunden haben mochte), ist nicht unbedingt auf das zu Péladan – den er an dieser Stelle im Übrigen auch nicht nennt – zu übertragen.

²⁸ Vgl. zu Beuys' – mindestens in dieser Hinsicht hinterfragenswerten (wiewohl von seiner Bildauffassung her stimmigen) – Verdikt wider den Symbolismus vgl. oben Kap. III.9. Im Übrigen kann das von den van der Grintens angeführte Spektrum von Namen – im Unterschied zu den von Beuys selbst in seinen "Biographischen Notizen" von 1961 angeführten Referenzen, nämlich Goethe, Nietzsche, Hamsun u. Wagner (vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.4.) – den Eindruck vermitteln, es sei hier u. a. auch darum gegangen, der Wahrnehmung entgegenzuwirken, Beuys' habe sich hauptsächlich an der offiziellen u. geduldeten Kultur seiner Jugendzeit im Nationalsozialismus orientiert.

"Hohepriester" (Sâr) an dessen Spitze setzte.²⁹ Immerhin ließ Beuys nicht nur 1963 ein Zitat aus Péladans Roman *Die Liebenden von Pisa*³⁰ gleich einem Frontispiz auf der Publikation zu seiner Kranenburger *FLUXUS*-Ausstellung erscheinen, sondern erwies dem Symbolisten zeitnah auch in einer seiner "Partituren" eine einschlägige Referenz, indem er dessen Namen in eine Reihe mit anderen zeitgenössischen und historischen Persönlichkeiten stellte, die er auf diese Weise offenbar zu einer Art 'Chora' zusammenzuführen gedachte.³¹ Doch wie ist die Bedeutung dieser frühen Zuneigung – die immerhin noch an die zwanzig Jahre später in einer Arbeit wie *C'est la fin de la fin des latins, 1982, 20 mars 11.59*³² ein Echo finden wird – für die Entwicklung seines künstlerischen Œuvres einzuschätzen?

Sowohl das frühe Katalogmotto wie auch das Multiple von 1982 beziehen sich auf das Prosawerk des Symbolisten, den zwanzig Teilbände umfassenden Zyklus *La Décadence Latine*. Der sprechende Reihentitel führt ins Herz der Programmatik, die Péladan parallel auch mit seinen übrigen Publikationen und Aktivitäten, seinen *Salons de la Rose+Croix* und seinem *Théâtre de la Rose+Croix* verfolgte: Der Begriff der "décadence" – der bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein mit dem "Untergang des Römischen Reiches" assoziiert worden war, jedoch im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts als ästhetischer Terminus im künstlerischen Umfeld eine Aufwertung erfahren hatte – wird bei ihm zum Schlagwort für einen allgemeinen Verfall der gesellschaftlichen Normensysteme, aufgrund dessen der romanischen Kultur der endgültige Niedergang drohe. Während er in Agnostizismus und

²⁹ Vgl. zu Péladan (1858-1918) Pincus-Witten 1976; zu seinen Dramen Verna 2000; sowie zum Verhältnis von literarischem Werk und Kunsttheorie insb. Rutkowski 1989 (der auch auf Péladans Quellen u. Anregungen, insb. den Einfluss von frz. Okkultisten wie Eliphas Lévi, Stanislas de Guaita u. a. eingeht). Zu Beuys Péladan-Lektüre kursorisch a. Stachelhaus 1988a, S. 51f., der Beuys hier eine "geradezu innige, lustvolle und enge Verbindung zu Randerscheinungen der Kultur" konzipiert u. in diesem Zh. bemerkt, nach Aussage der Brüder van der Grinten sei Beuys' Interesse für die Rosenkreuzer Mitte der fünfziger Jahre besonders stark gewesen; in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 40 wird für die (Krisen-)Jahre 1956-57 eine für das *Merian*-Heft Niederrhein von 1984 verfasste Erinnerung F.-J. van der Grintens zitiert, in der dieser angibt, er habe für Beuys "Werke von Pannwitz und Péladan" kaufen müssen, vgl. f. d. Originaltext Grinten 1984. Erwähnt wird Beuys' Péladan-Lektüre bereits im Aust. Kat. Beuys/Kleve 1961 (s. o.); dem Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 lässt Beuys ein Zitat aus dem Roman *Die Liebenden von Pisa* (vgl. Péladan 1913/1949, S. 144) voranstellen. Beuys' Arbeit *C'est la fin de la fin des latins, 1982, 20 mars 11.59* (vgl. Péladan 1899/1923), auf die bereits Koepplin 1991, S. 36/Anm. 4 verweist, könnte eine gewisse Kontinuität dieses Interesses belegen. Allerdings ist anzunehmen, dass Beuys in erster Linie die ins Deutsche übersetzten Romane Péladans rezipiert hat, die dessen esoterische Theorien in populärer Form verarbeiten. Von den 'theoretischen' Traktaten des *Amphithéâtre des sciences mortes (Comme on devient Mage, Comme on devient Artiste* usw., vgl. Péladan 1892-1911) hingegen lag seinerzeit – obgleich geplant – keine deutsche Übertragung vor.

³⁰ Vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 u. Péladan 1913/1949, S. 144, wo es als Motto ein Kapitel einleitet; hier zus. mit einem Zitat aus Dürers *Proportionslehre* (1528). Beide Zitate wurden lt. Hans van der Grinten von seinem Bruder Franz Joseph auf Wunsch des Künstlers ausgewählt und an dieser exponierten Stelle platziert (mündl. Äußerung im Gespräch mit der Autorin).

³¹ Vgl. DAbb. 216a/Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 23; es handelt sich um eine der für Beuys typischen 'Namenslisten', mit denen Beuys seinen "Clan" zu markieren pflegte bzw. in denen er lebende u. literarische Persönlichkeiten wie in der Besetzungsliste eines Bühnenstücks oder einer Oper (vgl. a. seine "Sekundenstücke") zusammenführte – in diesem Fall unter dem treffenden Motto "Dieses Lied singen gemeinsam, moduliert durch ihre jeweilige Existenzform: [...]". Die in der Typoskript-Fassung handschr. von 1962 auf 1963 korrigierte Datierung der Liste verweist ggf. direkt auf den Zh. zum Kranenburger Katalog 1963; die publizierte Handschrift-Fassung (DAbb. 216b) weist in der Überschrift zwar das Datum "1962" aus, das klare Schriftbild lässt jedoch eine nachmalige Abschrift vermuten. Zu den Listen als Zeichnungen vgl. Lauf 1990.

³² Vgl. DAbb. 217 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 414/S. 317.

Areligiosität, Materialismus und Naturalismus die treibenden Kräfte dieser "décadance latine" konstatiert, gelte es in der Resakralisierung des gesamten Lebens, namentlich aber in der Kunst und durch die Kunst eine neue gesellschaftliche Ordnung zu realisieren – nicht auf dem Wege einer Revolution, sondern auf dem Wege einer "spirituellen Evolution", an deren Speerspitze Péladan eine neue Aristokratie der Auserwählten sah, der "aristes" sieht.³³ Explizit unter den Vorzeichen eines "Schulungsweges" *Ad Rosam per Crucem, ad Crucem per Rosam* ausgeführt findet sich die Konzeption des "ariste" in den Traktaten seines *AMPHITHEATRE DES SCIENCE MORTES*. Wenn dessen Reihentitel bereits verrät, aus welchen geistigen Quellen sich die notwendige Erneuerung des Christentums speisen soll, so führt der dritte Band – nach *COMMENT ON DEVIENT MAGE (ÉTHIQUE)* und *COMMENT ON DEVIENT FÉE (ÉROTIQUE)* als "ESTHÉTIQUE" annonciert³⁴ – nicht nur die esoterischen Referenzen mit den Namen von Péladan verehrter Künstler von Leonardo bis Richard Wagner zusammen, sondern lässt auf dem Wege eines editorischen Winkelzugs, der eine programmatische "Erweiterung" seines "Kunstabegriffs" annonciert, auf seinem Deckblatt den "Künstler" (artiste) als Personifikation des "ariste" erscheinen.³⁵

"Die Aristen sind Genies, Auserwählte, Eingeweihte, die als 'Geistmenschen' Einsicht in die Geheimnisse des menschlichen Seins besitzen und [...] der menschlichen Evolution vorstehen sollten. [...] Péladans 'Ariste' ist als der das Mysterium suchende Magier kein anderer als der 'Gnostiker', der 'Erkennende', welcher zur Elite der Menschheit gehört, bei der die Hoffnung der Welt liegt. [...] Der Erlösung suchende Mensch vermag nicht aus eigener Kraft zum Heil zu finden – er bedarf der Führung durch die Göttliche Kenntnis besitzenden [...] Künstler, die mit den Magiern Priesterfunktion ausüben."³⁶

Solche "aristes" – Künstler und Magier zugleich – sind auch die Haupt- und Leitfiguren seiner Romane aus dem Zyklus der *Décadence Latine*, in denen Péladans esoterische und ästhetische Programmatik in populärer Form verarbeitet findet. Das Versprechen, das suggestive Titel wie *Una cum Uno*, *Das Heilmittel*, *Der Androgyn* oder *Das allmächtige Gold*

³³ An diesen Gedanken – mit dem Péladan selbst am Puls seiner von Darwins Evolutionstheorie faszinierten und diese bevorzugt auch auf die individuelle und kulturelle Entwicklung übertragenden Zeit liegt – schließt auch Beuys an, der seinerseits seine Utopie einer Erneuerung der Gesellschaft durch die Kunst explizit mit dem Evolutionsbegriff verknüpft (vgl. neben entspr. Äußerungen in den Interviews v. a. die Zeichnung *Evolution* von 1974, DAbb. 117a), sich hierbei aber unmittelbar auf Steiner rückbezieht. Vgl. hierzu a. oben Kap. III.6. zu Beuys' "Tracce in Italia" bzw. *La rivoluzione siamo Noi* (1972); zur Rolle des Evolutionsgedankens im Kontext der gesellschaftlichen u. künstlerischen Utopien Ende d. 19./Anfang d. 20. Jh. weiterf. unten, Kap. III.11.

³⁴ Die zunächst als dreibändiges Werk konzipierte "Schulungs"-Reihe wurde von Péladan im Anschluss um vier weitere Bände zur (einer einschlägigen Symbolik entsprechenden) Siebenzahl aufgestockt: *LE LIVRE DU SCEPTRE (POLITIQUE)*, *L'OCCULTE CATHOLIQUE (MYSTIQUE)*, *TRAITE DES ANTINOMIES (METAPHYSIQUE)* und *LA SCIENCE DE L'AMOUR (ASCETIQUE)*, vgl. Péladan 1892-1911.

³⁵ Während sich im Fliesstext durchgängig "ariste" gesetzt findet, ist im Titel des Bandes *COMMENT ON DEVIENT ARTISTE (ESTHÉTIQUE)* explizit vom Künstler (artiste) die Rede. Hierzu heißt es in der einleitenden "Notule": "Le présent traité [...] a été annoncé depuis deux ans, sous ce titre: COMMENT ON DEVIENT ARTISTE. Mais, à l'écriture, il m'a paru que c'était trop restreindre l'enseignement de le borner à ceux qui œuvrent; aujourd'hui il envisage ce nombre bien plus grand qui sent l'œuvre idéale et je l'intitule COMMENT ON DEVIENT ARTISTE [...].", vgl. Péladan 1892-1911, Bd. III/1894, o. P. Es handelt sich also tatsächlich um eine "Erweiterung des Kunst- bzw. Künstlerbegriffs" avant la lettre – wiewohl der von Péladan avisierte Kreis unabhängig von seiner 'Größe' zweifelsohne etwas exklusiver gedacht gewesen ist. Ob M. Broodthaers diese Parallele im Auge hatte, als er 1973 seinem Büchlein *Magie. Art et Politique* eine ähnliche Notiz beigab, ist ungewiss – aber keineswegs auszuschließen, vgl. hierzu oben Kap. III.3., Abs. "Magie, Kunst und Politik".

³⁶ Vgl. Rutkowski 1989, S. 164/165.

gerade in den Augen eines einschlägig interessierten Lesers wie Beuys dargestellt haben dürften³⁷, wird hier also eher 'zwischen den Zeilen' befriedigt – um nicht zu sagen: in die Sprache und das Szenario von 'Groschenromanen' versetzt.³⁸

So erzählt Péladan in den *Liebenden von Pisa* von Menschen, die unter der Ägide von Kunst, Liebe und Erneuerung der Religion einander und damit auch sich selbst finden sollen, und in deren schicksalhaften Begegnungen Reibungs- und Anziehungskräfte unterschiedlicher Natur – wenn man so will: die bereits bei Novalis mit einschlägigen Konnotationen belegten Begriffe der "Friktion" und "Konjunktion" – den Spannungsbogen tragen. Wenngleich Beuys vor dem Hintergrund seiner eigenen Beschäftigung mit einschlägigen Vorstellungen, wie sie ihm auch in Steiners Schriften begegnen konnten, die Implikationen der hier beschriebenen "Kristallisation der Liebe" im Zeichen der Kunst nicht entgangen sein werden, so ist doch offenkundig, dass die Referenz auf den Roman über das Zitat im Kranenburger Katalog eine *spezifische* Ausrichtung erfährt – insofern sie nunmehr nämlich, im Zusammenhang mit dem aus Dürers *Proportionslehre* entnommenen Motto, dezidiert unter kunst- und künstlertheoretischen Vorzeichen lesbar wird, die für die in der Ausstellung gezeigte Werke eine programmatische Rezeptionsvorgabe liefern. Das Dürer-Zitat lautet:

"Aber darbei ist zu vermelden, daß ein verständiger geübter Künstler in grob bäurischer Gestalt sein großen Gewalt und Kunst mehr erzeigen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem großen Werk. [...] Daraus kummt, daß Manicher etwas mit der Federn in eim Tag auf ein halben Bogen Papier reißt oder mit seinem Eiselein in ein klein Hölzchen versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern großes Werk, daran derselb ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gab ist wunderlich."³⁹

Wo hier unter Verweis auf die "wunderliche Gabe", also die Genialität des 'divino artista' dafür argumentiert wird, deren Niederschlag gerade dann nicht zu verkennen, wenn er im Form "schnell produzierter" Werke und in "geringen Dingen" eines 'Meisters' von "grob bäurischer Gestalt" entgegentritt, versetzt das nachfolgende Péladan-Zitat das, was als Werk des "Zufalls" und mit dem Titel der Ausstellung zunächst *auch* unter künstlerisch-

³⁷ Die deutschen Titel gehen auf die Übersetzungen Emil Scherings zurück, der es sich als flammender Anhänger Péladans zum Ziel gesetzt hatte, sämtliche Schriften ins Deutsche zu übertragen. Realisiert wurde das Vorhaben jedoch nur im Bezug auf Teile des Romanzyklus *La Décadence Latine*, die in Einzelausgaben 1911-1949 erschienen. Schering ging nicht nur teilweise sehr frei mit den Vorlagen um (er ließ Textpartien aus, änderte teilw. die Namen der Protagonisten und im Fall von *La Licorne*, dtsh. *Una cum Uno* auch den Titel). Zudem versah er die Bücher auch mit tendenziös politisch eingefärbten Vor- bzw. Nachworten, aus denen – bei aller ursprünglich vorhandenen Affinität Péladans zu Goethe, Nietzsche und Wagner – eine nachmalige Vereinnahmung zugunsten deutschnationaler Propaganda spricht. Vgl. weiterf. hierzu auch unten.

³⁸ Mit denen, so ließe sich ergänzen, es dem Autor wohl nicht allein um eine 'Verbreitung' seiner Lehre, sondern auch um die erfolgreiche Besetzung eines Marktsegments gegangen gewesen sein dürfte, das ein einträglicheres Auskommen bot und vor allem auch seiner Person eine größere Öffentlichkeitswirkung zu sichern versprach als das Engagement für die von ihm proklamierte Kunstreform. Vgl. hierzu auch Bourdieu 1992/2001 (hier am Bsp. Flauberts und seines Kreises exemplifiziert).

³⁹ Vgl. Dürer 1528/1996 o. P., hier zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963/1992 (o. P., Frontispizblatt).

programmatischen Gesichtspunkten durchaus kompatibel erscheint⁴⁰, ein weiteres Mal vor einen entsprechenden Deutungshorizont:

"Eine Ursache ist nicht klein, die eine große Wirkung übt; der Zufall würde Gott sein, wenn er der Anstifter von allem wäre, das man ihm zuschreibt."⁴¹

Mithin wird in den Motti eine doppelte "Interpretationshilfe" für die gezeigten Arbeiten gegeben, wie sie den Brüdern van der Grinten – die aufgrund ihrer Erfahrungen mit der Klever Schau damit rechnen konnten, dass gerade die launigen "Fluxus"-Stücke⁴² des Künstlers das heimische Publikum erneut zu entsprechend kritischen Reaktionen provozieren würden – zweifelsohne als geeigneter Vorsatz erscheinen musste. Insofern beide Zitate neben diesem 'praktischen Anwendungsbezug' auf je ihre eigene Weise auch mit den hermetischen Bezügen der ihnen zugrunde liegenden Kunst- und Künstlertheorien verknüpft sind, mag diese Wahl aber auch mit Blick auf Beuys' Selbstverortung im Hinblick auf *beide* "Geheimnisse" – die, wie noch zu zeigen sein wird, im Übrigen auch in der zeitparallel entstandenen "Partitur" zum Ausdruck kommt – um so stimmiger erscheinen.

Dass – mindestens mittelbar – auch für die Referenz auf Dürers *Proportionslehre* ein Fingerzeig auf deren okkulte Deutungspotentiale geltend gemacht werden könnte, legt jedenfalls ein Mehrzeiler nahe, den der Künstler Ende der fünfziger Jahre notierte und auf dem das Künstlerwissen um die "Proportionen" eingebettet in ein freimaurerisch geprägtes Formelspektrum zum Geheimnis einer Kunst erklärt wird, in der die "Virtuosität" des "Handwerks" eine einschlägige Verankerung erfährt:

"Wer gern Bau-Bild-Mahler-Kunst / durch die rechte Thür will kommen / und hat nicht von 1 2 3 den Begriff / recht eingenommen / Augen-Maaß sich angewöhnt / Logic in dem Hirne führt / Und die Hand zum Zeichnen übt / Daß Natur und Kunst geziert / Der mag von Pythagorae und Minervae Brustbild schweigen / Aber wenn die Zeichnungskunst / Zahl, Maß, Zug in Eins gebracht / So hat sich der Virtuos wissend und geschickt gemacht / Drum wer will das Winkelmaß / Aus 3 4 5 ergründen / damit Zeichen, Feder, Zirkel / stets das Lineal erhält / Und im Wahn durch Überwucht / nicht unnütz vom Grundstein fällt / So muß man die Concentrie X.Y.Z. Magi: Dianae / und Aegypten und Griechenwitz / suchen in dem Diagramma / dadurch Chaldaeae schon / längst formiert das Sonnenbild / Labans Theraphim und Götzen / und Achilles Wunderschild /

⁴⁰ Nämlich mit dem ebd. explizit hergestellten Bezug zu *FLUXUS*, wiewohl man in Kranenburg wahrscheinlich wenig um die theoretischen Prämissen der Künstler und namentl. des auch von Beuys selbst als Vorbild angeführten John Cage bekümmert gewesen sein dürfte. Vgl. zur Rolle des Zufalls in der Programmatik, Theorie u. Praxis der künstlerischen Avantgarden d. 20. Jh. ausf. Janecke 1995 (ebd. zu Beuys, allerdings ohne die hier interessierenden Zh. zu berühren, S. 250f.) u. Schulze 2000; zur Rolle des *FLUXUS*-Umfelds u. zu Cage ausf. unten, Kap. III.12.

⁴¹ Vgl. Péladan 1913/1949, S. 144; vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963/1992 (o. P., Frontispizblatt).

⁴² Nicht nur der Katalog selbst ist mit *Joseph Beuys – FLUXUS* überschrieben, auch ein Gutteil der Arbeiten tragen "Fluxus" im Titel. Diese entscheidenden Ergänzungen wurden jedoch, worauf bereits Kellein 1986, S. 326, unter Berufung auf H. van der Grinten verwiesen hat, von Beuys größtenteils *retrospektiv* vergeben; es sei für van der Grinten "eine erlösende Idee gewesen, [...] Gegenstände, die schon 1961 großen Zorn erregt hätten, gewissermaßen umtaufen zu können." Zugleich nahm Beuys damit aber auch eine Vorreiterrolle im Bezug auf *FLUXUS* in Anspruch – mit nachhaltigem Erfolg; so hebt F. J. van der Grinten 1990, S. 19 rückblickend hervor, die Ausst. sei eine "erste Summe" aus Beuys' Verflechtung mit *FLUXUS* gewesen (wiewohl diese in realiter gerade erst begonnen hatte, vgl. unten Kap. III.12.), die ihn "zu einer der zentralen Gestalten dieser Bewegung" gemacht habe, "sehr zum Ärger anderer, die sich als deren berufene Steuererklärer verstehen wollten"; Kaldewei 1990, S. 14, nennt sie gar "einen wichtigen Fixpunkt innerhalb der Fluxus-Bewegung."

Also kann in unseren Zeiten / Mancher Jüngling Hoffnung haben / daß sein Geist mit Linien / Mög' aus dem Quadrat ausgraben / die verhüllte Proportion, woran er zu denken weiß / Drum dem Künstler alles feil / Für den angewendten Fleiß"⁴³

Für das Multiple von 1982 wiederum, das dem Roman *Finis Latinorum* gewidmet ist, dürfte Dieter Koepplins Deutungshinweis auf eine Äußerung des Künstlers zu folgen sein, in welcher er unter Verweis auf die Arbeit dezidiert auf die kulturpessimistische Perspektive anspielte, die Péladan mit seiner Formulierung der "décadance latine" verband – und der auch Beuys selbst auf dem Wege der Kunst entgegen zu wirken gedachte:

"Ich möchte aber nicht wahrhaben, dass die lateinische Kultur so schmäählich untergeht, weil sie nicht mehr begriffsfähig ist."⁴⁴

Gerade aufgrund der – für seine Arbeitsweise durchaus charakteristischen – 'Korrektur', die Beuys an Péladans Romantitel vornahm⁴⁵, *C'est la fin de la fin des latins, 1982, 20 mars 11.59*, ist mithin nicht nur eine Vertrautheit mit den Grundgedanken zu vermuten, die sich in diesem 'novellistisch' transformiert finden. Vielmehr scheint sich hier ein weiteres Mal zu zeigen, dass der Künstler die in den esoterischen Bezügen enthaltenen Ideen noch immer 'beim Wort zu nehmen' und als geeignetes Vehikel, aber auch Unterpfand *seiner* künstlerischen Utopien einzubringen gedachte: Es ist 'kurz vor Zwölf' – aber noch nicht zu spät.

Inwieweit sich Beuys über die Romane hinaus mit den Schriften Péladans und namentlich den 'theoretischen' Traktaten des *AMPHITHÉÂTRE DES SCIENCE MORTES* – von denen, obgleich seinerzeit geplant, keine deutschen Übertragungen existieren – auseinandergesetzt hat, muss an dieser Stelle offen bleiben. Doch ebenso, wie Péladans Programmatik dem Künstler vor dem Hintergrund seiner eigenen Ideen offenbar noch 1982 anschlussfähig erschien, könnte sie durchaus auch in der zentralen Phase seiner künstlerischen Entwicklung ihren Teil zu deren Formation beigetragen haben. Jedenfalls ist davon auszugehen, dass ihm als einem intimem Kenner der "geistigen Welt der Jahrhundertwende" nicht nur das künstlerische Umfeld, sondern auch die kunsttheoretische Orientierung des *Salon Rose+Croix* vertraut gewesen sind. Darauf dürfte neben den offenen Referenzen auf

⁴³ Vgl. Beuys 2000, VIII, 2 (1958-), S. 428/429; als "Abschrift einer Handschrift" (o. J.) zuvor bereits in Block Beuys 1990, S. 33 publiziert. Wie die einschlägigen Begriffe ("Zahl" und "Maß", "Winkelmaß" und "Grundstein") spielen auch die mythologischen und theologischen Bezüge in der freimaurerischen Symbolik eine hervorragende Rolle; dies gilt insbesondere für Pythagoras, dessen Satz ("Das Quadrat über der Hypotenuse eines rechtwinkligen Dreiecks ist flächengleich der Summe der Quadrate über den Katheten") ebenso wie die dem Philosophen zugeschriebenen sog. "Goldenen Regeln" (vgl. hierzu Schauberg 1861-1863, Bd. 1, S. 310f.) unter den Vorzeichen überlieferten Geheimwissens gedeutet wurde u. sich entsprechend auch in Bildern aus dem maurerischen Umfeld wiederfindet, vgl. DAbb. 232k u. DAbb. 232l/die Abb. in Lindner 1976, Frontispiz. zu Kap. III sowie Tf. 114/S. 221; desw. DAbb. 232m aus Binder 1988/1995, S. 150. Im Duktus des Lehrgedichts, das den rechten Weg zur Kunst weisen will, eignet den Zeilen wiederum eine enge Verwandtschaft zu demjenigen alter "Steinmetzsprüche" bzw. an diesen orientierten Nach- u. Neudichtungen, wie sie etwa auch in Literatur zu den "Mysterien der Bauhütte" (vgl. Mailly 1924) u. esoterisch orientierten bzw. auf okkulte Traditionen referierenden Texten zur "Königlichen Kunst" zu finden sind; vgl. hierzu weiterf. unten Kap. III.11.

⁴⁴ Vgl. Beuys/Cucchi/Kiefer/ Kounellis 1985, S. 136.

⁴⁵ Vgl. etwa auch diejenige an G. Maciunas' *FLUXUS*-Manifest, hierzu unten Kap. III.12., in dem auch auf weitere Referenzen in der Auseinandersetzung mit anderen Künstlern noch ausführlicher einzugehen sein wird.

Péladan beispielsweise auch seine musikalische Vorliebe für Erik Satie schließen lassen, dessen *Messe des Pauvres* sich Beuys 1961 wohl kaum zufällig für das Klavierkonzert gewünscht hatte, mit dem seine Klever Ausstellung im Haus Koekoek eröffnet wurde.⁴⁶ Zwei Jahre später fand sie Eingang in seine erste große Aktion, mit der einen er für seinen weiteren Weg entscheidenden Schritt in der Erweiterung seines künstlerischen Vokabulars unternehmen sollte: Der in Zusammenarbeit mit Henning Christiansen entstandenen *Sibirischen Symphonie*, in der – nunmehr von ihm selbst am Klavier angespielt – Partien aus Saties *Messe des Pauvres* und den *Sonneries de la Rose+Croix* erklangen⁴⁷; eben jener Komposition also, deren Aufführung von Péladan seinerzeit in der "Ordensregel" des *Salon* als musikalischer Rahmen für Messen und Soirées annonciert worden war.⁴⁸ "Darin", so Beuys,

"lag eine Rosenkreuzer- oder wenigstens eine spirituelle Intention, auch wenn das wahrscheinlich sogar für Rosenkreuzer unsichtbar geblieben sein mag."⁴⁹

Zwar steht zu vermuten, dass Beuys zunächst durch die zeitgenössische Musikszene auf Satie aufmerksam geworden war und 1961 mit der Wahl des Stückes seine Zugehörigkeit zur Avantgarde zu signalisieren gedachte.⁵⁰ Gleichwohl legt über den einschlägigen retrospektiven Kommentar hinaus sein nachgerade programmatischer Umgang mit dessen Stücken, den man in beiden Fällen als ebenso pointierten wie 'hermetischen' Rückverweis

⁴⁶ Vgl. Schneede 1994, S. 25.

⁴⁷ Wie Schneede 1994, S. 29 anmerkt, befinden sich die Satie-Noten im Nachlass, lt. Auskunft von Eva Beuys "stark benutzt". Ebenfalls in die Klang-Collage eingearbeitet waren übrigens auch von Ursula Christiansen vorgelesene Textstücke aus Flauberts *Versuchung des Heiligen Antonius*; eine Referenz, mit der das Verhältnis von religiöser Vision und künstlerischer Imagination zum Thema wird. Vgl. zu diesem Topos Gendolla 1991 sowie weiterf. mit Blick auf die Kunst des 20. Jh. Kuni 2000b.

⁴⁸ So heißt es im Schlussparagrafen der *REGLE DU SALON DE LA ROSE + CROIX*: "Une messe solennelle du Saint-Esprit sera célébrée le 10 mars à dix heures du matin en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. On y entendra le Prélude, la Cène du Graal, l'Extase du Vendredi Saint et la Finale de la Rédemption de Parsifal du surhumain de Wagner. La messe sera précédée et suivie des trois sonneries de l'Ordre composées par Erik Satie [...]" (vgl. Péladan 1891/1979, S. 298); entsprechend finden sich Saties Werke – wiederum unterfüttert von der Referenz auf "notre grand patron Richard Wagner" – "parmis les œuvres des contemporains" als zentraler Bestandteil des Musikprogramms *SOIRÉES DE ROSE-CROIX* aufgeführt (ebd. S. 290ff.)

⁴⁹ "There was a Rosicrucian or at least spiritual intention in this, though it would probably have been invisible even to Rosicrucians...", vgl. J. Beuys im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 88 (Übs. V. K.; aus Gründen der Tempus-Präzisierung leicht abweichend von derjenigen, die Schneede 1994, S. 25 gibt). Dass es 1963 nicht unbedingt gang und gäbe war, Satie zu spielen, unterstreicht Nam June Paiks retrospektiver Kommentar zur Aktion: "Many years later I asked him [= Beuys] whether it was a Mahler, he said Satie... Satie in 1963 was quite a venture any way." (zit. n. Schneede 1994, S. 23.). Gleichwohl sollte in diesem Zh. nicht unterschlagen werden, dass Saties Musik einerseits im *FLUXUS*-Kontext – mindestens mittelbar – auch über John Cage präsent war – und andererseits speziell in dem gebildeten, an der französischen Kultur des 19. Jahrhunderts interessierten Umfeld, in dem sich Beuys und die van der Grintens bewegten, nicht ganz unbekannt gewesen sein kann. Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.12. Etwas anders lag der Fall offenbar zwei Jahre zuvor in Kleve: Hier, so berichtet F. J. van der Grinten, habe Beuys' Musikwunsch "gegen Weigerung und Klever Alternativvorschläge nur [unter der Bedingung] durchgesetzt werden [können], daß wir in der Eröffnungsansprache die Verantwortung dafür ausdrücklich Beuys zusprächen.", vgl. Grinten 1990, S. 18.

⁵⁰ Vgl. unten, Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik".

auf deren historische Verortung begreifen kann⁵¹, die Annahme nahe, dass ihm auch das 1892 von Péladan im Katalog des ersten Salon publizierte *Manifest de la Rose+Croix* bekannt gewesen ist⁵² – zumal es sich in deutscher Übertragung etwa auch in der zu seiner Ausbildungszeit noch viel rezipierten *Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts* von Richard Muther wieder findet.⁵³ Hier heißt es:

"Künstler, du bist Priester: Die Kunst ist das große Mysterium, und wenn dein Bemühen zu einem Meisterwerk führt, so steigt ein Strahl des Göttlichen wie auf einen Altar herab. O wahrhafte Gegenwart der Gottheit, die du uns entgegenleuchtest aus den erhabenen Namen: Vinci, Michelangelo, Beethoven, Wagner. [...] *Durchgeistigte Zeichnung, seelenvolle Linie, gefühlte Form*, du gibst unseren Träumen Körper: Samothrake und Sanct Johannes, Sixtina und Cenacolo, Parsifal, Neunte Symphonie, Notre Dame. *Künstler, du bist Magier: Die Kunst ist das große Wunder und beweist Unsterblichkeit.*"⁵⁴

Durchgeistigte Zeichnung, seelenvolle Linie, gefühlte Form: Konnte sich der Künstler Beuys in diesen Sätzen wieder erkennen? Mehr noch: Waren nicht nur das Selbst- und Sendungsbewusstsein, mit der er ab 1961 die 'Bühne' der Kunstöffentlichkeit betrat, sondern auch die performative Umsetzung, die er für seine eigene künstlerische Botschaft entwickeln sollte, zu Teilen von der – etwa auch bei Muther unter einschlägigen Vorzeichen geschilderten – Theatralik inspiriert, mit der Péladan den Künstler als Magier und Hohepriester einer neuen, die Gesellschaft reformierenden Kunstreligion beschwor? Bezog er möglicherweise sogar aus dessen literarischen Werken einen Anstoß, diese nicht mehr allein mit den traditionellen bildnerischen Mitteln und im Rahmen traditioneller Kunstaussstellungen zu vermitteln, sondern auch andere, publikumswirksamere 'Bühnen' der Öffentlichkeit zu betreten?

⁵¹ Ebenso wie das 'Avantgardistische' des Satie-Zitats nur von Kennerinnen und Kennern der aktuellen künstlerischen Entwicklung (bzw. Menschen mit einer entsprechenden musikalischen Vorbildung) als solches wahrzunehmen war, konnten sich die an den Geist der Rosenkreuzer anschließende "spiritual intention" in Gänze nur denen erschließen, die um Saties Nähe zu Péladan und dem *Salon* wussten.

⁵² vgl. *Geste esthétique, Catalogue du Salon de la Rose+Croix*, Paris 1892; zuvor publ. im *Figaro* vom 02. 09. 1891; ebenfalls abgedr. in Péladan 1891/1979, S. 307ff.

⁵³ Vgl. Muther 1894, S 443f.; auf diese Quelle bezieht sich noch Hofstätter 1965/1975, der auch die in seiner Monographie *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* wiedergegebenen Passage aus dem *Manifest* von 1891 nach Muther zitiert (vgl. ebd. S. 229ff.).

⁵⁴ Vgl. Muther 1894, S. 444f. (Kap. XLVI: Das Wesen des Neuidealismus). Muther gibt nicht nur die gesamte Passage des Manifests in deutscher Übersetzung wieder, sondern im Anschluss auch Auskunft über Péladans ästhetische und musikalische Präferenzen sowie – recht salopp gefasst – über die esoterischen Bezüge des *Salons*: "So lauteten die Worte, die Sar Joseph Péladan im Frühling 1892 dem Katalog der 'Rosen+Kreuzer'-Ausstellung in Paris voranschickte [...]. Die Aussteller selbst nannten sich Magier oder Aestheten und waren nebenbei noch mittelalterliche Katholiken, die die gothische Rose als ihr Sinnbild gewählt und den Rosenkranzorden [sic!] neu in's Leben gerufen hatten. Sie malten, hielten sich aber auch für Musiker, und Nachts um die zwölfte Stunde trieben sie Geisterbeschwörung. [...] Um vor allem Volke ihre Frömmigkeit zu zeigen, liessen sie am Eröffnungstag ihres Salons eine Messe für dessen Gedeihen lesen und hatten sich dazu auf der Orgel die Abendmahlsmusik aus 'Parsifal' bestellt. [...]" (ebd. S. 445/446). Anders als Wagner wird Satie in Muthers ausschmückungsreichen Schilderungen der Aktivitäten des Salons jedoch nicht erwähnt, was einmal mehr belegt, dass Beuys gründlicher informiert gewesen sein muss.

– Esoterik und Exoterik –

"Und die Exoteriker – ja, man kann fragen, was sind denn die Exoteriker? Das sind eigentlich diejenigen, welche einen Teil des Esoterischen exoterisch machen wollen."⁵⁵

Festhalten lässt sich jedenfalls, dass der Künstler sowohl in der Lektüre der leichtgeschürzten Romane Péladans, als auch in den ästhetischen Programmen des *Salons Rose+Croix* Vorstellungen wieder finden konnte, von denen aus sich unschwer Bezüge zu den Interessen herstellen ließen, die er zeitgleich auch an anderer Stelle verfolgte: In seiner Auseinandersetzung mit den Ideen jenes Mannes nämlich, über den er später gegenüber Adriani, Konnertz und Thomas sagen sollte, dass er sich seiner Ansicht nach "kulturhistorisch gesehen nur vom Rosenkruzertum her verstehen läßt. Ich glaube, er verstand sich selbst als Rosenkreuzer"⁵⁶ – Rudolf Steiner.

Dabei dürfen Steiners (Vortrags-)Schriften, einschließlich der in ihnen entworfenen 'Bilder', wohl als die maßgebliche Quelle angesehen werden, aus der Beuys nicht nur die entscheidenden Anregungen für seine "Plastische Theorie" und seinen "Erweiterten Kunstbegriff" bezog, sondern die – wie im voraus Gehangenen bereits an mehreren markanten Beispielen gezeigt – schon im Frühwerk auch in seinen Bildern zuweilen nachgerade wörtliche Umsetzungen fand. Dies gilt nicht zuletzt für die Sinnbilder aus der *Theosophie des Rosenkreuzers*, in der die christliche Heilsgeschichte explizit unter den Vorzeichen eines alchemistischen Läuterungsweges betrachtet wird.⁵⁷ Tatsächlich lassen ganz ähnliche Beobachtungen, wie sie zuvor schon für Kontinuität und Wandel anderer 'Bilder der Wandlung' festgehalten werden konnten, die in diesem Kontext zu sehen sind – namentlich den "Heiligen Gral" und den 'Athanor' als Ort der alchemistischen Transformation – auch für das zentrale Emblem des rosenkreuzerischen Weges treffen, dessen "Tempel" Beuys 1950 als Heiligtum der Metamorphose zeichnerisch entwarf: Die Rose.

So widmete Beuys ihr Jahre später nicht nur einen eigenwilligen Mehrzeiler, der ihm immerhin so wichtig war, dass er ihn nachmalig in den Einband des ersten seiner *4 Bücher*

⁵⁵ Vgl. Steiner GA 254/1969, S. 16 (in Beuys' Besitz).

⁵⁶ Vgl. J. Beuys in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 31 (1994: S. 39).

⁵⁷ So wird die vierte der sieben Stufen der Rosenkreuzerischen Methode, die einleitend zunächst dem Johannes-Evangelium folgend in den Bildern der christlichen Passion beschrieben werden, von Steiner als "Bereitung des Steins der Weisen" bezeichnet. Hierbei handelt es sich um eine Atem-Übung, in welcher der Mensch den Kohlenstoff-Prozess der Pflanze als Substanzumwandlung nachempfinden soll: "[...] durch den geregelten Atmungsprozess wird der Mensch das Instrument zur Bereitung des Sauerstoffs selbst in sich tragen, er wird mit der Pflanze ein Wesen geworden sein, während er jetzt mineralisch ist. [...] Das nennt man die Umwandlung der menschlichen Substanz in diejenige Substanz, die der Kohlenstoff selbst ist. Das ist die Alchemie, die dazu führt, daß er seinen eigenen Leib ähnlich aufbauen wird wie heute die Pflanze. Man nennt das die Bereitung des 'Steins der Weisen', und die Kohle ist das äußere Symbolum dafür. Aber erst dann ist sie 'der Stein der Weisen', wenn der Mensch durch seinen geregelten Atmungsprozess ihn selbst erzeugen kann." Vgl. Steiner GA 99/1955, S. 143ff. u. insb. S. 153/154 sowie hierzu die bereits erwähnte Handschrift von Beuys, in Beuys 2000, IV, 13 (1948-1982), S. 204/205 u. DAbb. 137 zu DAbb. 138.

aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958 transkribierte.⁵⁸ Vielmehr erscheint die Pflanze auch in seinen späteren "Bildern" mehrfach an markanter Position: So hatte Beuys etwa schon zu eben jener Veranstaltung, deren tumultöses Ende durch das Photo Heinrich Riebesehls seinem Bild als Aktionskünstler eine einschlägige Prägung verlieh, einen Strauss von roten Rosen mitgebracht. In einem Becherglas mit Wasser aufgestellt, hätten diese ursprünglich als riesenhaft auf eine Leinwand projiziertes Schattenbild seinen Beitrag ebenso geheimnisvoll wie Bühnenwirksam untermalen sollen.⁵⁹ Und wenn in der *24 Stunden Aktion* in Wuppertal unter der Kiste, auf der Beuys mit *Doppelspaten*, "Transformationszeichen", "Wurfbreuzen" und "Fettballen" agierte, eine einzelne Christrose "landunter" als im wahrsten Sinne des Wortes 'hermetische Hommage' an das Zeichen der Rosenkreuzer im Verborgenen blühte, dann dürfte dies einmal mehr belegen, dass auch das dem Publikum demonstrierte "Parallelprogramm" in deren Geist zu verstehen ist – zumal es der Künstler nicht nur als "neuen Energieplan für den Menschen" annoncierte, sondern auch sein Aktionswerkzeug, den *Gemeinschaftsspaten*, mit einschlägigen Begriffen wie "Brüderlichkeit", "Liebe" und Herzenswärme assoziierte.⁶⁰ 1972 schließlich landete eine langstielige rote Rose – im FIU-Büro auf der *documenta 5* – nunmehr für alle offen sichtbar im Becherglas auf dem Tisch, an dem der Künstler zu arbeiten und mit den Besuchern zu diskutieren pflegte: Ebenso wie hier Péladans Wahlspruch *Ad Rosam per Crucem, ad Crucem per Rosam* in den gesellschaftlichen Alltag hinaus getragen scheint, erfährt auch die

⁵⁸ Vgl. Beuys Westmensch 1992, [I, +3 (= 177)] u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 37. Wie Verspohl 1993 angibt, hat Beuys das Gedicht 1957 auf ein Kalenderblatt von 1955 geschrieben; folgt man den Angaben des Künstlers, der die Bücher auf 1958 datiert, muss die Transkription nachträglich erfolgt sein. Hierfür spricht aber auch die Anlage der Bücher insgesamt, die in der direkten Einsicht, die aufgrund der Faksimile-Edition gewonnen werden kann – auch wenn einige Einträge wie etwa Adressen durchaus in entsprechendem Kontext erfolgt sein werden – weniger den Eindruck von Skizzen- oder Notizbüchern vermitteln, denn denjenigen eines 'Archivs', dem der Künstler gezielt Stichpunkte dessen einverleibte, was er zuvor, parallel oder zu einem späteren Zeitpunkt im anderen Medien bearbeitete. Vgl. hierzu weiterf. auch unten Kap. III.13.

⁵⁹ Vgl. Schneede 1994, S. 46 (lt. Bericht von B. Brock) u. DAbb. 218/Abb. ebd., S. 60. Ob sich – wie E. Blume 1999b, S. 183 (allerdings ohne eine nähere Konkretisierung) vermutet – *mehrere* Requisiten "auf die Rosenkreuzer und ihre paradoxe Strategie des Offenbarens von Geheimnissen" bezogen, ist eine andere Frage; wiewohl er den Gestus als solchen sehr treffend beschreibt. Das Kartenspiel etwa würde sich eher mit einem freimaurerischen Kontext assoziieren lassen, vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.11. sowie DAbb. 230a u. DAbb. 229.

⁶⁰ Vgl. DAbb. 126 (u. f.) sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.7. Übrigens taucht auch "Tantalus" – der 'Namenspatron' eines der Objekte, die Beuys Rahmen seiner *24 Stunden-Aktion* verwendete – bei Steiner in einem einschlägigen Kontext auf. So heißt es in einer Vortragspassage, die den von der "falschen Mystik" und dem "falschen Okkultismus" heraufbeschworenen "zerstörerischen Geistern" gewidmet ist: "Aber viel Macht haben diese Geister über die materialistisch denkenden Seelen, über die Seelen, die sich kein Verständnis aneignen für die geistige Welt. Und wieviel leiden von Ahriman diejenigen Seelen, welche es im Leben verschmäht haben, sich geistiges Verständnis anzueignen. Die griechische Mythe hat das Verschmähen des Verständnisses der geistigen Welt sehr schön dargestellt in der Gestalt des Tantalus. [...] Solche Tantalusse kann man heute viel sehen.", vgl. Steiner GA 254/1969, S. 186. Zum Rolle des in den *Block Beuys* eingegangenen Objekts in der Aktion vgl. Beuys in Schneede 1994, S. 85; Abb. in Slg. Kat. Block Beuys 1997, S. 69; pikanterweise direkt neben dem mit traditionellen Vorstellungen von Magie bzw. "magischem Denken" assoziierbaren Objekt *Magische Handlung* (1959) platziert; vgl. hierzu oben, Kap. III.8.

Rose selbst eine zeitgenössische Transformation zum Sinnbild der *Aktion für Direkte Demokratie*⁶¹:

"... ohne die Rose tun wir's nicht, da können wir gar nicht mehr denken."⁶²

Kurzum: Wie 'offen' das – zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachtern sicherlich weniger "offenbare" – 'Geheimnis' vorgetragen und ins Bild gesetzt wurde, wechselte bezogen auf den historischen und situativen Kontext der jeweiligen Veröffentlichung – und zwar in einer Art und Weise, die nicht nur an den Umgang mit anderen, auf okkulte Traditionen beziehungsweise seine 'verborgenen' Quellen rekurrierenden 'Sinnbildern' erinnert. Vielmehr scheint es geboten, hier Parallelen zu jener 'Rhetorik der Hermetik' zu ziehen, die bereits für Beuys' "Sprechen über Kunst" als charakteristisch beschrieben werden konnte – sowohl, was die "Interpretationshilfen" zu seinen als 'hermetisch' wahrgenommenen Bildern betrifft, die er in Gesprächen zu geben pflegte, als auch im Hinblick auf seinen Umgang mit den entsprechenden 'Bildern vom Künstler'. Wenn die Variationen des Letzteren – wie im voraus Gehangenen gezeigt – in enger Relation zu den jeweiligen Öffentlichkeiten und dem historischen Kontext betrachtet werden müssen, in dem diese Bilder *sowohl* von Seiten der Rezeption *als auch* von Seiten des Künstlers selbst durchaus unterschiedlich stark gewichtet und bewertet wurden, so ist dies bis zu einem gewissen Grad wohl auch die "Wandlung der Zeichen" geltend zu machen. Angesichts der Kontinuität, die für die *inhaltlichen* Bezugnahmen auf die Hermetik zu konstatieren ist, dürften für die "Geheimnisse" des 'Großen Werkes', die dessen formale beziehungsweise bildnerische Umsetzung im engeren Sinne betreffen, jedoch noch andere Faktoren eine Rolle spielen.

Nahe liegend scheint es dabei zunächst, auf die auch von Steiner selbst verschiedentlich thematisierte Ambivalenz zu verweisen, mit der sich letztlich jeder 'Geheimnisträger' auseinandersetzen muss, der ein 'Geheimnis' vermitteln und sich dabei auch einer größeren Öffentlichkeit *als* 'Geheimnisträger' zu erkennen geben will – und, so wäre hinzuzufügen, als 'Geheimnis(ver)künder' profilieren will.⁶³ Steiner fand hier einen Ausweg, indem er die "Esoteriker" als die "Konservativen unter den Okkultisten" bezeichnete, denen er als Leitfiguren für den von ihm beschrittenen Weg die "Exoteriker" gegenüber stellte, welche er – in signifikanter Differenz zur historischen Überlieferung – wie folgt charakterisierte:

⁶¹ Vgl. DAbb. 219a u. die Abb. des 1973 herausgegebenen Multiples im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 112 (entspr. Schellmann 1992, Nr. 71/S. 103); sowie zu den Aktivitäten des *FIU*-Büros auf der *documenta 5* ausf. Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 77ff.

⁶² Vgl. DAbb. 219b u. das Offset-Plakat gleichen Titels (1972), Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 62/S. 111; der Wahlspruch stand u. a. auch auf einer der Tafeln des *FIU*-Büros geschrieben, vgl. die Abb. ebd., Kat. 55/S. 106 sowie die ebenfalls 1972 datierende Zeichnung gleichen Titels, auf der mit Planetenkonjunktion, Transformationszeichen, "Penninus"-Dreiecken u. Eurasienstab auch eine entsprechende ikonographische Einbindung gegeben ist, DAbb. 219c u. Abb. ebd., Kat. 56/S. 129.

⁶³ Ein, so sei an dieser Stelle angemerkt, *generelles* Dilemma – in dem sich nicht nur Protagonisten und Anhänger okkulturer Traditionen bzw. esoterischer Strömungen befinden, sondern auch Protagonisten und Anhänger anderer 'Glaubensgemeinschaften', die durchaus auch in säkularisierter Form begegnen können, vgl. Luckmann 1967/1991. Auf die Frage, inwieweit dieses Dilemma auch für den Umgang mit Kunst von Bedeutung ist, wird im Verlauf der Untersuchung noch mehrfach zurück zu kommen sein.

"Im Grunde waren die Exoteriker nichts anderes als die Esoteriker, nur waren sie geneigt, auf ihr Verantwortlichkeitsgefühl zu hören und einen Teil des esoterischen Wissens zu veröffentlichen. [...] Die Esoteriker stellten sich auf den Standpunkt, nur für diejenigen, welche die strengste Schweigepflicht übernehmen und einer Gesellschaft angehören wollten, irgendetwas zu sprechen von der geistigen Welt, ein Wissen von der geistigen Welt zu übergeben. Die Exoteriker sagten: Auf diesem Wege versinken diejenigen Menschen, die sich nicht einer solchen Gesellschaft, einem solchen Bunde anschließen, in den Materialismus. Und nun schlugen die Exoteriker einen Weg vor, und ich kann Ihnen das heute sagen: den Weg, den dazumal die Exoteriker eingeschlagen haben, gehen wir heute [...] nämlich einen bestimmten Teil des esoterischen Wissens populär zu machen."⁶⁴

Blickt man auf das zunehmend offen artikuliert Bekenntnis zu Steiners Ideen, auf die Diagramme und Wandtafeln, mit denen er seine Vorträge und Diskussionsveranstaltungen begleitete und die er zu einem festen Bestandteil zahlreicher Installationen machte, sowie schließlich auf den gerade im Spätwerk der siebziger und achtziger Jahre eher direkten und mitunter recht plakativen Einsatz einschlägiger 'Sinnbilder', dann lässt sich durchaus der Eindruck gewinnen, als habe Beuys in seiner künstlerischen Laufbahn zunehmend den Weg des "Exoterikers" Steiner'scher Definition eingeschlagen – zumal dieser, wie auch Steiners Schriften beziehungsweise Vorträge belegen, mitnichten mit einem Verzicht auf "Geheimnisse" und deren dezidiert hermetische Formulierung einher gehen muss.⁶⁵

Gleichwohl klärt dies noch nicht die entscheidenden Transformationen als solche, die das Werk von der 'hermetischen Ikonographie' frühen Zeichnungen hin zu jenen Arbeiten erfährt, die Joseph Beuys ab Mitte der sechziger Jahre seiner breiteren Öffentlichkeit eintragen werden: Seinem plastischen Werk und dessen markanter 'Materialikonographie' also, seinen Aktionen und nicht zuletzt dem "Sprechen über Kunst", welche mit Ersterer – mindestens oberflächlich betrachtet – nur eins gemeinsam zu haben scheinen: Ihre bei aller Hinwendung zum Publikum stets erhalten bleibende, nunmehr allerdings nachgerade demonstrativ zur Schau gestellte Hermetik nämlich, die selbst hinter profanen Materialien und Alltagsgegenständen einen Subtext vermuten lässt, der auf eine weiterführende, 'eigentliche' Bedeutung der Bilder, Gesten und Texte verweist. Hier allerdings stößt man auf einen 'dialektischen' Knoten, dessen innere Logik sich nicht ganz so schnell zu erkennen gibt wie diejenige des "exoterischen" Umgangs mit den esoterischen "Geheimnissen", die der Künstler in der "Rosenkreuzerweisheit" erkannte. Denn schließlich war es doch gerade sein Umgang mit Material, Objekten und deren performativer Einsatz in den Aktionen, der – schenkt man dem Gros der Sekundärliteratur und namentlich den frühen Zeitungs- und

⁶⁴ Vgl. Steiner GA 254/1969, S. 16/17. Wie oben in Kap. II.2. bereits einf. angemerkt, wurden bzw. werden traditionell (und zwar nicht nur in der Philosophiegeschichte, sondern namentlich auch in der Geschichte der esoterischen Traditionen) als "εξωτερικοί" diejenigen Schüler des Pythagoras bezeichnet, die als noch nicht in der Lehre gereifte die Vorträge ihres Meisters nur schweigend und 'vor dem Vorhang sitzend' anhören durften, während die "schon gereifere[n] und unterrichtete[n] Schüler bei Pythagoras selbst innerhalb des Vorhanges sich befanden (daher εσωτερικοί) und sich mit demselben über die Unterrichtsgegenstände frei besprechen konnten.", vgl. Schauberg 1861, Bd. I., S. 529; sowie auch den Eintrag "Esoterik" im MLR 1999f., Bd. 1, S. 293f.

⁶⁵ Wie fein Steiner selbst dabei zwischen "exoterischer" und "esoterischer Esoterik" zu unterscheiden pflegte, belegen u. a. seine Überlegungen zum Umgang mit Zeichen und Symbolen; so wies er etwa im Bezug auf das erstmals von ihm 1907 für die Gestaltung des Pfingstkongresses der *Theosophischen Gesellschaft* in München verwendeten "Rosenkreuzer-Siegels" darauf hin, dass für das öffentlich gezeigte Rosenkreuz "exoterisch 8 für esoterisch 7 [Sterne um das Kreuz] stehen" sollten, vgl. Steiner GA 264/1996, S. 124.

Zeitschriftenartikeln Glauben – von solch verstörender Einzigartigkeit war, dass er wesentlich zu den einschlägigen Attributionen beitrug, die ihn als 'Magier', 'Alchemisten', 'Schamanen' und 'Esoteriker' erscheinen ließen⁶⁶, während Beuys seinerseits – seinen Selbsterklärungen zufolge – gerade auf diese Weise dem Publikum einen Zugang zur "geistigen Welt" zu eröffnen und zu vermitteln versprach. Es liegt verführerisch nahe, diesen Befund in ein bekanntes Bild zu übersetzen, das sich allzu gut in die Konturen der "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' fügt: War es also eben jene Janusköpfigkeit, welche man mit dem Schwellengott Hermes assoziiert, die sowohl das Selbstverständnis des "exoterischen Esoterikers" prägte als auch dessen eigenen Weg in die Gemeinschaft der "aristes" der zeitgenössischen Avantgarde ebnete?

Die Stimmigkeit dieses *Bildes* sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es lediglich dessen Wirkmacht im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bezeugen kann – aber wenig hilfreich ist, wenn man sich über das Nachzeichnen seiner Genese hinaus sowohl für seine spezifischen Funktionen in diesem Spannungsfeld interessiert, als auch danach zu fragen hat, wie der Künstler zu einer Arbeitsweise fand, die ihn mit diesem Bild identifizierbar machte – *und* was dieses Bild für ihn selbst schon früh zu einem geeigneten Identifikationsmodell werden ließ.

Um so mehr muss sich die Frage nach *weiteren* "wesentlichen Eindrücken" stellen: Zum einen nach solchen, die während der Zeit seiner künstlerischen Ausbildung neben seiner Auseinandersetzung mit Rudolf Steiner prägend gewesen sind und mithin die Grundlagen betreffen, auf die der Künstler in der Folgezeit aufbauen konnte – und zum anderen nach solchen, die über Steiners Schriften hinaus ab Mitte bis Ende der fünfziger Jahre beziehungsweise zu Beginn der sechziger Jahre zu derartigen Transformationen in seinem Œuvre führten, dass Beuys von denjenigen, die ihn zunächst als etwas unkonventionellen, aber letztlich doch mit einer traditionellen Kunstauffassung noch durchaus kompatiblen Bildhauer kennen gelernt hatten, erstmals irritierte und kritische Reaktionen gewärtigte. Dieser Frage – und damit zusammenhängend auch der Frage danach, welche dieser Eindrücke für den "exoterischen Esoteriker" einerseits und andererseits das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemisten' formativ gewesen sein könnten, das sich alsbald auf Seiten der Rezeption zu formieren beginnt – wird in den folgenden Kapiteln nachzugehen sein.

⁶⁶ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.1. u. Kap. III.8.

III.11. Grundlagen. Was Beuys studiert hat

"→ schon klein Hänschen usw.

Vielleicht läßt sich so etwas persönlicher oder freier oder in größeren Zügen darstellen. Die wirklich wichtigen Punkte gehen meist unter in Gymnasiums- oder Studiendaten."¹

Welches also waren die "wirklich wichtigen Punkte" in Beuys' künstlerischer Entwicklung? Will man sich aus guten Gründen einerseits nicht allein auf jene 'Daten' stützen, die der Künstler selbst in seinen bildhaften Biographien lanciert, und andererseits nicht mit dem Wissen um den zweifelsohne prägenden Einfluss der Steiner-Lektüren zufrieden geben, so wird man jenes Umfeld näher in Augenschein nehmen müssen, in dem er seine Laufbahn begann und in dem zuvor die Fundamente seiner künstlerischen Arbeit im engeren Sinne gelegt worden waren: Die Düsseldorfer Kunstakademie.

In eben diese Richtung verwiesen übrigens auf ihre Weise auch jene, die aus ganz anderen Gründen weder Beuys' eigener Darstellung seiner Vita im *Notizzettel* noch auch den Vermittlungsbemühungen der Brüder van der Grinten im Katalog seiner ersten Einzelausstellung in einer öffentlichen Institution eine befriedigende Erklärung für die Herkunft dessen abzugewinnen vermochten, was ihnen im Haus Koekoek als zeitgenössische Kunst präsentiert worden war:

"Wenn [einer] meint, die Situation zu retten, indem [er] die Autorität der Düsseldorfer Akademie und die vorsichtig verklausulierten, mehr oder weniger vor dem Tagesgeist kapitulierenden Künstler und Kunstfreunde zitiert, so möchte man [...] bitten, sich etwas genauer mit der Kunstgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte zu befassen. Sie sind erfüllt von der Aggression gegen die Akademien. *Wenn man heute Akademieprofessor werden will, muß man freilich 'arbeiten' wie Beuys. Niemand, der ihn kennt, wird seine Begabung bezweifeln trotz dieser Ausstellung, aber unbeantwortet bleibt, ob er die Stärke des Charakters besitzt, sich von fremden Einflüssen zu befreien.*"²

Die unverhohlene Verärgerung, die aus dem 1961 verfassten Leserbrief in der Klever Ausgabe der *Rheinischen Post* spricht, der zur kontrovers diskutierten Präsentation von Beuys' Einzelschau Stellung nimmt, resultiert aus einer Wahrnehmung, die den bisher zitierten Stimmen diametral entgegensteht: Die Abweichung vom bisher beschrittenen künstlerischen Weg und der entscheidende Umbruch, so wird hier von konservativer Warte aus geurteilt, verdanken sich nicht einer 'Initiation', die der Künstler in Abgeschiedenheit von seinem Umfeld erfahren hat, sondern den "fremden Einflüssen" des – wie man es heute formulieren würde – zeitgenössischen Kunstbetriebs. Zwar entsprechen dessen Ablehnung wie auch die daraus resultierende Argumentation allem voran den zeitgenössischen und bis zu einem gewissen Grad auch 'zeitlosen' Mustern, die überall dort begegnen, wo Kunst Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert. Gleichwohl wird sich im Folgenden noch zeigen

¹ J. Beuys, Notizzettel 1961, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961, o. P.

² N. N., in: *R[heinische]. P[ost] Kleve*, 16. 11. 1961, zit. n. Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990, S. 14. (Die Supplemente bzw. Auslassungen betreffen Wendungen, in denen sich die zitierte Autorin auf vorauf gegangene Leserbriefe bezieht, V. K.)

lassen, dass es durchaus lohnen kann, dem Fingerzeig in Richtung der Düsseldorfer Kunstszene um 1961 – die zu diesem Zeitpunkt wohlgermerkt noch nicht im Bann von *FLUXUS* steht – nachzugehen.³

– Bausteine –

"So findest du drei in viere stehn / Und also, durch eins, ins Centrum gehn, / Auch wieder auss dem Centro in drey / Durch die vier in Circel ganz frey / Des Steinwerks Kunst und all die Ding / Zu forschen macht das Lehrnen gering / Ein Punkt, der in den Circel geht, / Der im Quadrat und Dreyangel steht, / Trefft ihr auf den Punkt, so habt ihr gar / Und kommt ais Noth, Angst und Gefahr. / Hie mit habt ihr die ganze Kunst, Versteht ihrs nit, so ists umbsunst / Alles was ihr gelernt hab, / Das klagt auch bald, damit fahrt ab."⁴

Zunächst stellt sich jedoch die Frage, inwiefern Beuys' künstlerische Ausbildung eine Basis oder doch wenigstens Bausteine für die späteren Transformationen seines Werkes und allem voran auch sein künstlerisches Selbstverständnis bereitstellte. Denn wiewohl er selbst die entscheidende Umbruchphase in die Zeit *nach* seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie datierte, ist doch nicht zu verkennen, dass er auch die *vor* 1957 entstandenen Arbeiten stimmig in sein späteres Œuvre zu integrieren vermochte – während umgekehrt, wie schon gezeigt werden konnte, einige der wesentlichen Grundlinien, aus denen heraus sich das spätere Œuvre entfaltete, bereits *vor* der 'Krisis' angelegt gewesen sein müssen, mit der er selbst einen wichtigen Umbruch markierte. Nun scheint Letzteres zunächst die "geistigen Grundlagen" zu betreffen, also die Impulse, die der Künstler aus seinen Lektüren bezog – was letztlich die von den van der Grintens eingeschlagene Perspektive bestätigen würde, die 1961 wohlweislich lediglich die "literarischen und musikalischen Eindrücke" beim Namen nennen. Über künstlerische *Vorbilder* im eigentlichen Wortsinn hingegen ist hier nichts zu erfahren – sieht man einmal vom vage gehaltenen Verweis auf den Jugendstil ab.⁵ Auffällig scheint nicht zuletzt, dass trotz des insgesamt biographisch orientierten Vorworts, das die beiden dem Klever Katalog voranstellen, ein ausführlicheres Eingehen auf die akademische Ausbildung des Künstlers fehlt, obgleich Beuys selbst in seinem auf den vorausgehenden Seiten wiedergegebenen *Notizzettel* immerhin deren Rohdaten und die Namen

³ Vgl. hierzu weiterf. Kap. III.12.

⁴ *Stain-Metzbüchlein*, o. D., zit. n. Mailly 1924, S. 40; in Ausz. auch in Heideloff 1844, S. 15; vgl. hierzu weiterf. unten.

⁵ Im Unterschied dazu wird F. J. van der Grinten im Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963 drei Namen von Zeitgenossen nennen: Arman, [Horst Egon] Kalinowski und [Adi] Koepke. Auf diese Verweise – die ebenfalls von der nachfolgenden Beuys-Literatur übergangen werden – wird später noch zurückzukommen sein; vgl. weiterf. unten, Kap. III.12. sowie Kap. III.13.

seiner Lehrer angibt.⁶ Auch als dieser Part im 1963 verfassten Vorläufer des *Lebenslauf Werklauf* verschwindet, springen die beiden sonst so sehr um Vermittlung bemühten Brüder nicht in die Bresche. Waren die Jahre an der Akademie tatsächlich so unwesentlich für die Orientierung des Künstlers, wie es das weitgehende Schweigen über sie suggeriert? Und erwarb Beuys in seiner Studienzeit bei Ewald Mataré, wie spätere Texte in der Regel hervorzuheben pflegen, lediglich das Handwerkszeug des Bildhauers und die formale Orientierung seines Frühwerks, von er sich im Anschluss so augenfällig entfernen sollte?

Zu Recht hat demgegenüber schon Barbara Lange darauf verwiesen, dass nicht nur Matarés Formauffassung und die hinter dieser stehende künstlerische Konzeption im Werk des Jüngeren ihre Spuren hinterlassen haben: Vielmehr konnte auch die Lehrkonzeption, mit der dieser den Unterricht an der im Wiederaufbau befindlichen Akademie grundlegend zu reformieren gedachte, Beuys wesentliche Anregungen für dessen eigene Reformbestrebungen als Akademieprofessor vermitteln.⁷ Zudem lassen sich die späteren Distanzierungen gegenüber dem Lehrer wohl ebenso stimmig in den Mustern kunsthistorischer 'Genealogik' verorten wie die Verweise auf das unter den Vorzeichen von "Tradition" und "Innovation" angetretene Erbe, das in Ausstellungsprojekten wie *Mataré und seine Schüler* (1979) oder etwa entsprechenden Überlegungen Franz Joseph van der Grintens zu den Einflüssen der "frühe[n] Jahre" zum Thema wird.⁸

Gerade mit Blick auf die 'Offensichtlichkeit' der Beziehungen, die sich zwischen Beuys' Arbeiten der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre – einer Zeit also, zu der er verschiedentlich nach Matarés Entwürfen Auftragsarbeiten ausführte und diesem etwa auch bei einem bedeutenden Projekt wie der Gestaltung der Kölner Domtüren assistieren durfte – und den zeitgleich entstandenen Werken seines Lehrers herstellen lassen, scheint es jedoch nicht ganz uninteressant, wie der flügge gewordene Schüler diese Distanz einzuziehen und zu begründen pflegte. Sie betrifft nämlich nicht allein die Formprinzipien, die Mataré seinen Studierenden zu vermitteln versuchte, sondern auch die geistige Haltung, die der Konzeption seines Unterrichts zu Grunde lag – wie beispielsweise aus Äußerungen gegenüber Ludwig Rinn hervorgeht, der Beuys ausgehend von der frühen Zeichnung eines Schafes nach dem Einfluss Matarés gefragt hatte. Hier räumt Beuys zwar zunächst ein:

⁶ Eingangs des *Notizzettels* betont er sogar "Auch möchte ich mich, wenn schon, ebensowohl Enseling als auch Mataré-Schüler nennen." Während der relativierende Einschub des "wenn schon" der späteren Auslassung beider Lehrer im *Lebenslauf Werklauf* voraus zu greifen scheint und dementsprechend auch von den van der Grintens als Fingerzeig gewertet worden sein mag, auf die Ausbildungszeit nicht weiter einzugehen, kann an dieser Stelle insbesondere die explizite Gleichbehandlung beider Professoren erstaunen. Bei Enseling studierte Beuys nur ein Jahr, bevor er sich zu einem Wechsel in Matarés Klasse entschließt; schon zuvor dürfte er sich über die Freundschaft mit E. Heerich mit dem vertraut gemacht haben können, was ihn ebendort erwartete. Vor diesem Hintergrund muss die annoncierte Parität der Lehrer einmal mehr wie eine Zurücksetzung Matarés wirken.

⁷ Vgl. Lange 1999, S. 74ff.

⁸ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980 u. Soussloff 1997; sowie zur entspr. Situierung Matarés in der Beuys-Literatur u. speziell mit Blick auf den Ausst. Kat. *Mataré-Schüler/Berlin 1979* Lange 1999, S. 76.

"Ja es hängt in etwa schon mit Mataré zusammen. Ist ganz geometrisch aufgebaut und hat ja diesen ornamentalen Charakter [...] ich würde sagen hinweisen tut das Motiv [...]. Aber ich habe mich ja damit auseinandergesetzt, mit dieser... sagen wir mal Ornamenttheorie oder Maßwerktheorie von Mataré. Es ist ja auch das ein- oder andere von großer Bedeutung insofern als... ja wie soll ich sagen... naja er überhaupt ein Mensch war, der eine Theorie hatte. Während ich vorher bei Akademikern auf der Akademie ja war, die eigentlich nur von Beobachtungen ausgingen und mehr auf reine Nachahmung des vorgegebenen Objektes [...] Das ist natürlich haargenau der entgegengesetzte Impuls."⁹

Nichts desto weniger wird er – ungeachtet der in dieser Formulierung mitschwingenden Anerkennung – im weiteren Gesprächsverlauf anhand zeitgleich entstandener Zeichnungen argumentieren, dass "das hier [gemeint ist das Schaf, V. K.] praktisch nur ein Eingehen auf eine Theorie" gewesen sei, die "nicht unbedingt" seiner Intention entsprochen habe. Noch deutlichere Worte der Kritik findet er an anderer Stelle gegenüber der Art und Weise, wie Mataré diese Theorie in der Akademie zu verankern pflegte:

"Er war ein gefährlicher Lehrer, der die Akademie wie eine mittelalterliche Bauhüttengemeinschaft einrichten wollte – mit Religionsunterricht. Mindestens fünfzehn Leute im Rheinland ahmen heute seine Türklinken und Tabernakel nach."¹⁰

Abgesehen davon allerdings, dass eine solche Äußerung wohl nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um seine eigenen Lehrkonzepte zu verstehen ist, die zeitgleich an der Düsseldorfer Kunsthochschule zu eskalieren begannen und in deren Zuge Beuys eben jene "Gefährlichkeit" vorgeworfen wurde, die er hier Mataré attestiert¹¹, dürfte auch ein genauerer Blick auf das lohnen, was er gegenüber Rinn so seltsam stockend als "Maßwerktheorie"¹² bezeichnet: Die Vermittlung einer Proportionslehre nämlich, die ihrerseits in engem Zusammenhang mit Matarés Versuch gesehen werden muss, die künstlerische Ausbildung in der Bildhauerklasse an dem Ethos einer "mittelalterlichen Bauhüttengemeinschaft" zu orientieren – ein Ethos, mit dem nicht nur eine nach strengen Regeln vollzogene Weitergabe von "Künstlerwissen" als Voraussetzung für spätere

⁹ Vgl. Beuys/Rinn 1978, S. 3.

¹⁰ Vgl. J. Beuys, zit. n. Engelhard 1969 (im Fliesstext als Zitat ausgezeichnet). Die scharfe Formulierung sollte nicht vergessen lassen, dass Beuys selbst nicht nur explizit für bzw. mit Mataré an der Gestaltung der Türen des Kölner Doms arbeitete, sondern in seinem Frühwerk – und zwar auch noch nach Abschluss seines Studiums – selbst liturgisches Gerät gestaltet hat.

¹¹ Im Anschluss an eine Professorenkonferenz Mitte Oktober 1968, bei der die Zulassungsbedingungen zum Akademiestudium zum Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen geworden waren, hatte eine Gruppe von Professoren im November 1968 ein Misstrauensmanifest gegen Beuys veröffentlicht, in dem u. a. von dessen "demagogischer Praktik" die Rede war. Während dieses Papier bereits über die Düsseldorfer Akademie hinaus seine Kreise zog (und, da auch Beuys' Entlassung gefordert wurde, zu Solidaritätsadressen aus anderen Städten führte), wurden die einschlägigen Argumente von Karl Bobek zwar erst im Januar 1969 (etwa zeitgleich mit dem Erscheinen von Engelhards Artikel) an die Zeitungen – darunter auch *Christ und Welt* – getragen. Krickes öffentliche Intervention – die sich nachgerade im Wortlaut der Argumente bedient, wie sie Beuys gegen den Unterricht seines Lehrers vorbringt – erfolgte jedoch bereits im Dezember 1968; und schon im Monat zuvor hatte Beuys gegenüber Bobek schriftlich Stellung genommen und betont, er lehne "Ideologien sowieso ab". Vgl. zum Misstrauenspapier und seinen Folgen Lange 1999, S. 110f., die allerdings keinen Bezug zu Beuys' zeitgleicher öffentlicher Rezeption oder der in diesem Kontext zur Sprache kommenden Darstellung seines Lehrers herstellt; desw. a. oben, Kap. III.1. u. Kap. III.2. (Kricke).

¹² Auf die Relevanz des "Maßwerk" verweisen auch andere Mataré-Schüler, vgl. Meyer-Petzold 1989, insb. S. 152ff.; sowie weiterf. hierzu unten, Abs. "Maß und Zahl".

'Meisterschaft' einher geht, sondern auch eine Aufwertung des Handwerks, das zugleich als Arbeit am 'Großen Bau' begriffen wird.¹³

Mit diesen Prinzipien – die von seinen Schülern als rigide und nicht immer nachvollziehbar wahrgenommen wurden, die gleichzeitig jedoch seine Anziehungskraft als Lehrer wesentlich mitbegründeten¹⁴ – mochte sich Mataré zwar vom Gros seiner Kollegen an der Akademie abheben. Gleichwohl konnte er sich selbst in einer Tradition wissen, die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg als Unterpfand eines mit Enthusiasmus verfolgten Reformgedankens für ein Ausbildungsprogramm im künstlerischen Bereich gedient hatte: am Weimarer *Bauhaus*.

– Die Philosophie der Bauhütte –

Tatsächlich hatte der Bauhüttengedanke – auf den im Übrigen bereits der Name des *Bauhauses* verweist – bei Gropius' Entwurf für die neu zu errichtende Ausbildungsstätte in mehrfacher Hinsicht Pate gestanden. Deutlicher noch als Aufbau und Struktur des Lehrprogramms – dessen nach Graden unterschiedenen Ausbildungsstufen vom "Lehrling" über den "Gesellen" bis zum "Jungmeister" zunächst noch als Tribut an die Betonung des Handwerklichen gelesen werden mögen – verraten dies nicht allein die Formulierungen des von Lionel Feiningers Holzschnitt einer kristallinen "Kathedrale" flankierten "Manifests", mit dem Gropius dessen Publikation 1919 einleitete:

"Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch. [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens."¹⁵

Einschlägig ist auch der Tenor einer wenige Monate später am *Bauhaus* gehaltenen Rede, in der Gropius die Studierenden beschwor, sich als Teil einer "Loge" zu begreifen, die aus der Kunst heraus zur Entstehung eines "neuen Weltgedankens" beitragen werde.

"Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime, in sich geschlossene Bünde, Logen, Hütten. Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine, große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallinen Ausdruck finden muß. Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese

¹³ Zum Begriff des "Künstlerwissens" vgl. Holert 1998. Dass seine Inanspruchnahme mit Blick auf Matarés pädagogische Ideale in der Tat angemessen sein dürfte, können auch dessen Lehrpläne belegen, hierzu weiter unten); auf den Begriff des "Großen Bau" – der wie das 'opus magnum' im Material[en] ein Geistiges meint – wird im folgenden noch näher einzugehen sein.

¹⁴ Vgl. hierzu ausf. die von Meyer-Petzold 1989 versammelten Aussagen von Mataré-Schülern.

¹⁵ W. Gropius, zit. n. Wingler 1975, S. 39. Zum Aspekt des "kristallinen Sinnbilds" u. der Kristallsymbolik in der Architektur der frühen Moderne vgl. ausf. Prange 1991, insb. S. 51ff. u. S. 159ff.; zur Verankerung in der Gotik(-Rezeption des 19. Jh.), der sich mittelbar auch die Referenz auf die "Kathedrale" verdankt, ebd., S. 9f.

Kathedrale der Zukunft, wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des Lebens hineinstrahlen..."¹⁶

Hinter Manifest und Aufruf steckt mehr als ein rhetorischer Winkelzug, bei dem es – wie verschiedentlich zu lesen ist – dem Architekten Gropius im Zuge einer nach Innen wie nach Außen gerichteten Werbung für die Etablierung der von Beginn an Anfechtungen unterschiedlichster Natur ausgesetzten Kunstschulkonzeption vor allem anderen darum gegangen sei, ein Primat 'seiner' Kunst, also der Architektur zu verkünden.¹⁷ Während nicht nur die inhaltlichen Prämissen, sondern auch das Vokabular seines Programms als unmittelbare Fortführung dessen zu sehen sind, was Gropius zuvor gemeinsam mit Bruno Taut im Rahmen als Zielsetzungen des von ihnen begründeten "Arbeitsrates für Kunst" formuliert hatte¹⁸, reichen die Wurzeln der charakteristischen Verknüpfung von handwerklicher Ausbildung, geistig-spirituellen und gesellschaftsutopischem Anspruch, wie sie hier nachgerade exemplarisch zum Ausdruck kommt, historisch weiter zurück. Speziell für die Revitalisierung des Bauhüttengedankens und das dieser Sichtweise entsprechende, wiedererwachte Interesse an Steinmetzen- und Bauhüttenbräuchen, das sich im neunzehnten Jahrhundert verstärkt konstituiert, war dabei zunächst die neuerliche Wertschätzung der Gotik verantwortlich gewesen, wie sie sich bereits in Kunst und Kunsttheorie der deutschen Romantik widerspiegelt – in der Folge jedoch insbesondere dort an Bedeutung gewinnen sollte, wo es galt, den deutschen Beitrag zu Kunst- und Kulturgeschichte unter einschlägigen Vorzeichen zu formulieren.¹⁹ Zu einer bedeutenden Vermittlerin wurde zu eben dieser Zeit jedoch auch der Rückbezug esoterischer Strömungen auf die Freimaurerei, deren Ritual und Symbolik sich neben ihrer Berufung auf die alttestamentarische Hierams-Legende in wesentlichen Zügen auf das Bauhüttenbrauchtum gründen und die in diesem Belege für die Bedeutung und Geschichte ihrer eigenen Tradition

¹⁶ W. Gropius, zit. n. Wingler 1975, S. 45/46. Zum Kontext der Rede und der Ausrichtung des frühen Bauhauses vgl. ausf. die bei Wingler 1975 versammelten Dokumente; Wick 1982/1994 sowie Long 1986/1988, insb. S. 209f.

¹⁷ Derlei kann selbst in Darstellungen informierter Autorinnen und Autoren anklingen, vgl. etwa Droste 1990, S. 17f. u. S.110.

¹⁸ Auf deren Basis, so wäre zu ergänzen, auch eine umfassende Reform der künstlerischen Lehre erfolgen sollte, vgl. hierzu Long 1986/1988, S. 209f.

¹⁹ Vgl. insb. die Schriften von W. Worringer (Worringer 1907/1959/1976 u. Worringer 1911) u. hierzu Hein 1992, S. 140ff. sowie, allerdings stark polarisierend, Wyss 1996a, S. 247ff.

aufzusuchen pflegte.²⁰ Dementsprechend hatten Diskussionen um ein in der Bauhüttentradition überliefertes Geheimwissen bereits um die Jahrhundertwende in der deutschen (Kunst-)Geschichtsschreibung ihre Spuren hinterlassen.²¹ Dabei dürfte das, was vorzüglich die *Verbindung* von Bauhütte und Freimaurerei assoziieren lässt – das Zusammengehen von Traditionsbewusstsein in der Form mit reformerischem Gedankengut, von handwerklicher Präzision mit einem geistigem Anspruch, wie schließlich auch die bündische Struktur einer Gemeinschaft von Individualisten – entscheidend dazu bei getragen haben, dass sich die Renaissance des Bauhüttengedankens nicht nur anhand einschlägiger Publikationen bis weit in die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts verfolgen lässt, sondern auch in Künstlerkreisen ein entsprechendes Echo fand. Gerade für Letztere bot sich hier – wie sowohl das *Bauhaus*-Programm als auch Gropius' Rede vor den Studierenden beredt belegen – ein denkbar geeignetes Bild, um den Anspruch auf eine Position des

²⁰ Der Beginn dieser Entwicklung reicht weit ins 19. Jh. zurück, für das historische Publikationen zur Bauhüttentradition parallel zu solchen zur Freimaurerei entsprechende Fundamente legten, vgl. z. B. Heideloff 1844; in der zweiten Hälfte des 19. Jh. sind es neben historischen Annäherungen v. a. die esoterischen Vereinigungen selbst, die sich nach freimaurerischem 'Vorbild' konstituieren bzw. deren Mitglieder Logen angehören u. die in ihrem Schrifttum entsprechende 'historische' Verweise anlegen. Hierauf 'antwortet' in gewisser Weise im ersten Drittel des 20. Jh. eine wahre Publikationsflut zur Freimaurerei – deren Spektrum von Dichtungen u. Romanen über Breviere bis hin zu historischen Überblicksdarstellungen reicht; vgl. für Letztere namentlich Lennhoff 1929/1981 u. Lennhoff/Posner 1932/2000 sowie den "Leitfaden" von Posner 1924, für Erstere – um ein Bsp. aus dem anthroposophischen Umfeld herauszugreifen – Albert Steffens auf die "Tempellegende" rekurrerendes Drama *Hieram und Salomo* (1925), s. Steffen 1925/1984. 'Wiederentdeckt' wurden in diesem Zuge speziell auch die *Mysterien der deutschen Bauhütte*, vgl. etwa Mailly 1924 – ein Bändchen, das in der populären Reihe "Die okkulte Welt" erschien, in der bis zu diesem Zeitpunkt bereits über hundert Titel zu einschlägigen Themen wie "Handlesekunst und Wissenschaft", "Unsterblichkeit", "Seelenwanderung und Wiederverkörperung", "Das Wesen der Alchemie" u. "Katholische Rosenkreuzerei" aber auch "Okkultismus und bildende Kunst" u. zur "Photographie des Unsichtbaren" verlegt worden waren. Es zeigt mit seinem Publikationsort (und dem Untertitel "Ein Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Freimaurerei") an, dass die Freimaurerei – wiewohl zeitparallel nach wie vor als politische Geheimgesellschaft begriffen und dementsprechend schon wenig später zur Zielscheibe reaktionärer Verschwörungstheorien werdend – über ihre 'zweite Renaissance' in den esoterischen Strömungen des 19. Jahrhunderts bereits zu einem Fixstern in einem einschlägigen Spektrum geworden war; ähnliches gilt für das Interesse an den Rosenkreuzern, für das sich eine vergleichbare Publikationsmenge und –breite' vermerken lässt. Die eigentliche Blütezeit der Freimaurerei datiert demgegenüber ins 18. Jh. Vgl. für einen Überblick über die Geschichte der Freimaurerei neben Lennhoff 1929/2000 u. dem *Internationalen Freimaurerlexikon* die komprimierte Darstellung v. Reinalter 2002 sowie Binder 1988/1995; zu den Rosenkreuzern (und ihrer Rezeption in Beziehung zu derjenigen der Freimaurerei) vgl. ausf. die Bände von Frick 1973, 1975 u. 1978; sowie fokussiert auf die hier interessierenden Zusammenhänge weiterf. unten.

²¹ Vgl. neben der umfänglichen Darstellung von Schauberg 1863 etwa das Buch von Janner 1876, das beide Ansätze – denjenigen, der ein solches Geheimwissen für die Baukunst nachzuweisen sucht wie denjenigen, der dessen Relevanz negiert – mit zahlreichen Literaturverweisen diskutiert; ein eigenes Kapitel ist hier den "Geheimnissen der Hütten" gewidmet, vgl. ebd., S. 230ff. ; für die Kunstgeschichte bezieht sich Janner u. a. auf Carl Schnaase, dessen mehrbändige *Geschichte der bildenden Künste* bis über die Jahrhundertwende hinaus zu den Standard-Überblickswerken gehörte. Schnaase selbst sieht die 'Geheimnisse' freilich als weitgehend entdeckt an, suchte also tendenziell eher zur 'Entzauberung' der Architekturgeschichte beizutragen, vgl. Schnaase 1869f., insb. Bd. 3 u. 4, ebd. etwa Kap. V (S. 205-237, "Symbolik der mittelalterlichen Literatur"/"Hypothesen über den Ursprung der gotischen Baukunst").

Künstlers zu formulieren, der eine Art 'Quadratur des Kreises'²² gelingt: Nämlich die Speerspitze einer der Zukunft zugewandten Bewegung zu bilden, deren Fundamente – Werte während – fest in der Kultur verankert sind; die Avantgarde einer 'Bruderschaft von Geheimnisträgern', die mitten in der Gesellschaft stehen und für die Gesellschaft Wesentliches leisten, ohne jedoch die 'Autonomie der Kunst' und des Künstlers preisgeben zu müssen.²³ Mit diesem Bild entsprach Gropius aber nicht nur dem, was sich als 'Geist des frühen Bauhauses' beschreiben ließe, sondern auch dem Geist der Zeit, in der sich seine eigenen Vorstellungen wie auch diejenigen der Künstler, die er als Dozenten und Mitstreiter nach Weimar geholt hatte, keineswegs so singulär ausnehmen, wie es ihre kunsthistorische Positionierung als Protagonisten einer Avantgarde in der späteren Rezeption desto nachhaltiger suggerieren mochte.²⁴

Was zunächst aus einem gemeinsamen 'Urgrund' – einem auf die Krise des Wilhelminismus reagierenden Reformstreben, dessen nationaler Impetus nach dem ersten Weltkrieg weiteren Aufwind erhielt – hervorgegangen war, führte allerdings nicht nur schon lange vor den dreißiger Jahren zu denkbar unterschiedlichen Ausformulierungen hinsichtlich der Prämissen, unter denen die "großen Utopien" Realität gewinnen sollten, sondern auch zu unterschiedlichen Schicksalen, die ihnen und ihren Verfechtern beschieden waren.²⁵ So auch im Fall des *Bauhauses* und – um ein weiteres markantes Beispiel herauszugreifen – der *Bauhüttenphilosophie*: Erwin Guido Kolbenheyer, der im Zeichen der Letzteren ins Horn völkisch-nationalistischer Propaganda stieß, wurde im Dritten Reich zum 'Auflagenmillionär'

²² Eine Wendung, die hier um so mehr am richtigen Ort sein mag, als sie auch in der alchemistischen Allegorik prominent begegnet (vgl. DAbb. 220a u. Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 50/S.81; s. a. Jung 1944/1995, Abb. 60/S. 155), ebenso wie in der Freimaurerei, in deren Symbolik hermetische Ikonographie u. (Bau-)Proportionslehre eingegangen sind (s. z. B. Lindner 1976, Tf. 89/S. 165, DAbb. 232b). Ursprünglich gibt sie nämlich ein Basisprinzip der Baugeometrie wieder, das – seinerseits an die 'Geheimnisse' der "göttlichen Geometrie" gemahnend – sowohl in Leonardo da Vincis berühmter, auf Vitruv zurückgehender Proportionsfigur (s. DAbb. 220b), mittelbar aber etwa auch in den "Schlüsseln" zu finden ist, aus denen die traditionellen Steinmetzzeichen abgeleitet werden, vgl. Schottner 1994, Anlage 17 (Schlüssel der Triangulatur, der Quadratur, des Vier- u. des Dreipasses) u. Anlage 22/DAbb. 221ab.

²³ Für letzteren Aspekt bot in der Tat auch die einschlägige Darstellung der Bauhütten historisches Unterfutter, in der die "Lossagung von den Zunftzwängen" (zugunsten eines eigenen, im weitesten Sinne ethischen Regulariums) und die angesprochene Aufwertung der Bautätigkeit eine wesentliche Rolle spielt – was sich wiederum mit dem Ethos der Freimaurerei u. deren symbolischem Bezug auf die "Königliche Kunst" in Analogie setzen lässt.

²⁴ Vgl. hierzu neben Long 1986/1988 die krit. Darstellung von Hein 1992, insb. S. 171f.

²⁵ Vgl. hierzu ausf. Hein 1992.

und von der Reichskulturkammer mehrfach mit Auszeichnungen bedacht²⁶; das *Bauhaus* – dem im Übrigen bereits während der Weimarer Jahre gerade aus rechten Kreisen in diffamierender Absicht der Vorwurf freimaurerischer Geheimbündelei entgegen getragen worden war – blieb ungeachtet des bereits ab 1923 propagierten Kurswechsels in Richtung einer "neuen Sachlichkeit" durchgängig die Zielscheibe reaktionärer Anfeindungen und sah sich im Sommer 1933, kurze Zeit nach seinem zweiten Umzug nach Berlin-Steglitz, endgültig zur "Selbstauflösung" gezwungen.²⁷

Fragt man vor diesem Hintergrund danach, welcher "Bauhütte" sich Ewald Mataré verbunden fühlte, wird man den Künstler – der kaum sieben Monate nach seiner Berufung an die Düsseldorfer Akademie wieder entlassen worden und dem nach 1945 gerade aufgrund seiner Distanz zum Nationalsozialismus der 'Wiederaufbau' der Hochschule anvertraut worden war – schwerlich mit dem tendenziösen Nationalismus von Kolbenheyers *Bauhüttenphilosophie* in Verbindung bringen können. Demgegenüber war er bereits im Anschluss an seine Berliner Studienzeit 1918 über seine Mitgliedschaft in der *Novembergruppe* mit eben jenen Künstlerkreisen in Berührung gekommen, aus denen auch der Impuls zur Gründung des *Bauhauses* erfolgte.²⁸ Wenngleich seine Beziehungen zur Institution als solcher zeit deren Bestehens eher lose blieben und auch seinen publizierten Selbstäußerungen – wiewohl sie Sympathien bekunden – keinerlei programmatische

²⁶ Vgl. E. G. Kolbenheyer: *Die Bauhütte. Elemente einer Metaphysik der Gegenwart* (München 1925) u. ders.: *Bauhüttenphilosophie. Ergänzende und erläuternde Abhandlungen* (München 1942); neben seinen einschlägig gefärbten "philosophischen Werken" (zu denen etwa auch ein Band zu den "volksbiologischen Grundlagen der Freiheitsbewegung" zählt) war Kolbenheyer vor allem mit Romanen und Dichtungen hervorgetreten, so etwa auch einer Romantrilogie zu Paracelsus (München 1917-1926), deren dritter Band den vielsagenden Titel *Das dritte Reich des Paracelsus* trägt (vgl. für den Begriff vor seiner – aus dieser allerdings unmittelbar abzuleitenden – Inanspruchnahme durch den Nationalsozialismus, das 1923 erschienene gleichnamige Buch von Arthur Moeller van den Bruck; zur Geschichte des Reichsgedankens bzw. der Utopie eines "kommenden Reiches" im Kontext der Kultur- und Kunsttheorie Hein 1992, S. 15ff). Kolbenheyer wird von den selbsternannten Vertretern einer "deutschen Stimme" bis heute glühend verehrt; zu Kolbenheyers Karriere im Nationalsozialismus vgl. den Eintrag bei Sarkowicz/Mentzer 2002, S. 268-271.

²⁷ Vgl. hierzu die Dokumente bei Wingler 1975, S. 188f., sowie die krit. Überlegungen von Hein 1992, S. 245f.

²⁸ Die *Novembergruppe* hatte sich als lockerer Zusammenschluss liberal bzw. oppositionell gesonnener Intellektueller und Künstler, die im Ästhetischen durchaus unterschiedliche Programme verfolgten, am 03.12.1918 unter dem Eindruck der russ. Novemberrevolution in Berlin zusammengefunden; zu ihren Mitgliedern gehörten u. a. die Maler M. Pechstein, L. Feininger, W. Kandinsky, G. Schrimpf u. K. Völker; die Bildhauer H. Arp u. R. Belling, die Architekten W. Gropius, H. Poelzig u. L. Mies van der Rohe u. der Komponist H. Eisler. Bis zu ihrem Verbot 1933 durch die Nationalsozialisten organisierte die Novembergruppe zahlreiche Ausstellungen und Gemeinschaftspublikationen; Mataré, der 1907 über sein Studium der Malerei bei J. Ehrentraut, später bei L. Corinth u. A. Kampf an der Akademie der Bildenden Künste nach Berlin gekommen war, hatte sich der *Novembergruppe* bereits im Gründungsjahr angeschlossen und war an mehreren dieser Gemeinschaftsausst. u. -publikationen beteiligt bzw. in diesen mit Arbeiten vertreten, wiewohl ihm an einem politischen Engagement im eigentlichen Sinne wenig lag. Vgl. zur *Novembergruppe* Kliemann 1969 sowie den Ausst. Kat. der Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993.

Anlehnung an deren Ideen zu entnehmen ist²⁹, so ist doch – neben belegbaren persönlichen Verbindungen und über mittelbare Parallelen zu den ästhetischen und pädagogischen Prämissen von am Bauhaus engagierten Künstlerpersönlichkeiten wie Klee und Kandinsky hinaus³⁰ – kaum zu übersehen, dass Matarés Versuch, ein Lehrprogramm für die Düsseldorfer Akademie zu entwickeln, einige Gemeinsamkeiten mit dem ursprünglichen *Bauhaus*-Programm und dessen Orientierung aufweist.³¹ Dies gilt sowohl mit Blick auf den "Bauhüttengedanken" als solchen, als auch auf die an diesen angelehnte Grundlehre, in der ein entsprechender Ethos mit einer fundierten handwerklichen Ausbildung zusammenkommt.³²

²⁹ Vgl. hierzu den biographischen Überblick von S. Schilling in Schilling 1987 sowie die publizierten Auszüge aus den Tagebüchern der entsprechenden Jahre in Mataré 1973 u. Mataré/Schilling 1997. Hier berichtet Mataré im Eintrag für den 08. 10. 1923 von einem Besuch der Ersten Bauhausausstellung in Weimar ("[...] und ich muß gestehen, daß sie mich aufs höchste Interessierte und eine Menge Anregung bot"); sein Interesse gilt jedoch dezidiert v. a. der kunsthandwerklichen Produktion ("Gewiß ist auch viel Intellektuelles dabei, aber das schadet nichts [...]. Walter Gropius, der Leiter, geht auch [d. h. wie Mataré selbst] von der künstlerischen Empfindung aus, daß die Kenntnis des Materials der Boden ist, aus dem das künstlerische Empfinden aufblühen kann [...]; und so sind denn schöne Sachen entstanden [...]. Diese aus dem Material entwickelten Arbeiten, waren denn auch von der Ausstellung das weitaus Beste.", vgl. Mataré 1973, S. 47/48.

³⁰ Paul Klee, der 1931 vom *Bauhaus* an die Düsseldorfer Akademie gewechselt war, soll sich sogar persönlich dafür eingesetzt haben, Mataré für die Annahme einer Professur ebendort zu gewinnen, die ihm seitens des nordrhein-westfälischen Ministeriums angetragen worden war (vgl. hierzu Mataré selbst in seinen *Tagebüchern*, Eintrag vom 25. 07. 1931, Mataré 1973, S. 115, allerdings ohne Namensnennung Klees – der entspr. Hinweis kommt von den Herausgebern); der Anfrage folgt Mataré jedoch erst 1932; Kandinsky erwähnt Mataré in seinen Dessauer Unterrichtsnotizen (im Zh. mit dem Kurs "Abstrakte Formelemente"/"Zeichnerische Elemente", S. 62/63; Box 1/Mappe 5 im Archivbestand des Getty Research Institutes/Los Angeles, der online recherchierbar ist; Zugriff über http://www.getty.edu/research/conducting_research/institutional_archives/ [letzter Zugriff: 05/2006]).

³¹ Vgl. zum Programm der Bauhaus-Pädagogik ausf. Wick 1992/1994; für die teilw. in Zusammenarbeit mit G. Meistermann entwickelten Lehrpläne u. deren Programmatik von Meyer-Petzold 1989 versammelten Dokumente, S. 253ff. u. insb. S. 257-260; zu deren Vergleich (allerdings nur cursorisch) ebd., S. 220/221.

³² Vgl. ebd. sowie hierzu insb. den "Lehrplan für den zweijährigen Kursus der Zeichenklasse an der Kunstakademie" (lt. Schriftzusatz von Mataré hervorgeg. aus "Gesprächen [...] die ich mit dem Maler Meistermann Solingen über den Weg zur Erziehung in der Kunstakademie führte. Jan 46"), vgl. das Dok. bei Meyer-Petzold 1989, S. S. 257-260. Hier findet sich im Punkt "Allgemeines" nicht nur eine Wendung gegen den "von den wissenschaftlichen Schulen beschrittene[n] Weg" und ein "Weltbild [...]. das zum Ende des 19. Jahrhunderts treffend als positivistisch bezeichnet wurde", die im Tenor genau dem entspricht, was später Beuys in seiner Kritik an der 'Einseitigkeit' des rational-wissenschaftlichen Weltbildes argumentieren sollte ("Man kann nicht sagen, daß dieser Weg falsch war. Denn er diente der Menschheit. Aber er war zeitgebunden.", A.1., ebd. S. 257). Auch die bereits in der deutschen Kunst (und Kunstpädagogik) der Vorkriegszeit begegnende Wendung gegen eine einseitige Bevorzugung der Renaissance klingt an, insofern auf die Impulse eines "fast psychologischen" Vorgehens u. einer "inneren Anschauung" der Dinge verwiesen wird, welche die Künste im 20. Jahrhunderts bereits dessen "Krisis" entgegen zu setzen begonnen hätten; die Kritik gilt freilich sehr präzise der Anwendung der "Methoden der damaligen Mathematik, um durch Vermessungen und Experimente wissenschaftlicher Methodik die Kunst zu ergründen, wofür Dürer, Lionardo, P. D. Francesca u. a. Beweise liefern", während "der Mathematiker, der eine innere, nicht-dingliche, nicht utilitaristische, also eine *Anschauung* vom Sein seiner Formel hat", positiv hervorgehoben wird., vgl. ebd. A.2., hervor. i. Original. Im Lehrplan selbst gehört die Arbeit mit "Winkel und Dreieck" zur Basis, bevor Kunstgeschichts- u. naturkundliche Studien folgen.

– Lehrer und Lehren –

Dabei dürfte es nicht zuletzt diese Nähe zur "ästhetischen Mentalität der [frühen] Moderne"³³ gewesen sein, die Mataré einerseits bereits während der Zeit seines kommissarischen Direktoriums in Düsseldorf Reminiszenzen seitens einiger seiner Kollegen eintrug und ihn später aufgrund seiner weitgehenden Unaufgeschlossenheit für jüngere zeitgenössische Tendenzen manchem wie ein 'Fossil' erscheinen lassen mochte³⁴ – ihn andererseits aber gerade für die erste Generation seiner Schüler zu einer 'charismatischen' Lehrerpersönlichkeit machte, deren Unterrichtsstil und -inhalte Halt gebend und stimulierend zugleich wirken mussten: Zum einen stellte seine mit Disziplin und Strenge verfolgte Lehre – namentlich die zu einer absoluten Arbeitsprämisse erhobene Anwendung seiner "Maßwerktheorie", aber auch die Anweisung, Einzel- und Gruppenarbeiten zu bestimmten Vorwürfen zu realisieren – ein Grundgerüst dar, auf dem die Schüler in der Praxis aufbauen konnten.³⁵ Zum anderen scheint ihnen die moralische Integrität, mit der Mataré das Ideal einer Kunst vermittelte, die auf das Geistige zielt, neben vertrauten Anknüpfungspunkten an

³³ In Anlehnung an die Formel von Wyss 1996a, jedoch ohne dessen Verhandlung derselben zu folgen; nicht zuletzt, insofern eine Einordnung von Matarés pädagogischem Programm in den historischen u. geistesgeschichtlichen Komplex, die hier nur angedeutet werden kann, einer differenzierteren Einzeluntersuchung bedürfen würde, in deren Zuge sowohl Anschlüsse als auch die wesentlichen Unterschiede herauszuarbeiten wären.

³⁴ Und zwar aus unterschiedlichen Gründen: Ersteren galt er als zu reformerisch, späteren Generationen – und dies findet ungeachtet der Faszination, die er auf die Studierenden seiner Klasse ausübte, auch in deren Kommentaren seinen Niederschlag – als seiner Zeit fremd und "mittelalterlich", vgl. auch die bei Meyer-Petzold 1989, S. 178/179 wiedergegebenen Aussagen. Dass auch Mataré dies selbst so empfand, und zwar nicht nur im Bezug auf sein unmittelbares Umfeld an der Akademie, belegen seine Tagebuchaufzeichnungen. So beklagt er im Eintrag 21. 11. 1951 die Zeit, "die immer mehr den Maßstab für die Qualität des bildhauerischen Gedankens verliert. [...] Die kristallinische Form, also die ornamentale, ist die einzige Wahrheit, auf der man aufbauen, und wer sieht sie noch? Und wer folgt ihrer Spur?", vgl. Mataré/Schilling 1997, S. 388. Nun: Mindestens 1951 gehörte Beuys – wiewohl er sich später so sehr vom "Ornamentalen" distanzieren sollte, durchaus zu denen, die noch auf die "einzige Wahrheit" der "kristallinen Form" bauten – wie nicht nur seine 1949 datierende *Geometrische Studie* beredt belegt, vgl. DAbb. 223 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 24/S. 19 (hier noch unter dem Titel *Crystal*); vgl. hierzu auch oben Kap. III.8. Die 'Bauanleitung' für seine *Studie* – die offenkundig auf die 'Platonischen Körper', die als Repräsentationen der 'göttlichen Proportionen' gelten, bzw. deren bekannte Darstellung in Luca Pacioli's *De Divina proportione* (1509) referiert, für die in der ersten Ausgabe Leonardo da Vinci verantwortlich zeichnete – dürfte Beuys einem Buch entnommen haben, auf das i. F. noch näher einzugehen sein wird, vgl. DAbb. 222cde u. Abb. 182ff./S. 140ff. sowie Abb 203/S. 152 in Kükelhaus 1934/1963; ebd., S. 144/Abb. 187 findet sich auch Keplers gleichermassen bekanntes Modell d. Planetensystems in Form ineinander verschachtelter 'Platonischer Körper' aus dem *Mysterium cosmographicum* (1596) wiedergegeben, s. DAbb. 222ab.

³⁵ Vgl. Meyer-Petzold 1989, S. 139ff. (zu den verschiedenen Lernbereichen im Bereich Plastik) u. S. 152ff. (zum Maßwerk) sowie die Stellungnahmen der Schüler hierzu S. 74ff.; sowie für entsprechende Arbeitsergebnisse den Ausst. Kat. Mataré-Lehrer/Düsseldorf 1957. Wie deutlich sich Programm und Umsetzung in Beuys' frühen Arbeiten widerspiegeln, zeigt etwa das Relief *Gingko* (1949, in dieser fehlerhaften Schreibweise), s. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 8/S. 71; das Reliefschneiden gehörte zu den Grundübungen; auch andere Schüler wählten dieses Motiv). Vgl. desw. seinen *Zinnakt* (1949, Abb. ebd., Kat. 5/S. 66 sowie weitere um 1948/49 entstandene Güsse, zu denen sich wiederum ähnliche Arbeiten bei anderen Schülern auffinden lassen. Auch Beuys' Zugang zum 'Objekt', das als *Plastik* begriffen wird, dürfte durch die zum Unterricht gehörende Arbeit an Gebrauchsgegenständen wie Gefäßen und Möbelstücken – die den Schülern nicht nur solides Handwerk, sondern eben auch ein "inneres Erschauen" von Proportion und Form vermitteln sollte – mit geprägt worden sein, was nicht zuletzt einen der Unterschiede zwischen seiner Position und denjenigen ausmacht, denen er in den sechziger Jahren näher rückte. Zum Möbelbau vgl. seine Arbeiten *Tisch I-III* (1953 u. 1954, also ebenfalls im Anschluss an sein Studium datierend), Abb. in Block Beuys 1990, S. 349.

das, was als integraler Bestandteil der deutschen Geistesgeschichte gleichsam insgesamt diskreditiert erscheinen musste, Perspektiven für einen ganzheitlichen Zugang zur künstlerischen Tätigkeit und zu einem diesem ganzheitlichen Zugang entsprechenden Selbstverständnis als Künstler eröffnet zu haben. Wie prägend diese Grundhaltung war, spiegeln jedenfalls nicht nur die Erinnerungen einiger seiner an den Unterricht und die Atmosphäre in der Klasse wieder³⁶, sondern auch der Entwicklungsweg, den mehrere Schüler insbesondere dieser ersten Generation nahmen: Günther Mancke und Antonia Berning gründeten eine anthroposophisch orientierte Künstlerkolonie in der Eifel³⁷; Erwin Heerich – der, über lange Jahre Matarés Assistent, mit seiner konstruktiven Arbeitsweise der Systematik des Maßwerks lebenslang die Treue hielt – sollte später mit dem Projekt der *Museumsinsel Hombroich* ein verwandtes Ideal verfolgen³⁸. Und auch Beuys dürfte sowohl in seinen pädagogischen Methoden als auch in denen seiner Kunst dem Lehrer weitaus näher stehen, als es seine späteren Distanzierungen glauben machen mögen – einschließlich seiner Affinität zur Anthroposophie. So kursierte in der Bildhauerklasse nicht nur einschlägige Literatur, die das, was Mataré in seinem Unterricht vermittelte, in einen entsprechenden gedanklichen Zusammenhang einzuordnen gestattete.³⁹ Auch der gemeinsame Besuch von Vortragsveranstaltungen des Düsseldorfer Zweiges der *Anthroposophischen Gesellschaft*, mit dem eine ganze Gruppe der Studierenden dieses Interesse auch außerhalb der Akademie verfolgte, wird wohl weniger als Alternative zu Matarés Lehrinhalten, denn als deren weiterführende Ergänzung angesehen werden müssen.

Über den Düsseldorfer Zweig hatten Beuys und sein Mitstudent Mancke den anthroposophisch orientierten Architekten Max Benirschke kennen gelernt, der von 1919-1928 die Leitung des Zweiges inne gehabt und 1945 bei dessen Wiederaufbau entscheidend mitgewirkt hatte⁴⁰, und zunächst wohl auch versucht, Mataré selbst für die Anthroposophie zu erwärmen.⁴¹ Nachdem dieses Unternehmen ebenso wie Benirschkes eigenes Bemühen,

³⁶ Vgl. wiederum die von Meyer-Petzold 1989 versammelten Interview-Zitate, ebd. S. 74ff.

³⁷ Vgl. hierzu G. Mancke in Bind 1994; die "Werkgemeinschaft Kunst und Heilpädagogik" in Weissenseifen besteht bis heute.

³⁸ Vgl. zur "Museumsinsel", die Heerich selbst als 'Gesamtkunstwerk', das "begehbare Skulptur", Begegnungsort von Kunst bzw. den Künsten mit Natur und Wissenschaft begriffen wissen wollte, wie er es im Gespräch mit der Verf. (Hombroich, 13. 05. 1996) formulierte, den Ausst. Kat. Heerich/Bregenz 1996 sowie Kemr/Lohkamp 1998.

³⁹ Vgl. hierzu weiterf. unten, Abs. "Maß und Zahl".

⁴⁰ Max Benirschke (1880-1961), der in Wien bei Joseph Hoffmann studiert hatte, war ab 1903 zunächst als Assistent von Peter Behrens an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule tätig gewesen; ein Jahr später erhält er vom preußischen Ministerium die Bestätigung für seine Berufung als selbständig Lehrender, 1907 wird er auf Lebenszeit eingestellt. Im Nov. 1904 hört er, auf Anregungen seiner Schüler, den ersten Vortrag Rudolf Steiners; 1909 werden er und seine Frau sehr wahrscheinlich im 'Inner Circle' der *Esoterischen Schule* aufgenommen. Benirschkes Biographie u. sein Verhältnis zur Anthroposophie erschlossen hat K. Nessel in ihrer Diss. zum Gesamtwerk des Architekten, vgl. Nessel 1999 (u. für eine Kurzübersicht die Chronologie S. 263ff., die in der Studie selbst durch aus Archivalien erschlossene Details ergänzt wird).

⁴¹ Wie Nessel in ihrem Ausblick auf Benirschkes Unterrichtstätigkeit in der Nachkriegszeit angibt, hatte Mataré seine Schüler zu wenigstens zwei Vortragsveranstaltungen im Düsseldorfer Zweiges begleitet, blieb Steiners Anschauungen gegenüber jedoch reserviert, vgl. Nessel 1999, S. 228.

als Lehrer für Architektur und Innenarchitektur in der Düsseldorfer Akademie eingestellt zu werden, gescheitert waren⁴², hielt dieser von 1947-1949 einen vierzehntägigen anthroposophischen Lektüre-Kurs für die Gruppe einschlägig interessierter Mataré-Schüler ab, der auch Joseph Beuys angehörte.⁴³ Zwar ist das genaue Programm dieses denkbar intensiven Privatunterrichts nicht mehr zu rekonstruieren. Doch ist davon auszugehen, dass Benirschke – der sich selbst dem Gedanken verpflichtet fühlte, Anthroposophie und Kunst auf eigenständige Weise zusammenzuführen und, darin Steiner folgend, die Letztere als ein genuines Medium für die Übermittlung der anthroposophischen Lehre betrachtete – über das Lesen von Texten hinaus den Kunststudierenden auch für ihre künstlerische Praxis entsprechende Anregungen vermittelte.⁴⁴ Nicht zuletzt konnte der Architekt, der zwischen 1909 und 1924 zahlreiche von Steiners Vortragsveranstaltungen besucht hatte, auch auf dessen Wandtafelzeichnungen zurückgreifen, von denen er Kenntnisse aus erster Hand besaß.⁴⁵

⁴² Benirschke hatte sich ab 1945 mehrfach vergeblich bei der Stadt Düsseldorf um seine Rehabilitierung bemüht; parallel intensivierte sich sein Engagement für den Düsseldorfer *Zweig*; vgl. Nessel 1999, S. 226/227.

⁴³ Auch dieses Engagement schätzte Mataré offenbar wenig; nach einem Besuch Benirschkes in der Bildhauerklasse soll er sich lt. E. Heerich weitere Besuche ausdrücklich verbeten haben; auch späteren Einladungen seiner ehem. Schüler nach Weissenseifen folgte Mataré nicht, vgl. Nessel 1999, S. 228. Ob hierfür nur die Differenz in den Anschauungen in Anschlag zu bringen ist, oder angesichts der Tatsache, dass sich ausgerechnet seine ersten Schüler (darunter Heerich, der über Jahre hinweg sein Assistent sein sollte) auch bei einem anderen 'Meister' in die Lehre begaben, der zudem auch Gestalterisches vermittelte, auch Eifersucht im Spiel war, mag dahin gestellt bleiben.

⁴⁴ Wie wichtig Benirschke dieses Anliegen im Rahmen seines Unterrichts war, geht aus einem Brief hervor, den er 1923 an Steiner schrieb: "Im Laufe der Zeit habe ich eine Anzahl junge[r] künstlerisch begabter Menschen zur Anthroposophie führen können und ihrem künstlerischen Sinn Orientierung gegeben." (vgl. Nessel 1999, S. 213). Zwar bezieht sich dieses Dokument auf die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg; gleichwohl ist angesichts der Konsequenz, mit der er sowohl der Anthroposophie als auch seinen von dieser beeinflussten pädagogischen und künstlerischen Idealen treu blieb, davon auszugehen, dass er auch seine spätere private Lehrtätigkeit entsprechend gestaltete. Im Gegensatz zu dieser ist Erstere archivalisch dokumentiert; erhalten sind neben Dokumenten zu Benirschkes Unterricht an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule auch solche über die künstlerischen Kurse, die dieser im Düsseldorfer *Zweig* der *Anthroposophischen Gesellschaft* abhielt. Im Rahmen dieser Kurse wurden "Alltagsgegenstände wie Schalen, Kerzenleuchter etc. in Ton modelliert oder in Holz geschnitzt", womit sie nicht nur – wie Nessel betont – "den Vorstellungen Steiners [entsprachen], der handwerkliche Arbeit als entscheidenden Faktor bei der geistigen Vervollkommnung des Menschen ansah" (vgl. ebd., S. 214; ein Grundgedanke, der sich – wie zu ergänzen wäre – bis heute im Unterricht der Waldorfschulen widerspiegelt). Gerade für seine Privatschüler aus Matarés Bildhauerklasse, die bei ihrem Lehrer an der Akademie nach ähnlichen Grundprinzipien ausgebildet wurden, dürften sich hier ein unmittelbarer Anknüpfungspunkt ergeben haben.

⁴⁵ Was einmal mehr die Vermutung unterstützt, dass Beuys Steiners Wandtafelzeichnungen *kannte* – und einmal mehr belegt, dass mit Blick auf die von Dahn/Stüttgen 1992, S. 9 verwendete Formulierung, die Tafeln seien "praktisch siebenzig Jahre lang öffentlich ausgeblendet gewesen" der Akzent auf "öffentlich" gelegt werden muss. In Steiners Lehre 'Eingeweihten' – und als solchen darf man Benirschke als Mitglied der *Esoterischen Schule* einmal mehr verstehen – waren sie hingegen zugänglich.

Wenngleich Beuys selbst in seinen eigenen Äußerungen das Interesse für Steiner auf die Jahre vor Aufnahme seines Kunststudiums zu datieren pflegte⁴⁶ und wichtige Schritte auf seinem spezifischen Weg, dieses Interesse in seine künstlerische Praxis hinein zu transformieren, erst im Anschluss an seine Studienzeit bei Mataré erfolgten⁴⁷, dürften also gerade diese Jahre – und zwar sowohl im Hinblick auf das, was er im Unterricht erfuhr, als auch auf das, was sich über die Diskussionen und Aktivitäten im Umfeld der Klasse vermittelte – von durchaus formativem Einfluss für den "exoterischen Esoteriker" gewesen sein, als dem ihm in den sechziger Jahren der Durchbruch gelang. Anders gesagt: Nicht nur für sein Selbstverständnis als Pädagoge, sondern insbesondere auch für seine Auffassung von einer Kunst, welche die "unsichtbaren Enden des Menschseins" einschließen soll, erhielt er seinerzeit eine ganze Reihe wesentlicher Impulse. Zu diesen sind neben dem pädagogischen Ethos des "Bauhüttengedankens" fraglos auch die geistigen Implikationen dessen zu zählen, was Matarés "Maßwerktheorie" mit dem 'Großen Bau' nicht nur der Freimaurerei, sondern letztlich auch des *Goetheanum* verbindet. Im Vortrags- und Kursprogramm des Düsseldorfer Zweiges der *Anthroposophischen Gesellschaft* wiederum und namentlich in Max Benirschkes Unterricht konnte Beuys den Brückenschlag zwischen beiden und einer künstlerischen Praxis vollzogen finden, die sich ihrerseits als Medium einer "exoterischen Esoterik" begreifen lässt.⁴⁸

Dabei muss man sicher nicht so weit gehen, darauf zu verweisen, dass auch die Konstitution der *Anthroposophischen Gesellschaft* – in übertragenem Sinne – Züge einer "Loge" aufweist, insofern sich ihre Mitglieder im Zeichen einer Geheimwissenschaft versammeln, zu deren Zielen neben der individuellen Selbstfindung und Beschreitung eines seelisch-geistigen

⁴⁶ Bei Adriani/Konnertz/Thomas ist – wie schon oben in Kap. III.1. angemerkt – im Eintrag zum Jahr 1948 nachzulesen, dass die erste Begegnung mit Steiner bereits während des Krieges erfolgt sei; in den Ausg. 1973, S. 19 u. 1981/1986, S. 31: 1941 durch eine Empfehlung des Freund F. R. Rothenburg; in der Ausg. 1994, S. 22: "in Form eines Buches") – zunächst *ohne* ein entsprechendes Echo zu finden; in den Ausg. 1973 u. 1981/1986 heißt es dann: "Erst nach dem Kriege 1945 und 1946 nahm ich mir wieder die Schriften Steiners vor und gewann dabei einen sehr, sehr starken Eindruck, vor allem von Steiners fundierter Kenntnis *naturwissenschaftlicher Probleme*." (jew. ebd., Hervorh. V. K.) Als wichtigsten Gesprächspartner dieser Zeit nennt er den befreundeten Dichter A. R. Lynen; erwähnt jedoch mit keinem Wort den *Düsseldorfer Zweig*, Benirschke oder die Mitstudierenden aus seiner Klasse, mit denen gemeinsam er die entsprechenden Veranstaltungen besuchte und wohl auch über deren Inhalte diskutierte. Im Übrigen ist nicht auszuschließen, dass der Kontakt zu Benirschke über das Jahr 1949 hinaus eine Rolle spielte. Wie Beuys pflegte auch dieser intensive Kontakte zur Künstlerkolonie Weissenseifen, für die er Bauten entwarf, vgl. zu letzteren Nessel 1999, S. 230.

⁴⁷ Angesprochen sind hier nicht nur die "Erweiterung des Kunstbegriffs" u. die Entwicklung seiner "Plastischen Theorie", sondern es lässt sich sehr konkret auf seine Praxis als 'Plastiker' und 'Aktionskünstler' verweisen, für welche – wie oben in Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'" bereits im Bezug auf die Lauteurythmie u. in Kap. III.8.f. im Bezug auf die Auffassung des Materials als "Substanz" diskutiert – die Steiner-Lektüren eine wichtige Rolle spielten, was i. F. auch mit Blick auf Beuys' aktionistisches Vokabular noch weiter zu erläutern sein wird.

⁴⁸ Zur "exoterischen Esoterik" vgl. oben Kap. III.10. Dazu, dass Benirschke in seinen Sakral- u. Gemeindebauten der Jahre 1910-1913/14 – ähnlich wie Steiner selbst im *Goetheanum* und unmittelbar auf dessen Instruktionen in der *Esoterischen Schule* sowie entsprechende Hinweise in anderen Vortragstexten und Schriften rekurrend – in Bau, Bildprogrammen und Farbgestaltung eine 'esoterische Ikonographie' umzusetzen suchte, vgl. ausf. Nessel 1999, S. 197ff.; zu Steiners Architektur vgl. ausf. die Diss. von Ohlenschläger 1992; zur Synthese von ästhetischem u. geistigem Anspruch in Bau- und Bildgestalt des *Goetheanum* Lichtenstern 1990a, S. 69ff.

Läuterungsweges auch die Vermittlung gesellschaftsreformerischer Impulse gehören.⁴⁹ Allerdings hatte Rudolf Steiner selbst mehrere Jahre lang einer freimaurerischen Loge angehört⁵⁰ und nicht nur einen eigenen Ritus für diese entwickelt, sondern auch entsprechende Impulse in seine Schriften und Vorträge eingehen lassen.⁵¹ So ist der Einfluss einschlägiger Überlieferungen freimaurerischen Gedankenguts wie des freimaurerischen Ritus nicht nur in seinen *Mysteriendramen*, sondern insbesondere auch in den Inhalten seiner *Esoterischen Schule*, welche die Rosenkreuzermeditation als Initiationsritus

⁴⁹ Wiewohl dies für den 'Inner Circle' – gerade auch in historischer Perspektive – durchaus geltend gemacht werden könnte, vgl. auch die folgende Anm.

⁵⁰ Um Steiners Mitgliedschaft in den neo-freimaurerischen Orden wird zwischen Anhängern und Gegnern der Anthroposophie seit Jahrzehnten heftig gestritten, namentl. um die Frage einer Mitgliedschaft im O.T.O. (Ordo Templi Orientis, vgl. zu diesem Frick 1978, S. 462ff.) u. dessen Gründer C. A. Th. Reuß, der sich neben seiner Ordensaktivitäten ebenfalls als Verfasser populärer Schriften zur Freimaurerei betätigte (vgl. Reuß 1920). Empfehlenswert zum Thema sind die ebenso fundierten wie differenzierten, von einer hist.-krit. Perspektive geprägten Untersuchungen von Erik Dilloo-Heidger zu den literarischen, philosophischen u. esoterischen Quellen Steiners, der u. a. auch eine Kontextualisierung im Hinblick auf die Bedeutung des frz. Okkultismus vornimmt, v. a. aber auch auf die Bedeutung der die Relation zur *Theosophischen Gesellschaft* u. deren Verortung im Umfeld esoterischer Strömungen des 19. Jh. eingeht; vgl. Dilloo-Heidger 1996f. Die Mitglieder des 'Inner Circle' der *Theosophischen Gesellschaft*, der *Esoteric School* (aus der Steiner 1907 'seine' *Esoterische Schule* herauslöste, vgl. hierzu ausf. Steiner GA 264/1996, insb. S. 263ff.), gehörten der Yarker-Freimaurerei an. Es ist wahrscheinlich, dass Steiner sich nicht zuletzt aufgrund seiner Bestrebungen, diesem 'Inner Circle' anzugehören, seinerseits der Freimaurerei zuwendete; wie Dilloo-Heidger wohl zu Recht vermutet, dürfte dem jedoch auch seine Auseinandersetzung mit Goethe – in dessen Schriften er ebenfalls auf Spuren freimaurerischen Gedankenguts hatte stoßen können – zugearbeitet haben (zu Goethe als Freimaurer vgl. Steiner in GA 93/1991, S. 91ff.). Noch 1904 kritisiert er die zeitgenössische Freimaurerei (und zwar in direkter Referenz auf die "Schulungen" des Memphis- u. Misraim- bzw. Mizraim-Ordens) als "Hülse [...] von dem, was die Freimaurerei früher bedeutete", und betont, man müsse "die ganze Hülse mit neuem Inhalt füllen. Die Sache ist da und wartet, um belebt zu werden." (ebd., S. 96 u. S. 202). 1905-1914 war Steiner Alleinvertreter der Yarkerschen Memphis- u. Misraim-Freimaurerei in Deutschland, 1914 löste er sie auf – offiziell aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges, sehr wahrscheinlich aber v. a. deshalb, da sich ihm die eher dubiosen Hintergründe dieser Schule – die nie von älteren Logen anerkannt worden war – entdeckt hatten; Ende 1912 erfolgte zudem die Konstitution der *Anthroposophischen Gesellschaft*, auf welche die *Theosophische Gesellschaft* mit einem Ausschluss der von Steiner geleiteten Sektion reagierte. Die im Bd. zu *Geschichte u. Inhalten der erkenntniskultischen Abt. der Esoterischen Schule* (vgl. Steiner GA 265/1987) enthaltenen Riten lassen unterschiedliche Einflüsse wie auch Steiners 'eigene Handschrift' erkennen, d. h. Vorbilder wurden teilweise übernommen, teilweise neu formuliert u. teilweise inhaltlich neu gestaltet. Vgl. hierzu ausf. mit weiteren Quellen- u. Literaturverweisen Dilloo-Heidger 1996f., der ebd. auch überzeugend darlegt, dass den Darstellungen von Wiesberger 1997 (sowie in den von ihr herausgegebenen Bden. GA 264 u. 265) hier mit einiger Vorsicht zu begegnen ist. Zur Yarker-, u. zu den von dieser übernommenen Inhalten der Memphis- u. Misraim-Freimaurerei sowie zur Rolle rosenkreuzerischen Gedankenguts in diesem Zh. vgl. ebd. u. ausf. Frick 1978, insb. S. 149ff. (Memphis- u. Misraim-Ritus), S. 199 (Yarker) u. S. 259ff. (Theosophische Gesellschaft u. Umfeld). 2006 lässt sich hier ergänzen, dass weiterführende Belege das in Vorbereitung befindliche Buch von H. Zander zu bringen verspricht, auf die ein 2005 vorgestellter Beitrag zum Johannisbau ausblicken liess; vgl. Zander 2005 u. Zander 200nn.

⁵¹ Vgl. hierzu v. a. die Vorträge in Bd. Steiner GA 93/1991, insb. S. 80ff. (*Wesen und Aufgabe der Freimaurerei vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft*) sowie die in den Bänden zu *Geschichte u. Inhalten der ersten u. der erkenntniskultischen Abt. der Esoterischen Schule* enthaltenen Briefe, Rundbriefe, Dokumente u. Vorträge, Steiner GA 264/1996 u. GA 265/1987; hierzu a. Wiesberger 1997; sowie weiterf. (u. kritisch zu Wiesbergers Darstellungen in den gen. Bänden) Dilloo-Heidger 1996f. Die betreffenden Bände der Steiner-Gesamtausgabe sind teilweise erst nach Beuys' Tod erschienen (so GA 264 u. 265); zu verweisen wäre jedoch nicht nur auf die *Theosophie des Rosenkreuzers* sowie zahlr. weitere Schriften u. Vorträge, in die entspr. Inhalte einfließen und die sich in Beuys' Besitz befanden (so etwa auch die Teilveröffentlichung von Steiners *Anweisungen für eine esoterische Schulung*, in der u. a. Mantras u. Meditationen enthalten sind, vgl. Steiner GA 245/1973), sondern einmal mehr auf in Zeitschriften u. a. Publikationen kursierenden Vortragsabdrucke sowie den möglichen Einfluss Benirschkes, der die entsprechenden Schulungen selbst durchlaufen hatte, vgl. hierzu Nessel 1999, S. 75ff.; ebd. – allerdings unmittelbar den Darstellungen v. Wiesberger folgend – auch kompakt zur *Esoterischen Schule*.

direkt in einen kultischen Handlungsrahmen einbetten, deutlich ablesbar.⁵² Zwar wäre hervorzuheben, dass sich die Anthroposophie von der Freimaurerei – wie teilweise auch von zeitgleich entstandenen, ebenfalls ganzheitlich orientierten 'esoterischen Schulen' – dadurch unterscheidet, dass sie den Zugang zu dem für den Weg zur "Erkenntnis der übersinnlichen Welten" relevanten 'Geheimwissen' nicht oder wenigstens nicht ausschließlich über einen exklusiven, hierarchisch angelegten und in der Gruppe zu durchschreitenden 'Einweihungsprozess' (inklusive des schrittweisen Aufstiegs vom "Lehrling" zum "Meister") limitiert, sondern in das Individuum selbst verlegt.⁵³ Mittelbare Parallelen finden sich demgegenüber nicht nur in den aus einschlägigen Quellen bezogenen Vorstellungen, auf die sowohl die (Neo-)Freimaurerei als auch Steiners Anthroposophie wesentlich rekurren, sondern auch in der Art und Weise, wie die "Erkenntnis übersinnlicher Welten" in der sinnlichen Welt verankert wird – so etwa im Umgang mit Zeichen und Symbolen, deren gestischer, seelischer und geistiger Nachvollzug im Ritus der Freimaurer wie auch in der

⁵² Vgl. die vorausgeh. Anm. Die Synthese von 'Rosenkreuzerischem' u. 'Freimaurerischem' – die, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, auch Beuys' Zugang prägte – begegnet keineswegs erst bei Steiner, sondern resultiert vielmehr aus der Entwicklung der Freimaurerei und ist, wiewohl in unterschiedlichen Ausprägungen u. Formulierungen, nachgerade ein Charakteristikum der esoterischen Strömungen d. 19. Jahrhunderts (vgl. hierzu ausf. Frick 1973-78 sowie als Bsp. für eine zur Zeit von Beuys Zugang zuhandene, populäre Darstellung etwa Schick 1942/1980, insb. S. 280f.; diesem folgend komprimiert a. Edighoffer 2002, S. 95ff., außerdem Silberer 1914, S. 110ff. für den synoptischen Blick auf die freimaurerische, rosenkreuzerische und alchemistische Symbolik und deren psychoanalytische Deutung, wie sie wiederum mit C. G. Jungs Publikationen ab den vierziger Jahren an Bedeutung gewinnt – eine Perspektive, die durch die esoterischen Strömungen um die Jahrhundertwende mit vorbereitet worden sein dürfte). Entscheidend ist vor diesem Hintergrund vielmehr die Bedeutung, die Steiner dem "Weg des Rosenkreuzers" als demjenigen gab, der für den modernen, westlichen Menschen angemessenste sei, vgl. hierzu GA 97/1968, S. 169ff. u. weiterf. im Bezug auf Beuys auch unten sowie Kap. III.10). Ähnlich ist ihr übrigens auch bei einem Zeitgenossen Steiners zu begegnen, nämlich Max Heindel, auf den im Zh. mit Yves Klein noch näher einzugehen sein wird.

⁵³ Mindestens gilt dies für die Orientierung der Anthroposophie, die Steiner dieser ab 1914 zu geben versuchte; die o. g. Riten für die *Esoterische Schule* im engeren Sinne und v. a. die Praxis in den einzelnen Zirkeln sprechen durchaus eine andere Sprache. Die Betonung des individuellen Erkenntnisprozesses – wiewohl es auch hier letztlich um 'Überindividuelles' geht – dürfte sich einerseits Steiners prägender, philosophischer Vorbildung und andererseits der Orientierung seiner Schule am "Weg des Rosenkreuzers" verdanken, mit denen er sich in mehrfacher Hinsicht von der von H. Blavatsky (u. dieser folgend A. Besant) eingeschlagenen Orientierung an östlicher u. namentl. indischer Mystik absetzte. In der "Bruderschaftsidee" – für deren Kern er sich immer wieder auf die Rosenkreuzer als "Quelle" berief – sah Steiner die "Ursprungsimpulse der theosophischen Bewegung"; er stellte jedoch vor Gründung der *Anthroposophischen Gesellschaft* auch für die *Theosophische Gesellschaft* als solche heraus, dass er sie "als die populäre Ausgestaltung der die Welt im geheimen umspannenden okkulten Bruderschaften der verflorenen Jahrtausende" verstanden wissen wollte, so wörtlich in einem Vortrag vom 29. 01. 1906 (Berlin); vgl. Steiner GA 264/1996, S. 373ff., hier S. 375.

Eurythmie eine entsprechende Rolle spielt.⁵⁴ Auch in dieser Hinsicht könnten die von den Mataré-Schülern besuchten Kurse durchaus von Bedeutung gewesen sein: Insofern Max Benirschke, der 1911 in den "erkenntniskultischen Arbeitskreis 'Freimaurerei'" aufgenommen worden war⁵⁵, intime Kenntnis von den *Inhalten der Esoterischen Schule* besessen haben muss, kann nicht ausgeschlossen werden, dass er diese – mindestens implizit – auch in seinen Unterricht einfließen ließ.⁵⁶

Nun ist belegt, dass Beuys der einer nachgerade "rituellen" Umsetzung gleichkommenden Verwaltung von Steiners Lehre seitens der *Anthroposophischen Gesellschaft* schon früh denkbar distanziert gegenüber gestanden hat und auch insgesamt wenig bestrebt gewesen zu sein scheint, sich in ein Gruppengefüge ein- und bestehenden Hierarchien unterzuordnen:

⁵⁴ Damit soll nicht suggeriert werden, dass sich das Bewegungsvokabular der Eurythmie direkt an demjenigen orientiert, wie es im freimaurerischen Ritus begegnet; wichtige Impulse hat Steiner hier von seiner Frau, Marie Steiner-von Sievers erhalten, auf die der Begriff "Eurythmie" zurückgeht (vgl. hierzu a. oben, Kap. III.3. sowie weiterf. Kap. III.8.), sowie vom zeitgenössischen Ausdruckstanz, auf den er auch selbst referiert haben soll ("Die Tänze unserer Zeit sind eine Degeneration der uralten Tempeltänze, durch welche die tiefsten Weltgeheimnisse erkannt wurden.", vgl. Steiner GA 277a/1965, S. 10, Zit. überl. d. M. Woloschin; weiterf. zur Bewegungs-eurythmie auch Steiner GA 277/1972). Mit Blick auf die Spuren, die der freimaurerische Ritus in Steiners Konzepten für die *Esoterische Schule* hinterlassen hat, dürften entsprechende Einflüsse jedoch nicht auszuschließen sein – zumal diese etwa auch Protagonisten des Ausdruckstanzes wie Rudolf Laban, der seinerseits Mitglied des freimaurerischen O.T.O.-Ordens war (s. zu diesem Frick 1978, S. 462ff.), einschlägig inspirierten; vgl. hierzu ausf. P. Witzmann 1995, die in diesem Zh. auch auf die Erläuterung verweist, die Steiners in der *Esoterischen Schule* zum Erkennungszeichen der Freimaurer gegeben hat: Durch Anlegen der Hand an den Kehlkopf könne die Erkenntnis spiritualisiert werden (vgl. Steiner GA 265/1987, S. 286). Hier nun handelt es sich um eine Geste, die eben nicht nur in der Freimaurerei – wo sie allerdings anders konnotiert ist, als dies Steiner in seiner Deutung des freimaurerischen Erkennungszeichens angibt; eine Differenz, die für Steiners spezifische Transformation freimaurerischer Überlieferung durchaus charakteristisch ist – u. in der Eurythmie begegnet, sondern auch in Beuys Aktionsvokabular, so etwa prominent in der Aktion → : »Hauptstrom« *FLUXUS* (Darmstadt 1967), vgl. DAbb. 224a sowie die Abb. in Schneede 1994, Nr. 13/S. 183; für eine weitere markante Position ebd. S. 184 bzw. in Huber 1993, S. 86/DAbb. 224b; hierzu die Abb. in Steiner GA 279/1927, S. 174 u. S. 182/DAbb. 225ab (wobei die letztere Geste nicht das angesprochene Anlegen der Hand an den Kehlkopf meint, sondern unter das Kinn, für "Ereignis"); für den Freimaurer-Gestus die hist. Darstellung aus Lindner 1976, Tf. 69/S. 127, DAbb. 226a u. die zeitg. Karikatur von J. Sliva aus Binder 1988/1995, S. 97/DAbb. 226b. Schneedes Verweis auf ein *schamanistisches* Initiationsritual (vgl. Schneede 1994., S. 172) dürfte jedenfalls zu korrigieren bzw. mindestens zu ergänzen sein. Zum Kehlkopf vgl. ausf. oben Kap. III.6., Apparat z. Abs. "Die 'zwei Körper' Künstlers" sowie weiterf. Kap. III.7.

⁵⁵ Vgl. Nessel 1999, S. 77. Zuvor – wohl ab 1909 (vgl. oben) – hatte Benirschke den nach der *Esoterischen Schule* vorgesehenen christlich-rosenkreuzerischen Schulungsweg durchlaufen, was eine Voraussetzung für die Aufnahme in den Arbeitskreis darstellte, zu dieser vgl. ausf. Steiner GA 264/1996.

⁵⁶ Was Benirschke von diesen Inhalten vermittelte, ist nicht rekonstruierbar. Lt. Nessel 1999, S. 228, die sich bei E. Heerich und A. Berning nach der Verhandlung künstlerischer Fragen erkundigt hat, erinnerte sich lediglich Heerich – der aber nur zwei- bis dreimal an den Arbeitskreistreffen teilgenommen hatte – an "Buntstiftzeichnungen der Dornacher Bauten" (ob es sich dabei um solche zum Bildprogramm des Kuppelsaals o. ä. gehandelt haben könnte, die eine geeignete Gesprächsgrundlage geboten hätten, bliebe jedoch Spekulation). Sollte Benirschke z. B. über seine eigenen (Sakral-)Bauten und deren Innenausstattungen gesprochen haben, in denen er mit Rosenkreuz, Pentagramm u. Hexagramm wiederholt auf eine einschlägige Symbolik fokussiert u. sich teilweise auch an den Gestaltungen der theosophischen Logen orientiert hatte (vgl. hierzu Nessel 1999, S. 197ff. u. insb. S. 203; sowie oben im Apparat zu Kap. III.8. zu den Quellen bei Steiner), wären ebenfalls einschlägige Anknüpfungspunkte gegeben gewesen. Und schließlich ist noch auf die von Mancke erwähnte "Schatztruhe" Benirschkes mit den unpublizierten Nachschriften zu verweisen (vgl. Bind 1994, S. 307), in der sich – wiederum mit Blick auf Benirschkes Mitgliedschaft im Arbeitskreis – ebenfalls einschlägiges Material befunden haben könnte. In Buchform publiziert wurde letzteres großenteils erst 1987; die ebd. abgedr. Skizzen – teils von Steiners Hand, teils von E. Vreede nach seinen Anweisungen gefertigt – sprechen jedoch ebenso wie die Textdokumente hinsichtlich der Orientierung an der Freimaurerei eine eindeutige Sprache, vgl. DAbb. 228abc u. die Abb. in Steiner GA 265/1987, S. 299ff.

Ungeachtet seiner Sympathie für die Anthroposophie schloss er sich weder der *Anthroposophischen Gesellschaft* an, noch auch der Künstler-Kommune, die einige seiner Mitschüler in der Eifel gründeten.⁵⁷ Überlegenswert scheint demgegenüber jedoch, inwieweit er für sein späteres hermetisches Auftreten und Agieren, das ihn bereits im Rahmen der *FLUXUS*-Aktivitäten von seinen Mitstreitern abhob, aus dem, was sich ihm in diesem Umfeld als 'Rhetorik der Hermetik' vermittelt haben mag, einschlägige Anregungen bezogen hat.⁵⁸ Anregungen, für die wiederum – wie schon der "Weg der Rose" vermuten lässt – Steiners Lehre eine wichtige Quelle gewesen sein dürfte; für die jedoch nichts desto weniger das, was er bei Mataré über die "Bauhütte" lernen konnte, eher eine solide Basis geboten denn ein 'Kontrastprogramm' dargestellt haben muss.⁵⁹

– Maß und Zahl –

"Der satz des pythagoras fängt den messbaren raum in eine allenthaltende gestalt . seine figur ist sein wesen ein höchstes kunst- und maszwerk . dies ist sein geheimnis wovon die schulen nichts wissen . also muss er gesehen und nacherlebt werden ."⁶⁰

Das gilt nicht zuletzt für die Bedeutung, die dem Wissen um die 'geheimen Proportionen', die der übergreifenden Ordnung von Mikro- und Makrokosmos zugrunde gelegt werden, beigemessen wird: Präsent war diese Ende des neunzehnten Jahrhunderts – in der Kunst insbesondere vermittelt über die vom Neoplatonismus der Renaissance auch in der

⁵⁷ Vgl. oben die Anm. zur Künstlerkolonie Weissenseifen.

⁵⁸ So etwa die in Aachen 1964 – einer Aktion, die durch den Strauss roter Rosen bereits einschlägig markiert war (vgl. hierzu oben, Kap. III.10.) – auf die Bühne gebrachten "Bildkarten", vgl. die Abb. in Schneede 1994, S. 62/DAbb. 230a u. in Block Beuys 1990, S. 312/313, DAbb. 230bc zu DAbb. 229; der in Darmstadt 1967 getragene "Gazefilter", der fern an den Schurz der 'Maurer' denken lassen kann, vgl. die Abb. in Huber 1993, S. 86/DAbb. 224b u. für den Schurz, der auch in schlichten Varianten existiert, DAbb. 231 u. DAbb. 232a. Zu nennen ist desw. der in Neapel 1972 an den Hut geheftete Zweig – wiewohl es sich hier nicht um einen Akazienzweig handelte, wie er in der Freimaurerei an Hut oder Revers geheftet wird; vgl. die Abb. in Schneede 1994, S. 322/DAbb. 168b sowie DAbb. 232b ff., in Lindner 1976, Tf. 26f./S. 58f. u. Tf. 89/S. 165; schließlich könnte man sogar Beuys' englischem Hut eine entsprechende Assoziation abgewinnen, s. DAbb. 231. Alles dies mag Spekulation bleiben, zumal sich, wie etwa für den Filter, zunächst werkinterne Bezüge benennen lassen – oder auch andere externe Referenzen näher liegen, mögen; so für die Karten diejenigen, 1959 bei einem Konzert von Paik Verwendung fanden (vgl. unten, Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik") oder andere abstrakte Bildkarten wie die "Zener-Karten" (vgl. hierzu Kap. V.1. u. DAbb. 401a). Fakt ist allerdings, dass *alle* diese Elemente – ebenso wie die gleich "sacra" vorgetragenen Gesten des Aktionsvokabulars – zu Beuys' 'Rhetorik der Hermetik' gehörten und als solche zum Einsatz gebracht wurden. Steiner erläutert diese Zeichen etwa in seinem ersten Vortrag zu *Wesen und Aufgabe der Freimaurerei vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft* (02. 12. 1904, Berlin), vgl. Steiner GA 93/1991, S. 80f.; weiterf. auch in zahlreichen der "Instruktionsstunden", vgl. ausf. Steiner GA 265/1987.

⁵⁹ Zumal Beuys' kaum zufällig nicht der einzige Mataré-Schüler war, der zu Steiner fand; vgl. hierzu auch Meyer-Petzold 1989, S. 178. Verweisen ließe sich am Rande auch auf Matarés Arbeit 1948 auf der Kölner Dombaustelle, bei der ihm Beuys bekanntlich assistierte (vgl. a. Mataré 19973, S. 234), hier gab es nun tatsächlich Gelegenheit, mit einer zeitgenössischen "Bauhütte" in Berührung zu kommen. Dafür, dass in deren Umfeld in den fünfziger Jahren (u. f.) – als selbstverständlicher Bestandteil des Zunftgebrauchs – noch immer Spuren des traditionellen Brauchtums vital waren, hat Schottner 1994, S. 242ff. zahlreiche Belege zusammentragen können.

⁶⁰ Vgl. Pannwitz 1926 (Kosmos), S. 185.

Kunsttheorie fest verankerte pythagoreische Lehre⁶¹ – nicht nur in der Freimaurerei, in welcher sich die den Winkelmaßen und -graden zugeschriebene 'geheime' beziehungsweise 'geistige' Bedeutung bis hinein in die Hierarchien des Ritus spiegelt, und dementsprechend auch den freimaurerisch orientierten esoterischen Strömungen.⁶² Parallel – und wohl nicht unwesentlich durch die Renaissance der Geheimwissenschaften beflügelt – fand sie etwa auch in den *Kunstformen der Natur*, die Ernst Haeckel als einen 'naturwissenschaftlich' beziehungsweise –philosophisch begründbaren Beleg für die Gesetzmäßigkeit einer dem gesamten Kosmos innewohnenden Harmonie propagierte, eine moderne Formulierung, die ihrerseits insbesondere in den Künsten und den Geisteswissenschaften auf fruchtbaren Boden fiel.⁶³ Ein Niederschlag dieser Gedanken ist keineswegs allein bei Rudolf Steiner nachzuweisen, der nicht nur mehrfach auf Haeckel referiert, sondern kaum zufällig in mehreren seiner Schriften geometrische Grundsätze wie etwa den euklidischen über die Winkelsumme im Dreieck als Exempel für den Weg einer über die gedankliche Innenschau zu erlangenden Erkenntnis geistiger Zusammenhänge wählte.⁶⁴

Zu nennen sind in diesem Zusammenhang jedoch noch weitere Quellen, die Beuys zugänglich waren. Explizit mit dem gotischen Maßwerk – auf das sich Mataré in seinem Unterricht berief – in Verbindung gebracht wird eine solche, kosmosophisch gefasste

⁶¹ Vgl. hierzu ausf. Speich 1957 sowie Naredi-Rainer 1982.

⁶² Vgl. speziell zur Freimaurerei ausf. die Einträge zu "Neoplatonismus", "Pythagoras"/"Pythagoreer", "Geometrie" u. "Grade" in Lennhoff/Posner 1932/2000; sowie die Titel von Endres 1952, insb. S. 60ff. u. Endres/Schimmel 1984/1997, insb. S. 23ff. (F. C. Endres, 1878-1952, war selbst Freimaurer u. hat zahlreiche populäre Bücher zum Thema verfasst; in den von Schimmel mitverfassten u. hrsg. Titel ging sein früheres Werk *Mystik und Magie der Zahlen* ein); zur Zahlen- u. Proportionsmystik u. -symbolik in übergreifender, stark theosophisch geprägter Perspektive s. Allendy 1921a/1948 (sowie zu R. Allendy unten, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"); desw. die entspr. Passagen in den ebenfalls sehr populären Titeln von E. Lévi 1860/1926 (*Geschichte der Magie*, Erster Halbband, Kap. VI, S. 99f., "Die mathematische Magie des Pythagoras") u. E. Schuré 1919/1976 (*Die großen Eingeweihten* – ein Buch, das R. Steiner in Deutschland herausbrachte) zu Pythagoras u. den Pythagoreern S. 223ff. Dass Beuys dieses Buch gekannt haben könnte, lässt seine Zitation durch W. Beuys vermuten; wie bereits oben in Kap. III.7. erwähnt, zieht dieser es heran, um mit Blick auf Beuys' Holzrelief *TOTH* (1949) auf den legendären Hermes Trismegistos zu verweisen, vgl. Block Beuys 1990, S. 354f. u. die Abb. ebd./DAbb. 112. Ikonographisch Blättern dieser Zeit aus dem *Secret Block* wie SB 34/DAbb. 106 (s. a. SB 36, 40 u. 41) nahe stehend, kann für das Bildrelief selbst jedoch Steiner als primäre Anregung angenommen werden; nicht nur wird in mehreren seiner (Vortrags-)Schriften Hermes mit Thot gleichgesetzt, sondern dieser auch – als "Schüler des Zarathustra" – mit dem "Sonnenmysterium" in Verbindung gebracht, vgl. namentlich Steiner GA 123/1988 u. hier insb. S. 53ff.

⁶³ Vgl. insb. Haeckel 1899/1998 sowie auch dessen zweiten 'Bestseller', *Die Welträthsel*, ein Buch, das 1900 die vierte u. 1901 bereits die siebte – unveränderte – Auflage erreichte); zu Haeckels Rezeption in den Künsten ausf. Kockerbeck 1986; zur Rolle von Haeckels biologischem Monismus u. der "metaphysischen Transformation der Deszendenztheorie" im geistesgeschichtlichen Kontext u. im Hinblick auf die Utopien eines "Kommenden Reiches" Hein 1992, S. 50ff.

⁶⁴ Zu Steiner u. Haeckel vgl. ausf. das Kap. "Darwinismus und Weltanschauung" in Steiner GA 18/1914-1918, Bd. II, S. 48ff. (in dieser Ausgabe auch in Beuys' Besitz; referiert wird auf Haeckel auch in zahlr. weiteren Titeln) sowie Hemleben 1965; zu Pythagoras u. den Pythagoreern ("im Lichte der Mysterienweisheit") allg. vgl. z. B. Steiner GA 8/1959, S. 38ff. u. insb. S. 50f.; zu den Winkelsätzen der euklidischen Geometrie als Exemplum i. o. g. Sinne (mit III.) vgl. z. B. Steiner GA 121/1962, S. 49f. u. DAbb. 234a (in Beuys' Besitz) sowie kursor. auch i. d. *Theosophie des Rosenkreuzers* (GA 99/1955, S. 13), desw. die Wandtafelzeichnung aus dem Vortrag über "Alte und neue Einweihungsmethoden" (1922), s. DAbb. 234b u. Abb. 21/S. 67 in Kugler 1999. Für die Rolle des Satzes d. Pythagoras in der Freimaurerei – der hier insb. in der englischen Freimaurerei eine Rolle spielt (was mit Bezug auf Steiner auf den Konnex zur Yarker-Freimaurerei verweisen lässt) – vgl. den Eintrag in Lennhoff/Posner 1932/2000 sowie DAbb. 232j ff.

Proportionslehre nämlich auch in Hugo Kükelhaus' Buch *Urzahl und Gebärde*, das in Matarés Klasse prominent rezipiert wurde.⁶⁵ Hier finden sich gleich mehrere Kapitel, aus denen Beuys in Konkordanz und Erweiterung seiner Steiner-Lektüren einschlägige Anregungen beziehen konnte – namentlich diejenigen über den "Rechte[n] Winkel", "Pythagoras", "Das gleichseitige Dreieck" und schließlich auch "Das Fünfeck", welche samt und sonders mit einer Vielzahl sprechender Diagramme und Abbildungen aus Kunst- und Kulturgeschichte versehen sind, die den angehenden Künstler zweifellos angesprochen haben werden.⁶⁶ In seiner Gesamtheit spannt das Buch, das laut Untertitel die *Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* vermitteln will, einen Bogen, der sich nachgerade perfekt mit dem zusammenschließt, was Beuys in diesen Jahren beschäftigt hat: Vom "Geheimnis", das zunächst im "wachsenden Kristall" begegnet, über "Maß und Zahl" bis hin zur "Kunst des Verbergens", auf die sich der Mensch als "Geselle des Weltenbaumeisters" sei je verstanden habe, um das göttliche Geheimnis der Proportion in seinen eigenen Werken zugleich zu tradieren – dabei jedoch *als* Geheimnis zu wahren.⁶⁷ An diesem 'archimedischen' Punkt schließen sich für Kükelhaus Dürers *Proportionslehre* und diejenige

⁶⁵ Vgl. Kükelhaus 1934/1963 u. den entsprechenden Hinweis bei Meyer-Petzold 1989, S. 178, der jedoch jenseits der Nennung nicht weiter auf das Buch eingeht; zu Kükelhaus selbst a. das biogr. Kurzporträt von Stenner 2003. E. Heerich berichtet im Gespräch mit F. Mennekes, dass es dieses Buch gewesen sei, das Mataré ganz wesentlich dazu inspiriert habe, den Maßwerkgedanken intensiv in seinem Unterricht zu verfolgen, vgl. Heerich/Mennekes 1985, S. 53.

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 71ff., um nur einige Schlagworte beispielhaft herauszugreifen. Kükelhaus' Buch tritt in seinem Impetus im weitesten Sinne das Erbe einer vergleichenden kunst- u. kulturhistorischen Betrachtung an, die i. S. Wölfflins nach allgemeingültigen Formgesetzen sucht, steht dabei aber in der vom Grundgedanken eines "Kunstwollens" durchwirkten Perspektive Riegl näher u. zeigt speziell hierin, nämlich in dessen 'übergreifender' Anwendung auf Kunst- und Naturformen deutliche Einflüsse von Haeckel (sowie wohl auch von Pannwitz und/oder Steiner; konkrete Referenzen bleibt Kükelhaus in diesem Punkt schuldig, stattdessen zitiert er bevorzugt 'Primärquellen' aus Literatur u. Kunst von Dürer über Novalis bis Rodin). Blickt man wiederum auf die zahlreichen Demonstrationen der "Maßwerktheorie", die sich von Brückenschlägen zur Proportionslehre bis hin zu Anwendungen auf Kunst, Kunsthandwerk u. Architektur erstrecken, so muss dieses Buch in der Mataré-Klasse in der Tat wie eine 'Bibel' rezipiert worden sein. Vgl. für eine Auswahl der einschlägigen Abb. ebd., S. 80-81/DAbb. 233 sowie ebd., S. 102/103, S. 107, S. 108/DAbb. 235a-c; desw. die Photo-Tf. 9 (Pentagramm a. einem Taufbecken) u. 10 (Bergkristall, s. oben Kap. III.7. u. DAbb. 96a); desw. die oben bereits angef. Darstellungen DAbb. 222a-e.

⁶⁷ Mit "Geheimnis" und "Geselle des Weltenbaumeisters" sind der erste und der dritte Hauptteil des dreigliederten Buchs überschrieben; der zweite trägt die Überschrift "Die Zahl Vier", die Kükelhaus als "Urzahl" dem aufrechten Menschen bzw. dem rechten Winkel zuordnet. Tatsächlich wird diese ihrerseits über letzteren und den Satz des Pythagoras jedoch auf das *Dreieck* zurückgeführt ("Drei ist Dreh", lautet hierzu Kükelhaus' sprechende Formel), das in seinen Transformationen zusammen mit dem Winkelmaß den eigentlichen roten Faden bildet, mit dem der Autor in Text und Bild durch die Kulturgeschichte der Geometrie führt. Ergänzend könnte Beuys für diese Zh. auch George Adams' Buch *Strahlende Weltgestaltung* konsultiert haben, dessen Autor versucht, in eine an Steiner orientierte "neuere synthetische (projektivische) Geometrie einzuführen" (vgl. Adams 1934/1965, S. XV), vgl. hierzu a. oben Kap. III.9., die Anm. zu *Grauballeman 1952*. Adams verhandelt hier u. a. auch das "Pentagramm als Urphänomen", vgl. ebd., S. 189 sowie DAbb. 236 u. ebd., Abb. 100/S. 292.

der Bauhütte⁶⁸, Natur- und Kunstgesetz zusammen, um bis in die Moderne ihre Gültigkeit zu beweisen – für die der Autor keinen Geringeren als den Bildhauer Auguste Rodin zitiert:

"... diese Lehre, das Rückgrat aller lebensfähigen Kunst, ist eine aus den Urquellen, aus der Natur und deren Gesetzen geschöpfte Geometrie. Sie ist bis auf unsere Zeit aufbewahrt worden, damit wir uns eines Tages ihrer erinnern können...."⁶⁹

Darüber hinaus dürfte in diesem Kontext wohl auch an Rudolf Pannwitz zu erinnern sein – jenen Dichter und Pädagogen aus dem George-Kreis also, den die van der Grintens wie zitiert ebenfalls zu den "wesentlichen Eindrücken" zählen, die in Beuys' künstlerischer Entwicklung eine Prägung hinterlassen haben sollen.⁷⁰ So ist im zweiten, der "Transcendentale[n] Naturphilosophie" gewidmeten Teil von dessen *Kosmos Atheos* ein an die hundert Seiten langes Hauptkapitel dem "urspruengliche[n] maszwerk" gewidmet, das von Pannwitz als "darstellung der urgeberdung des lebens"⁷¹ zum "Universalschlüssel" sowohl für die Erkenntnis als auch für die Gestaltung des "vollkommene[n] weltall[s]" erklärt wird. Neben Winkel, Maß und Zahl spielen auch die bereits bekannten Embleme der *Theosophie des Rosenkreuzers* in diesem Zusammenhang eine hervorragende Rolle:

"das ergreifende und göttliche des rosen-beispieles ist dass es das baugeheimnis des weltalls einfach bloszlegt dass dies ganz aufzufassen wohl übermenschlich ist aber höheres oder weiteres zu entdecken eigentlich nicht übrig bleibt . verglichen mit dem nackten raume schenkt der raum des lebens eine dimension hinzu und macht sinnlich und plastisch was das pentagramm unvorstellbar und überdimensional als rätsel birgt oder der dynamischen erkenntnis nur zu ergänzen nicht darzustellen gewährt."⁷²

⁶⁸ Auf die sich im Übrigen auch Dürer bereits in den einleitenden Sätzen zu seiner *Proportionslehre* bezieht, wenn er schreibt: "Darumb thut einem yglichen der sich diser kunst understeen wil not/ das er zuvor der messung wol underricht sey/ und einen verstand ubercome/ wie alle ding in grund gelegt/ und auffgezogen sollen werden/ wie dann die kunstlichen Steinmetzen in teglichem geprauch habenn [...]", vgl. Dürer 1528/1996, o. P. Mit Blick auf die *Proportionslehre* selbst wiederum sei noch einmal auf die bei Kükelhaus breit behandelte "göttliche Geometrie" bzw. die *Divina proportione* Pacioli verwiesen, deren Darstellung im Buch Beuys zu seiner *Geometrischen Studie* angeregt haben dürfte (s. o. u. DAbb. 222a-e zu DAbb. 223) – und die zudem eine Brücke zu einem anderen Künstler schlagen lässt, der für Beuys wichtig wurde: Leonardo da Vinci.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 205. Dass Beuys Rodin sehr schätzte, ist bekannt (vgl. weiterf. Röder 2003); wiewohl die Brücke über Kükelhaus hierfür wohl kaum eine Rolle gespielt haben wird, dürften die Zitate, mit denen Kükelhaus Verknüpfungen zur Kunst u. speziell zur Bildhauerei herstellte, dem angehenden Bildhauer Beuys besonders ins Auge gestochen sein.

⁷⁰ Vgl. oben. Kap. III.10.

⁷¹ Vgl. Pannwitz 1926 (*Kosmos*), S. 277. Der Dichter, Kulturphilosoph u. Pädagoge Rudolf Pannwitz (1904-1969), Mitbegründer der Zeitschrift *Charon* u. u. a. mit H. von Hofmannsthal bekannt (die Liste der Persönlichkeiten, mit denen er Freundschaften u./o. Briefwechsel pflegte, reicht von Th. Däubler über C. G. Jung u. J. Meier-Graefe bis G. Simmel u. St. Zweig), ist heute v. a. für seine frühe Prägung des Begriffs "Postmoderne" bekannt (in seinem Buch *Die Krisis der europäischen Kultur*, 1917), er verfasste jedoch auch Studien zu Nietzsche, zum Kirchenbau, zur Malerei u. v. m.; Beuys dürfte sich eher für Pannwitz' Kosmosophie (vgl. neben Pannwitz 1926 auch dessen Buch *Logos Eidos Bios*, s. Pannwitz 1930) u. dessen Dichtungen interessiert haben (vgl. etwa das naturmystische Drama *Die Erlöserinnen*, München 1922 oder dessen Lyrikbändchen *Das Geheimnis*, s. Pannwitz 1922); Beuys' frühe Lyrik weist in Stil und Motiven eine mehr als enge Verwandtschaft zu derjenigen von Pannwitz auf, vgl. insb. dessen Gedicht *Nordischer Frühling* (1941 abgedr. im Original u. in Transkription in Beuys Symposium/Basel 1991, S. 14/15); hierzu etwa auch Pannwitz' Gedicht *Weimar*, abgedr. in Pannwitz 1954, S. 13.

⁷² Vgl. ebd., S. 240f. sowie DAbb. 238 u. die Abb. im Anhang von Pannwitz 1926 (Faltpfand, u. hierzu ebd., S. 185ff.).

Ganz ähnlich wie bei Steiner begegnet uns also auch hier die Rose als ein "offenbares Geheimnis", in dem das, was das Pentagramm zugleich als abstraktes Sinnbild der den universalen Gesetzmäßigkeiten des Kosmos innewohnenden Dynamik vorstellt – das Lebens- und "Bildeprinzip" der Natur –, sinnlich-sinnhaft zur Anschauung kommt. Und wengleich der Nietzscheaner Pannwitz 'seinen' Kosmos als "atheos" bezeichnet, weisen seine Vorstellungen von einem kosmischen Eingebundensein der Existenz ebenso wie sein Credo für "die Freiheit des Geistes und des Menschen"⁷³ in vielfacher Hinsicht eine enge Verwandtschaft zu dem auf, was Steiner wenige Jahre zuvor entwickelte: Auch Pannwitz geht, in übertragenem Sinne formuliert, den Weg von einer 'Theosophie' zu einer 'Anthroposophie' – wengleich er sich wohl gegen beide Begriffe dezidiert verwahrt hätte.⁷⁴

Zwar scheint sich Beuys, wenn er als Künstler seinerseits eine entsprechende Richtung einschlug, vor allem anderen an Steiner selbst orientiert zu haben. Doch ebenso, wie sich die "literarischen (und geistigen) Einflüsse" nicht allein auf Steiner beschränken lassen, scheint Matarés Unterricht auch in dieser Hinsicht wegweisend gewirkt haben. Wie Aussagen seiner ehemaligen Mitstudenten aus Matarés Klasse zu entnehmen ist, war für dessen "Grundlehre" der Gedanke einer Innenschau der Proportionen ebenso entscheidend wie sich insbesondere seine Auffassung des Maßwerks keineswegs auf ein technisches Gerüst reduzierte. Vielmehr wollte er dieses als ein Bauprinzip verstanden wissen, in dem universale Gesetzmäßigkeiten aufgehoben sind, auf denen Kunst und Natur gleichermaßen basieren.⁷⁵

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund muss den Gesten, mit denen sich Beuys später vom "Bauhüttengedanken" und der "Maßwerktheorie" seines Lehrers abzugrenzen pflegte, einmal mehr mit einer differenzierenden Skepsis begegnet werden – und zwar auch, was entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung seiner künstlerischen Arbeit außerhalb der Akademie beziehungsweise im Anschluss an die Akademiezeit betrifft. Nun mag die Auffassung von Linie und Form, die für sein zeichnerisches Werk als charakteristisch gilt – der fragile, "ultravisible" Strich, der eher "innere Bilder" des Gesehenen zu ertasten und dessen Strukturen mimetisch nachzuspüren denn auf eine 'Abbildlichkeit' auszugehen

⁷³ Vgl. Pannwitz 1926, S. 377ff.

⁷⁴ Tatsächlich sind es die Referenzen auf Haeckel, Goethe, Novalis, Nietzsche u.a.m. die beide als Denker einen – und die Theosophie (ohne Anführungsstriche), die sie voneinander entfernt; denkbar hart fällt Pannwitz' Urteil gegenüber Ersterer aus: "Je weniger eine kosmische Verewigung vermocht wird so mehr wird eine persönliche Unsterblichkeit erstrebt und dieselbe als Entwicklung und Fortschritt unter Ausbeutung von Indien und der Gnosis theosophisch-pöbelhaft durchgeschwelgt.", vgl. ebd. 373. Freilich war es nicht zuletzt dieser 'Egoismus' der Führungsliga der *Theosophischen Gesellschaft*, der Steiner, der 'seinen' Nietzsche u. die philosophischen Prämissen seiner *Philosophie der Freiheit* nicht vergessen hatte, von ihr abrücken ließ. Vgl. auch Pannwitz' zu seiner eigenen Biographie u. Programmatik in Pannwitz 1927/1928.

⁷⁵ Vgl. hierzu die bei Meyer-Petzold 1989, S. 156f. zitierten Stimmen: "Das [Maßwerk] hat er uns auch an Pflanzen deutlich gemacht, er hat gesagt, die Natur wächst nach diesen Prinzipien [...]" (S. 157) – "daß jede Form eine geistige Mitte hat und eine formale" (ebd.). Damit vertrat Mataré in der Tat eine Auffassung, die vergleichbar auch in anthroposophisch orientierten Kreisen verbreitet war – aber, wie das Beispiel von Pannwitz (der kein Anthroposoph war, wohl aber teilweise auf dieselben Autoren u. dieselben ideengeschichtlichen ZH. referiert) zeigen mag, eben nicht nur dort.

scheint – in der Tat denkbar weit von dem entfernt sein, was Mataré in seiner eigenen Arbeit verfolgte und als Lehrer an die Studierenden weitergab. Doch galt nicht auch Matarés Credo den *inneren* Gesetzmäßigkeiten der Form? Zudem belegen einige jener frühen Blätter, auf denen Beuys der "Pflanzengeometrie" nachspürt, dass er in der Auseinandersetzung mit der "Maßwerktheorie" durchaus recht enge Berührungspunkte zu dem finden hatte finden können, was seinen eigenen Neigungen und Interessen entsprach.⁷⁶ Hier zeigt ein Vergleich mit Studienarbeiten anderer Mataré-Schüler und namentlich einer Gruppe von Zeichnungen Erwin Heerichs, unter denen ebenfalls eine Rosenblüte im Pentagramm erscheint⁷⁷, dass sie – ähnlich wie das *Schaf* – in unmittelbarer Anlehnung an Matarés Unterricht entstanden sein müssen, während ihre Entstehungszeit um 1948 bis 1950 zugleich ein weiteres Mal auf entsprechende Anregungen aus dem "Lektürekurs" Benirschkes schließen lässt.⁷⁸

Vor allem aber dürfte die intensive Auseinandersetzung mit "Maß und Zahl" während der Akademiejahre ein Ihres dazu beigetragen haben, dass die Spuren einer "geheimen Proportionslehre" auch in seinem *späteren* plastischem Werk einen Niederschlag gefunden zu haben scheinen – und zwar an denkbar prominenter Stelle: In den *Fettecken* und *Filzwinkeln* nämlich.⁷⁹

So wäre durchaus zu fragen, ob es lediglich ein *allgemeines* Wissen um die Tradition christlicher Baukunst gewesen sein kann, das Beuys 1973 im Gespräch mit Achille Bonito

⁷⁶ Vgl. Schüpbach 1944 u. DAbb. 237 (Titel u. Fig. 27/S. 69). Der anthroposophisch orientierte Botaniker Werner Schüpbach bezieht sich in seinem gleichnamigen Buch explizit auf das gotische Maßwerk.

⁷⁷ Vgl. E. Heerich: *Konstruktion eines Gefäßes* (1949/1950, Abb. im Ausst. Kat. Mataré/Berlin et al. 1979, Abb. 222/S. 147), *Pflanze in einem Pentagramm* (1950, DAbb. 239b u. ebd. Abb. 225) u. ders.: *Rose in einem Pentagramm* (1950, DAbb. 239a u. ebd. Abb. 223); sowie hierzu J. Beuys: *Liriodendron Tulipifera* (1947, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Rotterdam 1979, Nr. 3), *Tulipidendron lyriifolium* u. *Lady's cloak* (beide 1948, DAbb. 240ab u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 3 u. SB 4); schließl. – um eine weitere Parallele hinzuzufügen – das bereits von Roob 1996, S. 656/657 dem letztgen. Blatt zur Seite gestellte "Enneagramm" nach G. I. Gurdjieff bzw. nach dem die Lehren des russischen Esoterikers referierendem Buch seines Weggefährten P. D. Ouspensky 1966/1978, der seinerseits urspr. der Theosophie nahe stand, s. DAbb. 241.

⁷⁸ Vgl. den Abs. "Lehrer und Lehren". Diese "Studien" jedenfalls scheinen für Beuys durchaus eine gewisse Gültigkeit behalten zu haben – immerhin integrierte sie der Künstler mehr als zwanzig Jahre später an prominenter Stelle in seinen *Secret Block*.

⁷⁹ Vgl. exemplarisch das beide Materialien dezidiert in Winkel (mit Gradangaben) fassende 'Schlussbild' aus der Aktion *Eurasia Sibirische Symphonie 1963*, 32. Satz (*Eurasia*) *Fluxus* (Galleri 101, Kopenhagen, 15. 10. 1966), DAbb. 244 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 107; zur Aktion Schneede 1994, Nr. 11, S. 126f.

Oliva mit Blick auf seine Aktion *Eurasienstab. 82 min fluxorum organum* (1967/68)⁸⁰ an den Grundriss einer ephemeren sakralen Architektur denken ließ, wie er sie in der Aktion selbst über den – im Übrigen in der Tat an ein "Maureritual" gemahnenden – Auf- und Abbau der "Filzwinkel" evozierte:

"Diese Filterelemente stellen eine Art Haus dar: es werden vier Filterwinkel gebaut, und hier wird die Aktion aufgeführt. Etwas wird aufgebaut und abgebaut; es hat etwas Magisches an sich. [...] *Ich kann nicht leugnen, daß von einem bestimmten Gesichtspunkt dieser Aktion her alle diese Bilder ihren bestimmten Platz haben, aber ich kann nicht sicher behaupten, daß das Ganze einer gotischen Kathedrale ähnelt; ich würde vielleicht sagen, daß es ein Zelt ist, daß aufgeschlagen und dann wieder abgebrochen wird.*"⁸¹

Wenn also nicht der gotische Kathedrale selbst – welchem "großen Bau" wurde dann die Referenz erwiesen? Stand hier allein das "nomadische Zelt" Pate, mit dem man die Impulse des zwischen "Ostmenschen" und "Westmenschen" vermittelnden 'Künstler-Schamanen' hätte identifizieren sollen?⁸² Oder floss in die Aktion, in der Beuys abgestimmt auf ein von Henning Christiansen komponiertes Orgelkonzert agierte, auch der Gedanke an jene mittelalterlichen Bauhütten ein, die temporär dort errichtet zu werden pflegten, wo die Kathedrale selbst entstand?⁸³ Ein Gedanke, der um so weniger abwegig erscheint, stellt man die Aktion in den Kontext der vorauf gegangenen Kollaborationen zwischen beiden Künstlern – in denen mit Saties *Sonneries* nämlich schon einmal eine Musik erklingen war, die

⁸⁰ Vgl. Schneede 1994, Nr. 14/S. 186ff. Mit seinem "Eurasienstab" – einem kupfernen Krummstab – wie auch mit der gleichnamigen Aktion, in welcher Beuys mit diesem und vier "Filzwinkeln" agierte, die er in den vier Ecken des Aktionsraumes aufstellte und wieder abbaute, berief sich der Künstler auf die an Steiner orientierte Vorstellung eines geistigen Impulses, der aus dem Osten auf den Westen kommt bzw. in diesen hineingeholt werden soll, um den westlichen Materialismus entsprechend zu befruchten. Steiner selbst referierte hierbei auf Grundgedanken, die in zahlreichen esoterischen Strömungen und namentlich der Theosophie eine zentrale Rolle spielen und die letztlich auf dem Lauf der Sonne basieren, die von Osten nach Westen zieht ("ex oriente lux"). Während sich die Theosophen jedoch auf die Spiritualität des *fernen* Ostens beriefen, wandte sich Steiner von Indien (wo etwa Helena Blavatsky nicht nur den Ursprung des Geistigen ansiedelte, sondern auch die Wiedergeburt eines neuen "Führers" wähte) ab und orientierte sich statt dessen am christlichen Rosenkruzertum, wie es durch die neuere Freimaurerei revitalisiert worden war; er betonte das Auftauchen geistiger Impulse in Mitteleuropa (u. in diesem Zh. namentlich auch auf Christian Rosencreutz als einer exemplarischen Inkarnation dieses Impulses, vgl. Steiner GA 99/1955, S. 7ff.). Wenn Beuys wiederum betont: "Heute sehen die Dinge anders aus. Ich halte es für möglich, daß die Entwicklung ihre Richtung ändert und daß das Licht aus dem Westen kommen könnte, wenn die Menschen sich in ihrem Bewußtsein vollständig entwickeln, so wie ich mir das vorstelle [...]" (vgl. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 107), dann schließt er an diesen Gedanken an bzw. führt fort, was Steiner auch in anderem Zh. für die (geistige) Entwicklung der Menschheit beschreibt, deren Linie sich im o. g. Sinne von Westen nach Osten und wieder zum Westen zurück verfolgen lasse; eine direkte Anregung für die Gestaltung des *Eurasienstabes* könnte Beuys möglicherweise einer entsprechend erläuterten Illustration bei Steiner GA 121/1962, S. 74 entnommen haben, vgl. DAbb. 242. Gleich einem 'Zauberstab' gegen feindliche "Geheimbünde" fasst Beuys den "Eurasienstab" wiederum in einer Zeichnung von 1967, vgl. DAbb. 243 u. Nr. 148 im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b bzw. Tf. 135 im Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993.

⁸¹ Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 108. Bonito Oliva wiederum knüpft in dem Titel, den er dem Gespräch gab ("Dialog über die Kunst, die Architektur der Welt, mit ihrem Architekten namens Joseph Beuys") offenkundig an die Vorstellung des 'divino artista' bzw. des 'deus artifex' als 'Weltenbauer' an, wie sie letztlich auch für die Bezugnahme auf das Freimaureritual geltend zu machen ist.

⁸² Vgl. hierzu weiterf. a. unten Kap. III.12.

⁸³ Lt. Mailly 1924, 12f. dienten die Hütten, "unweit des Bauplatzes der Kirche in Grundform eines länglichen Vierecks aus Holzstämmen und Brettern errichtet", zur Versammlung u. zu rituellen Zwecken; der Grundriss war an den vier Himmelsrichtungen justiert; der Platz des "Meisters" war, so betont Mailly, dabei im Osten, die Blicke der Versammelten dementsprechend nach Osten ausgerichtet.

ursprünglich, in einer dem Zeichen von Kreuz und Rose geweihten Kathedrale gespielt, das Fanal für eine umfassende Erneuerung von Kunst und Gesellschaft hatte setzen sollen.⁸⁴

Dementsprechend mag auch ein genauerer Blick auf einige der plastischen Arbeiten lohnen, mit denen Beuys ab Mitte der sechziger Jahre an die Öffentlichkeit trat. War es allein der Bezug zum Handwerk des Bildhauers, der die markante Wiederkehr von Elementen wie Hammer und Winkelmaß im Werk bestimmte?⁸⁵ Oder wusste Beuys – der seinerzeit bei Mataré mit Arbeiten für den Kölner Dom beschäftigt gewesen war – nicht nur um die historischen Bezüge zu den Zeichen der Steinmetz- und Steinbildhauermeister, sondern auch um deren Bedeutung in der freimaurerischen Symbolik?⁸⁶ Welcher "Strang" – so wäre hier zu überlegen – hat seine Spuren in jenem *Filzwinkel* seiner ersten Ausstellung bei Schmela hinterlassen, in deren Inneren geheimnisvoll Schwefel- und Zinnoberpigmente leuchten?⁸⁷ Im Katalog der New Yorker Ausstellung ist dazu die folgende 'Erläuterung' des Künstlers nachzulesen:

"This is only one of many degrees from the circle, appearing again in *Eurasia*, and sometimes in fat as well. In the *Theory of Sculpture* different angles correspond to varying qualities of spatial articulation, substance and character."⁸⁸

War es die Überlieferung einer im Mikrokosmos der sichtbaren Welt die Proportionen von Bau, Ordnung und Entwicklung des Gesamten erkennenden Korrespondenzlehre, welche auch in jenen Bildern eine Rolle spielt, die nach Steiner die Innenschau des "Weges des Rosenkreuzers" als eines geistigen Alchemisten bestimmen sollen?⁸⁹ Eine 'Überlieferung' immerhin, die – will man in der Kunstgeschichte bleiben – schon bei Kandinsky einen

⁸⁴ Vgl. hierzu oben, Kap. III.10.

⁸⁵ Vgl. für eine im Zh. mit der Untersuchung bereits angesprochene Arbeit, in der beide Elemente gemeinsam figurieren, *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980), s. DAbb. 131bd u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 464/Tf. 226.

⁸⁶ Vgl. für Erstere DAbb. 227 u. die Abb. in Schöttner 1994, Anlage 24; für Letztere DAbb. 232c ff. – sowie für eine weitere potentielle, den Konnex zur Freimaurerei herstellende Quelle die angespr. Entwurfszeichnungen von E. Vreede für Ritualgerät n. Weisungen Rudolf Steiners, s. DAbb. 228a-c u. hierzu die Anm. oben.

⁸⁷ Vgl. J. Beuys: *34 Grad Filzwinkel-Farbwinkel* (1965). Dieser Winkel befindet sich heute im *Block Beuys*, vgl. DAbb. 245 u. Abb. in Block Beuys 1990, S. 79/Raum 2, Nr. 34. Gut erkennbar ist heute lediglich die zinnoberrote Fläche, die gegenüberliegende war jedoch urspr. mit Schwefel oder schwefelgelbem Pigment bemalt, vgl. den Kommentar von W. Beuys ebd., S. 319f., der hier zu Recht auf die Rolle der beiden Stoffe in der Chemie bzw. Alchemie verweist. Letztere hängt mit Ersterer zusammen, insofern Zinnober aus Schwefel u. Quecksilber zusammengesetzt ist u. urspr. zur Quecksilbergewinnung diente; hierfür zitiert W. Beuys Berzelius' *Lehrbuch der Chemie* (vgl. Berzelius 1856, Bd. 2, S. 535f.), das Werk eines Autors, den Beuys in seinem "-Sekunden-Stück" *Gioconda III* von 1961 auftreten lässt (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 48). Seinem Versuch ebd., das Gegenüber von Zinnober und Schwefel *direkt* ins Dreieck der paracelsischen "tria principia" Schwefel – Quecksilber – Salz (bzw. "Sulphur" – "Mercurius" – "Sal") zu spiegeln, ist ungeachtet Beuys' belegbarer Bezugnahmen auf letzteres und der 'alchemistischen' Farbspannung des Winkels wohl dennoch mit Vorsicht zu begegnen.

⁸⁸ Vgl. J. Beuys in Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 120 (die Typengröße dieser Passage ebd. zeigt an, dass es sich um ein Gesprächszitat bzw. eine an Beuys' Erläuterungen angelehnte Formulierung handelt).

⁸⁹ Vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.9. u. Kap. III.10. Explizit *als* freimaurerische Symbole gedeutet finden sich diese Bilder – speziell Dreieck, Winkel, Kreissegment u. a. m. – bei Steiner ausf. in seinen Skizzen und Erläuterungen zur Einrichtung von Logen bzw. Tempel-Räumen für die *Esoterische Schule*, vgl. hierzu Steiner GA 265/1987, S. 300ff.; sowie im Bezug auf den "Großen Bau" und die Freimaurer als "eigentliche Baumeister" Steiner GA 93/1991, S. 80ff. u. hier insb. S. 88f.

ähnliches Echo fand, der ebenfalls auf der Basis einschlägiger Anregungen die "verschiedenen Qualitäten von räumlichem Ausdruck, Substanz und Charakter" mit Winkelgraden in Beziehung setzte, um ein bildnerisches Vokabular zu entwickeln, welches das "Geistigen in der Kunst" zu formulieren und zu vermitteln im Stande sein sollte.⁹⁰

Worauf – um schließlich eine Inkunabel des plastischen Werks herauszugreifen – will die in die Tektonik eines Alltagsmöbels geschmiegte "Fettecke" des *Fettstuhls* (1964) aufmerksam machen?⁹¹ Beuys' eigenen Kommentaren zufolge sollte die Arbeit einerseits auf die "mineralischen Qualitäten" organischer Ausscheidungsprodukte anspielen und andererseits auf das Eingebundensein des Organischen in den als abstrakt wahrgenommenen Bau des Raumes verweisen.⁹² Handelt es sich hier – wie es die Assoziation des Stuhls mit der Fäkalie nahe legt – also lediglich um eine von Wortwitz getragene Provokation, über die der Künstler die Grundgedanken seiner als solchen erst später ausformulierten "Plastische Theorie" umso effektiver zu transportieren gedachte?⁹³

Nun: Allein ein Seitenblick auf Arbeiten wie *Christus, Erfinder der Dampfmaschine* dürfte hinreichend belegen, wie eng sich Humor und Referenz auf die aus den einschlägigen Quellen überlieferte Gedankengebäude verschränken können⁹⁴ – so dass es vor diesem Hintergrund durchaus legitim erscheinen mag, angesichts des *Fettstuhls* an jene 'unsichtbaren', 'geistigen' Proportionen zu denken, welche den Lehren der Letzteren zufolge die menschliche Anatomie mit derjenigen des Kosmos in Beziehung setzt.

"Also kann in unseren Zeiten / Mancher Jüngling Hoffnung haben / daß sein Geist mit Linien / Mög' aus dem Quadrat ausgraben / die verhüllte Proportion, woran er zu denken weiß / Drum dem Künstler alles feil / Für den angewendten Fleiß."⁹⁵

Kurzum: "Was Beuys studiert hat" – und namentlich das, was er an der Akademie bei Mataré und außerhalb der Akademie bei Benirschke studiert hat, dürfte für den Nukleus seines

⁹⁰ Vgl. Kandinsky 1926/1965, S. 71ff. zu Winkelgraden u. Farbspannungen (sowie zu letzteren ausf. Kandinsky 1912/1965); 1909, in seiner Münchener Zeit, hat Kandinsky nachweislich Vorträge von Steiner besucht – just zu jener Zeit also, in der Steiner sehr intensiv den Aufbau 'seiner' *Esoterischen Schule* verfolgte. Zur *Theosophie des Rosenkreuzers* las Steiner 1907 in München (vgl. GA 99/1955), zu dieser Zeit lebte Kandinsky allerdings mit G. Münter in Paris; auch der Kongress der *Theosophischen Gesellschaft* dürfte ihm damit entgangen sein (vgl. GA 284/1957) – nicht aber Steiners weitere Aktivitäten in München, zu denen u.a. auch die weitere Ausgestaltung der dortigen Loge und entsprechende Vortragstätigkeiten gehörten. Zu Kandinsky, Steiner und der Theosophie vgl. ausf. Ringbom 1970 u. 1986/1988.

⁹¹ Vgl. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 73.

⁹² Vgl. J. Beuys, ebd., S. 72.

⁹³ "In German the joke is compounded as a pun since Stuhl (chair) is also the polite way of saying shit (stool), and that too is a unused and mineralized material with chaotic character, reflected in the texture of the cross section of fat.", vgl. J. Beuys, ebd. Darüber, wie eng die "Plastische Theorie" ihrerseits mit der Dreigliederung des Menschen und der paracelsischen Trias "Sulphur" – "Mercurius" – "Sal" verknüpft ist, geben wiederum mehrere Diagramme des Künstlers Auskunft, vgl. DAbb. 117b u. die Abb. ebd., S. 74 (hier direkt den Aufnahmen zweier *Fettecken* beigeordnet) u. hierzu ausf. oben, Kap. III.8. u. Kap. III.9.

⁹⁴ Vgl. hierzu oben Kap. III.6. u. weiterf. Kap. III.7.; weitere Beispiele wären etwa das *Mirror Piece* bzw. *Poison* (vgl. DAbb. 165ab sowie ausf. Kap. III.8.) oder die Edition *Levitazione in Italia* (vgl. DAbb. 541 u. hierzu Kap. III.8., Abs. "Die Potenzen der Kunst").

⁹⁵ Vgl. Beuys 2000, VIII, 2 (1958-), S. 428/429 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.10.

Gesamtwerks von weitaus größerer Bedeutung sein, als es die biographische 'Legende' des *Lebenslauf Werklauf* der späteren Rezeption diktierte. Dass demgegenüber dort, wo aus deren Perspektive heraus ein Anschluss an die internationale zeitgenössische Umfeld gefunden beziehungsweise argumentativ belegt werden sollte, entsprechende Referenzen ebenso wenig populär gewesen wären wie solche auf Rudolf Steiner, liegt auf der Hand. Dem entsprechend wurden sie auch – ganz ähnlich wie Beuys' eigene Andeutungen über seine Steiner-Lektüre oder die Hinweise, welche die van der Grintens auf Péladan und Pannwitz gegeben hatten – vom Gros der Interpreten ignoriert beziehungsweise weder aufgegriffen noch weiterverfolgt.

Allerdings betreffen "Eindrücke" wie diese primär die Grundlagen, auf denen Beuys sein Werk errichtete und – bei aller Treue, die der Künstler diesen zeitlebens halten sollte – nur sekundär deren weiterführende Entwicklung und Transformation in eine Material- und Formensprache, deren kontroverse Rezeption ganz wesentlich zu seiner Anerkennung als führender Vertreter der deutschen Nachkriegskunst beigetragen hat. Zudem hätte eine sichtbare Nähe zu seinem Lehrer Mataré bei den Besuchern seiner beiden frühen Ausstellungen in Kleve und Kranenburg wohl kaum zu jenem Unbehagen geführt, wie es sich in dem eingangs zitierten Leserbrief artikuliert: Hier waren zweifelsohne *andere* "fremde Einflüsse" gemeint – nämlich diejenigen jener Künstler, die in der international geprägten rheinischen Kunstszene zu dieser Zeit Furore machten.

Wenn sich aber nun, wie schon der Durchgang durch die Rezeptionsgeschichte zeigen konnte, die Wahrnehmung des Künstlers unter einschlägigen Vorzeichen – sei es in so despektierlichen Attributionen wie denen eines "Galerie-Magie mit Margarine" betreibenden "Filzmagiers"⁹⁶, sei es in zwischen Zustimmung und Kritik oszillierenden Beschreibungen wie Vostells prominent überlieferter Assoziation der Aktion *DER CHEF THE CHIEF Fluxus Gesang* (1964) mit "Ritual" und "kultische[r] Handlung"⁹⁷ – vorzüglich an eben jene Arbeitsweise knüpfte, deren ersten 'plastischen Niederschlag' die Verfasserin des Leserbriefs empört den "fremden Einflüssen" zuordnen will, muss einmal mehr interessieren, ob zu diesen "fremden Einflüssen" auch solche gehörten, die Beuys keineswegs so fremd waren beziehungsweise ihn in seiner weiteren künstlerischen Orientierung bestärken oder ihm sogar entsprechende Anregungen vermitteln konnten.

Dem wird in den beiden folgenden Kapiteln nachzugehen sein. Zunächst sollen ausgehend von dem Umfeld, in dem sich Beuys bewegte, die 'Parallelprozesse' in der rheinischen Kunstszene zwischen Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre in den Blickpunkt rücken; mit Blick auf Beuys' Aktion *Sibirische Symphonie 1. Satz* (1963) in der Düsseldorfer Kunstakademie, in welcher der Künstler erstmals mit einem toten Hasen agierte und auf

⁹⁶ Vgl. die von Burgbacher-Krupka 1977 versammelten Zeitungsartikel aus den Jahren 1963-1977 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.1.

⁹⁷ Vgl. Vostell 1964 sowie ausf. Kap. III.2., Abs. "Kritik am 'Chef'".

diese Weise einschlägige Aufmerksamkeit erregte, wird sich der Radius allmählich erweitern lassen.⁹⁸ Hierauf aufbauend können dann vergleichende Überlegungen zu den zeitgenössischen Entwicklungen in der europäischen Kunst der sechziger Jahre – namentlich im Umfeld der italienischen *Arte Povera* und des Kreises der französischen *Nouveaux Réalistes* – dazu einladen, Distanz und Nähe des Künstlers zu diesem Umfeld näher in Augenschein zu nehmen und ausgehend von Arbeiten, in denen Beuys dezidiert und demonstrativ auf Zeitgenossen von Lucio Fontana bis Yves Klein verweist, nach konkreten Referenzbeziehungen zu fragen.⁹⁹ Wenn dabei wiederum jeweils, der übergreifenden Fragestellung entsprechend, Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption im Mittelpunkt stehen, werden sich auf diese Weise wichtige Koordinaten zu Positionierung und Position des Künstlers in diesem Kontext zusammentragen lassen, die zugleich die Basis für die weiterführenden Überlegungen darstellen, denen die anschließenden Kapitel zu den nachfolgenden Künstlergenerationen gewidmet sind.

⁹⁸ Vgl. Kap. III.12.

⁹⁹ Vgl. Kap. III.13.

III.12. Parallelprozesse. Orientierung und Positionierung

"1955 Ende von Künstlerbund 'Profil Nachfolger'"¹

Zweifellos sind auch im Zuge einer Suche nach Antworten auf die Frage nach möglichen Einflüssen, Austauschbeziehungen und Parallelen im Umfeld jüngerer zeitgenössischer Positionen – der in der Literatur erstaunlich selten und eher cursorisch nachgegangen worden ist – kaum allein jene Namen und Daten in den Blick zu nehmen, die Beuys selbst 1964 in seinem *Lebenslauf Werklauf* nennt.² Dass sich Letzterer ohnedies nur sehr bedingt als Quelle eignet, mag angesichts seines poetischen und mindestens in Teilen deutlich fiktionalen Gesamtcharakters selbstverständlich erscheinen.³ Anders, als es insbesondere seine prominent rezipierte Exegese durch Adriani, Konnertz und Thomas suggerieren kann, ist aber auch im Umgang mit den eingespeisten Realdaten eine gewisse Vorsicht angebracht.⁴ Dies lässt sich nicht zuletzt für jenen Lebensabschnitt belegen, in den Beuys' Begegnung mit *FLUXUS* fällt – der Kontakt mit einem künstlerischen Umfeld also, das gemeinhin als 'Bühne' oder bestenfalls als Katalysator für eine ansonsten jedoch eigenständige Entwicklung des Künstlers verhandelt wird. Eine solche Lesart dürfte sich allerdings allzu eng an den Vorgaben des *Lebenslauf Werklaufs* orientieren. Zwar kommt dem Begriff *FLUXUS* auch hier eine Art Scharnierstellung zu: Dem Eintrag für das Jahr 1963 zugeordnet findet er sich nicht nur mit dem Auftauchen des Materials Fett verknüpft, über dessen Erwähnung im Zusammenhang mit dem Kölner Vortrag Allan Kaprows Beuys offenbar seine exemplarische Abgrenzung gegenüber dem amerikanischen Happening signalisieren will⁵, sondern auch mit jener Schnittstelle in der kunstvoll arrangierten Vita des "Ausstellungskünstlers"⁶, an der Beuys in dieses Konstrukt die Realität seiner Beteiligung am

¹ Eintrag im *Lebenslauf Werklauf*, vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 8 (1994: S. 9).

² Namentlich genannt werden in der 1964 erschienen ersten Fassung lediglich Otto Piene (als Vertreter von *ZERO* – allerdings für das Jahr 1952, in dem die gleichnamige Gruppe noch gar nicht gegründet ist) und Allan Kaprow. *FLUXUS* erscheint demgegenüber als Sammelbegriff – was angesichts einer 'Bewegung', die ebenso inhomogen wie 'vielköpfig' war, zunächst einmal verständlich wirkt – jedoch, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, auch von markanten Auslassungen zeugt. Weitere Namen kommen erst in der für Becker/Vostell 1965 und spätere Publikationen vorgenommenen Ergänzungen vor, sie betreffen Künstler wie B. Nørgaard [ebd. als Björn Nørgard], H. Christiansen, B. Brock und seinen Schüler J. Stüttgen, mit denen Beuys für seine Aktionen zusammenarbeitete oder – im Fall von R. Morris (und Y. Rainer) – freundschaftlich verbunden zu sein behauptete; vgl. a. weiterf. unten.

³ Vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.4. sowie DAbb. 74a-d; für die vorauf gehenden Versionen der Vita DAbb. 71-73.

⁴ Beispielhaft trifft dies – wie Luckow 1998 aufzeigt – etwa auf die annoncierte "Freundschaft mit Bob Morris und Yvonne Rainer" zu, von der Morris seinerseits offenbar wenig wissen wollte, vgl. ebd., S. 33ff. Was Luckows Untersuchung am Beispiel der Relationen zwischen Beuys und den fokussierten amerikanischen Künstlern (E. Hesse, B. Nauman, R. Serra) ebenfalls exemplarisch belegt, ist, dass beiderseitige Abgrenzungsgesten nicht nur zur Tagesordnung gehörten, sondern auch "auf beiden Seiten" im Hinblick auf die spätere monographische Betrachtung der künstlerischen Positionen zu nachhaltigen Verunklärunen hinsichtlich etwaiger Austauschbeziehungen und gegenseitiger Anregungen bzw. Einflüsse geführt haben.

⁵ Vgl. hierzu weiterf. den nachf. Abschnitt.

⁶ In Anlehnung an Bättschmann 1997a, der freilich Beuys als Aufstellung von Ausstellungen formatiertem *Lebenslauf Werklauf* – erstaunlicher Weise – keine methodische Beachtung schenkt.

internationalen Kunstbetrieb einbrechen lässt. Eingeleitet wird der nachfolgende Block dicht auf dicht folgender Titel von Aktionen und Arbeiten allerdings von einem neuen Kunst-Begriff, mit dem augenscheinlich die eigene Position *als* eigenständige annonciert werden soll: "Joseph Beuys 'VEHICLE ART'" – während *FLUXUS* nominell nur mehr ein einziges Mal auftaucht, nämlich im Zusammenhang mit der als "Parallelprozeß" ausgewiesenen Okkupation der "FLUXUS ZONE WEST".⁷

– Zur Substanz von Beuys' 'Fluxusbegriff' –

Zumal wenn man bedenkt, dass der Text ursprünglich anlässlich einer *FLUXUS*-Veranstaltung verfasst und publiziert worden ist, mag die Zurücknahme des Bezugs auf die Bewegung gegenüber der zuvor im Kranenburger Katalog publizierten Kurzvita, die als unmittelbarer Prototyp des *Lebenslauf Werklaufts* anzusehen ist, verwundern.⁸ War *FLUXUS* für Beuys also tatsächlich nur ein Medium für die Internationalisierung seiner 'VEHICLE ART', "ein willkommenes Vehikel der Öffentlichkeits-Werdung", wie dies Laszlo Glozer 1986 in seinem Nachruf auf den Künstler unterstellen sollte?⁹

Nun sind die von Beuys retrospektiv sogar für die Jahre seiner unmittelbaren Beteiligung an *FLUXUS* bemühten Distanzierungsgesten nicht nur auf einer rhetorischen, sondern auch auf einer inhaltlichen beziehungsweise konzeptionellen Ebene durchaus nachvollziehbar, wenn man die seinem Gesamtwerk zu Grunde liegenden Intentionen ins Auge fasst. Dennoch dürfte die Bedeutung der Impulse, die er aus diesem Umfeld für die Entwicklung sowohl seiner plastischen Formen- und Materialsprache wie auch seiner Aktionstätigkeit erfahren hat, kaum von der Hand zu weisen sein. Gerade hier gilt zu bedenken, dass Beuys' Abgrenzungen gegenüber anderen Künstlern ebenso wie deren Nennung in der Regel auf einen funktionalen Hintergrund schließen lassen – doch beides *gleichermaßen* wenig über Einflüsse und Austauschprozesse sagt. Noch Anfang der siebziger Jahre konzidiert er *FLUXUS* an prominenter Stelle – nämlich im Gespräch mit den Autoren seiner ersten Monographie – eine Bedeutung auch für die eigene künstlerische Entwicklung, wenn er mit Blick auf die Kölner "Fettkiste" bemerkt:

⁷ Die Umbenennung der *Deutschen Studentenpartei* in *FLUXUS ZONE WEST* im Jahr 1967 wurde zum Auslöser der endgültigen Entzweiung mit Wolf Vostell, der in der 1963 verfassten "Kurzvita" noch prominent erscheint – dessen Name auffälligerweise allerdings bereits in der ersten Fassung des *Lebenslauf Werklauf* 1964 weggelassen wird, also noch *vor* dem hier angesprochenen offenen Konflikt zwischen den beiden Künstlern. Vgl. zum Verhältnis Vostell/Beuys a. oben, Kap. III.2.

⁸ Vgl. zur Genealogie des *Lebenslauf Werklauf* u. zum Vergleich der genannten Fassungen ausf. oben Kap. III.4. sowie DAbb. 71ff.; hier insb. DAbb. 73.

⁹ Vgl. Glozer 1986, S. 33. Einen Schritt weiter geht Kellein 1991, der – seinerseits an Stüttgen 1980 anschließend – sogar die These vertritt, dass Beuys den *FLUXUS*-Künstlern den "Fluxus-Begriff" entzogen und, während diese an bzw. in ihren Zielsetzungen gescheitert seien, die ihm zugrunde liegenden Impulse weitergeführt und realisiert habe.

"Was die Materialien angeht, so habe ich eigentlich gar nichts Neues verwendet, sondern ich habe nur die *in Fluxus angelegten Ideen weiterentwickelt und versucht, sie materiell umzusetzen*."¹⁰

Wenige Seiten zuvor heißt es allerdings:

"Alle Fluxusleute waren sensible Geister, sie griffen viel auf [...]. Sie waren immer auf möglichst dramatische *Materialwirksamkeit* angewiesen, ohne dabei Konzeptionelles präzise fixieren zu wollen. *Es fehlte ihnen die richtige Theorie*, ein erkenntnismäßiger Unterbau gleichsam mit einem klar abgesteckten Ziel. [...] Trotzdem kann ich sagen, daß die Fluxus-Aktionen einen Wert hatten, weil sie auf dem Wege, Zusammenhänge bewußt zu machen, eine wichtige Entwicklung darstellten."¹¹

Mithin wird *FLUXUS* in beiden Kommentaren als Durchgangsstation markiert. Doch während der erste auf eine *Weiterentwicklung* von Ideen *in ihrer Realisierung im Material* abhebt (damit hätte Beuys etwas "aufgegriffen" und "materialwirksam" umgesetzt), suggeriert der zweite, er habe die lediglich auf "Materialwirksamkeit" ausgehenden *FLUXUS*-Ideen mit dem fehlenden "erkenntnismäßigen Überbau" zusammengeführt. Insgesamt bleibt die Relation zu *FLUXUS* also ebenso vage gefasst wie die zwischen "Ideen" und "Materialien" – was sich demgegenüber deutlich konturiert, ist Beuys' Bemühen um die Positionierung der eigenen Person, dem die Autoren in der Einbindung der Zitate ebenso offenkundig entgegenarbeiten. Dies gilt erst recht – zumal vor dem Hintergrund des bereits Zitierten – für eine Bemerkung, die im selben Buch im Eintrag zu den (Krisen-)Jahren 1956-57 (!) zu finden ist. Damals, so ist hier zu lesen, habe er sich mit Dada beschäftigt und

"[...] einen Schlußstrich unter diese Bewegung zu ziehen [versucht], was auch später so wahrgenommen wurde, als ich mich *nur äußerlich, organisatorisch, nicht aber inhaltlich* mit den Neodadaisten, den Fluxusleuten [...] verband und gleichzeitig *meinen eigenen Fluxusbegriff, unabhängig von Dada und Neodada, entwickelt habe*."¹²

Ähnlich mag die explizite Bezugnahme auf *FLUXUS* im (Katalog-)Titel der Kranenburger Ausstellung, in der Betitelung der gezeigten Arbeiten wie schließlich in der stilisierten Kurzbiographie im Katalog gerade im 'Überschusshaften' vor allem auf eine solche strategische Positionierung schließen lassen.¹³ Gleichwohl kann man sie auch unter den Vorzeichen eines demonstrativen *und* durchaus ernsthaften Schulterschlusses mit *FLUXUS* verstehen, von dessen "Mitgliedern" Maciunas wortwörtlich verlangt hatte:

"Alles, was du präsentierst oder veröffentlichst, muß zu 50% oder mehr Fluxus beinhalten, und es muß Fluxus genannt werden."¹⁴

¹⁰ Vgl. J. Beuys in: Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 58 (1994: S. 58).

¹¹ Ebd., S. 53 (1994: S. 52).

¹² Ebd., S. 34 (1994: S. 40).

¹³ So scheint Beuys beispielsweise für seinen Beitrag zur *documenta III* 1964 keinen Wert darauf gelegt zu haben, sich durch eine entsprechende (nachträgliche) Signifizierung seiner Arbeiten – wie dies, äquivalent zur Kranenburger Schau, durchaus möglich gewesen wäre – mit *FLUXUS* zu assoziieren. In der Gruppenausstellung ging es ihm offenbar vor allem um die Repräsentation *seiner* Position – wie etwa auch seine Anweisung an die Katalogredaktion der *documenta 4* belegt: "Auf Gruppenausstellungen bitte in der Aufstellung verzichten. Nicht wichtig." (Brief v. 24. 02. 1968, *documenta*-Archiv, hier zit. n. Lange 1999, S. 133/Anm. 77).

¹⁴ Vgl. Friedman 1991, S. 193.

Immerhin bemüht sich der Künstler noch 1965 aktiv um den Kontakt mit George Maciunas¹⁵; ab 1968 beginnt er, die "FLUXUS ZONE WEST" in einem seiner selbst entworfenen Stempel zu führen¹⁶, den er bis einschließlich 1970 noch für zahlreiche Editionen und Publikationen verwenden wird¹⁷; und er tritt nicht nur bis Ende der sechziger Jahre gemeinsam mit anderen Mitgliedern von *FLUXUS* auf, sondern führt den *FLUXUS*-Begriff auch explizit im Titel seiner Aktionen und in deren Partituren an. Und schließlich gehört auch Beuys' Begriff der 'VEHICLE ART', der in der heutigen Druckfassung des *Lebenslauf Werklauf* wie ein Aufbruchsfanal für die im Anschluss erscheinenden Aktivitäten wirkt, zu den *Nachträgen*, um die der Text nach 1969 ergänzt wurde – die erste Version endet noch, ganz im Geiste von *FLUXUS*, mit dem Vorschlag, die Berliner Mauer um 5 cm zu erhöhen. Vor diesem Hintergrund scheint die Verschiebung, die von dem auf den *FLUXUS*-Kontext konzentrierten "Prototypen" zum *Lebenslauf Werklauf* zu beobachten ist, weniger einer Distanzierung von *FLUXUS* geschuldet, denn vielmehr der Hervorhebung der eigenen Bedeutung innerhalb und für die Kunstentwicklung dieser Zeit dienen zu sollen.

Auch die Ausstellung des "warmen Fettes" an einem "warmen Juliabend" anlässlich des Kaprow-Vortrags – eine der wenigen Formulierungen, die fast wörtlich aus dem 1963 entstandenen 'Prototypen' des *Lebenslauf Werklauf* übernommen wird und retrospektiv die Geburtsstunde seiner Materialikonographie zu markieren scheint – steht für Beuys noch Anfang der siebziger Jahre unter den Vorzeichen "seines eigenen" *FLUXUS*-Begriffs, den er dem Amerikaner im persönlichen Gespräch erläutert zu haben angibt:

"Das war ein sehr interessanter Abend, weil ich mit Kaprow über alle Themen diskutieren konnte. Seine Vorstellungen von Happening fand ich zumindest von den Begriffen her unhaltbar. Die ganze Nacht haben wir dann über theoretische Strukturen gesprochen. Aber ich glaube, er wollte nicht sehr viel davon wissen, vor allem wurde diskutiert über Fluxus kontra Happening."¹⁸

Unabhängig davon, ob das Gespräch in der beschriebenen Intensität stattfand oder die retrospektive Erläuterung lediglich die Funktion aufnimmt, die bereits mit der Nennung des namhaften amerikanischen Künstlers gegeben ist – nämlich die Kontrastierung des eigenen

¹⁵ In einem Brief versichert Beuys dem nach New York zurückgekehrten Maciunas, "daß ich Sie, auch auf diese große Entfernung, zu verstehen glaube und nicht der Ansicht bin, daß FLUXUS am Ende ist, tot ist.", vgl. Kellein 1986, S. 325/326. Zwar gibt er in diesem Zh. bei, dass sich seine und Maciunas Auffassungen unterschieden, bekräftigt jedoch, dass ihn Vostells entsprechende Vorwürfe und Behauptungen nicht davon abbringen könnten, "Maciunas zu lieben", vgl. Rothfuss 2001, S. 43. Freilich blieb diese Zuneigungsbekundung, wie Rothfuss bemerkt, unerwidert.

¹⁶ Vgl. Stüttgen 1988c, S. 194 u. die Anm. oben.

¹⁷ Markant etwa auf dem von Beuys gestalteten Titel des Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b. Erwähnenswert scheint in diesem Zh. auch, dass Beuys sogar noch 1970 eine korrigierte Version des 1963 erschienenen *FLUXUS-Manifests* von George Maciunas lanciert, vgl. die Edition in Schellmann 1992, Nr. 16. Hier ist der Satz "Purge the world of 'EUROPANISM'" gegen die aus Beuys' Perspektive natürlich sehr viel näher liegende Variation "Purge the world of 'AMERICANISM'" ausgetauscht, neben der "Korrektur" erscheinen zudem Beuys' *FLUXUS ZONE WEST*-Stempel und seine Signatur, vgl. die Abb. in Daniels 1991, S. 101/102, der einem Randverweis auf dem Blatt entsprechend diese Version bereits 1963 datiert. Wahrscheinlicher ist jedoch vor dem Hintergrund der Kontroversen um die *FLUXUS ZONE WEST* eine spätere Entstehungszeit. Mindestens ist der Stempel, der erst 1967/68 entsteht, nachträglich aufgebracht worden.

¹⁸ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 58 (1994: S. 56f.).

Kunstbegriffs vor einer internationalen Folie – stellt sich die Frage, inwieweit Beuys Kaprows Position tatsächlich so "unhaltbar" erschienen sein kann, wie er später seinen Biographen gegenüber betonte. Immerhin hatte der Cage-Schüler mit den Happenings nicht nur die Vorstellung einer sich aus dem Alltag speisenden, performativen Kunst nach Deutschland gebracht, sondern bereits 1958 in einem programmatischen Text über Jackson Pollock dazu aufgerufen, anstelle mit Farben mit "Substanzen" und Materialien wie Dingen vom Stuhl bis hin zu Nahrungsmitteln zu arbeiten.¹⁹ Und wenn er in diesem Text zunächst davon gesprochen hatte, dass Pollocks Vorgehen die Kunst zu einem Punkt zurück führen könne, an dem sie – wie in vergangenen Zeiten – "aktiv in Ritual, Magie und Leben involviert" sei²⁰, so zeichnete er schließlich auch ein entsprechendes "Bild vom Künstler" am Horizont:

"Junge Künstler müssen heute nicht länger sagen, 'Ich bin ein Maler' oder 'ein Dichter' oder 'ein Tänzer'. Sie sind einfach Künstler. Das ganze Leben wird ihnen offen stehen. [...] Aus Nichts werden sie das Außergewöhnliche beziehen, und möglicherweise ebenso die Nichtigkeit. Die Menschen werden entzückt oder verängstigt sein, Kritiker verwirrt oder amüsiert, aber dies werden die Alchemien der 1960er Jahre sein."²¹

Wiewohl es wenig wahrscheinlich ist, dass Beuys Kenntnis von dem in einer amerikanischen Kunstzeitschrift erschienenen Essay nahm, wird ihm dessen zentrale Botschaft – sei es über die Begegnung mit Kaprow selbst, sei es über den Umweg seiner *FLUXUS*-Mitstreiter – zweifellos erreicht haben.²² Und auch im Juli 1963 dürften es weniger die *Begriffe*, mit denen der rhetorisch gewandte Kaprow seine Theorie des Happening propagierte, gewesen sein, die dem Deutschen "unhaltbar" erschienen – als vielmehr deren Zugehörigkeit zu einem in sich geschlossenen Gesamtmodell, das bereits die Signatur eines anderen trug.

Weitaus auffälliger scheint aus historischer Perspektive aber noch ein anderer Punkt der hier zur Diskussion stehenden Passage des *Lebenslauf Werklauf*: Obgleich Beuys bereits 1962

¹⁹ Vgl. Kaprow 1958, S. 56: "Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilise the *specific substances of sight, sound, movements, people, odor, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights [...]*" (Hervorh. V. K.). Zur Theorie des Happening vgl. einf. den Überblicksartikel von Wick 1973/1974 (in dem Kaprow etwas kapriziös behauptet, er habe nie die Absicht gehabt, "einer Kunstform den Namen zu geben", s. ebd., S. 109 – wiewohl er dies spätestens mit seiner viel rezipierten Publikation *Assemblage, Environments & Happenings* de facto getan und auch deutlich angestrebt hatte, vgl. Kaprow 1966 u. ebd. insb. seinen sehr ausführlichen, deutlich eine Klassifikation anstrebenden Einführungsartikel ebd., S. 146-208).

²⁰ Ebd.: "Pollock's near destruction of this tradition [gemeint ist die der humanistischen Kunstauffassung] may well be a *return to the point where art was more actively involved in ritual, magic, and life* than we have known in our recent past. If so, it is an exceedingly important step and in its superior way offers a solution to the complaints of those who would have us put a bit life into art." (Hervorh. V. K.).

²¹ Vgl. Kaprow 1958, S. 57 (Übs. V. K.).

²² Vgl. Beuys' Angabe gegenüber Adriani/Konnertz/Thomas 1973, er habe mit Kaprow noch die ganze Nacht hindurch diskutiert. Dass Kaprows Gedanken in der Tat nicht nur auf den Kreis von *FLUXUS*, sondern auch auf die europäische Kunstszene insgesamt befruchtend wirkten, spiegeln nicht zuletzt einschlägige Manifestationen im Umfeld der *Nouveaux Réalistes* und der *Arte Povera*. In beiden Bewegungen fungierten Kunstkritiker – in deren Fall davon auszugehen ist, dass sie die zeitgenössischen Kunstzeitschriften wahrnahmen – als Autoren und Multiplikatoren der Texte, über die sich diese bestimmten und die v. a. auch die Rezeption der beteiligten Künstler maßgeblich prägten. Sowohl für die *Arte Povera* als auch für die *Nouveaux Réalistes* ist namentlich für die "Alchemien der sechziger Jahre" natürlich auch auf das Erbe des Surrealismus zu verweisen – das sich seinerseits wiederum bei Pollock in eben jenen Momenten niedergeschlagen hat, auf die Kaprow in seinem Text als zukunftsweisende fokussiert. Vgl. hierzu weiterf. unten den Abschnitt "Arte e Alchimia Povera".

über Nam June Paik mit der sich in eben diesem Jahr formierenden Bewegung in Berührung kommt, gibt er 1963 als Kerndatum an, also jenes Jahr, in dem sein eigenes öffentliches Debüt unter *FLUXUS*-Vorzeichen datiert. Nichts desto weniger figuriert für das Vorjahr ein – de facto nie realisiertes – *Erdklavier*, das zwar unschwer auf die von John Cage entwickelte und über Paik prominent in der rheinischen Kunstszene installierte Idee des "prepared piano" zurückzuführen ist²³ – von Beuys selbst jedoch später dazu herangezogen wird, um im Gespräch mit seinen Biographen die Differenz zu *FLUXUS* und die eigene Vorreiterrolle gegenüber Paik herauszustellen.²⁴ Dass gerade dessen Name ebenfalls zu denen gehört, die im *Lebenslauf Werklauf* fehlen, mag umso mehr irritieren, als beide Künstler noch weit über die *FLUXUS*-Zeit hinaus in Kontakt bleiben, ja sogar mehrfach zusammen arbeiten beziehungsweise auftreten werden.

Tatsächlich dürfte die Bedeutung, welche die Begegnungen mit dem Koreaner in den Jahren vor 1963 – wie auch die Zeit unmittelbar vor *FLUXUS* insgesamt – für die Entwicklung des "Werklaufs" besitzen, nicht zu unterschätzen sein. Und das gilt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, keineswegs allein für den "Aktionskünstler" Beuys, sondern auch für eben jene Elemente seines künstlerischen Vokabulars, die eher dem 'Esoteriker' zugeschlagen zu werden pflegen und dementsprechend von Seiten der Kunstgeschichte bevorzugt herangezogen worden sind, um dessen Position gegenüber derjenigen der übrigen *FLUXUS*-Protagonisten abzugrenzen.²⁵

²³ Cage entwickelte die Idee des "prepared piano" als eines durch Materialien manipulierten Klangkörpers bereits 1938; 1959 übernimmt es Paik für seine Kompositionen, die in Köln u. Düsseldorf aufgeführt werden. Ab Anfang der 1960er Jahre gehört das Klavier zusammen mit der Geige sowohl in Amerika als auch in Europa allenthalben zum Repertoire der im Rahmen von (Intermedia-)Aktionen bearbeiteten bzw. als Statussymbol der bürgerlichen Kultur attackierten Gegenstände, vgl. Hoffmann 1995, S. 126f. Die zunächst primär kompositorische Bedeutung verschiebt in diesem Zuge allerdings in Richtung eines *Objekts*, das aufbewahrt und ausgestellt werden kann. Ähnliches gilt übrigens für die Aktionspartituren, wobei für deren Wahrnehmung als (autonome) künstlerische Arbeit nicht nur auf die ihnen inhärente Qualität des 'Autographen' zu verweisen ist, sondern auch auf die 1960 von Mary Bauermeister aufgenommene Praxis, im Rahmen der von ihr organisierten Atelierkonzerte neben bildkünstlerischen Arbeiten auch Kompositionspartituren auszustellen, vgl. Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993, S. 23. 1963 zerstörte Beuys ein von Paik präpariertes Klavier in dessen Ausst. in der Galerie Parnass/Wuppertal, vgl. hierzu weiterf. unten.

²⁴ Vgl. J. Beuys in Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 49f. (1994: S. 50f.) Nach einer Aufzählung verschiedener Möglichkeiten für eine Umsetzung des Konzepts (Überschütten d. Klaviers, Ausstechen einer Negativform im Freien, Formung eines Flügels aus Erde) betont Beuys: "*Aber als Begriff war dieses Erdklavier ja viel besser, deshalb wurde es dann nicht realisiert.* Das war also nicht eine erste Fluxus-Aktion, sondern eine Idee, [...] die ich auch mit Paik besprochen habe. Wenn ich etwa in Wiesbaden teilgenommen hätte, hätte ich etwas gemacht mit dem Erdklavier." Nicht nur wird das Verfahren des "prepared piano" um bildhauerische Varianten erweitert, die Erstere in einer 'Vorwegnahme' von *Land Art* und *Arte Povera* übertrumpfen (während die entsprechenden retrospektiven Erläuterungen des Begriffs um 1972 durchaus von der Kenntnis beider Strömungen inspiriert sein dürften). Ähnlich wie in den Äußerungen zu *FLUXUS* werden hier erneut "Begriff" und "Idee" über den (vorgeblich) lediglich 'aktionistischen' Impetus der Kollegen gestellt.

²⁵ Zwar verweist auch Kramer 1995, S. 27-29 auf Paik als "Weggefährten" und Schneede 1994, S. 10 konzediert gar: "Zweifellos wurde Beuys aus der Ferne von Cage und aus der Nähe von Paik beeinflusst." Genauere Überlegungen dazu, *worin* diese Beeinflussung bestand und welche Konsequenzen sie hatte, stellen beide jedoch ebenso wenig an wie Geisenberger 1999, der – ähnlich wie Kramer – letztlich nur die Daten der frühen Begegnung und späteren Kollaborationen wiedergibt. Bei allen drei Autoren führt die ausschließliche Fokussierung auf Beuys nicht nur zu einer weitgehenden Ausblendung von Paiks Arbeit und damit auch den Aspekten, die Beuys an ihr angezogen haben dürften, sondern auch des Spannungsfeldes von Produktion und Rezeption, das für Entwicklung und Verständnis *beider* Positionen eine Rolle spielt.

– (Eine) Neue Musik. 'Lehrer' und 'Schüler' –

"joseph beuys [...] / der zwei fasane / gefangen hat aus silber und gold / will ihnen grade joyces wake / er- / klären / obwohl joyce natürlich da ist / und sie lebendig sind"²⁶

Bekanntlich ist Nam June Paik ursprünglich als experimenteller Musiker zur Kunst gekommen – und zwar insofern wortwörtlich, als ihn sein Weg 1958 von Freiburg, wo er Musik studiert hatte, zunächst zu den *Darmstädter Kursen für Neue Musik* und von hier aus nach Köln führte, wo er zunächst bei Karlheinz Stockhausen im WDR-Studio für elektronische Musik zu arbeiten beginnt.²⁷ Einer von Paiks Leitsternen auf diesem Weg war John Cage gewesen, dessen Darmstädter Vorträge über *Komposition als Prozeß* ihn nachhaltig beeindruckten – wohl nicht zuletzt, da sich Cage in seiner Arbeit auf den asiatischen Zen-Buddhismus berief.²⁸ Dementsprechend trug die performative Komposition, mit der Paik ein Jahr später in Düsseldorf debütierte, den Titel *Hommage à John Cage*. Bevor auf diesen wirkungsvollen Auftritt näher eingegangen wird, lohnt zunächst noch ein Seitenblick auf das Umfeld, in dem sich Paiks Grenzüberschreitung zwischen Musik- und Kunstszene vollzog – und auf den Komponisten, von dem ein entscheidender Anstoß zu dieser Entwicklung ausgegangen war. Mit seinem Interesse für den amerikanischen Komponisten stand der Koreaner zu dieser Zeit keineswegs allein, vielmehr verdankte Cage die Einladung nach Darmstadt Vertretern der aktiven Kölner Szene, in der er bereits 1954 gemeinsam mit David Tudor gastiert hatte und in die er 1958 im Rahmen seiner Europa-Tournee ein weiteres Mal zurückkehren sollte. Erwähnenswert scheint in diesem Zusammenhang nicht nur, dass sich Cage seinerseits intensiv mit fernöstlicher Spiritualität – und zuvor mit esoterischem Gedankengut europäischer Provenienz – beschäftigt hatte, um aus diesen Quellen Anregungen für seine Kompositionsprinzipien zu beziehen.²⁹ Prominent figurieren in seinem Werk auch zwei Namen, die uns später bei Joseph Beuys erneut begegnen werden: James Joyce und Erik Satie. Für Letzteren hatte Cage bereits 1948 am

²⁶ Vgl. Cage 1979/1985, S. 351/352.

²⁷ Vgl. die ausf. Biographie in Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 17ff. Zuvor hatte der gebürtige Koreaner, dessen Familie 1950 nach Japan emigriert war, in Tokio Ästhetik, Musik- und Kunstgeschichte studiert und mit einer Arbeit über Arnold Schönberg abgeschlossen; nach Deutschland ging er ursprünglich, um in Musikgeschichte zu promovieren. Für 2006 sei an dieser Stelle – auch für die folgenden Abs. – der Hinweis auf das vom Zentralarchiv d. deutschen Kunsthandels herausgegebene Heft zu Paiks frühen Jahren im Rheinland (s. Sediment-Paik 2005) nachgetragen, das neben einem kompakten Überblick auch Reproduktionen zahlreicher Dokumente bietet.

²⁸ Zunächst war Cage über Mythologie-Historiker J. Campbell mit hinduistischer Spiritualität in Berührung gekommen (namentlich A. K. Coomaraswamys *The Transformation of Nature in Art*, 1934, einem Buch, das seinerseits von theosophischem Gedankengut beeinflusst ist, vgl. weiterf. a. unten); später wandte er sich dem Buddhismus zu, für den der japanische Gelehrte Daisetz Teitaro Suzuki sein wichtigster Gewährsmann wurde. Seine Behauptung, er habe bei Suzuki studiert, ist allerdings Teil der "Mythos Cage". Zwar besuchte er einige von Suzukis religionsphilosophischen Vorlesungen an der Columbia University, seine Auffassung von Zen verdankt sich jedoch dessen populärer formulierten Schriften, die in der Nachkriegszeit derart breit rezipiert wurden, dass man äquivalent zu Moffitts pointierten Verweis auf den "paperback shamanism" (vgl. Moffitt 1988, S. 78f.) von einer Welle des 'paperback zen' sprechen könnte. Vgl. zu Cages Zen-Rezeption Pepper 1999 u. Patterson 2002.

²⁹ Bevor Cage mit dem *I Ching* zu arbeiten begann, verwendete er zeitweise das Schema des "magischen Quadrates" als Grundlage für seine Kompositionen (vgl. Bernstein 2002); vor der Zen-Philosophie hatte er sich bereits mit Meister Eckhardt auseinandergesetzt. Zu einer Beschäftigung mit der europäischen Mystik und esoterischem Gedankengut dürfte ihn nicht zuletzt sein Lehrer Schönberg angeregt haben; vgl. weiterf. a. unten.

Black Mountain College ein Festival organisiert, in dessen Rahmen er den französischen Komponisten auch mit einem Vortrag vorstellte, und in der Folge auch mehrere Texte zu Satie publiziert – zuletzt just in jenem Jahr, in dem auch sein zweiter Deutschland-Besuch datierte.³⁰ Derart prominente Referenzen auf den irischen Schriftsteller – dem Cage immerhin schon 1942 eine Komposition gewidmet hatte – lassen sich für diese Zeit zwar nicht belegen.³¹ Doch war dessen Name in den transdisziplinär orientierten Kölner und Düsseldorfer Künstlerkreisen ohnehin präsent. Gerade in der jüngeren, nach einer neuen Sprache der Kunst suchenden Generation zählte Joyce zu den Leitfiguren, denen man auch literarisch nacheiferte.³² In der Tat spricht einiges dafür, dass eben dieses Umfeld, mindestens mittelbar, auch Beuys' frühe Präferenzen für Cage, Satie und Joyce entsprechend beeinflusst haben könnte – wiewohl dieser es offenkundig vorzog, nur die Namen dieser drei als seine unmittelbaren Primärquellen zu nennen. Während sich etwa für das Jahr 1950 – in dem Joyce im *Lebenslauf Werklauf* einen ersten Eintrag erhält – kein gesicherter Nachweis für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem irischen Literaten führen lässt, fällt Beuys' ebendort für 1963 angegebenes Projekt einer "Verlängerung des 'Ulysses' um 2 weitere Kapitel" in seiner Entstehung faktisch in die Zeit ab 1958 – mithin just in jene Jahre, in denen Joyce in der Rheinischen Avantgarde-Szene besonders intensiv rezipiert wurde.³³ Saties 'Erbe' wiederum sollte gerade in der Nachkriegszeit nicht allein auf der musikalischen Ebene im engeren Sinne seinen Niederschlag finden. Was etwa John Cage an dem französischen Komponisten besonders faszinierte, war neben seiner künstlerischen Vielseitigkeit und seiner unkonventionellen Kompositionsweise insbesondere die konzeptionelle Grenzüberschreitung, wie sie namentlich in Saties Idee einer *Musique d'ameublement* angelegt ist.³⁴ Entsprechende Impulse wurden nicht nur durch den Kreis seiner New Yorker Studierenden – unter denen sich zahlreiche bildende Künstler und mehrere Mitglieder des späteren *FLUXUS*-Kreises fanden – aufgegriffen, sondern bereits Ende der fünfziger Jahre durch Nam June Paiks spektakuläre Aktionskonzerte in die

³⁰ Auf Satie war Cage bereits in den dreißiger Jahren über den frankophilen New Yorker Musikkritiker Virgil Thomson gestoßen und sich – wie auch das Festival belegt – in der Folge intensiv mit dem Komponisten auseinandergesetzt, dessen Werke er namentlich während seines Paris-Aufenthaltes 1949 eingehend studieren wird (vgl. Shultis 2002, insb. S. 27ff.). Der erste seiner engagierten Essays zu Satie erscheint 1948, weitere 1949/50 (wobei Cage die mit einem Musikkritiker begonnene *Satie Controversy* nutzt, um auf die seiner Meinung nach noch viel wesentlicheren Entwicklungen in der zeitgenössischen Neuen Musik zu verweisen) und 1958. Auch die Welturaufführung von Saties *Vexations* (New York 1963) geht auf Cages Initiative zurück.

³¹ Bei der Komposition von 1942 handelt es sich um die Vertonung eines Zitates aus *Finnegans Wake*, vgl. Köhler 2000, S. 64; wie Kösterke 1996, S. 203 bemerkt, ist die Komposition selbst deutlich an Saties Kompositionsverfahren orientiert. Die Beschäftigung mit Joyce setzt bereits in den dreißiger Jahren ein; im Werk findet sie jedoch erst ab Ende der sechziger Jahre wieder einen intensiven Niederschlag. Zu Cage und Joyce vgl. ausf. Köhler.

³² Davon zeugt beispielsweise nicht nur H. G. Helms' *Fa:m 'Ahniesgwow* (Köln 1959), sondern etwa auch die *Kentaurenfährt*e des mit Beuys eng befreundeten Dichters A. R. Lynen (München 1963).

³³ Beispielsweise fanden lt. H. G. Helms 1957 im Umfeld des Kölner *Studios für elektronische Musik* wöchentlich Joyce-Lesungen statt, zu denen sich neben Helms etwa auch die Komponisten M. Kagel und G. Ligeti einfanden, vgl. den Beitrag von R. Steinberg im Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993, S. 122ff.

³⁴ Vgl. zu Konzept und Kontext der Idee, die Satie 1920 für den Theaterabend eines Freundes entwickelt hatte, Wehmeyer 1974/1997, S. 223ff.

rheinische Kunstszene eingespeist. Dieser wiederum hatte schon im Herbst 1958 der Düsseldorfer Kunstverein mit der Ausstellung *DADA – Dokumente einer Bewegung* eben jene historische Avantgarde vorgestellt, der auch der mit Picabia und anderen Künstlern befreundete Komponist gemeinhin zugerechnet wird – und unter deren Vorzeichen auch die zunächst als "Neo-Dada" bezeichneten Aktivitäten der erst ab 1962 unter der Flagge von *FLUXUS* firmierenden Künstler Furore machten.³⁵

Nun wird sich die *Affinität*, die Beuys zu Satie und zu Joyce verspürte, im Fall des französischen Komponisten zweifelsohne dem Brückenschlag verdanken, der sich allein schon über die einschlägigen Titel der *Sonneries Rose+Croix* und der *Messe* zu seinen über die Steiner-Lektüre verfolgten Interessen herstellen ließ.³⁶ Auch im Bezug auf Joyce führt Beuys entsprechende Gründe für seine Vorliebe für den Schriftsteller an:

"Das wird viel zu wenig diskutiert, das was bei Joyce die Dinge durchsetzt mit Leben und Strahlkraft, das ist das eigentliche irisch-mythologische Element; *das ist fast schon etwas Übersinnliches*. Es wird zwar in einer sehr modernen Stilistik, die meist viel zu objektiv erörtert wird, niedergeschrieben, *aber das eigentlich Lebendige ist ganz spirituell mythologisch und reicht meines Erachtens zurück bis auf die Wesenselemente des indoarischen Zusammenhangs*."³⁷

Sieht man jedoch von Irland als Topos ab, der eine Assoziation mit Steiners "Hybernia" gestattet³⁸, dürfte sich ein entsprechender Zugang zu Joyce' komplexem Werk erst über eine weiterführende Auseinandersetzung erschlossen haben, wie sie die Lektüre von Sekundärliteratur oder andere Auslegungen durch Dritte vermitteln.³⁹ Und ebenso wie der Einsatz von Saties Musik und die Joyce-Referenzen im *Lebenslauf Werklauf* zu Beginn der sechziger Jahre zunächst einmal den Anschluss an die zeitgenössische Avantgarde zu

³⁵ Die mit über 500 Exponaten reich bestückte Ausstellung fand in der Kunsthalle Düsseldorf statt und reiste im Anschluss weiter nach Frankfurt u. Amsterdam, vgl. Ausst. Kat. Fluxus/Düsseldorf 1958 u. Burmeister 2003; zu Satie und den Künsten ausf. Wehmeyer 1985 u. Wehmeyer 1974/1997. Wenn Beuys seinen Biographen gegenüber angibt, er habe sich "damals mit Dada" beschäftigt und vor dieser Folie "gleichzeitig" seinen "eigenen Fluxus-Begriff [...] entwickelt", so dürfte das "damals" wohl eher auf eben diesen Zeitschnitt, also um 1958/1959, verweisen – und nicht auf die Jahre vor 1957, denen das Zitat bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973/1994 zugeordnet wird.

³⁶ Vgl. hierzu oben, Kap. III.10. u. insb. Beuys' bereits zitierte Äußerung gegenüber C. Tisdall (im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 88), in seinen Satie-Zitaten habe eine "eine Rosenkreuzer- oder wenigstens eine spirituelle Intention" gelegen. Darauf, dass ihm Satie speziell in diesem 'rosenkreuzerischen' Kontext auch über einen anderen Künstler vermittelt worden sein könnte, wird später noch zurückzukommen sein.

³⁷ Vgl. J. Beuys, zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 20 (1994: S. 24); dem *Lebenslauf Werklauf* folgend ("Beuys liest im 'Haus Wylermeer' Finnegans Wake") dem Jahr 1950 zugeordnet; zur Datierungsproblematik des tatsächlichen Beginns einer intensiveren Auseinandersetzung mit Joyce vgl. ausf. Lerm-Hayes 2001; die im Bezug auf diese Angabe die zuvor bereits auch schon von anderer Seite vermerkte Feststellung, dass es sich um einen 'bildhaften' Eintrag handeln muss, bestätigt – wiewohl sie i. Ggs. zu D. Koeplin, R. Manheim u. a. offen halten möchte, ob Beuys nicht doch das ab 1950 mit Kulturveranstaltungen öffnende Haus Wylerberg besucht hat (vgl. ebd., S. 162ff.). Die Leiterinnen, Elsa C. Kraus u. Alice Schuster waren für ihr dezidiertes Interesse an Avantgarde-Musik und -Literatur bzw. an Schönberg u. Joyce bekannt.

³⁸ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 103ff. u. Steiner GA 233/1962, S. 58ff. sowie zu "Hibernia"/"Hybernia" oben, Kap. III.7. u. Kap. III.8.

³⁹ So stellt auch Lerm-Hayes 2001 heraus, dass Beuys nicht nur Joyce' Werke las, sondern seine Bezugnahmen u. insb. seine "biographische" Identifikation auch auf Kenntnisse der Sekundärliteratur schließen lassen; nicht zuletzt über seinen Freund A. R. Lynen dürfte er über das, was in der zeitgenössischen Literaturszene interessierte, informiert worden sein.

demonstrieren vermochten, ist nicht auszuschließen, dass entscheidende Hinweise nicht nur auf Joyce, sondern auch auf Satie aus ebendiesem Umfeld stammten.⁴⁰

Eine Scharnierfunktion – die auch als Instanz der Vermittlung zwischen Kunst- und Musikszene eine bedeutende Rolle spielte – kam dabei der Düsseldorfer *Galerie 22* zu, die von Jean-Pierre Wilhelm geführt wurde, einem profunden Kenner sowohl der französischen Vorkriegsmoderne wie auch der zeitgenössischen Kunst. Hier brachte Paik am Abend des 13. 11. 1959 seine *Hommage à John Cage* zur Uraufführung.⁴¹ Den Rahmen – auch dies ist, wie später noch auszuführen sein wird, mit Blick auf Beuys erwähnenswert – gab die Vernissage einer Einzelausstellung ab, in der Horst Egon Kalinowski eine Gruppe seiner neu entstandenen "Bildschreine" präsentierte.⁴² Mit einem klassischen Konzert – wie man es anlässlich einer Ausstellungseröffnung hätte erwarten können – hatte Paiks Klang- und Aktionscollage allerdings wenig gemein. Als umso spektakulärer wurden die 'Sätze' seines Stückes wahrgenommen, in denen Tonbandmaterial, zwei Klaviere, Spielzeug, Blechbüchsen mit Steinen, ein Ei, Knallkörper und andere Materialien zum Einsatz kamen.⁴³ Ruhige, eher meditativ angelegte Handlungselemente und furiose Aktion wechselten einander in rascher Folge ab, bis der Koreaner zum Ende des Konzerts die Saiten des einen Klaviers mit einem Messer zersägte, um das stumm gemachte Instrument anschließend mit einem Donnergelotter umzustoßen. Damit folgte die *Hommage* einer Dramaturgie, die nicht nur in ihrem zweiten Satz – den Paik als "so langweilig wie möglich: wie Proust, Palestrina, Zen, Gregorianische Choral, Missa, Pariser Café, Leben, Sex und Hund, der in die Ferne blickt"⁴⁴ konzipiert hatte – sondern gerade auch in ihrer Gesamtheit betrachtet, deutliche

⁴⁰ Nicht ganz auszuschließen ist in diesem Zusammenhang übrigens auch, dass es das Interesse für Satie war, über das Beuys zu Péladan gelangte: Der erste greifbare Hinweis auf Letzteren datiert mit dem Kranenburger Katalog auf 1963; Satie wurde bereits 1961 zur Klever Ausstellungseröffnung gespielt. Die Notenausgaben zu den *Sonneries* enthalten einschlägige Widmungen an den Sâr, die auch in modernen Ausgaben mit reproduziert werden.

⁴¹ Vgl. für eine Dokumentation ausf. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 39f. u. Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999, S. 24f.; sowie Hoffmann 1995, S. 76f. In 2006 kann hier noch der Hinweis auf die Dokumente in Sediment-Paik 2005, S. 46ff. nachgetragen werden.

⁴² Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. III.13., Abs. "'Magisches' in der 'Formabsicht' u. 'Der Realismus der 'Réalistes', revisited'".

⁴³ Vgl. hierzu a. die Photos zur "Generalprobe", die in Paiks Kölner Atelier in der Aachener Strasse stattfand, im Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999, S. 24f. Speziell mit Blick auf die Spielkarten, die ebd. auf dem Klavier zu sehen sind, ließe sich auf die bereits oben in Kap. III.11. angesprochenen Karten verweisen, die Beuys vier Jahre später in Aachen so markant zum Einsatz brachte (s. DAbb. 230a-c). Bei Paik handelte es sich jedoch um ein gewöhnliches Kartendeck, während Beuys, wie erwähnt, mit Bildsymbolen besonders gestaltete Karten verwendete und demonstrativ vorzeigte – was fraglos *andere* Signale setzte.

⁴⁴ N. J. Paik in einem während seiner Arbeit an der *Hommage* verfassten Brief an W. Steinecke (dat. 02. 05. 1959), zit. n. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 40 [die Rechtschreibung folgt der Paiks]. In diesem Brief skizziert Paik Aufbau und Intentionen des Stückes sowie auch die Referenzen, auf die er sich bezieht, darunter "Marcel Duchamp + Dostojewski = K. Schwitters" (erster Satz) und "Zitaten aus Arnaud [sic], und Rimbaud" für den dritten Satz. Mit Letzterem – laut Paik "eher musikalische Philosophie als ein philosophische Musik" – wird also auch das Terrain zweier Leitfiguren der "Alchimie moderne" betreten, hinter "Arnaud" verbirgt sich kein anderer als Antonin Artaud, an dessen *Theater der Grausamkeit* Paik hier gedacht haben dürfte, vgl. Artaud 1947/1993.

Bezüge zur Zen-Philosophie aufweist.⁴⁵ Ob diese auch von den zeitgenössischen Zuschauern beziehungsweise -hörern als solche wahrgenommen wurden, ist allerdings fraglich – sieht man von Assoziationen zu Ritualhandlungen ab, die über den nur partiell von feierlichem Ernst getragenen Habitus des Akteurs herstellbar waren, dominierte im Auge der meisten Betrachter offenbar der "Neo-Dadaist".⁴⁶ An eine "Messe" – als die der Koreaner seine Kompositionen 1960 in einem Interview anlässlich seines ähnlich Aufsehen erregenden Kölner Aktionskonzerts *Etude for Piano Forte* bezeichnen sollte⁴⁷ – dürfte neben dem durch Kalinowskis "Bildschreine" einschlägig markierten Ambiente jedenfalls lediglich ein Element erinnert haben: Ein Rosenkranz, der ins Publikum geschleudert wurde.⁴⁸

Es spricht vieles dafür, dass – wie sich Nam June Paik selbst später erinnern wird – Joseph Beuys an diesem Abend anwesend war und ihn das Konzert sehr beeindruckt zu haben scheint.⁴⁹ So ließe sich durchaus fragen, ob sich jenes Wasserfarben-Blatt, das der Künstler auf 1959 datierte und mit dem rätselhaften Titel *Der Lehrer von John Cage* versah, mittelbar mit der Begegnung mit Paik als "Schüler" von John Cage in Zusammenhang steht, dem im Titel des Abends Referenz erwiesen wurde.⁵⁰ Immerhin verdankte sich Paiks *Hommage* über die Orientierung an Cages experimentellem Umgang mit Instrumenten und Tonträgern hinaus auch der Tatsache, dass ihn dieser zu einer neuerlichen Auseinandersetzung mit den

⁴⁵ Insbesondere in der deutschsprachigen Literatur zu Paik wird mit Blick auf Zen in Anlehnung an Arbeiten wie den *TV Buddha* (1974, vgl. DAbb. 246 u. die Abb. in Decker 1988, Abb. 32/S. 74) oder *Zen for TV* (1975) häufig auf das ruhige, meditative Moment bzw. Begriffe wie "Stille" und "Leere" abgehoben. Demgegenüber sind für Zen sowohl ein spezifischer – aus westlicher Perspektive mitunter durchaus 'dadaistisch' wirkender – Humor, wie auch Momente des Schocks gleichermaßen von großer Bedeutung. Die europäische (Fehl-)Rezeption von Zen hat Paik selbst schon früh humorvoll kommentiert, so etwa in einem 1963 in der Zeitschrift *magnum* erschienenen Interview (vgl. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 51/52, S. 52).

⁴⁶ Vgl. die im Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 42/43 dokumentierten Kritiken. Wie sein Brief an W. Steinecke belegt, bezog sich auch Paik selbst in der *Hommage* auf Dada ("Ich möchte Dadaismus mit Musik ergänzen", vgl. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 40.) Wenn Beuys den Begriff "Neo-Dada" auch *retrospektiv* immer wieder benutzt, um die *FLUXUS*-Aktivitäten der anderen Künstler-Kollegen von "seinem" *FLUXUS*-Begriff abzugrenzen, ignoriert er allerdings geflissentlich, dass sowohl Paik als auch andere Künstler bereits zu Beginn der sechziger Jahre ihre Arbeitsweise ebenfalls differenzieren – während er selbst in ihrer Beurteilung stereotyp die in der Rezeption der späten fünfziger Jahre dominierenden Schlagworte beibehält.

⁴⁷ N. J. Paik im Interview mit G. M. König, 06. 10. 1960, zit. im: Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993, S. 50. Diese Bezugnahme auf den Begriff der "Messe" dürfte sich einerseits dem Umfeld des Kölner Studios für elektronische Musik und namentlich K.-H. Stockhausen verdanken, auf den er im bereits zitierten Brief an W. Steinecke ebenfalls anerkennend referiert (vgl. die Anm. oben), aber auch mit der geistigen Auffassung von Musik zu assoziieren sein, für die Arnold Schönberg – der Komponist, über den Paik in Japan gearbeitet hatte – steht. Vgl. zu Schönberg weiterf. unten; mit Blick auf Stockhausen sei am Rande auf dessen Rezeption mystischer u. esoterischer Traditionen verwiesen, wie sie namentlich in seinem Lebensprojekt, dem Zyklus *Licht* zum Tragen kommt, an dem der Komponist seit 1977 arbeitet; vgl. hierzu etwa Godwin 1998 sowie ausf. Wager 1998, insb. Kap. 4.

⁴⁸ Vgl. H.-K. Metzgers retrospektive Beschreibung der Düsseldorfer Aufführung in Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 35; für die spätere Kölner Version wird der Rosenkranz in einer Zeitungskritik der *FAZ* erwähnt (ebd., S. 43).

⁴⁹ So im Interview mit C. Lauf 1989 (vgl. Lauf 1992, S. 60) u. mit J. Hoffmann 1989 (vgl. Hoffmann 1995, S. 86). Hoffmann geht jedoch nicht weiter auf diese möglicherweise formative Begegnung ein, von Lauf wird sie zwar als Argument für den Einfluss von *FLUXUS* auf Beuys, jedoch ebenfalls nur cursorisch angeführt.

⁵⁰ Vgl. den Hinweis bei Lauf 1992, S. 60; für die Abb. des Blattes DAbb. 247 u. Grinten/Grinten 1975, Nr. 81/Abb. S. 52 sowie Grigoteit 1993b, S. 275.

spirituellen Wurzeln seiner eigenen Kultur geführt hatte. Eine direkte Assoziation *sowohl* zur Lehre des Zen-Buddhismus *als auch* zu seinem "Lehrer" John Cage *und* dessen Lehrer stellte Paik selbst allerdings erst ein knappes Jahr später her, nämlich im Anschluss an das bereits erwähnte Konzert im Atelier von Mary Bauermeister, bei dem es neben zwei Kompositionen des Amerikaners – *Cartridge music with solo for two voices* und *Music for amplified toy pianos* – zur Aufführung eines weiteren spektakulären Aktionsstückes gekommen war, nämlich seiner *Etude for Piano Forte*, in deren Rahmen der Koreaner ebenfalls ein "präpariertes Klavier" bearbeitete, zwischen Auszügen aus Chopin jedoch zu dem im Publikum sitzenden Cage schritt, dessen Krawatte abschnitt und dessen Kopf shampooierte. Unmittelbar danach gab Paik ein Interview, in dem er – nach seiner Auffassung von Musik befragt – Folgendes antwortete:

"Es ist eine grundsätzliche Hypothese. Wenn ich Musik fühle, Musik höre, bekomme ich einen bestimmten 'geistlichen' Zustand, eine Harmonie oder Reinheit, eine Katharsis usw. – wenn ich schöne Musik höre [wohlgemerkt]. Zen-Meister betreiben bzw. schaffen eine Kunst, die nicht schöne Kunst ist, sondern eine Art von Leben. Ein Zen-Meister macht eine Übung, macht eine Kontemplation. Von morgens bis abends, so daß er immer solche Reinheit und Harmonie oder Katharsis haben kann."⁵¹

Der Verweis auf Zen dient ihm jedoch zur Positionierung der eigenen Arbeit an der *Schnittstelle* zwischen östlicher und westlicher Tradition – und zwar darüber, dass er seine eigene Kompositionstätigkeit und über Cage auch mit dessen Lehrer Arnold Schönberg assoziiert, von dem er selbst wiederum ebenfalls einiges "gelernt" hatte, als er an der Tokioter Universität seine Abschlussarbeit über ihn verfasste⁵²:

"Und wenn ich einmal eine solche Lebensübung in mir habe [wie die Zen-Meister], dann brauche ich vielleicht nicht mehr zu komponieren. Und ich frage immer John Cage, warum er komponiert. [...] Er hat geantwortet, weil Schönberg sein Lehrer war, und er ihm versprochen habe zu komponieren."⁵³

Zweifellos fügt sich Paiks Selbsterklärung damit in das Modell einer Patrilineage, die weniger auf einer musiktheoretischen denn auf einer rezeptionsgeschichtlichen Ebene verifizierbar ist

⁵¹ N. J. Paik im Interview mit G. M. König, 06. 10. 1960, zit. im: Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993, S. 51.

⁵² Vgl. die Anm. oben. Dass Schönberg für Paik in der Folge eine wichtige Referenzfigur blieb, belegt auch der bereits zitierte Brief an W. Steinecke zur *Hommage a Cage*, in dem er seine Komposition als "ernste[n] (und nicht restaurative[n]) Anti-These zum 'Zwölftonmanierismus'" bezeichnet, sich zugleich jedoch beeilt, seiner Wertschätzung für Schönberg Ausdruck zu geben, vgl. Ausst. Kat. Paik Köln 1977, S. 41.

⁵³ N. J. Paik im Interview mit G. M. König, 06. 10. 1960, zit. n. Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993, S. 51. In seiner Gesamtheit stellt das Interview heraus, dass Paik sich als Komponist einerseits der westlichen Kunst- und Geistestradiation nahe sieht (einschließlich der einer westlichen geistigen Musik, nämlich der "Messe"), während die Zen-Elemente auf eine Art 'höheren' *Naturzustand* verweisen, welchen die Meister auf dem Weg der Kontemplation erreichten.

und auf dieser auch ihre Dynamik entwickelt.⁵⁴ Was Paik, Cage und Schönberg aber über diese Linie miteinander verbinden soll, sind – bei aller Unterschiedlichkeit der 'Ergebnisse' – just jene Gedanken, die bekanntlich auch Beuys zu dieser Zeit maßgeblich interessierten und die er bereits in seiner ersten als Konzertbeitrag angekündigten Aktion in den Vordergrund stellen wird: Zum einen eine geistige Zusammenführung von "Ostmensch" und "Westmensch" – wie sie Paik und Cage vortrugen beziehungsweise insbesondere auch in der Rezeption prominent 'verkörperten'⁵⁵ – und zum anderen – dafür steht Schönberg als Lehrer – eine synästhetische, aber sich nicht an "äußerlichen" Harmonien orientierende, sondern geistige Auffassung von Musik, wie sie unter anderen Vorzeichen Beuys' 'Lehrer' Rudolf Steiner in seinen Schriften entworfen hatte.⁵⁶ Ob dieser seinerseits, mindestens mittelbar, auch zu den 'Lehrern' Arnold Schönbergs gezählt hat, ist zwar nicht mit Sicherheit zu belegen – doch zweifelsohne verraten die bildkünstlerischen Visionen des Komponisten eine Suche nach dem "Geistigen in der Kunst", die sich in Arbeiten niederschlägt, welche ihrerseits wohl kaum zufällig eine enge Verwandtschaft mit zeitgleich entstandenen Pastellen

⁵⁴ Dies gilt natürlich bereits für die Aktion selbst, in deren Rahmen der junge Künstler ebenso wie in seiner Hommage eine direkte Verbindung zwischen sich und dem bereits zu dieser Zeit als 'Vater' der experimentellen Musik geltenden Cage herstellt. Der (im Interview nur in der Logik eines Sprechens über reale und imaginäre Vaterfiguren Sinn machende) Bezug auf Cages Erklärung, er komponiere quasi "im Auftrag" von Schönberg, folgt ebenso dem Prinzip der Künstler-Anekdote wie Cages eigene Betonung seiner Schülerschaft bei Schönberg automythographische Züge aufweist und in der Rezeption entsprechend funktioniert hat. Während Cage selbst seine Zeit bei Schönberg in Interviews stark gewichtete (vgl. z. B. Cage/Charles 1970/71, S. 73ff.), verweist die kritische Cage-Forschung mittlerweile darauf, dass Cage nur wenig von Schönberg gelernt haben kann und "es anhand der Fakten schlicht grotesk ist, Cage als einen Erben der Tradition der Zweiten Wiener Schule zu bezeichnen" (vgl. Pepper 1999). Als einem Schönberg-Kenner dürfte dies Paik nicht verborgen geblieben sein. Ähnliches gilt auch für Cages Darstellung seines "Studiums" bei Suzuki (vgl. die Anm. oben). Tatsächlich flicht Paik in seinem Kommentar einen kleinen Seitenhieb gegen Cages Auffassung von Zen ein, indem er bemerkt, er habe diesem erklärt: "[...] das [d.h. Cages Auffassung von Komposition] entspreche nicht dem Begriff von Zen-Buddhismus, sondern dem Begriff des französischen Existenzialismus. Cage antwortete, er wisse nicht sehr viel darüber, er habe schlechte Augen, er könne nicht sehr gut lesen. Hahaha." (ebd.) Vor dem Hintergrund der vorauf gegangenen *eigenen* Bezugnahme auf Zen, die qua seiner asiatischen Herkunft als die "authentischere" erscheint (wenngleich sie dies kaum ist, denn Paik beginnt sich selbst tatsächlich erst in Europa mit Zen zu beschäftigen), erfüllt also auch diese "Anekdote" eine strukturell den Marksteinen der "Legende vom Künstler" entsprechende Funktion, nämlich die der "Überwindung des Meisters".

⁵⁵ Vgl. die Ausf. oben.

⁵⁶ Zum Ost/West-Bezug vgl. Steiner GA 83/1981, insb. S. 361ff., wo auch die Begriffe "Ostmensch" u. "Westmensch" fallen. In der Beuys-Literatur wird auf diesen Band stets über dieselbe Sekundärquelle verwiesen (Hemleben 1963, den nämlich bereits Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 84/Anm. 24 anführen); und während Verspohl 1993 überhaupt nicht auf die nahe liegende Frage nach der Betitelung der *4 Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958* eingeht, suggeriert die Darstellung von Grinten 1993a, S. 52, Beuys habe den Begriff "Westmensch" 1964/65 selbst herausgebildet. Cage verfasste 1946, ausgehend von seiner Beschäftigung mit Coomaraswamy – der seinerseits hinduistische mit westlicher Mystik zusammenführt – einen Artikel mit dem Titel *The East in the West*, in der es um eine entsprechende Synthese auf dem Gebiet der Musik geht. Zur Auffassung einer "geistigen Musik" bei Steiner, für die neben deren Verankerung in der geistesgeschichtlichen Tradition in der Tat neben Wagner auch die zeitgenössischen Entwicklungen insgesamt Anregungen geliefert haben dürfte, vgl. Steiner GA 283/1989; zu Rolle derselben in Beuys' "Plastischer Theorie" und künstlerischer Praxis Kramer 1995 u. Geisenberger 1999 (die beide in diesem Zh. allerdings nur cursorisch auf Steiners Bedeutung für Beuys Auffassung des Musikalischen eingehen).

Steiners aufweisen.⁵⁷ Unter den einschlägigen Vorzeichen einer solchen visionären "Ikonographie des Unsichtbaren" jedoch, nämlich in die 'Aura' einer 'Gedankenform' gefasst,⁵⁸ erscheint auf Beuys' Blatt auch "Der Lehrer von John Cage" – der, aus dieser Perspektive betrachtet, Beuys in der Tat mindestens ebenso nahe oder sogar ein gutes Stück näher stehen zu scheint als Cage selbst oder Nam June Paik, mit denen gemeinsam dieser sich vier Jahre später auf dem Plakat des *Festum Fluxorum* zunächst als *FLUXUS*-Künstler vorstellen wird.⁵⁹

Ob Beuys bereits 1959 über Paik auf solche Zusammenhänge aufmerksam gemacht wurde, eher intuitiv Gemeinsamkeiten verspürte oder lediglich von Paiks Auftritt (und dessen frenetischer Rezeption) beeindruckt gewesen ist und ob er deshalb sein Aquarell mit dem

⁵⁷ Vgl. etwa das Pastell *Fleisch* (o. J.) im Ausst. Kat. Schönberg/Frankfurt 2002, o. P. u. für Steiners Pastelle Steiner 1985. Zwar finden sich lt. Stuckenschmidt 1974 in Schönbergs Nachlass keine direkten Hinweise, doch geht der Schönberg-Biograph mit Klein 1924 überein, dass auch Schönbergs kompositorisches Schaffen eine Auseinandersetzung mit der Theosophie wahrscheinlich macht (ebd., S. 222f.). Mehr noch gilt dies jedoch für das bildkünstlerische Œuvre, das noch vor seinem Austausch mit Kandinsky – der in der Literatur als Gewährsmann für mögliche theosophische Einflüsse angegeben wird – eine entsprechende Orientierung vermuten lässt (zu Kandinsky u. Steiner vgl. Ringbom 1966/1993, 1970 u. 1982). 1910, in dem Jahr, in dem sich Schönberg besonders intensiv der Malerei zu widmen beginnt und in dieser die Visionen eines Geistigen sowohl inhaltlich als auch in einschlägiger gestalterischer Umsetzung zum Thema werden, war Steiner mit einem Vortragszyklus in Wien zu Gast gewesen. Zu Schönberg und der Theosophie bzw. Anthroposophie vgl. auch Kaiser 2002 u. Maur 2002, S. 32f.

⁵⁸ Explizit von einer "Aura" zu sprechen, legt nicht nur ein Seitenblick auf 'Aura'-Darstellungen aus dem theosophischen Umfeld nahe, namentlich diejenigen in den einschlägigen Publikationen von Ch. W. Leadbeater u. A. Besant, vgl. insb. Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. IVf./DAbb. 248a; sowie die v. H. P. Blavatsky in ihrer *Geheimlehre* gegebenen Beschreibungen des "aurischen Eis" (vgl. Blavatsky 1888/1920f., Bd. III, S. 445f., 479f., 493f. u. 537f.) – Vorstellungen, auf die, wie bereits in Kap. III.7. angesprochen, auch Steiner verschiedentlich referiert u. die er entsprechend bildlich fasst (vgl. etwa in Bezugnahme auf Blavatsky die Erläuterungen im X. Vortrag in Steiner GA 93a/1987, S. 74f. u. die Abb. ebd., S. 75/DAbb. 248c, desw. GA 232/1974, S. 117 sowie zu Leadbeater den Briefwechsel mit M. Scholl, 1903, dok. in Steiner GA 264/1996, S. 42ff.). Der Begriff selbst findet sich bei Beuys beispielsweise in einer Notiz in den *4 Bücher aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958*, vgl. Beuys Westmensch 1992, [I, 65 (= 52)].

⁵⁹ Es soll hier nicht suggeriert werden, dass Beuys Schönbergs Pastelle kannte – wiewohl das keineswegs auszuschließen ist: Nicht nur war eine von Schönbergs "Visionen" an prominenter Stelle, nämlich im Almanach *Der Blaue Reiter* (1911) publiziert. Auch Beuys' 'Privatlehrer' Max Benirschke, selbst wie Schönberg aus Wien stammend, hatte just in der Zeit, als Schönberg und Kandinsky in besonders intensivem Austausch standen, aktive Kontakte zum Münchener anthroposophischen Kreis, in dem sich Kandinsky, Münter und andere Künstler bewegten. Geisenberger 1999 wiederum, der nicht auf eine mögliche Beziehung zu Schönberg eingeht, sieht aufgrund von Material und Formgebung des Blattes eine Beziehung zu A. Jawlenskys *Meditationen* gegeben, die Cage 1939 für sich entdeckte u. verweist in diesem Zh. auf einen (1992 publizierten) Brief J. Cages an den Maler, in dem er diesen ebenfalls als seinen Lehrer bezeichnet (ebd., S. 35/36; vgl. auch Cage/Kostelanetz 1989, S. 124). Insofern diese Primärquelle Beuys nun schwerlich bekannt gewesen sein kann, wäre allenfalls denkbar, dass Cage selbst Beuys bei einer späteren Begegnung auf dieses Interesse aufmerksam machte. Sollte dies der Fall gewesen sein, wäre es allerdings wiederum eine Nähe zur Theosophie bzw. Anthroposophie, die Beuys mit einem "Lehrer von John Cage" hätte verbinden können (vgl. zu den einschlägigen Einflüssen auf Jawlensky, der 1909 auch Vorträge von Steiner besuchte, Loers/Witzmann 1995, S. 239). Näher liegt aufgrund der Quellenlage jedoch die Assoziation zu Schönberg, die im Übrigen auch Paik mit Sicherheit nicht nur in dem zitierten Interview hergestellt hat (vgl. auch die folgende Anm.), von dem selbst retrospektiv nicht mehr bestimmt werden kann, ob Beuys es kannte. (Für einen Brückenschlag zu Joyce, wie ihn Lerm-Hayes 2001, S. 155 zieht, fehlen demgegenüber jegliche Anhaltspunkte).

entsprechenden Datum versah, soll an dieser Stelle nicht entschieden werden.⁶⁰ 1961, als es während der von der Galerie Schmela betreuten *ZERO-Demonstration* in der Düsseldorfer Altstadt zur ersten persönlichen Begegnung der beiden Künstler kam, war es jedenfalls der gerade zum Professor ernannte Bildhauer, der den Koreaner ansprach und damit die Weichen für seine Kontakte zu jener internationalen Künstler- und Musikerszene stellte, aus deren Kreis heraus sich Beuys alsbald vom 'gelehrigen Schüler' zu einem 'Meister' der Aktionskunst entwickeln sollte. Auch einige Elemente seiner beiden Beiträge zum zweitägigen *Festum Fluxorum*, das Beuys im Februar 1963 an die Düsseldorfer Akademie geholt hatte, dürften sich den aus Paiks Arbeitsweise gewonnenen Anregungen verdanken. Dies gilt nicht nur für die "Blechmusikanten", die er am zweiten Tag als seinen Konzertbeitrag auf die Bühne brachte⁶¹, sondern durchaus auch für den "1. Satz" seiner *Sibirischen Symphonie*, der am ersten Abend des *Festum Fluxorum* zur Aufführung kam. Ganz ähnlich wie Paiks *Hommage à John Cage* ist die Handlung vom Wechsel im "klassischen Sinne" konzertanter Elemente und 'hermetisch' wirkenden, "rituellen" Handlungsabläufen bestimmt. Bei beiden bleiben die Bezüge auf die klassische beziehungsweise moderne Musik zwar Zitat, unterstützen jedoch den durch die Handlungsform selbst vorgegebenen, getragenen Bezugsrahmen, aus dem die schockierenden Momente um so mehr hervorstechen. Zweifellos spielen Letztere in Paiks frühen Aktionen eine durchaus dominante Rolle, während Beuys in den seinen ganz auf die Ruhe eines sakralen Zeremoniells und dessen demonstrativen Charakter zu setzen scheint – wie er im Übrigen mehr noch als für die katholische Messe, in der es immer wieder um einen Nachvollzug durch die in Teile der Handlung einbezogene Gemeinde geht, für esoterisch geprägte Ritualformen wie etwa diejenigen der Freimaurerei charakteristisch ist. Gleichwohl war auch das bei Paik so zentrale Element des Schocks – das vom zeitgenössischen Publikum als eben jenes "neo-dadaistische Bürgerschreckgetue" wahrgenommen wurde, von dem sich Beuys später so dezidiert abgrenzen sollte – in dessen eigenen ersten Aktionen anfangs durchaus noch präsent: Eine entsprechende Wirkung zeitigte etwa jener Moment, da der Künstler dem im "1. Satz" der *Sibirischen Symphonie* prominent präsentierten toten Hasen das Herz herausschnitt – und unschwer kann man sich den noch

⁶⁰ Datum und Titel dürfte das besagte Blatt – wie häufig bei Beuys – im Nachhinein erhalten haben. Zu einer Bekanntschaft mit Cage kam es jedenfalls erst über Paiks Vermittlung, d.h. nach 1961; von Schönberg als Cages Lehrer kann er frühestens über das zitierte Paik-Interview 1960 erfahren haben. Direkt "greifbar" für Beuys wurde die Beziehung zwischen Paik, Cage und Schönberg wiederum von J.-P. Wilhelm im Faltblatt zu Paiks *Exposition of Musik – Electronic Television* in der Wuppertaler Galerie Parnass hergestellt, in dem beide als wichtige Referenzfiguren für Paik genannt sind. Übrigens kommt hier auch ein weiterer Komponist zur Sprache, der Beuys am Herzen lag, wenn Wilhelm schreibt: "Nam June Paik, dem Koreaner, ist es gelungen, das zu realisieren, was Wagner auf tollpatschig [sic] deutsch-genialische Weise angestrebt hat.", vgl. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 78/79 u. Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999, S. 75.

⁶¹ J.B.: *Komposition für 2 Musikanten* (03. 02. 1963), vgl. Schneede 1994, S. 34/35. Aufnahmen von der Generalprobe der *Hommage* in Paiks Atelier (vgl. Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999, S. 24/25) zeigen übrigens auch Spielkarten auf dem "präparierten" Klavier, wie sie Beuys seinerseits im Rahmen seiner Aachener Aktion 1964 einsetzen sollte. Hierbei handelte es sich um selbst hergestellte, weniger an klassische Decks denn an solche aus einem Zauberkasten erinnernde Karten. Dieses Deck hat Beuys später direkt neben den "Blechmusikanten" in die *Szene aus der Hirschjagd* integriert (vgl. Block Beuys 1997, S. 26f., ebd. dat. 1961) u. die Abb. in Schneede 1994, S. 34.

wesentlich spektakulärerem Eindruck vorstellen, den ein entsprechend behandelter Hirsch hinterlassen hätte, wie ihn Beuys offenbar zunächst einzusetzen geplant hatte.⁶² Knapp zwei Monate später wiederum knüpfte er sogar unmittelbar an das "Finale furioso" – das Umstoßen des "präparierten Klaviers" – aus Paiks *Hommage*-Konzert an, indem er eben jenes Exponat in dessen Einzelausstellung in der Galerie Parnass, das an das spektakuläre Konzert erinnerte, zunächst zusätzlich präparierte und dann mit einem Beil bearbeitete.⁶³ Über den Auftritt, mit dem sich der Bildhauer in der Ausstellung eines anderen wirkungsvoll als "Aktionskünstler" in Szene setzte, waren weder Paik noch sein Galerist im Vorfeld informiert – während er von Beuys offenbar minutiös geplant worden war.⁶⁴

– Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen' –

Rückblickend wird Paik selbst diese Intervention mit einem Exponat seiner Schau in Beziehung setzen, das auf die Besucher ähnlich Aufsehen erregend gewirkt hatte wie der nur scheinbar spontane Ausbruch seines deutschen Künstlerkollegen. Am Eröffnungsabend baumelte nämlich über dem Eingang zur Galerie Parnass ein bluttriefender Kuhkopf⁶⁵, dessen Funktion er später wie folgt erläutern sollte:

"Das war eine klare Referenz an den Schamanismus. [...] Sie [die Teilnehmer einer schamanistischen Zeremonie] kochen den großen Kopf den ganzen Tag. Sie trinken, essen und dann setzen sie ihn auf den Kopf. Junge Frauen tanzen damit, sie sind ganz high. Das war ein sehr eindrucksvolles Erlebnis, das ich hatte; jeden Oktober feierte meine Mutter das Schamanenfest. [...] wenn Leute zu meinem Konzert, meinen Objekten kommen, dann müssen sie in einen anderen Bewußtseinszustand versetzt werden. Sie müssen high sein. Um in den High-Zustand zu gelangen, braucht man einen kleinen Schock. So gebrauchte ich diesen visuellen Schock."⁶⁶

Genau diese – von ihm selbst biographisch und konzeptuell begründete – Verbundenheit mit "dem Schamanismus", so mutmaßt Paik, müsse seinerzeit auch den von Tataren gesund gepflegten Beuys angezogen haben, und zwar bereits 1959:

"In things of Shamanism they are very strong, this had very strong influenced Beuys, die Tataren. [...] Wahrscheinlich hat er mongolische Schamanismus gesehen und meine *Hommage à John Cage* hat etwas von der Atmosphäre gehabt, rückblickend."⁶⁷

⁶² Vgl. Schneede 1994, S. 22 (in Berufung auf F. J. van der Grinten) sowie für ein 'Standbild' aus der Aktion, das den an der von Beuys genutzten Schultafel aufgehängten Hasen zeigt, DAbb. 250 u. ebd., S. 30.

⁶³ Vgl. Schneede 1994, S. 36f. Zur Galerie Parnass u. ihrer Bedeutung für die Kunstszene dieser Jahre vgl. ausf. den Ausst. Kat. Wuppertal-Parnass/Wuppertal 1980.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch die Erinnerungen Paiks an dieses Ereignis im Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990, S. 23, der ebd. auch das anerkennende Publikumsecho für Beuys' Auftritt erwähnt: "After the impromptu show was over, the audience gave out a thunderous applause which I remember joining by clapping my hands."

⁶⁵ Vgl. DAbb. 249 u. die Abb. in Wick 1976, S. 216; dok. a. im Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 74. In den Presseberichten zur Ausstellung fand das Stück, das später entfernt werden musste, durchgängig und teilweise – die Assoziation zum rituellen Tieropfer unterstreichend – als "Stierkopf" Erwähnung.

⁶⁶ Vgl. Nam June Paik (1989), zit. n. Hoffmann 1995, S. 86.

⁶⁷ Ebd.; ähnlich auch im Gespräch mit D. Daniels, vgl. Paik/Daniels 1991, S. 209.

Abgesehen davon jedoch, dass die Tataren in realiter bekanntlich wenig Gelegenheit gehabt hatten, Beuys mit ihrem "Shamanismus" zu beeinflussen, war auch die wundersame Erzählung von der Heilung des Künstlers zu *dieser* Zeit noch nicht in dessen biographischer 'Legende' installiert.⁶⁸ War es also möglicherweise Paik selbst gewesen, der den deutschen Kollegen auf die Spur des Schamanismus lenkte?

Zwar sind im Werk des Deutschen eine Reihe von Arbeiten zu finden, deren suggestive Titel wie *Architektur (Mongolenpalast)* (1937) oder *Der mächtige Geist der Mongolen* (1954) zusammen mit ihren Datierungen auf eine weit frühere Beschäftigung mit (zentral-)asiatischen Kulturen schließen lassen.⁶⁹ Doch abgesehen davon, dass derlei angesichts der gerade bei frühen Blättern vielfach erst im Nachhinein vergebenen Bezeichnungen kaum als stichfestes Indiz für eine etwaige intensive Beschäftigung mit dem Thema gewertet werden kann, begegnet insbesondere der Begriff "Schamanismus" erst ab *Ende* der fünfziger Jahre. In dieser Zeit, so wird vermutet, habe Beuys Bücher wie Hans Findeisens *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne* (1956), dessen Abhandlung über *Schamanentum, dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeuroasiatischer Völker* (1957) oder auch Mircea Eliades *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* (dtsh. 1957) rezipiert.⁷⁰ Wann genau und von was motiviert diese Beschäftigung eingesetzt hat, ist im Nachhinein nur schwer zu eruieren; lässt man die Arbeiten auf Papier außen vor, so scheinen – wie im voraus Gehangenen bereits angesprochen – einige der "Aktionswerkzeuge" der sechziger Jahre, in denen beispielsweise Knochen zur Verwendung kommen, noch die besten Anhaltspunkte zu

⁶⁸ Der erste Hinweis auf die Tataren taucht vielmehr im biographischen *Notizzettel* des Jahres 1961 auf – hier "wollen" sie Beuys "in ihre Familie aufnehmen"; der Konnex zu Absturz und Rettung ist noch nicht gegeben. Im *Lebenslauf Werklauf* von 1964 sind die Tataren selbst nicht erwähnt, dafür wird für das Jahr 1929 eine "Ausstellung an Dschingis Khans Grab" annonciert. Lanciert wird die mit dem Fliegerabsturz verbundene Fabel von der Rettung und 'schamanistischen' Heilung durch Filz und Fett erst in den siebziger Jahren; vgl. oben, Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.4 sowie Kap. III.8. Zur problematischen Vermengung von Tataren mit Mongolen, die nicht nur in der Beuys-Rezeption die Regel ist, sondern bereits in den Anfang des 20. Jh. kursierenden Rassetheorien begegnet, vgl. Gieseke/Markert 1996, S. 78f.; zur Figur des Dschingis Khan ebenf. oben, Kap. III.8.

⁶⁹ Vgl. den Ausst. Kat. Beuys/Hoechst 1993, der einschlägig betitelte Arbeiten versammelt. Ebd. werden sie durch den Einleitungsaufsatz von F. J. van der Grinten – ebenso wie Filz und Fett – direkt mit der legendären Rettung des Kriegsteilnehmers durch "die Tataren" in Zusammenhang gebracht. Während die Betitelung eines 1937 datierten Blattes mit *Architektur (Mongolenpalast)*, ebd. Kat. 1, offenkundig die Authentizität dieses Konnexes belegen soll, weist dessen Ikonographie – ein mit strahlenden Dreiecksspitzen bekrönter Tempel-Portikus – wohl eher Bezüge zu den esoterisch inspirierten Architekturvisionen auf, wie sie im Umfeld von Tauts *Gläserner Kette* entstanden sind, vgl. etwa die von Prange 1991, Abb. 100, 120 u. 125 versammelten Blätter.

⁷⁰ Vgl. Goodrow 1991 (m. Hinweis auf Eliade 1951/1957/1994 u. Findeisen 1957) sowie Müller 1993 (auf ebendiese Quellen u. weitere Literatur zum Schamanismus rekurrierend). Findeisen 1956 – ein Bändchen der weit verbreiteten *Kosmos*-Reihe – behandelt u. a. breit das "Tierdenken" im Schamanentum der sibirischen und mongolischen Nomaden; in allen drei Büchern nimmt die Schilderung schamanistischer Initiationsriten, in deren Terminologie Beuys später seine 'Krisis' beschreiben wird, breiten Raum ein; vgl. hierzu auch oben, Kap. III.8.

bieten.⁷¹ In den frühen Katalogtexten der van der Grintens, die bekanntlich mit kulturgeschichtlichen Verweisen wie mit solchen auf die Lektüren des Künstlers nicht gerade geizten, ist von "Schamanismus" jedenfalls noch nichts zu lesen. Erst 1969 wird bei ihnen von

"[...] den *Impulsen von Schamanen*, Medizinmännern und Regenpfeifern, von Jagdzauber, Herdenbeschwörung und Totemtieren, mit Fakirhaftem *und der hintergründigen Weisheit der Zen-Philosophen* [...]"⁷²

die Rede sein, die das Werk des Künstlers durchsetzten. Allein der Hinweis auf die "Zen-Philosophie" – für die sich seitens Beuys selbst keinerlei explizite Sympathiebekundungen nachweisen lassen – dürfte sich wohl eher dem Rezeptionskontext verdanken, der über die Düsseldorfer Kunstszene gegeben war und in dem mit "Zen" Namen wie Paik und Cage, aber auch diejenigen Yves Kleins und der Gruppe *ZERO* assoziiert wurden.⁷³ Erstere beide führt Beuys im selben Jahr gegenüber Willoughby Sharp als diejenigen Künstler an, denen er gegenüber den amerikanischen Minimalisten oder den italienischen *Arte Povera*-Künstlern den Vorzug gebe, "*because they are at the point of the origin.*"⁷⁴ Mit Sicherheit ist hier nicht der "point of origin" seiner eigenen Arbeiten der sechziger Jahre gemeint.⁷⁵ Doch zweifelsohne war es weniger Beuys als vielmehr Paik, der in seiner Ausstellung von 1963

⁷¹ Vgl. etwa Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971, Kat. 167 (1964) u. Kat. 183 (1965). Bei Findeisen 1957, S. 27 heißt es hierzu: "Schädelknochen, Gräten und Fellstückchen bilden [...] als Reste des einst lebendigen Tieres eine Art magischen Kristallisationspunktes, aus dem es sich wieder vollständig regenerieren kann, eine Fähigkeit, die den höheren Tieren ja leider abhanden gekommen ist, während die niederen sie ja noch weitgehend besitzen." Zweifellos bildeten entsprechende "Aktionswerkzeuge" (neben dem Habitus) einen "magischen Kristallisationspunkt" für Beuys' Rezeption als 'Künstler-Schamane' (s. Kap. III.8.) – und ihr Einsatz mag, wie bereits angemerkt, durchaus mit auf solche Anregungen zurückgehen. Doch nicht nur dessen eigene Erläuterungen zum Bau des Knochens im Rahmen der "Plastischen Theorie", sondern auch die Verwendung der Stücke *in* den Aktionen und deren nachmalig vergebene Titel, die eine direkte Verbindung zum "Unsichtbaren" bzw. Akustischen herstellen, lassen darauf schließen, dass hier ebenfalls einschlägige Ausführungen von Steiner einerseits zur "okkulten Physiologie" u. andererseits, im Anschluss an Goethe, zur Entwicklungsgeschichte im Hintergrund stehen (vgl. z. B. Steiner GA 128/1957, S. 239f.). Auch der Aktionstitel [...] *der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (1966), der eine Knochenmissbildung mit Musik assoziiert, belegt diesen Zh. In einer Partitur der Aktion wird das Contergankind übrigens nicht nur mit der Frage "*hilft ihm die Musik der Vergangenheit?*", sondern auch mit einem Pentagramm kombiniert. Vgl. die Beschreibung der Aktion u. Abb. der Partitur bei Schneede 1994, S. 111f. u. S. 113; sowie zu einer weiteren einschlägigen Verwendung von Tierschädeln J. B.: *Evolution* (1965), Abb. in Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 74.

⁷² Vgl. Grinten 1969, S. 5.

⁷³ Sowie, so wäre zu ergänzen, bereits ab 1949 mit der in München gegründeten Gruppe *Zen 49*, zu der die Maler F. Winter, R. Cavael, G. Fietz, R. Geiger, W. Hempel und die Bildhauerin B. Matschinsky-Denninghoff zählten. Vgl. zu *Zen 49* Ausst. Kat. Zen/Baden-Baden 1986 sowie allg. zu Zen und der Kunst des 20. Jh. Westgeest 1986 u. den Ausst. Kat. Zen/Bochum 2000; sowie für eine von Zen ausgehende Interpretation der Kunst d. 20. Jh. Kellerer 1968/1982. Ähnlich wie in den amerikanischen wurde auch in deutschen Künstlerkreisen Zen vornehmlich über Autoren wie Suzuki (dessen *Die grosse Kunst der Befreiung* bereits 1939 in dtsh. Übs. erschienen war) und E. Herrigel (insb. dessen *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, 1948) rezipiert, die Zen dezidiert einer *westlichen* Leserschaft als Weg für deren eigene spirituelle Entwicklung nahe legten. Von einer "Zen quality" (in Verbindung mit einem "loss of 'self' in the Western sense of term") spricht übrigens auch Kaprow in seinem zitierten Text im Bezug auf Pollocks Persönlichkeit (vgl. Kaprow 1958, S. 55/56).

⁷⁴ Vgl. Beuys/Sharp 1969, S. 46 (Hervorh. V. K.)

⁷⁵ Zu Beuys' Abgrenzung gegenüber dem amerikanischen *Minimalismus* vgl. ausf. Luckow 1998; zur *Arte Povera*, in deren Umfeld Beuys im Jahr des Interviews von G. Celant in dessen gleichnamiger, auch in deutscher Sprache erschienener Publikation gestellt worden war (Celant 1969ab), vgl. unten den Abschnitt "Arte e Alchimia Povera".

"Impulse von Schamanen" mit "der hintergründigen Weisheit der Zen-Philosophen" verbunden hatte – und der in den Augen des deutschen Kollegen wohl tatsächlich eine Art 'ursprünglicher' Nähe zum euroasiatischen (Denk-)Raum verkörpern mochte, der ihn selbst so faszinierte.

Tatsächlich zeichnet sich in der Paik-Rezeption schon früh eine Tendenz ab, das Besondere seines fernöstlichen Ursprungs zu betonen. So hatte etwa auch Wilhelm in seinem Faltblatttext zu Paiks Wuppertaler Ausstellung prononciert auf das asiatische Erbe des Koreaners verwiesen, das zusammen mit der westlichen Philosophie und Musik zu dessen wesentlichen Einflüssen zu zählen sei und ihm gerade diese spezifische Mischung innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde eine Art 'Sonderstellung' verschaffe.⁷⁶ Anders als das für Zen der Fall ist, spielt das Stichwort "Schamanismus" allerdings zu dieser Zeit in den Texten von und über Paik noch keine prominente Rolle. Mit einer Ausnahme: In einer zeitgenössischen Zeitungskritik zur Einzelschau von 1963, die bereits in ihrer Überschrift den "blutigen Ochsenkopf" über dem Eingang als 'Aufhänger' nimmt, ist gleich eingangs vom "koreanische[n] Kunst-Schamanen" die Rede, der die "landläufige Konzeption gattungsgeschiedener Künste auf seinem selbstgebastelten Altar visuell-akustischer Totalität" opfere.⁷⁷ Ähnlich wie in Beuys' Fall ist es also auch bei Paik die Rezeption, welche das "Bild vom Künstler" auf eine griffige Formel zu bringen weiß – die ihrerseits nichts anderes darstellt als eine Variation auf ein tradiertes Interpretationsmuster: Den nach dem Gesamtkunstwerk strebenden 'Künstler-Magier', als dessen exotisch eingefärbtes Pendant mit Blick auf den Asiaten Paik der "Kunst-Schamane" eingeführt wird. Paik selbst, der in diesen Jahren nach Außen zunächst eine kritisch-ironische Haltung zu seiner (Selbst-)Verortung in der asiatischen Kultur demonstriert⁷⁸, wird dieses Bild hingegen erst später explizit als Baustein für die eigene Selbstdarstellung dienen, über das er sich in Abgrenzung zu anderen (*FLUXUS*-)Künstlern positionieren – und, wie im Zusammenhang mit seinen

⁷⁶ Vgl. die Anm. oben; an anderer Stelle heißt es, Dada habe "auf sein ostasiatisches Gehirn anders" gewirkt "als auf uns." (ebd.).

⁷⁷ Vgl. S. Bonk: Über dem Eingang ein blutiger Ochsenkopf. Nam June Paik in der Galerie Parnass, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. 03. 1963, wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999, S. 69.

⁷⁸ So bemerkt Paik 1964 in seinem *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*: "Jetzt lassen Sie mich über Zen reden, obwohl ich es im allgemeinen vermeide, um nicht Händler UNSERER Kultur zu werden, wie Daisetsu Suzuki [d. i. John Cages 'Mentor'], weil kultureller Patriotismus schädlicher ist als politischer Patriotismus, weil der Erstere sich maskiert. Gerade die Propaganda des Zen (Lehre von Selbstaufgabe) in eigener Sache muss dumm mit Selbstmord enden." (zit. n. Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 91. Hervorh. V. K.). In der Praxis bleibt seine Haltung ambivalent: So figurierten etwa in der Ausstellung 1963 mehrere *Instruments for Zen Exercise*, die – wie spielerisch auch immer der Bezug in den Titeln gesetzt war – notwendigerweise in Richtung der Rezeption entsprechende Signale setzten. Für die an schamanistische Techniken gemahnende *Ekstase* wiederum, die in seinen frühen Aktionskonzerten hervorsteht, führt Paik im selben Text den griechischen Topos und die Mystik als Referenzen an und weist sich damit demonstrativ als an der europäischen Tradition geschulter Intellektueller aus; dass demgegenüber der blutige Kuhkopf in der Ausstellung eher *allgemein* an atavistische Praxen (ob nun mittel-, zentraleuropäischen oder asiatischen Ursprungs) gemahnen und seine Wirkung *unmittelbar* entfalten würde, dürfte für den Künstler absehbar und von ihm beabsichtigt gewesen sein. Dies spiegeln auch die unterschiedlichen Interpretationen in der Literatur: Decker 1988 (S. 39) führt den Kuhkopf beispielsweise auf die Zen-Philosophie, nicht auf den koreanischen Schamanismus zurück.

posthumen Referenzen auf Beuys als 'Künstler-Schamanen' gezeigt, auch den Schulterschluss zu seinem berühmten Kollegen herstellen kann.⁷⁹

Mithin soll mit diesen Querverweisen keineswegs grundsätzlich in Abrede gestellt werden, dass sich Beuys seinerseits schon früh mit dem Schamanismus beschäftigt hat – und dies durchaus auch unabhängig von der Begegnung mit Paik. Die unmittelbare *Identifikation* des Künstlers mit einem *Schamanen* dürfte hiervon jedoch zu trennen sein – und zwar bei *sowohl* bei Beuys *als auch* bei Paik, so suggestiv sie sich bei Ersterem in der späteren Rezeption nicht nur mit der 'Tataren-Legende', sondern auch mit der 'Krisis' beziehungsweise "Krankheit zum Tode" um Mitte der fünfziger Jahre verknüpfen zu lassen scheint. Ob sich der Koreaner nicht nur bei der Einrichtung seiner Wuppertaler Schau, sondern auch in seinen frühen Aktionskonzerten, in denen er zeitweise in der Tat in einem an "schamanistische Ekstasetechniken" gemahnenden Habitus agiert, auf entsprechende Kindheitserinnerungen bezog, und ob er den Kritikern selbst das entscheidende Stichwort weitergab oder es seinerseits aufgriff und für sich utilisierte, mag ebenso offen bleiben wie die Frage, ob Beuys die populäre Rezeption seines Kollegen ähnlich aufmerksam wahrgenommen hat wie die seiner eigenen Aktivitäten – oder ob es gar zwischen beiden zu einem Gespräch über das *Thema* Schamanismus gekommen ist. In jedem Fall jedoch spricht viel dafür, dass "Schamanismus" für den deutschen Künstler erst zu einem Zeitpunkt *zum* Thema wird, da die eigentlichen intentionalen Weichen seines Werkes längst gestellt sind – und es sich dementsprechend bei einer *biographischen* Verortung des Schamanischen für die Zeit bis Ende der fünfziger Jahre nur um eine nachmalige Projektion handeln kann. Dies gilt namentlich für die auch von Beuys selbst in einer einschlägigen Terminologie beschriebene Krise und deren Niederschlag im Werk des Künstlers. So sind, wie im vorauf Gegangenen gezeigt, nicht nur die in den zeitgleich entstandenen Zeichnungen figurierenden Themen wie "Todeserlebnis" und "Initiation" auf die Auseinandersetzung mit Steiner und dessen *Geheimwissenschaften* zurückzuführen, sondern auch die wesentlichen Leitmotive seiner Aktionen der sechziger Jahre – für die 'Schamanistisches' folglich ebenfalls wenn überhaupt, dann nur eine untergeordnete Bedeutung hat. Die *Rolle* des 'Künstler-Schamanen' hat Beuys hingegen, auch dem eigenen Bekunden nach, nur temporär "angenommen", wobei sie ihm vornehmlich von Dritten wortwörtlich "auf den Leib geschrieben" wurde – während er sie selbst spätestens ab den achtziger Jahren dezidiert als *Bild* zu bezeichnen pflegte, dessen er sich lediglich bedient habe, um seine Anliegen zu vermitteln. Für *diese* Funktion allerdings musste ihm ein Authentizität suggerierender biographischer Bezug – wie ihn der Koreaner Paik für den

⁷⁹ So kommentiert Paik etwa im Cover-Text einer Schallplatten-Edition von 1977 die Radikalität seiner frühen Arbeiten unter einschlägigen Vorzeichen ("I question again myself why I was interested in 'most extreme'? It is because of my Mongolian DNA. Mongolian – Ural – Altair horse back hunting people moved around the world in prehistoric age from Siberia to Peru to Korea [...]", vgl. Hoffmann 1995, S. 86) – mithin just in jener Zeit, in der 'Schamanismus' und die Rede vom 'Künstler-Schamanen' im internationalen Kunstbetrieb 'Fuß gefasst' hat. Vgl. oben, Kap. III.2., Abs. "Lili Fischer: Künstler-Schamanen"; sowie Paiks entspr. Beuys-Referenzen Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

Einsatz des Kuhkopfes über Kindheitserlebnisse, an anderer Stelle aber auch unter Verweis auf seine "Mongolian DNA" herzustellen wusste⁸⁰ – durchaus zu Passe kommen. Insofern ist nicht auszuschließen, dass er in der Betonung seiner eigenen Initiation durch eine schamanistische Heilung, wie er sie zeitweise selbst lancierte, dem Beispiel seines koreanischen Kollegen folgte. Und es, so wäre zu ergänzen, in ähnlicher Weise für sich adaptierte, wie dies letztlich schon 1963 in seiner "Verlängerung" von dessen "Finale furioso" um ein weiteres aktionistisches Kapitel der Fall gewesen war.

Anders als Paiks bluttriefender Kuhkopf muss im Übrigen auch Beuys' zwei Monate zuvor zum Einsatz gekommener Hase nicht notwendigerweise als Indiz für eine vorausgegangene Beschäftigung mit schamanistischen Ritualen gewertet werden. Zwar liegt es mit Blick auf den Titel der Aktion, *Sibirische Symphonie*, verführerisch nahe, das Feldtier als eine Mittlerfigur zu begreifen – und mithin in einer Funktion, die Tieren beziehungsweise Tiergeistern auch im Schamanismus zukommen kann.⁸¹ Doch wie bereits Schneede bemerkt,

"scheint im Bild des aufgehängten Hasen und des herausgenommenen Herzens eine andere Allusion wesentlicher: die des Gekreuzigten."⁸²

Als "Symbol des Opfers und der Erlösung"⁸³ verstanden, lässt sich der Hase aber wohl kaum zufällig mit Steiners Christusimpuls assoziieren, zu dessen Zukunftspotential eben jene *Vereinigung* von "West-Östlicher Weltgegensätzlichkeit" gehört, welche Beuys als Botschaft seiner *Sibirischen Symphonie* proklamierte.⁸⁴ Auch mit der ursprünglich geplanten Verwendung eines Hirsches, der in der christlichen Umdeutung antiker Mythologie dezidiert unter entsprechenden Vorzeichen erscheint, wäre eine solche Deutung kompatibel. Dem widerspricht übrigens nicht, dass der Künstler – denkt man an sein Gespräch mit Hagen Lieberknecht zurück – dessen an der *traditionellen* christlichen Ikonographie orientierte Deutung des Hirschmotivs zurückwies, um als Korrektiv seine eigene, hermetische Lesart dieses Bildes anzugeben, die wie gezeigt in engem Zusammenhang mit seinen Steiner-

⁸⁰ Vgl. die Anm. oben.

⁸¹ Zu den Tieren, die im Schamanismus (und insb. im Schamanismus euroasiatischer Tradition) eine Rolle spielen, gehören allerdings vorzugsweise Bären, Wölfe und große Huftiere, daneben auch Vögel. Hasen hingegen – die sich dementsprechend weder bei Findeisen noch bei Eliade unter einschlägigen Vorzeichen verhandelt finden – begegnen eher in der germanischen Mythologie; vgl. hierzu weiterf. unten.

⁸² Vgl. Schneede 1994, S. 27.

⁸³ In Anlehnung an die Titel der beiden frühen bildhauerischen Arbeiten *Symbol des Opfers* und *Symbol der Erlösung* (beide 1949), vgl. d. Abb. S. 119 (Kat. 8 u. 9) im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a u. hierzu auch oben, Kap. III.9.

⁸⁴ Eine christologische Deutung des Hasen begegnet natürlich nicht erst bei Beuys, sondern besonders prominent beispielsweise auch im dem Auferstehungsfest zugeordneten "Osterhasen", der ursprünglich auf eine 'Übernahme' des Tieres aus der germanischen Mythologie in einen christlichen Deutungskontext zurückgeht. Dazu, dass es *dieser* Kontext ist (und nicht ein 'schamanistischer'), der als ausschlaggebend für Beuys' Übernahme des Hasen in persönliche Ikonographie und namentlich auch für deren Bezüge zur Alchemie angenommen werden muss; vgl. ausf. oben, Kap. III.9. Hier war auch auf die von Steiner wiederholt zitierte Narration der buddhistischen Fabel vom "Mondhasen" zu verweisen, in der das Tier für Selbstlosigkeit u. Selbstaufopferung steht.

Lektüren zu sehen ist.⁸⁵ Der "Dritte Weg", den Steiner den traditionellen "Einweihungspfaden" östlicher und westlicher Tradition als dem modernen westlichen Menschen angemessenen zur Seite stellte, war der "Weg des Rosenkreuzers", eine beide Traditionen in eins führende, hermetische Lesart der christlichen Überlieferung.⁸⁶

Vor dem Hintergrund wiederum, dass nach *traditionellem* christlichen Bezugsrahmen *weder* ein Hase *noch* ein Hirsch, sondern vielmehr ein *Lamm* das Opfertier par excellence hätte abgeben müssen, mag an dieser Stelle allerdings auch ein Seitenblick auf einen anderen Vertreter der als Genre im Entstehen begriffenen Aktionskunst nahe liegen: Hermann Nitsch, der 1964 zur Biennale von Venedig sein *MANIFEST das lamm* lancierte, auf dem die photographische Dokumentation seiner 6. *aktion* zu sehen war, in deren Rahmen er zum wiederholten Male die Kreuzigung und Ausweidung eines solchen Tieres als künstlerisch transformierte 'Zeichenhandlung' zelebriert hatte.⁸⁷ Die erste dieser Aktionen datiert im Juni 1962, also Monate *vor* Beuys' Düsseldorfer 'Intonation' der *Sibirischen Symphonie*.

– missa (non) solemnis –

"[...] jedoch in welcher form immer diese symbole auftreten und gleich welcher religion, welchem mythos sie dienen, sie weisen immer ins sein, sie werden hochgehalten als heilssymbole, welche zum einstieg in das wirkliche leben auffordern."⁸⁸

Ohnehin scheint – speziell mit Rücksicht auf diejenigen Aktionselemente, die seitens der Beuys-Rezeption als argumentatives Unterpfand für die Verhandlung von Werk und Person unter den Vorzeichen des in der vorliegenden Untersuchung zur Diskussion stehenden Begriffsspektrums herangezogen wurden (und werden) – eine Erweiterung des Betrachtungsradius hinaus angeraten. Dies gilt sowohl für die von Beuys verwendeten "Aktionswerkzeuge" als auch für die charakteristischen Züge seines performativen Vokabulars, die schon früh mit Begriffen wie "Magie" und "Ritual" assoziiert worden sind: Nicht nur hatten – wie schon Schneede hervorhebt – zu Beginn der sechziger Jahre zahlreiche Künstlerinnen und Künstler lebende und tote Tiere ebenso wie andere 'kunstfremde' organische Materialien in ihren Aktionen eingesetzt.⁸⁹ Auch der bewusste

⁸⁵ Vgl. oben, Kap. III.5. Ähnlich wie der "Osterhase" und sein Pendant in der alchemistischen Allegorik geht auch der geopfert Hirsch als Sinnbild des 'Mercurius fugitivus' auf eine christliche Umdeutung 'heidnischer' Mythologie zurück, nämlich den von Diana niedergestreckten Aktäon, der im Hubertushirsch wiederkehrt.

⁸⁶ Vgl. für eine ausf. vergleichende Darstellung der drei "Erlösungspfade" insb. die in Steiner GA 97/1968, S. 169ff. versammelten Vorträgen aus den Jahren 1906/07; ausformuliert finden sich die entsprechenden Gedanken bereits in der Schrift, die als grundlegend für den anthroposophischen Schulungsweg gilt, *Wie erlangt man die Erkenntnisse höherer Welten?* (1904/05) und die Beuys – wie die Unterstreichungen in dem in seinem Besitz befindlichen Band belegen – eingehend zur Kenntnis genommen hat (vgl. Steiner GA 10/1948).

⁸⁷ Vgl. DAbb. 251 u. die Abb. in Nitsch 1979, S. 76; zur 6. *aktion* (Wien, 23. 06. 1964) ebd., S. 73f. Das Manifest wurde, wie ebd. zu lesen ist, "an die bedeutendsten galerien und theater von europa und übersee gesendet".

⁸⁸ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 132.

⁸⁹ Vgl. Schneede 1994, S. 26 sowie ausf. Hoffmann 1995. Übrigens hatte auch Paik für seine *Hommage à John Cage* ursprünglich den Einsatz eines lebenden Huhnes geplant (vgl. seinen Brief an W. Steinecke, Ausst. Kat. Paik/Köln 1977, S. 40).

Rückgriff auf rituell anmutende Handlungsformen spielte im Kontext der Performances und Happenings eine bedeutende Rolle.⁹⁰ Allan Kaprows aus dem Umfeld der *New School of Social Research* und der New Yorker Kunstszene hervorgegangene, an zeitgenössischen ethno-soziologischen Thesen geschulte Theorie und Praxis des Happenings beispielsweise wurden nicht nur von anderen Künstlern wahrgenommen und weitergeführt, sondern auch von Seiten der Kunsttheorie und Kunstkritik, die ihrerseits ein entsprechendes Vokabular in die Beschreibung und Vermittlung der künstlerischen Praxis in den Kunstzeitschriften einspeiste, über die es ebenfalls Verbreitung fand.⁹¹ Im deutschsprachigen Raum wiederum waren es allen voran die *Wiener Aktionisten* – Otto Muehl, Hermann Nitsch und Adolf Frohner, zu denen später noch Rudolf Schwarzkogler stoßen sollte – gewesen, die sich zu dieser Zeit als Gruppe formierten und mit einschlägigen Darbietungen Furore machten.

Die erste gemeinsame Veranstaltung der Künstler fand im Juni 1962 als Gegenveranstaltung zu den *Wiener Festwochen* im Kelleratelier von Muehl und Frohner statt. Das aus diesem Anlass im Selbstverlag publizierte Manifest *Die Blutorgel* informiert über die Programmatik dieser ersten gemeinsamen Aktion, zu der die Künstler verlautbarten:

"Wir [...] haben uns zur Befriedung der Menschheit entschlossen, vier Tage in das Gewölbe niederzusteigen (woselbst wir uns einmauern lassen). Drei Tage schrankenlose Enthemmung, Befreiung von aller Brunst, Transponierung derselben in Blech, Schrott, verwesenden Abfällen, Fleisch, Blut, Gerümpel u.s.w., *die ganze Materie des Kosmos wollen wir verwandeln*. WIR SELBST werden nach diesen dreitägigen Exerzitien, bei welchen wir weder essen noch schlafen noch unsere Körper pflegen – natürlich ohne Frauen – gereinigt der feierlichen Ausmauerung entgegensehen."⁹²

Was während des unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindenden, männerbündisch markierten Exerzitiums der Selbstreinigung und Transformation geschah, ist Berichten der beteiligten Künstler zu entnehmen: Frohner und Muehl arbeiten an Assemblagen aus Abfallmaterial, der Maler Nitsch an einem Schüttbild, in dem erstmals ein Lammkadaver zum Einsatz kommt, der im Verlauf der Aktion gekreuzigt wird. Zwar haben an dessen Zerfleischung die anderen Künstler aktiv teil. In der *Blutorgel* jedoch ist es Nitsch, der diesen Akt in eine breite theoretische Erläuterung seines *orgien mysterien-Theaters* einbindet, dessen Konzept damit seine erste ausführlichere Ausformulierung und prominente Publikation erfährt. Schon 1960 hatte der Künstler auf einer Einladungskarte zur einer Ausstellung seiner ersten Aktionsmalereien – die formal noch direkt an den seinerzeit auch in Wien breit rezipierte Bildpraxis des Abstrakten Expressionismus, des Tachismus und

⁹⁰ Vgl. hierzu Jappe 1993 sowie ausf. Schröder 1990 u. Hoffmann 1995.

⁹¹ Vgl. Schröder 1990, insb. S. 17ff.

⁹² Vgl. Frohner/Muehl/Nitsch 1962, zit. n. Klocker 1992, S. 161 (Hervorh. V. K.). Zur Aktion selbst vgl. ausf. Nitsch 1979, S. 39f. (hier als 7. *malaktion*, 04. 06. 1962).

namentlich an George Mathieu theatral inszenierte Malaktionen anknüpfen⁹³ – manifestartig eine "existenzsacrale malerei" beschworen, mit welcher er eine "konsequente sacralisierung der kunst" anstrebe,

"und damit eine tiefgehende existenzvergeistigung durch welche/ der mensch der reine priester des seins wird [...] das wissenschaftliche auskosten meditativer zustände/ die ritualisierung des gesamten lebenslaufes ist die vergeistigte sacramenthafte umsetzung der/ lust des fleisches in die zwecklosigkeit des urspiels/ [...] die kunst wird sacramentgleiche manifestation der existenz sein/ das orgien mysterien theater."⁹⁴

Während er sich zu diesem Zeitpunkt in der Praxis noch auf die symbolische Strahlkraft roter Farbe zu verlassen scheint, wird diese nunmehr explizit auch auf der Material- und Handlungsebene unter die Vorzeichen eines sakralen Rituals gestellt, das gleichwohl dezidiert als *Kunstform* verstanden werden will: Es ist die *ästhetische Re-Inszenierung* ritueller Strukturen, welche in ihrer unmittelbaren Erfahrung die Beteiligten quasi tiefenpsychologisch zum Ursprünglichsten des Lebens selbst führen soll. Proklamiert wird in der *Blutorgel* nicht zuletzt auch die eigene Position, die der Künstler in diesem Zuge einzunehmen gedenkt – nämlich diejenige eines Priesters, der in der "Missa" des *o. m.-Theaters* zum stellvertretenden Erlöser wird:

"Ich nehme durch meine kunstproduktion (form der lebensandacht) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie auf mich, damit IHR EUCH den befleckenden, schamlosen abstieg ins extreme erspart."⁹⁵

Das später nicht nur aufgrund einschlägiger Aktionselemente wie "Taufe" und "Fußwaschung", sondern etwa auch mit Blick auf den demonstrativen Gestus des stellvertretend Leidenden, den Riebesehl in seiner berühmten Aufnahme aus der Aachener Aktion festgehalten hatte, verschiedentlich auf Beuys "angewandte" Schlagwort von der "imitatio CHRISTI" bezeichnet hier einen im traditionellen religiösen Ritual enthaltenen Handlungskern, der im *o. m. t.* seine Transformation in eine neue Realität erfährt. Obzwar unter der Regie des Künstlers theatral inszeniert, so wird behauptet, können an dieser im Exzess der Abreaktion *alle* Beteiligten unmittelbar partizipieren:

"Wesentlich bei diesen ereignissen [d.h. traditionellen ritualen] ist, daß sich ein geopferter oder opfernder, der meistens repräsentant der menschheit ist, und mit dem sich diese mithilfe des rituals

⁹³ Am 04. Juni 1959 hatte Mathieu mit einer solchen Malaktion in der Wiener *Galerie Nächst St. Stephan* gastiert. Selbst stellt Nitsch diese Beziehung zu diesem künstlerischen Umfeld in etwas anderer Perspektive dar: Als er 1959 in Kontakt mit Arbeiten von Pollock, Klein und Kooning gekommen sei, habe er "sofort begriff[en], diese maler wollten das gleiche was ich durch mein theater wollte." (vgl. Nitsch 1979, S. 28); ausgerechnet Mathieu wird jedoch nicht genannt. Was Nitsch ebenfalls nicht erwähnt, sind die an Dada anknüpfenden, von teilweise aggressiv-aktionistischen Elementen getragenen Abendveranstaltungen der *Wiener Gruppe*, die ab 1957 stattfinden; vgl. den Beitrag von G. Rühm in Breicha/Klocker 1992, S. 13ff., insb. S. 23f.

⁹⁴ H. Nitsch, Manifest auf der Einladungskarte zur Ausst. Nitsch/Kindl, Loyalty-Club Wien, 1960, zit. n. Klocker 1989, S. 102.

⁹⁵ H. Nitsch in: Dvorak/Graf/Muehl/Nitsch 1962 (o. P.) Zum Bezug auf das Ritual einer katholischen Messe gehört bei Nitsch im Übrigen nicht nur die Handlungsform und das Rekurren auf einen entsprechend konnotierten Substanzbegriff (vgl. hierzu weiterf. unten), sondern auch der theatrale Einsatz von Musik. Für dieses Element des *o. m. t.* ist jedoch nicht nur auf Wagner und Péladan – die Nitsch selbst als Referenz anführt – zu verweisen, sondern erneut auf die Bedeutung, die dem Begriff der "Messe" in der Neuen Musik nach 1950 insgesamt zukommt, vgl. die Anm. oben.

identifiziert ins unmenschliche, in den tod, ins perverse hinuntergehen muss, um die welt zu erlösen. [...] er erlebt die abreaktion direkt [...], die übrige masse erlebt sie indirekt auf dem weg der ritualhandlung (griechisches theater – meßopfer). [...] die ausgeprägteste und höchste form dieses wechselseitigen identifizierungsvorganges, der vom opfernden das hinuntersteigen in den tod verlangt, verkörpert CHRISTUS. [...] eine umkehrung seiner identifizierung mit der welt findet durch das abendmahl, durch die wandlung statt (imitatio CHRISTI). Jeder einzelne erlebt den opfertod nach (er wird fast zu CHRISTUS). im o.m.-theater werden obige identifizierung umgangen. Alle zuschauer erleben die abreaktion direkt. Der urexzess wird unmittelbar ohne mythische verschlüsselung berührt. *Alle zuschauer steigen ins 'unbewußte' herab und werden 'selber auferstanden'.*⁹⁶

Bereits durch die 'passive' Teilnahme⁹⁷ am *orgien mysterien theater* – so ließe sich probenhalber mit einem von Steiner und Beuys prominent verwendeten Begriff formulieren – soll also bewirkt werden, dass sich der "Christusimpuls" in *jedem Menschen realisiert*.⁹⁸

Nun mag es insbesondere mit Blick auf die Betonung des exzessiven Elementes der "Abreaktion", in der sich Nitsch auf die ekstatische Praxis dionysischer Kulte bezieht, denkbar schwer fallen, Korrespondenzen zum Werk des deutschen Künstlers und zu den Gedanken Steiners zu sehen. Und wiewohl der anfangs noch zur Gruppe selbst zählende und später als ihr Galerist agierende Josef Dvorak später bemerkt wird, die Anfänge von Nitschs Lebenswerk seien in "Kirchenmalerei und aus dem Umfeld der Anthroposophie" hervorgegangen⁹⁹, gehören Steiners Schriften auch nicht zu den "Quellen", auf die Nitsch in seinen theoretischen Abhandlungen ebenso exuberant wie demonstrativ referiert, um sein Konzept des *o. m. t.* zu einer kultur- und kunstgeschichtlichen Verankerung zu verhelfen.¹⁰⁰ Nichts desto weniger fällt neben den wesentlichen und wesenhaften Unterschieden eine Reihe von Parallelen sowohl zwischen den Konzepten wie auch zwischen einigen der in den sechziger Jahren realisierten Arbeiten beider Künstler auf.

– 'Besondre Säfte' –

Nun mögen visuelle Korrespondenzen zwischen Nitschs *Reliktmontagen* und einer Reihe von Beuys' "Materialbildern"¹⁰¹ weniger auf eine beiderseitige Kenntnisnahme denn darauf

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Nitsch selbst unterscheidet in seinen Schriften zwischen "Akteuren", "passiven Akteuren" (an denen die Handlungen vorgenommen werden) und Teilnehmern (den Zuschauern), die zwar passiv bleiben, aber emotional involviert und dadurch ebenfalls 'beteiligt' sind.

⁹⁸ Vgl. zum "Christusimpuls" bei Beuys ausf. oben, Kap. III.6. u. weiterf. Kap. III.7.

⁹⁹ Vgl. Dvorak 1989/2000, S. 85. Dvoraks vage bleibendem Hinweis ist insofern mit Vorsicht zu begegnen, als er in einem Kapitel seines bekannten Buches zum Satanismus erscheint; hier dient er der verteidigenden Argumentation gegen den Vorwurf, den G. P. Zacharias 1964 in seiner ihrerzeit gleichfalls breit rezipierten Abhandlung über *Satanskult und Schwarze Messen* gegen Nitsch und Muehl erhebt, der die Aktionen der Künstler in unmittelbare Nähe zu entsprechenden Ritualpraktiken rückt.

¹⁰⁰ Was gerade mit Blick auf die Akzentuierung des Exzessiven (einschließlich der sado-masochistischen Momente, der Wollust etc.) seines Konzepts auch denkbar wenig Sinn machen würde. Dies schließt jedoch – wie zu zeigen sein wird – entsprechende *Anregungen* keineswegs aus.

¹⁰¹ Vgl. etwa H. Nitsch: *Reliktmontage* (1962) u. *Reliktmontage* (o. J./[ca. 1963]), Abb. in Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 64 u. S. 66/DAbb. 252ac; bei einer weiteren, 1963 dat. Arbeit findet sich demonstrativ die Materialangabe "Fett" im Bild handschr. hervorgehoben, s. DAbb. 252b u. die Abb. in Nitsch 1979, S. 146; hierzu J. Beuys: *Zu: DER CHEF* (1964), Abb. in Schneede 1994, S. 73 u. DAbb. 253.

zurückzuführen sein, dass sich beide Werkgruppen auf eine insgesamt gängige und auch in ihren formalen Prämissen bestens in die Zeit um 1960 einzuordnende Praxis zurückführen lassen, die dem Bedürfnis geschuldet ist, die Vergänglichkeit der Aktion in Arbeiten zu überführen, welche als "Zeugnisse der Zeichenhandlung" dem Werk einverleibt werden und diese später stellvertretend repräsentieren können. Entscheidender scheint daher, dass die verwendeten organischen Materialien in beiden Fällen als *Substanzen* fungieren sollen, die schon im Rahmen der Aktion mit einer einschlägigen Bedeutung belegt sind – und diese auch auf das Bild(-Objekt) übertragen.¹⁰² Hierbei ist allerdings nicht allein an das – auch die genannten Beispiele verbindende – Blut zu denken, das zweifellos bei beiden Künstlern als "besond[er]er Saft" begegnet.¹⁰³ Vielmehr gilt es gerade gegenüber einer einseitigen Rezeption, die den Österreicher vornehmlich mit den spektakulären Tierschlachtungen assoziiert, hervorzuheben, dass sich auch bei Nitsch der Substanzbegriff in einem wesentlich breiteren Spektrum verwendeter Materialien niederschlägt. Schon in der *Blutorgel* findet sich eine ausführliche Aufstellung der "flüssigkeiten (sekrete) und festen körper" wiedergegeben, zu denen neben Tierblut etwa zinnoberrote Farbe, Wein, Brot, Essig, Watte, Honig, Milch, Zucker(wasser) und (Tee-)Rosen zählen¹⁰⁴ – mithin Elemente, denen in einschlägigem Kontext auch bei Beuys zu begegnen ist, nämlich ebenfalls zunächst einmal auf dem Papier. De facto zum Einsatz werden die genannten Materialien übrigens bei *beiden* Künstlern erst nach 1962 kommen¹⁰⁵ – und damit in einer Zeit, in der sich die Arbeit mit einer 'Magie des Materials' allenthalben in der zeitgenössischen Kunst etabliert.¹⁰⁶ Für sich genommen mögen sie alle alltäglich und in jedem Haushalt zu finden sein; und zweifelsohne ist es nicht allein ihr Transfer in den Raum der Kunst, der sie dezidiert mit einer einschlägigen Bedeutung auflädt, sondern auch der Rahmen, der für diesen Transfer abgesteckt wird. Als 'Lebens-Mittel' schlagen sie – auf denkbar direktem Wege – zunächst

¹⁰² Wenn diese Bildpraxis in ihrem Grundcharakter einem "magischen Denken" entspricht, rechtfertigt dies noch keineswegs den Vorwurf eines Atavismus, wie er in diesem Zh. nicht nur Beuys, sondern auch Nitsch angetragen worden ist. Zweifellos arbeiten beide auf eine entsprechende *Wahrnehmung* ihrer Werke hin – diese verdankt sich dann aber eher einem Fortleben des "magischen Denkens" in der kulturellen Praxis bzw. einer durch das Kunstwerk aufgerufenen Assoziation, als dass eine entsprechenden Geisteshaltung seitens seines Produzenten vorausgesetzt werden muss.

¹⁰³ Vgl. hierzu Steiners an das geflügelte Wort aus Goethes *Faust* anknüpfende Ausführungen in Steiner GA 55/1986, S. 35ff., in deren Zuge er das Blut einem hermetischen Verständnis entsprechend als Mittersubstanz zwischen geistigen und physischen Prozessen beschreibt. Im Original b. Goethe HA 1988, Bd. 3, S. 58, Studierzimmer, Mephisto zu Faust.

¹⁰⁴ Vgl. H. Nitsch in: Dvorak/Graf/Muehl/Nitsch 1962 (o.P.).

¹⁰⁵ Bei Beuys – sieht man vom Einsatz von Wachs als plastischem Werkstoff in den *Bienenköniginnen* ab – ab 1963 (vgl. oben Kap. III.8. u. weiterf. zur Transformation der zunächst in traditionellen Medien formulierten Konzepte in eine 'erweiterte' Bild- u. Materialsprache a. Kap. III.9., Abs. "Salamander" u. "Transformation, Transmutation, Transsubstantiation" sowie die Anm. oben); bei Nitsch im Anschluss an die Lammzerreißen in Muehls Kellertelier (1962) und mit einem erweiterten 'Materialspektrum' ab der 3. *aktion 1963 (fest des psychophysischen naturalismus)*, vgl. Nitsch 1979, S. 53ff.

¹⁰⁶ Hier ist nicht nur auf Parallelen bei Künstlern aus dem Umfeld der *Nouveaux Réalistes* zu verweisen, die ihrerseits – ungeachtet entsprechender Distanzierungsgesten auf der Ebene schriftlicher Manifestationen – vom Surrealismus "gelernt" haben, sowie namentlich auf Künstler wie Yves Klein und Piero Manzoni, sondern gleichermaßen auch auf die New Yorker Kunstszene, für die ebenfalls entsprechende historische Einflüsse geltend gemacht werden müssen, insb. etwa auf die Arbeiten Robert Rauschenbergs. Vgl. zu diesem Kontext speziell mit Blick auf Beuys weiterf. auch unten.

einmal eben jene Brücke zum Leben, seinen sinnlichen *und* seinen sozialen Aspekten, die zu errichten in diesen Jahren sowohl von den Künstlern im Umfeld des amerikanischen *Happening* als auch von jenen im Umfeld der *FLUXUS* proklamiert wird. Doch kaum von ungefähr nennt bereits Kaprow "Ritual, Magie und Leben" in einer Reihe.¹⁰⁷ Denn wenn bereits das organische Material per se auf substanzieller Ebene aus einer "anthropologischen Spannung"¹⁰⁸ seine besondere Qualität gewinnt, so kann Letztere gerade durch seinen bildhaften Einsatz einmal mehr akzentuiert werden. Dies gilt für die blau gefärbten Cocktails, welche Yves Klein 1958 seinen Ausstellungsbesuchern im Rahmen des 'profanisierten' Rituals einer Vernissage servieren lässt – zumal Letztere später feststellen sollen, dass ihnen Kleins Kunst auf diese Weise nolens volens wortwörtlich 'durch und durch' geht und damit nicht nur körperlich affiziert¹⁰⁹, ebenso wie für Daniel Spoerri transformierte Kunstmahlzeiten, denen er in mehrfachem Sinne einen entsprechenden Rahmen zu geben versteht¹¹⁰; durchaus aber auch für die ab 1964 entstehenden Porträts Dieter Roths, die ungeachtet der Verwendung eines so schnöden Nahrungsmittels wie Käse – und sei es nur durch den Affekt des Ekels, doch im Grunde eben nicht durch diesen allein – eine

¹⁰⁷ Vgl. Kaprow 1958, S. 56 u. hierzu ausf. oben .

¹⁰⁸ Diesen Begriff verwendet treffend R. Beil in seiner Untersuchung zur *Künstlerküche (Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades*, vgl. Beil 2002) unter Rückgriff auf entsprechende Überlegungen von U. Peters im Ausst. Kat. Essen-Trinken/Wuppertal 1987, um darauf zu verweisen, dass "Speisen [...] in steter Verbindung zum Betrachter als Essender und Verfallender stehen, der wie jedes organische Wesen seinem unvermeidlichen Ende entgegenlebt.", ebd., S. 1. In erweitertem Sinne gilt dies für jedes organische Material – wie umgekehrt auch die einschlägige *Darstellung* von Lebensmitteln im Stilleben, das kaum von ungefähr seine Tradition als 'Memento Mori' besitzt, in diesen Kontext gehört.

¹⁰⁹ So anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung *Le vide* in der Galerie Iris Clert, Paris, am 28. 04. 1958, vgl. Stich 1994, S.137. Die Cocktails waren nicht allein Teil der theatralen Inszenierung, wie sie Klein mit anderen Mitteln bereits für vorausgegangene Ausstellungseröffnungen entwickelt hatte, um sein 'Markenzeichen', das *I.K.B.*, zu propagieren (vgl. oben): Dass Letzteres ausgerechnet im Rahmen seiner als Ritual markierten Feier der "Leere" als *Fluidum* präsentiert und den Besucherinnen und Besuchern gleichsam 'nach allen Regeln der Kunst' einer "kontagiösen Magie" (d. h. "Übertagungsmagie" i. Sinne Frazers, vgl. Frazer 1922/1928/1989) einverleibt wurde, verweist unmissverständlich auf Kleins Orientierung an entsprechenden Bedeutungstraditionen zurück. Übrigens hatte Klein – worauf bereits McEvelley 1982a, S. 74, verweist – wenig später auch in einschlägiger Weise auf die Körpersubstanzen selbst referiert: So postuliert er in seinem Manifest *Le vrai devient réalité* (1960): "Je travaillerai même [...] avec la transpiration des modèles mêlée de poussière avec leur propre sang peut-être [...]"; und, so wäre hier zu ergänzen, just dieser Text wiederum wurde an einer Stelle publiziert, an der sie auch Beuys wahrgenommen haben dürfte: Nämlich 1961 in Düsseldorf, in der 3. Ausgabe der Zeitschrift *ZERO* (vgl. Mack/Piene 1961/1973, S. 84-96, hier S. 88).

¹¹⁰ Daniel Spoerri beginnt 1960 damit, im Rahmen seiner sog. "Tableaux Pièges" (Fallenbilder) die Reste von Mahlzeiten (inklusive gesamter Gedecke) in seine Arbeiten einzubeziehen; in dieses Jahr datiert etwa auch eine Arbeit mit Brot und Knochen, deren zunächst unbeabsichtigte 'Weiterbearbeitung' durch Ratten im Keller der Mailänder Galerie von Arturo Schwarz er nachträglich zum konzeptuellen Bestandteil der Arbeit deklariert, vgl. *Les Os Du Szekely Guljas/En Collaboration Avec Les Rats* (1960/1961, Abb. in Beil 2002, S. 107). Wenig später beginnt er damit, die Mahlzeiten selbst zum Teil seiner Kunst zu erklären – und sie ab 1963 auch im Rahmen des Kunstbetriebs entsprechend zu inszenieren. Wenn bereits seine "Tableaux Pièges" sowohl auf den Vanitas-Gedanken der Stilleben-Tradition referieren (vgl. Beil 2002, S. 116), als auch in ihrer 'Fetischisierung' und 'Ikonisierung' von Relikten menschlicher Nahrungsaufnahme das Assoziationsfeld des Kultus und der Bildmagie öffnen, so gilt Letzteres um so mehr für die 'Ritualisierung' des Kochens und Essens im Kontext eines "ebenso modernen wie archaischen Rituals" (vgl. Thurn 1999, S. 7) wie der Vernissage bzw. eines dezidiert zur Kunst deklarierten gemeinsamen Mahlzeit. Vgl. zu Spoerri Koch-Kunst u. insb. dem *Restaurant Spoerri*, mit dem sich der Künstler 1968 in Düsseldorf niederlässt – neben den eigenen Publikationen des Künstlers Violant-Hobi 1998, S. 45f. u. S. 57ff. sowie die kompakte Darstellung bei Beil 2002, S. 102ff. u. insb. S. 119f.; zu Spoerri 'Magie des Materials' weiterf. unten.

einschlägige Aufladung erfahren.¹¹¹ Um so mehr gilt dies für die von Nitsch und Beuys gewählten 'Mittel', die – sowohl qua ihrer substanziellen Qualitäten bereits per se, wie insbesondere natürlich dann, wenn sie 'alltagsfremd' und im Zusammenhang mit Zeichenhandlungen oder als Reminiszenzen an diese auftauchen – ganz dezidiert auf ihre kulturgeschichtlich überlieferte Verwendung in rituellen Kontexten referieren.¹¹² Schon ihre Nennung in Texten, Partituren und Bildtiteln mag daher genügen, diese 'Magie des Materials' assoziativ heraufzubeschwören¹¹³ – in der Bildpraxis selbst funktionieren sie umso wirksamer als 'imagines agentes', welche nicht nur das Werk, sondern auch seinen Autor in einen einschlägigen Wahrnehmungszusammenhang überführen.

– Die Kulte der Künstler –

Ebendiese Bildpraxis wiederum lässt bei Nitsch weitaus deutlicher als bei Beuys eben jene *unmittelbare* Assoziationen mit "Kulthandlungen" zu, welche die Rezeption gleichwohl bereits ab Ende der sechziger Jahre mit den Auftritten seines deutschen Kollegen verbindet – und zwar ungeachtet der Tatsache, dass dessen im *FLUXUS*-Kontext stattfindende Aktionen durch ein im Hinblick auf religiöse Bezüge eher verschlüsseltes und insgesamt vieldeutiges Handlungs- und Zeichenrepertoire charakterisiert sind, zu dem etwa auch technische

¹¹¹ Auch Roths mit Schmelzkäse 'gemaltes' *Portrait Carl Laszlo* (1964, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Roth/Basel 2003, Kat. 473/S. 79) – das heute als "erstes Schimmelbild" des Künstlers gilt – ist von der "anthropologischen Spannung" gezeichnet, die ihm 'Belebung' und Zerfall des organischen Materials gleichermaßen eintragen; gleiches gilt für das (allerdings wesentlich abstraktere) *Self Portrait* aus Schokolade, das im selben Jahr entsteht (vgl. die Abb. im Slg. Kat. Roth/Hamburg 2002, Nr. O64.0003/S. 234). Vgl. zu Roth, der über J. Tinguely 1960 den Kreis der späteren *Nouveaux Réalistes* kennen lernt und 1963 auch in *FLUXUS*-Kreisen verkehrt, ab 1967 im Rheinland ausstellt und – auf Initiative von Joseph Beuys – 1968 eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie antritt (die er allerdings nach wenigen Monaten wieder aufgibt), ausf. Dobke 2002 (zu den Materialarbeiten 1960-1975), den. Slg. Kat. Roth/Hamburg 2002 sowie für einen kompakten Überblick über das Gesamtwerk den Ausst. Kat. Roth/Basel 2003.

¹¹² So nicht nur für aus dem sakralen Kontext bekannte u. ebd. entsprechend symbolisch belegte Materialien wie Wachs und Wein, sondern namentlich auch für menschliche oder tierische Körperflüssigkeiten (Blut, Milch) und Nahrungsmittel, die selbst im Alltag sich als 'aufgeklärt' begreifender Gesellschaften 'Tabuisierungen' unterliegen bzw. entsprechende Affektreaktionen verursachen können, die auf ihre ursprüngliche Rolle im rituellen Kontext zurückgehen (wobei dieser wiederum in der Regel auch rationale Anteile, etwa im Hinblick auf Hygiene eignen); vgl. ausf. Douglas 1970/1974/1998 u. 1966/1985. Auf welche konkreten Rituale die Künstler in einem einschlägigen Materialgebrauch referieren, ist daher zunächst sekundär in dem Sinne, dass sie in jedem Fall entsprechende Assoziationen bei den Betrachterinnen und Betrachtern wecken. Zur neuerlichen Aktualität entsprechender Konzepte, die in der jüngeren Theorie in Berufung auf Julia Kristeva (Kristeva 1980) vorzugsweise unter den Vorzeichen des "Abjekten" diskutiert werden, vgl. auch den Ausst. Kat. Rites/London 1995.

¹¹³ Vgl. bereits Nitschs Text für die *Blutorgel* 1962, sowie allenthalben in den Partituren des o. m. t. (vgl. Nitsch 1979) u. in den "ordensregeln/beschreibungen/anweisungen" zum o. m. t. (vgl. Nitsch 1976, S. 189ff) ; entsprechende Materiallisten finden sich bei Beuys übrigens in den 4 *Bücher[n] aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958*, vgl. Beuys Westmensch 1992 u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, insb. [I, +3 (= 177)]. Der mehrfach bereits in dieser Kladder figurierende Begriff "Fluxus" (z. B. ebd. [I, 119 (= 99)] u. [I, 146 (= 125)]) legt den Schluss nahe, dass diese Aufzeichnungen nicht nur *nach* 1958, sondern auch *nach* 1962/63 datieren. Wenn dabei in derselben Kladder die Notiz "Blutübermalungen / Wachsübermalungen" auftaucht (vgl. ebd. [I, 83 (= 68)]), stellt sich angesichts der um 1960 entstandenen einschlägigen Arbeiten Nitschs – insb. den "Wachsbildern" (vgl. DAbb. 254 u. Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 60/61) – die Frage, ob Beuys nicht bereits zu dieser Zeit Kenntnis von den Arbeiten des österreichischen Kollegen genommen hatte.

Apparaturen und Gerätschaften gehören.¹¹⁴ Eine Differenz, die sich zunächst auch in den verbalen Selbstdarstellungen beider Künstler widerspiegelt: Während Nitsch von Beginn an ganz auf den Komplex Kunst, Kult und Religion fokussiert, hebt Beuys in seinen frühen Gesprächsbeiträgen vor allem auf eine Verschränkung und "Erweiterung" von Kunst- und Wissenschaftsbegriff ab – wohingegen der 'eschatologische' Impetus seines 'Sendungs-Bewusstseins' anfänglich eher verklausuliert zur Sprache kommt.¹¹⁵ Nimmt man hingegen dessen Kommentare ab den siebziger Jahren, in denen die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten und Aktionen zum Thema werden, zusammen mit den Werken selbst in den Blick, wird bereits deutlicher, dass die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Künstler weiter reichen und nicht nur auf Parallelen in Materialgebrauch und -verständnis zu beschränken sind.

Mögen Erstere in ihrem Duktus auch noch so sehr dem 'beredten Schweigen' des Hermetikers entsprechen, so fallen doch zunehmend einschlägige Stichworte, die das, was auf der Ebene der Zeichen, Handlungen und Materialien der sinnlichen Wahrnehmung angeboten wird, begrifflich vor einen entsprechenden Deutungshorizont stellen. Zwar bleiben sie – anders als bei Nitsch, der in seinen Texten selbst ausführliche Erläuterungen anbietet und diese in ein stützendes Gerüst zitierter Referenzen einbindet – auf der Ebene des Wortes Vehikel in einem dialogischen ("Parallel-")Prozess, in dem die Begriffe als Katalysatoren 'kaskadierender Bilder' funktionieren können, die erst in den Texten der Interpreten eine Festlegung erfahren.¹¹⁶ Eine quellenorientierte Untersuchung kann allerdings zeigen, dass auch Beuys' Begriffe selbst durchaus auf konkrete – und weitgehend konstante – Referenzsysteme rückführbar sind *und* zudem auch tatsächlich im Werk selbst eine Relation besitzen, die der Künstler selbst in seinem hermetischen Sprechen ebenso gezielt zu verdecken wie auch zu "entdecken" weiß. Worin sich die Arbeitsweise der Künstler unterscheidet, ist also vor allem der *Umgang* mit den *Relationen* zu den kulturellen Referenzsystemen – während diese selbst nicht nur auf einer allgemeinen Ebenen

¹¹⁴ Übrigens wäre auch für diese Gruppe von Aktionselementen, die seitens der Rezeption den Vorgaben des Künstlers entsprechend vorzugsweise biographisch mit Beuys' 'von Kindesbeinen an' bestehendem Interesse an den Naturwissenschaften assoziiert wird (vgl. ausf. oben, Kap. III.5), auf Anregungen durch Nam June Paik zu verweisen – wiewohl die Bezugnahme auf die Naturwissenschaften als solche sowie die Verwendung von Begriffen (wie "Batterie") und entsprechenden Gegenständen (wie Batterien) eine dezidiert andere ist und mit Beuys Steiner-Rezeption in Zh. steht. Paik beschäftigt sich mit der zeitgenössischen Kommunikations- u. Computertechnologie (und -theorie), Beuys rekurriert auf diejenige der Jahrhundertwende. Dass vor diesem Hintergrund 'Technik' das organische Material nicht kontrastiert, sondern quasi äquivalent ergänzt, erkennt im Grunde bereits Wedewer 1972 (vgl. ausf. oben, Kap. III.1.).

¹¹⁵ Exemplarisch verdichtet etwa in einer Formulierung wie "Ich bin ein Sender – ich strahle aus", in der ein 'technischer' und ein 'spiritualistischer' Medienbegriff gleichsam oszillieren. Vgl. zum Duktus von Beuys' Selbstkommentaren in den frühen Interviews ausf. oben, Kap. III.5. Übrigens betont auch Nitsch seinerseits die Wissenschaftlichkeit seines künstlerischen Konzepts; retrospektiv wird er sich selbst sogar konzederen: "mein damaliger hang, meine mystische tendenz oder begabung von aller unredlichen metaphysischen schwärmerei zu reinigen [...] trieb mich in die nähe einer fast positivistischen wissenschaftsgläubigkeit. ich sah zwischen rationalen und metaphysischen gegebenheiten keinen widerspruch [...]", vgl. Nitsch 1976/1983, S. 157. Damit hat die Referenz auf "Wissenschaft" (einschl. der Abgrenzung von einem positivistischen Wissenschaftsbegriff) eine durchaus ähnliche Funktion wie bei Beuys. Mit "Wissenschaft" ist hier zwar v.a. die Psychoanalyse gemeint (vgl. hierzu auch unten); ganz ähnlich wie Beuys bezieht jedoch auch Nitsch mathematische u. physikalische Formeln in seine Partituren ein, vgl. z. B. Nitsch 1976, S. 277 u. S. 349f.

¹¹⁶ Vgl. oben Kap. III.5., Abs. "Wie man den Kritikern die Bilder erklärt".

Konvergenzen aufweisen, sondern auch in einigen markanten Details. Neben der Auffassung des Materials als 'wirkmächtige' Substanz, die unschwer in eine entsprechende kulturelle Tradition einzuordnen ist, betrifft das nicht allein in diesem Zusammenhang zentrale 'Bezugsgrößen' wie die Gralsmystik und die Wandlung, auf die beide explizit in ihren 'Zeichenhandlungen' rekurren – und die sie auch beide als Bezugsgröße für das Verständnis dieser Zeichenhandlungen angeben.¹¹⁷ Mögen sie auch bei beiden mittelbar mit ihrer Herkunft aus dem Katholizismus assoziiert werden, so ist es doch zweifellos ihre Überlieferung und Aufwertung im kulturellen Kontext durch die esoterischen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts und den Niederschlag, den diese in den Künsten gefunden haben, die hier im Hintergrund zu sehen ist.¹¹⁸

Auch in der 'Ahnenreihe' geistes- und kulturgeschichtlicher Gewährsmänner, auf welche die Künstler selbst in ihren Äußerungen referieren, stößt man auf dieselben Namen, die – und das ist das Entscheidende – auch vor dem Horizont des Werk- und Selbstverständnisses für vergleichbare Begründungszusammenhänge stehen: Neben Friedrich Nietzsche – dessen Begriff des "Dionysischen" bei Nitsch, anders als ihm die Rezeption zuweilen zu unterstellen pflegte, ebenfalls im Spannungsfeld zum Gegenpart des Apollinischen gesehen werden will¹¹⁹ – und Richard Wagner begegnet an prominenter Stelle nicht zuletzt auch Sâr Joséphin Péladan, dessen suggestive Proklamation des Künstlers als "Priester" und "Magier"

¹¹⁷ Vgl. zu Beuys ausf. oben Kap. III.7. u. weiterf. Kap. III.8.; für Nitsch die Ausführungen in der *theorie des orgien mysterien theaters*, vgl. Nitsch 1976/1983, insb. S. 119ff.

¹¹⁸ Was, so wäre zu ergänzen, bei Nitsch ungleich offener artikuliert wird als bei Beuys – dessen "Schweigen" wiederum jedoch ebenso Teil seines künstlerischen Konzepts ist wie die exuberante Referentialisierung bei Nitsch und im Übrigen die Bedeutung der vom Künstler genannten Referenzfiguren, die nahezu sämtlich aus diesem Feld stammen (vgl. ausf. oben, Kap. III.10.), einmal mehr akzentuiert. Zum vergleichenden Blick auf das Verhältnis zwischen "Reden" und "Schweigen" der beiden Künstler vgl. weiterf. unten.

¹¹⁹ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 73, der dieses Moment zudem nicht nur für die "intellektuell organisierende schöpferische kraft" seiner eigenen künstlerische Arbeit (S. 133), sondern auch deren 'Wirkungsabsicht' betont, wenn er schreibt, es gehe um das "wachrufen elementarer [...] dionysischer werte, welche zur orgiastik und zu triebdurchbrüchen drängten und durch diese art von kunst zu einer bewußten befriedigung geführt werden können." (S. 127, Hervorh. V. K.). Nicht unähnlich Beuys, bei dem sich A. Bonito Oliva im Bezug auf die "Plastische Theorie" und den Übergang vom "Chaos" zur "Form" nach einem möglichen Nietzsche-Bezug, insofern er sich hier an den "Übergang vom Dionysischen zum Apollinischen" erinnert sieht. Dem pflichtet Beuys bei, wie oft mit Blick auf historische Referenzen auf das Innovative seiner eigenen Sicht verweisend: "[...] heute müssen diese Dinge als pathologische Bilder angesehen werden, denn sie zeigen nur Extreme. An diesen extremen Positionen wird vieles klar, aber sie sind unzureichend, weil keine Person nur apollinisch oder nur dionysisch ist, sondern immer eine Mischung aus beiden darstellt." (vgl. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 112). Allerdings war es schon Nietzsche in seinen Ausführungen in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* nicht um eine individualpsychologische "Typenlehre", sondern um eine entwicklungsgeschichtliche, auf eine Synthese hinwirkende Perspektive gegangen, die – wie es später explizit sein *Zarathustra* zeigen sollte – auch dem kulturell 'verdrängten' dionysischen Element wieder Raum gewährt. Zu Beuys u. Nietzsche vgl. auch oben, Kap. III.6.

einer neuen Kunstreligion Nitsch in seiner *theorie des orgien mysterien theaters* sogar im Wortlaut zitiert.¹²⁰

Wenn Nitsch im selben Kontext seiner Schilderung einer Kunstgeschichte, die sich aus dem Dienst an der Religion emanzipiert, um schließlich selbst Religion zu werden, mit Blick auf Wagner bemerkt:

"bezeichnend für die loslösung der kunst vom mythischen ist paradoxerweise gerade seine arbeit, denn er vermischte mythen (ebenso wie sein zeitgenosse gustave moreau). wagner benutzte mythische elemente willkürlich als bausteine für seine kunst, vermischte sie untereinander ebenso wie seine eigenen ideenprojektionen. er ordnete alles mythische seinen eigenen spielregeln unter."¹²¹

dann trifft er – wiewohl die Rhetorik über das Ziel hinausschießen mag – in der Tat einen wesentlichen Punkt. Was er am "Fall Wagner" beschreibt, ist kennzeichnend nämlich nicht nur für das geistes- und kulturgeschichtliche Referenzfeld, auf er selbst rekurriert, sondern auch für dasjenige von Joseph Beuys – sowie, so wäre zu ergänzen, für die Art und Weise, wie die Künstler in ihrem eigenen Werk auf diese Referenzsysteme rekurrieren: Die "Vermischung" der Mythen zu einer neuen Sicht, einem künstlerisch geprägten "mythe nouveau", der gerade in diesem selektiv-synkretistischen Umgang mit der Tradition auf eine neue Synthese hin das eigene 'Gesamtkunstwerk' als zukunftsweisenden Weg begreift.¹²² Dass Begriffe wie "Vermischung", "Bausteine" und "Ideenprojektion" – deren negativer Beiklang sich an dieser Stelle nicht zuletzt einer Geste der 'aemulatio' verdanken dürfte, die Nitsch dazu dient, das eigene Konzept gegenüber den historischen 'Vorläufern' aufzuwerten – im kulturellen Kontext durchaus als Agenzien einer aktiven *Wertschöpfung* anzuerkennen sind, mag als eine der wesentlichen Erkenntnisse, die sich aus der Geschichte der modernen *Kunst* gewinnen lassen, selbstverständlich sein. Hervorhebenswert an dieser Stelle – also mit Blick auf Kunst, die gerade in ihren als Wertschöpfung verstandenen Konzepten und ihren Werken Beziehungen zu religiösen und spirituellen "Erneuerungsbewegungen" unterhält – ist jedoch, dass hierin zugleich auch eine methodische und ideelle Gemeinsamkeit mit deren Konzeptionen und Texten liegt. Genau diese dürfte – neben dem kulturell tradierten Analogon zwischen den Modellen der "Weltschöpfung", auf die sich Künstler und Esoteriker beziehen – auch einen Teil der Anziehungskraft dieser Texte und Konzepte auf Künstler ausmachen. Dass diese Anziehungskraft aus den mit einem Anmerkungsapparat versehenen Zitat-Kompilationen von

¹²⁰ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 36 (u. zu Beuys' Péladan-Bezug oben Kap. III.10.). Insgesamt gemeinsam ist beiden Künstlern natürlich nicht zuletzt, dass sie bevorzugt auf Vertreter *anderer* Gattungen als der bildenden Kunst verweisen und wo dies geschieht, vornehmlich historische Positionen nennen (was bei Nitsch allerdings wiederum weitaus exuberanter der Fall ist, insb. in der hier angesprochenen *theorie des orgien mysterien theaters*, die von einem eigenen Kapitel zur *entwicklung der kunst von ihren ursprüngen zu gegenwart* eingeleitet wird, vgl. Nitsch 1976/1983, S. 22ff.).

¹²¹ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 36.

¹²² Zum in der Kunstgeschichte der Moderne prominent von André Breton postulierten Begriff des "mythe nouveau", für den in der Tat die von Nitsch eingeforderte bzw. Wagner positiv zuerkannte "Vermischung" und (mindestens teilweise) "Loslösung" 'alter' Mythen bzw. Mythologien aus ihrem ursprünglichen Kontext sowie auch deren 'bausteinartige' Implementierung in eine neue Programmatik charakteristisch ist, vgl. hierzu oben, Kap. I.2. sowie a. Kap. II.2., "'Alte Mythen' und 'neue Mythologien'"; zum Begriff des "Gesamtkunstwerks" ebd.

Nitschs *theorie des orgien mysterien theaters* deutlicher hervortritt als bei Beuys, bedeutet nicht, dass dessen Referenzen auf Steiner nicht in einem ähnlichen Licht zu betrachten sind.¹²³

Worin sich der Wiener hingegen zunächst auffällig von seinem deutschen Kollegen abhebt, ist das dezidierte Rekurrenieren auf die Psychoanalyse¹²⁴ – die für Beuys eher eine Kontrastfolie darstellt¹²⁵, als solche allerdings wiederum eine ähnliche Funktion erfüllt wie Nitschs positive, aber letztlich *analogische* Referenz: Tatsächlich stellen *beide* Künstler ihren Ansatz als einen denjenigen der Psychoanalyse in der künstlerischen Praxis überwindenden und damit deren Versprechen einer 'Selbsterlösung' erst einlösenden dar, wenn sie für ihre Kunst auf einer 'Unmittelbarkeit' insistieren, die zugleich reflektiert und Teil eines Bewusstseinsprozesses ist, der den Menschen in der Realität der Kunst zur *übersinnlichen* Erkenntnis einer "höheren Wirklichkeit" des Seins führen soll.¹²⁶

Wenn davon auszugehen ist, dass sich ein Austausch zwischen den beiden Künstlern in den frühen sechziger Jahren allenfalls aus Sekundärquellen speisen konnte, schließt dies zwar eine gegenseitige Kenntnisnahme und die Aufnahme entsprechender Anregungen nicht aus.¹²⁷ Weitaus wahrscheinlicher und letztlich auch für das Verständnis ihres Werkes im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption entscheidend ist jedoch, dass sich die wesentlichen Korrespondenzen einem 'tertium comparationis', nämlich der Verwurzelung in einer geistes- und kunstgeschichtlichen Tradition verdanken – in deren Fluchtlinie sich schließlich auch beide in ihrem Selbstverständnis *als* Künstler verorten lassen, oder genauer gesagt: *in* deren Fluchtlinie die Konturen eines *Bildes vom Künstler* erscheinen, mit dem beide sich über ihre Selbstdarstellungen assoziieren und ihrerseits seitens der Rezeption

¹²³ Dies zumal, so wäre zu ergänzen, Steiner selbst nicht nur auf der methodischen Ebene – also in den genannten Charakteristika einer aktiven Wertschöpfung im Sinne eines "mythe nouveau" auf der Basis der Synthese von "Bausteinen" vorhandener Texte und deren Neuinterpretation – quasi künstlerisch vorging, sondern dem gestalterischen Impuls in der Anthroposophie insgesamt eine zentrale Rolle zukommt, der sich auch in Steiners eigenen künstlerischen Aktivitäten widerspiegelt.

¹²⁴ Implizit auf Freuds Sexualpathologie, explizit auf C. G. Jungs Begriff des "Kollektiven Unbewussten" und – worauf im Folgenden noch zurück zu kommen sein wird – auf dessen Studien zu den *Symbole(n) der Wandlung* (vgl. Jung 1952/1995) und namentlich seinem Band *Psychologie und Alchemie*. (vgl. Jung 1944/1995).

¹²⁵ Jedenfalls diejenige Sigmund Freuds. C. G. Jung gegenüber hat sich Beuys positiver geäußert (vgl. insb. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 118). Zudem schließt – wie im vorausgegangenen gezeigt – der Umstand, dass Jung für Beuys – anders als für Nitsch – keine prominente Referenzfigur darstellt, auch nicht aus, dass Beuys die Publikationen C. G. Jungs und namentlich dessen Schriften zu *Psychologie und Alchemie* intensiver zur Kenntnis genommen und aus ihnen einschlägige Anregungen bezogen hat; vgl. oben, insb. Kap. III.9. *Methodisch* pflegte er seinen Ansatz jedoch von demjenigen der Psychoanalyse zu distanzieren (vgl. Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 12 u. die folgende Anm.).

¹²⁶ Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1971, S. 12 u. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 118f., wo Beuys Jung für den Begriff des "kollektiven Unbewussten" jeweils Anerkennung zollt, zugleich aber signalisiert, dass ihn dieser perspektivisch ähnlich wenig zufrieden stellt wie Freuds Ansatz: In der Erkenntnis, dass sich der Mensch in der Vergangenheit "hauptsächlich vom kollektiven Unbewußten beeinflusst" erwiesen habe, liege ein wichtiger Schritt in Richtung der Freiheit, die seiner Auffassung nach jedoch "etwas Dynamisches" sei, was "noch ausgestaltet werden muß". Ähnlich Nitsch, der sich der "bilanz" seiner *theorie des o. m. theaters* sogar dezidiert von der Psychoanalyse distanziert: "bald begriff ich die grenzen der psychoanalyse, ihre humane bezogenheit und ihre verlogenheit, sie stellte das unzulänglich menschliche allzusehr ins zentrum." (vgl. Nitsch 1976/1983, S. 158).

¹²⁷ vgl. die Anm. hierzu oben.

assoziiert worden sind. Dieses lässt sich bei Nitsch letztlich ebenso wenig wie bei Beuys auf die Identifikation mit einer *einzig* Rolle festlegen, wiewohl durchaus deutlicher als bei diesem *ein* Bild zu dominieren scheint – unter dessen Vorzeichen zu Zeiten allerdings auch der Düsseldorfer Kollege verhandelt worden ist: Das des 'Hohepriesters', der den Kultus seiner eigenen Kunstreligion zelebriert. Doch ebenso wie Beuys hält auch Nitsch nicht nur dem Spektrum einschlägiger Negativ-Attributionen, die in seinem Fall vom "Scharlatan" bis zum "Satanisten" reichen, die Kunst selbst als wichtigstes Korrektiv entgegen. Auch dort, wo er selbst aktiv mit deren positiven Äquivalenten arbeitet, ist der Bezugsrahmen, in den Nitsch seine Bilder – und damit auch sein eigenes Bild – gestellt sehen will, wesentlich weiter gespannt. Hierzu wiederum gehört – wie bei Beuys – nicht zuletzt das Bild des 'Künstler-Alchemisten', dessen Werk unter den Vorzeichen eines 'opus magnum' begriffen wird. So kann schließlich auch Hermann Nitsch seinem *o. m. t.* lapidar konzidieren:

"seine entstehung wurde von jenem unbewussten einfluß bestimmt, welcher auch die alchimie bestimmt."¹²⁸

– 'alchimie du verbe' –

Nun fasst Nitsch im Unterschied zu Beuys sowohl seinen Bezug zur Alchemie und zu spirituellen Traditionen insgesamt, als auch seinen Schlußschluss mit einer Auffassung von Kunst, die sich bewusst in diese Traditionen stellt, nicht in eine 'hermetische' Rede, sondern in die Rhetorik einer sekundären Reflexion; als Gewährsmann für die "nähe des *o. m. t.* zum *mysterium coniunctionis*" dient ihm in dessen theoretischer Exploration etwa Carl Gustav Jung.¹²⁹ Allein schon die *konstative* Formulierung der Analogie zur Alchemie lässt jedoch erkennen, was insgesamt für den Aufbau seiner Texte gilt: Als den Selbstkommentar assistierende und sanktionierende Referenzen erfüllen die Zitate letztlich die gleiche Funktion wie die geheimnisvollen Formeln, mit denen Beuys auf die Spuren der Rosenkreuzer, die Alchemie und die 'Geistigkeit' der "Substanz" verweist – und die dieser, so ließe sich ergänzen, ebenfalls als *Reflexionsebene* seines Werkes konturierte. Tatsächlich haben die "Interpretationshilfen"¹³⁰ aber Teil an der Bedeutungskonstitution – und zwar sowohl auf der Ebene der Produktion als auch derjenigen der Rezeption dessen, was als künstlerische Arbeit im engeren Sinne wahrgenommen wird. Dass die Selbstkommentierung

¹²⁸ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 192.

¹²⁹ Vgl. Nitsch 1976/1983, S. 192ff. Zu Nitschs 'Gewährsmännern', die einen Bezug zur Alchemie herstellen lassen bzw. ihrerseits auf diese Bezug nahmen, gehören darüber hinaus auch Rimbaud und Artaud – wiewohl Nitsch sie nicht explizit in diesem Zusammenhang anführt. Zu Artaud – der wie erwähnt etwa auch von Paik 1959 als Referenz für seine Entwicklung zur Aktion genannt wird (vgl. oben, Abs. "(Eine) Neue Musik"), den Nitsch aber erst 1970 als eine "bestätigung" für sich entdeckt zu haben angibt – heißt es zuvor: "ich sah in artauds schriften die prophetie meines theaters und sehe darin einen auftrag, mein projekt tatsächlich zu verwirklichen. die übereinstimmung mit dem werk von artaud, die sich bis 1970 ohne kenntnisse seiner schriften ergab, überzeugt mich von der archetypischen notwendigkeit meiner bemühungen um ein neues theater." (ebd. S. 161f. u. S. 162).

¹³⁰ Beuys selbst etwa spricht – wie oben in Kap. III.9. herausgestellt – im Rahmen seiner Erläuterungen zur Relation von "Form" u. "Begriff" sogar im Bezug auf die "Form" von einer "Interpretationshilfe".

bei Beuys wie bei Nitsch damit als *performative* Rede funktioniert, die als inhärenter *Teil* des Werkes begriffen werden muss, mag theoretisch zwar selbstverständlich erscheinen.¹³¹ Doch ebenso selbstverständlich haftet ihr auch die Suggestion einer hermeneutischen Hilfestellung für dessen Interpretation an, insofern sie Begriffe bietet, mit denen es im Medium des Textes vermittelt, d. h. beschrieben und erläutert werden kann. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden würde damit eher an einem anderen Punkt festzumachen sein: Der Art und Weise nämlich, *wie* die Künstler mit dem Medium des Textes umgehen – und in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch mit den Quellen, aus denen sie ihre Anregungen beziehen und an die sie in ihren Selbstkommentaren anknüpfen.

Vor dem Hintergrund der aufgezeigten Gemeinsamkeiten betrachtet, kann es zunächst jedoch nachgerade erstaunen, wie unterschiedlich die beiden Künstler in der Rezeption positioniert wurden und werden. Wiewohl man etwa Schneedes Bemerkung, Beuys sei es in seinen "Bühnenarbeiten" weniger um das Spektakuläre denn um die Entfaltung einer Symbolsprache gegangen¹³², grundsätzlich beipflichten mag, gilt es zu bedenken, dass das 'Spektakel' *als* theatrale Inszenierung bei Nitsch ein inhärenter Teil der Aktionskonzepts und damit der Symbolsprache ist, die sich im *o. m. t.* entfaltet. Wie 'unmittelbar' Nitsch in seinem *o. m. t.* auch auf kultische Praxen zu referieren scheint, handelt es sich doch immer schon um ein *kulturgeschichtliches Zitat*, das auch als solches kenntlich gemacht wird: Insofern nämlich, als der Künstler für Choreographie und Repertoire seiner Zeichenhandlungen sowohl auf deren Überlieferung in der historischen Sekundärliteratur zurückgreift, als auch sich selbst in eine Tradition der Kunstgeschichte stellt, für die entsprechende Bezugnahmen – ob ausgesprochen oder nicht – insgesamt von zentraler Bedeutung sind. Und wenn die zweifellos wesentlich skandalträchtigeren Aktionen Nitschs Konzeptionen folgen, die auf der *intentionalen* Ebene nicht wenige Gemeinsamkeiten mit den Prämissen aufweisen, die Beuys für seine Aktionen in Anspruch nahm, *und* die auch in ihrer *Umsetzung* von vergleichbaren Momenten und Agenzien getragen werden, konnte umgekehrt der Rheinländer ganz ähnlich wie sein Wiener Kollege auch seinerseits davon ausgehen, dass seine Handlungen wie auch sein Materialgebrauch vom zeitgenössischen Publikum zunächst einmal als Provokation wahrgenommen werden mussten.¹³³ Unterschiede fallen im Übrigen aber auch weniger hinsichtlich der Reaktionen der jeweiligen Öffentlichkeiten auf die beiden

¹³¹ Zumal Beuys sein "Reden über Kunst" ab den siebziger Jahren sogar primär als Teil seiner künstlerischen Praxis verstanden wissen wollte.

¹³² Vgl. Schneede 1994, S. 26, um Beuys gegenüber Nitsch abzugrenzen.

¹³³ Tatsächlich erfüllt der betonte Verweis auf das 'Provokante' ihrer Konzepte bei *beiden* Künstlern nicht nur im Rahmen der Sekundärliteratur eine aufwertende Funktion, die in engen Zusammenhang mit dem "Bild vom Künstler" als eines "Außenseiters der Gesellschaft" und von dieser missverstandenen 'Kulturheroen' zu sehen ist, sondern auch in ihren eigenen Selbstäußerungen: Nitsch etwa bezieht die kriminalistischen Protokolle, die seine Auseinandersetzung mit den Behörden dokumentieren, in seine Schriften mit ein, unterschlägt jedoch, dass bereits seine frühen Aktionen sehr wohl ein Publikum fanden, das sie *als* Kunst akzeptierte. Zu Beuys als 'Provokateur' vgl. a. oben, Kap. III.1.ff. u. Kap. III.5.

Positionen auf¹³⁴, denn in der Tat vielmehr im Hinblick auf die unterschiedliche Verhandlung, die beide Künstler in der fachspezifischen und ihnen zugeneigten Rezeption erfahren. Nicht nur werden Vergleiche zwischen beiden Positionen insgesamt selten und eher kursorisch gezogen. Während im Fall von Nitsch dem breiten Konvolut der eigenen Texte des Künstlers ein eher schmales an Sekundärliteratur gegenübersteht, verhält es sich in Beuys' Fall genau umgekehrt.

Es steht daher zu vermuten, dass der Umgang mit diesem Medium von erheblicher Konsequenz für die Rezeption beider Künstler in den Texten der Kunstgeschichte ist – nicht nur, weil Texte deren ureigenes Medium *sind*, sondern auch insofern sich der mündliche und schriftliche Selbstkommentar im Umgang mit der auf dieses Medium angewiesenen Rezeption der Kunstgeschichte seit je als besonders machtvolles Mittel der Positionierung eignet. Beuys wählt in Interviews und freier Rede den Weg eines 'Dialoges', welcher ihm – wie gezeigt – gestattet, einerseits im Rahmen der hermetische Rede ein 'beredtes Schweigen' zu praktizieren, andererseits versatil auf die Bedürfnisse zu reagieren, welche sich in den Fragen an sein Werk- und Selbstverständnis artikulieren. Wo er Auskunft zu geben scheint, liefert er eigentlich nichts anderes als ein weiteres Bild, das mit den "Begriffen" zwar das Grundgerüst seiner 'Ikonologie' bereitstellt und zu deren Übertragung auf das Werk einlädt – zugleich aber genügend Spielraum für Deutung lässt, ja sogar einen Ansporn für diese liefert: Ein Geheimnis, das entschlüsselt werden will. Nitsch hingegen publiziert monologisch, und er liefert in seinen Texten sowohl die kunsthistorische Einordnung seines Werkes, als auch dessen Deutung bis in Details hinein mit.¹³⁵ Auf diese Weise aber entzieht er seinem *o. m. t.* jedoch den Reiz des 'Geheimnisses', wie er im 'beredten Schweigen' des nur scheinbar selbstauskunftsfreudigen Hermetikers Beuys hinsichtlich seiner Quellen erhalten bleibt – beziehungsweise durch entsprechend rätselvolle Kommentare eher noch Verstärkung erfährt.

Eine weitere wesentliche Unterscheidung lässt sich mit Blick auf die Relation zwischen dem sichtbaren Werk und jenen "Texten" treffen, deren unmittelbare Verbalisierungen die Reden und Schriften zunächst einmal bei beiden eher zu sein vorgeben als das sie es *sind*: Das Werk ist ebenso wenig Illustration dieser "Texte" wie der Texte, aus denen die Künstler ihre

¹³⁴ Nicht nur Nitschs, sondern auch Beuys' frühe Aktionen finden zunächst vor allem in der Tagespresse Beachtung; umgekehrt ist belegt, dass das geladene *Kunstpublikum* auch die Darbietungen der *Wiener Aktionisten* teilweise höchst gelassen rezipierte (vgl. Nitsch in Nitsch 1979, S. 51 sowie in Hoffmann 1995, S. 27); wie im Fall von Nitsch ist es auch im Fall von Beuys eine 'Verurteilung' von Seiten der 'öffentlichen Hand', welche zur massivsten, nämlich juristischen Reaktion gegen seine Kunst ausholt. Daran, dass es – übrigens nahezu zeitgleich – zu entsprechenden Maßnahmen kommt, ist in beiden Fällen das künstlerische Umfeld nicht ganz unbeteiligt: In Düsseldorf wird Beuys' Entlassung durch den bereits seit 1968 schwärenden "Akademiestreit" vorgebaut (vgl. oben, Kap. III.1.; Kap. III.2. zu Kricke); in Wien spielt nicht zuletzt die Verweigerung einer Protektion durch Otto Mauer eine wichtige Rolle (vgl. ausf. Schröder 1990, S. 59ff.).

¹³⁵ Ähnliches gilt im Übrigen auch bis zu einem gewissen Grad für den Umgang mit dem Werk auf der bildnerischen Ebene selbst; so sind etwa, wie erwähnt, bei den frühen "Reliktmontagen" teilweise die zum Einsatz gebrachten Materialien bzw. deren Verwendungen demonstrativ auf den Arbeiten vermerkt, vgl. DAbb. 252b u. die Abb. in Nitsch 1979, S. 146; weitere Beispiele a. im Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 66f.

Inspirationen beziehen und auf die sie für seine Vermittlung rekurren.¹³⁶ In diesem Sinne darf auch bei beiden die zunehmende theoretische Ausdifferenzierung des Begriffsfeldes – die sich im Übrigen nicht nur bei Beuys, sondern auch bei Nitsch zu nicht geringen Teilen dem 'Dialog' mit der Rezeption verdankt – nicht darüber hinwegtäuschen, dass beide Künstler den Grundfesten ihres Werkes im Wesentlichen treu geblieben sind. Doch während Nitsch sein Anfang der sechziger Jahre entwickeltes künstlerisches Vokabular, das letztlich fest in einer historisch vertrauten und damit selbst für Laien entzifferbaren Sprache des Rituals verankert bleibt, bis in Details hinein beibehalten wird, wusste sich Beuys sozusagen mit der Kunstgeschichte mitzuentwickeln – was sich auch in den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' niederschlägt, die ein ihres zu seinem Erfolg beigetragen haben. Auf dieser Ebene ist Nitsch, wenn man so will, stets 'Priester' seines *o. m. t.* geblieben. Beuys hingegen geht, wiewohl auch er 'Priester' beziehungsweise 'Prediger' seines Kunstbegriffs bleibt – in der Form der Vermittlung den Weg vom traditionellen Bildhauer über den Aktionskünstler zum "Polit-Aktivist" und "Öko-Revolutionär", und folgt damit den jeweiligen kulturellen Präferenzen seiner Zeit. Anders gesagt: Die Überlegenheit seiner Position in der Kunstgeschichte dürfte sich der konsequenten Umsetzung einer 'Kunst der Hermetik' verdanken, die bei aller Treue zu deren Basis mit einem aktiven Interesse nach neuen Medien und Strategien der Vermittlung einher zu gehen wusste: Diese Synthese gestattete es ihm, *sowohl* als Medium einer Kunst zu wirken, welche die "unsichtbaren Enden des Menschseins" erreichen will, *als auch* als Medium einer Gesellschaft – die in ihrer Sehnsucht, in der Kunst die von den traditionellen Religionen nur mehr bedingt erfüllten Versprechen wieder zu finden, konstant bleiben mag, diese jedoch in wechselnde Begehrensstrukturen und damit auch wechselnde Ansprüche an Kunst *und* Künstler gießt.¹³⁷

Gemeinsam ist den beiden Künstlern jedoch in Hinblick auf ihre kunsthistorische Rezeption, dass beide tendenziell als singuläre Positionen betrachtet werden – und zwar selbst dort, wo sie nominell *als* 'Künstler-Magier' verhandelt und damit eigentlich bereits über ihr Bild in eine entsprechende Tradition eingeordnet werden. Weitgehend ausgeblendet – beziehungsweise in Beuys' Fall erst spät zum Thema – wird dabei nicht nur ihre tatsächliche Einbindung in einen Strang der künstlerischen Moderne, mit dem sie gerade über ihre Referenzen auf

¹³⁶ "Texte" meint hier die *Konzepte* der Künstler und deren Niederschlag in verschiedenen Formen der Verschriftlichung, wie sie von Nitsch selbst betrieben wird, bei Beuys vornehmlich über die Interviews sowie in einzelnen Autographen vermittelt ist (daher die Anführungszeichen), Texte (ohne Anf.) die *Schriftquellen*, aus denen sie sich speisen (und hier zunächst die anderer Autoren). Mit Blick auf Partituren von Aktionen – bei denen es sich um selbstverfasste Texte im engsten Sinne handelt – wäre an dieser Stelle eine Feindifferenzierung vorzunehmen, insofern sie – insbesondere bei Nitschs *o. m. t.* – den Charakter einer handlungsbestimmenden "Vorlage" zu besitzen suggerieren bzw. die Aktionen – wiederum insbesondere bei Nitsch – auch an den Partituren orientiert realisiert wurden und werden. Doch selbst hier besitzt das Werk (ebenso wenig wie bei der Inszenierung eines Theaterstücks im Schauspiel) keine *illustrative* Funktion; *publizierte* Partituren wiederum dienen eher der "Veranschaulichung" der Aktion als umgekehrt – vor allem aber handelt es sich ab diesem Moment um Texte, die *als* Werke funktionieren.

¹³⁷ Auf diese doppelt kodierte Rolle des Künstlers als 'Medium' wird i. F. insb. mit Blick auf S. Polke (und B. J. Blume) noch einmal zurückzukommen sein; vgl. unten, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien"; sowie zum "Künstler als Medium der Gesellschaft" ausf. auch Kuni 2000a.

okkulte Traditionen verbunden sind.¹³⁸ Gleiches gilt im Großen und Ganzen auch im Hinblick auf ihr zeitgenössisches Umfeld, von dem – so wird vielfach suggeriert – sie sich gerade als 'Magier', 'Alchemisten', 'Mystiker' oder 'Priester' beziehungsweise 'Schamanen' abheben sollen.¹³⁹ Für das jeweilige lokale Umfeld, also den *Wiener Aktionismus* und die rheinische *FLUXUS*-Szene, auf die entsprechende Seitenblicke in der Regel gemünzt sind, mag dies – wie exemplarisch am Beispiel von Beuys und Paik gezeigt – schon problematisch genug sein. Nachgerade erstaunen kann gerade angesichts zentraler Ankerpunkte für die Assoziation mit dem entsprechenden "Bild vom Künstler" – und dies ist neben der theatral angelegten, an die 'Sprache des Rituals' anknüpfenden Konzeption und Realisierung der Aktionen namentlich die auf eine 'Magie des Materials' ausgehende Materialsprache und -auffassung – wie selten im Hinblick auf diese Punkte Distanz *und* Nähe sowohl zueinander wie auch zum künstlerischen Kontext, in dem beide stehen, reflektiert werden.¹⁴⁰ Bei beiden dürfte sich die kunsthistorische Sekundärliteratur – deren monographischer Blick traditionell eine Tendenz zur Singularisierung besitzt, die Patrilineagen akzeptieren mag, im Bezug auf Zeitgenossenschaft jedoch mit dem 'Einzigartigen' argumentiert – allzu bereitwillig an den Vorgaben orientieren, welche die Künstler selbst in ihren Texten machen: Eine Reverenz etwa, wie Nitsch sie Beuys im Katalog zur Münchener Hommage-Ausstellung 1986 erweist¹⁴¹, ist im Konvolut seiner Schriften zum *o. m. t.* nicht zu finden; und auch sonst steht der selektive Blick auf zeitgenössische Strömungen ganz im Dienst der eigenen Positionierung – wie dies zuvor auch schon für Beuys belegt werden konnte, von dem im Übrigen auch keinerlei anerkennende Äußerungen zu Nitsch überliefert sind. Insofern mag das 'Reden' und 'Schweigen' der Künstler über Relationen zu Kollegen zwar einen Ausgangspunkt für deren kunsthistorische Reflexion darstellen – allein auf diese beschränken sollte sich Letztere, wie auch im folgenden Kapitel noch weiter zu belegen sein wird, jedoch nicht.

¹³⁸ Vgl. hierzu bei Beuys insb. oben, Kap. III.10. u. Kap. III.11.

¹³⁹ Und zwar unabhängig davon, ob die Einschreibung in dieses Bild positiv oder negativ belegt, ob sie lediglich als feuilletonistische Floskel zitiert oder argumentativ begründet wird: Gemeinsam ist den Referenzfiguren ihre Besonderheit, die sie – auch dann, wenn sie in eine Gemeinschaft integriert sind – zugleich zu 'stigmatisierten' "Außenseitern der Gesellschaft" macht.

¹⁴⁰ Angedeutet werden diese durchaus – worin genau Unterschiede und Gemeinsamkeiten bestehen bzw. woran diese festgemacht werden können, bleibt jedoch weitgehend undiskutiert: Dies gilt nicht nur für Überblicksdarstellungen in einschlägigen Ausstellungskatalogen und thematischen Monographien., welche sich darauf beschränken, die Künstler unter den entsprechenden Oberbegriffen zu versammeln, von Seitenverweisen abgesehen jedoch getrennt verhandeln (vgl. z. B. Jappe 1993 zu Performance/Ritual; Wagner 2001a zur 'Materialikonographie'; Bocola 1994, der Beuys im Kapitel zu "Magie und Ritual: der Moderne Symbolismus" (S. 503ff.) breit – wiewohl ohne den bis dahin publizierten Ansätzen wesentliche Aspekte hinzuzufügen – verhandelt, geht ebd. überhaupt nicht auf Nitsch ein). Auch in den jüngeren systematischen Untersuchungen zum Wiener Aktionismus (vgl. z. B. Braun 1999 u. Jahraus 2001) fehlt eine vergleichende Diskussion ebenso wie in den Beuys-Monographien oder den Arbeiten von Schröder 1990 u. Hoffmann 1995.

¹⁴¹ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.2.

III.13. 'Aemulatio'. Distanz und Nähe

"Was ich noch nie gesehen habe. / (es noch nicht gibt / Bilder die es nicht gibt / Was ich noch nie gehört habe [...])"¹

Tatsächlich ließe sich gerade mit Blick auf die hier interessierenden Zusammenhänge auch im Fall von Joseph Beuys durchaus noch einmal fragen, ob nicht nur das Schweigen über sein zeitgenössisches Umfeld 'unterbewertet', sondern auch sein 'Reden' über andere Künstler "überbewertet" worden ist – beziehungsweise inwieweit *beide* gleichermaßen aus historischer Perspektive einer Neubewertung bedürfen.² Dies gilt bereits für seinen bekanntesten 'Schulterschluss' mit einem 'großen Anderen', die demonstrative 'Distanzierung' von Marcel Duchamp, dessen "Schweigen" Joseph Beuys an denkbar öffentlichkeitswirksamer Stelle, nämlich im Rahmen einer im *Zweiten Deutschen Fernsehen* übertragenen – und eigens für dieses Format realisierten – Aktion thematisierte.³ So hat schon Antje von Graevenitz zu Bedenken gegeben, dass beiden Künstlern auch auf einer konzeptionellen Ebene mehr gemeinsam sein dürfte, als Beuys' prominent rezipierte – und mittlerweile wortwörtlich 'legendäre' – Demonstration dies suggerieren mag.⁴ Wiewohl sich nicht mit Sicherheit belegen lässt, in wie weit sich der Künstler detaillierter über den "Alchemisten" Duchamp beziehungsweise dessen einschlägig interpretierte Werke informiert hat⁵, ist doch nicht ganz auszuschließen, dass Beuys aus der Sekundärliteratur Anregungen für eigene Arbeiten bezog. Zugleich zeigt die Aktion von 1964 nicht nur, dass der Deutsche in seiner Distanzierung vor allem von dem *Bild* ausging, das die Rezeption von seinem

¹ J. Beuys in: Beuys Westmensch 1992 bzw. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, [I, 244 (= 148)]. Eine schließende Klammer zu "(es noch nicht gibt [...])" findet sich i. O. nicht.

² Vgl. hierzu auch die Anm. oben, Kap. III.5. u. ausf. im vorauf gehenden Kap III.12.

³ Vgl. J. Beuys: *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964); hierzu ausf. Schneede 1994, S. 80ff. (Nr. 6); sowie zu der längst zu einem Topos der Beuys-Rezeption gewordenen Referenz a. J. Immendorffs Arbeit *Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes. Das Reden von Beuys wird überbewertet* (1988, DAbb. 51 u. hierzu Kap. III.3.) sowie weiterf. Kap. III.4. u. Kap. III.5.; ferner a. DAbb. 70 aus der einleitend zu Kap. III.4. vorgestellten Arbeit von A. Fricke, *Das Lächeln des Leonardo da Vinci* (1989 – 1990/1991).

⁴ Vgl. Graevenitz 1995 bzw. 1996.

⁵ Hierfür plädiert A. von Graevenitz etwa mit Blick auf Beuys' *Plastisch/thermisches Urmeter* (1984; bei Vischer 1988 noch als *Thermisch-plastisches Urmeter*; hier wird die v. Nachlass autorisierte Schreibweise übernommen), nachdem sie zuvor Parallelen zwischen Beuys' *Fettstuhl* (1963) und Duchamps *Fahrrad-Rad* (1913) sowie zwischen Beuys' *Is it about a bicycle* (1982) und Duchamps Blatt *Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914) gezogen und die in der Aktion 1964 verwendete Schokolade mit Duchamps *Broyeuse de Chocolat* (1913) assoziiert hat; vgl. Graevenitz 1995 u. 1996 (zur Alchemie 'im' *Plastisch/thermisches Urmeter* s. a. Graevenitz 1997a). Als "Alchemist" vorgestellt wurde Duchamp verstärkt zwar erst ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, namentlich durch die Publikationen von A. Schwarz. Doch schon zuvor war sein "Schweigen" häufig mit dem eines Hermetikers identifiziert worden. Selbst hat sich der Künstler auf entsprechende Nachfragen hin zwar reserviert, jedoch auf eine Weise geäußert, die dieser Assoziation eher Nahrung gab als sie zerstreute: "Si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir." (zit. v. R. Lebel in seiner Antwort für das 'questionnaire' von A. Bretons u. G. Legrands *L'Art magique*, vgl. Breton/Legrand 1957, S. 98).

französischen Kollegen zeichnete⁶, sondern sie verrät auch – ähnlich wie die im kurz zuvor entstandenen *Werklauf Lebenslauf* gesetzten Markierungen – dass ihm selbst zu dieser Zeit verstärkt an einer Positionierung in einem internationalen Referenzfeld der Kunstgeschichte gelegen war.

Belegen kann dies allerdings auch ein genauerer Blick auf weitere Arbeiten, die in diesen Zeitraum datieren. Tatsächlich kann man bereits in den 4 *Büchern zum Projekt: 'Westmensch' 1958* keineswegs allein die Grundlagen dessen niedergelegt finden, "was später im eigenen Werk des Künstlers in zahllosen Manifestationen Gestalt angenommen hat"⁷, sondern ihnen auch eine Reihe von Hinweisen entnehmen, die darauf schließen lassen, dass sich Beuys für das "Herbeistromen der Materialien" und Ideen⁸ auch in seinem zeitgenössischen Umfeld umgesehen haben dürfte. So mag etwa die Notiz

"1. (Spiel:) Auto über oder auf weisse Papierserviette fahren lassen / 2. verschmutztes Cadillaccoupé bei Matschwetter über frische Stoffserviette fahren lassen. [...]"⁹

an Robert Rauschenbergs *Automobile Tire Print* erinnern, für den dieser 1953 John Cage in einem Ford zunächst durch eine Farbfläche und dann über zwanzig aneinander geklebte Blätter steuern ließ.¹⁰ Und wenn an anderer Stelle von

"Blutübermalungen/ Wachsübermalungen/ Überbackungen Bild"¹¹

die Rede ist, kommen nicht allein Hermann Nitschs um 1960 entstandene Wachsbilder in den Sinn, sondern speziell mit Blick auf das Stichwort "Überbackungen" etwa auch eine Arbeit wie Daniel Spoerri's *Catalogue tabu* (1961), für den der Schweizer Künstler präparierte Brotlaibe auf eine Holzplatte montierte.¹²

⁶ "Sie wissen natürlich, daß er nur noch Schach spielte [...], nachdem er sich entschlossen hatte, keine Kunst mehr zu machen [...]. Er wollte ein Held im Schweigen werden oder im Nichtstun oder im Resignieren vor der Kunst." (J. Beuys 1985, zit. n. Graevenitz 1995, S. 198). Tatsächlich war das Bild des "schweigenden Schachspielers" eine von Duchamp lancierte und von der Rezeption prominent aufgegriffene Konstruktion. Demgegenüber widmete sich der Künstler auch in den Nachkriegsjahren keineswegs allein dem Schachspiel, und er "schwieg" auch nicht, sondern hielt zahlreiche Vorträge, nahm an Podiumsdiskussionen teil und gab mehrere Interviews.

⁷ Vgl. Grinten 1993a, S. 52.

⁸ Vgl. Beuys *Westmensch* 1992, [IV, 125 (= 71)] u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 44 sowie Verspohl 1993, S. 21f., der diese Formulierung gleich einem "Inspirationstheorem" auf den Künstler münzt; sowie Beuys' eigenen Kommentar zu den Kladden ("Ich hatte damals schon die Ideen für das Soziale Kunstwerk, an denen ich immer noch arbeite."), zit. n. Verspohl 1993, S. 8.

⁹ Vgl. Beuys *Westmensch* 1992 [I, 153 (= 132)] u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 36.

¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Cage/München 1992, S. 228 (ebd. – wahrscheinlich falsch – bereits auf 1951 dat.); u. die Abb. im Ausst. Kat. *Actions/Los Angeles* 1998, S. 44; ähnlich auch die spektakuläre Aktion des ehemaligen Bauhaus-Schülers Xanti Schawinsky, der 1960 in New York mit seinem Sportwagen ein entsprechendes "Reifenspuren-Bild" malte (vgl. die Abb. in Ausst. Kat. *Westkunst/Köln* 1981, S. 220).

¹¹ Vgl. Beuys *Westmensch* 1992, [I, 83 (= 68)] u. Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 35.

¹² Vgl. DAbb. 255 u. Ausst. Kat. *Objekte/Köln* 1997, Kat. 116/S. 97 (diese Arbeit ging früh in die Kölner Sammlung Hahn ein und befindet sich heute im Museum Moderner Kunst in Wien); zur Assoziierbarkeit mit Nitschs Wachsbildern s. oben in Kap. III.12. sowie DAbb. 254.

– 'Magisches' in der 'Formabsicht' –

Zwar operiert die 'Material-' und 'Objektmagie', mit der sich Spoerri im Zuge seiner ab 1960 entstehenden "Tableaux Piège" beschäftigt,¹³ vergleichbar derjenigen anderer Protagonisten aus dem sich zu dieser Zeit als Gruppe konstituierenden Umfeld der *Nouveaux Réalistes* intentional auf einer direkteren Ebene, insofern sie sich – anders als diejenige des deutschen Künstlers – zunächst weniger auf die "Substanz" der verwendeten Materialien denn auf die Strahlkraft des Gegenstandes und seines Arrangements in einer *Form* beruft, die beim Betrachter entsprechende Assoziationen weckt. Ähnlich wie die "Accumulations" Armans – die dessen Auseinandersetzung mit afrikanischen Kultobjekten verraten und als Übertragung der "Fetisch-Formen" in den westlichen Kulturzusammenhang verstanden werden können, wie sie zeitparallel bei Niki de Saint Phalle und wenig später auch bei Günter Uecker zu begegnen ist¹⁴ – sind Spoerris Arbeiten damit in der Tradition des französischen Surrealismus zu sehen.¹⁵

Nun hat sich Beuys seinerseits bekanntlich nicht nur von den "Fetisch-Formen" seiner Zeitgenossen, sondern insbesondere auch denjenigen der Moderne und namentlich von den Bildfindungen des Surrealismus dezidiert abgegrenzt.¹⁶ Beziehungen zwischen seinen Arbeiten und denen von Spoerri würden damit – folgt man dieser Distanzierung – zunächst einmal rein äußerlich, 'im Auge des Betrachters' entstehen, das die in Kästen und Schreinen präsentierten oder zu Assemblagen zusammengefügte Ansammlungen von

¹³ Vgl. hierzu ausf. Spoerri 1962/1968/1998; sowie für einen Überblick über das Werk der sechziger Jahre die Ausst. Kat. Spoerri/Paris 1972 u. Spoerri/Paris 1990. Spoerri hatte seine erste Einzelausstellung im Rheinland 1962 bei H. Lauhus in Köln; weitere folgten 1963 u. 1964 bei R. Zwirner; er pflegte rege Kontakte zur Szene, bevor er 1968 nach Düsseldorf zog. Dass Beuys speziell dem von Spoerri lancierten Begriff des "Fallenbildes" etwas abgewinnen konnte, lässt eine launige Notiz vermuten, die er 1966 für den Katalog von Sigmar Polkes Ausstellung in der Galerie Block/Berlin verfasst, vgl. hierzu unten, Kap. V.

¹⁴ Vgl. zur Konjunktur des Begriffs "Fetisch-Formen" den diese bereits reflektierenden Ausst. Kat. Fetisch-Formen/Leverkusen 1967 u. einf. oben, Kap. I.2.; weiterf. den Apparat zum Abs. "Kunst und/als Magie" in Kap. II.2.; zu Saint Phalles – ebenfalls vom Surrealismus und dessen 'Quellen' (neben der außereuropäischen Skulptur namentlich der religiösen Volkskunst und der Art Brut) inspirierten – Assemblage-Bildern u. -plastiken vgl. unten, Kap. VI.1. Für Uecker ist hier namentlich auf seine Nagelarbeiten zu verweisen, die das Prinzip afrikanischer Fetisch-Figuren auf die 'Fetische' der westlichen Zivilisation übertragen, vgl. etwa seinen *TV auf Tisch* (1963; DAbb. 267 u. Honisch/Haedecke 1983, Nr. 348/S. 194); bereits 1955/1956 datiert sein *Holz Kopf, benagelt* (DAbb. 266 u. ebd., Nr. 1/S. 169). Zu Arman etwa dessen *Fétiche à Clous* (1963), DAbb. 264 u. Abb. im Ausst. Kat. Arman/Paris 1998, S. 94 sowie den dieser Arbeit bereits von Bilanz 1989 sinnfällig zur Seite gestellten Nagelfetisch (Vili/Zaire, 19. Jh.), Abb. ebd., Nr. 241/DAbb. 265.

¹⁵ Wie, so wäre zu ergänzen, nicht zuletzt auch seine "Topographie des Zufalls" dem surrealistischen "hasard objectif" viel verdankt. So sehr die "Manifeste" der *Nouveaux Réalistes* (s. u.) – dem Habitus einer 'neuen' Avantgarde entsprechend -Gegenteiliges behaupten mögen: Nicht nur die Objekte, sondern auch deren Präsentation im Rahmen einschlägiger Ausstellungskonzepte lassen einen entsprechenden Einfluss unschwer erkennen, namentlich die Ausst. *Dylaby* (Amsterdam 1962). Letzteres wäre im Übrigen wohl auch für Harald Szeemanns Ausstellungskonzept für die *documenta 5* (1972) geltend zu machen, das in seiner Zusammenführung von "Realitätsbefragung" und "Individuellen Mythologien" wie auch in seiner Verankerung der entsprechenden, auf künstlerische Arbeiten ausgerichteten These in der religiösen Volkskunst und in der Populärkultur der Geschichte surrealistischer Ausstellungen entscheidende Anregungen verdanken dürfte. *Direkt* an "Fetisch-Formen" anknüpfende Arbeiten entstehen bei Spoerri v. a. ab den achtziger Jahren, doch schon 1969/1970 findet sich mit *Santo Grappa* ein einschlägiges Beispiel, vgl. DAbb. 263 u. Abb. 59 in Violant-Hobi 1998, S. 92.

¹⁶ Vgl. Beuys/Koeplin 1976, S. 19f. sowie Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 124/125; s. hierzu auch oben, Kap. III.5.

Gebrauchsspuren zeugender Gegenstände und Relikte organischen Materials einander annähert.¹⁷ Doch ebenso wie Spoerri's Arbeit mit Nahrungsmitteln und Essensrelikten durchaus an eben jenem kulturellen und kultischen Assoziationsfeld partizipiert, auf das auf seine Weise auch Beuys in seinem Materialgebrauch setzen kann¹⁸ und auf das er sich mit seinem "Substanzbegriff" auch explizit beruft¹⁹, scheint umgekehrt die Definition der Magie, mit der Spoerri 1967 die Objektbeschreibungen zu seinen *conserves de la magie à la noix* einleitet, gar nicht so weit entfernt von derjenigen, die Beuys – wiewohl dieser so dezidiert behauptet, Magie interessiere ihn nicht²⁰ – für sein als *Magische Handlung* (1959) deklariertes verbundenes Messer, seine mit Zinksalbe behandelte Blutwurst oder seine die *Vehicle Art* ankündigende *Kunstpille* (1963) in Anspruch nehmen will²¹:

"magie: nom dérivé d'une tribu de prêtres iraniens, les mages, astrologues, interprètes de rêves, d'évènements étranges (strange happenings), pratiquant trois formes de magie: par prières et sainteté

¹⁷ Vgl. etwa Beuys' *Objekt mit Hasenfell* (1963), DAbb. 260 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 35/S. 154 oder die *Vitrine* (1951/1963; das Dat. der Einkastung ist 1963), ebd., Kat. 32/S. 155, DAbb. 259 mit den 1961 von Spoerri in seinem Koffer nach Köln mitgebrachten Arbeiten der *Nouveaux Réalistes*, s. DAbb. 258 u. weiterf. unten. Dass entsprechende Assoziationen auch für 'Beuys-Kenner' (und -Freunde) nahe lagen, mag nicht zuletzt F. J. van der Grintens Text für Beuys' Kranenburger Katalog 1963 belegen – wiewohl Spoerri, dessen Arbeit dem Autor zu diesem Zeitpunkt möglicherweise noch nicht bekannt war, ungenannt bleibt. Statt dessen führt van der Grinten aber neben Arman u. H. E. Kalinowski den Dänen A. Koepke an, der zu dieser Zeit ebenfalls ähnlich arbeitet; vgl. die Abb. einiger Arbeiten von 1963 wie das *Staubbild* u. die *Kartoffelkiste* im Ausst. Kat. Fluxus/Hamburg 1995, S. 32/33; sowie zu Arman u. Kalinowski den nachf. Abschnitt "Der Realismus der 'Réalistes', revisited".

¹⁸ Dem von "Ritual, Tabu und Körpersymbolik" (vgl. Douglas 1970/1974/1998 bzw. 1966/1985) nämlich, vgl. oben, Kap. III.12., Abs. "Besondere Säfte". Dass sich die beiden Künstler hier auch wortwörtlich treffen konnten, belegt Beuys' Aktion *Freitagsobjekt '1a gebratene Fischgräte'*, die am 30. 10. 1970 in Spoerri's *Eat Art Galerie* stattfand, vgl. hierzu ausf. Schneede 1994, Nr. 24/S. 300ff. und das Gespräch Beuys/Spoerri 1970, in dem sich beide über den christologischen Bezug des Fisches – der im Auflagenobjekt in eine Art 'Reliquiar' transformiert wird, vgl. die Abb. in Schneede 1994, S. 301 – austauschen u. Beuys Spoerri zudem auf die Situierung des Fisches "in [...] den Körperbezeichnungen der Alchimisten" (Beuys/Spoerri 1970, S. 28) verweist; gemeint sind hier offenkundig medizinisch-astrologische Darstellungen, die den Tierkreis in den Körper des Menschen einschreiben, vgl. die bereits oben in Kap. III.8. angeführten Beispiele, DAbb. 163 u. DAbb. 164 sowie hierzu Beuys' ebd. angesprochenes "Healing Object" *Aquarius* (1965), eine Jeanshose, auf der die den Füßen zugeordneten Fische in Anspielung auf die Herkunft des nach esoterischen Vorstellungen heilsbringenden "Wassermannzeitalters" in Richtung der diesem Zeichen zugeordneten Schienbein/Knie gewandert sind, DAbb. 162/Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 370/S. 217; sowie zur "Heilkunst" in diesem Kontext ausf. oben, Kap. III.8.

¹⁹ Insofern dieser dem Material ein ihm wesenhaftes 'Unsichtbares' bzw. eine geistige Wirkkraft unterlegt, die – wie etwa das Beispiel der eisenhaltigen "Braunkreuz"-Farbe zeigt – auf Qualitäten basiert, die sich im weitesten Sinne als der "homöopathischen Magie" nahe stehende Körperprojektionen bezeichnen lassen: Als "Substanz" kann "Braunkreuz" nur dann aufgefasst werden, wenn man über Farbassoziation zum Blut hinaus auch den Anteil an Eisen entsprechend belegt, also in der Parallele eine wortwörtlich 'substanzielle' (Ver-)Bindung sieht. Vgl. zu Beuys' "Substanzbegriff" ausf. oben, Kap. III.8. sowie zur "homöopathischen Magie" nach Frazer 1922/1928/1989 ebd.

²⁰ Vgl. seine Äußerungen gegenüber K. von Waberer (Beuys/Waberer 1979, S. 208) u. D. Koepplin (Beuys/Koepplin 1976, S. 19ff.) sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.5., Abs. "Die Verortung des 'Magischen'".

²¹ Vgl. DAbb. 167 (*Kunstpille*) sowie DAbb. 166 (o. T., 1962) u. DAbb. 262a (*Vitrine* im *Block Beuys* mit der Arbeit *Magische Handlung*, 1959); u. zu den Arbeiten im Kontext ausf. oben, Kap. III.8., insb. den Abs. "Die Potenzen der Kunst".

par l'intermédiaire des herbes
par la science du couteau"²²

Freilich kommt Spoerri's Ausflug in die "science du couteau" in seinem gesamten Habitus ungleich spielerischer daher²³ – wiewohl sich gerade in Beuys' um Mitte der sechziger Jahre entstandenen Arbeiten durchaus verwandtschaftliche Züge ausmachen lassen, denkt man etwa an einige der Objektarrangements in den Vitrinen des *Block Beuys* und namentlich an jene Vitrine, in der sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu der *PAN XXX ttt*-Schiefertafel aus der Wuppertaler Aktion von 1965 die einen Gebrauch im Rahmen ritueller Handlungen gemahnenden *Fettdose zum Stechen* mit einer *Crying Magic Milkbottle*, einer kleinen Schiefer-Schultafel und einer weiteren, auf dem Prinzip des so genannten "Wunderblocks" basierenden Kinderspielzeugtafel zusammengebracht findet.²⁴ Besonders deutlich wird dies nicht zuletzt in jenem mit geheimnisvollen Zeichen durchsetzten Kommentar, mit dem Spoerri das *objet 19*, ein(en) "couteau-peigne ou peigne-couteau" bedenkt, um sich nunmehr sogar auf das Terrain der 'ars magna' zu begeben:

"Couteau-peigne ou peigne-couteau, assemblage du dernier du couteau de table symiotés (Made in Honkong) [...]. Deus substances métalliques [...], dont je ne pouvais me séparer comme Hundertwasser [...] ne peut également pas se séparer des papiers marque de fabrication collés sur les pains d'aquarelle qu'il avale, semble t-il, avant d'utiliser la peinture. Ces deux pièces [...] réunies avec un morceau de feuille de cuivre [...], martelé, ont subi l'épreuve du Feu [...]. Peut-être le début du Grand-Œuvre? Le reste: la fourchette, les os, la cuillère, reliés à une chaîne, coagulés [...] en du plomb [...], fondu dans leur poêle-creuset [...], rouillée, trouvée, elle, toujours dans le même terrain vague, fournisseur by appointment of the King-Kong à la noix de matières premières [...] de magie."²⁵

²² Vgl. Spoerri 1967/1972a, S. 62 u. dtsh. in Spoerri 1971, S. 4. Für seine Arbeit begab sich Spoerri auf eine kulturgeschichtlich inspirierte Reise, in deren Zuge er einerseits Objekte 'sammelt' (bzw. zu sammeln vorgibt, da er diese größtenteils selbst herstellt), die von einem Überleben volksmagischer Vorstellungen zeugen (sollen), andererseits aber auch Orte aufsucht, die sich zu diesen in Beziehung setzen lassen (wie etwa das Grab des prominenten französischen Spiritisten Allan Kardec, der mehrere populäre Bücher über Medien publizierte, vgl. Kardec 1857/2001 u. 1861/2000). Die Ergebnisse der Recherchen werden dabei nicht nur einer quasi-'wissenschaftlicher' (Katalog-)Form wie ein Forschungsbericht vorgelegt, sondern in den Kommentaren sowohl kultur- und kunsthistorisch kontextualisiert, als auch programmatisch auf die eigene Arbeitsweise zurückbezogen. Im Anschluss an die Publikation (b. Bruno Bischofberger in Zürich 1967) präsentierte Spoerri das Konvolut u. a. 1968 in der Galerie Gunar in Düsseldorf (mit Texten in frz. u. dtsh.), 1971 erschien die von A. Thomkins vorgenommene dtsh. Übersetzung als Künstlerbuch, vgl. Spoerri 1967/1972ab u. Spoerri 1971 sowie Violant-Hobi 1998, S. 53-56, ebd. S. 54/DAbb. 261b für die *objets* auf Symi u. Kat. 26/DAbb. 261a für die heutige Präsentationsform.

²³ Siehe hierzu exemplarisch etwa auch die Art und Weise, wie 1970 ein 'Ouroboros' – im Grunde eher einen Wurst- oder Gebäckkringel denn die das Universale symbolisierende Schlange in den Sinn rufend – als Plakatmotiv für Spoerri's Düsseldorfer *Eat Art Gallery* fungiert, vgl. die Abb. in Violant-Hobi 1998, S. 59/DAbb. 256; für eine trad. Darstellung DAbb. 257a u. Roob 1996, S. 424; noch näher kommt Spoerri's Variante, die im Rahmen der von ihm inszenierten, als "Rituels piège" bezeichneten Kunst-Essen denn auch tatsächlich als Gebäckkringel gereicht wurde, eine Darstellung aus Westafrika, vgl. DAbb. 256b u. die Abb. in Cooper 1978/2004, S. 294.

²⁴ Vgl. 7. Vitrine (1954-1967) in Raum 5, u. die Abb. in *Block Beuys* 1990, S. 203 sowie für eine Detailaufnahme der *Crying Magic Milkbottle* ebd., S. 206/DAbb. 262b.

²⁵ Vgl. Spoerri 1967/1972a, S. 70 bzw. in dtsh. Übs. Spoerri 1971, S. 40/41 u. DAbb. 261cd für die Wiedergabe des kompletten Textes einschließlich der Zeichen. Letztere stellen in ihrer Mischung aus chemischen, astrologischen sowie in verschiedenen "alphabets magiques" (vgl. für Letztere z. B. die Marques-Rivière 1938/1972, S. 313ff. zusammengestellte Übersicht) eine unmittelbare Referenz zu der "von Mystikern und Alchymisten gebrauchte geheime Zeichenschrift" (vgl. Geßmann 1922/1959) her, während der Habitus des Textes selbst unmittelbar an den erinnert, der in einschlägigen Publikationen aus dem Umfeld des Surrealismus begegnet (vgl. neben den in surrealistischen Zeitschriften publizierten Aufsätzen namentl. Breton/Légrand 1957).

Die Quellen, auf die sich die Künstler im Einzelnen beziehen, mögen dabei ebenso unterschiedlich sein wie ihre Arbeitsweise und die Referenzfelder, in denen sie ihre Arbeit situieren.²⁶ Die Ähnlichkeiten zwischen ihren Arbeiten entstehen jedoch – sieht man einmal ganz davon ab, dass sich ihre Wege im Kunst- und Ausstellungsbetrieb ohnehin mehrfach kreuzen – nicht von ungefähr.²⁷ Eine wesentliche Differenz dürfte dagegen in der Art und Weise liegen, wie die beiden Künstler die Verortung und Vermittlung ihrer Position vornehmen: Während Spoerri eine kultur- und kunsthistorische Recherche zum Kontext seiner 'Objektmagie' liefert beziehungsweise fingiert, erhebt Beuys den Anspruch, "at the point of origin" zu operieren.²⁸

In diesem Sinne kann nun auch ein genauerer Blick auf das Umfeld des *Nouveaux Réalisme* – und dessen Verbindungen zum Surrealismus – zeigen, dass die Trennungslinie zur 'Magie' der "Realität/Beuys/Realität"²⁹ keineswegs so scharf verläuft, wie es die eigene Positionierung des Künstlers suggeriert.

– Der Realismus der 'Réalistes', revisited –

Zunächst einmal gilt dies allerdings auch für den *Nouveau Réalisme* selbst: So darf der von Pierre Restany lancierte und wohl nicht zuletzt aufgrund der Relevanz eines Kritikers für die Vermittlung von den Künstlern akzeptierte Terminus eines "Neuen Realismus", dem 1960 vor allem die Funktion zukam, ein sich vom *Informel* und *Tachismus* abgrenzendes und zugleich der aus dem angloamerikanischen Raum aufkommenden *Pop Art* Pari bietendes Gruppenprofil zu lancieren³⁰, nicht darüber hinwegtäuschen, unter welchen Vorzeichen die "Weltaneignung" der mit ihm gefassten Künstler stattfand. Dabei mögen die unmittelbar vor den "Accumulations" entstandenen "Allures d'Objets", in denen Arman die Materialität des Gegenstandes zunächst als dessen Abdruck auf Leinwände überträgt, im Zusammenhang

²⁶ Bei Spoerri gehören hierzu u. a. dezidiert der Surrealismus und mittelbar auch dessen Referenz auf okkulte Traditionen, während sich Beuys vom Surrealismus ebenso dezidiert distanzierte; und wiewohl – wie oben in Kap. III.8. argumentiert – Beuys möglicherweise mehr als nur E. Lévis Namen gekannt hat, bleiben seine Referenzen auf die Magie sehr spezifisch u. den Bezugnahmen auf Steiner weitgehend untergeordnet; und was die Assoziationen mit einer 'angewandten Magie' betrifft, gab Beuys, wie dargelegt, mindestens zeitweise und 'coram publico' derjenigen mit dem Schamanismus den Vorzug. Ob ihm bekannt war, dass Steiner einige Anregungen aus dem französischen Spiritismus u. Okkultismus des 19. Jahrhunderts bezogen hat, ist fraglich; vgl. hierzu oben, Kap. III.8. u. weiterf. Kap. III.11.

²⁷ Und, so wäre noch einmal zu betonen, sie sind ihnen schon insofern nicht rein äußerlich, da sich beide auf Vorstellungen beziehen, in denen sich Stränge verwandten Ursprungs kreuzen.

²⁸ In diesem Sinne gilt das, was Beuys gegenüber W. Sharp als Anspruch an Künstler, die er schätzt, formuliert, nicht nur für seine Kunst, sondern auch für die Art und Weise, in der er auf okkulte Traditionen Bezug nimmt – was mittelbar in der Tat auch die Erläuterungen belegen, die er Koeplin im Bezug auf seine Relation zur Magie gibt; vgl. hierzu ausf. Kap. III.5.

²⁹ Vgl. ausf. a. oben, Kap. III.5. u. insb. den gleichn. Abschnitt ebd.

³⁰ Vgl. zum *Nouveaux Réalisme* im Überblick den Ausst. Kat. *Nouveaux Réalistes/Paris 1966*, insb. die Chronologie, S. 43ff. u. die Textdokumente S. 257ff. Die erste "Gruppenausstellung" der *Nouveaux Réalistes* fand am 10.06.1961 mit der Präsentation von Daniel Spoerri eine durchaus repräsentative Werkauswahl seiner Kollegen enthaltendem *Koffer* in der Wohnung des Kölner Architekten P. Neuffert statt, vgl. DAbb. 258 u. Abb. 14 in *Violand-Hobi 1998*, S. 37.

mit Impulsen zu sehen sein, die sich ihm Ende der fünfziger Jahre über seine Begegnung mit den direkt auf die Alltagskultur rekurrierenden Arbeiten aus dem Umfeld des *Lettrismus* einerseits und andererseits mit dem Werk Robert Rauschenbergs vermittelten.³¹ Das bildgebende Verfahren als solches begegnet jedoch nicht von ungefähr auch bei Yves Klein, mit dem gemeinsam sich Arman gute zehn Jahre zuvor in die Lektüre esoterischer Literatur vertieft hatte und zugleich in der zeitgenössischen Kunstszene zu orientieren begann.³² In dieser nämlich trafen die jungen Künstler neben dem erstarkenden *Informel* auch auf den "Zweiten Atem des Surrealismus", in dessen Zuge der Schulterschluss zwischen Kunst und Kultus offensiver propagiert wurde denn je zuvor, wie namentlich die nachweislich von beiden rezipierte Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* belegt.³³ Gerade hier sollte noch einmal überdeutlich das zum Ausdruck kommen, was André Breton bereits 1930 in seinem *Zweiten Manifest des Surrealismus* als theoretisches Programm der Bewegung formuliert hatte – zu dessen Rhetorik Pierre Restanys *Manifeste des Neuen Realismus* wohl kaum zufällig eine gewisse Verwandtschaft aufweist:

"Alles lässt uns glauben, daß es einen bestimmten geistigen Standort gibt, von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden."³⁴

Nicht nur scheint eine solche 'Standortbestimmung' mit Blick auf einen Künstler wie Yves Klein weitaus präziser zu treffen als das, was Restany als "soziologische Wechselbeziehung im wichtigen Stadium der Mitteilung" bezeichnet – zu der er im Übrigen keineswegs allein die direkte Auseinandersetzung mit der Alltagskultur zählen will, sondern auch die "Verbreitung von Sensibilität *jenseits der logischen Grenzen ihrer Wahrnehmung*".³⁵ Sie findet auch in der "direkte[n] Art, die Füße wieder auf die Welt zu setzen" eine Entsprechung, insofern diese doch zugleich

"40 Grad über dem Nullpunkt Dada und somit auf einer Höhe" statthaben soll, "in der der Mensch, wenn es ihm gelingt, sich wieder in das Reale zu integrieren, *es mit seiner eigenen Transzendenz identifiziert*."³⁶

Auf die Ebene der Kunst selbst zurückgeführt, lässt sich eben diese *transformative* und gerade im Rückgriff auf die Dingrealität auf deren "unsichtbare Enden" weisende Bildpraxis sowohl in vom Surrealismus favorisierten medialen Verfahren der Abdrucktechnik wie auch

³¹ Vgl. hierzu den Beitrag von W. Rubin im Ausst. Kat. Arman/Paris 1998 u. Armans eigene Äußerungen im Gespräch mit D. Abadie ebd., S. 50f.

³² S. Stich geht in diesem Zh. sogar so weit, zu schreiben, das Freundestrio Klein, Arman und der Dichter Claude Pascal habe sich "zu dieser Zeit weniger für künstlerische Projekte [interessiert], sondern für spirituelle Studien", vgl. Stich 1995, S. 18.

³³ Vgl. den Ausst. Kat. *Surréalisme/Paris 1947* u. zur Ausst. oben Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens"; wie Arman in einem Gespräch mit D. Abadie erwähnt, bekam er den Katalog 1948 von Yves Klein geschenkt, vgl. Arman/Abadie 1998, S. 43f. u. weiterf. unten. Die Formulierung eines "Zweiten Atem des Surrealismus" verdankt sich J. Pierre, vgl. ders. in: Ausst. Kat. Paris-Paris/Paris 1981, dtsh. Ausg., S. 134-138.

³⁴ Vgl. Breton 1929/1984, S. 55.

³⁵ Vgl. P. Restany: *Zweites Manifest des Nouveau Réalisme* (1961), zit. n. Ausst. Kat. Westkunst/Köln 1981, S. 246.

³⁶ Ebd., S. 247 (Hervorh. V. K.).

im Umgang mit dem Objekt wieder finden – die im Übrigen nicht nur in den surrealistischen Ausstellungen, sondern auch in Zeitschriftenpublikationen immer wieder mit entsprechenden Techniken der Bildgeneration spiritueller und kultischer Provenienz zusammengebracht worden waren. Wenngleich Restany – wie auch den von ihm unterstützten Künstlern – aus nahe liegenden Gründen wenig daran gelegen gewesen sein dürfte, 1960 den *Nouveaux Réalisme* als Erben einer 'sterbenden' Bewegung auszuweisen, ist doch unverkennbar, dass Letzterer in seinem Umgang mit dem Gegenstand diese Erbschaft *sowohl* formal *wie* auch intentional angetreten hat. Dies gilt nicht allein für die 'Magie des Objekts', auf welche einschlägig konnotierbare Arrangements von Assemblage-Plastiken setzen: Ebenso wie die Spur des Gegenstandes an die Stelle von dessen Materialität die 'Aura' einer immateriellen Präsenz setzt, stellt auch der Kunstgriff der Abdrucktechnik selbst als po[*i*]jetisches Verfahren eine direkte Parallele zu einer magischen Bildpraxis dar, an deren Wirkung das auf einem Dingsubstrat basierende Werk auch dann partizipiert, wenn Ersteres nicht mehr im Zusammenhang des Kultus, sondern in der Kunst aus dem profanen Alltag extrapoliert erscheint. Vor diesem Hintergrund betrachtet aber lassen sich Kleins "Leere" – als extremste Formulierung einer 'auratischen' Ferne³⁷ – und Armans "Fülle" – als deren 'materialistischer', 'weltzugewandter' Konterpart, in dem tatsächlich jedoch die 'Magie des Objekts' um so intensiver aktiviert wird – als Pole auf einer Achse lesen, die das, was sie zu trennen scheint, zugleich verbindet. Wiewohl sich Arman recht bald von Kleins offensiver Mystik distanzieren³⁸ und in seiner Kunst schon früh als 'Konterpart' des Kollegen profilieren sollte, scheint die entscheidende Differenz zwischen beiden eher in den Konsequenzen zu liegen, welche aus der Auseinandersetzung mit den entsprechenden Anregungen einerseits – zu denen die esoterischen Lektüren und die Kunstgeschichte gleichermaßen gehören – und andererseits aus dem Imperativ des kulturellen Feldes gezogen wird, der von einer künstlerischen Position verlangt, ein eigenständiges, von anderen Zeitgenossen abgrenzbares Profil zu entwickeln.³⁹ Insofern wird man Armans Bekenntnis, "mit beiden Beinen im Alltagsleben zu stehen"⁴⁰ und auch in seiner Kunstpraxis mit dessen materialem Niederschlag zu arbeiten, zwar wörtlich nehmen können – sein Werk selbst jedoch lässt

³⁷ Hier i. S. von W. Benjamins Formulierung der 'Aura' als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag", vgl. Benjamin 1935/1977, S. 142 u. hierzu einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie".

³⁸ So etwa auch im Gespräch mit Abadie, vgl. ebd., S. 48f.

³⁹ Dies zeigt sich nicht nur mit Blick auf Interviews wie das mit Abadie, in denen Arman retrospektiv seine eigene Position zu klären versucht (vgl. ebd. insb. S. 49, wo Arman auf die Frage nach seinen eigenen monochromen Bildern hin von einer "Wette" erzählt, die er mit Klein eingegangen sei und die dieser gewonnen habe, also mit einer 'klassischen' Künstler-Anekdote reagiert), sondern auch auf der Ebene des Werkes, namentlich in seiner Ausstellung *Le Plein*, die unmittelbar auf Kleins *Le Vide* antwortet. Wie bereitwillig wiederum die Kunstgeschichte eine solche 'aemulatio' unter den Vorzeichen der Künstleranekdote aufgreift und weiter transportiert, belegt die in Klein-Monographien gern erwähnte "Aufteilung der Herrschaft über die Reiche der Erde", welche Klein, Arman und Pascal im Zuge eines konspirativen Treffens untereinander vereinbart haben sollen, vgl. etwa Stich 1995, S. 19.

⁴⁰ Vgl. Arman/Abadie 1998, S. 48.

gerade *im* formalen Umgang mit der "Dingrealität" eine Wirkungsabsicht erkennen, die sich dezidiert auf deren 'Magie' beruft.⁴¹

Wenn sich Beuys wiederum seinem an Steiner orientierten "Substanzbegriff" entsprechend von dieser Auffassung, die ein 'Magisches' in ihrer "Formabsicht" aufgreift, distanziert⁴², darf dies über zweierlei nicht hinwegtäuschen: Nicht nur ist für das, was zunächst auf "formaler" Ebene greifbar scheint, bei anderen zeitgenössischen Künstlern eine weitergehende Auseinandersetzung mit einschlägigen literarischen Inspirationsquellen keineswegs auszuschließen – wie schon für Nitschs aus dessen Aktionspraxis hervorgegangene Bildobjekte festgestellt werden konnte und gleichermaßen auch für eine Reihe von Künstlern aus dem Umfeld des *Nouveaux Réalisme* geltend zu machen wäre.⁴³ Auch dem Begriff der "Substanz" als solchem kommt – wie ebenfalls schon am Beispiel Nitschs gezeigt werden konnte und im Umfeld des *Nouveaux Réalisme* wiederum speziell mit Blick auf Klein, auf den im Folgenden noch näher einzugehen sein wird, und auf dessen italienischen Kollegen Piero Manzoni zu konstatieren ist⁴⁴ – in diesem Zusammenhang eine zentrale Bedeutung sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in den Selbstäußerungen der genannten Künstler zu, die sich auch bei diesen ganz wesentlich aus entsprechenden Anregungen speist. Vor allem aber lassen sich schon auf einer systematischen Ebene streng genommen die "Magie" von "Material" und "Substanz" ähnlich schwer von einander trennen wie "Form" und "Inhalt" – und dies gilt sowohl für einen Kultgegenstand wie auch für ein Kunstwerk, das gerade dann, wenn es die "Wirksamkeit der Substanz" transportieren soll, eine solche Intention um so schlüssiger an den Betrachter übermittelt, als es in seiner Materialität und/oder seiner Formgebung über die sinnliche Wahrnehmung an entsprechende Codes des kulturgeschichtlich überlieferten Wissens appelliert. Und auf genau dieses 'Vorwissen' verlässt sich auch Beuys in seinem Materialgebrauch und in seiner Formgebung – während es ihm

⁴¹ Verwiesen sei in diesem Zh. auf den von W. Haftmann für die Malerei angeführten Begriff einer "magischen Dingrealität", vgl. Haftmann 1954-1955/1979-1983a, S. 190f. (u. hierzu ausf. oben, Kap. I.2.); in Armans Fall liegt jedoch eine 'unmittelbare', d. h. den Raum des Metaphorischen überschreitende Assoziation einer Referenz auf 'magische Praktiken' ungleich näher, insofern direkt mit Gegenständen operiert wird.

⁴² Vgl. Beuys/Koepplin 1976, S. 19 u. Kap. III.5.; zur Relation von "Substanzbegriff" und 'Materialmagie' ausf. oben, Kap. III.8.

⁴³ Und dies trifft, ungeachtet seiner Abwendung vom "Weg des Rosenkreuzers", den sein Künstlerfreund Klein um so intensiver einschlagen sollte (vgl. hierzu weiterf. unten, "Brüder im Geiste?"), durchaus auch auf Arman zu – was auch mit Blick auf Beuys um so nachdrücklicher zu betonen ist, als Arman (wie auch die *Nouveaux Réalistes* insgesamt) unter Verkennung dieses Aspektes stets im Hinblick auf ihren "Dingrealismus" als potentielle Orientierung für Beuys angeführt werden; vgl. z. B. Buchloh 1980 bzw. 1987a u. 2001, der hier sogar dezidiert auf den Begriff des "Ready Made" lenkt (Buchloh 2001, S. 85f.) und dort, wo er von dem "fetish status" des Objekts spricht (S. 87), allein denjenigen seines "Warencharakters" im Auge hat, von dem die *FLUXUS*-Künstler es im Rahmen eines "ludic interactive model" zu befreien getrachtet hätten. Letztere Behauptung, wiewohl im Bezug auf *FLUXUS* in den Grundzügen durchaus stimmig, dürfte im Hinblick darauf, dass sich eine ganze Reihe der *FLUXUS*-Protagonisten auch von okkulten Traditionen bzw. esoterischen Quellen inspirieren ließen, im Rahmen einer differenzierten Betrachtung einzelner Positionen wie etwa derjenigen von George Brecht ebenfalls zu relativieren sein.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Aspekt sowie namentl. zu Manzonis Referenzen auf Magie bzw. magische Vorstellungen Criqui 1991; weiterf. unten, Abs., "Brüder im Geiste? Beuys und Klein".

erst der aktive Dialog mit der Rezeption ermöglicht, eine einschlägige Feindifferenzierung des Referenzfeldes vorzunehmen.

Für Materialgebrauch und Formgebung seiner ab Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre entstehenden Arbeiten wiederum ist ungeachtet der Unterschiede zwischen seiner Position und derjenigen der genannten Künstler aus dem Umfeld des *Nouveaux Réalisme* kaum zu verkennen, dass diese in ihrer Zeit stehen, also von einer Verständigung mit dem im Rheinland präsenten künstlerischen Positionen ausgegangen werden kann. In diesem Sinne bemerkt Franz-Joseph van der Grinten zu Recht in seinem Kranenburger Katalogtext des Jahres 1963 im Anschluss an einen Durchgang durch die Kultur- und Kunstgeschichte des Objektbildes:

"Beuys steht [...] weder vor dieser historischen Folie, noch innerhalb seiner Generation isoliert."⁴⁵

Van der Grinten führt in diesem Zusammenhang neben Arman – dessen "Accumulations" 1960 in der Düsseldorfer Galerie Schmela gezeigt worden waren⁴⁶ – auch Horst Egon Kalinowski an – dessen "Bildschreinen" Beuys 1959 in der bereits erwähnten Ausstellung in der Düsseldorfer *Galerie 22* begegnet sein dürfte.⁴⁷ So wenig Beuys' spätere Werkentwicklung mit der seines deutschen Generationsgenossen gemein haben mag, der zeitgleich mit ihm an der Kunstakademie studiert hatte, im Anschluss jedoch nach Paris gegangen war, wo er ab 1956 unter dem Einfluss des Surrealismus seine Material- und Objektbilder zu entwickeln begann: Gerade Kalinowskis aus poveren "Naturspolien" zusammengefügt, mit Farbe überarbeiteten und in Laden eingefügten "Caissons"⁴⁸ – denen noch nicht die dekorative Glätte späterer Arbeiten eignet – mögen gerade in ihrer ein 'Magisches'

⁴⁵ Vgl. Grinten 1963, o. P.

⁴⁶ Vgl. die chronolog. Dok. in Ruhrberg 1996, S. S. 36/37. Es handelte sich um die erste Einzelausstellung des Künstlers in Deutschland; Beuys dürfte sie nicht entgangen sein. Dazu, dass Schmelas Ausstellungen für Beuys' in vielfacher Hinsicht eine wichtige Orientierung geboten haben, wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

⁴⁷ Vgl. oben, Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik". In 2006 darf hier noch der Hinweis auf die Abb. der Einladungskarten in Sediment-Paik 2005, Dok.1.3., S. 48/49 nachgetragen werden; ebd. sieht man den Künstler – in einem gewickelten Kaftan-Hemd, das an die von Itten zur Zeit seiner Mazdaznan-Anhängerschaft bevorzugte Tracht erinnern kann – mit einem seiner Bildobjekte.

⁴⁸ Vgl. *Idole oubliée (Tableau-châsse)* (1958), DAbb. 268 u. *Tambour d'âmes (Caisson)* (1960), DAbb. 269, Abb. im Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, Abb. IV u. V; zum von M. Wagner geprägten Begriff der "Naturspolie" vgl. einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie" u. weiterf. unten, Kap. IV (zu A. Kiefer).

anrufenden "Formabsicht" eine Anregung für Beuys' wenig später entstehende "Plastische Bilder" gewesen sein.⁴⁹

– Arte e Alchimia Povera –

"Der Künstler-Alchimist bildet Lebendes und Pflanzliches zu magischen Fakten um, er arbeitet an der Entdeckung des Kerns der Dinge, um sie wiederzufinden und zu verherrlichen. Sein Schaffen strebt jedoch nicht dahin, sich der einfachsten Materialien und Elemente der Natur (wie Kupfer, Zink, Erde, Wasser, Flüsse, Blei, Schnee, Feuer, Gras, Luft, Stein, Elektrizität, Uran, Himmel, Schwere, Gewicht, Wärme, Wachstum usw.) zum Ziele einer Beschreibung oder Darstellung der Natur zu bedienen: woran ihm hingegen gelegen ist, ist dieses: den magischen und wunderbaren Wert der Elemente der Natur aufzuzeigen, ihren Aufstand herbeizuführen."⁵⁰

Speziell das Stichwort des 'poveren Materials' scheint nun nachgerade unmittelbar dazu aufzufordern, den Blick dezidiert auf jenen Kreis von Künstlern zu richten, für die der Kunstkritiker Germano Celant 1967 die griffige Formel der *Arte Povera* prägte.⁵¹ Dies um so mehr, als Beuys zu jenen Künstlern gehört, die von Celant in dessen einflussreiche Monographie gleichen Titels aufgenommen werden, die 1969 auch in deutscher Sprache erscheint – und folglich auch den Deutschen an der Speerspitze derer positioniert, die als "Künstler-Alchimist[en] [...] an der Entdeckung des Kerns der Dinge [arbeiten]". Zu bedenken gilt dabei allerdings nicht nur, dass schon die italienischen Künstler, für die Celant den Begriff "Arte Povera" anfangs noch, hierin dem Vorbild Restanys und der *Nouveaux Réalistes* folgend, als einen Gruppennamen propagierte, dessen schwungvolle Rhetorik – ebenso wie den Begriff selbst, mit dem sich sein (Er-)Finder als Entdecker einer neuen "Internationale" zu etablieren strebte – zu guten Teilen wohl eher aus strategischen Gründen akzeptierten, als dass sie sich so durchgängig mit dem Behaupteten hätten identifizieren können.⁵² Auch die mit *Arte Povera* gemeinhin assoziierte, weil vom Wortlaut des Begriffs selbst suggerierte Vorstellung, deren kleinster gemeinsamer Nenner sei ein Umgang mit "armen" Materialien, ist letztlich ebenso wenig haltbar wie deren pauschale Übertragung auf

⁴⁹ Und sei es auch nur mittelbar: Wie Hans van der Grinten angibt, wurde die Idee, Beuys' "Plastische Bilder" mit Kästen und Laden dreidimensional zu rahmen, für deren erste Präsentation im Rahmen der Klever Ausst. 1961 von Beuys im Dialog mit den Brüdern entwickelt, welche die Kästen dann nach Anweisung des Künstlers herstellten (und ab 1976 dieses Prinzip auch selbständig weiterführten; so lt. Gespräch mit der Autorin, vgl. auch Beuys Symposium/Basel 1991, S. 82). Dass den van der Grintens selbst hierbei Kalinowskis Arbeiten vor Augen standen, macht der zitierte Katalogtext evident. Ab Ende der sechziger Jahre wird Kalinowski zunehmend skulptural arbeiten. Wiewohl diese aus Holz und Leder gefertigten Bildstelen und -objekte thematisch durchaus Verwandtes aufgreifen, sind sie formal und intentional ganz einer geschlossenen Form verpflichtet, vgl. DAbb. 270 u. DAbb. 271 sowie die Abb. im Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, S. 49 (*Golgotha*, 1969), S. 57 (*Message secret*, 1972) u. S. 47 (*Thor*, 1979). Zu H. E. Kalinowski vgl. ausf. Dewasne/Bettencourt/Bury 1975 u. Bachmann/Grinten 1997. Zu den "Plastischen Bildern" s. weiterf. unten.

⁵⁰ Vgl. Celant 1969c/1995, S. 87.

⁵¹ Zur *Arte Povera* vgl. neben den 'Primärquellen', d.h. namentlich den frühen Publikationen G. Celants (Celant 1969ab) ausf. die Dissertationen von B. Ruhrberg und N. Bätzner (Ruhrberg 1992 u. Bätzner 2000, mit ausf. Bibl.); eine kompakte Einführung bietet N. Bätzner in dem von ihr herausgegebenen Sammelband mit Grundlagentexten, *Manifeste[n], Statements [und] Kritiken* (vgl. Bätzner 1995ab).

⁵² Vgl. hierzu die von Ruhrberg 1992, S. 147ff. versammelten Künstler-Statements sowie ihren historisch-kritischen Überblick S. 19ff. sowie Bätzner 1995b.

Beuys beziehungsweise dessen Umgang mit Filz und Fett.⁵³ Zweifelsohne lassen sich nichts desto weniger eine Reihe von Parallelen sowohl zwischen der Arbeitsweise einiger ab 1967 unter der Flagge der *Arte Povera* firmierenden Künstler als auch der von Celant für diese in Anschlag gebrachten 'Programmatik' einerseits und andererseits den formalen und ideellen Eckpunkten festmachen, an denen sich Beuys zu dieser Zeit orientiert: So etwa mit Blick auf das prozessuale Werkverständnis und den gesellschaftspolitischen Impetus, mit dem sich die Künstler identifizieren, den Rekurs auf das Spannungsfeld von Mythos und Geschichte ebenso wie auf dasjenige von Natur, Wissenschaft und Technologie, schließlich auch das hiermit einhergehende Interesse an grenzüberschreitenden Ausdrucksformen und Aktionen, in deren Rahmen der Kunstraum zur 'Bühne' theatraler (Selbst-)Inszenierungen werden kann.⁵⁴ Speziell angesichts der – von Celant allerdings erst 1969 so explizit mit einer "Alchimie" beziehungsweise "Magie"⁵⁵ des Materials assoziierten – Nutzung bestimmter, mit einer einschlägigen Bedeutung belegbarer Werkstoffe wie der Metalle Kupfer, Eisen, Blei und Gold, die unter anderem bei Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio und Jannis Kounellis begegnen⁵⁶, der an 'Batterien' erinnernden Wachsarbeiten bei Mario Merz⁵⁷ oder der

⁵³ Dies ist nicht nur mit Blick darauf, dass es sich bei den verwendeten, *pover wirkenden* Materialien keineswegs um 'billige' handeln muss, sondern auch mit Blick auf die Materialauffassung insgesamt. Vgl. zur wechselvollen Rolle des Materials im Wandel in der Begriffsbestimmung der *Arte Povera* ausf. Ruhrberg 1992, S. 12f. u. 69ff.; zur notwendigen Präzisierung dessen, was "Armut" in diesem Bezugsrahmen leistet, pointiert Bätzner 2000, S. 35: "'Arm' leitet sich nicht einfach aus der Verwendung dürftiger, nicht kunstspezifischer Materialien ab. Es definiert sich aus einer Abgrenzung zu einer 'reichen' Kunst, welche Celant als geordnet, normiert, gedanklich vorfabriziert und geprägt von festgelegten Bedeutungen, Interpretationen und Ansprüchen charakterisiert." Wiewohl dies Celants Definition ist, die nicht ohne Weiteres auf alle von ihm der *Arte Povera* zugerechneten italienischen Künstler übertragbar sein dürfte: Ende der sechziger Jahre mag sie auf diese noch eher zutreffen als auf Beuys, der mit seiner 'Materialikonographie' sehr wohl "festgelegte Bedeutungen, Interpretationen und Ansprüche" verbindet.

⁵⁴ Vgl. hierzu ausf. Ruhrberg 1992, S. 15f. u. wiederum die komprimierte Überblicksdarstellung bei Bätzner 2000, S. 29f.

⁵⁵ Explizit im Sinne des Begriffsgebrauchs, vgl. die eingangs zitierte Passage aus Celant 1969a; wohingegen gerade in diesem Text – im Gegensatz zu den vorausgehenden Katalogtexten *Arte Povera – IM Raum* (1967) u. *Arte Povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg* (1967, beide in dtsh. Übs. in Bätzner 1995a) – keinerlei Konkretisierung auf bestimmte künstlerische Positionen oder gar einzelne Werke vorgenommen wird. Dass in den Texten des Jahres 1967 wiederum mehrfach von "Magie" und "Ritual" die Rede ist, verdankt sich seiner Bezugnahme auf Jerzy Grotowskis Konzept des "armen Theaters", für dessen Entwicklung sich dieser an rituellen und zeremoniellen Praxen verschiedener Kulturen orientiert hatte, um zu einer neuen 'Ursprünglichkeit' zu gelangen. In seiner Forderung an die Schauspieler, "sich zu überschreiten", weist es durchaus eine Verwandtschaft zu Artauds *Theater der Grausamkeit* auf, auf das sich etwa auch Nitsch in seinem Konzept für das *o. m. t.* bezieht, vgl. die Ausf. oben in Kap. III.12.

⁵⁶ Vgl. zu Calzolari, der übrigens für seine 'Materialien' im weitesten Sinne (neben Metallen sind dies ab Mitte der sechziger Jahre Pflanzen, lebende Tiere, sogar Menschen, die in seine Installationen integriert werden) den Begriff der "Substanz" in Anspruch nimmt, den Ausst. Kat. Calzolari/Paris 1994 sowie DAbb. 272 u. die Abb. in Celant 1969b, S. 120ff.; zu Zorio – der nach der Verwendung einschlägiger Materialien in den sechziger Jahren (neben Blei, Kupfer u. Eisen etwa auch Schwefelpulver) in den achtziger Jahren in Arbeiten der Reihe "per purificare le parole" (urspr. begonnen 1969) fünfzackige Sterne u. gläserne 'Alembics' figurieren lässt – die Ausst. Kat. Zorio/Paris 1986 (u. hierin insb. die Abb. S. 86f.) u. Zorio/Trento 1996 sowie Celant 1969b, S. 185f. und die DAbb. 273 u. DAbb. 274a-c; zu Kounellis, der mit Eisen, Blei und – namentlich ab den siebziger Jahren – Gold arbeitet und für den als weiterer einschlägig assoziierbarer Werkstoff sich die Kohle anführen lässt, weiterf. unten.

'hermetisch' wirkenden Bilder, die Kounellis in seinen Installationen bietet⁵⁸, scheinen sich Vergleiche zu Beuys nachgerade aufzudrängen. Aus diesen heraus auf unmittelbare, die jeweiligen Positionen und ihre Entwicklung entscheidend prägende Einflüsse zu schließen, bleibt freilich um so problematischer, als auf diese Weise wesentliche Differenzierungen, wie sie eine eingehendere Betrachtung von Werk- und Selbstverständnis der einzelnen Künstler vorzunehmen nahe legt, ins Hintertreffen geraten können – zumal, wenn man den hier zur Diskussion stehenden Zeitschnitt fokussiert.⁵⁹

Wiewohl Beuys' bereits mehrfach zitierte Äußerung gegenüber Willoughby Sharp, die Vertreter der *Arte Povera* seien wie diejenigen der *Minimal Art* eben nicht "at the point of origin", in ihrer nachgerade demonstrativen Ignoranz gegenüber potentiellen Gemeinsamkeiten, die über auf ihre Zeitgenossenschaft zurückzuführende Ähnlichkeiten hinaus gehen könnten⁶⁰, zu Teilen auch einem Konkurrenzdenken des Deutschen entspringen mochte, war dieses Selbstbewusstsein doch nicht ganz unbegründet: 1969 jedenfalls, als Celant und Szeemann⁶¹ die formalen Parallelen zum Unterpfand der Verkündung einer neuen internationalen Tendenz machen wollen, in der erstmals wieder die Vertreter der europäischen Kunst mit den amerikanischen Kollegen gleichauf ziehen sollen, sind sein plastisches Vokabular und seine 'Materialikonographie' schon weitestgehend ausgebildet, er kann auf eine mehrjährige Aktionstätigkeit zurückblicken und hat – nicht zuletzt durch seine Aktivitäten an der Düsseldorfer Kunstakademie – bereits damit begonnen, sich als "Gesellschaftsreformer" zu positionieren. Ein direkter Kontakt zu den italienischen Künstlern

⁵⁷ Vgl. zu Merz vgl. Ausst. Kat. Merz/New York 1989; zu den Wachsarbeiten der späten sechziger Jahre etwa *Sit in* (1968), DAbb. 275a/Abb. in Celant 1969b, S. 39 oder *Che fare?* (1968), DAbb. 275b/Abb. im Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, Kat. 157/S. 247. Speziell für diese beiden Arbeiten liegt mit Blick auf Beuys über die Materialästhetik hinaus der Vergleich zu einer anderen, später datierenden 'Kiste' des Künstlers nahe: Die aus den Überresten der Leuchtschrift für das *Büro für direkte Demokratie* auf der *documenta 5* (1972) gefertigte Arbeit *ö ö* (1972-1981), vgl. DAbb. 276 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 45/S. 98, in der ebenfalls eine mit politischen Utopien assoziierte Parole mit der 'Aura' einer 'magischen Formel' aufgeladen wird. Zu Beuys' *ö ö-Programm* vgl. ausf. oben, Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: 'Beuys/Voice'".

⁵⁸ Hier ist nicht nur an seine ab 1967 entstehenden Raumarbeiten mit Gas- oder Kerzenflammen zu denken, sondern namentlich an die 'Tableaux Vivants' seiner Aktionen, in denen der sich Künstler selbst theatral inszeniert, vgl. hierzu weiterf. unten, Abs. "Brüder im Geiste? Beuys und Klein".

⁵⁹ Dies gilt nicht nur mit Blick auf die im voraus Gefangenen angeführten Arbeiten. Auf dem Feld der monographischen Erschließung unter kunsthistorischen Aspekten ist – wiewohl die Arbeiten von Ruhrberg und Bätzner Grundlagen geschaffen haben – noch viel zu tun (vgl. hierzu Bätzners krit. Kommentar zur Forschungslage, der zu Recht hervorhebt, dass selbst im Fall eines vergleichsweise gut dokumentierten Œuvres wie dem von Kounellis, dessen Schriften mittlerweile ebenfalls publiziert sind, eingehende Analysen zu den Werken weitgehend fehlen). Gerade für die sechziger Jahre, in denen sich die von Celant der *Arte Povera* zugerechneten Künstler einer großen Materialvielfalt und sehr weit gefassten Formensprache bedienen, ist mit Blick auf Vergleiche, die zwischen einzelnen Arbeiten getroffen werden, ebenso große Vorsicht geboten wie hinsichtlich etwaiger Deduktionen ausgehend von einzelnen Arbeiten auf eine Programmatik hin.

⁶⁰ Tatsächlich gibt Beuys, nach M. Merz und R. Serra gefragt zunächst sogar bei: "Yes, I feel close to them, because they are contemporaries.", setzt jedoch sofort nach: "But not that close, because I have a feeling that these things have already been done. [...] Things have a certain reach. Beyond that everything is derivative. [...] I have been doing these things for a long time, and now I am questioning their value.", vgl. Beuys/Sharp 1969, S. 46.

⁶¹ Mit der Ausstellung *When attitudes become form* (vgl. Ausst. Kat. Attitudes/Bern 1969), auf die sich auch Beuys in seiner Antwort gegenüber Sharp bezieht.

kommt zudem erst Ende 1967 zustande, als ihn Piero Gilardi im Rahmen einer Europareise in seinem Düsseldorfer Atelier besucht.⁶² Mit Arbeiten der *Arte Povera*-Künstler bekannt gemacht haben dürfte sich Beuys mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit erst um 1968, als Werke von Boetti, Calzolari, Piacento und Prini von der Turiner Galleria Sperone sowie neben Nauman und Morris Anselmo, Merz und Zorio von Ileana Sonnabend im Rahmen der Düsseldorfer *Prospect '68* – einer als Überblicksschau über die zeitgenössischen Avantgarden propagierten Gruppenausstellung – vorgestellt wurden. Und während er selbst zuvor zwar schon durch seine *documenta*-Teilnahme 1964 und natürlich auch seine im Rahmen der *FLUXUS*-Aktivitäten aufgenommene Aktionstätigkeit hervorgetreten war, rückte er außerhalb des deutschen Sprachraums erst in den folgenden Jahren als eine führende Rolle beanspruchender Protagonist der zeitgenössischen Kunst in den Blick und wurde namentlich von den stärker nach Paris und New York orientierten italienischen Künstlern wohl ebenfalls erst gegen Ende der sechziger Jahre als ebensolcher wahrgenommen, namentlich durch seine Teilnahme an *Prospect '68* und an der *documenta 4*.⁶³

Wohl wäre es etwas voreilig, vor diesem Hintergrund wechselseitige Verständigung Anregungen und Einflüsse auszuschließen – zumal für die folgenden Jahre, in denen sich die Wege der Beteiligten im Rahmen internationaler Ausstellungsprojekte immer wieder kreuzen.⁶⁴ Dies gilt insbesondere für Jannis Kounellis, wiewohl sich dieser in Habitus und Rhetorik weit stärker dem klassischen Bild des 'prometheischen Feuerbringers' und mythischen 'Sehers' verpflichtet und als 'Hermetiker' 1972 seine Lippen demonstrativ mit

⁶² Gilardi – der sich im Zuge der Studentenunruhen 1969 zugunsten eines gesellschaftspolitischen Engagements von der Kunst abwenden wird – ist zu diesem Zeitpunkt einerseits noch als Künstler aktiv, arbeitet andererseits aber auch als Kunstkritiker für verschiedene Kunstzeitschriften wie *Flash Art* und *Artforum*; ein Bericht über seine Reise, in dem er auch seine Impressionen vom Besuch bei Beuys schildert, erscheint im Januar 1968 in der Zeitschrift *Flash Art*, vgl. Celant 1988, S. 98/99. Aus dem Bericht geht hervor, dass ihm Beuys Dokumentationen über seine Aktionen gezeigt hat; hervorgehoben wird seine Arbeit mit Fett ("als schmieriges Parallelepiped auf dem Bodenbelag oder zerbröckelt wie ein ausgespuckter Bissen oder auf die Sitzfläche eines Stuhls gedrückt, um dessen Funktion aufzuheben.", zit. n. ebd.).

⁶³ Wenn Ruhrberg 1992, S. 11 formuliert "die italienischen Künstler erst 1968 von der Existenz der Amerikaner [gemeint ist das Umfeld von Minimal Art] und von Joseph Beuys erfahren [haben]", mag dies zwar übertrieben sein, insofern – wie Celant 1988 erwähnt – mindestens sein Name in Zusammenhang mit Berichten über die *FLUXUS*-Aktivitäten in Deutschland kursierte; über Details seiner Arbeitsweise oder seine künstlerische Programmatik war diesen aber offenbar ebenso wenig zu entnehmen wie dem 1966 in der Mailänder Zeitschrift *DOMUS* publizierten Porträt der deutschen Kunstszene, das u. a. auch Einblick in die Räumlichkeiten gab, in denen Beuys lebte und arbeitete.

⁶⁴ Nach *Prospect '68*, Szeemanns *When attitudes become form* (Bern 1969) u. Wim Beerens Schau *Op losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren* (Amsterdam 1969) gilt dies nicht nur für zahlreiche Grossausstellungen, sondern speziell auch für Thementausstellungen wie *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre* (Zürich u. Hamburg 1982) oder *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland* (München 1988) u. a. m.

einem goldenen Siegel des Schweigens verschließt⁶⁵ – während sich Beuys zur selben Zeit programmatisch als Redner profiliert. In ihren Utopien kommen die beiden Künstler jedenfalls nicht erst 1985 zusammen, als beide das Bild einer 'neuen' Kathedrale wählen, die es mit den Mitteln der Kunst zu errichten gelte.⁶⁶ Zudem lassen sich trotz der unterschiedlichen Referenzfelder ihrer Bilder zwischen diesen durchaus markante Schnittstellen feststellen: In Kounellis' Installationen mit Gasflammen, Kerzen und Rauch spielen – ähnlich wie bereits bei Yves Klein – der Aspekt energetischer Transformation sowohl im Hinblick auf die ins Immaterielleweisende Qualität der blauen Gasflamme wie auch der Rauch als Spur der 'reinigenden' Kraft des Feuers eine Rolle⁶⁷, die – mindestens mittelbar – ebenso von einer Nähe zu "alchemistischen Vorstellungen" zeugt wie seine "Carboniera" (1967) und seine "Ciminiera" (1976)⁶⁸; die Dampfmaschine, die er 1978 auf einen Sockel erhebt, dürfte durchaus mit dem verknüpfbar sein, was Beuys im Sinn hat, wenn er – Steiner folgend –

⁶⁵ Vgl. J. Kounellis: o. T. (1972), vgl. DAbb. 277 u. Abb. in Moure 2001, S. 113. Kounellis verwendete das Bild im Rahmen einer seiner an 'Tableaux Vivants' erinnernden Performances; während er selbst regungslos und stumm an einem Tisch saß, intonierten ein Pianist und eine Sängerin ein Stück aus Bizets Oper *Carmen*, gegenüber dessen populärem Pathos sich dasjenige von Kounellis' rätselhafter Selbstinszenierung um so konturierter abhob (Abb. ebd., S. 115). Das Bild des seinerseits 'bildhaft' versiegelten (und in diesem Sinne zugleich 'hermetisch sprechenden') Mundes wird der Künstler später wiederholt aufgreifen, so etwa 1990 mit einem Kohlestück (*Porta Murata*, Abb. ebd., S. 125) oder 1989 mit einer auf einer Metallplatte angebrachten Kerze, deren Flamme in Höhe seiner Stirn brennt (o. T., Abb. ebd., S. 55). In diesem Sinne dürften sich die "linguistischen Einheiten", die Bätzner Kounellis hier "in den Mund nehmen" sieht (vgl. Bätzner 2000, S. 134) als Teil einer entsprechenden Selbstdarstellung im Habitus des 'Hermetikers' präzisieren lassen.

⁶⁶ Vgl. Beuys/Cucchi/Kiefer/Kounellis 1985, S. 158f.

⁶⁷ Vor diesem Hintergrund ist Bätzners Versuch, die Positionen der beiden Künstler aufgrund ihres Umgangs mit Feuer und Flamme(n) voneinander abzusetzen (vgl. Bätzner 2000, S. 181/182), schwer nachvollziehbar. Nicht nur in der Inszenierung einschlägiger Bilder, sondern gerade in der präzisen Unterscheidung beider Aspekte des Feuers – der immateriellen Gasflamme und der Rauchspur – sind sich die Arbeiten der beiden Künstler *auch* in ihrem Zeichencharakter sehr nahe. Kounellis mit Gasflämmchen auf den Boden geschriebener Namenszug (o. T., 1971, DAbb. 278/Abb. in Moure 2001, S. 47) wirkt in diesem Sinne einmal mehr wie ein Echo auf die Lettern, mit denen Klein 1959 im Rahmen einer Ausst. im Hessenhuis Amsterdam seine *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* markierte, vgl. DAbb. 279/Abb. in Stich 1995, S. 154 sowie weiterf. unten, Abs. "Brüder im Geiste?" sowie das "Schlussbild". Vgl. des Weiteren auch Kleins *Feuerwand* und *Feuersäule* (Museum Haus Lange, Krefeld 1961, DAbb. 281a u. Abb. in Stich 1995, S. 224) sowie das von diesen abgenommene "Feuerbild" o. T. (1961, DAbb. 281b u. Abb. ebd., Kat. 96/S. 225) nicht nur mit Kounellis' "Margherita con fuoco" (o. T., 1967, Abb. in Moure 2001, S. 237) u. seinen "fuochi" (o. T., 1969, DAbb. 280a u. Abb. in Bätzner 2000, S. 178), sondern auch den Arbeiten mit Kerzenrauch(spuren) einerseits und andererseits den wortwörtlich ins Immaterielle verschwindenden Trockenspirituss-Stückchen (o. T., 1969, DAbb. 280b u. Abb. ebd., S. 187).

⁶⁸ Vgl. für die "Carboniera", die ungeachtet ihrer formalen Strenge zudem an aus dem sakralen bzw. rituellen Kontext bekannte Kohlebecken denken läßt, DAbb. 282 u. Abb. in Moure 2001, S. 245 sowie für die "Ciminiera" DAbb. 283 u. Abb. ebd., S. 184 (hier: o. T.; die zusätzl. Titel finden sich verschiedentl. in der Literatur überliefert, u. a. bei Bätzner 2000) und zu dieser etwa auch Beuys' *Ofen* (1970), DAbb. 653. Auch für weitere Bilder des Künstlers wären Anregungen aus einschlägigen Quellen durchaus in Erwägung zu ziehen. So kann der mit den leuchtendgelb bemalten Fragmenten des Abgusses einer antiken Apollo-Statue und einem ausgestopften Raben bestückte Tisch, den Kounellis 1973 in einer Performance verwendete und im Anschluss als autonome Arbeit ausstellte, bevor er deren Bestandteile seiner Rauminstallation *Metamorfosi* (1984) einverleibte, unmittelbar an bekannte alchemistische Allegorien erinnern, vgl. DAbb. 284ab u. Abb. in Moure 2001, S. 98/99 u. sowie DAbb. 285 u. DAbb. 286/Abb. in Roob 1996, S. 197 u. S. 211. Der Sonnengott und Musenführer Apoll – dem Kounellis in dieser Zeit mehrere seiner 'Tableaux Vivants' widmet – begegnet in der alchemistischen Emblematik prominent als Schutzpatron der 'ars magna', so etwa auf dem von M. Merian gestalteten Titelkupfer des *Musaeum Hermeticum* (Frankfurt 1625), vgl. DAbb. 185 u. hierzu Böhme 1993.

1971 Christus als "Erfinder der Dampfmaschine" tituiert.⁶⁹ Und wenn Kounellis 1974 gegenüber Germano Celant in der ihm eigenen poetischen 'Rhetorik der Hermetik' Beuys einerseits als "antik" bezeichnet und ihm andererseits "philosophische Charakteristika" konzidiert, "die aus ihm einen modernen Maler machen"⁷⁰, dann drückt sich in dieser Formulierung nicht nur eine gewisse Wertschätzung für den Älteren aus⁷¹, sondern sie trifft den eigentlichen Kern von dessen Arbeit möglicherweise besser als das prominente Bild des 'Künstler-Revolutionärs', das dieser selbst drei Jahre zuvor mit *La Rivoluzione Siamo Noi* in Umlauf bringt.⁷² Verwandtschaft verweist jedoch auch hier weniger auf Anlehnung, als auf Nähe hin.

Umgekehrt muss man in Arbeiten wie Beuys' *Terremoto in Palazzo* (1981), das einigen von Kounellis' wortwörtlich mit den Bruchstücken aus Mythos und Geschichte operierenden Bildern so erstaunlich nahe scheint, nicht unbedingt eine bewusste (Wieder-)Aufnahme der in Italien gerade in den Bildern von Kounellis und anderen so präsenten Ästhetik einer Archäologie der Erinnerung sehen beziehungsweise für diese nicht notwendigerweise den 'Umweg' über einen Vergleich mit dieser Seite der *Arte Povera* nehmen, deren Vertreter längst eigene Wege gegangen sind⁷³: Dass sich einige der seinerzeit von Celant zusammengebrachten Künstler in ihrem Spätwerk erneut zu begegnen scheinen – so etwa Kounellis und Beuys im Rahmen der von Rudi Fuchs kuratierten *documenta 7*, in der beide

⁶⁹ Vgl. J. Kounellis: o. T. (1978), Abb. in Bätzner 2000, S. 207; angesichts der Rolle, die Energie und energetische Umwandlung in Kounellis' Bildern spielt, scheint höchst fraglich, in wie weit das von Bätzner mit Kounellis' Dampfmaschine assoziierte Lexikon-Zitat ("Dampf gilt als Sinnbild rastloser Triebkraft") hier trifft. Zu Beuys' Steiner-Zitat vgl. ausf. oben, Kap. III.6. u. weiterf. Kap. III.7.; zum ebenfalls im weitesten Sinne eine energetisch produktive 'Dampfmaschine' vorstellenden *Plastisch/thermischen Urmeter* (1984) s. ausf. Graevenitz 1997a.

⁷⁰ Vgl. Kounellis/Celant 1974, S. 153.

⁷¹ Dass es sich um eine solche handelt, geht aus dem Gesamtkontext hervor; Kounellis hebt hier Beuys gegenüber den ZERO-Künstlern hervor, deren Projekt er als gescheitert erklärt.

⁷² Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.6. Zu Yves Klein bemerkt Kounellis im selben Gespräch, er sei "ein Künstler des 15. Jahrhunderts, nicht einmal ein abstrakter, er ist ein figürlicher Künstler, denn das Blau ist ein figürliches Faktum [...]" (S. 153/154); und während er eine Verbindung zwischen dessen Feuer-Arbeiten und seinen eigenen zieht ("Auch Klein hat es in diesem Sinn gehalten. Das Feuer lässt an den Erzengel mit seinem Flammeschwert denken."), nutzt er diese zugleich zu dessen Positionierung gegenüber Manzoni: "Während der eine [d. h. Klein] ein aufgeklärter, aber totalitärer Konservativer ist, ein seltsamer mittelalterlicher Priester, der zur Vorstellung vom Schöpfer als einzig feststehender Tatsache zurückkehrt, belässt es der andere – Manzoni beim Aufzeigen [...]" (S. 155). Darauf, inwieweit auch diese Einschätzung durchaus als treffend bezeichnet werden kann, wird im Zh. mit Beuys und dessen Kommentaren zu Klein zurückzukommen sein.

⁷³ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 120/S. 304/305. Die Arbeit entstand urspr. für eine Ausstellung, für die Lucio Amelio Künstler um eine Bezugnahme auf das schwere Erdbeben gebeten hatte, welches das Mezzogiorno am 23. 11. 1980 erschütterte; das Ensemble aus Scherben, schlichten Holztischen und Werkbänken, die auf Gläsern balancieren bzw. Tontöpfe in der Schwebe halten, referiert mithin zunächst unmittelbar auf das Thema der Schau. Als Bild jedoch weist die Arbeit ebenso wie andere, die Beuys speziell für Italien schuf bzw. ebendort ortsspezifisch installierte, in der Tat eine Ästhetik auf, die vor dem Hintergrund des Ortsbezugs derjenigen, die man mit der *Arte Povera* assoziiert, auffallend verwandt erscheinen kann.

auf ihre Weise nach dem 'Gold ihrer Zeit suchen'⁷⁴ – verdankt sich wohl vor allem anderen dem, was Beuys seinerzeit 1969 als "Zeitgenossenschaft" beschreibt.⁷⁵

Insgesamt jedenfalls dürften – namentlich für die Zeit *vor* 1968/69 – nicht wenige der Parallelen, die dazu verführen mögen, *enge* Verwandtschaften zwischen den jeweiligen Positionen zu sehen oder gar mit Blick auf einzelne Werke *direkte* Anleihen zu vermuten, wohl eher auf gemeinsame Referenzfiguren beziehungsweise auf den kultur- und kunsthistorischen Kontext zurückzuführen sein, in dem einerseits die angeführten Ideen insgesamt eine wesentliche Rolle spielten und andererseits in den Avantgarde-Galerien der Kunstzentren prominent präsentierte Künstler wie Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein und Robert Rauschenberg sowohl als Impulsgeber wirkten, wie auch – scharf formuliert – Modelle künstlerischen Erfolges bereitstellten.⁷⁶ Dass speziell die Künstler aus dem Umfeld der *Arte Povera* für die Art und Weise, wie Joseph Beuys seine Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" plastisch werden lässt oder gar – wie dies mit Blick auf Nam June Paik vermutet werden darf – für seine Strategien der Selbstvermittlung bedeutende Impulse gegeben hätten, ist kaum anzunehmen. So sehr er dem "*Bild vom Künstler*" entsprechen mag, das Celants eingangs zitierte Rhetorik beschwört, beansprucht Beuys' "alchimie du verbe" doch weit mehr als ein die Freiheit der Kunst postulierendes poetisches Prinzip zu sein, wie es etwa Pier Paolo Calzolari 1967 für sich und seine Mitstreiter formuliert:

"Ich möchte kundtun, daß ich die Ausdehnung, die Demokratie, die Tollheit, die Alchimie, den Wahnsinn, das Rhythmische und das Horizontale will."⁷⁷

Dass die "Tracce in Italia" an dieser Stelle nicht weiterführen, bedeutet aber keineswegs, dass Beuys' 'formative Phase' – wie es auf ihre Weise die eindringliche Schilderung seiner 'Krisis' zu suggerieren scheint – ab Mitte/Ende der fünfziger bis Anfang/Mitte der sechziger Jahre im luftleeren Raum künstlerischer Isolation vom Umfeld zeitgenössischer Praxis stattgefunden hätte – im Gegenteil. Das, was im entsprechenden Zeitraum in den Galerien des Rheinlands zu sehen war, bot – wie auch schon der Blick auf *FLUXUS* zeigen konnte – für diese wichtige Orientierungspunkte wie auch produktive Reibungsflächen, und zwar sowohl für Beuys' künstlerische Entwicklung im engeren Sinne wie auch für die Markierung seiner Position im Kontext der zeitgenössischen Kunst. In diesem Zusammenhang wird nicht nur zu zeigen sein, wie sehr sein auf Merz und Morris gemünzter Verweis "things have a

⁷⁴ In Anlehnung an eine Formulierung André Bretons, auf die hinleitend auf das "Schlussbild" der Untersuchung im Ausblick von Kap. VIII.2. noch einmal zurück zu kommen sein wird: "Je cherche l'or du temps", vgl. Breton 1924/1970, S. 7.

⁷⁵ Vgl. die Anm. oben; zur auffallenden Präsenz des Goldes auf der *d7* oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'" u. weiterf. unten, Kap. V sowie das vergleichende Resümee, Kap. VII.3.

⁷⁶ Dass dieser Aspekt auch für Beuys – der seinerseits schon wenig später selbst eine entsprechend herausragende Position einnehmen und in der Folge zum "Vorbild" einer ganzen Künstlergeneration erklärt werden wird – in Anschlag zu bringen ist, wird im weiteren Verlauf der Argumentation noch eingehender darzulegen sein.

⁷⁷ P. P. Calzolari: o. T. (1967), Künstler-Statement; Erstpublikation in: Celant 1969ab, wiederabgedr. in: Bätzner 1995a, S. 132-134, S. 133.

certain reach" auch für ihn selbst beim Wort zu nehmen ist, sondern auch ein weiteres Mal deutlich werden, wie vorsichtig mit den Auskünften zu verfahren ist, die er über sein Verhältnis zu seinen "Zeitgenossen" gibt – zumal zu solchen, die wie er die "unsichtbaren Enden des Menschseins" ins Blickfeld rücken.

– Zinnober –

Besonders deutlich lassen sich Distanz und Nähe zu diesem Umfeld nun am Beispiel einiger Künstler umreißen, die Beuys in seinen in diesem Zeitraum datierenden Werken auch namentlich erwähnt. An Stelle von Arman oder Kalinowski stößt man hier allerdings auf einen Künstler wie Martial Raysse, dessen von der *Pop Art* inspirierte Assemblagen und Materialbilder aus Plastikflaschen, -schüsseln und -schläuchen und anderem von seinen Gebrauchsspuren weitgehend gereinigten Zivilisationsmüll in ihrer leuchtendbunten Farbigkeit zunächst denkbar weit entfernt von dem sein mögen, was Johannes Meinhardt später als "Beuys' Schmutz" beschreiben sollte;⁷⁸ Materialien und Objekte also, deren organische Transformation nur bedingt angehalten ist und deren Anblick zunächst eine eher düstere 'Aura' des Verfalls evoziert. Kurz gesagt: Während Raysse' Arbeiten – mindestens auf den ersten Blick – wie eine fröhliche Feier der Alltagskultur wirken, nehmen sich diejenigen von Beuys eher als deren "Gegenbild" aus. Gleichwohl weist ein Wortfeld aus den *4 Büchern zum Projekt: 'Westmensch' 1958* wie

"[...] Gummi / rot angestrichener Sack. / [...] Fahrradschläuche / Autoschläuche / Schuhspanner / Gumbild. / rotes Herz / Gartenschlauch / durchsichtiger Schlauch / Inlett / rot."⁷⁹

das durchaus schlüssig mit einer eigenen Plastik des Künstlers, den *Hörnern* (1961) zu assoziieren ist, die sich auf anderen Blättern der Kladder auch skizziert findet, eine nachgerade erstaunliche Nähe zu just jenen Ingredienzien auf, aus denen der Franzose Assemblagen wie seine 1962 entstandene *Transfusion sanguine* zusammensetzte.⁸⁰ Und es gibt noch greifbarere Hinweise, dass Beuys dem Werk des Kollegen zu dieser Zeit Beachtung schenkte. So findet sich an anderer Stelle in den Kladden eine sprechende Notiz, die offenbart, dass der Düsseldorfer anfangs noch keineswegs so selbstverständlich Duchamp als "Widersacher" auserkoren hatte, wie das seine Aktion von 1964 signalisieren

⁷⁸ Vgl. Meinhardt 1986; zu Raysse ausf. den Ausst. Kat. Raysse/Wien 1992.

⁷⁹ Vgl. Beuys *Westmensch* 1992, [I, 34 (= 28)].

⁸⁰ Vgl. für Beuys' *Hörner* DAbb. 287 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 250/Tf. 103 u. für Raysse' *Bluttransfusion* DAbb. 288 u. die Abb. im Ausst. Kat. Raysse/Wien 1992, S. 40 bzw. b. Rotzler 1972, S. 115 sowie für Raysse' Auffassung der 'Objektmagie' seine *Super marché magie multicolore* (1960), DAbb. 289/Abb. im Ausst. Kat. Nouveaux Réalistes/Paris 1986, Kat. 60/S. 170. Ob Beuys speziell die *Bluttransfusion*, auf die bereits Voigt 2000 mit Blick auf dessen – allerdings v. a. thematisch nahe stehende – *Kreuzigung* (1962/1963) und sein "Plastisches Bild" zu Raysse verweist, im Auge hatte, lässt sich retrospektiv nicht mehr belegen; das von Raysse zur Berührung durch die Betrachterinnen und Betrachter vorgesehene Werk (man konnte, wie aus den photograph. Dokumentationen hervorgeht, durch Druck auf die Plastikflaschen die enthaltenen Flüssigkeiten in Bewegung bringen) ist heute zerstört u. nur in Abb. erhalten. Gewiss ist jedoch, dass ihm Raysse' Erfolg nicht entgangen sein kann: 1962 hat Raysse seine erste Einzelausstellung in Deutschland – bei Alfred Schmela in Düsseldorf, vgl. die Dok. in Ruhrberg 1996, S. 45/46.

sollte, über die diese 'aemulatio' ihren Weg in die Kunstgeschichtsschreibung nahm. Hier heißt es nämlich noch markant:

"Das Schweigen von Martial Raysse wird überbewertet"⁸¹

Zudem gehört Raysse aber auch zu jenen zeitgenössischen Künstlern, denen Beuys in der Werkgruppe der "Plastischen Bilder"⁸² eine seiner launigen 'Hommagen' gewidmet hat. Dafür, dass dieser Befund nicht "unterbewertet" werden darf, sprechen mehrere Faktoren. Nicht nur konnte Kirsten Claudia Voigts Untersuchung dieses lange Zeit von der Forschung weitgehend unbeachteten Teils des Œuvres zeigen, dass hier zentrale Themen "der sogenannten großen oder Hauptarbeiten"⁸³ zwar durchaus spielerisch, doch keineswegs diminutiv aufgegriffen und im Miniaturformat auf den Punkt gebracht werden.⁸⁴ Auch die Wahl der in dieser Werkgruppe einschlägig geehrten Kollegen – neben Raysse etwa Lucio Fontana, Yves Klein, Antoni Tàpies und Henry Moore – dürfte jeweils mit Bedacht getroffen worden sein. Wie zielgenau Beuys in seiner 'Appropriation' der Werke an deren charakteristische 'Wesenszüge' anzuknüpfen vermochte, hat Christa Lichtenstern in ihrer exemplarischen Analyse der *Plastik von Henry Moore von Beuys* (1961) vorgeführt – und dabei gute Gründe dafür geltend machen können, dass von der aus einem schlichtem Einmachgummiring geschlungenen Paraphrase auf die *Reclining Figures* des britischen Bildhauers ausgehend durchaus auch intentionale Parallelen zwischen beider Positionen aufgespürt werden können.⁸⁵ Ob und inwieweit diese Beuys bewusst waren, steht gleichwohl

⁸¹ Vgl. Beuys Westmensch 1992, [IV, 258 (= 87)]. Raysse schwieg übrigens ebenso wenig wie Duchamp; ganz abgesehen von seiner ab 1961 einsetzenden Präsenz im internationalen Ausstellungsbetrieb nahm er wiederholt programmatisch zu seiner Kunst Stellung. Ob Beuys Kenntnis von solchen Statements besaß, ist ungewiss – wenn Raysse jedoch proklamierte, er wolle, dass seine "Werke die heitere Gewissheit eines serienmäßig hergestellten Kühlschranks in sich tragen" und als "Doktor der Materialwissenschaft" betonte "Nur das Neue ist aseptisch, hygienisch, rostfrei. Das Immaterielle ist interessant, und die aktuelle Skulptur trägt Trauer..." (publ. 1961 in der Zeitschrift *Communications*, dtsh. Übs. zit. n. Ausst. Kat. Raysse/Wien 1992, S. 13), dann war dies – ungeachtet des Interesses am "Immateriellen" – ebenso denkbar weit entfernt von dem, was Beuys zu dieser Zeit verfolgte wie der Eindruck, den seine Arbeiten dem Deutschen vermitteln mussten. In D. Semins Beitrag zum Ausst. Kat. Raysse/Wien 1992 wird der Franzose übrigens nichts desto weniger in ein einschlägiges "Bild vom Künstler" eingeschrieben ("Martial Raysse, alias Hermes", vgl. ebd., S. 3ff.).

⁸² Als Werkgruppe waren "Plastische Bilder" erstmals 1961 in Kleve und anschließend als umfangreiches Konvolut in Kranenburg 1963 ausgestellt; die Bezeichnung selbst stammt von Beuys. Systematisch erschlossen wurde die Gruppe im Anschluss an die Annäherungen von B. Strieder u. a. im Ausst. Kat. Beuys/Kornwestheim 1990 durch die Diss. von K. C. Voigt, die ein Werkverzeichnis der in der Slg. van der Grinten enthaltenen Arbeiten zusammengestellt hat (s. Voigt 2000). Ein guter Teil dieser Arbeiten ist mittlerweile im Museum Schloss Moyland ausgestellt, vgl. auch die Abb. in Museum Moyland 1997, S. 192ff. (Titelangaben ab S. 294f.) sowie den zu diesem Sammlungsteil erschienenen Kurzführer, Strieder 1997, dessen Nummerierungen allerdings teilweise von denen des Buches zur Sammlung abweichen.

⁸³ Um eine eigene Formulierung des Künstlers aus seinen "Biographischen Notizen" von 1961 (vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961, o. P.) aufzugreifen und retrospektiv auf das Gesamtwerk anzuwenden.

⁸⁴ Auch "alchemistische Vorstellungen" dürften hier in entsprechend leichthändig-pointierter Umsetzung begegnen, so etwa in der *Schaufel mit Sonne und Mond* (1959), die aus einem Holzstiel u. zwei Keksen – der eine vollrund, der andere sichelförmig – zusammengesetzt ist, was an die bei Jung 1944/1995, Abb. 194/S. 412 prominent wiedergegebene Darstellung der 'coniunctio' ("Sulphur" als Sonne, 'Mercurius' als Mond überbrücken den Fluss des ewigen Wassers", aus Barchusens *Elementa chemicae*, 1718) erinnern kann, vgl. hierzu Voigt 2000, S. 177f. u. Kat. 92 (Nr. 103 im Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963).

⁸⁵ Vgl. Lichtenstern 1996.

auf einem anderen Blatt. Greifbar wird im Gros der anderen Künstlern gewidmeten Miniaturen jedenfalls zunächst ein kritischer Impetus.

Zwar muss man im Fall seiner als *Fontana-Zinnober* (1966) figurierenden gelochten Buntpapiere⁸⁶ den Spott nicht notwendigerweise an der Zweideutigkeit des Namens einer Farbe festmachen, die auch im eigenen Werk des Künstlers recht prominent figuriert – und dort, so wäre zu ergänzen, zudem in einer Art und Weise, die sie unmittelbar mit "alchemistischen Vorstellungen" in Verbindung bringen lässt, denen zufolge der Zinnober zum 'lapis philosophorum' führt.⁸⁷ In der Kombination mit der Nennung des Italieners spricht jedoch viel dafür, dass die leichtgewichtige Adaptation des *Spazialismo* analog auf das 'Vorbild' zurück gelesen werden will. Erneut scheint dabei offen bleiben zu müssen, ob ausgehend von einer solchen Abwertung auf eine differenzierte Kenntnisnahme der angegriffenen Position geschlossen werden kann: Immerhin hatte sich Fontana in seinen Manifesten für eine Überwindung der traditionellen künstlerischen Gattungen ausgesprochen⁸⁸ und für eine Eroberung des Raumes durch eine Kunst plädiert, die er – dabei zweifellos von den an theosophischem Gedankengut genährten Ideen der Futuristen inspiriert – als dessen "vierte Dimension" bezeichnete⁸⁹; ihn bewegten also Ideen, die dem

⁸⁶ Vgl. DAbb. 290/Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Tf. 132/S. 218 u. L. Fontana: *Concetto spaziale* (1960), DAbb. 292/Abb. im Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, Kat. 58/S. 98; ein frühes *Concetto spaziale* von 1951-1952, für das Fontana – wie später auch Beuys – Fett als 'Malmittel' verwendet, DAbb. 291 u. Abb. ebd., Kat. 56/S. 96; sowie das leuchtend rote *Concetto spaziale, Attese* (1965), DAbb. 293/Abb. ebd., Kat. 148/S. 190. Bereits 1962 entstehen Beuys' auf die "Tagli" des Italieners anspielenden *Fontana-Dosen I und II*. (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 31/S. 85 bzw. Voigt 2000, Kat. 196); diese waren ebenso 1963 in der Stallausstellung in Kranenburg zu sehen wie eine einzelne *Fontana-Dose III* (1963, vgl. Voigt 2000, Kat. 254 bzw. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, Nr. 222 u. 254); eine weitere *Fontana-Dose I* (1962) wurde 1971 in Stockholm gezeigt (vgl. Voigt 2000, Kat. 197 u. Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971, Nr. 130); die beiden letztgenannten Arbeiten werden heute zusammen in einem der den "Plastischen Bildern" gewidmeten Räumen auf Schloss Moyland ausgestellt (vgl. Museum Moyland 1997, S. 198).

⁸⁷ Vgl. Ganzenmüller 1938, S. 28 sowie für das Extraktionsverfahren auch Berzelius 1856, Bd. 2, S. 535f. Zinnober besteht aus Schwefel und Quecksilber u. wurde urspr. zur Quecksilbergewinnung eingesetzt; in seiner chem. Zusammensetzung 'vermählen' sich "Sulphur" und "Mercurius". Vgl. hierzu auch oben, Kap. III.11. zu Beuys' *34 Grad Filzwinkel-Farbwinkel* (1965) sowie unten, Kap. V.2. (zu S. Polkes Installation *Athamor* auf der *Biennale di Venezia* von 1986).

⁸⁸ Vgl. L. Fontana (et al.): *Weisses Manifest* (1946) Hier heißt es auch: "Mittels einer plastischen und beweglichen Substanz müssen körperhafte, sich ständig wandelnde Formen geschaffen werden, die nach ihrer Aufstellung im Raum durch simultane Wirkungen dynamische Bilder erzeugen. So verherrlichen wir die Natur in ihrem gesamten Wesen." (zit. n. Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, S. 211.)

⁸⁹ Vgl. L. Fontana: *Technisches Manifest des Spazialismo* (1952), zit. n. Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, S. 214. Wenngleich Fontana hier eingangs für einen zeitgemäßen "Materialismus" plädiert, sieht er wesentliche Grundlagen für eine auf diesen antwortende Kunst in den Visionen der Futuristen gegeben. Und wiewohl das Raumgreifende der "vierte Dimension" zunächst aus der Architektur ableitet, verweisen nicht nur die Beispiele, die er gibt ("Neonlicht, fluoreszierendes Licht und Television") auf deren *immaterielle* Qualitäten. Entsprechendes signalisiert auch die zeitgenössische Entwicklungen in der Raumfahrt vorwegnehmende Zukunftsvision, in die sein Text mündet: "Die wahre Eroberung des Raumes durch den Menschen ist die Loslösung von der Erde, von der Horizontlinie, die Jahrtausende lang die Basis seiner Ästhetik und seines Proportionsgefühls war." (ebd., S. 214).

Deutschen nicht ganz fern gestanden haben können.⁹⁰ Allerdings wurzelte Fontanas Vorstellung von einem "neuen Bewußtseinszustand"⁹¹ und einer entsprechenden 'Erweiterung des Kunstbegriffs' in einer nachgerade naiven Begeisterung für die Entwicklungen in den modernen Naturwissenschaften und (Medien-)Techniken, wie sie dem Düsseldorfer zeitlebens mehr als fremd geblieben ist. Für seinen 'Vorstoß in andere Dimensionen' wählte er nicht nur andere Mittel, sie waren auch unter andere Vorzeichen gestellt. Während es auch von daher hätte nahe liegen können, auf Distanz zu Fontana zu gehen, wendet sich die Kritik des "Plastischen Bildes" jedoch gegen das Werkprinzip der *Bucchi*, das zu dieser Zeit längst als "Markenzeichen" des Italieners galt, von dem dieser selbst stolz behaupten konnte:

"Das Loch ist meine Erfindung, und damit basta. Nach dieser Erfindung kann ich sterben."⁹²

Sollte es Beuys darum gegangen sein, die offenkundige Differenz zwischen den vollmundigen Proklamationen der Manifeste und deren eher oberflächlichen Umsetzung in den Werken aufs Korn zu nehmen, würde dies nicht nur eine Kenntnis der theoretischen Position Fontanas voraussetzen⁹³, sondern auch vermuten lassen, dass gerade die *scheinbare* Nähe auf der intentionalen Ebene zu einer Reaktion provozierte. Noch näher liegt jedoch ein schlichterer Schluss: Möglicherweise war der Erfolg, den die dekorativen Variationen dieser "Erfindung" dem Italiener sowohl auf internationaler Ebene als auch in Beuys' unmittelbarem Umfeld – der Düsseldorfer Kunstszene – eintrugen, bereits Provokation genug.⁹⁴

Letztere Vermutung unterstützt auch der Blick auf die Martial Raysse gewidmete 'Hommage', zu deren Entstehungszeit der Franzose als Protagonist des "Neuen Realismus" international reüssierte und auch bei Schmela bereits eine Einzelausstellung erhalten hatte.⁹⁵ Betrachtet man das "Plastische Bild" selbst – eine Collage, die einen Zeitschriften-Ausschnitt, auf dem ein

⁹⁰ So heißt es auch: "Mittels einer plastischen und beweglichen Substanz müssen körperhafte, sich ständig wandelnde Formen geschaffen werden, die nach ihrer Aufstellung im Raum durch simultane Wirkungen dynamische Bilder erzeugen. So verherrlichen wir die Natur in ihrem gesamten Wesen." (ebd., S. 211.) So sehr sich Beuys' Vorstellungen von "plastischer Substanz" oder einer "fortschreitenden Zusammenarbeit" auch von denen Fontanas unterscheiden mögen, verweisen die rhetorischen Parallelen doch auf eine wesentliche Gemeinsamkeit – nämlich die eines künstlerischen Selbstverständnisses, das tief in der Tradition der großen Utopien der Moderne verwurzelt ist.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 213f.

⁹² Vgl. L. Fontana, zit. n. Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, S. 40.

⁹³ Von einer solchen Kenntnis kann nicht nur insofern ausgegangen werden, als Fontana wie Yves Klein zu den von den Düsseldorfer *Zero*-Künstlern emphatisch begrüßten 'Wahlverwandten' gehörte; 1960 werden seine *Concetti Spaziale* bei Alfred Schmela in Düsseldorf ausgestellt, vgl. die Dok. in Ruhrberg 1996, S. 35. In *ZERO 3* (1961) bestreitet Fontana ebenfalls einen Beitrag.

⁹⁴ Vgl. die vorausgehende Anm.; in *ZERO 3* ist neben verschiedenen Arbeiten ist hier auch eine Porträtphotographie wiedergegeben, die den Künstler im Atelier als Plastiker (nämlich vor einer in Bearbeitung befindlichen Tonmasse) vorstellt – im Habit des 'Business Man' mit Anzug und Hut, das Gesicht 'charismatisch' von einer Rauchwolke eingehüllt (vgl. DAbb. 294/Abb. in Mack/Piene 1961/1973, S. 82). Ein Auftritt, der – wiewohl keineswegs ungewöhnlich zu dieser Zeit – Beuys durchaus aufgefallen sein könnte, der sich im Anschluss ähnlich präsentieren und erst später den Anzug durch Jeans und Weste austauschen wird.

⁹⁵ Vgl. die Anm. oben.

Kinderkarussell zu sehen ist, mit einem Plastikkugelschreiber kombiniert⁹⁶ – so scheint hier das fokussiert zu werden, was beide Künstler voneinander *trennt*: Die für die (Plastik-)Objektbilder des Franzosen charakteristische Kombinatorik wird als 'Kinderspiel' karikiert, das anders als die ihrerseits durchaus spielerischen "Plastischen Bilder" des Düsseldorfers einen Surplus an Bedeutung entbehrt, wie es in Beuys' Kommentar leichter Hand installiert worden ist. Eben diese aneignende 'Wiederholung' als ein Winkelzug, der Bedeutung vom Werk des anderen auf den eigenen Eingriff verlagert und auf diese Weise kritische Distanz signalisiert – ein Prinzip, das für 'Kunst über Kunst' durchaus gebräuchlich ist und später in der amerikanischen *Appropriation Art* beziehungsweise von den dieser Strömung zugerechneten Künstlerinnen und Künstlern zur Perfektion getrieben werden sollte – kennzeichnet auch die anderen 'Hommagen' dieser Werkgruppe. Verwundern kann allerdings, dass dieser Gestus *auch* gegenüber Künstlern zu Tage zu treten scheint, mit denen Beuys tatsächlich Gemeinsamkeiten verbindet.

So beispielsweise im Fall des unbetitelten "Plastischen Bildes" von 1964, das Beuys zusammen mit dem Plakat einer Tàpies-Ausstellung, die im voraus gegangenen Jahr in der Galerie am Erker in St. Gallen stattgefunden hatte, den van der Grintens für ihre Sammlung übereignete und das auf die Farbsetzungen der *Quatre traces noires* (1963) des Katalanen mit einer poetischen Collage aus Alltagsmaterialien – einem mit Klebebandstreifen versehenen Briefumschlag -antwortet.⁹⁷ Versteht man die Arbeit mit Voigt als "plastische Um- und konkrete Ausdeutung" einer im 'Vorbild' gegebenen "abstrakten Konfiguration", die "nachweist, daß abstrakte ästhetische Formen Bezüge zur Realität haben"⁹⁸, dann würde seitens des deutschen Künstlers ein fundamentales Missverständnis gegenüber dem Werk seines katalanischen Kollegen vorliegen. Schließlich war Tàpies in der Zeit, in welcher der Dialog datiert, längst seinerseits mit auf eine plastische Wirkung des Bildes setzenden und über eingearbeitete Objekte recht dezidierte "Bezüge zur Realität" schaffenden Arbeiten an

⁹⁶ Vgl. J. Beuys: *Martial Raysse* (1962), s. Voigt 2000, Kat. 192. Auch diese Arbeit war 1963 im Rahmen der Kranenburger "Stallausstellung" *Joseph Beuys. FLUXUS* zu sehen, vgl. den Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, Kat. 196.

⁹⁷ Vgl. J. Beuys: o. T. (1964), s. Voigt 2000, Kat. 351 sowie für die dem Plakat zu Grunde liegende Farblithographie A. Tàpies: *Quatre traces noires* (1963), die Abb. in Galfetti 1975, Nr. 46/S. 37 (hier die "Vorzugsausgabe 'vor der Schrift'") bzw. Voigt 1996/2000, Abb. 66.

⁹⁸ Vgl. Voigt 2000, S. 288. Auf weiterführende Überlegungen zum Verhältnis der beiden Künstler verzichtet Voigt mit Blick auf diese Bilanz – die sich zudem allein auf die Reproduktionsgraphik stützt, ohne das malerische u. plastische Werk des Katalanen zu berücksichtigen; M. Kliege, die in ihrer Diss. "Modelle der Partizipation" bei Beuys u. Tàpies untersucht (Kliege 1999), klammert die Frage nach einer gegenseitigen Kenntnisnahme bzw. unmittelbaren Berührungspunkten im Hinblick auf Orientierungen der beiden Künstler praktisch gänzlich aus; im Bezug auf Parallelen in der Programmatik hebt ihr Resümee v. a. auf die Unterschiede in der Rolle ab, welche die Einbeziehung des Betrachters spielt.

die Öffentlichkeit getreten.⁹⁹ Speziell die St. Gallener Schau hatte zudem auf aktuelle Arbeiten des Katalanen fokussiert, in denen der Umgang mit Farbe und Leinwand deutlich auf eben diese plastischen Qualitäten des Malmaterials zielte;¹⁰⁰ ähnliches gilt auch für die im zeitlichen Umfeld entstandenen graphischen Blätter, so entsteht etwa 1963 für eine Mappe zu Joan Brossas Gedichtband *El pa a la barca* unter anderem auch eine Litho-Collage, für die Tàpies die Klappe eines Briefumschlags verwendet hat.¹⁰¹

Darüber hinaus reichen die Parallelen, die sich zwischen den beiden Künstlern ziehen lassen, aber noch weiter: Wenngleich sich Tàpies' Interesse an den "unsichtbaren Enden des Menschseins" auch aus anderen (Primär-)Quellen speiste als das des deutschen Künstlers¹⁰², so ist doch – ganz ähnlich wie bei diesem – gerade der Umgang mit dem Sicht- und Greifbaren, mit Materialien und Realien darauf ausgerichtet, über deren Transformation in die Kunst eine Verbindung mit diesen "unsichtbaren Enden" zu schaffen. Und auch die skripturalen Chiffren – Zahlen, Buchstaben und Zeichen – die als gestischer Eintrag auf Bildflächen und Objekten figurieren, erfüllen eine ähnliche Funktion wie bei Beuys: Als freigestellte, gleichsam ikonische Codes verweigern sie sich zunächst weitgehend einer sinnstiftenden Lektüre – es sei denn der, sie als zur Sichtbarkeit gelangte Spuren einer "Ikonographie des Unsichtbaren" zu begreifen, die dem, was als konkrete Form identifiziert werden kann, seinen Ort in einem Zusammenhang zuweist, der Sichtbares *und* Unsichtbares gleichermaßen umfasst. Tatsächlich hat sich Tàpies, der – nicht zuletzt über seine frühe Auseinandersetzung am Surrealismus, aber auch über den Künstlerkreis rund um die Zeitschrift *Dau al Set* – bereits zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn einschlägige Anregungen erfuhr, wohl schon in den fünfziger Jahren nicht nur mit fernöstlicher Spiritualität

⁹⁹ Und, so wäre zu ergänzen, es scheint auch recht unwahrscheinlich, dass dies Beuys' gänzlich entgangen sein könnte – nicht nur mit Blick auf die St. Gallener Ausstellung 1963, aus der das besagte Plakat stammt. 1957 zeigte Schmela Gemälde von Tàpies zunächst in einer Gruppen- u. dann in einer Einzelausstellung (vgl. die Dok. in Ruhrberg 1996, S. 27/28); bereits 1962 war eine erste Retrospektive in der Kestner-Gesellschaft Hannover zu sehen; 1964 – im Entstehungsjahr des "Plastischen Bildes", präsentierte die Galerie Zwirner in Köln Collagen und Zeichnungen des Künstlers. Tàpies selbst schreibt in seiner Hommage für Staecks Gedenkprojekt: "Ich weiß, daß er in Düsseldorf meine Werke sah und sich dafür interessierte.", vgl. Staeck 1986a, S. 278/279, hier zit. n. d. Übs. ebd., S. 351. Vgl. für einen Werküberblick einf. den Ausst. Kat. Tàpies/Frankfurt 1993; sowie ausf. das Werkverzeichnis v. Agustí 1997.

¹⁰⁰ Gezeigt wurden Werke aus den Jahren 1957-1963, der Schwerpunkt lag auf 1962/1963 entstandenen Bildern; vgl. den Ausst. Kat. Tàpies/Sankt Gallen 1963 u. hier insb. Arbeiten wie *Traces de matière ocre sur marron* (1962), Kat. 14/Abb. I oder *Grise aux lignes roses* (1963), Kat. 16/Abb. XII; zudem gibt es bei Beuys mehrere in diesem Zeitraum u. in der Folge entstandene "Plastische Bilder", welche eine enge formale Verwandtschaft zu den Arbeiten des Katalanen aufweisen, vgl. z. B. o. T. (1963), Abb. in Museum Moyland, S. 198 (Raum 41/Wand 4, hier Nr. 2) oder auch o. T. (1966), Abb. ebd., hier Nr. 3 bzw. Kat. 76/Abb. S. 112 im Ausst. Kat. Beuys/Kornwestheim 1990.

¹⁰¹ Vgl. die Abb. in Galfetti 1975, S. 39ff., hier Nr. 56/S. 43. Voigts Vergleich zwischen der Plakat-Reproduktion (Tàpies) und dem "Plastischen Bild" (Beuys) scheint mithin in mehrfacher Hinsicht unzureichend.

¹⁰² Mindestens ist – zumal für die frühen Jahre – von einer Auseinandersetzung mit Steiner nichts bekannt.

und namentlich mit dem Zen-Buddhismus beschäftigt¹⁰³, sondern dürfte auch bereits in dieser Zeit mit den Schriften des Mystikers und Universalgelehrten Raimundus Lullus in Berührung gekommen sein, die in der Folge für ihn zu einer ähnlich zentralen Inspirationsquelle werden sollten wie die (Vortrags-)Schriften Steiners für Joseph Beuys.¹⁰⁴ Zwar wird er über die Bedeutung dieser Referenzfigur über lange Zeit hinweg ähnlich sparsam Auskunft geben wie Letzterer und der 'Hermetik' seiner Bilder – die ihm als Künstler ähnliche Attributionen eingetragen hat wie dem Deutschen – auch seinerseits das 'beredete Schweigen' des 'Hermetikers' zur Seite stellen.¹⁰⁵ Ein entsprechendes Selbstverständnis hatte der Katalane jedoch bereits 1947 in seinen frühen Selbstbildnissen vorgetragen, die noch ganz in der Tradition des Surrealismus stehen und ihn – umgeben von geheimnisvollen Zeichen – dezidiert als 'Magier' auftreten lassen.¹⁰⁶

Zweifelsohne sind die Wurzeln der Künstler ebenso unterschiedlich wie ihr 'Lebenslauf Werklauf' in seiner Gesamtheit. Gerade im Zeitschnitt der sechziger und frühen siebziger Jahre fällt jedoch eine Konvergenz in ihrer künstlerischen Praxis auf, in der sich die

¹⁰³ Vgl. ausf. Tapiès/Catoir 1987/1997, S. 98ff., wobei er dezidiert darauf verweist, dass es der Wunsch nach einer produktiven Vereinigung der "West-Östlichen Weltgegensätzlichkeit" ist, in der sein entsprechendes Interesse wurzele: "Ich glaube, daß der Beitrag des Orients nicht nur für meine Kunst, sondern auch für die Entwicklung der gesamten westlichen Kultur entscheidend war." – und als Gewährsmann den englischen Philosophen Alan Watts anführt, dessen Bücher wie *The Spirit of Zen* (1936) und *The Legacy of Asia and Western Man* (1937) ähnlich zur Popularität der Zen-Philosophie im Westen beigetragen haben wie die Suzukis. Speziell zum Zen-Buddhismus äußert sich Tapiès übrigens in einer ähnlichen Weise wie Paik (vgl. hierzu oben, Kap. III.12, Apparat zum Abs. "(Eine) Neue Musik"), wenn er auf Catoirs Bemerkung, ein Japaner habe zu seinen Bildern gesagt, er "malte das Schweigen, Zen sei Schweigen" antwortet: "Wer das wahre Wissen besitzt, spricht nicht mehr. Wenn ich Philosoph wäre, würde ich nicht malen, ich würde gar nichts machen. Das wäre das Schweigen des Zen." (Ebd., S. 154).

¹⁰⁴ Vgl. ausf. Catoir 1990 u. Catoir 1987/1997b, S. 14ff. Übrigens findet sich Lullus auch bei Beuys erwähnt; so in einer Handschrift aus dem Jahr 1965, die – wie weitere Stichworte nahe legen – im Zusammenhang mit der Aktion *Manresa* (1966) bzw. in Auseinandersetzung mit A. Guillemons Monographie über Ignatius von Loyola (Reinbek b. Hamburg 1962) entstanden ist, vgl. Beuys 2000, VI, 18 [verso] (1965), S. 362/363 sowie zur Aktion ausf. Schneede 1994, S. 146ff. (Nr. 12) u. zu den Notizzetteln ausf. Mennekes 1992 (allerdings ohne Referenz auf Lullus).

¹⁰⁵ Während er über seine Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Philosophie schon früh offen Auskunft zu geben pflegte (nicht zuletzt auch über Querverweise in seinen eigenen Schriften) und dementsprechend Hinweise auf diese Quelle schon früh in Monographien über den Künstler aufgegriffen werden, hat er sich über Lullus erst ausführlicher geäußert, nachdem 1986 sein Künstlerbuch *Lull – Tapiès* erschienen war, so namentlich in seinen Vorträgen zum Thema *Kunst und Spiritualität* (Barcelona 1988) und über *Die Mystik, die moderne Kunst und der Humor* (Palma de Mallorca, 1990), vgl. Catoir 1987/1997b, S. 14f. In den Gesprächen, welche B. Catoir 1974 und 1987 mit dem Künstler führte, ging er jedoch nicht auf Lullus ein – wiewohl sich die Spuren entsprechender Lektüren bereits in Bildern der sechziger Jahre finden lassen und, kennt man die Quelle, teilweise sogar als unmittelbare Zitate aus der *Ars Magna* Lulls entpuppen, vgl. Catoir 1990 u. Catoir 1987/1997b sowie in Relation hierzu Tapiès/Catoir 1987/1997.

¹⁰⁶ Vgl. A. Tapiès: *Mystisches Selbstbildnis* (1947), DAbb. 295 u. Abb. in Catoir 1987/1997a, S. 39.

"Formabsicht" *und* deren manifester Niederschlag im Werk auch sichtbar nahe kommen.¹⁰⁷ Dies dürfte sich jedoch nicht allein den Anregungen aus dem zeitgenössischen Umfeld verdanken, in dem sich beide gleichermaßen bewegen und in dem die Wiederentdeckung und Neuformulierung des spezifischen Zugriffs auf die 'Realität', wie er bereits für Dada und den Surrealismus geltend gemacht werden kann, durch den "Neo-Dadaismus" und die *Nouveaux Réalistes* erfolgen. Sondern auch der Tatsache, dass beide Künstler sich diese Anregungen aufgrund ihrer einschlägigen Interessen auf spezifische Weise einverleiben, wenn sie dingliche und zeichenhafte Spuren des Realen dezidiert unter den Vorzeichen einer 'Bildmagie', wenn man so will: als "Transformationszeichen" in die eigene bildnerische Praxis zu integrieren.

Solche Parallelen scheinen Beuys bei der Verfertigung seines "Plastischen Bildes" allerdings nicht vor Augen gestanden zu haben – mindestens lässt das Bild selbst in seiner Akzentuierung der Materialpoesie nur auf Umwegen entsprechende Rückschlüsse zu. Eher schon wirkt die Schenkung in Verbindung mit einem Plakat, das eine zweidimensionale Arbeit des anderen als Reproduktion einmal mehr in die Fläche bannt, wie ein halbherziges Manöver, das in der einen Referenz von anderen Anknüpfungspunkten ablenken soll: Schließlich sind im um Mitte der sechziger Jahre entstandenen Œuvre des Künstlers namentlich unter den Arbeiten auf Papier und unter den "Plastischen Bildern" eine ganze Reihe von Arbeiten zu finden, die mit den Materialbildern des Katalanen eine derartige Verwandtschaft aufweisen, dass über die genannte Konvergenz hinaus der Gedanke einer gegenseitigen Beeinflussung nachgerade verführerisch nahe liegen *könnte* – ob nun zu Recht oder nicht.¹⁰⁸ Während es nie zu einem persönlichen Austausch zwischen den Künstlern gekommen ist¹⁰⁹ – die immerhin etwa beide 1964 auf der *documenta 3* mit eigenen Räumen vertreten waren – hatte Beuys dem Werk des anderen jedoch nicht nur in

¹⁰⁷ Das gilt sowohl für zwei- wie auch dreidimensionale Arbeiten, wie auch über Mediengrenzen hinweg, namentlich aber für die Kombination verschiedener Stofflichkeiten u. Materialqualitäten; Gesten der Versiegelung und Durchdringung des Bildgrundes u. v. m. Vgl. etwa *Tàpies Porta metàl·lica i violí* (1956, DAbb. 296 u. Abb. in Ausst. Kat. *Tàpies/Frankfurt* 1993, Kat. 21/S. 57), der in diesem Sinne aber weniger eine von Beuys' Arbeiten mit ähnlichen Elementen (Instrument, Kreuzzeichen), als vielmehr seine zwar auf 1954-1956 datierte, jedoch tatsächlich um 1958 entstandene *Tür* zur Seite zu stellen wäre (DAbb. 335 u. Abb. im Ausst. Kat. *Beuys/Berlin* 1988a, Kat. 12/S. 127); auch visuell unmittelbar nahe kommen einander eine Reihe von Collage- bzw. Assemblagebildern mit Stoff, Pappe und Farbe (vgl. etwa *Beuys' o. T.*, 1962, DAbb. 298 u. Abb. im Ausst. Kat. *Beuys/Düsseldorf* 1991, Kat. 304/Tf. 181 u. *Tàpies' Auseinandergefaltete Kartonschachtel*, 1960, Abb. in *Catoir* 1987/1997, Tf. IV, DAbb. 297) – was jedoch nicht notwendigerweise auf etwaige direkte Einflüsse schließen lassen sollte, vgl. a. die folgende Anm. Zu den programmatischen Parallelen zwischen beiden Künstlern vgl. *Kliege* 1999.

¹⁰⁸ Übrigens setzt diese, das Motiv einer 'aemulatio' in den Vordergrund stellende Deutung – im Gegensatz zu der von Voigt vorgenommenen – auch keineswegs voraus, dass das anders als die übrigen hier diskutierten Arbeiten *nicht* einschlägig betitelt Bild, Hans van der Grintens Hinweis entsprechend, tatsächlich *als* "eine unmittelbare Reaktion" auf *Tàpies* entstanden ist (so lt. Voigt 2000, vgl. ebd. S. 288). Wenn es Beuys zusammen mit dem Plakat schenkte, belegt dies nicht nur, dass er sich für die Arbeiten des Katalanen interessiert hat, sondern sich auch sehr bewusst war, dass seine Arbeiten von vergleichsfreudigen Kunsthistorikern wie den von der Grintens mit diesen in Verbindung gebracht werden konnten. In der Gabe selbst scheint in diesem Sinne auch noch an einer anderen Stelle eine Lesevorgabe angelegt, die etwa lauten könnte: Was wiegt eine Reproduktion von *Tàpies* neben einem noch so kleinen Original von Beuys?

¹⁰⁹ So jedenfalls *Tàpies* im Gespräch mit B. Catoir, vgl. *Tàpies/Catoir* 1987/1997, S. 139.

der St. Gallerer Schau, sondern schon früher an prominenter Stelle begegnen können: In der Galerie von Alfred Schmela, der Tàpies bereits mit 1957 einer Einzelausstellung in Düsseldorf vorstellte.¹¹⁰

– Brüder im Geiste? Beuys und Klein –

"Mon but était de présenter au public une possibilité d'illumination de la matière picturale colore en soi qui fait de tout état de choses physique, pierre, roche, bouteille, nuage peut devenir un objet de voyage, par imprégnation, pour la sensibilité humain du lecteur dans la sensibilité cosmique, sans limite, de tout chose.

Un tel lecteur idéal devant une de mes surfaces colores devenait alors, en sensibilité seulement, bien sûr, 'extradimensionnel' à un tel degré qu'il était 'tout dans tout', imprégné dans la sensibilité de l'univers."¹¹¹

"Mes tableaux sont les 'cendres' de mon art."¹¹²

Es dürfte wohl kein Zufall sein, wenn der rührige Galerist und das Feld internationaler Künstler, denen er in seiner Galerie ein Forum gab, auch die direkten Bindeglieder zu einem weiteren Künstler darstellen sollten, dem Beuys gleich zwei seiner 'Hommagen' gewidmet hat: Yves Klein.¹¹³

Mittelbar verbindet die beiden Künstler ohnedies weit mehr als das Faktum, dass beide sowohl seitens ihrer Fürsprecher wie auch seitens der Kritik mit ganz ähnlichen Bildern belegt worden sind, zu denen der "Magier" und der "Alchemist" ebenso gehören wie der sein

¹¹⁰ Tàpies selbst formuliert seine Relation jedenfalls äußerst selbstbewusst; so habe er Beuys "immer als einen geliebten kleinen Bruder betrachtet", "auch wenn er einige Jahre älter war als ich", vgl. A. Tàpies, zit. n. Staack 1986a, S. 351; vgl. hierzu a. die Anm. oben. Über die St. Gallerer Ausstellung wiederum hätte er auch näheren Einblick in die theoretische Position des Kollegen gewinnen können, insofern im begleitenden Katalog ein Text von Tàpies abgedruckt ist (vgl. den Ausst. Kat. Tàpies/Sankt Gallen 1963 sowie Tàpies 1963). Diesen Text nimmt übrigens D. Koeplin in seiner Einführung zum Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977 (ebd., S. 11f.) zum Anlass, um die Unterschiedlichkeit der Positionen beider Künstler herauszustellen. Dabei lässt er jedoch auffälligerweise das bildnerischen Werk außen vor, um stattdessen ganz auf die Selbstkommentare zu fokussieren. Während es hier über Tàpies Text zunächst vage heißt: "Verschiedene Sätze lassen sich mit Absichten von Beuys in Verbindung bringen. Der Tenor ist aber ein ganz anderer [...]", bleiben auch die im Folgenden angeführten Argumente des Kunsthistorikers erstaunlich schwach. In Tàpies' Schriften kommt jedenfalls das Bekenntnis zum 'Geistigen in der Kunst' als einer existenziellen Grundlage des Menschen unmissverständlich zum Ausdruck – ausgerechnet in ihnen fundamentale Differenzen zu Beuys aufzusuchen, scheint hier einmal mehr von der Möglichkeit abzulenken zu sollen, über potentielle Anregungen nachzudenken, die Beuys durch Tàpies erfahren haben könnte.

¹¹¹ Y. Klein: *L'aventure monochrome*, zit. n. Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, frz. Ausg., S. 176 (Das n. d. Typoskript befindet sich im Yves Klein-Archiv/Paris).

¹¹² Ebd., S. 173. Zur in dieser Formel enthaltenen 'Dialektik der Asche' als Rückstand eines spirituellen Läuterungsprozesses, wie ihn das 'opus magnum' markiert u. einer 'gnostischen' Abwertung des Werks als Materialisation eines Geistigen vgl. weiterf. unten; beiden wird später bei Anselm Kiefer wieder zu begegnen sein, vgl. ausf. unten, Kap. IV.

¹¹³ Mit Yves Kleins *Propositions Monochromes* eröffnete Schmela am 31. 05. 1957 seine ersten Räume in der Hunsrückerstraße, vgl. die Dok. in Ruhrberg 1996, S. 25-27; auch hier handelte es sich um die erste Einzelausst. des Künstlers in Deutschland.

'gläubiges' Publikum narrende "Scharlatan".¹¹⁴ Tatsächlich hatte sich auch der französische Maler – übrigens just zur selben Zeit, als sich der deutsche Bildhauer in die einschlägigen Schriften Steiners zu vertiefen begann – auf den 'Weg des Rosenkreuzers' begeben, den er für mehrere Jahre ebenso ehrgeizig verfolgen sollte wie den Judo-Sport, über den er zunächst mit fernöstlicher Philosophie und dem Zen-Buddhismus in Berührung gekommen war.¹¹⁵ Sein 'Leitstern' auf diesem Weg war der nach Amerika ausgewanderte Däne Max Heindel, der ähnlich wie Rudolf Steiner zunächst als Funktionär der *Theosophischen Gesellschaft* gewirkt hatte, bevor er – sehr wahrscheinlich dessen Beispiel folgend – seine eigene Lehre begründete.¹¹⁶ Ähnlich wie dieser verfasste Heindel zahlreiche Schriften, in welchen er im Anschluss an sein gleichnamiges Hauptwerk *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer* als seine Vision eines "esoterischen Christentums der Zukunft" propagierte und auch konkrete Anweisungen für Aspiranten eines entsprechenden Schulungspfades gab.¹¹⁷ Klein, dem Heindels *Cosmogonie des Rose-Croix* Anfang 1948 über einen in Nizza ansässigen, "praktizierenden" Esoteriker näher gebracht worden war, ging nicht nur über mehrere Monate hinweg bei seinem heimischen Mentor in Privatunterricht, sondern trat noch im selben Jahr der *Rosicrucian Society* bei, studierte fleißig die Schulungsschriften, die ihm von der Organisation zugesandt wurden und meditierte täglich.¹¹⁸ Und selbst nach 1953, als er sich von der *Gesellschaft* wieder losgesagt hatte, blieben Heindels Schriften und

¹¹⁴ Einen guten Einblick in die Klein-Rezeption bietet in dieser Hinsicht bereits die ausf. Übersicht u. kommentierte Bibliographie der Zeitschriftenartikel, welche die frz. Ausgabe des Ausst. Kat. Klein/Houston 1982 versammelt, vgl. ebd., S. 403ff.; während in Frankreich v. a. Pierre Restany das Bild des "Alchemisten" Klein vermittelte, nahm in Deutschland namentlich Paul Wember die entsprechende Staffel auf, vgl. Wember 1969/1972, der Kat. der von ihm betreuten Klein-Retrospektive im Kunstverein Hannover enthält zudem die wichtigsten Schriften des Künstlers in dtsh. Übs., vgl. den Ausst. Kat. Klein/Hannover 1971.

¹¹⁵ Vgl. für einen Überblick über Kleins Entwicklung Stich 1995; für eine ästhetiktheoretische Annäherung an Kleins Werk vgl. die Diss. von J. Stöhr 1993; Grundlagenarbeit für die Erforschung (und Vermittlung) von Kleins Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen u. insb. dem von Max Heindel vermittelten "Weg des Rosenkreuzers" leistete Thomas McEvilley, vgl. McEvilley 1982abc; zur Rolle der Alchemie u. d. Schriften Bachelards Restany 1990/1992; zu Parallelen zum hermetischen Denken u. zum *Corpus Hermeticum* Seegers 2003, S. 102-132.

¹¹⁶ Max Heindel ist das Pseudonym v. Carl Louis von Grasshof (1865-1919); die 1908 von ihm in Oceanside, Californien, begründete *Rosicrucian Fellowship* besteht bis heute und pflegt sein Erbe, vgl. a. die Internetpräsenz der Gesellschaft <http://www.rosicrucian.com/> [letzter Zugriff 05/2006]. Bei einem Besuch in Deutschland soll der damals noch als Sekretär der *Theosophischen Gesellschaft* tätige Heindel einen 'älteren Bruder des Rosenkreuzer-Ordens' kennen gelernt haben, der später sein Lehrer geworden sei und ihm zu dem Wissen verholfen habe, das in der Folge in seine zahlreichen Bücher einfluss. Eine naheliegendere Inspirationsquelle für Heindel dürfte freilich das Vorbild Steiners gewesen sein, dessen Vorträge er bei seinem Deutschland-Aufenthalt wahrnehmen konnte – wiewohl die Gründung der *Anthroposophischen Gesellschaft* erst 1913 erfolgte, hatte der Ablösungsprozess Steiners u. die Entwicklung eines eigenen Profils der Anthroposophie bereits in den Jahren zuvor eingesetzt. Vgl. zu Heindel u. Steiner Vollmer 1965.

¹¹⁷ Vgl. Heindel 1909/1947/1973, eine – wie es im Innentitel der dtsh. Ausgabe heißt – "elementare Abhandlung über die vergangene Entwicklung, die gegenwärtige Zusammensetzung und die zukünftige Entfaltung des Menschen". Klein besaß die Ausgabe Paris 1947 (die er offenbar im Erscheinungsjahr erwarb; das im Klein-Archiv aufbewahrte Exemplar weist die Spuren einer intensiven Lektüre und unzählige Unterstreichungen auf). Ähnlich wie Steiners Vorträge wurden viele von Heindels Manuskripten erst nach dessen Tod einer Drucklegung zugeführt; in den Schulungspapieren kursierten später in Buchform publizierte Textteile bzw. Gedanken, die sich zudem auch insgesamt in verschiedenen Schriften sinngemäß oder gar wortgetreu wiederholen, was deren ausschließliche Zuordnung zu einer bestimmten Publikation im Einzelfall erschweren kann.

¹¹⁸ Vgl. McEvilley 1982b, S. 239 u. S. 252, der hierfür neben den Tagebüchern des Künstlers weitere Belege aus dem Yves Klein-Archiv im MNAM Paris anführt.

insbesondere die *Cosmogonie des Rose-Croix* eine wichtige Inspirationsquelle für seine künstlerischen Vorstellungen und Projekte.¹¹⁹ Nicht nur die von Klein bevorzugten Farben, allen voran das unendliche Weiten evozierende *I.K.B.*¹²⁰, sondern auch viele seiner Bildfindungen leiten sich sogar mehr oder weniger direkt aus Heindels Texten beziehungsweise den in diesen enthaltenen bildhaften Erläuterungen ab.¹²¹ Zugleich speisten sie auch die manifestartigen Erklärungen, mit denen Klein seine Kunst programmatisch zu begleiten pflegte.¹²²

Allerdings hielt er sich im Bezug auf seine Inspirationsquelle nicht nur ähnlich bedeckt wie Beuys, sondern wusste sie auch ähnlich wie dieser in eine künstlerische Vision zu transformieren, der umso weniger eine wortgetreue Verpflichtung auf externe Referenzmodelle unterstellt werden musste, als sie in ihrer Geschlossenheit bereits die Konturen eines eigenständigen 'opus magnum' zu besitzen schien – und diese de facto auch dort behauptet, wo sie nicht nur auf den 'Geist', sondern auch auf den Wortlaut eines entsprechenden Textes rekurriert. Und ähnlich wie Beuys gelang es Klein, für seine bildnerischen Arbeiten wie auch für seine Programmatik Formulierungen zu finden, deren

¹¹⁹ Während McEvelley dies bereits in den achtziger Jahren betont, will Restany 1990/1992 mit Blick auf die ab 1958ff. entstehenden Arbeiten v. a. den Einfluss von G. Bachelard (vgl. Bachelard 1943 u. Bachelard 1938/1990) geltend machen u. behauptet in diesem Zh. "Between 1957 and 1858 [...] Yves abandoned the Heindelien Code in favor of a system, which seemed to him more efficient and compatible with the hard line of God's calling: [...] Delacroix/Bachelard.", ebd., S. 19. Demgegenüber lässt sich vor allem anhand der Texte des Künstlers leicht nachweisen, dass Heindels Einfluss auch noch *nach* 1958 von erheblicher Bedeutung gewesen u. dementsprechend für das Verständnis seiner Auffassungen fruchtbar zu machen ist, vgl. hierzu weiterf. unten. So hätte eine Einsichtnahme in Heindels Schriften auch manche der Fragen beantworten können, die Seegers 2003 in ihrem Klein-Kapitel stellt; etwa im Hinblick darauf, ob Kleins *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* "eine Anspielung auf die achte, neunte oder gar zehnte 'Zone' des hermetischen Weltbildes [...] enthalten", ebd., S. 121. Die "auffallenden Parallelen" zum *Corpus Hermeticum* resultieren hier wie an anderen von Seegers aufgezeigten Stellen nämlich sehr direkt aus Kleins Lektüren der Rosenkreuzerschulungen, in denen Heindel seinerseits entsprechendes Gedankengut verarbeitet hatte.

¹²⁰ Das Kürzel geht nicht auf die Initialen des Künstlers bzw. die denkbare Bezeichnung "Yves Klein Bleu" zurück, sondern steht für das "International Klein Blue", das sich Klein am 19.05.1960 für die spezifische Farbmischung, die er verwendete, als Markenzeichen patentieren ließ (die Bezeichnung selbst benutzte er ab ca. 1957, im Patent datiert er seine Erfindung auf 1954ff.).

¹²¹ So etwa besonders prominent die in Kleins *Triptychon* (1960, vgl. DAbb. 299 u. Abb. in Stich 1995, Kat. 115/S. 198/199) figurierende Trias von *Monochrom Bleu*, *Monogold* und *Monopink* (in Anlehnung an die drei Grundfarben blau-gelb-rot entsprechen sie den "drei Aspekten Gottes, die ohne Anfang und ohne Ende in sich sind", vgl. Heindel 1909/1947/1973, S. 253f. u. DAbb. 300; wo sich auch für die übrigen von Klein anfangs noch verwendeten Farben in den 'esoterischen Farbenkreis' eingebunden finden) u. die ab 1957 begegnenden Schwämme (vgl. ebd., S. 53f.; wo der Schwamm als Bild der "dichten Erde" begegnet, die wie dieser von Sand der "Äther-Region" feinstofflich durchdrungen u. umhüllt sei, während ihn ebenfalls durchdringende u. umgebende, aber transparente Wasser als Fluidum der "Empfindungswelt" entsprechen soll) sowie die bereits in ihrem Titel auf Heindels Buch anspielenden *Cosmogonies* (ab 1960). Vgl. a. McEvelley 1982b, S. 245f.

¹²² Vgl. hierzu ausf. McEvelley 1982b, dessen Ausführungen im Folgenden um weitere Hinweise ergänzt werden können. Für Kleins wichtigste Schriften vgl. die amerik. u. frz. Ausgabe des Ausst. Kat. Klein/Houston 1982 sowie den Ausst. Kat. Klein/Hannover 1971; *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur* (1958) u. *La vraie devient réalité* (1960) wurden bereits in den Nrn. 1 u. 3 der Zeitschrift *ZERO* 1958 bzw. 1961 auch in dtsh. Übs. publiziert, vgl. Klein 1958 u. 1961. Zur Seite gestellt war Kleins Text in der Ausgabe 1958 übrigens eine weitere "alchimie du verbe": Arthur Rimbauds Gedicht *Voyelles.*, vgl. Rimbaud/Barck 1991, S. 44 (dtsh. S. 45).

Rhetorik diese zwar demonstrativ der Tradition einer hermetischen Kunst unterstellte – dabei aber als zeitgemäß und zukunftsweisend zugleich ausweisen sollte.¹²³

So mag man sich angesichts der ab 1958 entstehenden "Anthropometrien" – die Klein auch mehrfach in öffentlichen Aufführungen publikumswirksam inszenierte und die ihm in der Kunstgeschichte den Status eines Protagonisten der Performance-Kunst einbringen sollten¹²⁴ – zunächst einmal an die Abdrücke erinnert sehen, welche die Körper der Judokas bei Fallen auf den Judomatten hinterlassen: eine Anregung, die mit Blick darauf, dass Klein Judo nicht nur professionell praktizierte, sondern durchaus auch selbstverständlich mit seiner künstlerischen Praxis in Beziehung setzte, zunächst nicht ganz ausgeschlossen scheint.¹²⁵ Seine Wurzeln dürfte das Verfahren gleichwohl – ganz ähnlich wie die zeitgleich entstandenen "Allures d'Objets" seines Künstlerfreundes Arman – in der kulturgeschichtlichen Überlieferung haben, die auch die modernen Variationen einer ab statu nascendi 'magischen' Bildpraxis und einer an diese anknüpfenden 'Ursprungslegende der Kunst' assoziierbar macht.¹²⁶ Klein selbst wiederum wollte die Spuren seiner "lebenden Pinsel" – und hierin zeigt sich wiederum eine Verwandtschaft zu Fontanas Vorstellungen – als Vorzeichen einer künftigen Eroberung der Schwerelosigkeit verstanden wissen, in deren Zuge die Menschen selbst zu "Luftmenschen" werden würden. So proklamierte er in einer

¹²³ Ein Merkmal, das freilich auch schon ihren jeweiligen Quellen, Heindel und Steiner, eignet.

¹²⁴ Vgl. z. B. Jappe 1993, S. 17f. u. Schimmel 1998, S. 31ff.; sowie weiterf. im Kontext einer kritischen Reflexion der künstlerischen Selbstinszenierung vor der/für die Kamera Kuni 2004a.

¹²⁵ Vgl. hierzu ausf. Stich 1995, insb. S. 39ff. u. S. 55ff. Lt. Stich war es auch das Interesse für die spirituelle Dimension des Judo, von dem ausgehend Klein 1948 – über den Umweg einer Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus – zu Heindel fand (dessen Schriften – den theosophischen Wurzeln entsprechend – ebenfalls Bezüge zur fernöstlichen Spiritualität aufweisen). Klein verfolgte Judo ebenso konsequent und ehrgeizig wie seine künstlerischen Ziele, verdiente zeitweise seinen Lebensunterhalt als Judo-Lehrer und versuchte 1955-56 sogar, mit einer eigenen Judo-Schule zu reüssieren. Direkt vom Judo bzw. dessen "Kiai"-Schreien waren seine "Cris Bleus" inspiriert (vgl. weiterf. unten); 1960 bezog er in seine Künstlerzeitung *Dimanche. Le Journal d'un seul jour* Illustrationen aus einem Judo-Lehrbuch ein, vgl. die Dok. des *Journal* im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, Kat. 105/S. 192-195, S. 195.

¹²⁶ Vgl. oben, Abs. "Der Realismus der 'Réalistes', revisited"; wobei speziell mit Blick auf Klein hervorzuheben wäre, dass dies nicht nur für den Körperabdruck gilt (der als solcher zugleich an den *Ursprung der Kunst* im 'magischen' Ritus erinnert; einer für das Kunstverständnis der Zeit zentralen Perspektive, die sich etwa auch in den Ausführungen von Baumeister 1947 oder Breton/Legrand 1957, S. 122f. widerspiegelt; mit Höhlenzeichnungen hatte Klein seine eigenen Arbeiten bereits 1954 in seinem Filmskript *La guerre, de la ligne et de la couleur ou vers la proposition monochrome* assoziiert, vgl. zu diesem Stich 1995, S. 49f.), sondern namentlich auch für den Umriss des Körperschattens, der als solcher sowohl vor dem Horizont magischer Vorstellungen (wie sie in 'moderner' Fassung etwa bei Jean Paul wieder begegnen), als auch deren Übernahme in die "Legende vom Künstler" und die Kunsttheorie zu sehen ist (nämlich in der Legende von der 'Erfindung der Malerei' durch Debutades). Konkret inspiriert haben dürften Klein – zumal blickt man auf die weiteren Transformationen der Körperabdrücke hin zu deren zunehmender 'Entmaterialisierung' und ihrer anschließenden Ablösung durch die Flamme in den "Peintures du Feu" – jedoch auch hier Heindels theosophisch informierte Ausführungen zur "gegenwärtigen Zusammensetzung des Menschen" in Relation zu den "Regionen" der "sichtbaren und unsichtbaren Welten" sowie die Perspektiven, die er für die zu avisiertende Trennung der Bindung von "Lebens-Leib", "Empfindungs-Leib" usf. vom materiellen Körper schildert, vgl. ausf. Heindel 1909/1947/1973 u. ebd. die erl. Diagramme 1-4 sowie DAbb. 310a ; für Kleins "Anthropometrien" exemplarisch DAbb. 301a-c, Abb. in Stich 1995, Kat. 83/S. 180 u. Kat. 86/S. 181. Die späten, mehrfarbigen "Anthropometrien" lassen zudem esoterische 'Aura'-Darstellungen assoziieren, wie sie bei Heindel selbst in dessen Illustrationen der "Sinneszentren und Ströme des Begierden- oder Empfindungsleibes" anklingen (vgl. ebd., S. 65f. u. DAbb. 248b sowie DAbb. 302a), die sich ihrerseits wiederum direkt an die bei Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. IVff. gegebenen Darstellungen anlehnen, s. DAbb. 302b (sowie DAbb. 248a u. DAbb. 641d).

Rede, die er 1959 anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung von Jean Tinguely bei Schmela hielt:

"Ich schlage vor, [daß Künstler] über die Kunst hinausgehen und individuell an der Rückkehr zum wirklichen Leben arbeiten, in dem der Mensch nicht länger Mittelpunkt des Universums ist, sondern das Universum der Mittelpunkt des Menschen. [...] So werden wir zu Luftmenschen. Wir werden die Kraft spüren, die uns in die höheren Reiche, in den Raum, ins Nirgendwo und Überall gleichzeitig zieht. Wenn wir die Erdanziehung überwunden haben, werden wir buchstäblich in völliger physischer und spiritueller Freiheit aufsteigen."¹²⁷

Was das anwesende Publikum seiner Rede – soweit es ihr folgen konnte¹²⁸ – für eine poetische Formulierung derselben Begeisterung für die moderne Luftfahrt halten musste, wie sie in Fontanas Manifesten begegnen konnte und wenig später auch von den ZERO-Künstlern prominent propagiert werden sollte¹²⁹, war in seiner Grundidee nichts anderes als eine Paraphrase auf eben jene spirituelle "Levitation", wie sie Max Heindel denen in Aussicht gestellt hatte, die seinen Schulungsprogrammen treu folgend Stufe um Stufe einer höheren Bewusstseins- und Existenzform entgegenstrebten.¹³⁰ "So lange wir in unseren physischen Körpern einherwandeln", so Heindel,

"zieht uns die Schwerkraft zum Mittelpunkt der Erde hin. Da aber unser Körper von annähernd gleicher Dichte wie die Erde ist, bewahrt uns diese Tatsache davor, einfach in die Erdmaterie zu versinken [...]. Wenn [jedoch] der Tod kommt und wir diese sogenannte sterbliche Hülle abwerfen, finden wir uns in Trägern, die feiner sind als die Elemente der Erde. [...] Hat sie [d. h. eine Person, die in diese feinen Träger gekleidet ist] den dichten Körper abgelegt, ist sie nicht mehr der Gravitation (Schwerkraft) unterworfen, sondern der Levitation, und deshalb wird sie es ziemlich schwierig finden, auf der Erdoberfläche zu bleiben. [...] der Mensch mit hohen Idealen und erhabenem Streben [...]"

¹²⁷ Vgl. Y. Klein: *Le dépassement de la problématique d'art* (1959), engl. in: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 233-234, dtsh. Übs. zit. n. Stich 1995, S. 159. Es sei an dieser Stelle auf Otto Pienes eine solche Vision umsetzenden Zeichnungen o. T. u. *Fliegende* verwiesen, die freilich vom Künstler auf 1952/1953, d. h. in seine Studienzeit an der Kunstakademie Düsseldorf datiert werden – also nicht nur vor Kleins Rede, sondern auch vor die Zeit der gegenseitigen Bekanntschaft; vgl. im Ausst. Kat. Piene/Düsseldorf 1996, Kat. 3/S. 14 u. Kat. 4. Seine Zeichnungen u. Gemälde mit Rauch bzw. Flammen (ab 1959) gehen Kleins "Peintures du Feu" (ab 1961) voraus.

¹²⁸ Lt. Monika Schmela soll die in französischer Sprache gehaltene Rede selbst im unmittelbaren Umkreis des vor der Galerie aufgestellten Podests nur äußerst schwer verständlich gewesen sein, vgl. Stich 1995, S. 269/Anm. 2.

¹²⁹ Dass die ZERO-Künstler Klein entsprechend einordneten, zeigen u. a. die Ausgaben der Zeitschrift ZERO, namentlich Nr. 3/1961, vgl. Mack/Piene 1961/1973. Gleichwohl dürfte ihnen – denkt man an die seinem Text in der ersten Ausgabe der Zeitschrift zur Seite gestellte "alchimie du verbe" Rimbauds (s. o.) – das Referenzfeld seiner Programmatik nicht ganz verborgen geblieben sein.

¹³⁰ Inspirieren lassen hatte sich der Esoteriker dabei wohl nicht nur von der Theosophie selbst, die der Weisheit ursprüngliche Quelle im fernen Indien ansiedelte, wo man Yogis auf speziellen Meditationstechniken basierende Fähigkeiten zur Überwindung der Schwerkraft nachsagte – sondern auch vom europäischen Spiritismus des 19. Jahrhunderts, dessen Anhänger ebenfalls die Überzeugung vertraten, dass Körper wie auch Gegenstände qua Geistes- bzw. Geister-Kraft in die Schwebe zu bringen seien. Darauf, dass der Gedanke der Levitation nicht nur auf Klein und Beuys (s. a. die Anm. oben, Kap. III.6 u. Kap. III.8. zu Beuys' *Levitazione in Italia*, 1978), sondern auf andere Künstler der nachfolgenden Generationen sehr inspirierend wirkte, wird noch mehrfach zurückzukommen sein, vgl. unten, Kap. V.1., Kap. VII.3. u. Kap. VIII.2. sowie DAbb. 303ff. sowie DAbb. 540ff.

fühlt die zwingende Kraft der Levitation. Sie zieht ihn in die reineren Schichten der Luft, in denen der 'erste Himmel' ist [...]."¹³¹

Dieser erste Himmel aber, in dem sich die Körper ihrer Materialität und Erdschwere entledigen, ist nach Heindel derjenige der "Empfindungswelt", der dem schwerelosen "Ätherleib" des Menschen entspricht und sich im Gegensatz zur "Welt der Form", welche das physische Sein bestimmt, als "Welt der Farbe" offenbart.¹³² Dass sich Klein als Künstler speziell von Heindels Schilderung des ersten Himmels besonders angesprochen fühlte, verwundert nicht – heißt es doch in dem entsprechenden Abschnitt der *Cosmogonie* explizit, dieser Himmel werde besonders für die "künstlerisch begabt[en]" ein "Ort des Fortschritts" sein:

"Der Maler genießt endlose Wonnen durch die immer wechselnden Farbzusammenstellungen. Bald lernt er, dass seine Gedanken die Farben verbinden und nach seinem Willen formen. Seine Schöpfungen leuchten und glitzern in einem Leben, wie es die trüben Erdfarben niemals verleihen können. Er malt mit lebendigem, glühendem Material und kann seine Entwürfe mit einer Leichtigkeit ausführen, die ihn entzückt."¹³³

Gleichwohl strebte er selbst offenkundig danach, in seiner Kunst nicht nur weitere Annäherungen an diesen ersten Himmel zu erreichen und über diesen hinaus gehende Transformationen zu 'ver-wirklichen'¹³⁴ – was sowohl die 'leuchtenden Schöpfungen' seiner Monochrome signalisieren, als auch die "Peintures du Feu", die er im Anschluss an die mit den lebendigen Pinseln gemalten "Anthropometrien" mit 'glühender Flamme' realisierte und die in mehrfacher Hinsicht eine konsequente Weiterentwicklung seines einschlägig informierten Bildbegriffs erkennen lassen, mit dem er auch 'im Material' nach dem Immateriellen strebte.¹³⁵ Vor allem wollte er sich – wie auch das Zitat seiner Düsseldorfer

¹³¹ Vgl. Heindel 1965, S. 80, in seiner Schrift zu *Freimaurerei und Katholizismus* ("Eine Auslegung der diesen beiden großen Institutionen zugrunde liegenden kosmischen Tatsachen, wie sie sich durch okkulte Forschungen ergeben haben"); einer Synopse, für die sich der streng gläubige Katholik Klein besonders interessiert haben dürfte – und die ebd., S. 57ff. u. S. 65ff. auch umfangreiche Kapitel zur "Geistige[n] Alchemie" und zur "Bereitung des Steins der Weisen" enthält, welche enge Parallelen zu den entspr. Passagen in Steiners *Theosophie des Rosenkreuzers* (GA 99/1955) aufweisen. Zu Kleins Katholizismus vgl. ausf. Restany 1982 sowie weiterf. Restany 1990/1992 (wiewohl wiederum anzumerken wäre, dass Restanys ebd. vorgebrachte Argumente wider die Relevanz von Heindels Schriften nach 1959 sich auch in diesem Punkt unter Verweis auf die Quellen relativieren lassen).

¹³² Vgl. hierzu ausf. Heindel 1909/1947/1973, insb. S. 119 u. mit Bezug auf Kleins Bildpraxis a. die Anm. oben.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ein Begriff, den Klein – wie sowohl der Titel seiner Schrift *Le vrai devient réalité* wie auch zahlreiche Formulierungen in seinen Texten und Tagebüchern belegen – programmatisch beim Wort genommen wissen wollte.

¹³⁵ Dass für Kleins Arbeit mit Feuer Bachelards *Psychanalyse du feu* – die vom "Prometheus-Komplex" über die alchemistischen Vorstellungen und deren von C. G. Jung, auf den sich Bachelard explizit beruft, vorgenommene Lektüren bis hin zur Mystik, von der Romantik bis hin zur modernen Sexualpsychologie das gesamte Deutungsspektrum abdeckt – wesentlich war, steht außer Zweifel; sowohl in den publizierten wie auch in den unpublizierten Texten des Künstlers finden sich ganze Passagen, in denen er Bachelards Buch wörtlich zitiert (und zwar ohne diese Zitate als solche kenntlich zu machen, vgl. hierzu Stich 1995, S. 276, Anm. 13). Für die aus Verbrennungsspuren hervorgehenden "Feuerbilder" würde in diesem Sinne – den Gegenpol zu den Gasflammen, die sie erzeugen und die Klein in Krefeld 1961 selbst als Bild präsentierte – einmal mehr gelten, was die eingangs zitierte Formel transportiert: An "der Spitze der Flamme [...] entmaterialisiert sich das Feuer; es wird Geist", Ruß und Asche bleiben als "Exkrement" des alchemistischen 'opus' zurück, vgl. Bachelard 1938/1990, S. 137.

Rede deutlich macht – *als Künstler* in seiner Vorreiterrolle für die "zukünftige Entwicklung der Menschheit" zeigen¹³⁶; und er war auch fest entschlossen, dies ebenso spektakulär wie publikumswirksam zu demonstrieren. Besonders anschaulich belegt dies sein berühmter *Sprung in die Leere*, den er im November 1960 als Aufmacher auf der Titelseite seiner Zeitung *Dimanche – Le Journal d'un seul jour* lancierte.¹³⁷ Dabei hatte Klein schon einige Monaten zuvor zu einem solchen "Levitationsakt" angesetzt¹³⁸, und zwar im Rahmen einer privaten Vorführung, zu der er den Kritiker Pierre Restany als offiziellen Zeugen eingeladen hatte – der jedoch angeblich zu spät am Ort des Geschehens eintraf.¹³⁹ Mithin ohne Zeugnis für seine künstlerische Erhebung sah sich Klein offenbar damit konfrontiert, dass ihm selbst sein Freundeskreis nicht die gewünschte Anerkennung zollte. So entschloss er sich zu einem weiteren "Sprung", den er nunmehr allerdings in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Harry Shunk zu 'dokumentieren' gedachte. Diesmal ging er in jedem Punkt

¹³⁶ Dass er mit diesem Auftreten – wiewohl von nicht wenigen Zeitgenossen belächelt – tatsächlich zu einem "Modell" für nachfolgende Künstler (und im Hinblick auf das "Bild vom Künstler" als 'Alchemist' bzw. 'Esoteriker' auch für die Rezeption) geworden ist, merken bereits Restany 1990/1992, S. 9 ("[...] for a growing number of artists and researchers, the Yves Klein 'case' has become a model of existential presence") und, wenngleich in deutlich anderer Wertung, ihm folgend auch Buchloh 2001, S. 85 in seiner Wiederaufnahme der kritischen Reflexionen von 1980/1987 an, wenn er schreibt: "What Klein embodied for both Wember and for Beuys was an artistic response to the spiritual crisis that attempted to dissimulate rather than to reflect upon the increasing entanglement of neo-avantgarde cultures in the conditions of an emerging culture of spectacle." Dass Buchlohs Bemerkung, auch wenn die in ihr enthaltenen kulturtheoretischen Implikationen in ihrer pauschalisierenden 'Anwendung' auf Beuys bzw. die diesem unterstellte Sicht auf Klein – für die Buchloh Belege schuldig bleibt – ideologisch überzeichnet wirken, durchaus in die richtige Richtung weist, wird im Folgenden noch zu zeigen sein. Für eine reflektierte und gut belegte Problematisierung von Kleins künstlerischer Position vgl. die im Rahmen ihrer Habilitationsschrift zu Allegorien von Weiblichkeit in der Skulptur der Moderne ausgearbeiteten Überlegungen von Wenk 1996, S. 269ff. u. insb. S. 272f.

¹³⁷ Vgl. DAbb. 306a u. die Abb. im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 63 sowie die Dok. ebd., Kat. 105/S. 192-195, S. 192; zum Kontext vgl. ausf. Stich 1995, S. 209ff. Die Zeitung war zugleich Werbung für Kleins Beitrag zum Pariser *Festival d'Avantgarde* 1960 wie auch dessen konzeptueller Bestandteil: Das *Theâtre du Vide*, das als solches – selbstredend – unsichtbar blieb, während Klein dessen theoretische Grundlegung auf einer Pressekonferenz und in den Texten seines *Journal* vermittelte. Das Konzept sah Klein im Zeichen der mit *Le vide* ausgerufenen "Pneumatischen Periode", die von Bachelards *L'air et les songes* inspiriert war (Bachelard 1943, ein Buch, das ihm 1958 seine Mutter schenkte), aber auch von Heindels gnostisch informierten Ausführungen in der *Cosmogonie*.

¹³⁸ Von einem "Levitationsakt" sprach Klein selbst – nicht nur im Bezug auf den "Sprung", der seine Fähigkeit zur Levitation bezeugen sollte, vgl. McEvelley 1982a, S. 62, der hier u. a. Kleins Frau Rotraut Uecker(-Klein) zitiert ("He [d. i. Klein] was sure he could fly. He used to tell me that at one time monks new how to levitate, and that he would get there too. It was an obsession.") Während Klein über seine Beschäftigung mit asiatischem Kampfsport durchaus auch von den im Lauf der zweiten Hälfte des 20. Jh. auch in Europa zunehmende Popularität genießenden, als "fliegenden Mönchen" bekannten buddhistischen Shaolin (urspr. China) gewusst haben könnte, die sich der Legende nach aufgrund ihrer spirituellen Fähigkeiten, v. a. aber aufgrund ihrer Körperbeherrschung über die Schwerkraft erheben können (s. DAbb. 307a), spielt die Bemerkung wohl eher allgemein auf ersteren Aspekt an, von dem sich insb. fernöstliche Spiritualität inkorporierende bzw. diese in den Westen importierende esoterische Strömungen immer wieder inspirieren lassen – Ähnliches stellen etwa bis heute auch die *Zentren für Transzendente Meditation* (eine von dem Inder Maharishi Mahesh Yogi begründete Sekte) ihren Schülern in Aussicht, vgl. DAbb. 307b. Klein dürfte allerdings hier wiederum v. a. von Heindel angeregt worden sein, der in seinen ebenfalls einschlägig inspirierten Schriften den "Eingeweihten" entsprechende Fähigkeiten zuschreibt (vgl. etwa Heindel 1965, S. 80f.) – und auch die Entwicklung des Menschen nach dem Tode in ähnlichen Bildern schildert (vgl. Heindel 1909/1947/1973, S. 97ff.), was übrigens auch erklärt, warum Klein in diesem Zh. auch über *seinen* Tod spekulierte.

¹³⁹ Vgl. Stich 1995, S. 219 sowie ausf. McEvelley 1982a, S. 62f., die beide versuchen, eine möglichst genaue Chronologie der Ereignisse zu vermitteln. Gegenüber Restany soll Klein bereits diesen ersten Sprung mit den Worten "I'm going to give a practical demonstration of levitation" angekündigt haben, vgl. ebd., S. 64.

professionell zu Werk: Sprung und Kameraperspektiven wurden minutiös geplant, sodass sich Klein ganz auf den Akt des Springens selbst konzentrieren konnte.¹⁴⁰ Vor allem aber sorgte Shunks weitere Bearbeitung des Photographie dafür, der 'Performance' im Bild die gewünschte Performanz zu verleihen: Anstatt von Aufnahmen auszugehen, auf denen die Bewegung selbst 'authentisch' sichtbar wird, stellte Shunk im Labor ein 'Standbild' her, auf dem Klein tatsächlich von der irdischen Schwerkraft befreit aufwärts in die Leere zu schweben scheint.¹⁴¹ Ein Bild mithin, das weniger einen *Sprung* assoziieren lässt, als vielmehr an die Imago der Himmelfahrt und an Darstellungen von Levitationen Heiliger gemahnen mag, wie sie – denkt man an Kleins katholische Herkunft und seine lebenslange Affinität zum Katholizismus – in der Tat in die Vorstellungen des Künstlers eingeflossen sein beziehungsweise ihm eine geeignete Vorlage für die performative Vermittlung der Gedanken geliefert haben dürften, er aus Heindels Schriften bezog.¹⁴²

Wenn Dieter Koeplin mit Blick auf solche spektakulären Selbstinszenierungen des Franzosen die "Anmaßung" seiner rosenkreuzerisch inspirierten "Elevationsbemühungen" kritisiert und darauf verweist, wie "undemonstrativ und gerade darum eindringlich" demgegenüber Beuys' *Tempel der Rose* wirke, mag dies für den gewählten Vergleich überzeugen¹⁴³ – gleichwohl verstellt die Gegenüberstellung von Zeichnung und Photo-montage, dass *sowohl* die Konzepte *als auch* die "medialen Strategien" der beiden Künstler

¹⁴⁰ Da sich Klein bei seinem ersten 'Levitationsversuch' Verletzungen zugezogen hatte, bat er in diesem Fall Judo-Kollegen darum, mit einem Sprungtuch zu assistieren. Seine offenkundige Überzeugung, dass dies den Demonstrationserfolg nicht schmälern würde, lässt sich in zwei Richtungen deuten: Es kam ihm erstens offenbar mehr auf das Moment des 'Abhebens' und 'Aufsteigens' an (während die Konsequenzen des anschließenden Falls in Kauf genommen werden konnten, aber abgemildert werden sollten). Und zweitens auf das für Demonstrationzwecke umso geeignetere 'Ergebnis', das Bild. Übrigens schmälert Ersteres keineswegs die Ernsthaftigkeit des Versuchs: So mahnt Heindel etwa an, dass für allzu enthusiastische Inspirierte die Gefahr bestehen könnte, in einem der ersten Himmel 'hängen zu bleiben' – wogegen die natürliche Schwerkraft die Meditierenden durchaus wieder 'auf den Boden' der Tatsachen zurückführen soll, vgl. Heindel 1965, S. 80/81.

¹⁴¹ Wie Archivaufnahmen belegen (vgl. DAbb. 306b/Abb. im Ausst. Kat. Houston 1982, S. 66), hätte aufgrund des Materials durchaus die Möglichkeit bestanden, die Aktion als solche darzustellen – was ihr aber in der Tat den Charakter einer Performance verliehen hätte. Demgegenüber ließ sich der Akt der 'Levitation' als solcher weit besser mit einem 'Standbild' demonstrieren, aus dem 'natürliche' Bewegung weitgehend eliminiert ist. Vgl. hierzu weiterf. a. Kuni 2004a, S. 218ff.

¹⁴² Vgl. für ein entsprechendes Vorbild etwa B. E. Murillos *La cuisine des anges* (1646), ein Gemälde, das Klein aus Reproduktionen, wenn nicht aus eigener Anschauung aus dem Pariser Louvre bekannt gewesen sein dürfte, s. DAbb. 308 (hier im Ausschnitt, kontextbezogen nach e. Repr. von H. Bender in einem seiner Bücher zur *Parapsychologie*, um die Verwandtschaft zu spiritistischen 'Levitationsphänomenen' aufzuzeigen, vgl. Bender 1971/1973, S. 20f. u. hierzu weiterf. Kap. V.1.). Wie oben bereits argumentiert, legen es Kleins Bemerkungen zum "Fliegen" wie auch zu seinem "Sprung" jedoch nahe, dass eine entsprechende Bild-Referenz vor allem die im westlichen Kulturkreis vertrautere 'Pathosformel' zurückzuführen ist bzw. diese ansprechen sollte – während die im Hintergrund stehenden Ideen auf Heindel als zentrale Inspirationsquelle zurückverweisen.

¹⁴³ Vgl. Koeplin 1990, S. 24 u. zu Beuys' diaphaner Zeichnung *Tempel der Rose* (1948, DAbb. 208) ausf. oben, Kap. III.10.

weitaus mehr Konvergenzen aufweisen.¹⁴⁴ Und dies gilt speziell für die Art und Weise, wie Letztere zur Anwendung kamen, um die künstlerische Botschaft an die Öffentlichkeit zu vermitteln: Wie für Klein, war es auch für Beuys essentiell, seine Arbeit nicht nur mit programmatischen Kommentaren zu begleiten, sondern ihren Anspruch auch *in persona* zu vertreten und mit einem entsprechenden Habitus zu unterstreichen, für dessen demonstrative Vermittlung wiederum – wie gezeigt – nicht nur seine Aktionen als solche, sondern auch deren mediale Transformation in der Photographie eine wichtige Rolle spielte.¹⁴⁵ Zwar blitzt aus Beuys' "Variation" auf Kleins *Sprung in die Leere*, seiner *Levitazione in Italia* (1978)¹⁴⁶, eine gute Portion Humor – gleichwohl sollte man dabei nicht vergessen, dass der Aufnahme eine Aktion zu Grunde lag¹⁴⁷, die ähnlich konzentriert "an den Rändern des Unsichtbaren" arbeitete wie dies Klein für seine Arbeit reklamierte.¹⁴⁸ Umgekehrt kann nicht zuletzt eine Aktion wie die Kasseler *Kronenschmelze* belegen, dass auch Beuys keineswegs vor dezidiert spektakulären und populistischen Formulierungen seiner spirituellen Anliegen zurückschreckte, wie sie Klein entwickelte, um sich bei der Präsentation seiner Arbeiten in Ausstellungen einer breiteren öffentlichen Aufmerksamkeit zu versichern.¹⁴⁹ Und ganz ähnlich wie Klein es 1959 in seinem "Ritual" für den Verkauf von

¹⁴⁴ In der Kunstgeschichte ist es aus mehreren Gründen nicht unproblematisch, im Vergleich zwischen zwei Künstlern für eine Position mehr 'Wahrhaftigkeit' zu reklamieren, als einer anderen zugestanden wird; vorweg, da 'Wahrhaftigkeit' primär in dieser selbst ihre Begründung zu finden hat, also an der Stimmigkeit des künstlerischen Konzepts und seiner Realisierung in den jeweiligen Arbeiten zu bemessen ist. Ihren angestammten Ort hat diese Argumentation nämlich als Formel der Zurückweisung zunächst in der künstlerischen 'aemulatio', wie nicht nur Beuys' oben zitierte Bemerkungen zu Merz und Morris belegen mögen, sondern etwa auch Kleins kühle Reaktion auf Piero Manzoni's Annäherungen, als dieser ihn 1961 aufsuchte, um ihm als 'Bruder im Geiste' die Zusammenarbeit anzubieten (vgl. Ausst. Kat. Manzoni/Paris 1991, S. 228). Tatsächlich aber dürfte die Spannung zwischen einer po[etischen Referenz auf okkulte Traditionen u. einer 'Strategie der Magie', die Manzoni's Arbeiten eignet und die von Kritikern nicht nur als Argument für eine notwendige Distanzierung seiner Position von derjenigen Kleins, sondern wiederholt auch als Argument 'wider seine Wahrhaftigkeit' eingesetzt worden ist, sich *ebenso* bei Klein wiederfinden *wie* auch bei Beuys.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.6.

¹⁴⁶ Vgl. DAbb. 541 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 247/S. 222.

¹⁴⁷ Nämlich die Aktion *Vitex Agnus Castus* (1972), vgl. DAbb. 168b u. Schneede 1994, Nr. 27/S. 318ff. sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.8., Abs. "Die Potenzen der Kunst".

¹⁴⁸ Wortwörtlich überschritten werden diese Ränder nicht erst 1960, sondern bereits mit *Le vide* und einer Reihe von Kleins Arbeiten, die im Anschluss an die vielbeachtete Ausstellung bei Iris Clert 1958 entstehen, bei der er bereits ein Jahr zuvor einen Raum mit *Surfaces et blocs de sensibilité picturale invisible* eingerichtet, jedoch nur Freunden zugänglich gemacht hatte, vgl. Stich 1995, S. 96f. Im Anschluss an den Erfolg von *Le vide* stellt Klein wiederholt 'unsichtbare Bilder' aus – wobei er jedoch jeweils akribisch dafür Sorge trägt, seinerseits als Autor derselben *sichtbar* zu bleiben; sei es durch öffentlichkeitswirksame Publikationen und Auftritte wie seine *Zeitung* u. die Pressekonferenz 1960 oder seine – in der Tat eine konzeptuelle Performance vorstellende – Bildabhängung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris am 26.01.1962 (vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 212/213), sei es durch entsprechend inszenierte Ausstellungseröffnungen wie anlässlich seiner Teilnahme an einer Gruppenausst. im Hessenhuis/Antwerpen 1959, wo im Anschluss die auf dem Boden aufgebrachten Lettern seines Namens das Terrain entsprechend markierten, vgl. DAbb. 279/Abb. in Stich 1995, S. 154.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.9.

Zones de la Sensibilité Picturale Immatérielle demonstrierte¹⁵⁰, wandte auch Beuys seine programmatische Formel "Kunst = Kapital" in einer Weise an, die dem Plädoyer für den Wert der "immateriellen Arbeit" des Künstlers durchaus nicht versagte, beim Wort genommen zu werden.¹⁵¹

Das charakteristische Changieren zwischen einem programmatischen Anspruch auf die Transzendenz der Kunst und deren Übersetzung in 'marktgängige' Formeln spiegelt sich schließlich auch in den Haltungen wieder, die beide zu den 'Bildern vom Künstler' einnahmen, in denen sie sich inszenierten – welche in sich höchst stimmig sein mochten¹⁵², jedoch in der Rezeption immer auch das Risiko kolportieren, als Inszenierungen die Glaubwürdigkeit der Rolle an dem Punkt zu unterminieren, wo diese manipulativ aufgefasst und damit nicht mehr als 'Wahrheit der Kunst' wahrgenommen wird. Insofern verwundert es nicht, wenn sich Klein – ähnlich wie dies in Beuys' Selbstkommentaren begegnet – dezidiert nicht nur vom populären Verständnis der Magie distanziert wissen wollte, sondern speziell auch einer entsprechenden "Formabsicht":

¹⁵⁰ Vgl. DAbb. 672ab (Quittung; Klein in Ausübung d. "Rituals") u. die ausf. Dok. im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 206ff. (ebd. in Kleins engl. Typoskript bez. als "RITUAL FOR THE RELINQUISHMENT OF THE IMMATERIAL PICTORIAL SENSIVITY ZONES") sowie hierzu auch Stich 1995, S. 153ff. Kleins definitiv als solches deklariertes und in der Ausführung auch entsprechend feierlich inszeniertes "Ritual" sah es vor, dass Käufer die *Zones* über einen festgelegten Gegenwert in Blattgold erwarben; erfüllt wurde die höchste Stufe der Immaterialität jedoch erst in einem zweiten Akt, in dem der Käufer die erhaltene Quittung verbrennen sollte, die auf den schnöden materiellen Aspekt des Kunsterwerbs verwies, während Klein die Hälfte des Blattgoldes der Seine übergab. Ob die Käufer Kleins Weg ins Immaterielle in dieser letzten Konsequenz folgen wollte, blieb ihnen lt. Ritualvorschrift selbst überlassen – während dem Künstler in *jedem* Fall mindestens 50% (bzw. bei Nichteinlösung der 'Quittung' sogar 100%) des materiellen Gewinns verblieben. Wenn Seegers 2003, S. 120f., die (von den Teilnehmern des "Rituals" auch ebenso empfundene) "Mysterienhandlung" fokussierend, auf die Entsprechung zwischen der Nummerierung der *Zones* und der hermetischen Zahlensymbolik verweist, so lassen sich ihre Vermutungen ob einer möglichen Anspielung auf die Soteriologie des entsprechenden Weltbildes mit einem Blick in Heindels *Cosmogonie* leicht einer Klärung zuführen, in der diese vielfältig ihren Niederschlag gefunden hat und in Texten u. Diagrammen entsprechend erläutert wird: Sieben- u. Zehnzahl tauchen hier gleich mehrfach auf; Erstere bestimmt die gesamte Kosmographie, Aufbau und universale Entsprechungen von Mikro- und Makrokosmos, Letztere zusammen mit der Sieben u. a. die "Aspekte Gottes u. des Menschen" sowie – "wie oben, so unten" – auch die "Zusammensetzung der Erde", vgl. DAbb. 300, DAbb. 310ab u. DAbb. 314ab sowie die Abb. in Heindel 1909/1947/1973, S. 52 u. S. 54, S. 255, S. 410, S. 413 u. S. 509.

¹⁵¹ Vgl. hierzu Beuys' Ausführungen in seinem Vortrag *Eintritt in ein Lebewesen* (geh. am 06. 08. 1977 im Rahmen der FIU-Aktivitäten auf der *documenta 6*, Beuys 1977) sowie weiterf. zu Beuys' Formel, der Relation zwischen Kunst u. Kapital und der Ökonomie "immaterieller Arbeit" in der Kunst Kuni 2005b; mit Blick auf eine praktische Umsetzung dieser Relation ließe sich Kleins "Ritual" Beuys' Aktion *7000 Eichen* zur Seite stellen, die in ihrer Öffnung hin auf eine soziale Praxis zugleich auch den Unterschied zwischen den Konzepten verdeutlicht, vgl. DAbb. 672ab u. DAbb. 673ab. Das utopische Potential der "immateriellen Arbeit" Kunst- und Kulturschaffender ist in jüngerer Zeit – motiviert nicht zuletzt durch das Missverhältnis zwischen kultureller Wertschöpfung u. deren Bewertung in Form von Bezahlung – wiederholt zum Thema theoretischer Reflexionen wie auch künstlerischer Arbeiten geworden, vgl. hierzu v. a. die einflussreichen Texte von Lazzarato 1998ab sowie zum Thema "Kunst und Kapital" die Ausst. Kat. Museum des Geldes/Düsseldorf 1978, Element-Geld/Düsseldorf 2000 (in beiden waren Klein u. Beuys vertreten) u. Art-Economy/Hamburg 2002; weiterf. hierzu das "Schlussbild".

¹⁵² Dies gilt namentlich für dasjenige des 'Künstler-Alchemisten' – nicht zuletzt, insofern *auch* das materiale/materielle Gold in der Hand des Alchemisten seinen angestammten Ort hat, ohne dessen geistiges Ansinnen im Mindesten zu diskreditieren, da es stets *als Bild*, d. h. als Symbol für das 'innere Gold' betrachtet werden will. Dass dies von Dritten (ob zu recht oder nicht) durchaus anders wahrgenommen werden kann, steht auf einem anderen Blatt – gehört aber ebenfalls zur Kulturgeschichte der Alchemie ebenso wie zu der Rezeptionsgeschichte derer, die mit dem entsprechenden "Bild vom Künstler" assoziiert werden.

"L'art n'est pas de la magie ni de l'occultisme comme certains voudraient le croire. la magie comme l'occultisme du point de vue de l'art est un détournement illicite, malsain, de mauvais gout et mal venu."¹⁵³

Nun hielt diese Prämisse Klein zwar keineswegs davon zurück, sich für das Publikum unter einschlägigen Vorzeichen zu inszenieren: Deutlicher noch als sein *Sprung in die Leere* zeigen dies zwei andere, auf Montagen basierende Photo-Porträts aus dem Jahr 1960, die der Künstler mit Hilfe Harry Shunks erstellte und die beide sogar an Darbietungen erinnern mögen, denen man in den Bühnenshows populärer Zauberkünstler und deren Eigenwerbung auf Plakaten begegnen kann: Sowohl die 'Levitation' des *Globe terrestre bleu* (1957) als auch Kleins' (Selbst-)Darstellung als "Hüter der Flamme" setzen eindeutig auf einen entsprechenden Effekt.¹⁵⁴

Seine Kunst und sein künstlerisches Selbstverständnis jedoch sah er – ganz ähnlich wie dies bereits bei Beuys zu begegnen war – in jenem *anderen* "Bild vom Künstler" treffender gefasst, in dem sich die Arbeit an einem 'Großen Werk' der Kunst, das in der Transformation der 'materialen' Substanz auf ein Geistiges zielt, mit einem hehreren Impetus verbindet: Dem des 'Alchemisten'.

Programmatisch findet sich die Analogie zwischen den beiden 'Künsten' denn auch in seinen Schriften ausformuliert:

"Cette pierre philosophale, ce don personnel est ce qui nous permettrait de convertir ou de transmuter en or un quelconque état des choses de la nature bien définie, extérieur à soi mais bien exactement fait pour soi. La découverte en soi de la pierre philosophale est une seconde naissance dans la vie d'un homme, c'est un sens réaliste des états des choses, c'est un choix, un accord

¹⁵³ Vgl. Y. Klein: *L'aventure monochrome*, zit. n. Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, frz. Ausg., S. 177. Übrigens soll sich Klein selbst nichts desto weniger durchaus auch wortwörtlich auf Gebiete gewagt haben, die eher der "schwarzen Magie" bzw. dem Okkultismus und anderen Zonen des Okkulten zugerechnet werden. So berichtet Stich 1995, S. 184, er habe sich mit dem schwarzen Cape des Sebastiansordens, künstlichen Vampirzähnen und einer auf den Hals gemalten 'Bissspur' ausgestattet, auf nächtliche Spaziergänge begeben (eine Faszination, von der auch eine entsprechend betitelte "Anthropometrie" des Jahres 1961 zeugt, vgl. DAbb. 301c u. ebd., Kat. 87); zudem soll er auch mehrere "Anthropometrien" mit Kuhblut hergestellt u. mit dem eigenen Blut signiert – sie aber anschließend zerstört haben, da ihm (so P. Restany), "seine Intuition [gesagt habe], er sei dem Teufel zu nahe gekommen" (ebd., S. 165). Die *I.K.B.*-blaue Farbe assoziierte er demgegenüber offenbar mit dem (reinen) "blauen Blut der Sensibilität" (so, in Anlehnung an Bachelard bzw. den von diesem zit. Dichter Shelley, in seinem Vortrag an der Sorbonne 1959, vgl. ebd., S. 152 u. zum Vortrag die nachf. Anm.).

¹⁵⁴ Vgl. DAbb. 304ab/Abb. in Stich 1995, S. 220 u. S. 221 sowie für *Le Globe terrestre bleu* ebd., Kat. 106. Wie eng Ernsthaftigkeit und ein – angesichts Ersterer, ähnlich wie bei Beuys, beinahe an 'Selbstironie' grenzender – Humor bei Klein zusammengehen konnten, mag auch sein Vortrag über *Die Entwicklung der Kunst zum Immateriellen* an der Sorbonne im Juni 1959 belegen. Während er einerseits sehr bemüht war, den programmatischen Ausführungen zu seiner Arbeit einen "akademischen Anstrich" (Stich) zu geben (u. a., indem er – ohne dies kenntlich zu machen – lange, mit Namen und Zitaten von Dichtern und Wissenschaftlern gespickte Passagen aus Bachelards *L'air et les songes* einflocht), führte er andererseits – was seinem Vortrag eindeutig einen performativen Charakter verlieh – Tonbandaufnahmen von Schreien vor, die er als "Cris Bleus" bezeichnete. Einer davon sollte, so Klein, von dem honorigen Kunstkritiker Charles Estienne stammen (den er in der Tat gebeten hatte, seine "Blaue Periode" entsprechend zu 'besingen'); ein anderer, so ließ er seine Zuhörer wissen, stamme von Antonin Artaud – ausgerechnet dem Autor des 'alchemistischen' *Théâtre de Cruauté* also, der aber zu diesem Zeitpunkt bereits seit elf Jahren verstorben war; vgl. zu den "Cris" Rosenthal 1982, S. 114/115. Eine mögliche Quelle für diese Bezugnahme ist – neben Kleins Auseinandersetzung mit dem Theater, deren Ergebnisse er 1960 in seinem *Journal* präsentierte – die Praxis des verstorbenen Mannes seiner Galeristin C. Allendy, René Allendy: Artaud hatte zu den berühmten Patienten des Psychiaters gehört; in seinem ehem. Praxisraum zeigte Klein 1957 erstmals "unsichtbare Bilder" (vgl. die Anm. oben u. Stich 1995, S. 96).

harmonieux entre la nature, l'univers et tout son être.

[...] Je veux créer des Œuvres qui soient nature et esprit. [...] Je rentre à présent dans un autre pays, un autre royaume m'est encore complètement inconnu mais qui existe bien.

L'art est le secret intérieur."¹⁵⁵

Als eine entsprechende Suche nach dem 'Stein der Weisen' beschreibt er im betreffenden Abschnitt seiner Aufzeichnungen aber nicht nur sein eigenes *Aventure monochrome*. Vielmehr stellt er seiner Allegorie auf die Kunst des Malers zunächst eine Formel voraus, deren Impetus mit Beuys' viel zitiertem Diktum, dass "*jeder Mensch ein Künstler*" sei, eine erstaunliche Verwandtschaft aufweist:

"L'or des alchimistes anciens peut s'extraire effectivement de tout. Mais ce qu'il est difficile, c'est de découvrir le don qu'est la pierre philosophale, *et qui existe en chacun de nous*."¹⁵⁶

Der nachgerade 'missionarische' Eifer, mit dem beide ihre Überzeugung nicht nur im Werk verfolgten, sondern auch nach außen zu tragen wussten, verlieh ihrem Anliegen dabei ebenso Glaubwürdigkeit wie der 'Realismus', mit dem beide gleichermaßen den geistigen Anspruch ihrer Kunst – wie auch einen entsprechenden Habitus als Künstler nach den Regeln der Kunst in deren System einzubetten wussten. Was Thierry de Duve zu Klein bemerkt:

"Entre Klein le mystique et Klein le mystificateur il n'y a lieu d'hésiter, *car il est l'un et l'autre* – l'un parce que l'autre et l'autre parce que l'un – mais n'incarne aucun. S'il est mystique, c'est parce que son plus grand talent est de se mystifier lui-même au point de croire qu'il est."¹⁵⁷

ließe sich ohne Abstriche wohl auch für Beuys geltend machen.

Wohl gilt es zu bedenken, dass das Werk der beiden Künstler erst auf der Ebene eines retrospektiven, quellenorientierten Vergleichs seiner Voraussetzungen diese Verwandtschaft im Geiste offenbart.¹⁵⁸ Wie das Sendungsbewusstsein, mit dem beide Künstler ihren Kunstbegriff vertraten, ist auch die Rhetorik, in den sie ihn übersetzten, kaum von den formativen Lektüren zu trennen, aus denen sie auch die einschlägigen Impulse für ihre

¹⁵⁵ Vgl. Y. Klein: *L'aventure monochrome*, zit. n. Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, frz. Ausg., S. 176.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Duve 1990, S. 56. In seinem auf zuvor publizierte Einzelaufsätze zu Beuys, Klein, Warhol und Duchamp zurückgehenden Buch zieht de Duve zwar verschiedentlich Querverweise zwischen den einzelnen Positionen, jedoch vornehmlich, um Unterschiede zwischen diesen zu argumentieren. Dass Parallelen wie die hier diskutierten (die ihrerseits keineswegs Unterschiede zwischen den Künstlern nivellieren wollen) nicht in den Blick geraten, dürfte nicht zuletzt auf die mangelnde Kenntnis bzw. Kenntnisaufnahme der Quellen der beiden Künstler zurückzuführen sein.

¹⁵⁸ Und hierbei spielt die geistige Verwandtschaft zwischen ihren beiden Hauptquellen, Heindel u. Steiner, eine hervorragende Rolle – nicht zuletzt auch für das jeweilige Verständnis der Alchemie, die entsprechend auch bei beiden Künstlern eng mit der Esoterik der Rosenkreuzer verbunden ist, *wie sie von Heindel und Steiner überliefert wird*, vgl. im Bezug auf Beuys hierzu ausf. oben, Kap. III.10. Dies schließt – auch bei Beuys – andere Anregungen nicht aus; doch für diese ist ebenfalls von einer Vermittlung v.a. durch *Sekundärquellen* (wie Bachelard bei Klein, C. G. Jung bei Beuys u. a.) *und* auch von einem spezifischen Umgang mit den Lektüren auszugehen; vgl. a. die einf. Bemerkungen zum Thema "Quellen" in Kap. 1.3. u. Kap. 1.4. sowie das vergleichende Resümee, Kap. VII.3.

"Ikonographien des Unsichtbaren" bezogen hatten.¹⁵⁹ Gerade auf dieser Basis mögen sich nun nicht nur gute Gründe für die Gemeinsamkeiten, sondern auch für die wesentlichen und wesenhaften Unterschiede zwischen beider Positionen anführen lassen: Ebenso wie Klein die Texte Heindels mit den Augen eines Malers las, der im Umfeld des französischen Tachismus zur Kunst gefunden hatte¹⁶⁰ und Beuys die Schriften Steiners aus der Perspektive eines Bildhauers studierte, der als Künstler über sein Studium bei Mataré eine gänzlich andere Prägung erfahren hatte, weisen schließlich auch die "Wege des Rosenkreuzers", welchen sie bei Steiner und Heindel begegneten, trotz einiger manifester Parallelen ebenso manifeste Unterschiede auf.¹⁶¹ Letztlich aber entspringen beide Quellen

¹⁵⁹ Hierzu gehört auch eine weitere interessante Parallele: Ähnlich wie Beuys, der ab 1971 sein Konzept der *Free International University* entwickelte, verfolgte auch Klein Pläne für ein utopisches (Hoch-)Schulprojekt: die *Schule für Sensibilität*, deren Konzept er 1959 zusammen mit dem deutschen Architekten Werner Ruhnau entwarf, mit dem er ab 1957 an der Gestaltung des neuen Gelsenkirchener Theaters arbeitete. Nicht nur weist die Programmatik der *Schule* in einigen Punkten eine enge Verwandtschaft zu derjenigen der *FIU* auf (wie in der *FIU* sollte eine gleichberechtigte Zusammenarbeit von Lehrenden u. Lernenden zu einem kooperativen Arbeiten führen; Ziel war es "die Möglichkeiten schöpferischer Imagination als Kräfte der persönlichen Verantwortung neu zu wecken"; die "Idee der Freiheit" sollte "neu erfahrbar [werden] durch die unbedingte Imagination und deren geistige Ausdrucksformen"); vgl. hierzu ausf. Stich 1995, S. 122f. u. Klein/Ruhnau 1959. Es ist durchaus denkbar, dass Klein hier – ähnlich wie sich Beuys für die *FIU* sehr wahrscheinlich an Steiners Modell einer *Freien Hochschule für Geisteswissenschaft* orientierte (vgl. Steiner GA 260a/1966, S. 89ff. u. die Anm. oben in Kap. III.1.) – von Heindels Studiengemeinschaft bzw. dem Zentrum in Oceanside inspiriert war, ohne freilich deren Lernstruktur zu übernehmen. Vor diesem Hintergrund lassen sich beide Projekte nicht nur in der Tradition entsprechender Reformbestrebungen im Kunsthochschulbereich sehen, sondern im weitesten Sinne auch in der "rosenkreuzerischen", auf die sich Steiner und Heindel beriefen: bereits 1619 hatte J. V. Andreae in seinem utopischen Stadtstaatsentwurf einer *Christianopolis* auch ein "Kollegium" vorgesehen, in dem "Religion, Gerechtigkeit und Bildung ihren Sitz" haben sollten und in dessen "Auditorium" die Bewohner etwa auch "Vorlesungen zur Metaphysik, einer Wissenschaft, die sich allem Zusammengesetzten entzieht und sich emporschwingt zum ersten Seienden, würdig des Menschen, dessen Wesen dazu angelegt ist, sich dem Irdischen zu entziehen" hören können, dem Studium der Theosophie widmen sowie schließlich auch den von Gott gegebenen geheimen Zahlen näher kommen sollten, während den Künsten ein alchemistisches "Laboratorium" in Aussicht gestellt wurde, vgl. Andreae 1619/1972, insb. S. 78f. (26., *de collegio*), S. 112f. (44., *de laboratorio*), sowie S. 138ff. (zu den Lehrinhalten).

¹⁶⁰ Und zwar bereits durch seine Eltern, die ihm auch die Kontakte in die Pariser Kunstszene bahnten. Nicht zu unterschätzen dürften allerdings – speziell mit Blick auf das 1947/48 erwachte Interesse an okkulten Traditionen – auch die Begegnung mit dem "Zweiten Atem des Surrealismus" gewesen sein; seinem Freund Arman schenkte Klein 1948 den Kat. der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947*, der ebenso wie die Schau selbst mit einschlägigen Anregungen reich bestückt war, vgl. Ausst. Kat. *Surréalisme/Paris 1947* u. hierzu Lichtenstern 1992, S. 248f. sowie Kuni 1995, S. 151f. Sollte er sogar den Ausst. Kat. *First Papers/New York 1942* gesehen haben – was angesichts seiner für diese Jahre bezeugten Bibliophilie nicht unwahrscheinlich ist – hätte er namentlich in den ebd. von Breton vorgestellten "mythe nouveau" der *Grands Transparents* eine wesentliche Anregung für seine Arbeiten der "Pneumatischen Periode" finden können, vgl. DAbb. 305 u. Breton 1942/1988, S. 22 sowie hierzu ebenfalls Lichtenstern 1992, S. 247f.

¹⁶¹ Heindel war, anders als Steiner, weder erkenntnistheoretisch interessiert noch scheint er über dessen breite philologische Bildung verfügt zu haben. Gerade im Kern ihrer esoterischen Lehre *und* in den Bildern, in denen sie diese vermitteln, sind beide – ihrer gemeinsamen 'Vorbildung' durch die Theosophie entsprechend – jedoch eng verwandt. Allein mit Blick auf Heindels *Weltanschauung der Rosenkreuzer*, Kleins 'Hauptquelle', zeigt dies nicht nur hinsichtlich seiner Ausführungen zur "Zusammensetzung des Menschen", "Kosmogogenesis" und "Anthropogenesis", sondern bis in Details der Formulierungen hinein, vom Menschen als 'arbor inversa' ("Er ist die umgewandte Pflanze", vgl. Heindel 1909/1947/1973, S. 86) bis zur 'anthropo-sophischen' Projektion des Rosenkreuzes ("Die Rose sitzt an der Stelle des Kehlkopfes", vgl. ebd., S. 535); auch das "Transformationszeichen", das Beuys von Steiner entlehnte, begegnet bei ihm prominent (vgl. DAbb. 316 u. ebd., Diagramm 5a/S. 98 sowie hierzu b. Steiner DAbb. 317 (s. a. DAbb. 105).

aus demselben Boden¹⁶² – und sie wurden von den Künstlern einer auf ihre jeweiligen *künstlerischen* Interessen hin ausgerichteten Lesart unterzogen.¹⁶³

Über diese Quellen pflegten sich allerdings beide Künstler weitgehend in das 'beredete Schweigen' des 'Hermetikers' zu hüllen.¹⁶⁴ Insofern muss natürlich einmal mehr interessieren, ob und inwieweit sich ihnen eine solche Verwandtschaft im Geiste überhaupt entdeckt haben könnte. Von Klein sind keinerlei Äußerungen über den deutschen Künstler bekannt – und eingedenk der Tatsache, dass Beuys vor 1962 zwar zwei Einzelausstellungen in seiner niederrheinischen Heimat gehabt hatte, im Kunstzentrum Düsseldorf jedoch noch nicht weiter hervorgetreten war, scheint es auch wenig wahrscheinlich, dass der vor allem von sich selbst eingenommene Franzose, wenn er denn überhaupt Kenntnis von seinem Generationsgenossen nahm, ein weitergehendes Interesse für dessen Position entwickelt haben sollte. Zudem hätte das, was es von Beuys zu dieser Zeit zu sehen gab, wohl kaum

¹⁶² Nämlich demjenigen der Theosophie als einer ihrerseits verschiedene religiöse u. esoterische beziehungsweise okkulte Traditionen zusammenführenden Lehre; vgl. für eine exemplarische Veranschaulichung die den bei Heindel und Steiner zu findenden Darstellungen sowohl ältere als auch jüngere Quellen von R. Fludd bis Ch. W. Leadbeater zur Seite stellende Bildfolge DAbb. 309ab bis DAbb. 315 sowie hierzu a. die nachf. Anm.; für die Quellen: Heindel 1909/1947/1973, S. 410, S. 413 u. S. 509; Steiner GA 93a/1987, S. 47 u. Steiner GA 96/1989, S. 148; Leadbeater 1927/1965/1988, Abb. 4/S. 24; sowie Roob 1996, S. 282/283 (Bildhandschrift, Fludd), S. 45/46 (Fludd) u. S. 46 (Stolcius v. Stolzenberg).

¹⁶³ Wie Restany 1990/1992, S. 28 zu Recht bemerkt, konzentrierte sich Klein bereits in seinen Anleihen bei Bachelard auf die ebd. höchst komprimiert wiedergegebenen – und anregend poetisch formulierten – Konzepte ("From Bachelard's knowledge of fire, Klein appropriated for himself the simplest notions, that is, the fundamental concepts [...]"); entsprechend reserviert begegnete ihm der Kulturphilosoph denn auch, als ihm der Künstler 1961 seine Reverenz erweisen wollte: "Bachelard took him for an apprentice sorcerer of the lowest kind". Das, was Klein bei Bachelard finden konnte, reichte – wie auch der exuberante Zugriff auf Bachelards Texte in den Schriften belegt – für eine Unterfütterung seiner Bezugnahmen auf die Alchemie vollkommen aus; während Heindels *Cosmogonie* nicht nur für seine einschlägigen Bildfindungen bereits hinreichende Anstöße vermitteln konnte, sondern auch das Interesse an der Alchemie entsprechend vorgebahnt haben dürfte, wie neben einschlägigen Textpassagen auch mehrere der Diagramme zeigen, die neben den und vermittelt über die Referenzen auf die neoesoterische theosophische Literatur auch solche auf den Kanon der Hermetik erkennen lassen (s. o./DAbb 309ff.). Von einer Primärquellenkenntnis der Publikationen des bzw. zum *Corpus Hermeticum* von Festugière u. Nock/Festugière 1944f. u. 1945f., wie sie Seegers in ihrem Resümee (S. 132) suggeriert, dürfte wohl eher Abstand zu nehmen sein. Demgegenüber wäre auf einen weitaus nahe liegenderen Ort zu verweisen, an dem Klein durchaus auf anregendes Material gestoßen sein könnte, nämlich auf die im Galeriehaus von C. Allendy gelegene Bibliothek ihres Mannes, des Arztes u. Psychoanalytikers René Allendy, der seinerzeit seine Doktorarbeit zum Thema *L'alchimie et la médecine* geschrieben u. 1921 die frz. Ausgabe der *Tabula Smarardina* herausgegeben hatte, ebenfalls mit der homöopathischen "Substanzlehre" experimentierte u. sich auch mit der Theosophie beschäftigte (so übersetzte er etwa Besant/Leadbeaters *Thought Forms* ins Französische). Zum Erscheinungszeitpunkt der erwähnten Publikationen von Nock u. Festugière kann diese Bibliothek jedoch keine Erweiterung mehr erfahren haben: Allendy war 1942 verstorben, persönlich hatte ihn Klein nicht mehr kennen gelernt. Für Artaud hingegen – was Seegers ebenfalls entgeht – dürfte er sogar ein direkter Anreger gewesen sein. Vgl. a. die Anm. oben sowie insb. Allendy 1912 u. 1921a/1948 u. 1921b.

¹⁶⁴ So merkt bereits McEvilley 1982b an, Klein habe sich offenbar sehr direkt an Heindels Anweisungen gehalten, sich der offenen Rede über 'die Geheimnisse' zu versagen ("Kein wahrer Bruder tut dies öffentlich. Nur der Rosenkreuzer kennt seinen Bruder. [...] Rosenkreuzer gaben in ihren Werken nur Andeutungen und regten andere an.", vgl. Heindel 1909/1947/1973, S. 251). Und er vermutet wohl zu Recht, "his apparent allusions to Bachelard" – die Klein im Übrigen ebenfalls keineswegs so dezidiert kenntlich machte – "are in fact often disguised allusions to Heindel. [...]", er also Bachelards Terminologie benutzte, um diese mit einer Heindel entlehnten Bedeutung zu belegen (ebd., S. 251). Im Vergleich ging Beuys – allerdings erst ab Anfang/Mitte der siebziger Jahre – wesentlich direkter vor, wobei er sich allerdings auch weitgehend darauf verlassen konnte, dass das Gros des Kunstpublikums selbst direkte Zitate (etwa in Titeln von Arbeiten wie *Christus, Erfinder der Dampfmaschine*) in Unkenntnis seiner Quelle ohnehin seiner 'künstlerischen Erfindungsgabe' zusprach. Zu Beuys' 'Schweigen' vgl. ausf. oben, Kap. III.5.

eine geeignete Basis für eine Verständigung beider Künstler geboten. Umso auffälliger mag daher eine Äußerung wirken, in der Beuys – seine eher losen Verbindungen zu Pariser Kunstszene kommentierend – der mangelnden Wertschätzung eines Kollegen wie Robert Filiou in seiner französischen Heimat dessen Bekanntheit in Deutschland gegenüber stellt – und im selben Atemzug wie beiläufig bemerkt:

"J'ai travaillé avec des Français, comme Yves Klein. Mais Klein aussi avait plus de succès ici qu'en France."¹⁶⁵

Nun war es in der Tat so, dass Klein – nachdem seinen Auftritten in der heimatlichen Pariser Kunstszene zunächst nur mäßiger Erfolg beschieden war – im Rheinland, wo ihn insbesondere der Düsseldorfer Kreis der jungen *ZERO*-Künstler mit offenen Armen aufgenommen hatte, ungleich müheloser reüssierte. Vermittelt worden waren diese Beziehung ebenso wie Kleins erster Deutschland-Aufenthalt und seine Einzelausstellung bei Schmela im Jahr 1957 jedoch nicht durch Beuys, sondern durch Heinz Mack – sowie eben jenen Künstler, der in den sechziger Jahren zu Beuys' energischen Widersacher werden sollte: Norbert Kricke.¹⁶⁶ Eine Zusammenarbeit zwischen Klein und Beuys ist hingegen nicht dokumentiert. Tatsächlich lässt auch das "Plastische Bild", das Beuys 1963 im Rahmen seiner Kranenburger Stallausstellung als *Yves Klein-Inserat* (1963) präsentierte¹⁶⁷, weder auf besondere Sympathien noch auf eine intensivere Auseinandersetzung mit den künstlerischen Intentionen des anderen schließen: Die wahrscheinlich als Beiprodukt des Atelieralltags entstandenen weißen Gipskleckse auf einer Seite aus dem Stellenanzeigenteil der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* weisen weniger auf einen Mitstreiter auf dem "Weg des Rosenkreuzers", als sie Klein mit dem Markenzeichen von *ZERO* und zeitgleich im Rheinland reüssierenden Gruppierungen wie *NUL* assoziieren¹⁶⁸; und während sich der dort mit pathetischer Gravität behauptete Gestus der Schwerelosigkeit in Beuys' Arbeit als

¹⁶⁵ Vgl. Beuys/Lamarche-Vadel 1979, S. 99.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu oben, Kap. III.2.; sowie für eine Gegenüberstellung der beiden künstlerischen Positionen Lange 1999, S. 120ff.; zu Kleins Beziehungen zur rheinischen Kunstszene und insbesondere den *ZERO*-Künstlern vgl. Kuhn 1991, S. 14ff. u. ausf. Stich 1995. Auch für die Vermittlung des für Klein wichtigen Auftrags für das Gelsenkirchener Theater – und der aus diesem hervorgehenden Zusammenarbeit mit Werner Ruhnau – war der ebenfalls beteiligte Kricke mitverantwortlich. Zu Kleins 'Zusammenarbeit mit anderen Künstlern' wäre anzumerken, dass hier u. a. noch ein Forschungsfeld der Bearbeitung harrt: Nämlich die eingehendere Klärung der Anregungen, die er durch seine langjährige Lebens- und Arbeitsgefährtin Bernadette Allain erfahren hat, die Architektin und – ebenso wie Kleins spätere Ehefrau Rotraut Uecker (und Kleins Eltern) – Künstlerin war.

¹⁶⁷ Vgl. DAbb. 321 u. Abb. in Museum Moyland 1997, S. 197 (hier: Raum 41/Wand 5, Nr. 1) bzw. Voigt 2000, Kat. 241; Nr. 260 im Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963.

¹⁶⁸ Fast kann es scheinen, als habe Beuys hier Klein mit Piero Manzoni verwechselt, der sich für einen entsprechenden 'Kommentar' ebenfalls geeignet hätte – und dessen *Achromes* mit der weißen Farbe eher assoziierbar sind als die Arbeiten Kleins, von dem Beuys allerdings kurz zuvor in Krefeld auch ein frühes weißes Monochrom hatte sehen können. Inwieweit Manzoni's Arbeiten oder gar seine Programmatik Beuys 1962 bereits ein Begriff waren, ist schwer zu rekonstruieren; anders als Klein war Manzoni im Rheinland und Umgebung zunächst nur in wenigen Gruppenausstellungen zur Malerei präsent, so etwa 1961 in Leverkusen u. Krefeld; erst 1965 in einer ebensolchen bei Schmela. 1969 hingegen – sechs Jahre nach seinem Tod – nennt Beuys Manzoni in einem Gespräch mit F. W. Heubach zum Thema "Ideale Akademie" in einer Anspielung auf die *Merda d'artista* (1961), um seinen 'erweiterten' Begriff von Ästhetik zu argumentieren, vgl. J. Beuys im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 44.

"Kunstgriff" im Geiste seiner Kranenburger Katalogmotti erweist¹⁶⁹, scheint der 'Subtext' der profanen "Unterlage" dem Ersteren sogar schnöde Marktgängigkeit zu unterstellen.

Allerdings zeigte Beuys in der Ausstellung zusammen mit dem *Inserat* noch ein zweites Klein gewidmetes Stück: Die *Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein 1962*, die in Format und Titel einen Tonfall anschlägt, welcher sie seiner ähnlich demonstrativen Auseinandersetzung mit Marcel Duchamp in der Aktion von 1964 verwandt wirken lässt.¹⁷⁰ Während die mit weißer Deckfarbe auf den Packpapiergrund aufgetragenen Flächen zunächst erneut die Assoziation mit ZERO aufrufen können, wie sie bereits im "Plastischen Bild" pointiert vorgetragen scheint, finden sich hier jedoch auch mit schwarzer Ölkreide aufgetragene, figurative Notationen. Neben dem Schriftzug "Yves Klein" sind dies drei durch Konturen angedeutete 'Bildtafeln' – von denen eine über das Wort "rot" an ein Monochrom gemahnt, während sich die anderen beiden zu einem Doppel-Tableau fügen, in dem einmal im Profil, einmal frontal Gesichtszüge angedeutet werden – und schließlich zwei Winkelformen, wobei dem größeren von beiden zusätzlich ein kryptisches Diagramm zur Seite gestellt ist. Darüber hinaus lässt sich am linken Rand des Blattes auf der Höhe des mit dem Wort "rot" markierten 'Rahmens' eine Bleistiftzeichnung erkennen, die aus zwei übereinander gestellten geometrischen Konstruktionen besteht. Während sich in diesen Dreiecksformen teilweise überlagern, so dass ihre Kaskade vage an Hexagramme gemahnen kann, sind ihre Spitzen und deren Berührungspunkte durch Kreise markiert; der oberste Kreis in der lotrechten Reihe bildet das Zentrum eines Strahlenbündels, der unterste scheint – so legt es die Beschriftung nahe – ein Gravitationszentrum von Materie anzudeuten.¹⁷¹ Wird hier – im Stil der frühen Zeichnungen – auf die Korrespondenz zwischen "Oberem" und "Unteren" referiert?¹⁷² Und wenn dies der Fall ist – in welcher

¹⁶⁹ Vgl. hierzu oben, Kap. III.10. u. Kap. III.11.

¹⁷⁰ Die Arbeit wird von Stachelhaus 1988a, S. 53 als Beleg für die "liebevoller Begeisterung" erwähnt, die Beuys lt. Hans van der Grinten "für Yves" gezeigt habe, den Stachelhaus unter Verweis auf dessen "Faszination für die Rosenkreuzer" als "Gesinnungsgenossen" bezeichnet. Das Werk ist nicht – wie noch bei Koepplin 1990 zu lesen – "von Katzen zerstört", sondern lediglich stark in Mitleidenschaft gezogen worden und wird mittlerweile auch wieder in der Sammlung der van der Grintens öffentlich präsentiert. Die Autorin dankt dem Archiv für die Möglichkeit, die Arbeit seinerzeit noch vor dem Umzug von Kranenburg nach Schloss Moyland näher in Augenschein nehmen zu können. Vgl. DAbb. 322 u. die Abb. in Museum Moyland 1997, S. 281 (ebd. Raum 44/Wand 3; hier werden Titel u. Jahr in Klammern angegeben, obwohl das Bild u. d. Titel *Demonstration zur Todesstunde Yves Klein 1962* 1963 in der "Stallausstellung" zu sehen war, vgl. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, Kat. 206).

¹⁷¹ Neben dem obersten Kreis finden sich die Worte "Licht" und "Umkreis" notiert; der leider nur schwer zu entziffernde Eintrag neben dem untersten Kreis scheint "Erde" u. ggf. "Schwer" zu lauten.

¹⁷² Tatsächlich scheint die Bleistiftzeichnung in diesem Sinne, d. h. 'thematisch' nicht nur einer Reihe jener bereits angesprochenen Zeichnungen der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre verwandt, die Beuys später dem *Secret Block* einverleibte, vgl. etwa DAbb. 103 u. DAbb. 208 (Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 30 u. SB 13) sowie zum angesprochenen Deutungsumfeld Kap. III.7. u. Kap. III.8.; weiterf. Kap. III.10., Abs. "Sub Rosa", u. Kap. III.11. Insbesondere das Gegenüber von 'Strahlungs'- und 'Gravitationszentrum' kann unmittelbar an vergleichbare Elemente in einem Blatt wie *Kadmon* (1948/1949) erinnern; vgl. DAbb. 213/Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Kat. 8/Tf. 13, S. 132.

Beziehung steht die zarte Zeichnung dann zu den übrigen Notationen, namentlich jenen, die explizit auf den verstorbenen französischen Künstler verweisen?¹⁷³

So beiläufig notiert die Zusammenstellung der Zeichen wirken mag, gibt es doch gute Gründe, sie als *Demonstration* beim Wort zu nehmen. Allen voran sind dies die beiden markanten Darstellungen des Winkelmaßes, wie es auch in zahlreichen anderen Zeichnungen und Partituren des Künstlers zu finden ist – und das wohl zu den direktesten Spuren gezählt werden muss, die der 'maurerische Geist', dem Beuys in Steiners Schriften begegnete, in seinem Werk hinterlassen haben.¹⁷⁴ Sollte das rätselhafte Bild also doch darauf angelegt sein, einem 'Bruder im Geiste' Reverenz zu erweisen?¹⁷⁵ Nicht nur mit Blick auf seine zwei Jahre später datierende Duchamp-'Demonstration' und deren verbalen, auf Martial Raysse gemünzten 'Vorläufer' bietet sich eher eine andere Lesart des Rebus an: Der Pfeil, der Winkelmaß und Verlaufsdigramm verbindet, weist ebenso wie das Letztere nicht hinauf in die Höhen, in die Klein mit seinem *Sprung in die Leere* strebte, sondern nach unten, in den negativen Bereich. In ihrer Zusammenstellung scheinen die Zeichen mithin darauf zu deuten, dass Beuys Kleins künstlerischem Umgang mit den 'Geheimnissen' kritisch sah – und dieser aus seiner Perspektive eine Deklination darstellte, der er demonstrativ *sein*

¹⁷³ Zwar muss mitnichten davon ausgegangen werden, dass die Bleistiftzeichnung und die übrigen Notate in einem Zuge entstanden sind, insofern Beuys bekanntlich häufiger zu früheren Zeitpunkten entstandene und im Atelier zuhandene Papiere als Grundlage für andere Arbeiten verwendete. Dass sich auf diese Weise ein Miteinander bzw. eine 'palimpsestartige' Schichtung von Zeichen ergab, die in der Lektüre eines Blattes dazu anregen, diese zueinander in Beziehung zu setzen, dürfte jedoch seiner Absicht entsprochen haben.

¹⁷⁴ Vgl. ausf. oben, Kap. III.11.

¹⁷⁵ Zwar ist der *Ordre des chevaliers de Saint Sébastien*, der Klein 1956 in seine Reihen aufnahm, keine freimaurerische Loge, sondern eine bürgerliche Neugründung des 20. Jh., die sich lediglich namentlich auf den legendären Bund adeliger Bogenschützen beruft, die ab 545 in den Diensten des frz. Königs und der katholischen Kirche standen; Klein dürfte sich von dem Bund jedoch eben deshalb angezogen gefühlt haben, da er sich einerseits auf entsprechende Ideale berief – und diese andererseits auch pompös zu zelebrieren pflegte; dies belegt u. a. auch sein Wappen, das zusammen mit dem des Ordens die Einladung zu seiner Hochzeit mit R. Uecker ziert, mit Rose und Biene weist es ihn als 'Ritter im Zeichen Christiani Rosenkreutz' aus, vgl. DAbb. 320ab u. Abb. im Ausst. Kat. Klein/Houston, S. 327. Neben den 'rosenkreuzerischen' gibt es zudem auch explizite Spuren 'maurerischen' Gedankenguts in Kleins Werk, auf die Beuys beispielsweise über die Zeitschrift *ZERO* hätte aufmerksam werden können: So findet sich in der Nr. 3/1961, S. 100 die Skizze eines Projekts, das einen Wasser- und einen Feuerstrahl miteinander vermählen sollte, mit dem Titel *Hiram und die Königin von Saba* wiedergegeben. Die alttestamentarische Legende um den geheimnisvollen Erbauer des salomonischen Tempels, der als 'Begründer der Freimaurerei' gilt (wiewohl dies wiederum zu den Legenden gehört, mit denen die neuzeitliche Freimaurerei ihre Geschichte entsprechend zurückzudatieren pflegte), wurde auch von Steiner in Vorträgen referiert, vgl. Steiner GA 93/1991, insb. S. 80f. sowie zu Steiner u. der Freimaurerei ausf. oben, Kap. III.11. Für Klein wird wiederum Heindel der wichtigste Vermittler gewesen sein, der auf die Hiramlegende und die Freimaurerei in mehreren seiner Schriften eingeht, Hiram Abiff den 'ersten initiierten Rosenkreuzer' nennt – und sich selbst als "mason in the heart" bezeichnet, vgl. namentl. Heindel 1965 sowie sein zusammen mit seiner Frau verfasstes 'Lehrbuch' der Astrologie, *The Message of the Stars*. Das Notat zur erw. Zeichnung könnte allerdings auch von W. Ruhnau stammen, mit dem sich Klein in diesem Punkt gut verstanden haben muss: Das Gelsenkirchener Projektbüro wurde als "Bauhütte" bezeichnet u. für diese sogar eine gemeinsam unterzeichnete 'Ordnung' festgelegt, vgl. Stich 1995, S. 265/Anm. 50, nachgedr. in Ruhnau 1992, S. 42. Die weißen Handschuhe schließlich, die Klein bei seinen öffentlichen "Anthropometrien"-Herstellungen zu tragen pflegte, übertragen als Element des Chevalier-Ornats nach bester Maurertradition sinnbildlich die dem Logenmitglied abgeforderte ethische Reinheit auf die Kunstaktion, vgl. DAbb. 318/Abb. in Stich 1995, S. 178 sowie hierzu DAbb. 319 u. Kat. 8-15, S. 241 im Ausst. Kat. Geheime Gesellschaft/Weimar 2002.

"rechtes Maaß" entgegen zu setzen gedachte.¹⁷⁶ Dabei mag durchaus offen bleiben, ob Beuys tatsächlich eine Verwandtschaft zur Programmatik des französischen Künstlers verspürte oder gar um dessen 'Quellen' wusste.¹⁷⁷ Denn auch unabhängig von einer solchen ikonologischen Deutung dürfte die plakativ angelegte Zeichnung, die im Gestus der skripturalen Notate wie eine großformatige "Aktionspartitur" wirkt, eines in jedem Fall demonstrieren: Den selbstbewussten Auftritt eines Künstlers, der im Jahr der "Todesstunde von Yves Klein" seinerseits unter einschlägigen Vorzeichen die 'Bühne' der Öffentlichkeit betrat – und sich dabei ganz sicher nicht den Anschein geben wollte, lediglich eine vakant gewordene Position einzunehmen.

– Kaskade –

Ähnliches wäre wohl – noch vor etwaigen formalen oder gar intentionalen Parallelen – auch für die übrigen hier vorgestellten Künstler, denen Beuys um Mitte der sechziger Jahre Arbeiten widmete, geltend zu machen: Sie alle waren zu dieser Zeit sowohl in seinem lokalen Umfeld als auch auf internationaler Ebene als anerkannte Künstler präsent und galten als wichtige Vertreter der "zeitgenössischen Avantgarde". Allein schon von daher dürfte es für den Künstler – wortwörtlich – nahe gelegen zu haben, mit ihnen in einen 'Dialog' zu treten.¹⁷⁸ Die Art und Weise, wie Beuys diesen 'Dialog' aufnimmt – in der demonstrativen Beiläufigkeit seiner "Plastischen Bilder" nämlich – lässt diese einmal mehr unter den Vorzeichen einer 'aemulatio' lesen, die im scheinbaren Schulterchluss Differenz reklamiert und in der Distanzierung den eigenen Führungsanspruch signalisiert. Gegenüber keinem anderen Künstler scheint diese Geste jedoch so angebracht wie gegenüber Yves Klein, dessen Position im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption die deutlichsten Konvergenzen mit derjenigen des deutschen Künstlers aufweist. Bildhaft formuliert: So unterschiedlich Kleins *Symphonie monotone*¹⁷⁹ und Beuys' *Sibirische Symphonie* in ihrer

¹⁷⁶ Vgl. hierzu etwa auch seine eigene Demonstration eines Winkelmasses im Zeichen des Kreuzes im Rahmen seiner Aktion *Eurasia Sibirische Symphonie 1963, 32. Satz (Eurasia) Fluxus* (1966), DAbb. 244 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 107 (sowie die Dok. bei Schneede 1994, Nr. 11/S. 126ff.) – die zunächst einmal denkbar weit entfernt von den 'Demonstrationen' ist, die Klein in seinen Arbeiten gab, ganz zu schweigen von dessen Auftritten im Ornat des Sebastiansordens, in dem er sich etwa auch anlässlich von Ausstellungseröffnungen zeigte; gleichwohl lassen sich von letzteren ausgehend wiederum Parallelen zu Beuys' eigenen Auftritten 'in Persona' ziehen, vgl. hierzu Kap. III.6.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu die Ausf. in den Anm. oben.

¹⁷⁸ Diese lokale Präsenz dürfte insbesondere in der formativen Zeit bis Mitte der sechziger Jahre nicht zu unterschätzen sein; sie erklärt u. a. auch, warum Künstler aus dem Umfeld der *Arte Povera* in der Werkgruppe der "Plastischen Bilder" in dieser Zeit nicht mit Hommagen bedacht werden – wohl aber so unterschiedliche Positionen wie Fontana oder Moore.

¹⁷⁹ Die *Symphonie monotone* – eine aus einem Akkord bestehende, minimalistische Komposition – datiert Klein selbst auf das Jahr 1947, zur ersten Aufführung kam sie (in einer von Kleins Freund, dem der konkreten Musik verpflichteten Komponisten Pierre Henry betreuten Aufnahme) anlässlich der Eröffnung seiner *Propositions monochromes* bei I. Clert 1957; für die erste (Galerie-)Vorführung seiner "Anthropometrien" inszenierte sich Klein als Dirigent eines Kammerorchesters, das seine Komposition intonierte; noch 1961 in Krefeld träumte er davon, die Symphonie einmal mit großen Orchester aufzuführen, vgl. die folgende Anm. u. für die Partitur die Abb. in Wember 1969/1972, S. 17, die hier die hinsichtlich der Daten signifikante Notation *Symphonie Monotone – Silence 1947-1961* trägt.

jeweiligen Aufführungspraxis auch wirken mochten – nicht nur ihre Kompositionsverfahren, sondern auch die diesen zu Grunde liegenden Referenzen fügen sich ebenso in eine einschlägige Tradition wie die 'Bilder vom Künstler', auf die beide je auf ihre Weise optierten. Ob es ein Zufall ist, dass Beuys in dem Jahr, in dem der Komponist der *Symphonie monotone* von der 'Bühne' trat, den 1. Satz seiner *Sibirischen Symphonie* "intonierte"?¹⁸⁰ Spätestens die Krefelder Ausstellung 1961 – die Klein noch einmal einen durchaus triumphalen Auftritt im Rheinland verschafft hatte – müsste dem Deutschen als einem 'Kenner der Materie' eigentlich unmissverständlich vor Augen geführt haben, dass Klein auf einem ihm vertrauten Terrain operierte, wiewohl er plastisch zu gänzlich anderen Ergebnissen gelangte.¹⁸¹ Retrospektiv betrachtet scheint ihm der französische Künstler jedenfalls nicht allein in der Kontinuität und Beharrlichkeit verwandt, mit der er seinen "Weg des Rosenkreuzers" verfolgte und in der Kohärenz, mit der er seine Variation auf die Tradition einer hermetischen Kunst unter zeitgenössischen Vorzeichen zu formulieren verstand. Gleiches gilt auch für den Zusammenhang von 'Lebenslauf' und 'Werklauf', auf den er zu setzen schien und der seiner Arbeit am 'Großen Werk' einmal mehr an Überzeugungskraft verlieh, insofern Brüche und Widersprüche – einschließlich derer zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft, wie vor allem auch zwischen dem "Exoterischen" und dem "Esoterischen"¹⁸² – in den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' aufgefangen wurden, in denen er sich definierte und präsentierte: Der sportive Judoka und der 'messianisch' auftretende Maler, der 'Ordensritter' und der 'Dandy', der geschäftstüchtige Promoter seiner Ideen und der medienbewusst agierende 'Selbstaustellungskünstler', eine mithin – wie bei Beuys – durchaus sehr weltzugewandte Rollen umfassende 'Kaskade', für deren Zusammenhalt sich – wiederum wie bei Beuys – im Sinne der 'coniunctio oppositorum' ein Bild als besonders geeignet erwies: Das des 'Alchemisten', dessen Arbeit am Material der Welt als geistige verstanden werden will. Dass seiner "alchimie du verbe" als 'Alchemie'

¹⁸⁰ Speziell mit Blick auf den musikalischen Aspekt scheint hier noch ein weiterer Hinweis angebracht: Saties *Messe des pauvres* – die Beuys anlässlich seiner Klever Ausstellungseröffnung 1961 intonieren ließ – begegnet auch bei Yves Klein, nämlich in dessen 1954 entstandenen Filmskript *La guerre, de la ligne et de la couleur ou vers la proposition monochrome*, für dessen Tonspur Klein Passagen aus dem Stück mit Schönberg und afrikanischer Musik vorsah. Ob Beuys hiervon wusste, ist ungewiss – Fakt ist jedoch, dass Klein seine *Symphonie monotone* 1961 in großem Stil in Krefeld aufzuführen plante (und mit dem städt. Orchester probte), also mit dem musikalischen Aspekt seines Werks präsent war, vgl. Wember 1969/1972, S. 16. Sein Freund Arman bezeichnete Klein 1968 übrigens in einem Artikel als "Wagnerianer, nicht wie eine Figur aus einer Wagner-Oper, sondern wie bei Wagner selbst [...] Dirigent seines Universums, in dem, wie bei Wagner, alles zur Konstruktion seiner Kosmogonie beiträgt.", zit. n. Restany 1974/1982, S. 56; ähnlich hebt auch W. Ruhnau Kleins Vorliebe für Wagner hervor, vgl. Ruhnau/Stachelhaus 1976, S. 35.

¹⁸¹ In Krefeld war neben den zur Ausstellungseröffnung spektakulär präsentierten "Feuerbild"-Skulpturen, Schwammbildern und 13 großen Monochromen in den drei einschlägig belegten 'Farben' "Monogold", "Monopink" und "I.K.B." auch Kleins *Ce-gît l'espace* (1960) zu sehen, das als Monogold-Tafel mit Blattgold-Stücken, einem I.K.B.-blauen Kranz aus Schwamm und vier (später fünf) hellen Rosen zunächst – wie es auch der Titel nahe legt – wie ein Grabmonument anmutet, zugleich aber direkt auf die 'rosenkreuzerische' Symbolik referiert, vgl. DAbb. 91 u. DAbb. 323 sowie die Abb. im Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, Kat. 108/S. 214/215. Die Ausstellung war nicht nur ein Publikums-, sondern v. a. auch ein großer Presseerfolg; nicht wenige der Kritiker lehnten sich an P. Wembers Katalogtext an, der ganz explizit auf das Bild des spirituell orientierten Künstler-Alchemisten und Mystikers setzt; vgl. zur Ausst. u. ihrer Rezeption Stich 1995, S. 223f.

¹⁸² In Anlehnung an die Formulierung Steiners, vgl. ausf. oben, Kap. III.10.

des Wortes wie des Werkes, dem Habitus und dem Selbstverständnis des 'Künstler-Alchemisten' – das Klein in seinen Schriften *offen* übrigens erst ähnlich spät artikulierte wie Beuys in den Dialogen, die er mit der Rezeption führte – mit Heindels Schriften ein entsprechender "Quellentext" zugrunde lag, hat die Kunstgeschichte ähnlich lange ignoriert wie im Fall von Beuys' Steiner-Lektüre.¹⁸³ Der Grund hierfür dürfte allerdings nicht allein im Schweigen beider Künstler über ihre Quellen liegen: Während das "Bild vom Künstler" als 'Alchemist' und 'Hermetiker' bestens mit ihrer Tradition in Einklang zu bringen war, hat sie sich für ihre eigenen esoterischen Fundamente – die es im Zeichen einer aufgeklärten Moderne eher zu verdrängen galt – erst spät zu interessieren begonnen. Diese 'Selbstvergessenheit' aber hat nicht nur den Blick auf die Zusammenhänge verstellt, aus denen das Werk von Künstlern hervorgegangen ist – und für welche die esoterischen Texte ebenso eine fundamentale Rolle spielen wie die aus den Strukturen des kulturellen Feldes hervorgehenden Optionen, sie schlüssig in dieses einzubetten. Sondern auch den Blick für den eigenen Anteil, den sie über den 'Dialog' mit den Künstlern an der Genese des Bildes hatten¹⁸⁴, in dem die 'kaskadierenden Bilder' zusammenfließen: Zum Erfolg führt die Synthese erst im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption.

Für den Weg zum Erfolg wiederum sind aus der Perspektive der Künstler insofern aber nicht allein die Beharrlichkeit und Kontinuität in der Arbeit am Werk im engeren Sinne entscheidend, die zu jener Kohärenz führen, die im Übrigen ohnedies erst im Nachhinein als solche wahrnehmbar wird. Sondern auch eine Verständigung mit der Rezeption – *und* dem Umfeld, in dem ihre Arbeit von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Ersteres ließ sich für Beuys ebenso belegen wie in den vorausgegangenen Kapiteln anhand ausgewählter Vergleiche gezeigt werden konnte, dass es zum einen der Singularität, in der seine Position und seine Positionierung von Seiten der monographischen Literatur bevorzugt wahrgenommen wird, ein historisches Umfeld entgegen zu setzen gilt, in dem sich eine Reihe von Parallelen und Schnittstellen zu anderen künstlerischen Positionen ergeben – auf der Ebene der Produktion, der Rezeption wie auch in deren Spannungsfeld. Und zum anderen, dass sich Beuys auch aktiv mit diesem Umfeld verständigt hat.¹⁸⁵ So singulär und monolithisch

¹⁸³ So versucht etwa noch Restany 1974/1982, S. 55f. wiewohl er Heindel keineswegs unterschlägt, zu vermitteln, Klein habe eine "*angeborene* Neigung zum Mystizismus" besessen, angesichts derer seine "Einführung in die Gedankenwelt der Rosenkreuzer" auf eine "Vertrautheit mit der Doktrin" gestoßen sei; diese "virtuelle Begierde" werde jedoch "*durch die Erleuchtung transzendiert, die dem Werk seine eigentlichen, genialen Dimensionen verleiht*"; mit anderen Worten: Klein ist als Künstler '*Erleuchteter*' und '*Alchemist*' – die konkreten "Rückgriffe auf philosophische und okkultistische Bezüge" waren nur "Hilfsmittel im Dienst des großen Zieles", vgl. ebd., S. 56 (Hervorh. V. K.).

¹⁸⁴ Auch in Yves Kleins Fall ist die Relevanz dieses Dialoges – namentlich mit Blick auf P. Restany, aber auch insgesamt, insofern der Künstler sein Presseecho aufs aufmerksamste beobachtete u. selbst aktiv mitzubestimmen suchte – evident.

¹⁸⁵ Entsprechende Überlegungen zu Yves Klein, wie sie hier nur beiläufig eingeflochten werden konnten, ließen sich ebenfalls noch breiter ausführen; zu Recht eingefordert hat eine solche Perspektive bereits I. Graw 1995 in ihren an eine Kritik der Klein-Ausstellung Köln u. Düsseldorf anknüpfenden Überlegungen – wiewohl Ersterer entgegenzuhalten wäre, dass der begleitende Katalog (Stich 1995), obzwar insgesamt eine klassische biographische Perspektive einschlagend und das Gesamtbild eines 'Kulturheros' zeichnend, durchaus eine Reihe relevanter Kontextinformationen liefert *und* diese am Rande auch für kritische Reflexionen nutzt.

seine Position in der Kunstgeschichte scheint – und in der Konsequenz, mit der er sie einnahm und vertrat, auch *sein* mag: Zur Singularisierung hat seine Rezeption – und zwar nicht nur die durch seine Befürworter, sondern ebenso die seiner Kritiker – in erheblichem Masse beigetragen. Dies belegen nicht zuletzt die eingangs in diesem Zusammenhang vorgestellten Texte und Werke, die ihm andere Künstler widmeten – und die ihrerseits eben nicht nur oder sogar weniger eine Auseinandersetzung mit seinem bildnerischen Werk im engeren Sinne, denn mit seinem Bild als Künstler verraten, wie es im Spiegel der Rezeption erscheint.

Ob Yves Klein – der aus retrospektiver Sicht im doppelten Sinn des Wortes ähnlich 'wirkte', zu Lebzeiten jedoch nicht dieselbe "Ausstrahlung" auf die Rezeption zu entwickeln vermochte wie der deutsche Künstler¹⁸⁶ – nicht nur wie Beuys zu den exemplarischen 'Wegbereitern' einer dezidiert zeitgenössischen, nämlich unter den Vorzeichen eines "neuen Realismus" formulierten 'ars magna' gezählt werden muss, sondern mittelbar oder gar unmittelbar auch dessen Weg beeinflusst hat, sei dahin gestellt. Insgesamt gesehen dürfte jedenfalls auch er einen beispielgebenden Beitrag dazu geleistet haben, dass mit einer zeitgenössischen hermetischen Kunst auch das entsprechende "Bild vom Künstler" zukunftsfähig geblieben ist – wiewohl es im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption jeweils neu formuliert, vorgetragen *und* wahrgenommen werden will, um nicht als 'unzeitgemäße' Wiedervorlage einer bereits bekannten Position zu wirken.

Belegen lässt sich eine solche, nicht nur in der Rezeption, sondern auch in der Produktion nachfolgender Künstlergenerationen *transformiert* ihre Wirksamkeit entfaltende "Ausstellung von Ausstrahlung" allerdings weitaus leichter am Beispiel des Künstlers, der sie – fast möchte man sagen: 'vorausschauend' – bereits 1964 in seinem *Lebenslauf Werklauf* annoncierte: Joseph Beuys. Wie unterschiedlich sich Distanz und Nähe zu diesem 'Vor-Bild' in diesen Transformationen artikulieren können, soll daher im Anschluss am Beispiel ausgewählter künstlerischer Positionen aus der Generation "nach Beuys" skizziert werden, die zwar alle nicht zu seinen Schülern in engeren Sinne zählen – gleichwohl aber, wie zu zeigen sein wird, bei ihm 'in die Lehre gegangen' sind.

¹⁸⁶ Jedenfalls nicht in seiner französischen Heimat. In den einschlägigen Attributionen bzw. dem "Bild vom Künstler", in das er bereits in frühen Texten eingeschrieben wurde, zeigt seine Rezeption hingegen zweifellos entsprechende Parallelen – so auch in Deutschland, wo er ebenfalls als "Phänomen", als "Mystiker" ebenso wie als "Scharlatan" bezeichnet wurde. Vgl. die Anm. oben sowie etwa auch Ruhnau/Stachelhaus 1976, insb. S. 34.

Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys

BAND II

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
dem
Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Verena Kuni

aus Marburg an der Lahn

Marburg 2004

Elektronische Publikation: Marburg 2006

Inhalt

Vorwort zur elektronischen Publikation 2006

Dank

Vorbemerkung

Schreibweisen und Notationen
Technische Hinweise

BAND I

Einleitung	1
I. Vor dem Vorhang. Eine erweiterte Einführung	9
I.1. Zugänge und Positionen der Kunstwissenschaft	9
– Die Bilder vom Künstler –	9
– Die Bilder der Künstler –	16
– Kunstgeschichte und okkulte Traditionen –	23
I.2. Auf der Suche nach einem verlorenen Strang. Standpunkte des zwanzigsten Jahrhunderts	29
– Blick zurück nach vorn: Der Surrealismus –	29
– '(R)Entrée des Magiciens'. Ein Zwischenspiel –	32
– 'Europa nach dem Regen' –	36
– Magie – eine 'Weltsprache der modernen Kunst'? –	39
– Zwischen dem 'Großen Realen' und dem 'Großen Abstrakten' –	45
– 'Der Aberglaube der Anderen' –	49
– 'Magische Zeichen' und Zeichen des 'Magischen' –	51
– 'Individuelle Mythologien' –	52
– Wiederaufnahmen – ohne Revisionen? –	57
– 'Arte e Alchimia' –	59
– 'Magiciens de la Terre' –	62
– 'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)' –	65
I.3. Zum Forschungsstand	73
– Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne –	73
– Zur Figur des Künstlers –	80

I.4.	Offene Fragen und 'Blinde Flecke'	91
	– Quellen –	91
	– 'Dunkle Geheimnisse' –	95
II.	Radius und Fokus. Sondierung des Terrains	99
II.1.	Zugänge	99
	– Der Künstler als 'Magier und 'Alchemist' –	99
	– Künstler als Bilder –	100
	– Im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption –	105
	– Orientierung –	105
II.2.	Gegenstände und Begriffe	109
	– Kunst und/als Alchemie –	109
	– Erlösungsvorstellungen und Transzendenz –	110
	– Korrespondenzlehren, Kosmologien und Kosmogonien –	113
	– 'Alte Mythen' und 'neue Mythologien' –	115
	– Kunst und/als 'parallele Wissenschaft' –	118
	– Radius und Rhetorik der Hermetik –	120
	– Kunst und/als Magie –	124
	– Grenzfälle –	132
II.3.	Setzungen. Schwerpunkte und Verfahren	137
	– Im Fokus: Joseph Beuys –	138
	– Überblick über die Hauptpunkte der Untersuchung –	138
	– Methode und Programm –	142
III.	Ein Exemplum. Joseph Beuys	149
III.1.	Was geschrieben steht. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Sekundärliteratur	149
	– Über Beuys oder ÜberBeuys –	154
	– 'Just B.'? Leben wird Werk –	158
	– Ein Deutscher in New York: Die amerikanische Rezeption –	161
	– Die (Wieder)Entdeckung der 'Geheimnisse' –	176
	– Joseph Beuys und Rudolf Steiner –	185
	– Das 'exemplum' Joseph Beuys –	197
III.2.	Künstler-Anekdoten? Kommentare von Kolleginnen und Kollegen	205
	– Norbert Kricke: 'Demagogie' und 'Heilsgesänge' –	206
	– Wolf Vostell: Kritik am 'Chef' –	207
	– Lili Fischer: 'Künstler Schamanen' –	212
	– Erwin Heerich: Im Laboratorium –	216
	– Hermann Nitsch: Ausstellung von Ausstrahlung –	217
	– Bernhard Johannes Blume: Der 'Alchemiker' –	220

III.3.	Bilder in Bildern. Das 'Bild vom Künstler' im Spiegel der Kunst	225
	– Das Kaninchen als Lehrling: Vettor Pisani und sein 'R. C. Theatrum' –	231
	– Ulrike Rosenbach: Die andere Seite der anderen Seite –	234
	– Beuyskatalysator! B. J. Blume: 'St. Joseph' und die 'Heilpflanze' –	238
	– Konstellationen. Jiří Georg Dokoupil: Das Horoskop des Künstlers –	245
	– Jörg Immendorf (I): Ein 'Beuysritter von der (un)kritischen Gestalt' –	250
	– Marcel Broodthaers: Magie, Kunst und Politik –	255
	– Jörg Immendorff (II): Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor' –	260
	– Nam June Paik: 'Beuys/Voice'. Der mit dem Coyoten sprach –	271
III.4.	Vita und Legenda. Von der Autobiographie zur 'Automythographie'	281
	– 'Biographische Notizen' –	281
	– 'Lebenslauf Werklauf' –	284
	– Eine Beuys (Auto-)Biographie –	287
	– 'Schlüsselfiguren' –	288
	– 'Die Legende vom Künstler' –	293
	– 'Schlüsselerlebnisse' –	295
	– 'Erscheinungen' und 'Visionen' –	298
III.5.	Reden und/als Schweigen? Sprechen über Kunst	301
	– Der universale Genius –	302
	– Hermetik –	306
	– Die Provokation der Evokation –	309
	– Wie man den Kritikern die Bilder erklärt –	313
	– Realität / Beuys / Realität –	317
	– Vehicle Art(ist) –	321
	– Die Verortung des 'Magischen' –	323
	– Der 'Schamane' als 'Aktionsfigur' –	326
	– 'Alchemistische Dinge' –	330
	– Mysterien –	333
III.6.	Vom 'Umgang mit der Aura'. Bild gebende Medien	339
	– Ikonische Präsenz –	339
	– Kamera-Arbeit –	344
	– Die 'Aura' des Mediums –	350
	– 'Medien zu Monumenten' –	362
	– 'Eine Art Ikonographie im Bilde' –	370
	– Die 'zwei Körper' des Künstlers –	378
III.7.	'Bergarbeiter' und 'Laborant'. Die Selbstdarstellung im Werk	389
	– Ins Erdinnere –	391
	– Mikrokosmos und Makrokosmos –	397
	– Der Künstler bei der Arbeit –	406
	– Die Werkstatt des Künstlers –	419

III.8.	'Magie' und 'Heilkunst'	435
	– Remedien: Die 'Magie des Materials' –	435
	– 'Similia similibus': Von der Magie zur Alchemie –	453
	– 'How to explain the iodine bottle to the hares' –	470
	– Die Potenzen der Kunst –	482
III.9.	Zeichen der Wandlung und Wandlung der Zeichen. Alchemie	491
	– Salamander –	491
	– Transformation, Transmutation, Transsubstantiation –	496
	– An der 'Feuerstelle des Alchemisten' –	503
	– 'Alchymie und Heilkunst' –	509
	– 'Wahre' und 'falsche Alchymisten' –	515
III.10.	'Ohne die Rose tun wir's nicht...'. 'Die Geheimnisse' und ihre Transformation	523
	– Sub Rosa –	523
	– Angewandte Geheimwissenschaft –	529
	– Esoterik und Exoterik –	538
III.11.	Grundlagen. Was Beuys studiert hat	543
	– Bausteine –	544
	– Die Philosophie der Bauhütte –	547
	– Lehrer und Lehren –	553
	– Maß und Zahl –	560
III.12.	Parallelprozesse. Orientierung und Positionierung	571
	– Zur Substanz von Beuys' 'Fluxusbegriff' –	572
	– (Eine) Neue Musik. 'Lehrer' und 'Schüler' –	577
	– Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen' –	586
	– missa (non) solemnis –	592
	– 'Besondere Säfte' –	595
	– Die Kulte der Künstler –	598
	– 'alchimie du verbe' –	603
III.13.	'Aemulatio'. Distanz und Nähe	609
	– 'Magisches' in der 'Formabsicht' –	611
	– Der Realismus der 'Réalistes', revisited –	614
	– Arte e Alchimia Povera –	619
	– Zinnober –	626
	– Brüder im Geiste? Beuys und Klein –	634
	– Kaskade –	651

BAND II

IV.	'Vom Saulus zum Paulus'? Anselm Kiefer	1
IV.1.	Besetzungen	2
	– '...ein Schwert gab mir der Vater' –	7
	– Bühnenweihe –	9
	– Zeichen der Wandlung? –	13
	– Ambivalenz und Alchemie –	18
IV.2.	Resurrexit. Die (Wieder-)Auferstehung des 'Künstler-Alchemisten'	23
	– Einschreibung in die Tradition –	23
	– Religio –	27
	– 'Arbeit am Mythos': Der Dialog mit der Rezeption –	37
	– '...zu Monumenten': 'imagines agentes' –	43
V.	Baldanders? Sigmar Polke	53
V.1.	Der Künstler als 'Medium'	54
	– Höhere Wesen –	54
	– Konstellationen –	61
	– Medien in Medien –	69
	– 'Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckuckseier' –	85
	– Bilder der Wandlung –	90
V.2.	Vom 'Großen Trivialen' zum 'Großen Werk'	105
	– 'Alchemistische Betekenissen' –	105
	– 'Baldanders' –	115
	– Maskeraden –	118
	– Bühnen-Bilder –	122
	– Die Politik der Alchemie –	123
	– Kunstkammern und Schauräume –	130
	– Das 'Enigma' und seine 'Aura' –	134
	– Laterna Magica –	138
	– 'Polke Trismegistos' –	143

VI.	Coniunctio Oppositorum? Rebecca Horn	155
VI.1.	Positionierungen in einem 'Männerbund von Eingeweihten' Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović, Rebecca Horn	156
	– Auftritt der 'Magier-Alchemistinnen'? –	156
	– Separatio(nen) –	168
	– Coniunctio(nen) –	176
VI.2.	Mit Magie und Alchemie. Im Fokus: Rebecca Horn	181
	– 'Warum hat die es geschafft?' –	181
	– Chymische Hoch-Zeiten –	182
	– Kunst-Geschichten –	190
	– Nicht 'irgendein Strang': Die 'Alchemistin' und ihre Rezeption –	199
	– 'Die absolute Künstlerin' –	208
	– 'Die sexualisierte Welt' –	212
	– 'Psychologie und Alchemie' –	215
	– 'Schlüsselfiguren' –	220
	– 'Weibliche Meisterschaft': Die Quadratur des Kreises? –	229
VII.	Quadraturen des Kreises? Synopsis und Resüme	239
VII.1.	Ausgangspunkte – Zum Beispiel Joseph Beuys	239
	– Beuys als 'Magier' und 'Alchemist' –	241
	– Der Umgang mit den 'Geheimnissen' –	243
	– Autobiographie und 'Automythographie' –	244
	– Die Rolle der Medien –	245
	– Bilder in Bildern –	247
	– 'Magie' und 'Heilkunst' –	248
	– "Der wahre Alchymist" –	249
	– Im Namen der Rose –	251
	– Ad Fontes –	252
	– Relationen –	254
VII.2.	Anknüpfungspunkte. Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Rebecca Horn	259
	– 'Resurrexit': Anselm Kiefer –	259
	– 'Baldanders': Sigmar Polke –	261
	– 'Weibliche' Variationen auf den 'Magier-Alchemisten'?: Rebecca Horn –	263

VII.3. 'Modulation und Patina'. Variationen auf den 'Magier-Alchemisten' – zwischen Tradition und Innovation?	267
– Oszillationen –	267
– Die Magie des Namens –	269
– Zeiten und Räume –	271
– 'Wer schreibt meine Lebensgeschichte?' –	273
– 'Reden und Schweigen' –	275
– Bildgebende Medien –	278
– Ästhetik und Semantik der Hermetik –	280
– Demonstrationen –	285
– Aszensionen –	287
– Bilder in Kaskaden –	289
– 'In Persona' –	296
– Gleichungen und Unterschiede –	300
– Tiefe Oberflächen –	303
VIII. 'Ewige Bilder und Sinnbilder'? Perspektiven	307
VIII.1. Ausblicke	307
– 'Wer Kunst hat, der hat auch Religion?' –	307
– 'Magische Kanäle' –	310
– '...im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produzierbarkeit?' –	315
VIII.2. Anschlüsse. Von Jonathan Meese bis Sylvie Fleury	319
– 'Abfall für Alle': Jonathan Meese –	319
– Markus Huemer: 'Starring with Polke into the Moon' –	326
– Christian Jankowski: Bezauberung nach allen Regeln der Kunst –	330
– Matthew Barney: Der Aufstieg des 'Entered Apprentice' –	335
– Mariko Mori: Kunstreiche Levitationen –	350
– Sylvie Fleury: 'Pereat Ars – Fiat Modes'? –	361
Schlussbild	375
– 'L'or du temps' –	375
– Kunst und/als Kapital –	382
– Simulakren –	385
– Logik und Magie, Alchemie und Kunst –	389

APPENDIX

Vorbemerkung zum Abbildungsverzeichnis	1
Abbildungsverzeichnis	3
Vorbemerkung und Erläuterungen zur Bibliographie	77
Bibliographie	79
Filmographie / Videographie	243
Liste der Netzressourcen	249
Erklärung zu Publikationen der Autorin, die mit der Dissertation in Zusammenhang stehen	257
Eidesstattliche Erklärung	261
Kurzbiographie	263
Abstract (deutsch / english)	265

IV. 'Vom Saulus zum Paulus'? Anselm Kiefer

"Kiefer löst die Zunge selbst altgedienter Hohepriester der Moderne. [...] Ergriffen opfern sie heute auf den Altären seiner Kunst, wühlen sich in die mythologischen Nebel seiner Riesenobjekte, überraschen durch ausgefallene Bibel-, Alchemie-, und Kabbala-Kenntnisse und ziehen alle Register einer Gelehrsamkeit, die sie seit Studentenzeiten so nicht mehr zur Schau stellen durften."¹

Was Eduard Beaucamp 1991 über den "Propheten und sein Bildertheater" schreibt, erinnert kaum zufällig an Sätze, wie sie in ähnlichem Duktus und vergleichbarer Wortwahl wiederholt von Seiten der Beuys-Kritik spöttisch gegen dessen Verehrer und Exegeten ins Feld geführt zu werden pflegten. Als Anselm Kiefer nach langen Jahren weitgehender Abstinenz vom deutschen Ausstellungsbetrieb von der Berliner Nationalgalerie mit einer Einzelschau gewürdigt wurde, präsentierte sich der Künstler in der Tat unter Vorzeichen, die bei aller Verschiedenheit beider Positionen zu signalisieren schienen, dass hier das Erbe eines anderen deutschen Künstlers angetreten werden sollte, dessen hermetische Kunst namhafte Kritiker und Kunsthistoriker zu ähnlichen Opfergängen aufgerufen hatte. Deutschland, so mochte man meinen, hatte nach – oder vielleicht treffender: "mit, neben, gegen" Joseph Beuys² einen neuen 'Magier' und 'Alchemisten' gefunden. Dieser Tenor prägte nicht nur die Texte des begleitenden Kataloges³, sondern hatte zuvor schon – im Anschluss an Essays namhafter Autorinnen und Autoren, die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre anlässlich

¹ Vgl. Beaucamp 1991.

² In Anspielung auf den Titel der Ausst. Frankfurt 1976, die einige von Beuys' Schülern versammelte. Tatsächlich spielt, wie noch zu zeigen sein wird, der vergleichende Blick auf Beuys als 'Lehrer' in zahlreichen Texten zu Kiefer eine bedeutsame bzw. deutungsrelevante Rolle – und namentlich dort, wo es um die Frage eines einschlägigen 'Erbes' geht.

³ Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991 u. namentlich die Beiträge von A. Schneider, P.-K. Schuster u. D. Levittée-Harten, auf die später noch näher einzugehen sein wird, vgl. unten, Kap. IV.2., Abs. "Religio".

verschiedener Ausstellungen des Künstlers erschienen waren⁴ – einen Gutteil der Artikel in Zeitungsfeuilletons und Fachzeitschriften bestimmt.⁵

IV.1. Besetzungen

Dass Kiefer in seiner Kunst eine solche Entwicklung nehmen würde, schien 1975, als der junge Maler sein Studium an der Freiburger Außenstelle der Kunstakademie Karlsruhe abgeschlossen hatte und mit einem Beitrag in der Zeitschrift *interfunktionen* im unmittelbaren Wirkungskreis des Düsseldorfers debütierte, noch kaum absehbar. Gleichwohl dürfte er das Terrain mit Bedacht gewählt haben, das er mit seinen *Besetzungen* (1969) – Photographien, die den Künstler dabei zeigen, wie er an verschiedenen Orten des europäischen Auslands mit dem Hitler-Gruß posiert – einzunehmen behauptete.⁶

Zu denken ist dabei allerdings nicht nur allgemein an die seinerzeit höchst aktuelle Frage nach der politischen Gemengelage im Nachkriegsdeutschland, die bekanntlich auch die als "1968er" in die Geschichte eingegangene Generation auf die Barrikaden gebracht hatte –

⁴ Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Köln 1986 (G. Inboden); Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987 (M. Rosenthal); Ausst. Kat. Kiefer/New York 1987 (J. Hallmark Neff); Ausst. Kat. Kiefer/London 1989 (A. Seymour u. A. Zweite); Ausst. Kat. Kiefer/Dublin 1990 (J. Hutchinson); auch hier wird auf eine Reihe der enthaltenen Texte wird i. F. noch zurück zu kommen sein. Eine erste kritische Auseinandersetzung mit der Frage, welche Rolle die Konstruktion und Konfirmation des Bildes vom 'Künstler-Alchemisten' in diesen Publikationen spielt, hat J. Flam in seiner Sammelrezension in Angriff genommen, die 1992 unter dem Titel *The Alchemist* in *The New York Review* erschien (vgl. Flam 1992). Während sich jüngere Forschungsarbeiten diskursiv u. ansatzweise auch kritisch mit Kiefers Selbstpositionierung auseinandersetzen (so etwa Biro 1998), bietet die bislang umfassendste Kiefer-Monographie von Arasse 2001 eher ein Beispiel für die weitere, unhinterfragte Konsolidierung des Bildes vom 'Künstler-Alchemisten' (und zwar ganz in dem von Beaucamp 1991 monierten Sinne).

⁵ Dies gilt insb. für das US-amerikanische Echo auf die o. g. Ausstellungen (vgl. insb. Hughes 1987, Gopnik 1988, Russell 1987ab u. 1990 sowie Kuspit 1988b), aber auch für eine Reihe der Beiträge, die von europäischen Autorinnen und Autoren verfasst bzw. in europäischen Zeitschriften publiziert werden (vgl. insb. Graevenitz 1987a; LeVitté-Harten 1986 u. 1989ab; Hecht 1989; krit. Groot 1987), vgl. hierzu ausf. unten. Einen gut gegliederten, allgemeinen Überblick über die Kiefer-Rezeption in der Kunstkritik liefert die Untersuchung von S. Schütz zu diesem Thema (vgl. Schütz 1996), die in diesem Zh. sowohl die markanten Unterschiede zwischen der deutschen und der internationalen Kritik aufzeigt, als auch auf die Aufnahme bestimmter Topoi der Künstler-Biographik, welche das Bild Kiefers als eines *deutschen* Künstlers prägen. Leider geht Schütz jedoch weder auf die hier interessierende Frage nach dem Spannungsfeld von Produktion und Rezeption ein, noch auch eröffnet sie eine vergleichende Perspektive auf andere Künstlerinnen und Künstler (und deren Rezeption); gänzlich unbeachtet bleibt – da der Fokus ganz auf die "Nationalisierung" gelegt wird – die Rolle, welche Kiefers Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen und die auf diese reagierenden, einschlägigen Attributionen in der Rezeption des Künstlers spielen. Dies ist umso erstaunlicher, da beide Komplexe – wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird – kaum voneinander zu trennen sind.

⁶ Vgl. DAbb. 324ab u. *interfunktionen*, Nr. 12, 1975 (o. P.); in Ausz. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 15. Im Entstehungsjahr wurde die Arbeit von Kiefer an der Kunstakademie Karlsruhe als Abschlussarbeit eingereicht und rief bereits hier unter den Professoren und Kommilitonen heftige Kontroversen hervor; zentralen Stellenwert in den Debatten um Kiefers Position und Selbstpositionierung wird sie allerdings erst ab 1980, im Zusammenhang mit dem durch die Präsentation der "Dachbodenbilder" im Deutschen Pavillon der Biennale von Venedig entfachten Skandal erhalten. Vgl. hierzu weiterf. die nachf. Abs.; zur Rezeption der Arbeit – deren Deutung in den ab 1980 erscheinenden Texten zu Kiefer lange einen zentralen Stellenwert einnimmt – a. Schütz 1999, S. 115f., mit einer Diskussion der bis dahin erschienenen Literatur. Zu einer komplexeren Deutung hat zeitgleich Saltzman 1999, S. 54f., in ihrer Dissertation zu Anselm Kiefer und der an Adorno anknüpfenden Frage einer (deutschen) "Kunst nach Auschwitz" angesetzt.

und zu der ganz wesentlich eine neue Skepsis wider die Legende von der "Stunde Null" gehörte.⁷ Speziell auf dem kulturellen Feld ging es in diesem Zusammenhang zugleich um den Standort der Kunst – und dabei nicht zuletzt um denjenigen einer tradierten Gattung wie der Malerei, deren zunächst unangefochtene Position, zu der gerade in Deutschland die Propagierung einer "Weltsprache der Abstraktion" das ihre beigetragen hatte, durch die neuen intermediären Tendenzen auf den Prüfstand geraten war.⁸ Pointiert belegen dies neben den Debatten, die um die Eskalation des Aachener *FLUXUS*-Abends geführt wurden⁹, auch zahlreiche künstlerische Stellungnahmen, wie sie speziell im Rheinland etwa in den Aktionen und Deklarationen eines Künstlers wie Wolf Vostell und – im Medium der Malerei selbst – wenig später in den Arbeiten des Beuys-Schülers Jörg Immendorf begegnen, der bereits 1966 mit seinen Bild *Hört auf zu malen!* ein einschlägiges Statement liefert.¹⁰

Dezidiert auf eine Führungsposition *in* der deutschen Gegenwartskunst optierte jedoch noch vor allen anderen schon zu dieser Zeit eben jener Künstler, dessen Nähe Kiefer im Anschluss an sein Karlsruher Studium mehrfach aufsuchen¹¹ – und den er später wohl kaum zufällig in die Fluchlinie seiner "Deutschen Geisteshelden" einreihen sollte: Joseph Beuys.¹²

⁷ Seine nachmalige Popularität verdankt letzterer Begriff nicht zuletzt dem Spielfilm *Germania Anno Zero* (dtsh. Verleihtitel: *Deutschland im Jahre Null*), Italien 1947, Regie: Roberto Rossellini, der die Hoffnung auf einen Neuanfang im zerstörten Nachkriegsdeutschland in eindrucklichen Bildern vermittelte.

⁸ Vgl. zur "Weltsprache der Abstraktion" (W. Haftmann) oben, Kap. I.2., Abs. "Europa nach dem Regen"; weiterf. zur Rolle der Malerei in Kunst und Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland und den anschließenden Jahrzehnten Grisebach 1985ab, Grasskamp 1989/1994, S. 76ff. u. den Beitrag von H. Belting im Ausst. Kat. *Bilderstreit/Köln* 1989, S. 15ff.; zu den Umbrüchen der sechziger Jahre den Beitrag von K. Schrenk im Ausst. Kat. *Aufbrüche/Düsseldorf* 1984, S. 9ff. u. speziell zur Situation um 1968 den Ausst. Kat. *Um 1968/Düsseldorf* 1990; im Überblick die Ausst. Kat. *1945-1985/Berlin* 1985, *Deutsche Kunst/Stuttgart* 1986 u. *Deutschlandbilder/Berlin* 1997 sowie – im internationalen Kontext – den Ausst. Kat. *Westkunst/Köln* 1981.

⁹ Vgl. oben, Kap. I.2., Abs. "Magie – eine Weltsprache der Modernen Kunst?" ff.

¹⁰ Vgl. zu Vostell Becker/Vostell 1965 u. Vostell 1970 sowie oben, Kap. III.2.; zu Immendorf ausf. oben, Kap. III.3.

¹¹ Vgl. M. Rosenthal im Ausst. Kat. *Kiefer/Chicago* 1987, S. 12, der berichtet, Kiefer sei 1971/1972 mehrfach zu Beuys nach Düsseldorf gereist, um mit ihm zu diskutieren; im Gespräch, so Rosenthal, habe Kiefer Beuys als "seinen Lehrer im weitesten Sinne des Wortes" beschrieben. Zu diesem Zeitpunkt hatte Kiefer sein zunächst bei Anselm Dreher in Freiburg begonnenes und bei Horst Antes in Karlsruhe fortgesetztes Studium offiziell bereits abgeschlossen. Dazu, dass Kiefer selbst später die Besuche bei Beuys als "Studium bei Joseph Beuys" führen wird, vgl. weiterf. unten. Als Student eingeschrieben ist er in Düsseldorf nicht und er zieht auch nicht nach Düsseldorf.

¹² Vgl. A. Kiefer: *Deutschlands Geisteshelden* (1973), DAbb. 329/Abb. in Ausst. Kat. *Kiefer/Chicago* 1987, Tf. 10/S. 28/29 sowie hierzu weiterf. unten. Es ist davon auszugehen, dass Kiefers 'Fortsetzung' seines Studiums ein entsprechendes Interesse an Beuys vorausging. In die Entstehungszeit der *Besetzungen* datiert nicht nur Beuys' erste große Einzelausstellung im Ausland (sowie seine Teilnahme an H. Szeemanns viel beachteter Berner Schau *When attitudes become form*), sondern auch die erste Eskalation des "Düsseldorfer Akademie-streits", die Ende 1968 bis in das Feuilleton der *ZEIT* gelangt; vgl. hierzu oben, Kap. III.1. u. Kap. III.2. (Kricke); zudem hatte Beuys Deutschland bereits zweimal auf der *documenta* vertreten. In *interfunktionen* wiederum, dem Publikationsort der *Besetzungen*, waren bis 1975 zahlreiche Beiträge des Künstlers erschienen – namentlich die "Materialien" zu wichtigen Aktionen – sowie auch eine zweiteilige, unter dem Pseudonym "Gufo reale" (ital. für Uhu) erschienene *Pathologie der Avantgarde*, deren erster Teil speziell die Faszination aufs Korn genommen hatte, welche Beuys auf einen bürgerlichen Sammlerkreis ausübte (*Beuys gesammelt und erklärt*, vgl. Reale 1972 u. 1973). Das seinerzeit heiß umrätselte Pseudonym wurde nie aufgedeckt; die Rhetorik wie auch das fokussierte Thema nähren allerdings den Verdacht, dass es sich um Bazon Brock handelte, vgl. hierzu den Wiederabdruck einschlägiger Essays des Autors in Brock 1977, 1986 u. 1990.

Zu dessen kontroverser Diskussion in der Presse wiederum hatte – wie gezeigt – bereits Ende der sechziger Jahre prominent auch die Frage nach der Haltung des Künstlers zur deutschen Vergangenheit gehört, deren Beurteilung das Feld der Rezeption in ähnlicher Weise spaltete, wie dies wenig später, wenngleich unter anderen Vorzeichen, auch bei Kiefer der Fall sein sollte.¹³

Nun mag es übertrieben sein, bereits in dem Uniformmantel, den Kiefer bei einigen seiner "Besetzungen" trägt beziehungsweise zu tragen scheint¹⁴, eine Parallele zu dem entsprechenden Kleidungsstück erkennen zu wollen, in dem Beuys Anfang der siebziger Jahre bei zahlreichen seiner öffentlichen Auftritte erschien.¹⁵ Zweifelsohne zeigen jedoch mehrere zeitgleich entstandene Arbeiten, dass sich Anselm Kiefer nicht nur für die Pathologie der deutschen Geschichte, sondern auch für diejenige der Avantgarde interessierte – und speziell für die Rolle, welche der Künstler an der Schnittstelle *beider* Pathologien spielt. So stellt auf dem Einband des Buches *Du bist Maler* (1969) eine Aufnahme der von dem nationalsozialistischen Monumentalbildhauer Josef Thorak geschaffenen Skulptur des Malers Matthias Grünewald, die mit dem appellativen Titelwort überschriebenen ist, den Auftakt zu einer Sammlung historischer, aus Magazinen ausgeschnittener sowie selbst gefertigter Photographien dar¹⁶, mit denen eine ähnlich martialische Thematik wie in den *Besetzungen* aufgegriffen und – unter anderem handelt es sich um in Kiefers Atelier arrangierte Spielzeugsoldatenschlachten – der Lächerlichkeit Preis

¹³ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.8.

¹⁴ Vgl. insb. die Aufnahmen, die in das Buch *Heroischen Sinnbildern (symboles héroïques)* (1969) eingegangen sind, s. DAbb. 326 u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 72ff., etwa S. 78. Auch aus großformatigen Aufnahmen geht mitnichten eindeutig hervor, ob es sich tatsächlich um einen Uniformmantel handelt oder lediglich um ein ähnlich geschnittenes Stück; der Eindruck einer martialischen Gewandung entsteht vielmehr durch Habitus, Gestus und den Bildkontext im Buch. Ähnliches gilt auch für die aus Reitstiefeln, altmodischer Reithose u. Jackett bestehende Kombination, die in der Serie *Besetzungen* trägt: Sie *wirkt* wie ein militärisches Habit.

¹⁵ So namentlich im Kontext der Besetzung des Studentensekretariates der Düsseldorfer Kunstakademie 1972, wo Beuys einen Uniform-Mantel trug, dessen Rotkreuz-Aufnäher mit seiner eigenen "Signatur", dem Braunkreuz, korrespondierten; ähnlich hatte Beuys bereits 1963 seinen aus Kleidungsstücken bestehenden Beitrag für die von G. Richter, K. Lueg u. S. Polke organisierte Ausstellung *Leben mit Pop* gekennzeichnet, vgl. oben, Kap. III.6., Abs. "Eine Art Ikonographie im Bilde". Versteht man Kiefers *Besetzungen* auch als Teil seiner Arbeit an der Besetzung einer Künstler-Rolle, wäre mit Blick auf die Datierung jedoch eher ein allgemeiner Bezug zur 'Uniformität' von Beuys' Habit denkbar: Schon 1969 war diese so weit in der Rezeption etabliert, dass sie als 'Markenzeichen' des Künstlers verstanden wurde; während die Assoziation der Anglerweste mit einer Fliegerweste erst später über die vermehrte Publikation der 'Fliegerabsturz'- bzw. 'Tataren-Legende' fest in diesem Bild verankert wird, findet sich Beuys' Kriegsvergangenheit schon wesentlich früher in mehreren Artikeln thematisiert und ebd. sowohl mit seiner Person, als auch mit seinem Habitus, d.h. seiner Auffassung bzw. Besetzung der Rolle des Künstlers verknüpft; vgl. oben, Kap. III.1. sowie weiterf. Kap. III.8.

¹⁶ Vgl. DAbb. 325a u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 62. Kiefers Quelle sind neben Büchern zur Kunst, zur Photographie und zur Architektur des Nationalsozialismus historische Zeitschriften, die er auch für später entstehende Werkgruppen, namentlich die ab 1980 entstehenden Landschaftsbilder und Innenräume nutzen wird. Speziell die Architekturaufnahmen dienen dabei – wie Schütz überzeugend herausarbeitet – allerdings nicht nur als "Vorlage", sondern werden im Zuge der malerischen Be- und Überarbeitungen auch perspektivisch transformiert. Vgl. hierzu Schütz 1999, S. 321ff. u. zum Thema der Transformation weiterf. a. unten, Abs. "Zeichen der Wandlung?".

gegeben wird.¹⁷ Gebrochen wird damit nicht nur der heroische Gestus des dargestellten Malers – dessen Habitus unschwer mit dem eines Künstler-Sehers zu identifizieren ist, welcher seine Berufung zur Kunst von höherer Warte erhält.¹⁸ Vor allem werden über die Assoziation mit der historischen Herkunft des Bildes und damit der Autorschaft dessen, der seine Kunst in den Dienst einer anderen Prophezeiung stellte – derjenigen eines "Tausendjährigen Reiches", die im Dritten Reich zu einer todbringenden Realität geworden war – die potentiell prekären Folgen vorgestellt, die eine Identifikation mit dem gesellschaftlichen Anspruch an den Künstler zeitigen kann, Kündler "Großer Utopien" zu sein.¹⁹ Vergleichbare Kombinationen finden sich auch in anderen Büchern dieser Zeit wieder. So etwa in den ebenfalls 1969 datierenden *Heroischen Sinnbildern (symboles héroïques)*²⁰, in denen sich Abbildungen nationalsozialistischer Skulpturen mit Aufnahmen aus den *Besetzungen*, aber auch photographischen Atelier-Stilleben und Aquarellen von Kiefers Hand mischen.²¹ Wenn sich auf Letzteren dann dicht an dicht gesetzte Rosenblüten zu

¹⁷ Vgl. die auszugsweise Dokumentation des Buches im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 62ff. und ebd. den Beitrag von T. Stoos, S. 24ff. Ausf. diskutiert haben diese Arbeit Schütz 1999, S. 133f., die sie im Kontext des Umgangs mit den historischen Quellen der verwendeten Aufnahmen analysiert; sowie Biro 1998, S. 19ff., der sie zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zu Kiefers Auseinandersetzung mit der Rolle des deutschen Künstlers nach 1945 macht, dabei aber ganz auf den Dialog mit Sartres Philosophie des Existenzialismus ("Kiefer's Existenzialismus") setzt, um auf diesem Wege zu seinem eigentlichen Thema – Kiefer und Heidegger – zu gelangen.

¹⁸ In der Kombination von himmelwärts gewandtem Blick und leerem Skizzenbuch wird nicht nur ein zentraler Topos des "Inspirationstheorems" der "Geniereligion" zitiert, assoziieren lässt sich auch die biblische Vorstellung von Moses, der auf dem Berg Sinai die Zehn Gebote empfängt. Wenngleich ein solches Anknüpfen an ein Bild aus dem alten Testament schlecht zu einem Bildhauer des Nationalsozialismus' passen mag, dürfte es über die Tradition der Kunstgeschichte gleichwohl in dessen Bildgedächtnis eingeflossen sein. Dass Prägnanz und Pathos, mit dem der Topos bei Thorak zur Darstellung kommt, auch ohne genaue Kenntnis der Provenienz des Bildes eine einschlägige Lesart gestatten, belegen wiederum Interpretationen des Kiefer-Buches, welche das Werk vage als "Skulptur im klassischen Habitus eines Schreibers oder eines Sehers" deuten, so etwa G. Adriani im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 25. Unter den Atelierphotos findet sich u. a. auch eines, auf dem man den mit Farbspritzern völlig verschmutzten Atelierboden sieht, während die Bildüberschrift "Marmorfußboden" lautet (s. DAbb. 325b). Hier wird also für das Atelier nach der Methode Leonardo da Vincis die Assoziation mit einer repräsentativen "Herrschaftsarchitektur" hergestellt – und zugleich ad absurdum geführt. Mit diesem Topos und dessen Wiederaufnahme durch Max Ernst (vgl. Ernst 1936/1983) sind in der Literatur v. a. die Holzmaserungen in Kiefers "Dachbodenbildern" assoziiert worden, für die sich Kiefer der Frottage-Technik bediente (vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 32 u. zu Kiefers Drucktechniken ausf. Hyman 1997); wohingegen Kiefer selbst diesen später *gegen* die Neigung seiner Interpreten in Anschlag bringen wird, Bedeutung in das Holz hineinzusehen (vgl. Kiefer/Hecht/Nemeczek 1990, S. 44).

¹⁹ Vgl. hierzu ausf. Hein 1992, insb. S. 140ff.; sowie Wyss 1996a, der Heins Studie viel verdanken dürfte, dessen schwungvolle Rhetorik jedoch zu mancher Unschärfe hinsichtlich einer differenzierten Betrachtung der behandelten Positionen führt – und einer Perspektive, in der die Gnosis selbst zum Muster der Interpretation gerät, wie dies später dann in Wyss' Aufsatz *Kunstgebete an Satan* explizit der Fall sein wird, vgl. Wyss 1997a, s. a. die krit. Anm. oben, Kap. I.3. sowie Kap. III.11.

²⁰ Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 72ff. Die oft unterschlagene (und dementsprechend auch in den Deutungen des Buches wenig beachtete) französische Übersetzung gehört zum Titel der Arbeit und durchbricht bereits die vom Bildmaterial her scheinbar so nahe liegende Lesart, die *Heroischen Sinnbilder* lediglich unter den Vorzeichen der deutschen Geschichte zu interpretieren. Ein großformatiges Gemälde aus dem Jahr 1970 gleichen Titels (ohne frz. Übs.) zeigt Kiefer in der aus den *Besetzungen* bekannten Pose mit "Heils-" bzw. "Hitler-Gruß". Zum Buch im Kontext der für die Montagen verwendeten Quellen vgl. Schütz 1999, S. 117f.; zur Positionierung des Künstler-Subjekts Biro 1998, S. 28f. u. Saltzman 1999, S. 54f., die beide auf Kiefers Auseinandersetzung mit dem Bild des deutschen (Kultur-)Helden fokussieren. Vgl. hierzu a. weiterf. unten.

²¹ Neben Joseph Thoraks Büste von *Friedrich II.* u. a. weitere Skulpturen von Albert Werchow u. Robert Ullmann, vgl. hierzu Schütz 1999, S. 117f.

gänzlich 'unschuldig' wirkenden Blumenbuketts formieren, die vor dem über die historischen Bildzitate eröffneten Hintergrund an Emil Noldes diesem stillen Sujet verpflichtete denken lassen, mag sich beispielsweise die Frage stellen, ob die gleich einem Rückzug wirkende Besetzung eines scheinbar neutralen Genres den Künstler vor einer Verflechtung in die Politik seiner Zeit bewahren kann, unter welchen Vorzeichen auch immer jene steht.²² Einen ähnlichen Tenor schlägt schließlich auch das 1975 entstandene Buch *Piet Mondrian – Unternehmen Seelöwe* an, das bereits in seinem Titel einen 'Meister' der ein "Großes Geistiges" adressierenden Abstraktion mit einer Schlacht des Zweiten Weltkriegs zusammenbringt²³ – und in einer solchen 'coniunctio oppositorum' auf die strukturellen und historischen Konvergenzen zu verweisen scheint, welche die "Großen Utopien" in Kunst und Politik – obzwar sie zu denkbar unterschiedlichen Enden führen sollten – vereinen, insofern sie dem Geist *einer* Zeit entsprungen sind.²⁴

Ob es ein Zufall sein kann, dass solche Reflexionen just zu der Zeit entstehen, da die deutsche Kunstszene in Joseph Beuys einen neuen 'Künder' zukunftsweisender Modelle für die Gesellschaft für sich zu entdecken beginnt; und zwar einen, der sich nicht nur auf die deutsche Geistesgeschichte, sondern explizit auch auf "Höhere Wesen" beruft – wie sie, übrigens nahezu zeitgleich zu den *Besetzungen*, mit Sigmar Polke ein anderer Künstler auf seine Weise ebenfalls zum Gegenstand einer selbstreflexiven Photoserie macht?²⁵

²² Vgl. A. Kiefer: *Heroische Sinnbilder*, Bl. 24/25, DAbb. 326/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 88/89. Emil Nolde gehörte zu den Künstlern, die im Dritten Reich mit Malverbot belegt wurden; aufgrund der Verfemung und des von ihm gewählten Genres der Landschafts- und Blumenmalerei herrschte über die Sympathie, welche der Künstler selbst anfänglich für den Nationalsozialismus gehegt hatte, lange Zeit Schweigen. Eine Befragung der "Unschuld" der Kunst begegnet mehrfach in diesem Buch: Die vorausgehende Doppelseite (Bl. 22/23, ebd., S. 86/87) etwa kombiniert ein Aquarell, das Kiefer in grünem Uniformmantel und Reitstiefeln mit "Hitlergruss" vor einer Landschaft zeigt, mit einem zweiten, eher abstrakt gehaltenen Blatt, dessen unregelmäßig auf zartblauen Grund getupftes Muster aus roten Tupfen – wenn man es denn überhaupt gegenständlich deuten will – zunächst einmal ebenfalls an Blüten erinnern mag. In der Kombination mit seinem Gegenüber kann jedoch auch der Gedanke an Einschusslöcher entstehen, zumal auf einer anderen Doppelseite ein anderes Aquarell mit roten Flecken auf schwarzem Grund direkt unter einer Photographie erscheint, die aufgereichte Soldaten zeigt (Bl. 17, ebd., S. 85).

²³ Vgl. DAbb. 339b u. Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 180ff. u. hierzu weiterf. unten; sowie das 1976 datierende Gemälde *Piet Mondrian – Hermannsschlacht*, für das Kiefer Mondrians ursprünglich an niederländischen Obstbäumen vollzogenen Weg zur Abstraktion auf dunkles "deutsches" Nadelgehölz überträgt, Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 32/S. 70; speziell zu Mondrian vgl. auch Hein 1992, S. 167f.

²⁴ Vgl. Hein 1992, S. 132ff. u. zum Problemkomplex a. oben, Kap. III.11.

²⁵ Vgl. S. Polkes Mappen-Edition *"...Höhere Wesen befehlen"* (1968), DAbb. 404a-d sowie DAbb. 393c u. DAbb. 402/Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 24ff. sowie zu dieser Arbeit weiterf. unten, Kap. V.1. Es soll hier nicht suggeriert werden, dass Kiefer Polkes Arbeit 1969 zur Kenntnis genommen hat – wiewohl dies keineswegs auszuschließen ist, denn zu dieser Zeit beginnt sich Kiefer nach Düsseldorf zu orientieren, vgl. die Anm. oben. Markant ist jedenfalls, dass beide Arbeiten unter den Vorzeichen eines Rollenspiels die Frage nach dem Selbstverständnis als Künstler zu einer Zeit stellen, da dieses einerseits insgesamt zur Debatte steht, andererseits in der deutschen Presse exemplarisch an Beuys und seiner Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit diskutiert wird, vgl. hierzu oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers" sowie zu den Diskussionen um Beuys Kap. III.1.; Kap. III.2. u. weiterf. Kap. III.8.

– '...ein Schwert gab mir der Vater' –

"Ambivalence is the central theme of all my work"²⁶

Auf eine Verständigung mit dem Werk seines Düsseldorfer 'Lehrers' lassen jedenfalls auch die Gegenstände schließen, denen sich Anselm Kiefer in seiner nächsten Werkgruppe widmen wird: Die "Dachbodenbilder", die Anfang der siebziger Jahre – also in der Phase, in der er in direkten Austausch mit Beuys tritt – entstehen und die 1980 auf der XXXIX. *Biennale von Venedig* zu jenem Eklat führen werden, der den Künstler 'über Nacht' zum kontrovers diskutierten Repräsentanten einer "neuen deutschen Kunst" machen sollte.²⁷ Gemeinsam ist den flächig auf die Leinwand gebrachten, an Bühnenprospekte gemahnenden Interieurs nämlich nicht nur auf einer grundsätzlichen Ebene ihre thematische Verortung in einem Gravitationsfeld der deutschen Kulturgeschichte, das starke Konvergenzen zu demjenigen aufweist, mit dem man auch Joseph Beuys assoziiert. Was Kiefer in den nur mit wenigen Requisiten bestückten Räumen reinszeniert, sind – wie die markanten und über einschlägige Beschriftungen einmal mehr als solche lesbar gemachten Gegenstände verraten – neben Szenen aus Wagners *Ring der Nibelungen*, dessen Protagonisten der Düsseldorfer Künstler schon zehn Jahre zuvor eher beiläufig in einem seiner "Sekunden-Stücke" auftreten lässt²⁸, ganz dezidiert auch dessen Bühnenbearbeitungen des Stoffes, auf den Beuys seinerseits in einer seiner zentralen Aktionen der frühen siebziger Jahre rekurriert: Des *Parsifal*.²⁹ Wie ein Spiegel scheint das zentrale Tableau des gleichnamigen Triptychons des Malers von 1973 das 'Schlussbild' aus *Celtic (Kinnloch Rannoch) Schottische Symphonie* (1970) zurückzuwerfen, in dem Beuys sich den Speer bei Fuß dem Publikum präsentierte³⁰; das dort als rotes Band herabfließende "Heilige Blut" ist in Kiefers Gemälde gar materialiter ins Bild getropft – und nimmt damit eben jenes Verständnis der Substanz beim Wort, wie es Beuys für seinen Materialgebrauch reklamierte.³¹ Gerade

²⁶ A. Kiefer im Gespräch mit D. Kuspit, s. Kiefer/Kuspit 1987, S. 86 (sowie zum Interview weiterf. unten, Kap. IV.2.

²⁷ Unter dem Namen "Dachbodenbilder" werden die hier zur Diskussion stehenden Werke seit Mitte der achtziger Jahre in der Kiefer-Literatur gefasst; zur Werkgruppe gehören *Deutschlands Geisteshelden*, *Der Nibelungen Leid*, *Notung*, das Triptychon *Parsifal III/IV*, *Parsifal II*, *Glaube*, *Hoffnung*, *Liebe*, *Vater*, *Sohn*, *Heiliger Geist* (zwei Vers.), *Quaternität*, *Resurrexit* u. *Die Tür*; alle datieren in 1973; vgl. ausf. zu dieser Werkgruppe v. a. Grasskamp 1986, Meier 1992, S. 59ff. u. Schütz 1999, S. 154ff. *Deutschlands Geisteshelden* stand – wiewohl nur eine von insgesamt 24 im *Deutschen Pavillon* ausgestellten Arbeiten (vgl. den Ausst. Kat. Kiefer/Venedig 1980) – aufgrund seines provokanten Sujets im Zentrum der Kontroversen um die Frage nach Kiefers Haltung zur deutschen Vergangenheit.

²⁸ Vgl. A. Kiefer: *Notung* (1973), Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 8/S. 25 u. zu Beuys' "Sekunden-Stücken" im Kontext von Wagners *Ring* oben Kap. III.7. sowie Beuys' ebd. zitierten Kommentar u. die Zeichnung *Knabenschmied mit Ergebnis* (1971), DAbb. 124.

²⁹ Vgl. zu Beuys' Auseinandersetzung mit Parzival/Parsifal ausf. oben, Kap. III.7. Schütz 1999, die "Kiefers Parsifal" im Rahmen ihrer Deutung der "Dachbodenbilder" ein ganzes Kapitel widmet (ebd., S. 181f. sowie zuvor S. 168f. zu "Kiefer und Wagner" u. zu "Kiefers Nibelungen"), geht erstaunlicherweise nicht auf diese Parallele ein.

³⁰ Vgl. neben der Aufnahme in Schneede 1994, S. 273 die ebd. nicht dokumentierte von Klopheus' Hand aus dem Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 313/S. 194, DAbb. 327 u. A. Kiefer *Parsifal I* (1973), DAbb. 238/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, Kat. 3, S. 42/43.

³¹ So explizit auch in mehreren der 1972 publizierten Interviews, vgl. ausf. oben, Kap. III.5.

wenn sich in einem solchen Detail bereits jenes Arbeitsprinzip andeutet, auf dessen Basis Kiefer zehn Jahre später tatsächlich seine eigene "Substanzlehre" entwickeln wird, lässt sich ungeachtet der unterschiedlichen 'Ergebnisse' zudem auch auf eine weitere Parallele in den einschlägig konnotierbaren Bildstrategien der beiden Künstler verweisen. Auch der in den "Dachbodenbildern" erstmals demonstrativ in 'großem Rahmen' ins Bild gebrachte Kunstgriff Kiefers, bedeutungsschwangere Namen, Begriffe und Sätze gleich Beschwörungsformeln einzusetzen, um seine Bilder durch die "Magie des Namens"³² zu Assoziationsräumen eines Gedächtnistheaters werden zu lassen, besitzt neben Vorläufern in Kiefers eigenen Werk auch solche in dem des Düsseldorfer Künstlers. Denkt man insbesondere an die Namenslisten, die dieser in zahlreichen seiner Blätter niederlegte – darunter nicht zuletzt auch solchen, die unmittelbar *als* "Bühnenstücke" ausgewiesen oder über ihre Bezeichnung als Partituren unter entsprechenden Vorzeichen lesbar werden – so begegnet nun ein ähnliches Prinzip namentlich in einem Hauptstück von Kiefers "Dachbodenbildern" wieder, *Deutschlands Geisteshelden*.³³ Unterschiedlich ist allerdings der Akzent, den die auf diese Weise annoncierten ideellen Patrilineagen und "Wahlverwandtschaften" setzen: Während in Beuys' Chorus derer, die "moduliert nur durch ihre jeweilige Existenzform" "dieses Lied gemeinsam singen", Protagonisten unterschiedlicher Nationen, Professionen und Provenienzen aufeinander treffen, die – von Albrecht Dürer über Péladan und Nam June Paik bis Leonardo, von Vostell und Maciunas über Joseph von Arimathia und Brancusi, über Yves Klein und Alfred Schmela bis Ds[c]hingis Khan – als 'Bruderschaft im Geiste' wohl kaum ein schlechtes Licht auf ihren 'Chorführer' fallen lassen, stimmt Kiefer in den "Dachbodenbildern" die Melodie eines *deutschen* "Heldenliedes" an, das über seine historische Rolle in der jüngeren Geschichte kontaminiert ist und damit keine einhellig positive Identifikation mehr zu gestatten scheint.³⁴

³² Vgl. hierzu a. einf. die Anm. oben, Kap. III.3., Abs. "Magie, Kunst u. Politik" (zu M. Broodthaers); neben Kulesa 1986 (ebd. weiterf. Lit.) u. Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. 6, Sp. 950ff. insb. Benjamin 1916/1988, auf den als Referenz für Kiefer bzw. dessen Interpreten i. F. auch noch zurück zu kommen sein wird.

³³ Vgl. DAbb. 329/Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 10/S. 28/29 sowie J. Beuys: *o. T. [Dieses Lied singen gemeinsam...]* (1963), DAbb. 216ab; die Liste war – wie auch mehrere der "Stücke" – seinerzeit im Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b prominent publiziert worden (vgl. ebd., S. 23 u. oben, Kap. III.10.). Zur selben Zeit beginnt sich auch Anselm Kiefer in seinen Büchern dieses Prinzips zu bedienen; eine ähnliche Liste taucht z. B. in seinem Buch *Für Genet* (1969) auf, vgl. DAbb. 330a u. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 16/17; später wurde diese Seite von mehreren anderen Personen noch 'signiert', vgl. die Abb. in Arasse 2001, S. 35, s. DAbb. 330b). In Kiefers Malerei wird es im Anschluss an die "Dachbodenbilder" zunächst in der Serie *Wege der Weltweisheit* (1976ff.) mit Porträts verknüpft (zu dieser Serie ausf. Schütz 1999, S. 209ff.), dann aber zunehmend exuberant auch auf Ortsnamen und Begriffe angewandt zu einem dominierenden Signifizierungsprinzip, mit dem der Künstler seine Architekturen und Landschaften in einen historischen bzw. mythologischen Deutungsraum überführt.

³⁴ Damit unterscheiden sich die "Dachbodenbilder" sowohl von zuvor wie auch später entstandenen Büchern – in denen durchaus unterschiedlich verortbare (Künstler-)Namen mit dem Assoziationsfeld der deutschen Geschichte in Verbindung gebracht werden (vgl. z. B. das Buch *Für Genet* oder das 1976 entstehende, zweibändige Buch *Donald Judd verbirgt Brünhilde*) – als auch von den im Anschluss entstehenden Werkgruppen.

– Bühnenweihe –

In mehrfacher Hinsicht ambivalent bleibt dabei aber nicht nur die Rolle, die sich der Künstler selbst im Rahmen des von dieser Melodie getragenen "Bühnenweihfestspiels"³⁵ zudenkt, sondern auch die Tonart, in der es insgesamt interpretiert werden will. Wenn Joseph Beuys' Name in der mit von lodernden Flammen bekrönten Opferschalen zur "Walhalla" stilisierten Weihestätte für *Deutschlands Geisteshelden* gleich hinter dem Richard Wagners folgt, so mag eine solche Positionierung zwar zunächst auf eine entsprechende *Rezeption* des Künstlers zielen: Einer Rezeption nämlich, die selbst dort, wo sie als Kritik formuliert wird, noch einen Beitrag zu dessen Heroisierung leistet – und zugleich die historischen Differenzen zwischen denen, die in einem Atemzug genannt werden, ähnlich missbräuchlich einebnet wie dies in den 'Heldenlegenden' geschah, welche die nationalsozialistische Kultur- und Kunstpolitik propagierte. Fokussiert würde damit auf einen kulturell tradierten Projektionsmechanismus – die exemplarische Stilisierung Einzelner zum "Geisteshelden" –, dessen prekäres Moment in der von Kiefer gewählten Perspektive umso deutlicher hervortritt, als sich 'Genialität' beziehungsweise 'geistiges Heldentum' hier als nationales und Nationalismus nährendes Klischee entpuppt. Nichts desto weniger wirft auch diese Lesart zugleich die Frage danach auf, inwieweit die genannten Helden zu Recht in dieser Linie erscheinen – also zu ihrer Wahrnehmung einen Beitrag geleistet haben, der, zumal aus zeitgenössischer Perspektive betrachtet, weitere Schatten des Zweifels auf das Feld der Ehre werfen kann. Dies gilt nicht nur im Fall eines militanten Regenten wie Friedrich II., den einzigen Staatsmann der illustren Versammlung, sondern durchaus auch für einige der aufgeführten Künstler: Den im Dritten Reich geschätzten Maler Hans Thoma etwa³⁶ sowie – wortwörtlich allen voran – für Richard Wagner, dessen "Gesamtkunstwerke" zwar die Bühnenkunst revolutionierten, gleichwohl aber vom gleichen Geist getragen sind wie seine Schriften, in denen sich sein Antisemitismus als Ideologie offenbart.³⁷ Wie Joseph Beuys vor dieser Folie einzuordnen wäre, bleibt zwar unbestimmt – zumal 'hinter' ihm mit Caspar David Friedrich ein anderer Künstler figuriert, dem man schwerlich eine Nähe zu menschenverachtenden Politiken vorwerfen kann: Zu tumber Deutschtümelei gerinnt Romantik erst in einer einseitig orientierten Interpretation.³⁸ Doch dürften Kiefer Beuys' 'Mitarbeit' an seiner Heroisierung und die zweifelhaften Seiten seiner künstlerischen Politik – wie sie diesem unter einschlägigen Vorzeichen nicht nur von Norbert Kricke, sondern just ein Jahr vor Entstehung des Bildes von Marcel Broodthaers in seinem an Beuys adressierten *Offenen Brief an Richard Wagner* vorgeworfen worden waren – nicht entgangen sein.³⁹

³⁵ Den Begriff des "Bühnenweihfestspiels" verwendete Richard Wagner für seinen *Parsifal*; vgl. hierzu ausf. Schneller 1997.

³⁶ Vgl. hierzu Hein 1992, S. 43. Übrigens wurde Kiefer 1983 in Bernau/Schwarzwald mit dem Hans Thoma-Gedenkpreis ausgezeichnet, vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Bernau 1983.

³⁷ Vgl. zur Wagner-Rezeption in den siebziger und achtziger Jahren Schütz 1999, S. 168f.

³⁸ Zur entsprechenden Friedrich-Rezeption im Nationalsozialismus vgl. Schütz 1999, S. 139f.

³⁹ Vgl. Broodthaers 1972 u. hierzu ausf. oben Kap. III.3., Abs. "Magie, Kunst u. Politik". Das Erscheinen des Artikels fällt genau in die Zeit, in der Kiefer Beuys in Düsseldorf mehrfach aufsuchte bzw. "bei Beuys studierte".

Umgekehrt haftet der Darstellung als solcher – trotz der nach Ironie schmeckenden 'Pathosformel' von Titel und Vorwurf – noch immer etwas Weihevollendes an und damit ein Moment der Akzeptanz: Nicht allein, insofern der Dachboden zugleich als "Speicher" eines kulturellen Erbes lesbar ist, dessen Wirkmacht gleichsam heraufbeschworen zu werden scheint, indem es vom Künstler sichtbar gemacht und in Erinnerung gerufen wird.⁴⁰ Vor allem kann man den Eindruck gewinnen, dass sich auch Kiefer selbst als Autor des Gemäldes – zumal dann, wenn man es im Kontext der zeitgleich entstandenen Arbeiten betrachtet – bis zu einem gewissen Grad positiv zu diesem Erbe bekennt. Nun geht es zweifelsohne fehl, dieses Bekenntnis als Bekenntnis zum Faschismus zu interpretieren – wie dies seitens zahlreicher Kritiker namentlich im Anschluss der Präsentation des Gemäldes zusammen mit weiteren Wagner-Themen gewidmeten Werken aus dem Zyklus auf der *Biennale* geschah.⁴¹ Während sich ein Gutteil der Provokation im Grunde weniger dem Gestus der Bilder selbst als vielmehr der Tatsache verdankt haben dürfte, dass hier ein Künstler an einem Ort nationaler Kulturrepräsentation sowohl sich selbst, als auch – mit den *Geisteshelden* – andere Repräsentanten der deutschen Kultur offen zu denunzieren schien⁴², übersahen gerade diejenigen, die mutmaßten, auf diese Weise solle ein zweifelhaftes Erbe angetreten werden, um welches Erbe es eigentlich geht: Dasjenige nämlich, das ein deutscher Künstler antritt, der sich eben nicht nur als Deutscher zur deutschen Geschichte und zur deutschen Gegenwart, sondern auch als *Künstler* zur Kunstgeschichte und *deren* Gegenwart in eine Position bringen muss – wie sie in *Deutschlands Geisteshelden* über den Namen von Joseph Beuys im Übrigen sogar direkt aufgerufen wird.⁴³

⁴⁰ Vgl. hierzu insb. Grasskamp 1986, der in seinem Text ausführlich auf diese symbolische Perspektive des Themas "Dachboden" eingeht und dabei – auf das Atelier des Malers verweisend, das sich zum Entstehungszeitpunkt der Bilder im Dachboden eines ehemaligen Schulhauses befand – vorschlägt, über die Assoziation zu einer Bildungsinstitution, in der eine entsprechende Tradition ausgespart werde, alternativ den "inneren" Speicher als "Lernort" eines kulturellen Gedächtnis zu entdecken. Diese Interpretation übernehmen in der Folge zahlreiche Autorinnen und Autoren bzw. führen sie weiter (vgl. insb. die Dissertation von Meier 1992). Der Titel des Bildes ist im Übrigen, wie Kiefer M. Rosenthal gegenüber äußerte, einem (Schul-)Buch entlehnt, vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987 et a., S. 30.

⁴¹ Vgl. hierzu Schütz 1996 u. Schütz 1999, S. 60f.; sowie ausf. L. Saltzmanns detaillierte Analyse in Saltzman 1999, S. 97ff.

⁴² Schließlich handelte es sich auch keineswegs um die erste öffentliche Präsentation der Arbeiten, die zuvor bereits mehrfach in Deutschland ausgestellt worden waren. Wenn Kiefer seinerseits wiederum für die Biennale nicht etwa nur jüngere Stücke (wie die im Anschluss an die "Dachbodenbilder" entstandenen Landschaften) auswählte, sondern auf mehr als fünf Jahre alte Bilder zurückgriff, lässt das vermuten, dass er bewusst auf eine Provokation setzte.

⁴³ Ergänzen lässt sich dies um einen weiteren Aspekt. So verweist Schütz 1998, S. 204/Anm. 158 im Bezug auf den ebenfalls erscheinenden Namen Mechthild von Magdeburgs zu Recht darauf, dass die Texte der mittelalterlichen Mystikerin (1207/10-1282/94) vor denen J. Böhmes zu den bedeutendsten Zeugnissen deutschspr. Mystik gehören u. sieht in den von dieser als "Licht der Gottheit" beschriebenen Visionen eine Parallele zum kabbalistischen "En Sof", das später in zahlr. Arbeiten Kiefers wiederkehren wird, verfolgt diesen Strang allerdings nicht weiter. Im Bild selbst scheint der Name freilich nicht nur zur 'Vielstimmigkeit' beizutragen, sondern den Konnex zwischen (deutscher) Kunst u. Erlösungsvorstellungen (b. Friedrich, Wagner u. Beuys) zu unterstreichen. Vgl. für eine zum Entstehungszeitpunkt des Bildes zuh. Ausg. der Schriften der Mystikerin Magdeburg 1955; zur dtsh. Mystik Böhme 1990 (u. hierin m. Blick auf Parallelen zur Kabbala Maier 1990) u. weiterf. Haug/Schneider-Lastin 2000.

Dass es Kiefer bei *dieser* Positionierung wiederum keineswegs ausschließlich um eine Abgrenzung gegenüber dem zweifelhaften Erbe einer Geniereligion gegangen sein kann, wie dies seine späteren Kommentare nahe legen, verraten dabei nicht allein einige seiner Arbeiten, die im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der "Dachbodenbilder" sowie im Anschluss an deren Biennale-Präsentation entstehen und die unmittelbar ins *Atelier des Malers* zurückführen⁴⁴ – als das somit wiederum retrospektiv auch deren Schauplatz identifizierbar wird, was ihren Autor einmal mehr in die Fluchtlinie seiner *Geisteshelden* einzureihen gestattet.⁴⁵ Wiewohl Kiefer selbst in diesen Bildern weder namentlich noch 'in Persona' die 'Bühne' betritt, öffnen sie sich spätestens auf dem Wege einer solchen biographischen Relektüre für eine Lesart, die im Bezug auf seinen eigenen Standort eine neue Ambivalenz entfaltet: Insofern nämlich, als diese dem Mechanismus, der im Bild kritisiert zu werden scheint, ihrerseits zugleich ein gutes Stück weit zuarbeitet. Anlegen lässt sich eine solche Lesart tatsächlich – noch jenseits der biographischen Verortung der Bilder – schon an die Rollenspiele, welche in den Büchern sowie zahlreichen weiteren Werken begegnen, die im Vor- und Umfeld der "Dachbodenbilder" datieren: Wenn Kiefer seine *Besetzungen* für ein Buch verwendet, das über seinen Titel – *Für Genet* – einem als 'poète maudite' geltenden französischen Dichter gewidmet ist, er sein Konterfei in die Blütenkrone einer Blume projiziert, die aus dem dahin gestreckten Körper eines Mannes wächst⁴⁶ oder er, einen flammenden Zweig in der Hand, im Bauernhemd den deutschen Wald durchstreift⁴⁷, dann werden andere Klaviaturen angeschlagen als die, welche sich leichter Hand als Maskerade unter kritischen Vorzeichen interpretieren lassen. Bereits ein Blick auf diese Arbeiten zeigt mithin, dass Kiefer nicht nur durchaus verschiedene Rollen besetzt, die 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' entsprechen – sondern dabei auch solche wählt, deren Beziehung zur Genieästhetik keineswegs so einschlägig negativ assoziierbar ist wie die Tragikomik eines Hitler-Verschnitts. Vor diesem Hintergrund betrachtet zeigt sich die eigentliche Ambivalenz

⁴⁴ Vgl. neben der großformatigen Arbeit *Resurrexit* (1973), auf die im Folgenden noch zurück zu kommen sein wird (DAbb. 332, Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 7/S. 24), v. a. das Buch *Des Malers Atelier* (1980), das einerseits auf Aufnahmen des Dachbodens basiert, andererseits auch die Thematik der "Dachbodenbilder" unmittelbar aufgreift und damit deren Tenor auf die künstlerische Tätigkeit bzw. den Künstler selbst zurücklesbar macht. Deziert taucht etwa auch die Zeile "ein Schwert verhielt mir der Vater" als Inschrift einer Ateliaraufnahme auf, so dass das aus dem Kontext genomene Wagner-Zitat ebenfalls auf den Künstler hin umgedeutet werden kann; vgl. DAbb. 333a u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 251 sowie als Einzelarbeit DAbb. 333b u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 58/S. 112.

⁴⁵ Genau dies ist namentlich in den Kritiken, die auf die Präsentation des Bildes mit einer Stilisierung Kiefers zu einem "deutschen Ausnahmekünstler" reagieren, der Fall; 1984 schreibt J. Harten im Ausst. Kat. Kiefer/Düsseldorf 1984 im Bezug auf die Namen von einer "von *autobiographischer Willkür*" bestimmten "Heldenlese", was ebenfalls den übergreifenden historischen Bezug zugunsten einer Personalisierung schwächt (vgl. ebd., S. 30). Diese Tendenz spiegelt sich letztlich aber auch in grundsätzlich auf eine Reflexion des historischen Kontexts hinarbeitenden Analysen wie dem von Saltzman 1999 wieder, wo aufgrund des psychoanalytisch orientierten Ansatzes der Künstler zu einer exemplarischen Figur für eine künstlerische Form deutscher Vergangenheitsbewältigung wird.

⁴⁶ Vgl. A. Kiefer: o. T. (1972), DAbb. 376 u. die Abb. in Arasse 2001, S. 254.

⁴⁷ Vgl. A. Kiefer: *Mann im Wald* (1971), DAbb. 331 u. Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 6/S. 23 u. weiterf. a. unten; in verwandten Arbeiten wird die Figur als "Gilgamesch" und damit in ihrem Charakter dem Parzifal nahe stehender mythologischer Heros identifiziert, vgl. etwa auch das 1981 entstandene Buch *Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald III*, Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 256ff..

seiner *Geisteshelden* erst im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption: Denn während Kiefer mit der Besetzung des Themas einerseits einen Beitrag zur kritischen Reflexion der Künstlerrolle leistet, besetzt er andererseits neben der Position des 'agent provocateur' zugleich die mit den Namen verknüpften 'Bilder vom Künstler' für sich, die ihrerseits – wie das Echo der Kritik beredt belegt – dann auch unmittelbar auf seine Person zurück gelesen werden können.⁴⁸ So gesehen aber erfüllt selbst die Aufnahme einer zweifelhaften Erbschaft – "viel Feinde, viel Ehr'" – einen der eigenen Positionierung durchaus zuträglichen Zweck.

Auf dem Ehrenfeld seiner eigenen Zeit war es zweifellos die Beuys-Rezeption, die Kiefer ein denkbar prägnantes Beispiel für die Effekte dieses Mechanismus bieten konnte. Darüber hinaus gibt es aber auch greifbarere Indizien, die darauf schließen lassen, dass sich Kiefer in der Arbeit an seinen eigenen Selbst-Veröffentlichungsstrategien sehr bewusst am 'Vorbild' des einzigen zeitgenössischen Künstlers orientiert hat, dem er in den *Geisteshelden* Reverenz erweist. Speziell für die Phase der siebziger Jahre lassen sich neben den 'Wagner-Bildern' nicht nur weitere Werke anführen, die wie ein entsprechender Gestus der Verständigung wirken können.⁴⁹ Auch die *Selbstbiographie*, die Kiefer 1977 im Katalog seiner ersten umfassenden Einzelausstellung in einer öffentlichen Institution publizierte, verrät stilistisch wie auch im Habitus eine deutliche Nähe zum *Lebenslauf Werklauf* des Düsseldorfers, der hier übrigens erstmals explizit als "Lehrer" aufgeführt wird.⁵⁰ Gemeinsam ist beiden Texten nicht nur die Verschränkung biographischer und bildhaft-fiktiver Daten, in deren Vernetzung Leben und Werk zu einem Gewebe werden, sondern auch das 'Charisma' einer "Ausstellung von Ausstrahlung", die von der Rezeption auf Leben und Werk des Künstlers zurück gelesen werden will.⁵¹ Zwar ist zu erwartende "Verlängerung" des Textes bei Kiefer von einem Pathos getragen, die von dem humorvollen Schwung, mit dem Beuys seine "Vehicle Art" verkündet, ebenso weit entfernt erscheint wie Kiefers monumentale Malerei von dessen künstlerischen Arbeiten: "*Das Eigentliche*", raunt hier geheimnisvoll der

⁴⁸ Vgl. die Anm. oben zu *Besetzungen* (1969). Diese Rezeptionslage führt z. B. dazu, dass M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 155 eigens darauf hinweist, dass sich Kiefer keineswegs allein für die deutsche Kunst- und Kulturgeschichte, sondern auch für andere Künstler wie Duchamp, Warhol oder Pollock interessiere – um im selben Atemzug allerdings zu betonen, Kiefer sei gerade auf dieser Basis "content to make a thoroughly and obviously German art, of native subjects, values, and symbols." Für seinen Hinweis auf Duchamp und Warhol beruft er sich direkt auf Kiefer, vgl. ebd., S. 51 u. S. 157/Anm. 25.

⁴⁹ So namentlich die Arbeit *Die Tür* (1973), die bereits Draxler 1987 explizit mit Joseph Beuys' *Tür* (1954-1956) in Beziehung gebracht hat und die aufgrund des auf der (gemalten) 'Ateliertür' befestigten (realen) Hasenfells in der Tat wie eine direkte Hommage wirkt, vgl. DAbb. 334/Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, Kat. 1/S. 45 sowie DAbb. 335/Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 12/S. 127.

⁵⁰ Vgl. A. Kiefer: *Selbstbiographie*, DAbb. 336 u. Ausst. Kat. Kiefer/Bonn 1977, o. P. sowie für Beuys' *Lebenslauf Werklauf* DAbb. 74a-d.

⁵¹ Im Übrigen funktioniert Kiefers *Selbstbiographie* im Rahmen seiner Rezeption auch ganz ähnlich wie Beuys' *Lebenslauf Werklauf*, indem zahlreiche Interpreten die Daten als feste Orientierungsmarken verwenden (so namentlich den Hinweis auf Beuys als Lehrer von Kiefer); wiewohl der Künstler sie (anders als Beuys die seine) weder "verlängern" noch in dieser Form weiterhin für Kataloge verwenden wird. Für die ab 1980 etablierte Position als "deutscher" (Vergangenheitsbewältigungs-)Künstler sollte freilich alsbald schon allein die Konstellation seines Geburtsorts- und Datums reichen; vgl. hierzu ausf. die von Schütz 1996, S. 8ff. zusammengetragenen Zitate aus Kritiken der achtziger Jahre.

letzte Eintrag, "*steht noch aus.*"⁵² Doch abgesehen davon, dass dieses prophetische Pathos nur schwer mit einer ironischen Position zur Genie-Ästhetik in Einklang zu bringen ist, wie sie Kiefer in Gesprächen für sich in Anspruch nimmt⁵³, weist es als Bekenntnis zu "großen Zielen", zu denen die eigene Kunst immer nur ein bescheidener Beitrag sein kann, auch zu der Haltung, mit der Beuys seine Arbeit an der Utopie einer zukünftigen Entwicklung der Menschheit zu vertreten pflegte, einige Verwandtschaft auf. Mit Blick auf Kiefers Werk der siebziger Jahre mag ein solcher Querverweis prekär erscheinen – insofern er die Ambivalenz, welche die "Dachbodenbilder" vor dem Vorwurf einer affirmativen Ästhetik rettet, einmal mehr zugunsten jener *anderen* Ambivalenz kippen lässt, welche ihre Provokation in den Dienst einer strategischen Selbstpositionierung stellt. Dass es sich jedoch – verfolgt man die weitere Entwicklung seines Werkes im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption – keineswegs um einen Kurzschluss handelt, wird im Folgenden noch eingehender zu belegen sein.

– Zeichen der Wandlung? –

Tatsächlich wirken bereits die ersten Werkgruppen, die im unmittelbaren Anschluss an die *Biennale*-Präsentation und deren kontroverse Diskussion in der Kunstöffentlichkeit entstehen, als habe sich Kiefer demonstrativ auf einen 'Läuterungsweg' begeben, den er in seinen Bildern der siebziger Jahre zunächst eher martialisch als "Malerei der verbrannten Erde" annonciert.⁵⁴ Wenn in deren Zuge sein Wahrzeichen – die Palette – wieder und wieder über den menschenleeren, geflämmtten Ackerlandschaften erscheint, ist dabei die Rolle, die Kunst und Künstler zugewiesen wird, anfangs noch von einer ähnlichen Ambivalenz gezeichnet wie in den voraus gegangenen Werken. Während ein Tableau wie *Nero malt* (1974)⁵⁵, auf dem flammende Pinsel die am Horizont aufgereihten Gehöfte in Brand gesetzt haben, erneut die zerstörerischen Folgen einer Hybris fokussiert, welche die "schöpferischen Phantasien" eines anderen "Staats-Künstlers" nicht nur für Deutschland hatten, erhält das Sujet auf einem weiteren Bild desselben Jahres, auf dem die Silhouette der Palette *Himmel – [und] Erde* vereint⁵⁶, schon einen Unterton, der den Griff nach Größe auch unter anderen Vorzeichen lesbar machen kann – es gleichwohl jedoch nicht notwendig nahe legt, diese mit dem Grundsatz der Hermetik assoziierbaren Erlösungsvorstellungen positiv zu deuten. Wenige Jahre später aber wird nicht nur der 'Bilderstreit', den die Rezeption auf den

⁵² Vgl. A. Kiefer: *Selbstbiographie*, DAbb. 336 u. Ausst. Kat. Kiefer/Bonn 1977, o. P. Die wortwörtlich viel versprechende Wendung wurde 1986 von Werner Krüger für den Titel einer Film- bzw. Fernsehdokumentation über den Künstler gewählt.

⁵³ Vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. IV.2., Abs. "'Arbeit am Mythos'".

⁵⁴ Vgl. A. Kiefer: *Malerei der verbrannten Erde* (1974), Abb. in Arasse 2001, S. 100 u. *Malen = Verbrennen* (1974), Abb. ebd. Tf. 25/S. 62. *Verbrennen – Verholzen – Versenken – Versanden* lautete denn auch der Titel von Kiefers Biennale-Katalog, vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Venedig 1980.

⁵⁵ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 24/S. 61.

⁵⁶ Vgl. A. Kiefer: *Himmel – Erde* (1974), DAbb. 337 u. Abb. in Arasse 2001, S. 100.

Schlachtfeldern der Kritik um Kiefers Arbeiten führt, vom Maler in mythischer Überhöhung für die eigene Kunst annektiert⁵⁷, sondern auch seine eigene Position zum Gegenstand von Bilderzählungen, die von Fluch, Bann, Läuterung *und* Erlösung künden. In diese Zeit fallen nicht allein die Bücher *Des Malers Atelier* und *Kyffhäuser*, deren Narrationen in den titelgebenden Themen wie auch in deren Umsetzung in einschlägige Bildfolgen unmittelbar entsprechende Lektüren nahe legen.⁵⁸ Zudem entstehen auch mehr und mehr großformatige Gemälde, mit denen neue Mythengründe erschlossen werden: Zwar sind es noch immer die gleichen Landschaften, die zuvor – wie in *Märkische Heide* (1974)⁵⁹ – dem "versandeten" und gleichsam materialiter als verloren markierten Terrain des ehemals "bis an die Memel" reichenden Deutschen Reiches gewidmet gewesen waren, mit in Flammen stehenden Dörfern und verbrannten Ackerschollen auf die Verwüstungen des Zweiten Weltkrieg verwiesen oder – wie in *Wölundlied* (1982)⁶⁰ – eben noch von den düsteren Heldenliedern germanischer Mythengesänge widerhallten. Doch tauchen sie jetzt in einem thematischen Kontext auf, der sie nicht mehr der Kultur der Täter, sondern derjenigen der Opfer weihet, indem sie etwa vom *Auszug aus Ägypten* (1984) künden oder an *Aaron* (1984-1985) erinnern, den Bruder des Mannes, der das auserwählte Volk ins Heilige Land führen wird.⁶¹ Text und Melodie des "deutschen Liedes", das zunächst noch die *Meistersinger* von

⁵⁷ Die ersten Arbeiten zum Thema datieren 1976/1977 und referieren über einschlägige Inschriften direkt auf den *historischen* bzw. religiösen Bilderstreit, vgl. z. B. A. Kiefer: *Bilderstreit* (1977), Abb. in Arasse 2001, S. 113. 1980 greift Kiefer das Thema jedoch noch einmal unter Vorzeichen auf, die sich auch mit dem Streit um *seine* Bilder assoziieren lassen: In der monumentalen Collage *Bilder-Streit* (1980) sind kolorierte Holzschnitt-Elemente der an die "Dachbodenbilder" erinnernden Dielen mit einer Photographie kombiniert, die um eine Ton-Palette gescharte (Spielzeug-)Panzermodelle zeigt, über die Szene ist die Kontur einer Palette gezeichnet, aus dem Holzboden züngeln Flammen, vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 35, S. 77 sowie das Buch *Bilderstreit II* (1980), Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 242ff.; zur Werkgruppe M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 76f. sowie Schütz 1999, S. 274ff. Den Tenor des "Bilderstreits" um Kiefer hat A. Huysen 1989 treffend als "art theology, not art criticism" bezeichnet (vgl. ebd., S. 29); im gleichen Jahr entlehnt die von S. Gohr und J. Gachnang kuratierte Kölner Schau zur Kunst nach 1960 den Begriff für ihren Titel, Kiefer ist mit mehreren Bildern vertreten; vgl. Ausst. Kat. Bilderstreit/Köln 1989 u. zu Kiefer den Beitrag von A. von Graevenitz ebd., S. 219-229, S.221f..

⁵⁸ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 228ff (*Kyffhäuser*, 1980) u. S. 250ff. (*Des Malers Atelier*, 1980); denen ähnlich wie im Fall von *Bilderstreit II* auch großformatige, überarbeitete Photographien bzw. Collagen gleichen Titels zur Seite stehen. Wiederum spielt das "Markenzeichen" Kiefers, die geflügelte oder entflammte Palette, eine zentrale Rolle; in dem in seinem Titel auf die Sage vom verbrannten und im gleichnamigen Berg seiner Erlösung harrenden Kaiser Barbarossa und die Ausbeutung dieses Mythos durch die deutsche Wehrmachts-Propaganda anspielenden Buch *Kyffhäuser* widmet der Künstler eine Photographie von Bernhard Bleekers *Dem unbekanntem Soldaten* gewidmeten Gefallenendenkmal "Dem unbekanntem Maler" um; vgl. hierzu Schütz 1999, S. 317f.

⁵⁹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 13/S. 34. Die Vorwürfe für diese Landschaften entstammen teilweise historischen Aufnahmen, aber auch Photographien, die von Kiefer selbst im Umfeld seines Ateliers in Hessen aufgenommen wurden. Erst durch die einschlägigen Beschriftungen findet die historische und topographische Verortung statt, die zunächst durch Schellack, später auch durch Stroh und Sand zusätzlich suggestiv markiert wird. Vgl. hierzu Meier 1992, S. 152ff.

⁶⁰ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 45/S. 94. M. Rosenthal allerdings assoziiert im Zuge seines ganz auf eine Einschreibung Kiefers in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" zugeschnittenen Textes die titelgebende Figur, den mythischen Götter-Schmied aus der germanischen Mythologie, bereits unmittelbar mit der des 'Künstler-Alchemisten', vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 95.

⁶¹ Zu diesen beiden Bildern vgl. weiterf. unten, Kap. IV.2., Abs. "Einschreibung in die Tradition".

Nürnberg intonieren, werden durch die Gedichte Paul Celans ersetzt;⁶² die Zinkwanne, die zehn Jahre zuvor noch den Schauplatz einer vor aufmarschierten Truppen im Spielzeugformat reinszenierten Seeschlacht abgab, fasst nun *Das Rote Meer* (1984)⁶³; die Leiter, unter der sich das zunächst als germanische Midgard-Schlange identifizierte Reptil ringelt, führt – nunmehr explizit als Jakobsleiter lesbar gemacht – in die von Cherubim und Seraphim beherrschten Sphären des Himmlischen Jerusalem.⁶⁴

Eine Wandlung vom "Saulus" zum "Paulus"?⁶⁵ Dafür, dass Kiefer alsbald auch in Deutschland nicht mehr eines rückwärtsgewandten Protofaschismus verdächtig gemacht, sondern unter neuen Vorzeichen wahrgenommen werden sollte, stellte die neue Entwicklung in seinen Arbeiten eine wichtige Voraussetzung dar – ebenso wie sie die positive Resonanz eben jener US-amerikanischen Kritiker zu bestätigen schien, die ihn gegenüber den Stimmen der Kritik aus dem eigenen Lande als Missverständenen in Schutz zu nehmen

⁶² Mit Blick auf Kiefers Arbeit mit der "Magie des Namens" einerseits und andererseits auf seine in dieser Zeit beginnende Auseinandersetzung mit der Kabbala sei auf die 1980 in zwei (Teil-)Bänden erschienene Diss. von W. Menninghaus verwiesen, die sich mit eben diesen Zh. – W. Benjamins *Theorie der Sprachmagie* und der "kritischen Kabbala" bzw. der *Magie der Form* bei P. Celan beschäftigt; es sollte nicht ausgeschlossen werden, dass Kiefer von dem bzw. den Büchern Kenntnis genommen hat; vgl. Menninghaus 1980a/1995 u. 1980b.

⁶³ Vgl. DAbb. 338/Abb. in Arasse 2001, S. 78 sowie A. Kiefer: *Unternehmen 'Seelöwe'* (1975), Abb. ebd., S. 77; dazu die Photographien aus den ebenfalls 1975 datierenden Büchern zu diesem Komplex, auf denen die Zinkwanne – teilweise mit einem Kriegsspielzeugboot bestückt, wie sie auch auf dem Gemälde erscheinen – schließlich über die photographische und photochemische Inszenierung des vereisten Atelierraums zum Schauplatz eines "Wintermärchens" wird, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 170ff. u. S. 180ff. bzw. DAbb. 339ab. In ihrer Kontur entspricht die Zinkwanne exakt dem Typ, den Joseph Beuys für seine Arbeit *Jason II* (1962) verwendete (vgl. DAbb. 340 u. Abb. in Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 29/S. 147; in der ähnlich aufgebauten, ein Jahr zuvor entstandene Arbeit *Jason I*, figuriert ein Waschzuber aus Zink, vgl. Abb. ebd., Kat. 27/S. 146). Zur Frage, inwieweit hier auch von Seiten Kiefers selbst ein Vergleich mit Beuys' Arbeiten nahe gelegt werden soll, vgl. weiterf. unten, Kap. IV.2., Abs. "Einschreibung in die Tradition".

⁶⁴ Vgl. A. Kiefer: *Midgard* (1980-1985), Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 71/S. 132/DAbb. 341; *Seraphim* (1983-1984), ebd., Abb. 78/S. 137, sowie für eine weitere Fassung von 1984 DAbb. 342. In *Jerusalem* (1986), Abb. ebd. Tf. 79/S. 144/145, erklimmen an Stelle der Leiter zwei Steigkufen den Himmel, während die von Blei bis zu Blattgold reichende Materialikonographie den Aufstieg als unter den Vorzeichen einer geistigen Läuterung stehenden kennzeichnet; später wird Kiefer das Thema in den Arbeiten *Die Himmelsleiter* (1991) u. *Jakobs Traum* (1991) wieder aufnehmen, vgl. DAbb. 344 u. Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 36/S. 86 sowie Kat. 35/S. 85; für eine weitere Fassung von 1996 s. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Venedig 1997, S. 327. Zum Thema der Jakobsleiter in der Kunst der Moderne vgl. Lichtenstern 1990b; weiterf. a. unten, Kap. VII.3. u. DAbb. 538ff.; in hist. Perspektive zum Jakobstraum die Beiträge in Horn 2002 (u. hierin insb. E. Leuschner zur 'hierarchia angelorum', die Kiefer ebenf. zu dieser Zeit zu beschäftigen beginnt, s. DAbb. 345). Über Kiefers Hinwendung zu 'jüdischen' bzw. genauer gesagt: in der Rezeption unmittelbar als "jüdisch" identifizierten alttestamentarischen Themen schrieben D. LeVitté-Harten 1986, 1989ab, 1990 u. 1991 sowie Inboden 1986; früh auch Fisher 1985 u. Schjeldahl 1985, denen es jedoch – anders als Ersterer – nicht um die spirituelle, sondern um die historische Perspektive und deren Bearbeitung durch einen deutschen Künstler ging. Kiefers – die Jerusalemer Station seiner Ausstellung 1984 begleitende – erste Israel-Reise und das positive Echo der dortigen Kritiker (vgl. z. B. Ronnen 1985) dürften ein nahe liegender Grund für das Interesse an jüdischer Mythologie gewesen sein – die gleichwohl später als "kind of liberation from the past" überhöht werden wird, vgl. M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 121 u. hierzu weiterf. unten.

⁶⁵ Unter entsprechenden Vorzeichen pflegten Kritiker Beuys' Wandlung vom Weltkriegsteilnehmer zum "Heilkünstler" zu beschreiben; Kiefer seinerseits spielte mit dieser Wendung auf seine Kritiker an ("Wenn sie sich aber eine Weile damit befaßt haben, müssen sie sich eingestehen, daß sie zunächst falsch gedacht haben. Und das ist doch gut [...]. So war es doch mit der Saulus-Paulus-Geschichte." vgl. Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 27).

gedachten und wenige Jahre später auf dieser Basis gar als "Our Kiefer" umarmen sollten.⁶⁶ Aber handelte es sich überhaupt um eine Wandlung – zumal um eine derart fundamentale, wie sie der unvermittelte Umschlag in den Themen der Bilder so deutlich anzukündigen scheint?

Mindestens setzt diese keineswegs erst mit jenen überarbeiteten Photographien und großformatigen Leinwänden ein, in denen nunmehr ein auch im Gestus als 'Magie des Materials' und im Sinne einer alchemistischen "Substanzlehre" lesbarer Umgang mit "Naturspolien"⁶⁷ und wenig später auch Werkstoffen wie Blei und Kupfer unmittelbar mit Inschriften und Titeln korrespondiert, die eine einschlägige Interpretation der Bilder nachgerade unausweichlich werden lassen: Arbeiten wie *Emanation* (1984-1986), auf der ein liches Gewölk aus Blei und Farbe Luft und Wasser miteinander verbindet und das, "was oben ist", mit dem, "was unten ist" in einem 'mysterium coniunctionis' zusammenzuführen scheint⁶⁸; eine *Ordnung der Engel* (1983-1984), die den Grundsatz der hermetischen Korrespondenzlehre unmittelbar an einer Reihe von dicken, gleich dem 'Weltei' von einer

⁶⁶ Vgl. z.B. Liebmann 1982, Smith 1982, Hughes 1983, Caldwell 1984 u. Russell 1985 für die erste Phase der enthusiastischen Kiefer-Rezeption, sowie Hughes 1987, Gopnik 1988, Russell 1987ab für die zweite, welche die Kiefers amerikanische Retrospektive begleitete u. von P. Schjeldahl 1988 in einem mit "Our Kiefer" betitelten Essay reflektiert wurde (vgl. ähnlich auch Berg 1988 u. Haxthausen 1989); allerdings gab es mit Kuspit 1984b u. 1988b sowie Kramer 1988 u. Perl 1988 ebenso beredete Sceptiker in den USA, wie umgekehrt auch in Deutschland nicht erst Ende der achtziger Jahre namhafte Kritikerinnen und Kritiker das Wort für Kiefer ergriffen; vgl. hierzu neben Schütz 1996 auch P. Winters Analyse der deutschen Kiefer-Rezeption in West/Winter 1988. Was sich in diesen Jahren allerdings in *beiden* Rezeptionsräumen und dementsprechend auch an deren Schnittstellen zunehmend verschiebt, ist der Akzent der Kontroverse: Fokussierte diese in der ersten Phase auf Kiefers Haltung zur deutschen Geschichte (seine "germaness" bzw. die "Überdosis an Teutischem", vgl. Spies 1980), so geht es nunmehr um die "Erlösung" von derselben (bzw. deren "Überlebensgroße" Beschwörung, vgl. Spies 1989).

⁶⁷ Diesen Begriff führte M. Wagner für die Verwendung von Naturmaterialien in der zeitgen. Kunst ein, vgl. Wagner 1996 u. hierzu einf. a. oben Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie". In einem voraus geg. Aufsatz zum "Gedächtnis des Materials" hatte Wagner den Begriff "Spolie" zunächst in enger Anlehnung an seine trad. Bedeutung auf die Arbeiten S. Sigurdssons angewandt, vgl. Wagner 1994/1996, die hier allerdings im vergl. Blick auf Kiefer argumentiert, dieser verwende i. Ggs. zu Sigurdsson *keine* "Spolien" (ebd., S. 130). Angesichts der Art u. Weise, wie Kiefer Materialien wie Stroh u. Erde, später auch Objekte in seine Arbeiten integriert, scheint die Übernahme des Begriffs für seine Materialästhetik jedoch mehr als angebracht.

⁶⁸ Vgl. DAbb. 358a/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 75/S. 139; bei Arasse 2001 unter dem Titel *Ausgießung* geführt (vgl. ebd., S. 196). Wie oft bei Kiefer, entstehen über die Jahre hinweg mehrere Variationen des Vorwurfs; vgl. hierzu ebenfalls Arasse 2001 u. die Abb. ebd. S. 218/219, DAbb. 358b u. S. 240 für Arbeiten aus den Jahren 1982-1986 u. 2000. Mit Blick auf Erstere sei auf den konischen Bleidraht-Filter verwiesen, der, in den Acker eingelassen, als 'empfangende' Form auf diejenige der "Ausgießung" antwortet u. im Deutungskontext an jene auf die "Substanz" ausgerichteten "Filter" erinnern kann, wie sie bei Beuys begegnen; vgl. nament. den bereits erw. *Lavendelfilter* (1965), s. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 148f. u. die Abb. ebd., S. 149/DAbb. 527. Im Zh. wird die Werkgruppe erstmals von Janssen 1986 vergleichend vorgestellt, der sie im Bezug auf Benjamins Begriff der "Aura" diskutiert (vgl. Benjamin 1935/1977, 142f.); detailliert dann von M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987 (ebd., S. 138), der sie in Berufung auf Gespräche mit dem Künstler einerseits mit der jüdischen Mystik und andererseits mit den Schriften des Dionysius Aeropagita in Verbindung bringt: "In the latter, the heavenly hierarchy is invisible to man until the appearance of the 'Divine Ray', the light that comes down and 'restores us again [...] to a higher spiritual condition.' Likewise, the sixteenth-century Jewish mystic Isaak Luria describes God's emanation; the outpouring of His attributes, as given in the *sefiroth*, are revealed as divine lights flowing into primeval space." (Hervorh. i. O.; die Zitate sind der engl. Ausgabe der Hauptschriften des D. A., London 1894 entnommen). Den entscheidenden Hinweis auf Luria als mögliche Anregung für das Thema der "Ausgießung" hatte freilich schon 1986 D. LeVitté-Harten gegeben, deren Ausführungen Rosenthal hier offenkundig zitiert, jedoch ohne die Autorin zu nennen; vgl. LeVitté-Harten 1986, S. 65, S. 68f. u. insb. S. 70.

Schlange gehüteten Wackersteinen demonstriert⁶⁹, welche über Bleifäden mit den am Horizont aufgereihten Vertretern der himmlischen Heerscharen verknüpft sind⁷⁰; oder eine Leinwand wie *Isis und Osiris* (1985-1987), in der die in der esoterischen Literatur prominent figurierende Mythe im Zeichen einer aus düsterem Grund aufragenden, dem Verfall preis gegebenen Mastaba-Architektur gefasst ist, auf deren untersten Stufen sich als Anspielung auf die Gliedmassen des zerstückelten Gottes Porzellanscherben scharren, die über Kupferdrähte mit einer am schwarzen Himmel "schwebenden" Bleiplatte verbunden sind.⁷¹ Während nämlich die Titel der Bilder einen Schritt von der zuvor fokussierten Auseinandersetzung mit geschichtsträchtigen, nationalen (Künstler-)Mythen hin zu jenem "Exodus aus der historischen Zeit"⁷² und wortwörtlich weltumfassenden Zugriff auf Kosmogonien verschiedener geistiger Traditionen signalisieren, für die Kiefer ab Mitte der achtziger Jahre zunächst in der internationalen und wenig später auch in deutschen Rezeption gefeiert wird, zeigt ein genauerer Blick auf deren Position im

⁶⁹ Ein Plural ist hier selbstredend lediglich in Anlehnung an das trad. Symbol denkbar, das als solches – insofern das "Weltei" auf den Ursprung der Welt referiert – nur im Singular zu denken ist. Dieses allerdings begegnet – in Anlehnung an den griechischen Mythos der Schlange Ophion, die sich sieben Mal um das Weltei ringelt, um es auf diese Weise auszubrüten und die Welt aus ihm entspringen zu lassen – häufig von einer Schlange gehütet bzw. umschlungen ("Ophisches" bzw., bezogen auf den gnostischen "Ophismus", "Orphisches [sic!] Ei"); eine Kombination, die ihrerseits mit derjenigen von 'Philosophischem Ei' und 'Merkurschlange' in der alchemistischen Allegorik sowie mit dem "Ouroboros"-Symbol korrespondiert, vgl. DAbb. 346b-d sowie – als eine zeitg. Darstellung, die Kiefers in der Tat am nächsten kommt, Bauer et al. 1980, Frontispiz u. Einband/DAbb. 346a. Für eine weitere künstlerische Referenz auf den Topos sei am Rande auf M. Butthes *Die heilige Nacht der Jungfräulichkeit* (1992) verwiesen, s. DAbb. 347 u. die Abb. im Ausst. Kat. documenta IX/Kassel 1992, Bd. 2, S. 72/73.

⁷⁰ Vgl. DAbb. 345/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 74/S. 136. Die römischen Ziffern auf den eiförmigen 'Steinen' im vorderen Bildgrund entsprechen dabei in absteigender Reihenfolge (IX-I) den auf der Horizontlinie befestigten Karten, auf denen die Engelshierarchien namentlich benannt sind; neben dem Titel des Bildes ist in die Himmelszone zudem der Name Dionysius Aeropagita eingeschrieben; hier wie auf anderen Bildern (etwa *Cherubim, Seraphim*, 1983, Kat. 5/S. 39 im Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991) kann die Verknüpfung freilich auch den Topos des "gefallenen Engels" assoziieren lassen. In einer wenig später entstandene Arbeit gleichen Titels und Formats, auf die mittig ein riesiger Propeller aus Bleifolie montiert ist, treten die 'Steine' (tatsächlich handelt es sich um grau bemalte Klumpen aus einem Materialgemisch) gar 'materialiter' vor den Bildgrund und sind nunmehr direkt mit den entsprechend ausgezeichneten Schriftkarten versehen; hier sorgen die an der Rückseite des Gemäldes befestigten Drähte, an denen die 'Steine' aufgehängt sind, für die Assoziation mit der Korrespondenzlehre, vgl. die Abb. bei Arasse 2001, S. 194/195; für eine bekannte Darstellung, welche die Engelshierarchien mit der kosmologischen Ordnung verknüpft, diejenige aus R. Fludds *Utriusque cosmi...*, vgl. DAbb. 311c u. die Abb. in Roob 1996, S. 46.

⁷¹ Vgl. DAbb. 357/Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Philadelphia 1987, Tf. 81/S. 149 sowie zu diesem Bild Meier 1988 u. 1992, S. 167, die sich in ihren Ausführungen allerdings weitgehend auf den Aspekt des (Gedächtnis-) "Speichers" konzentriert, für den Mythos selbst und dessen Deutungsradius in der Hermetik hingegen lediglich A. Zweites Hinweise im Ausst. Kat. Kiefer/London 1989 zitiert, vgl. ebd., S. 79. Zweite seinerseits referiert hier auf Plutarch u. Athanasius Kircher, bei dem Osiris bereits als "archetypus intellectus" erscheint; wahrscheinlicher als ein Zugriff auf diese Primärquellen ist mit Blick auf Kiefer jedoch eine Anregung durch C. G. Jungs einschlägige Deutungen der Mythe, vgl. z. B. Jung 1944/1995, S. 354f. u. zu Jung weiterf. unten, Kap. IV.2., Abs. "Einschreibung in die Tradition". Die in diesem Bild markant begegnende Verschränkung von einer mythischer Erzählung (Isis und Osiris), die auch im Referenzsystem (neo-)esoterischer Traditionen begegnet, und Materialien, die auf energetische Prozesse verweisen, legt zudem einen vergleichenden Blick auf Beuys und dessen Quellen nahe, vgl. hierzu weiterf. unten, Kap. IV.2. u. das vergleichende Resümee, Kap. VII.3.

⁷² So der Titel von G. Inbodens Essay für den Ausst. Kat. Kiefer/Köln 1986. Allerdings sieht Inboden in Kiefers Position diejenige eines "Vermittlers zwischen Geschichte und Mythos", der sinngebend für die Letztere wirke (ebd., S. 10); die Rückkehr zum Mythos sei daher als Gegenimpuls zur Mythisierung von Geschichte zu verstehen (ebd., S. 19).

Werkzusammenhang, dass ähnliche Themen bereits zuvor *in* ihrer Bedeutung *für* die Mythologie des Dritten Reiches – sowie für eine deutschen Kunst, die sich der Tradition des Geistigen verschrieben hat – Gegenstand gewesen waren. Dabei ist nicht allein, greift man weiter aus, an die der Gralslegende und dem Nibelungen-Lied beziehungsweise *Parsifal* und dem *Ring* gewidmeten Tableaus der siebziger Jahre zu erinnern, sondern namentlich auch an zwei Werke zu denken, die unmittelbar vor den hier aufgezählten Werken entstanden sind.

– Ambivalenz und Alchemie –

Zum einen handelt es sich um *Nigredo* (1984), das als unmittelbar an Kiefers märkische Äcker anschließende Landschaftsdarstellung die "Malerei der verbrannten Erde" direkt mit der ersten Stufe des alchemistischen 'opus magnum' in Verbindung bringt, an die es zugleich – über die von Schellackschichten überzogenen Schollen – auch materialiter zu erinnern scheint.⁷³ Was zunächst in der Tat wie ein Signal wirken könnte, die Auseinandersetzung mit der deutschen "Blut und Boden-Mystik" für neue Horizonte zu öffnen, an denen eine "Erlösung" vom belastenden Erbe der Geschichte winkt, gestattet gleichwohl auch eine gegenläufige Interpretation. Denn wenn im Ackerbau selbst – wenn man so will: analog zum Impetus der im Titel angesprochenen Allegorie – das Verbrennen eine wichtige Voraussetzung für den künftigen Ertrag des bearbeiteten Bodens darstellt, drängt sich mit Blick auf die dem Bild verwandten Werke des Künstlers eine weniger positive Deutung auf, die – mit Brecht bekannter Gedichtzeile gesprochen – lauten könnte: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch."⁷⁴

Ähnlich ambivalent präsentiert sich auch Kiefers *Athanor* (1983-1984), dessen Titel unmittelbar an die Wirkungsstätte des Arbeiters am 'Großen Werk', den Brennofen des Alchemisten führt.⁷⁵ Das monumentale Gemälde gehört zu einer Gruppe zeitgleich entstandener Werke, für die der Künstler historische Aufnahmen markanter Architekturen des Nationalsozialismus – in diesem Fall den *Ehrenhof* von Albert Speers *Neuer Reichskanzlei* – in mehrfacher Hinsicht im Zeichen der Kunst transformiert. Während Farbgebung, subtile Manipulationen der Perspektive sowie gezielte Manipulationen der Architektur das Pathos der Vorbilder übertrumpfen, vermitteln die Titel der Bilder diesen

⁷³ Vgl. DAbb. 348/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 70/S. 128 u. neben Rosenthals Ausführungen ebd. auch den kurzen Artikel, den A. Temkin 1990 anlässlich der Schenkung des Bildes an das Philadelphia Museum of Art verfasst hat. Temkin sieht im Titel des Werkes einen (ungebrochenen) Kommentar Kiefers zu seiner Arbeitsweise am bzw. im Bild sowie zu seiner Rolle als Maler: "Kiefer's method of making the picture forms an obvious parallel to the alchemical process [...]. The reference to alchemy has further implications for Kiefer's art as he implicitly compares the work of the alchemist to the painter. He suggests that like the alchemist, the artist is one who transforms materials and thereby offers a route toward moral wisdom." (vgl. Temkin 1990a, S. 26).

⁷⁴ Vgl. den viel zitierten Vers aus Bertold Brechts Epilog zu seiner Grotteske *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), später auch aufgenommen in die *Kriegsfiibel* (1955), hier zit. n. ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1976, S. 1839.

⁷⁵ Vgl. DAbb. 349 u. Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 62/S. 117.

Gestus in einen neuen Zusammenhang, der wie schon im Fall der *Geisteshelden* mehrere Lesarten möglich macht. Wenn etwa die düstere Kreuzbogen-Krypta von Wilhelm Kreis *Begräbnishalle für den Grossen Deutschen Soldaten* von Kiefer *Shulamith*, der von Paul Celan in seinem Gedicht *Todesfuge* als "Gegenbild" des 'deutschen Gretchens' reinkarnierten Heldenin aus Salomos Hohelied, zugebracht⁷⁶ oder dessen Entwurf für ein Kriegerdenkmal *Dem Unbekannten Maler* geweiht wird, dann scheint diese Transformation auf eine Umwidmung zu deuten, welche die Weihestätten des Nationalsozialismus für alternative Ehrerbietungen annektiert.⁷⁷ Doch ebenso wie die malerische Übersteigerung des Pathos in den monumentalen Gemälden selbst verweigert die Assoziation der Architekturen mit ihrer unseligen Geschichte nicht nur die Möglichkeit, die Transformation als solche in Gänze nachzuvollziehen – sie wirft ihre Schatten auch auf die neuen Adressaten der Ehrung zurück. Und wiewohl im Fall von Kiefers *Athanor* sich über dem zentralen Atrium ein wesentlich lichterer Himmel öffnet als auf dem zeitparallel entstandenen Pendant, wo schwärend-schwarze Schellackschwaden⁷⁸ über einer einsam erhöhten Palette als Insignie des *Unbekannten Malers* dräuen, vermag dies nicht die Erinnerung jene Öfen auszulöschen, die zum Wahrzeichen eines in der Rhetorik infamer Propaganda als solchem bezeichneten 'Reinigungsprozesses' geworden sind, der mehrere Millionen von Menschen das Leben gekostet hat. Der derart hergestellte Konnex zwischen dem Ort des Künstlers und dem des 'opus magnum' lässt sich folglich kaum einhellig positiv assoziieren.

Wenn jedoch diese Ambivalenz als kritischer Impetus gegenüber jeglichem Gestus der Verklärung gewertet werden kann und den Anstoß zur Hinterfragung der pathetisch inszenierten Erlösungsvorstellungen gibt, müsste dies nicht auch für jene Bilder geltend zu machen sein, die unter gleichen Vorzeichen andere "Wege der Weltweisheit" beschreiten? Und wird dieser kritische Impetus dann von den suggestiven Beschwörungsformeln jener Inschriften, die andere Assoziationsfelder erschließen als die einer nordisch-deutschen 'Mytho-Geographie' und die Erdschwere der Materialschlachten in eine 'Magie des

⁷⁶ Vgl. A. Kiefer: *Shulamith* (1983), Abb. ebd., Tf. 63/S. 118; sowie die vorausgegangenen, zunächst aus den Landschaftsbildern entwickelten Arbeiten zu Celans *Todesfuge*, Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 46f. u. Abb. 65f. (denen Rosenthal eine engl. Übs. des 1945 im Konzentrationslager geschriebenen Gedichts zur Seite stellt), sowie ausf. zu dieser Serie Saltzman 1999 sowie Schütz 1999, S. 287ff.

⁷⁷ Vgl. A. Kiefer: *Dem unbekanntem Maler* (1983), DAbb. 350 u. Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 61/S. 116, sowie die auf unterschiedliche Architekturen rekurrierenden Aquarelle gleichen Titels aus den Jahren 1982-1983, Abb. ebd. Tf. 53/S. 107, Tf. 54/S. 108 u. Tf. 55/S. 109. Zu Kiefers perspektivischer Bearbeitung und Transformation der historischen Architekturen vgl. ausf. Schütz 1999, S. 321ff., ebd. auch die Abb. der historischen Photographien, nach denen Kiefer arbeitete, die teilw. aber auch schon Rosenthal den Gemälden zur Seite stellt.

⁷⁸ Schellack selbst ist zunächst eine transparente, leicht gelbende Substanz, die zur Plastizität der Gemälde beiträgt; der Eindruck von Ascheablagerung und Enkaustik entsteht durch die Vermischung bzw. Schichtung mit Farbe. Sein Auftauchen in Kiefers Bildern der achtziger Jahre ist möglicherweise durch einen anderen deutschen Maler angeregt, der ab 1981/1982 in seinen Bildern exuberant mit der Substanz und der Haptik verschiedenster Malmittel zu experimentieren beginnt – und aus diesem Grund als "Alchemist" bezeichnet wird: Sigmar Polke. Vgl. hierzu weiterf. Kap. V.

Materials' zu überführen scheinen, die sie vom Glanz der Strahlkraft einer alchemistischen "Substanzlehre" zehren lässt, lediglich vor den Augen voreiliger Interpreten verborgen?⁷⁹

Was sich um Mitte der achtziger Jahre signifikant wandelt, sind jedenfalls nicht nur die Bilder Kiefers⁸⁰, sondern auch der Tenor der Kritik und mit ihm die Bilder, die dem Künstler auf den Leib geschrieben werden:

"1980 in Venedig warfen zahlreiche Kritiker Kiefer ein Übermaß an deutscher Waberlohe vor. Die Verdächtigungen reichten von Kryptofaschismus bis zu mythenseliger Naivität. Ebenso rasch trugen die Apologeten ihre Entlastungsangriffe vor. Sie insistierten auf dem Ende deutscher Berührungssängste mit der geschichtlichen Last, betonten Kiefers Trauerarbeit oder seine Strategie der Affirmation, in der das Ja ein Nein provoziert."⁸¹

– so Manfred Schneckenburgers Resümee aus dem Jahr 1986, dessen Tempus fast vergessen machen kann, dass noch kurz zuvor zahlreiche Artikel erschienen waren, die sich mit den "Deutschlandbildern" und der Frage nach einer Erneuerung einer deutschen Malerei aus dem zwiespältigen Erbe ihrer Tradition heraus befassten, die Kiefer in seinen Arbeiten exemplarisch zu realisieren suche. Allerdings hatte schon im Katalog von Kiefers Düsseldorfer Einzelausstellung 1984, in deren Rahmen zusammen mit den Dachbodenbildern auch die ersten 'Bilder der Wandlung' ausgestellt worden waren⁸², Rudi Fuchs einen ersten Ansatz zu einem Freispruch aus dieser Tradition unternommen – der freilich argumentativ noch ganz von den "ersten Eindrücken" geprägt war, von denen es nunmehr Abstand zu nehmen galt. Wohl kaum zufällig kommt Fuchs bereits auf der ersten Seite seines mit schwelgerisch formulierten Impressionen eines Atelierbesuchs in Hornbach einerseits und andererseits zahlreichen Querverweisen auf die großen 'Meister' der Moderne gespickten Katalogessays in diesem Zuge auch auf Beuys zu sprechen – in einer Formel, die nachgerade perfekt auf die qua Tradition der "Legende vom Künstler" dem "Genius im Werden"⁸³ abverlangte Überwindung des '(Lehr-)Meisters' abgestimmt scheint:

"Ich wußte, daß Kiefer einige Zeit mit Beuys gearbeitet hatte und ihn als einen seiner Meister ansah. Zweifellos war Beuys einer der Wegbereiter für viele jüngere Künstler, wenn auch vielleicht nur

⁷⁹ Gegenüber einer nurmehr auf die 'Überzeitlichkeit' eines Topos fokussierenden Interpretation von Kiefers Werken, die zweifach 'enthistorisierend' wirkt, weil sie sowohl die Geschichte des Topos als auch den historischen Rahmen seiner Wiederaufnahme ausblendet, hat neben Benjamin 1991 insb. A. Huyssen engagiert Stellung bezogen, vgl. Huyssen 1989 u. 1992; skeptisch gegenüber etwaigen kritischen Impulsen, die auch der 'alchemistischen Läuterung' des historischen Erbes eingeschrieben sein könnten, bleibt hingegen Sherlock 1988, vgl. ebd. insb. S. 26f. sowie für eine abschließende Bewertung die vergleichende Diskussion im Resümee, Kap. VII.2 u. Kap. VII.3.

⁸⁰ Und, so wäre zu ergänzen, seine Bildpraxis, insofern nämlich spätestens ab dieser Zeit immer häufiger auch bereits ausgestellte Bilder nachmalig weiter be- und überarbeitet werden; zusammen mit Kiefers Gewohnheit, Themen bzw. Titel immer wieder aufzugreifen führt dies in der Literatur zu erheblichen Unsicherheiten, teilweise auch Verwechslungen u. in den Katalogen zu teilweise unstimmmigen Angaben.

⁸¹ Vgl. Schneckenburger 1986, S. 94.

⁸² Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Düsseldorf 1984.

⁸³ In Anlehnung an das populäre Buch gleichen Titels von Paul Elbogen (Hamburg u. Gütersloh 1963), das in biographischen Porträts "Die Jugend großer Menschen" (Untertitel), d. h. Persönlichkeiten aus Kunst u. Kultur (u. a. auch Richard Wagners) vorstellt.

dadurch, daß er der deutschen Kunst ihr Selbstbewußtsein wiedergab. Die Art von Mis-en-Scene (Inszenesetzen), die Beuys brachte, hat allerdings die Malerei nicht berührt [...]"⁸⁴

Dieser nämlich habe erst Kiefer einen neuen Anstoß geben können, der – wiewohl an den Reibungspunkten des nationalen Erbes ansetzend – von Anbeginn an auf einen Befreiungsakt ausgerichtet gewesen sei.

"Kiefers absolute Freiheit von vorgegebenen Regeln, nicht den simplen Regeln der Praxis [...] verlangte einen neuen Standpunkt der Kunstauffassung. [...] Anstelle der Logik in seiner Entwicklung entdeckte ich gewisse Unregelmäßigkeiten, Schatten und Verschiebungen, zwischen denen er seine 'Methode' kreierte – und ich verstand die wirklich existenzielle Moral der Kunst: *ein Held und Abenteurer zu sein*, wie der große Ulysses."⁸⁵

Schlüssig zu dieser Einordnung in eine neue Walhalla – diejenige der "Wanderer zwischen den Welten" – ist nicht zuletzt die Form des Essays selbst: diejenige eines fiktiven Briefes nämlich, der selbstredend nicht an Richard Wagner gerichtet ist, sondern an James Joyce.

Wenig später begeben sich denn auch die ersten Kritiker und Kunsthistoriker auf jenen Weg, der Tonfall und Gestimmtheit der Rezeption in der Folge zunehmend bestimmen sollte. Nicht nur gilt es nunmehr, sich anhand der Arbeiten selbst auf die Suche nach einschlägigen Spuren zu machen, um die "alchemistischen Bedeutungen" in Kiefers Bildern aufzudecken, sondern auf diesem Wege einer 'Hermeneutik der Hermetik' *Bruch und Einung* vom Gestus des Werkes auf den Habitus ihres Autors zu übertragen und auch den Künstler selbst unter entsprechenden Vorzeichen in die Kunstgeschichte einzuschreiben. An die Stelle des agent provocateur tritt "Anselm Kiefer artifex" – der 'Alchemist'⁸⁶, der das Dürersche Erbe aufnehmende 'Melancholiker'⁸⁷ und der 'Gnostiker', der die "priesterliche Aufgabe des modernen Künstlers" aufnimmt, in seinem Werk einen Leitfaden zu legen,

⁸⁴ Vgl. Fuchs 1984, S. 7.

⁸⁵ Ebd., S. 17.

⁸⁶ Vgl. den gleichnamigen Artikel von Graevenitz 1987a (u. später auch Graevenitz 1991a); sowie – im Anschluss an Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987 – Gopnik 1988 (um nur diejenigen zu nennen, die *ganz* auf Kiefer *als* 'Alchemisten' fokussieren. Neff 1987 wiederum sieht in Kiefers Arbeitsweise am Material eine direkte Analogie zur Alchemie: "The alchemical parallels in his choice of materials and his studio practice are unavoidable" (ebd., S. 14), zugleich jedoch eine zusätzliche "rationale" bzw. einen ironischen Impuls, vor dessen Auslöschung in der Gleichsetzung von Signifikanten und Signifikaten er warnt und der Kiefer dementsprechend eher in die Nähe eines 'Gnostikers' denn eines 'Alchemisten' rückt; vgl. hierzu weiterf. a. unten, Kap. IV.2.

⁸⁷ So namentlich durch seine Beteiligung an der Ausst. *Saturne en Europe*, Strassburg 1988, in der Kiefer mit 26 Werken vertreten war, darunter auch *Melancholia* (1988), vgl. Ausst. Kat. Saturn/Strassburg 1988 u. ebd. den Beitrag von R. Recht, S. 114-121; sowie weiterf. unten. Zwar hatte schon 1985 K. Schmidt mit Blick auf in Kiefers Malerei "Ernst und Melancholie, aber auch eine große Kraft" ausgemacht, in der er "zu jenem mühseligen und langsamen Geschäft der Trauerarbeit gefunden" habe (vgl. Schmidt 1985, S. 15); diese zunächst auf Kiefers Auseinandersetzung mit Themen der Geschichte gemünzte Verknüpfung von Melancholie und Trauer(arbeit), die insb. in der angloamerikanischen Rezeption gern mit dem "german spirit" assoziiert wird, erfährt in den Texten, die sich mit den ab Ende der achtziger Jahre entstehenden Arbeiten beschäftigen, zunehmend eine Generalisierung auf ein 'überzeitliches' "Bild vom Künstler" *als* 'Melancholiker' hin. Die Assoziation von Melancholie und Trauerarbeit mit Geschichtsphilosophie einerseits u. deutscher Vergangenheit andererseits, auf die i. F. noch mehrfach zurück zu kommen sein wird, verdankt sich der Benjamin-Rezeption (u. a. im Bezug auf dessen Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), die nahezu zeitparallel zum Aufsatz von Panofsky u. Saxl über Dürers *Melancholia I* (vgl. Panofsky/Saxl 1923) entstanden ist, den Benjamin wiederum 1924 entdeckte. Vgl. hierzu Steiner 1992 u. weiterf. unten, Kap. IV.2.

"der es dem menschlichen Geist gestattet, aufzusteigen 'durch alle Dinge bis hin zur Ursache aller Dinge, die ihnen einen Ort und eine Ordnung gibt'"⁸⁸,

sowie schließlich – wie es speziell natürlich die Themen der jüdischen Mystik aufnehmenden Titel nahe legen – der 'Kabbalist'.⁸⁹ Von einem "Rollenspiel" ist in diesen Texten nicht mehr die Rede – und wenngleich der Hinweis auf die Ambivalenz des Gestus nicht gänzlich aus ihnen verschwindet, so wird diese doch zunehmend mit einer Analogie auf die 'coniunctio oppositorum' von Geist und Materie kompatibel gemacht, die auch die 'kaskadierenden Bilder vom Künstler' als Facetten einer Einheit in der Vielheit lesbar macht, welche ihrerseits wiederum mit der Bearbeitung der Werke wie auch deren Themen perfekt korrespondiert:

"For Kiefer the alchemist, the world is a physical entity, requiring a philosophy in which reflection and action are joined. Although perhaps dismayed by the frightening vengefulness of Wayland and by Wotan's evil fascination with gold, Kiefer, like them, wanted a more forceful relationship with his materials [...], he became obsessed by a yet more literal vision of art, in which energetic manipulation of matter is fundamental. After making specific reference to alchemical process in *Nigredo*, Kiefer began, literally, to carry out his activity [...], exploring the physical-cum-spiritual character of his materials. The canvas became a fetishistic object for this alchemist-painter, from which a New World could emerge, notwithstanding the alchemical potential for 'terrible' and 'sinister' experiences of 'blackness', of spiritual death, of descent into hell."⁹⁰

⁸⁸ Vgl. Neff 1987, S. 14. Hervorzuheben ist allerdings – gegenüber dem Gros der Rezeption, die sich auf die Spuren okkultur Traditionen in Kiefers Bildern begibt – dass Neff hinsichtlich der Einschreibung in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" eine gewisse Vorsicht bewahrt und eine differenzierte Diskussion anstrebt. 1997 dagegen wird Neff das Thema der Gnosis noch einmal in seinem monographischen Aufsatz zu einem unbetitelt gebliebenen Triptychon Kiefers aufnehmen (vgl. A. Kiefer: o. T. (1980-1986), DAbb. 343 u. Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 78/S.142) und dabei zu dem eher eine versöhnliche Indifferenz suchenden Schluss kommen: "For whether this triptych is primarily Catholic, alchemical, Egyptian, or Gnostic is finally not of critical importance because it is simultaneously all of them and more [...]", vgl. Neff 1997, S. 84.

⁸⁹ Vgl. LeVitté-Harten 1986 u. 1989ab, die zwar auch die Gnosis und die Alchemie anspricht, um schließlich jedoch ganz auf die Kabbala und Kiefer als 'Künstler-Kabbalisten' zu fokussieren; vgl. weiterf. unten, Kap. IV.2., Abs. "Religio". Freilich führt bereits G. Inboden 1986 Gershom Scholems Schriften zur Kabbala (namentlich Scholem 1960/1989 u. 1962) in ihrem Essay an.

⁹⁰ Vgl. M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 127.

IV.2. Resurrexit. Die (Wieder-)Auferstehung des 'Künstler-Alchemisten'

"Ein Werkzeug Gottes? – So ist es – ist es gedacht. Ein gewaltiger Schritt über Beuys hinaus, ein Schritt in die Lächerlichkeit, die dem Erhabenen so verflücht ähnlich sieht? Der Künstler als Anführer der Gottsucherbande! Wir wollen Gott und damit basta, und wenn er nicht will, wehe ihm, wir werden ihn schon zu zwingen wissen. Erlösung dem Erlöser. Doch, doch, das ist ein erfolgreicher Künstler unserer Tage, sogar der erfolgreichste von allen."¹

Konsolidiert wird diese neue Perspektive auf Kiefer im Zuge der großen Retrospektive, welche amerikanische Museen dem Künstler im Winter 1987/1988 ausrichten durch den begleitenden, für künftige Publikationen in mehrfacher Hinsicht formativen Katalog, in dessen umfangreichen Textpart Mark Rosenthal mit den zitierten Sätze gleich einem Resümee den entscheidenden Umschlag in Kiefers Entwicklung zu fassen versucht, die der Essay selbst durch einschlägige Überschriften bereits im Inhaltsverzeichnis annonciert: *Developing an Outlook – On Being German and Artist – A Formal Breakthrough – Visions of a New World.*²

– Einschreibung in die Tradition –

Unterfüttert wird der alle Phasen der Werkgenese umfassende Bogen von ikonographisch-ikonologisch angelegten Einzelbetrachtungen, deren Ziel es ist, nunmehr auch die frühen Arbeiten unter den Vorzeichen einer Vorbereitung auf das Kommende interpretieren zu können – wie etwa im Fall von *Resurrexit* (1973), zu dem es in einer nachgerade zielstrebig auf die späteren Hochzeiten des 'Künstler-Alchemisten' zugeschnittenen Auslegung des Titels heißt:

"Like the principle of yin and yang, the opposing forces symbolized by the triangles of each canvas section are but components of a single idea. Still, whereas the perspective of the forest leads into an earthly distance, the progression of steps directs the eye upward toward the threshold introduced by the door, which is, in fact, the entryway to the artist's attic studio. Both the word 'Resurrexit' and the door powerfully convey a sense of transition to another, peaceful world."³

¹ Vgl. Brock 1990, S. 91.

² Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Inhaltsverzeichnis (o. P.) u. ebd. M. Rosenthal, S. 12ff., 32ff., 76ff. u. 106ff.

³ Vgl. M. Rosenthal im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 22; für *Resurrexit* DAbb. 332. Als solle diese Befriedung einmal mehr direkt auf die Person des Künstlers zurückgeführt werden, findet sich auf der den entsprechenden Ausführungen gegenüber liegenden Katalogseite übrigens eine Farbtafel des Gemäldes *Mann im Wald* (1971) wiedergegeben, auf dem Kiefer dem Betrachter als in ein weißes Hemd gewandeter, barfußiger "Pilger" und "Hüter der Flamme" entgegentritt, s. ebd. Tf. 6/S. 23 u. DAbb. 331.

Wiewohl Rosenthals Deutungen in Details – wie etwa dem hier herangezogenen Verweis auf asiatische Spiritualität – nicht immer ganz überzeugend wirken⁴, ist die von ihm gestellte Frage nach Kiefers Quellen als solche kaum das eigentliche Problem seiner Interpretation. Tatsächlich kann ein entsprechender, an das Frühwerk des Künstlers angelegter Blick zeigen, dass sich seine Beschäftigung mit Erlösungsvorstellungen nicht allein die Bilderpolitik des Nationalsozialismus und die für diese so zentrale germanische Mythologie beschränkt haben kann und dementsprechend auch für die in den achtziger Jahren auftauchenden "Bilder der Wandlung" schon früher ein grundlegendes Interesse bestanden haben muss. So finden sich etwa die Flammen, die in der Walhalla der *Geisteshelden* gefährlich nah am Balkenwerk des Dachgestühls lodern, auf einem anderen Bild auf den Sitzflächen dreier Schulstühle wieder, die – wie der Titel *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973) verrät – der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmet sind. Wenn bereits hier das Weihevollere des annoncierten Heilsversprechens, von der räumlichen Entrückung als solchen durchaus noch unterstützt, just im Moment der Frage nach seiner *Realität* einen wortwörtlich brenzligen Beigeschmack erhält, scheint diese Spannung in einem verwandten Vorwurf sogar unmittelbar ins Unheilvolle gedehnt. Nicht nur züngeln auf diesem Bild die drei Flammen direkt aus den Dielen hervor, zudem ist auch eine Schlange in ihren Kreis getreten und erweitert die Trinität zur *Quaternität* (1973):

"Die Prinzipien des Guten und des Bösen [geraten] in eine rautenförmige, gleichrangige Anordnung; Aggression und Gefährdung, Versuchung und Heil [sind], wenn nicht [un]unterscheidbar, so doch zusammengehörig und austauschbar [...]"⁵

Wenn sich die Ambivalenz, von der die Erlösungsvorstellungen in diesen Arbeiten getragen werden, in Darstellung und Sinngehalt schlüssig mit derjenigen in Einklang bringen lässt, die auch die übrigen *Dachbodenbilder* zeichnet – und in der Literatur auch einstimmig entsprechend gedeutet worden ist – lohnt im Bezug auf die ikonographisch scheinbar so leicht zu entschlüsselnde *Quaternität* in der Tat ein zweiter Blick. Begriff und Bedeutung der

⁴ Den Ausgangspunkt für den Eintrag des "yin-yang" Prinzips in die Deutung bildet für Rosenthal ein Aquarell von 1971, das Kiefers Frau Julia in schwarzem (Abend-)Kleid vor einer hellen, mit der Spitze nach unten weisenden Dreiecksform darstellt. Hatte der Kunsthistoriker zuvor für dessen Julia gewidmeten 'Pendant', dem *Liegenden Mann mit Zweig* (1971), eine Darstellung aus einem alchemistischen Manuskript als Anregung ausgemacht, so heißt es nun, die Dreiecksform "was inspired by Kiefer's new interest in the principle of yin and yang, a concept known in many cultures as well as in alchemy.", vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 5/S. 21 (*Julia*) u. Tf. 4/S. 20 (*Liegender Mann mit Zweig*) u. DAbb. 351 sowie DAbb. 352a in Klossowski de Rola 1973/1974, S. 86; auch in Jung 1944/1995, Abb. 131/S. 297). Wenngleich eine solche, synkretistische Lesart verschiedener Quellen der Vorgehensweise des Künstlers entspricht, wirkt es doch eher irritierend, dass in Rosenthals anschließender Interpretation von *Resurrexit* nicht die hermetische Korrespondenz zwischen dem "was oben ist" und dem "was unten ist" im Vordergrund steht, sondern erneut der Verweis auf "yin" und "yang", der schon für *Julia* nicht eben nahe liegt. Umgekehrt muss mit Blick auf den für den *Liegenden Mann mit Zweig* herangezogenen Vergleich auffallen, dass der Zweig bei Kiefer eben nicht aus dem Geschlecht, sondern der *Brust* des Liegenden hervorbricht – was eher an andere Darstellungen des in die christliche Ikonographie übernommenen Lebensbaum-Motivs denken lässt, vgl. etwa *Il Sogno della Vergine* (um 1350), DAbb. 352b/Abb. in Jung 1944/1995, Abb. 222/S. 466.

⁵ Vgl. Draxler 1987, S. 176. Rosenthal, der sich in seiner diesem Bild gewidmeten Textpassage explizit auf Draxlers Deutung bezieht, fügt ihr lediglich den Hinweis auf das asiatische "yin-yang" Prinzip hinzu, das es ihm zusammen mit der auf *Resurrexit* wiederkehrenden Schlange gestattet, beide Bilder vor einen Deutungshorizont zu stellen, vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 22.

Vierheit nämlich sind als solche so ohne weiteres weder mit den Heilsversprechen des Nationalsozialismus noch mit denen der Kirche assoziierbar – wohl aber in der gnostischen und hermetischen Tradition, denen die wortwörtlich "elementare" Vierzahl als heilig gilt.⁶ Darüber, ob dieses Hintergrundwissen den Deutungshorizont der Bilder wesentlich verschiebt, mag man streiten. Unabhängig davon jedoch lässt es für eine Arbeit der frühen siebziger Jahre eine *Quelle* vermuten, die in der Literatur über den Künstler erst mehr als zehn Jahre später für die *Interpretation* jener Werke herangezogen worden ist, deren Titel und malerisch-materialer Gestus eindeutig auf eine Auseinandersetzung mit "alchemistischen Vorstellungen" und "Symbolen der Wandlung" verweist⁷: Carl Gustav Jung, in dessen Schriften die Quaternität als "Archetypus" ursprünglicher Ganzheit eine hervorragende Rolle spielt – und sich ebendort, nebenbei bemerkt, sowohl mit Referenzen auf Wagners *Ring* als auch mit zahlreichen Illustrationen verknüpft findet, in denen man denn auch unmittelbare 'Vor-Bilder' für so manche Darstellung entdecken mag, die in Kiefers Arbeiten begegnet.⁸

Bei Rosenthal hingegen – der sich in seinen Verweisen auf die Alchemie auf Mircea Eliade und Stanislaw Klossowski de Rola⁹, auffälligerweise allerdings nicht auf Jung bezieht – begegnet zwar mehrfach der Begriff des "Archetypus". Argumentativ dient er ihm jedoch weniger dazu, die Frage nach Kiefers *Umgang* mit dieser Vorstellung zu stellen, als vielmehr sein Rekurren auf kulturell tradierte Bildvorstellungen zum Anlass zu nehmen, die Arbeiten des Künstlers ihrerseits als Neuformulierungen von "Archetypen" zu deuten – und in diesem Zuge sogar zahlreiche Analogien zwischen den in den Titeln auftauchenden mythischen Protagonisten und Kiefer selbst herzustellen, so dass auch dieser Künstler gleichsam 'archetypisch' in eine Genealogie von 'Schöpfern' und 'Heilsbringern' eingereiht und mithin

⁶ So namentlich bei dem Gnostiker Valentinus, dessen Schriften – wie Neff 1987, S. 12 angibt – Kiefer als "particularly moving" bezeichnet habe. Über die Bedeutung der Quaternität bei Valentinus könnte Kiefer bei Leisegang 1924/1985, S. 281ff. u. insb. S. 294f. nachgelesen haben; ebenso wahrscheinlich ist jedoch auch eine weitere Sekundärquelle, auf die i. F. noch einzugehen sein wird.

⁷ So etwa von A. von Graevenitz 1987a u. J. Hutchinson 1987. Beide schlagen Jung nicht als mögliche Quelle vor, sondern stützen ihre Interpretation von Kiefers 'alchemistischen Bildern' auf dessen Ausführungen. Ähnlich auch López-Pedraza 1996 in seiner insgesamt auf die Psychoanalyse nach Jung aufstützenden Arbeit. Tatsächlich taucht Jungs Name aber bereits in Kiefers Aquarell *Deutsche Heilslinie* (1975) auf, wo er bezeichnender Weise neben Schopenhauer, Nietzsche, Wagner und Heidegger im dunklen Fluss treibt während Feuerbach, Hegel und Marx den lichten Regenbogen am Firmament schmücken; vgl. DAbb. 353 u. Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 1/S. 13..

⁸ So insb. in seiner umfangreichen Studie *Symbole der Wandlung*, vgl. Jung 1952/1995, insb. S. 452ff.; aber auch in den *Studien über alchemistische Vorstellungen*, vgl. Jung 1978/1995, S. 187ff. (der Jungs *Paracelsica* entstammende Teil wurde 1941 erstmals publiziert).

⁹ Neben Eliades *Schmiede und Alchemisten* (vgl. Eliade 1956/1960/1992; bzw. bei Rosenthal die amerik. Ausgabe d. Buches) auch dessen vergleichende religionswissenschaftliche Studien, in denen Jungs Begriff des "Archetypus" ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, vgl. Eliade 1949/1953/1986, Eliade 1952/1958/1988 u. Eliade 1956/1957/1990 (bzw. dessen amerik. Ausgabe); in *Das Heilige und das Profane* referiert Eliade u. a. auch auf die Tradition fernöstlicher Spiritualität und das Yoga, das Rosenthal bei Kiefer interessiert (auf Eliade hatte zuvor bereits K. Schmidt 1983 im Ausst. Kat. Kiefer/Bernau 1983 verwiesen, vgl. ebd., o. P.). Während Rosenthal in Eliades (nicht mit Illustrationen versehenen Schriften) offenbar eine Anregung für Kiefers Ideen vermutet, referiert er für die alchemistischen Bilder auf Klossowski de Rola 1973/1974. Bei Jung hingegen konnte Kiefer die Bildquellen mit einschlägigen Textquellen und deren Interpretationen vereint finden.

sein Bild schlüssig in die Tradition eines entsprechenden "Bildes vom Künstler" eingelesen werden kann.

Konsolidiert wird in Rosenthals Essay zusammen mit Kiefers Einschreibung in die entsprechenden Bild-Traditionen schließlich auch dessen Assoziation mit jenem Künstler, der bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur zwar immer wieder als sein "Lehrer" angesprochen worden war, in der Regel jedoch ohne für die entsprechenden Querverweise konkretere Begründungszusammenhänge anzuführen: Joseph Beuys. Auch hier bietet für Rosenthal der ikonographisch-ikonologische Blick auf Kiefers Arbeiten den Ausgangspunkt, um über Korrespondenzen in den Bildern der Künstler zugleich die mit diesen assoziierten 'Bilder vom Künstler' konvergieren zu lassen. So wird etwa die von Kiefer zunächst für seine photographischen Selbstinszenierungen eingesetzte und später auf mehreren Gemälden wiederkehrende Zinkbadewanne – im Text als "Nazi's Tub" bezeichnet – direkt mit der im New Yorker Katalog von 1979 prominent publizierten autobiographischen Lesart von Beuys' "Badewanne" (o. T., 1960) in Verbindung gebracht, die zudem als Referenz auch abgebildet wird¹⁰; für die in die Gemälde *Aaron* (1984-1985) und *Auszug aus Ägypten* (1984)¹¹ collagierten, gleich einem Aaronstab gekrümmten und zunächst einmal direkt mit dem aus ägyptischen Darstellungen bekannten Herrschaftszeichen der Pharaonen korrespondierenden Bleirohre weist Rosenthal auf Beuys' *Eurasienstab* hin, um sie einer an

¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 36. "The zinc tub [...] was apparently in use in virtually every home in Germany during the 1930s and 1940s, an allocation by the National Socialist Party to insure a minimum standard of hygiene. *Bathtub* was also the title of one of Beuys' most important early works [...]; while having possessed personal meaning for Beuys, the tub also alludes to both birth and death. Likewise, water has contradictory associations for life and death for Kiefer. The destructive potential of water suggests that the English channel, would become a tomb for the ill-fated German military [...]." Grundsätzlich ist Rosenthals Vergleich keineswegs unberechtigt. In seiner Fokussierung darauf, dass sich zwei deutsche Künstler auf dem Wege einer persönlichen Identifikation mit ihrer Geschichte auseinandersetzen, entgeht ihm jedoch nicht nur der Humor, der sowohl Beuys' als auch Kiefers "Badewannen-Bildern" eignet und erst in deren Interpretationen durch Dritte verloren geht, sondern etwa auch, dass sich für seine Argumentationslinie schlüssigere Vergleichsbeispiele hätten finden lassen: Beuys' auf einer *Zinkwanne* basierende Arbeit *Jason II* (1962) nämlich, die – ähnlich wie Kiefers spätere Malereien – in der Kombination von Objekt-Zitat und Titel einen dialogischen Raum zwischen Mythos und Geschichte eröffnet; vgl. DAbb. 340 u. hierzu oben, Kap. IV.1. Für die *Badewanne* hingegen dürfte möglicherweise eher an Kiefers *Gehen auf Wasser (Versuch in der Badewanne)* im Buch *Heroische Sinnbilder* (1969) zu erinnern sein, das in jene Zeit datiert, da Beuys' von Seiten der Kritik der Selbstinszenierung im Zeichen einer 'Imitatio Christi' bezichtigt wird; vgl. DAbb. 354 bzw. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 74/75 (*Heroische Sinnbilder*, S. 4/5); sowie Beuys' spätere, ironische Reprise auf seine Darstellung in der Presse von 1976, DAbb. 355 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 38/S. 25. Eine direkte Referenz seitens Kiefers auf das zur Inkunabel der Beuys-Rezeption aufgestiegene Objekt (s. DAbb. 74c) scheint Rosenthal übrigens gar nicht in Erwägung zu ziehen.

¹¹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 67/S. 124 u. Tf. 68/S. 125, DAbb. 356.

diesem orientierten Deutung im Sinne einer spirituellen 'coniunctio oppositorum' zuzuführen.¹²

– Religio –

Eine Frage, die sich für ihn allerdings nicht zu stellen scheint, ist die, inwieweit sich Kiefer seinerseits in seinem Zugriff auf 'Bilder der Wandlung' nicht nur an ihrer Bedeutung *in* Beuys' Arbeiten, sondern auch an ihrer Bedeutung für dessen Arbeit *mit* einem entsprechenden "Bild vom Künstler" orientiert haben könnte.¹³ Blickt man nämlich beispielsweise auf das Entstehungsdatum jener beiden monumentalen Gemälde, über deren Titel explizit die Erlösungsvorstellungen der Alchemie in den Deutungshorizont von Kiefers Werk eingeführt werden – *Nigredo* (1983) und *Athanor* (1983-1984) – dann scheint der Gedanke nicht ganz abwegig, dass sie – ganz ähnlich wie zehn Jahre zuvor die "Dachbodenbilder" – erneut auf eine Imago des Künstlers antworten, in der sich 1982 Joseph Beuys an denkbar prominenter Stelle, nämlich auf der Kasseler *documenta* präsentiert: Die des 'Alchemisten', der in seinem 'opus magnum' ins Dunkel belasteter Materie herabsteigt, um einen umfassenden

¹² Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 121f.: "Even while representing the melodrama of Aaron, the staff is an instrument for transformation [...]. Kiefer was familiar with what Joseph Beuys termed the 'Eurasian Staff' [...], an object with which he hoped to forge a unity between Eastern transcendence and Western materialism. The presence of Aaron's rod, which is Eastern, in a landscape strongly derived from Kiefer's own earlier German settings suggests his knowing identification of Aaron's rod with that of Beuys, and his desire for a miraculous restoration." (ergänzend findet sich ein Standbild aus Beuys' Aktion *Eurasienstab* von 1967 abgebildet). Auch hier liegt Rosenthal mit seinem Vergleich sicherlich nicht ganz falsch – problematisch ist vielmehr die Herstellung der direkten Analogie zwischen beiden "Stäben", über die – über Unterschiede im Detail hinweg – eine entsprechende intentionale Parallele zwischen den Arbeiten suggeriert werden soll und etwa auch wichtige Differenzen zwischen den Assoziationsfeldern verloren gehen. Aufgegeben werden diese zugunsten einer Interpretation, die beiden Künstlern – gleichsam ohne Einschränkung – denselben Glauben an die Transformationskraft der Kunst unterstellt. Dies wiederum muss allerdings keineswegs den Intentionen des Künstlers zuwiderlaufen, der natürlich davon ausgehen konnte, dass ein Krummstab ohne weiteres mit Beuys' *Eurasienstab* assoziiert werden kann, vgl. hierzu auch die folgenden Anm.

¹³ Zu dieser Frage können in der Tat bereits die von Rosenthal angeführten Vergleiche bzw. die diesen assistierende Berufung auf Aussagen Kiefers geben: Wenn Rosenthal im Zuge seiner Diskussion von *Aaron* in einer Fußnote beigibt, Kiefer habe ihm gegenüber verneint, hier an Beuys' *Eurasienstab* gedacht zu haben, seinen *Aaronstab* zugleich aber als "energy stick" bezeichnet (ebd., S. 159/Anm. 28), dann zeigt sich, dass der Künstler selbst den Vergleich von einer oberflächlich-assoziativen auf eine intentionale Vergleichsebene hin verschieben will, welche gleichwohl eine Assoziation zu dem mit Beuys assoziierten Bild des "Großen Generators" bzw. 'Transformators' nahe legt bzw. diesem über eine eigene "Substanzlehre" Pari bietet. Am Material argumentiert: Das Kupfer von Beuys' *Eurasienstab* ist ein Leiter, das Blei von Kiefers "*Aaronstab*" ein Isolator. Um ihn als "energy stick" aktivieren zu können, muss eine Referenz einerseits auf Beuys und/oder andererseits auf die "Substanzlehre" der Alchemie erfolgen; und es wird auch bereits über die Einbettung einschlägiger Materialien in den von den Titeln eröffneten Deutungsraum denkbar nahe gelegt, für die Beschreibung und Interpretation der Arbeiten mit einem Begriffsfeld zu operieren, das unmittelbar an Beuys erinnert ("Batterie", "Leiter", "Speicher") und damit zugleich dessen Verwendung und Deutung der Begriffe evoziert. Die Suggestionskraft dieser Assoziation zeigt sich etwa auch bei Meier 1992, S. 166f. u. Biro 1998, S. 207f., die beide im Kontext ihrer Auseinandersetzung diesen Arbeiten kursorisch auf Beuys verweisen; doch lediglich Biro vermutet hierin – wohl sehr zu Recht – auch eine strategische Referenz, vgl. hierzu weiter unten.

Läuterungsprozess zu erwirken.¹⁴ Inwieweit ein solcher dezidiert Querverweis berechtigt ist, mag Vermutung bleiben – Kiefer, seinerzeit selbst Teilnehmer der Großausstellung, dürfte jedenfalls weder Beuys' Auftritt noch das Publikumsecho, das dieser fand, entgangen sein. Erst recht, so möchte man meinen, müsste dies auch für diejenigen gelten, die Kiefer nun unter ähnlichen Vorzeichen ins Bild eines deutschen Heil-Künstlers und 'Großen Generators' einschreiben werden, das zuvor Beuys vorbehalten war. Doch ausgerechnet bei den Kritikern, die Kiefer in eben jenem Begriffsfeld eines "German spirit" situieren, das sie knapp zehn Jahre zuvor anlässlich von Beuys' Schau im Guggenheim rekrutiert hatten, sucht man weitgehend vergeblich nach einem vergleichenden Blick.¹⁵ Allzu schlüssig scheint Kiefers "Germanness" den Künstler in die "northern romantic tradition" einzufügen, die ihn gleichsam ebenso selbstverständlich mit seinen *Geisteshelden* verbunden hat, wie sie seine

¹⁴ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'"; weiterf. zum Ausstellungskontext der *d 7* auch unten in Kap. V (Polke) sowie im vergleichenden Resümee, Kap. VII.3. Mit Blick auf Kiefer sei erwähnt, dass zur Eröffnung der Schau der umstrittene *Parsifal*-Film (1982) von Hans-Jürgen Syberberg in dtsh. Uraufführung gezeigt wurde, dem in der Ausstellung selbst im Kellergewölbe des Museum Fridericianum eine ganze Raumflucht gewidmet war, vgl. die Abb. im *Kunstforum International*, Bd. 53/54, Nr. 7-8, 1982, S. 74-77 u. DAbb. 534I. Hier reagierte insb. die amerikanische Kunstkritik scharf; vgl. zur Rezeption Syberberg 1984, S. 145f.; zum Film Syberberg 1982 u. 1984; im filmhist. Kontext Mertens 2003, S. 254ff. Im bereits im Apparat zu Kap. III.9. erwähnten Begleitbuch zur *d 7* von Dümotz 1982 steuert S. Golowin hierzu einen Text bei, in dem die Gralslegende kurz erläutert u. "Parzifal" zum "Mythos unserer Kultur" erklärt wird, vgl. Golowin 1982. Auf Beuys oder Kiefer, zu deren früheren Arbeiten Brückenschläge nahe gelegen hätten, nimmt der Text des in "New Age"-Kreisen viel rezipierten Autors (vgl. etwa Golowin 1981) freilich keinen Bezug. Ein Jahr später waren Syberberg u. Kiefer (ebenso wie C.D. Friedrich, R. Wagner, R. Steiner u. J. Beuys) gemeinsam in der Zürcher Ausst. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* vertreten, vgl. Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983 u. hierin insb. den Text von Brock, der beide in den Mittelpunkt stellt, vgl. Brock 1983/1986.

¹⁵ Im Umfeld von Kiefers amerikanischer Retrospektive gilt dies namentlich für die Kritiken von Hughes 1987, Russel 1987 u. Kuspit 1988b. Die Gründe für diesen zunächst etwas befremdlichen Befund werden allerdings schnell transparent, insofern nämlich verwandte Argumentationen jeweils unterschiedliche Bewertungen untermauern sollen: Hughes und Russel, die Beuys eher kritisch betrachteten, wollen den "alchemist" Kiefer als "most important European artist in the last 25 years" (Russel) bzw. "best painter of his generation" und "one of the few visual artists in the past decade to have shown an unmistakable greatness of vision" (Hughes) feiern. Kuspit wiederum, der Beuys' "fat, felt and alchemy" eine aus der Auseinandersetzung mit seiner deutschen Kriegsvorgangeneit therapeutische Funktion zugeschrieben hatte (vgl. Kuspit 1980 u. ausf. oben, Kap. III.1.), konzediert zwar Kiefer eingangs seines Artikels ein Fokussieren "on the need for 'spiritual purification'", wie es auch für Beuys' Werk charakteristisch sei. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation konzentriert er sich jedoch ganz auf eine monographische Analyse, die Kiefer nachweisen will, er feiere den destruktiven Genius tyrannischer Herrscher und namentlich denjenigen Hitlers; in seinem "Willen zur Macht" erweise er sich schließlich als falsche – und gefährliche – Heilsversprechen predigender "Täuschungskünstler" ("He shows us a German re-appropriation of the will to power on a new level, the Germans falling back on their supposedly unique spiritual gifts and military prowess – from Herman to Hitler – having finally left them to church. In a sense, Kiefer is a *con artist*, like all priests."); vgl. Kuspit 1988b, S. 57, Hervorh. V. K.). Für einen allgemeinen Überblick über die amerikanische Rezeption von Kiefers Retrospektive vgl. Haxthausen 1989, der jedoch lediglich das im Vergleich zur Beuys-Rezeption überschwängliche Echo bemerkt, das Kiefer in den Staaten findet (ebd., S. 1). Gerade weil er Erstere als einem "minor event" entsprechende "routine notice" bewertet, scheint ihm in seiner anschließenden kritischen Analyse der Kiefer gewidmeten Texte – die explizit die Frage nach der Bedeutung des Bildes vom deutschen Künstler stellt, das hier aufgebaut wird – eine vergleichende Perspektive gar nicht erst in den Sinn zu kommen.

Hinwendung zum Geistigen hin von Beginn an einer "höheren Bestimmung" unterstellte als der, lediglich ein Maler deutscher Mythen zu sein.¹⁶

Tatsächlich fällt auf, dass bereits Rosenthals Querverweise eher als ein in Nebensätzen und Fußnoten mitgeführtes Surplus zum Hauptstrang der Argumentation erscheinen – eine Strategie, die sich möglicherweise der Vorsicht verdankt, das, was als Wahlverwandtschaft in der Annäherung an große Themen herausgestellt werden soll, nicht durch den Ruch von Epigonentum zu gefährden.¹⁷ Dies steht um so mehr für jene unter Kiefers Befürworter zu vermuten, die sich in der Folge im Vergleich beider Künstler bemühen werden, nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch Unterschiede zwischen beiden Positionen herauszuarbeiten.

Gestritten wird in der Rezeption ab den späten achtziger Jahren – anders als anlässlich der "Dachbodenbilder" – ohnedies weniger über eine Ambivalenz, die in der Referenz auf ein entsprechendes "Bild vom Künstler" oder gar dessen Rolle in den Diskursen der deutschen Kunstgeschichte liegen könnte. Wenn überhaupt, so wird diese nun vor dem Hintergrund der neu entstandenen Arbeiten zur jüdischen Mystik einerseits und andererseits dem positiven Echo diskutiert, das Kiefer bei Sammlern nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Israel erfährt – also nach wie vor im Bezug auf die deutsche Geschichte thematisiert.¹⁸ Andreas Huysens berechtigte Frage danach, wie es komme, dass Kiefers "Deutschtum" in Deutschland anders funktioniere als in Amerika¹⁹, bringt dabei sogar 'Antworten' hervor, die sich vor dem Hintergrund des realen Horrors des Holocaust mehr als makaber ausnehmen. So mutmaßt etwa ein Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* 1988:

¹⁶ Vgl. z. B. bereits Caldwell 1984, der selbst angesichts eines Bildes wie *Dem unbekanntem Maler* (1983, s. DAbb. 350), das denkbar deutlich auf einen "deutschen" Vorwurf, nämlich das "Dem unbekanntem Soldaten" gewidmeten Gefallenendenkmal verweist, Kiefers Malerei eine Qualität des Sublimen zuerkennt, die seine Arbeit "with the greatest paintings of the American Abstract Expressionists Jackson Pollock, Barnett Newman, and Mark Rothko" teile: "[...] he has succeeded in doing something very old and, for contemporary art, very new: to revive fully and successfully the tradition of Northern Romantic Painting that includes both Caspar David Friedrich and Jackson Pollock [...]" (ebd., S. 8). Auf R. Rosenblums einflussreiche Studie (vgl. Rosenblum 1975/1994) bzw. den von ihm aufgenommenen Topos einer "Northern Romantic Tradition" rekurrieren zahlreiche der amerikanischen Kritiker mit Blick auf Kiefer; auch M. Rosenthal nimmt dieses Stichwort in seinem Katalogtext wieder auf. Das Buch scheint indes auch an Kiefer nicht vorübergegangen zu sein; vgl. hierzu weiterf. unten.

¹⁷ Dies gilt jedenfalls für das Gros seiner Vergleiche und namentlich die Frage, inwieweit Kiefer bewusst auf Beuys referiert – die im Übrigen nur gestellt wird, um Bestätigung für die Nähe in den 'großen Themen' zu erhalten. Nach etwaigen Gründen für die Referenz wird jedoch nicht gefragt. Letzteres gilt auch für die beiden im Haupttext prominenter erscheinenden Vergleiche, denen auch Abbildungen von Beuys-Arbeiten zur Seite gestellt sind: Zum einen ist dies der zitierte Verweis auf die "German tub", der die bei Beuys quasi "biographisch" authentifizierte bzw., genauer gesagt: über die in der Beuys-Literatur seit der Abbildung des Werks bei Adriani/Konnertz/Thomas 1973 im Beuys' Kindheit gewidmeten Abschnitt ihres Buches direkt mit dem *Lebenslauf Werklauf* verknüpfte *Badewanne* mit den in Kiefers Werk begegnenden Zinkwannen zusammenschließt, um auch in diesen Signifikanten der 'biographischen Verwurzelung' der deutschen Themen zu erkennen. Zum anderen derjenige auf die "Vereinigung" von Ost und West, die Kiefer ähnlich wie Beuys anstrebe.

¹⁸ Vgl. hierzu oben, zur Kiefer-Rezeption speziell in Israel auch Schütz 1999, S. 67. Später wird Kiefer selbst darauf verweisen, dass "95% aller amerikanischen Sammler, die Bilder von mir haben, [...] Juden" seien, vgl. Kiefer/Hecht/Nemeczek 1989, S. 47; speziell die amerikanische Begeisterung für "Kiefer, den Alchemist [und] den Erlöser" fordert dabei auch den Spott der deutschen Kritiker heraus, vgl. Müller 1991.

¹⁹ Vgl. Huysen 1992, S. 85f.

"Wir haben es hier mit jenem leicht perversen Syndrom zu tun, das besagt: Den Deutschen, die Hitler und den Holocaust hervorgebracht haben, ist nicht zu trauen. Doch 'interessant' sind sie allemal, und das Gruseln lernt man bei ihnen besonders gut."²⁰

Dabei scheint es spätestens ab 1990, als Kiefer in Israel den Ricardo Wolf-Preis sowie in Deutschland den renommierten Goslarer Kaiserring erhält und im Anschluss mit zwei großen Ausstellungen in Berlin und Tübingen wie ein "verlorener Sohn" gefeiert wird, lediglich um Nuancen dessen zu gehen, was man nunmehr als positives Bekenntnis Kiefers zur Tradition, unter den Vorzeichen der Kunst "Wege der Weltweisheit" zu beschreiten, erkennen will. Während im Berliner Katalog Angela Schneider die in der Ausstellung zentral vertretenen, raumgreifenden Blei-Arbeiten des Künstlers zum Anlass nimmt, um Kiefers vorausgegangene Referenzen auf Geschichte zu Vorzeichen eines neuen Zugangs zur *Heilsgeschichte* zu erklären, wie sie in den jüngeren Stücken im auf "magische Transformationen" hin deutenden Material selbst verankert sei, werden dieselben Werke für Klaus-Peter Schuster zum Ausgangspunkt einer deutlich an Mark Rosenthals Vorgaben orientierten ikonographisch-ikonologischen Betrachtung, in deren Zuge auch Kiefer selbst in die Tradition des 'saturnischen Melancholikers'²¹ und 'Künstler-Alchemisten' eingeschrieben wird. Hierfür liefern Kiefers ab Ende der achtziger Jahre entstehende Arbeiten freilich eine denkbar direkte Leseanleitung.

Mittelbar gilt dies bereits mit Blick auf die in ihren Proportionen Sportflugzeugen nachgebildeten, in ihrer Kontur jedoch 'martialisch' markierten Blei-Skulpturen mit ihren in Tragflächen und Triebwerke eingelassenen Objektkästen, in denen – Reliquiaren ähnlich – Materialien eingeschlossen sind, deren Symbolik sich suggestiv mit den Titeln der Arbeiten verknüpft.²² Setzt Kiefer dabei einerseits auf eine einschlägige 'Magie des Materials', so wird andererseits auch über das Gravitationsfeld der angesprochenen Mythen und deren Projektion auf die wortwörtlich ins Bild gesetzten Vehikel des Transports die gedankliche Assoziation mit Jenseitsreisen nahezu unausweichlich gemacht. *Mohn und Gedächtnis* trägt

²⁰ Vgl. Berg 1988, der hier natürlich nicht direkt auf Huysens erst später formulierte Frage antwortet, sondern auf die durch Kiefers jüngere Arbeiten ausgelösten neuerlichen Auseinandersetzungen um Kiefers "Germanness".

²¹ Schuster nimmt hier die von R. Recht 1988 im Kontext der Ausst. *Saturne en Europe* eingeschlagene Perspektive auf. Speziell den Topos des "Melancholikers" hat nach Schuster auch Saltzman 1999 noch einmal aufgegriffen und dabei – anders als Schuster, der sich ganz auf die kunst- u. kulturgeschichtliche Tradition beruft – auch einen fruchtbaren Blick auf das kulturelle Feld der achtziger Jahre geworfen, in dem sich in der Tat etwa auch zahlreiche deutsche Filmemacherinnen und Filmemacher – namentlich etwa Helma Sanders-Brahms (*Deutschland, bleiche Mutter*, 1980) und Margarethe von Trotha (*Die bleierne Zeit*, 1981) – sowie Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus politischer Perspektive mit dem Thema der "deutschen Melancholie" beschäftigen; vgl. auch Schneider 1981, der explizit von der "melancholischen Linken" spricht, sowie weiterf. a. unten.

²² Vgl. für Gesamt- u. Detailabb. der im nachfolgenden angesprochenen Arbeiten *Mohn und Gedächtnis* (1989) und *Jason* (1989) die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 51/S. 134ff. u. Kat. 52/S. 138ff. sowie zu *Jason* auch den Ausst. Kat. Kiefer/Dublin 1990; für eine Nahaufnahme auf einen der angesprochenen 'reliquienscheinartigen' Einschlüsse die Detailaufnahme zu *Jason*, im Berliner Kat., S. 141 u. DAbb. 365 (Kasten mit Zähnen u. Schlangenhaut).

neben der Referenz auf den "Engel der Geschichte"²³ zugleich die Kapseln jener 'Zauberblume' in sich, deren wirkmächtige Substanzen den Menschen in todesähnliche – und tödlich endende – Rausch-Träume versetzen können²⁴; und wenn in *Jason* neben den Zähnen der "Drachensaat" über die Schlangenhaut auch das Gift imaginierbar wird, mit dem die rachsüchtige Medea den griechischen Helden auf seine letzte Reise schicken wird, kommt zusammen mit dessen unter den Vorzeichen "alchemistischer Vorstellungen" als transzendental orientierter Selbstfindungsprozess gedeuteten Suche nach dem Goldenen Vlies²⁵ auch "Schlafes Bruder", der Tod ins Spiel. Den Flugzeugen vergleichbar findet sich dieses Prinzip schließlich in einem monumentalen Objekt-Bild wie *Naglfar* (1988[-1991]) wieder, das in seinem Titel direkt auf das Totenschiff der germanischen *Edda* referiert, während dieses zugleich im Zentrum der Tafel als das aus früheren Arbeiten bereits

²³ Diesen, auf Walter Benjamins berühmte Formulierung zu Paul Klees Bild *Angelus Novus* (1932) anspielenden Titel trug die Arbeit zunächst und hiervon ausgehend auch die im Winter 1989/90 die Ausstellung in der Galerie Paul Maenz, Köln, auf der Kiefer die später in Tübingen und Berlin gezeigten Flugzeuge erstmals präsentierte. In Benjamins Essay *Über den Begriff der Geschichte* heißt es in der IX. These: "Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewandt. Wo eine Kette von Begebenheiten erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm." (vgl. Benjamin 1940/1977, S. 255). Das Zitat hat – aus seinem Kontext gelöst – oft dazu geführt, Benjamins Position unter den Vorzeichen einer *Berufung* auf die "Erlösungshoffnung der theologischen Überlieferung", die es als "Sinn und Maßstab in den Umgang mit Geschichte einzuführen" gelte (Niethammer 1989, S. 132) zu lesen – und diese (letztlich auch Niethammers insgesamt differenzierter angelegte Interpretation reduzierende) Lesart will A. Schneider im Berliner Katalog auch für Kiefers Flugzeuge geltend machen (vgl. ebd., S. 120). Wiewohl Benjamins Reflexionen über die Geschichte deutlich von einer eschatologischen Perspektive getragen sind, die – ebenso wie seine Schriften zur Sprache und zur Kunst – den intensiven Dialog mit der jüdischen Theologie ebenso verraten wie die Auseinandersetzung mit Spuren, die das "magische Denken" in der westeuropäischen Kultur hinterlassen hat, stehen diese doch immer in einer geschichtsphilosophischen Tradition, welche die "Dialektik der Aufklärung" zu fassen bemüht ist. Wenn überhaupt, dann können sich Erlösungshoffnungen nur aus dieser – und nicht aus der Versprechen der Religion, ebenso wenig wie aus den Versprechen der Politik – speisen. Deutlich geht dies etwa auch aus Benjamins Ankündigung seines Zeitschriftenprojekts *Angelus Novus* hervor, vgl. Benjamin 1921/1988, S. 369ff.; zu Benjamins "Engel" vgl. weiterf. a. Scholem 1972/1983.

²⁴ Benjamin vergiftete sich im September 1940 (also unmittelbar nachdem er seinen Essay schrieb) nahe dem französisch-spanischen Grenzort Port Bou auf der Flucht vor der deutschen Gestapo mit Morphinum – einem ursprünglich aus Mohnkapseln gewonnenen Opiat. Während der neue Titel die Arbeit zunächst aus der unmittelbaren Referenz auf Benjamin zu entlassen und auf ein breiteres Assoziationsfeld hin zu öffnen scheint, bleibt diese für "Kenner der Materie" also unbeschadet erhalten. Die Erweiterung des Referenzfeldes findet mithin nicht etwa statt, um – wie in früheren Arbeiten – Ambivalenzen in den Deutungsraum einzuführen, sondern steht eher im Zeichen einer partiellen "Verschleierung", wie sie für eine Sprache der Hermetik kennzeichnend ist, welche "Mit-Wissenden" (bzw. denjenigen, die bereit sind, sich die unterlegte Bedeutung zu erarbeiten) den eigentlichen Gehalt des "Textes" zu eröffnen verspricht.

²⁵ So namentlich bei C. G. Jung 1944/1995, S. 188f. u. S. 422; v. a. aber auch in der auf die hermetische Deutung des Mythos aufbauenden alchemistischen Allegorik sowie dem entsprechend in esoterischen Literatur (vgl. Lévi 1860/1926a, S. 88f.). Begleitend zum Interview Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990 erschien im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* der Photozyklus *Das goldene Vlies*, dessen teilweise auf Transformationen alltäglicher Arrangements basierende Narration Kiefer ebd. wie folgt kommentiert: "Ja, ich will diese Geschichten in einen ganz banalen, alltäglichen Zusammenhang stellen. [...] Eine deutsche Kaffeetafel läßt – wenn man den Kaffee auf die richtige Art und Weise trinkt – Jason auferstehen." (ebd., S. 24). Der bewusste Rückgriff auf klassische Bildung sei gar nicht nötig, "dieser Mythos steckt in einem, ohne dass man darüber gelesen hat." Demgegenüber dürften sich die in dem Flugzeug-Objekt *Jason*, aber auch in dem Bild *Das goldene Vlies* (1990) über einschlägige Materialien wie Blattgold und Zähne gelegten Spuren zur Mythe und ihrer hermetischen Deutung wohl kaum den von Kiefer angeführten, im menschlichen Gedächtnis "von weit her" gebildeten "Grunderfahrungen, Grundbefindlichkeiten [...] die sich in Tausenden von Jahren gesammelt haben" verdanken.

bekanntes Spielzeug-Modell eines Kriegsschiffes direkt vor Augen gestellt wird, auf dessen Planken abgeschnittene Finger- beziehungsweise Zehennägel unmittelbar an die magischen Vorstellungen gemahnen, auf deren Zugkraft Kiefers 'Arbeit am Material' auch ihrerseits setzt.²⁶ Derjenigen von Beuys ist sie dabei nicht nur insofern vergleichbar, als auch dieser in einem entsprechenden thematischen Kontext mit entsprechenden Materialien einen entsprechenden Deutungsraum für seine Werke eröffnet hat²⁷ – sondern auch im Hinblick auf die Position, die der Künstler als Zeichen setzender Schöpfer der Werke bezieht. Anders als der 'Aktionskünstler' Beuys betritt Kiefer hier zwar nicht selbst die 'Bühne' – doch ganz ähnlich wie schon dessen Objekte auf den abwesenden Autor zurückstrahlen, können auch für Kiefers Interpreten die einschlägig konnotierbaren Arbeiten zum Unterpfand einer den Künstler einbeziehenden Lektüre werden.²⁸

Genau hierauf dürfte es Kiefer seinerseits aber auch absichtsvoll angelegt haben – und zwar nicht allein dort, wo – wie in *Naglfar* – die Verbindung zum Werk über eine nachgerade 'korpo-reale' Spur der (Bild-)Magie herstellbar scheint. So taucht ab 1988 in mehreren Arbeiten jenes Polyeder auf, das als direkte Referenz auf Dürers *Melencolia I* erkenntlich eben nicht nur das Thema der Melancholie, sondern zusammen mit deren kulturhistorischer Deutungsperspektive auch die kunsthistorische des Dürer-Stichs aufruft, die in diesem Bild eine programmatische Selbstdarstellung des Künstlers sieht, der – im Zeichen des Saturn geboren, jedoch unter Merkurs Schutz und Jupiters Ägide schaffend – seine Arbeit der geistigen Läuterung der Materie unterstellt.²⁹ Wenn sich Klaus-Peter Schuster im Zuge seiner *Bemerkungen zu Kiefers 'saturnischer Malkunst'* minutiös auf diese doppelte Referenzialisierung einlässt, um ausgehend von einschlägigen Interpretationen des Dürer-

²⁶ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 21/S. 63 sowie ähnlich auch das Blei-Objekt gleichen Titels aus dem Jahr 1998, Abb. in Arasse 2001, S. 244/254 u. DAbb. 366ab; die Datierung des gen. Objektbildes ebd., "1978-91", dürfte sich einem "Zahlendreher" verdanken u. 1987 meinen). Zum Schiff Naglfar ("Nagelschiff") vgl. den Abschnitt 6 zum "Fingernagel" in Bächtold-Stäubli 1927f./1987, Bd. II, S. 1505 (hier unter Verweis auf den Gebrauch, Toten für die letzte Reise die Finger- und Zehennägel zu schneiden) u. Bd. VIII, S. 1089, wo die Deutung von Naglfar als Totenschiff als "episch-phantastische Ausbeutung des alten Aberglaubens, wonach abgeschnittene Nägel vernichtet werden müssen, damit sie nicht zu Schadenzauber verwendet werden können" interpretiert wird. Das Erscheinen von Naglfar soll das Weltende ankündigen.

²⁷ Vgl. z. B. J. Beuys' unbetitelte Objekte aus dem Jahr 1975, in denen Fußnägel auf mit Fett präpariertem Filz bzw. Torf drapiert sind, s. DAbb. 367 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Abb. 67 u. 68, S. 42; für den bislang wohl umfangreichsten Versuch, Beuys' 'Geheimnisse' im Kontext der nordischen (hier insb. der keltisch-irischen, aber auch der germanischen) Mythologie zu deuten, den allerdings seinerseits ins kryptographisch-kryptisierende wuchernden Beitrag von Kramer 1981.

²⁸ So schreibt P.-K. Schuster (seinerseits einen Gedanken von R. Ermen aufgreifend, vgl. Ermen 1990, S. 325): "Gerade das Blei" habe "für Kiefer inzwischen einen vergleichbaren Materialwert gewonnen [...] wie etwa der Filz für Joseph Beuys", vgl. Schuster 1991, S. 154.

²⁹ Vgl. für den Dürer-Stich DAbb. 368 u. die Abb. im Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.1A/S. 238. Schuster referiert u. a. auf Panofsky/Saxl 1923, Hartlaub 1937a u. 1959, Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989, Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992 sowie Yates 1979/1991. Panofskys Deutung hatte schon Neff 1987, S. 14 in einer Fußnote in seine Interpretation von *Melancholia* einbezogen – und in diesem Zh., auf Kuspit 1984b verweisend, auch Kiefers Beschäftigung mit Dürers mit der "intermediary, healing function of the artist – whether as Beuys' shaman or Kiefer's priest (or more properly, his Gnostic) – operating between the secular and the sacred" assoziiert gesehen.

Blattes in Arbeiten wie *Schwarze Galle* (1989)³⁰ und *Melancholia* (1988)³¹ die Handschrift des die saturnische Melancholie transformierenden 'Künstler-Alchemisten' zu erkennen, dann folgt er letztlich nur einer bereits in den Bildern selbst vorgegebenen Leitlinie, die ebenso auf das Vorwissen des Kunsthistorikers wie auf dessen Bereitschaft setzt, es für entsprechende Einschreibungsprozesse fruchtbar zu machen.

"Geradezu programmatisch wird dieser Prozeß auf Kiefers großem *Melancholia*-Bild von 1988 sichtbar. Kiefer hat hier die alchemistische von Blei in einem Fluidum des Geistigen im Kontext seines Ateliers demonstriert. In der unteren Bildzone sieht man die mit Bleibildern angefüllte Künstlerwerkstatt, darüber den gläsernen Polyeder in seiner ihm von zahlreichen Dürerexegeten zugesprochenen Funktion als Stein der Weisen, und darüber, der strahlenden Lichterscheinung auf Dürers Melancholieblatt vergleichbar, eine Feuerwolke als Gleichnis der Verwandlung von Materie in Geistiges, wobei das Auflodern des Feuers zugleich das Aufsteigen zu einem höheren Bereich, zu einem ideellen Oberen meint."³²

Wiewohl mit "diesem Prozeß" hier eben nicht derjenige der kunsthistorischen Lektüre, sondern die "auch bei Kiefer nach Überwindung, um nicht zu sagen nach Erlösung" suchende Transformation der saturnischen Melancholie in der künstlerischen Arbeit gemeint ist, die Schuster zuvor am Beispiel des Bildes *Schwarze Galle* erläutert hat³³, lassen sich seine Formulierungen daher gleichermaßen auf die (Selbst-)Einschreibung Kiefers in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" hin lesen, für die es in diesem Fall lediglich einer die Zeichen deutenden Beschreibung des Bildaufbaus bedarf.

Tatsächlich meldet denn auch Doreet LeVitté-Harten in ihrem Beitrag für denselben Band Bedenken gegenüber den einhellig auf dieses Bild zugeschnittenen Interpretationen ihrer Kollegen an. Hatte sie schon zuvor in ihrer Goslarer Laudatio erklärt, sie zögere bewusst davor zurück, den Begriff der "Alchemie" aufzugreifen, mit dem "überhaupt bei Kunst und Künstlern reichlich sorglos umgegangen" werde und von daher vehement verneint: "Natürlich

³⁰ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 47/S. 110; sowie für Schusters Deutung a. die Anm. hierzu oben.

³¹ Vgl. DAbb. 369 u. Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 44/S. 105; das auf der Photoarbeit figurierende Polyeder aus Glas dient in dem 1989 entstandenen Blei-'Flugzeug' gleichen Titels als schreinartiger Aufsatz, vgl. die Abb. ebd., S. 157. Eine Anregung für die Fertigung des Objekts aus Glas könnte Kiefer in dem bekannten, Jacopo de' Barbari zugeschriebenen Porträt Luca Pacioli (1495) gefunden haben, in dem ein gläserner, mit Wasser gefüllter Polyeder über dem Arbeitstisch des Mathematikers hängt. Zu Pacioli vgl. a. oben, Kap. III.11. sowie DAbb. 222cd; von einer Gewölbedecke hängend taucht das Polyeder Jahre später im Gemälde *Sternen-Lager IV* (1998, Abb. in Arasse 2001, S. 146/147) auf.

³² Vgl. Schuster 1991, S. 155. Vgl. demgegenüber L. Saltzmans Versuch, die Referenz auf Dürers *Melencolia I* in einen historischen Kontext der Geschichtsaufarbeitung im Zeichen einer auf A. u. M. Mitscherlichs Passus einer deutschen "Unfähigkeit zu trauern" antwortenden "Trauerarbeit" zu stellen (vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 1967). Erstaunlicherweise verweist sie in diesem Kontext jedoch nicht auf den von ihr an anderer Stelle erwähnten Roman *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* von Günter Grass (Neuwied/Darmstadt 1972), in dem die Deutung des Dürer-Stiches und die Beschäftigung mit der "deutschen Melancholie" im Zh. mit der Verarbeitung der deutschen "Schuldfrage" eine zentrale Rolle spielen.

³³ Ebd. Hier schreibt Schuster: "Die andere Seite [des saturnischen Einflusses], eine durch Saturn beförderte Sehnsucht und Befähigung zu den höchsten geistigen Dingen, offenbart sich in einprägsamer Verknappung auf Kiefers Bleitafel *Schwarze Galle*. Denn im [...] Rückgriff auf den Polyeder des Dürerschen Melancholieblattes, der hier mit Kreide zart auf das Blei gezeichnet ist, imaginiert Kiefer ein Gegenreich des Geistigen, das der Welt saturnischer Schwere, angezeigt im Blei und in den Gedärmen, zu entkommen sucht."

ist Kiefer kein Alchemist"³⁴, so konzentriert sie sich im Berliner Katalog erneut ganz auf die Bedeutung der Kabbala für Kiefers Werk. Zwar dient auch ihr das Material Blei als Bindemittel, um die Erlösungsvorstellungen anderer Mythologien mit denen der jüdischen Mystik zu verknüpfen. Und eine ähnliche Funktion kommt auch der Schlange zu, in der die Autorin – sicherlich keineswegs zu Unrecht – "eine ganz gnostische Schlange" erkennt, die sich als Inbild der 'prima materia' nicht nur durch Kiefers Werke, sondern auch durch Mythen und Zeiten schlängelt.³⁵ Gleichwohl stellen die gnostischen und "alchemistischen Vorstellungen" für LeVitté-Harten lediglich einen Subtext dar, der allen von Kiefer angesprochenen großen Erzählungen unterliege – während diese in seinen Referenzen auf die Lurianische Kabbala erst zu ihrem Eigentlichen gefunden hätten.

"Ob Gilgamesch oder Isis, Siegfried oder Lilith, ob sie die Palette sind oder die Flügel oder die Steine, sie offenbaren die Kanäle auf die Verborgene Weisheit und die 'alchemistische' Transformation hin, die jede Ära für das geeignete Ausdrucksmittel hält, um damit eine Art Durchbruch zu erreichen, der die Bilder in das ewige Feld zwischen 'Zim-Zum' und 'Tikkun' stellen möchte. Jedes Thema ist der Lurianische 'Gigul' – die Seelenwanderung [...] Von diesem Standpunkt aus kann man Kiefers kabbalistische Werke verstehen. Sie veränderten den Code der ihnen vorangehenden Mythen nicht, aber sie verfeinerten ihn und gaben ihm, wie man an der spezifischen Gruppe der kabbalistischen Werke sieht, einen kohärenten Text."³⁶

Mit dem Verweis auf eine erreichte Kohärenz jedoch wird nicht nur eben jene Lesart, die LeVitté-Harten bei den Kollegen kritisiert, lediglich unter anderen Vorzeichen erneut an Werk und Künstler herangetragen, sondern auch jegliches Potential einer Ambivalenz ausgelöscht, das – anders als in einer sich auf die Konjunktion der den Mythen selbst inhärenten Dualismen berufenden Deutung – Kiefers mit unterschiedlichen historischen Kontexten konnotierten Referenzen auf die Erlösungsvorstellungen durchaus noch zuerkannt werden könnte.³⁷ Demgegenüber erscheint auf dem von LeVitté-Harten eingeschlagenen Interpretationsweg sogar Kiefer selbst in die Reihe der mit dem geheimnisvollen

³⁴ Vgl. LeVitté-Harten 1990, o. P.

³⁵ In der Tat kommt der Schlange in der gnostischen Symbolik eine zentrale Bedeutung zu (vgl. Leisegang 1924/1985 u. Schultz 1910/1986), und sie begegnet bei Kiefer u. a. auch dezidiert mit der Gnosis assoziierbar (s. etwa im Gemälde *Quaternität*, 1973); ebenso aber auch als *Midgard*-Schlange (s. o. u. DAbb. 341) oder als Hüterin des alchemistischen *Hortus philosophorum* (1982-1991), Abb. in Arasse 2001, S. 238; ihre Erscheinung in der Assoziation mit unterschiedlichsten Mythologien und Spiritualitäten lässt insofern eher auf eine Orientierung an C. G. Jungs Schriften als Text- und Bildquelle schließen. LeVitté-Harten wiederum übernimmt, wiewohl sie nicht auf Jung referiert, gleichsam selbst eine 'jungianische' Perspektive – allerdings ohne deren analytischen Impetus, insofern die unterschiedlichen Mythen-Erzählungen u. Deutungshorizonte in der Figur der Schlange miteinander und dann auch mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" selbst überblendet werden: "Ihre Analogien sind die Linien in den Werken, ihre Straßen, die Konturen der Palette. Ikonographisch repräsentiert sie die 'prima materia', das heißt, sie ist identisch mit dem Blei, und sie repräsentiert das Quecksilber Merkur, von dem der Talmud sagt, daß er Liliths Sohn sei, und Merkur wird als Erfinder der Beschwörung betrachtet, also gerade den Akt durch die Macht der Emanation, die in Kiefers *Schöpfung geschieht. Beschwörung ist der Name, den er sich selbst gibt, wenn er den Akt beschreibt, durch den die von ihm verwendeten Überreste ihre Bedeutung ausüben.*" (vgl. LeVitté-Harten 1991, S. 24; Hervorh. V. K.).

³⁶ Ebd., S. 25.

³⁷ So dezidiert etwa in den Blei-Arbeiten zur Französischen Revolution, welche die Ambivalenz einer Politik, die sich einerseits der "Göttin der Vernunft" verschreibt, andererseits in Massen-Hinrichtungen eskalierte, assoziieren.

Transformationspotential ausgestatteten Entitäten eingereiht³⁸, als ein Künstler, in dessen Werk der Zauber der Kabbala im Zuge eines ihr analogen Vorgehens gleichsam zur Wirklichkeit verholten werde. Eine Perspektive, die sich für LeVitté-Harten nicht nur retrospektiv auf das Gesamtwerk ausdehnen lässt:

"Anselm Kiefer hat in seinen Arbeiten schon kabbalistische Methoden verwendet, lange bevor er etwas von der Kabbala wusste. Sein ganzer Zugang zum Kunstwerk mit den wandernden Symbolen und Anagogen, sein Verständnis von der Rolle des Künstlers und sein Zeitgefühl [...] haben in den Hauptthemen der Kabbala eine Entsprechung. In dieser jüdischen mystischen Lehre hat Kiefer einen alten Spiegel für seine Ideen gefunden [...] Ideen gewannen Namen und definierten heldenhaft ihr eigenes Territorium. Etwas beim richtigen Namen zu nennen, bedeutet ihm Wirklichkeit zu verleihen."³⁹

Vielmehr wird sie zum Unterpfeiler einer Argumentation, die Kiefer eine "religio" an die Erlösungsvorstellungen konzidiert, in der dieser schließlich auch seinen "Lehrer" Beuys – im Gegensatz zu diesem quasi den richtigen Weg zur Weltweisheit einschlagend – an Lauterkeit übertreffe. Kiefers Werke, so LeVitté-Harten,

"[...] sind nicht religiös auf Grund ihrer Themen, sondern wegen ihres Umgangs mit ihnen, weil sie auf Gottes Abwesenheit hinweisen, ohne seine Gegenwart ungütig zu machen. Wenn Joseph Beuys dem Meister Jesus Schritt für Schritt folgt, und die Religion auf ein westliches Territorium zusammenzieht, dann verarmt er gerade die Religiosität, die er betonen wollte. Kiefer erhöht das religiöse Element, indem er gerade die Abwesenheit seines Themas betont, dadurch beraubt er sich der Rolle des Adepten, die Beuys' Irrtum war."⁴⁰

Eine solche Sichtweise dürfte bei aller Unterschiedlichkeit beider Positionen nicht allein diejenige von Beuys denkbar weit verfehlen, den man ebenso wenig einen 'Illustrator christlicher Ideen' nennen kann wie Kiefer einen 'Illustrator kabbalistischer Bilder': Ob die programmatische Berufung auf einen "Christus-Impuls", dessen wichtigstes Potential darin besteht, den Menschen seiner Selbstverantwortung für die zukünftige Entwicklung der Gesellschaft zu vergewissern, zu einer größeren "Verarmung der Religiosität" führt als ein Bekenntnis zu einer Kunst des Zweifels, die von Dritten als direkte Fortführung einer "religio" vom Standpunkt des Exils aus betrachtet wird⁴¹, muss wohl mehr als fragwürdig erscheinen. Übersehen wird von LeVitté-Harten in diesem Zusammenhang auch, dass sich beide Künstler gleichermaßen mit ihren Werken in einem Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bewegen, in dem es keineswegs als ausgemacht gelten kann,

"daß man heute einen Künstler nicht als religiös benennen [darf], ohne lächerlich zu klingen"⁴²

- sondern ganz im Gegenteil die Einschreibung *und* Selbstpositionierung unter einschlägigen Vorzeichen wenn nicht zu den Garanten, so doch zu den Vehikeln gezählt werden müssen,

³⁸ Vgl. namentlich ihre in der Anm. oben zitierte Formulierungen.

³⁹ Vgl. LeVitté-Harten 1991, S. 20.

⁴⁰ Ebd., S. 23.

⁴¹ Vgl. ebd.: "[...] auf dem Banner der Kunst steht der Zweifel, auf dem der Religion der Glaube. Und doch, man betrachte einmal die Religion als Lehre des Exils, so wie Luria die Kabbala betrachtete, und man bemerkt, dass gerade die Kunst als die Lehre gesehen werden kann, die diesen ererbten Antagonismus zum Verschwinden bringt. Kiefers Helden [...] sind tatsächlich, wie auch der Künstler selbst, im Exil."

⁴² Ebd.

die in diesem Feld Aufmerksamkeit und Anerkennung generieren.⁴³ Gerade deshalb aber lässt sich ein Vergleich zwischen beiden Künstlern kaum allein auf den Deutungsradius des Werks beschränken. Zu prüfen ist vielmehr – und zwar nicht nur mit Blick auf Kiefers schon über die Bildtitel in einschlägige Deutungszusammenhänge verwiesene Arbeiten – die Tragfähigkeit einer These, die Matthew Biro im Rahmen seiner Überlegungen zu "Zirkulation und Transformationen des Materials" formuliert, wenn er den hier so nahe liegenden Vergleich zu Beuys als einen vom Künstler direkt intendierten versteht:

"[...] following the lead of Beuys, who likened his own activity in Germany to that of a shaman seeking to heal sickness in his tribal community, Kiefer transforms Beuys's persona-creating strategy by appropriating for himself the mantle of an 'alchemist'"⁴⁴

Zu betonen wäre freilich, dass *diese* Sicht auf "Beuys' persona" und seine "persona creating strategy" ihrerseits bereits eine durch die Rezeption des Künstlers geformte ist.⁴⁵ Für die Frage nach einer entsprechenden Referenz seitens Kiefers Kreation einer künstlerischen 'Persona' mag das gleichwohl insofern sekundär sein, da sich Letztere – ebenso wie diejenige von Beuys – zweifelsohne im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption vollzieht. Gerade eine 'Appropriation' hätte sich demzufolge weniger an Werk und Selbstverständnis eines 'Vor-Bilds', denn an dessen Selbstdarstellung und dessen Rezeption zu orientieren.

Abgesehen davon, dass Kiefers Rezeption ab Ende der achtziger Jahre den besten Beleg für einen Einschreibungsprozess "nach allen Regeln der Kunst" liefert, wie ihm ähnlich bereits in der Beuys-Rezeption zu begegnen war, lässt sich daher durchaus auch mit Blick

⁴³ Ein Prinzip, dass LeVitté-Harten – wie zitiert – im Bezug auf den Topos des "Künstler-Alchemisten" bzw. die metaphorische Analogisierung von Kunst und Alchemie zuvor noch selbst kritisiert, vgl. LeVitté-Harten 1990, o. P. u. die Ausf. oben. Von dieser Herangehensweise unterscheidet sich diejenige von Saltzman 1999 signifikant, insofern sie Kiefers Zugriff auf die Kabbala als unmittelbar aus seiner Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte hervorgehen sieht, vgl. ebd., S. 39ff u. S. 73ff. Am Ende ihrer Überlegungen zum Thema gelangt allerdings auch Saltzman zu einem Schluss, in dem Kiefer – obzwar auf dem Wege einer historischen Reflexion der entsprechenden Thematik in seinen Bildern – erneut *in persona* (und nicht etwa als Künstler, der eine entsprechende "persona" kreiert, wie dies im Folgenden zu diskutieren sein wird) *als* Melancholiker erscheint. So resümiert Saltzman zu den Bildern des ab 1990 entstehenden *Lilith*-Zyklus: "Kiefer [...] might be said to have been born not simply under the metaphorical sign of Saturn, father of melancholia, but under the sign of Lilith, [...] mother of melancholia, a melancholia always inscribed in a history of catastrophe. Created in the aftermath of a historical trauma, Kiefer's work, like Lilith, like Scholem's Kabbalah, historicizes melancholia, that humanist construction of the melancholy artist, but this time in the postwar, post-Holocaust present.", ebd., S. 95.

⁴⁴ Vgl. Biro 2001, S. 208/209. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Biro in einem zwei Jahre später publizierten, stärker auf Saltzmanns Überlegungen aufbauendem Aufsatz, der Beuys' *Auschwitz Demonstration* (1968) und Kiefers *Sulamith*-Abeiten (1981ff.) unter dem Aspekt der "Erinnerung an den Holocaust" vergleichend untersucht, diese Perspektive ebenso wegfällt wie interpretatorische Verweise auf den Komplex der Alchemie; vgl. Biro 2003.

⁴⁵ Nämlich diejenige, die Buchloh 1980 und Kuspit 1993a argumentieren – auf die Biro an dieser Stelle zwar nicht referiert, deren Texte zu Beuys aber in seiner Bibliographie aufgeführt sind. Biro selbst geht es in diesem Zusammenhang allerdings auch nicht um eine vergleichende Perspektive der Einschreibungs- und Selbsteinschreibungsprozesse in ein entsprechendes "Bild vom Künstler", sondern um eine Kritik an der Kiefer-Rezeption, deren auf die Alchemie fokussierenden ikonographisch-ikonologische Deutungen er eine Oberflächlichkeit nachweisen will, welche Kiefers "own creative processes" simplifiziere und letztlich verfehle. Damit verschenkt er die in seiner These zunächst entfaltete Möglichkeit, Kiefers Referenzen auf die Alchemie im Kontext eines Spannungsfeldes von Produktion und Rezeption zu sehen, in dem in der Tat auch die Positionierung von Beuys Koordinaten vorgibt.

auf die Selbstveröffentlichungsstrategien des Künstlers fragen, inwieweit Kiefer selbst – ganz ähnlich wie Beuys – ebendieser Rezeptionsweise seinerseits aktiv zugearbeitet hat.

– 'Arbeit am Mythos': Der Dialog mit der Rezeption –

"I am always in hope of spiritual purification. [...] I want to show the conjunction of the spiritual and the psychological in a total environment. Beuys was a total idealist, he wanted to change people. I want to show something, and then things may change. People think Beuys's work was dark, but this is to misunderstand it. He shows us the truth [...]"⁴⁶

In diesen Zusammenhang gehören allerdings nicht nur das – über die *Selbstbiographie* schon früh annoncierte und später keineswegs nur auf Nachfrage seiner Interpreten zur Sprache gebrachte – Bekenntnis zu seinem "Lehrer" Beuys.⁴⁷ Äquivalent zu dessen persönlichem Einsatz in Aktionen und Gesprächen begegnet bei Kiefer, der die direkte Begegnung mit der Öffentlichkeit weitgehend verweigert, der performative Eintrag seines eigenen Körpers in die 'kaskadierenden Bilder vom Künstler', der auch jenseits der *Besetzungen* des Frühwerks zyklisch wiederkehrend immer wieder zu Besetzungsstrategien eines Terrains gehört, in dem die Identifikation mit einer bestimmten Rolle zur Lesevorgabe für biographisch bestimmte Interpretationen wird.⁴⁸

Wie gezielt der Dialog mit der Rezeption geführt wird, ist bereits den wenigen – und damit eine gleichsam von vornherein kontrollierte Konsistenz des zitierfähigen Materials garantierenden – Interviews zu entnehmen, in denen sich Kiefer einerseits zwar dezidiert gegen die traditionelle Genie-Ästhetik äußert – andererseits aber sowohl im Gestus seiner Rede als auch in den Bildern, die er für die Beschreibung seiner eigenen Positionsbestimmung wählt, einen Interpretationsrahmen bereit stellt, der einer entsprechende

⁴⁶ Vgl. Kiefer/Kuspit 1987, S. 87.

⁴⁷ Dass dieses Bekenntnis nach wie vor einschlägige Effekte zeitigt, lässt sich in 2006 mit Blick auf den Ausst. Kat. Kiefer/Fort Worth 2005 nachtragen. Aufbauend auf Kiefers in einem Gespräch geäußerte Verweise setzt der Kurator der Schau, M. Auping, im Katalog zu einem direkten Vergleich zwischen den Künstlern an, der in der Gegenüberstellung bereits bekannter 'Bilder' mündet: "If Beuys was the shaman, Kiefer would be the Gnostic, the questioner of all received knowledge"; vgl. ebd., S. 31 sowie für das 2006 publ. Gespräch Kiefer/Auping 2002.

⁴⁸ Wie wirksam diese Vorgabe über Jahre hinweg funktioniert, belegen nicht zuletzt die rhetorischen Gesten, mit denen Interpreten auf sie zu antworten pflegen: Jahrzehnte nach den Winterlandschaften, die Rudi Fuchs in seinen Atelierimpressionen beschwört (vgl. Fuchs 1984, S. 7f. u. insb. S. 8, s. a. oben Kap. IV.1.), setzt der als Autor für den Basler Katalog eingeladene Schriftsteller Christoph Ransmayr in seinem den Band einleitenden Essay mit der Schilderung einer nächtlichen Szene ein, welche die 'Aura' der Ungreifbarkeit als poetisches Bild formuliert: "Selbst aus der Nähe ist Anselm Kiefer, der Gastgeber, der uns durch sein nachtdunkles Land im Süden Frankreichs vorangeht, kaum zu erkennen.", vgl. Ransmayr 2001, S. 11.

Wahrnehmung nachgerade zuzuarbeiten scheint.⁴⁹ Wiewohl er etwa – auf einschlägige Würdigungen seines Werkes angesprochen – antwortet:

"Ich bin kein Genie. Ich wende mich gegen den Genie-Begriff. Der hat nur in einer bestimmten Epoche seinen Sinn gehabt. Und auch damals nicht für die Künstler, sondern für das aufstrebende Bürgertum. [...] Man kann doch immer nur ein kleines Steinchen zu dem beitragen, was schon da ist; Wagners Rheingold ist lediglich eine kleine Fortführung eines Mythos, der schon da war. Das ist alles doch nur eine Mitarbeit an dem großen Gesang, der immer weitergeht."⁵⁰

wird der Schulterchluss mit seinen "Geisteshelden" – den er mit der ambivalenten Formel vom "großen Gesang" ohnedies nur bedingt relativiert – bereits im nächsten Atemzug umso deutlicher signalisiert:

"Gute Künstler sind ihrer Zeit immer voraus, sie erahnen das Kommende. Das, was am Horizont dämmt."⁵¹

Mit anderen Worten: ein "guter Künstler" arbeitet nicht nur im Zeichen des Kommenden, er ist auch das, was Kiefer in den Texten der Rezeption als Projektion eines bürgerlichen "Bildes vom Künstler" kritisiert: ein 'Künder des Zukünftigen' und 'Prophet'.⁵² Nicht viel anders nehmen sich denn auch Kiefers Kommentare zu den alchemistischen Vorstellungen aus, welche die Rezeption aus den Arbeiten auf deren Wahrnehmung und von dieser schließlich auf die Wahrnehmung des Künstlers überträgt:

"Ich möchte noch etwas zu diesem Reifeprozess sagen. Das war ja die Ideologie der Alchemie: die Beschleunigung der Zeit, wie in dem Blei-Silber-Gold-Zyklus, der nur Zeit braucht, um Blei in Gold zu verwandeln. Der Alchemist beschleunigte diesen Prozeß damals mit Zaubermitteln. Das wurde als Magie bezeichnet. *Ich als Künstler mache nichts anderes. Ich beschleunige bloß die Verwandlung, die schon in den Dingen angelegt ist. Das ist die Magie, so wie ich sie verstehe.*"⁵³

⁴⁹ Bis Ende der achtziger Jahre hat sich Kiefer weitgehend geweigert, Wortinterviews für Publikationen zu geben; Gespräche, welche Kuratoren mit dem Künstler führen, gehen lediglich im indirekten Zitat in Texte u. Fußnoten ein; in der regen Basler Tischrunde mit J. Beuys, J. Kounellis, E. Cucchi u. J.-Chr. Ammann 1985 fällt er vor allem als Schweigender auf (vgl. Burckhardt 1986); bei dem auf der *documenta 8* geführten Gespräch mit D. Kuspit (vgl. Kiefer/Kuspit 1987) erfolgt die Publikation nach Kuspits Notizen. Wie Huyssen 1992 eher beiläufig bemerkt, ändert sich dies 1989/1990 kurzfristig signifikant, als Kiefer im Vorfeld seiner beiden großen Ausstellungen (Tübingen 1990 u. Berlin 1991) für die Publikation in populären Magazinen zwei Wortinterviews gibt (*Art* u. *SZ Magazin*) – die jedoch eine absolute Ausnahme bleiben; erst 2001 erscheint erneut ein Interview, wiederum in *Art*. Umso mehr Gewicht erhalten diese demzufolge in der bzw. für die Rezeption, was – mit Blick auf den Seltenheitswert der Selbstveröffentlichung einerseits und andererseits ihre Platzierung in auflagenstarken Magazinen – auch genau so von Kiefer beabsichtigt sein dürfte.

⁵⁰ Vgl. A. Kiefer in Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 30.

⁵¹ Vgl. A. Kiefer in Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 30.

⁵² Als solcher ist Kiefer insb. in den enthusiastischen US-amerikanischen Kritiken begrüßt worden; vgl. z. B. Taylor 1988 u. die bereits oben aufgeführten Texte von R. Hughes, R. Russell u. D. Kuspit; 1989 dienen seine Arbeiten gar zur Illustration eines Artikels, welcher sich mit den Folgen einer drohenden Klimakatastrophe beschäftigt, vgl. Barron 1989. Deutsche Kiefer-Kritiker wie Beaucamp 1991 u. Müller 1991 greifen dieses Bild dementsprechend ironisch auf.

⁵³ Vgl. A. Kiefer in Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 30. Mit einer ähnlich auf Identifikation mit alchemistischer (Material-)Symbolik zielenden Äußerung wird, wie sich in 2006 nachtragen lässt, Kiefer von M. Auping im Ausst. Kat. Kiefer/Fort Worth 2005 zitiert: "I feel closest to lead because it is like us. It is in flux. it is changeable and has a potential to achieve a higher state of gold. [...] But it is only a potential. The secrets are lost, as the secrets of our ability to achieve higher states seem lost or obscured."; ebd., S. 37f.

Als Kiefers Gesprächspartner daraufhin, das Bekenntnis zum 'Magier-Alchemisten' aufgreifend, die 'andere Seite' der Goldmacherei assoziieren und kritisch nachzufragen wagen, wie sich ein solch hehres Selbstverständnis mit dem prosperierenden "Kiefer-Konzern" vertrage, der den Kunstmarkt erfolgreich erobert habe, setzt er etwas entgegen, das zwar ganz und gar nicht nach Beuys' berühmter Formel "Kunst = Kapital" klingen mag – zugleich jedoch auf diese anzuspielen und im Übrigen auch in ähnlicher Weise dem Vorwurf der "Scharlatanerie" begegnen zu wollen scheint, dem auch Beuys mit vergleichbaren Formulierungen zu kontern pflegte⁵⁴:

"Sie wissen, was ein Konzern ist? Er dient der Kapitalmaximierung. Ich mache das Gegenteil: Ich vernichte das Kapital. Ich ziehe das Geld aus der Zirkulation heraus und führe es an einen Endpunkt."⁵⁵

Durchaus unterschiedlich ist zunächst die Quintessenz, die aus der künstlerischen Transformation des Kapitals zu ziehen ist: In Beuys' 'sozialer Alchemie', die mindestens auf der Ebene des in Werk und Rede vorgetragenen gesellschaftlichen Anspruchs alle Menschen mit einzubeziehen *und* für das Geistige eine diesseitige Perspektive entwerfen zu können behauptet, will der Kapitalfluss nicht etwa angehalten, sondern in ein anderes Wertesystem umgelenkt werden. Kiefer hingegen scheint in der Tat mehr auf den Gestus des 'Gnostikers' zu setzen, der die Erlösung, die seine Bilder nachgerade im Benjamin'schen Sinne als 'auratisch' – nämlich als in der Ferne aufscheinende – oder gar gänzlich Abwesende markieren, im Material der Kunst jedoch nur ex negativo darstellen will. Ist seine "religio" damit nun wahrhaftiger als die des 'großen Utopisten' Beuys – dem die einen blindgläubiges Adeptentum, andere wiederum eine den Eigennutz seiner Proklamation einer "Sozialen Plastik" maskierende Rhetorik der 'Verblendung' vorzuwerfen pflegten? Oder ist seine Variation auf den 'Magier-Alchemisten', weil mit der kulturpessimistischen Perspektive einer "Dialektik der Aufklärung" vereinbar, lediglich zeitgemäßer formuliert?

Wenn Kiefer, nach der Bedeutung seiner Bildinschriften befragt – die zusammen mit den Titeln noch vor seiner Materialikonographie die maßgeblichen Fährten für einschlägige Interpretationen seiner Bilder legen – behauptet, dass diese der gezielten "Irreführung des Betrachters" dienen, mag dies in der Tat den Eindruck eines postmodernen 'faire-savoir' unterstreichen, dem zufolge nur derjenige dem Irrglauben an eine ungebrochen reinszenierte "Wiederverzauberung der Welt" unterliege, der das Spiel mit den Referenzen nicht als Teil eines Bildes begreift, das der mehrfach zerbrochene Spiegel der Moderne nurmehr *a/s*

⁵⁴ So namentlich im Interview, das er Th. Altenberg im Zusammenhang mit der *Kronenschmelze* (1982) gab, vgl. oben Kap. III.9.

⁵⁵ Vgl. A. Kiefer in Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 30.

gebrochenes zurückwerfen kann.⁵⁶ "So tun, als ob es einen Sinn gäbe" kennzeichnet der Künstler gleichwohl als "eine heroische Tat"⁵⁷, die mit den Mitteln der Kunst auf ein Ganzes geht, das nicht etwa nicht existent, sondern lediglich vom Menschen nicht erfassbar sei:

"Die ganze Malerei, aber auch die Literatur, und alles was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um ein Unsagbares, um ein Schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann."⁵⁸

Eine Formulierung, die sich tatsächlich weniger mit einem Bekenntnis zur Postmoderne zusammenschließen lässt, als mit dem Credo einer klassischen Moderne, deren Suche nach einem "Geistigen in der Kunst" die Vorstellung eines 'deus absconditus' wie ein Leitmotiv durchzieht. Wenig ironisch wirkt denn auch die Antwort, die Kiefer dem Kritiker Donald Kuspit auf dessen Nachfrage hin gegeben hat, ob letztlich auch seine Ironie der Haltung eines Gnostikers entspringe:

"The point of gnosticism is to sense the not-tangible, the light. The world was born out of the not-tangible, and still retains a sense of it. The light became material. In the end, the sparks will be collected in the wheel and returned to darkness."⁵⁹

Wenn er auf diese Weise implizit nahe legt, seine eigene Arbeit am Material als Abglanz des "Nicht-Berührbaren" göttlichen Ursprungs der Welt und mithin im Licht einer 'höheren Wahrheit' zu betrachten, dann dürfte diese Weisung nicht von ungefähr an jene Äußerungen erinnern, mit denen Beuys auf die nicht-darstellbaren, eben "unsichtbaren Enden des Menschseins" zielenden Gründe seiner Kunst referiert. Für die Formulierung des Standpunkts, den Kiefer zum 'Unsichtbaren' bezieht, werden zwar – zu Teilen – andere Bezugssysteme herangezogen. Doch ebenso, wie aus der "Dunkelheit" seiner Arbeiten – ganz ähnlich wie aus "Beuys' Schmutz"⁶⁰ – das Versprechen winkt, lediglich das "Gegenbild"

⁵⁶ Vgl. A. Kiefer in: Kiefer/Hecht/Nemeczek 1989, S. 44. Offenkundig soll der Begriff der "Irreführung" – ausgerechnet auf jenes Element angewendet, das für die meisten Interpretationen seiner Arbeiten den Ausgangspunkt liefert bzw. als zentrales Vehikel der Bedeutungstiftung dient – hier die Bilder vor einer verdeutlichenden Lesart retten (und Kiefer selbst von dem Verdacht einer naiven Esoterik freisprechen, der gegenüber er die Position eines Vertreters der post-histoire bzw. der Postmoderne zu beziehen scheint, in der ihn auch eine Reihe vor allem seiner amerikanischen Interpreten sehen, vgl. insb. Gilmour 1990, sowie Benjamin 1991, Taylor 1992, Nash 1996, S. 71-113, Sonolet 1999 u. Rampley 2000 und die Beiträge von A. Huyssen 1989 u. 1992). Im Kontext des Gespräches selbst reiht sich die Bemerkung jedoch eher in eine 'Rhetorik der Hermetik' ein, die Eindeutigkeit nicht etwa zugunsten einer Ambivalenz auflöst, sondern auf dem Wege einer Verrätselung. Dem entspricht eine Beobachtung, die Biro in seiner Arbeit über Kiefer und Heidegger im Bezug auf Kiefers Gespräch mit Rosenthal über *Wege der Weltweisheit* gemacht hat: Auf Heideggers Begriff der "Holzwege" angesprochen, verneinte Kiefer einen Zusammenhang – wiewohl schon seine frühen Reisetagebücher auf eine frühe Auseinandersetzung mit Heidegger schließen lassen, vgl. Biro 1998, S. 6f. u. weiterf. a. unten.

⁵⁷ Ebd., S. 46. Auch mit dieser Wendung wird übrigens ein Seitenhieb gegen die Genie-Ästhetik verbunden und zugleich wieder relativiert, wenn Kiefer fortführt: "Keine Genie-Tat, an den Geniebegriff glaube ich nicht, sondern eine heroische Tat." (ebd.).

⁵⁸ Ebd., S. 40. Auf ähnliche Paradoxa setzt Kiefer auch in seinem zweiten Interview für die Zeitschrift *Art*; hier erklärt er nun: "Heroismus ist immer lächerlich." (vgl. Kiefer/Schwerfel 2001, S. 27), assoziiert dafür aber, nach seiner neuen Heimat, dem französischen Barjac, befragt, seinen Wirkungsort nicht eben undramatisch mit den "Hugenotten, die hier siedelten", dem "Massaker der Bartholomäus-Nacht" und den "Voraussagen des Nostradamus".

⁵⁹ Vgl. Kiefer/Kuspit 1987, S. 90.

⁶⁰ Vgl. Meinhardt 1986.

einer "geistigen Welt" zu sein, weist Kiefer in diesem Zuge letztlich auch sich selbst die Position eines 'Lichtbringers' und 'exoterischen Esoterikers' zu.

Diese wiederum lässt sich spätestens ab Mitte der achtziger Jahre nicht nur in der Rhetorik seiner Selbstäußerungen, wie im Übrigen auch in der seiner Arbeiten selbst verankern – denkt man etwa an die aus ganzen Regalen mit bleiernen Folianten bestehenden Werken wie *Zweistromland – The High Priestess* (1985-1989)⁶¹ oder *Bruch der Gefäße* (1989-1990), welche die 'Wege zur Weltweisheit' zu fassen suggerieren, gleichwohl aber vor dem Auge des Betrachters im doppelten Sinn des Wortes 'hermetisch' versiegeln.⁶² Dass die im Titel der letzteren Arbeit angesprochenen 'Sefiroth' – jene die göttliche Weisheit enthaltenden Gefäße, deren Bruch zunächst deren 'Ausgießung', mithin die Emanation und Sichtbarwerdung des verborgenen Gottes in seiner Schöpfung meint⁶³ – hier ebenso wie in einem Gemälde wie *Entfaltung der Sefiroth* (1985-1988) einerseits als Vehikel der Hermetisierung fungieren, andererseits als wortwörtlich greifbare Referenzen auf die Kabbala den Deutungsraum zum skulptural beziehungsweise plastisch ausgestalteten

⁶¹ Vgl. DAbb. 360/Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 50/S. 130f.; zur Arbeit ausf. Zweite 1989 sowie an dessen Ausführungen angelehnt Arasse 2001, S. 166f.; beide Autoren verweisen zwar auf den über die Referenzen auf okkulte Traditionen gegebenen Deutungsradius, nicht aber den mit diesem zusammenhängenden Gestus der Arbeit. Während der erste Teil des Titels auf die babylonische Kultur referiert, mit der sich auch die Namen der Flüsse Euphrat und Tigris verknüpfen, die auf Bleischildern an den Regalen erscheinen, spricht der zweite mit der "Hohepriesterin" ein Bild aus den "Großen Arkana" des Tarot an. Aufgrund der zu ihren Füßen dargestellten Mondsichel wird die "Hohepriesterin" hier mit der Göttin Isis bzw. als Priesterin der Isis-Mysterien interpretiert (s. a. DAbb. 359 u. DAbb. 111a), während je nach Deck weitere Elemente auf die Sefiroth der Kabbala – im "Waite-Tarot" sind dies etwa die kreisförmigen Blüten auf der Tapiserie, die den Thron der "Hohepriesterin" hinterfängt – und die aus der freimaurerischen Symbolik entlehnten Säulen Jakin und Boas verweisen können. Dieser Referenz auf ein Sinnbild der neo-esoterisch geprägten, synkretistischen Hermetik entspricht die 'Versiegelung des Wissens' in den bleiernen Büchern, die zwar tatsächlich als Bücher gestaltet und im Prinzip auch 'lesbar' sind (s. ausf. Zweite 1989). Zugänglich sind diese Inhalte jedoch nur für einen privilegierten Kreis: Da gewöhnliche Betrachter des Werkes die schweren Folianten nicht aus den Regalen nehmen können bzw. im gewöhnlichen Ausstellungsbetrieb auch nicht nehmen dürften, bleiben sie auf die indirekte Weitergabe des 'Wissens' durch Dritte (in diesem Fall A. Zweites Lektüren im Londoner Katalog, vgl. ebd. S. 105ff) angewiesen. Titel, Material und 'Habitus' weisen das Werk also gleichermaßen als hermetisch aus. Zur Tarotsymbolik allg. u. namentl. zur "Hohepriesterin" vgl. neben Seligmann 1948/1958/1988, S. 319ff. hier Papus 1889/1979, ebd. Ausg. 1889: S. 119f. u. Wirth 1927/1966, S. 120f.; kompakt Tegtmeier 1988, S. 42. In einigen Decks ihr in der Ikonographie eng verwandt ist die dem III. Arkanum zugeordnete "Herrscherin"; es ist jedoch erstere, die mit einem Buch bzw. der Tora-Rolle als Zeichen des Wissens bzw. der Weisheit dargestellt wird, vgl. a. DAbb. 14b.

⁶² Vgl. DAbb. 361 u. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 53/S. 143f.; zur Versiegelung auch die nachf. Anm.

⁶³ Vgl. zur Bedeutung des titelgebenden Topos ebd. LeVitté-Harten 1991, S. 22, die in der Arbeit selbst den "Bruch aus dem Wissen, das einmal ganz war" dargestellt sieht (ebd., S. 25). Freilich ist der "Bruch der Gefäße" der Kabbala gemäß ein Bild, das die *Vervielfältigung* des zunächst in der göttlichen Einheit gefassten Wissens ("En Soph" bzw. "Ain Soph") anspricht; vgl. hierzu DAbb. 362a-e u. die Abb. in Seligmann 1948/1958/1988, Abb. 139/S. 279, Borchert 1994, S. 80 sowie Papus 1903/1910/1986, S. 100/101. Hingegen wird das Wissen in Kiefers Arbeit auf *zweifache* Weise unsichtbar und unzugänglich gemacht, so ist der Zugriff auf die imaginäre Wissensmengen fassenden Bücher zusätzlich durch die großen Glasscherben verwehrt, die zwischen den Bleifolianten hervorragen.

Bühnenbild konfigurieren⁶⁴, ist nur scheinbar ein Widerspruch: Nichts anderes charakterisiert schließlich die 'Rhetorik der Hermetik', wie sie von Kiefer denkbar demonstrativ vorgetragen und auf ikonographischer Ebene bisweilen buchstäblich und damit illustrativ zum Einsatz gebracht wird.⁶⁵

Auch die Art und Weise, wie Kiefer in den Medien und Institutionen der Vermittlung auf eine entsprechende Rezeption seiner Arbeiten hinwirkt, spricht in diesem Zusammenhang – wiederum in mehrfacher Hinsicht – 'Bände'. Keiner der Kataloge, die im Anschluss an seine amerikanische Retrospektive erscheinen, kommt ohne Aufnahmen aus, die unmittelbar ins Atelier des Künstlers führen und damit an einen Ort des Ursprungs, dem die Werke für ihre öffentliche Präsentation lediglich entrissen zu werden scheinen, während sie ihm – als Teil eines organisch wachsenden 'opus magnum' ausgewiesen – verbunden bleiben. Noch deutlicher wird diese Geste jedoch in den in Serien gefasst zu eigenständigen Arbeiten werdenden Werk- und Atelierphotographien artikuliert, in denen Kiefer das Arbeitsprinzip seiner ersten Bücher aufnimmt, um auch die seine Ausstellungen begleitenden Kataloge selbst gleich Künstler-Büchern zu gestalten.⁶⁶ Ganz ähnlich wie im Fall der Photographien von Ute Klophaus, die Beuys bevorzugt für die 'Dokumentation' seiner Arbeiten in Katalogen und Zeitschriften wählte⁶⁷, wird auch hier das Reproduktionsmittel zum Vehikel der künstlerischen Selbstinterpretation, das die 'Aura' der abwesenden Realien um so suggestiver zu transportieren und die transformierten Werke gleich 'Emanationen' einer entsprechenden Lesart zu zuzuführen hilft. Und ganz ähnlich wie im Fall von Beuys wirkt diese 'Aura' des photographischen Bildes nicht nur auf die Wahrnehmung der Arbeiten, sondern auch auf diejenige ihres Autors zurück. Der Umstand, dass Kiefer auf diesen

⁶⁴ Vgl. DAbb. 363 u. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 20/S. 58-59 sowie auch den 2000 entstandenen, mit sechs Gemälden von 900 x 500 cm wortwörtlich monumentalen Zyklus zum Thema, vgl. Strasser 2000. Mit Blick auf das angesprochene Bild wäre zwar dem Titel folgend im Prinzip eine denkbare Deutung, dass die als 'Steine' gestalteten 'Sefiroth' den bleiernen 'Vorhang' aufreißen lassen. De facto vermitteln Letztere jedoch dadurch, dass sie materialiter an diesem hängen, den gegenteiligen Eindruck. Versteht man wiederum hiermit konkordant und im Anschluss an Arbeiten wie *Emanation* und *Ausgießung* (s. DAbb. 358ab) die Bleifolie selbst als Bild der Emanation, so erweist sich diese einmal mehr von vornherein als Versiegelung charakterisiert, die durch den Bruch der Gefäße manifest wird.

⁶⁵ Vgl. etwa die in ihren Gestaltungselementen an den ab 1990 entstehenden Lilith-Zyklus anschließende, ebenfalls unter dem Titel *Sefiroth* (1991) figurierende, anthropomorphisierende Assemblage aus Kitteln, über denen an Stelle des Kopfes der rostige Abdruck eines Gulli-Deckels das "Ain Soph" markiert, vgl. DAbb. 364 u. Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 37/S. 91.

⁶⁶ Auf diesem Gestaltungsprinzip basieren schon früh nicht nur Kataloge, die von Galerien herausgegeben werden (vgl. die oben eingangs in Kap. IV.1 aufgeführten Titel), sondern auch solche von Institutionen; so figuriert etwa eingangs des Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987 die Photo-Arbeit *Durchzug durch das Rote Meer* (1986/1987), wobei die Schwarz-Weiß-Aufnahmen im Buch durch Silber als Druck-Sonderfarbe zusätzlich 'auratisiert' erscheinen; in anderen Katalogen (wie dem Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991 oder dem Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001) dienen Einzelbilder oder ganze Bildstrecken von Ateliernaufnahmen als einstimmendes Frontispiz bzw. 'Trailer'; der "großen [Kiefer-]Monographie" (Untertitel) von Arasse 2001 sind Aufnahmen aus dem seit 1993 als Atelier genutzten Gebäudekomplex im franz. Barjac vorangestellt, in dessen Montagehallen und Gewächshäusern zu surreal anmutenden Installationen arrangierte Gruppen von Werken u. Gebrauchsgegenständen zu sehen sind; vgl. für eine kleine Auswahl DAbb.370a-e. Wie Flam 1992 zu Recht bemerkt, wird damit das Verhältnis zwischen Sekundärliteratur und Künstlerbuch erodiert, da die Interpretationen durch Arbeiten gleichsam eingefasst werden.

⁶⁷ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.6.

Photographien – anders als Beuys, und anders auch als in seinen frühen Büchern – nicht mehr selbst in Erscheinung tritt, wird sich wohl kaum einer Scheu gegenüber den Folgen verdanken, die eine solche Rückprojektion auf die eigene Person zeitigt. Vielmehr dürfte dies dem Bild des in die Einsamkeit zurückgezogenen 'Hermetikers' entsprechen, unter dessen Vorzeichen der Künstler in der Tat nicht nur im Spiegel der Rezeption erscheint, sondern auch selbst der Kunstöffentlichkeit präsentiert.⁶⁸

– '...zu Monumenten': 'imagines agentes' –

Welch vertrauten Umgang Kiefer mit Beuys' Strategie pflegt, "Medien zu Monumenten" – und in diesem Zuge auch Monumenten des Künstlers – zu machen, zeigt nicht zuletzt jene Arbeit, die das Kunstmuseum Wolfsburg 1994 in seiner Eröffnungsausstellung präsentierte: *20 Jahre Einsamkeit* (1971-1991).⁶⁹ Ganz so, als habe er tatsächlich zwanzig Jahre unter Ausschluss der Öffentlichkeit gearbeitet – und implizit auch so, als solle das eigene Land für eine jahrelange Geringschätzung beziehungsweise Missachtung seiner Position abgestraft werden⁷⁰, finden sich hier unzählige Leinwände zu einem meterhohen 'Scheiterhaufen' aufgeschichtet, der die Gegenstände der verworfenen Bilder 'unsichtbar' macht – während er diese selbst als Monument eines 'ungesehenen', auf immer vor den Blicken der Nachwelt

⁶⁸ Im Gegensatz zu den zitierten Stimmen derer, die Kiefer mit Blick auf seine Arbeiten mit Blei 'positivistisch' in das "Bild vom Künstler" als (einsamem) 'Melancholiker' einschreiben, sieht P. Groot einen solchen Gestus bereits in Kiefers zunehmendem 'Rückzug' auf die mit "alchemistische Vorstellungen" kompatible 'Materialikonographie' gegeben, den er – mithin nachgerade eine Ausnahmerecheinung im Feld der Rezeption, wiewohl nichts desto weniger das Bild des 'Künstler-Alchemisten' bestätigend – dezidiert kritisch wertet, wenn er mit Blick auf die Ausst. im Stedelijk Museum Amsterdam 1987 schreibt: "More than ever, I got the feeling that Kiefer is in a phase in which he retreated from the provocative public dialogue in which he used to engage. Instead, he seems to be devoting himself to an alchemical working process that keeps him within the walls of his studio – and wrongly so, in my opinion [...]", vgl. Groot 1987, S. 143.

⁶⁹ Vgl. DAbb. 371a u. Slg. Kat. Wolfsburg 1999, S. 256ff. Die Arbeit wurde zuvor 1993 in der Galerie Marian Goodman, New York, öffentlich vorgestellt und fand als 'große Geste' ein entsprechendes Echo in der Presse; in Wolfsburg wurde die Arbeit von Kiefer persönlich eingerichtet und bildet seither ein Kernstück der ständigen Sammlungspräsentation, für das bereits Wände neu gesetzt wurden, um ohne die Installation selbst zu gefährden in deren Umfeld flexibler agieren zu können. Der Titel des Werkes erinnert an das bekannteste Werk des südamerikanischen Schriftstellers Gabriel Garcia Marquez, *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967), der 1982 den Nobelpreis für Literatur erhielt. 1992, also zeitnah zur Entstehung von Kiefers Arbeit, erschien seine Autobiographie (*Leben, um davon zu erzählen*) in deutscher Sprache.

⁷⁰ Im Wolfsburger Führungsblatt wird die Arbeit als "Manifest zur Schattenseite künstlerischer Arbeit" bezeichnet; weiterführend der Slg. Kat. des Hauses, vgl. die folgenden Anm. Für 2006 lässt sich in diesem Zh. der Verweis auf den diese Perspektive in einer weiter ausgreifenden Argumentation verfolgenden Aufsatz von Broeker 2006 ergänzen, nach dem Kiefer in diesem Zuge eine Aufarbeitung seiner persönlichen Geschichte vorgenommen habe, was ihn darüber hinaus – wie Broeker in Referenz auf eine Formulierung D. Ecchers (s. d. Beitrag im Ausst. Kat. Kiefer/Bologna 1999) abschließend betont – aber auch als den "Schmerz kollektiver Erinnerung" auf sich nehmendes "Opfer" verstehen lasse (ebd., S. 276f.).

versiegelten Teil von Kiefers Lebens-Werk denkbar demonstrativ vor Augen führt.⁷¹ Die Anbindbarkeit an die Biographie des Künstlers kann solche Assoziationen einmal mehr unterstreichen⁷²: Wenn Kiefer im Entstehungsjahr sein Ateliergelände in Deutschland verlassen hat, um nunmehr in Frankreich ein größeres Terrain zum "Gesamtkunstwerk"⁷³ zu gestalten, gleicht die Arbeit vor diesem Hintergrund einem Fanal, das – mögen auch weit profanere Gründe die Entscheidung zum Umzug getragen und, denkt man an bei dieser Gelegenheit nahe liegende Prozesse des Sortierens und Selektierens der persönlichen Habe, zum Entstehen des Werkes selbst geführt haben – vom 'Exodus' nach jahrzehntelangem 'inneren Exil' zu künden scheint. Von der Ambivalenz, welche seinen früheren Selbstdarstellungen eignete, ist im pathetischen Gestus der Arbeit ebenso wenig geblieben wie in dem gleichnamigen Buch, das der Künstler einige Jahre später als kostbaren Faksimile-Druck publizieren lässt.⁷⁴ Im von Kiefer selbst verfassten Vorwort heißt es dazu:

"Der tatsächliche Inhalt des Buches ist eingetrockneter menschlicher Samen, der auf die einzelnen Seiten am darauffolgenden Tag von Autor selbst ejakuliert wurde. Es ist ein sowohl materieller Inhalt [...], als auch ein virtueller wenn man an die millionenfachen nicht zum Zuge gekommenen Möglichkeiten denkt, die in einem nur einzigen Tropfen dieser eingetrockneten Flüssigkeiten liegen. Aus eben diesem virtuellen Charakter des 'Inhalts' ergeben sich eine Reihe von Reflexionen, die folgende Themenkreise verknüpfen: der Mythos von Lilith [...] mit dem *codex iuris canonici* [...], dann die Romfahrt des Tannhäuser mit dessen Verdammung wegen Ausschweifung. Weitere Themen sind die Zeit [...], dann das Verhältnis der Zeit, die sich in einem Buch ereignet, zu der Zeit im Leben [...] unter besonderer Berücksichtigung des Endes der Lebenszeit, des endgültigen 'Vorbei'. Damit eng verknüpft die Idee der Verschwendung, der Verschwendung von Samen und von Buchstaben, die wiederum zu Reflexionen über das Verhältnis von Materie und Geist führt."⁷⁵

Im Verwenden der eigenen Körperflüssigkeit und den Reflexionen, die sich an diese spezielle Gabe anknüpfen und mit denen Kiefer einmal mehr zu seinem eigenen Interpreten wird, kulminiert die Selbstdarstellung im Bild des 'Creators' und "Großen Generators",

⁷¹ Der Slg. Kat. Wolfsburg 1999 verweist explizit darauf, dass die im Titel bezeichnete Phase Kiefers Auseinandersetzung mit deutschen Themen fasse, wörtlich heißt es hier: "Es ist die Zeit, in der Kiefer, der Schüler von Joseph Beuys war, sich vor allem mit der deutschen Geschichte, ihren Mythen und Sagen, und ihrer dunkelsten Zeit auseinandergesetzt hat." (ebd., S. 261). Zugleich wird diese Zeit, wie oben bereits angemerkt, unmittelbar mit seiner professionellen und persönlichen Biographie verknüpft. Tatsächlich hat sich Kiefer jedoch ab Mitte der achtziger Jahre nicht mehr "vor allem" mit deutscher Geschichte bzw. deutschen Mythen u. Sagen beschäftigt; und er war im internationalen Ausstellungsbetrieb kontinuierlich präsent; nicht nur angesichts der Medienaufmerksamkeit, mit der auch die deutsche Kritik auf diese Präsenz reagierte, ist die Rede vom "Mystiker, der (noch) nichts gilt im eigenen Land" (vgl. Wallach 1991) durchaus relativ zu sehen: Zwar mögen der Zugriff internationaler Sammler auf seine Arbeiten, institutionelle Ankäufe seiner Werke wie auch den Zuspruch aus Kritikerkreisen in Zahlen gemessen in der Tat eine höhere Anerkennung im Ausland spiegeln, *ignoriert* – wie dies in den Texten zum Künstler immer wieder zu lesen ist – wurde Kiefer im eigenen Land jedoch keineswegs.

⁷² So heißt es im Wolfsburger Katalog: "Am Ende dieses 20 Jahre währenden Zeitabschnitts stand als Zwischenbilanz die retrospektive Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, eine gescheiterte Ehe und letztlich der Weggang Kiefers aus Deutschland.", ebd., S. 261.

⁷³ Als solches taucht die Anlage in der Kiefer-Rezeption auf; 'anwendbar' ist dieser Begriff hier freilich nur in dem maßgeblich über die bereits mehrfach angesprochene Ausst. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983) in die neuere Kunstgeschichte eingetragenen, erweiterten Sinne.

⁷⁴ Vgl. A. Kiefer: *20 Jahre Einsamkeit* (1991), DAbb. 371b u. die Abb. in Arasse 2001, S 143 (hier dat. 1992; lt. Slg. Kat. Wolfsburg 1999 jedoch 1991) sowie das als Faksimile des Buchobjekts erschienene Künstlerbuch, Kiefer 1998.

⁷⁵ Vgl. A. Kiefer in Kiefer 1998, o. P.

dessen kleinste Ausscheidungen bereits "millionenfache Möglichkeiten" in sich enthalten⁷⁶; eine schier unerschöpfliche Potenz, deren gleichsam 'magisches' Potential nicht – wie seit je die Mythen misogynen 'Säftelehren' gerade jene zu warnen pflegen, die ihr Leben großen Taten widmen wollen – an die Sexualität verschwendet werden darf, so es für Schöpfungen, die das menschliche Leben überdauern sollen, fruchtbar gemacht werden will. Wenn sich der Künstler exemplarisch dieser "Verschwendung" unterwirft, dann doch nur, um selbst im Verlust noch die eigene Größe zu untermauern: Wie in seinen Bildern schnöde "Naturspolien" und krudes Material in Träger substanzieller Bedeutung transformiert werden, so spricht selbst sein Same – der die ihm anhaftenden Assoziationen symbolisch in sich tragen und als künstlerisches Medium existenzieller 'Korpo-Realität' zugleich bezeugen soll – Bände, wird zum Buchstaben einer großen Erzählung, in der Lebenszeit zum Raum des Mythos werden kann – so wie alle Kunst, der Endlichkeit menschlicher Existenz zum Trotz, nach Ewigkeit verlangt und ein Über-Leben des Geistes in die Zukunft schafft:

"So lange es noch einen gibt, der in ein wirkliches Buch seinen Samen spritzt, so lange ist noch nicht alles verloren."⁷⁷

Ein ähnlicher Gestus heroischer Selbststilisierung spricht schließlich auch aus jenen Arbeiten, mit denen Kiefer ab 1995 – nach mehr als zwanzig Jahren – nunmehr explizit das eigene Bild in seine Bilder zurückkehren lässt. Wiedergegeben ist der Körper des Künstlers dabei jeweils als in der Haltung eines Schlafenden oder Toten auf dem Boden hingestreckten Figur, die sich – so Daniel Arasse – an der Savasana (d. h. Leichnam-) Stellung des Hatha-Yoga orientiert.⁷⁸ Wiewohl die Bilder in ihrer Ästhetik wie auch in ihren Titeln einen Aufbruch in "Neue Welten" annoncieren⁷⁹, stellen sie zugleich eine unmittelbare Brücke zum Frühwerk her: Tatsächlich wird hier ein Motiv wieder aufgenommen, dem bereits in Kiefers *Liegendem Mann mit Zweig* (1971) und namentlich in dem ein Jahr später datierenden, unbetitelten Gemälde zu begegnen war, auf dem aus dem Körper des liegenden jene leuchtende Blume hervorbricht, in deren Blütenkrone – in nachgerade

⁷⁶ Wortwörtlich so aufgenommen u. zudem mit dem Bild des 'Künstler-Alchemisten' überblendet wird dies, wie sich in 2006 ergänzen lässt, etwa von M. Auping, der im Ausst. Kat. Kiefer/Fort Worth 2005 schreibt: "Conflating the microcosmic (the human body) and the macrocosmic (the heavens), as the early alchemists had done, Kiefer in essence writes his own bible using his sperm." (ebd., S. 39).

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. A. Kiefer: *Die Orden der Nacht* (1996), DAbb. 379 u. Abb. in McEvelley 1996, S. 8; sowie ders.: *Die berühmten Orden der Nacht* (1997), Abb. in Arasse 2001, S. 250; sowie hierzu Arasse 2001, S. 251f. u. zuvor McEvelley 1996, S. 7f., der neben alchemistischen Allegorien ausf. auf Yoga eingeht; in seinem Text für den Ausst. Kat. Kiefer/Paris 1996 hatte Arasse noch ganz auf eine "alchemistische" u. "kabbalistische" Deutung fokussiert (s. Arasse 1996). Der Titel der Bilder bezieht sich freilich zunächst nicht auf eine Geheimloge, sondern auf das Gedicht *An die Sonne* von Ingeborg Bachmann, die Kiefer auch in anderen zeitgleich entstehenden Arbeiten zitiert, so etwa ihr Gedicht *Das Spiel ist aus* in *Karfunkelfee* (1990; Abb. in Arasse 2001, S. 281).

⁷⁹ Vgl. Arasse 2001, S. 251f., der hier einen ähnlichen Wendepunkt u. Aufbruch festmacht, wie ihn Rosenthal schon in den ab Mitte der achtziger Jahre entstehenden Bildern zur jüdischen Mythologie und Mystik festmachen will. Gegenüber Stimmen, die in diesem "Wendepunkt" den Ausdruck einer "Identitätskrise" sehen wollen (vgl. Attie 1997), grenzt sich Arasse jedoch ab u. verweist zu Recht auf die Kontinuitäten, die zum Œuvre der vorausgegangenen Jahre bestehen (vgl. S. 143ff.).

symbolistischer Manier – das bleiche Antlitz des 'Künstler-Sehers' erscheint.⁸⁰ Wortwörtlich monumentalisiert worden ist in den neuerlichen Annäherungen an das Thema jedoch nicht nur das Format, sondern auch der Symbolismus der Darstellung selbst: Eine überlebensgroße Sonnenblume lässt auf dem weit über vier Meter aufragenden Gemälde *Sol Invictus* (1995)⁸¹ aus ihrem nachtschwarzen Blütenboden öligen Samen auf den bloßen Leib des Liegenden regnen, als wolle sie ihn "im Zeichen des Saturn"⁸² mit neuer Fruchtbarkeit segnen; auf dem zeitgleich datierenden Blatt *Aschenblume* wächst die Pflanze – nunmehr in direkter Korrespondenz zu jener Allegorie, die Mark Rosenthal seinerzeit dem *Liegenden Mann mit Zweig* zur Seite stellte – direkt aus dem Geschlecht des Dahingestreckten empor.⁸³ Dass diese Selbstdarstellungen in der Tat vor der Folie hermetischer Allegorien auf die Korrespondenzlehre gelesen werden wollen, nach welcher ein unsichtbares Band alles, "was oben ist" mit allem, "was unten ist", verknüpft⁸⁴, verrät noch vor den Werkgruppen, die

⁸⁰ Vgl. DAbb. 351/Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 4/S. 20 sowie DAbb. 376 u. Arasse 2001, S. 254; s. hierzu a. oben im Zh. mit M. Rosenthals Interpretationen. Das Selbstporträt im unbetitelten Bild von 1972 ruft unmittelbar zum Vergleich mit ebensolchen aus dem Umfeld des Symbolismus auf, so etwa von E. Munch (1895, vgl. DAbb. 377 u. Abb. in Rosenblum 1975/1990, Abb. 140/S. 103) oder F. Hodler (1912, vgl. die. Abb. ebd., Abb. 139/S. 102).

⁸¹ Vgl. DAbb. 380b u. die Abb. in Arasse 2001, S. 181.

⁸² In Anspielung auf den Titel von S. Sontags gleichnamigem Essay, vgl. Sontag 1978. Zur "Schwarze Sonne des Melancholikers", der als *sol niger* auch bei Jung 1944/1995 zu begegnen ist (s. ebd, S. 111, in der Allegorie auf die *putrefactio* aus Mylius' *Philosophia reformata*, DAbb. 196), dem Planeten Saturn; vgl. neben der oben bereits angef. Literatur auch Kristeva 1987/1989, deren Ausführungen Saltzman 1999 zum Ausgangspunkt nimmt, um dem Thema der Melancholie in Kiefers Arbeiten der späten achtziger und frühen neunziger Jahre unter dem Gesichtspunkt einer historisch reflektierten "Trauerarbeit" nachzugehen, vgl. Saltzman 1999, S. 93f. Demgegenüber scheint allerdings in den neueren Arbeiten die *politische* Dimension der melancholischen "Trauerarbeit", die für Sontag (die auf Benjamins *Trauerspiel*-Aufsatz rekurriert), J. Kristeva sowie – in diesem Kontext ebenfalls relevant – auch für die jüd. Philosophin S. Kofman (vgl. Kofman 1985/1989) zentral ist, nicht mehr auszumachen und einer persönlichen bzw. 'personalisierten' Perspektive, wie sie Schusters Deutung der Blei-Arbeiten entspricht, gewichen zu sein.

⁸³ Was, so wäre zu betonen, wohl weniger Rosenthals Vergleich 'nachträglich' stärkt denn auf dessen Aufnahme seitens des Künstlers deutet; vgl. für *Aschenblume* (1995) DAbb. 380a u. die Abb. in Arasse 2001, S. 251; wie oft bei Kiefer existieren zu dieser Arbeit wie auch zu *Sol Invictus* weitere Fassungen. Der Korrespondenzlehre entsprechend kann die Sonnenblume als "Spiegel" des gleichnamigen Gestirns zugleich mit dem alchemistischen Gold in Verbindung gebracht werden; so taucht sie beispielsweise bei A. Strindberg als Beispiel für spagyrische Experimente auf, in denen aus Pflanzen(asche) Gold nachweislich gewonnen werden könne, vgl. Strindberg 1921, S. 284ff. u. hierzu Gebelein 1996, S. 347 (sowie zur Pflanzen-Spagyrik ausf. ebd., S. 19ff.; weiterf. Hauschka 1942 u. 1965/1974).

⁸⁴ Vgl. hierzu auch eine 1997 datierende Version der *Aschenblume* (Abb. in Arasse 2001, S. 291), in der Kiefer eine getrocknete Sonnenblume 'kopfüber' auf der Leinwand befestigt hat – die ihrerseits eine Architektur erkennen lässt, wie sie seinem *Athanor* (1983-1984) zu Grunde liegt. Darauf, dass es neben diesen werkimmanenten Relationen noch weitere Anhaltspunkte gibt, dem Grundsatz der Hermetik entsprechend die Pflanze mit einem bzw. einer alchemistischen 'arbor inversa' zu assoziieren (s. Jung 1978/1995, S. 271ff.), wird im Folgenden noch zurück zu kommen sein.

Kiefer ab 1997/1998 dem *Geheimen Leben der Pflanzen* widmet⁸⁵ und in denen er seine schwarzen Sonnen(blumen) direkt in Sternbilder hinein projiziert⁸⁶, sein 1996 entstandenes Buch: *Für Robert Fludd*.⁸⁷ Zwar mag man auf dessen Seiten vergeblich nach unmittelbaren ikonischen Anlehnungen an das von einprägsamen Diagrammen illustrierte Hauptwerk des englischen Philosophen und überzeugten Vertreters der "hermetischen Reaktion" (F. Yates) suchen, welche den Neo-Platonismus der Renaissance und die in dieser zu neuen Ehren gelangten hermetischen Lehren der Alchemie, Magie und Astrologie gegen die im selben Zuge erstarkten rationalen Naturwissenschaften zu verteidigen angetreten war.⁸⁸ Stattdessen basiert das Buch auf einer Serie von Photographien, auf welchen ein Sonnenblumenfeld über den Zyklus mehrerer Monate, von der Aussaat über das Wachstum der Pflanzen und deren Blüte bis hin zur Reifung der Samen in den Fruchtständen

⁸⁵ Der Titel der Werkgruppe dürfte – wahrscheinlicher als von dem nur in der dtsh. Übs. ebenso betitelten Buch von D. Attenborough 1995, das Naturforschung allgemeinverständlich vermittelt, aber seine 'ganzheitlichen' Perspektive ethisch begründet – von dem Bestseller von P. Thomkins u. Chr. Bird inspiriert sein, dessen dtsh. Übs. 1996 in einer Taschenbuchausgabe erschien, vgl. Thomkins/Bird 1989/1996. Dieser referiert nicht nur auf die Alchemie, sondern ist insgesamt sehr stark von esoterischem und neo-esoterischem Gedankengut beeinflusst. Dem entsprechend begegnet die Vorstellung eines "geheimen Lebens der Pflanzen" – letztlich nichts anderes als die esoterisch 'konkretisierte' Vorstellung einer beseelten Natur – auch im 19. u. 20. Jahrhundert immer wieder, so etwa bei G. T. Fechner (vgl. Fechner 1848/1984). 1966 versuchte der Amerikaner Cleve Backster mittels Lügendetektoren Pflanzen emotionale Aktivitäten nachzuweisen und inspirierte damit seinerseits neo-esoterische Theorien; vgl. hierzu den Spielfilm *Nur die Pflanze war Zeuge*, OT: *The Kirlian Witness* von 1978, in dem – wie a. der engl. Titel verrät – das sog. "Kirlian-Verfahren" eine Rolle spielt, eine moderne Form der 'Aura'-Photographie, vgl. zu dieser Krauss 1992, S. 34f. u. zum Thema weiterf. auch unten, Kap. VIII.2., im Abs. zu Sylvie Fleury. Die Pflanze selbst 'stammt' in der Narration des Films übrigens aus der legendären "Findhorn-Kommune", vgl. hierzu oben, Kap. I.2., "Wiederaufnahmen – ohne Revisionen?". Ebenfalls 1978 wurde unter dem Titel *The Secret Life of Plants* ein entsprechend orientierter Dokumentarfilm produziert, der nicht zuletzt aufgrund der Filmmusik von Stevie Wonder internationale Popularität genoss, die 1979 separat als LP vertrieben wurde.

⁸⁶ Vgl. neben dem gleichnamigen Buch (1998), DAbb. 372 u. die Abb. in Arasse 2001, S. 262/263 auch das monumentale Gemälde *Every plant has his [sic] related star in sky* (2001), ebd., S. 226/227 u. den zeitgleich mit ersterem dat. *Sternenfall* (1998), DAbb. 373 u. die Abb. ebd., S. 151. In ihrer Ikonographie knüpfen diese Bilder – wenngleich abstrahiert und, insofern in der letzteren Arbeit anstelle der traditionellen astrologischen Sternbilder Zahlencodes erscheinen, wie sie in der modernen Astronomie die Position von Sternen bezeichnen, zeitgenössisch transformiert – einerseits direkt an historische Vorbilder an (s. DAbb. 374); andererseits folgen die eigenwilligen Verbindungen einem ähnlichen Prinzip wie die 'Konstellationen' in Polkes gleichn. Serie u. dessen *Sternenhimmeltuch* (1968), s. DAbb. 397a u. hierzu oben, Kap. V.1., Abs. "Konstellationen"; zum Umfeld in der Kunstgeschichte des 20. Jh. auch das Kap. "The Constellations" (u. f.) im Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 310ff. u. exemplarisch M. Ernsts *Configuration* (1974), DAbb. 375 u. ebd., S. 323.

⁸⁷ Vgl. die DAbb. 381a-e u. Abb. in Arasse 2001, S. 256/257. Die Sonnenblumen photographierte der Künstler im Umfeld seines französischen Ateliers, auf dessen großem Gelände er selbst Blumenfelder anbaut. Neben diesem wortwörtlich nahe liegenden 'Bildvorwurf' lassen speziell die einzeln stehenden, verblühenden Sonnenblumen aber auch eine kunsthistorische Quelle als Anregung vermuten; und zwar weniger diejenigen van Goghs – dem die Sonnenblume ebenfalls in Südfrankreich zum Emblem wurde, der jedoch ganz auf die leuchtenden Blüten setzte – als die, welche im niederländischen Symbolismus bei Mondrian begegnen. Gerade angesichts der Art und Weise, wie Kiefer die 'trauernden Blüten' mit seiner liegenden Gestalt kombiniert, ist allerdings auch nicht ausgeschlossen, dass Kiefer bewusst auf den Schulterchluss mit dem Maler setzt, mit dessen Arleser Interieurs schon M. Rosenthal die Holzfußböden seiner "Dachbodenbilder" assoziierte (vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 12): In dem Buch, mit dessen titelgebenden Topos Kiefer zahlreiche amerikanische Interpreten würdigen – R. Rosenblums *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (vgl. Rosenblum 1975/1994) – ist Mondrians Sonnenblumen nämlich auch die mit Heiligenschein versehene schwarze Sonnenblume zur Seite gestellt, die R. N. Roland[-]Holst 1892 um den verstorbenen "Vincent" [van Gogh] trauern ließ, vgl. ebd., S. 181 u. DAbb. 378.

⁸⁸ Vgl. Yates 1964, S. 144ff. u. S. 432ff., sowie zu Fludd die Monographien von Godwin 1979 u. Huffman 1998; in deutscher Übs. erschien eine Teilausgabe einiger seiner Schriften 1918 in der populären Reihe *Geheime Wissenschaften*, vgl. Freudenberg 1918.

beobachtet wird. Wenn Kiefer jedoch die Kamera am Ende tief in den Blütenboden seiner "schwarzen Sonnen" tauchen lässt, um in diesem das Firmament des gestirnten Nachthimmels zu entdecken, dann findet sich eben jene Überblendung von Mikrokosmos und Makrokosmos, metaphysischer, physischer und technischer Perspektive, welche Fludds *Utriusque Cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia* (1617-1621)⁸⁹ in den konzentrischen Kreisen ihrer Schautafeln darzustellen sucht, höchst sinnfällig mit zeitgenössischen Mitteln ins Bild gesetzt.⁹⁰ Zugleich lässt Kiefer allerdings auch außer Zweifel, dass die Hommage an den "großen Alchemisten" auf ihn selbst zurück gelesen werden will. Das Gesicht der Gestalt, die auf dem mit dem Namen des Gelehrten bezeichneten monumentalen Holzschnitt inmitten schwarzer Sonnenblumen gleich einem 'arbor inversa' kopfüber dem Erdboden entwächst und in deren Leib sich – "der Wind hat es in seinem Bauch getragen" – ein kreisrundes Fenster zum Kosmos öffnet, trägt seine eigenen Züge.⁹¹ *Das Rosa Mel Apibus* ist denn auch – den Leitspruch des allegorischen Wappens derer, die auf den Pfaden "Christiani Rosenkreutz" wandeln, zitierend – ein

⁸⁹ Eine Faksimile-Ausgabe der Erstausgabe Oppenheim u. Frankfurt b. Johann Theodor de Bry erschien Stuttgart 2001f. (b. Frommann-Holzboog). Kiefer dürfte für seine Fludd-Arbeiten auf Sekundärliteratur zurückgegriffen haben; auch in zahlreichen Überblickswerken zur Alchemie und zur Kabbala finden sich Informationen zu Fludd sowie Diagramme aus Fludds Hauptwerk wiedergegeben.

⁹⁰ Für solche photographischen Zirkelschlüsse ist der amerikanische Künstler Duane Michaels bekannt geworden, in dessen Serien sich etwa die Nahsicht auf die Haut eines Apfels oder in eine Kaffeetasche in Bilder des Universums transformiert findet bzw. die Überbelichtung einer Alltagsszene in der New Yorker U-Bahn in einen Ausblick auf kosmische Welten verwandelt wird; vgl. exemplarisch D. Michals: *The Human Condition* (1969), DAbb. 383 u. Abb. in Livingstone 1997, S. 130/131 (sowie zu Michals a. unten, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien"); auf einem ähnlichen Prinzip beruht auch die Gemeinschaftsarbeit von S. Polke u. G. Richter: *Umwandlung* (1968), DAbb. 382 u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 7/S. 21.

⁹¹ Vgl. A. Kiefer: *Robert Fludd* (1996), DAbb. 384 u. McEvelley 1996, S. 9. Wenn Kiefer 1999 im Gespräch mit D. Arasse in einem anderen Zh. auf dessen Nachfrage hin behauptet, er kenne den Begriff der "Gedächtniskunst" ("ars memorativa") nicht, dann wirkt dies angesichts seiner drei Jahre zuvor datierenden Beschäftigung mit Fludd (mit dem dieser Begriff fest verbunden ist, vgl. Yates 1966/1990) ein wenig verwunderlich – bzw. – ganz so, als solle die in Bildern wie diesem demonstrierte 'Literalität' an anderer Stelle absichtsvoll wieder aufgelöst oder gar negiert und die Beziehung zur Kulturgeschichte damit quasi 'naturalisiert' oder unter die Vorzeichen einer geheimnisvollen Koinzidenz gestellt werden (übrigens erfuhr Ende der achtziger/Anfang der neunziger Jahren über eine verstärkte Auseinandersetzung in den Geisteswissenschaften mit der 'ars memorativa' das Interesse an Fludd auch insgesamt eine Renaissance). Ein solches Schweigen über Quellen – wie auch deren nachmalige 'Verschleierung' – begegnet, wie bereits angemerkt, auch in anderen Zusammenhängen. 1996, also in dem Jahr, in dem Fludd in Kiefers Arbeiten Einzug hält, erscheint López-Pedrazas Kiefer-Monographie – in welcher u. a. auch Yates Buch über die Gedächtniskunst zitiert wird, vgl. López-Pedraza 1996, S. 40. Es würde Erstaunen, wenn Kiefer hiervon keine Kenntnis genommen hätte. Ebenfalls von López-Pedraza angesprochen wird übrigens auch das Yoga. Anknüpfungspunkt für den Autor sind aber nicht Kiefers (erst nach dem Erscheinen des Buches entstehenden bzw. publizierten) Arbeiten der neunziger Jahre, sondern seine auf C. G. Jungs Seminare zum Kundalini-Yoga rekurrierende Interpretation von *Saturn-Zeit* (1986), in dem er an der Wurzel des Farns Lungenflügel erkennt, die seiner Ansicht nach als "Chakras" eine "psychosomatic connection" zwischen Bild und Maler herstellen, vgl. ebd., S. 84f u. die Abb. in Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1986, Kat. 14/S. 42. Allein: Zum Einen ist schwer zu erkennen, ob es sich um Lungen-, Schmetterlings- oder ikonographisch dem Saturn verbundenen Chronos zuzuordnende Engelsflügel handelt, zum Anderen ist von Chakren-Punkten definitiv nichts zu sehen. Zu Letzteren vgl. a. oben, Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" sowie DAbb. 641bc u. die Abb. in Leadbeater 1927/1965/1988, Abb. 1/S. 5 sowie die Tf. nächst S. 40.

weiteres Bild überschrieben, das den Künstler direkt ins Zentrum eines kosmisch konnotierten Kreisdiagramms stellt.⁹²

In Arbeiten wie diesen fallen Kiefers 'kaskadierende Bilder vom Künstler' endgültig in *einem* Bild zusammen, das zwar in unterschiedlichen Schattierungen formuliert werden mag, jedoch immer nach einer Identifikation verlangt, die jeglicher Ironie entbehrt, welche den frühen Rollenspielen noch die Qualität einer spannungsreichen Auseinandersetzung verlieh. Selbst wo unter den Vorzeichen der Letzteren alte Themen wieder aufgegriffen werden – wie etwa in den Arbeiten des Komplexes *Lasst tausend Blumen blühen*, deren auf lichten Bildgründen wachsende, pastellfarbene Blütenreigen noch einmal vom unseligen soldatischen Heilsgruß überschattet werden – wirkt die Reprise auf Politisches versöhnlich und nachgerade dekorativ, ganz so, als garantiere bereits die Signatur ihres Autors die Tragweite des Gehalts.

Wie sicher sich Kiefer der erst vor dem Horizont seines Gesamtwerks einerseits und andererseits der in dessen Rezeption bereits fest installierten Wahrnehmung des Künstlers als Kündler höherer Wahrheiten gehen kann, zeigt nicht zuletzt ein Hinweis, den die Fondation Beyeler 2001 anlässlich seiner Ausstellung *Himmelspaläste* lancierte – in der den jüngsten Monumenten ebenfalls ein deren Fundierung unterstützender Rückblick auf das Frühwerk zur Seite gestellt war, darunter auch einige der "Dachbodenbilder".⁹³ Ein zum Zyklus der seit den späten achtziger Jahren entstehenden *Lilith*-Bilder gehörendes Tableau von 1997, auf dem die steil aufragenden Hochhausfluchten von Erosionen gezeichnet, dem zerstörerischen Fluch der Titelfigur anheim gefallen scheinen und neben anderen Objekten auch eines von Kiefers aus Bleifolie geformten Flugzeugen figuriert, hieß es hier, sei just an jenem Septembermorgen Ernst Beyeler zum Kauf angeboten worden, als islamische Terroristen zwei Verkehrsmaschinen in die Zwillingstürme des *World Trade Centers* lenkten.⁹⁴ Der demonstrative Verweis auf Zeitnähe zweier Ereignisse sollte wohl kaum auf einen ursächlichen Zusammenhang schließen lassen, mit dem die Umtriebe des Kunstmarktes nun in der Tat das Niveau eines pietätloses "Kriegsgewinnlertums" erreichen würden. Hier ging es augenscheinlich um die Macht eines *anderen* Bildes – das des 'Sehers', der in seiner Kunst auf Zukünftiges blicken lässt.

⁹² Und in dem er, so wäre zu ergänzen, im Sinne einer 'substanziellen' Referenz, tatsächlich auch Honig verarbeitet hat. Vgl. A. Kiefer: *Das Rosa Mel Apibus* (1996), DAbb. 386 u. Abb. in Arasse 2001, S. 255 sowie DAbb. 385. Fludd verstand sich als Rosenkreuzer und verfasste eine "Schutzschrift für die Aechtheit der Rosenkreuzergesellschaft" (so der Titel der dtsh. Ausgabe, die 1782 in einer Übersetzung von "AdaMah Booz" (d. i. Adam Michael Birkholz) erschien. Das aus der von Fludd (mit-)verfassten Schrift *Summum bonum* (1629) stammende Emblem findet sich auch in zahlreichen populären Darstellungen okkulten Traditionen wiedergegeben, so etwa bei Seligmann 1948/1958/1988, Abb. 220/S. 346.

⁹³ Vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001.

⁹⁴ Vgl. A. Kiefer: *Lilith* (1997) u. DAbb. 387 (in Basel außer Katalog; die Verf. dankt der Galerie Beyeler u. der Fondation Beyeler für die Überlassung einer Abb.-Vorlage); für verwandte Arbeiten vgl. den Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 23/S. 70/71 u. Kat. 25/S. 64/65. Die hier angesprochene 'Zusatzinformation' zum Bild wurde prompt auch in den Rezensionen der Ausstellung kolportiert und kommentiert, vgl. Wagner 2001b u. Engler 2001.

Dass Kiefer selbst eine solche Perspektive – wie sie im Fall des *Lilith*-Bildes erst von denen in sein Werk eingetragen wird, die als Sammler, Aussteller und Galeristen auch unmittelbar von dessen Wert profitieren – nicht ganz fern ist, scheint wiederum ein anderes Bild zu bezeugen, in dem der Künstler 1991 noch einmal einen *Athanor* imaginiert.⁹⁵ Im Jahr der deutschen Wiedervereinigung ist es allerdings nicht Speers *Neue Reichskanzlei*, sondern das noch im Kaiserreich errichtete, neoklassizistische Gebäude des *Deutschen Reichstags*, welches als Gehäuse des alchemistischen Brennofens gegeben wird. Hier nun ist dieser selbst in Brand geraten – und erinnert damit zunächst an das historische Ereignis, mit dem die Nationalsozialisten 1933 ihrer Politik so gewaltsam wie erfolgreich zur Durchsetzung verhalfen.⁹⁶ Gleichwohl weist die fehlende Kuppel des Gebäudes dem Zerstörungswerk der Flammen ein anderes Datum zu: Sie nämlich ging erst im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs verloren, der die deutsche Hauptstadt in Trümmer legte. 1991, im Jahr der Entstehung des Bildes, fällt die Entscheidung, den Reichstag tatsächlich wieder einer politischen Nutzung zuzuführen, die ihn nunmehr im Zeichen einer parlamentarischen Demokratie – als Sitz des deutschen Bundestages – wieder explizit "Dem Deutschen Volke" weiht.⁹⁷

Fast möchte man meinen, Kiefer kehre mit seinem zweiten *Athanor* als skeptisch die politische Stimmung seines Landes kommentierender Kritiker zurück. Hingegen scheint die "Substanzlehre" der Materialikonographie – in der sich Ölfarbe, Sand, Asche, Bleifolie und schließlich Blattgold mischen – eher im Zeichen einer versöhnlichen Argumentation zu stehen, die da lauten könnte: So zerstörerisch die Weltenbrände der Geschichte sein mögen, kommt ihnen auch ein reinigender Charakter zu. Zwar bleibt ein Beigeschmack des Zweifels, insofern der von Kiefer gewählte Titel das Bild zugleich mit dem beinahe zehn Jahre zuvor entstandenen *Athanor* zusammenschließt, dessen Transformationspotential beileibe keine so eindeutige Interpretation gestattete. Gleichwohl vermittelt die Kombination von Material und Vorwurf des Bildes von 1991 nicht den Eindruck, als solle es über einen solchen Brückenschlag an die Ambivalenz seines Vorgängers partizipieren. Eher schon wird jene nachträglich auch dem ersten *Athanor* genommen, insofern der reale Lauf der Geschichte

⁹⁵ Vgl. A. Kiefer: *Athanor* (1991), DAbb. 388 u. Abb. im Auktionskatalog N17727 des Auktionshauses Sotheby's, New York 2001. Das Bild war in Berlin 1991 ausgestellt, jedoch ebd. außer Katalog.

⁹⁶ Im Kaiserreich und während der Weimarer Republik war der Reichstag Sitz des Parlaments; am 27.02.1933 wurde der Plenarsaal durch Brandstiftung zerstört, auch die Kuppel war von Innen stark angegriffen, blieb jedoch erhalten. Die NSDAP nutzte den Brand, für den sie die Linke (und namentlich den niederländischen Kommunisten Marius van der Lubbe) verantwortlich machte, um die Grundrechte vorläufig außer Kraft zu setzen; mit dem am 23.03.1933 erlassenen "Ermächtigungsgesetz" wurde über die (Selbst-)Entmachtung des Parlaments dann der Weg zur Diktatur frei gemacht.

⁹⁷ Am 20. 06. 1991 beschloss der Deutsche Bundestag, Berlin zum Sitz der Regierung und den Reichstag wieder zum Tagungsort des Parlaments zu machen. Ab 1994 wurde das Gebäude nach Entwürfen von Norman Foster umgebaut und modernisiert, in diesem Zuge erhielt es eine neue, nunmehr gläserne und öffentlich begehbbare Kuppel, welche die Transparenz und Zugänglichkeit der Bundespolitik für die Bürger symbolisieren soll. Auf die an einige deutsche Künstler ergangene Einladung, den Reichstag mit Projekten zu gestalten, reagierte Hans Haacke mit einer kritischen Intervention, seinem Projekt *Der Bevölkerung von Deutschland*, vgl. ausf. die WWW-Seite des Projekts, http://www.bundestag.de/bau_kunst/kunstwerke/haacke/derbevoelkerung/index.html [letzter Zugriff 05/2006] u. Diers/König 2000.

den Beweis für die positive Deutung anzutreten scheint – als habe der Künstler im Sinnbild der alchemistischen 'purificatio' eben doch weniger auf den "Rassenreinheitswahn" des Nationalsozialismus anspielen wollen denn vornehmlich die "Selbstreinigungskraft" der Geschichte antizipiert.⁹⁸ Was in der Zusammenschau auf beide Variationen des Themas als deren kleinster gemeinsamer Nenner bliebe, wäre damit das Pathos eines heroischen Gestus, der – ganz ohne "gnostische Ironie" – das "Bild vom Künstler" als 'Seher', 'Magus' und 'Alchemist' konfirmiert.

Bleibt zu fragen, ob die Aufgabe der Ambivalenz – oder genauer gesagt: deren Befriedung im Zuge einer Entwicklung, in der die Rolle des *agent provocateur* zum Markenzeichen gerinnt – ein Teil des Preises ist, der gezahlt werden muss, wenn der 'Werklauf' am Ende auch unter jenen Vorzeichen in die "Legende vom Künstler" einlesbar gemacht werden soll, die sich immer wieder als probates Unterpfand öffentlicher Anerkennung erweisen: Die Referenz auf die Alchemie gerät an diesem Punkt – mindestens mittelbar – zur Selbstvermarktungsstrategie. Der Preis, den Sammler für Kiefers Bilder zu zahlen bereit sind, ist – in barer Münze gemessen – jedenfalls recht hoch. Im November 2001 wird Kiefers zweiter *Athanor* bei Sotheby's für 1.160.750 Dollar versteigert – während die "alchimie du verbe" des Auktionskataloges die Verwandlung von Kunst in Kapital auf ihre Weise antizipiert:

"The reason for the charring is explained by the painting's title. Athanor was a large furnace used by alchemists who transmuted lead [...] into gold. [...] the fire which the alchemist tames is [...] not one of destruction but of purification. [...] Kiefer here creates a building reminiscent of the Ancient temples of Greece and Rome. *Kiefer's Athanor has now become a Parthenon for the Twentieth Century, and he himself a Delphi's Oracle for Germany's past.*"⁹⁹

"Der Hase läuft", ließe sich mit Blick auf Beuys' Kommentar zur *Kronenschmelze* bestätigen¹⁰⁰ – denn wiewohl der Künstler selbst in diesem Fall nicht mehr direkt von der Goldgewinnung profitiert, kommt ihm der "Duft des Geldes" mittelbar doch ebenso zu Gute, wie der *Athanor* die Vermarktung seiner Kunst anzuheizen hilft.¹⁰¹

⁹⁸ Diese Perspektive scheint Kiefer in der Tat auch selbst gegenüber M. Rosenthal bestätigt zu haben, der mit Blick auf die erste Version von *Athanor* und die im Umfeld entstandenen Architektur-Bilder (und die darauf folgenden Arbeiten zur jüdischen Mythologie und Mystik) in Berufung auf Gespräche mit dem Künstler schreibt: "Having transmuted history Nazi buildings to more worthwhile uses, Kiefer began to create works that depict the coming of a New World. [...] Because Kiefer's mission is so large [sic!], he exhibits a deep disdain for current events, preferring the realms of mythic, eternal, and sacred time. He feels that by focussing on these spheres, it is possible to reinvent himself and history.", vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 121. 2001 waren einige der "Dachbodenbilder" und der auf nationalsozialistischen Architekturen basierenden Gemälde unter dem alle Phasen gleichermaßen umspannenden Titel *Himmelspaläste 1973-2001* ausgestellt.

⁹⁹ Zit. n. d. Auktionskatalog N17727, Sotheby's New York 2001, Lot 34 (Hervorh. V. K.); vgl. auch die Online-Version unter <http://www.sothebys.com>, Archiv zur Auktion vom 14. 11. 2001; ebd. auch die Angabe des "Hammer Price with Buyer's Premium" [letzter Zugriff 01/2004; in 2006 ist zu ergänzen, dass das Auktionsarchiv mittlerweile nur noch für registrierte Nutzer zugänglich ist].

¹⁰⁰ Vgl. oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'".

¹⁰¹ Vgl. zum "Duft des Geldes" Thomas Hubers ebenfalls am Thema des 'Athanor' entwickelte Arbeit *Die Bank – Eine Wertvorstellung* (1989f.) u. hierzu ausführlich das "Schlussbild".

V. Baldanders? Sigmar Polke

"Polke mußte ganz nahe sein. Er öffnet die ohnehin nur angelehnte Tür und begrüßt den wegen seiner nicht stattgehabten Odyssee verwirrten Besucher mit der freundlichen Feststellung 'Sie sind zu früh'. Das ist also das Atelier des Alchemisten [...]"¹

Das Erstaunen Peter-Klaus Schusters, der hier seinen Antrittsbesuch beim Künstler zur leicht dramatisierten Rahmenhandlung eines Einführungsessays macht, der 1997 im Berliner Katalog der großen Polke-Retrospektive erscheint², gilt nota bene lediglich der Leichtigkeit, mit der es sich in diesem Fall ins Laboratorium eines praktizierenden 'Meisters' der 'ars magna' vordringen lässt.³ Sigmar Polke als einem "Alchemisten" zu begegnen, scheint hingegen nachgerade selbstverständlich zu sein. Längst schon ist der Maler unter entsprechenden Vorzeichen in die Kunstgeschichte eingeschrieben und die "Alchimie der giftigen Bilder"⁴ ebenso zu einem seiner 'Markenzeichen' geworden wie die "Polke-Dots"

¹ Vgl. Schuster 1997, o. P.

² Die Ausstellung wurde von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn und der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof gemeinsam geplant und in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler realisiert. Zusätzlich zu dem von der Bundeskunsthalle betreuten, monumentalen Katalogband; vgl. Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997 u. hierzu ausf. unten, Kap. V.2., Abs. "'Polke Trismegistos'") wurde für Berlin ein eigenes Katalogbuch herausgebracht, das sich von der traditionell-wissenschaftlichen Anlage des ersten Bandes signifikant unterscheidet. Neben Schusters narrativ gerahmtem Einführungstext enthält es subjektiv formulierte Kurzsays der Mitarbeiter des Hauses und von Polke eigens gestaltete Künstler-Seiten (vgl. Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997).

³ Tatsächlich durchzieht die Thematisierung der Schwierigkeit, einen Besuchs- bzw. Gesprächstermin bei Sigmar Polke zu erhalten, seit den achtziger Jahren die Sekundärliteratur; vgl. hierzu weiterf. a. unten, Kap. V.2., Abs. "Maskeraden". Schuster reagiert einerseits auf diesen 'Topos' – und zwar demonstrativ, insofern er ihn am Ende seines Essays noch einmal aufgreifen wird, um den Lesern zu entdecken, dass sich die bei seiner Anreise gehegten Vorstellungen von Polkes Arbeitsstätte einer älteren Beschreibung des Sammlers Reiner Speck verdanken, die sich auf ein ehemaliges Atelier beziehen; vgl. den letzten Abschnitt seines Textes ebd., o. P. Andererseits scheint er ihm gelegen zu kommen, da die 'Unzugänglichkeit' des Künstlers perfekt mit dem tradierten Bild des in aller Abgeschlossenheit experimentierenden Alchemisten korrespondiert, wie es nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in der Literatur überliefert ist; vgl. für Erstere neben Lennep 1971 u. 1984 v. a. Hartlaub 1947; für Letztere prominent Balzac 1831-1834/1999; sowie die oben in Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Alchimie" angegebene Literatur.

⁴ So der zitierte Titel jenes Artikels über Polke, den J. Hohmeyer im Dezember 1982 zunächst für das Magazin *Der Spiegel* verfasste und der später an prominenter Stelle im Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984 wieder abgedruckt wurde, vgl. Hohmeyer 1982b/1984 u. hierzu weiterf. unten, Abs. "Bilder der Wandlung".

seiner "Rasterbilder"⁵ – während der Versuch des Kunsthistorikers, sich im Verfassen seiner Würdigung des Werkes im Zitat bedeutungsschwangerer Metaphern eines ähnlich leichtfüßigen Duktus zu bedienen wie sein Protagonist, Polkes 'Sieg nach Punkten' einmal mehr dokumentiert.⁶ Schließlich handelt es sich hier um einen Künstler, der bekanntermaßen von Beginn seiner Laufbahn an selbst mit eben jenen Bildern gespielt hat, die traditionsgemäß erst von der Rezeption an diese herangetragen werden wollen. *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*⁷: Wer die "Legende vom Künstler" so offenkundig und offensiv zum Thema macht wie Polke, scheint den Bemühungen seiner Exegetinnen und Exegeten immer schon einen Schritt voraus zu sein.

V.1. Der Künstler als 'Medium'

– Höhere Wesen –

Um so sicher und zielstrebig im "Atelier des Alchemisten" zu landen wie Schuster, wollen insofern nicht nur "Leben(slauf)" und "Werk(lauf)", Bilder und Bild in Eins gelesen, sondern auch mit einer Rezeptionsgeschichte in Deckung gebracht werden, an der Polke aktiven

⁵ Einen Anspruch auf den Punkt als Markenzeichen erhebt Polke bereits in seiner mit G. Richter verfassten Textcollage, vgl. Polke/Richter 1965/66; dementsprechend früh gehen "Polkes Punkte" als ebensolches in die Sekundärliteratur ein. Im angloamerikanischen Sprachraum legt die englische Übersetzung des Begriffs "Rasterbilder" in "'dot' paintings" (prominent etwa bei Buchloh 1982, S. 33) nicht nur die Assoziation mit dem Stoffmuster der sog. "Polka Dots" nahe (vgl. z. B. Temkin 1990b, S. 28), sondern lädt auch zu zahlreichen weiteren Sprachspielen ein, die sich ihrerseits Polkes eigenem Spiel mit dem Begriff des Rasterpunktes verdanken: Während etwa Polkes Ausstellung in der Tate Gallery Liverpool mit ihrem Titel *Join the Dots* die erwähnte Textcollage zitiert (vgl. Ausst. Kat. Polke/Liverpool 1995), nehmen in dem im Anschluss erschienenen Tagungsband (Thistlewood 1996) gleich mehrere Beiträge den Punkt in ihre Überschriften auf (so D. Cambell mit *Plotting Polke*, J. E. McHugh mit *Connecting the Dots* oder M. Hentschel mit *Plotting Polke's Showcase Piece*). Der Begriff des "Rasterbildes" als Bezeichnung für teilweise auf das Siebdruckverfahren zurückgehende oder dieses malerisch zitierende Arbeiten erscheint in der Literatur erstmals 1966 in einem Gespräch Polkes mit D. Hülsmanns und wird spätestens mit B. Buchlohs Essay für Polkes erste große Wanderausstellung 1976 als kunsthistorische Kategorie geführt, vgl. Polke/Hülsmanns 1966 u. Buchloh 1976.

⁶ In der Tat gilt hier ähnliches wie für das ursprünglich vom Künstler selbst initiierte Spiel mit "Polkes Punkten": Die sprachliche Anlehnung an Polkes eigene, teilweise in Kollaboration mit anderen Künstlern verfasste Texte, wie auch das Bemühen, im Schreiben einen ähnlichen Humor an den Tag zu legen wie der für seinen Witz bekannte Künstler haben in der Sekundärliteratur nachgerade gattungsbildend gewirkt; im Fall des markantesten und wohl bekanntesten Beispiels – F. W. Heubachs in der ersten Person verfasstem Essay für den Tübinger Polke-Katalog 1976 – hatte dies freilich zur Folge, dass dessen Autorschaft bis heute immer wieder Polke selbst zugeschrieben wird; vgl. Heubach 1976 u. hierzu weiterf. unten, Abs. "'Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckkuckseier'". Auf die Frage, inwiefern dieser spezielle 'Dialog' zwischen Künstler und Kunsthistorikern im Bezug auf den Umgang mit den kaskadierenden Bildern vom Künstler eine Rolle spielt, wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch ausführlicher einzugehen sein.

⁷ Vgl. das 1969 entstandene Bild gleichen Titels, DAbb. 389 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 156.

Anteil genommen hat.⁸ Das 1969 entstandene und seither als Schlüsselwerk gehandelte Bild mit der schwarzen Ecke im Blick, scheinen die parodistischen Züge dieser 'Anteilnahme' freilich ebenso unübersehbar wie denkbar weit entfernt von der 'Rhetorik der Hermetik' zu sein, der sich andere unter ähnlichen Vorzeichen verhandelte Künstler wie Joseph Beuys und Anselm Kiefer im Dialog mit der Rezeption befleißigten. Wie ist es also zu erklären, dass Autoren dreißig Jahre später nun auch im Bezug auf Polke durchaus ernsthaft mit dem Bild des 'Künstler-Alchemisten' operieren, der in seinem Labor ein veritables 'opus magnum' entstehen lässt? Will man eine Antwort auf diese Frage finden, lohnt zunächst ein Blick zurück in die Zeit, da Polke noch nicht als "Großer Generator", sondern als 'Medium' "Höherer Wesen" aufzutreten pflegte – und mit seinen launigen Arbeiten eher eine Reibungsfläche denn den Anschluss an jenes "Bild vom Künstler" zu suchen schien, in dessen Gravitationsfeld er heute nicht selten in einem Atemzug mit Joseph Beuys genannt wird.

Die Wege der beiden Künstler haben sich allerdings in der Tat schon wesentlich früher gekreuzt. So stellte Sigmar Polke sein *Vitrinenstück* (1966)⁹ – die Arbeit, in der die befehlsgewaltigen "Höheren Wesen" erstmals explizit figurieren – just an jenem Ort der Düsseldorfer Kunstöffentlichkeit vor, an dem knappe dreizehn Monate zuvor Joseph Beuys publikumswirksam 'einem toten Hasen seine Bilder erklärt' hatte und an dem er nur wenige Tage später mit *Manresa* eine weitere seiner markanten Aktionen zur Aufführung bringen sollte: Bei Alfred Schmela.¹⁰ Zufall oder Kombinatorik? Ersterem dürfte der in seiner späteren malerischen Praxis beiden Prinzipien gleichermaßen zugeneigte Künstler sein Debüt in der namhaften Galerie wohl kaum überlassen haben: Anders als die anderen Künstler, die wie er einen Ausstellungstag bei Schmela gestalteten, um dessen anstehenden

⁸ Obwohl Schuster keineswegs der einzige Autor ist, der auf diesen 'aktiven Dialog' und seine Effekte auf die Sekundärliteratur zu reagieren versucht, steht ein systematischer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Künstlers bislang noch aus. Die Dissertationen von Hentschel 1991 und Shah 2002 geben zwar einen einführenden Überblick über den jeweiligen Forschungsstand, in dessen Zuge jeweils neben monographischen Katalogessays auch einige in Kunstzeitschriften erschienene Aufsätze Erwähnung finden. Während sich Hentschel hierbei v. a. auf den Gegenstand seiner Arbeit – die Bedeutung des "Heterogenen" konzentriert (und weite Teile der Kunstkritik dezidiert ausklammert), beschränkt sich Shahs Perspektive auf die Bearbeitung der verschiedenen WerkGattungen. Eine historisch-kritische Auswertung, wie sie für den zur Diskussion stehenden Komplex von zentraler Bedeutung ist, fehlt jedoch ebenso wie auch die Frage von Polkes Umgang mit der Rezeption in der Sekundärliteratur – sieht man von den Auseinandersetzungen mit seinen photographischen (Selbst-)Inszenierungen im *Vitrinenstück* (1966) und der "Mappen-Edition" *Höhere Wesen befehlen...* (1968) ab – weitgehend ausgeklammert bleibt.

⁹ Vgl. DAbb. 390a-e u. Abb. in: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 152-155. Die im Bonner Kat. aufgrund der Verkleinerung der Detail-Abb. nicht lesbaren Textelemente sind im Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976 dokumentiert, vgl. ebd. Kat. 54 u. Abb. S. 81. Neben der i. F. angeführten Sekundärliteratur zum *Vitrinenstück* sei cursorisch auf den anregenden Aufsatz von Schüttpelz 2001 verwiesen, der auf die Arbeit im Rahmen medientheoretischer Überlegungen zur "Unvermeidlichkeit" von Zufallsbildern und Bild(übertragungs)störungen eingeht – zum hier zu diskutierenden Zh. jedoch leider keine weiterf. Aspekte beisteuert, wiewohl dies mit Blick auf die Schnittstellen zwischen apparativen u. spiritistischen Übertragungstechniken und die ebd. zum Tragen kommende Produktivität von Phänomenen der Unschärfe u. Überlagerung durchaus nahe gelegen hätte.

¹⁰ Zuvor hatte Polke das *Vitrinenstück* bereits an einem ähnlich prominenten Ort, nämlich in der Galerie René Block in Berlin gezeigt; über Photographien ist außerdem eine im selben Jahr datierende Aufstellung in der Kunstakademie Düsseldorf belegt; die detailreichste Beschreibung und Interpretation der Arbeit findet sich bei Hentschel 1991, S. 258ff., der allerdings nicht auf ihren Präsentationskontext eingeht.

Umzug in neue Räume mit einer Hommage zu begleiten – Otto Piene, Konrad Lueg, John Latham, Gerhard Richter und Joseph Beuys – hatte Polke bis dahin noch keine Gelegenheit erhalten, sich an dem illustren Ort mit einer Einzelschau vorzustellen.¹¹ So wundert es auch nicht, dass er seinen Beitrag in der Presse als ebensolche ankündigen ließ:

"Am 15. Dezember wird die alte Galerie Schmela [...] ihre Pforten schließen, um nach einer einjährigen 'Kunstpause' ihr neues Domizil [...] zu beziehen. Wie bei Schmela nicht anders zu erwarten, vollzieht sich natürlich auch dieser Abgang von einer bewegten Szenerie unter außerordentlichen Umständen. [...] Ganz spontan veranstalten sie [d. s. 'seine' Künstler] nun für ihren 'Papa' eine einwöchigen 'Hommage an Schmela'. [...] Die Schmela-Woche beginnt [...] mit einem aus alten und neuen Fotografien zusammengestellten 'Schmela-Regenbogen' von Piene, der den Lebensweg des rührigen Galeriebesitzers vom Baby bis zur Gegenwart illustriert und kommentiert. Am Samstag folgt eine noch geheim gehaltene Tagesschau von Polke, wahrscheinlich mit in Vitrinen ausgestellten Objekten."¹²

Wenn sich die "Tagesschau von Polke [...] mit in Vitrinen ausgestellten Objekten" wenig später als höchst ökonomisch angelegte Präsentation einer einzigen Arbeit entpuppen sollte, stellten mithin nicht nur der Ort des Debüts, sondern auch dessen Platzierung in den Medien den idealen Rahmen für die Vorstellung eines "unbekannten Meisterwerks"¹³ vor. Dass mit dem *Vitrinenstück* genau dieses Thema zur Aufführung kam, war ihm zudem ohnehin wortwörtlich 'abzulesen': Anders als die rätselhaften Bilder von Joseph Beuys – so schien die didaktische Geste der Kombination aus Gemälde, Schautafel, Schaubild und Tischvitrine mit sorgsam beschrifteten Objekten zu versichern – liefert dieses Kunstwerk nämlich seine Auslegung gleich selber mit.¹⁴ Seite an Seite mit einer Leinwand, auf der sich mit virtuosem Pinselstrich die geschwungenen Hälse zweier Flamingos einander zuneigen, gibt die Schautafel in klaren Lettern über die Genese des Tafelbildes folgendes bekannt:¹⁵

"ICH STAND VOR DER LEINWAND UND WOLLTE EINEN BLUMENSTRAUSS MALEN. DA ERHIELT ICH VON HÖHEREN WESEN DEN BEFEHL: KEINEN BLUMENSTRAUSS! FLAMINGOS MALEN! ERST WOLLTE ICH WEITER MALEN, DOCH DANN WUSSTE ICH, DASS SIE ES ERST MEINEN."

Eine erschöpfende Erläuterung, warum sich der Maler dem Befehl der "Höheren Wesen" fügt, bieten die zum Schaubild zusammengefügte Texte an, die im Tenor von

¹¹ Vgl. die Dokumentation in Ruhrberg 1996, S. 57ff.

¹² Vgl. Y. Friedrichs in der *Rheinischen Post*, 09. 12. 1966, zit. n. Ruhrberg 1996, S. 57.

¹³ In Anlehnung an den Topos des "chef-d'œuvre [inconnu]", vgl. einf. hierzu Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler".

¹⁴ Übrigens datiert die erste Verwendung von Vitrinen bei Beuys 1967, also im *Anschluss* an die Ausstellung von Polkes *Vitrinenstück* (sieht man von den von Theewen in die Vor- und Frühgeschichte der Vitrinen mit einbezogenen Objektkästen und namentlich des von Beuys als "Vitrine" bezeichneten Kastens in der Slg. Herbig ab; die teilweise bis Anfang der sechziger Jahre zurückreichenden Datierungen von Beuys' Vitrinen, die in der Literatur kommuniziert werden, beziehen sich nämlich auf deren Inhalte). Zu Beuys' Vitrinen vgl. Theewen 1993, zur Rolle der Vitrinen als Vehikel der Selbstaussstellung bei Beuys ausf. oben Kap. III.6.

¹⁵ In den ersten Ausstellungen wurden die einzelnen Elemente des *Vitrinenstücks* von Polke unterschiedlich installiert, inhaltlich aber nicht verändert (vgl. die Abb. der verschiedenen Fassungen bei Hentschel 1991, S. 263); erst später wurde das zentrale "Flamingobild" der ersten Version durch ein ähnliches anderes ersetzt; in seiner Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1984 komplettierte der Künstler die Installation sinnfällig um ein "Vasenbild", wie es ihm von den "Höheren Wesen" zu malen verboten wurde, vgl. die Abb. in Honnef 1984, S. 133). Die folgende Installationsbeschreibung orientiert sich an der Aufstellung in der Galerie Schmela.

Tagebuchauszügen ausführlicher über die Einzelheiten seiner Begegnungen mit den geheimnisvollen Entitäten Bericht erstatten; auf einem beigefügten Photo wird zudem auch der zum Medium gewordene Autor selbst vorgestellt – die Hände fügsam hinter die Ohren gelegt, als lausche er ebenso angst- wie erwartungsvoll weiteren Fügungen von oberer Warte entgegen. Die beschrifteten Objekte in der Tischvitrine wiederum geben vor, als handfeste Indizien greifbare Beweise für deren Wirkmacht bereit zu stellen. So eingängig sich das Ensemble in eine (selbst-)ironische Lesart, eine gehörige Portion Spott auf den etablierten Kunstbetrieb inklusive, zu fügen scheint, so präzise sind seine Elemente aufeinander abgestimmt, um als *Portrait of the Artist as a Young Man* zu funktionieren: Wenn sich nämlich unter den Indizien in der Tischvitrine neben einigen der Erbsen und Untertassen, deren Flug durchs Atelier von Existenz und Auftritt der "Höheren Wesen" kündete, auch ein aufgeschlagener *documenta*-Katalog mit dem Photo einer Jury-Sitzung findet, dann wird der Verdacht genährt, dass nicht nur (Polter-)Geister und Außerirdische als adäquate Beweger der versammelten Haushaltsgegenstände Gott als traditionsgemäßem Inspirator den Rang abgelaufen haben könnten¹⁶ – sondern am Ende auch ganz andere Autoritäten von oberer Warte über den Erfolg oder Misserfolg seiner Kunst entscheiden.¹⁷ Mit dem traurigen Rest eines "Rasterbildes", das "auf Befehl höherer Wesen zerstört" wurde und welches er in der Vitrine als Pendant zum Katalog präsentiert, bringt Polke jedoch zugleich auch das bildgebende Verfahren ins Spiel, mit dem er sich zeitgleich in der jüngeren Kunstszene einen Namen zu machen beginnt und das schon bald als sein 'Markenzeichen' gelten wird.¹⁸ Das der den Eigensinn bezwingenden Inspiration als Substitut des ursprünglichen Schöpfungsplans abgetrotzte "Flamingo-Bild" wiederum signalisiert – zumal ein Blumenstrauß wohl kaum ein revolutionärereres Zeugnis künstlerischer Schaffenskraft abgegeben hätte – kraft des virtuosen Pinselschwungs der beiden Vogelhälse, dass dieser Kerl in jedem Fall sehr ordentlich malen kann. Kurzum: Allem Spiel mit den Konventionen

¹⁶ "Fliegende Untertassen" begegnen im Entstehungsjahr des Vitrinestücks auf einem Rasterbild entsprechenden Titels, vgl. DAbb. 391/Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 34; im selben Jahr datiert der *Kopf* (1966; ebd., S. 35), dessen schräg liegende Augen an Darstellungen von Außerirdischen erinnern können, wie sie nicht nur in Science Fiction-Filmen u. -Comics zu finden sind, sondern auch in so genannten 'Augenzeugenberichten', die in einschlägigen Magazinen und Büchern publiziert werden. Ebenso wie Erstere im Anschluss an die Prägung des Begriffs durch K. Arnolds 1947 das Genre in den fünfziger Jahren regelrecht dominierten, hatten auch Letztere in den Nachkriegsjahrzehnten Hochkonjunktur; so widmete sich etwa auch C. G. Jung widmete dem Thema, vgl. Jung 1958/1992; weiterf. sowie zur aktuellen Auseinandersetzung mit "UFO-Phänomenen" in der zeitg. Kunst den Ausst. Kat. UFO-Strategien/Oldenburger 2000; Drühl 2003b u. unten Kap. VIII.2. Auf den zweiten hier angesprochenen Strang, den Spiritismus bzw. Mediumismus – der gerade in dieser Zeit häufig in einem Atemzug mit Spekulationen über Außerirdische diskutiert wurde – wird i. F. noch ausführlicher einzugehen sein.

¹⁷ Es handelt sich um den Katalog der *documenta I* (1955); das Photo dokumentiert die Jury-Sitzung zur Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* Köln 1952, mithin einer zu dieser Zeit ebenso angesehenen wie einflussreichen Vereinigung, deren Mitglieder bis heute nicht durch Beitritt, sondern durch Berufung rekrutiert werden.

¹⁸ Vgl. die Anm. oben. Tatsächlich dominieren – geht man vom publizierten Teil des Œuvres aus – im malerischen Werk der Jahre 1965/1966 die "Rasterbilder", während "Blumen"- bzw. "Vasenbilder" sowie die Variationen auf das "Flamingobild" darstellenden "Reiherbilder" erst in den Jahren 1968/1969, also im Anschluss an das *Vitrinenstück* entstehen. Zu den für die Werkgruppen verwendeten Begriffen, die in diesem Fall den von Polke vergebenen Titeln entsprechen, vgl. weiterf. unten.

des Kunstbetriebs zum Trotz weist das Arrangement den Künstler sowohl als Wissenden um dessen Tradition und dessen Gesetze aus, als auch als trotzigem Sezessionisten und Verfechter (s)einer 'neuen Kunstform', die es zu etablieren gilt, wie es ihn schließlich in seinem ureigentlichen Metier, der Malerei, als Könnler zeigt – und zwar sehr viel besser, als dies mit einer konventionellen Einzelausstellung seiner bis dahin entstandenen Tafelbilder oder Zeichnungen zu erreichen gewesen wäre. Auch das kann man wohl als einen frühen "Sieg nach Punkten" bezeichnen.

Tatsächlich hat Polke mit dem *Vitrinenstück* schon früh ein wichtiges und wirksames Vehikel der Selbstvermittlung für sich entdeckt: Das Prinzip, neben der Primärebene einer Kunst, die ihrerseits bereits als Kommentar zu Dominanten des klein- und des großbürgerlichen Kunstgeschmacks gelesen werden will, zugleich aber auch als konventionelles Tafelbild funktioniert, eine zweite Ebene einzuführen, die nicht den Betrachter, sondern vielmehr den *Autor* im Bild platziert¹⁹ – und die sich sowohl als Kommentar zu dessen Produktion, als auch zu dessen Rezeption lesen lässt, dabei aber ebenfalls eine Doppeldeutigkeit bewahrt. Ebenso wie die Bilder selbst zwischen Malerei und Meta-Malerei oszillieren, schillert nämlich auch der Kommentar zum "Inspirationstheorem"²⁰: In seiner 'Originalität' kann er selbst als Erfindung wahr- und im Sinne einer künstlerischen Programmatik beim Wort genommen werden – ganz ähnlich wie zuvor schon im Fall eines namhaften Künstler-Kollegen und

¹⁹ Zur Platzierung des Betrachters im Bild vgl. Kemp 1985, S. 22f.; natürlich wird der "implizite Betrachter" auf diese Weise nicht eliminiert – entscheidend ist vielmehr, dass Polke die Betrachterfunktion zum *impliziten Thema* der Arbeit macht und die nodale "Leerstelle" selbst besetzt, so dass der Betrachter dazu gezwungen wird, das Werk mit *seinen* Augen zu sehen. Auf die Auswirkungen dieser die Grenzen zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik erodierenden Strategie wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch mehrfach am Beispiel der Polke-Rezeption zurückzukommen sein.

²⁰ Den Ausdruck "Inspirationstheorem" verwendet M. Hentschel, um den kunsttheoretisch aufgeladenen Topos der "Gottbesessenheit des Künstlers" zu fassen, in dem die antike Inspirationslehre – nach der Dichter und Seher, nicht aber bildende Künstler als Gefäße göttlicher Eingebung gelten konnten – und die in der Renaissance entwickelte Vorstellung des 'divino artista' zusammenfließen, vgl. Hentschel 1991, S. 278; für den hist. Hintergrund vgl. ausf. Neumann 1986, Kap. I, S. 11ff.

Protagonisten des Surrealismus, dessen Abrechnung mit dem "Märchen vom Schöpfertum des Künstlers" sich unter vergleichbaren Vorzeichen vollzog, Max Ernst.²¹

Deutlich machen dies bereits eine Reihe von Arbeiten, die in den folgenden Jahren parallel zu den "Stoffbildern"²² entstehen, mit denen sich Polke nach den "Rasterbildern" ein neues Feld erschließt, das die im *Vitrinenstück* gleichsam noch auf mehrere Elemente verteilten bildgebenden Verfahren zusammenzuführen gestattet: Schon in den "Stoffbildern" selbst werden einerseits vorgefundene Muster und Bilder zu überraschenden Kombinationen vereint, andererseits kommt aber auch die Malerei *als* Malerei zum Zuge, so dass sogar das spöttische Zitat kunstgeschichtlich etablierter Positionen zugleich eine dezidiert malerische Wirkung entfalten kann – sei es, dass dem doppelt konnotierten "Primitivismus" der auf einen kindlich-fröhlichen Stoff gesetzten Silhouette einer *Negerplastik* (1968) die Tropfen und Schlieren eines 'Drip-Paintings' zur Seite gestellt werden, sei es, dass der graue Flor einer Wolldecke mit wenigen Pinselstrichen zur Waldlichtung umgestaltet wird, auf der man ein frei

²¹ Vgl. Ernst 1934/1951/1991; sowie zum Verständnis des Künstlers als 'Medium' bei Polke weiterf. unten, Abs. "Medien in Medien". Von Max Ernst, den er in späteren Arbeiten der achtziger Jahre denn auch direkt zitiert wird, dürfte Polke zweifellos schon zu diesem Zeitpunkt viel gelernt haben. Nicht nur lassen seine "Reihbilder" an das von Ernst – gerade auch im Zusammenhang mit seiner eigenen programmatischen Positionierung – zentral bearbeitete Vogel-Motiv denken (vgl. hierzu ausf. Spies 1982); auch kommen in den Bildern selbst gleich mehrere der Verfahren zusammen, die dieser für seine Bildfindungen nutzte: So zitiert Polkes *Sonnenuntergang mit Reihern* (1969) neben dem 'Dripping' über das im Farbauftrag plastische gegebene zentrale Gestirn auf malerischem Wege die Abdruck-Techniken, mit denen Ernst etwa in seinen "Waldbildern" der späten zwanziger Jahre 'Sonnen' ins Bild setzte (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 110 u. M. Ernst: *Cage, forêt et soleil noir* (1927), Abb. im Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991, S. 169); auf einer allgemeinen Ebene weist das Zusammenspiel von Zufall und Kombinatorik ebenso wie das von malerischen und medialen Verfahren Polke als Ernsts 'Erben' aus; wie Polke bezieht sich auch Ernst hierbei auf Leonardo da Vinci; das Zitat von Bildern aus der Trivial- und der Hochkultur wiederum findet sich nicht nur bei Max Ernst, sondern insbesondere auch in den surrealistischen Zeitschriften breit praktiziert. Vgl. hierzu Hentschel 1991 u. Wix 1991, die Polkes Auseinandersetzung mit Max Ernst und dem Surrealismus im Bezug auf seine Zufall und Kombinatorik favorisierenden Verfahren der Bildgeneration untersuchen u. v. a. das malerische Werk ab 1980 ins Auge fassen (Hentschel zitiert Ernst allerdings auch schon für die 1969 entstandenen Tibertücher, vgl. ebd., S. 279; K. Schmidt geht bereits 1988 entsprechenden Spuren in den Zeichnungen nach); sowie daran anschließend Shah 2002, welche die "Transparentbilder" unter Rückverweis auf den surrealistischen Bildbegriff interpretiert. Demgegenüber legen das Thema des *Vitrinenstücks* wie auch sein Arrangement selbst, das an die surrealistische Objekt- und Ausstellungspraxis erinnern kann, die Vermutung nahe, dass auch hier eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus im Hintergrund stehen könnte. Einschlägige Anregungen lieferten in dieser Zeit auch die Künstler im Umfeld der *Nouveaux Réalistes*, die entsprechende Praxen um Ende der sechziger Jahre in die rheinische Kunstszene einbrachten.

²² Diesen Begriff führt B. H. D. Buchloh – in Anlehnung an Polkes eigene Terminologie ("Rasterbilder") – für die auf verschiedene, genuin für andere Zwecke hergestellte Stoffgründe gemalten Bilder ein (vgl. Buchloh 1976). Da auch der Künstler selbst Werke und Werkgruppen immer wieder nach Sujets ("Reihbild I-III", "Schleifenbilder"), Trägermaterialien ("Wolldeckenbild"), Materialien ("Mineralfarbenbilder") bzw. Techniken ("Hydromalerei") zusammenfasst, haben sich entsprechende Begriffsbildungen auch in der Sekundärliteratur durchgesetzt, in der dann etwa von "Lackbildern" (Müller 1984ff.), "Geschichtsbildern" (Storr 1992ff.) oder "alchemistischen" bzw. "alchimistischen Bildern" (Hohmeyer 1982ff.) die Rede ist; Shah 2002 übernimmt diese Kategorien sogar als Grundlage für die Gliederung ihrer Auseinandersetzung mit dem malerischen Werk ab 1981 (vgl. hierzu auch ihre Überblicksdarstellung, ebd. S. 13 u. Anm. 6).

nach Franz Marc gezeichnetes gelbes *Reh* (1968) ruhen sieht.²³ Zeitgleich findet sich jedoch auch die Spur der "Höheren Wesen" auf einschlägige Weise weiterverfolgt. Zu denken ist hier bei weitem nicht nur an das bekannte Tafelbild aus dem Jahr 1969, in dem das Thema des *Vitrinenstücks* unmittelbar aufgenommen und das, was *Höhere Wesen befahlen*, nämlich die *rechte obere Ecke schwarz [zu] malen!*, in eine Art 'Hard Edge-Painting' umgesetzt wird – wobei sich durchaus fragen lässt, ob damit wirklich auf die prosperierende *Op Art* angespielt werden soll oder aber eben jener Künstler ins Visier genommen wird, der zu dieser Zeit Ecken und Winkel zu seinen 'Markenzeichen' macht.²⁴ Mindestens weisen einige der im Umfeld entstandenen Arbeiten in Thema und Verfahren auf einen Assoziationsradius, in dem sich auf verschiedenen Ebenen Brücken zu Beuys und dessen Position beziehungsweise Positionierung schlagen lassen. Pointierter noch als den beiden großformatigen *Handlinien*-Bildern (1968), welche den Rückverweis auf das aus der "Signaturenlehre" abgeleitete Schicksalsdeutungsverfahren in schütterere Monumente der zu dieser Zeit in den letzten Zügen liegenden Abstraktion transformieren²⁵, kommt dies in mehreren zeitgleich datierenden, jedoch noch stärker konzeptuell markierten Arbeiten zum Ausdruck, die alle um das Thema des 'divino artista' als Gefäß und 'Medium' göttlicher Inspiration einerseits – andererseits aber auch als eines legitimen Erben des 'deus artifex' kreisen, der sich seinerseits in einer kunsthistorisch bereits bestätigten Genealogie künstlerischer Genialität situiert.

²³ Vgl. für *Negerplastik* die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 113 u. für *Reh* die Abb. ebd. S. 116 sowie die zeitgleich datierende Zeichnung *Gespräch mit Franz Mark [sic!] und Leonardo und Polke/Riesending* (Abb. in Gachnang 1991, Nr. 90). In Letzterer wird allerdings kein zartes Waldtier, sondern das in der titelgebenden Inschrift erwähnte, mit einem Kondom überzogene "Riesending" mit einer an ein Sternbild erinnernden Punkt-Konstellation in Korrespondenz gesetzt, die ihrerseits mit anderen 'Korrespondenz'-Bildern korreliert; vgl. zu diesen Werken weiterf. den nachf. Abs., "Konstellationen".

²⁴ Vgl. DAbb. 389 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 156; auf die "Hard Edge"-Malerei verweist Hentschel 1991, S. 311f., der hier zum Vergleich eine Arbeit von Elsworth Kelly heranzieht. Von einem "Hard Edge-Painting" unterscheidet sich das Bild natürlich durch die eingefügte – konsequenterweise als Maschinen- und nicht als Handschrift gefasste – Textzeile, welche es ins Umfeld konzeptueller Malerei rückt. Eine 1968 entstandene, äquivalent gestaltete Aquarell-Zeichnung mit im Gegensatz zum Gros der Zeichnungen ebenfalls maschinenschriftlich eingefügter Text- bzw. Titelzeile fokussiert an Stelle der Ecke einen rechten Winkel; vgl. S. Polke: *Höhere Wesen befahlen: Winkel malen!* (1968), DAbb. 392 u. Abb. in Gachnang 1991, Nr. 89.

²⁵ Vgl. DAbb. 393b u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 158/159. Das Thema der "Handlinien" hat Polke in diesen Jahren mehrfach variiert, 1966 datiert ein Blatt, in dem sie das Grundgerüst für eine Abstraktion im (Baumeister-)Stil der fünfziger Jahre bilden (DAbb. 393a u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Karlsruhe 2000, Kat. 54/S. 92); 1969 entsteht die monumentale Tafel *Polkes Handlinien auf der Weltkarte* (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, Kat. 136/S. 111), zudem geht eine Photographie zum Thema in die "Mappen-Edition" *"...Höhere Wesen befahlen"* ein; s. DAbb. 393c u. weiterf. unten. Vgl. hierzu – als das wohl bekannteste historische 'Vorbild' – die Darstellung aus Agrippa ab Nettessheims *De occulta philosophia*, s. Agrippa 1533/1967, S. 180 (*Liber Secundus*, Cap. XXVII, p. CLXVIII) bzw. in Agrippa 1531f./1916, Bd. 2, S. 176f. u. Abb. S. 176 bzw. DAbb. 394a; noch näher als diesem Bild, das den 'Makrokosmos' der Planeten in den Mikrokosmos der pars pro toto den Menschen vorstellenden Hand einschreibt, kommen diejenigen aus Johannes ab Indagines *Introductiones Apotelesmaticae* (1556), die Roob 1996, S. 584/585 zu Recht Polkes "Handlinien" zur Seite stellt, s. DAbb. 394b; diese u. weitere Darstellungen hätte Polke z. B. bei Seligmann 1948/1958/[1988], S. 312/313 u. S. 315 finden können.

– Konstellationen –

Zu diesen gehört etwa das *Sternenhimmeltuch* (1968), mit dem der bereits bei Vasari zum Repertoire der "Legende vom [absoluten] Künstler" zählende Topos einer bedeutungsvollen Konstellation der Gestirne zitiert wird, die auf die künftige Entwicklung des Götterliebings zum Genius vorausblicken lässt.²⁶ Wer die tiefere Bedeutung des Schaubilds und die mit zartem Strich nachgezogene Korrespondenz der Himmelskörper auf den ersten Blick noch nicht erkennt, erhält sogar eine Leseanleitung, die als Bildlegende die direkte Assoziation mit der Legende herzustellen hilft: "Der Sternhimmel am 24. 6. 24 Uhr zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke" – wobei die Überzeugungskraft der sichtbaren Indizien offenbar nonchalant darüber hinwegtrösten soll, dass für eine astrologische Deutung des Bildes streng genommen einige zentrale Daten unterschlagen werden.²⁷ Weiter fortgeführt wird das Spiel mit der Einschreibung in einer Graphik-Serie, die Polke im folgenden Jahr als Beitrag zur Gruppenausstellung *Konzeption – conception. Dokumentation einer neuen Kunstrichtung*²⁸ einreicht: Hier ist seinen *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke*, die nunmehr die Reproduktion seines *Sternenhimmeltuch[es]* vorführen, eine "Biographie von Leonardo da Vinci/ Ergänzt durch biographische Angaben Sigmar Polkes" vorangestellt, welche dem posthum zur Wahlverwandtschaft verpflichteten Renaissance-Künstler unter anderem für das Jahr 1472 eine "Erweiterung des chemischen Periodensystems um ein genaues Element: Pappe" unterstellt.²⁹ Ein Schelm, wer hier nicht nur an Polkes *Pappologie*³⁰, sondern auch an den von Immendorff zur *Mona Schwana*

²⁶ Vgl. DAbb. 397a u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 165; sowie Hentschel 1991, S. 292; zur "Geburtskonstellation" bei Vasari oben, Kap. III.3., Abs. "Konstellationen. Jiří Georg Dokoupil: Das Horoskop des Künstlers" u. hier namentl. zur *Vita* des Leonardo, Vasari 1904ff., Bd. VI, Kap. I, S. 1f.; zum "absoluten Künstler" u. dessen modellhafter Biographie vgl. Soussloff 1997, insb. Fig. 1 (o. P./[S. 2]); s. hierzu a. einf. oben, Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler". Interessanterweise sind zwei korrespondierende Zeichnungen, die Gachnang 1991 versammelt (ebd. Nr. 94 u. Nr. 96/DAbb. 397bc) mit dem Datum 1969 versehen; sollte es sich nicht um *Nachzeichnungen*, sondern um Skizzen für das Tuchbild handeln, wäre eine der beiden Datierungen zu korrigieren.

²⁷ So fehlen, worauf bereits M. Hentschel hinweist, die für ein Geburtshoroskop essentiellen Angaben von Jahr und Ort – einmal ganz abgesehen davon, dass das Datum auch in Monat und Tag keineswegs mit dem Geburtsdatum Polkes korrespondiert, vgl. Hentschel 1991, S. 292.

²⁸ Vgl. Ausst. Kat. *Konzeption/Leverkusen* 1969.

²⁹ Vgl. DAbb. 399 u. die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 10/S. 42-47, hier S. 43.

³⁰ Vgl. S. Polke: *Pappologie* (1968), Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 145. Die "Erweiterung des chemischen Periodensystems" um das von Polke zu dieser Zeit prägnant eingesetzte Material fügt sich natürlich auch gut in den Umstand, das von Leonardo neben den Skizzenbüchern, Zeichnungen und wenigen Gemälden vor allem Entwurfszeichnungen zu selbigen, also Kartone, enthalten sind. Ein Jahr zuvor hatte Polke bereits in einer Zeichnung eine *Erweiterung des Planetensystems um einen 10. Planeten* – nämlich den Planeten Polke – vorgenommen, die sich in ihrem Aufbau direkt an jene traditionellen Darstellungen des Makrokosmos anlehnt, wie sie an die dreißig Jahre später A. Kiefer für seine Hommagen an Robert Fludd aufnehmen wird; vgl. DAbb. 395 u. Abb. in Gachnang 1991, Nr. 91 sowie DAbb. 396 u. DAbb. 311 aus Roob 1996, S. 92 u. S. 46; zu Kiefer vgl. oben Kap. IV.2., Abs. "...zu Monumenten: 'imagines agentes'" u. DAbb. 372ff. Wiewohl die beiden Künstler ihre Zitate einschlägiger Quellen denkbar unterschiedlich fassen, ließe sich durchaus der Versuch machen, 'Kiefer durch Polke zu lesen': Ähnlich wie sich Polke 1967 "als neuer Stern am Himmel" (Hentschel) platziert, sucht sich Kiefer mit seiner ab 1995 entstehenden Werkgruppe neu zu positionieren.

deklarierten Beuys und dessen 'erweiterten Biographie-Begriff' denkt?³¹ Belegt ist jedenfalls, dass sich Polke – der 1961 bis 1967 an der Düsseldorfer Akademie bei Karl Otto Goetz und Gerhard Hoehme studierte – häufig in der Beuys-Klasse aufhielt und an deren Aktivitäten beteiligte – und es ist, wie im Folgenden noch ausführlicher zu zeigen sein wird, in der Tat auch anzunehmen, dass er von dem älteren Künstler einiges 'gelernt' haben dürfte. Anders als bei Immendorff wird Beuys von Polke – der sich für seinen Schulterchluss sichtlich selbstbewusst an das noch namhaftere 'Universalgenie' Leonardo hält – nicht direkt ins Bild gesetzt; und im Gegensatz zu Kiefer sind es bei Polke auch andere Künstler, die als seine "Geisteshelden" figurieren. So sind es keine geringeren als William Blake und Max Klinger, die in den zwei als 'Dokumente' *Telepathische[r] Sitzung[en]* (1968) gestalteten Doppel-Tableaus zu "Sendern" an den "Empfänger: S. Polke" werden.³² Das Basisprinzip von Beuys' vielzitierte Sentenz "Ich bin ein Sender, ich strahle aus"³³ wird hier beim Wort genommen und mittels eines über schnöde Kordelschnüre Korrespondenzen anzeigenden "ja/nein"-Rasters in ein profan-spiritistisches beziehungsweise 'parapsychologisches' Modell

³¹ Zu Immendorffs Beuys-Porträt *Mona Schwana* (1965) vgl. ausf. oben Kap. III.3.; ebd. auch zu Beuys u. Leonardo; zu Beuys' Arbeit am 'Biographie-Begriff' sowie zu dessen Identifikation mit dem 'Universalgenie' Leonardo s. a. Kap. III.4. Polkes Präsenz in der bzw. im Umfeld der Beuys-Klasse ist nicht nur in der Literatur dokumentiert, sondern – speziell mit Blick auf Immendorffs Aktivitäten – u. a. auch über eine als Unterschriftenliste gegen den Vietnam-Krieg fungierende Zeichnung Immendorffs, vgl. J. Immendorff: *Wir erklären uns gegen den Krieg in Vietnam* (1965), Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/Hildesheim 1989, Bd. 1, Kat. 13/S. 33.

³² Vgl. S. Polke: *Telepathische Sitzung I (Max Klinger – Sigmar Polke)* (1968), Abb. in Ausst. Kat. Grotesk! / Frankfurt 2003, Kat. 176/S. 216 u. *Telepathische Sitzung II (William Blake – Sigmar Polke)* (1968), DAbb. 400 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 151; sowie für eine ausf. Interpretation der Bilder Hentschel 1991, S. 273f. Roob 1996, S. 599 stellt letztere Arbeit den "Planetensiegeln" aus Agrippa ab Nettesheims *De occulta philosophia* gegenüber (s. ebd. u. DAbb. 481ab; im Original: Agrippa 1533/1967, S. 161ff., *Liber Secundus*, Cap. XXII, p. CXLIXff. bzw. dtsh. die Tf. in Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 127ff.) – was visuell anregend wirken mag, aber auf der sachlichen Ebene schwerlich haltbar ist: Die Tabellen zu den "Planetensiegeln" geben lediglich die sog. "magischen Quadrate" der Planeten einmal mit arabischen Ziffern, einmal mit hebräischen Buchstaben wieder – just auf *dieser* Ebene geht es also nicht um Korrespondenzen zwischen verschiedenen Entitäten; wohingegen ein 'magischer Gebrauch' der entspr. Siegel die Verbindungen zwischen dem. "was oben ist" und dem, "was unten ist", aufruft. Während Polkes Tafeln in diesem Fall auf 'Versuchsanordnungen' der parapsychologischen bzw. – insofern es sich um die Kommunikation mit Verstorbenen handelt – der spiritistischen Praxis rekurrieren (s. DAbb. 401a-c u. hierzu unten), begegnen Arbeiten, die direkt auf "magische Quadrate" referieren, in den neunziger Jahren; vgl. DAbb. 477ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 310/311 u. hierzu weiterf. unten, Kap. V.2., Abs. "Polke Trismegistos".

³³ Auf das Thema des "Sendens" und "Empfangens" bei Beuys verweist in diesem Zh. am Rande seiner Ausführungen auch Hentschel 1991, S. 274/Anm. 31 – allerdings ohne dabei auf die Frage der Positionierung Polkes in Relation zu Beuys einzugehen. Tatsächlich war das – in der Sekundärliteratur meist ohne Quellen- u. Datierungsangabe wiedergegebene – Beuys-Zitat zum Zeitpunkt des Entstehens von Polkes einschlägigen Arbeiten bereits in den 'Gossip' des Redens und Schreibens über Beuys eingespeist, namentlich durch W. Vostells im Dezember 1964 erschienenen und in der Folge viel rezipierten Artikel zu Beuys' Aktion *DER CHEF*; vgl. hierzu oben, Kap. II.2.

übersetzt³⁴ – zugleich jedoch zielgenau an zwei Künstler zurück gebunden, auf die sich Polke in den Bildfindungen seines malerischen und zeichnerischen Werks tatsächlich auch beruft. Das Zitat populärer beziehungsweise (para-)wissenschaftlicher Spekulationen über Phänomene geistiger Korrespondenzen und deren gleichsam illegitime Überhöhung durch die scheinbar naiv-schlichte, illustrative Übertragung ins Tafelbild wird damit auf die Hochkunst an- und zugleich in diese zurückgewendet – ein Verfahren, für das Polke im Übrigen eigentlich weder Blake noch Klinger als "Sender" hätte anführen sollen, sondern vielmehr erneut jenen Künstler, der kaum zufällig *beide* als seine "precurseurs" zu würdigen wusste: Max Ernst.³⁵ Wiederum oszillieren also in der Paraphrase auf das "Inspirationstheorem" Parodie *und* als Anschluss nachvollziehbare Reverenz, die den Künstler eben nicht allein als Medium 'göttlicher Eingebungen', sondern vor allem anderen als *'Medium' der Kunstgeschichte* – und des von ihr tradierten Bildes von künstlerischer 'Größe' kenntlich macht. Schließlich sind es in diesen Fällen eben nicht der Jahrmarktsbudenmaler oder der anonyme Reproduktionsgraphiker, auf deren Arbeitsweise und deren 'Ikonographien' Polke in seinen frühen Bildern ebenfalls rekurriert³⁶, sondern durchgängig bereits als 'große Meister' anerkannte verstorbene oder in seinem unmittelbaren Umfeld entsprechend erfolgreich positionierte lebende Kollegen: Neben den summarisch über die stilistischen 'Appropriationen' angesprochenen Vertretern des *Informel*, der *New York School* und der *Pop Art* namentlich Carl Andre³⁷, William Blake und Max Klinger, Leonardo und, im

³⁴ Hentschel 1991 schlägt mit Blick auf die "ja/nein"-Raster eine Verwandtschaft zu den sogenannten "Zener-Karten" vor, die in den dreißiger Jahren des 20. Jh. von dem US-amerikanischen Psychologen Joseph B. Rhine auf Anregung seines Mitarbeiters Karl Zener hin für Versuche verwendet wurden, mit denen er Phänomenen "außersinnlicher Wahrnehmung" (ASW) wie Präkognition und Telepathie auf die Spur zu kommen trachtete, vgl. ebd., S. 274f. u. für die "Zener-Karten" – an die entfernt übrigens auch Beuys' "Bildkarten" erinnern (vgl. oben u. DAbb. 230bc) – Rhine 1937/1974, S. 48f. u. die Tf. ebd. nächst S. 48/DAbb. 401a; dtsh. in Rhine 1947/1950, insb. Tf. Iff. sowie Rhine/Pratt 1962, S. 138ff. u. die Tf. nächst S. 160/DAbb. 401b. Rhines Experimente wurden im Deutschland der fünfziger und sechziger Jahre nicht nur in Fachkreisen – u. a. auch von G. G. Jung, vgl. etwa Jung 1952 – diskutiert; namentlich der von ihm als Sammelbegriff für paranormale Phänomene propagierte Begriff "Psi"/"PSI" begegnete in dieser Zeit allenthalben in den Medien; vgl. hierzu ausf. Bender 1971/1973. Für Polkes Tabellen wäre gegenüber Hentschel freilich weniger an die "Zener-Karten" selbst denn an etwaige begleitende Protokolle zu denken (s. DAbb. 401c u. Rhine/Pratt 1962, S. 151). Zudem ist noch einmal zu betonen, dass die Bilder vorgeben, eine Kommunikation mit *Verstorbenen* zu 'protokollieren' – wie sie bei Rhines Experimenten mit den Karten nicht primärer Gegenstand war, wohl aber in zahlreichen anderen populären Publikationen zur Telepathie u. zu Spukphänomenen, die damit auf ihre Weise an den 'Geist' des Spiritismus des 19. u. frühen 20. Jh. anknüpften; Aufmerksamkeit erregten zu dieser Zeit etwa die "Tonbandstimmen" Verstorbener, die der Däne F. Jürgenson dem Äther ablauschen zu können glaubte, vgl. Jürgenson 1967/2004 u. weiterf. unten.

³⁵ Blake findet sich auf der von Max Ernst mit seinen "Favorite Poets and Painters" gefüllten Doppelseite der Ernst gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift *View* (Jg. II, Nr. 1, New York 1942; Abb. in Schneede 1972, S. 173) unter den "favorite poets" aufgeführt; von Klingers Graphik, namentlich der Serie *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* (1879-1881), sind seine Collageromane inspiriert. Zu Polke und Ernst vgl. oben sowie Wix 1991; zu Polke u. Blake vgl. Schmidt 1988, S. 184/185 u. ausf. Hentschel 1991, S. 276ff.

³⁶ vgl. hierzu Hentschel 1991, S. 100ff. u. insb. S. 107f. (zum 1963 entstandenen *Wurstesser*); sowie S. 135ff. bzw. Hentschel 1997, S. 51ff. (zu den "Rasterbildern" und ihren Quellen).

³⁷ Vgl. S. Polke: *Carl Andre in Delft* (1968), Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 157; sowie den Ausst. Kat. Polke/München 1989, der eine Ausstellung dokumentiert, die Polkes Bild direkt mit einer Bodenarbeit Andres konfrontierte und auf ihre Weise den Erfolg einer die 'aemulatio' in Zitat, 'Appropriation' und/oder Parodie verlegenden Kunst bescheinigt: Ohne die Inschrift würde es Polkes Arbeit in keiner Weise nahe legen, einen Vergleich mit derjenigen von Carl Andre anzustrengen oder diesem gar ein eigenes Ausstellungsprojekt zu widmen.

gleich mehrfach einschließlich Signatur zitierten *Dürer-Hasen*, Albrecht Dürer.³⁸ Dafür, dass sich die Funktion dieser Dialoge *nicht* in einer lässig dahin geworfenen Parodie kunsthistorisch abgesicherter Modelle künstlerischer 'Größe' erschöpft, gibt es nun perspektivisch noch ein weiteres Indiz: Blickt man nämlich auf die Werkentwicklung der achtziger Jahre, begegnen Wiederaufnahmen der Verständigung mit Dürer und Leonardo, die zunächst einmal unter gänzlich anderen Vorzeichen zu stehen scheinen, wenn Polke Leonardo 1984 eines seiner Lackbilder widmet, auf denen schillernde Schlieren und amorphe Farbflecken das Auge zu Ausdeutungen frei nach dessen *Traktat über die Malerei* einladen³⁹, im Titel eines anderen auf Dürer anspielt⁴⁰ oder vier Jahre später auf der Biennale von Venedig seine *Dürer-Schleifen* präsentiert. Von hier aus ließe sich mit Blick auf den Gestus der früheren Stücke beinahe von einer erfolgreich eingeleiteten 'self fulfilling prophecy' sprechen, da es den Kritikern und Kunsthistorikern nunmehr tatsächlich möglich wird, in Polke im Zuge seiner Anerkennung als Hauptvertreter und Repräsentant einer zeitgenössischen deutschen Malerei zugleich einen *direkten* 'Erben' Leonardos und Dürers zu erkennen.⁴¹ Insofern kann man zwar einerseits mit Martin Hentschel konstatieren, dass Polkes (Dürer-)Parodien "nicht nur [...] herausragenden Exempel[n] der Hochkunst, sondern in gleichem Masse [...] herausragenden Exempel[n] (klein)bürgerlichen Zimmerschmucks" gelten.⁴² Andererseits ließe sich diese Bilanz jedoch durchaus auch unter umgekehrten

³⁸ Vgl. S. Polke: *Dürer-Hase* (1968) u. *Gummibandbild Dürer-Hase* (1970), Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 121 u. S. 169. Später wird der "Dürer-Hase" noch einmal als 'Ready Made' in Form eines Küchenhandtuchs in dem aus ebensolchen genähten (Collage-)Bild *Handtücher* (1994) wiederkehren, vgl. die Abb. ebd., S. 263.

³⁹ Vgl. S. Polke: *Leonardo* (1984), Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 214; die Passage aus Leonardos Traktat, in der dieser Malern empfiehlt, ihre Imagination an in der Natur vorgefundenen Zufallsformen wie Flecken auf Mauern, Wolkenformationen u. ä. zu schulen (vgl. Leonardo/Ludwig 1882, Bd. I, S. 116ff., § 66) hat auch Max Ernst in seiner Schrift *Au-delà de la peinture* (1936) programmatisch zitiert, vgl. Ernst 1936/1983, S. 327 u. in diesem Zh. zu Max Ernst und Leonardo ausf. Lichtenstern 1992, S. 156ff., die hier u. a. auch aufzeigt, wie Ernst über die Verständigung mit Leonardo sein (Selbst-)Verständnis des Künstlers als "Magus", der sich das "Wissen um die Fähigkeiten der menschlichen Einbildungskraft [...] zunutze macht", formt (ebd., S. 158). Im Gegensatz zu Ernst überlässt Polke das Ausdeuten der Formen – mindestens in diesem Bild – jedoch dem Auge der Betrachter. Zu Polke u. Leonardo vgl. ausf. Hentschel 1991, S. 363f., der im weiteren Kontext für die Diskussion von Polkes "Lackbildern" allerdings auch V. Hugo, J. Kerner, W. Turner, A. Cozens, H. Seghers, F. F. Runge u. a. Anregungen mit einbezieht sowie speziell für die experimentelle Arbeit mit Lackfarben auf die von W. Baumeister, O. Schlemmer u. F. Krause zwischen 1937 u. 1944 in der Wuppertaler Lackfabrik Herberts vorgenommenen Versuche zu "Modulation und Patina" verweist, die Polke um 1984 freilich nicht unbedingt bekannt gewesen sein dürften (hierzu ausf. Herberts 1989).

⁴⁰ Vgl. S. Polke: *Frau Tuchers Tuch* (1983), Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 207; ein Schüttbild, das sich – auch über den Titel – mit Dürer und dessen als Aquarell festgehaltenem *Traumgesicht* (1525) sowie dessen eindringlicher Beschreibung durch den Künstler assoziieren lässt. Vgl. für das Dürer-Zitat u. die Abb. des Aquarells Hentschel 1991, S. 422 u. Abb. 491, der seinen Verweis auf Dürer allerdings mit einer anderen Arbeit, dem 1988 auf der *Biennale* gezeigten Bild *Neid und Habgier II* (1985), verknüpft.

⁴¹ Diese Perspektive hält ab Mitte der achtziger Jahre Einzug in die Polke-Rezeption, so v. a. im Bezug auf Dürer mit Blick auf Polkes Gestaltung des Deutschen Pavillons im Rahmen der *XLII. Biennale von Venedig*, in dem Polke seine "Schleifenbilder" präsentiert (vgl. u. a. Stemmler 1986a; Kuspit 1988a; Glozer 1991; Schulz-Hoffmann 1992; Hentschel 1991, S. 422f.); daneben aber auch im Bezug auf Leonardo im Kontext der Diskussion der "Lackbilder" (vgl. etwa Beeren 1983; Hentschel 1991, S. 363f.). Auf die Frage danach, ob es sich bei Polkes Dürer-Zitaten in diesem Sinne um eine 'aided self fulfilling prophecy' handelt – wird im Bezug auf den in den *Dürerschleifen* (1986 u. 1991) wieder aufgenommenen Dialog mit dem "archetypal german artist" (D. Kuspit 1988a, S. 43) noch ausführlicher zurück zu kommen sein; vgl. weiterf. unten, Kap. V.2., Abs. "Alchemistische Betekenissen" und Abs. "Kunstkammern und Schauräume".

⁴² Vgl. Hentschel 1991, S. 299.

Vorzeichen lesen: Über die Parodien auf den (klein)bürgerlichen Kunstgeschmack und das entsprechende tradierte "Bild vom Künstler" werden zugleich Brücken zu "herausragenden" Protagonisten der Kunstgeschichte geschlagen, die *mehr* leisten, als lediglich Parodie zu sein. Dabei fällt auf, dass in diesem Zuge die beiden in (klein)bürgerlichen Wohnstuben weniger prominenten, jedoch für die Entwicklung seiner künstlerischen Verfahren wie auch seiner Strategien der Selbstpositionierung wohl mindestens ebenso wichtigen Paten ungenannt bleiben: Max Ernst und Joseph Beuys, die gleichfalls zu Polkes 'unsichtbaren Gesprächspartnern' in Sachen 'mediumistischer Kunst' beziehungsweise einer Kommunikation mit "Höheren Wesen" gezählt werden müssen. Eine markante Differenz, die freilich nicht nur mit Blick auf das Thema und Ziel der Parodien⁴³, sondern auch auf ihre Adressierung in mehrfacher Hinsicht schlüssig erscheint – denn eins ist den sichtbaren *und* den unsichtbaren Korrespondenzlinien zu anderen Künstlern gemeinsam: Sie alle bauen auf ein informiertes Publikum, das die Zeichen der 'Signaturenlehre' zu lesen versteht – und das folglich über die inszenierte Provokation des kleinbürgerlichen Kunstgeschmacks ebenso lachen kann wie es auch die geheimen Seitenverweise auf Polkes 'patres' erkennt.

Demgegenüber scheint die 1968 als Edition bei seinem Berliner Galeristen René Block erscheinende Graphik-Mappe, welche ein weiteres Mal die im *Vitrinenstück* eingeführte markante Formel *Höhere Wesen befehlen...* aufnimmt⁴⁴, ähnlich wie dieses zunächst ohne solche Schulterschlüsse auszukommen und ganz auf die Positionierung von Polkes eigener Persona und *deren* 'Markenzeichen' zu konzentrieren. Im Unterschied zum *Vitrinenstück* werden hier weniger die Malerei beziehungsweise die in dieser präferierten Sujets und die für diese gewählten Techniken zum Thema als nunmehr der Künstler selbst und die ihn *als* Medium "Höherer Wesen" ausweisenden Spuren einer Kommunikation mit den Letzteren im Mittelpunkt stehen.⁴⁵ Zwar lassen sich über diese durchaus auch Brücken zum übrigen

⁴³ Geht man davon aus, dass der *kleinbürgerliche* Kunstgeschmack und die in *diesem* Kontext kursierenden Vorstellungen künstlerischer 'Meisterschaft' aufs Korn genommen werden sollen, eignen sich Arbeiten von Ernst oder Beuys denkbar schlecht für diesen Zweck; zudem arbeiten beide Künstler – wenngleich in unterschiedlicher Weise – mit Referenzen auf ein "Bild vom Künstler", das Polke seinerseits zum Thema macht. Als 'Vorläufer' lassen sie sich daher nicht so ohne weiteres unter den Vorzeichen einer Parodie ansprechen, wiewohl es durchaus möglich ist, dass Polke mit einem Bild wie *Höhere Wesen befehlen ...* (1969) auf die von Beuys propagierte Position anspielt.

⁴⁴ Als Wiederaufnahme bzw. Selbstzitat kenntlich gemacht wird die Formel nicht zuletzt dadurch, dass sie im Titel der Graphikmappe in Anführungszeichen gesetzt erscheint: "... *Höhere Wesen befehlen*", vgl. die Abb. des "Titel-Blattes" in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 22; ebd. auch die Abb. der gesamten Mappe S. 24ff.; sowie zu Polkes Druckgraphik auch die Beiträge von Stahl 1996 (zur frühen Druckgraphik, ebd. Nr. P 4a-n) u. Paoletti 1991 (mit zahlreichen, allerdings vielfach allzu frei assoziierten Querverweisen und dem Versuch eines Werkverzeichnis).

⁴⁵ Ganz ausgeblendet wird die Handschrift des Künstlers gleichwohl auch im 'traditionellen Sinne' nicht, denn den vierzehn Reproduktionen der teilweise gemeinsam mit Chris Kohlhöfer entstandenen Photographien sind in einer Teilaufgabe der Edition zusätzlich vier Zeichnungen beigegeben, vgl. Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 24/25 sowie weiterf. unten. Selbst hat Polke die vierzehn Photo-Blätter zusammen mit dem Titel- und dem "Inhaltsblatt" allerdings auch separat (d. h. ohne Beigabe von Zeichnungen) ausgestellt, wie auf einer Installationsansicht von 1969 zu sehen ist, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 146.

bildnerischen Œuvre schlagen.⁴⁶ Auf den ersten Blick überwiegt jedoch das Bild einer schalkhaften Selbstinszenierung unter den Vorzeichen einer parodistischen 'parade spirituelle' – oder, umgekehrt formuliert: einer spiritistisch eingefärbten Parodie auf das Bild des schöpferischen 'Genius'. So umfassen die vierzehn mit Legenden versehenen und im Übrigen mittels eines geistreichen Kunstgriffs gleichsam zu 'Originalen' erhobenen Reproduktionen⁴⁷ neben der *Palmenserie* (1966) – in der zusammen mit den wie im kindlichem Spiel aus zuhandenen Alltagsmaterialien zusammengesetzten *Luftballon-, Handschuh-, Knopf-, Watte- und Zollstockpalme[n]* auch Polke persönlich in weißer Feinripp-Unterhose und Papierpalmenwedelkragen als besonders exotische Pflanze auftritt⁴⁸ – und der *Decke*, "in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Figur falten" (1967)⁴⁹,

⁴⁶ So etwa von den aus ephemeren Gegenständen und Alltagsmaterialien zusammengeführten "Palmen" (1966) zu dem entsprechenden Sujet in seinem malerischen und zeichnerischen Werk – die *Zollstockpalme* (vgl. DAbb. 402 u. Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 26) wurde 1966, mit Klebestreifen vor eine mit den Begriffen "Empfindungspalme / Ideenpalme / Zeitpalme / Versuchspalme" versehene Wand geheftet, sogar als eigenständige Arbeit gezeigt, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, Kat. 53) oder von dem Blatt *Korrektur an den Handlinien* (1968; DAbb. 393c u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 36) zu den zeitgleich entstandenen *Handlinien*-Bildern (vgl. DAbb. 393b u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 158/159; sowie hierzu oben, Abs. "Höhere Wesen").

⁴⁷ In Katalogen, deren Abb. sich lediglich auf die vierzehn photographischen Blätter beschränken, werden die urspr. der Edition beigegebenen Originale interessanterweise ebenso wenig berücksichtigt, wie auch in der übrigen Sekundärliteratur nicht auf das zwischen diesen und den Photographien entfaltete Verhältnis eingegangen wird. Während Ersteres – aufgrund der Variabilität – sowohl praktisch als auch konzeptuell nachvollziehbare Gründe hat (vgl. oben), wäre anzumerken, dass *auch* die Reproduktionen der Photographien über das "Inhaltsblatt" (DAbb. 404a u. die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 23) in die Nähe von Originalen gerückt bzw. als Stellvertreter von 'virtuellen' Originalen gekennzeichnet werden – was etwas anderes ist als die Reproduktion eines vorhandenen Originals: Hier wird nämlich einleitend betont, dass die "Drucke [...] nicht nur als einfache Abbilder der Objekte oder Handlungen gedacht [sind], sondern als *unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten*". Mithin wird für die Blätter eine 'Bildmagie' in Anspruch genommen, wie sie aus kultischen und religiösen Zusammenhängen bekannt und – in übertragenem Sinne und unter gewandelten Vorzeichen – bis in die Kunstgeschichte der Moderne hinein überliefert ist; vgl. hierzu Belting 1990 u. Belting 1998, der seinem Begriff des "unsichtbaren Meisterwerks" die These zu Grunde legt, dass sich das "Symbol der Macht, welche die Kunst erwarb, in ein Symbol der Ohnmacht umkehrte, von welcher die Künstler ergriffen wurden, wenn sie eine Werkidee erfüllen wollten, die schon über jedes Werk hinauswies.", vgl. ebd. S. 21. Polkes Insistieren darauf, dass die Reproduktion des photographischen *Abbilds* eines ephemeren Werks *unmittelbarer Träger der Idee* sei, führt den Gedanken eines solchen Scheiterns am Missverhältnis zwischen der Idee des Absoluten und deren Unerreichbarkeit im Konkreten ad Absurdum, indem – eine veritable Quadratur des Kreises – diese gleich einer Ikone als authentische Trägerin des Geistes erscheint.

⁴⁸ Vgl. DAbb. 402 (*Zollstockpalme*) u. DAbb. 404b (*Polke als Palme*) sowie die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 26 u. S. 29.

⁴⁹ Vgl. DAbb. 404d u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 34; zit. lt. Erläuterung a. d. "Inhaltsblatt", in dem die Arbeit zudem als "Psychoplastik" deklariert wird. Alles dies verweist denkbar deutlich auf das Umfeld des Mediumismus bzw. Spiritismus, in dem man mit Hilfe der Photographie sog. "Materialisationsphänomene" zu dokumentieren trachtete (DAbb. 405a u. Nr. 95 im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997) oder sogar suggerieren konnte, durch "Spuk" zum Leben erweckte Teppiche auf frischer Tat zu ertappen (DAbb. 405b u. Nr. 103, ebd.); s. hierzu ausf. i. F. den Abs. "Medien in Medien". Polke dürften in diesem Fall neben 'Klassikern' wie den Büchern von A. v. Schrenck-Notzing, auf die er ebenso wie sein Kollege Blume während des Studiums an der Düsseldorfer Akademie gestoßen waren (vgl. unten), auch jüngere Publikationen Material geliefert haben: "Spuk" u. "übersinnliche Phänomene" stellten gerade in den Nachkriegsjahrzehnten ein Faszinosum dar, dem nicht nur Autoren wie Hans Bender, Begründer des Freiburger Institutes für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, um Sachlichkeit bemühte Aufsätze u. Bücher widmeten, sondern das auch seitens der populären Medien mit Aufmerksamkeit bedacht wurde. So gab selbst Bender neben der von einem nüchtern-wissenschaftliche Habitus geprägten *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie* (ab 1957) oder dem entsprechend orientierten Sammelband zur *Parapsychologie* (s. Bender 1966) in der Folge auch opulent mit historischem wie zeitgenössischem Bildmaterial bestückte Taschenbücher heraus, vgl. Bender 1971/1973.

mehrere Blätter, die direkt die Facetten des von kreativen 'Schüben' getriebenen Künstlers als eines 'Heiligen Narren' aufzufächern scheinen⁵⁰ – und zugleich über auf dem beigegebenen Inhalts-Blatt mitgelieferte 'Erläuterungen' auch ebenso direkt mit den entsprechenden Topoi tradierter "Legende[n] vom Künstler" verknüpft werden. Tatsächlich ist dies bereits bei der Blättern der *Palmenserie* der Fall, die hier nämlich als "8 Fotos aus der Serie 'Die betende Palme'" und "Möglichkeitsformen" bezeichnet werden, die "aus kleinen Tätigkeiten heraus entstanden sind"⁵¹ – und deren Kommentierung damit durchaus ähnliches leistet, wie die Kombination des Péladan- und des Dürer-Zitates, die Beuys 1963 für den Katalog seiner Kranenburger Ausstellung auswählen ließ:

"Aber dabei ist zu vermelden, daß ein verständiger geübter Künstler in grob bäurischer Gestalt sein großen Gewalt und Kunst mehr erzeugen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem großen Werk. [...] Daraus kummt, daß Manicher etwas mit der Federn in ein Tag auf ein halben Bogen Papier reißt oder mit seinem Eiselein in ein klein Hölzchen versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern großes Werk, daran derselb ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gab ist wunderlich." – "Eine Ursache ist nicht klein, die eine große Wirkung übt; der Zufall würde Gott sein, wenn er der Anstifter von allem wäre, was man ihm zuschreibt."⁵²

Von einem ähnlichen, gezielt über die Hintertür der (Selbst-)Parodie eingeführten, selbstbewussten Spiel mit stereotypen 'Bildern vom Künstler' zeugen denn auch die übrigen photographischen Inszenierungen, zumal dann, wenn man sie mit den Kommentaren aus dem "Inhalts-Blatt" zusammen liest. Ob nun das – von Otto Rank prominent in die psychoanalytischen Kreativitäts-Theorien eingebrachte – Motiv des *Doppelgängers* zitiert⁵³ oder an den die prämonitorische Schicksalsdeutung gestattenden eigenen Handlinien eigenwillig eine 'malerische' Korrektur vorgenommen wird, ob *Der Baum, der meinetwegen hohl gewachsen ist* mit zwischen parareligiösem 'Spintisieren' und Paranoia oszillierenden

⁵⁰ Im Gegenüber bzw. Miteinander der Topoi des (Künstlers als) "Gottes" u. des "Narren" sieht Hentschel 1991 Polkes "Doppelstrategie" im Umgang mit tradierten 'Bildern vom Künstler' kulminieren: "Die Heterogenität des künstlerischen Werks korreliert mit der Heterogenität des Künstlerbildes, an dessen entgegengesetzten Polen der Gott und der Narr stehen." (vgl. ebd., S. 295); er übersieht dabei freilich, dass gerade die – von ihm selbst unter Verweis auf Starobinski 1970/1985 angeführte – Tradition des Letzteren durchaus nicht allein auf das Moment des 'Clownesken' zu fixieren ist, sondern vielmehr auch solche Momente enthält, die mit Ersterem korrespondieren, denkt man nämlich an die Figur des 'weisen' oder 'Heiligen Narren'. Für diese ist im Deutungsradius okkulten Traditionen zum einen auf die Parzival- bzw. Parsifal-Legende zu referieren (s. hierzu ausf. die oben im Zh. mit Beuys u. Kiefer gegebenen Verweise, vgl. Kap. III.7.f. u. Kap. IV.1.); zum anderen auf das Tarot, in welchem der Narr die Reihe der "großen Arkana" einleitet (vgl. hierzu kompakt Tegtmeier 1988, S. 38 u. weiterf. auch die unten in Kap. VI.1. im Zh. mit Saint Phalle u. Rosenbach gegebenen Verweise). Auf Polkes Einschreibung in die bzw. Selbstinszenierung in den Konturen dieser Figur, deren Erbe im gewöhnlichen Kartenspiel der "Joker" angetreten hat und mit der mittelbar auch diejenige des "Hofnarren" verwandt ist, wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

⁵¹ Vgl. das oben bereits zitierte "Inhalts-Blatt", Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 23.

⁵² Vgl. Dürer 1528 u. Péladan 1949, hier jeweils zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963/1992 (o. P., Frontispizblatt) sowie ausf. oben, Kap. III.10.

⁵³ Vgl. DAbb. 404c u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 35 sowie Rank 1914. Mit Blick auf die Erläuterung des "Inhaltsblatts" – "Gemeint ist hier nicht so sehr die äussere Ähnlichkeit zweier Personen, als das gleichzeitige Vorhandensein meiner Person an verschiedenen Orten" (S. P.) – sieht Hentschel wohl zu Recht mit der "Allgegenwärtigkeit" eine "theologische" Legitimierung angesprochen (vgl. Hentschel 2000, S. 369), die auf die Verschränkung des 'divino artista' mit dem 'deus artifex' anspielt (vgl. hierzu Kris/Kurz 1934/1980).

"Beziehungswahn" in Verbindung gebracht⁵⁴ oder ob das Entlauben eines Baumes als "allgemein als verbrecherisch angesehen[e]" Aktion gekennzeichnet und damit auf die eher dunklen Seiten der Künstlern zugeschriebenen Persönlichkeitsmerkmale angespielt wird⁵⁵: Jede der Grotesken enthält eine kulturhistorische Spur, die sich an markanten Punkten mit den in Geschichten *und* Geschichte, Künstler-Anekdoten wie Künstler-Theorien tradierten "Legende(n) vom Künstler" kreuzt. Nun ist dieses von einem "Beziehungswahn" gezeichnete Kreisen um die eigene 'Person(a)' einerseits perfekt mit dem Bild kompatibel, das Polke zu dieser Zeit in zahlreichen seiner Arbeiten von sich entwirft.⁵⁶ Andererseits scheint sich – zumal denkt man an Kiefers photographische Selbstinszenierungen in der Serie der *Besetzungen* und den zeitgleich entstehenden Büchern zurück⁵⁷ – durchaus auch ein 'Strang' der im Zeichen des Ersteren ausgeworfenen Kordeln zu Joseph Beuys ziehen zu lassen, der in diesen Jahren bereits erfolgreich eine ebensolche künstlerische 'Persona' – einschließlich einschlägiger 'Markenzeichen' – aufgebaut hat. Weit wesentlicher als etwaige Familienähnlichkeiten zwischen einzelnen Arbeiten wie Polkes *Zollstockpalme* mit Beuys' aus demselben 'Grundstock' aufgebauten *Blitz* (1964)⁵⁸ dürfte dabei allerdings der *mittelbare* Dialog sein, den Polke letztlich weniger mit den Werken oder deren Autor selbst denn mit den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' führt, die sich im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption entfalten. Gerade an diesem Punkt aber lässt sich sein Vorgehen durchaus mit dem Anselm Kiefers vergleichen, der in seiner Bildserie und seinen großformatigen Malereien zunächst doch ein gänzlich anderes Terrain zu besetzen scheint: Wo Kiefer auf das Bild des deutschen 'Mythen-Regenerators' und dessen Umgang mit (s)einer traumatischen Vergangenheit fokussiert, zielt Polke auf dasjenige des 'Senders' beziehungsweise 'Empfängers' und dessen Hinwendung zu den "unsichtbaren Enden des Menschseins" (Beuys) – des 'weisen Narren', der sich gerade als Karikatur des 'inspirierten

⁵⁴ Offenkundig in Anspielung auf Ernst Kretschmers Buch *Beziehungswahn. Ein Beitrag zur Paranoiafrage und zur psychiatrischen Charakterlehre* (Berlin et al. 3:1950), vgl. Hentschel 2000, S. 369/Anm. 46; wobei über die Pathologisierung des Künstlers ebenfalls eine direkte Linie zur Tradition der "Legende vom Künstler" bzw. der "Genieästhetik" gezogen werden kann, wie sie etwa noch bei Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989 unmittelbar zur Anwendung kommt und für die sich bei Lange-Eichbaum zahlreiche biographische Beispiele versammelt finden, s. etwa kompakt Lange-Eichbaum et al. 1967/1979/2000, S. 305ff.; für das Blatt selbst vgl. die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 38.

⁵⁵ Vgl. die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 37 u. die Erläuterung des "Inhaltsblatts" sowie Hentschel 2000, S. 269; auch die "Nähe" von Künstlern und Kriminellen besitzt ihre Anbindung an die Tradition, begonnen mit der Humoralpathologie und der Korrespondenzlehre, die beide gleichermaßen unter dem Einfluss von Saturn und Merkur sehen, vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1992 u. Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989, S. 120ff.

⁵⁶ Vgl. namentlich die Arbeit *Fotokreis (Menschenkreis) I* (1968), Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 149.

⁵⁷ Vgl. ausf. oben Kap. IV.1., Abs. "Besetzungen".

⁵⁸ Vgl. DAbb. 402 u. hierzu DAbb. 403/Abb. in Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 209/S. 140 (ebd. kommentiert als "a contradiction in wood, further insulated with a felt base", Slg. Ströher). Den nahe liegenden Verweis auf Beuys bringt bereits Buchloh 1976, S. 147.

Genius' zugleich als dessen einzig legitimer Nachfolger behaupten kann.⁵⁹ Bei beiden jedoch ist die Arbeit an und mit diesen Bildern sowohl ein Dialog mit den Konventionen, der tradierte Topoi, wie sie zeitgleich im unmittelbaren Umfeld durch Beuys und die Beuys-Rezeption in markanter Weise revitalisiert werden, zitiert – als auch Teil einer auf die eigene Positionierung ausgerichteten Strategie, die der Kreation einer künstlerischen Persona mit einem spezifischem, eigenständigen Profil dient. Dieses Erbe der Kunstgeschichte, zu dem auch die "Legende vom Künstler" gehört – ein Erbe, das automatisch angetreten wird, aber auch bewusst aufgenommen und bearbeitet werden muss, wenn man sich auf dem Feld der Kunst etablieren will, insofern kein Künstler dem "Beziehungswahn" der Kunstgeschichte entgehen kann – ist Geißel und Waffe zugleich. Insofern scheint es mehr als konsequent, wenn als 'Schlussbild' in Polkes "Mappen-Edition" die *Peitsche* steht, an deren Riemen "sich Bilder [befinden], mit denen man das, was man will, auspeitschen kann" – und diese Bilder im Fall von *Polke[s] als Peitsche* von einem schnöden (Passbild-)Automaten hergestellte Konterfeis des Künstlers sind.⁶⁰

– Medien in Medien –

Dass der Maler Polke – ähnlich wie der Maler Kiefer – für seine Arbeit am und mit dem "Bild vom Künstler" das Medium der Photographie wählt, das – wie im voraus Gehangenen gezeigt – auch im Fall von Joseph Beuys zu einem wesentlichen Assistenzmedium für die Vermittlung des eigenen Bildes wird, dürfte ebenfalls kein Zufall sein. Zwar besitzt die Photographie als Medium künstlerischer Selbstreflexion zu dieser Zeit bereits eine lange Tradition. Zugleich wird sie jedoch präzise zu Beginn der siebziger Jahre nicht nur allgemein als Medium der Kunst aufgewertet, sondern speziell auch für die konzeptuelle Arbeit am Begriff der Kunst *wie* auch am "Bild vom Künstler" neu entdeckt. Dies kann bereits auf einer allgemeineren Ebene ansetzend ein Seitenblick einerseits auf den amerikanischen

⁵⁹ Neben den oben gegebenen Hinweisen zur Figur des 'heiligen' bzw. 'weisen Narren' ist in diesem Zh. darauf zu verweisen, dass sich dieses Bild einerseits im Hinblick auf die 'Umwandlung' der Werte auch in Nietzsches *Zarathustra* vorgeprägt findet u. andererseits im Kontext mit der Rede vom 'Künstler-Schamanen' auch in der Beuys-Rezeption begegnet. Hentschel wiederum führt in diesem Zh. für Polke unter Rückverweis auf dessen Verständigung mit W. Blake an. Speziell mit Blick auf *Polkes Peitsche* (1968) (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 166 u. weiterf. unten) denkt er an Blakes Sentenz: "Der selbstgefällig lächelnde Narr und der verdrießlich scheelblickende Narr sollen beide als weise gelten, damit sie Zuchtrute seien.", vgl. Hentschel 1991 S. 278.

⁶⁰ Vgl. die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 39. Die Tatsache, dass es sich bei diesem photographisch festgehaltenen Werk – wie auch bei der *Zollstockpalme* – um ein auch unabhängig von der Mappe *existierendes* handelt, weist den Kommentar zur Edition einmal mehr als Zitat bzw. 'Appropriation' des Habitus eines Konzept-Künstlers aus (hier heißt es explizit, dass "die Objekte nicht mehr existieren oder jederzeit wieder hergestellt werden können. Sie wurden gemacht, um sie als Fotos zu zeigen."). Wie nachhaltig die hier in die Narration der photographischen Inszenierung eingeschriebene Spur der biographischen 'Legende' ihre einschlägige Wirkmacht auf das Feld der Rezeption ausübt – selbst dann, wenn sie wie in diesem Fall dezidiert humorvoll und (selbst-)ironisch ins Bild gesetzt wird – belegt nicht zuletzt eine 'Anekdote', die sich in der Polke-Literatur über Jahre hinweg fortschreibt: Wie bereits erwähnt, wird die Autorschaft des humorigen Textes zu "ikono-biographischen Fragen", den F. W. Heubach – den Gestus der (Selbst-)Parodie aufnehmend – für den Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976 verfasst, bis heute immer wieder dem Künstler selbst zugeschrieben, vgl. hierzu weiterf. unten, Abs. "Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckuckseier".

Konzeptualismus belegen, in dem die Photographie als dokumentarisches Format begegnet, das die "Dematerialisation des Objektes"⁶¹ unter entsprechenden Vorzeichen begleitet, andererseits aber auch auf die Funktion, die sie insgesamt – d. h. in internationalem Umfeld – im Rahmen performativer (Selbst-)Erkundungen und (Selbst-)Inszenierungen erhält.⁶² So unterschiedlich diese Arbeit am und mit dem photographischen Bild auch ausfallen mag: Immer ist die Photographie ein Medium, in dem Abbildfunktion, Vermittlung und Reflexion auf spezifische Weise verschmelzen und das selbst dort, wo es scheinbar nur dokumentiert, kreiert – allein schon, insofern es *als* Bild seine eigene Performanz entwickelt.⁶³ Die bewusste Arbeit mit diesen Qualitäten eröffnet die Möglichkeit, die Photographie als ein der Konzeptkunst oder der Performance zunächst assistierendes *Sekundämedium* zu einem ebenbürtigen *Primämedium* werden zu lassen, das geeignet ist, an der Schnittstelle *beider* Künste zu operieren, also anhand des in den Rahmen der Kunst gestellten 'Abbilds' von Objekten und Körpern die Funktion ihres Bildes im Kontext der Kunst zu befragen. Tatsächlich fällt auf, wie häufig in dieser Zeit von dem spezifischen Potential der Photographie Gebrauch gemacht wird, im unter den Vorzeichen der Kunst publizierten photographischen (Ab-)Bild des Künstlers ikonisches und indexikalisches Zeichen ineinander aufgehen zu lassen, um es gezielt sowohl für die eigene Selbstdarstellung als auch für die Reflexion des eigenen Bildes im Gravitationsfeld kursierender 'Bilder vom Künstler' einzusetzen – zu denen nicht zuletzt auch das "Bild vom Künstler" als eines inspirierten 'Mediums' "Höherer Wesen" und 'Künders höherer Wahrheiten' gehört, das im Übrigen gerade im auf das Primat der Idee setzenden Konzeptualismus auf seine Weise eine Renaissance erfährt.⁶⁴ Um nur zwei Beispiele aus den gemeinhin auch auf dem Feld der Kunst jener Jahre als tendenziell eher der 'weltlichen' Seite zugewandt geltenden Vereinigten Staaten zu nennen, die Polkes konzeptuellem Umgang mit der photographischen

⁶¹ Vgl. Lippard 1973/1997, die in diesem Buch anhand einer chronologischen, kommentierten Bibliographie bzw. Dokumentation von Ausstellungsprojekten, Symposien, Werken und Künstler-Statements die ab Ende der sechziger Jahre auffallende Abwendung vom Objekt-Status des Kunstwerks im Zeichen eines Konzeptualismus – v. a. der amerikanischen *Concept Art*, aber auch paralleler Tendenzen in anderen zeitgleichen Strömungen nachzuzeichnen versucht.

⁶² Ein Feld, dem sich – gerade auch in historischer Perspektive – ab Ende der neunziger Jahre des 20. Jh. im Zuge der von der Gender-Forschung (und insb. den Publikationen von J. Butler, vgl. Butler 1991 u. 1998) neu entfachten Auseinandersetzung mit dem Begriff des "Performativen" zahlreiche Ausstellungsprojekte und Publikationen gewidmet haben, vgl. etwa die Ausst. Kat. Körperinszenierungen/Frankfurt 1999 u. Ich-Anderes/Düsseldorf 2000; sowie Jones 1995 u. 1998, Jones/Stephenson 1999 und Warr 2000; für einen Überblick zum künstlerischen Selbstporträt in der Photographie den Ausst. Kat. Selbstportrait/Lausanne 1985; zu konzeptuellen Aspekten des inszenierten ('Selbst-')Porträts Gottlieb 1981, speziell für die Photographie in der deutschen Kunst um 1970 Dickel 1993; sowie weiterf. Kuni 2004a; zum Hintergrund der um 1970 verstärkt wieder aufgenommenen (Selbst-)Reflexion des Künstlers in der Gesellschaft, die in den neunziger Jahren erneut begegnet, vgl. einf. a. oben Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

⁶³ Vgl. hierzu ausf. Kuni 2004a; sowie speziell mit Blick auf Beuys in der vorl. Untersuchung ausf. Kap. III.6.

⁶⁴ Nicht zu Unrecht leitet Sol Lewitt 1969 seine *Sentences on Conceptual Art* mit dem Paragraphen ein: "Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. [...]" (zit. n. Lippard 1973/1997, S. 75); und nicht zu Unrecht rückt Barbara M. Reise – die 1977 im Rahmen einer Artikelserie einen erste umfangreiche und in vielen Punkten erhellenden Versuch einer Einführung in Polkes Werk gebracht hat, in diesen Zusammenhang, Vgl. Reise 1976ab u. 1977, hier 1976a, S. 83f. Freilich zeichnet sich Polkes Variation auf den amerikanischen Konzeptualismus – wie sein Beitrag zur Ausstellung *Konzeption – conception* (Leverkusen 1969) – durch ähnliche Spitzen aus wie seine Variation auf die amerikanische *Pop Art*, vgl. oben, Abs. "Konstellationen".

Selbstinszenierung unter einschlägigen Vorzeichen nahe stehen⁶⁵: 1966 etwa – in dem Jahr, in dem Polke sein *Vitrinenstück* lanciert – entsteht Bruce Naumans *Self-Portrait as a Fountain*⁶⁶, das seinerseits in engem Zusammenhang mit der wenig später datierenden Neonschrift-Arbeit *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths* (1967)⁶⁷ und der zeitgleich entstandenen Text-Tafel *The True Artist is an Amazing Fountain Luminous* (1966) zu sehen ist, welche der Künstler demonstrativ im Schaufenster seines damals in einem ehemaligen Laden befindlichen Ateliers installierte⁶⁸; zusammen mit anderen Photographien, in denen Nauman zentrale Prinzipien seiner Arbeitsweise in und mit anderen Medien vor der beziehungsweise für die Kamera inszeniert, geht das *Self-Portrait* in eine Serie ein, die – bei allen Unterschieden in den Details – auf einer konzeptuellen Ebene durchaus als Äquivalent zu Polkes "Mappen-Edition" betrachtet werden kann.⁶⁹ Sieben Jahre später wiederum wird Naumans Landsmann Chris Burden – der sich ähnlich offensiv wie Polke mit dem Prinzip der Patrilineage auseinandersetzt, wenn er 1976 einen Werbespot im Fernsehen lanciert, der nichts anderes zeigt als eine Namensliste 'großer Genies' der Kunstgeschichte, an deren Ende der Vermerk "Paid for by Chris Burden, artist" eingeblendet

⁶⁵ Dass diese – besonders prominent in der Gegenüberstellung von Andy Warhol und Joseph Beuys begegnende – Argumentation, die ein europäisches Künstlerbild und -selbstverständnis trennscharf von einem amerikanischen absetzen will (und dabei sowohl den Austausch der Szenen untereinander als auch individuelle Orientierungen außer Acht lässt) kunsthistorisch kaum haltbar ist, steht auf einem anderen Blatt. In der deutschen wie insb. in der amerikanischen Polke-Rezeption begegnet man jedenfalls – ganz ähnlich wie in der Kiefer-Rezeption – wiederholt Argumenten, mit denen das Spezifische seiner Positionen gegenüber der amerikanischen Kollegen dadurch herausgestrichen werden soll, dass man ihn mit einer europäischen bzw. namentlich einer deutschen Tradition des "Geistigen in der Kunst" assoziiert. Dass Polkes Arbeiten in den USA erst nach 1988 breitere Beachtung finden und man ihn hier folglich mit Werken kennen lernt, die sich bestens mit dieser Tradition assoziieren lassen, mag den amerikanischen Blick auf Polke erklären – nicht aber, dass er auch später weder von der amerikanischen noch auch von der deutschen Seite in einem breiteren Kontext der performativen Selbstinszenierung vor der Kamera diskutiert wird, für die sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, im internationalen Vergleich durchaus verwandte Positionen aufzeigen lassen.

⁶⁶ Vgl. DAbb. 406a u. Abb. in Bismarck 1998, S. 11; Bruggen 1988 bildet einen Schwarzweißdruck der Farbphotographie ab, um sie in den Kontext mit der verwandten Arbeit *The Artist as a Fountain* (1966/1967), DAbb. 406b (s. Bismarck 1988, S. 10) und andererseits einer historischen Abb. von Marcel Duchamps *Fountain* (1917) zu stellen.

⁶⁷ Vgl. DAbb. 407 u. die Abb. in Bismarck 1998, S. 9.

⁶⁸ Vgl. die Abb. in Bruggen 1988, S. 51. Wie der (selten mit publizierte) Titelzusatz "(Window or Wall Sign)" besagt, war auch für *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths* eine entsprechende Verwendung konzipiert. Zu diesem Werkkomplex vgl. in monographischer Perspektive ausf. Bismarck 1998; sowie weiterführend für den Kontext der performativen (Selbst-)Inszenierung des Künstlers in der Photographie Kuni 2004a.

⁶⁹ Vgl. B. Nauman: *Eleven Color Photographs* (1966-1967/1970), DAbb. 408 u. Abb. in Ausst. Kat. Ich-Anderes/Düsseldorf 2000, Kat. 105/S. 92/93. Tatsächlich handelt es sich bei der Mehrzahl der Photographien (bzw. den gezeigten Objekten bzw. Handlungen) um (Re-)Inszenierungen zeitgleich entstandener Arbeiten; wie bei Polke ließe sich sagen, dass die "Drucke [...] nicht nur als einfache Abbilder der Objekte oder Handlungen gedacht [sind], sondern als unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten" fungieren sollen, vgl. die Anm. oben u. das "Inhalts-Blatt" zu S. Polkes "Mappen-Edition", Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 23.

ist⁷⁰ – ein 'Standbild' aus seiner Performance *Doorway to Heaven* (1973) als autonome Arbeit vertreiben, die den mittels zweier an seiner Brust zusammengeführter Drähte wortwörtlich "unter Strom stehenden" Künstler als 'auratisch' erleuchteten Giganten zeigt.⁷¹ Die Art und Weise, wie hier die 'Aura' der Photographie für die Transformation ihrer dokumentarischen Funktion eingesetzt wird, ähnelt zunächst einmal allerdings stärker der, die sich Beuys für seine Arbeit mit Aufnahmen seiner Aktionen zu nutze macht – als Einzelbild funktioniert *Doorway to Heaven* ganz ähnlich wie jenes 'Standbild' aus *Vitex Agnus Castus* (1972), das allein aufgrund der Drehung um 90° zur *Levitazione in Italia* wird.⁷² Wiewohl aus beiden Arbeiten ein Augenzwinkern spricht, das die 'Levitationen' der Künstler doppelbödig abfedert, bleiben beide über die Aktionen selbst, in deren Kontext sie entstanden sind, zugleich an ein Moment existenzieller Erfahrung zurück gebunden, über das der Selbstinszenierung im Bild des 'Erwählten' ein Gutteil der (selbst)ironischen Perspektive wieder genommen wird.⁷³

Im Gegensatz dazu scheint in Polkes launigen Selbstinszenierungen der "Mappen-Edition" – deren (para-)wissenschaftlichem Habitus nicht zuletzt der Verzicht auf jegliche

⁷⁰ Vgl. Chr. Burden: *Promo* (1976), Video, 30", vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Burden/Wien 1996, S.126; im Gespräch mit Chr. Knight begründete Burden seine Auswahl damit, dass die im Spot beworbenen Künstler – Michelangelo, Rembrandt, Leonardo da Vinci, Picasso und van Gogh – eben diejenigen seien, die selbst einfache Passanten auf einer Namensliste als die von Künstlern identifizieren könnten, also quasi als Stellvertreter eines überzeitlichen "Bildes vom Künstler" gelten und dieses nachhaltiger prägten als lebende Zeitgenossen; vgl. hierzu Burden/Knight 1992, S. 95. Die souverän-selbstironische Geste, als weniger bekannter Künstler einen Werbespot für die weit berühmteren Vorgänger zu bezahlen und sich auf diese Weise in die Namensliste einzuschmuggeln, weist als bewusstes Spiel mit einer auf Genealogien setzenden Kunstgeschichtsschreibung nicht nur eine Verwandtschaft zu Polkes an entsprechenden Schnittstellen operierender Doppelstrategie auf, wie sie namentlich etwa in den *Telepathischen Sitzungen* oder dem *Sternenhimmel* begegnet, sondern auch mit den unter anderen Vorzeichen lancierten *Geisteshelden* Kiefers oder auch Beuys' Namenslisten (vgl. oben, Kap. IV.1., Abs. "...ein Schwert gab mir der Vater"); so unterschiedlich die Referenzen auch jeweils verortet werden wollen, ordnen sich alle diese Arbeiten in ein Feld, in dem das traditionelle Feld der "Künstler-Hommage" aus zeitgenössischer Perspektive neu formuliert und spezifisch auf das genealogische Muster einer als Künstlergeschichte funktionierenden Kunstgeschichte hin befragt wird, um es zugleich für die eigene Positionierung in derselben zu nutzen.

⁷¹ Vgl. DAbb. 433 u. die Abb. im Ausst. Kat. *Hypermental*/Zürich 2000, S. 69; für das der Einzelphotographie zu Grunde liegende Farbphoto die Abb. im Ausst. Kat. *Actions*/Los Angeles 1998, S. 96.

⁷² Vgl. DAbb. 541 u. hierzu oben, Kap. III.6. sowie weiterf. Kap. III.8, Abs. "Die Potenzen der Kunst". u. Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?".

⁷³ Vgl. in diesem Kontext auch Burdens Performance *Trans-Fixed* (1974), für die sich der Künstler in Christus-Pose in einer Garage auf das Dach eines VW Käfers nageln ließ; im Anschluss wurden die Garagentore für zwei Minuten geöffnet und das Auto mit heulendem Motor halb auf die Strasse geschoben, um den 'Gekreuzigten' zu präsentieren (vgl. Ausst. Kat. Burden/Wien 1996, S. 69). Zu Burdens Selbstinszenierungen vor der Kamera ausf. Engelbach 1997 u. 2001, S. 26f. sowie in vergleichender Perspektive Kuni 2004a; mit "Phänomenen der Levitation in der zeitgenössischen Kunst" beschäftigt sich ein Vortrag gleichen Titels, den die Verf. im Frühjahr 2003 im Rahmen der Ausstellung *Mariko Mori – Wave UFO* im Kunsthaus Bregenz gehalten hat (Publ. i. Vb.), s. zum Thema weiterf. auch unten, Kap. VII.3. sowie zu Mori ausf. in Kap.VIII.2.

'Spezialeffekte' photographischer Verfahren entspricht⁷⁴ – die Parodie auf ein entsprechendes "Bild vom Künstler" uneingeschränkt im Vordergrund zu stehen, um dessen 'Psychopathologie' die Schaubilder kreisen. Gleichwohl weist neben dem Titel der Mappe, der sie mit dem *Vitrinenstück* und den dort unter Anleihen an spiritistische oder gar okkultistische Vorstellungen⁷⁵ in ihrer Wirkmacht beschworenen "Höheren Wesen" verknüpft, speziell die *Decke, in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Gestalt falten* auf Polkes Interesse an eben jener Rolle hin, welche die Photographie als Medium in einer Bildtradition spielt, die den Beweis für die Existenz des Übernatürlichen antreten will – während sie sich gerade dort, wo sie Dokumentation zu sein vorgibt, als genuin po[i]jetisches Verfahren entpuppt.⁷⁶ In der Tat kann ein kunst- und medientheoretisch informierter Seitenblick auf diese Tradition belegen, wie präzise Polkes Reflexion auf das "Bild vom Künstler" als 'Medium' "Höherer Wesen" in der entsprechenden Referenz auf den Punkt gebracht ist. Genau zu jener Zeit nämlich, als die Photographie als Medium an Popularität gewinnt und der Film auf der Bildfläche erschien, um ebenfalls mit den Bildern der Kunst zu konkurrieren, tauchten andere 'neue Medien' auf, die man aus heutiger Perspektive allerdings wohl eher zu den 'alten Medien' zählen würde: Die Erbinnen der antiken Seherinnen, Pythien und Sibyllen – letzte Bastionen eines "Numinosen" im Zeitalter einer zunehmenden Wissenschafts- und Technikgläubigkeit. Das wissenschaftliche Interesse an diesen "Medien" und die Hoffnung, mit Hilfe des technischen Apparates der Photographie den Geheimnissen des Unsichtbaren auf die Spur kommen zu können, führten jedoch zu einer erstaunlichen Entdeckung: Dass sich gerade jene Techniken, die zunächst doch eher geeignet schienen, zu einer weiteren Entzauberung der Welt beizutragen, für einen Vorstoß in die unbekannt Dimensionen des Geistes wie vor allem anderen auch für deren Existenzbeweis als besonders dienlich entpuppten – insofern nämlich das, was die Kamera

⁷⁴ So werden in diesen Arbeiten weder Doppelbelichtungen noch auch jene aus den Experimenten mit Photochemie hervorgehenden Dunkelkammereffekte genutzt, wie sie Polke in seinen späteren photographischen Arbeiten intensiv zum Einsatz bringen wird; vgl. hierzu weiterf. unten. Damit unterscheiden sie sich von jener spiritistischen bzw. mediumistischen Photographie, die entsprechende Techniken nutzte, um Geistererscheinungen zu 'dokumentieren', die sie tatsächlich jedoch erst herstellte (vgl. etwa DAbb. 431b u. die Abb. im Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997, Nr. 36) – und stehen jenen Aufnahmen näher, die Wissenschaftler wie Albert von Schrenck-Notzing (s. weiterf. unten) anfertigten bzw. anfertigen ließen, um mediumistische Phänomene systematisch zu untersuchen (vgl. DAbb. 444 u. die Abb. in Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 38/Abb. 61) bzw. den bereits angeführten Aufnahmen, die "Spukphänomene" u. deren Effekte dokumentieren sollten (s. DAbb. 405b u. die Anm. oben). Wie bereits erwähnt, dürften Polke Schrenck-Notzings Bücher, auf die er später auch direkt referieren wird (vgl. DAbb. 416ff.), bereits zu dieser Zeit bekannt gewesen sein – wie auch eine spätere Bemerkung B. J. Blumes bestätigt, s. hierzu weiterf. unten.

⁷⁵ Wenngleich die Begriffsfelder u. Vorstellungsräume oszillieren, wäre streng genommen durchaus zwischen Ersteren und Letzteren zu unterscheiden, insofern der Spiritismus von der Kommunikation mit den Geistern Verstorbener ausgeht, während der (hist.) Okkultismus die "Höheren Wesen" nicht notwendig im Jenseits verortet(e) – und dementspr. auch die Anhänger beider 'Richtungen' unterschiedliche Theorien zur Erklärung mediumistischer Phänomene verfolgten und verfochten; s. hierzu a. die Anm. oben.

⁷⁶ Vgl. hierzu den Aufsatz "Künstler als 'neue' Medien" (Kuni 2000a), in dem sich – eine exemplarische Untersuchung der "Esoterik der 'neuen' Medien" bei Bill Viola und Mariko Mori einleitend – einige der grundsätzlichen Überlegungen vorformuliert finden, die im folgenden nunmehr im Bezug auf S. Polke und sein künstlerisches Umfeld weiter ausgeführt werden; weiterf. wird auf diese Zusammenhänge noch einmal im Ausblick der Untersuchung zurück zu kommen sein; vgl. unten, Kap. VIII.1.

festhielt, als 'Abbild' von Realität gelesen werden wollte.⁷⁷ Lichtreflexe und bei der Entwicklung auftretende chemische Reaktionen ließen sich so als Niederschlag mit dem unbewehrten Auge nicht wahrnehmbarer Energien deuten; und selbst so mancher der von den "Medien" eingesetzten Taschenspielertricks – denen die nach geheimnisvollem Dunkel verlangenden 'Versuchsbedingungen' der spiritistischen Sitzungen zweifelsohne entgegenkamen – bot in den Augen ernsthafter Forscher hinreichende Gründe für seriöse Erklärungen dessen, was vor der Kamera beziehungsweise auf der Photoplatte zur Erscheinung kam.⁷⁸ Wenn Photographien wie Albert von Schrenck-Notzings 'Aufnahmen' von "Materialisationsphänomenen" mit dem "Medium Eva C." in diesem Sinne die Existenz übersinnlicher Fähigkeiten bei besonderen Individuen belegen, mithin als Indizien und Dokumente einer 'Realität des Visionären' dienen sollten, dann liegt ihre besondere Pointe also darin, dass sie mit den Mitteln eines vorgeblichen 'Reproduktionsmedium' von Alltagsrealität im doppelten Wortsinn 'surreale' Bilder schufen. Und ebenso, wie die "Medien" selbst einige Kreativität an den Tag legten, um "Unsichtbares Sichtbar zu machen", diente auch das Medium Photographie – sei es nun auf der Ebene der Kamera-Arbeit, sei es in der Dunkelkammer – dazu, eine 'neue Wirklichkeit' zu erzeugen. Damit aber erweisen sich beide nicht nur je auf ihre Weise – und vor allem im 'Medienverbund' – als bildgebend, sondern betreten letztlich auch das ureigene Terrain der Kunst. Hierin dürfte wohl ein guter Teil der Faszination begründet liegen, welche die spiritistische Photographie bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts auf zahlreiche Künstler ausübte – und insbesondere natürlich diejenigen, die sich wie die Surrealisten programmatisch *als* 'Medien' verstanden und einer Erkundung der "Ikonographie des Unsichtbaren"⁷⁹ verschrieben hatten.

⁷⁷ Vgl. zur spiritistischen Photographie in historischer Perspektive ausf. Krauss 1992 sowie Fischer 1995, der diesen Bereich für die Ausst. *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* betreute, vgl. Ausst. Kat. *Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt* 1995 u. ebd. auch den Aufsatz von E. Bauer zu *Spiritismus und Okkultismus* (Bauer 1995); sowie weiterführend die Perspektive zur zeitgenössischen Kunst hin öffnend das Projekt *Im Reich der Phantome – Photographie des Unsichtbaren* (Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997). In medienhistorischem und -theoretischem Kontext, hat die hier angesprochene Schnittstelle zwischen Technologie und Spiritismus namentlich J. Sconce fokussiert, dessen Untersuchung sich allerdings auf die 'Medien der Kommunikation' und der 'Übertragung' sowie insgesamt auf den amerikanischen Kulturraum u. die Populärkultur konzentriert; vgl. Sconce 2000.

⁷⁸ So verweist etwa Albert Freiherr Schrenck von Notzing (1862-1929; bibliographisch i. d. R. geführt als A. von Schrenck-Notzing, diese Schreibweise wird i. F. übernommen), in Deutschland der führende Vertreter eines wissenschaftlichen Bemühens um die Erkundung mediumistischer Phänomene, d. h. namentlich des Mediumismus und der Telekinese, offenherzig auf die Berichte seines polnischen Kollegen Julian Ochorowicz, der bei Levitationsexperimenten mit dem Medium Stanislaw Tomczyk von den levitierten Gegenständen ausgehende dünne Fäden beobachtet hatte, die anhand der Photographien dann als vom Medium erzeugte "Kraftlinien" interpretiert wurden (und nicht etwa als von diesem eingeschmuggelte Hilfsmittel), vgl. Schrenck-Notzing 1920, insb. S. 16ff. u. Tf. I/Abb. 1, DAbb. 417 sowie S. 43ff.; ausf. auch Schrenck-Notzing 1914/1923, S. 442ff. ("Negative Momente und Betrugshypothese"). Zum (vergeblichen) Ringen der – teilweise aufgrund des Verfechtens unterschiedlicher Erklärungsmodelle auch untereinander zerstrittenen – Anhänger der Erforschung medialer Phänomene um die Anerkennung der Wissenschaftlichkeit ihrer Erklärungsmodelle vgl. ausf. Sawicki 2002, S. 345ff. sowie kompakt auch Sawicki 2003, S. 374f. (der allerdings auf die hier angef. Argumentationen Schrenck-Notzings nicht eingeht); für eine zeitg. kritische Auseinandersetzung neben Dessoir 1917/1967, insb. S. 359f. etwa Maack 1914, S. 47ff.

⁷⁹ Hier – dem Gegenstand angemessen – in direkter Anlehnung an Hippolyte Baraduc (s. Baraduc 1896); vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2., Abs. "Die Bilder der Künstler".

Zugleich wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass die künstlerische Berufung auf eine 'mediale' Position mitnichten in dem Maße eine radikale Absage an das "Märchen vom Schöpferum des Künstlers" bedeutet, wie sie es zu sein suggeriert. Vielmehr ließe sich in der spiritistischen 'Medienpraxis' ein perfektes Komplement zu jener Tradition der Kunstgeschichte erkennen, die – ihrerseits im Selbstbewusstsein, eine Wissenschaft zu sein, welche die Realität der Kunst nach entsprechenden Kriterien zu fassen bemüht ist – im 'divino artista' nicht nur den rechtmäßigen Erben des 'deus artifex', sondern auch das inspirierte 'Medium' eines "Numinosen" erblickt. Während hier die – wenn man so will: durchaus 'spiritistisch' gefärbte – Auffassung vertreten wird, der Künstler selbst sei das Medium, das die Kunst zur Erscheinung bringe, könnte man die spiritistische beziehungsweise 'mediumistische Photographie' ihrerseits gut und gerne als ein genuin künstlerisches Verfahren, und ihre Ergebnisse als eine 'Kunst mit 'neuen Medien"' im eigentlichen Wortsinn bezeichnen.⁸⁰ Das Zitat ihrer Verfahren im Rahmen der zeitgenössischen Kunst kann sich also zum einen als Wiederaufnahme und gezielte Nutzung dieses produktiven künstlerischen Potentials eines vorgeblich nur für die Reproduktion geeigneten apparativen Mediums verstehen, das nicht nur "Kunst" und "Technik", sondern auch – insofern sich die 'mediumistische Photographie' entsprechend situierte – "Kunst" und "Wissenschaft" im Zeichen des Wunderbaren vereint. Wo es, wie in Polkes "Mappen-Edition", unter konzeptuellen Vorzeichen im Rahmen einer Reflexion über die Wahrnehmung von Kunst und Künstlern begegnet, kann es darüber hinaus aber auch zu einem geeigneten Vehikel werden, um die 'apparativen Verfahren' der Wissenschaft(en) zu hinterfragen – indem es sie ihrer verdrängten Sehnsüchte, sich auch die "Geheimnisse" einzuverleiben, sie 'apparativ' ergreifen und erklären zu können, überführt. Anders gesagt: Das parodistische Moment zielt hier weniger auf den Wissenschaftsanspruch der 'mediumistischen Photographie' als vielmehr auf denjenigen der Kunstgeschichte, deren 'Apparat' und deren Verfahren von Polke ins Visier genommen werden.

Als Künstler ist es Polke gleichwohl nicht nur daran gelegen, die Referenz auf das historische 'Vorbild' als Ausgangs- und Fluchtpunkt für konzeptuelle Reflexionen zu nutzen, sondern es auch selbst als bildgebendes Verfahren umfassender zu erkunden. Zwischen 1964 und 1968 entsteht parallel beziehungsweise im Vorfeld der "Mappen-Edition" eine Serie von Photographien, die das, was er bei Schrenck-Notzing und in anderen einschlägigen Quellen vorfindet, aufnehmen und weiterführen.⁸¹ Was die im *Vitrinenstück* schriftlich festgehaltenen Begegnungen mit den "Höheren Wesen" zu erzählen wissen, findet

⁸⁰ Wiewohl sich diese Perspektive auf den Mediumismus *mittelbar* bereits in dessen Rezeption durch die Surrealisten widerspiegelt, ist hier – fokussiert man die Photographie als Verfahren der Bildgeneration – etwas anderes gemeint als die mediumistischen 'Bildpraxis' im engeren Sinne, also die 'écritures automatiques' und die von Medien hervorgebrachten Zeichnungen, die bereits in zeitgenössischer Perspektive, d. h. noch vor ihrer Rezeption durch den Surrealismus u. F. dezidiert als "Kunst von Medien" aufgefasst werden konnten; vgl. etwa Freimark 1914; weiterf. zu diesem Bereich etwa den Ausst. Kat. Art Spirite/Paris 1999 sowie kompakt auch M. Krajewski in Drühl/Richard 2003a, S. 54ff.

⁸¹ Die Serie wurde erst 1990 anlässlich der Baden-Badener Ausstellung neu abgezogen, vgl. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-p/S. 34/35 u. DAbb. 409a-d.

sich hier unmittelbar bildlich umgesetzt: Eingestreut zwischen schlichte Aufnahmen der eigenen Wohnung sind veritable Ektoplasmen zu entdecken, die aus dem Hals der Teekanne auf den Esstisch kriechen⁸², neben launigen Objektarrangements, die Gemüse oder Gegenstände in waghalsiger Balance halten, als habe der 'Kairos' des Kamerabildes jenen Moment eingefangen, in dem das Unbelebte ein geheimnisvolles Eigenleben entwickelt, taucht auch eine 'schwebende' Schere ähnlich derjenigen auf, die seinerzeit das Medium Stanislaw Tomczyk zum Fliegen brachte – ein Photo, das Polke mehr als zehn Jahre später als Vorwurf für eines seiner großformatigen Gemälde heranziehen wird.⁸³ Gerade gegenüber der freizügigen Experimentierfreude, die der Künstler in seinen photographischen Skizzen an den Tag legt, sticht das konzeptuelle Moment der Edition jedoch einmal mehr ins Auge, das sich sowohl über das Kriterium der Wahl, also die Zusammenstellung der Einzelbilder, als auch über den (para-)wissenschaftlichen Habitus des Mappenwerks, das heißt namentlich die Bildunterschriften und die beigegebenen Kommentare kommuniziert.

Ob es reine Koinzidenz ist, dass solche Reflexionen in einem Umfeld entstehen, in dem Joseph Beuys – obzwar unter anderen Prämissen – für eine Vereinigung von Wissenschaft und Kunst plädiert, deren Ziel es sei, die "unsichtbaren Enden des Menschseins" zu erreichen und dabei ein entsprechendes "Bild vom Künstler" nicht nur in den Augen der Rezeption verkörpert, sondern auch selbst performativ 'in Szene setzt'?

In seinem Zugriff auf einschlägige Quellen steht Polke um 1970 im Düsseldorfer Umfeld jedenfalls nicht allein. Was er 1969 zusammen mit Chris Kohlhöfer im bewegten Medium des Films inszeniert – *Der ganze Körper ist leicht und möchte fliegen*⁸⁴ – greift 1971/1972 der

⁸² Vgl. DAbb. 409a u. DAbb. 428/Det. aus. Kat. 15a-z, ebd., S. 34 sowie DAbb. 439ab u. Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 132/Abb. 207; zugleich stellt diese 'Materialisation' des Kanneninhalts eine Variation auf diejenige dar, die in einer anderen Szene (s. DAbb. 409c) als aus Papier ausgeschnittenen 'Flüssigkeit' der Tasse weicht – und die ihrerseits wiederum ein unmittelbares Pendant in einer der Photographien aus Naumans *Eleven Color Photographs* (s. DAbb. 408) findet.

⁸³ Vgl. DAbb. 416 u. Kat. 15o, ebd. S. 35; sowie S. Polke: *Die Schere (Medium. Magnetische Malerei II)* (1982), DAbb. 418a u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 229 und DAbb. 417 ("Erhebung einer Schere ohne körperliche Berührung durch das Medium Stanislaw Tomczyk", aus: Schrenck-Notzing 1920, Tf. I/Abb. 1) u. für diesen Vergleich erstmals Speck 1984, S. 86. Auf Polkes weiterführenden Umgang mit dem 'Vorbild' wird i. F. noch zurückzukommen sein. Erinnerung sei in diesem Zh. auch noch einmal an Beuys' bereits erwähnte Zeichnung *Telekinese und Levitation* (1958, DAbb. 548), die belegt, dass sich dieser ebenfalls für entsprechende Quellen interessieren konnte.

⁸⁴ 16 mm, s-w u. Farbe, 32 min.; der Film konnte zunächst in einer Videokopie eingesehen werden, die sich im Hess. Landesmuseum Darmstadt befindet; 1997 wurde er im Rahmen der großen Polke-Ausst. in der Bundeskunsthalle Bonn gezeigt. Ein kurzes Filmprotokoll findet sich bei Lieberknecht 1988, S. 35, Anm. 1 zu *Hommes au cordes*. Der von Lieberknecht als Figur nicht näher betrachtete *Kordelmann*, den Polke – seine gleichnamige Zeichnung aus demselben Jahr aufgreifend – im Film selbst verkörpert, vereint die Züge der populären Comicfigur des *Spiderman* mit denen von Darstellungen des "Menschen als Mikrokosmos", wie sie bei Agrippa ab Nettesheim in dessen *De occulta philosophia* (1531/33, vgl. Agrippa 1533/1967 u. dtsh. 1531f./1916) wiedergegeben sind und von hier aus ihren Weg in die populärere Sekundärliteratur gefunden haben, vgl. DAbb. 410 u. Abb. in Gachnang 1991, Nr. 92 sowie die auch in der Photoserie von 1964-1968/1990 auftauchende Figur aus dem Film, DAbb. 411a u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15r, S. 36; hierzu DAbb. 157 u. Abb. in Agrippa 1533/1967, S. 175 (*Liber Secundus*, Cap. XXVI: "De humani corporis proportione & mesura harmoniaq[ue]", p. CLXIII) bzw. dtsh. Ausg. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 166. Mit Blick auf Polkes einschlägige Interessen ist es nicht ausgeschlossen, dass ihm der 1967 erschienene Faksimile-Druck der *Occulta philosophia* bekannt war.

befreundete Bildhauer Johannes Brus in seinen Photoserien auf, die schnödes deutsches Gartengemüse wie Gurken von der Schwerkraft befreien⁸⁵ oder ein schlichtes Wolltuch ähnlich dem, das sich in Polkes "Mappen-Edition" störrisch "immer wieder" in "die Konturen einer weiblichen Figur falten" will, zum 'fliegenden Teppich' geraten lassen.⁸⁶ Bernhard Johannes Blume wiederum, der später gemeinsam mit seiner Frau Anna nach dem Vorbild spiritistischen Tischrückens braves "Gelsenkirchener Barock"-Mobiliar zum Tanzen bringen und deutsche Wohnzimmer zu *Wahnzimmer[n]* werden lassen wird⁸⁷, beginnt bereits Anfang der siebziger Jahre mit einer systematischen Erkundung des *Magischen Subjektivismus*, die ihre Inspirationen ebenfalls aus einschlägiger Quelle bezieht. So gerät eine vor die Stirn gehaltene Oblate zur luminösen Erscheinung einer 'Gedankenform', welche die *Demonstrative Identifikation mit dem ALL* (1971) signalisieren soll⁸⁸; auf dem Jackett des Künstlers applizierte Papierstreifen erscheinen – ganz nach der Manier des historischen Vorbildes – als Materialisationsphänomene eines geheimnisvollen Fluidums⁸⁹; zeitnah entstandene Zeichnungen des Künstlers lehnen sich sogar direkt an die historischen

⁸⁵ Vgl. J. Brus: *Gurkenparty* (1972), DAbb. 414 u. Abb. in Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 16/Nr. 217; sowie zu Brus a. unten, Kap. VII.3., Abs. "Bilder in Kaskaden". Gurken hatten bereits zu den geisterhaft bewegten Protagonisten in Polke/Kohlhöffers Film gehört, wo sie namentlich im Schlussbild auftauchen; als Balance-Objekt finden sie sich außerdem in der erwähnten frühen Photoserie Polkes wieder (vgl. DAbb. 413 u. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15p/S. 35). Ob auf diese frühe Kunst-Prominenz des Gartengemüses im Düsseldorf der Zeit um 1970 mittelbar auch dessen Präsenz in J. Immendorffs die Kunstszene zum Sujet wählenden Gemälden um 1990 zurückgeht, mag – anders als im Fall der auch von diesem, ähnlich wie bei Beuys u. Polke sehr viel dezidiert mit inhaltlicher Bedeutung belegten Kartoffel – eher fraglich erscheinen; wohingegen der *Küchenkoller* der Blumes (s. u.) und Blumes *Heilsgebilde* (1984, s. DAbb. 30) enger an die bei Brus u. Polke begegnende spielerische Transformation im Haushalt zuhandener Gegenstände ins spiritistisch aktivierte 'Stilleben' anschließen. Vgl. zu Immendorff oben, Kap. III.3., Abs. "Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor'"; zu Blumes *Heilsgebilden* ebd., Abs. "Beuyskatalysator! B. J. Blume: 'St. Joseph' und die 'Heilpflanze'".

⁸⁶ Vgl. J. Brus: *Geistertuch* (1972), DAbb. 415 u. Abb. in Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 15(nr. 218 sowie die Anm. oben u. weiterf. a. Kap. VII.3.

⁸⁷ Vgl. B. J. u. A. Blume: *Im Wahnzimmer* (1984), DAbb. 424ab u. Abb. in Blume 1989, S. 126-145 u. Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 28 sowie die photographische "Dokumentation" eines spiritistischen Tischrückens (um 1950), DAbb. 422 u. Abb. in Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997/Nr. 100, auf dessen 'Sujet' wiederum zuvor auch Blumes *Holterdipolter I* (1977/1978, DAbb. 423 u. Blume 1989, S. 90ff.) sowie Polkes Arbeit *Tischrücken* (1981, DAbb. 420 u. weiterf unten) referiert.

⁸⁸ Vgl. B. J. Blume: *Demonstrative Identifikation mit dem ALL = Magischer Subjektivismus* (1971), DAbb. 430 u. Abb. in: Blume 1989, S. 27. Mit Blick auf 'Thema', Form und Titelung scheint durchaus möglich, dass Blume hier auf die "Thought Forms" von Besant u. Leadbeater rekurriert, handelt es sich in deren Buch bei der seiner 'Oblate' formal entsprechenden "Gedankenform" doch just um jene, die dem "alles durchdringende[n] LOGOS" gewidmet ist; vgl. Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, S. 77 sowie Tf. 42 u. DAbb. 431a (lt. Kommentar soll man sich die Form allerdings dreidimensional, d. h. als Kugel vorstellen, denn "[...] auch hier ist es uns unmöglich, eine vollständige Reproduktion zu geben, und wir müssen unsere Leser bitten, mit ihrer Phantasie einigermaßen die Mängel der Zeichnung und des Druckes zu ergänzen."). Im internationalen Umfeld der zeitg. Kunst lässt sich in diesem Zh. wiederum auf die Arbeiten des oben in Kap. IV, Abs. "...zu Monumenten". 'imagines agentes' bereits angeführten amerikanischen Künstlers Duane Michals verweisen, dessen Referenzen auf die spiritistische Photographie – anders als diejenigen von Blume u. Polke – nicht in dieser Deutlichkeit auf die Rolle des bzw. das "Bild vom Künstler" zielen, s. etwa *The Illuminated Man* oder *The Spirit leaves the Body* (beide 1968), DAbb. 432 sowie die Abb. in Livingstone 1997, S. 125 u. S. 126f.; für eine beiden künstlerischen Arbeiten nahe stehende historische 'Aufnahme' vgl. die bereits angesprochene Photographie einer 'Heimsuchung' des früh als 'Simulant' entlarvten 'Mediums' Ladislaus Laszlo, DAbb. 431b.

⁸⁹ Vgl. B. J. Blume: *Zwei Szenen aus 'Ideoplastie'* (1972), DAbb. 436 u. Abb. in: Blume 1989, S. 34/35; hierzu als Vergleich etwa DAbb. 437a u. die Abb. in Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 110/Abb. 174 (ähnlich a. Abb. 173).

Aufnahmen an.⁹⁰ Schon früh findet Blume dabei zu dem Prinzip, die Einzelbilder zu Serien zu bündeln, in denen – wiederum ähnlich wie im Fall von Polkes "Mappen-Edition" – im Stil von Versuchsprotokollen verfasste Texte als para-wissenschaftliche Kommentare fungieren. Wenn der Künstler in einem seiner späteren Dia-Vorträge verrät, dass er "im Düsseldorfer Milieu um Beuys herum" zusammen mit seinen

"damalige[n] Kumpane[n] Blinky Palermo und Sigmar Polke auf einige anthroposophische, theosophische und spiritistische Bücher, u. a. auf zwei Bände des Dr. med. Freiherr von Schrenck-Notzing mit Berichten und Bild-Dokumenten seiner durch besonders begabte Medien provozierten Geisterfotografie"

gestoßen sei⁹¹, so scheinen die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten einmal mehr die Dichte dieses "Milieus" zu bestätigen. Nicht nur, insofern – wie etwa im *Strahlemann* (1972) – die "Ausstellung von Ausstrahlung" und in zeitnahen Zeichnungen 'Stigma' und 'Charisma' unmittelbar zum Thema werden⁹², sondern auch, wenn in diesem Zuge ausgerechnet den *Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes* (1971)⁹³ ein Auszug aus einem Interview assistiert, lässt sich in der Tat auch an Joseph Beuys erinnern, der just in jener Zeit eben nicht nur aufgrund seiner Aktionen und namentlich auch deren 'Dokumentation' in Klophaus' 'auratischen' Photographien in einem entsprechenden Licht erscheint, sondern vor allem auch zunehmend als Kommentator seiner künstlerischen Tätigkeit aufzutreten beginnt⁹⁴ – ein Feld, das sich Blume seinerseits später dezidiert als künstlerisches erschließen wird, indem er sein bildnerisches Werk im Rahmen von Performance-Vorträgen begleitet. Dass Beuys in zahlreichen dieser Vorträge explizit Erwähnung findet, ist freilich nicht nur als Hommage zu verstehen. Wie schon mit Blick auf das Bild des Künstlers im Spiegel der Rezeption gezeigt, siedelt Blume die Referenz auf den namhaften Kollegen, Freund und 'Lehrer' auf einer Ebene an, in der seine eigene Selbstinszenierung, Schulterchluss und

⁹⁰ Vgl. etwa das Blatt *Der Kotzer* (1970), das in diesem Fall die Transformation auf die Ebene des Titels verlegt, s. DAbb. 438 u. die Abb. im Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nr. bzw. S. 10 u. hierzu DAbb. 437b u. die Abb. in Gulat-Wellenburg et al. 1925, Tf. XIV/Abb. 33. Ähnliche Aufnahmen, wie sie etwa auch Schrenck-Notzing 1914/1923 in reichlicher Zahl versammelt (vgl. etwa DAbb. 439ab u. ebd., Tf. 132/Abb. 207), inspirierten wenige Jahre später etwa auch Mike Kelley u. David Askevold zu der Serie *The Poltergeist* (1979), vgl. DAbb. 440ab u. Kat. 30/Nr. 227 im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997 sowie zu Kelley a. unten, Kap. VIII.2., Abs. "Matthew Barney: Der Aufstieg des 'Entered Apprentice'".

⁹¹ Vgl. Blume 1999a, S. 10. Der Vortrag knüpft u. a. an die Thesen u. Materialien des Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997 an, dem Blume auch mehrere der ebd. publizierten historischen Photographien entnimmt; die Verweise auf die im Zitat angesprochenen 'Primärquellen' bleiben dagegen spärlich; für spiritistische bzw. 'mediumistische' Photographie wird neben Schrenck-Notzing 1914/1923 das als Antwort auf die Anfechtungen des Spiritismus durch Eduard von Hartmann (vgl. Hartmann 1885) verfasste Werk des von Alexand[e]r N. Aksákov, *Animismus und Spiritismus* angegeben (s. Aksákov 1890/1898; b. Blume fälschlich als "Animismus und Spiritualismus").

⁹² Vgl. für *Strahlemann* (1972) DAbb. 434 u. die Abb. in Blume 1989, S. 28f.; sowie die Blätter *Offenbarung* (1974), *Stigmata* (1973), *Phänomen* (1974) und – direkt die 'Dialektik' von 'Stigma' und 'Charisma' thematisierend – *Schizo* (1973) sowie DAbb. 435a-c u. die Abb. im Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nrn. bzw. S. 16, S. 37 u. S. 38; zu "Stigma" und "Charisma" einf. oben, Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder".

⁹³ Vgl. die Abb. in: Blume 1989, S. 20-25.

⁹⁴ Vgl. hierzu ausf. oben Kap. III.5. u. Kap. III.6.

augenzwinkernde Kritik auf spezifische Weise ineinander gehen.⁹⁵ Und dies gilt beispielsweise auch dort, wo er Beuys' Aktionshabitus und -praxis direkt mit derjenigen der Medien assoziiert, für deren Wahrnehmung die Auseinandersetzung mit Ersteren sozusagen den Boden habe bereiten können:

"So marginal und okkult diese mediumistische Welt auch war, neu oder gar abwegig waren uns in den sechziger Jahren derartige Fotoszenen eigentlich nicht. Hatten wir nicht gerade einem Schamanen wie Joseph Beuys bei seinen Hantierungen mit ähnlich eklig-'organischen' Materialien zugeschaut? Hatte er uns nicht irritiert oder sogar beeindruckt durch vergleichbar peinliche Gesten, Posen, Körperhaltungen, ungewohnte Bewegungen, Absonderungen, Ausscheidungen?"⁹⁶

Die Beschreibung des 'Vorbilds', die den 'Künstler-Schamanen' auf der (re-)konstruierten Rezeptionsebene als Medium beschreibt⁹⁷ und dies im (Dia-)Vortrag auch anschaulich zu illustrieren sucht⁹⁸, signalisiert eben jene Distanz, auf deren Basis das eigene Werk errichtet werden kann. Anders als bei Beuys, der im Brustton der Überzeugung von den "unsichtbaren Enden des Menschseins" spricht, blitzt aus Blumes verbalen Kommentaren – ebenso wie aus den Bildern selbst – ein Humor, der das konzeptuelle Moment seiner Photographien gerade dort herausstellt, wo von jener "Authentizität" des Mediums die Rede ist, welche diese ihrerseits – als Wiederaufnahmen der ebenfalls mit dem Anspruch einer Bezeugung der Realität des Wunderbaren belegten spiritistischen Photographie – zitieren und zugleich unterlaufen. In der den *Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes* beigegebenen Textlegende findet sich dieser Anspruch allerdings noch durchaus direkt und im Grunde ganz unironisch in Worte gefasst:

"Fotomystizismus mit simplen Mitteln zum Zwecke der Entmystifizierung der Fotobilder, ihres Authentizitätsanspruches, ihrer Scheinobjektivität ist ein Aspekt meiner Fotos. Mein Thema ist sozusagen das Wesen der Vorstellung als Vorstellung – wie sich die Subjekte ihre Objekte, genannt Realität, schaffen. Das Medium Fotografie hat mich nur immer deshalb interessiert, weil man den Authentizitätsgrad der Bildideen aus dem Kopfe aufgrund der Rezeptionsform bei Fotos damit eher beschwören kann."⁹⁹

⁹⁵ Vgl. hierzu Kap. III.2., Abs. "'Der Alchemiker'" und Blume 1978; sowie weiterf. Kap. III.3., Abs. "Beuyskatalysator!" sowie die ebd. diskutierten Vorträge v. Blume 1978, 1986 u. 1991.

⁹⁶ Vgl. Blume 1999a, S. 22.

⁹⁷ Der Assoziation zum Bild des 'Schamanen' mag in diesem Kontext irritieren; kunst-historisch bzw. rezeptionsgeschichtlich ist sie an dieser Stelle jedoch denkbar präzise gewählt, insofern – wie in den Kapiteln zur Beuys-Rezeption dargelegt werden konnte – just ab dem hier von Blume angesprochenen Zeitschnitt, nämlich Ende der sechziger Jahre, das "Bild vom Künstler" als 'Schamane' zu dominieren beginnt und dabei vor allem an die Aktionshandlungen und –materialien festmacht, s. Kap. III.1., Kap. III.2. (Fischer) sowie weiterf. Kap. III.8.

⁹⁸ Und zwar anhand von (nicht näher bezeichneten) Aufnahmen die Beuys in der Aktion *Celtic (Kinloch Rannoch)*... (1970) beim Hantieren mit Gelatine, bei der Installation von Arbeiten u. Aktionsrelikten sowie in verschiedenen Aktionen im Umgang mit Fett zeigen (s. Blume 1999a, S. 20/Abb. 20-23); wobei im letztgenannten Fall die Formung von Fett mit dem Mund offenkundig mit den 'Ektoplasmen' der Medien und Blumes eigenen Referenzen auf entspr. Darstellungen von "Materialisationsphänomenen" assoziiert werden soll. Mit Blick auf die Aktionsebene selbst mag die Assoziation zunächst problematisch sein, da die 'Medien' ihre Ausscheidungen unwillkürlich zu materialisieren vorgaben – während Beuys in seiner Arbeit mit Fett am Material Formung als Gestaltung des Ungestalten demonstriert. Sowohl auf der Ebene des Bildes, das die Aktionsarbeit evozieren soll (etwa, wenn Beuys parallel auf "Denken als Plastik" bzw. die "unsichtbare Skulptur" verweist), als auch auf derjenigen des Bildes, das die Photographie herstellt (indem sie der Handlung die 'Aura' eines inintelligiblen Gestaltungsvorgangs verleiht) lassen sich jedoch durchaus Verbindungen ziehen.

⁹⁹ Vgl. das Textblatt zu B. J. Blume: *Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes* (1971), Abb. in Blume 1989, S. 25.

Die Pointe des Zitats liegt in diesem Fall eher darin, dass die kompliziert und phototheoretisch recht hochtrabend daher kommende 'Erläuterung' zunächst eher widersprüchlich wirkt ("Fotomystizismus zum Zwecke der Entmystifizierung der Fotobilder" und "ihres Authentizitätsanspruches" auf der einen, "Beschwörung" des "Authentizitätsgrades der Bildideen aus dem Kopfe" auf der anderen Seite) – gerade aber dort, wo sie sich als Verwirrung stiftender Nonsens maskiert, recht präzise das Anliegen wie auch die Vorgehensweise des Künstlers beschreibt.

Diesem Arbeitsprinzip wird Blume auch in Zukunft treu bleiben. Wenn er – zunehmend in Zusammenarbeit mit seiner Frau Anna¹⁰⁰ – das Repertoire der mediumistischen Photographie und insbesondere der photographischen Zeugnisse der im Nachkriegsdeutschland florierenden parapsychologischen Experimente durchforstet, um es für launige Re-Inszenierungen zu nutzen, dann stehen bevorzugt erkenntnisphilosophische und wahrnehmungstheoretische Fragen im Hintergrund – allerdings, um ihrerseits zum Material einer künstlerischen Bearbeitung zu werden, die beide Ebenen unter den Vorzeichen der Groteske sinnfällig miteinander verschränkt. So sieht man in der Serie *Magischer Determinismus* (1976) den Künstler, der von einer fliegenden Kaffeekanne genarrt wird, die von unsichtbaren Kräften beflügelt seinen Kopf umschwirrt – während die beigefügte Textlegende verrät, dass er offenkundig unfreiwillig zum Medium seiner eigenen Imagination geworden ist:

"Magischer Determinismus ist die Bezeichnung für den Umstand, gelegentlich selbst eine Kanne zu sein. Allerdings ist das Bewußtsein in diesem Augenblicke auf das bloße Sein der Kanne reduziert. Ich wäre also eine Kanne, ohne mich zu erkennen und verbliebe darüber hinaus in dem Wahne, im Unterschied zu der Kanne weiterhin ich selbst zu sein. Dem ist aber nicht so!"¹⁰¹

Ganz ähnlich wie in Polkes *Vitrinenstück* erweist sich die 'Magie der Kunst' – der "Magismus als Macht im Kunstschaffen"¹⁰² – als eine fremdbestimmte Kraft, die in Blumes Fall zwar nicht immer direkt auf "Höhere Wesen" zurückgeführt wird, den Künstler gleichwohl jedoch zum 'Medium' und '[Heiligen] Narren' macht.¹⁰³ Konsequenterweise kann veritablen 'Gefäßen der Inspiration' derlei nun nicht nur in allen möglichen Alltagssituationen widerfahren – wie etwa von Blumes Frau Anna demonstriert, die in den eigenen vier Wänden zum Medium

¹⁰⁰ Zur Zusammenarbeit und den Gemeinschaftsarbeiten des Paares, für die diese erst ab 1985 explizit in paritätischer Autorschaft zeichnen, vgl. neben dem Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996 ausf. Blume-Blume 1992 sowie weiterf. auch unten, Kap. VII.3., Abs. "Gleichungen und Unterschiede".

¹⁰¹ Vgl. B. J. Blume: *Magischer Determinismus* (1976), Textblatt; Abb. in Blume 1989, S. 50ff./S. 61 u. DAbb. 429ab. Bereits 1974-1975 entsteht eine Serie gleichen Titels in Zusammenarbeit mit Anna Blume, in der Letztere die Protagonistin ist, vgl. die Abb. ebd., S. 44ff. Der zugehörige Text, der B. J. Blume die Autorschaftsposition zuweist, oszilliert dabei zwischen der Artikulation einer Begehrensbeziehung zur u. der anschließenden Identifikation mit der Kanne ("Bernhard Johannes Blume: Ich kann die Kanne haben / [...] ihr bloßes Sein reißt mich vom Stuhl / [...] / die Glücksidentität / negiert den objektiven Zwiespalt / Ich bin als Kanne ganz ich selbst!", s. ebd., S. 45).

¹⁰² In Anlehnung an Hartlaub 1951.

¹⁰³ Für Arbeiten, die direkt auf den christlichen Vorstellungshorizont verweisen, vgl. neben der Sequenz *Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes* (1971) u. den *Stigmata* (1973) etwa die Blätter *Gottes Gaben* (1973) u. *Offenbarung* (1974); für Letztere die Abb. im Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, S. bzw. Nrn. 30 u. 31 sowie DAbb. 435a.

mutiert¹⁰⁴ und bei hausfraulichen Tätigkeiten von einem veritablen *Küchenkoller* überrascht wird¹⁰⁵, während sich die Reste des Kartoffelschalens aussagekräftig zu geheimnisvollen Schriftzeichen formieren, die fortan einer sinnfälligen Deutung – vielleicht durch fleißige Kunsthistoriker? – harren.¹⁰⁶ Gerade auch die Kunstgeschichte selbst – deren Erbe nolens volens von jeder jüngeren Generation angetreten werden will – hat einige solcher Geister entfesselt, deren Wirkmacht immer wieder in den 'Gedankenphotographien' der Blumes zur Sichtbarwerdung drängt. Die "Photoaktions-Serie" *Transzendentaler Konstruktivismus* (1992-1994)¹⁰⁷ zeigt – wie es in einem Statement der beiden in schönster Persiflage auf den "Kant'schen Imperativ" heißt –

"die Künstler Anna und Bernhard Blume zumeist als Medien und Opfer willkürlicher Konstrukte. Die weißlichen Gebilde aus einem intelligiblen Material wollen sich zu logischen Figuren formen oder zu erweiterten Organen einer reinen Vernunft, die noch nicht völlig zu sich selbst gekommen ist."¹⁰⁸

Zugleich wird man über die eigentliche Herkunft der "weißlichen Gebilde aus einem intelligiblen Material" – bei denen es sich de facto um schnöde Styroporquader handelt, die sich immer wieder aufs neue zu "logischen Figuren" konstruktivistischer Provenienz zusammensetzen, um mit den bass erstaunten Protagonisten weniger "transzendental" denn auf dem Wege körperlicher Konfrontation zu kollidieren – schon im Vorspann der Serie aufgeklärt, in dem die Blumes keinen geringeren als El Lissitzky als ihren Gewährsmann zitieren:

"... wir erkannten, daß das neue Gemälde, / *das aus uns wächst*, / nicht mehr länger ein Bild ist. / Es beschreibt nichts, sondern es konstruiert... ein System... / der wirklichen Welt... Proun..."¹⁰⁹

¹⁰⁴ Vgl. A. u. B. J. Blume: *Mediumismus I u. II* (beide 1986; eine weitere Fassung entsteht 1989), DAbb. 425 u. die Abb. in Blume-Blume 1992, S. 63; sowie *Trautes Heim* (1986), DAbb. 552ab u. die Abb. ebd., S. 60/61 u. S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. A. u. B. J. Blume: *Küchenkoller* (1985/1996), Abb. in Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 37ff. Ähnlich wie Gurken begegnen auch die (sprichwörtlich "deutschen") Kartoffeln in der Düsseldorfer Kunstszene ab Ende der sechziger Jahre immer wieder: 1967 stellt S. Polke sein *Kartoffelhaus* vor (Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 148), 1969 gibt er bei Klaus Staeck seinen *Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann*, als Auflagenobjekt heraus (Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 170); 1977 pflanzt Beuys die keimfreudige Knolle im Rahmen einer Aktion im Garten der Galerie René Block (die Ergebnisse wurden später ausgegraben und in eine Vitrine überführt, vgl. Schneede 1994, S.385); und J. Immendorff fordert in einem Gemälde von 1988 *Das Bild muss die Funktion der Kartoffel übernehmen!* (Abb. in Ausst. Kat. Immendorff/Duisburg 1999, Kat. 35, S. 80/81). Zu Polkes "Potatology" vgl. ausf. Nesbitt 1995, die in der Erdfrucht sogar Polkes "emblem" und ein veritables Äquivalent zu Beuys' Filz und Fett und "a joke at Beuys' expense or ours" sehen will (ebd., S. 48.)

¹⁰⁶ Vgl. A. u. B. J. Blume: *Kartoffelschrift* (1985/1986), DAbb. 427 u. Abb. in Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 45-51. Als sich gleichsam der deutenden Lektüre aufdrängende "Chiffreschrift der Natur" (Novalis) verweist die *Kartoffelschrift* auf spiritistische Praktiken, deren Wurzeln in der Signaturenlehre liegen, wie sie bereits bei Agrippa u. Paracelsus eine wichtige Rolle spielt und deren populäre Spielarten sich – ähnlich wie das im 18. Jh. etablierte "Lesen aus dem Kaffeesatz" – vorzugsweise im alltäglichen Haushaltsgebrauch zuhandener Materialien bedienen.

¹⁰⁷ Vgl. DAbb. 426ab u. Abb. in Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 79ff., S. 83-113.

¹⁰⁸ A. u. B. J. Blume: *Statement* (1992) zur Serie: *Transzendentaler Konstruktivismus*, vgl. Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 82.

¹⁰⁹ A. u. B. J. Blume: *Transzendentaler Konstruktivismus*, Vorspann (Hervorh. im Original), vgl. Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 79.

Die "willkürlichen Konstrukte" sind also nichts anderes als Ausgeburten reiner Avantgarde-Theorie, deren 'Selbstermächtigungsträume' sich – ganz ähnlich wie die "Besen", die Goethes "Zauberlehrling" zur Arbeit rief – mitunter gegen diejenigen kehren können, die sie beim Wort zu nehmen gedenken.¹¹⁰ Vor dem Hintergrund einer Kunstgeschichte gelesen, die den Künstler als 'Künder höherer Wahrheiten' feiert und zusammen mit den okkulten Wurzeln des "Geistigen in der [abstrakten] Kunst" auch den eigenen 'Geisterglauben' gern verdrängt, entpuppen sich die launigen Selbstinszenierungen der beiden Blumes einmal mehr als pointierter kunsttheoretischer Kommentar zu einem Spannungsfeld, das auch in der jüngeren Gegenwart kaum an 'Strahlkraft' verloren hat.

Demgegenüber scheint Sigmar Polke im Anschluss an seine "Mappen-Edition" das Interesse an einer solchen meta-theoretischen Bearbeitung des Themas zu verlieren. Stattdessen verfolgt er die Spuren der Geisterphotographie unter anderen Vorzeichen weiter, um nunmehr wortwörtlich auf die bildgebenden Qualitäten des Mediums zu setzen und dessen 'chymische Potenzen' für sich zu entdecken: Seine Erkundungen eines "Magische[n] Determinismus" finden künftig – beflügelt von der Einnahme halluzinogener Drogen und wohl nicht ganz unbeeinflusst von der in diesen Jahren kursierenden Literatur, in der die unterschiedlichsten Verfahren, die "Pforten der Wahrnehmung" zu öffnen, gefeiert werden¹¹¹ – in der Dunkelkammer statt. Das freizügige Experimentieren mit der Photochemie führt den Künstler zur Entwicklung neuer Verfahren einer halbautomatischen Bildgeneration, die ihm später, als er ähnliche Prozesse für die Malerei fruchtbar macht, das Prädikat des

¹¹⁰ Vgl. für das angespr. Gedicht Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 276ff.; auf eine Arbeit, mit der Anna Blume auf spezifische Aspekte der hier angesprochenen Avantgarde-Theorien bzw. der in ihnen enthaltenen "Selbstermächtigungsphantasien" fokussiert, wird im Resümee näher einzugehen sein, vgl. unten, Kap. VII.3., Abs. "Tiefe Oberflächen". Es sei allerdings vermerkt, dass auch schon in der frühen Moderne entsprechende Parodien in Kunstkreisen begegnen – ein prominentes Beispiel, dass durchaus als einschlägige Anregung für die Arbeit der Blumes in Frage kommt, ist Hans Richters Film *Vormittagsspuk* (1928).

¹¹¹ Noch vor dem auch in Deutschland viel rezipierten Buch des LSD- u. Bewusstseinerweiterungs-'Gurus' Timothy Leary, *Politik der Ekstase* (s. Leary 1968/1970/1997) u. den Büchern von Carlos Castañeda (s. weiterf. unten, Kap. VII.3.) ist hier auf Aldous Huxleys *Pforten der Wahrnehmung* zu verweisen. Das 1954 publizierte Buch des englischen Schriftstellers, das dessen Erfahrungen mit Rauschdrogen (namentl. Meskalin) in eine Theorie der Bewusstseinerweiterung überführt, wurde noch im Erscheinungsjahr ins Deutsche übersetzt und in den sechziger Jahren auch im deutschsprachigen Raum rasch zu einem (Paperback-) 'Klassiker', allein bis 1981 erlebte es zehn Neuauflagen, vgl. Huxley 1954/1981 sowie weiterf. zum kulturgeschichtlichen Kontext Kupfer 1996, S. 201ff.; speziell mit Blick auf den Konnex zwischen Drogenkonsum und der Rezeption okkulten Traditionen, der – denkt man an die Bedeutung des (Drogen-)Rausches im religiösen Zusammenhang – sowohl allgemein auf eine lange Vorgeschichte zurückblicken kann, als auch speziell in der Kunstgeschichte der Moderne eine wichtige Rolle spielt, ist Kupfers Hinweis auf die mutmaßlichen Kontakte Huxleys zum 'Magus' Aleister Crowley interessant, vgl. ebd., S. 202 u. zu Crowley einf. oben, Kap. II.2. Eben dieser Konnex dürfte sich im weitesten Sinne durchaus auch für Polke – sowie für eine ganze Reihe der hier genannten Künstler – in Anschlag bringen lassen.

'Alchemisten' eingetragen werden.¹¹² Tatsächlich lassen sich Spuren einer Beschäftigung mit der 'ars magna' bereits in den frühen siebziger Jahren ausmachen: Betrachtet man etwa die 1973 als Graphik-Edition für die Griffelkunst entstandenen *Hände (Die Vermittlung zwischen dem Oberen und dem Unteren)*, für die Polke auf vier der im Rahmen seiner Dunkelkammer-Experimente entstandenen Mehrfach-Belichtungen zurückgreift, so legt es bereits der Untertitel der Arbeit nahe, diese vor einem "alchemistischen Sinnhorizont" zu lesen.¹¹³ Zudem findet sich dessen unmittelbar an den Leitsatz aus der *Tabula Smaragdina* ("Was oben ist, das ist auch unten") gemahnende Formel nicht nur in den Textlegenden der Photographien weitergeführt, sondern auch in den Motiven und ihren chemischen Transformationen adäquat umgesetzt: Es sind die Hände des Künstlers, unter denen sich – "wie von Geisterhand" – aus amorphen Flecken deutbare Konturen von Gegenständen und "Gesichte[r]n" formen¹¹⁴, die an der Aufnahme eines Interieurs, an dessen Decke ein plastisches Gebilde zu skulpturalen Ausmaßen wuchert, die *Konjunktion von Draußen und Drinnen* – also dem, was das 'innere Auge' sieht und dem, was als Werk in die Welt der Dinge entlassen wird – demonstrieren¹¹⁵, oder *Im Quecksilber* nach neuen Bildern zu tasten

¹¹² Vgl. hierzu ausf. unten. Bei der Erkundung der Photochemie stand Polke die Photographin Else Raschdorf zur Seite. Wiewohl Polkes Photographien verschiedentlich in Einzelausstellungen (so etwa 1977 im Kunstverein Kassel u. 1986 in der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg) u. im Rahmen von Gruppenschauen gezeigt wurden, fehlten sie in den beiden bedeutenden Retrospektiven 1976 u. 1984; prominenter behandelt werden sie in der Literatur erst, *nachdem* Polke im Ausst. Kat. zu seiner Gestaltung des Deutschen Pavillons auf der *XLII. Biennale di Venezia* 1986 eine Photostrecke mit 'neuen' Geisterphotographien einspeist, die in der Tat wie ein Äquivalent zu seinen zuvor als "alchemistischen Bildern" entdeckten Malereien mit Lack wirken (vgl. DAbb. 443ab u. Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986, o. P.); zu den Photos s. a. Herzogenrath 1986, der hier freilich allgemeine Gedanken weiterführt, die er bereits ein Jahr zuvor in einem Beitrag zu einem Gruppenausst.-Katalog verfasst hatte. In seiner ganzen Breite wird das photographische Werk in Deutschland jedoch erst 1990 mit der von J. Poetter in Zusammenarbeit mit dem Künstler organisierten Einzelausstellung vorgestellt (vgl. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990 u. in der Folge v. a. Meinhardt 1990ab u. Haxthausen 1993/1997); in den Vereinigten Staaten 1997 mit der von Paul Schimmel für Los Angeles organisierten Einzelschau; vgl. Ausst. Kat. Polke/Los Angeles 1997 u. hierzu weiterf. unten, Kap. V.2.

¹¹³ Vgl. DAbb. 446 u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 29/S. 94 sowie Hentschel 2000, S. 372, der hier eine entsprechende Lektüre der Arbeit vornimmt, die er allerdings weitgehend an den Textlegenden selbst bzw. deren Assoziation mit hermetischen Quellen festmacht, ohne auf die Text-Bild-Relation weiter einzugehen.

¹¹⁴ Vgl. 1. *Die Vermittlung zwischen Unterem und Oberem* (u. r.). Tatsächlich scheint Hentschel das "tranceartige weibliche Gesicht", das er in der Aufnahme zu erkennen meint, eher in diese hineinzusehen, als dass es (auf der photographischen Ebene) tatsächlich vorhanden wäre. Motive der Korrespondenzlehre finden sich bei Polke bereits im *Sternenhimmeltuch* (1968) und den *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke* (1969) sowie auch im Motiv des *Kordelmanns* (1969); vgl. oben, Abs. "Konstellationen", sowie DAbb. 397a-c u. DAbb. 410.

¹¹⁵ Vgl. 2. *Die Konjunktion zwischen Draußen und Drinnen*; M. Hentschel sieht in dieser Legende eine Anspielung auf Jacob Böhmes *De signatura rerum* [vollst. Titel: *Das ist / Bezeichnung aller dinge / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird*] (1622), zitiert die Schrift allerdings nach einer Sekundärquelle, die Polke schlechterdings zur Verfügung gestanden haben kann (Roob 1996). Die "Konjunktion zwischen Draußen und Drinnen" ist freilich ein Kerngedanke, der in der hermetischen Literatur allenthalben begegnet – und etwa auch an prominenter Stelle in der deutschen Dichtung, nämlich in Goethes *Epirrhema*, einen Niederschlag gefunden hat: "Müset im Naturbetrachten/ Immer eins wie alles achten; / Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:/ Denn was innen, das ist außen./ So ergreift ohne Säumnis / Heilig öffentlich Geheimnis. [...]", vgl. Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 385.

scheinen.¹¹⁶ Ob dabei – wie Martin Hentschel meint – durch die letzte Textlegende, *Hand eines Blinden*, "dem mystischen Höhenflug unversehens ein Ende gesetzt" werden soll¹¹⁷, darf durchaus dahin gestellt bleiben: Versteht man sie nämlich als Anspielung auf den Topos des "Blinden Sehers", den sich schon den Surrealisten zur Leitfigur ihrer esoterisch informierten, 'mediumistischen' Kunstpraxis erkoren hatten¹¹⁸, dann fügt auch sie sich schlüssig in den Chorus ein, mit dem der Künstler zur Rundfahrt durch eine 'Alchemie' der 'inneren Bilder' lädt. Zwar steckt in den durchnummerierten Textlegenden – zweifelsohne ein Zitat auf den didaktischen Habitus, wie er gerade für die Wiederaufnahmen der hermetischen Lehre in neo-esoterischen Strömungen so charakteristisch ist¹¹⁹ – auch eine gehörige Portion augenzwinkernden Humors, der Polke im Übrigen auch in seinen künftigen Annäherungen an die "Ikonographie des Unsichtbaren" keineswegs verloren gehen wird. Gleichwohl entfaltet sich die "Ambivalenz zwischen Faszination und ironischem Vorbehalt", die Hentschel mit Blick auf die *Hände* bemerkt, keineswegs nur dahingehend, dass "das Mystische [...] eingespielt und ein Stück weit in seiner Magie vorangetrieben [wird], um dann von seinem Gegenstück, dem Banalen affiziert zu werden."¹²⁰

- sondern ebenso auch umgekehrt: Im Spiel mit den Chiffren einer "Ikonographie des Unsichtbaren", das mittels einschlägiger Bildpraxen einmal mehr unter hermetische Vorzeichen gestellt erscheint, kehrt selbst im Banalen das Wunderbare ein. In diesem Sinne scheinen die *Hände* auf eine Entwicklung voraus zu weisen, in deren Rahmen die 'Rhetorik der Hermetik' wie insgesamt Referenzen auf einschlägige Traditionen im Werk des Künstlers weiter an Bedeutung gewinnen – und dementsprechend auch im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption einen Stellenwert erhalten, der sich signifikant von dem unterscheidet, der ihnen in den Arbeiten der sechziger Jahre zugewiesen wird. Dem entspricht nicht zuletzt das *Selbstbildnis*, das 1971 – ebenfalls in einer Graphik-Edition – an die Stelle jener clownesken Rollenspiele tritt, in denen der Künstler als "Baumentlauber" oder "Palme" posiert¹²¹: Wiewohl auf seine Weise ebenfalls Maskerade, werden mit dem schattenhaften Doppelprofil, das an die janusköpfigen Stelen gemahnt, die dem "Hüter der

¹¹⁶ Vgl. 3. *Im Quecksilber*, hier sieht Hentschel einen direkten Bezug zur *Tabula Smaragdina* – der jedoch vielmehr in der ersten Legende bzw. im Nebentitel der Arbeit gegeben ist, insofern von "Quecksilber" in deren Paragraphen nicht die Rede ist. Seine Bedeutung für die alchemistische Symbolik gewinnt das Quecksilber demgegenüber erst im Zusammenhang mit der praktischen Metallurgie, in der es lange Zeit zur Goldgewinnung eingesetzt wurde. In Polkes Arbeit wird diese Assoziation allerdings wieder poetisch transformiert, wenn der Griff der Hand in eine transparente Wasserfläche zum Griff ins "Quecksilber" wird. Ferner lässt sich zudem Jean Cocteau's Film *Orphée* (1949) nennen, in dem der Regisseur seinen modernen Orpheus in einen Spiegel aus Quecksilber greifen lässt, um die Schwelle zum Jenseits zu überschreiten.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. zu diesem Topos ausf. Lichtenstern 1992 sowie Kuni 1995, S. 13ff.; s. hierzu einf. a. oben, Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen u. Transzendenz"; zum Surrealismus s. a. Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens: Ein Zwischenspiel".

¹¹⁹ Sowie selbstredend auch auf die *Tabula Smaragdina* selbst, die insbesondere in der jüngeren Literatur zur Alchemie stets als an die *Zehn Gebote* erinnernder "Gesetzestext" wiedergegeben ist, vgl. z. B. Burckhardt 1960, S. 219f.

¹²⁰ Ebd., S. 373.

¹²¹ Vgl. S. Polke: *Selbstbildnis* (1971), DAbb. 445 u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 15/S. 56.

Schwelle" geweiht waren, neue Zeichen gesetzt. Aus retrospektiver Perspektive betrachtet, mag das Blatt in der Tat dazu verführen, es als Selbstdarstellung im Bild des 'Magier-Alchemisten' mit Bekenntnischarakter zu lesen. Freilich wirft es in diesem Sinne seine Schatten nicht allein auf jene Arbeiten voraus, in denen ein Rekurs auf "alchemistische Vorstellungen" direkt greifbar werden wird, sondern vor allem auch auf die spätere Rezeption, die im Spiegel der Werke auch Polke selbst unter einschlägigen Vorzeichen deuten wird. Zwar geht der Blick für die Zweideutigkeit seiner Bilder im Zuge dieser Entwicklung nicht gänzlich verloren – das "Bild vom Künstler" aber zunehmend in dem des Gottes der Wandlung auf.

– 'Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckuckseier' –

Demgegenüber dominiert bis Ende der siebziger Jahre zunächst noch jenes Bild des 'Baldanders'¹²² Polke, das den launigen Selbstinszenierungen der "Mappen-Edition" und des *Vitrinenstücks* entspricht – und das zu lancieren diese beiden Arbeiten, gemeinsam mit den übrigen einschlägig orientierten Arbeiten von *Polkes Peitsche* bis zum *Sternenhimmeltuch*, wohl auch von Seiten des Künstlers ausgerichtet waren: Eine 'mythologie personelle', die gleichsam den Rahmen für die Wahrnehmung von Werken liefert, die selbst als Kippfiguren gelesen werden wollen – sowohl als Malerei wie auch als konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Status derselben; als Persiflage auf die den Markt dominierende amerikanische *Pop Art* wie auch als 'German Pop'; als ironische Inszenierung malerischen Könnens und künstlerischer Originalität wie auch als deren neuerlicher Nachweis, und so fort. Ihren gültigen Eintrag in die Rezeptionsgeschichte findet diese Sicht auf Polke – in der, wie zu zeigen sein wird, nicht zuletzt auch der vergleichende Blick auf den 'Lehrer' Beuys in mehrfacher Hinsicht eine bedeutende Rolle spielt – spätestens mit dem Katalog, der 1976 anlässlich der ersten großen Retrospektive des bis dahin entstandenen Gesamtwerks erscheint, die dem Künstler von der Tübinger Kunsthalle ausgerichtet wird.¹²³ Dies dürfte sich zunächst – aber keineswegs allein – dem wortwörtlich 'Maßstäbe' für künftige kunsthistorische Analysen von Polkes Werk setzenden Aufsatz von Benjamin H. D. Buchloh

¹²² Die Figur des "Baldanders" begegnet in der Literaturgeschichte zunächst bei Hans Sachs (1494-1576) in dessen satirischer Anverwandlung der Odyssee, wo sie als Äquivalent des zauberisch seine Gestalt wandelnden Proteus erscheint; prominent sodann in Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* (1665-68), wo der Baldanders im 9. Kap. des 6. Buches – gleichsam direkt der dichterischen Vorlage bei Sachs entsprungen – dem Protagonisten begegnet. Er beeindruckt diesen nicht nur durch seine magischen Fähigkeiten der Selbstverwandlung (u. a. vom "Kuhfladen" zu "einer schönen Blum"), sondern hinterlässt ihm auf dessen Bitten hin auch eine in "Geheimsprache" gesetzte Botschaft, die ihm u. a. die Kommunikation mit belebten und unbelebten Dingen ermöglichen soll (da ihm diese unverständlich bleibt, wendet sich Simplicius allerdings ausgerechnet der Lektüre von Heiligenlegenden zu, aus der er sich eine vergleichbar 'lehrreiche' Erbauung erhofft). Dass in die Figur – wie insgesamt in Grimmelshausens verweis- und zitatenreiches Werk – auch alchemistische Vorstellungen eingegangen sind, verrät seine Einführung, die sich wie eine Allegorie auf den 'Stein der Weisen' liest; so antwortet er auf Simplicius' Frage: "Ich sehe wohl, daß du bald anders bist; denn erst warest du ein toter Stein, jetzt aber bist du ein beweglicher Leib, wer bist du aber sonst, der Teufel oder sein Mutter?" "Ich bin deren keins, sondern Baldanders [...]; und könnte es auch wohl möglich sein, daß du mich nicht kennen solltest, da ich doch alle Zeit und alle Tage bei dir gewesen?" (vgl. Grimmelshausen 1981, S. 521).

¹²³ Vgl. Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976; die Ausstellung wanderte in der Folge nach Düsseldorf und Eindhoven.

verdanken, der es als Kurator unternimmt, auf dem Wege eines Überblicks über dessen Entwicklung das Changieren zwischen Parodie und 'peinture', gezielter 'Ideologiekritik' an den kunsthistorischen Traditionen und einer gleichzeitigen Positionierung innerhalb derselben als charakteristisches Merkmal von Polkes Kunst herauszukristallisieren und an tragfähige Begriffe zu binden, die eine den Kriterien der Kunstgeschichte genügende "Ordnung des Heterogenen" ermöglichen.¹²⁴ Wiewohl es Buchloh darum geht, die Eigenheiten von Polkes künstlerischer Praxis herauszustellen, geschieht dies doch auf dem Wege einer Einbindung in eine Genealogie 'großer Vorläufer', zu denen er zunächst die Leitfiguren früherer Avantgarden – nämlich Duchamp, Picabia, Man Ray und Kurt Schwitters – zählt, um dann auf Polkes unmittelbares Umfeld im Deutschland der sechziger Jahre einzugehen, für die er die *FLUXUS*-Bewegung und Joseph Beuys als wichtigste Impulsgeber herauszustellen weiß. Und obgleich man dem Text eine große Vorsicht gegenüber den tradierten Mustern 'komparativer Bedeutungsgeneration' anmerken kann, wie sie ein Werk, das bewusst mit entsprechenden Assoziationen spielt, bereits qua seiner konzeptuellen Markierungen verlangt¹²⁵, ist es doch ausgerechnet Beuys, der Buchloh zu einem ausführlicheren Vergleich provoziert, aus dem sowohl die Aufnahme einer Erblinie wie auch deren Überwindung ablesbar werden soll. Festzumachen sei dies dort, wo der Maler Polke die Grenze vom Tafelbild zum Objekt überschreitet – eine Bewegung,

"die vielleicht nicht ohne Assimilation Beuysscher Vorstellungen über Phänomene des Plastischen denkbar und materialisierbar gewesen wäre"¹²⁶

Wenn dabei der Ausgangspunkt der Argumentation – Polkes *Palmenbild mit Gitter* (1967)¹²⁷ – diese nur wenig zu stützen geeignet ist, mag das für den unmittelbaren Vergleich zwischen beiden Positionen gewählte Objektpaar – Beuys' *Blitz* (1964) und Polkes *Zollstockpalme* (1966) – zunächst um so überzeugender wirken.¹²⁸ Allerdings wirkt es ein wenig bemüht, wenn Buchloh ausgerechnet in einer leichthändigen Objekttransformation wie dem Ersteren einen direkten Beleg für

"Beuys' technologische Skepsis und [den] diese bedingende[n] ebenso wie durch diese ausgelöste[n] Hang zu einer gewissen Archaik" erkennen will, dem zufolge wiederum die "Angst vor dem Hammer des mythischen Göttervaters (sei es Thor, sei es Zeus, sei es Beuys) [...] in einem 'Blitz' magisch dingfest gemacht werden soll."¹²⁹

¹²⁴ Vgl. Buchloh 1976 (sowie für den Begriff der "Ordnung des Heterogenen" Hentschel 1991, der diese von Buchloh erstmals zutreffend dargestellt sieht). Die von Buchloh herausgearbeiteten Werkkategorien spiegeln sich auch in den Schlagworten wider, unter denen die Abbildungen der ausgestellten Arbeiten gruppiert werden – wobei allerdings anzumerken wäre, dass die Reihe sachlicher Formeln – "Kapitalistischer Realismus", "Rasterbilder", "Stoffbilder", "Objekte und Tücher" – auch hier am Ende einen eigenwilligen Schwung erfährt: die Bezeichnung der letzten Werkgruppe lautet nämlich "Die Fahrt auf der Unendlichkeitsacht" und enthält lediglich die 1971 entstandene Serie gleichen Titels (vgl. Kat. 158f./S. 120ff.)

¹²⁵ Vgl. hierzu weiterf. unten.

¹²⁶ Vgl. Buchloh 1976, S. 147.

¹²⁷ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 168 (in Buchlohs Text als "Blumengatter mit kleinem Palmenbild", in der Katalogliste jedoch unter dem Originaltitel, vgl. ebd. Kat. 77).

¹²⁸ Vgl. DAbb. 402 u. DAbb. 403 sowie die Abb. in Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 26 bzw. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 209/S. 140; zum Kontext s. a. oben.

¹²⁹ Ebd.

- wohingegen der Zollstock für Polke "zu einer ganz plausiblen Figur in der weltlichen Materilogie seiner Objekte" werde. Dass einerseits "Beuys' Zollstock trans-zendent-esoterisch" und andererseits Polkes Zollstock "cis-zendent-exoterisch" sein soll, scheint nicht nur angesichts der Einreihung der *Zollstockpalme* in die 'Gedankenphotographien' der "Mappen-Edition" schwerlich nachvollziehbar – sondern erst recht angesichts der von Buchloh just als Beleg für Polkes Bodenständigkeit angeführten *8 Zollstocksterne* (1970), die als von einer sich angeblich dem Zufall dankenden Doppelbelichtung beflügelte 'magische' Pentagramme den Blick eben *nicht* "in den Dämmer der Realität" *zurück*-, sondern definitiv in Richtung einer angewandten Bildmagie *entführen*.¹³⁰ Umgekehrt ist es wiederum gerade der auch bei Beuys keineswegs unterentwickelte Humor, unter dessen Vorzeichen Polke seinerseits höchst elegant den Schulterchluss zu seinem 'Lehrer' ein- und in eine Geste gegenseitiger Anerkennung zu überführen weiß, in der das Spiel mit den kunsthistorischen Konventionen einer genealogischen Perspektive fortgeführt wird. So erscheint bereits auf der ersten Seite des Kataloges eine sachlich gefasste Kurzbiografie, die neben den Daten zu Polkes Ausbildung mit der Hamburger Gastprofessur und dem Preis der Biennale von São Paulo auch wichtige Marksteine seiner bisherigen Karriere anführt – zugleich aber nicht allein durch ein auf der gegenüberliegenden Seite reproduziertes launiges Selbstporträt konterkariert¹³¹, sondern auch durch eine 'Hommage' von Joseph Beuys in ein einschlägiges Licht gesetzt wird, die – rhetorisch ganz im Stil von dessen *Lebenslauf Werklauf* gehalten – auf ihre Weise eine Anerkennung der 'Kongenialität' des Jüngeren zu signalisieren

¹³⁰ Vgl. DAbb. 412 u. Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 12/S. 51 (die zugrunde liegenden Photographien entstanden 1968, vgl. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 14 u. DAbb. 411b). Dabei muss man Polkes Zugriff auf die entsprechende Grundfigur zunächst nicht unbedingt mit dem von Beuys prominent referierten Pentagramm (vgl. hierzu oben, Kap. III.8.) bzw. unmittelbar mit okkulten Traditionen bzw. entsprechenden Praktiken assoziieren (s. DAbb. 150ff.): Vor der Hand begegnet der fünfzackige Stern auch in der politischen Ikonographie und wird als solcher gerade in den siebziger Jahren von den verschiedensten links orientierten Bewegungen programmatisch genutzt – wobei allerdings gerade in der Kunst beide Referenzfelder oszillieren können; vgl. etwa entspr. Arbeiten von U. Rosenbach u. M. Abramović, s. DAbb. 499ab u. DAbb. 500ff. sowie hierzu Kap. VI.1. Dass Art und Weise, wie ihn Polke hier photographisch transformiert, in unmittelbarem Kontext mit Anregungen aus einschlägigen Quellen zu sehen ist, belegen jedoch nicht zuletzt Aufnahmen aus der bereits angesprochenen Serie von 1964-1968, die einen auf dem Boden ausgelegten *Zollstockstern* zeigen, in dessen Mitte und an dessen Spitzen Kerzen aufgestellt worden sind, vgl. DAbb. 411b u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15ij/S. 34 sowie die schematisierte Darstellung des *Pentagramm des Absoluten* bei Lévi 1860/1926a, S. 6 (DAbb. 150) – während gleichsam 'Polke-typisch' die anwesenden Kinder der Szene einen eher spielerischen Tenor geben, der für das Arrangement zugleich an (Kinder-)Geburtstags- oder Adventskerzen denken lässt.

¹³¹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Tübingen, S. 9. Es handelt sich eine Art Selbstfesselung mit Super-8-Film, deren "gewollte Originalität" durch den gelangweilten Blick des Künstlers ebenso abgefangen wie unterstrichen wird.

scheint.¹³² Implizit fortgeführt wird diese Perspektive schließlich auch im zweiten großen Essay des Kataloges, der unter der Überschrift *Sigmar Polke – frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen* eine 'mythologie personelle' entwirft¹³³, die in ihrer Aneinanderreihung einschlägiger "Schlüsselerlebnisse" wie eine trivialisierte Fassung der Beuys'schen 'Ursprungslegenden' wirkt, wie sie just in jenen Jahren für dessen Rezeption zunehmend an Bedeutung gewinnt.¹³⁴ Wo dort etwa die Begegnung mit "Fotos von Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks" als Basisimpuls für die spätere Entscheidung, Bildhauer zu werden, angeführt wird, soll Polke dem Blick ins "PALMIN ALBUM" und die "BÄCKERBLUME" entsprechende Anstöße verdanken¹³⁵; das bei Beuys wahlweise auf die Klever Margarinefabrik, die legendäre 'Heilung' durch Tataren oder – den tatsächlichen Anregungen wohl am nächsten kommend – die Beschäftigung mit Steiners (Vortrags-)Schriften zurückgeführte Fett wird unter Verweis auf das "Markenzeichen dieses reinen Cocosfettes" – des Palmin – in der "Palme in ihrer Form und ihrem (Fett-)Gehalt" entdeckt, deren "arg-typische Bedeutung" sich dem Künstler

¹³² Ebd., S. 8: "Auszug aus einer Pressenotiz: Erfreuliche Feststellung an der Berliner Mauer [-] Der Riesenkoenig das Schlingelchen ist Polke [-] Was lag naeher als das [-] Polke lief direkt in ein Stolperbild *** [-] Nachdem Beuys kurz auf den Kondensator gelinst hatte rief er Polke das abgelesene Ergebnis zu: 'Riesenkoenig, du Schlingelchen'.

*** In die bekannten Stolperbilder von Beuys lief neulich auch Herr A. Mitscherlich aus Heidelberg ganz fürchterlich und mußte in dieser Lage zum erstenmal seinen wahren psychischen Zustand veröffentlichen. Zum Beispiel gab er von sich 'Ideenreichtum der halluzinatorischen Finesse der surrealistischen Künstler' [-] 'unsere Assoziationsbereitschaft bis in die Tiefe aufzulockern'. Auf Grund dieser Ergebnisse lässt sich wieder einmal klar feststellen: Psychoanalyse schlechter Mist / Stolperbilder besser. (Joseph Beuys, April 1966)." Erstmals waren die launigen Zeilen in der Publikation zu Polkes Debütausstellung bei R. Block (Berlin 1966) erschienen und erfüllten – wie das Kritiker-Echo belegt – bereits bestens den Zweck der Aufmerksamkeitsgeneration (vgl. die im Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997 versammelten Zitate aus zeitgenössischen Zeitungskritiken, ebd. o. P.). Für den Begriff des "Stolperbildes" dürfte freilich nicht genuin Beuys, sondern Daniel Spoerri mit seinen *Tableaux pièges* Pate gestanden haben. Nebenbei scheint die artikulierte Geringschätzung der Psychoanalyse u. speziell der Thesen Mitscherlichs auf die zeitgleich um Beuys' Arbeiten entbrannten Diskussionen, ob es sich um "Fetische einer unbewältigten Vergangenheit" (Vostell) handele, anzuspüren; vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.8.

¹³³ Ein Begriff, der in diesem Zh. um so angemessener erscheint, als der Text in seinem Habitus direkt an den Stil von Max Ernst *Biographischen Notizen* erinnern kann, die dem deutschen Publikum zuvor etwa über den Kat. zu dessen Ausst. Köln 1962 bekannt gemacht worden waren (vgl. f. eine Kompilation sämtl. Textfassungen die von W. Spies zusammengestellte Version im Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991, S. 281ff. u. hierzu a. oben, Kap. III.4.) – und auch, wie i. F. noch zu zeigen sein wird, entsprechend aufgefasst wird. In 2006 lässt sich für eine weiterf. Diskussion des Textes im Zh. des Komplexes von "Autobiographie als Maskerade" der Hinweis auf den Aufsatz von Gelshorn 2006 nachtragen, die hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von De- u. Rekonstruktion der Autorschaftsposition zu ähnlichen Schlüssen kommt, wie sie im Kontext dieses Kap. gezogen werden.

¹³⁴ 1976 führt etwa G. Jappe mit Beuys sein *Gespräch über Schlüsselerlebnisse*, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.4.

¹³⁵ Bezeichnend ist, dass in beiden Fällen der Verweis auf das 'Vorbild' durchaus beim Wort genommen werden kann und erst in seiner Projektion auf die "Kindheit des Künstlers" (s. Kris/Kurz 1934/1980) seine Transformation zur 'Legende' erfährt: Ebenso wie Beuys der Auseinandersetzung mit Lehmbruck in der Tat wichtige Impulse verdankt, stellen triviale Bildquellen wie das "PALMIN ALBUM" und die Bäckerblume das Ausgangsmaterial für Polkes frühe "Rasterbilder" bereit. Wenn Heubachs Text die entscheidende Begegnung mit Letzteren als "prägende Kindheitserfahrung" schildert, greift er also präzise eben jenes Moment der Verklärung auf, das – als klassischer Topos der "Heroisierung des Künstlers in der Biographik" (vgl. Kris/Kurz 1934/1980) – auch bei Beuys eine zentrale Rolle spielt, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.4.

allerdings erst später anhand einer ägyptischen Malerei als "tiefes", 'bio-mythographisches' "Geheimnis" enthüllt.¹³⁶

"Fragmente einer Rekonstruktion der Lebensgeschichte als Bildgeschichte unter geflissentlicher Berücksichtigung der Frage: Stiften der Sinn die Beziehungen oder stiften die Beziehungen den Sinn": Tatsächlich scheint es Heubachs Text schon in seinem Untertitel nahe zu legen, sowohl das Vorbild des *Lebenslauf Werklauf* als auch dessen Folie – nämlich eben jene Muster einer "ikono-biographischen" Interpretation von Leben und/als Werk mit zu lesen, wie sie mit dem Erscheinen der Beuys-Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas zu diesem Zeitpunkt bereits ihrerseits für dessen Auslegung angewendet worden sind. Ihre eigentliche Pointe wird seine 'Appropriation' der von Polke auf der Bildebene eingeführten "Doppelstrategie" allerdings erst in dessen Rezeptionsgeschichte entfalten: Obgleich das Inhaltsverzeichnis des Kataloges klar Heubachs Autorschaft ausweist, wird diese nachträglich Sigmar Polke selbst zugeschrieben.¹³⁷ Dass gegen die nachmalige Wirkmacht der biographischen 'Legende' weder deren künstlerische noch deren kunsthistorisch informierte Parodien gefeit zu sein scheinen, dürfte in diesem Fall freilich ganz im Sinne der Erfinder gelegen haben – und namentlich dem unverhofft zu seiner 'Autobiographie' beziehungsweise 'Automythographie' gelangten Künstler zu Pass gekommen sein: Schließlich arbeitet eine solche Lesart dem Anliegen entgegen, die Parodie auf die Tradition zugleich *innerhalb* derselben *als* 'Markenzeichen' beziehungsweise 'Stilmerkmal' zu etablieren. Und wenn man sich wie Polke, in diesem Falle Marcel Broodthaers 'beerbend', im "Departement für Kuckuckseier" des "Musée d'Art Moderne" einrichten will¹³⁸, gehört das Legen derselben in bereits gemachte Nester der Kunstgeschichte zum Alltagsgeschäft.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 129f. u. DAbb. 398. Hinterfangen wird die Anspielung auf C. G. Jungs Begriff des "Archetypus" (bzw. auf die prominente Belegung durch Jung u. ihm nachfolgend auch andere, s. passend zum von Heubach aufgenommenen Thema etwa auch Campbell 1949/1953) durch die folgende "strukturanthropologische" Interpretation, die in der Darstellung eine "Frühform des späteren Prometheus[-]Mythos der Griechen" erkennen will – und auf diese Weise die ('auto-)mythographische Narration direkt mit der Tradition der "Legende vom Künstler" zusammenschließt. Dass der Querverweis auf Beuys von der nachfolgenden Rezeption nicht nur verstanden, sondern ganz ernsthaft beim Wort genommen wird, zeigt sich etwa bei Rainbird 1995, der hierin "*inevitably a reference to Joseph Beuys*" sieht (ebd., S. 9, Hervorh. V. K.).

¹³⁷ Im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, in dem der Text einen Wiederabdruck erfährt, wurde – in prinzipiell lobenswerter editorischer Sorgfalt – dafür gesorgt, dass diese der "Legende vom Künstler" zuarbeitende Fehlrezeption auch weiterhin möglich bleibt: Zwar ist der Hinweis auf die eigentliche Autorschaft im Inhaltsverzeichnis zu finden, über dem Text selbst findet sich jedoch wiederum nur Sigmar Polkes Name, der wie bei den 'anderen' Katalogautoren über den Titel gesetzt ist und sich – dem Bonner Lay-Out entsprechend sogar noch deutlicher als in der Tübinger Publikation – für eine entsprechende Lektüre anbietet.

¹³⁸ Vgl. Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, S. 160 (Schuldt: *Vorschlag für einen Aufsatz*).

– Bilder der Wandlung –

"Plötzlich wird er Maler wie noch nie. Ein Alchimist der Farbe."¹³⁹

Allerdings beginnen sich die Bilder des Künstlers just in den Jahren, in denen sich die Kunstgeschichte zunehmend um eine seriöse Einschreibung seiner Parodien in ihr "Musée d'Art Moderne" bemüht, erneut zu wandeln. Von ausgedehnten Reisen, die Polke zwischen 1979 und 1981 unternimmt¹⁴⁰, bringt er augenscheinlich ein neues Interesse für die bildgebenden Qualitäten der Malerei als Malerei mit, das sich nicht nur in raumhaltigen Experimenten mit dem Farbmateriale und einer Auseinandersetzung mit dem kulturellen Bedeutungsfeld der Farbe niederschlägt, sondern bald auch auf dem Feld der Rezeption in einem gewandelten "Bild vom Künstler" ein einschlägiges Echo finden wird.¹⁴¹ Kennzeichnend für die neuen Arbeiten, die ab dieser Zeit entstehen, ist nämlich, dass Polke mit der Farbe als Substanz zu experimentieren beginnt, um sie in ihrer Materialität zu einem zentralen Medium der Bildwirkung werden zu lassen – und dabei nicht nur Zufall und Prozesshaftigkeit im Umgang mit den Malmitteln breiteren Raum gibt als zuvor, sondern in dieses Experimentieren neben herkömmlichen Pigmente auch reine Chemikalien und Metalle mit ein bezieht, die teilweise aus der Geschichte der Farbherstellung bekannt sind, mittlerweile jedoch längst weniger in künstlerischen Werkstätten denn in den Chemielabors der Industrie Verwendung finden. Hierzu gehören, wie Harald Szeemann wenig später beeindruckt aufzählt:

"Arsen, Aluminium, Barium, Eisen, Kalium, Mangan, Silber, Zink in ihren Aggregatzuständen und diversen Verbindungen, [die] Reihe der Lacke, [der] Klarlack Glycerophagen, [die] Lackkörper Schellack und Chlorkautschuk, [...] reine[n] Pigmente[n] und [...] Lackfärbepigmente[n], [das] Rauschgelb genannte[n] arsenhaltige Auripigment, [...] Beizen und Siegelacke aus Kunstharz und Kunststoff, [die] Lösungsmittel Alkohol, Methanol und Buthanol [sic], [die] Trockenfarbe Violett, [das]

¹³⁹ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89.

¹⁴⁰ Polke reiste nach Australien, Papua/Neu-Guinea, Tasmanien und Singapur, vgl. Hentschel 1991, S. 6 u. die folgende Anm.

¹⁴¹ Selbst hat Polke hierzu wie folgt Stellung genommen: "Als ich wiederkam von der Reise, bin ich sofort an die Arbeit gegangen und habe sehr viel gemalt. Da fing ich an, über Farbe nachzudenken und ich reflektierte über die Handhabe, aber ich reflektierte beispielsweise auch darüber, beispielsweise wie der Hinduismus Farbe erklärt oder benutzt oder wie die Australier die Farbe benutzen. Wie sie die Farbe gewinnen und was Farbe ist. [...] Da kommst Du auch auf die Farbpsychologie, die hier irgendwie praktiziert wird, was man mit der Farbe machen kann. Aber wenn Du siehst, wie die Farben gewonnen werden [...]", vgl. Polke/Curiger 1984/1990, S. 8. Nicht zu Unrecht verweist Hentschel mit Blick auf dieses Statement darauf, dass Polke hier selbst einen durch die Reisen ausgelösten "kathartischen Wechsel in der Einstellung gegenüber der Bildfarbe" suggeriert, was ebenfalls in der Rezeption entsprechende Aufnahme findet. Demgegenüber dürfte – mindestens was den Umgang mit dem Farbmateriale betrifft – Hentschel zustimmen sein, der hier eher einen durch die Experimente mit Photochemie ein- und angeleiteten "sich schubweise vollziehenden Wandel" sieht (vgl. Hentschel 1991, S. 347), den die Eindrücke der Reisen weiter vorantrieben.

lichtechte[n] Sicomixblau, [...] Barock- und Dukatengold, Flammenruss, [und das] giftige[n] Schweinfurter Grün, vor dessen Mischung mit anderen Farben gewarnt wird."¹⁴²

Dazu, dass die Ergebnisse dieser Experimente erstaunlich schnell einen entsprechenden Widerhall in der Rezeption finden, trägt allerdings nicht zuletzt der Rahmen bei, in dem sie bereits 1982 an die Kunstöffentlichkeit gelangen. Als Polke im Frühherbst des Jahres gleich acht seiner neuen Bilder in der Berliner Ausstellung *Zeitgeist* präsentiert – einer an den "Hunger nach Bildern"¹⁴³ anknüpfenden Leistungsschau der Kunst der achtziger Jahre, die insbesondere mit Blick auf die Auswahl der deutschen Künstler in der Kritik nicht ganz zu unrecht als "Festival, einer jungen ('wilden') Malerei" apostrophiert erscheint¹⁴⁴ – trifft er einerseits ins Herz eben dieses "Zeitgeists", um ihn andererseits schwungvoll zu überholen. Wie bewusst der im Umgang mit den Gepflogenheiten des "Betriebssystems" längst routinierte Künstler diese 'Bühne' für eine Demonstration seiner Überlegenheit zu nutzen weiß, zeigt sich bereits in den Titeln der Werkgruppe, die Polke ins Zentrum seines Beitrags stellt: *Das war schon immer so! – Das haben wir noch nie so gemacht! – Da könnte ja jeder kommen!*¹⁴⁵ Als die Stupidität kleinbürgerlicher Normverhaftung beschwörende Formeln stehen sie nämlich nicht nur in offenkundigem Widerspruch zu den Bildern selbst, die im Experiment mit eher unkonventionellen Malmitteln und im freien Spiel mit Zufallsprozessen das genaue Gegenteil einer traditionellen, regelgläubigen Auffassung von Malerei darstellen. Insofern die Tableaus in diesem Sinne eher die *Simulation* einer neuen Expression vorführen, lassen sich ihre Titel bestens als spöttischer Kommentar zu dem per se schon Zweifel schürenden Motto einer Ausstellung lesen, die namentlich in der Rückkehr zur Malerei einerseits die Wiederaufnahme eines historischen Erbes der frühen Avantgarden und andererseits das Zeugnis einer sich "in den ältesten Kunstdisziplinen" zeigenden "tiefgreifenden Veränderung in der bildenden Kunst" sehen will, mit der "das Subjektive, das

¹⁴² Vgl. Szeemann 1984, S. 11/12. Weit erhellender als Szeemanns in der nachfolgenden Literatur immer wieder zitierte Aufzählung ist allerdings neben Hentschels vergleichenden Untersuchungen (Hentschel 1991, insb. S. 344ff.) und den eingehenden Betrachtungen, die Shah den "Lackbildern" widmet (vgl. Shah 2002) insb. S. Hofmeisters kenntnisreiche, materialtechnische u. konservatorische Aspekte einbeziehende Studie (vgl. Hofmeister 1995). Ihre Anziehungskraft dürfte die Liste allerdings nicht allein wegen der "Magie des Namens" entfaltet haben, die Assoziationen zur Alchemie weckt und insofern eine veritable "alchimie du verbe" vorstellt, sondern durchaus auch wegen der ebenfalls mit den Pigmentnamen verknüpften Assoziationen zu einer altmeisterlichen Malerei, welche in einer Zeit, in der die "Jungen Wilden" eine 'schnelle' Malerei mit wenig haltbaren Farben propagierten, Abgrenzung und Aufwertung zugleich signalisiert.

¹⁴³ Vgl. das Buch gleichen Titels, das Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries im selben Jahr zur deutschen Malerei der 1980er Jahre herausbringen, Faust/de Vries 1982.

¹⁴⁴ Diesen Ausdruck verwendet Hohmeyer 1982b/1984, S. 89 – wiewohl es sich um eine Auswahl internationaler Künstlerinnen und Künstler handelte, deren Spektrum sich zwar bewusst auf die klassischen Medien konzentrieren sollte, dabei aber neben Malerei auch Bildhauerei, Groß-Photographie und Installationen – wie etwa Beuys *Lehmwerkstatt* – umfasste. Gegenüber namhaften Einzelpositionen aus den Vereinigten Staaten (wie Warhol, Stella und Twombly) und Großbritannien (wie Gilbert und George) dominierten allerdings in der Tat die deutschen und italienischen Maler, vgl. den Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982* sowie die Dokumentation der Ausstellung in der ihr gewidmeten Ausgabe des *Kunstforum International*, Bd. 56, Nr. 10, Dez. 1982, S. 37ff..

¹⁴⁵ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 209-211 sowie zu den Bildern die ausf. Betrachtungen von Hentschel 1991, S. 351ff. Im vorproduzierten Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982* sind die Bilder bereits angekündigt (und zwar als drei *Werkgruppen*, die Polke zur Ausstellung beisteuern will), jedoch noch nicht abgebildet; vgl. hierzu weiterf. unten.

Visionäre, der Mythos, das Leiden, die Anmut [...] aus der Verbannung zurückgeholt" werde.¹⁴⁶ Aug in Auge mit den Arbeiten selbst wiederum stellt sich indes tatsächlich der Eindruck ein, als gelinge es dem Maler, diesem Anspruch weit besser gerecht zu werden als den Vertretern der jüngeren Maler-Generation:

"Nur mit violetten Pigmenten, die sich in gelblichen Malmitteln lösen oder mit ihnen übergossen werden, ist eine höchst merkwürdige, aufregende Malerei zustande gebracht."¹⁴⁷

aus deren teils transparenten, teils opaken Gewölk geheimnisvolle Gesichte hervorlugen oder auf denen Farbschlieren launige Falten schlagen, in die sich wiederum – wie weiland in die geisterhaft belebte *Decke* – Gestalthaftes hineinsehen lässt. Aber ist dies tatsächlich "Alchemie der Farbe"?¹⁴⁸ Oder handelt es sich eher um eine Fortsetzung der bereits in den ab Ende der sechziger Jahre entstandenen konzeptuellen Photo-Arbeiten erfolgreich erprobten 'Geisterbeschwörung' – nunmehr mit den Mitteln der Malerei?

Mindestens mit Blick auf den im Vorfeld produzierten Katalog mag man eher geneigt sein, auf Letzteres zu schließen: Wenn der Abbildungsteil mit zwei monumentalen Tableaus aus den Jahren 1981 und 1982 in der Tat eine die Spuren des Spiritismus wieder aufnehmende Hinwendung zur *Magnetische(n) Malerei* ankündigt¹⁴⁹, setzt hier nämlich schon die 'Rahmung' der beiden Bilder Akzente, die es nahe legen, auch hinter diesen den bekannten Schalk des Künstlers zu erkennen: Den Auftakt macht mit der *Tafel: Vermessung der Steine im Bauch des Wolfes und das anschließende Zermalnen der Steine zu Kulturschutt* (1980) eine Leinwand, die stilistisch an die immer wieder konsequent auf das "Große Triviale" zusteuernenden Zitat-Montagen anknüpft, die in den voraus gegangenen Jahren das malerische und graphische Werk dominierten¹⁵⁰; als Schlussbild fungiert eine Collage, die den *Farbwechsel bei Plattfischen* im Zeichen von Polkes 'Marke', dem Rasterpunkt,

¹⁴⁶ Vgl. das kuratorische Statement von Christos M. Joachimides im Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982*, S. 9/10. Darauf, dass Polke in der Tat spöttisch auf den Titel der geplanten Schau zu reagieren gedenkt, lässt auch die Art und Weise schließen, wie er sich im Abbildungsteil des Katalogs positioniert, vgl. weiterf. unten sowie ausf. Kap. VI.2.

¹⁴⁷ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89.

¹⁴⁸ Vgl. zu dieser Wendung, die in diesem Fall vom Künstler selbst stammt, ausf. unten, Kap. V.2., Abs. "Alchemistische Betekenissen".

¹⁴⁹ Vgl. S. Polke: *Magnetische Malerei einer antimagnetischen Landschaft (magnetische Malerei I)* (1981), Abb. in Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982* (o. P.) sowie ders.: *Die Schere (Medium. Magnetische Malerei II)* (1982), vgl. oben u. DAbb. 418a. Beide Bilder sind tatsächlich mit Eisenglimmer-Spänen durchsetzt und stellen insofern 'Brückenköpfe' zu Polkes Arbeit mit den physikalischen und chemischen Qualitäten verschiedener als Malmaterialien zum Einsatz kommender Stoffe dar, die ihm das Attribut des Alchemisten eintragen werden – zumal bereits hier 'Medium' und 'Botschaft' sinnfällig ineinander fließen. Insofern die in der *Magnetischen Malerei einer antimagnetischen Landschaft* figurierende Graphik von der Magnetkraft bewegte Eisenfeilspäne wiedergibt, kann das Bild als sinnfälliges Komplement zum *Medium* angesehen werden: Der dort tricktechnisch unsichtbar gemachten Simulation "fluidaler Kraftlinien" wird die Visualisierung unsichtbarer Kräfte entgegen gestellt, die tatsächlich physikalisch nachweisbar sind. Vgl. hierzu auch Polkes 1989 entstandene Photoserie von in Meteorspänen gezeichneten Figuren, die an die "Chladni'schen Klangfiguren" erinnern, vgl. die Abb. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 131a-t/S. 190ff.

¹⁵⁰ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982*, o. P. Der Titel des Bildes, das später im Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983 zum 'Bühnenbild' einer weiteren Selbstinszenierung des Künstlers werden wird, geht – wie W. Beeren bemerkt – auf Nietzsche zurück; vgl. Beeren 1983, S. 10.

demonstriert – und dabei zugleich als sinniger Seitenhieb auf den von der Schau ausgerufenen Zeitgeist verstanden werden kann.¹⁵¹ Zudem hat sich Polke sogar selbst einen einschlägigen Auftritt auf seinen Katalogseiten verschafft: Auf der Abbildung, die sein *Medium (magnetische Malerei II)* wiedergibt, sieht man ihn leibhaftig durch einen Schlitz in der Leinwand ins Bild lugen – ein weiteres Zitat aus Schrenck-Notzings "Sitzungsprotokollen"¹⁵², das in diesem Fall freilich suggeriert, dass sich das hinter dem Vorhang verborgene 'Medium' als ein das geheimnisvolle Geschehen dirigierender 'Magier' entpuppt, der nur darauf wartet, das von ihm kraft seiner Imagination hervorgebrachte 'Bühnenbild' zu betreten.¹⁵³ Von den später in der Ausstellung gezeigten Arbeiten hingegen künden im hinteren Teil des Kataloges lediglich die launigen 'Spruchweisheiten', die für sich genommen wohl kaum auf eine ernst gemeinte Hinwendung zur "Alchemie der Farbe" schließen lassen.

Ausgerufen wird diese in der Tat erst in dem eingangs bereits zitierten monographischen Artikel, den Jürgen Hohmeyer Polkes Beitrag zu(m) *Zeitgeist* im populären Wochenmagazin *Der Spiegel* widmet – und der dem hier explizit als 'Alchemisten' gefeierten Künstler einen denkbar publikumswirksamen Auftritt verschafft.¹⁵⁴ Ein Signal, dass wohl nicht nur in Richtung der *Spiegel*-Leser gesetzt werden soll, denen Hohmeyer die in der Presse eher umstrittene Schau bereits zwei Monate zuvor im Zuge einer summarischen Besprechung vorgestellt hatte¹⁵⁵, sondern mit dem er Polke offenbar auch gegenüber jenen Stimmen aus Kollegenkreisen in Schutz nehmen will, welche die Arbeiten des längst vom Erfolg verwöhnten Künstlers bereits als zeitgeistnahe, marktgängige Routinearbeit zu kritisieren

¹⁵¹ Vgl. DAbb. 453 u. Abb. im Ausst. Kat. *Zeitgeist/Berlin 1982*, o. P. Die Tafeln "b-d" des eincollagierten, einem Lehrbuch entnommenen Blattes gleichen Titels zeigt laut Legende ein Exemplar der Gattung "Platophrys podas" auf verschiedenem Untergrund, *dessen Muster es sich nach Möglichkeit anpasst* – also genau das macht, was man "dem Zeitgeist verhafteten" Zeitgenossen vorzuwerfen pflegt. Allerdings wird Polke selbst wenige Jahre später auch seinerseits eine dem "Zeitgeist" seiner Rezeption zuarbeitende Deutung des Blattes liefern; vgl. weiterf. unten, Kap. V.2.

¹⁵² Schrenck-Notzing pflegte seine Medien hinter einem Vorhang zu platzieren – was einerseits deren Hervorbringungen für die beobachtenden Wissenschaftler (und die Kamera) besser wahrnehmbar machen sollte, diesen zweifelsohne jedoch auch den Griff in die "Trickkiste" erleichterte; vgl. z. B. Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 61/Abb. 99 u. DAbb. 419.

¹⁵³ Vgl. DAbb. 418b u. Abb. in Ausst. Kat. *Berlin/Zeitgeist 1982*, o. P.; die Aufnahme stammt von Friedrich Rosenstiel, der nicht nur als Atelier- bzw. Katalogphotograph für Polke arbeitete, sondern ihm in diesem Rahmen auch verschiedentlich bei seinen photographischen Selbstinszenierungen assistierte. Zu Polkes Umgang mit inszenierten (Selbst-)Porträts in Katalogen vgl. ausf. unten, Kap. V.2., Abs. "Maskeraden".

¹⁵⁴ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984.

¹⁵⁵ Vgl. Hohmeyer 1982a; zwar findet Polke im Fliesstext dieses Artikels keine Erwähnung, ist aber durch eine inszenierte Atelieraufnahme vertreten, zu der es in der Legende heißt: "Polke-Bilderläuterung: 'Polke mißt die Radioaktivität eines neunschichtigen Gemäldes, das im Winter, nach dem Genuß allzu vieler Alkoholfarben, in seinem Atelier erfror.'" ebd., S. 243 u. DAbb. 454b.

beginnen.¹⁵⁶ Darauf lässt jedenfalls die geschickt eingeführte Verteidigung schließen, die Hohmeyer unter anderem mit einem Photo untermauert, das die Position des Malers retrospektiv von ihrer kuratorischen Vereinnahmung frei sprechen soll: Auf diesem posiert Polke mit einem leeren, verschnörkelten Bilderrahmen – wohl würdig, die Leinwand eines 'Alten Meisters' zu fassen – vor einem halbfertigen Gemälde, während der von Hohmeyer übermittelte Kommentar darüber in Kenntnis setzt, dass hier "dem Zeitgeist" persönlich ein feiner Unterschied demonstriert werden soll – und zwar zwischen dem Kurator der gleichnamigen Schau und "dem, was man den Geist der Zeiten nennt."¹⁵⁷ Eine absichtsvoll in Szene gesetzte Verwechslungskomödie also, die elegant belegen will, dass im Gewand des 'Narren' tatsächlich ein 'pictor doctus' steckt, der dem vom "Zeitgeist" infizierten Kunsthistoriker eine Lehrstunde in Sachen Kunst- und Geistesgeschichte erteilt.¹⁵⁸ Dem konkordiert aus Hohmeyers Sicht denn auch das Konvolut der ausgestellten Werke, deren Auswahl in ihrer ausschließlichen Konzentration auf aktuelle Arbeiten in den Augen derer, die einen Griff in den bestehenden Fundus "poppig-trivialer und subjektiv-geheimnisvoller Motive" erwartet hatten ("womöglich auf kitschig gemusterten Textilien als Malgrund, und sein angestammtes Revier wäre abgesteckt gewesen"¹⁵⁹), einen gelungenen 'Überraschungscoup' darstelle – der als solcher zugleich dem Bild des sich dem Zugriff der Interpreten entziehenden 'Baldanders' perfekt entspricht, als der Polke gleich eingangs des Artikels eingeführt wird.

Ganz so überraschend, wie dies Hohmeyer Glauben machen will, fällt Polkes Berliner Auftritt freilich insofern nicht aus, als der Künstler bereits wenige Monate zuvor mit einigen seiner

¹⁵⁶ So etwa G. Jappe, der Polke in seinem zuvor im *Kunstforum International* veröffentlichten Rückblick auf die *documenta 7* zu den hoch gehandelten Künstlern zählt, die vor allem wegen ihres Marktwertes eingeladen worden seien ("[...] für ein Bild von Polke werden heute schon um 60.000 DM verlangt [...]; selbst ein zehnpromzentiger Polke hat die besten Chancen ... und ein ideologieunverdächtiger Kunsthistoriker ist der ideale Garant für Geschäftsleute.", vgl. Jappe 1982, S. 27); in der kurz vor Hohmeyers Artikel erschienenen, der *Zeitgeist*-Ausstellung gewidmeten Ausgabe des Magazins bemängelt K. Honnef – eineinhalb Jahre, bevor er dem Künstler in derselben Zeitschrift eine recht enthusiastische Monographie widmen wird – "die befremdliche Kühle und abstoßend süßliche Farbigkeit der neuen Lackbilder Sigmar Polkes", vgl. Honnef 1982, S. 35 u. Honnef 1984 sowie hierzu weiterf. unten.

¹⁵⁷ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89; sowie für die mit der Legende "Maler Polke: Hinweis auf das Kleingedruckte" versehene Aufnahme DAbb. 454a u. Hohmeyer 1982b, S. 221 (für den Wiederabdr. des Artikels im Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984 wurden die Abb. nicht mit übernommen).

¹⁵⁸ Aussagekräftig transportiert wird diese Absicht weniger durch die Aufnahme selbst (die zunächst einmal als Allegorie auf Polkes Arbeitsweise, sich Vorgefundenes anzuverwandeln und in der Vergrößerung bildwürdig zu machen, gelesen werden kann) als durch das von Hohmeyer kolportierte "Statement", das ihr der Künstler beigegeben hat. Wie die ebenfalls von einem "Statement" begleitete Photographie, die zu Hohmeyers erstem Artikel abgedruckt wurde (vgl. oben), belegt sie Polkes professionellen Umgang mit diesem Format: Einerseits erfüllt sie denselben Zweck wie die teilweise bereits im Katalog der Ausstellung abgedruckten und noch einmal in größerer Auswahl im Themenband des *Kunstforum International* publizierten Porträt- u. Atelieraufnahmen anderer an der Schau teilnehmender Künstler, von denen auch Hohmeyer einige für seinen Überblicksartikel verwendete – andererseits erweist sie sich als ironisches Spiel mit dem Genre. Ähnliches gilt auch für die Aufnahme im Katalog (vgl. oben): Während die Photos der übrigen Künstler wie traditionelle "Bilder des Künstlers bei der Arbeit" (vgl. Klant 1995) funktionieren, unterläuft Polkes unter die Abbildungen der Werke geschmuggelte Photo diese Tradition und trifft zugleich sein Image auf den Punkt. Zum 'weisen' bzw. '[Heiligen] Narren' vgl. die Verweise oben.

¹⁵⁹ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89.

neuen Bilder auf der Kasseler *documenta 7* vertreten ist. In der Tat scheinen schon die beiden dort für die Katalogabbildungen ausgewählten aktuellen Arbeiten¹⁶⁰ im Zeichen eines Wandels zu stehen, der sowohl in ihnen selbst, als auch in ihrer Gegenüberstellung ablesbar wird: Zum einen handelt es sich um das Bild *Tischrücken* (1981), das eines von Schrenck-Notzings analytischen Diagrammen zu diesem "telekinetischen Phänomen" auf die schöne Stofflichkeit eines Tischtuchs projiziert, welches frech aus dem roh gezimmerten Bilderrahmen ragt.¹⁶¹ Während aus diesem einerseits noch ganz der Schalk des von "Höheren Wesen" Genarrten spricht, zeigt sich Polke andererseits in der wörtlichen Übertragung der 'geisterhaften Kräfte' in die Malerei und ihre Medien doch deutlich als williger Kollaborateur derselben, der sich diese auch seinerseits als bildgebende 'Kräfte' zueigen zu machen weiß. Gegenüber dem *Vitrinenstück* und der "Mappen-Edition" wird der Spieß gewissermaßen umgedreht: Aus dem 'Medium' der 'Magier', der den schwebenden Tisch direkt in den Rahmen der Kunst dirigiert. Die zweite Abbildung zeigt die Aufnahme eines *Radiumstrahl[s] auf Ektachrome* (1982)¹⁶², die in der unmittelbaren Gegenüberstellung mit dem Tafelbild freilich eine die eigentlichen Proportionsverhältnisse verschleiende Monumentalisierung erfährt. Mithin kann das Ektachrom als seinen Gegenstand in geheimnisvoller Unschärfe wiedergebendes 'Gemälde' gelesen werden¹⁶³ – das in diesem Fall von den 'unsichtbaren Kräften der Natur' gemalt worden ist, um die der Künstler weiß und denen er nicht nur zur Sichtbarkeit verhilft, sondern die er sich, als Autor der Arbeit auftretend, auch dezidiert zu eigen macht.

¹⁶⁰ Im ersten Band des Kataloges sind zudem mehrere Arbeiten der sechziger u. siebziger Jahre abgebildet, vgl. Ausst. Kat. *documenta 7/1982a*, S. 216f.

¹⁶¹ Vgl. DAbb. 420 u. Abb. in Ausst. Kat. *documenta 7/Kassel 1982b*, S. 266 (im Ausst. Kat. *Polke/Bonn 1997*, S. 217 als "*Tischerücken*") sowie Schrenck-Notzings 1920, S. 141/DAbb. 421 (*Diagramm zu 'Crawfords experimentellen Untersuchungen auf dem Gebiet der mediumistischen Telekinese*; die Seitenangabe des Nachweises bei Speck ist ein Druckfehler); sowie zu diesem Vergleich erstmals Speck 1984, S. 84.

¹⁶² Vgl. DAbb. 450 u. die Abb. im Ausst. Kat. *documenta 7/Kassel 1982b*, S. 267. Von einer Australienreise hatte Polke 1982 Uransteine mitgebracht, die er mehrere Tage lang auf Photoplatten legte, um auf diese Weise die 'geheimnisvollen Lichterscheinungen' zu gewinnen (vgl. Hentschel 1991, S. 397; eine Dokumentation u. weitere Ergebnisse dieser Experimente findet sich im Ausst. Kat. *Polke/Baden-Baden 1990*, Kat. 126-128, S. 180f.). Während J. Poetter im Baden-Badener Katalog diese Aufnahmen im Kap. "Erscheinung und Strahlung" als Entdeckungen des 'Künstler-Forschers' präsentiert u. über ein Zitat aus einem *Spiegel*-Artikel zu Atomversuchen mit dem dramatischen Bild des Atompilzes verknüpft, dürfte *hier* ein Rückverweis auf den von Hohmeyer 1982a zitierten Künstler-Kommentar ("[...] mißt die Radioaktivität eines neunschichtigen Gemäldes", s. DAbb. 454b) angemessen sein – schließlich hatte Henri Becquerel (1852 – 1947) 1896 die Urankristalle auf eben diese Weise entdeckt, als er durch Zufall die Belichtung einer Photoplatte durch einen darauf abgelegten Urankristall bemerkte. Im Ergebnis wiederum erinnern die Photos freilich nicht nur an die – etwa zeitgleich zu Becquerels Entdeckung datierenden u. teilw. auf durchaus ähnliche Weise entstandenen – "Fluidalphotographien", mit welchen man die "radiations étherique ou astrale" nachzuweisen suchte (vgl. DAbb. 584 u. im Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach 1997*, Kat. 17f. u. 22ff.) und schließt damit an Polkes frühe Affinität zur spiritistischen bzw. mediumistischen Photographie an, die ihrerseits 'Unsichtbares sichtbar [zu] machen' trachtete, sondern verweist auch auf die Grauzonen zwischen der Ästhetik des wissenschaftlichen und des künstlerischen Bildes.

¹⁶³ Was, wie zu ergänzen wäre, nicht nur zur 'Aura' des Bildes beiträgt, die in diesem Fall insb. in seiner vergrößerten Reproduktion zum Tragen kommt, sondern auch zur inhaltlichen Deutung im Sinne eines 'Hineinsehens', wie es Polke auch mit anderen Kunstgriffen gern provoziert. In diesem Sinne wäre die Arbeit auch im Rahmen einer (Kunst-)Geschichte der Unschärfe zu diskutieren, wie sie Wolfgang Ullrich in seinem zwar anregenden, jedoch in vielfacher Hinsicht seinerseits allzu ungenau verfahrenen u. 'unscharf' argumentierenden Buch gleichen Titels zu konturieren versucht, vgl. Ullrich 2002.

In diesem Spannungsfeld bewegen sich denn auch die Gemälde, die auf der *documenta 7* zu sehen sind: Wo mit dem *Gespensst* (1982) schon im Titel Spukphänomene beschworen werden, um auf der Leinwand eine malerisch äquivalente Umsetzung zu erfahren¹⁶⁴, setzen die fünf *Negativwerte* (sämtlich 1982 entstanden) schon stärker auf die Sprache der Gegenstandslosigkeit¹⁶⁵, während sowohl die zum Einsatz gebrachten Materialien als auch die Titel der Bilder dazu einladen, ihre 'Hermetik' beim Wort zu nehmen und in der Kunst des Künstlers das Walten geheimnisvoller Kräfte einer 'zweiten Natur' zu entdecken: Wer in dem blitzenden Flitter und dem dunklen Gewölk teils transparenter, teils opaker Farbschichten der *Negativwerte I-III* die titelgebenden Gestirne *Alkor*, *Nizar* und *Aldebaran* entdecken will, wird neben der Sehkraft auch die Imagination aktivieren müssen.¹⁶⁶

Dem entsprechend bieten die acht Bilder der Berliner Schau, in der sich zu den *Negativwerten* die launig betitelten, gleichwohl in ähnlicher Weise das Visionäre beschwörende Arbeiten der bereits angesprochenen Werkgruppe gesellen, dem Auge also in der Tat "Malerei als Malerei" par excellence – die gerade dort, wo sie den emotionalen Gestus aufzunehmen scheint, mit dem sich die "jungen Wilden" als "neue Expressive" einen Namen gemacht haben, auf halbautomatische Verfahren in der Tradition des Surrealismus und damit einer Malerei als Vision zurück verweist. Und wo die Vertreter der jüngeren Generation noch die (Anti-)Ästhetik des Punk zelebrieren, um "heftig, schnell und billig" zu produzieren¹⁶⁷, wartet Polke mit kostbarsten Ingredienzien und einem selbst im Gegenstandslosen noch barock-schwelgerischen Hang zur Größe auf.

Als mindestens ebenso suggestiv wie die Wirkung, welche die neuen Bilder auf die Betrachter ausüben, erweisen sich allerdings auch die Stichworte, die Hohmeyer in seiner Besprechung von Polkes Ausstellungsbeitrag gibt. Hier soll nicht nur deutlich herausgestellt werden, was den Maler Polke vom "Zeitgeist" der zwar allenthalben gefeierten, aus

¹⁶⁴ Vgl. DAbb. 442 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 220; wie ein Seitenblick auf ein frühes Blatt wie *Geist* (1966, s. DAbb. 441 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Karlsruhe 2000, Kat. 42/S. 83) belegen kann, bleibt sich Polke dabei in Thema *und* dessen Umsetzung durchaus treu; die Arbeit mit dem Malmaterial stellt also so gesehen lediglich eine Erweiterung des Vokabulars dar.

¹⁶⁵ Zu den sog. "kleinen Negativwerten" zählen lt. *documenta*-Katalog die Bilder *Komet* (1982) und *Koloss* (1982) – die beide von einer tiefviolett-olivschwarzen 'Palette' geprägt sind; sie stellen in dieser Hinsicht "Brückenköpfe" zwischen den voraus gegangenen 'gegenständlichen' Arbeiten und den 'gegenstandslosen' "großen Negativwerten" dar, insofern die titelgebenden Figuren jeweils mit weißer Farbe hervorgehoben werden. Im Fall des *Kometen* ist im Dunkel des Hintergrundes zudem noch eine schattenhafte, ausschreitende Gestalt zu erkennen, die an die Giganten eines Goya oder eines Kubin gemahnt; im Fall des *Koloss* ist die titelgebende 'Geistererscheinung' des gleichnamigen Gemäldes als weiße Kontur auf den dunkel verschwebenden Grund gezeichnet und changiert gewissermaßen zwischen "schwarzem Mann" und "weißem Riesen", vgl. für beide Arbeiten die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 220.

¹⁶⁶ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 221-223; sowie die ausf. Bildbeschreibung und Analyse bei Hentschel 1991, S. 398ff. In der Tat wird die poetische Namensgebung in der Folge immer wieder für ein einschlägiges Echo in den Deutungen der Interpreten sorgen; so sieht etwa K. Power in ihnen: "another version of the German sublime where we can lose ourselves in both space and time and where what we see is imbued with its own transformative power, a quality that seems even close to the mystery of life.", vgl. Power 1993, S. 33.

¹⁶⁷ Vgl. zum Kontext von Kunst und Punk insb. im Rheinland der 1980er Jahre Groetz 2002 u. den Ausst. Kat. Beton/Düsseldorf 2002.

denselben Gründen zugleich jedoch schon früh unter das Damoklesschwert attitudenhafter Kurzlebigkeit geratenen "Neuen Wilden" unterscheiden soll – für die er freilich zugleich als überlegene Vaterfigur vorgeschlagen wird.¹⁶⁸ Vor allem setzt der Autor mit seiner Beschwörung einer "Alchimie der giftigen Bilder" und des "Bildermachens als Alchimie" ein einschlägiges Fanal, die neuen Arbeiten *als* 'Zeichen der Wandlung' wahrzunehmen, welche Kunst *und* Künstler gleichermaßen umfasst. So gehört es zwar fraglos zu den Verdiensten seines Artikels, diese 'Wandlung' schlüssig mit der voraus gegangenen Entwicklung des Werkes zu verknüpfen – begleitet werden die Hinweise auf die Kontinuität einer Auseinandersetzung mit der "Ikonographie des Unsichtbaren" jedoch jeweils von Wendungen, die darauf schließen lassen, dass es Polke nunmehr bei aller Vorliebe für das Spiel mit Doppeldeutigkeiten ungleich ernster geworden ist:

"Wenn Malerei generell etwas von Hexerei und Irrationalen hat, dann trifft das auf Polke neuerdings doppelt und dreifach zu. Schon bei der Documenta in diesem Sommer hat er Bilder in Violett gezeigt, deren Kolorit aber seltsam ins Grüne spielte. *Eines davon war als Beschwörung, ja als eine Art übernatürlicher Vision gemeint.*"¹⁶⁹

Wo Hohmeyer ausdrücklich betont, dass "die Botschaft [...] identisch mit dem Medium" ist, handelt es sich um eine Feststellung, die offenkundig in der Tat sowohl die einschlägig markierten Bilder des Künstlers als auch das "Bild vom Künstler" meint, der aus der Rolle des inspirierten 'Mediums' in diejenige des 'Magiers' und 'Alchemisten' schlüpft: Nicht nur sei das bereits auf dem Feld der Photographie erprobte "Bildermachen als Alchimie" nun auch in der Arbeit mit der "chemischen Beschaffenheit und Wirkungskraft der Malsubstanzen" zu beobachten, in der selbst deren Giftigkeit, "gewissermassen in die Bildbedeutung ein[geht]".¹⁷⁰ Auch vermittele sich der Eindruck, dass sich selbst das schalkhafte Lachen des Künstlers – wiewohl "immer wieder Jux im Spiel" sei – substantziell gewandelt habe:

"[...] wenn er lacht, dann – sagt ein Vertrauter – klingt das neuerdings so abgründig. 'Als ob er was wüsste'."

raunen die letzten Sätze des Artikels andeutungsvoll.¹⁷¹

Ein Blick auf den auch von Hohmeyer angesprochenen internationalen Präsentationskontext der *documenta* zeigt allerdings auch, was seine pointierte Schilderung im "meinungsbildenden" Magazin unterschlägt: Während dort nämlich die Arbeiten "Neuen Wilden" in den weniger attraktiven Räumen der Neuen Galerie gezeigt und damit gleichsam auf einen Nebenschauplatz verwiesen wurden, gaben die von Rudi Fuchs im Fridericianum als musealen Zentrum der *documenta* versammelten Arbeiten einen anderen Tenor vor, auf den

¹⁶⁸ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89: "Dass aber etliche Maler [...] unverdient auf der Erfolgswelle [einer jungen ('wilden') Malerei] mitschwimmen und dass andere riskieren, sich als Fließbandproduzenten rasch zu verbrauchen, ist ebenfalls deutlich genug. Da hätte sich Polke leicht als überlegene Vater- und Meisterfigur profilieren können."

¹⁶⁹ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 90 (Hervorh. V. K.). Bezeichnend scheint im Rückblick, dass der letzte Satz dieser Beschreibung im Grunde auf sämtliche der in Kassel gezeigten Bilder zuzutreffen scheint.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

insbesondere das Entrée zur Ausstellung einstimmen konnte. Nachdem bereits über dem Portikus des Hauses ein goldener Baldachin des Italieners Luciano Fabro grüßte, wurden die Besucher im Inneren des Erdgeschosses von James Lee Byars goldener Säule empfangen, die ihrerseits den Blick auf eine von Jannis Kounellis über und über mit Blattgold bedeckte Wand freigab.¹⁷² Und auch insgesamt war das kuratorische Konzept darauf angelegt, die zeitgenössische Kunst in den Musentempel des Museums zurückzuholen: Für Fuchs fungierte die Schau als "bateau ivre", dessen Besetzung mit Einzelpositionen denn auch das entsprechende "Bild vom Künstler" als 'Visionär' in Erinnerung rufen sollte¹⁷³ – und zwar weitestgehend ohne es, wie zehn Jahre zuvor bei Harald Szeemann der Fall, über eine "Befragung der Realitäten" an den gesellschaftlichen Kontext rück zu binden.¹⁷⁴ Wiewohl es namentlich mit Joseph Beuys' *Basaltkeil* und dem mit diesem verbundenen Projekt der *7000 Eichen* auch Arbeiten zu sehen gab, die den vorgegebenen Rahmen in jeglicher Hinsicht sprengten, hatte doch selbst der "Gesellschaftsreformer" mit seiner *Kronenschmelze* für diese Perspektive einen denkbar geeigneten Auftakt gesetzt.¹⁷⁵

Wenn Polke seinerseits im Rahmen der Kasseler "100 Tage" an prominenter Stelle bereits einige seiner neuen Bilder präsentiert hatte, dann lässt sich sein ganz auf die "Wiederverzauberung des Auges"¹⁷⁶ setzender Beitrag zur *Zeitgeist*-Schau also weniger – wie dies Hohmeyer suggeriert – im Sinne eines 'Schnippchen' lesen, das der Künstler "dem scheinbaren Gebot der Stunde, der Konjunktur im Kunstbetrieb" schlägt, der die "Neuen Wilden" als veritable Nachfolger des Expressionismus zu einem nationalen Exportprodukt stilisiert.¹⁷⁷ Vielmehr zeigt er an, in welcher Gewichtsklasse der Künstler gemessen werden will. Mit seiner Hinwendung zu einer 'neuen Hermetik' – die in der Tat wenig mit den Tendenzen der "neuen Figuration" gemeinsam hatte – segelte Polke 1982 längst in

¹⁷² Vgl. die Abb. in Kimpel 1997, S. 54; den photographischen "Rundgang" im *Kunstforum International*, Bd. 53/54, Nr. 7/8, 1982, S. 41ff. sowie – aus kritischer Perspektive – ebd. die mit sprechenden Titeln versehenen Beiträge von Jappe 1982 ("Nullprozentiges Goldwasser") u. Pohlen 1982 ("Glanz und Elend der Inszenierung"). Bei den angesprochenen Arbeiten handelt es sich um L. Fabro: *o. T.* (1981); J. Kounellis: *Realisiert in Neapel 1975/Kassel 1982* (1975/1982) u. J. L. Byars: *Der Welt höchster goldener Turm mit wechselnder Spitze* (1982); zu Kounellis vgl. ausf. oben, Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera"; zu Byars s. oben, einf. in Kap. III.3. sowie Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" sowie DAbb. 534a-o.

¹⁷³ Vgl. R. H. Fuchs' Einführung für den ersten Band des Kataloges, vgl. Ausst. Kat. documenta 7/Kassel 1982, S. XIII/XIV; sowie Arthur Rimbauds Gedicht gleichen Titels (frz. u. deutsch in der Übs. von Paul Celan in: Rimbaud/Barck 1991, S. 46-53).

¹⁷⁴ Vgl. Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972 u. hierzu ausf. oben, Kap. I.2., Abs. "Individuelle Mythologien".

¹⁷⁵ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.9.

¹⁷⁶ In Anlehnung an den mit Novalis' romantischem Programm verknüpften Topos der "Wiederverzauberung der Welt". Vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens" sowie mit Blick auf Polke weiterf. unten.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu weiterf. unten.

internationalem Wind.¹⁷⁸ In der (anglo-)amerikanischen Kritik, die zu dieser Zeit deutsche Kunst in der Tat vorzugsweise unter den Vorzeichen einer Wiederaufnahme einer Tradition von "Expression" und "Einfühlung" diskutiert¹⁷⁹, wird es zwar noch einige Jahre dauern, bis sich dieses Profil mindestens ansatzweise ähnlich erfolgreich kommuniziert wie die "Polke Dots"¹⁸⁰ – auf europäischem Boden jedoch zieht das von Hohmeyer denkbar öffentlichkeitswirksam kolportierte "Bild vom Künstler" als 'Alchemist' um so rascher seine Kreise.

In den folgenden Jahren gehen gleich zwei große Einzelausstellungen auf Wanderschaft durch europäische Ausstellungshäuser, die zur Konsolidierung dieses Bildes einen entscheidenden Beitrag leisten. Während sich die Rotterdamer Schau ganz auf die jüngere Produktion konzentriert und der begleitende Katalog dementsprechend von dem Bemühen zeugt, die "Farbalchimie" der neuen Werke mit dem Schalk des 'Heiligen Narren' in

¹⁷⁸ Was – wie insb. das im Widerschein des Goldes glänzende Entrée der *documenta 7* belegt“ (s. DAbb. 534a-o) – auf seine Weise natürlich ebenfalls einer Tendenz des "Zeitgeists" entsprach, die sich in der gleichnamigen Ausstellung dementsprechend eher im internationalen Umfeld bzw. bei den auch von Joachimides als Protagonisten einer älteren, bereits etablierten Generation angeführten Künstlern wie Beuys, Warhol, Kounellis sowie Byars vertreten fand. Mit Blick darauf, dass Anselm Kiefer – der in der Ausstellung mit einigen Tableaus seiner "Malerei der verbrannten Erde" und seinen beiden 1982 entstandenen Fassungen von *Grab des unbekanntes Malers* u. *Dem unbekanntes Maler* vertreten war (vgl. die Dok. im *Kunstforum International*, Bd. 56, Nr. 10, Dez. 1982, S. 66/67 u. die Abb. in Arasse 2001, S. 80, hier fälschl. dat. auf 1983, u. S. 91) – sich wenig später ebenfalls einer "Malerei als Alchimie" zuwenden wird, stellt sich zudem die Frage, in wie weit sich *seine* wenig später einsetzende 'Wandlung' ebenfalls der in diesem Jahr so präsenten Tendenz verdankt bzw. mit verdankt; vgl. oben, Kap. IV.1.

¹⁷⁹ In freier bzw. an den hier zur Diskussion stehenden Kontext adaptierter Anlehnung an Worringer 1907/1959/1976 (*Abstraktion und Einfühlung*). Vgl. hierzu insb. den Katalog zur – ebenfalls von Joachimides (zus. mit Norman Rosenthal) kuratierten – i. d. S. wortwörtlich 'begriffsbildenden' Londoner Ausstellung *A new spirit in painting*, Ausst. Kat. New Spirit/London 1981; später auch den Ausst. Kat. Neue Figuration/Düsseldorf 1989.

¹⁸⁰ Vgl. die Anm. oben. Wiewohl Polke die Rezeption bei weitem nicht so polarisiert wie Kiefer und in den Vereinigten Staaten sehr viel später 'entdeckt' wird, fallen im Hinblick auf nationale Rezeptionsmodi insgesamt einige Parallelen auf: Ähnlich wie Kiefer wird auch Polke von Seiten der (anglo-)amerikanischen Kritik – die zuvor mit seinen Variationen auf die amerikanische *Pop Art* wenig anzufangen weiß und sich auch den "Rasterbildern" gegenüber als wenig empfänglich zeigt – zunächst als Vertreter der "neuen deutschen Figuration" wahrgenommen, wozu nicht zuletzt die Rezensionen entsprechender Gruppenausstellungen deutscher Kunst beitragen, die Anfang der achtziger Jahre in internationalen Magazinen wie *Artforum* oder *Flash Art* erscheinen; wie diejenigen Kiefers werden auch Polkes Bilder mit Prädikaten wie "expressiv" oder "sublim" belegt, die es gestatten, in ihnen einerseits "typisch Deutsches" bzw. die Nachfolge einer "northern romantic tradition" (i. S. Rosenblums) zu erkennen und sie andererseits aber auch mit der amerikanischen Abstraktion zu assoziieren; später werden seine Bildstrategien dann, ebenfalls ähnlich wie die Kiefers, als "postmodern" bezeichnet werden (vgl. u. a. Kuspit 1988a, Baker 1991, McEvilley 1991 u. 1995, Ferb 1996 sowie insb. die Beiträge in Thistlewood 1996). Auf weitere markante Parallelen, die speziell die zu Joseph Beuys aufgemachten Relationen und das "Bild vom [deutschen] Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' betreffen, wird dann im Folgenden noch näher einzugehen sein; zur Frage der nationalen Rezeptionsweisen vgl. zf. auch das Resümee, Kap. VII.3., Abs. "Räume und Zeiten".

Beziehung zu setzen¹⁸¹, wird von der Retrospektive, die kaum ein knappes halbes Jahr später vom Kunsthaus Zürich gemeinsam mit dem Kölner Museum Ludwig ausgerichtet wird, unter ähnlichen Vorzeichen ein Blick aufs Gesamtwerk gewagt.¹⁸² Der Bogen, den die Exponate vom frühen Vitrinestück über die Raster- und Stoffbilder bis hin zu den frischen Lackarbeiten schlagen, findet sich in den Aufsätzen, die das Katalogbuch versammelt, eine eingehende kunsthistorische Fundierung – zu der nunmehr auch eine Einschreibung Polkes in das Modell des absoluten Künstlers gehört, in deren Zuge einige jener Formeln, die Heubachs "ikono-biographischer Versuch" noch so trefflich aufs Korn zu nehmen wusste, durchaus ernst gemeint zur Anwendung kommen. So entwirft Harald Szeemann in seiner Einführung das Bild eines vagabundierenden, widerspenstigen 'Genies', das zielstrebig zur Düsseldorfer Akademie findet, da diese in einem Deutschland, in dem "die Kunst in eine epigonenhafte Phase gekommen" und "eine kalte und konventionelle Entwicklung nach dem Diktat ausländischer, vor allem amerikanischer Aktionsformen an[genommen]" habe, von dem als solchem noch nicht erkannten "wirkliche[n] künstlerische[n] Idol" Joseph Beuys bereits zu einer neuen "Kunstblüte" geführt worden sei:¹⁸³

"Unter den Schülern [...] befindet sich auch Sigmar Polke [...], Sohn eines Schmieds, geprägt durch den Formenreichtum des schlesischen Barocks. Früh kommt er nach Düsseldorf, um die alten und neuen Meister zu studieren."¹⁸⁴

Schlüssig lassen sich daher auch die frühen Arbeiten als "Suche nach dem Mysterium des Gegenstandes" erklären. Dass Polke noch als Student eine Familie gründet, provoziert zum

¹⁸¹ Vgl. Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983. Auch hier findet Polkes Selbstinszenierung im begleitenden Katalogbuch breiten Raum: Für den Umschlag findet hier das inszenierte Photo aus dem Berliner *Zeitgeist*-Katalog Verwendung (vgl. oben u. DAbb. 418b), zwei weitere inszenierte und kommentierte Photographien ("Polke, der Megalithomane, erklärt das Vermessen der Steine im Bauch des Wolfes...") rahmen die zwischen Inhaltsverzeichnis und Vorwort platzierte Biographie (ebd. S. 3); zusätzlich hat der Künstler ein "Insert" beige steuert (*Lernen Sie unsere kleinsten Mitarbeiter kennen*, S. 14ff.), in dem er mit dem Kopierer Bakterien in Rasterpunkte verwandelt und sein eigenes Konterfei, ganz 'Baldanders', mehrfach transformiert – aber mit den Namen "berühmter Kollegen" versieht. Charakteristisch sind auch die Beiträge der beiden Kuratoren der nach Bonn weiterreisenden Schau: Während D. Stemmler den legendären "Polkeschen Witz" und seine ebenso legendäre "Unfaßbarkeit" zu übertrumpfen sucht, indem er seitenlang ein noch nicht existierendes Bild beschreibt, das dann vom Künstler realisiert werden soll (vgl. Stemmler 1983), nimmt W. Beeren – obgleich er sich formal auf eine *Werkmonographie* des von Rotterdam angekauften Triptychons *Das war schon immer so...* (1982, vgl. oben) bezieht – eine traditionelle Einschreibung des Künstlers in eine biographisch orientierte Genealogie der Genialität vor, die immer wieder in Assoziationen mit "alchemistischen Vorstellungen" kulminiert; vgl. Beeren 1983 u. die folgenden Anm.; zum 'Heiligen Narren' ebenf. oben.

¹⁸² Vgl. Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984.

¹⁸³ Vgl. Szeemann 1984, S. 7. Äquivalent hierzu beschreibt Beeren Polkes Position, nachdem er zunächst die Namen einiger "großer Maler" der Vor- und Nachkriegsmoderne von Mondrian bis Klein und von Duchamp bis Rauschenberg hat Revue passieren lassen, als diejenige eines "Dandys", der durch seine absolute Souveränität hervorsteht und sogar Picasso Pari bietet: "[...] im Bewußtsein der ihm zur Verfügung stehenden Mittel, gleichzeitig jedoch sicherlich auch gewandt, ja sogar kokett im Umgang mit dem Arsenal bildnerischer Effekte", bewege er sich nun "unabhängig und unkonventionell zwischen diesen Möglichkeiten: der höchsten kreativen Einmischung in die Bildgestaltung (Renaissance) und der Beeinflussung von Verbindungsprozessen mit der Erwartung der Läuterung (Mittelalter, Alchemie) [...].", vgl. Beeren 1983, S. 9.

¹⁸⁴ Vgl. Szeemann 1984, S. 8. Ähnlich nutzt auch Beeren den Verweis auf Polkes familiäre Herkunft, vgl. weiterf. unten.

Vergleich mit Goya¹⁸⁵ – dient aber auch dazu, die Herkunft der Dekorationsstoffe zu begründen, die der Künstler beim Kaufhausbummel als alternative Bildträger entdeckt; die Zeit seiner von Drogenexperimenten und einem entsprechenden Lebensstil geprägten Phase der siebziger Jahre wird zu 'Lehr- und Wanderjahren', an deren Ende Polke "zurückgekehrt, von langer Krankheit geheilt" ausgerechnet das einerseits an seine familiäre Herkunft rückbindbare, andererseits quasi prämonitorisch auf den späteren 'Alchemisten' hindeutende Bild *Die Schmiede* (1975) gemalt haben soll.¹⁸⁶ Schlüssig lassen sich in diesem Zuge denn auch nicht nur die frühen 'Appropriationen' mediumistischer Photographie mit dem

"Wunschtraum eines jeden Mediums und damit der mit übersinnlichen Kräften ausgestatteten, nämlich Totes wieder zum Leben zu erwecken"¹⁸⁷

– also veritabler Bildmagie – in Verbindung bringen, sondern auch als Vorboten der aktuellen Arbeiten in Anschlag bringen, denen – wie Szeemann bereits in den ersten Abschnitten seines Textes schildert – ein sie allen gängigen rezeptiven und restauratorischen Verfahren entziehendes, geheimnisvolles Eigenleben inne zu wohnen scheint. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, den Künstler nach allen Regeln der (Beschreibungs-)kunst auch wortwörtlich zum Universalgenie erklärt zu sehen:

"Polke ist universell: revolutionär, zartfühlend und unbarmherzig, visionär und sehr menschlich, Museums- und Galeriemaler und gleichzeitig Verächter der Museen und Galerien, er malt religiöse Szenen und Traumbilder der Schwarzen Magie mit gleicher Ausdruckskraft. Typisch undeutsch in seiner Widerspenstigkeit, in seiner Leidenschaftlichkeit, vereinigt er – wie alle grossen Genies – allumfassende Erfahrungen [...]."¹⁸⁸

Derart eingestimmt, werden wir zu guter Letzt dann auch direkt ins Labor des 'Künstler-Alchemisten' eingeführt, dessen so wechselhaft und gegensätzlich wirkende Verfahren und Gegenstände "wie Sonne und Mond in der zeugenden Umarmung der coniunctio der

¹⁸⁵ "[...] seine Frau Karin schenkt ihm [d.h. S. P.] zwei Kinder, das waren zweiundzwanzig weniger als Frau Josepha dem von ihm verehrten Goya [...]", vgl. ebd., S. 8. Unausgesprochener Hintergrund des Vergleichs ist Polkes ab 1982 einsetzende und in mehrere Werkgruppen mündende Beschäftigung mit Goyas Gemälde *Die Zeit* (auch: *Alte Frauen mit Spiegel*) (1812), die auch in der Folge immer wieder dazu verführen wird, von der auf *bildnerischer* Ebene entwickelten und demonstrierten Wahlverwandtschaft ausgehend auf eine ebensolche zwischen den beiden *Künstlerpersönlichkeiten* zu schließen, vgl. z. B. Groot 1988, Fuchs 1994/1997 u. Steilhaug 2001.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 10 u. die Abb. im Ausst. Kat. Rotterdam 1983/S. 10 (sowie zu dem Bild Hentschel 1991, S. 346). Beeren lässt die vier in Untersicht gleichsam auf den Betrachter herabblickenden, aus einem Comic-Strip entlehnten Köpfe, die auf dem Bild *Das haben wir noch nie so gemacht* erscheinen, über den Verweis auf die *Schmiede* mit dessen Protagonisten verschmelzen, um die mythologische Figur des Hephaistos auf den Künstler zu projizieren. Der Einwurf "Polkes Großvater und Vorahnen waren Kunstschmiede, die für Barockkirchen arbeiteten. Betrachten sie sorgsam und behütend die Lauterkeit ihres Nachkommen?" dient hier direkt als Überleitung, um zu betonen, dass Polkes "Interesse an der Alchemie nicht in Form eines zum Wahnsinn führenden Goldsturms" begegne, sondern der Faszination für "Läuterungsprozesse", in denen "die Urmaterie [...]" veredelt wird und die Edelmetalle ihren Glanz und ihre Qualität an das Geringere ablassen.", vgl. Beeren 1983, S. 12f.

¹⁸⁷ Vgl. Szeemann 1984, S. 10.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

'chymischen Hochzeit' endlich gefunden hätten."¹⁸⁹ Wiewohl Szeemann betont, dass Polke selbst der Anwendung eines solchen Bildes – das dieser freilich zeitgleich in der Tat auf einem seiner Stoffbilder zitiert – auf seine Tätigkeit skeptisch gegenüberstehe, bieten sich ihm "die Parallelen zur Suche nach dem Stein der Weisen und der Läuterung der Metalle zum Golde" doch derart schlüssig für eine Übertragung auf den Künstler an, dass er diesen gar selbst "in der Phase der Läuterung [...] unterwegs zu einer Symbolsprache" sieht, "die in der Theosophie und im Rosenkruzertum bereits ausgebildet ist".¹⁹⁰

Dass hier offenbar erneut der vergleichende Blick auf Beuys im Hintergrund steht, verraten bereits die nächsten Sätze, in denen der Autor bei Polke zunächst "die Verheutigung verloren gegangener oder nur untergetauchter Schamanismen" erkennen will, um schließlich die seinen Bildern eingeschriebene 'Rhetorik der Hermetik' auch in der Verweigerung des Künstlers gegenüber Selbsterklärungen wieder zu entdecken¹⁹¹:

"Polke selbst gibt wenige Hinweise über das Machen seiner Bilder, und wenn er es tut, dann gibt er neue Rätsel auf, ist also in dieser Beziehung wieder ganz Alchemist [...]"¹⁹²

Vor dem Hintergrund dieser veritablen Eloge nehmen sich die übrigen Katalogbeiträge zwar vergleichsweise nüchtern-sachlich aus. Nichts desto weniger stützen sie jedoch das von Szeemann gezeichnete Profil auf ihre Weise. So konzentriert sich Siegfried Gohr in seinen *Typologische[n] Bemerkungen* darauf, in der gleichsam systolisch-diastolischen Bewegung zwischen "Ironie" und "Magie" die beiden grundlegenden bildgebenden Verfahren zu beschreiben, die Polkes Kunst bestimmten¹⁹³ – um in der "Magie" freilich das synthetische Element einer "Vereinigung [...] auf höherer Ebene sozusagen" zu erkennen, die das ureigenste Prinzip des "Bildermachens" als einen "im Grunde 'magischen' Vorgang [...] als

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 11. Szeemann zitiert hier – offenbar angeregt durch das von Hohmeyer 1982b/1984 gegebene Stichwort einer "Alchimie der giftigen Bilder" – zur Bekräftigung seiner Vergleiche eine Passage aus dem Eintrag zum Lemma "Alchemie" in H. Biedermanns *Handlexikon der magischen Künste*, in welcher G. Dorn[eus] über den die Experimente begleitenden, mühevollen Umgang mit "stinkenden und ungesunden empfangenen Dämpfen" klagt (vgl. Biedermann 1968/1986, Bd. 1, S. 33) u. verweist auf M. Eliade, zu dessen Ausführungen (und nicht nur denen über *Schmiede und Alchemisten*) er in Polkes Arbeiten "Entsprechungen" ausmachen will. Letztere hält Szeemann freilich bewusst vage, wenn er etwa für das Ausstellungsplakat wahlweise den "Amboss der Schmiede, ein Himmelsspektakel oder" – als Autoreferenz – "eine farbige Variante zum 'Wiederbelebungsversuch an Bambusstangen' von 1968" vorschlägt (ebd.). Darauf, dass Polke seinerseits später tatsächlich auf Eliade zurückgreift bzw. gegriffen haben dürfte, wird i. F. noch einzugehen sein.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. Bei dem angesprochenen Bild handelt es sich um die Arbeit *Conjunctio* (1983; vgl. DAbb. 447 u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S.232), die in der Tat unmittelbar auf eine alchemistische Allegorie rekurriert: Zitiert wird ein Blatt aus Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1618), das die zu neuen Früchten führende Vereinigung von "Sol" und "Luna" zeigt; vgl. DAbb. 448 u. Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 63/S. 88. Szeemanns berechtigter Verweis auf das Bild entkräftet nicht nur im Rahmen von dessen eigener Argumentation die vermerkte "Skepsis" des Künstlers gegenüber einer Assoziation seiner Arbeit mit der 'ars magna': Insofern es *nach* dem Erscheinen von Hohmeyers Artikel datiert, vermittelt es nicht gerade den Eindruck eines Widerspruchs gegenüber dem dort skizzierten "Bild vom Künstler" als 'Alchemisten' – sondern muss eher wie eine nachmalige Affirmation dieses Bildes erscheinen.

¹⁹¹ Einen Habitus, den er – offenkundig ebenfalls das "große Vorbild" Beuys im Hintersinn – zuvor bereits mit der Suche der Kunstwelt "*nach dem 'neuen Marcel, dessen Schweigen erneut bedeutsam ist'*" in Beziehung gesetzt hatte – um nunmehr selbst einen entsprechenden Anschluss zu finden, vgl. ebd., S. 7 (Hervorh. V. K.).

¹⁹² Ebd., S. 11.

¹⁹³ Vgl. Gohr 1984.

solche[n] benennt und offenlegt".¹⁹⁴ Unterdessen widmet sich der Sammler Speck unter der Überschrift *Okkulte Intelligenzen* Polkes früh begonnenen Dialog mit Albert Schrenck-Notzings Forschungen zu Mediumismus und Telekinese in einer quellenorientierten Studie.¹⁹⁵ Die Ergebnisse seiner aufschlussreichen Hinweise zu Arbeiten wie *Tischrücken* und dem wenig später entstandenen Tableau *Die Schere (auch: mediumistische Malerei II)* (1982), das die in den frühen Photographien noch schalkhaft nachgespielten Levitationsexperimente nunmehr in den geheimnisvollen Glanz von Metallspänen durchzogener Farbschichten taucht¹⁹⁶, enden allerdings ebenfalls in einem Resümee, über das die in den Bildern erkannte "Transzendenz des Geschehens" letztlich auch auf den Künstler selbst zu münzen weiß:

"Er [d.h. Polke selbst] ist und bleibt 'okkulte Intelligenz', die als eigentlicher Ursprung aller Spiritistik angenommen wird."¹⁹⁷

Insofern scheint es nur allzu schlüssig, als letzten Katalogbeitrag einen Wiederabdruck von Hohmeyers wortwörtlich 'tonangebenden' Artikels vorzufinden, dessen ihrerseits geheimnisvoll orakelnde Schlussätze – "als ob er was wüsste" – zusammen mit der Inauguration des 'Alchemisten' einmal mehr das Fanal für eine entsprechende Sicht auf die Bilder des Künstlers wie auch das "Bild vom Künstler" abgeben dürfen.

Fragen muss man sich freilich angesichts der Ersteren in der Tat, wie es seitens Polke selbst um das von Szeemann ins Spiel gebrachte Unbehagen gegenüber solchen Übertragungen steht. Immerhin, so überliefert es die auf das Weiterreichen einschlägiger Künstler-Anekdoten spezialisierte Kunstkritik, soll er dem Ausstellungsmacher, als dieser anlässlich der Eröffnung seiner Zürcher Schau Polkes 'Genius' recht unverblümt in den Himmel der 'Künstler-Alchemisten' lobt, eine Rolle Toilettenpapier überreicht haben – die er allerdings zuvor mit einem Stückchen Blattgold veredelt hatte¹⁹⁸: Eine Geste, die zunächst zwar ebenso spöttisch wie souverän die besondere 'Wertschätzung' zu vermitteln scheint, die Polke einer bereits erfolgten Einschreibungsleistung zollt – zugleich jedoch sinnig als Anspielung auf alchemistische Allegorik, wenn nicht gar wortwörtliche Transformation derselben verstanden werden kann und mithin das Spiel mit den Zeichen auf ihre Weise weitertreibt.¹⁹⁹ Von dieser Warte aus betrachtet, mag die scheinbar spontane, doch

¹⁹⁴ Ebd. S. 20 bzw. S. 21.

¹⁹⁵ Vgl. Speck 1984.

¹⁹⁶ Vgl. die Anm. oben sowie DAbb. 418a.

¹⁹⁷ Vgl. Speck 1984, S. 88.

¹⁹⁸ Vgl. Frey 1984, S. 47; nach Freys Meinung "a grand gift, hardly to be interpreted as an alchemist's allusion, but a gentle warning to all those who suffer from the delusion of having solved the riddle by calling Polke an alchemist of paints."

¹⁹⁹ Bekanntlich wird die 'prima materia' mit Exkrementen assoziiert (ein Bild, das wiederum nicht zuletzt in Freuds *Traumdeutung* einen prominenten Ableger in der modernen Psychoanalyse gefunden hat), sodass sich auch die *Kombination* von "pooper scooper and gold", anders als es Frey nahe legt, durchaus sehr stimmig unter alchemistischen Vorzeichen lesen lässt. Kurzum: Die Geste dürfte sich kaum dazu eignen, Interpreteten im Sinne eines 'similia similibus' von der Neigung zu kurieren, den Künstler im Bild des 'Alchemisten' wahrzunehmen bzw. weiterhin in dieses Bild einzuschreiben.

zweifelsohne vorbereitete 'Show-Einlage' also wie ein eigenwilliges Bekenntnis wirken. Doch ist ein Zufall, dass eben jenes Werk, auf dessen eindeutig aus einschlägiger Quelle entlehntes Motiv Szeemanns allegorische Einschreibung Polkes in das Bild des 'Künstler-Alchemisten' unmittelbar zu rekurrieren scheint – die *Conjunctio* (1983) – im *Anschluss* an das Erscheinen von Hohmeyers Artikel entsteht?

V.2. Vom 'Großen Trivialen' zum 'Großen Werk'

– 'Alchemistische Betekenissen' –

"Het gaat om de chemische werking van de kleuren, om de alchemie van de kleur."¹

Dies versichert der Maler im Jahr seiner Retrospektive Paul Groot in einem Gespräch, das in der Folge kaum zufällig immer wieder als Unterpfand für eine Identifikation mit dem Bild des 'Alchemisten' zitiert werden wird.² Denn als der Künstler unmittelbar nach dem mit den beiden großen Einzelausstellungs-Tourneen zum "Polke-Jahr" ausgerufenen Jahr 1984³ die Einladung erhält, den Deutschen Pavillon auf der *Biennale* von Venedig zu bespielen, wirkt sein Beitrag in der Tat wie ein Bekenntnis sowohl zur 'ars magna' wie auch zu dem mit ihr assoziierten "Bild vom Künstler": Vier Jahre nachdem Joseph Beuys auf der Kasseler *documenta* seine Esse entfachte⁴, lädt nun auch Polke an den *Athanor*. Ob es sich tatsächlich einem mangelnden Hintergrundwissen oder eher dem konspirativen Schweigen des Kurators Dierk Stemmler verdankt, dass das schon im Vorfeld unter diesem Titel produzierte Katalogbuch keine entsprechenden interpretatorischen Hinweise enthält, mag dahin gestellt bleiben.⁵ Was sich auf den Buchseiten noch ganz der photographischen beziehungsweise photo-chemischen (Selbst-)Inszenierung des Künstlers verdankt und einerseits an die früheren Referenzen auf die spiritistische Photographie, andererseits an die

¹ S. Polke, zit. n. Polke/Groot/Heynen 1983, S. 281 (in engl. Übs. zit. a. in Groot 1988, S. 67); die Formulierung "alchemie van de kleur" nimmt – nunmehr als 'Pendant' aus dem 'eigenen Munde' des Künstlers – nahezu wortwörtlich die zunächst von Hohmeyer lancierte Rede vom "Alchimist der Farbe" (vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89) auf. Dass Polke über die "*Alchemie* der Farbe" spricht, lässt sich kaum als Anzeichen einer Distanzierung von der Personalisierung werten – schließlich ist er derjenige, der sich zu einer entsprechenden Praxis 'bekennt'. Für die Formulierung "alchemistische betekenissen" (dtsch.: "alchemistische Bedeutungen") vgl. Artikel von A. v. Graevenitz 1987a zu Kiefer.

² Was, nebenbei bemerkt, angesichts der 'Interviewscheu' des Künstlers wohl auch für ihn selbst absehbar gewesen sein dürfte; hierauf wird i. F. noch ausführlicher einzugehen sein, vgl. unten, Abschnitt "Maskeraden".

³ Vgl. Honnef 1984.

⁴ Und, so ließe sich ergänzen: zwei Jahre, nachdem Anselm Kiefer für seinen *Athanor* den zuvor als Ruhmeshalle *Für den unbekanntten Maler* gezeichneten Ehrenhof von Speers *Neuer Reichskanzlei* in den Brennofen des Alchemisten transformiert, vgl. ausf. oben, Kap. III.9.

⁵ So unbekannt – wie dies etwa auch Hentschel suggeriert, wenn er behauptet, es handele sich um "ein Wort, das in keinem der üblichen Lexika verzeichnet" sei (vgl. Hentschel 1991, S. 411) – ist der Schmelzofen der Alchemisten keineswegs. Speziell Stemmler dürfte als Kurator nicht zuletzt auch mit den Planungen für die dem Motto "Arte e Scienza" unterstellte Hauptausstellung der *Biennale* vertraut gewesen sein, zu der auch die von Arturo Schwarz kuratierte Sektion "Arte e Alchimia" gehörte. Auf die Neigung von Kuratoren bzw. (Katalog-)Autoren, sich im Habitus 'konspirativ' an den des 'Enigmas' Polke anzulehnen, vgl. weiterf. unten.

auch in Polkes Malerei begegnende Vorliebe für Geistererscheinungen anknüpft⁶, scheint in der Installation selbst jedenfalls sehr bewusst mit allen Mitteln der Kunst – und mit einigem Mut zum Kitsch – an die Grenze der Offensichtlichkeit getrieben.⁷ Wohl mag man in der an der Außenwand angebrachten Groteske, die schon von fern die Besucher grüßt, den 'legendären' Schalk des Künstlers erkennen, der im Inneren der Räume unter anderem auch ein *Polzeischwein* in den *Athanor* schickt.⁸ Insgesamt dominiert jedoch der Eindruck einer 'Rhetorik der Hermetik', in der die "alchimie du verbe" beim Wort genommen werden will.

Im Zentrum der Inszenierung steht zweifelsohne das – in der Tat eindrucksvolle – '(Kunst-)Naturschauspiel', das die von Polke mit hydrosensiblen Pigmenten behandelte Konche im Hauptraum des Pavillons den Besuchern bietet: Je nach Luftfeuchtigkeit changiert die Farbigkeit des atmosphärischen Wandbildes zwischen zarten Rosé- und Blautönen bis hin zu einem strahlenden, gesättigten Türkis; zusätzlich sind in einigen Partien Silberblättchen unterschiedlicher Größe und Form aufgetragen, deren schillernde Reflexion des Lichteinfalls Glanzpunkte setzt.⁹ Zu beiden Seiten der Konche sind zudem monumentale "Lackbilder" gehängt, für die der Künstler das Wechselspiel zwischen durch Schüttungen entstandenen Zufallsformen und subtilen Eingriffen, chemischen Reaktionen zwischen den verwendeten Substanzen und gezielten Manipulationen nutzt, um aus dem versiegelten Glanz der

⁶ Vgl. DAbb. 443ab u. Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986 (o. P.); wieder abgedr. im Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 132f./S. 203ff. Polke fertigte im leeren Pavillon eine Reihe von Raumaufnahmen an und manipulierte sie in der Dunkelkammer in der bereits in den siebziger Jahren mehrfach erprobten Weise so, dass allenthalben geisterhafte (Licht-)Erscheinungen und Strahlen auftauchen; in einigen Aufnahmen ist er selbst zu sehen – teils scheinbar teilnahmsloser Beobachter, teils 'Beschwörer' der Erscheinungen. Für den Katalog stellte Polke – der seine eigenen Photographien bis dahin nur selektiv für Editionen verwendet hatte – eine Auswahl der Abzüge zu einer Bildstrecke zusammen, die sowohl ästhetisch wie auch 'programmatisch' ähnlich funktioniert wie diejenigen, die Anselm Kiefer ab 1984 in seine Katalogbücher einspeist (vgl. hierzu ausf. oben Kap., IV.2., Abs. "Arbeit am Mythos"). Mit "Alchemie" werden diese photochemischen Experimente, wie oben in Kap. V.1. bereits angemerkt, allerdings erst später assoziiert werden, während sie D. Stemmler im Katalog noch ganz im von Gohr beschriebenen Spannungsfeld zwischen "Ironie" und "Magie" kommentiert, wenn er "den Ausstellungsraum selbst thematisch durchgespielt und zugleich gesprenkt, interpretiert und zerstört, sein Mythos durchschaut und in parodistische wie magische Bilder umgesetzt" sieht, vgl. ebd., o. P. (Kap. Fotografien).

⁷ Vgl. für die realisierte Installation v. a. die Aufnahmen im der Biennale gewidmeten Band des *Kunstforum International* (s. Stemmler 1986b) sowie die Beschreibungen b. Hentschel 1991, S. 405ff. sowie DAbb. 449a-d; Dickel 1991 geht in seinem der Installation gewidmeten Aufsatz von Polkes im Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986 wiedergegebenen Entwurf für das *Gesamtprogramm des Pavillon* aus, in dessen tatsächlicher Umsetzung sich jedoch eine Reihe von Details hinsichtlich der mitgebrachten bzw. vor Ort realisierten Werke und deren Hängung veränderten.

⁸ Vgl. S. Polke: *Schnauke* (1986), Abb. in Shah 2002, Nr. 15/S. 196 u. weiterf. unten; für das *Polzeischwein* (1986) die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 260; sowie zur Frage, inwieweit sich dieses u. in Venedig gezeigter "Rasterbildern", die in der Literatur bevorzugt als Beleg für Polkes gesellschaftskritische bzw. politische Haltung angeführt werden, als 'Kontrastprogramm' zu den "alchemistischen Bildern" des *Athanor* verstehen lassen, weiterf. unten, Abs. "Die Politik der Alchemie".

⁹ Vgl. DAbb. 449a/Abb. in: Stemmler 1986b, S. 183; sowie zum Farbwechsel der Konche die anschaulichen Beschreibungen von Hentschel 1991, S. 411f. u. die Abb. zweier verschiedener Stimmungen im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 254/255.

Oberflächen geheimnisvoll anmutende Figurationen hervortreten zu lassen.¹⁰ Im Gegensatz zu den 'lebendigen' Bildern der "Hydro-Malerei" bleiben diese allerdings in die 'Spiegel' der Lackschichten gebannt, um lediglich durch den wechselnden Lichteinfall ein geheimnisvolles 'Eigenleben' zu entfalten. Der Konche gegenüber sollten "thermo-sensible", das heißt auf (Körper-)Wärme reagierende Tafeln das Spiel auf der Klaviatur bildgebender Verfahren aufnehmen.¹¹

Fortgeführt findet es sich in den beiden Nebenräumen zum einen mit vier monochromen, ebenfalls monumentalen "Mineralfarbenbildern"¹², zum anderen mit den sogenannten "Schleifenbildern" – großformatigen 'Grisaillen', für die Polke die launigen Arabesken aus Dürers *Holzchnitt des Großen Triumphwagen Kaiser Maximilian I.* zum Vorwurf genommen hat, um sie als eigenmächtige Chiffren aus Graphit und Silberoxyd neu erstehen zu lassen.¹³ Ergänzt wird ihr Reigen durch eine Reihe von Leinwänden, auf denen weitere prozessuale beziehungsweise halbautomatische Techniken und Experimente mit Farben und Metallen die Basis einer ungegenständlichen Malerei bilden, die das Auge zum 'Hineinsehen' einladen¹⁴ – während zwei figurative "Rasterbilder" und das "Dekobild" *Neid und Habgier II* (1985) diese Techniken einerseits aufnehmen, um sie andererseits konkreteren Deutungshorizonten zuzuführen.¹⁵ Dafür, dass das Arrangement als Gesamtes die Besucher in eine veritable 'Kunst- und Wunderkammer' zu entführen scheint, sorgen allerdings nicht nur die durch das "Dekobild" und die "Schleifenbilder" gegebenen historischen Bezugspunkte, sondern vor

¹⁰ Vgl. die Abb. in Stemmler 1986b, S. 185 u. Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 256/257 (hier u. d. Titel *Spiegelbilder*, im Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986 als "Lackbilder" geführt; später im Ausst. Kat. Polke/Mönchengladbach 1994 als "Kunststoffsiegelbilder"). Ausf. auseinandergesetzt hat sich mit dieser insgesamt sechs Tafeln umfassenden Bildreihe nach Stemmler 1994 im Mönchengladbacher Kat. Shah 2002, S. 25ff.

¹¹ Dieses Vorhaben wurde erst zwei Jahre später für Paris realisiert, vgl. die Abb. in Curiger 1988 u. den Ausst. Kat. Polke/Paris 1988.

¹² Vgl. DAbb. 449d (Hintergrund) u. die Abb. in Stemmler 1986b, S. 186. Wie Hentschel 1991, S. 415 in seiner Analyse des nach den verwendeten Mineralien benannten Quartetts – *Realgar, Malachit, Azurit* und *Auripigment* – bemerkt, lassen die vier Bilder nicht allein im Duktus der auf Kalkgrund aufgetragenen Mineralfarben "prozeßhaftes Naturgeschehen" assoziieren; tatsächlich ist das Potential einer chemischen Transformation direkt in ihnen angelegt, insofern Realgar (d. i. rötliches Arsensulfid) unter bestimmten Umständen in Auripigment (d. i. gelbes Arsensulfid) und Azurit (d. i. Kupfercarbonat) in Malachit umschlagen kann. Später wurde die Werkgruppe der "Mineralfarbenbilder" noch um weitere Tafeln erweitert, vgl. den Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992, Kat. 26; zu monumentalem Einsatz kam das Material schließlich im Rahmen von Polkes amerikanischer Retrospektive 1990-1992 im San Francisco Museum of Modern Art, vgl. DAbb. 466a-e u. hierzu weiterf. unten.

¹³ Vgl. für Abb. der gesamten Serie den Slg. Kat. Polke/München 1992 sowie im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 258/259; ausführliche Beschreibungen liefert bereits Stemmler 1986a; eine eingehende Analyse Shah 2002, S. 51ff. Die Bezeichnungen "Schleifenbilder" und "Dürerschleifen" werden in der Literatur parallel geführt; im von Polke selbst entworfenen *Gesamtprogramm* fungiert ersterer Begriff als Gruppen- und nicht als Titelangabe; die einzelnen Tafeln sind nach den (lat.) Tugenden benannt, die in Dürers Holzchnitt neben den "Schleifen" erscheinen.

¹⁴ Lt. *Gesamtprogramm* waren urspr. "3 oder 4 Silber-Bilder", "4 Indigo-Bilder" und ein "Purpurtuch" vorgesehen, die jedoch nicht alle realisiert bzw. gehängt werden konnten, da sich Polke gegen die urspr. geplante Hängung der *Dürerschleifen* über der Empore entschied, so dass diese in den Räumen untergebracht werden mussten.

¹⁵ Neben dem bereits erwähnten *Polzeischwein* handelte es sich um die Bilder *Sieht man ja, was es ist* (1984) und *Amerikanisch-Mexikanische Grenze* (1984), Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 252/253 sowie S. 295 (*Neid und Habgier II*).

allem anderen drei 'naturalia', die der Künstler in Korrespondenz zu seinen Arbeiten setzt: Vor dem Quartett der "Mineralfarbenbilder" findet sich unter einem Glassturz ein riesiger, rauchfarbener Bergkristall platziert, auf den im Hauptraum vor der Konche ein großer, schwarzer Eisenmeteorit antwortet¹⁶; in die Konche selbst hat der Künstler schließlich einen "Zinnoberstein" einfügen lassen, der das Gesamtbild auf seine Weise komplettiert.¹⁷ Wer den "Stein" erkennt und um die Zusammensetzung des rotleuchtenden Minerals aus Schwefel und Quecksilber weiß, mag in ihm sogar den aus der "Chymischen Hochzeit" von "Sulphur" und "Mercurius" hervorgegangenen 'lapis philosophorum' vermuten, der auf diese Weise zum 'Prüfstein' des Ensembles wird.¹⁸ Dessen Transformation zum titelgebenden *Athanor* findet gleichwohl erst im Auge des Betrachters statt – beziehungsweise in den Texten, die retrospektiv Gesehenes und 'Hineingesehenes' mit dem entsprechenden Assoziationsfeld verknüpfen. So schreibt etwa Martin Hentschel, der zuvor bereits die "Prozessualität" der in Venedig gezeigten Bilder einerseits mit Beuys' Aquarellen und andererseits mit dessen unter den Vorzeichen einer alchemistischen Transmutation stehenden "Substanzlehre" in Verbindung gebracht hat – in diesem Zusammenhang allerdings Polkes Materialauffassung als dezidiert *nicht* metaphysische stringent von dieser unterscheiden will¹⁹ – mit Blick auf den in die Konche eingefügten "Stein":

"Die Art und Weise, wie der Zinnoberstein im venezianischen Pavillon am Rande des Blickfelds in die Wand eingelassen wurde, erinnert an eine magische Praktik; der Stein erscheint als eine Batterie, welche die Prozesse innerhalb der Konche auf geheimnisvolle Weise speist. So kann er denn, weil

¹⁶ Vgl. DAbb. 449cd u. die Abb. in Stemmler 1986b, S. 183/184. Bergkristall und Meteorit waren als Leihgaben aus dem Ruhrlandmuseum Essen nach Venedig gelangt und mochten Ausstellungsbesucherinnen u. -besucher zunächst an die historische Verbindung zwischen Kunst- und Wunderkammern und den traditionell ebenfalls natur- und kunsthistorische Sammlungen vereinigenden Landesmuseen erinnern; tatsächlich verweist Mircea Eliade ausgerechnet eingangs seines Buches *Schmiede und Alchemisten* auf die Bedeutung von Meteoriten und Quarzkristallen in verschiedenen Kulturen, in denen Erstere als auf die Erde niedergekommene Zeugnisse eines "Numinosen" und Letztere als in der Erde gewachsene "Himmelsthronen" gelten, so dass beide Objekte also sinngemäß für die im Rahmen "alchemistischer Vorstellungen" zentrale Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos stehen können, vgl. Eliade 1956/1960/1992, S. 19.

¹⁷ Zinnober (Quecksilbersulfid) begegnet in der Natur in einer rote, kristallinen Form, in der es sich zu körnigen Klumpen zusammengebacken findet; ein solcher "Stein" war in die Öffnung der Konche eingelassen und diese anschließend verglast worden. Bei Stemmler 1986ab ist abweichend von einem "Uranglasblock" die Rede, den der Künstler offenbar urspr. hatte gießen lassen wollen (vgl. *Gesamtprogramm*) und der sich durch ein grünliches Fluoreszenzleuchten ausgezeichnet hätte; dieses Leuchten verdankt sich den enthaltenen Uransalzen; bis zur Entdeckung der Radioaktivität im Jahr 1886 wurden aus Uranglas Trinkgefäße, Geschirr und andere kunsthandwerkliche Gegenstände gefertigt; da es chemisch wirksame Lichtstrahlen absorbiert, wurde es früher auch zum Verglasen von photograph. Arbeitsräumen benutzt. In Venedig fand das Glas lediglich für die Fassung des Zinnobersteins Verwendung.

¹⁸ Zinnober spielte schon früh in der Geschichte der (Al)Chemie eine Rolle, da aus ihm das Quecksilber gewonnen wurde; vgl. Ganzenmüller 1938, S. 28; die in ihm enthaltene Verbindung von Quecksilber ("Mercurius") und Schwefel ("Sulphur") wurde als "Chymische Hochzeit" gedeutet, vgl. Deutung ausf. Eliade 1956/1960/1992, S. 52f.

¹⁹ Vgl. Hentschel 1991, S. 406f. u. insb. S. 110, sowie hierzu weiterf. unten.

auch die Wandmalerei selbst wie eine lebende Materie sich geriert, analog zur alchemistischen Auffassung gesehen werden als eine Art *Movens* ihrer ständigen Regeneration.²⁰

Dass der "Zinnoberstein" in der Auslegung des Kunsthistorikers – wie nicht nur der Verweis auf den 'Stein der Weisen', sondern insbesondere seine Assoziation mit dem Begriff der "Batterie" verrät – zugleich zu "eine(r) Art *Movens*" der "ständigen Regeneration" eines Bildes vom Künstler wird, von dem Hentschel Polke eigentlich gerne unterscheiden will, bestätigt freilich nicht zuletzt, wie gut sich Sigmar Polke auf die "magische Praktik" einer "Ausstellung von Ausstrahlung" versteht, mit der bereits sein 'Ziehvater' Beuys reüssierte.²¹ Ihm in diesem Sinne eine absichtsvolle Selbsteinschreibung in das Bild des 'Künstler-Alchemisten' zu unterstellen, die sich zudem auf das 'Vorwissen' an Beuys geschulter Interpreten verlassen kann, mag zunächst vielleicht voreilig erscheinen – zumal, wenn sie sich lediglich auf das Zitat einer sekundären Deutung stützt. Den Anstoß zu einer entsprechenden Auslegung gibt der Künstler jedoch zweifelsohne selbst – und zwar sowohl im Arrangement seiner Arbeiten im Rahmen der Installation wie allem voran natürlich dem suggestiven Titel, der ihre einzelnen Elemente in einem einschlägigen Licht – eben des alchemistischen *Athanor* – erscheinen lässt.

Während an den Wänden beziehungsweise in den dort gehängten Bildern die gesamte Klaviatur eines virtuosen Umgangs mit dem Handwerk der Malerei vorgeführt wird, tragen die drei 'Kunstkammer-Objekte' ein Wesentliches dazu bei, insbesondere die ungegenständlichen Bilder jenem Deutungsradius zuzuführen, der bereits durch das Referenzfeld des Titels vorgegeben ist – allen voran der gleich einer wirkmächtigen Reliquie präsentierte "Zinnoberstein".²² Um ihn mit alchemistischen Transmutationen in Verbindung zu bringen, muss man freilich entweder um seine chemische Zusammensetzung, oder – besser noch – um seine historische Assoziation mit der Geschichte der Alchemie wissen. Tatsächlich legen es nämlich – wie es zunächst auch Stemmlers Auslegung im Katalogbuch der Schau beredt vorführt – die Arbeiten als solche noch keineswegs zwingend nahe, "alchemistische Vorstellungen" ins Spiel zu bringen. Ihre innere Logik und End-Gültigkeit erhält eine solche Sicht erst, wenn der Titel der Installation als Ausgangs- und Endpunkt einer Gesamtinterpretation beim Wort genommen wird – die dann freilich sowohl in den einzelnen Werken beziehungsweise Werkgruppen Anhaltspunkte wie vor allem in den 'Kunstkammer-Objekten' sinnstiftende Bestätigung erhalten kann. Kurzum: Weiß man um die Bedeutung

²⁰ Vgl. Hentschel 1991, S. 414/415. Tatsächlich gibt es noch vor einer solchen 'magischen' Aufladung des Steins noch eine viel direktere Beziehung zur Konche: So unterliegt – was Hentschel nicht erwähnt – Zinnober in der Natur einem ähnlichen Transformationsprozess wie die hydroaktiven Pigmente der Konchenmalerei: Unter Lichteinwirkung dunkelt das leuchtendrote Pigment und verwandelt sich allmählich in eine schwarze, amorphe Masse. Vor einer solchen – allerdings längerfristigen – Transformation würde die Uranverglasung den Stein jedoch geschützt haben, vgl. die Anm. oben.

²¹ Für die Formulierung "Ausstellung von Ausstrahlung" vgl. Joseph Beuys' *Lebenslauf Werklauf*, Eintrag zum Jahr 1927.

²² Dessen tragende Rolle bestätigt auch die nachmalige Präsentation der in Venedig gezeigten Arbeiten im Museum Abteiberg, Mönchengladbach im Winter 1986/1987, wo kein entsprechender architektonischer Rahmen zur Verfügung stand. Hier platzierte Polke im Zentrum jedes der vier Ausstellungsräume einen "Zinnoberstein", vgl. Hentschel 1991, S. 415 sowie Stemmler 1989.

des Wortes "Athantor", so wird es nachgerade unausweichlich, den Gedanken an die "Alchimie der giftigen Bilder" wieder abzuschütteln und unter seiner Ägide aktiv nach einer solchen Bestätigung zu suchen.²³ Somit scheint es um so verführerischer, den "Zinnoberstein" als 'lapis philosophorum' zu verstehen, der in die Konche eingefügt auch den Blick auf die Farbwechsel des Wandbildes mitbestimmt – ebenso wie im Strahlungsfeld des Bergkristalls das Geviert der "Mineralfarbenbilder" in Korrespondenz zu der Farbsymbolik alchemistischer Allegorien gedeutet und das Gewölk der "Lackbilder" im Schatten des Meteors umso eingängiger mit kosmischen Erscheinungen assoziiert werden mag. Von dieser Warte aus betrachtet, funktioniert der *Athantor* aber nicht nur als schlüssig gestaltete Installation im Zeichen der 'ars magna', sondern auch als geschickt arrangiertes 'Bühnenbild', das dem Auftritt des 'Künstler-Alchemisten' einen denkbar repräsentativen Rahmen gibt. Von bescheidener Zurückhaltung oder einem selbstironischen Spiel mit der 'Genie-Legende' kann in Venedig eigentlich nicht mehr die Rede sein. Anders gesagt: Wenn Polke im Angesicht des *Athantor* das Bild des 'Alchemisten' auf den Leib geschrieben wird, dann hat es der Künstler diesmal eigenhändig vorgezeichnet und bereitwillig signiert.

Zwar scheint sich in Venedig – insbesondere mit Blick auf die "Hydro-Wandmalerei" in der Konche – zunächst einmal die von Polke im bereits zitierten Gespräch mit Paul Groot lancierte Behauptung zu bestätigen, das "Geheimnis seiner Bilder sei, dass sie keines – jedenfalls kein absichtsvoll forciertes – besitzen", vielmehr interessierten ihn jene Bilder, die sich und ihr Geheimnis selbst erzeugen:

"Weet je wat het mysterie van mijn schilderijen is? Dat ze geen mysterie bezitten. [...] Je raakt door die kleur in trance, dat is het mysterie waar je in ingevoerd moet raken. Kijk, het in elkaar draaien van gezichten [...] is niet mijn probleem. Zoiets gaat an mij voorbij, dat interesseert me absoluut niet, want je moet de techniek z'n gang laten gaan. [...] Het schilderij bepaalt dan zijn eigen lot, gaat z'n eigen weg, iets wat je misschien nog het beste kunt vergelijken met dansende tafels op spiritistische seances in de jaren twintig in München."²⁴

Die Nonchalance, mit der sich Polke auf die Seite der 'Medien' stellt, verschleiert jedoch den aktiven Anteil, den er selbst an der Herstellung der "Geheimnisse" nimmt, indem er sich sowohl in den Arbeiten selbst als auch in ihrem Arrangement dezidiert einer 'Rhetorik der Hermetik' bedient. Zudem handelt es sich hierbei keineswegs – wie dies Paul Groots nachmalige Interpretation von Polkes Kommentaren suggerieren möchte – um einen Rückzug des Künstlers aus der Autorschaft, der deren 'Charismatisierung' entgegenwirkt.²⁵ Schließlich sind und bleiben selbst jene Elemente, die wie die 'naturalia' als 'Ready Mades' funktionieren beziehungsweise sich wie die "Hydromalerei" auf die "Bildekräfte der Natur als Künstlerin" verlassen, ganz ähnlich wie ihrerzeit die scheinbar so kunstlosen 'Indizien'-

²³ Es ließe sich sogar einen Schritt weitergehen: Gerade *weil* diese Assoziation nicht vom begleitenden Katalog vorgegeben, sondern 'lediglich' vom geheimnisvollen klingenden Titel der Installation angeregt wird, müssen sich insbesondere professionelle Betrachterinnen und Betrachter, also Vermittlerinnen und Vermittler aus Kunstkritik und Kunstgeschichte nachgerade angespornt fühlen, das 'Rätsel' zu lösen.

²⁴ Vgl. S. Polke, zit. n. Polke/Groot/Heynen 1983, S. 276.

²⁵ Vgl. ebd. sowie insb. Groot 1988, S. 68, wo er mit Blick auf den Pavillon schreibt: "Polke tries as far as possible to reduce his handwriting to nothing."

Sammlungen des *Vitrinenstücks* Teil einer sorgfältig inszenierten Installation, die in ihrer Gesamtheit die 'Signatur' des Künstlers trägt und auf diese Weise von vornherein als Teil seines 'opus magnum' ausgewiesen ist. Erst recht gilt dies für das Quartett der monochromen "Mineralfarbenbilder": Hier sorgt das spröde Naturpigment sogar dafür, dass jeder Pinselstrich sichtbar bleibt – womit den Arbeiten die Handschrift ihres Autors umso unverbrüchlicher eingeschrieben wird.

Den Charakter einer in diesem Sinne immer schon zweifach kodierten 'Signaturen-Lehre' nehmen in Venedig schließlich auch die so genannten "Schleifenbilder" auf, indem sie nicht nur den bereits ihrer "Vorlage", dem Dürer-Holzschnitt, zugeschriebenen Charakter einer Chiffrenschrift aufnehmen, fokussieren und ins Material selbst zurückspiegeln, sondern zugleich mit Polkes eigener Vorliebe für das Spiel mit mehrdeutigen Formen korrespondieren.²⁶ Dabei dürfte die Verständigung mit Dürer nicht nur im Sinne eines Selbstzitats zu verstehen sein, das Polke-Kenner einerseits auf die 'Appropriationen' des bekannten "Dürer-Hasen" und andererseits auf die in zahlreichen Arbeiten der späten sechziger Jahre thematisierte kunsthistorische Korrespondenz-Lehre einer generationsübergreifenden Genie-Genealogik zurückverweist.²⁷ Immerhin wählt Polke mit den "Schleifen" eben jene Elemente des Holzschnitts aus, die im Rahmen einer der herrscherlichen Repräsentation dienenden Auftragsarbeit, welche einem vorgeschriebenen Programm zu folgen hat, von der 'Virtuosität' des Künstlers zeugen – und im Übrigen in der Kunstgeschichte immer wieder sowohl deren Ausweis wie auch als sich der Deutung entziehende "geheime Zeichen" aufgefasst worden sind.²⁸ Ein weiteres Mal erweist er sich also als 'pictor doctus', der auf kunsthistorisches Vorwissen baut und dieses für sich zu nutzen weiß – zumal es sich bei einem *Biennale*-Beitrag in der Tat um eine vergleichbare Arbeitsaufgabe handelt, nämlich im Auftrag einer Nation dieselbe im Rahmen eines Kunstwerks "kunstfertig" zu repräsentieren. Anders als zu Dürers Zeiten kann der

²⁶ Vgl. zur Ikonographie der "Schleife(n)bilder" und den Variationen des Schleifenmotivs in Polkes Gesamtwerk ausf. Bischoff 1992. Die an der Frontseite des Pavillons neben der Tür gehängte, ebenfalls aus den ornamentalen Randmotiven einer Dürer-Illustration (in diesem Fall einer Federzeichnung zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilian I.) entlehnte *Schnauke* hatte Polke programmatisch über seinem Namenszug platziert, vgl. Shah 2002, S. 51f.; zur Vorlage vgl. Gombrich 1982, S. 276f.

²⁷ Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. V.1., Abs. "Konstellationen"; ähnlichen, als in diesem Sinne 'genealogische' Anschlüsse signalisierenden Selbstzitat, die zugleich Transformationen zuvor unter 'kritischen' Vorzeichen vorgenommener Referenzen vorstellen, war bereits in Kap. IV.1. bzw. Kap. IV.2. bei Anselm Kiefer sowie in Kap. III.3. bei Jörg Immendorff zu begegnen.

²⁸ "Rätselhaft" wirken die überbordenden Ornamente gerade in Relation zum humanistischen Gesamtprogramm der Darstellung, das von Willibald Pirckheimer in den die Gespanne des Wagens begleitenden Texten breit erläutert wird. Shah 2002, die im Zh. mit ihrer Deutung der "Schleifenbilder" auch diejenige der Vorlagen referiert (vgl. ebd. S. 67f., namentl. die von Tavel 1965 u. Panofsky 1948/1977), unterschlägt diesen Aspekt ebenso wie die – zuvor im Bezug auf die *Schnauke* noch klar erkannte – Rolle, welche die Wahl eines grillenhaften Ornaments noch vor weiterführenden Deutungen insofern spielt, als sie "im Auge des Betrachters" perfekt mit der Polke zugeschriebenen "Grillenhaftigkeit" korreliert – was etwa die Deutungen von Schultz-Hoffmann u. Bischoff 1992 bestätigen. Tatsächlich gilt Dürer aber auch als "Hüttenbruder" Kaiser Maximilians (vgl. u. a. Lehnhoff 1929/1981, S. 50); und dass sich dieser Aspekt des Schulterschlusses ebenfalls über die Zitate der Schleifen transportierte, belegt die Sichtweise von Groot 1988, vgl. hierzu weiterf. unten. Zu Dürer im Kontext okkultur Traditionen vgl. ausf. Hartlaub 1940/1991 (mit zahlr. weiteren Verw., u. a. auch auf versch. Publikationen aus dem Umfeld der Warburg-Schule) sowie die entspr. Verweise in Kap. IV.2. zu Anselm Kiefer.

zeitgenössische "Ausstellungskünstler"²⁹ allerdings davon ausgehen, dass der Glanz dieser Repräsentationsleistung primär auf seinen eigenen Namen fällt, während er seinen Auftraggebern erst sekundär zu Gute kommt. Wenn Polke nun ausgerechnet in Venedig – weit entfernt von den parodistischen Zügen, die seinen früheren 'Appropriationen' innewohnten – den Schulterschluss mit jenem "großen deutschen Künstler" demonstriert, dessen Italienreise diesen in den Augen der Kunstgeschichte zu einem vom Humanismus geprägten Kosmopoliten machte, der das Erbe einer deutschen Tradition mit dem "Künstler-Wissen" und dem Künstler-Selbstbewusstsein eines Renaissance-'Genies' auf sich vereint, dann müssen seine Interpreten lediglich bereits gelegten Spuren folgen.³⁰ Forciert wird auf diese Weise ein vergleichbares Prinzip, wie es die kunstkammergleich installierten 'naturalia', 'artificialia' und 'mirabilia' für das "alchemistischen Vorstellungen" zuarbeitende Assoziationsfeld des *Athanor* in Gang zu bringen vermögen: Die scheinbar den Bildern des Künstlers, also den Werken zugeordnete Interpretationsleistung kommt immer auch dem "Bild vom Künstler" zu. Ähnlich wie auf der Ebene der Farbmaterie jeder physikalische Prozess und jede chemische Reaktion auf das Konto des 'Alchemisten' verbucht, jede Farbwolke als Traumgesicht eines 'Visionärs' verstanden werden kann, lassen sich über das Dürer-Zitat die Topoi der "Italienischen" beziehungsweise "Venezianischen Reise" ebenso wie diejenigen der "Virtuosität" und "Genialität" nahezu bruchlos auf Polke überschreiben³¹ – der damit nicht zuletzt eins beweist: Wie geschickt er die Medien der Kunst(geschichte) zu nutzen weiß, um sie zu Monumenten zu machen.³² Dass eben diese Anspielung auf den "deutschen Künstler par excellence"³³ am gegebenen Ort – dem von den für ihren Dürer-Kult bekannten

²⁹ In Anlehnung an den von Bättschmann 1997a geprägten Begriff (der Polke in seinem Buch freilich nicht behandelt).

³⁰ Gleiches gilt übrigens auch für das von Hentschel 1991, S. 422 als Dürer-Zitat identifizierte "Traumgesicht" im Hintergrund des Bildes *Neid und Habgier II*, das dieser in Referenz auf Dürers berühmtes Aquarell von 1525 im Chor mit den ungegenständlichen "Lackbildern" auf das Visionäre deuten sieht (vgl. a. Hentschel folgend Shah 2002, S. 56ff.)

³¹ Dies führt bereits Stemmlers Text in den Passagen zu den *Dürerscheifen* vor, vgl. Stemmler 1986a, o. P., wo es u. a. – in nachgerade animistischer Belebung der "Schleifen" heißt, "daß die Lineamente Raumcharaktere physiognomisch artikulieren, den metaphysischen Raum beschwören, von dem sie zugleich durchdrungen sind. Im Gesamt-Programm führen sie (d. h. die "Schleifen") den Bilderzug der farbigen Raumcharaktere – der linienfreien, anthropologischen Farbpersönlichkeiten – namens einer venezianischen Reise heimlich an."; ähnlich auch C. Schultz-Hoffmann 1992, die hier auch auf Beuys rekurriert: "Wenn ein Künstler, ähnlich wie Joseph Beuys, als Alchemist, Hexenmeister und manischer Experimentator bewundert und belächelt, den deutschen Pavillon gestaltet, liegt die gedankliche Verbindung zu Albrecht Dürer, Venedig-Reisender und Inbegriff deutscher Kunstgröße, als in vieler Hinsicht verehrtem und gleichzeitig ironisch umgekehrtem Gegenpart nahe." (ebd., S. 10)

³² Was Joseph Beuys in der Tat im Rahmen seines Beitrags für den Deutschen Pavillon auf der *Biennale* 1976 – also just am selben Ort – programmatisch gefordert hatte, vgl. ausf. oben, Kap. III.6., Abs. "Medien zu Monumenten".

³³ Vgl. Kuspit 1988a, der in seinem Artikel zu Polke Dürer als "archetypal German artist" bezeichnet (ebd., S. 42) – eine Rolle, die für die jüngere Moderne Joseph Beuys übernommen haben dürfte; s. hierzu auch weiterf. unten sowie neben dem vergleichenden Resümee (Kap. VII.3.) auch den Ausblick in Kap. VIII.2.

Nationalsozialisten errichteten Pavillon³⁴ – ein zweideutiges Moment enthalten könnte, kommt offenbar weder späteren Interpreten noch den Bericht erstattenden Kritikern in den Sinn, die sich mehr als bereitwillig und mit zunehmendem Enthusiasmus dem 'Zauber des Goldes' hingeben, das Polke passender Weise zur Eröffnung von der Empore des Pavillons auf ihre Häupter herabregnen lässt.³⁵

Noch weitaus erstaunlicher muss freilich erscheinen, dass später ausgerechnet jene, die im *Athamor* den Ausweis des 'Künstler-Alchemisten' sehen und zum Anlass ausführlicher Interpretationen nehmen, es nicht weiter für erwähnenswert zu halten scheinen, in welchem thematischen Kontext dessen Präsentation im Rahmen der *Biennale* stand: Während die von Maurizio Calvesi als künstlerischem Leiter kuratierte Grossausstellung als Gesamte dem Motto "Arte e Scienza" ("Kunst und Wissenschaft") folgte³⁶, hatte es nämlich dessen Mailänder Kollege Arturo Schwarz übernommen, jene eingangs bereits vorgestellte, umfangreiche Schau zum Thema "Arte e Alchimia" zusammenzustellen, deren Ziel es war, die "attualità creativa di un'antica scienza" vorzuführen.³⁷ Im Dialog mit historischen Darstellungen sollten Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern von der frühen Moderne bis zur zeitgenössischen Gegenwart nicht nur die Omnipräsenz "alchemistischer Vorstellungen", sondern auch die prinzipielle Verwandtschaft von Kunst und Alchemie belegen.³⁸ Ebenso wie der historische Alchemist "artista, poeta o filosofo" genannt worden sei, so die Argumentation, die Schwarz in seinem ausführlichen Katalogessay entwickelte, könne man

³⁴ Vgl. zum im 19. Jahrhundert einsetzenden Dürer-Kult und dessen Effekten auf Selbstverständnis und Bild des "deutschen Künstlers" Ruppert 2000, S. 180f.; sowie zur Geschichte des Deutschen Pavillon, auf die insb. 1993 der Beitrag von Hans Haacke sehr spezifisch einging, Jahresring 1989 u. Glozer 1995. Auch die heftigen Reaktionen auf Kiefers Präsentation mit dem deutschen Nationalsozialismus assoziierbarer Arbeiten verdankten sich nicht zuletzt dem Wissen um die Geschichte des Pavillons, vor dessen Hintergrund sie einmal mehr als Provokation (nämlich als "Selbstbeschmutzung") verstanden werden mussten, vgl. ausf. oben, Kap. IV.1.

³⁵ Von dieser kleinen Inszenierung berichten etwa Hübl 1986, S. 142 u. Newman 1986, S. 54 ("Polke sprinkled gold leaf from the walkway above: symbolizing the artist as both god and trickster"); eine Geste, die nicht zuletzt an Yves Kleins für seine *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959-1962) entwickeltes Zeremoniell denken lässt (vgl. hierzu oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" sowie das "Schlussbild" u. DAbb. 672ab); von fern aber auch an jenes Blattgold erinnern mag, das Joseph Beuys in seiner Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) bildwirksam einsetzte (vgl. oben, insb. Kap. III.8. u. DAbb. 80; sowie für den späteren Einsatz des Materials, übrigens 1982-1984, a. DAbb. 673b) – wiewohl Polkes Geste derjenigen Kleins denkbar näher steht.

³⁶ Vgl. Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1986. Erstaunlich ist die Ausblendung dieses Zusammenhangs nicht zuletzt, da zeitgleich das *Kunstforum International* der Schau in seinem Themenband *Kunst und Wissenschaft* einen eigenen Dokumentationsteil widmete, in dem – neben mehreren kritischen Essays – etwa auch D. Stemmlers für den Katalog des Deutschen Pavillons verfasste Monographie zu Polkes *Athamor* in Auszügen erschien (vgl. die Anm. oben).

³⁷ Vgl. Ausst. Kat. Arte-Alchimia/Venedig 1986 u. darin insb. den umfangreichen Essay des Kurators (Schwarz 1986a) sowie dessen Zusammenfassung im Hauptkatalog der Schau (Schwarz 1986b); einf. hierzu a. oben, Kap. I.2., Abs. "'Arte e Alchimia'". Im Themenband des *Kunstforum International* finden sich nicht nur Teile der Ausstellung photographisch dokumentiert, sondern mit einem eigenen Artikel zum Thema auch Schwarz' Thesen ausführlich vorgestellt; vgl. Hübl 1986, der dem Vorhaben freilich wenig Überzeugungskraft zugesteht und insbesondere dem zeitgenössischen Part der Ausstellung harsche Worte widmet.

³⁸ In seiner Argumentation beruft sich Schwarz, insbesondere mit Blick auf die moderne und zeitgenössische Kunst, vor allem anderen auf C. G. Jung und an diesen anschließende Publikationen zur "Archetypenlehre" bzw. zu "Psychologie und Alchemie" sowie auf Autoren aus dem Umfeld des französischen Surrealismus (neben A. Breton u. B. Péret u. a. auf A. Artaud sowie auf die Schriften Gaston Bachelards).

auch im Künstler der Gegenwart unschwer den "alchimista" wieder entdecken, insofern dem kreative Prozess dieselben Motive zu Grunde lägen wie der Arbeit am 'Großen Werk':

"In questo senso ogni attività creativa avrebbe un carattere alchemico. Ogni artista potrebbe rivendicare la qualifica di alchimista."³⁹

Ob es der mangelnden Begeisterung zuzuschreiben ist, mit der die internationale Kritik seinerzeit auf Schwarz' Unternehmen reagierte – dem man im Übrigen in der Tat vorwerfen kann, dass es abgesehen von den theoretischen Problemen, die seiner eher poetisch orientierten Argumentation anhaften⁴⁰, insbesondere in den zeitgenössischen Beiträgen schwach und insgesamt allzu ausufernd umgesetzt war⁴¹ – oder ob die nachmalige Konzentration auf eine monographische Perspektive dazu führte, dass dieser Präsentationszusammenhang selbst in den Texten, die Polkes *Athanor* einer eingehenden Betrachtung widmeten, aus dem Blick geriet, sei dahin gestellt. Jedenfalls dürfte der von dem *Biennale*-Komitee getroffenen Entscheidung, Polke für seine Installation – die auf ihre Weise ebenfalls dem vorgegebenen Tenor einer Gleichsetzung von "arte e alchimia" folgt – den *Goldenen Löwen* für *Malerei* und nicht etwa für die "Einrichtung des schönsten Pavillon" zu vergeben, durch die enge Anlehnung an das im Vorfeld ausgerufene Thema durchaus absichtsvoll entgegen gearbeitet worden sein.⁴² Schließlich musste die Identifikation mit dem von Schwarz propagierten "Bild vom Künstler" – hinter der man folglich durchaus strategische Züge vermuten könnte – in den 'Spiegel-Bildern' des *Athanor* betrachtet wie ein authentisches Bekenntnis zur 'ars magna' wirken.

³⁹ Vgl. Schwarz 1986a, S. 21. Ähnlich heißt es im Hauptkatalog: "The alchemist and the artist share the same ambition: to make in order to know, and to know in order to transform both themselves and the world. Alchemy and art aspire to become a system of knowledge and an instrument of transmutation.", vgl. Schwarz 1986b, S. 77. Hübl, der diese Passage ebenfalls zitiert, nimmt in seiner Übs. eine kleine, aber markante 'Änderung' vor "Der Künstler und der Alchimist haben den gleichen Ehrgeiz: *Sie wollen wissen machen* [...] durch Verändern. Sich und die Welt. Alchemie und Kunst trachten danach, ein Erkenntnisssystem zu sein und ein Instrument der Transmutation." (vgl. Hübl 1986, S. 141; Hervorh. V. K.).

⁴⁰ Problematisch ist im Rückblick die Generalisierung einer Perspektive, die bereits im Umfeld des Surrealismus im Einzelfall zu Verzerrungen führen kann, wenn etwa die theoretischen und poetischen Entwürfe A. Bretons und A. Artauds miteinander vermengt und unterschiedslos auf verschiedene künstlerische Positionen projiziert werden; ähnliches gilt für das Verfahren, C. G. Jungs Schriften als Schlüssel für einen (psycho-)analytischen Zugang zu Arbeiten zu begreifen, deren Autoren ihrerseits mit Jungs Theorie vertraut sind bzw. seine reich illustrierten Bücher als Inspirationsquelle nutzen. Die Kritik im *Kunstforum International* akzentuierte allerdings andere Aspekte – nämlich insbesondere die mangelnde Aktualität sowohl mit Blick auf die Beziehungen von Kunst und Alchemie (s. Welsch 1986, insb. S. 129 u. hierzu a. oben, Kap. I.2., Abs. "Arte e Alchimia") als auch mit Blick auf die ausgewählten zeitg. Künstler (W. Welsch, M. Hübl).

⁴¹ Vgl. hierzu Hübl 1986, dessen Kritik mit Blick auf die von Schwarz ausgewählten zeitgenössischen Arbeiten in weiten Teilen mehr als nachvollziehbar erscheint. Während sich Hübl – nicht zu unrecht – erstaunt zeigt, dass ausgerechnet "Beuys in 'Arte e Alchimia' nicht vertreten ist, gerade er, der in bester Alchimistenmanier, einzelnen chemischen Elementen bestimmte menschliche Seinszustände zuordnete" (ebd., S. 146), scheint er es eher zu begrüßen, dass Schwarz "weder James Lee Byars vordergründig Reverenz erweisen [...], noch [...] Sigmar Polke hofieren" wollte (ebd., S. 141).

⁴² Dies gilt übrigens auch für die Ausgestaltung der Installation zur 'Kunst- und Wunderkammer', einem Thema, dem ebenfalls in der Hauptausstellung eine eigene Sektion gewidmet war, vgl. Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1986, S. 113 ff.; Ausst. Kat. Wunderkammer/Venedig 1986 u. Haase 1986.

– 'Baldanders' –

"Polke the Alchemist' is an idea that somebody once threw out into the world as a superficial definition of what I do, and as a term to feed the public. But my interest in the subject comes from somewhere entirely different."⁴³

Für einen Moment mochte es die vom atmosphärischen 'Goldregen' des *Athanor* Verführten daher durchaus zu irritieren, schon zwei Jahre später ausgerechnet von dem gefeierten 'Alchemisten' selbst eine derart scharfzüngige Distanzierung zu vernehmen – zumal in der selben Ausgabe der Zeitschrift *Flash Art*, in der die Stellungnahme publiziert ist, Paul Groot den auf seinem fünf Jahre zurück liegenden Gespräch basierenden Strang der Einschreibung in ein entsprechendes Bild -ebenfalls in direkter Berufung auf Polke – fortzuführen weiß.⁴⁴ Zusammen mit einem Rückblick auf den venezianischen *Athanor* – den Groot ohne jede Ironie im Zeichen einer Transformation "mit alchemistischem Hintergrund" stehen sieht – dienen hier nämlich die alten Interview-Zitate einmal mehr dazu, das "Bild vom Künstler" als 'Magier-Alchemisten' zu authentifizieren, wobei Goya und Dürer, Beuys und Goethe als würdige Ahnen fungieren sollen. Während Ersterer in Anspielung auf Polkes obsessive Beschäftigung mit dessen Gemälde *Die Alten* dazu dient, unter Verweis auf die Figur des *Saturn* den Künstler selbst als unter dessen Ägide geborenen, dem 'Dunklen' und 'Geheimnisvollen' zugeneigten 'Genius' einzuführen, soll dieser darin offenbar sogar seinen 'Meister' Beuys übertreffen:

"Polke is obsessed with the painters who have expressed their deeper and darker fantasies alongside the official iconography determined, as it were, by the Enlightenment. He mentions no painter as often as Goya and there is no painting in which he is more interested than in Goyas *Saturn*. [...] Polke wants to reinstate the mystery of painting. He does this by championing a concept of art like that of Joseph Beuys. He focuses attention on the rituals that primitive peoples practice, in which remains a mystical relationship between the artist and the people. [...]"⁴⁵

Unter einschlägigen Vorzeichen erscheint denn auch die Verbindung, die Groot speziell zu den beiden Leitfiguren der deutschen Kunst- beziehungsweise Literaturgeschichte zieht – ganz so, als sei es möglich, ungeachtet der von Polke selbst im Frühwerk mit den launigen Variationen auf den "Dürer-Hasen"⁴⁶ und dem zwischen *Goethes* und *Polkes gesammelten Werken*⁴⁷ eingeführten Karikaturen des deutschen Genie-Begriffs nunmehr im Anschluss an diesen eine ungebrochene genealogische Erblinie zu errichten:

"Dürer was a member of a secret brotherhood of painters; Polke uses signs found in the margins of his work. It is no wonder, then, that Polke wanted to show his Dürer interpretations in Venice. [...] These [d. h. die von Polke zitierten "Dürerschleifen"] are magic symbols that can also be found in other black-magic world-views that have always been there, hidden under the surface of our official culture though

⁴³ Vgl. Polke/Schmidt-Wulffen 1988, S. 70.

⁴⁴ Vgl. Groot 1988 u. für die verwendeten Interview-Zitate Polke/Groot/Heynen 1983.

⁴⁵ Vgl. Groot 1988, S. 67.

⁴⁶ Vgl. oben, Kap. V.1., Abs. "Konstellationen".

⁴⁷ Vgl. S. Polke: *Goethes Werke* (1963), Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997 u. *Polkes gesammelte Werke* (1969), Abb. in Ausst. Kat. Polke/San Francisco, Tf. 1. Aus einer direkten Gegenüberstellung beider Arbeiten, die jeweils die Rücken einer "Gesamtausgabe" simulieren, wird ersichtlich, dass Erstere in "Polkes Ausgabe" nur fünf Bände zählen – während Letztere ganze siebzehn dickleibige Folianten umfassen.

sometimes very active. The spirit of Goethe or Paganini, regular visitors to Polke's world, expresses itself in sounds, words, rhythms that create a magical atmosphere. [...] He is like Goethe, 'Newton was wrong he concludes'. And Polke imitates him with an alchemical quest that has taken him back via Goethe, and Dürer, as far as the Middle Ages and the *Book of Kells*. This is alchemy, and for Polke alchemy is not only metaphorical, but literal."⁴⁸

Nun steht es außer Frage, dass der "Beziehungswahn"⁴⁹ des Kritikers auf vom Künstler selbst gesetzte Zeichen reagiert – und dass sich diese Zeichen, denen bereits in den noch eher frech anmutenden Anspielungen auf das Primat des Geniegedankens eine Doppelstrategie innewohnte, gegenüber dem Frühwerk gewandelt haben. Und liegt es nicht denkbar nahe, angesichts des geheimnisvollen Eigenlebens, das die von ihm verwendeten Substanzen auf den Bildträgern entwickeln, namentlich in seinen großformatigen, gegenstandslosen Tableaus eine Wiederaufnahme und Fortführung nicht nur des "Spiritual in Abstract Art"⁵⁰, sondern auch der 'ars magna' selbst zu erkennen, in deren Zuge die Kunst an einen Punkt getrieben wird,

"that is the aim of alchemy, the total dissociation from matter in order to attain the spiritual."⁵¹

Dass sich seine Zugehörigkeit zur "geheimen Bruderschaft" der 'Großen Generatoren' vor dem Hintergrund seiner jüngeren Arbeiten nunmehr ganz unironisch argumentieren lässt, ist zweifellos ein von Polke selbst durchaus absichtsvoll eingegangenes Risiko – mit dem er im Übrigen sogar dort, wo er sich scheinbar von der Einschreibung in das Bild des 'Alchemisten' distanziert, weiterhin zu liebäugeln weiß. So setzt er dem eingangs zitierten Spott auf die "oberflächliche Definition" seiner Kunst als "Alchimie des Bildermachens" (Hohmeyer) mit einer Ergänzung nach, die letztlich um so mehr suggeriert, in ihm einen "wahren Alchymisten"⁵² zu vermuten:

"We always talk as though we knew what alchemy was all about. But not even the alchemists knew what they were really doing. I'm convinced they were at a point they were experimenting both with matter and spirit. 'Go to the roots.' 'Like to like.' When you get involved with it, you discover a very

⁴⁸ Vgl. Groot 1988, S. 67. Speziell mit Blick auf Goethe lässt sich im Werk der achtziger Jahre freilich auch eine Arbeit finden, die Groots Perspektive zu bestätigen scheint – bzw., ganz ähnlich wie für Leonardo und Dürer vermerkt, im Hinblick auf entsprechende "Konstellationen" neue Zeichen setzt: So führt die nahe liegende Assoziation von Polkes *Ginkgo* ([1988-]1989) mit Goethes Gedicht *Gingo biloba* (aus dem *Westöstlichen Diwan*, vgl. Goethe HA 1988, Bd. 2, S. 66) nicht nur zu einer Assoziation des Künstlers mit dem Dichter, in deren Zuge die von letzterem thematisierte 'Vereinigung der Gegensätze' gleichsam "ikono-biographisch" auch auf Polke zurückgelesen wird. Sondern auch dazu, dass das Bild den Künstler, unterstützt von dem in ihm verarbeiteten Blattgold, im Glanz einer 'coniunctio oppositorum' einmal mehr als 'Magier-Alchemisten' erscheinen lässt; vgl. Temkin 1990b u. Shah 2002, S. 47f., Abb. des Bildes ebd., S. 27 bzw. ebd., Abb. 14/S. 195.

⁴⁹ In Korrespondenz zu Polkes Kommentierung der "Mappen-Edition", vgl. hierzu ausf. oben, Kap. V.1.

⁵⁰ In Anlehnung an den Titel des Ausst. Kat. *Spiritual/Los Angeles* 1986.

⁵¹ Vgl. Groot 1988, S. 68.

⁵² In Anlehnung an Steiner GA 130/1987, S. 76 bzw. Bekh 1942/1987, S. 75; vgl. hierzu oben, Kap. III.9., Abs. "'Wahre' und 'falsche Alchymisten'".

Jewish principle of cabbalistic religion. Chemicals got into it more from the Arabs. [...] It's probably a question of a desire to create connections among the period's principal spiritual impulses."⁵³

Auch das Desinteresse an der "Substanzlehre" scheint nur vorgeschützt, wenn Polke im selben Atemzug seine Arbeit mit den verschiedenen Metallen als Operationen beschreibt, die deren Eigenleben auf der Bildfläche erwecken sollen.⁵⁴ Dass ihm entgeht, wie suggestiv solche Formulierungen auf seine Interpreten wirken, ist wohl ebenso wenig anzunehmen wie im Fall seiner expliziten Verweise auf die Giftigkeit der verwendeten Substanzen, die er zuvor – offenkundig selbst an Hohmeyers Formulierung einer "Alchimie der giftigen Bilder" anknüpfend – im Gespräch mit Goot und Heynen einzubringen weiß:

"Ik blijf me afvragen hoe je uit stront goude kun[s]t maken. Giftige kleuren, alles gaat om de kleur. Wat me echt bezighoudt is de chemische werking van de kleuren [...]. Dat straalt maar uit, en gaat zelfs zo ver dat bij een stof als radium de kleur dodelijk is, een verschijnsel dat zich niet ikonografisch laat verklaren. [...] Je moet dingen formuleren die verboden zijn."⁵⁵

Noch einen Schritt weiter geht er ein Jahr später im Gespräch mit Bice Curiger, wenn er sich im Anschluss an einen Dialog über seine "giftigen Bilder" und namentlich das "Schweinfurter Grün" und das arsenhaltige "Auripigment" – mit denen er 1981 ausgerechnet einen *Goldklumpen* malt⁵⁶ – zunächst ins Umfeld magischer Vorstellungen begibt und dann, ganz ähnlich wie zuvor Joseph Beuys auf das homöopathische "similia similibus" beruft:

"Auri-Pigment verwendet man zum Enthaaren. Man kann sich jetzt natürlich überlegen, dass einer vor dem Bild steht und ihm die Haare ausfallen. D. h. es würde auf das Bild zurückwirken und ihm eine Bedeutung geben, die brauchbar ist. [...] Es kommt immer darauf an, ob Du weisst, dass es giftig ist. Aber in so kleiner Dosis kann es auch eine Medizin sein. 'Heilung und Besserung'. So heisst doch ein Bild von mir."⁵⁷

⁵³ Vgl. Polke/Schmidt-Wulffen 1988, S. 68. Das Zitat belegt aufgrund seiner dezidierten Verweise auf das historische u. geistesgeschichtliche Feld der Alchemie, dass sich Polke entsprechend kundig gemacht hat. Ob aus einer solchen Bemerkung geschlossen werden kann, dass sich der Künstler fürderhin in seinen gesamten ästhetischen Prinzipien auf diese geistige Tradition bezieht, wie dies Seegers im Zuge ihres Deutungsansatzes suggeriert (vgl. Seegers 2003, S. 132ff. u. hier S. 149f.), oder ob es eher um ein Referenzfeld geht, das den zu guten Teilen schon früher entwickelten bildnerischen Prinzipien (etwa der Kombinatorik) entspricht, weiterf. Anregungen für Bildideen liefert und sich zugleich für eine Positionierung anbietet, bleibt jedoch zu diskutieren.

⁵⁴ Ebd., S. 70.

⁵⁵ Vgl. Polke/Groot/Heynen 1983, S. 281; einschlägig ist hier nicht zuletzt natürlich auch die einleitende Bemerkung, aus "Dung" Gold bzw. "gute Kunst" machen zu wollen, die ihrerseits an den alchemistischen Läuterungsvorgang gemahnt. Vor allem aber wird die Betonung der gefährlichen Giftigkeit seiner Bilder in der Folge den Interpreten immer wieder als Unterpfand dienen, ihn in das Bild des – ebenfalls alle Gefahren missachtenden – 'Alchemisten' einzuschreiben; vgl. neben Szeemann 1984, Groot 1988 u. v. m.; sowie nicht zuletzt Hentschel 1991, S. 417 – wiewohl er an anderen Stellen seines Textes immer wieder gegen entsprechende Zuschreibungen argumentiert (s. weiterf. unten); Drathen 1990 resümiert gar "it takes a stroke of a genius to control this process" (gemeint ist der experimentelle Umgang mit giftigen und chemisch reagierenden Substanzen, vgl. ebd., S. 44).

⁵⁶ Vgl. DAbb. 451 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992, Kat. 15. An die zehn Jahre später wird Polke das Sujet noch einmal in der Photographie aufgreifen und unter dem Mikroskop aufgenommene Goldkörnchen zu monumentalen "Nuggets" vergrößern (vgl. o. T., 1990, Abb. im Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 174/S. 238f. u. DAbb. 452); während diese Arbeiten im Zusammenhang mit seiner Ausstellungsinszenierung für seine große Retrospektive in den USA zu sehen sind, auf die an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein wird, liesse sich als photographisches Pendant dem *Goldklumpen* der der bereits erwähnte, ebenfalls mit der 'Aura' einer 'giftigen' Schönheit spielende *Radiumstrahl auf Ektachrome* (1982, s. DAbb. 450) zur Seite stellen.

⁵⁷ Vgl. Polke/Curiger 1984/1990, S. 9.

Bei allem Schalk, der aus solchen Sätzen spricht: Wer sich nicht nur in seinen Bildern, sondern auch in seinen Worten im Gravitationsfeld der Alchemie bewegt, legt es darauf an, auch selbst in entsprechendem Licht zu erscheinen.⁵⁸ Inwiefern "Polke's alchemy" beim Wort zu nehmen ist, steht jedoch – wiederum wortwörtlich – auf einem anderen Blatt. Wenn er gegenüber Groot und Heynen sein Bekenntnis zur "Alchemie der Farbe" mit dem Hinweis auf den Abdruck des Blattes *Farbwechsel bei Plattfischen* im Berliner *Zeitgeist*-Katalog unterstreicht, das – anders als es der Titel suggerieren mag – doch eher dazu verführt, die "Chiffreschrift der Natur"⁵⁹ mit seinen "Rasterpunkten" zu identifizieren, dann deutet die Transformation, die "dat didactische werk" im Gespräch mit den Kritikern erfährt, einmal mehr auf einen "Farbwechsel" in Polkes Selbstdarstellung hin.⁶⁰ Doch handelt es sich hier um "alchemistische betekenisse"⁶¹ oder sind diese lediglich Teil einer Strategie?

– Maskeraden –

Um dieser Frage im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption nachzugehen, lohnt noch einmal ein genauerer Blick auf die 'Umgangsformen', die der Künstler mit verschiedenen Öffentlichkeiten pflegt – und speziell auf die Rolle, welche die 'Rhetorik der Hermetik' in diesem Zusammenhang spielt. Zu dem "Bild vom Künstler", das sich in diesem Rahmen bietet, gehört nun nicht allein die weitgehende Verweigerung gegenüber Pressegesprächen und Wortinterviews beziehungsweise deren Publikation, welche einerseits einer souveränen Unlust gegenüber den Untiefen des "Betriebssystems Kunst" entsprechen mag, andererseits aber auch ein wirksames Vehikel der Kontrolle über das darstellt, was für gewöhnlich – als gleichsam 'authentische Äußerung' aus erster Hand verstanden – zum 'Prüfstein' wird, an

⁵⁸ In der Tat bleibt selbst im Fall des zitierten Passus aus dem Gespräch mit Curiger eine einschlägige Deutung nicht aus, wenn ihn B. Marcadé zum Ende seines Essays *La droguerie de Polke* breit zitiert und, vom "pharmakon" – "par essence hybride" – ausgehend, in der Doppelzüngigkeit des Künstlers den 'wahren' 'peintre maudite' und 'Magier-Alchemisten' erkennen will: "Polke [...] réveille le magicien, l'alchimiste, le charlatan [...] qui sommeille au fond de tout peintre. L'artiste, n'est-il pas, en définitive, celui [...] qui est littéralement capable avec de la merde [...] de faire de l'or?", vgl. Marcadé 1986, S. 131.

⁵⁹ Vgl. zu diesem Begriff, den Novalis in seinen *Lehrlingen zu Sais* prägte (Novalis S I/1977, S. 79-109, S. 79) und dessen Bedeutung in der romantischen Kunsttheorie die kompakte Einführung von Frank 1995; s. einf. auch oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie".

⁶⁰ Vgl. Polke/Groot/Heynen 1983, S. 281f.: "Het gaat om de chemische werking van de kleuren, om de alchemie van de kleur. In de *Zeitgeist*-catalogus heb ik daarom ook dat didactische werk met de platvis laten afdrukken."; sowie zum Blatt selbst DAbb. 453 u. oben sowie Kap. V.1. Wer das Blatt – wie Groot und nach ihm zahlreiche andere Interpreten – vor dem Hintergrund von Polkes nachmaligem Kommentar als lupenreines *Bekenntnis* zur Alchemie werten will, "übersieht", dass der "Farbwechsel" bei Plattfischen eigentlich nur schwer mit deren Allegorik in Verbindung zu bringen ist, sondern vielmehr der Mimikry, also der Anpassung an verschiedene Gründe dient – wie derjenige des Chamäleons, das Polke selbst in diesem Zh. explizit als Referenz anführt, bevor er wieder auf die Alchemie zu sprechen kommt ("De platvis past zijn kleur aan de natuurlijke omstandigheden aan, net een kameleon. Wij kunnen dat niet, wij moeten altijd *terugvallen* op de alchemie van de kleur [...]", ebd., Hervorh. V. K.).

⁶¹ Im Sinne derer, die A. von Graevenitz in ihrem entsprechend betitelten Artikel bei Polkes Generationsgenossen Kiefer sieht, vgl. Graevenitz 1987a; zu Polke in diesem Kontext Graevenitz 1991a.

dem sich die Interpretationen Dritter messen lassen müssen.⁶² Polkes spröde Haltung gegenüber 'Antrittsbesuchen' von Kunsthistorikern, Sammlern und Kritikern ist längst ein Teil der 'Legende', die sich mit einer gewissen Kontinuität durch die 'legenda', also die für und über ihn verfassten Texte zieht. Von deren Autoren wiederum wird sie nicht nur gern zum Anlass genommen, das eigene Schreiben in Szene zu setzen, insofern in diesem Zuge entweder auf die eigene Kompetenz, aus 'objektiver Distanz' zu vermitteln oder, günstiger noch, im Fall eines erfolgten Besuches oder Gespräches, auf das Privileg der Nähe zum Künstler verwiesen werden kann.⁶³ Zugleich lässt sich dem Künstler auf diese Weise – ähnlich wie Anselm Kiefer – leichter Hand eine Sonderexistenz zusprechen, die ihn als stillen Forscher und Experimentator einmal mehr in die Tradition genialer "Außenseiter der Gesellschaft" stellt.⁶⁴ Ähnliches gilt für Polkes rare Präsenz in der (Kunst-)Öffentlichkeit: Ereignisse, zu denen der Künstler zu erscheinen sich die Ehre gibt, werden automatisch aufgewertet, während seine Auftritte den Stoff für Anekdoten liefern, die von Text zu Text weitergereicht werden und ihrerseits über die 'legenda' die 'Legende' speisen. Wiewohl sich der Umstand, dass "Polkes Schweigen" – wie sein "Lachen" – "überbewertet" zu werden pflegen⁶⁵ ebenso wie die Kolportation einschlägiger Künstler-Anekdoten zunächst vor allem als *Rezeptions*phänomen greifbar wird, ist der eigene Anteil an dessen Generation doch nicht verkennen: Wer längst über gute Kontakte verfügt, der darf es sich durchaus leisten, die Diva zu spielen und die Gepflogenheiten des Betriebssystems zu ignorieren; wer selten und nur mit "Auserwählten" spricht, kann seine Stellungnahmen um so treffsicherer lancieren – und wer zu prominenten Anlässen wie der Eröffnung des Deutschen Pavillons zum Goldstaub greift oder dem namhaften Kurator des Zürcher Kunsthauses einschlägige Präsente überreicht, wird sich wohl kaum ernsthaft über ein entsprechendes Presse-Echo wundern.

Auch die Photographie, die Polke bereits 1968 mit der "Mappen-Edition" als taugliche 'Bühne' seiner Selbstdarstellung etabliert, wird im Zusammenhang mit der Vermittlung des eigenen Bildes immer wieder gezielt zum Einsatz gebracht. Kaum eine Katalogpublikation kommt ohne inszenierte Porträts des Künstlers aus, die den in den begleitenden Texten beschriebenen Bildern auf ihre Weise durchaus auch dort sekundieren, wo sie sie zunächst zu konterkarieren scheinen: So mag es allenfalls 'Außenstehende' verwundern,

⁶² Dementsprechend häufig werden die wenigen publizierten Wortinterviews mit dem Künstler (vgl. Polke/Hülsmanns 1966; Polke/Groot/Heynen 1983; Curiger 1984/1990 u. Polke/Schmidt-Wulffen 1988) als wertvolle Belege zitiert.

⁶³ Vgl. u. a. Hohmeyer 1982/1984; Speck 1990/1992 u. Schuster 1997; hierzu kritisch Graw 1993, S. 84/85.

⁶⁴ Vgl. Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989. Dass und wie selbstverständlich dieses Bild für Polke stark gemacht wird, belegt etwa auch die Aufnahme eines Essays, den Peter Sloterdijk diesem Thema gewidmet hat, in den Katalog von Polkes Amsterdamer Einzelausstellung von 1992: Sein *Versuch über das Leben der Künstler. Andersgläubige – Verschwender – Fälle – Einwohner* spricht sich für die Zeitlosigkeit dieses Bildes aus und argumentiert – gerade indem er ohne konkrete Bezugnahmen auf Polke (oder andere historische bzw. zeitgenössische Künstler) quasi mytho-poetisch gefasst ist – dessen universale Gültigkeit, vgl. Sloterdijk 1992.

⁶⁵ Vgl. zu Polkes "Schweigen" namentlich Szeemann 1984, S. 7; zu seinem "Lachen" Hohmeyer 1982/1983, Honnelf 1984 u. a. m.

ausgerechnet in einem traditionell der Seriosität verpflichteten Sekundärmedium den längst etablierten Künstler in bunt gemustertem Habit am Rahmen einer seiner Bilder veritable Turnübungen exerzieren oder selbst in das Modell des Raumes klettern zu sehen, der seine Einzelausstellung aufnehmen soll.⁶⁶ Nimmt man nämlich eine vergleichende Sichtung seiner Auftritte auf *dieser* 'Bühne' vor, zeigt sich rasch, dass Polke sie – ganz ähnlich wie Beuys und Kiefer – mit System zu nutzen pflegt⁶⁷: Wenn er auf der erwähnten Atelierphotographie von 1982 einerseits 'in medias res' und andererseits in einem barocken Rahmen posiert, im *Zeitgeist*-Katalog schalkhaft aus einem Schlitz in der Leinwand durch die Raster-Punkte blickt oder auf den Photographien des *Biennale*-Kataloges selbst zur geisterhaften Erscheinung wird⁶⁸, dann stellt er sich wortwörtlich weniger "hinter" als *in* seine Bilder, so dass diese ihrerseits mit den kaskadierenden Bildern *vom* Künstler in Eins fallen können⁶⁹ – während ähnlich wie im Werk die Oszillationen zwischen "Ironie" und "Magie" die Kaskade davor bewahrt, in einem einzigen Bild zu kollabieren.

Zweifelsohne kommt hierbei dem slapstickhaften Moment, das so manchem Photo die Konturen einer (Selbst-)Karikatur verleiht, eine zentrale Bedeutung zu. Freilich erschöpft sich, anders als man annehmen könnte, seine Funktion keineswegs darin, dem Pathos kunsthistorischer Einschreibungsgesten entgegen zu steuern, im Gegenteil: Selbst wer Polke nie persönlich begegnet ist, meint sein in den Texten zum Künstler immer wieder

⁶⁶ Vgl. DAbb. 454c u. Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001, S. 41; sowie DAbb. 454d u. das Umschlagbild zum Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995. Anknüpfend an Letzteres wäre hinzuzufügen, das auch Umschlaggestaltungen der Kataloge seiner Einzelausstellungen – bei denen von einer Mitwirkung des Künstlers bzw. mindestens seiner Mitsprache bzw. seinem Einverständnis auszugehen ist – in der Regel als 'sprechende' Bilder funktionieren: Beim Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001 etwa findet sich dessen Titel – "Sigmar Polke Alchemist" – gleich einer Visitenkarte gestaltet, die dann auch das auf dem transparenten Schutzumschlag reproduzierte Bild *Flüchtende* (1992) als 'Signatur' Bedeutung stiftend hinterfängt, vgl. DAbb. 484ab. Im Ausst. Kat. Polke/Zürich 2005, so lässt sich 2006 ergänzen, wird die entsprechende Funktion von einem als "Album" bezeichneten 'Buch im Buch' erfüllt, das vom Künstler gestaltet wurde u. am Computer vorgenommene Bearbeitungen von Werken mit alten u. neuen Photos kombiniert, auf denen sich Polke in einschlägiger Weise inszeniert bzw. von Dritten 'treffend' festgehalten sieht.

⁶⁷ Tatsächlich bilden die in Polkes Publikationen eingespeisten photographischen Selbstinszenierungen eine eigene Gattung, die hier eine äquivalente Funktion erfüllt wie Kiefers in dessen Ausstellungskatalogen lancierte Atelieraufnahmen (vgl. hierzu oben, Kap. IV.2.), und die in der entsprechenden Nutzung des 'Mediums im Medium' unmittelbar an das 'Vorbild' Beuys anzuschließen scheint (vgl. oben, Kap. III.6.). Hierauf wird auch in der vergleichenden Zusammenschau des Resümeees noch einmal zurück zu kommen sein, s. Kap. VII.3.

⁶⁸ Um noch einmal die bereits im voraus Gegangenen in Kap. V.1. diskutierten Beispiele in Erinnerung zu rufen; vgl. DAbb. 454ab; weitere besonders "aussagekräftige" Aufnahmen – s. DAbb. 454c-g – finden sich z. B. im Ausst. Kat. Von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 91 (Polke bei der Materialsammlung in einem Abfalleimer; reproduziert a. im Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995, S. 45), im Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990, Vorwort (Polke zus. mit Phyllis Wattis, einer bedeutenden Sammlerin und Stifterin der Bay Area, in einer seinen Bildern der 1960er Jahre kongenial "gemusterten" Umgebung), auf dem Titel des ihm gewidmeten *Parkett*-Bandes (Nr. 30/1991; als finster-geheimnisvoller Maler-Mönch oder 'Hexenmeister' in dunkles Tuch gehüllt) oder im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 348 (Polke auf einer Wiese kniend "im Dialog" mit Parasolen, die wohl nicht nur an seine Arbeit *Alice im Wunderland* (1971), Abb. ebd., S. 227, sondern – wiewohl es sich hier um schlichte Speisepilze handelt – auch an seine Experimente mit der halluzinogenen Wirkung von Pilzen gemahnen sollen; vgl. hierzu a. unten, Kap. VII.3.); letzterem liesse sich eine mit dem sprechenden Titel *Botanischer Wahnsinn* (1976) versehene Edition von J. Beuys zur Seite stellen, s. DAbb. 455.

⁶⁹ Tatsächlich kommt in diesem Sinne etwa J. Caldwell (im Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990, S. 12) mit Blick auf den aus der geschlitzten Leinwand blinzelnden Künstler zu dem Schluss: "Aside from a witty reference to the cut canvases of Lucio Fontana, the work clearly refers to the magical possibilities of painting, and we are intended to see the painter himself as in some way equivalent to the medium he depicts."

thematisiertes "Lachen" in den Photographien wieder zu kennen. Tatsächlich aber bleibt es Teil eines Maskenspiels⁷⁰ – das gerade dann, wenn man es als Ausweis eines Charakterzugs 'wahr-nehmen' will, die Maskerade einmal mehr zum Prinzip erklärt und damit letztlich unhintergebar macht. Insofern kann insbesondere dort, wo sich das Werk geheimnisvoll geriert, das "Lachen" – "als ob er was wüsste" – hintersinnig aufgefasst, die scheinbare Offenheit des Affekts als effektvolles Vehikel einer 'Rhetorik der Hermetik' eingesetzt werden. Wie weiland in den Schelmenromanen schützt die demonstrativ aufgesetzte 'Narrenkappe' davor, dass der 'Baldanders' dingfest gemacht werden kann⁷¹ – und zeichnet ihn doch gerade, da man ihm als Künstler ernst zu nehmen hat, zugleich als 'Geheimnisträger' aus: Schließlich signalisieren sowohl der Humor, der den meisten der photographischen Maskeraden eignet, als auch das omniprésente "Lachen" eine Souveränität, mit der Polke selbst diejenigen zum Narren hält, die ihm *als* "Heiligen Narren" ihre Anerkennung zollen wollen – während seine Position in dem Maße, da sie sich einer Festlegung entzieht, zwangsläufig im 'Geheimnis' des Werks aufgesucht werden muss. Gleichwohl strahlt dieses 'Geheimnis' ebenso zwangsläufig auf deren Autor zurück.

Zwar stellt sich der Künstler dabei – ganz so, wie es einem 'Medium' "Höherer Wesen" gebührt – gern als williges "Opfer" der von ihm entfesselten Kräfte dar – ob es sich nun um 'spiritistisch belebte' Gegenstände, 'chymische Reaktionen' von Farben und Substanzen oder die Einschreibung in 'charismatische' Figuren wie diejenige des 'Künstler-Alchemisten' handelt.⁷² Nichts desto weniger entpuppt er sich auf den zweiten Blick in jeglicher Hinsicht – nämlich sowohl was die Bildgeneration seiner Werke, als auch was diejenige auf Seiten der Rezeption betrifft – als *aktiver* Kollaborateur. Denn ebenso, wie er die Begegnungen mit "Höheren Wesen" dezidiert inszeniert, wie er chemische Prozesse in Gang setzt und anhält, mit dem Pinsel in Dialog mit dem Zufall tritt, wie er dem Hineinsehen nachhilft, indem er Gegenstandsloses mit Figurationen kombiniert oder spätestens durch einschlägige Titel Deutungsräume assoziiert, greift er auch die Medien der Veröffentlichung lenkend ein. Wenn nun auf der 'Bühne' dieser Medien ab Mitte der achtziger Jahre der 'Baldanders' bevorzugt im Licht des 'Magiers' und 'Alchemisten' erscheint, dürfte es sich folglich keineswegs allein um einen Effekt traditionsbedingter Betriebsblindheit handeln, die auf Seiten seiner Rezeption zu entsprechenden Projektionen führt. Vielmehr gibt es gute Gründe anzunehmen, dass Polke auch hier dem 'hasard objectif' auf die Sprünge geholfen hat.

⁷⁰ Wortwörtlich einem Maskenspiel kann man bei Polke nicht nur in seinem 1987 für die Zeitschrift *Parkett* (Nr. 13) gestalteten "Insert" begegnen (in einer Wiederaufnahme des Blattes *Polke als Palme* aus der "Mappen-Edition"), sondern etwa auch in einer Aufnahme, die ihn und Bice Curiger während des Interviews zeigt, in dem beide Gesprächspartner indigene Masken tragen, vgl. Polke/Curiger 1984/1990, S. 6; ähnlich auch Polke 1990 mit Papp-Maske vor seiner *Pappologie* (1968) posierend, Abb. in Polke/Parkett 1991, S. 43.

⁷¹ Vgl. zur Figur des "Baldanders" bei Grimmelshausen vgl. oben, Kap. V.1., Abs. "'Musée d'Art Moderne, Departement für Kuckuckseier'".

⁷² Vgl. hierzu den oben zitierten Kommentar gegenüber Schmidt-Wulffen 1988, S. 70.

– Bühnen-Bilder –

Insofern sollte nicht zuletzt interessieren, wie der Künstler die wohl wichtigsten 'Bühnen' künstlerischer Repräsentation bespielt, also seine Ausstellungen in den Institutionen der Kunst gestaltet. Dass Polke diese 'Schnittstelle' schon früh gezielt für programmatische Manifestationen zu nutzen beginnt, kann nicht nur ein Blick auf die Gruppenausstellungen belegen, die er zusammen mit Gerhard Richter und dem Freundeskreis der "Kapitalistischen Realisten" bestreitet, sondern auf seine Weise auch das *Vitrinenstück* – und namentlich natürlich dessen Präsentation bei Schmela, welche die eintägige "Hommage" an den Galeristen zugleich als Einzelschau funktionieren lässt.

Grundsätzlich scheint hier das systematische Verwirr- und Versteckspiel, unter dessen Vorzeichen sowohl die Stilzitate in seinen Bildern, wie auch seine "Stilwechsel" in zeitgenössischen Rezensionen verhandelt werden, eine schlüssige Fortsetzung zu finden. Tatsächlich ist Polke nicht nur dafür bekannt, dass er großen Wert auf eine aktive Beteiligung an der Hängung seiner Ausstellungen beziehungsweise Ausstellungsbeiträge legt.⁷³ Darüber hinaus steht er in dem – mittlerweile gleich einem 'Markenzeichen' kolportieren – Ruf, dass er in diesem Zuge regelmäßig eben jene Erwartungen "unterlaufe", die Kuratoren an die Kooperation mit "professionellen Ausstellungskünstlern" stellen⁷⁴ – womit er sich de facto allerdings sowohl als professioneller "Ausstellungskünstler" erweist, als auch das Bild des 'Baldanders', der wie in seinen Bildern selbst

"jeden Fixpunkt, [...] den man gewonnen zu haben glaubt, sofort wieder zu zerstören, mit immer neuen Hakensschlägen und Ausweichmanövern zu unterminieren [versucht]"⁷⁵,

umso trefflicher zu bestätigen weiß. Nicht erst zur *Zeitgeist*-Schau "überrascht" der Künstler damit, dass er andere Bilder als diejenigen zeigt, deren Vorstellung ursprünglich verabredet war:⁷⁶ So bringt er etwa 1970 zum Aufbau der Ausstellung *Jetzt. Künste in Deutschland heute* unangekündigt *Das große Schimpftuch* (1968) mit, das ihm als "Publikumsbeschimpfung" von monumentalem Ausmaß nicht nur 'räumlich' einen entsprechend effektvollen Auftritt in der Gruppenschau verschafft.⁷⁷ Hierzu trägt nicht zuletzt die von Polke vorgenommene Hängung des Tuches bei: Mit der Rückseite nach vorn, welche die

⁷³ Was per se selbstredend wohl nicht weiter erwähnenswert wäre, da Künstlerinnen und Künstler in der Regel die Möglichkeit intensiv nutzen, die Präsentation ihrer Arbeiten im Rahmen von Ausstellungen zu gestalten oder mit zu gestalten; dass dieser Umstand in der Polke-Literatur regelmäßig herausgestrichen wird, verdankt sich der Tatsache, dass seine Kooperation bzw. aktive Beteiligung an den Planungen der Ausstellung in den Katalogen explizit Erwähnung findet, wo er häufig auch im Impressum als Ko-Kurator aufgeführt wird.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch Graw 1993, S. 85.

⁷⁵ Vgl. Honnef 1984, S. 135; der mit diesen Sätzen zwar primär Polkes künstlerische Verfahren beschreiben will, gleichwohl jedoch kaum zufällig einleitend bemerkt: "Weder Künstler noch Werk machen es uns leicht."

⁷⁶ Ein Faktum, das in vielen Fällen dazu führt, dass die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten andere oder mindestens teilweise andere als diejenigen sind, die sich in den Katalog gelistet finden; so etwa auch im Fall der Ausst. und des Kat. Paris 1988 oder der Ausst. und des Kat. San Francisco 1990.

⁷⁷ Vgl. H. Leppiens *Erinnerungen an das 'Schimpftuch'* im Ausst. Kat. Deutschlandbilder/Berlin 1997, S. 260 u. die Abb. des *Grossen Schimpftuchs* ebd.

säuberlich aufgereihten Unflätigkeiten in eine an 'écriture automatique' gemahnende "Chiffrenschrift" transformiert, maskiert es sich zunächst als Malerei – um andererseits unter den Vorzeichen einer vorgetäuschten (Selbst-)Zensur seine Botschaft um so wirkungsvoller in Szene zu setzen.⁷⁸ 1976 wiederum, als die Tübinger Retrospektive ihre zweite Station im Düsseldorfer Kunstmuseum bezieht, bestückt Polke den Hauptraum mit Bildern, die er mit ihrer Schauseite auf den Boden legt – und verschließt ihn zusätzlich mit einem Gitter, auf dem in Anspielung auf das Tor des Konzentrationslagers Dachau "Kunst macht frei" zu lesen steht.⁷⁹ Nun mag man zwar in beiden Fällen Anklänge einer 'Rhetorik der Hermetik' erkennen, insofern die Arrangements mit Momenten des "Verbergens" und "Versiegelns" spielen – mit dem Bedeutungsraum der 'ars magna' wird man derlei jedoch schwerlich assoziieren: Worum es vielmehr geht, ist – auf einer grundsätzlichen Ebene – *Bilderpolitik*.

– Die Politik der Alchemie –

Ob *diese* Politik jedoch, wie – vor allem mit Blick auf die Sujets einiger der frühen "Rasterbilder", aber etwa auch auf spätere Serien wie die zur Französischen Revolution oder die *Hochsitze* – in der Polke-Literatur gern betont wird, mit einer politischen Stellungnahme des Künstlers gleichzusetzen ist, die auf diese Weise zum Vortrag gebracht werden soll, ist wieder eine andere Frage.⁸⁰ Ohne damit den Werken selbst die Dimension einer gesellschafts- beziehungsweise kulturkritischen Reflexion abzusprechen, lässt sich nämlich feststellen, dass ihre Präsentation im Rahmen repräsentativer Großausstellungen *als* Bilderpolitik vor allem anderen das "Bild vom Künstler" Polke mitbestimmt. Kaum zufällig (ver-)führt das 'Vorwissen' um Polkes frühere Arbeiten Interpreten dazu, in seinem *Athanor* eine 'umweltpolitische' oder gar 'zivilisationskritische' Stellungnahme zu sehen – und im Anschluss nicht nur die Hinwendung zur Alchemie, ganz im Beuys'schen Sinne, als ganzheitliche Perspektiven einfordernde Alternative zum 'Utilitarismus' der rationalen

⁷⁸ So schrieb etwa G. Sello – offenbar in Unkenntnis der Tatsache, dass Polke die umgekehrte Hängung selbst lanciert hatte – in seiner in der *ZEIT* erschienenen Ausstellungskritik: "Sigmar Polke wird eingeladen und bringt unter anderen Objekten ein Bild, auf dem unflätige Wörter notiert sind. Dann wird das Bild aber doch, um jugendliche Besucher nicht zu verletzen, zur Wand gekehrt. Es wäre, auch in Vorderansicht präsentiert, fehl am Platze.", zit. n. Leppien im Ausst. Kat. Deutschlandbilder/Berlin 1997, S. 260.

⁷⁹ Hierauf verweist Graw 1993, S. 87.

⁸⁰ Vgl. hierzu auch weiterf. unten mit Blick auf Polkes Rezeption in den Vereinigten Staaten. Es sei jedoch bereits an dieser Stelle angemerkt, dass die Präsenz von Bildern, die in Polkes internationalen Ausstellungen figurieren u. mit politischen Themen assoziierbar sind, in der Kritik wie auch in begleitenden Katalogtexten bevorzugt dazu verleitet, auf eine gesellschaftlich engagierte Haltung des Künstlers zu verweisen – was im Einzelfall sogar ebenfalls dazu dienen kann, in ihm einen 'Schüler' von Joseph Beuys zu 'erkennen', vgl. etwa Tossato 1994; ähnlich auch anlässlich der Retrospektive aktueller Arbeiten 2003/2004, vgl. den Ausst. Kat. Polke/Dallas 2003 u. hierzu etwa Siegel 2003 sowie – im Tenor direkt an den seines *Spiegel*-Artikels von 1982 anknüpfend, um diesen nunmehr insbesondere auf die 'politischen' Sujets hin zu überführen – Hohmeyer 2003.

Naturwissenschaften aufzufassen⁸¹, sondern sie auch unmittelbar mit der in diesen Jahren und namentlich 1986 aus denkbar guten Gründen prominent diskutierten Gefahr einer dauerhaften Kontamination durch Radioaktivität im Falle eines Reaktorunfalls zu assoziieren.⁸² Martin Hentschel geht in seinen Ausführungen zur *Biennale*-Arbeit sogar so weit, mit Blick auf die in die Installation mit einbezogenen "Rasterbilder" dezidiert von einer "Gruppe politisch motivierter Bilder" zu sprechen, "die sich in das zuvor beschriebene Konzept [des *Athanos*] nicht recht einfügen wollen"⁸³, sondern vielmehr – wie ein Exkurs zu entsprechenden Motiven im Œuvre des Künstlers unterstreichen soll – belegen könnten, "daß die gesellschaftskritische Dimension, die in den frühen Rasterbildern, aber auch in einer Vielzahl von Stoffbildern aufgehoben ist, im Laufe der achtziger Jahre nicht etwa verloren geht."⁸⁴

Allerdings kann seine eigene Betrachtung der in Venedig gezeigten Bilder eigentlich recht anschaulich zeigen, dass "das Politische" in diesen Arbeiten weniger unmittelbar 'gesellschaftspolitisch' aufzufassen ist, als es mittelbar für eine "Freiheit der Kunst" und des "Visionären" argumentiert, wie sie die übrigen Elemente der Installation in ihrer Berufung auf die "baren Wunder" der Magie und der Alchemie zu beschwören scheinen.⁸⁵ Eben diese Feststellung nimmt Hentschel nun als Unterpfand, um im Gegenzug auch die "alchemistischen Bilder" als Agenten einer entsprechenden "Politik" zu verstehen: Ihre an die Romantik anknüpfende Proklamation des "'Unvorhersehbaren', zu welcher Gestalt es sich

⁸¹ Vgl. Dickel 1991, der diese Perspektive insb. in seinem Resümee S. 73 breit diskutiert. Ähnlich finden sich auch Interpretationen, welche ein Bild wie *Radioaktiver Abfall* (1992) unmittelbar mit der "Alchemie der giftigen Bilder" assoziieren, vgl. etwa Rainbird 1995, S. 21 – was, denkt man an die Atelierphotographie von 1982, auf der man Polke "die Radioaktivität eines neunschichtigen Gemäldes" messen sieht (vgl. DAbb. 454b u. hierzu ausf. oben, Kap. V.1.), mit der Selbstinszenierung im Zeichen entsprechender Vorlieben durchaus kompatibel ist. Ähnlich auch Hentschel 1991, auf dessen Argumentation i. F. noch detaillierter einzugehen sein wird.

⁸² Vgl. wiederum Dickel 1991, S. 73, der hier Ulrich Becks Begriff der "Risikogesellschaft" (s. dessen gleichn. Buch, Frankfurt a. M. 1986) zitiert, um zu argumentieren, dass in dem das Risiko eines Reaktorunfalls einkalkulierenden "Mythos von der leicht zu erzeugenden Kernenergie" "der Mythos vom leichten Goldgewinn (*Athanos*)" wiederkehre – und kommentiert: "Trotz aller Rationalitätsansprüche wirken dabei noch immer die alten magischen Vorstellungen nach." Bedenkt man, dass im Frühjahr desselben Jahres, in dem Polke seinen *Athanos* präsentiert, mit dem Reaktorunglück von Tschernobyl verklärende Perspektiven auf die Atomenergie auf grausame Weise von der Realität eingeholt worden waren, fällt es freilich umso schwerer, in der so stark auf die allegorische Verschränkung von Kunst u. Alchemie setzenden und alle Register einer ästhetischen Inszenierung ziehenden Installation eine wie auch immer subtile Kritik an der "den Reaktorunfall einkalkulier[enden]" "Risikogesellschaft" zu sehen. Und dies einmal mehr, denkt man an Polkes oben diskutierte Selbstinszenierungen des Jahres 1982 ("Polke mißt die Radioaktivität eines neunschichtigen Gemäldes [...]"), vgl. DAbb. 454b u. ausf. oben), die sich – ganz im Gegensatz zu Beuys' *documenta*-Arbeit desselben Jahres – eher wie eine spöttische Kommentierung der bereits zu dieser Zeit formierten Umwelt- u. "Atomkraft – Nein Danke!"-Bewegung ausnehmen.

⁸³ Vgl. Hentschel 1991, S. 417 (Hervorh. V. K.).

⁸⁴ Ebd., S. 418. Zur Sprache kommen in diesem Zh. Arbeiten wie Dr. Bonn (1978), in dem Hentschel einen Kommentar zur Stammheim-Affäre sehen will; der Bildkomplex *Reagan I-III* (1981), *Lager* (1982) u. a.

⁸⁵ So verweist Hentschel selbst darauf, dass *Das Polizeischwein* auf ein Zeitungsphoto zurückgeht, das ein ebensolches, aufgrund seiner feinen Geruchssinne zur Rauschgiftfahndung eingesetztes Tier zeigt (ebd., S. 417); während die Pointe der scheinbar ebenfalls einer Zeitungsmeldung entnommenen Verhaftungsszene, die in *Sieht man ja, was es ist* (1984) erscheint, darin besteht, dass diese eigentlich – was "man" eben nicht so ohne weiteres sieht – ein Standphoto aus dem frz.-ital. Spielfilm *Keine Zeit für Wunder* (1982) zeigt, in dem ein geschäftstüchtiger Ordenspater für einen kirchlichen Werbefeldzug nach einem idealen "Jesus-Modell" sucht (ebd. S. 424), womit sie Hentschel zufolge ihrerseits "'ex negativo' zugleich auf die 'baren Wunder', die in der Kobaltmalerei vor sich gehen, deutet." (ebd., S. 425).

auch immer entwickeln mag" sei gerade *aufgrund* der Gegenüberstellung mit den "politischen Bildern" dezidiert von jedem Bezug zur Metaphysik freizusprechen.⁸⁶ Vielmehr erweise sich aus

"diesem Blickwinkel [, daß] Polkes 'alchemistische' und politische Arbeiten dialektisch sich gegenseitig erhellen. Das Movens dieser Dialektik aber ist die Ironie."⁸⁷

Zwar habe – wie er bereits zuvor argumentiert hat – die

"programmatisch eingebrachte Metapher vom alchemistischen Ofen [...] gewiß ihre Berechtigung. Fehl geht aber, wer die Metapher für eine Metaphysik nimmt und die alchemistischen Aspekte der Arbeiten auf die Heilsgeschichte ausdehnen möchte"⁸⁸,

wie sie etwa bei Joseph Beuys begegne.

"Polke indessen – das macht seine Differenz ebenso zur Alchemie wie zu Beuys aus – geht jegliches substantielle Denken ab."⁸⁹

Entscheidend sei vielmehr Polkes

"Fähigkeit zu multivalenten und heterogenen 'Sprechweisen' [...] die sich gegenseitig in Frage stellen und aufzuheben vermögen. Nach einem metaphysischen Substrat in dieser Heterogenität zu suchen – wie dies im Durchgang durch Beuys' Werk durchaus möglich ist – führt bei Polke zu nichts."⁹⁰

Wenn man die *Biennale*-Präsentation in ihrer Gesamtheit sowohl als "Ausweis" für die Souveränität des Künstlers begreift, sich virtuos "multivalenter und heterogener 'Sprechweisen'" zu bedienen, als auch als zielgerichtete *Inszenierung* dieser Souveränität⁹¹ – wäre dies dann auch für den Umgang mit den kursierenden 'Bildern vom Künstler' geltend zu machen, die sich mit den jeweiligen "Sprechweisen" assoziieren? Können beziehungsweise sollen auch *diese* Bilder einander "dialektisch erhellen", um die "Sprechweisen", die sie transportieren, "gegenseitig in Frage zu stellen" oder gar "aufzuheben"?

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 427: "Sicherlich ginge man zu weit, wollte man die aus der 'Alchemie der Farbe' lebenden Bilder Polke unter dem eschatologisch-utopischen Aspekt betrachten, der aus der geschichtsphilosophischen Konstruktion romantischen Denkens entspringt." Eine ebensolche Utopie beschreibt Hentschel jedoch selbst in seiner Interpretation der genannten Bilder, wie auch in seinem Resümee, vgl. hierzu weiterf. unten.

⁸⁷ Ebd., S. 428.

⁸⁸ Ebd., S. 416/417.

⁸⁹ Vgl. Hentschel 1991, S. 410.

⁹⁰ Ebd. Aus diesem Grund, so heißt es weiterhin – ungeachtet der von Hentschel selbst wenige Seiten später im Bezug auf den "Zinnoberstein" und die 'coniunctio oppositorum' von Schwefel und Quecksilber gegebenen Querverweise auf C. G. Jungs und M. Eliades Ausführungen (vgl. die Anm. oben) – "dürfen wir auch der Beziehung zur Alchemie, die sich in der Installation anlässlich der Biennale Venedig 1986 programmatisch [sic!] ankündigt, keinesfalls einen substantiellen Charakter unterschieben.", ebd. S. 410/411.

⁹¹ Tatsächlich spricht auch Hentschel selbst im Bezug auf Polkes Installation von einer "Inszenierung", meint hier allerdings nicht die Inszenierung eines 'Bühnenbildes', das der Selbstinszenierung des Künstlers im Zeichen des 'Alchemisten' den Boden bereitet, sondern stellt vielmehr selbst ausgehend von seiner auf das "Prozessuale" und "Naturhafte" fokussierenden Interpretation der in Venedig versammelten Arbeiten eine *Analogie* zwischen "dem Alchemisten" und Polke her: "Auch der Alchemist war letztlich unbesorgt, sowohl um seine Gesundheit als auch um konventionelle Vorschriften [...]. Mit derselben Besessenheit sehen wir Polke damit beschäftigt, das Unvorhersehbare zu inszenieren, zu welcher Gestalt es sich auch immer entwickeln mag.", ebd., S. 417.

Spätestens im Spiegel der nachfolgenden Rezeption scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein: Das Miteinander verschiedener 'Sprechweisen' wird auf dem Konto des Künstlers zu einer 'summa' addiert, "Alchemie und Politik" kommen unter den Vorzeichen einer 'coniunctio oppositorum' zusammen. Zwar findet diese 'coniunctio' erst in den Texten statt, die in ihren Interpretationen im Sinne einer schlüssigen Sicht auf das Gesamte nach einer Synthese suchen – die Vorlage hierfür liefert jedoch der Künstler selbst. Fraglos funktioniert die Inszenierung der Ausstellung als Vehikel der Selbstdarstellung, insofern sie einen wortwörtlich bild-gebenden Mehrwert produziert, der auf den Künstler zurückgespiegelt werden kann. Und es ist auch anzunehmen, dass Polke mit dieser Wahrnehmung seiner Ausstellungsinszenierungen 'rechnet', wenn er seine 'Sprechweisen' in Szene setzt. So wäre der von Hentschel konzidierten "Relativierung" des "Auratischen" entgegen zu halten, dass zunächst doch zweifelsohne jene Zeichen dominieren, die das Bild des 'Künstler-Alchemisten' *propagieren* – zumal, betrachtet man den Pavillon im Kontext des *Biennale*-Themas *Arte e Scienza*: Die Nähe zur Ausstellung *Arte e Alchimia* gibt eine Perspektive vor, die fraglos auch die Betrachtung von Polkes Beitrag mitbestimmt, sodass der *Athanos* seinerseits wie eine – freilich herausgehoben auf einer eigenen Plattform präsentierte – Sonderschau zum Thema wirkt. Die scheinbar so offenkundig "politisch motivierten" "Rasterbilder" mögen in diesem Rahmen zwar auf den ersten Blick als 'Störenfriede' wahrgenommen werden. Indem sie jedoch das 'Markenzeichen' des Künstlers aufnehmen, führen sie nicht nur alternative Sichtweisen und Verfahren der Bildgeneration vor, sondern zeigen auch an, dass das 'opus magnum' des 'Alchemisten' zahlreiche Facetten hat – und in "Polke, dem Alchemisten" noch immer der "Heilige Narr" steckt, von dem man selbst im Kontext einer repräsentativen Großausstellung kritische Perspektiven erwarten darf. Vor dieser Folie betrachtet, lässt sich für die *Inszenierung* der "Ordnung des Heterogenen" freilich eine etwas andere Lesart als die von Hentschel avisierte in Anschlag bringen: Ebenso, wie im Spiel mit dem Bild des 'Künstler-Alchemisten' den kuratorischen "Vorgaben" der *Biennale* Genüge geleistet und in den Dürer-Zitaten an dasjenige des (deutschen) 'Universalgenies' in einer Art und Weise angeknüpft wird, die es der Rezeption gestattet, beide Bilder bruchlos auf Polke zu übertragen, fungieren die "politischen" Sujets der "Rasterbilder" als wohltemperiertes Moment der Irritation, das vor einer allzu einmütigen Vereinnahmung für diese Bilder zu schützen scheint – damit aber zugleich das längst etablierte Bild des 'Baldanders' bestätigt, dessen 'Genialität' sich doch gerade darin erweist, dass er "nicht zu fassen" ist.⁹² Kurzum: Das Bild, das Polke auf der *Biennale* bietet, ist eines, das die Erwartungen an den Künstler in jeglicher Hinsicht bestätigt – und, wie es Hentschels

⁹² Tatsächlich findet sich in diesem Sinne auch Polkes 'legendäre' bzw. reale Unerreichbarkeit (vgl. ausf. oben, Abs. "Maskeraden") in der Sekundärliteratur metaphorisch sowohl auf das "Bild vom Künstler" wie auch auf die Bilder des Künstlers übertragen; im Bezug auf das Bild des 'Künstler-Alchemisten' bzw. die "Alchemie der giftigen Bilder" besonders markant bereits bei Hohmeyer 1982b/1984, der die im ersten Satz seines Artikels getroffene Feststellung – "Sigmar Polke ist schwer zu erwischen" – in der Folge als Brücke benutzt, um zur Betrachtung von dessen jüngsten Arbeiten zu gelangen, die nicht nur reproduktionstechnisch "schwer festzuhalten, wiederzugeben" sind, sondern auch die künstlerische Versatilität ihres Autors belegen sollen (ebd., S. 89); ähnlich auch Szeemann 1984, S. 7; Honnef 1984, S. 135f., u. v. m.

Auslegungen einmal mehr belegen, unschwer als moderne Variation auf die "Legende vom Künstler" als eines 'universalen Genius' beschrieben werden kann.

Wiewohl die 'Virtuosität', mit der sich Sigmar Polke immer wieder neue Sujets ebenso wie neue Techniken und Verfahren der Malerei erschließt, zu Recht zu einem seiner 'Markenzeichen' geworden ist, scheint es vor diesem Hintergrund einmal mehr berechtigt, danach zu fragen, wie sich die ab Mitte der achtziger Jahre ebenfalls als Markenzeichen in die Rezeption des Künstlers eingetragenen Oszillationen zwischen "Magie und Ironie" beziehungsweise zwischen "Alchemie und Politik" im Rahmen jener öffentlicher Präsentationen entfalten, in denen ihnen ein besonders wirkungsvoller Resonanzboden zur Verfügung steht: Den Einzelausstellungen und Retrospektiven also, die Polke von großen Institutionen ausgerichtet werden.

Geht man von den Werken beziehungsweise Werkgruppen als solchen aus, die in diesem Zeitraum entstehen und in Ausstellungen gezeigt werden, so mag zunächst keinerlei Anlass zu einer Polarisierung bestehen, die das Gewicht zugunsten der einen oder der anderen Seite verschieben würde: Ebenso, wie zeitgleich zu den ins Kosmologische ausgreifenden "Negativwerten" ein Bild wie *Lager* (1982) figuriert und sich unter den um 1984 entstandenen Arbeiten sowohl das Visionäre feiernde Tableaus wie *Leonardo* oder *Mother of Pearl*⁹³ als auch die genannten "Rasterbilder" mit "politischen Motiven" finden, folgt auf die in Venedig präsentierte Feier der "Alchemie der Farbe" die bereits erwähnte Serie zur Französischen Revolution⁹⁴; auf den "Stoffbildern" des Jahres 1992 wechseln sich die in historischem Kostüm gewandeten Protagonisten poetischer Sujets wie *Hoffen heißt Wolken ziehen wollen* mit den in Schutzanzüge gehüllten Zeitgenossen ab, die man auf einem Pressephoto

⁹³ Zu *Leonardo* (1984) vgl. oben, Kap. V.1., Abs. "Konstellationen"; für *Mother of Pearl* (1983) vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 224.

⁹⁴ Die freilich, so wäre zu ergänzen, wohl kaum zufällig für Polkes Retrospektive im Musée d'Art Moderne in Paris 1988 entsteht; vgl. zu dieser Werkgruppe – die im Pariser Katalog noch nicht verhandelt wird (s. die Anm. oben) – ausf. den Ausst. Kat. Polke/Vizille 2001 (u. insb. ebd. S. 85-123 den Aufsatz von A. Chevalier; zur Ausst. auch Speck 2001) sowie Shah 2002, S. 123f., die im weiteren Verlauf für die dem Zyklus angehörende Arbeit *Jeux d'Enfants* (1988, vgl. DAbb. 457 u. Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 272) mit Hinweis auf die Allegorie des 'ludus puerorum' u. diejenige der Zerstückelung der 'prima materia' eine "alchemistische" Deutung vorschlägt (ebd., S. 154f.; zum 'ludus' vgl. Hartlaub 1937a/1991, S. 149f. u. 1937b/1991, S. 128; für das Blatt, DAbb. 456, s. a. Jung 1944/1995, Abb. 95/S. 233). Tatsächlich kombiniert Polke ein Jahr später auf einer Zeichnung, die für die der Zweihundertjahrfeier der Französischen Revolution gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Lettre Internationale* entsteht, eines der 'spielenden' Kinder *unmittelbar* mit einer Allegorie aus Michael Maiers *Symbola aureae mensae* (1617), die er auch später in seiner *Laterna Magica* verwenden wird – was belegt, dass er die spielenden Kinder mit dem 'ludus' assoziiert (vgl. DAbb. 458/Abb. in Becker/Osten 2000, Nr. 83/S. 253 u. DAbb. 460/Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 85/S. 110 sowie DAbb. 461ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1985, Fig. 8/S. 33/34). Ob man mit Shah von hier aus auf das Gemälde von 1988, das für sich genommen *keine* Anhaltspunkte für eine entsprechende Deutung liefert, zurückzuschließen und es zu einem "Programmbild" für eine "Überwindung" der "Entzweiung des Menschen von der Natur" im Zeichen einer "Vereinigung der Gegensätze" machen kann (ebd., S. 156), ist jedoch eine andere Frage; näher läge es mit Blick auf den historischen Vorwurf wohl, einen Verweis auf die "Mythologie(n) der Aufklärung" zu vermuten – zumal mit der Silhouette einer im Spiralwirbel eingeschlossenen Buddha-Statue auch Referenzen auf *andere* einschlägige Vorbilder einfließen, die den "Geheimlehren der Moderne" nahe stehen; vgl. in die entspr. Richtungweisend etwa DAbb. 459 u. die Abb. im Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. 26.

Radioaktiven Abfall beseitigen sieht⁹⁵; im Konvolut der Anfang der neunziger Jahre begonnenen "Transparentbilder" wiederum kommen ähnliche Zitate gerasterter Zeitungsphotos von *Flüchtenden* (1992) oder einem *Flüchtlingslager* (1994)⁹⁶ nicht nur mit gegenstandslosen Bildern zusammen, die eine *Apparizione* (1992) beschwören⁹⁷ oder gar direkt dazu einladen, in ein photographisches Artefakt eine *Marienerscheinung* (1994) 'hineinzusehen'⁹⁸ – sondern schließlich auch mit einem Bildquartett, in dem Polke direkt auf einen bekannten historischen Vorwurf zurückgreift, um dem legendären *Hermes Trismegistos* (1995) auf denkbar direktem Wege seine Reverenz zu erweisen.⁹⁹

Allerdings vermitteln dabei nicht allein die Arbeiten selbst den Eindruck, als habe sich *innerhalb* der denkbar großen Spannweite an Vorwürfen wie auch Verfahren der Bildgeneration das Gewicht vom Oszillationsfeld zwischen "Magie und "Ironie" eher in Richtung "Alchemie und Politik" verschoben. Ähnlich wie Siegfried Gohr mit Blick auf die zu Beginn der achtziger Jahre entstandenen *Magnetischen Malerei* in der "Magie" das 'movens' einer "Vereinigung [der Bildfaktoren] auf höherer Ebene" zuerkennen konnte, schwingt die "Alchemie der Farbe" auch in zahlreichen Werken mit, deren in den Titeln anklingende

⁹⁵ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 296 u. S. 297.

⁹⁶ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 280 u. 281.

⁹⁷ Vgl. DAbb. 463/Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 306/307; das Triptychon – dessen auf Lackschüttungen und -tränkungen des Bildgrundes zurückgehende, wolkige 'Erscheinungen' den 1986 entstandenen "Lackbildern" verwandt sind, anders als diese mit ihren zu 'Spiegeln' versiegelten Oberflächen jedoch aufgrund des transparenten Grundes eine stärkere Luzidität ausstrahlen – wurde 1993 auf der Biennale von Venedig präsentiert. Nestegard 2001, S. 13, versteht es als "representative of his [d. i. Polkes] mature work" und interpretiert es im Zeichen einer allumfassenden 'reconciliatio', die auch den Künstler als 'Medium' und 'Alchemist' mit einander vereint: "This form of 'alchemy' touches on the romantic art concept and the dream of uniting or reconciling self and world, art and nature, with the artist as a medium making creation visible." Dass sie nicht nur Polkes Arbeiten, sondern auch diesen selbst im Licht einer "northern romantic tradition" sieht, suggeriert bereits der Titel ihres Beitrags, *Sigmar Polke – Apparizione in the North*, der sich nur auf den ersten Blick lediglich auf die Ausstellung bzw. den Ankauf von *Apparizione* für das Osloer Museum bezieht.

⁹⁸ Vgl. DAbb. 462/Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 313; eine Arbeit, mit der Polke zum einen sowohl 'technisch' wie auch thematisch an seine frühe Referenzen auf in Medien publizierte Aufnahmen anknüpft, die von der Existenz 'höherer Wesen' zeugen sollen (vgl. ausf. oben, Kap. V.1. u. DAbb. 391) – die zum anderen aber auch die Nähe entsprechender 'Vorbilder' bzw. 'Visionen', die sich der religiösen 'Einbildungskraft' verdanken, zu solchen aus dem spiritistischen Umfeld (s. DAbb. 431ab) zeigt.

⁹⁹ Vgl. DAbb. 464a-d u. die Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 316/317; für die im Entstehungsjahr zur *Carnegie International/Pittsburgh* eingereichte Arbeit erhielt Polke den Preis der Jury. Dem titelgebenden Leitmotiv des Bildquartetts liegt die berühmte Darstellung des 'Hermes Trismegistos' aus dem Bodenmosaik im Dom von Siena (1488) zu Grunde (vgl. DAbb. 465; Reproduktionen des Bildes finden sich in zahlreichen Darstellungen zur Hermetik, so etwa als Frontispiz bei Yates 1964; aber etwa auch bei Pope 1975, Abb. 4/S. 24, der insofern als Quelle in Frage kommt, als das Buch weitere Abb. enthält, aus denen Polke möglicherweise Motive entlehnt hat). Für das erste Bild der Serie, das etwas kleiner als die übrigen ist, hat Polke die gesamte Bodentafel übernommen, aufgrund der starken Rasterung sind die dargestellten Figuren jedoch nur als geisterhafte Erscheinungen zu erkennen; in den drei anderen Tafeln wurden stark vergrößerte Teile des Motivs als Konturzeichnung auf den Bildgrund übertragen und, von leuchtend farbigen Lackschüttungen auf dessen Rückseite hinterfangen, gleichsam illuminiert. In der Kombination von "Farbalchimie" im Sinne Hohmeyers und unzweideutigem Motiv stellt die denkbar dekorative Werkgruppe den wohl deutlichsten 'Ausweis' des 'Künstler-Alchemisten' vor. Zwar hat Polke die Tafel, auf der sich in der Vorlage der Name des "Hermes Mercurius Trismegistos" eingetragen findet, nicht mit übernommen; der Titel wie auch die vergleichsweise prominente Vorlage lenken Interpreten jedoch unschwer auf die 'richtige' Deutungsspur – der denn etwa auch Hentschel 1997, S. 88, nunmehr ohne jede Relativierung, wie sie ihm 1991 noch so wichtig war, nachgeht.

"politische" Sujets an Bedrohlichkeit gewinnen.¹⁰⁰ Zudem scheint auch das Miteinander von 'Sprechweisen', das in den Ausstellungen zum Vortrag kommt, in deren Rahmen die Bilder gezeigt werden, einmal mehr darauf angelegt, die "Ordnung des Heterogenen" – frei von jeder Ironie – als Prinzip zu etablieren, das vor allem anderen als Ausweis der 'Virtuosität' und der 'Meisterschaft' des Künstlers wahrgenommen werden will.¹⁰¹ Wie Isabelle Graw 1993 vermerkt, wird es in der Tat

"immer schwieriger, dialektisches Umkippen in sie hineinzuprojizieren. Konnte Benjamin Buchloh noch 1976 in seinem Katalogtext 'Polke und das Große Triviale' sagen, daß Polkes peinture der Malerei das Recht, sich selbst zu feiern, bestreite, gilt es heute umgekehrt. In den größeren Ausstellungen in Amsterdam [...] und Mönchengladbach [...] hingen Bilder, die Polkes künstlerische Möglichkeiten genießerisch zelebrierten."¹⁰²

Nun mag sich dieser Eindruck zuteilen der Konsolidierung verdanken, in welche die Polke-Rezeption ihrerseits ab Mitte der achtziger Jahre eingetreten ist und die sich auf Seiten der Ausstellungshäuser in dem Bemühen spiegelt, bis dahin unbekannte Aspekte des Werkes vorzustellen und kunsthistorisch zu erschließen: Die umfassende Retrospektive der Zeichnungen etwa, die das Kunstmuseum Bonn dem Künstler 1988 ausrichtet, ist nicht nur bestens geeignet, Polkes "Größe" im "Kleinen" vorzuführen, sie wird auch von Katalogessays begleitet, welche die Kohärenz und Konsistenz des Œuvres breit argumentieren und es über ikonographische wie ikonologische Vergleiche in der Kunstgeschichte der Moderne zu verankern versuchen.¹⁰³ Ähnlichen Motiven verdankt sich auch die Vorstellung des photographischen Werks, die Jochen Poetter 1990 in der Kunsthalle Baden-Baden zeigt – wobei sowohl der Einblick in die Kontinuität, mit der Polke in seiner Dunkelkammerarbeit und seinen Experimenten mit der Photochemie dem Phantastischen nachgeht, als auch der Essay des Kurators, der entlang von Bonaventura-Zitaten und mythologischen Verweisen durch den aufwändig gestalteten Katalogband führt, ein ihres dazu beitragen, den 'Magier' und 'Alchemisten' in Polke zu 'entdecken': Zwischen den an Schrenck-Notzing geschulten, launigen Objekt-Arrangements der sechziger Jahre, welche die mediumistische Photographie noch unter parodistischen Vorzeichen zitieren, und den im Labor aufgespürten "Erscheinungen und Strahlen", zu denen mit magnetisierten Eisenfeilspänen gezeichnete Grotesken ebenso gehören wie mit Radium belichtete Papiere,

¹⁰⁰ Vgl. hierzu z. B. Caldwell 1990; s. weiterf. a. unten im Abs. "Kunstkammern und Schauräume".

¹⁰¹ Siehe etwa die oben zitierten Bemerkungen von Drathen 1990 oder Nesgard 2001.

¹⁰² Vgl. Graw 1993, S. 77.

¹⁰³ Vgl. den Ausst. Kat. Polke/Bonn 1988.

geraten selbst die "Bowery Bums", deren alkoholisierte Gestalten sich in der Photochemie auflösen, zu geisterhaften Protagonisten einer "Wiederverzauberung der Welt".¹⁰⁴

– Kunstkammern und Schauräume –

Nimmt man nun die großen Ausstellungen des malerischen Werks in den Blick, die ein stärkeres Gewicht auf die aktuellen Arbeiten des Künstlers legen¹⁰⁵, so lässt sich allerdings auch unschwer belegen, dass der angeblich dem Betriebssystem so abholde 'Baldanders' dieser Konsolidierung aktiv zugearbeitet hat – und hierzu trägt in der Tat nicht allein die Auswahl der gezeigten Werke, sondern auch ihre Inszenierung im Rahmen der Präsentationen bei. Zwar mag es übertrieben wirken, in der Serie zur Französischen Revolution, die Polke 1988 in den Mittelpunkt seiner Pariser Retrospektive stellt, oder der Gruppe *The Spirits that lend Strength are invisible* (1988)¹⁰⁶, deren Titel angeblich auf ein indianisches Sprichwort zurückgeht und die er für seine Teilnahme an der *Carnegie International* in Pittsburgh auswählt, eine Adaptation an den jeweiligen Präsentationskontext zu sehen, die – ähnlich wie im Fall der *Biennale*-Arbeit – als Konzession an Rezeptionserwartungen verstanden werden kann.¹⁰⁷ In der Einrichtung seiner großen Retrospektive, die

¹⁰⁴ Vgl. den Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990. Dass der mit dem romantischen Programm Friedrich von Hardenbergs assoziierte Topos in den achtziger Jahren – also just zu jener Zeit, als Polke mit einschlägigen Arbeiten hervortritt und, wie bereits bemerkt, im Feld der zeitgenössischen Kunst insgesamt eine entsprechende Tendenz zu beobachten ist, Konjunktur hat, belegt u. a. auch das 1985 in dtsh. Übs. unter diesem Titel erschienene und rasch zu einem Bestseller aufgestiegene Buch von Maurice Berman, vgl. Berman 1981/1985 u. einf. hierzu oben, Kap. I.2. – ebenso wie die im Kunstkontext selbst lancierte Forderung nach einem "Reenchantment in Art", s. Gablik 1990 u. 1991 sowie Kap. I.2., Abs. "#Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)".

¹⁰⁵ Neben den von Graw aufgezählten (vgl. die Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992 u. Polke/Mönchengladbach 1992) sind hier noch Polkes Einzelschau im Musée d'Art Moderne Paris (vgl. Ausst. Kat. Polke/Paris 1988) sowie namentlich die Retrospektive zu nennen, die zwischen 1990 und 1992 ausgehend vom San Francisco Museum of Modern Art über das Hirshhorn Museum/Washington D.C. und das Museum of Contemporary Art/Chicago ins Brooklyn Museum/New York tourt; vgl. Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990 u. hierzu ausf. unten.

¹⁰⁶ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990, Tf. 65-69 u. zu der fünfteiligen Serie Caldwell 1990, S. 14 sowie ausf. Shah 2002, S. 37ff., die einerseits präzise Beschreibungen des Entstehungsprozesses liefert, sich andererseits in ihren Deutungen aber auch allzu stark von den Titeln der Bilder zum "Hineinsehen" verführen lässt. Polke brachte unter Anwendung verschiedener Verfahren Mineral- bzw. Metallpartikel auf (darunter Meteorstaub, Tellurium, Nickel u. Neusilber), die er in Lackgüsse blies bzw. streute, so dass die Bilder an jene Naturprozesse gemahnen können, denen die verwendeten Materialien ihr Vorkommen auf der Erde verdanken. Für Bild V erstand er zudem in einem Düsseldorfer Geschäft neolithische Pfeilspitzen. "Im Material" korrespondieren die *Spirits* mit der bereits erwähnten Photoserie von Meteorstaubbildern, die ein Jahr später entsteht und ihrerseits in der Tat 'von Geisterhand gezeichnete' Figuren und Masken assoziieren lässt; vgl. hierzu die Anm. oben in Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

¹⁰⁷ Und, so wäre zu ergänzen, auch "verstanden" wird: als die Bilder zwei Jahre später mit Polkes Retrospektive durch die Vereinigten Staaten reisen, befinden sie sich bereits in amerikanischen Privatsammlungen; der Kurator der Schau, J. Caldwell, widmet ihnen eine ausführliche Besprechung in seinem einführenden Essay, wo sie als Kernstück einer Beschwörung des 'Wunderbaren' in Polkes Bildern erscheinen: "The actual effect of these canvases [...] suggests [...] that something in the nature of successful alchemy, unlikely as it might be, has in fact taken place." (ebd., S. 15). Nicht ganz zu Unrecht bemerkt McEvilley 1991, S. 50, die Serie wiederhole "in einem anderen Medium das Problem von Beuys' Strategie" in dessen Aktion *I like America...* (1974) – was er allerdings auf eine "alte Germanische Tradition" der Zivilisationskritik bezieht, in der er neben Beuys auch Wagner und die Gebrüder Grimm einreicht. Demgegenüber wäre wohl eher angebracht, auf das strategische Moment einer Aufnahme indigener Mythologien just für Arbeiten zu verweisen, die ein amerikanisches Publikum adressieren.

zwischen 1990 und 1992 ausgehend vom San Francisco Museum über Washington D.C., Chicago und New York durch bedeutende Institutionen der Vereinigten Staaten tourt, zeigt er sich jedoch zweifellos erneut als geschickter Arrangeur eines 'Bühnenbildes', das nicht nur die Arbeiten selbst, sondern auch ihren Autor in einem einschlägigen Licht erscheinen lässt.

Während der im Vorfeld produzierte Katalog den Eindruck einer konventionellen Werkschau vermittelt, die in ihrer Auswahl das malerische und zeichnerische Œuvre des Künstlers in seiner ganzen Spannweite vorführen will, setzte die Ausstellung selbst nämlich in mehrfacher Hinsicht Akzente, die offenkundig dazu beitragen sollten, dem amerikanischen Publikum eine nachgerade perfekt auf es zugeschnittene Variation des Bildes vom "archetypal German artist"¹⁰⁸ anzubieten, unter dessen Vorzeichen sich Polke vier Jahre zuvor in Venedig präsentiert hatte.

Für einen fulminanten Auftakt der Schau sorgte in San Francisco vor allem anderen die Gestaltung des oktogonalen Oberlichtsaals, der das Herzstück der Ausstellung bildete, die sich auf die umliegenden Räume verteilte: Seine Eckkonchen hatte Polke mit kostbaren Pigmenten ausgemalt, welche das Geviert der in Venedig gezeigten "Mineralfarbenbilder" in Erinnerung riefen, während von den Schlussbögen pretiose Objekte aus achtzehnkarätigem Gold herabhingen, die von fern an die launigen Arabesken seiner "Schleifenbilder" gemahnen mochten¹⁰⁹; im Zentrum der Halle ragte eine mehr als vierzehn Meter messende Aluminiumleiter zum "Himmel" des Oberlichts empor, zu deren Füßen zwei gigantische Jadesteine abgelegt waren.¹¹⁰ Eine "Kunst- und Wunderkammer" von wahrhaft königlichen Ausmaßen also, deren Einrichtung freilich – vergleicht man sie mit der des *Biennale-Pavillons* – die dort gesetzten Schwerpunkte auf signifikante Weise zu variierte: Wenn schon die Kombination der monochromen Konchen mit den Goldgehängen in einem Gemisch zwischen Glanz und Kitsch oszillierte, wie man ihm etwa in den zur Touristenattraktion umfunktionierten bayrischen Königsschlössern begegnet, so galt dies erst recht für die Trias,

¹⁰⁸ Vgl. Kuspit 1988a, S. 43. Tatsächlich dient Kuspit der auf Dürer gemünzte Terminus nicht nur, um auf die auf Dürer rekurrierenden Arbeiten des Künstlers zu verweisen, sondern auch Polke selbst in eine entsprechende Fluchtlinie "deutscher Tradition" einzureihen.

¹⁰⁹ Vgl. DAbb. 466a-h. Für die Überlassung dieser Aufnahmen danke ich Bice Curiger, die Polke bei der Einrichtung der Ausstellung begleitete und mir Einsicht in ihr Photo-Archiv gewährte. Mit den nach dem Prinzip des Bleigusses gefertigten, amorphen Goldgehängen (s. DAbb. 466b) korrespondiert im photographischen Werk des Künstlers die oben bereits erwähnte, ebenfalls 1990 entstandene Serie, für die winzige Goldnuggets unter dem Mikroskop aufgenommen wurden, die über die Makroaufnahme sowie die anschließende Vergrößerung zu veritablen "Goldklumpen" anwachsen und auf schwarzem Grund eine entsprechend suggestive Ausstrahlung entwickeln, vgl. DAbb. 452 u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, S. 238-241/Kat. 173a-k.; was wiederum einen Seitenblick auf Polkes 1981 entstandenes, seinerseits einschlägige 'Substanzen' enthaltendes Gemälde *Goldklumpen* (s. DAbb. 451) nahe legt.

¹¹⁰ Vgl. DAbb. 466d-f. Sowohl die Goldgehänge, für die Polke nach Auskunft von Curiger einen Goldbarren erworben hatte, als auch die Aluminiumleiter wurden eigens für die amerikanische Retrospektive hergestellt (und bis dato seither nicht wieder ausgestellt); bei den Jadesteinen (DAbb. 466e) handelte es sich um eine Leihgabe aus der California Academy of Sciences, San Francisco. Zu den folgenden Stationen reiste lediglich die Leiter, die in Washington – mangels hinreichend hoher Ausstellungsräume – liegend und in New York erneut stehend installiert wurde; hier fügte sie sich mit Teilen eines Gusses von Auguste Rodins *Bürgern von Calais* (1884-1886/1895) zu einem ähnlich eindrucksvollen Ensemble, wie es in San Francisco zu sehen gewesen war; vgl. hierfür die Abb. in Curiger 1991, S. 28f. sowie DAbb. 466f.

welche die als "Wundersteine" bekannten Jadestücke mit der überdimensionierten "Himmelsleiter" bildeten.¹¹¹ Zur wundersamen Verwandlung des "Athamor" in einen Märchenpark passten denn auch die monumentalen Bilder, die Polke rings an den Wänden der Halle hatten hängen lassen – allen voran ein Tableau, das aus Sekundärmaterial collagierte Horntiere, die an ur- beziehungsweise vorgeschichtliche Darstellungen gemahnen mochten, nach Art der "Bremer Stadtmusikanten" schichtete¹¹². Hier handelte es sich jedoch nicht etwa nicht um Malerei, sondern um computergenerierte Reproduktionen auf Vinyl, die mithilfe einer in den Vereinigten Staaten normalerweise für Außenwerbung verwendeten Technik zu gigantischen Formaten aufgeblasen worden waren.¹¹³ Wenn sich das Gros der amerikanischen Kritiker in diesem "Showroom" weniger düpiert, denn zu Begeisterungstürmen hingerissen fühlte¹¹⁴, dürfte dies freilich weniger darauf zurück zu führen sein, dass ihnen das "Blow Up" als Geste absichtsvoller Übertreibung entgangen wäre: Unter 'Kennern', das heißt dem professionellen Kunstpublikum, war Polke ohnehin längst als mit dem "German Kitsch" ebenso wie mit der "Alchemie der Farbe" jonglierender Virtuose eingeführt¹¹⁵ – und dieses Profil konnte die Inszenierung seiner Wanderausstellung bestens bestätigen. Gerade die eindrucksvolle Installation im Oberlichtsaal mochte dabei in ihrem offenkundig willkürlichen Spiel mit der 'Aura' des 'Geheimnisvollen' und ihren die Grenze zum Kitsch überschreitenden Referenzen auf 'Märchenhaftes', 'Magie' und 'Transzendenz' Polke einmal mehr mit dem Bild identifizierbar machen, das Donald Kuspit 1988 von ihm gezeichnet hatte: Das eines Künstlers nämlich, in dessen Rekurse auf das Banale die "romantic tradition of rebellion against banality" wieder auflebe, und dem sein "tongue-in-

¹¹¹ Polke selbst beließ die Installation ohne Titel, in den meisten der Ausstellungsrezensionen wurde die Leiter jedoch direkt als "Himmels-" bzw. "Jakobsleiter" identifiziert, vgl. hierzu weiterf. unten sowie auch das vergleichende Resümee, Kap. VII.3. u. DAbb. 538f. Ob Polke bei seinem Arrangement mit den Jadesteinen Beuys' *Scala Libera* (1985, s. DAbb. 538)) im Hintersinn hatte, mag offen bleiben.

¹¹² Vgl. DAbb. 466d; während die Bildgeneration selbst mit Blick auf das disparate Ausgangsmaterials – u. a. Pflanzendarstellungen u. eine weibliche Figur – an den von Polke vielfach zitierten Max Ernst denken lässt (vgl. oben, Kap. V.1.), verwundert es angesichts der vom Motiv her nahe liegenden Allusion zu den Grimm'schen Märchen wenig, seitens amerikanischer Kritiker auf Perspektiven wie die bereits zitierte von McEvelley 1991 entworfene zu stoßen (s. o.). Entsprechende Eindrücke hinterließen offenkundig auch die übrigen im zentralen Saal gehängten Arbeiten – samt und sonders monumentale, digitale Drucke, denen u. a. eine Variation auf das "Ouroboros"-Motiv und eine von Polkes *Dürerschleifen* zu Grunde lagen, vgl. Baker 1991, S. 88 u. die folgende Anm.

¹¹³ Dieses Schicksal widerfuhr der gesamten Serie der *Dürerschleifen*, die laut Katalog zwar in der ursprünglichen Fassung hatten gezeigt werden sollen, schließlich jedoch durchgängig als "Nachdrucke" präsentiert wurden – die folglich einerseits das Zitat der Virtuosität, das den "Originalen" bei Stemmler u. a. zu entsprechenden Interpretationen verhalf, ad absurdum führen, andererseits aber auch Polkes 'Markenzeichen', dem Rasterpunkt zu einem neuen Auftritt verhelfen.

¹¹⁴ Vgl. z. B. Baker 1991, Crohn 1991, Haxthausen 1991, Tamblin 1991 u. Storr 1992. Eine markante Ausnahme unter den überschwänglichen Besprechungen stellt der in der Zeitschrift *The New Criterion* erschienene Essay von E. Gibson dar, vgl. Gibson 1991 u. hierzu weiterf. unten.

¹¹⁵ Und zwar – sieht man einmal von den in den internationalen Magazinen erschienenen Kurzrezensionen zu Polkes früheren Einzelausstellungen und seinen Ausst. bei Holly Solomon (1982), Marian Goodman (1984), David Nolan (1987) u. Mary Boone (1985, 1988 u. 1989) in New York ab, über die sich auch diejenigen Kunstinteressierten einen Überblick hatten verschaffen können, die nicht nach Europa reisten – insb. durch die monographischen Artikel von Buchloh 1982 u. Kuspit 1988a.

cheek [...] escapist exoticism" als "basic weapon against the increasingly encroaching forces of banalization" diene.¹¹⁶

"Polke's art as a whole is a decorative fantasy: an abstract recreation an invocation of the primal good-enough environment. [...] It creates the illusion of a good-enough 'decor'. [...] Polke's flamboyant, decorative unintelligibility is of course his greatest fantasy, the ultimate refusal to reconcile himself to the banal modern world."¹¹⁷

Dass Kuspits Versuch, in der zum Dekor geratenen "Wiederverzauberung der Welt" ein postmodernes Remedium zu erkennen, von seiner vorausgegangen Auseinandersetzung mit zwei anderen deutschen Künstlern – Joseph Beuys und Anselm Kiefer – genährt ist und an diese anknüpfend auch Polke in die Perspektive einer spezifisch deutschen "Selbsttherapie" unter den Vorzeichen der Kunst stellen will, verrät dabei nicht allein die Überschrift seines Essays, *At the tomb of the unknown picture*, der zweifellos auf die ähnlich lautenden Titel von Arbeiten Kiefers rekurriert¹¹⁸, sondern auch seine Annahme, bei der von Polke attackierten Banalität müsse es sich um eine deutsche handeln:

"Polke's decorative fantasies are all that 'grey' Germany is not."¹¹⁹

Anders als im Fall von Beuys, in dessen grauen "Gegenbildern" aus Filz und Fett er gleichsam 'autobiographisch authentifizierte', auf substanzieller Ebene ansetzende Therapeutica und Ausweis einer "umbilical connection with a romantic nature" verstehen will¹²⁰, und anders auch als im Fall des "con-artist" Kiefer, hinter dessen Rekurrieren auf ein Bedürfnis zur "spiritual purification" er einen faschistoiden "will to power" aufscheinen sieht¹²¹, vermag er in Polkes "decorative unintelligibility" eine zwar von den "pathological conditions of contemporary capitalist Germany" motivierte, in ihren Zielen jedoch über diese hinaus weisende postmoderne Bildstrategie zu entdecken, die auf ihre Weise die Suggestionskraft des "Rätselhaften" und des "Verzauberung" *glaubwürdig* revitalisiere:

"[...] the principle of infinitely free (absolutely arbitrary) association [...] is responsible for the enigmatic suggestiveness or illusion of depth in Polke's pictures, the sense that an intangible and tangled depth of meaning has become a tangible surface. Art's enigma, it's gnostic potential, gives it credibility in the world of science and technology, and is a malevolent response to that world in which intelligibility and rationality are assumed. Polke carries the insistence to fever pitch, in a last ditch defence of art's 'special insight. [...]"

Polke's art demonstrates that enigma remains the last frontier and final fall-back position of art, its

¹¹⁶ Vgl. Kuspit 1988a, S. 44.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. A. Kiefer: *Dem unbekanntem Maler* (1980ff.) u. DAbb. 350; ein Korrespondenzbild zu Kiefers *Athanos* (1983-1984), s. DAbb. 349. Eben diese Arbeiten waren dem amerikanischen Publikum zeitgleich zum Erscheinen von Kuspits Artikel durch die große, von zahlreichen Rezensionen namhafter Kritiker begleitete Kiefer-Retrospektive (1987/1988, vgl. Ausst. Kat. Kiefer/Philadelphia et al. 1987) vorgestellt worden, vgl. zu den Bildern ausf. oben, Kap. IV.1. u. mit Blick auf ihre amerikanische Rezeption weiterf. Kap. IV.2.

¹¹⁹ Vgl. Kuspit 1988a, S. 44.

¹²⁰ Vgl. Kuspit 1980 u. ausf. den Abs. zur Beuys-Rezeption in Amerika bzw. der amerikanischen Kunstkritik in Kap. III.1.

¹²¹ Vgl. Kuspit 1988b u. hierzu ausf. oben, Kap. IV.2., Abs. "Religio".

narcissistic [...] defence against the ingrained miserabilism of the pathologically banal world. But it suggests that enigmaticness of art is still a viable and heroic mode of criticality."¹²²

Wiewohl sich ein solcher Versuch, mittels tiefenpsychologisch angereicherter theoretischer Volten in der Feier der Oberfläche das "gnostische Potential" der Kunst entdecken zu wollen, wie eine Quadratur des Kreises ausnehmen mag, ist seine Stoßrichtung durchaus charakteristisch für die Wendungen, mit denen das Feld der Rezeption auf Polkes Arbeiten und der Ausstellungen ab Ende der achtziger Jahre reagiert.

– Das 'Enigma' und seine 'Aura' –

"Formerly Richter's Capitalist-Realist Comrade and Beuys' puckish junior, and now senior bad boy in a fractious but tightly controlled scene crowded with wise ambitious wise boys, Polke at 51 has 'arrived', but his exact whereabouts are still a mystery. Illuminating was his grand American tour, it was also designed to cultivate that mystery, and it did."¹²³

Einen ähnlichen Tenor wie Kuspit schlägt denn auch die Mehrzahl der Rezensionen an, die Polkes amerikanische Retrospektive begleiten – wobei die Tatsache, dass sich hier nach Beuys und Kiefer ein weiterer deutscher Künstler im Zeichen des Geheimnisvollen präsentiert, selbst bei jenen, die nicht von vorn herein den für Kuspit so charakteristischen 'Umweg' über die "Pathologie des Modernen [deutschen] Künstlers" einschlagen wollen, die Bereitschaft deutlich erhöht, "Beuys' puckish junior" nunmehr seinerseits als 'Großen Generator' anzuerkennen.¹²⁴ So hatte bereits John Caldwell in seinem Katalogessay betont, Polkes experimentelle Bildpraxis habe sich im Lauf der Jahre zu einer Methode entwickelt, "that made it possible to depict hallucinatory experience against a background of banality": Indem der Künstler die Malerei dezidiert als "Träger von Illusionen" behandle, gelinge es ihm nicht nur, sich des Holocaust und anderer Themen von historischer und politischer

¹²² Vgl. Kuspit 1988a, S. 42 u. S. 44. In der Akzentuierung und Heroisierung von Polkes "enigma" dürfte Kuspit seinerseits an einen Beitrag seines Kritiker-Kollegen Peter Schjeldahl anknüpfen, der bereits 1985 im Katalog der von der Kritik wenig beachteten Ausstellung des Künstlers bei Mary Boone erschienen war, vgl. Schjeldahl 1985/1991. Ebd. hatte Schjeldahl Polke bereits im ersten Satz als einen der "most mysterious [artists of the last twenty years]" eingeführt, dessen Malerei im Zeichen eines "phenomenon of mutual exclusion, a sort of aggressive indifference: the daemon" stehe (S. 254) u. einen "metaphysical junkyard" vorstelle, in dem alles in mehrfacher Brechung begegne; mit seinem "sarcastic shamanism" erzeuge Polke einen "organic heroism", der als Prüfstein für die "stets provisorische Fähigkeit der Kunst" gelten könne, "to sustain a hope and an appetite for the future" (ebd., S. 255).

¹²³ Vgl. Storr 1992, S. 68.

¹²⁴ Eine besondere Variation auf Kuspits Deutung des "deutschen Erbes" bei Polke findet sich bei Th. McEvelley auf diese Patrilineage angewandt (vgl. a. die Anm. oben), wenn er Polkes Hinwendung zur Malerei im Bezug auf "Beuys' Anordnung, nicht zu malen" liest und vor diesem Hintergrund danach fragt, ob man *Höhere Wesen befohlen...* (1969) als "eine Kritik an der Tradition der Malerei" im Sinne einer "Weiterführung von Beuys' schwieriger Konfrontation mit der jüngsten deutschen Geschichte" oder gar einen (trotzigen?) Ausdruck "der Ansicht, es sei durchaus angebracht, nach Auschwitz wieder Gedichte zu schreiben" bzw. zu malen verstehen könne, vgl. McEvelley 1991, S. 46/47.

Brisanz anzunehmen, ohne sie zu banalisieren¹²⁵, sondern vor allem anderen auch dem "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" seine 'Aura' wieder zu geben. Speziell der Verweis auf die "Alchimie der giftigen Bilder" soll dabei die Seriosität dieses Unternehmens belegen:

"Polke's alchemical experiments can [...] be seen as an effort to return art to the ceremonial and ritualistic basis that [Walter] Benjamin saw as lost and to restore it to its previous powers and function."¹²⁶

Eine Perspektive, deren Vorgaben offenkundig nicht ohne Wirkung auf den Blick der Rezensenten der Ausstellung bleiben.¹²⁷ Entsprechend führt etwa die von Caldwell eingeführte Assoziation der *Hochsitze* mit "Wachtürmen" in Verbindung mit dem *Lager* auch Kenneth Baker dazu, an Polkes Flüchtlingsschicksal zu denken und vor diesem Hintergrund sogar im Titel einer früheren Arbeit – den *Lösungen* (1967)¹²⁸ – ein "Echo" der "Endlösung" zu sehen, jenen "euphemism for Nazi genocide, for the ultimate intolerance of indifference"¹²⁹; die "chemistry of his art" wiederum will er gar als offenkundig von Beuys beeinflusste Bejahung des Prozesshaften werten.¹³⁰ Zwar kommen Baker angesichts der neuen Pracht des malerischen Werks Zweifel, ob sich Polke – die Rolle des 'Baldanders' beziehungsweise "Tricksters" ablegend – nunmehr selbst als "Seher" betrachte, der letztlich *seinerseits* zu Lösungen gefunden habe.¹³¹ Ausgerechnet die überdimensionale Inszenierung dieses Bildes im zentralen Oberlichtsaal und namentlich die große Leiter, in der

¹²⁵ Vgl. Caldwell 1990, S. 11f. "The image itself, hovering at the edges of visibility, becomes both an emblem and a concrete actuality of the nightmare of history and recent experience." In ähnlichem Sinne hatte zuvor bereits Kuspit Polkes "explicitly German images" und namentlich seine "meditative translations of concentration camp imagery" aufgrund ihrer Ästhetik unter den Vorzeichen einer "masquerade of intelligibility" betrachtet, die einen "more profound sense of the sublime, the infinite than it exists in Turner" evozieren wolle, insofern sie als "vehicle of the sublime [...] not simply the boundless, but the out-of-bounds, the tabooed depths" zu erschließen ziele, vgl. Kuspit 1988a, S. 42/43.

¹²⁶ Vgl. Caldwell 1990, S. 13.

¹²⁷ Wo das von Caldwell herausgegebene Katalogbuch nicht explizit erwähnt wird, verraten bereits die in den Besprechungen gesetzten Schwerpunkte, dass sein Essay gelesen wurde; Ch. Haxthausen, der vom "splendidly produced, fully illustrated catalogue" schwärmt und Caldwell's Essay als "an excellent introduction to Polke's painting" würdigt, greift dessen Thesen sogar unmittelbar auf.

¹²⁸ Vgl. S. Polke: *Lösungen I-IV* (1967), Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 167.

¹²⁹ Vgl. Baker 1991, S. 84.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 87: "Polke's abstractions are his most extreme experiments with chemistry in art. [...] The processes at play in them are beyond Polke's control (Beuys' influence surely figures here)."

¹³¹ Vgl. ebd., S. 88: "Perhaps Polke has begun to regard himself as a seer rather than a trickster, as someone who has finally found 'solutions.'" In der Tat unterscheidet sich die Figur des aus der indianischen Kultur stammenden 'trickster' – ein Bild, das in amerikanischen Texten auch auf den 'Schamanen' Beuys (bzw. Beuys als 'Schamanen') angewandt wurde – in diesem wesentlichen Punkt von derjenigen des 'Sehers': Dem 'trickster' eignen neben der 'magischen' Fähigkeit zur Selbstverwandlung (die er mit dem 'Baldanders' gemein hat) zwar ebenfalls 'seherische' Kräfte; er ist jedoch fehlbar, vgl. hierzu n. Lévi-Strauss 1958/1969, S. 247ff. ausf. Radin 1956/1954 u. Hyde 1998. Vgl. zu Polke als 'Schamanen' wiederum M. Gibbs, der – offenkundig ebenfalls vom vergleichenden Blick auf Beuys angeregt – dieses Bild präferiert, um die auch in der deutschen Rezeption begegnende Imago des 'Heiligen Narren' für den Künstler in Anspruch zu nehmen: "Polke is not only a buffoon, but also an aspirant shaman. Unlike Beuys, however Polke does not rely on the metaphysical and transformative significance of materials, but on the almost alchemical properties of paint and photographic chemicals. Polke reminds us that the shaman is often taken for the holy fool (or vice versa), which is the fate that certainly escaped Beuys, who tended to take himself much more seriously.", vgl. Gibbs 1991, S. 28.

er eine "Jakobsleiter" erkennt, gelten ihm als 'Summa', die eine solche "Hybris" transzendieren hilft.¹³² Wiederum einen Schritt weiter geht Charles W. Haxthausen, der ebenfalls direkt an Caldwells Katalogtext anzuschließen weiß. So ist Haxthausen nicht nur bereit, selbst in Polkes Frühwerk das von Caldwell lediglich den ab den achtziger Jahren entstandenen "alchemistischen" Bildern zuerkannte Bekenntnis zum "here and now" der Benjamin'schen "Aura" zu entdecken.¹³³ Zudem sieht er in der Alchemie – über konkrete Referenzen auf ihre 'Ikonographie' und ihre Verfahren hinaus – sogar eine geeignete Metapher, um Polkes Werk in seiner Gesamtheit zu begreifen:

"The influence of alchemy on Polke's art is often cited, and there are alchemical references in certain of his works. But in one sense the alchemical model functions as an apt metaphor for Polke's entire *œuvre*: for his art bears persuasive witness to the power of art to transform base matter (whether natural or cultural) into a vessel of spirit, into objects that engage the senses, the mind, and the imagination at the highest level."¹³⁴

"Auf der höchsten Stufe" ist mit der amerikanischen Retrospektive und ihrem Echo in der Rezeption zweifelsohne auch das Bild von Polke als "Magier" und "Alchemist" gelangt, der auf diese einmal mehr das Erbe seiner beiden unter ähnlichen Vorzeichen etablierten "Vorgänger", Joseph Beuys und Anselm Kiefer anzutreten scheint.¹³⁵ Selbst Eric Gibson, der in einem scharfzüngigen Artikel über die "alchemy of critics" spottet und Caldwells Essay – "a classic of his kind" – lediglich die "Qualität" eines "abject surrender to the standard clichés about 'great' artists" zuerkennen mag¹³⁶, fällt in diesem Zuge selbst in die Falle der von Text

¹³² "The giant ladder was both the physical and emotional center of the installation. Its structure echoed once more the sums in *Lösungen*, and the political visions of history as progressing logically toward some apocalypse or deliverance. [...] But Polke's ladder was too big to be climbed, as if made for beings 'bigger than life'. The incongruities in the installation heightened the viewer's sense of being unequipped (or perhaps unworthy) to know where the ladder might lead or in what way the world at hand transcends the sum of its parts. *Jacob's Ladder* was like a grand declaration that this puzzlement is central to Polke's art.", vgl. Baker 1991, S. 88 (zu den angesprochenen "incongruities" zählt Baker v. a. das Gegenüber von Reproduktionen u. ungegenständlicher Malerei in den Konchen). Mit Blick darauf, dass kaum zwei Jahre zuvor *Kiefers* Variationen auf das Thema der Jakobsleiter (vgl. oben, Kap. IV.1., Abs. "Zeichen der Wandlung?") – unterstützt von Rosenthals Deutungen (s. IV.2.) – in den Vereinigten Staaten ein entsprechendes Echo gefunden hatten, dürfte nicht ganz auszuschließen sein, dass dieses "Vorbild" eines anderen deutschen Künstlers die Leiter einmal mehr in einschlägigem "Glanz" erscheinen ließ – bzw. wenn nicht Polke selbst bei der Einrichtung der Installation, so mindestens seinem amerikanischen Publikum bei deren Betrachtung mit im Sinn gewesen sein könnte.

¹³³ Vgl. Haxthausen 1991, S. 482.

¹³⁴ Ebd., S. 483.

¹³⁵ Vgl. hierzu neben den i. F. ausf. diskutierten Texten auch den Beitrag von G. Roger Denson (Denson 1991ab) in der anlässlich der Schau erschienenen Schwerpunkt-Ausgabe der Zeitschrift *Parkett*, der sich aus zwei Kurzeassays zu Polkes *Evangelium der Transparenz* zusammensetzt, die lt. Untertitel "zwei Meinungen zu Polke, zwischen denen sich der Autor nicht entscheiden konnte" vorstellen sollen, gleichwohl aber beide gleichermaßen unter entsprechenden Vorzeichen fassen: Der eine schildert ihn – ein Zitat des Künstlers aus dem Gespräch mit Groot/Heynen 1983 aufgreifend ("[...] dat heeft St. Lucas me wel geleerd.", ebd., S. 276) – als neue "Ikonen" malenden Nachkommen des Heiligen (wie Denson betont: nicht nur eines "spirituellen Wohltäters der Bildermaler", sondern auch der Ärzte, was ihn "in engen Zusammenhang" mit der Alchemie bringe, s. Denson 1991a, S. 115); der andere gibt vor, Polke als "Sophisten und Skeptiker" gegen die dominierende Interpretationslinie derjenigen zu verteidigen, die ihn als "Magier und Scharlatan apostrophieren" und einen "postmodernen Hermes Trismegistos" nennen – jedoch nur, um die "Wahrhaftigkeit" seiner Bilder herauszustellen und damit die als oberflächlich denunzierten, gleichwohl breit referierten Zuschreibungen durch eine Essentialisierung der entsprechenden Qualitäten zu ersetzen.

¹³⁶ Vgl. Gibson 1991, S. 48.

zu Text weitergereichten Klischees, wenn er in Polkes Lager und den Wachtürmen eine direkte Wiederaufnahme der "question of Germany's Nazi past" wie bei Kiefer und in Polkes "alchemical" paintings" den unmittelbaren "impact of his years as a student of Joseph Beuys, in particular Beuys's view of art as a mysterious, unseen process of transformation" erkennen will.¹³⁷ Robert Storr wiederum, dessen rückblickende Reflexion von Polkes eindrucksvollem Auftritt in den Vereinigten Staaten sich von den Artikeln seiner Kollegen bereits dadurch abhebt, dass er nicht nur dessen künstlerische Entwicklung in einen breiteren Kontext stellt, sondern auch die Einrichtung und Präsentationsform der Retrospektive auf das hin befragt, was sie über diese Entwicklung vermitteln soll, zeigt sich zunächst zwar gegenüber solchen Übertragungsleistungen weitgehend resistent. Seine Querverweise auf Beuys, Kiefer, Immendorf und Richter – mit denen verglichen Polke, wie er zu Recht hervorhebt, vergleichsweise wenige Arbeiten einer Auseinandersetzung mit der "Deutschen Vergangenheit" gewidmet habe¹³⁸ – dienen vor allem anderen dazu, Unterschiede herauszuarbeiten, um eine möglichst präzise Positionsbestimmung des Künstlers vorzunehmen.¹³⁹ Die "Unfassbarkeit" des Künstlers stellt in Storrs Augen nicht nur den Kern von Polkes "mystery" dar, sondern dient auch als Ausweis seiner Singularität:

"Reverential treatment ill-suits him, though some apparently schooled in the Beuysian catechism have lately seen in Polke a new oracle. Rather, his influence derives from the mercurial quickness of his taste. And its perversity."¹⁴⁰

Angesichts der zunehmend exuberant mit der 'Rhetorik der Hermetik' spielenden Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre sieht sich allerdings auch Storr gezwungen, Polkes "dalliance with the esoteric" auf ihre Substanz hin zu befragen und dabei nicht zuletzt in Relation zu derjenigen seines "Ziehvaters" Beuys zu betrachten. Wiewohl ihm – im Gegensatz zum Gros seiner Kollegen – keineswegs entgangen ist, dass die Transformationen des Künstlers durchaus mit dem "Zeitgeist" der achtziger Jahre

¹³⁷ Ebd., S. 50.

¹³⁸ Vgl. Storr 1992, S. 71: "Compared to his compatriots – Beuys, Kiefer, Immendorff and Richter – Polke has devoted relatively little of his work to interpreting the documented past, even and perhaps especially the German past. [...] While Beuys, Kiefer and Immendorff have invoked the Nazi past in order to exorcise it, Polke has no apparent desire to use his art to heal old wounds or better the world." Ähnlich hatte bereits Schjeldahl 1985/1991 mit Blick auf *Lager* bemerkt: "Perhaps encouraged by the resolutions of similar themes by Anselm Kiefer, its chilling motif of concentration-camp fences may excite an expectation of catharsis. But what do we get? A cloud of black murk shoved in our faces [...].", s. ebd., S. 254.

¹³⁹ Vgl. Storr 1992, insb. S. 68/69. Wenn er in diesem Rahmen allerdings auch betont, anders als Beuys, "who made ready use of the academy, the mass media and the machinery of politics" habe Polke "his authority independently of institutions" erreicht (ebd., S. 69), verkennt er zweifellos die Situation. Dass Polke bereits 1970/1971 eine Gast-, zwischen 1977 u. 1991 eine reguläre Professur an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg inne hatte, dürfte unabhängig von seiner Distanz zum Hochschulbetrieb als solchem nicht nur seine Karriere beflügeln, sondern auch seine Möglichkeiten zur Realisierung komplexer Arbeitsvorhaben erleichtert haben; phasenweise entstehen ganze Projekte in Zusammenarbeit mit ehemaligen Studenten (so etwa zus. mit Achim Duchow, vgl. die Ausst. Kat. Polke-Duchow/Münster 1973 u. Polke/Bonn 1974, Polke-Duchow/Kiel 1975 u. Polke-Duchow/Kassel 1977); und wie sein Umgang mit Ausstellungen und Katalogen belegt, nutzt er diese Medien des institutionalisierten Kunstbetriebs ebenso professionell wie sein 'Lehrer' Beuys.

¹⁴⁰ Ebd., S. 69.

korrespondieren¹⁴¹, stellt sich für ihn doch mindestens die Frage, ob "Polke's symbolism" und sein "abstract sublime" darauf schließen lassen müssen, dass seine Selbstinszenierung im Zeichen des Geheimnisses nunmehr beim Wort zu nehmen ist.

– Laterna Magica –

Versteht man die 'Bühnen-Bilder' der amerikanischen Retrospektive als Ausweis einer entsprechenden (Selbst-)Ausstellungspolitik, die offensiv mit einer Sehnsucht nach einer "Wiederverzauberung der Welt" durch die Kunst und in diesem Zuge auch einer Neigung zu einschlägigen Projektionsleistungen seitens der Rezeption spielt, mag verwundern, dass die Mehrzahl der Rezensenten in ihren Besprechungen ausgerechnet jene Arbeit übergeht, die bestens geeignet scheint, Polke's "mystery" in denkbar verführerischem Licht zu zeigen – und in der denn auch Robert Storr einen veritablen 'Prüfstein' erkennt,

"the answer to the question of how seriously we are meant to take the artist's transformation into a modern day magus – and the litmus test of viewer credulity"¹⁴²:

– die *Laterna Magica*.¹⁴³ Die Installation, die Polke in den Vereinigten Staaten in einer ersten Fassung als aktuellsten Werkkomplex seiner Schau präsentiert, fasst eine Serie der doppelseitig bemalten "Transparentbilder" in aus leichtem Holz gefertigte, zu Paravents zusammengefügte Stellwände ein, die einerseits eine beidseitige Betrachtung ermöglichen und sich andererseits gleich begehbaren "Laternen" im Raum anordnen lassen.¹⁴⁴ Wiewohl der Künstler im Unterschied zur historischen Laterna Magica – die auf dem Prinzip der rückwärtigen Projektion austauschbarer Bilder auf einen transparenten Stoff basiert – auf

¹⁴¹ Ebd., S. 72 ("Magic was again in vogue"), unter Verweis auf die Sonderausstellung *Arte e Alchimia* auf der *Biennale* von Venedig 1986 und die vom Los Angeles County Museum of Art ausgerichtete Schau *The Spiritual in Art*, vgl. Ausst. Kat. *Spiritual/Los Angeles* 1985.

¹⁴² Vgl. Storr 1992, S. 72.

¹⁴³ Vgl. DAbb. 466gh (San Francisco Museum of Art); s. a. die Abb. in Storr 1992 u. DAbb. 467a (Installation im Brooklyn Museum/New York). Ausführlich photographisch dokumentiert findet sich die Arbeit im Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995, der anlässlich der auf die amerikanische Präsentation folgenden europäischen "Ausstellungstournee" der *Laterna Magica* bzw. der Frankfurter Station 1994 erschien; neben dem ausf. Katalogessay von M. Hentschel (Hentschel 1995) widmet ihr Shah 2002, S. 118ff., eine eingehendere Betrachtung; desw. vgl. a. Herbstreuth 1994 u. Flood 1995.

¹⁴⁴ Zuvor hatte Polke in Paris 1988 wie auch in seiner Ausst. bei Mary Boone, New York 1989 verschiedene Möglichkeiten erprobt, die "Transparentbilder" allansichtig zu präsentieren, vgl. Shah 2002, S. 118. Mit der *Laterna Magica* fand der Künstler eine stimmige Lösung, die er in der Folge ihrerseits in der Gestaltung mehrfach variierte: In den USA bestand die *Laterna Magica* beispielsweise aus zunächst 13 Bildwänden; die Rahmungen waren schwarz gestrichen und zu zwei miteinander verbundenen, begehbaren 'Pavillons' bzw. 'Laternen' montiert (s. o.); in Amsterdam 1992 wurde die in der Folge auf 21 Bildwände angewachsene Installation mit leuchtendrot gestrichenen Rahmen in Form zweier ineinander verschachtelte Räume gezeigt (DAbb. 467b); im Frankfurter Portikus auf unbehandelten Wänden in Form eines teilw. offenen u. erst im hinteren Raumteil zu "Laternen" schließenden Paravents; Zahl u. Zusammenstellung der "Bildfenster" variierten jeweils (weitere Stationen waren u.a. Barcelona; die Wanderschau *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, London u. München, vgl. Ausst. Kat. *Romantic Spirit/München* 1995; sowie Minneapolis; s. d. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1985, S. 52/53).

eine zusätzliche Illumination weitgehend verzichtet¹⁴⁵, beerbt seine Neufassung deren wesentliche Qualitäten insofern, als sie sich *direkt* in die Malerei umgesetzt finden: Nicht nur verschmelzen im Blick des Betrachters die auf Vorder- und Rückseite aufgebrauchten Motive und Techniken, so dass die Um- beziehungsweise Begehung der Pavillons jeweils neue Perspektiven auf die Bilder eröffnet. Vor allem anderen aber sind es die Motive und Techniken selbst, welche der *Laterna Magica* eine ähnliche Ausstrahlung verleihen wie der gleichnamigen Apparatur, mit der gewitzte Prediger seit der Renaissance "den Teufel an die Wand [zu] malen" verstanden.¹⁴⁶ Zwar begegnen sie auch hier in der für Polke so charakteristischen Mischung heterogener Quellen und Stile, doch sind diese deutlich auf formale und inhaltliche Korrespondenzen hin ausgelegt, so dass selbst Bilder, die einander zunächst zu stören scheinen, letztlich zu einem schlüssigen Gesamten zusammenfließen: Märchenszenen¹⁴⁷, manieristische Grillen und Grottesken treten auf gemusterten Stoffen in den Dialog mit zeitgenössischen Karikaturen, didaktische Buchillustrationen nehmen den mit rätselhaften Handzeichnungen auf¹⁴⁸; friedvolle Szenen werden von furchterregenden Masken überschattet, 'vermenschlichte' Echsen aus Grandvilles *Scènes de la Vie privée et et publique des Animaux* (1842) treffen in den "Transformern" auf trivialstes Kinderspielzeug, das seine Zugkraft auf dem Prinzip der Gestaltverwandlung schöpft.¹⁴⁹ Doch nicht allein auf der Ebene der suggestiv kolorierten Motive macht die *Laterna Magica* ihrem Namen alle Ehre. Zudem wird die 'Magie' der sich wandelnden Bilder auch unmittelbar mit 'Bildern der Wandlung' vermählt: Ebenso wie sich Bildzitate bekannter Motive aus der alchemistischen

¹⁴⁵ Vgl. DAbb. 468 u. die Abb. in Goodwin 1979/1994, Nr. 78/S. 83. Allerdings sorgten in den Installationen der Arbeit an der Decke angebrachte Strahler bzw. Spots für einen entsprechenden Effekt; wobei diese künstlichen Lichtquellen je nach Raumsituation u. Tageslichteinfall in den Hintergrund treten konnten.

¹⁴⁶ Eine der frühesten Darstellungen der historischen Laterna Magica von 1420 zeigt in der Tat die Figur eines Teufels; Athanasius Kircher wählt 1671 in der 2. Aufl. seiner *Ars magna lucis et umbrae* die Darstellung eines im Höllenfeuer schmorenden Sünders (s. DAbb. 468), vgl. hierzu ausf. Hentschel 1995, S. 9ff. u. weiterf. zur Laterna Magica Hoffmann/Junker 1982 u. hierin insb. Ranke 1982; den Ausst. Kat. Lanternes/Paris 1995; Stafford/Tepak 2001, insb. S. 297ff.; sowie in medienhist. u. -theoret. Perspektive Hick 1999, S. 115ff.; Kittler 2002, S. 82ff. u. Zielinski 2002, S. 161ff.

¹⁴⁷ Bei der "Geschichte vom Hund", die in der Sekundärliteratur für gewöhnlich mit dem "Märchenhaften" assoziiert wird, handelt es sich allerdings genau genommen um eine Inkunabel des frühen 'Comics', nämlich einen Kinderbuch-'Klassiker' des frühen 19. Jahrhunderts: *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and her Dog* (Erstausgabe 1805, vgl. DAbb. 471). Aus diesem "Komischen Abenteuer" hat Polke gleich mehrere Episoden übernommen, die in der Amsterdamer Variante 1992 zusammen in der zentralen "Laterne" präsentiert wurden, vgl. DAbb. 470c u. weitere Einzelbilder im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 319-323 sowie die Abb. der Amsterdamer Installation ebd., S. 318; eine weitere, sich über mehrere "Bildfenster" erstreckende Narration geht auf ein Comic-Motiv der 20er Jahre zurück (vgl. DAbb. 470ab/Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 335/336) und wurde in Barcelona 1993/1994 zusammenhängend gezeigt; ihr lassen sich Laterna Magica-Glasbilder aus einer historischen Serie zur Seite stellen, vgl. DAbb. 469 (um 1859).

¹⁴⁸ Vgl. DAbb. 472 u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 330/331. Die doppelköpfige Figur, die Polke mit schwarzem Pinselstrich auf die eine Seite des transparenten Grunds gesetzt hat und deren untere Extremitäten in schlangenartige Gebilde auslaufen, kann dabei an Darstellungen auf gnostischen Abraxas-Gemmen erinnern, vgl. DAbb. 473 u. Abb. in Seligmann 1948/1988, S. 82; eine weitere mögliche Anregung findet sich in verwandten Darstellungen d. Ahuramazda auf einem Königsgrab in Perspepolis, die Pope 1975 wiedergibt, s. ebd. Abb. 48/S. 101 u. Abb. 50/S. 102.

¹⁴⁹ Vgl. die Abb. in Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995/Fig. 10 u. zu speziell Polkes Quellen für dieses Fenster vgl. Hentschel 1995, S. 24f. sowie Shah 2002, S. 118f. Bei den "Transformern" (engl. für "Gestaltverwandler") handelt es sich um Anfang der neunziger Jahre in Mode gekommene, von Science-Fiction-Filmen bzw. -Comics entlehnte Spielfiguren, die sich mit wenigen Handgriffen z. B. von Robotern in Raumschiffe 'verwandeln' lassen.

Allegorik¹⁵⁰ mit eher heiteren Szenen aus Bilderbögen mischen, denen das Gewölk verschwimmender Farbschlieren eine geheimnisvolle 'Aura' verleiht, strahlen sie zugleich auf das düstere 'Sfumato' der ungegenständlich gehaltenen Transparentbilder aus, so dass selbst diese im Licht eines 'chymischen Prozesses' gelesen werden können.¹⁵¹

Ob es Zufall ist, dass Polke für sein Debüt auf amerikanischem Boden jene historische Tricktechnik zitiert, die bereits den Jesuiten gute Dienste leistete, um Ungläubige und Skeptiker von ihrer Botschaft zu überzeugen? Immerhin mochte schon im Fall des historischen 'Vorbilds' das Wissen um das "technische Geheimnis der Bilderzeugung" zwar im Hinblick auf den *Vorführungskontext* zu einer Profanisierung führen, insofern die *Laterna Magica* ab Ende des achtzehnten Jahrhunderts zunehmend zu Zwecken der Unterhaltung eingesetzt wurde – die Verführungskraft der sich wandelnden Illuminationen selbst wurde durch dieses Wissen jedoch kaum geschmälert.¹⁵² In diesem Sinne ist Polkes 'Neufassung' nun in der Tat ganz Ähnliches zu leisten in der Lage wie die Installation im Oberlichtsaal des San Francisco Museum of Modern Art, die selbst als offenkundige *Inszenierung* eines einschlägig konnotierbaren Assoziationsraums¹⁵³ das "Bild vom Künstler" als 'Seher', 'Magier' und 'Alchemist' heraufbeschwört: Auch sie spielt souverän mit dem Spannungsfeld von Evokation und Reproduktion – und eignet sich gerade deshalb bestens als Projektionsfläche für eine entsprechende Rhetorik der Rezeption. Zunächst scheint dabei das Oszillieren zwischen dem "Großen Trivialen" und der "Alchemie der giftigen Bilder" den Künstler vom Verdacht einer naiven Anlehnung an die "standard clichés" ebenso freizusprechen wie von einer absichtsvoll auf ihre Erfüllung zielenden, eingängigen Strategie. Spätestens im Spiegel der Rezeption wird jedoch deutlich, dass die "Doppeldeutigkeit" letztlich weniger auf eine "dialektische Aufhebung", denn auf eine gegenseitige Verstärkung

¹⁵⁰ Unmittelbar auf bekannte alchemistische Allegorien gehen zwei der "Bildfenster" zurück: Für das eine der beiden, vgl. DAbb. 475ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 325 (unten) verwendete Polke eine Darstellung aus dem *Mutus Liber* (1677), vgl. DAbb. 474 u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 480/S. 279; die Darst. zeigt ein Alchemistenpaar bei der Wägung und Mischung von "Sulphur" und "Mercurius" zur Herstellung des 'lapis'; die Retorte, in der sich die "Chymische Hochzeit" vollziehen soll, wurde von Polke durch eine goldgelbe Lacklache. Im anderen "Fenster" findet sich die bereits erwähnte Allegorie der 'coniunctio' aus Michael Maiers *Symbola aureae mensae* (1617) verarbeitet (vgl. DAbb. 461ab u. DAbb. 460), die hier mit mehreren anderen Motiven – einer "Affenschaukel" und einem tanzenden Paar – sowie den mit dem Pinsel aufgetragenen Mustern- und Farbverläufen verschmilzt. *Beide* "Vorbilder" finden sich übrigens bei Jung 1944/1995, s. ebd. Nr. 78/S. 191 u. Nr. 124/S. 283. Lose mit "alchemistischen Vorstellungen" assoziieren lässt sich neben den ungegenständlichen Rauchbildern der Serie schließlich auch das "Bildfenster", in dem ein aus Wolfgang Hieronymus v. Bömmels Ornamentbuch *Neu ersonnene Goldschmieds-Grillen* (um 1700) entnommener Akanthuslaub-Löwe von leuchtendroten Lackgüssen durchglüht zum 'Roten Löwen' wird; vgl. DAbb. 475c u. Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 332 sowie hierzu Hentschel 1997, S. 64f. u. Shah 2002, S. 149f. u. S. 119f. (ebd. Nr. 76 die Referenzabb. zu v. Bömmels, s. DAbb. 476a); für eine entspr. Darstellung aus einem alchemistischen Manuskript vgl. DAbb. 476b u. Bachmann/Hofmeier 1999, Kat. 29/S. 71.

¹⁵¹ Die in der *Laterna* enthaltenen, ungegenständlichen "Bildfenster" wurden mit Lacken aufgetragen (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997), erinnern jedoch an die mit Rauch bzw. Ruß auf Glas gemalten Arbeiten des Künstlers, die 1990 entstehen, vgl. hierzu Hentschel 1995, S. 41.

¹⁵² Vgl. Junker 1982.

¹⁵³ So schreibt bereits Storr 1992, S. 72: "Emblazoned as they are with all manner of shamanistic figures, cryptic hieroglyphs, spooky ectoplasms, glossy sfumato [...] and arcane insignia, Polkes 'transparencies' rely on just such stagecraft [wie sie für die klass. *Laterna Magica* charakteristisch ist] while simultaneously exposing it."

der Bildebenen zielt, deren "Summa" zwangsläufig zu einer eindeutigen Lösung gelangen lässt: Die "Politik der Alchemie" führt einmal mehr "Ironie" und "Magie" im Zeichen einer Magie zusammen, die nicht ohne Auswirkung auf die Position bleibt, die dem Künstler zugewiesen wird. Ebenso wie im von suggestiven Farbspielen aufgeladenen Licht der *Laterna Magica* die trivialsten Vorwürfe zu Vehikeln des Wunderbaren werden, strahlt nämlich auch hier die 'Aura' der Bilder auf das Bild ihres Schöpfers beziehungsweise Arrangeurs zurück, um die Kultivierung des 'Geheimnisses' Polke zu unterfüttern:

"This amalgam of symbols promises, then defies, comprehension, irresistibly drawing onto a game of ikonographic hide-and-seek. Initiates, these paintings seem to say, will eventually understand. Others must content themselves with the frustration of mystery.",

wie Robert Storr dem Werk konzidiert. Freilich bewahrt Storr der Blick für das Theatrale ihrer Inszenierung auch davor, sich einer solchen 'Rhetorik der Hermetik' gänzlich hinzugeben. So bleibt Polke für ihn letztlich selbst als 'Baldanders' ein "Merry Prankster", dem es gelinge, der nahe liegenden Versuchung zu widerstehen, in die Fußstapfen des Vorbilds Beuys zu treten und dessen "metaphysischen Mantel" aufzunehmen.¹⁵⁴ Hingegen zeigt sich die Mehrheit seiner Interpreten gegenüber der Versuchung, dem Künstler und seinen Arbeiten einen "metaphysischen Mantel" anzulegen, in den neunziger Jahren zunehmend weniger resistent.

Besonders anschaulich führt dies die ausführliche Interpretation vor, die Martin Hentschel der *Laterna Magica* widmet, als sie zwei Jahre später in einer Einzelausstellung im Frankfurter Portikus gezeigt wird.¹⁵⁵ Wohl ist auch seine Argumentation – im signifikanten Unterschied zum Tenor, den Caldwell und die meisten der amerikanischen Kritiker anschlagen – nach wie vor von dem Bemühen geprägt, Polkes Umgang mit den "alchemistischen Bildern" eine Souveränität nachzuweisen, die den Künstler vom Ruch eines "Tibersprungs"¹⁵⁶ in metaphysische Gefilde befreit. Nichts desto weniger führt sie eben diese Metaphysik auf dem Umweg einer Betrachtung seiner Bilder ein, indem sie die Lektüre jenes 'Fensters', auf dem sich die Darstellung einer "Affenschaukel" mit der Allegorie der "Chymischen Hochzeit" überblendet findet¹⁵⁷, zum Prüfstein für das Verständnis des gesamten Werks werden lässt. Wenn die Transparenz des Bildträgers das Geflecht der Motive im Bild der "alchemistischen 'Conjunctio'" zusammenfließen lasse, dann zeige sich nämlich, so Hentschel,

¹⁵⁴ Vgl. Storr 1992, S. 134: "For a while during the 1980s it seemed as if he'd taken up his elder's metaphysical mantle; the temptation must be terrific, but inscrutable grandeur is the downfall of any artist who depends as much as Polke does upon impudence and agility. Fortunately, the most recent 'transparencies' [...] again confirm Polke's status as an incorrigible Merry Prankster."

¹⁵⁵ Vgl. Hentschel 1995; die Ausstellung selbst fand 1994 statt, das dokumentierende Katalogbuch erschien im Anschluss (vgl. oben, Kap. V.1. die einf. Anm.).

¹⁵⁶ In Anlehnung an Polkes gleichnamiges Bildpaar von 1971 (Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 126/127) und die *Tibertücher* (1969), die eine 'Legende' bzw. Künstler-Anekdote um den Komponisten Berlioz aufgreifen, nach der dieser durch einen Sprung in den Fluss die Melodie zu einer seiner Kompositionen gefunden haben soll, vgl. hierzu ausf. Hentschel 1991, S. 287ff.

¹⁵⁷ Vgl. DAbb. 461ab u. hierzu die Anm. oben.

"daß [...] das Obere und das Untere, das Männliche und Weibliche, Licht und Dunkel einerlei ist für den, der die Perspektive zu wechseln gewillt ist."¹⁵⁸

Zwar will Hentschel seinerseits in den in diesem Sinne genau genommen in *beide* Richtungen – vom Profanen zu einem "Numinosen" hin *und* umgekehrt – funktionierenden "Kippfiguren" einen "doppelten Perspektivismus" erkennen, "der das Gesehene einer *Revision* im wahren Sinn des Wortes unterzieht und somit relativiert." So erfahre "auch die Einbeziehung alchemistischer Metaphorik eine überraschende Wendung", insofern jede scheinbare Gewissheit "sogleich mit ihrem Gegenteil konfrontiert werde."¹⁵⁹ Dass Hentschel hier nicht von *Allegorik*, sondern von "Metaphorik" spricht, zeigt freilich bereits an, dass sich diese "Revision" keineswegs auf die Relativierung des entsprechenden "Bildes vom Künstler" erstrecken muss: Ganz ähnlich, wie es schon im *Athamor* von der "Alchimie der giftigen Bilder" und den 'hermetischen' Oberflächen der Lackgüsse "wie in einem Spiegel" auf Polke zurückgeworfen wurde, wird es nun auch von der *Laterna Magica* in den Raum der Rezeption projiziert, in dem die Bilder des Künstlers und die 'Bilder vom Künstler' eine "Chymische Hochzeit" feiern. Sind die "alchemistischen Vorstellungen" nämlich erst einmal freigesetzt, wird es denkbar schwer, sie *nicht* auf den Künstler zu übertragen. So gelangt schließlich auch Hentschel zu einem entsprechenden Resümee, wenn er die *Laterna Magica* zum Sinnbild eines 'opus magnum' erklärt, das die Stufen des alchemistischen Prozesses aus der "Alchimie der giftigen Bilder" in das Sehen selbst überführen will:

"Die Übergänge, Überlagerungen und doppelten Perspektiven, die die Transparente exponieren und herausfordern, sind für den metaphorischen Charakter der *Laterna Magica* ausschlaggebend. Darin also zeigen sich die Dinge *immer anders*, durchlaufen *alle Stufen der Sichtbarkeit*. Nichts ist beständig in diesem Universum. Während es sich dem unilinearen Denken verschließt, öffnet es alle Geheimnisse dem, der zu Schauen weiß."¹⁶⁰

Wiewohl der Schöpfer dieses Universums an dieser Stelle ungenannt bleibt, lässt sich schwerlich von ihm abstrahieren. "Zu Schauen wissen" heißt in diesem Fall nämlich nicht nur, die Deutung der alchemistischen Allegorien beim Wort zu nehmen und auf den Reigen der Transparentbilder zu übertragen, sondern auch – wie Hentschels Text breit argumentiert – zu Schauen, wie *Polke* uns schauen lehrt. Die "Alchimie der giftigen Bilder" soll sich in eine "Alchimie des Sehens" verwandeln, die für die Betrachter zur Offenbarung werden kann – den Schlüssel für die Wandlung hält jedoch der in den Händen, der zu Sehen gibt und Schauen macht. Wenn sich – wie Hentschel weiterhin schreibt – "*zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei* [...] das Bild als etwas [zeige], das nuremehr lose mit seinem Träger verknüpft ist"¹⁶¹, dann bleibt als fester Halt für die, die sich seiner 'Aura' hingeben wollen, nach wie vor die Autorschaft. Auf Umwegen führt mithin auch das "solve" *dieser* 'Lösung' zu

¹⁵⁸ Vgl. Hentschel 1995, S. 32. Hentschel übernimmt hier die von Polke im Titel seines gleichn. Bildes von 1983 (s. DAbb. 447) verwendete, das lat. "c" mit dem 'eindeutschenden' "j" kombinierende Schreibweise des Begriffes "coniunctio".

¹⁵⁹ Ebd., S. 35.

¹⁶⁰ Ebd., S. 44 (Hervorh. M. H.).

¹⁶¹ Ebd., S. 47/48 (Hervorh. V. K.).

einem einschlägig auslegbaren "coagula": Der Künstler, dessen 'opus magnum' die Prozesse einer "Alchemie des Sehens" initiiert, wird zusammen mit seinen Bildern umso nachhaltiger zum 'Träger' und 'Offenbarer' "aller Geheimnisse" *verklärt*.¹⁶²

– 'Polke Trismegistos' –

"Die Künstlerrolle lässt sich aber auch dann spielen, wenn man sie wie ein altes Zitat benutzt, als einen Freibrief, den die Tradition der Kunstgeschichte ausstellt."¹⁶³

In diesem Sinne scheinen die von Hentschels Katalogtext begleiteten Präsentationen der *Laterna Magica* auf europäischem Boden denn schließlich auch ihr Licht auf die große Retrospektive voraus zu werfen, mit der die allgemeine Akzeptanz dieses Bildes durch einen denkbar repräsentativen Rahmen sanktioniert und endgültig in die Kunstgeschichte eingeschrieben wird. Zwar ist die umfangreiche Schau selbst, die dem Künstler von der Bundeskunsthalle in Bonn ausgerichtet und von der Nationalgalerie-Dependance im Hamburger Bahnhof in die Bundeshauptstadt Berlin übernommen wird, darauf angelegt, das Gesamtwerk in allen seinen Facetten zu präsentieren.¹⁶⁴ Doch lässt die Mehrzahl der Essays des Kataloges keinen Zweifel daran, dass es wortwörtlich *als* 'opus magnum' des zum veritablen 'Alchemisten' gereiften Künstlers betrachtet werden soll. Offenkundig sind sich die Autoren dabei durchaus der Risiken bewusst, die eine solche Einschreibung mit sich bringt, wenn sie einem als 'Baldanders' bekannten Künstler gelten soll, der seinerseits ebenso demonstrativ wie souverän mit den Traditionen der Kunstgeschichte spielt – und in diesem Zuge auch keinen Zweifel daran lässt, dass seine 'Auftritte' auf den 'Bühnen' der Kunst 'Zitatcharakter' besitzen. Wer jenseits feuilletonistischer Floskeln das Bild des 'Alchemisten' für Polke in Anspruch nehmen will, um die *Seriosität* seines Unternehmens zu belegen, darf folglich nicht hinter die Rhetorik des Künstlers zurückfallen, sondern muss sich größerer rhetorischer Volten bedienen, in denen die vom Künstler selbst geschlagenen bereits *als Zitate* eingeschlossen sind. Was in den siebziger Jahren Autoren wiederholt zu Versuchen führte, sich in den Texten selbst des "Polkeschen Humors" zu befleißigen, will

¹⁶² Diese Position vertritt denn auch Seegers 2003, die entspr. im Anschluss an Hentschel die Rede von einer "Alchemie des Sehens" programmatisch in den Titel (der publ. Druckfassung) übernimmt – und ebenso programmatisch Polkes *Hermes Trismegistos* auf dem Einband zitiert.

¹⁶³ Vgl. Belting 1997, S. 134.

¹⁶⁴ Vgl. den Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997; obzwar die Ausstellung von beiden Häusern gemeinsam geplant wurde, gab Berlin ein zweites Katalogbuch heraus, auf das ebenfalls noch ausführlicher einzugehen sein wird; vgl. Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997 u. weiterf. unten sowie für eine weiterf. krit. Reflexion aus Anlass der Ausst. auch Holert 1997.

nun also seine Anwendung auf die "alchemistischen Vorstellungen" finden – und genau dieses Bemühen ist denn auch aus den Essays des Bonner Kataloges deutlich ablesbar.¹⁶⁵

So erhält Charles Haxthausen die Gelegenheit, seine im Anschluss an Caldwell formulierte These von einer 'Reauratisierung' des Bildes weiter auszuführen, mit der es Polke gelinge, dem *Kunstwerk im Zeitalter seiner (al)chemi(sti)schen Umwandelbarkeit* zu einer neuen Autonomie zu verhelfen.¹⁶⁶ Da es in diesem Zuge nicht zuletzt gilt, den Künstler vom Verdacht einer Regression freizusprechen, wie sie Benjamin sowohl mit der Autorität der "Aura", als auch mit der 'Aura' der Autorschaft assoziiert, muss Haxthausen freilich darauf vertrauen, dass es Polke keineswegs um einen "weiteren verzweifelten Versuch" gehen könne,

"in einer allerletzten Bemühung traditionelle künstlerische Werte wie 'Originalität und Genius' sowie subjektiven Ausdruck neu zu verankern und das vermeintlich überholte Medium der Malerei zu retten."¹⁶⁷

Wenn er im selben Atemzug allerdings vorschlägt, "Polkes Unternehmen eher als eine nötige Korrektur zu der problematischen These Benjamins zu betrachten", dann zeigt sich, dass es durchaus um die Instandsetzung der von Benjamin kritisierten Funktionen einer säkularisierten "Theologie der Kunst" gehen muss.¹⁶⁸ Eingeführt wird die Quadratur des Kreises zwar, ähnlich wie zuvor bei Hentschel, unter den Vorzeichen einer "dialektische Aufhebung" von "Antithesen", die dem Künstler glücke, wenn er sich "gegen die Oppositionspaare Einmaligkeit/Reproduzierbarkeit, Malerei/Fotografie und, in den 'alchemistischen Bildern', gegen die Opposition Kunst/Natur" wende.¹⁶⁹ Gleichwohl lässt seine gesamte Argumentation jedoch unschwer erkennen, dass der angesichts der amerikanischen Retrospektive gezogene Schluss zur Anwendung kommt, man könne im "alchemistischen Modell eine angemessene Metapher für Polkes gesamtes Œuvre" sehen: Ebenso, wie Haxthausen dieses Model auf die Bildpraxis des Künstlers anwendet, um deren

¹⁶⁵ Dies wird etwa auch von E. Beaucamp in seiner ansonsten mehr als wohlwollenden Ausstellungskritik bespöttelt. Wenn er schreibt: "[...] Polke hat Proselyten gefunden und verführt, ja verhext seine Interpreten. Im Katalog ist nachzulesen, wie seine poetischen Sinnesverwirrungen, seine Unruheftungen, seine Entzugs- und Täuschungsmanöver akademische Würdenträger zu brillanten kunsthistorischen Spiegelfechtereien mitreißen." (s. Beaucamp 1997), dann hat er allerdings weniger die auf diese Weise vorangetriebene Konsolidierung der "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' im Sinne – an die er selbst nämlich ebenfalls mit einschlägigen Formulierungen rhetorisch anknüpft (u. a. ist schon in der Überschrift die Rede vom "malenden Hexenmeister", sodann vom "mysteriösen Medium [sic]" des Punkterasters, von "Kunst wie Quecksilber" und von "alchemistischen Erfindungen").

¹⁶⁶ Vgl. Haxthausen 1997. Der Aufsatz war zuvor bereits unter gleichem Titel im Textband des zweiteiligen Kataloges zur Ausst. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst (Museum Ludwig/Köln, 1993) erschienen.

¹⁶⁷ Vgl. Haxthausen 1997, S. 201. Die mit Blick auf einen Maler recht redundante Formulierung "vermeintlich überholt" verrät allerdings, dass es Haxthausen selbst nicht zuletzt um diese "Rettung" zu gehen scheint – und zwar im Rahmen seiner eigenen theoretischen Argumentation. Wer malt, belegt schließlich bereits in und mit seiner künstlerischen Praxis, dass eine bestimmte Sicht auf Malerei "überholt" sein mag, nicht aber das "Medium der Malerei" als solches.

¹⁶⁸ Ebd. Benjamins Aufsatz, an den sich auch der Titel seines Essays anlehnt, hat Haxthausen zuvor breit referiert.

¹⁶⁹ Ebd.

'movens' in der "Wandlung" und ihre 'Quintessenz' in der "Flüchtigkeit" zu erkennen, verrät auch seine "dialektische Synthese", dass hier letztlich nichts anderes als die Vorstellung einer 'coniunctio oppositorum' im Hintergrund steht.

Mit Hans Belting wiederum kommt ein namhafter – und bis dato nicht gerade als Polke-Spezialist bekannter – Kunsthistoriker zu Wort, um seine zuvor in historischer Perspektive entwickelte Sicht auf *Bild und Kult* für die Betrachtung eines zeitgenössischen Künstlers in Anschlag zu bringen.¹⁷⁰ Im Gegensatz zu Haxthausen stellt er klar heraus, dass er Polkes Referenzen auf die "Theologie der Kunst" unter den Vorzeichen eines "doppeldeutigen Spiels" verstehen will – das seinerseits allerdings ebenfalls in einer "dialektischen Synthese" ganz ähnlich der seines amerikanischen Kollegen mündet. So erkennt Belting in Polkes scheinbar so eindeutig parodistischer "Berufung auf Magie" eine Rechtfertigung des schöpferischen Subjekts, die gerade deshalb nicht mit dessen Diskreditierung *durch* Parodie verwechselt werden dürfe, da die "große Künstlerrolle", die im Brustton der Überzeugung die Magie der Kunst beschwört, ohnedies nicht mehr unhinterfragt zur Verfügung stehe:

"Polke gönnt uns die[se] Anti-These [zwischen dem Schöpfer/Erfinder und dem lediglich als Katalysator fungierenden Medium] nicht, sondern zieht sich die Maske des gehorsamen 'Mediums' nur an, um hinter ihr um so ungestörter die Künstlerrolle zu spielen und im Dementi ein Bekenntnis zu verbergen."¹⁷¹

Während bis zu diesem Punkt jedoch noch angenommen werden kann, dass Belting Polkes "Bekenntnisse" als Teil eines Rollenspiels versteht, das ihm eine strategische Positionierung als Künstler ermöglicht¹⁷², verklärt sich im Verlauf seiner anschließenden Ausführungen zu "(Al)Chemie und Metamorphose" der analytische Blick: Wenn Belting dafür plädiert, in Polkes "Strategie der Malerei [...] *nicht Chemie, sondern Alchemie*" – also eine dezidiert auf das Geistige im Stofflichen zielende Wandlung – zu sehen, dann will auch er belegen, dass die Inszenierungen des Künstler letztlich einer 'höheren' Wahrheit dienen¹⁷³ und Polke auf diesem Wege zu einer Kunst gelange, die in den "Lügen der Malerei" eine "verborgene Wahrheit über das Wunder des Sehens" enthält.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Belting 1997; sowie Belting 1990. Für die in der Moderne begegnenden Spuren des Kultwerts im Kunstwerk wird Belting seine Überlegungen in dem ein Jahr nach seinem Aufsatz erschienenen Buch *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* weiterführen – freilich weitgehend ohne sie für die zeitgenössische Kunst weiterzudenken, vgl. Belting 1998 u. hierzu oben, Kap. I.3., "Zur Figur des Künstlers".

¹⁷¹ Vgl. Belting 1997, S. 134.

¹⁷² So bemerkt Belting etwa zu den *Schleifenbildern* treffend: "Sie sind die Signatur der KUNST, mit der Polke als Dürer (redivivus) auftritt, ohne Nachahmer zu sein: er überbietet Dürer als ein Künstler, der Kunstgeschichte fortsetzt. Künstlerlegenden, die schon Plinius erzählt, kommen wieder zum Leben. [...] Die 'Polkeschleifen', als wären sie auf einem Werk Dürers neu gezogen, tragen als Gesten schon eine Story in sich: die unvergängliche Legende der Kunst.", vgl. ebd., S. 135.

¹⁷³ Ebd., S. 136. Im Resümee des Kapitels (S. 138) heißt es: "Hier wird ein *Schauspiel* der Malerei *inszeniert*, das noch einmal an den alten Wettbewerb mit der Alchemie erinnert – jener vergessenen Kunst, die Polke im Namen der Malerei *erneuert, um die Nähe von Kunst und Magie aus der Vergessenheit zu holen.*" (Hervorh. V. K.).

¹⁷⁴ Vgl. Belting 1997, S. 140.

Martin Hentschel schließlich unterstellt seinen gesamten Essay dem alchemistischen "Solve et coagula".¹⁷⁵ Wiewohl er einen Überblick über das vielfältige Gesamtwerk des 'Baldanders' zu geben versucht und hierfür in weiten Teilen Passagen seiner Dissertation übernimmt, haben sich gegenüber der Letzteren gerade dort, wo es um die 'ars magna' geht, die Akzente seiner Argumentation in entscheidender Weise verschoben. So wird schon das Bedeutungsfeld der Magie nicht länger allein mit Polkes parodistischem Umgang mit Phänomenen des Mediumismus assoziiert, sondern erhält mit einer Deutung der 1992 entstandenen Serie der *Magische[n] Quadrate* einen eigenen Abschnitt im Kapitel "Wirkungen des Zufalls – Wirkungen der Natur", um zu argumentieren, dass "der Künstler eben jener Geheimordnung der Dinge auf die Spur gekommen [sei], die das pythagoreische Weltbild zusammenhielt" und "hier eine magische Ordnung der Welt inszeniert" werde, "die der naturwissenschaftlichen diametral entgegensteht".¹⁷⁶ In diesem Zuge flicht Hentschel nicht nur Verweise auf die im "magischen Denken" mit "magischen Quadraten" verknüpften Vorstellungen einer entsprechenden Wirkmacht – etwa die "iatrometrische Bedeutung" des Jupiterquadrats aus Dürers *Melencolia I* – suggestiv in seine Interpretationen ein, sondern zieht zusammen mit Athanasius Kirchers *Ars magna sciendi* sogar Raimundus Lullus' Kombinatorik heran, um in den Tableaus selbst "das Wirken der Natur" zu entdecken, das, "so können wir schließen, [...] in den magischen Quadraten Polkes *einen adäquaten und zugleich unvordenklichen Ausdruck* [findet]: als magische Permutation von Farbe, Zahl und höherer Geometrie in einem makrokosmisch umspannenden Sinne. Dabei steht eigentlich nichts fest in dieser Kosmogonie [...]: alles, was erscheint, resultiert aus einem je anderen Blickwinkel, je anderer Wahrnehmung und je anderer Lesart – *vermöge der erfindenden Tätigkeit des Künstlers und der entdeckenden Tätigkeit des Betrachters.*"¹⁷⁷

Ähnlich, wie hier "in der entdeckenden Tätigkeit des Interpretieren" die Grenzen zwischen Kunst und angewandter 'magia naturalis' zu verschwimmen beginnen, fällt denn auch

¹⁷⁵ Vgl. Hentschel 1997.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 78; sowie DAbb. 477ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 310/311.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 79; für Dürers Stich DAbb. 368 u. die Abb. im Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.1A/S. 238. Wie hier der Begriff "unvordenklich" zu verstehen ist, bleibt unklar – zumal angesichts der prominenten 'Vorlage' bei einem Künstler wie Dürer, mit dem sich Polke bereits in den sechziger Jahren assoziiert. Und angesichts des Umstandes, dass "magische Quadrate" zu den bekannteren 'magischen Zeichen' zählen, die auch von weiten Teilen des Publikums – selbst weitgehend unabhängig von Detailskenntnissen über die ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen – als solche identifiziert werden dürften. Anmerken lässt sich zudem, dass Polke keineswegs der einzige zeitgenössische Künstler ist, in dessen Werk sie begegnen; bereits 1979 etwa widmet die Kölner Künstlerin Rune Mielsds dem bei Dürer dargestellten Jupiterquadrat eine Serie mit Graphiken, der später auch Leinwandarbeiten folgen werden; vgl. DAbb. 478-480 u. die Abb. im Ausst. Kat. Mielsds/Marburg 1996, o. P. sowie im Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.2/S. 238; ebd. Kat. 11.7/S. 240 u. Kat. 11.11 auch die Arbeiten von Norbert Rademacher (1987) u. Felix Droese (1992); zu "magischen Quadraten" in der Kunstgeschichte der Moderne allgemein ausf. ebd., S. 230ff.; zur Figur selbst ebd. Guderian 1997; für eine prominente Quelle nach Agrippa, dessen "signacula sive characteres, intelligentiae [saturnis, iovis u. s. f.]" (d. h. Planeten- bzw. Dämonensiegel) nach einem vergleichb. Prinzip der Zahlenverbindung erstellt werden – s. Agrippa 1533/1967, S. 161ff. (*Liber Secundus*, Cap. XXII, p. CXLIXff./DAbb. 481ab, bzw. dtsh. die Tf. in Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 127ff. u. hierzu a. die bereits in der Einleitung u. in Kap. I.2. angesprochenen Arbeiten Victor Brauners, der ebenfalls aus dieser Quelle schöpfte, DAbb. 11-13 – vgl. Endres/Schimmel 1984/1997, S. 42ff. Ein *direktes* Vorbild für seine graphische Umsetzung konnte Polke in den Schautafeln in J. Vehlows Buch *Die Konstellationenlehre. Maß, Zahl und Magische Quadrate* finden, vgl. Vehlows 1955, S. 81ff. u. DAbb. 482ab. Vehlows seinerseits rekurriert hier u. a. auf Maack 1924/1993, der die entspr. Transformation jedoch nur für das Saturnquadrat vornimmt (s. ebd., S. 23ff.).

Hentschels Betrachtung von Polkes "alchemistischen Bildern" aus. Nach den "Lackbildern" der achtziger Jahre und den als Teil des *Athanor* präsentierten "Hydromalerei" dient namentlich das 1995 für die Carnegie International eingereichte, ebenfalls zur Serie der "Lackbilder" gehörende Quartett *Hermes Trismegistos* dazu, den Künstler selbst in die Konturen des legendären, "dreifach mächtigen" 'Magier-Alchemisten' einzupassen – und zwar, der Überschrift der Textpassage entsprechend "Vor globalem Horizont".¹⁷⁸ Denkbar weit entfernt von der noch wenige Jahre zuvor eingeklagten Dialektik einer "wechselseitigen Aufhebung" einander widersprechender, "heterogener 'Sprechweisen'"¹⁷⁹ kann nun – ganz unironisch – die Alchemie, als "großer Lebensentwurf" beim Wort genommen, eine "Versöhnung von Natur und Geschichte" argumentieren und

"erscheint als das Paradigma eines noch zu erarbeitenden, weltumspannenden Projekts, das auf die Rückgewinnung der Natur ausgerichtet sein würde. [...] Sigmar Polke öffnet die Pforten in diese Richtung, indem er dem träumenden Auge, das jenes Projekt anzugehen erst ermöglicht, geträumte Bilder vorausschickt."¹⁸⁰

Dem entsprechend lassen sich die Deutungsräume der Magie und der Alchemie am Ende von Hentschels Betrachtungen denn auch weitgehend bruchlos auf den Künstler selbst übertragen – wortwörtlich, indem dessen janusköpfigem *Selbstbildnis* (1971)¹⁸¹ die Züge des Hermes Trismegistos eingeschrieben werden, so dass es die programmatische, wenn nicht gar 'prämonitorische' Qualität einer Selbstdarstellung im Zeichen des 'Magier-Alchemisten' erhält.¹⁸² Zwar soll das Doppelprofil noch immer zwischen dem "Großen Trivialen" und der "Alchemie der Farbe", beziehungsweise zwischen "Ironie" und "Magie" vermitteln. Während Hentschel früher jedoch die Ironie – im Gegensatz zu Gohr, der sie der Magie unterstellt – zum Unterpfand einer Argumentation genommen hatte, in deren Zuge es den Künstler von jeglichem "substanziellen", das heißt metaphysischen Denken freizusprechen galt, erscheint sie nunmehr selbst als Teil einer angewandten Metaphysik, die sich ihrerseits durch und durch von "alchemistischen Vorstellungen" durchtränkt erweist. Metamorphose – als eine Körper *und* Geist gleichermaßen umfassende (Ver-)Wandlung¹⁸³ – wird dabei zum Oberbegriff *sowohl* für ein bildnerisches Prinzip, in dem "Rasterbilder, Stoffbilder, Schüttbilder und Transparente ikonisch zusammen[gehen]" sollen, *als auch* zum Leitmotiv für ein Bewusstsein, das die "Alchemie der Farbe" – als "metamorphisch von Grund auf" verstanden und mithin ihrerseits substanzial belegt – in "eine Art 'Magia Naturalis'"

¹⁷⁸ Ebd., S. 83ff. u. S. 86f.; sowie zu *Hermes Trismegistos I-IV* (1995) DAbb. 464a-d u. die Anm. oben.

¹⁷⁹ Vgl. Hentschel 1991, S. 410 u. hierzu ausf. oben.

¹⁸⁰ Vgl. Hentschel 1997, S. 87.

¹⁸¹ Vgl. DAbb. 445 u. hierzu oben, Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

¹⁸² Vgl. Hentschel 1997, S. 90f.

¹⁸³ Vgl. zum Begriff einf. Kuni 2002d; weiterf. a. die Angaben in der nachf. Anm.

überführt.¹⁸⁴ In deren Licht wiederum lässt sich nun nicht nur – "Solve!" – der ätzend-zersetzende "Polkesche Witz" in Analogie zur 'ars magna' als Teil einer geistigen Alchemie betrachten.¹⁸⁵ Unter Rückgriff auf Michail Bachtins ihrerseits an einschlägigen Quellen geschulter Theorie der Lachkultur kann auch die Ironie der 'Rhetorik der Hermetik' einverleibt werden, die – "Coagula!" -

"das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten' [vermengt]. [...] Das Pathos des Wechsels und der Veränderung, das in ihr waltet, entspringt dem alles vernichtenden, alles erneuernden Blick der Ironie."¹⁸⁶

Anders gesagt: Gerade jenes "Movens", das Polke vordem vom Pathos einschlägiger Projektionen hatte entheben sollen, wird in Hentschels Text schließlich selbst zum Katalysator 'alchemistischer Prozesse' erklärt, welche den 'Geist' des Künstlers *und* die 'Materie' seiner Bilder *gleichermaßen* bestimmen. Kunst *und* Künstler werden den Vorzeichen einer "Substanzlehre" unterstellt, in der sich "nicht allein jene Verbindung der Gegensätze [vollzieht], welche im Experimentieren mit Farben und Tinkturen aufeinandertreffen", sondern auch die 'Substantialisierung' des "Bildes vom Künstler" *als* 'Magier' und 'Alchemist'.

Zu fragen bleibt vor diesem Hintergrund allerdings nicht nur, in wie weit sich eine solche 'Substantialisierung' mit der Substanz des Werkes in Deckung bringen lässt, sondern auch, inwiefern sie eine tragfähige "Lösung" für das "Rätsel Polke" bietet. Immerhin will Hentschel ja ausgerechnet in der Ironie und ihrem "alles vernichtenden, alles erneuernden Blick" den 'Stein der Weisen' erkennen – und damit in einem Modus, der zwar anders als die Parodie funktioniert, gleichwohl aber als eine Haltung verstanden werden muss, die sich mit einer schlichten Ineinssetzung von Ideal und Wirklichkeit schlecht verträgt. Doch wie wäre dann die in Arbeiten wie *Hermes Trismegistos* vorgeführte Kongruenz von Titel, Motivzitat und Malweise aufzufassen, angesichts derer es schwerlich von "heterogenen Sprechweisen" oder gar von Ironie schreiben lässt? Sollte sich in einer solchen Arbeit etwa ein 'romantischer' Idealismus des Künstlers widerspiegeln, der immer wieder einer ironischen

¹⁸⁴ Vgl. Hentschel 1997, S 90. Nun handelt es sich bei dem Prinzip, das Hentschel hier beschreibt, in der Tat um einen Modus, der für die Kunst der Moderne und namentlich des Surrealismus – also einem Umfeld, mit dem sich Polke intensiv auseinandergesetzt hat – zentral ist, wie Chr. Lichtenstern in ihrer umfassenden Studie zur *Metamorphose im 19. und 20. Jahrhundert* herausgearbeitet hat (vgl. Lichtenstern 1990a u. insb. 1992). Seine summarische Anwendung auf Polke läuft hier jedoch nicht nur exakt diametral zu den Thesen, die er 1991 zu diesem Thema formuliert (vgl. *ausf. oben*), sondern wirkt wortwörtlich wie eine kunsthistorischem "Beziehungswahn" geschuldete Nachahmung dessen, was für das Werk des Künstlers formuliert werden soll ("Wo aber ein jedes in ein anderes überführbar ist, da konstituiert sich eine Art 'Magia Naturalis', eine Welt in der alles miteinander verbunden ist.", *ebd.*).

¹⁸⁵ Vgl. *ebd.*, S. 90: "Wie die Alchemie, so bewirkt der Witz eine Zersetzung geistiger Stoffe und ist gleichermaßen chemisch bindend."

¹⁸⁶ *Ebd.*, S. 91. Die Wendung "das Geheiligte mit dem Profanen" soll offenbar auf "das *Heilige* und das Profane" (so der Titel von Eliade 1956/1957/1990) anspielen.

Brechung bedarf, um in einer durch und durch säkularisierten Welt zu bestehen?¹⁸⁷ Wollten die Transparentbilder der *Laterna Magica*, deren Schichten "das Geheiligte und das Profane" unmittelbar zusammenfließen lassen, also in der Tat den Beweis antreten, dass die "Wiederverzauberung der Welt" gelingen kann, wenn es gelingt, die Brechung für einen Moment zu vergessen und sich ganz der Faszination der 'Magie' hinzugeben? Würde also – mit Belting gesprochen – die Botschaft der "Lügen der Malerei" – in der beharrlichen Verkündigung ihrer Wahrheit liegen, die sich unter den Maskeraden des Künstlers und seiner Bilder verbirgt? Und wäre es in diesem Sinne gar möglich, dass Polkes seinerzeit gegenüber Stefan Schmidt-Wulffen geäußerte Kritik an jenen, welche die Rede von "Polke the Alchemist" als "superficial definition" und "term to feed the public" in die Welt gesetzt hätten¹⁸⁸, weniger das Bild als solches, denn seine oberflächliche Anwendung in den Texten der Kritiker und Kunsthistoriker meint?

Spätestens an dieser Stelle zeigt sich allerdings auch, was von Hentschel weitgehend ausgeblendet wird, wenn er die Frage, warum Polke

"seit vielen Jahren auf der Alchemie [insistiert], die doch von szientistischer Seite als esoterisch und damit als gesellschaftlich irrelevant abgetan wird",¹⁸⁹

lediglich unter Verweis auf den "großen Lebensentwurf" beantworten will, den die Alchemie beinhalte: Er scheint dabei zu "vergessen", dass die Position des 'Alchemisten' ebenso wie diejenige des 'Magiers' – ähnlich wie diejenige des 'Mediums' und des 'universalen Genius' – zu einem Spektrum kunsthistorisch verbriefter Rollenmodelle gehört, deren Gravitationskraft im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption betrachtet werden muss. Gerade mit Blick auf einen Künstler wie Polke, der sich schon früh mit zentralen Werken wie dem *Vitrinenstück* dezidiert auf dieses Spannungsfeld bezieht und es auf der Ebene der photographischen Selbstinszenierung ebenso wie auf derjenigen der Inszenierung seiner Arbeiten im Rahmen von Ausstellungen kontinuierlich weiter bearbeitet hat, dürfte daher eine *andere* Frage sehr viel näher liegen – oder mindestens von der ersten nicht abzulösen sein:

"Was aber ist es, was Polke die ihm von seinen Exegeten angetragene Metaphorik vom Alchemisten so verlockend erscheinen lässt?"¹⁹⁰

¹⁸⁷ Vgl. zum Begriff der "Romantischen Ironie", den Hentschel 1997, S. 89 unter Berufung auf F. Schlegel (und P. Szondi) für Polke einführt und dann auch für die "Alchemie" seines Witzes anwendet, Feilchenfeldt 1995; in der (u. a. von P.-K. Schuster mit betreuten) Ausstellung *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, die 1994/1995 von Edinburgh über London nach München reiste, war Polke mit zahlreichen Werken, darunter dem *Vitrinenstück* und der *Laterna Magica* vertreten, vgl. Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995 u. ebd. zu Polke auch den Beitrag von C. Schultz-Hoffmann 1995, die hier u. a. auch Kiefer und Beuys verhandelt (sich für Polke jedoch nicht auf den Begriff der "romantischen Ironie" bezieht). Ins Bild des "romantischen Enzyklopädisten" in Novalis' Nachfolge, der Ironie als distanzschaffendes Moment für sich zu nutzen wisse, schreibt desw. auch B. Marcadé Polke ein, vgl. Marcadé 1994/1999 u. 1999b – betont dabei zwar, dass sich sein Umgang mit den "splendeurs solaires de l'obscurité" dadurch auszeichne, dass er nicht auf eine 'coniunctio oppositorum' ziele – genau das zeichnet seine (nun wieder nietzscheanische) "Fröhliche Wissenschaft" jedoch als "seul maître, celui qui transmute les valeurs" aus (1994/1999, S. 72).

¹⁸⁸ Vgl. Polke/Schmidt-Wulffen 1988 u. oben, Abs. "Alchemistische Betekenissen".

¹⁸⁹ Vgl. Hentschel 1997, S. 87.

¹⁹⁰ Vgl. Schuster 1997, o. P.

Für Klaus-Peter Schuster, der diese Frage im zweiten Katalogbuch stellt, das – angesichts des voluminösen Bonner Bandes erstaunlich genug – eigens für die Berliner Station von Polkes deutscher Retrospektive hergestellt wird¹⁹¹, ist die Antwort freilich von vornherein klar: Allem voran taugen in seinen Augen *sowohl* der Gott der Alchemie selbst, "die in der Figur des Hermes-Merkur gefaßte Ambivalenz von Tiefsinn und Leichtigkeit", *als auch* der Alchemist – "der Außenseiter und Häretiker schlechthin" nachgerade ideal als Identifikationsfolien für einen offenkundig auch seinerseits "höchst verdächtigen und unangepaßten Künstler mit einer seiner Kunst ganz eigentümlichen Ästhetik".¹⁹² Dabei betont er zwar, dass Polke in diesem Zuge "aus der *Analogie* zur Alchemie und ihren prozessualen Verfahrensweisen einen ganz eigentümlichen Künstler*mythos*" entwickelt habe.¹⁹³ Recht schnell zeigt sich jedoch, dass es ihm – wie auch schon die eingangs des Kapitels zitierte Passage seines Essays, die vom Besuch beim 'Künstler-Alchemisten' kündigt, verraten mag¹⁹⁴ – weniger um eine Hinterfragung dieses Bildes, als um die Legitimation seiner Anwendung auf Sigmar Polke geht. Gerahmt von einer an den Duktus der Künstler-Anekdote gemahnenden Narration kristallisiert sich so Schritt für Schritt so eine Essentialisierung heraus, die ihrerseits über einen Analogieschluss zwischen Rolle, Mythos und Identifikationsfigur funktioniert und es dem Autor wenig später gestatten wird, die Rede vom 'Künstler-Alchemisten' nicht nur metaphorisch anzuwenden, sondern in Polkes 'Lebens- und Werklauf' zu spiegeln, so dass die Alchemie zu guter Letzt ein weiteres Mal zum Leitmotiv der Interpretation werden kann.

"Der alchemistische Adept *ist* Künstler [...] mit allen Fasern und zu allen Momenten seiner Existenz. Nur so erweist er sich der göttlichen Geheimnisse würdig, die ihn auszeichnen und deren Kenntnis er durch Unauffälligkeit zu verbergen versucht. Abgeschirmt von allem Äußerlichen [...] wirkt *der alchemistische Künstler* insgeheim am großen Werk, das ihn selbst mitverwandelt. [...] Die Fluxus-Künstler, deren Werke sich von ihrer Lebenskunst nicht trennen lassen und – wie im Fall von Beuys – fast vollständig in jene überwechseln, das *sind* ebenso wie Polkes proteische *Rollenspiele* [...] vielfältig dadaistische und aktionistische *Fortsetzungen der alten Alchemistentheologie* einer ganzheitlichen Verbindung des Adepten mit seinem göttlichen Verwandlungswerk. Aus dem Alchemisten als dem völlig undogmatischen Universalkünstler wird so bei Polke der alchemistisch

¹⁹¹ In der Tat ist es wohl eine Seltenheit, dass für zwei dicht aufeinander folgende Stationen ein und derselben Retrospektive von den miteinander kooperierenden Häusern, zumal im selben Land und Sprachraum, zwei unterschiedliche Katalogbücher produziert werden. In Aufbau und Habitus setzt das Berliner Buch auf ein Kontrastprogramm zum Bonner Katalog: Dies findet seinen Niederschlag nicht nur im angesprochenen, eher persönlichen Tonfall, der Schusters Einführung zeichnet und in dem auch die kurzen Essays der übrigen Beitragenden gehalten sind, sondern etwa auch in der Tatsache, dass auf eine Paginierung verzichtet wurde, was den Band entsprechend schwer "zitierfähig" macht; an die Stelle trad. Katalogabbildungen treten vom Künstler gestaltete Seiten, die zuweilen – wie insb. im Fall des auf Schusters Essay folgenden Blattes (vgl. hierzu weiter unten) – wie Kommentare zu den Texten wirken. Auf diese Weise nähert sich der Band dem Format eines Künstlerbuches, das sich wie eine Antwort Polkes auf die "Vereinnahmung" durch die Kunstwissenschaft ausnimmt, die der Bonner Katalog nicht nur in seinem eigentlichen wissenschaftlichen Apparat, sondern vor allem anderen auch in den Essays signalisiert. Allerdings verrät dessen Impressum, dass Polke auch hier an der Konzeption des Katalogbuchs beteiligt war.

¹⁹² Vgl. Schuster 1997, o. P. Die Wendung ist ihrerseits ein gutes Beispiel für, wie Schuster selbst mit der Rhetorik der Einschreibung spielt: Während sich die Formulierung grammatikalisch auf den 'Alchemisten' bezieht, legt sie es zugleich nahe, sinngemäß auch auf Sigmar Polke bezogen zu werden.

¹⁹³ Ebd., o. P. (Hervorh. V. K.)

¹⁹⁴ Vgl. oben, Eingangszitat zum Kap. V.

operierende Unruhestifter, ein Enzyklopädist, Seismograph und Illuminat moderner pluralistischer Bilderwelten von quecksilbrig giftiger Versatilität."¹⁹⁵

Tatsächlich scheint die "Versatilität" des 'Baldanders' den Reiz, den geheimnisvollen Zeichen seiner 'alchemistischen' Bilder nachzuspüren, lediglich zu verstärken. Jedenfalls lässt Schuster keinen Zweifel darüber, dass er ganz ähnlich wie Belting willens ist, hinter jedem "Dementi" ein "Bekenntnis" zu vermuten, sobald er den Blick auf das Werk des Künstlers lenkt:

"Kunst im Gewand der Alchemie, damit verbindet sich bei Polke außer der Spieler-Ästhetik und dem Künstlermythos einer hermetisch-anonymen Ausnahmeexistenz schließlich auch eine höchst subtile Bildphilosophie."¹⁹⁶

Ob Schuster solche Subtilität auch für ein derart eingängiges Zusammenfallen von "Medium" und "Botschaft", beziehungsweise "Motiv", "Formprinzip" und "Identifikationsfigur" in Anschlag bringen würde, wie es etwa in Polkes *Hermes Trismegistos* begegnet, bleibt ungewiss. Aus seinen Interpretationen geht jedoch deutlich hervor, dass er das Theatrale solcher Bildinszenierungen ähnlich wie die Selbstinszenierungen des Künstlers als Teil "aktionistischer Fortsetzungen der alten Alchemistentheologie" begreift¹⁹⁷ – während 'Ungewissheiten' darüber, inwieweit die "Theologie" des "alchemistisch operierenden Unruhestifters" beim Wort genommen werden darf, ein wesentliches 'movens' für die (Be-)Deutungsproduktion zu liefern scheinen. In diesem Sinne – und wohl auch, um seinerseits keine endgültige "Lösung" des "Rätsels" liefern zu müssen – schließt Schuster seine eigenen Deutungen zu Polkes Bildern mit einem Verweis auf die von seinem Kollegen Hentschel gefundene "Formel der 'vorbehaltlichen Energie'¹⁹⁸, die sich aus "zwei entgegengesetzten Bestrebungen" erkläre, nämlich "einerseits Polkes bildskeptischem 'Vorbehalt gegen alles und jedes'" und andererseits seinem "ebenso starke[n] Interesse für alles und jedes"¹⁹⁹:

"Angesichts solch 'vorbehaltlicher Energie' steht es dem Betrachter frei, als nunmehr Eingeweihter in die alchemistische Kunst Polkes sich an neuen Deutungen zu versuchen, zu den Lügen der Malerei ebenso wie zu ihren Wundern."²⁰⁰

Mithin liefert Schusters Text auf seine Weise zunächst einmal einen Begründungszusammenhang für das, was Polkes *Exegeten* die metaphorische Rede vom "Alchemisten" so verlockend erscheinen lässt: Sich selbst als 'Eingeweihte' beweisen zu können, ohne sich dabei auf eingängige "Lösungen" jener Art festlegen zu müssen, wie sie der Künstler selbst

¹⁹⁵ Vgl. Schuster 1997, o. P.

¹⁹⁶ Ebd., o. P. Nachvollziehbar wird diese Bewegung auch in den Zwischenüberschriften seines Essays, die hier "Vom Künstlermythos des Adepten" zu dessen "Alchemistische[r] Bildphilosophie" überleiten.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. bzw. die Anm. oben.

¹⁹⁸ Vgl. Hentschel 1993 (der Text ist Polkes frühen Arbeiten gewidmet).

¹⁹⁹ Vgl. Schuster 1997, o. P. Bei Hentschel 1993 heißt es im Wortlaut: "Tatsächlich vermag die Ironie bei Polke ein geschichtlich notwendiges Verhalten zu begründen, das sich in einem *Vorbehalt gegen alles und jedes* äußert. Sie hat aber ihr Komplement in einem *Interesse für alles und jedes*, einem enzyklopädischen Interesse, und das erst erhellt die Heterogenität seiner Bildwelten wirklich." (ebd., o. P.; Hervorh. M. H.)

²⁰⁰ Vgl. Schuster 1997, o. P.

schon früh mit selbstbewusstem Spott bedacht hat.²⁰¹ Dem entsprechend verrät der rhetorische Überschuss der Gesten, mit denen das Bild des 'Alchemisten' herbeizitiert und angewendet wird, dass Schuster um die Risiken und Nebenwirkungen weiß, die sein einfältiger Gebrauch im Sinne einer allzu eingängigen Festschreibung nicht nur für den Künstler selbst, sondern auch einen Kunsthistoriker gewärtigen würde, der sich dem 'Baldanders' Polke nicht gewachsen zeigte. Schließlich gehört zu dessen 'Markenzeichen', dass er – wie Schuster am Ende noch einmal ausdrücklich betont – "am liebsten 'Gegendarstellungen' [liefert]" und auf diese Weise, alle Gleichungen offen haltend, das "Geheimnis" stets aufs Neue zu nähren versteht.

Unter den Vorzeichen einer solchen "Gegendarstellung" ließe sich nun in der Tat nicht allein Polkes Reprise auf seine früheren Reinszenierungen mediumistischer Photographie lesen, die er im Berliner Katalog direkt auf Schusters Essay folgen lässt: Um seine Geist(er)erscheinungen zu beschwören, bedarf es keiner wortreichen Betrachtungen – vielmehr genügt es, schnöde Klarsichtfolie auf den Photokopierer zu legen.²⁰² In diesem Sinne signalisiert das gesamte Buch eine weitgehende Unabhängigkeit von den Bemühungen kunsthistorischer Exegese, wie sie der Bonner Band praktiziert.²⁰³ Auf der Ebene der Werke selbst ist das "Große Triviale" jedoch längst gegenüber der "Alchimie der giftigen Bilder" ins Hintertreffen geraten – und funktioniert dementsprechend kaum mehr als 'Gegengift'.²⁰⁴

Mit Blick auf das Gewicht, welche "alchemistische Vorstellungen" ab Mitte der achtziger Jahren nicht nur in den Arbeiten selbst, sondern auch als absichtsvoll aufgezoogenes Assoziationsfeld für deren Rezeption erhalten, fällt es allerdings schwer, diese Entwicklung lediglich auf dem Konto der Konventionen kunsthistorischer Einschreibungskunst zu verbuchen. Im Gegenteil: Wenn Polke 1992 für seine Amsterdamer Ausstellung das *Magische Quadrat* des Merkur aufs Plakat setzen lässt²⁰⁵ oder für die Berliner Station seiner großen Retrospektive Fahnen bestellt, auf denen der 'Caduceus' des Hermes abgebildet

²⁰¹ Vgl. neben den bereits erwähnten *Lösungen* (1967) etwa auch jenen Text, mit dem Polke 1973 "Aufklärung" über seine Arbeiten bietet: "[...] Fuer die Pappologie habe ich elf Semester Kunstakademie studiert / Fuer den Fotokreis habe ich eine Woche Kretschmer studiert / [...] / Fuer das Senderbild habe ich viel hingehoert was andere fuer Unsinn erzaehlen / [...] / Fuer die Zahlenbilder habe ich Schulhefte studiert und du die Vorteile der Kontoinhaber [...]", vgl. seinen Beitrag zum Ausst. Kat. Slg. Herbig/München 1973, S. 144 (Auszug a. im Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 56); im selben Jahr verwendete Polke die Katalogseite auch für eine Edition, vgl. Becker/Osten 2000, Nr. 25/S. 84.

²⁰² Vgl. Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997, o. P. (gegenüber der letzten Seite des Textes von Schuster 1997).

²⁰³ Vgl. a. die Diskussion des Bonner Kataloges oben.

²⁰⁴ In 2006 lässt sich mit Blick auf die Polke-Schau im Kunsthaus Zürich 2005 nachtragen, dass sich dies hier erneut auf markante Weise sowohl in den Katalogbeiträgen, als auch in den Kommentaren der Kunstkritik widerspiegelt: Während Curiger 2005 v. a. auf den hintergründig-humorvollen 'Baldanders' fokussiert, kommt Seegers 2005 im Anschluss der Part einer neuerlichen Einschreibung ins Bild des 'Alchemisten' zu; Böhme 2005 sorgt für die historische Verankerung der "Elementarästhetik". Die zur Ausst. erschienene Kritik von Müller 2005 wiederum bespöttelt speziell die im Katalog vornommene Identifikation Polkes mit dem 'Magier-Alchemisten', bedient sich jedoch ihrerseits eben dieses Bildes.

²⁰⁵ Vgl. auch Schuster 1997, o. P., der im Zuge seiner Argumentation auf dieses Plakat verweist.

sein und mithin das Bild des 'Künstler-Alchemisten' weithin sichtbar vor den Pforten seiner Ausstellung geflaggt werden soll²⁰⁶, dann darf man dies wohl als Zeichen seines Einverständnisses mit einer solchen Einschreibungspraxis werten, die von ihm aufgegriffen, fortgeführt und mitgestaltet wird. Ob das Einverständnis mit einem *Bekanntnis* gleichzusetzen ist, steht freilich auf einem anderen Blatt. Schließlich bietet "die ihm von seinen Exegeten angetragene Metaphorik" vor der Hand auch ganz pragmatische 'Verlockungen': Eher, als Geheimnisse zu entschlüsseln, sorgt sie für deren Erhalt und trägt damit zum "Charisma des Künstlers" entscheidend bei.²⁰⁷

Dass die Einschreibung ins 'charismatische' Bild des 'Geheimnisträgers' selbst dann, wenn sie sich reiner Rhetorik verdankt, den Erfolg auf dem Feld der Rezeption beflügelt, mag dem 'Baldanders' im eigenen Land das Beispiel seines 'Lehrers' Beuys – und in internationalem Rahmen auch das seines Generationsgenossen Kiefer vorgeführt haben. So unterschiedlich ihre Annäherungen an die 'ars magna' auch motiviert und umgesetzt sein mögen, sie kreuzen sich mindestens an einem markanten Punkt im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption: Nämlich dort, wo sie als Variationen auf die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' funktionieren. Dass diese 'Legende' im Zuge der Moderne längst als solche identifiziert worden ist, hält weder davon ab, sie weiter kursieren zu lassen, noch schmälert es ihren Erfolg. Vielmehr können gerade Sigmar Polkes *als* Inszenierungen kenntliche Reproduktionen einer 'Rhetorik der Hermetik' bestens belegen: Unter einer solchermaßen kunsthistorisch sanktionierten Flagge segelt es sich – sogar weitgehend unabhängig davon, aus welcher Richtung der Wind des 'Zeitgeists' gerade weht – nach wie vor sehr gut.

²⁰⁶ Vgl. ebd.: "Den Schlangenstab des Hermes-Merkur als Abzeichen der Malerei wie der Alchemie erbat sich Polke auch für die Fahnen zur Ausstellung [...]. Sein ausdrücklicher Wunsch nach einem hieroglyphischen Schlangenstab auf einem Kubus als Hinweis auf den Stein der Weisen und auf Hermes-Trismegistos, den ägyptischen Gelehrten gott alchimistischer Weisheit, konnte dank der Hilfe kundiger Ägyptologen allerdings erst hier [d. h. im Katalog] erfüllt werden." Bei der angespr. Abbildung (s. DAbb. 483a, aus J. J. Boissards *Romanae urbis topographia*, Frankfurt 1600, Autor u. Titel werden b. Schuster fehlerhaft angegeben) handelt es sich freilich um eine, für deren rechtzeitige Beibringung eher als Ägyptologen (Kunst-)Historiker hätten beauftragt werden müsse; die Darstellung ist im Übrigen weder "hieroglyphisch" noch direkt auf Hermes Trismegistos oder den 'Stein der Weisen' bezogen, wiewohl das auf Alciato zurückgehende Emblem (s. DAbb. 483b) mittelbar durchaus entspr. eingeordnet werden kann, vgl. DAbb. 483c u. die Abb. in Jung 1944/1995, Abb. 165/S. 374. Bei dem urspr. gesuchten bzw. von Polke zum Gegenstand eines Suchauftrags gemachten Bild dürfte es sich demgegenüber um die eigentlich recht bekannte Darstellung des Hermes Trismegistos aus Boissards *De divinatione et magicis praestigiis...* (Oppenheim 1616) handeln, wie sie etwa auch Seligmann 1948/1958/1988, Abb. 36/S. 104 wiedergibt; s. DAbb. 483d.

²⁰⁷ Das gilt im Übrigen nicht nur mit Blick auf das Bild vom 'Künstler-Alchemisten', sondern auch für andere Formulierungen eines entsprechend superlativischen Anspruchs. So ruft M. Hentschel etwa 2001 das Bild von der Malerei als "Universalwissenschaft" auf, in deren Zeichen sich "Polkes Kunst zwischen den Koordinaten von Natur und Geschichte" artikuliere (vgl. Hentschel 2001, S. 73); der Künstler seinerseits titelt seine große Retrospektive jüngerer Arbeiten, die 2003 von Dallas nach London reist, gleichsam in Steigerung eines aktuellen Bestseller-Titels – Bill Brysons *A short history of nearly everything* (New York 2003) – "History of Everything", vgl. den Ausst. Kat. Polke/Dallas 2003 (bestückt ist die Schau, wiederum durchaus 'publikumsorientiert', mit einer nicht unbeträchtlichen Anzahl an Bildern, die mittelbar oder unmittelbar auf die amerikanische Geschichte u. Politik referieren). Zum "Charisma des Künstlers" allg. bzw. seiner Topologie vgl. Zitko 2001 u. hierzu oben, Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

Wäre hieraus also zu schließen, dass aus der 'Rhetorik der Hermetik' – ob sie sich nun seitens der Künstler einer ideellen Programmatik verdankt oder ob sie eine ebensolche lediglich zitiert – zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ein Erfolgsprinzip geworden ist? Die zentrale Rolle, die sie – wie gezeigt – bei so unterschiedlichen Künstlern wie Anselm Kiefer und Sigmar Polke im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption gleichermaßen spielt, lässt eine solche Überlegung durchaus erwägenswert erscheinen.

Mindestens eine Einschränkung scheint jedoch hinsichtlich der 'Universalität' dieses Bildes gegeben zu sein, namentlich wenn man es in seiner Anwendung auf die bis hierher verhandelten Positionen betrachtet: Künstlerinnen kommen in den um Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Sigmar Polke errichteten Koordinatensystemen, über die sie als 'Magier-Alchemisten' in der Kunstgeschichte verankert werden, praktisch nicht vor. Weder begegnen sie in den 'Ahnenreihen', die von beziehungsweise für Polke, Kiefer und Beuys entworfen werden, noch auch werden sie als Gleichgesinnte genannt oder über ihre Arbeiten als Vergleichsbeispiele herangezogen. Eher schon scheint sich – wie das Beispiel des eingangs vorgestellten Vortrags von Bernhard Johannes Blume belegen mag, dessen zweiter Teil wohl kaum zufällig ursprünglich den bezeichnenden Untertitel "Dias + Gedanken zur Kunst im Patriarchat" trug²⁰⁸ – der 'pater familias' und "Alchemiker" selbst als "Beuys/Frau" verhandeln zu lassen.²⁰⁹

Nichts desto weniger sollten die Zeiten, in denen Künstlerinnen – wie noch in Sâr Péladans *SALON ROSE+CROIX* – per Ordensregel aus der Gemeinschaft der "ar(t)istes" ausgeschlossen werden konnten²¹⁰, mittlerweile eigentlich der Vergangenheit angehören: Gerade im letzten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts, in dem die Generation 'nach Beuys' die 'Bühnen' der Kunst erobert, beginnen Künstlerinnen in Deutschland wie auch auf internationalem Parkett zunehmend zu einer wichtigen Größe zu werden. Doch inwieweit spielt hierbei das (Vor-)Bild des 'Magier-Alchemisten' eine Rolle? Lässt es sich bruchlos auf Künstlerinnen 'anwenden' – oder gar von ihnen selbst im Sinne einer 'Erfolgsstrategie' adaptieren? Diesen und weiteren Fragen wird im folgenden Kapitel nachzugehen sein.

²⁰⁸ Vgl. Blume 1991 u. ebd., S. 182 die Abb. des Plakates zur "Schlussvorlesung" an der HBK Braunschweig, auf der das entsprechende Kapitel des Berner Vortrags basierte; sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.2., Abs. "Der 'Alchemiker'".

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 180ff.

²¹⁰ So lautet an markanter Stelle die als "P.S." hinzugefügte letzte Regel in der *REGLE DU SALON DE LA ROSE + CROIX*: "Suivant la loi Magique, aucune œuvre de femme ne sera jamais ni exposée ni exécutée par l'Ordre.", vgl. Péladan 1891/1979, S. 298

VI. Coniunctio Oppositorum? Rebecca Horn

"Die weibliche Wärme greift die Dinge von außen an, das männliche Feuer hat seinen Ansatzpunkt immer im Zentrum der Substanz. Dies ist der tiefere Sinn der alchemistischen Träumerei. Um diese Sexualisierung [...] zu verstehen, darf man nicht vergessen, daß die Alchimie ausschließlich eine Männerwissenschaft ist, eine Domäne von Junggesellen, von Männern ohne Frau, die sich in einen Männerbund von Eingeweihten zurückgezogen haben."¹

Ebenso, wie die Alchemie – und in weiten Teilen die Magie – im westeuropäischen Kulturkreis über Jahrhunderte hinweg vornehmlich als "Männerwissenschaften" galten, bleibt auch in der Kunst die Rolle des 'Magier-Alchemisten' bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein tendenziell männlichen Protagonisten vorbehalten.² Vor dem Hintergrund einer Geschichte der okkulten Traditionen einerseits und andererseits vor dem Hintergrund einer Kunstgeschichte betrachtet, die ebenso wie Erstere lange Zeit von einem Denken in Dualismen bestimmt gewesen ist, in dessen Rahmen nicht nur die Konzepte von "Natur" und "Kultur", sondern auch Eigenschaften wie "passiv" und "aktiv", "rezeptiv" und "schöpferisch" mit "dem Weiblichen" und "dem Männlichen" konnotiert zu werden pflegten, scheint dies nur konsequent. Anders formuliert: Wenn die Vorstellung universaler Geschlechterpolaritäten die Begründungszusammenhänge speiste, aus denen heraus das Potential der Schöpfung einer 'zweiten Natur' in der Kunst dem Künstler als legitimen Erben des 'deus artifex' zuzusprechen ist, hat dies nachgerade notwendigerweise die Exklusion der 'weiblichen Hälfte der Menschheit' von einer entsprechenden Position zur Folge. Gesellschaftlich tradierte und institutionalisierte Geschlechterdichotomien, zu denen etwa auch der Ausschluss aus professionellen Ausbildungsgängen gehört, erhalten hier ihr theoretisches Unterpfand – und vice versa lassen sich Beibehaltung und Reformulierung entsprechender Konzepte einschließlich des mit ihnen einhergehenden Machtanspruchs über einen Verweis

¹ Vgl. Bachelard 1938/1990, S. 71/72.

² Tatsächlich lassen sich im Bezug auf die Magie Differenzierungen vornehmen: Bestimmte magische Praktiken, und zwar vornehmlich der negativ konnotierte "Schadenszauber", durchaus aber auch die Fähigkeit zu einer auf einem Wissen um die 'geheimen' Eigenschaften pflanzlicher und tierischer Substanzen basierenden Heilkunde konnten auch Frauen zugesprochen werden; die Antike kennt neben der pythischen "Seherin" – die ihrerseits wohlgerne keine magischen Fähigkeiten besitzt, sondern lediglich als 'Gefäß' und Übermittlerin göttlichen Wissens Verehrung findet – auch die "Zauberin" bzw. "Magierin"; die Neuzeit neben der heilkundigen "weisen Frau" ihr dämonisiertes Pendant, die "Hexe". Für das in der Renaissance kultivierte "Bild vom Künstler", aus dem sich die in die Moderne hinein tradierten Variationen auf die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' speisen, spielen Letztere jedoch – zumal als Negativfolien zum positiv assoziierten "'weißen' Magier" verstanden, dessen Praxis ähnlich derjenigen des Alchemisten den Wissenschaften nahe steht – keine Rolle; im Gegensatz zur "Seherin" bzw. ihrem neuzeitlichen Pendant, dem "Medium", auf das im Folgenden dementsprechend noch einzugehen sein wird.

auf Tradition und Geschichte legitimieren.³ Dieser 'magische Zirkel' scheint im Lauf des zwanzigsten Jahrhundert jedoch zunehmend aufzubrechen. Nicht nur sind Künstlerinnen insgesamt auf den 'Bühnen' des Kunstbetriebs präsenter denn je zuvor. Gerade in den Reihen derer, denen ein internationaler Durchbruch gelungen ist, finden sich nicht wenige, deren Arbeiten eine Bezugnahme auf okkulte Traditionen verraten – darunter etwa Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović und Rebecca Horn, um einmal vier der Bekanntesten exemplarisch herauszugreifen.⁴

VI.1. Positionierungen in einem 'Männerbund von Eingeweihten'

Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović, Rebecca Horn

– Auftritt der 'Magier-Alchemistinnen'? –

Unter welchen Vorzeichen sind nun die vier genannten Künstlerinnen – Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović und Rebecca Horn – als 'Magierinnen' oder 'Alchemistinnen' hervorgetreten? Genauer gefragt: Inwiefern ist in ihrem Œuvre eine Referenz auf okkulte Traditionen auszumachen – und in welcher Relation steht diese zu ihrer Wahrnehmung als 'Magier-Alchemistinnen' in der Rezeption?

Niki de Saint Phalle⁵, die sich im Umfeld der *Nouveaux Réalistes* bewegt, tritt 1961 zunächst mit "Schießbildern", den "Tirs" hervor – Materialcollagen und -assemblagen, unter deren mit Gips überzogenen Oberfläche Farbbeutel eingeschlossen sind, die sich durch den Beschuss

³ An dieser Stelle sei explizit auf die mit diesem Aspekt zusammenhängende und wesentlich zur Konsolidierung, Vermittlung u. Aufrechterhaltung entsprechender Machtverhältnisse bzw. -ansprüche beitragende Tradition von Männerbünden verwiesen – die sowohl mit Blick auf religiöse u. esoterische Bewegungen als auch im Bereich der Künste sowie an deren 'Schnittstellen' eine wesentliche Rolle spielt; vgl. hierzu ausf. den Ausst. Kat. Männerbände-Männerbünde/Köln 1990; speziell zur Bildenden Kunst ebd. in Bd. 2 den Beitrag von Thurn 1990 (sowie – eine markante 'Schnittstelle' exemplarisch fokussierend – ebd., Bd. 2, S. 87ff. den Beitrag v. U. Voß zu den *Nazarenen*).

⁴ Diese vornehmlich an dem im voraus Gehangenen im Bezug auf Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Sigmar Polke untersuchten Zeitraum orientierte Auswahl ließe sich selbstredend sowohl retrospektiv – namentlich mit Blick auf Künstlerinnen des surrealistischen Umfelds wie Leonor Fini und Remedios Varo – als auch prospektiv – fasst man etwa Künstlerinnen wie Susan Hiller, Marie-Jo Lafontaine, Mariko Mori oder Sylvie Fleury ins Auge – um weitere Namen ergänzen; speziell auf die Perspektive der jüngeren Gegenwartskunst wird im Ausblick dieser Arbeit noch zurück zu kommen sein. Zu den surrealistischen Künstlerinnen vgl. neben der monographischen Literatur Chadwick 1985 u. Caws et al. 1991/1993; sowie speziell für die Bedeutung ihrer Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen Choucha 1992 (kursorisch zu Oppenheim, Varo u. a.; ausf. zu Carrington).

⁵ Für einen Überblick über das Gesamtwerk der 2002 verstorbenen Künstlerin vgl. neben dem Kat. ihrer Retrospektive 1992 (Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992) die Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1987 u. Ulm 1999; sowie das bislang zweibändige Werkverzeichnis von Grèce et al. 2001

zu veritablen 'Wunden' öffnen⁶; international bekannt wird sie in der Folge aber vornehmlich mit ihren monumentalen, fröhlich-bunt bemalten Polyesterfiguren – den so genannten "Nanas", die mit ihren fülligen, ausladenden Körperformen in der Tat wie eine Feier des 'Weiblichen' schlechthin wirken mögen.⁷ Im Anschluss an die größte dieser Figuren, *Hon* (schwedisch für: "sie" beziehungsweise "Frau"), die 1966 als begehbare Monumentalplastik für das Moderna Museet in Stockholm entsteht⁸, beginnt Saint Phalle ab Beginn der siebziger Jahre – teils in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely – eine Reihe von Großprojekten für den Außenraum zu realisieren, die nicht nur formal an die esoterisch informierten Traumwelten des Manierismus und des Symbolismus anknüpfen, die bereits die Surrealisten faszinierten, sondern mit Titeln wie *La Sorcière* oder *Golem* wortwörtlich in entsprechende Gefilde entführen.⁹ Vollends unter den Vorzeichen okkultur beziehungsweise esoterischer Traditionen steht schließlich ihr größtes und eindrucksvollstes künstlerisches Projekt, der 1975 projektierte und ab 1979/1980 in mehr als zwanzig Jahren unermüdlicher Arbeit 1996 vollendete *Giardino dei Tarocchi*: Der in der italienischen Toskana gelegene "Vergnügungspark"¹⁰, der unmittelbar an die Tradition der von neoplatonistischen Vorstellungen genährten manieristischen Lustgärten einerseits und andererseits an die phantastischen Architekturen

⁶ Vgl. die Dokumentation im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 28ff. Als unmittelbare Vorläufer der "Tirs" werden Assemblage-Arbeiten wie *Hors d'Œuvre* (1960) oder *Saint-Sébastien or Portrait of my Lover* (1961) angesehen, für die Saint Phalle kleine Zielscheiben anstelle eines Kopfes über Herrenhemden montiert hatte; Ausstellungsbesucherinnen u. -besucher wurden dazu aufgefordert, die Scheiben mit "Dart"-Pfeilen zu bewerfen, vgl. die Abb. ebd., S. 24/25; auch im Fall der "Tirs" lud die Künstlerin dazu ein, sich an den Schießaktionen zu beteiligen. Zur Werkgruppe der "Tirs" zählen auch mehrere "Altäre", vgl. etwa den *Autel du chat mort* (1962) (DAbb. 485 u. Abb. ebd., S. 208; sowie den nicht als "Tir" gestalteten, mit Waffen und einer monströsen Fledermaus bestückten und mit Goldfarbe überzogenen Assemblage-Altar *O.A.S.*, dessen Titel auf eine bis dato noch aktive rechtsextremistische Terrororganisation verweist, die im Algerienkrieg auf französischer Seite kämpfte, DAbb. 468 u. Abb. ebd., S. 209).

⁷ Vgl. etwa *Black Venus* (1965/67) u. die Abb. im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 231 (Die "schwarze Venus" entsteht aus einer zunächst in grünem Inkarnat gefassten *Baigneuse*). Den "Nanas" vorausgegangen waren als erste freistehende Assemblage-Skulpturen eine Reihe (über-)lebensgroßer "Bräute" und "Mütter", vgl. die Dokumentation ebd., S. 50ff.; wie diese sind die ersten "Nanas" noch aus Papiermache und Stoff gefertigt.

⁸ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 69 sowie die Dokumentation ebd., S. 60ff. Bei dieser Arbeit assistierten Saint Phalle Per Olof Ultvedt und Jean Tinguely, mit dem die Künstlerin ab 1960 zusammen lebte und arbeitete.

⁹ *La Sorcière* (1969-1971), in der Formgebung eine unmittelbare Vorläuferin der ebenfalls bewohnbaren *Hohepriesterin des Tarot-Gartens*, ist eines von drei Häusern, die Saint Phalle für den Regisseur Rainer von Diez in Südfrankreich gestaltet; vgl. DAbb. 487 u. die Abb. im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 88/89. Der *Golem* entsteht 1972 als Kinderspielplatz für den Rabinovitch Park in Jerusalem; vgl. DAbb. 488 u. die Abb. ebd., S. 96/97. Bereits 1966 entstehen in Zusammenarbeit mit Martial Raysse und Jean Tinguely Bühnenbilder; 1967 in Zusammenarbeit mit Tinguely eine monumentale Außenskulptur mit kinetischen Elementen für die EXPO in Montréal sowie in der Folge mehrere kinetische Brunnenskulpturen. Zu den begehbaren und bewohnbaren Monumentalskulpturen gehören neben dem von Tinguely initiierten und ab 1970 gemeinsam mit sechs anderen Künstlerinnen und Künstlern realisierten, über 22 Meter hohen *Tête* (auch: *Le Cyclope*, vgl. die Abb. ebd., S. 94) in Milly-la-Forêt ein wie der *Golem* als Kinderspielplatz ausgestalteter Drache (*Dragon*) im belgischen Knokke-le-Zoute und ein *Paradis* für Stockholm. Gemeinsam ist allen diesen Arbeiten, dass die furchteinflößenden Züge der titelgebenden Figuren ins heiter-verspielte transformiert werden, ohne deshalb an Phantastik zu verlieren; insbesondere der *Golem* und der *Dragon* weisen außerdem eine enge Verwandtschaft zu Außenprojekten Jean Dubuffets auf (vgl. z. B. die *Closerie und Villa Falbala*, 1969-73), der zeitnah zu Saint Phalle mit der Arbeit an Polyester-Skulpturen beginnt, vgl. den Ausst. Kat. Dubuffet/Berlin 1980, S. 223ff. Zur Tarot-Symbolik s. weiterf. unten.

¹⁰ Als solcher wird er von Saint Phalle selbst bezeichnet, vgl. Saint Phalle 1999, S. 2.

eines Antonio Gaudì anzuknüpfen scheint¹¹, umfasst zweiundzwanzig teilweise begehbare und bewohnbare Monumentalskulpturen, die von den "Großen Arkana" des Tarot angeregt sind.¹²

Die Beuys-Schülerin Ulrike Rosenbach – zunächst Bildhauerin – entdeckt 1971 das Medium Video für sich, um es anfänglich als Dokumentations- und Assistenzmedium für Körperaktionen zu nutzen.¹³ Schon bald darauf wird der systematische Einsatz von Kamera und Video-Monitoren – aber auch Diaprojektionen, mit denen vorzugsweise Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte in die Performances eingespeist werden – zu einem wichtigen Moment ihrer Arbeit; ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre beginnt die Künstlerin zudem, die Medien-Bilder in skulpturale und installative Werke zu transformieren.¹⁴ Von zentralem Stellenwert ist für Rosenbach zu dieser Zeit die Auseinandersetzung mit den über diese Bilder transportierten Geschlechterrollen und Weiblichkeitsklischees: Mit Multimedia-Performances wie *Glauben sie nicht, daß ich eine Amazone bin* (1975), in der sie die Reproduktion eines mittelalterlichen Madonnenbildes mit Pfeilen attackiert¹⁵, oder "Videoskulpturen"¹⁶ wie der prominent auf der *documenta 6* gezeigten Installation *Herakles – Herkules – King Kong: Die Vorbilder der Mannsbilder* (1977), in der sie Inbilder männlicher Stärke und Macht als Vehikel der gewaltsamen Unterdrückung von Frauen exponiert¹⁷,

¹¹ Zu Gaudì schreibt Saint Phalle ebd.: "Als ich [...] den herrlichen Parc Güell von Gaudì besuchte, begegnete ich meinem Lehrmeister und zugleich meinem Schicksal."

¹² Vgl. DAbb. 489a u. die Dokumentation im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 108ff., sowie Saint Phalle 1987b u. 1999; sowie ausf. Mazzanti 1998 u. insb. zum Vergleich mit dem *Sacro Bosco* von Bomarzo, den Saint Phalle selbst als wichtigstes Vorbild nennt, die Magisterarbeit v. Matschke 2000. Während die obsessive Arbeit an einem bewohnbaren "Gesamtkunstwerk" nicht zuletzt an den von den Surrealisten geschätzten "Facteur Cheval" erinnern kann, der seine Wohnstätte mit Fundstücken zu einer phantastischen Architektur ausbaute, findet auch das Interesse an der Symbolwelt des Tarot einen unmittelbaren Vorläufer im Surrealismus, vgl. hierzu Kuni 1995, S. 158ff. Parallel zu der über mehr als sieben Jahre währenden Arbeit an dem Großprojekt entstehen auch zahlreiche Polyesterskulpturen, die Motive der "Großen Arkana" wiedergeben, vgl. z. B. die direkt auf die Nana-Figuren zurückverweisende "Mäßigung" (*La tempérance*, 1984, DAbb. 490 u. Abb. im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 256) oder den formal zur Werkgruppe der sog. "Skinies" gehörenden "Narren" (*Le fou*, 1990, DAbb. 492 u. Abb. ebd., S. 275); daneben aber auch weitere Arbeiten, die thematisch und/oder ikonographisch auf die Bildwelt okkultur bzw. esoterischer Traditionen referieren, ohne direkt mit dem Tarot in Verbindung zu stehen, vgl. etwa die auf die Chiromantik anspielende *Main* von 1983 (Abb. ebd., S. 252/ DAbb. 493 u. hierzu die oben in Kap. V.1. zu Polke angeführten hist. Darstellungen, DAbb. 394ab), den *Championnons magique* von 1989 (ebd., S. 266) oder die 1990 datierende Serie zu ägyptischen Gottheiten (Abb. ebd., S. 269ff.). Zur Tarotsymbolik vgl. neben Papus 1889/1979, Wirth 1927/1966 u. Seligmann 1948/1958/1988, S. 319ff. kompakt Tegtmeier 1988, s. ebd. für die Abb. der Karten, DAbb. 491ab sowie für die bereits oben im Zh. mit Victor Brauner vorgestellten "Arkana", DAbb. 14ab und zum "Magier" auch Saint Phalles eigene Deutung der Karte aus dem Künstlerbuch zum Tarot-Garten, s. DAbb. 489b.

¹³ Vgl. zur Studienzeit in Düsseldorf auch oben, Kap. III.3., den Abs. zu Rosenbach und Beuys.

¹⁴ Vgl. hierzu Rosenbach selbst im Gespräch mit W. Herzogenrath (Rosenbach/Herzogenrath 1982) u. ihr Statement auf ihrer Webseite, <http://www.ulrike-rosenbach.de> [letzter Zugriff 05/2006]; sowie für einen Überblick über ihre Werkentwicklung Rosenbach 1982 u. den Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990; in 2006 lässt sich an dieser Stelle noch Glüher 2005 nachtragen.

¹⁵ Vgl. die Abb. in Rosenbach 1982, S. 1ff.

¹⁶ Diesen Begriff etablierte W. Herzogenrath zu Beginn der achtziger Jahre für Werke, in denen Videomonitor in einem skulpturalen bzw. installativen Zusammenhang eingebunden werden, vgl. Herzogenrath 1982.

¹⁷ Vgl. die Abb. u. Dokumentation in Rosenbach 1982, S. 116ff. sowie ausf. Paul 1998.

macht sie sich einen Namen nicht nur als Pionierin im Bereich Performance und Video¹⁸, sondern auch als Vertreterin einer engagierten "feministischen Kunst".¹⁹ Wenngleich Rosenbach in der Folge sowohl ihren Medien wie auch ihrem Thema treu bleiben wird, scheint sich im Verlauf der achtziger Jahre im Hinblick auf die Mittel wie auch den Gegenstand ihrer Auseinandersetzung zunehmend eine Befriedung einzustellen. Noch immer bieten mythische und literarische Vorwürfe und deren bildlicher Niederschlag in Kunst- und Kulturgeschichte den Ausgangspunkt für performative, mediale und installative Transformationen, deren Gesamtcharakter sich jedoch gegenüber den Arbeiten der siebziger und frühen achtziger Jahre deutlich verändert hat. Die Überzeitlichkeit als "archetypisch" aufgefasster Bilder kann nunmehr – im Gegensatz zu der Kritik an den im Mythos überlieferten Geschlechterhierarchien, wie sie etwa in *Herakles – Herkules – King Kong...* eindrucksvoll formuliert wird²⁰ – unter positiven Vorzeichen erscheinen: Auf die streitbare Amazone der Medien-Performance von 1975 antwortet die auf den als Naturgottheit begriffenen großen Strom rekurrierende Installation *Ama-Zonas, Seelenzone* (1986/87)²¹; die Figuren von Orpheus und Ophelia gehen ineinander auf.²² Mehrfach rekurriert Rosenbach in

¹⁸ So kommt das Medium Video schon früh nicht nur zur Dokumentation von Performances zum Einsatz, sondern auch als genuiner Bestandteil der Performances selbst; zum Kreis der Video-Arbeiten wiederum zählen auch solche, für die Rosenbach Material aus Performances im Studio weiterbearbeitet hat; vgl. für einen die verschiedenen Kategorien aufzeigenden Überblick über die Arbeiten bis 1981 das Wvz. in Rosenbach 1982, S. 201ff. sowie für Videos zu den i. F. näher betrachteten Arbeiten die Einträge in der Filmographie/Videographie im Appendix.

¹⁹ Rosenbach weist ihre Kunstpraxis ab Mitte der siebziger Jahre dezidiert als "feministische Kunst" aus (vgl. Rosenbach/Haase 1982, S. 131ff.) und verwendet in diesem Zh. auch einen Stempel, der dem von Beuys für die *FLUXUS Zone West* verwendeten ähnelt (vgl. die Abb. in Rosenbach 1982, S. 134); 1976 gründet sie in Köln die *Schule für Kreativen Feminismus* – die sie allerdings nie formal institutionalisiert, sondern deren Namen sie ebenfalls als ein "politisches Statement" versteht (vgl. ebd., S. 135).

²⁰ Vgl. die Anm. oben. Äquivalent erfolgt auch die Auseinandersetzung mit den in Mythos und Kunstgeschichte überlieferten weiblichen Rollenbildern und -klischees von reflexiv-kritischer Warte (vgl. etwa die Performance u. das Video *Reflexionen über die Geburt der Venus*, 1976/78; Dok. in Rosenbach 1982, S. 11ff.); die zum Einsatz kommenden Medien-Techniken tragen dazu bei, Projektionen wortwörtlich als ebensolche kenntlich zu machen – und zwar durchaus auch diejenigen, in denen Bilder zum Einsatz kommen, die auf die Möglichkeit einer positiven Identifikation hin befragt werden (vgl. z. B. *Maifrau*, 1977, Dok. ebd., S. 89ff.).

²¹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.

²² Vgl. die auf der *documenta 8* präsentierte Videoskulptur *Or-phelia* (1987; Abb. im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.). Auf drei in einen 'Schrein' aus Plexiglas gebetteten Videomonitoren erscheint das Bild einer unbekleideten weiblichen Gestalt, die liegend um sich selbst kreist; die Überblendung mit stark vergrößerten Aufnahmen einer menschlichen Blutbahn lässt dabei den Eindruck entstehen, als treibe sie in einem unendlich dahinströmenden Fluss. Während dieses Bild als solches zunächst als Variation auf die traditionelle Ikonographie von Ophelia-Darstellungen wahrgenommen werden kann, entsteht die Assoziation zu Orpheus – wie Shakespeares Ophelia eine Figur, die aufgrund ihrer Sehnsucht nach der (Wieder-)Vereinigung mit der/dem Geliebten die Schwelle zum Jenseits überschreitet – hier v. a. durch den Ton, in dem sich das Geräusch fließenden Wassers mit Flötenmelodien mischt. 1988 greift Rosenbach das Thema noch einmal in einer Performance auf, *Or-phelia – Ein Transformationsstück*, vgl. hierzu den Text von E. Rödiger-Diruf ebd.

diesem Zusammenhang explizit auf alchemistische Sinnbilder²³; so etwa, wenn sie in der gleichnamigen Installation von 1982 *Schmelzprozesse* beschwört²⁴ oder für ihre Performance *Die Eulenspieglerin* (1984) das Motiv des alchemistischen Androgyns zitiert²⁵; die in beiden Arbeiten prominent figurierende Silhouette eines Engels²⁶ wird zum Emblem

²³ Vgl. neben den im folgenden angeführten Beispielen auch die Aktion/Performance/Installation *Wie ein Phönix aus der Asche* (1989/1990), in der sie auch in der Farbsymbolik (schwarz/weiß/rot) auf die Stufen des 'opus magnum' ('nigredo', 'albedo' u. 'rubedo') verweist. Im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990 wird der Dokumentation der Performance – als "Arbeitsdetail" ausgewiesen – die Darstellung eines Phönix aus dem *Splendor Solis* zur Seite gestellt, die in diesem Fall nicht der gleichn. Prunkhandschrift, sondern offenkundig der in dem Sammelwerk *Eröffnete Geheimnisse des Steins der Weisen...* enthaltenen Textfassung mit einfachen Stichen entnommen ist; vgl. *Geheimnisse/Frick 1718/1976*, S. 191 sowie DAbb. 496ab u. im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.; zum Phönix s. a. mit Blick auf Beuys oben, Kap. III.9. sowie DAbb. 183-185.

²⁴ Vgl. DAbb. 495 u. die Dokumentation im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990. Für die Installation im Forum der Vleeshal Middelburg/NL – einem ehemaligen Kirchenraum – hatte Rosenbach an der Decke des Kreuzgewölbes leuchtendgelbe, an buddhistische Gebetsfahnen erinnernde Stoffbahnen aus Seide befestigt; flankiert wurden sie durch die schwarzen Silhouetten einer Engelsfigur; zum Hintergrund der Referenzen s. weiterf. unten. Im Zentrum des Raumes war auf einem gelben Podest, um das rings Reisig geschichtet war, ein Videomonitor aufgestellt. Er zeigte das titelgebende Videoband, auf dem man zwei Hände über eine glänzende Messingscheibe gleiten sieht, die für Sekunden zusammenfinden, um ein Herz zu formen. Vom Tonband war in kurzen Abständen das Geräusch eines scharfen Luftzugs zu hören – während die Seidenfahnen unbewegt blieben. Vergleicht man die Installation mit Beuys' zeitgleich datierender *Kronenschmelze*, so wird die Bezugnahme auf die Alchemie zwar ungleich abstrakter gefasst und findet sich mit Anklängen an fernöstliche Mystik durchsetzt; auch hier steht jedoch ein 'Athanor' als Ort der 'coniunctio' im Mittelpunkt – und auch hier lässt sich das Herz mit dem 'inneren Gold' assoziieren. In die Dokumentation der Arbeit im Saarbrückener Kat. 1990 bezieht Rosenbach ein ausf. Zitat aus der bereits erw. Textausgabe des *Splendor Solis* ein, in dem die Bereitung des 'Steins der Weisen' beschrieben wird; als Quelle gibt Rosenbach *Aurei Velleris [oder güldin] Schatz und Kunstammer. Tractatus III*, Hamburg 1708 an; diese Ausg. des erstmals 1598 erschienenen Sammelwerks ist bis auf den Titel mit der 1976 von K. R. H. Frick als Nachdruck herausgegebenen Ausgabe von 1718 weitgehend identisch, vgl. *Geheimnisse/Frick 1718/1976* u. zu den Editionen ebd. die Einleitung).

²⁵ Vgl. die Dokumentation im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990 u. DAbb. 497; unterhalb der die Darstellung des alchemistischen Androgyns aus dem *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (s. DAbb. 498 u. die Abb. in Roob 1996, S. 463) zitierenden Zeichnung sieht man hier die Reste einer zweiten, welche die Figur des "Eulenspiegel" zeigte, der sowohl mit dem "Narren" des Tarot als auch mit "Hermes" assoziiert werden kann; vgl. hierzu ausf. Grauf 1996 sowie zur Tarotsymbolik des "Narren" kompakt Tegtmeier 1988, S. 38f. u. Waite 1978, S. 88/89; mit der Tarotsymbolik hatte sich Rosenbach bereits im Rahmen der Serie *Weiblicher Energieaustausch* (1976) beschäftigt, vgl. Rosenbach 1982, S. 27. In der 1984 entstandenen, ebenfalls auf eine Multimedia-Performance (Münster 1982) zurückgehenden Videoarbeit *Begegnung mit Adam und Ewa* wird das biblische Menschenpaar mittels Überblendungen mit alchemistischen Allegorien als Vorstufe der im alchemistischen Androgyn vollzogenen 'coniunctio oppositorum' interpretierbar. Im Text zur Performance (1982/1983) heißt es: "Ich hatte schon viele Erkenntnisse zusammengesammelt. Das erste war diese seltsame Erkenntnis, daß meine linke Seite weiblich und meine rechte männlich sei. [...]"; die Figur des Engels wird hier explizit in diejenige des alchemistischen "Mercurius" bzw. "Hermes" überführt, vgl. Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken, o. P. In 2006 lässt sich ergänzend auf die Abb. in Glüher 2005, S. 54ff. verweisen; im begleitenden Text ebd. (G. Glüher) zudem eine ausf. Beschreibung der Performances. In der anschl. Interpretation fokussiert Glüher auf die "allegorische" Verbindung der "Dualitäten zwischen oben und unten, zwischen Himmel und Erde und [...] zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip", welche die Künstlerin "schamanengleich" vornehme (ebd., S. 61) u. verweist in einer Anm. auf "wichtige Querverbindungen zur Alchemie, Magie und Astrologie", ohne jedoch z. B. den Bezug zum Tarot zu identifizieren.

²⁶ Das Vorbild für die Figur hat Rosenbach einem Fresko in der *Villa dei Misteri* in Pompeji entlehnt. Die Tatsache, dass die geflügelte Gestalt über ihrem entblößten, durch Brüste als weiblich erkennbaren Oberkörper eine Gerte schwingt, erinnert Rosenbach einerseits an die Selbstgeißelungen bei Mystikern des deutschen Mittelalters, andererseits assoziiert sie sie auch mit der im Zen-Buddhismus üblichen Züchtigung der Meditierenden; als "Zwischenwesen" und "Vermittler" zwischen Himmel und Erde stellen sie für die Künstlerin in diesem Sinne "die Visualisierung der Möglichkeit [vor], sich in der Meditation in himmlische, kosmische Räume begeben zu können; vgl. den Werkkommentar im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P. Zum Thema s. auch neben der Photoserie *Engelsparade* (1983, Abb. in Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.) namentlich die Performance-Reihe *Über die Engel* (1995-97) sowie die Installation *Last call für Engel* (1995) u. den Ausst. Kat. Rosenbach/Heidenheim 1996.

einer von der Beschäftigung mit westlicher wie fernöstlicher Spiritualität geprägten Suche nach Sinnbildern universaler Harmonien, wie sie stellvertretend etwa in einem Installationstitel wie *Nichts ÜberstürZen* (2001) ihren Ausdruck findet.²⁷

Die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammende Marina Abramović wird Anfang der siebziger Jahre mit Performances bekannt, in denen sich die Künstlerin physischen und psychischen Extremsituationen aussetzt.²⁸ Wenn sich diese radikale Arbeit am und mit dem eigenen Körper einerseits von Beginn an durch einen rituellen Charakter auszeichnet²⁹, wird andererseits der zum Material gewordene Körper zugleich systematisch auf seine gesellschaftlichen Prägungen hin überprüft³⁰ – darunter dezidiert auch auf diejenigen, die er als weiblicher Körper einer Künstlerin erfährt: So etwa, wenn Abramović in *Art must be beautiful – Artists must be beautiful* (1975) – unbekleidet auf einem Stuhl sitzend – ihr Haar mit Metallkamm und -bürste bearbeitet, bis Kopf- und Gesichtshaut zu bluten beginnen³¹ oder in *Role Exchange* (1975) für vier Stunden den Platz einer Prostituierten einnimmt, während diese an ihrer Stelle auf der Vernissage erscheint.³² 1975 begegnet Abramović dem

²⁷ Die Installation für den Eutiner Wasserturm griff zugleich die von Rosenbach bereits mehrfach thematisierte Mythe von Eros und Psyche auf; vgl. die Dokumentation der Arbeit auf den WWW-Seiten der Künstlerin, <http://www.ulrike-rosenbach.de>; sowie für weitere Referenzen auf den Zen-Buddhismus Arbeiten der achtziger Jahre wie die Video-Installationen *Zenkoher – Energetisches Phänomen* (1988) oder *Ein Moment aus dem Leben des chinesischen Malers Hu Em Ay* (1989, beide dok. im Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990). Der traditionelle Zen-Buddhismus bzw. dessen – wie bereits oben in Kap. III.12. diskutiert – auch von zahlreichen anderen Künstlerinnen und Künstlern aufgegriffene Vermittlung in den Westen ist allerdings nicht die wichtigste Quelle für Rosenbachs Referenzen auf fernöstliche Spiritualität: 1982 tritt die Künstlerin einer Sekte bei, die seit Ende der achtziger Jahre als "Osho-Bewegung" bezeichnet wird. Begründet wurde sie von dem Inder Rajneesh Chandra Mohan, der sich 1953 nach einem "Erleuchtungserlebnis" Bagwhan nannte und 1968 eine gleichnamige Religionsgemeinschaft ins Leben rief, die in der Folge international Tausende von Anhängerinnen u. Anhängern findet, die sich für ein Leben nach den Regeln des 'Meisters' entscheiden und teils in "Ashrams" im indischen Poona ziehen, teils ebensolche in Europa und den Vereinigten Staaten errichten. 1989 erklärt sich Bagwhan selbst zum Buddha und nenn sich in Bezugnahme auf den Zen-Buddhismus nunmehr "Osho" ("Meister"); vgl. in diesem Kontext auch Rosenbachs "Meditationsband" *Osho-Samadhi* (1990).

²⁸ Vgl. hierzu insb. die von Abramović als "Rhythms" bezeichnete Reihe von Performances die ausf. Dokumentation im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 58ff. Für *Rhythm 4* (1974) nähert sich die Künstlerin einem starken Luftgebläse, bis sie aufgrund des Drucks das Bewusstsein verliert; in *Rhythm 2* (1974) setzt sich Abramović der Wirkung von verschiedenen Medikamenten aus, die in der Psychiatrie bei der Behandlung von Schizophrenie zum Einsatz kommen, um die katatonische Starre von Patienten zu lösen bzw. (auto-)aggressive Patienten zu sedieren, vgl. ebd., S. 74f. u. S. 80f.; zu *Rhythm 5* (1974) vgl. weiterf. unten u. DAbb. 500.

²⁹ An Ritualhandlungen gemahnen nicht allein die rhythmische Struktur der Handlungsabläufe, die vorgegebenen Setzungen folgen, sondern auch die in mehreren "Rhythms" in zentraler Funktion wiederkehrenden Momente wie das meditativ-passive Ausharren einerseits und der bis zur Selbstverletzung und/oder dem willentlich eingegangenen Risiko des Bewusstseinsverlustes reichende Einsatz des eigenen Körpers andererseits. Vgl. neben den "Rhythms" insb. die Performance *Thomas Lips* (1975 u. DAbb. 501a-d; ausf. dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 102ff.), auf die i. F. noch zurückzukommen sein wird; sowie die Trilogie *Freeing the Voice – Freeing the Memory – Freeing the Body* (1975, vgl. die Dok. ebd., S. 122ff.)

³⁰ Vgl. etwa *Rhythm 2* (s. o.) sowie insb. auch die Performance *Rhythm 0* (1974; dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 84ff.), in der Abramović das Publikum anweist, sie mit einer Reihe verschiedenster Objekte, die auf einem Tisch zur freien Wahl angeboten werden, zu "bearbeiten"; zu den Gegenständen zählen Nahrungsmittel, Schminkutensilien, Haushaltsgegenstände u. v. m., nicht wenige davon – etwa ein Skalpell, ein Messer, eine Axt und eine Pistole – sind geeignet, ihr ernsthafte Verletzungen zuzufügen. Zur Rolle des Körpers in Abramović' Performance-Arbeit vgl. ausf. Pejić 1993 u. 1998.

³¹ Vgl. Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 110ff.

³² Vgl. ebd., S. 116ff.

deutschen Künstler Ulay [d. i. Uwe Leysiepen], mit dem sie in der Folge über zwölf Jahre hinweg leben und arbeiten wird.³³ Als Paar verstehen sie sich als dynamische Einheit zweier Körper, die einander gegenübergestellt, parallel gesetzt, ineinander gespiegelt werden: Gleichheit, Ähnlichkeit und Differenz³⁴ zwischen "Mann" und "Frau" lassen sich dabei nicht länger bruchlos auf die tradierten Geschlechterdichotomien projizieren, sondern brechen diese auf und lassen sie fragwürdig erscheinen – scheinbar beiläufig, aber durchaus wirkungsvoll.³⁵ In den sogenannten *Relation Works* (1976-1980) bleibt diese Performance-Arbeit zunächst reduktiv auf die Präsenz und Handlungen der beiden Körper konzentriert³⁶; erst zum Ende dieser Phase der Zusammenarbeit rückt die Paarbeziehung als solche zunehmend in den Mittelpunkt³⁷, um in der Folge in teilweise durchaus theatral wirkende, an 'Tableaux vivants' gemahnende Szenen Eingang zu finden.³⁸ Im Anschluss, als sich die beiden im Zuge ausgedehnter Reisen u. a. nach Australien und Asien intensiver mit

³³ Vgl. für eine ausf. Dokumentation der gemeinsamen Performance-Arbeit von Abramović u. Ulay den Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998; außerdem Abramović/Ulay 1980 u. die Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1985 u. 1997 sowie Malsch 1990.

³⁴ Die Betonung der Differenz in der Einheit ist gerade auch im Rahmen der vom Künstlerpaar selbst dezidiert betonten Wahlverwandtschaft wichtig (beide haben den gleichen Geburtstag; beide experimentierten in ihrer individuellen Performance-Arbeit mit ähnlich radikalen Formen der Selbstentäußerung): So folgt im den "Meeting decisions" gewidmeten Kapitel der Monographie, die beide 1980 publizieren, auf die Bilder, in denen die angesprochenen Koinzidenzen deklariert werden ("Before we knew each other, we each used to wear our hair tied together with wooden sticks"), der Satz: "In the spring of 1976, in Amsterdam, we tried our rhythms by walking, and running for many days. *We didn't find similarity.*", vgl. Abramović/Ulay 1980, S. 8 (Hervorh. V. K.).

³⁵ In mehreren ihrer frühen gemeinsamen Performances treten die beiden nackt auf, führen dabei die gleichen Handlungen aus, so dass sich der an den Körpern selbst ablesbare Geschlechtsunterschied als für den Handlungsablauf irrelevant erweist (vgl. etwa *Relation in Space*, 1976; dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 134ff.); in der Arbeit *Imponderabilia* (1977), in der die beiden unbekleideten Künstler einen Türeingang verstellen, durch den sich Ausstellungsbesucherinnen u. -besucher zwängen müssen, wird das Publikum über die Entscheidung, welchem Körper beim Passieren die eigene Vorderseite zugewandt wird, dazu genötigt, "einen Unterschied zu machen" (vgl. ebd., S. 154ff.). In *Incision* (1978) ist der nackte Ulay mit Gummibändern an eine Raumwand fixiert und geht unter großen Anstrengungen auf das Publikum zu, während die bekleidete Abramović ruhig im Vordergrund steht – ein Bild, dessen Überblendung von Passivität und Macht so provozierend wirkt, dass ein Besucher der Performance die Künstlerin offen attackiert, vgl. die Dok. ebd., S. 192ff.

³⁶ Vgl. für die Dokumentation der *Relation Works* den Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 134ff., sowie Abramović/Ulay 1980, S. 19ff. u. den Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1997.

³⁷ Besonders eindrucksvoll etwa in *Rest Energy* (1980), in der beide mit dem Gewicht ihrer Körper einen Bogen spannen, dessen (obendrein vergifteter) Pfeil von Ulay gehalten wird und auf Abramović' Herz gerichtet ist; beider Herztöne werden akustisch verstärkt wiedergegeben, vgl. Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 236/237.

³⁸ Mehrfach werden dabei kulturgeschichtlich tradierte Bilder von Mann und Frau zitiert, so etwa in der zur Reihe "Modus Vivendi" (1981-85) gehörenden Performances *A Similar Illusion* (1981), in der beide regungslos in der Haltung eines Tango-Tanzpaares verharren, während ein argentinischer Tango eingespielt wird oder in der Reihe "Anima Mundi" (1983/84), in der mehrfach das Bild der Pietà aufgerufen wird, vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 242f. u. S. 262f. Den Begriff "Tableaux Vivants" verwenden Abramović/Ulay selbst ab 1979 v. a. im Zusammenhang mit ihren Bühnenperformances, zweifellos trifft er jedoch auch auf die in anderen Situationen realisierten Arbeiten zu, in denen die beiden für eine gegebene Zeit in einem Bild verharren, das die Erinnerung an andere, kunst- u. kulturgeschichtlich überlieferte Bilder aufruft; vgl. speziell zur Reihe der "Modus Vivendi"-Performances Herzogenrath 1985 u. den Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1985 sowie McEvelley 1983b u. 1985a, der den Begriff hier auch im Kontext mit weiteren Arbeiten des Künstlerpaars diskutiert; sowie weiterf. zur Relation von 'Tableaux Vivants' u. zeitgenössischer (Performance-)Kunst den Ausst. Kat. *Tableaux Vivants/Wien* 2002 sowie Jooss 2004.

außereuropäischer Spiritualität zu beschäftigen beginnen³⁹, verändert sich der Charakter ihrer Performances erneut. Ruhe, Bewegungslosigkeit und Stille bestimmen meditative Bilder, die nunmehr unmittelbar auf ein "Geistiges in der Kunst" zu zielen scheinen, für das die Körper der Künstler – zwischen denen zuvor das Physische und Psychische ein energetisches Spannungsfeld bildeten – zu transitorischen Orten werden. In der aus 90 Einzelperformances bestehende Reihe *Night Sea Crossing* etwa sitzt das Paar – gekleidet in monochrome Gewänder, deren Farben sich auf die Symbolik der Vedischen Astrologie beziehen⁴⁰ – einander schweigend gegenüber; zwischen ihnen steht ein riesiger Tisch, auf dessen Platte in einigen der Performances Gegenstände ausgelegt sind, die das Bild einer spirituellen Reise auf ihre Weise komplettieren: Darunter ein Aboriginee-Bumerang, der mit Blattgold überzogen ist, Goldkörner aus der australischen Wüste, ein heller Quarzkristall, ein weißes Papierschiffchen und eine lebende Diamant-Pythonschlange.⁴¹

Als sich die beiden 1988, nachdem sie sich ein letztes Mal im Rahmen der Performance *The Great Wall Walk* in einer über 2000 km langen einsamen Wanderung auf einander zu bewegt haben, trennen und zukünftig ihrer eigenen Wege gehen⁴², erhalten diese "bildgebenden" Elemente einen zentralen Stellenwert im Werk der Künstlerin: In den Performances der Reihe *Dragon Heads* (1989-1990) setzt sie mehrere Pythonschlangen ein, die den

³⁹ Bereits 1976, zu Beginn seiner Zusammenarbeit hat sich das Paar dazu entschlossen, sein Leben in permanenter Mobilität zu verbringen, die Basis hierfür stellt ein Wohnwagen dar, mit dem beide von Ort zu Ort fahren; die Einladung zur Sydney-Biennale 1979 gibt ihnen die Möglichkeit, im Anschluss mehrere Monate durch Australien zu reisen; zwischen 1980 u. 1983 erkunden sie die Zentralaustralische Wüste, die Sahara und die Wüste Gobi; weitere Reisen führen u. a. 1985-1987 mehrfach nach China und Tibet. Im Rahmen aller dieser Reisen werden von den beiden gezielt Orte und Personen aufgesucht, die im Rahmen der jeweiligen religiösen u. spirituellen Praxis eine Rolle spielen.

⁴⁰ Vgl. die Angaben v. Abramović/Ulay zu *Nightsea Crossing* im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 269; hier ist von "Vedic squares" bzw. "Vedischen Quadraten" die Rede. Der Vedischen Astrologie nach werden den zwölf den Tierkreiszeichen entsprechende Segmenten des Zodiac 27 dem Mondkalender abgeleitete "Nakshatras" zugeordnet (d. i. Mondphasen, in der indischen Mythologie die Töchtern des kosmischen Helfers des Weltenschöpfers Brahma, die dieser mit dem Mond vermählte). Jeder "Nakshatra" entsprechen vier von Planeten beherrschte "Häuser" oder "quarters", denen wiederum emotionale Qualitäten u. Kräfte bzw. Energien zugesprochen werden; auf diese nehmen die Farben der Kleidung von Abramović/Ulay Bezug.

⁴¹ Vgl. Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 268ff. u. DAbb. 504ab. Für eine Station der *Night Sea Crossings* laden die beiden einen australischen Mediziner und einen tibetischen Lama dazu ein, im Zeichen einer *Conjunction* zusammen an einem riesigen Tisch Platz zu nehmen, dessen Rund von einer Schicht aus Blattgold bedeckt ist (Amsterdam 1983; ebd., S. 298ff.); wenige Monate später treten die beiden in Amsterdam in der Performance *Positive Zero* gemeinsam mit sechs tibetischen Lamas und zwei Aboriginees auf (ebd., S. 256ff.).

⁴² Auch unter dem Titel *The Lovers*. vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 310ff. Geplant ist diese Performance bereits seit Anfang der achtziger Jahre, ihre Realisierung wird jedoch zur spektakulären 'Bühne' für die Trennung des Paares – und zwar nicht zuletzt, als dies v. a. von Abramović selbst so vermittelt wird, die stets betont, dieser Entschluss sei im Moment ihres Wiedersehens gefallen (u. a. entsteht im Anschluss basierend auf dem Dokumentationsmaterial ein Film, der dies entspr. akzentuiert). Zwar performen die beiden nach 1988 nicht mehr miteinander, stellen jedoch 1989/1990 noch mehrfach gemeinsam aus – teilweise unter dezidierter Trennung ihrer Ausstellungsbereiche, vgl. Hettig 1989.

"Energienlinien" ihres Körpers folgen sollen⁴³; zeitgleich beginnt sie mit Quarzkristallen zu arbeiten, aus denen in den folgenden Jahren mehrere Gruppen von Skulpturen und Installationen entstehen, die Abramović selbst als *Transitory Objects* und *Objects for Departure* bezeichnet: Während in Ersteren regelmäßig behauene Kristallquader in unterschiedlicher Höhe an die Wand montiert oder zum Teil schlichter, aus Holz und Kupfer gefertigter Möbel-Skulpturen werden, sodass bei der Benutzung bestimmte Körperzonen – Kopf, Herz oder Geschlecht – in Kontakt mit den Steinkissen kommen⁴⁴, finden sich für die *Objects for Departure* geringfügig bearbeitete Kristalldrüsen auf hohe Stelen gesetzt, unter denen stehend man seinen "Inneren Himmel" entdecken soll, oder große Kristalle zu "Schuhen" verarbeitet, in die es zu schlüpfen gilt, um zu einer entsprechenden Reise aufzubrechen.⁴⁵ In der meditativen Benutzung dieser Objekte sollen, so die Künstlerin, Körper und Geist mit den im Gestein enthaltenen Kräften in Verbindung treten und mit neuen Energien aufgeladen werden – ein Werkkomplex mithin, der unmittelbar an die Vorstellung umfassender Korrespondenzen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos anknüpft.⁴⁶ Während sie selbst in diesen Arbeiten allerdings nur vermittelt vertreten ist – in

⁴³ Vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1988, S. 326ff. u. Drathen 1993. Als wechselwarme Tiere orientieren sich Schlangen an der Wärme ihrer Umgebung u. reagieren entsprechend auf veränderte Durchblutung bzw. Hauttemperatur des Körpers. Auf metaphorischer Ebene begegnet die Assoziation von "Schlange" und "Energieflüssen im Körper" im esoterischen Umfeld in Anlehnung an die hinduistische Spiritualität als sogen. "Kundalini" bzw. "Schlangengeist"; so namentlich in der Theosophie bei H. P. Blavatsky (s. etwa Blavatsky 1888/1920f., Bd. III, S. 544 u. S. 581) sowie prominent bei Charles W. Leadbeater, s. Leadbeater 1927/1965, S. 20ff. u. DAbb. 641c sowie a. DAbb. 313ab.

⁴⁴ Vgl. DAbb. 505 u. die Abb. in Celant 2001, S. 88ff., S. 107 sowie weiterf. die nachf. Anm.

⁴⁵ Vgl. zu diesen Arbeiten den Ausst. Kat. Abramović/Berlin 1993 u. ebd. Drathen 1993; sowie ausf. das Werkverzeichnis der Installationen und Objekte 1965-2001, Celant 2001. Die Trennlinie zwischen den ab 1989 entstehenden *Transitory Objects* und den ab 1991 folgenden *Objects for Departure* ist fließend, beide sind für den menschlichen 'Gebrauch' vorgesehen; Abramović selbst unterscheidet in der Folge zwischen "Transitory Objects for Human Use" (ab 1989) und solchen "for Non-Human Use" (ab 1991), vgl. Celant 2001, S. 85ff. u. S. 343ff. Prominent präsentiert werden erstere Arbeiten etwa 1992 auf der *documenta IX*, hier zeigt Abramović neben mehreren Drüsen aus der Gruppe der "Inner Skies" ihr aus einem riesigen, an die Wand montierten Rauchquarz bestehendes *Kristallkino* und zu den *Objects for Departure* zählende "Schuhe" aus Amethyst; vgl. die Abb. in Celant 2001, S. 152f., S. 166 u. S. 173/174 sowie DAbb. 506ab.

⁴⁶ Während die Künstlerin für ihre Auswahl der in den *Transitory Objects* verwendeten Mineralien bzw. Kristalle und Metalle auf trad. Vorstellungen von Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos verweist (vgl. die Reihe "Human Body – Planet Body" in Celant 2001, S. 106, in der sich die "Augen" dem "Klaren Quarz", "Eisen" dem "Blut" zugeordnet finden), lässt die Anweisung, bestimmte Körperzonen wie Stirn oder Geschlecht an die Kristallquader anzulegen, an die "Chakren"-Lehre denken, auf die auch zahlreiche (neo-)esoterische 'Heilverfahren' rekurrieren. Vgl. zu den "Chakren" a. oben, Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" u. Kap. IV.2. sowie DAbb. 641bc.; zur im Wesentlichen auf der Korrespondenzlehre basierenden Vorstellung einer 'magischen Heilkraft' von Edelsteinen u. Kristallen vgl. den Überblicksartikel von Meigen 1992; zum Bedeutungsradius des Kristallins ausf. oben, in den Beuys gewidmeten Kap. III.7.f. (mit weiterf. Literaturverw.) sowie DAbb. 94ff.; für eine Arbeit von Abramović, die sich Beuys' zeichnerischen Visionen eines 'kristallinen Bewusstseins' gegenüber stellen ließe, das Performance-Video *Dozing Consciousness* (1997), in dem sich dieses mit der Vorstellung einer 'Heilkraft' der Kristalle verschränkt, s. DAbb. 507 u. die Abb. in Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 389. Auf eine andere Künstlerin, die in ihren Arbeiten ebenfalls auf die gerade in jüngerer Zeit im Kontext esoterisch orientierter, alternativer Heilkunst wieder hoch aktuellen "Kristalltherapie" referiert – Sylvie Fleury – wird im Ausblick noch einzugehen sein; vgl. ausf. Kap. VIII.2.; zur Referenz auf dieses Feld allg. vgl. auch Kuni 2004b.

Videoaufnahmen vorauf gegangener Performances⁴⁷ oder in photographischen Dokumentationen, in denen sie exemplarisch die in den Skulpturen und Installationen beigegebenen Handlungsanweisungen vorgesehene Nutzung demonstriert⁴⁸ – entsteht zwischen 1989 und 1993 zudem in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Videokünstler Charles Atlas mit *Biography* ein komplexes Bühnenstück, in der Abramović als Protagonistin einer "(Auto-)Biographie in Bildern"⁴⁹ auftritt; eine eindrucksvolle Choreographie, in der die von der Künstlerin gesprochene Narration von Videoaufnahmen und stilisierte 'Re-Enactments' historischer Arbeiten einerseits sowie an diese angelehnten neuen Szenen andererseits durchbrochen wird.⁵⁰ 'Lebenslauf' und 'Werklauf' verschmelzen, um – von einer

⁴⁷ Das Medium Video kommt – über seine Funktion als reines Dokumentationsmedium hinaus – vereinzelt bereits in Abramović frühen Performances zum Einsatz; so ist in *Rhythm 4* (1974, vgl. oben) in dem den Besuchern zugänglichen Raum lediglich das projizierte Bild der Performance zu sehen, die in einem zweiten Raum stattfindet. Wenn schon im Rahmen der Zusammenarbeit mit Ulay mehrere Performances explizit vor der Videokamera bzw. für die spätere Ausstrahlung über TV(-Monitore) ausgeführt werden, gewinnt diese Arbeitsweise ab 1989 für die Künstlerin zunehmend an Stellenwert. Vgl. zu den späteren Videoarbeiten ausf. Avigkos 1998.

⁴⁸ Vgl. die Abb. in den Ausst. Kat. Abramović/Berlin 1993 u. Celant 2001. Der in den Katalogen exemplarisch vorgeführten – bzw. dort, wo Besucherinnen und Besucher abgebildet sind, dokumentierten – Benutzung der Objekte kommt eine zentrale Bedeutung zu. Zwar muss man Pejčić 1993 nicht unbedingt beipflichten, wenn sie schreibt, dass die "Transitional [sic] Objects" "erst zu Kunstwerken [werden], wenn das Publikum sie benutzt" (S. 22); die Vorstellung, dass sie in der Benutzung eine besondere Wirkung entfalten, ist jedoch zweifellos ebenso zentral wie das von den Dokumentationen transportierte Wissen darum, dass sie tatsächlich benutzt werden. In diesem Sinne schreiben ihnen auch die Benutzungsspuren, die Körper auf ihnen hinterlassen, ein Surplus an Bedeutung ein, das etwa von Th. McEvelley direkt mit der magische u. "alchemistische Vorstellungen" aufrufenden Bildpraxis Yves Kleins assoziiert wird, vgl. McEvelley 1995a, S. 48ff. sowie zu Klein ausf. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"; allg. zur Assoziation von (Körper-)Spuren bzw. –Abdrücken mit Magie s. oben, Kap. III.13., Abs. "Der Realismus der 'Réalistes', revisited". Mit den *Mirrors for Departure* (1993), für deren Herstellung Ausstellungsbesucherinnen u. -besucher ihren Gesichtsabdruck in einem Tonrund hinterlassen sollen, fordert Abramović auch direkt dazu auf, an einem Prozess 'magischer' Bildgeneration teilzuhaben – wie ihn ihrerseits um die Jahrhundertwende Medien wie Eusapia Palladino für die Erzeugung von "Materialisationsphänomenen" revitalisiert hatten; vgl. DAbb. 508ab u. die Dok. in Celant 2001, S. 178f. u. hierzu DAbb. 509 u. die Abb. in Moser 1935b, Tf. 59; sowie zum weiteren Kontext oben, Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien".

⁴⁹ Tatsächlich scheint der im Zh. mit Beuys' *4 Bücher[n] aus: 'PROJEKT WESTMENSCH' 1958* verwendeten Begriff nicht nur der Sache nach auf *Biography* anwendbar (wiewohl es sich bei Beuys' Werkkomplex um Skizzenbücher handelt, in denen sich Ideen für (noch) unausgeführte Projekte mit begleitenden Reflexionen zu entstehenden und bereits entstandenen Werken versammelt finden; vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.13.), sondern lässt durchaus einen Vergleich der Verfahren beider Künstler zu: Insofern ihn Beuys nämlich weniger auf die *Bücher* allein als auf eine Arbeitsphase bezieht, in die auch die Entstehung des *Lebenslauf Werklauf* fällt. In der Sekundärliteratur zu Abramović wird auf diese Parallele erstaunlicherweise nicht eingegangen, während Beuys als Leitfigur für ihre spirituelle Performance-Arbeit ab 1993 mehrfach zitiert wird (vgl. etwa Drathen 1993 u. Iles 1995).

⁵⁰ Vgl. Abramović 1994 sowie die ausf. Dokumentation im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 394 und den ebd., S. 390-392 wiederabgedr. Text von Th. Wulffen 1994c. In den folgenden Jahren wird das Stück, das für einzelne Aufführungen auch in Details Variationen erfährt, jeweils um Szenen ergänzt, die Abramović aktuellere Arbeiten einbinden (und erfährt auf diese Weise, ähnlich wie Beuys' *Lebenslauf Werklauf*, eine Erweiterung, die allerdings in diesem Fall von der Künstlerin selbst vorgenommen wird). Ebenfalls 1993 entsteht außerdem das Video *The Star* (in Za. mit dem Regisseur Pierre Colibeuf) als eigenständige Umsetzung von *Biography* für das filmische Medium; der Titel wirkt doppeldeutig, insofern er sich einerseits auf den prominent figurierenden fünfzackigen Stern bzw. das Pentagramm beziehen lässt (vgl. DAbb. 502ab u. weiterf. unten), andererseits aber auch auf die Künstlerin selbst, die mit dem Stück ihre Erfolgsgeschichte erzählt.

entsprechenden Lichtregie begleitet⁵¹ – als Reise zu erscheinen, in der Leben systematisch in Kunst verwandelt und die, von rituellen Exerzitien begleitet, im Medium des Körpers hin zu einem Geistigen unternommen wird.⁵² Systematisch verfolgt die Künstlerin seit dieser Zeit die Auseinandersetzung mit spirituellen Reinigungsritualen und Körpertechniken weiter, um sie in Live-Performances und Videoarbeiten sowie Objekte zu transformieren, mit denen sie bis heute prominent in internationalen Ausstellungen und Theaterhäusern vertreten ist.⁵³

Rebecca Horn tritt Ende der sechziger Jahre zunächst mit sogenannten "Körperextensionen" hervor: aus Stoff und anderen Materialien gefertigten Objekten, die wie plastische Umsetzungen von Körperfunktionen, -bilder und -phantasien wirken und die von ihr selbst und anderen Personen im Rahmen von Performances getragen und vorgeführt werden.⁵⁴ Wenn bereits diese in Photographien und Filmen festgehalten beziehungsweise für die Kamera inszeniert werden⁵⁵, beginnt Horn Mitte der siebziger Jahre damit, ihre Objekte in

⁵¹ *Biography* ist in vier Segmente gegliedert; Teil I und II, in denen nach der Kindheit die Zeit der ersten eigenen Performances und diejenige der Zusammenarbeit mit Ulay behandelt werden, sind in blaues Licht getaucht; Teil III, die Phase der Trennung und des Neubeginns eines Lebens vorstellend, in der Abramović "zu sich" zurückkehrt und nach Jahren der Askese und des Lebens zu Zweit "egoistische" Bedürfnisse nach Konsum und narzisstischer Selbstbespiegelung befriedigt, erscheint in rotem Licht; in Teil IV, der mit der Arbeit an den "Transitory Objects" einsetzt und bis in die Gegenwart fortgeführt wird, dominiert weißes Licht.

⁵² Eine Lesart, die kaum zufällig seitens der Rezeption an das Gesamtwerk der Künstlerin angelegt wird, vgl. etwa Drathen 1993, die in den ab 1989 entstehenden "Transitory Objects" einen "Dreh- und Angelpunkt" sieht (S. 208), "als wäre die jahrelange Erfahrung mit dem eigenen Körper nur eine Vorbereitung für das Eigentliche, die Erkundung und Erforschung der Erde als lebendes System, als lebendiges Pendant zum eigenen Körper" (S. 207/208).

⁵³ Vgl. z. B. die (Video-)Performance-Reihen *Cleaning the Mirror I-III* (1995) und die zum Komplex "Cleaning the House" gehörende Reihe *Spirit House: Dissolution – Lost Souls – Insomnia – Dozing Consciousness – Luminosity* (1997), Dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 342ff. u. S. 384ff. Für *Cleaning the Mirror III* lässt sich Abramović Objekte aus der Sammlung des Pitt Rivers Museum Oxford für Ethnologie u. Anthropologie vorlegen, die traditionell in magischen, rituellen und zeremoniellen Kontexten verwendet wurden bzw. werden, um mit ihren Händen nach "Kraftlinien" zu spüren (vgl. DAbb. 510ab u. Abb. ebd., S. 350; in den ersten beiden Teilen schrubbt sie ein Skelett bzw. teilt mit diesem das Bett). In dieser Zeit beginnt die Künstlerin zudem, nach dem Vorbild der im brasilianischen *Santeria*-Kult gebräuchlichen Praxis selbst sogenannte "Power Objects" herzustellen: Wachspuppen, in denen z. B. Kristalle eingeschlossen sein können und die mit blutgetränkten Binden umwickelt sind, vgl. DAbb. 511 u. Abb. in Celant 2001, S. 378ff. u. hierzu Iles 1995, S. 40 sowie ausf. Abramović/McEvilley 1998, S. 21f.; *Spirit House* setzt sich aus verschiedenen, unter den Vorzeichen einer geistigen Übung stehenden Szenen von der Selbstgeißelung bis zum Solo getanzten Tango zusammen, in der letzten – *Luminosity* – scheint der nackte Körper der Künstlerin schließlich in Licht aufzugehen.

⁵⁴ Vgl. z. B. *Arm-Extensionen* (1968; Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 1) u. *Cornucopia, Séance for two Breasts* (1970; ebd. Kat. 2), sowie die ebenfalls erst in der Interaktion mit Körpern kompletten Objekte *Meßkasten* (1970; ebd. Kat. 3) und *Überströmer* (1970; DAbb. 512 u. ebd., Kat. 8); sämtl. Abb. im Ausst. Kat. Berlin/1994, S. 115ff., Horns Kurztexzte zu den Objekten sind im Ausst. Kat. Horn/Köln 1977 dokumentiert.

⁵⁵ Der erste Kurzfilm (auf Super 8 mm) entsteht 1970 mit *Einhorn* für die gleichnamige "Körper-Extension"; nach weiteren Super 8 -Filmen folgen 1972/73 zwei 16 mm-Filme mit jeweils einer Serie von Objekt-Performances, vgl. Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 103-111 u. für die Objekte Kat. 4ff. sowie zu Horns Filmen u. Videos auch die Ausst. Kat. Horn/Köln 1977 u. Horn/Hannover 1991. Zwischen 1972 u. 1976 entstehen parallel zu den Filmen auch mehrere Videobänder, teilweise als Skizzen für Erstere, vgl. die Videographie im Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 114. Darsteller sind neben Horn selbst Freunde und Kollegen aus dem Umfeld der HfBK Hamburg, u. a. auch S. Polke.

zunehmend komplexere filmische Narrationen einzubinden⁵⁶; nach *Der Eintänzer* (1978) – dem ersten mit einem großen Team erstellten, jedoch noch auf 16 mm gedrehten Spielfilm⁵⁷ – folgt mit *La Ferdinanda* (1981) schließlich eine professionelle 35 mm-Produktion, deren Szenario in die weltentrückte Atmosphäre einer mittelitalienischen Medici-Villa entführt.⁵⁸ Prominent figurieren in dem geheimnisvollen Geschehen jedoch nicht allein einige von Horns kinetischen Skulpturen, die der Künstlerin schon bald internationale Aufmerksamkeit einzutragen beginnen; erstmals spielen auch die verschlüsselten Bilder "alchemistischer Vorstellungen" eine tragende Rolle, die zeitparallel mit den von Horn ab 1980 bevorzugt verwendeten Materialien wie Schwefel, Quecksilber und Kohle beziehungsweise Asche auch Einzug in das plastische Œuvre halten.⁵⁹ Das während dieser Zeit entwickelte bildnerische Vokabular wird in den folgenden Jahren weiter ausgebaut. Neben den poetisch inszenierten Kunst-Maschinen, deren rhythmische Bewegungen oft von einer erotischen Spannung getragen scheinen⁶⁰, entstehen gleichsam organisch belebte Objekte und Installationen, deren 'Aura' nicht selten von einschlägig belegten Substanzen und Farbqualitäten bestimmt wird.⁶¹ Diese Elemente bleiben bis in die jüngste Gegenwart charakteristisch für das Werk der mittlerweile weltweit renommierten Künstlerin, die bevorzugt in orts- und raumbezogenen Installationen arbeitet und hierbei, wie etwa 1992 in Barcelona mit *El rio de la luna* oder zeitgleich auf der *documenta 9*, zuweilen ganze Gebäudekomplexe bespielt⁶², aber auch immer wieder kleinere kinetische Skulpturen und Objektarrangements schafft⁶³ – nicht

⁵⁶ Als unmittelbare Vorläufer können die 1974/1975 entstandenen *Berlin-Übungen in neun Stücken* angesehen werden, deren Szenen durch eingeblendete und gesprochene poetische Fragmente verknüpft werden; 1975 folgt für das gleichnamige Objekt der Film *Paradieswitwe*, der ebenfalls von einem im Off gesprochenen poetischen Text begleitet wird. Vgl. hierzu Horn 1975 u. Felix 1977.

⁵⁷ Vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 120 (o. P.) u. S. 354 sowie ausf. den Ausst. Kat. Horn/Hannover 1978. Gedreht wurde in Horns New Yorker Atelier.

⁵⁸ Vgl. DAbb. 516ab u. DAbb. 519ab; s. die Dok. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 121 (o. P.) u. S. 355; Celant 1984/1991 sowie ausf. den Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981.

⁵⁹ Vgl. hierzu ausf. unten, im Rahmen der Horn gewidmeten monographischen Analyse in Kap. VI.2.

⁶⁰ Vgl. nach der *Pfauenmaschine* (1979-1980; 1981 im Film *La Ferdinanda*, s. DAbb. 519a; eine weitere Variation ohne Federn entsteht 1982 und wird prominent auf der *d7* gezeigt) u. anderen, ähnlich konstruierten Objekten insb. den *Kiss of the Rhinoceros* (1989), Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 71 (o. P.), zur Rolle des Erotischen u. der Geschlechterspannung in Horns Maschinen-Objekten Spector 1994 u. Bruno 1994 sowie im Bezug auf den Topos des Androgynen ausf. Fröhlich 2001; im Kontext des Gesamtwerks Voigt 2001, insb. S. 57ff.; im Kontext der hier interessierenden Aspekte ausf. unten, Kap. VI.2.

⁶¹ Dies gilt sowohl für das Assoziationsfeld des Organisch-Körperlichen wie auch für das der alchemistischen "Substanzlehre", vgl. hierzu ausf. unten, Kap. VI.2.

⁶² Vgl. für die sich über eine ehem. Hutfabrik in Poblenou b. Barcelona und ein Stundenhotel in den Ramblas erstreckenden Installationskomplex *El rio de la luna* die Dok. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 92-100 (o. P.); für die in einem ehem. Schulhaus hinter dem Museum Fridericianum eingerichtete Installation *Der Mond, das Kind, der anarchistische Fluß* (1992) ebd. Kat. 100; für die Schau im Guggenheim Museum New York 1993 schuf Horn ebenfalls eine Installation, deren korrespondierende Teile, *Paradiso* und *Inferno*, sich auf die zwei Dependancen des Museums in der Fifth Avenue und in SoHo erstreckten, vgl. ebd. S. 22 u. S. 32; zur Bevorzugung des ortsspezifischen Arbeitens Horn/Benkö/Körber 1999, S. 13f.

⁶³ Vgl. Objekte wie *Drunken Deer* (1987, Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 61, o. P.), *Brush Wings* (1988; ebd., Kat. 62); *Dormir comme des petites cuillères* (1988; ebd., Kat. 64) oder *Floating Souls* (1990; ebd., Kat. 75), deren Verwandte neben den graphischen Arbeiten und Objektkästen der Künstlerin auf Kunstmessen gut repräsentiert sind.

zuletzt, um mit diesen Arbeiten ihre aufwändigen Filmprojekte zu finanzieren, die nach wie vor einen wichtigen Stellenwert für sie besitzen.⁶⁴

– Separatio(nen) –

Lässt sich nun aus einer solchen kursorischen Überschau bereits schließen, dass es diesen vier Künstlerinnen gelungen ist, "den Männerbund von Eingeweihten" erfolgreich zu intervenieren – möglicherweise sogar ungeachtet ihres Geschlechts?

Mindestens Letzteres wäre wohl in Zweifel zu ziehen – spätestens, wenn man das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption ins Auge fasst. Hier fallen nämlich – ungeachtet aller Unterschiede zwischen den ästhetischen Positionen, die Saint Phalle, Rosenbach, Abramović und Horn mit ihrem Œuvre beziehen – eine Reihe von Parallelen auf, die auf spezifische Weise mit jener Gemeinsamkeit in Verbindung zu stehen scheinen, die im Bezug auf ihre Profession eigentlich von nachgeordnetem Interesse sein sollte. Bemerkbar macht sich dies bereits auf einer allgemeinen Ebene: Dass sie zu den zeitgenössischen Künstlerinnen zählen, denen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine vergleichbare Anerkennung zuteil geworden zu sein scheint wie ihren männlichen Kollegen, wird nämlich keineswegs durchgängig als eine selbstverständliche Konsequenz aus der Qualität ihrer Arbeit begriffen, sondern bereits per se als Besonderheit interpretiert, die eine geschlechtsbezogene Separation zur Folge hat: So schlägt sich ihre Bekanntheit nicht nur in dem Umstand nieder, dass ihre Namen in auf Künstlerinnen beschränkten Gruppenausstellungen und -anthologien vertreten sind⁶⁵ und sie auf diesem Wege zu wichtigen Figuren einer Kunstgeschichtsschreibung werden können, die Linda Nochlins lakonisch formulierte Frage *Why haven't there been any great women artists?* für die eigene Gegenwart mit einer

⁶⁴ 1990 realisiert sie den ebenfalls abendfüllenden Spielfilm *Buster's Bedroom* (in den Hauptrollen u. a. international bekannte Schauspieler wie Geraldine Chaplin u. Donald Sutherland), das Drehbuch entsteht in Za. mit dem Schriftsteller Martin Mosebach nach der Vorlage einer Erzählung von R. Horn; vgl. die Dok. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 122 (o. P.) u. S. 356 sowie zum Film ausf. den Ausst. Kat. Horn/Los Angeles 1990, Horn et al. 1991, Celant 1990/1991 u. Schmidt 1994, S. 88ff. 1999 nimmt sie die Arbeit an einem neuen Filmprojekt (sowie einer Oper) auf, das – wie die Künstlerin geheimnisvoll andeutet – "einem Mann gewidmet ist, der sich in einer selbst erschaffenen kabbalistischen Welt auf akribische Weise ausrechnet, an welchem Tag, zu welcher Zeit, in welchem Hotel, sogar in welchem Hotelzimmer, er sich das Leben nehmen wird.", vgl. Horn/Benkö/Körber 1999, S. 15.

⁶⁵ Vgl. z. B. die Ausst. Kat. Geschlechter/Bonn 1989 (Abramović, Rosenbach), Künstlerinnen/Wiesbaden 1990 (Abramović, Horn, Rosenbach), Profession-Tradition/Berlin 1992 (Rosenbach, Horn), Reckitt 2001 (Abramović, Horn, Rosenbach, Saint Phalle) sowie Grosenick 2001 (Abramović, Horn u. Saint Phalle; Rosenbach wurde in der Endredaktion nachträglich ausgeschlossen).

positiv(istisch)eren Perspektive zu kontern versucht.⁶⁶ Vielmehr scheint es auch jenseits von einschlägigen Fragestellungen ganz selbstverständlich zu sein, ihre Werke direkt mit ihrer 'Weiblichkeit' in Verbindung zu bringen und geschlechtsbezogenen Deutungen zuzuführen – was im Vergleichsfall bekannter männlicher Kollegen wohl eher eine Ausnahmeerscheinung ist.⁶⁷ Darüber hinaus zeichnen sich jedoch noch weitere Parallelen ab, betrachtet man das, was sich im weitesten Sinne als markante Schnittstellen zwischen künstlerischer Entwicklung und Karriere bezeichnen ließe: Jene Werkphasen also, in denen die Künstlerinnen Arbeiten schufen, mit denen sie internationale Beachtung fanden beziehungsweise sich Arbeitsfelder erschlossen, die in der Rezeption entsprechend prominent diskutiert werden. In diesem Zusammenhang kommt nun auch der Rolle, welche die Präsenz der Bezugnahmen auf okkulte Traditionen im jeweiligen Œuvre spielt, eine besondere Bedeutung zu.

Während das jeweilige 'Frühwerk', das einer jeden von ihnen zu ihrem künstlerischen Durchbruch verhilft, mit dem assoziiert werden kann, was in den siebziger Jahren für eine so genannte "weibliche Kunst" als charakteristisch gilt⁶⁸, treten sie in den achtziger Jahren mit Arbeiten hervor, die mehr oder weniger direkt auf die Bildwelten okkultur Traditionen rekurrieren – und ihre Schöpferinnen folglich, ganz ähnlich wie dies in der Rezeption von

⁶⁶ Vgl. Nochlin 1971/1996. Während die erste Phase der feministischen Kunstgeschichtsschreibung zunächst von einem Bemühen geprägt war, Daten zu von der Kunstgeschichtsschreibung übergangenen Künstlerinnen nachzutragen und in diesem Zuge der Dominanz "bedeutender Künstler" Leitfiguren einer "weiblichen Kunst(geschichte)" entgegen zu setzen, suchten Nochlin und nach ihr zahlreiche andere Kunsthistorikerinnen zu belegen, dass sich die Jahrhunderte lange Marginalisierung und Exklusion von Künstlerinnen strukturellen Gründen verdankt und aufs engste sowohl mit den Ausbildungs- und Produktionsbedingungen von Künstlerinnen, als auch den Rezeptionsbedingungen verknüpft ist. Demgegenüber hat die Konzentration auf die Erfolge einzelner 'bedeutender Künstlerinnen' nicht nur auf ihre Weise zur Konstruktion von "Künstlerinnenmythen" (genauer gesagt: "Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit", vgl. Hoffmann-Curtius/Wenk 1997) beigetragen, sondern kann in diesem Zuge auch die Ausblendung nach wie vor virulenter Exklusionsmechanismen unterstützen, wenn auf die Einbindung in eine übergreifende Perspektive verzichtet wird.

⁶⁷ 'Männlichkeit' wird in der Kunstgeschichte erst in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem breiter diskutierten Thema; entsprechende Vorstöße verdanken sich einer feministischen Perspektive, vgl. etwa Jones 1995 u. Solomon-Godeau 1997; sowie die Beiträge in den Sammelbänden von Deicher 1993, Tebben 2002 u. Steffen 2002. Demgegenüber wird die 'Weiblichkeit' von Künstlerinnen bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts diskutiert – und zwar zunächst hauptsächlich im Bezug darauf, ob die Kunst von Frauen überhaupt als vollwertiger Beitrag zur Kunstgeschichte angesehen werden kann (vgl. Scheffler 1908, Hildebrandt 1928 sowie als nennenswerte Ausnahme einer gesellschaftskritischen Perspektive Märten 1919/2001); Werke von Künstlerinnen im Bezug auf das Geschlecht ihrer Autorinnen zu verhandeln geht auch nach 1970 mitnichten notwendigerweise mit einer feministischen Perspektive einher – zumal dort, wo mit größter Selbstverständlichkeit davon ausgegangen wird, dass Künstlerinnen eine spezifisch 'weibliche' Formensprache entwickeln oder ihre 'weibliche' Biographie einen unmittelbaren Niederschlag im Werk gefunden hat.

⁶⁸ Hierzu zählen die Auseinandersetzung mit tradierten Weiblichkeitsbildern (bei Saint Phalle, Rosenbach und Abramović), die Bezugnahme auf den Körper (bei Saint Phalle und Horn im Medium der Plastik bzw. Objektkunst; bei Horn, Rosenbach und Abramović im Rahmen der Performance, wobei zuweilen auch die "Schiessaktionen" Saint Phalles – als symbolische Attacken auf den männlichen Körper – unter diesem Aspekt verhandelt werden) sowie im Fall der drei Vertreterinnen einer jüngeren Generation namentlich auch die Arbeit mit den seinerzeit 'neuen' Medien Film bzw. Video. Wiewohl die Frage nach einer weiblichen Ästhetik ebenso wie diejenige, ob sich "Kunst von Frauen" (auch: "Frauenkunst") von derjenigen männlicher Künstler anhand bestimmter Kriterien unterscheiden ließe, gerade auch in feministischen Kreisen schon früh kontrovers diskutiert wurde, werden die genannten Felder zusammen mit Stichworten wie 'Autobiographischer Blick', 'Be/Verarbeitung von Traumata/Ängsten', 'Bevorzugung weicher Materialien und/oder Handarbeitstechniken' zu Beschreibungskategorien, die bis heute in der Literatur über Künstlerinnen und deren Arbeiten eine prominente Rolle spielen. Vgl. für eine Einführung in die Problematik Nabakowski 1980 u. Kap. I-III in Laue 1996 (mit einer eingehenderen Diskussion der bis dahin erschienenen weiterf. Literatur zum Thema).

Beuys, Kiefer und Polke zu beobachten war, mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" in Verbindung bringen lassen sollten. Gerade Letzteres ist aber keineswegs bei allen vier Künstlerinnen in gleichem Masse der Fall – wohingegen mit Blick auf die frühen Arbeiten von Saint Phalle, Horn und Abramović, die sich zeitparallel nicht derart prominent zum Feminismus bekannt haben wie Rosenbach, allenfalls zur Debatte zu stehen scheint, ob und inwieweit sich an die als "weiblich" klassifizierte Bildpraxis der Künstlerinnen eine feministische Perspektive anlegen lässt.⁶⁹

So wird Saint Phalle bis heute vornehmlich mit ihren "Nanas" identifiziert; und wenngleich die unmittelbar auf okkulte Traditionen referierende Ikonographie ihres *Tarot-Garten*, der ab den achtziger Jahren eindeutig im Zentrum ihrer Arbeit steht, als solche kaum zu übersehen ist, wird dieser doch vor allem als eine surreale Gartenarchitektur begriffen, mit der die eigenwilligen Phantasieeiche der Künstlerin einen raumgreifenden Niederschlag finden. Dementsprechend scheinen die arkanen Zeichen umso weniger geheimnisvoll, als sie gleichsam in den Kontext einer persönlichen Schicksalsdeutung eingepasst werden können.⁷⁰ Die zunächst von Aggressionen gegen die Männerwelt zu ihren skandalträchtigen, für sie selbst aber eine Form der Therapie darstellenden Schießaktionen getriebene Künstlerin finde – so suggeriert die entsprechende 'Lesart' ihres 'Lebenslauf Werklau[s]' – mit ihrem Bekenntnis zum Frau-Sein in den "Nanas" eine lebensbejahende Perspektive, die Hinwendung zur Spiritualität erschließt ihr eine Ganzheitlichkeit, die en Gros im in jahrelanger gemeinschaftlicher Arbeit mit unzähligen Helfern realisierten *Tarot-Garten* und exemplarisch namentlich in dessen größter Skulptur zum Ausdruck kommt – der *Hohepriesterin*, auf deren Kopf der *Magier* sitzt und die auf diese Weise in sich das weibliche wie das männliche Prinzip vereint⁷¹: Ein Bogen, der sich in zahlreichen Texten zur Künstlerin

⁶⁹ Beispielsweise können mit Blick auf Saint Phalles 'Schiessaktionen' gänzlich unterschiedliche Wahrnehmungen begegnen: Während sie Hulten im Kontext des "heftigen, bildstürmerischen Wind[s]" der sechziger Jahre als "amüsante" Antwort auf den Tachismus wertet (im Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1987, S. 13) bzw. mit den Eindrücken des Algerienkrieges assoziiert (im Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 15), sieht Baum 1992 sie als "zorniges Aufbegehren gegen jegliche Fremdbestimmtheit", mit dem die Künstlerin das "Patriarchal-Männliche" aggressiv vereinnahmt und zugleich bezwungen habe (ebd., S. 161). Von Rosenbach wiederum ist in der im Ausst. Kat. Künstlerinnen/Wiesbaden 1990 abgedruckten Kurzbiographie nachzulesen, sie habe sich 1982 nach dem Tode ihrer Mutter "von der Frauenbewegung getrennt" (ebd., S. 380) – wiewohl in der Folge durchaus eine Reihe einschlägiger Arbeiten entstehen. Und während Horn etwa 1975 in der Wiener Ausstellung *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität* vertreten ist, will zwei Jahre später Felix 1977, S. 90, mit Blick auf eine der *Berlin – Übungen* wissen, es handele sich um "eine sehr feminine, wenngleich auch nicht feministische Performance"; Wefers 2000 hingegen sucht gerade für diese Arbeiten die Rezeption feministischer Filmtheorie nachzuweisen. Auf die Debatte um Horns "Feminismus", die bis in die jüngste Zeit ihre Fortsetzung findet, wird unten in Kap. VI.2. noch ausführlich einzugehen sein.

⁷⁰ Vgl. in kritischer Perspektive hierzu Borek 1990 u. Graw 1994b.

⁷¹ Vgl. DAbb. 489a u. die Abb. in Saint Phalle 1999, S. 11f.

gezeichnet findet⁷² – und dabei in weiten Stücken auch Rückhalt in den Selbstäußerungen Saint Phalles finden kann.⁷³ Unterschlagen werden muss beim Anschlag einer solchen Sichtweise allerdings nicht nur die Professionalität, mit der Saint Phalle bereits zu Beginn ihrer Karriere im Kunstbetrieb agiert.⁷⁴ Auch insgesamt tritt die Tatsache in den Hintergrund, dass es sich keineswegs um eine naive Phantastin handelt, die intuitiv zu ihrem künstlerischen Vokabular gelangt, sondern um eine breit gebildete, in einem kultivierten Elternhaus und Freundeskreis aufgewachsene und zeitlebens in entsprechenden Kreisen verkehrende Persönlichkeit⁷⁵, deren Werk – unabhängig von seiner Eigenständigkeit – durchaus eine intensive Verständigung sowohl mit einschlägiger Quellenliteratur als auch mit dem historischen und zeitgenössischen künstlerischen Umfeld verrät.⁷⁶

In ähnlicher Weise findet sich auch dem Blick auf die Arbeit der drei um mehr als eine Generation jüngeren Künstlerinnen – Rosenbach, Abramović und Horn – die Geschlechterperspektive imprägniert; und zwar selbst dort, wo nicht primär die für entsprechende

⁷² So keineswegs in den populären Biographien von M. Becker (1999) und S. Schröder (2000/2002), deren Titel "Starke Weiblichkeit entfesseln" und "Ein starkes, verwundetes Herz" bereits auf eine entsprechend dramatisierte Vita einstimmen; auch beim Gros ihrer Katalogautoren wie P. Hulten oder C. Schultz-Hoffmann begegnet dieses 'Lebens-Bild' ebenso wie in einem monographischen Aufsatz wie dem von Baum 1992, der dezidiert eine wissenschaftliche Perspektive einzuschlagen verspricht – was etwa Hultens in persönlichem Ton gehaltenen Texte gar nicht erst versuchen. Nicht zu Unrecht bemerkt Borek 1990 vor diesem Hintergrund, dass das Leben der Künstlerin in biographischen Darstellungen vorzugsweise "in psychische Phasen aufgeteilt" bzw. "alle künstlerischen Ausdrucksformen ausschließlich ihrer psychischen Entwicklung zugeordnet" zu werden pflegen (ebd., S. 21). Für eine alternative Perspektive auf die (auto-)biographischen Aspekte im Spannungsfeld von Produktion u. Rezeption lässt sich in 2006 hier der Aufsatz von Wimmer 2006 nachtragen.

⁷³ Vgl. Saint Phalle 1987a, einen – wie stets in der Dritten Person gehaltenen – Text, in dem sich die Künstlerin nicht nur gleich im ersten Satz als "Außenseiterin der Gesellschaft" bezeichnet ("Niki ist ein besonderer Fall, ein Außenseiter"), sondern eine ganze Reihe einschlägiger Topoi künstlerischer Mythenbildung und der seitens Dritter auf sie angewandten Formeln durchdekliniert – um mit dem vielsagenden Satz zu schließen: "Dies alles ist Niki bei dem Versuch, *Kunstkritik zu betreiben*. Das Eigentliche werdet ihr hier nicht finden: Das Geheimnis bleibt.", vgl. ebd., S. 39 u. S. 41 (Hervorh. V. K.).

⁷⁴ Eine solche zielstrebige Orientierung dürfte nicht erst für die spektakulären "Tirs" geltend zu machen sein, mit denen sie sich – zu dieser Zeit bereits im Kreis der Künstler, die wenig später von Restany als Nouveaux Réalistes bekannt werden – einen Namen macht. Nicht nur sucht sie zuvor als Autodidaktin durch Studien vor Originalen gezielt die 'verpasste' akademische Ausbildung nachzuholen, sondern auch direkt persönlichen Kontakt zu namhaften Künstlern; einer ihrer ersten Besuche gilt Constantin Brancusi, als ihr Mann 1958 den Umzug der Familie in ein Bergdorf nahe Grenoble veranlasst, zieht sie auf eigene Faust ins Kunstzentrum Paris zurück und baut bestehende Kontakte zum Künstlerkreis um Tinguely aus.

⁷⁵ So grenzt etwa P. Hultens Behauptung im Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1987, dass in Saint Phalles "familiären Hintergrund [...] nichts auf eine mögliche künstlerische Neigung hin[deutet]" und sie in einer "französisch-amerikanischen Bourgeoisie auf[gewachsen ist], in der zwar Malerei, Plastik und Architektur in großem Ansehen" stünden, "man dabei aber eher auf respektvoller Distanz" geblieben sei (ebd., S. 25), an aktive Verschleierungspolitik: Im New York der vierziger Jahre, in dem Saint Phalle aufwächst, ist man gerade als Mitglied der "französisch-amerikanischen Bourgeoisie" am Puls der zeitgenössischen Entwicklungen; zu Saint Phalles besten Freundinnen dieser Jahre zählt die Tochter von Pierre Matisse.

⁷⁶ Und dies kommuniziert sogar Saint Phalles selbst recht dezidiert in der ihr eigenen Sprache, die sich die ihr entgegengebrachten Weiblichkeitsstereotypen ebenso aneignet wie die kindliche Schrift- und Bilderbuchform, in die sie ihre programmatische Selbstvermittlung in den publizierten "Diaries" packt: "Ich sehe Niki als eine verschlingende Mutter, die sich die verschiedensten Einflüsse einverleibt hat: "Von Giotto, der frühsienesischen Malerei oder dem Zöllner Rousseau [...] bis hin zu Bosch oder Picasso. All' dies wurde aufgegessen und verdaut [...]", vgl. Saint Phalle 1997a, S. 39. Auffallend bleibt hingegen, dass sich diese Referenzen ausschließlich auf anerkannte 'Größen' der Kunstgeschichte beziehen – während Namen weniger bekannter Zeitgenossen wie W. Copley (für das malerische Frühwerk) oder E. Aeppli (für die Puppen), deren Arbeiten Saint Phalle nicht unbekannt gewesen sein können, ungenannt bleiben.

Projektionen besonders prädestinierte Körpersprache im Vordergrund steht: So lässt sich das (Früh-)Werk aller dreier in den siebziger Jahren als "weiblicher" Beitrag zur Performance- und Videokunst würdigen⁷⁷, die bereits zu dieser Zeit als Felder charakterisiert werden, in denen es – anders als in den traditionsbesetzten Gattungen der Malerei und der Bildhauerei – Künstlerinnen leichter möglich sei, international Beachtung zu finden.⁷⁸ Dabei scheinen die Protagonistinnen des Ersteren, wiewohl ihre Arbeit ebenfalls im Spannungsfeld von "Performance, Ritual [und] Prozess" situiert wird⁷⁹, weitaus weniger geeignet, mit dem etwa auf Künstler wie Beuys und Paik angewandten Topos des 'Künstler-Schamanen' identifiziert zu werden.⁸⁰ Zwar finden sich bei Rosenbach und Abramović offenkundig bereits in frühen Arbeiten der siebziger Jahre explizite Bezugnahmen auf die Ikonographie okkulten Traditionen:⁸¹ Das Pentagramm spielt beispielsweise sowohl in Rosenbachs

⁷⁷ Und zwar ungeachtet der Tatsache, dass diese Medien im Werk der drei Künstlerinnen höchst unterschiedlich eingesetzt werden, was insb. mit Blick auf das Medium Video deutlich wird: Horn verwendet es als Parallelmedium zum Film für die Dokumentation der Objekt-Performances; lediglich die *Paradieswitwe* wird 1975 in eine Video-Installation umgesetzt. Dennoch wird sie ebenso wie Abramović in der Ausstellung *Videokunst in Deutschland* als Pionierin auf diesem Gebiet gewürdigt (dass die in Amsterdam lebende Jugoslawin unter 'deutsche Videokunst' firmiert, geht offenbar auf ihre Zusammenarbeit mit Ulay zurück), vgl. Herzogenrath 1982 sowie ähnlich zuvor bereits ders. 1976 in einem Artikel, der "video art in West Germany" als 'neues' "medium of conscious creativity" feiert (zu Rosenbach und Horn). Bei Lippard 1976 – also zeitgleich – taucht die *Paradieswitwe* demgegenüber (mit dem der Abb. zugesellten Verweis "performed by the artist") als prominentes Beispiel für "Women's Body Art" auf, die in diesem Artikel als aktuelle Tendenz propagiert wird.

⁷⁸ Vgl. hierzu rückblickend im Bezug auf die Videokunst Herzogenrath 1992 (zu Horn, Pezold und Export); für eine kritische Reflexion dieser Behauptung Kuni 1999c, insb. S. 49f. sowie Noack 2000 im Kat. der Grazer Ausst. *<hers>. Video as a female terrain.*

⁷⁹ Vgl. neben dem gleichnam. Buch von E. Jappe 1993 (zu Horn, Rosenbach u. Abramović) etwa den Überblicksartikel von G. Jappe 1976 insb. H. Sayre, der hier nicht nur herausstellt, "a great deal of feminist art" teile "the interest in the communal nature of ritual activity", sondern auch eine einschlägige Begründung postuliert: Der Rekurs auf Mythen und Riten entspringe dem Bedürfnis "the particular historical situation of women in contemporary society" zugunsten von Ganzheitlichkeitsvorstellungen zu transzendieren: "It is as if to recover this imagery were somehow to step out of history." (vgl. Sayre 1989, S. 184).

⁸⁰ Was im Rahmen von Erklärungsmodellen wie dem von Sayre gelieferten auch schwerlich möglich scheint, denn auf die exemplarische bzw. 'selbsttherapeutische' Abkehr von patriarchalen Strukturen der (Kunst-)Geschichte reduziert, läuft ihre Arbeit leicht Gefahr, als "spezifisch weiblicher" Weg, der sich auch im Exemplarischen speziell an ein weibliches Publikum wendet, wahrgenommen zu werden. Vgl. z. B. A. Pohlens Einleitungssessay im Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982, der dieser Wahrnehmung erklärtermaßen entgegentreten will – gleichwohl aber einerseits Beuys als konkurrenzlose Leitfigur eines zukunftsweisenden Umgangs mit "Zeichen und Mythen" markiert und Buthes 'mythologie personnelle' als "Eintauchen in mythische Kulturen" vermittelt, während es andererseits über Rosenbachs Arbeit heißt: "Hier entsteht ein Gesamtbild, geprägt von der Ambivalenz des Frauenbildes aus einem jahrtausendalten Widerstreit zwischen Macht und Ohnmacht. [...] Die ganz und gar persönliche Betroffenheit als Basis exemplarischer künstlerischer Gestaltung ist [...] von unschätzbarem Wert für die Wahrhaftigkeit eines so engagierten Kunstbeitrages [...]", vgl. ebd., S. 21/22.

⁸¹ Auf die Frage, in wie weit sich solche auch bei Horn bereits vor 1980 ausmachen lassen, wird im Rahmen des monographischen Fokus noch näher einzugehen sein, vgl. unten, Kap. VI.2. Ein derart dezidierter Rekurs auf einschlägige Symbole wie bei Rosenbach u. Abramović ist in ihren "Körperextensionen" und Performances selbst zunächst nicht auszumachen – wiewohl *retrospektiv* vor dem Hintergrund ihrer späteren Arbeiten etwa auch das Einhorn in diesem Kontext gesehen wird, vgl. z. B. Roustayi 1989, S. 61 u. ihr folgend Fröhlich 2001, S. 87f. Nicht von ungefähr: In Jung's *Psychologie und Alchemie* ist dem Einhorn ein ausf. Kapitel gewidmet, vgl. Jung 1944/1995, S. 495ff.

Venusdepression – Medusaimagination (Florenz 1977) eine zentrale Rolle⁸², wie es auch in Abramović' Performance *Thomas Lips* (1975) prominent figuriert⁸³ – was in der Folge jedoch kaum dazu führt, dass sich die Rezeption deshalb vorzugsweise auf die Spuren der geheimnisvollen Zeichen begeben würde, um den Auftritt der 'Magier-Alchemistinnen' zu beschwören. Vielmehr werden die rituellen Züge, die den Performances beider Künstlerinnen eignen, bei *beiden* vornehmlich unter den Vorzeichen einer 'weiblichen' Körper-Kunst betrachtet – ungeachtet dessen, dass lediglich Rosenbach in ihrer Arbeit explizit Weiblichkeitsbilder thematisiert, während diese in Abramović' Performances keineswegs so durchgängig im Zentrum stehen.⁸⁴

Auch die jeweilige Werkentwicklung während der achtziger Jahre führt – anders als es die nunmehr kaum übersehbare Präsenz einschlägiger Bilder in den Arbeiten der drei Künstlerinnen bzw., im Fall von Abramović/Ulay, der Gemeinschaftsarbeiten des Paares vermuten lassen sollte – durchaus nicht bei allen gleichermaßen zu einer veränderten

⁸² Vgl. DAbb. 494ab u. Abb. in Rosenbach 1982, S. 31ff.; in eine Kreisfläche aus Salz gezeichnet, markiert es den Aktionsraum der Künstlerin, die ein 'Reinigungsritual' an den in der Malerei der Renaissance figurierenden Weiblichkeitsstereotypen vornimmt: An den Kreuzungspunkten der Pentagramm-Linien stehen Kohlebecken, in denen nacheinander Reproduktionen von Venus-Darstellungen (von Tizian, Tintoretto u.a.) verbrannt werden; das Medusenschild, unter dem Rosenbach eingangs ihren Kopf verbirgt, wird im Verlauf der Performance immer wieder umgedreht und wie ein Heiligenschein hinter ihren Kopf gehalten. Ein Pentagramm figuriert auch auf Rosenbachs *Fahnenobjekt*, das sie 1977 u. a. am Frankfurter Kunstverein flaggt, vgl. DAbb. 499a u. die Abb. ebd., S. 136. In der Videoarbeit *Five Point Star* (1974, s. DAbb. 499b) wiederum sieht man die Nahaufnahme eines durch Atmung bewegten Bauchnabels, der zeitweise durch einen fünfzackigen Stern überblendet wird – was nicht nur über die Assoziation mit dem bekannten Diagramm Agrippas (s. DAbb. 157) auf die Einschreibung des Mikrokosmos in den Makrokosmos verweisen lässt, sondern auch einen Seitenblick auf Abramović' an ebendieser Stelle vorgenommene Pentagramm-Ritzung gestattet (s. die nachf. Anm.). 1975 war Rosenbach mit ihren Arbeiten beim *Festival of Expanded Media* in Belgrad zu Gast.

⁸³ Vgl. DAbb. 501a-d u. die Dok. im Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 102ff.; hier zeichnet die Künstlerin, nachdem sie ein Mahl aus einem Kilogramm Honig und einem Liter Wein zu sich genommen hat, ein auf dem Kopf stehendes Pentagramm um eine Photographie, auf der sie zu sehen ist, und ritzt sich anschließend ein ebensolches in den Bauch. Für *Rhythm 5* (1974) figuriert ein mit Benzin getränkter fünfzackiger Stern, den Abramović anzündet, um anschließend Haarbüschel, Finger- und Fußnägel den Flammen zu überantworten und sich schließlich mit ausgestreckten Armen und Beinen in die Mitte des sternförmigen Feuers zu legen; vgl. DAbb. 500 u. die Dok. ebd., S. 66f. Das in der okkulten Symbolik für negative Kräfte stehende umgekehrte Pentagramm – das 'Re-Enactment' der Performance in *Biography* demonstrativ wieder 'auf die Füße gestellt' wird, vgl. DAbb. 502ab – lässt ebenso auf eine sehr bewusste Referenz auf okkulte Traditionen schließen wie das direkt an magische Vorstellungen gemahnende Agieren mit Haar und Nägeln u. die Selbsteinschreibung in die Flammenfigur in *Rhythm 5* (s. etwa DAbb. 150). Demgegenüber wird in der Sekundärliteratur für *beide* Bilder auf die im kommunistischen Serbien dominierende politische Symbolik des fünfzackigen Sterns verwiesen (vgl. Pejić 1993, S. 18), dessen einschlägige Transformationen jedoch werden weitgehend ignoriert.

⁸⁴ Vgl. wiederum prominent Pejić 1993, die zwar darum bemüht ist, Abramović' Verständnis des Körpers als Material mit dem "politischen Körper" zu verknüpfen, gerade dort, wo es um das Moment des Ritualen geht, direkt an Sayre anschließt, vgl. ebd., S. 14 u. die Anm. oben. Die Chance, Abramović' frühe Arbeiten auf eine dezidiert zum Vortrag gebrachte Ästhetik der hermetischen Transformation hin zu befragen, verschenkt Pejić auf diese Weise. Zwar verweist sie später mit Blick auf Abramović' serbische Herkunft cursorisch auf die vom Eindruck des orthodoxen Ritus geprägten Schriften Pawel Florenskijs (ebd. S. 17) – eines russischen Mystikers und Philosophen, der sich intensiv mit okkulten bzw. esoterischen Traditionen auseinander gesetzt hat, um eine Metaphysik des Kultus zu skizzieren, in dem er eine "Synthese der Künste" sah. Auf die Frage, inwieweit diese oder andere Quellen für eine Interpretation von Abramović' frühen Arbeiten bzw. deren Programmatik fruchtbar zu machen wären, geht sie jedoch nicht ein – wiewohl dies für *Thomas Lips* Titel und Aufbau der Performance nahe legen würden.

Rezeption, geschweige denn, dass ihr derart intensive Beachtung geschenkt würde, wie dies zeitparallel im Kontext der Beuys-, der Kiefer- und der Polke-Rezeption zu vermerken war.

So bleibt Rosenbach – die in ihren Arbeiten zwar nach wie vor weibliche Protagonistinnen in den Vordergrund stellt, gleichzeitig aber zunehmend auf eine ganzheitliche Spiritualität fokussiert, die namentlich den Charakter ihrer Videoarbeiten und -installationen dominiert – nicht nur weiterhin auf das Bild der feministischen Künstlerin 'abonniert', sondern scheint insgesamt im internationalen Vergleich allmählich in eine eher randständige Position zu rücken.⁸⁵ Ähnlich werden der gemeinsame Aufbruch von Abramović und Ulay in spirituelle Gefilde und namentlich die "Tableaux Vivants" zunächst nicht unbedingt durchgängig so wohlwollend aufgenommen wie die breit beachteten "Relation Works" der voraufgegangenen Werkphase.⁸⁶ Anders allerdings als Rosenbach gastiert das Paar mit diesen neuen Bildern in internationalen Ausstellungshäusern und findet dementsprechend namhafte Fürsprecher in der internationalen Fachpresse.⁸⁷

Umso mehr Aufmerksamkeit wird Marina Abramović zu Teil, als sie sich nach der spektakulären Trennung des Paares dezidiert auf einen spirituellen Läuterungsweg zu begeben

⁸⁵ Im Anschluss an ihre Beteiligung an der *documenta 6* (1977) ist Rosenbach zwar weiterhin über zehn Jahre hinweg mit ihren Performances und Videoarbeiten im internationalen Ausstellungskontext vertreten, doch bereits ab Mitte der achtziger Jahre geht die Zahl der Einzelausstellungen ebenso wie diejenige der Beteiligung an Gruppenausstellungen zurück. 1989 wird sie als Professorin an die HbK Saar/Saarbrücken berufen. Verglichen mit der Aufmerksamkeit, die anderen Künstlerinnen u. v. a. Künstlern ihrer Generation oder gar denen der jüngeren Generation in den neunziger Jahren zu Teil wird, scheint Rosenbach jedoch zurückstecken zu müssen – wie etwa auch die verlegerische Entscheidung bei *Taschen* belegen mag, sie nicht in die Anthologie von Grosenick aufzunehmen. Präsent ist sie v. a. als 'historische' Position u. weniger mit Blick auf ihre aktuellen Arbeiten, wobei ihr Beitrag zu einer feministischen Kunstpraxis i. d. R. stärker gewichtet wird als der zur Videokunst u. deren Etablierung. Einen Ruf als 'Alchemistin' haben ihr die Arbeiten der achtziger Jahre – sieht man von vereinzelt Erwähnungen in der regionalen Presse ab – nicht eingetragen; vielmehr dürfte ihre offene Assoziation mit der "Osho-Bewegung" einer positiven Rezeption in der Folge eher abträglich gewesen sein.

⁸⁶ Vgl. rückblickend Malsch 1990, S. 235; McEvilley 1983b, der in seinem einflussreichen Artikel vermerkt, der Schritt auf die Bühne sei nicht nur hinter den bisherigen Spannungsbogen zurückgefallen, sondern auch den Grund für die Irritation seitens der Rezeption präzise benennt: ein Auftritt wie *Positive Zero* (1983) "eliminated the element of ordeal or personal challenge that had been, to their small group of loyal enthusiasts, their trademark.", vgl. ebd., S. 55. Selbst kann er dem Verstummen der positiven Stimmen allerdings sogar etwas abgewinnen, indem er es – rhetorisch geschickt – als didaktischen Erfolg des Künstlerpaars vermittelt ("People have sat, and been silent, and others have watched them sit, and be silent, since [...]", ebd.), um auf die das meditative Schweigen propagierende Reihe des *Nightsea Crossing* überzuleiten.

⁸⁷ Vgl. namentlich die Artikel von McEvilley 1983b, Bos 1983, Graevenitz 1984bc u. Herzogenrath 1985; McEvilley verweist in seinem Beitrag erstmals explizit – und, da der Artikel in der Zeitschrift *Artforum* erscheint, auch an denkbar prominenter Stelle – auf die "mystical-philosophical approaches" der beiden und – in großer Breite – auf ihre möglichen Quellen (genannt werden gleich eingangs neben Tantra [Yoga] insb. "Tibetan Buddhist lore, which along with theosophy and alchemy has influenced them both", vgl. ebd., S. 52; später auch "concepts like the cabalistic Zim-zum" und das Tarot, als dessen "3D"-Umsetzung er die "Tableaux Vivants" begreift); bezeichnender Weise allerdings weitgehend ohne konkrete Bezüge zu einzelnen Arbeiten herzustellen. Aus gutem Grund: McEvilley geht von einem absichtsvollen Synkretismus aus; so bezeichnet er *Positive Zero* als "ethnological collage of cultural found objects functioning both as homage and ritual celebration": "here they showed not what they made but what made them.", ebd.

scheint.⁸⁸ Nicht nur legen es die Ausstellungen ihrer Kristallobjekte wie auch der Gesamtcharakter ihrer neuen Performances dezidiert nahe, ihre Arbeiten auf ein "Geistiges in der Kunst" hin zu lesen. Zudem ermöglicht es die Tatsache, dass in Letzteren weiterhin der Körper der Künstlerin im Mittelpunkt steht, nunmehr auch die Künstlerin selbst als Leitfigur auf diesem Weg einer bewussten "occultation"⁸⁹, als 'Schamanin', 'Magierin', 'Alchemistin' und 'Hohepriesterin' zu begreifen⁹⁰ – während zeitgleich *Biography*, ihre kunstreich komponierte "Biographie in Bildern" nicht nur die früheren Performance-Arbeiten in Erinnerung ruft, sondern auch ein einschlägiges Licht auf den gesamten 'Lebenslauf Werklauf' zurückwerfen kann.⁹¹

Rebecca Horn wiederum gelingt bereits kurze Zeit nach der Präsentation von *La Ferdinanda* in der Kunsthalle Baden-Baden 1981 nicht nur mit ihren kinetischen Skulpturen der internationale Durchbruch, auch der einschlägigen Symbolik ihrer Arbeiten wird schon früh Beachtung geschenkt.⁹² 1983 reist eine Werkschau der Künstlerin nach mehreren Stationen im europäischen Ausland in die Vereinigten Staaten;⁹³ und während Germano Celant 1984 in der Zeitschrift *Artforum* mit den "magical and arcane symbols" und der "Rosicrucian doctrine" in ihren Arbeiten bekannt macht⁹⁴, verweist Katharina Schmidt zeitgleich im Katalog der Ausstellung *von hier aus* das deutsche Publikum auf die alchemistische

⁸⁸ Die rituelle Inszenierung der Trennung des 'Dream Teams' der Performance-Kunst und deren entsprechende Vermittlung nach Außen (vgl. a. oben) dürfte nicht nur aufgrund der jahrelangen intensiven Zusammenarbeit notwendig gewesen sein, sondern auch der Rezeption den Mit- und Nachvollzug wesentlich erleichtert haben. Mit Blick darauf, dass Ulay in der Folge zunehmend aus dem Blick verschwindet, während Abramović Solo-Karriere um so erfolgreicher verläuft, ist durchaus ein Zusammenhang zu dem Profil zu vermuten, das sich die Künstlerin mit ihren neuen Arbeiten gibt: Anders als Ulays stärker politisch-soziologisch motivierte, ästhetisch eher unentschlossen wirkende Werkkomplexe findet sie den direkten Anschluss an den von beiden verfolgten Spannungsbogen und zu einer überzeugenden Form; beides gestattet es auch, die Gemeinschaftsarbeiten bruchlos in die später unter ihrem Namen erscheinenden, als Werkverzeichnisse gestalteten Monographien zu übernehmen.

⁸⁹ Vgl. McEvelley 1998, S. 26.

⁹⁰ Und zwar keineswegs allein in den Feuilletons der Tagespresse und in der Kunstkritik, sondern v. a. auch in den Essays ihrer Einzelausstellungskataloge. Vgl. etwa T. Stooss, der in seiner Einführung in den Ausst. Kat. Abramović/Bern 1993 das Eingangsbild von *Biography* (s. DAbb. 502c u. die Abb. ebd., S. 395) als "Ikone" bezeichnet, in der die "Künstlerin eigenes Wissen um mythische und religiöse Vorstellungswelten [...] geradezu blasphemisch verkörperlichte Gestalt an[nimmt]"; mit der Aufzählung der entsprechenden Bilder von "minoischen Schlangenspriesterinnen" (was in der Tat zutrifft, vgl. DAbb. 503) über "gefolterte[n] mittelalterliche[n] Hexen" bis zum "weibliche[n] Christus im Faltenrock" eingangs seines Überblickstextes übernimmt Stooss die Selbstinszenierung der Künstlerin nicht nur, sondern schreibt sie wortwörtlich fort; auch Drathen 1993 dekliniert im Verlauf ihres Essays sämtliche der o. g. Bilder durch.

⁹¹ Mit entsprechender Wirkung, wie exemplarisch die zitierte Resonanz bei Stoos belegen mag. Weniger Beachtung findet die Tatsache, auf die Abramović in eigenen Vorträgen über ihre Arbeit freilich ausdrücklich hinzuweisen pflegt: Dass es sich bei *Biography* dezidiert um eine *Inszenierung* dieses 'Lebenslauf Werklauf[s]' handelt, für die sich die Künstlerin die Freiheit einer Neuinterpretation und Variation früherer Arbeiten und ihrer eigenen Rolle nimmt.

⁹² Vgl. Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981 u. die Beiträge von K. Schmidt u. G. Celant ebd. (o. P.) sowie unten, Kap. VI.2.

⁹³ Ausgehend von Genf über Zürich, Southampton und London nach Chicago, vgl. Ausst. Kat. Horn/Zürich 1983.

⁹⁴ Vgl. Celant 1984/1991.

'Materialsymbolik', die Horns Beitrag zur Schau denn auch anschaulich repräsentiert.⁹⁵ Was sie als deutsche Künstlerin bereits zu dieser Zeit prädestiniert erscheinen lässt, das "Erbe von Beuys" anzutreten, wird es wenig später auch gestatten, sie unmittelbar mit dem Bild der 'Magierin' und 'Alchemistin' zu bedenken.⁹⁶ An diesem Punkt kreuzt sich in den neunziger Jahren schließlich ihr Weg erneut mit dem Marina Abramović', mit der sie zehn Jahre zuvor noch in Ausstellungen wie *Videokunst in Deutschland* oder Anthologien zur Performance-Kunst vertreten war – und zwar in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur erhalten beide Künstlerinnen in dieser Zeit umfangreiche Retrospektiven in bedeutenden internationalen Kunstinstitutionen, in deren gewichtigen Katalogen beider Bezugnahmen auf okkulte Traditionen breite Würdigung erfahren; in beiden Fällen wollen die Autorinnen und Autoren der Texte ihre Leserinnen und Leser auch wissen lassen, dass die Eroberung dieser Domäne aus einer 'weiblichen' Perspektive erfolgt.⁹⁷

– Coniunctio(nen) –

Nun lässt die Fortsetzung der vergleichenden Überschau nicht allein mit Blick auf das jeweilige Œuvre vermuten, dass dessen Entwicklung im Einzelfall keineswegs so linear verläuft, wie es die zuvor summarisch skizzierte, übergreifende Perspektive suggerieren mag – und auch kaum von dem historischen Kontext abzulösen sein dürfte, in dem die vier genannten Künstlerinnen arbeiten. Auch hinsichtlich der Identifikation der Künstlerinnen mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' und seiner Bedeutung im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption scheinen Differenzierungen vorzunehmen zu sein – und zwar nicht zuletzt im Hinblick auf die Rolle, welche die Kategorie Geschlecht in diesem Zusammenhang spielt.

Blickt man vor diesem Hintergrund auf das, was in übergreifender Perspektive nichts desto weniger den Eindruck gewisser Parallelen zwischen den vorgestellten Künstlerinnen und ihrer Werkentwicklung vermitteln kann, stellt sich zunächst einmal die Frage, welche Rückschlüsse aus den beobachteten Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu ziehen wären: Was bedeutet es, wenn sich Künstlerinnen, die sich zu Beginn ihrer Laufbahn mit den Zurichtungen des (weiblichen) Körpers beschäftigt und kritisch, zuweilen auch offen aggressiv, mit den gesellschaftlich zugewiesenen Geschlechterrollen auseinandergesetzt haben, spirituellen Materialerkundungen zuwenden und esoterisch inspirierte Bildwelten

⁹⁵ Horn zeigt die eigens für Düsseldorf konzipierte Installation *Körper-Raum-Reflexe*, vgl. den Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984, Kat. 1 u. die Skizzen ebd., S. 135/DAbb. 525b u. S. 407 (nicht realisiert); sowie die Dokumentation im *Kunstforum International*, Bd. 75, Nr. 9/10, 1984, S. 71 (DAbb. 525a) u. weiterf. unten, Kap. VI.2. Die alchemistische Symbolik wird – Verweise auf weitere Arbeiten der Künstlerin einbeziehend – von Schmidt in ihrem Katalogbeitrag erläutert, vgl. Schmidt 1984.

⁹⁶ Vgl. hierzu ausf. unten, Kap. VI.2.

⁹⁷ Auf diese Deutungen wird im Folgenden im Zuge der Einzelanalyse zu Horn noch ausführlicher einzugehen sein. Wortwörtlich kreuzen sich beider Wege übrigens im Rahmen eines einschlägigen Großprojekts, an dem auch Anselm Kiefer und Sigmar Polke teilnehmen: der Ausstellung *Magiciens de la Terre*, die 1989 im Pariser MNAM Centre Pompidou stattfindet, vgl. Ausst. Kat. *Magiciens/Paris* 1989 u. zu diesem Projekt ausf. oben den gleichn. Abs. in Kap. I.2.

bevorzugen? Hat die Frage nach den Geschlechterverhältnissen für diese Künstlerinnen an Bedeutung verloren oder gehen sie ihr lediglich mit anderen Mitteln und auf der Grundlage veränderter künstlerischer Strategien nach? Welches Gewicht besitzt die Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen einerseits für das Werk und andererseits für dessen Wahrnehmung? Und welche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Leitmotiven wie der 'coniunctio oppositorum' und dem Androgynen zu, die – in unterschiedlicher Ausprägung – im Werk aller vier Künstlerinnen begegnen? Welchen Einfluss hat dies auf die Bilder, mit denen die Künstlerinnen identifiziert werden?

Dass sich Fragen wie diese erst im Zuge einer eingehenden Untersuchung der jeweiligen Rolle beantworten lassen werden, welche die Bezugnahme auf okkulte Traditionen im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption im Einzelfall spielt, um im Anschluss zu übergreifenden Vergleichen und notwendigen Differenzierungen gelangen zu können, liegt – zumal vor dem Hintergrund der im voraus Gehangenen am Beispiel von Beuys, Kiefer und Polke zusammengetragenen Beobachtungen – auf der Hand. Auf einer allgemeineren Ebene bieten sich jedoch bereits auf der Basis des kursorischen Vergleichs einige grundsätzliche Überlegungen an. Nicht nur mit Blick auf die Rezeption wäre etwa zu fragen, in wie weit die Rolle des 'Magier-Alchemisten' für Künstlerinnen überhaupt als tragfähiges Identifikationsmodell zur Verfügung steht: Müsste dies nicht von vorn herein mit den Vorgaben okkulten beziehungsweise esoterischer Traditionen kollidieren, deren gemeinsames Charakteristikum ein seinerseits geschlechtlich konnotierter Dualismus ist? Wie kann sich eine Künstlerin überhaupt positiv auf Vorstellungen beziehen, in deren Rahmen dem 'Weiblichen' eben jene Qualitäten zugeordnet werden, die als Komplement zu denen gelten, die männliches Schöpferum auszeichnen sollen und dementsprechend auch das "Bild vom Künstler" als 'Magier-Alchemisten' mitbestimmen? Genau das scheint aber, geht man zunächst einmal von der Seite der Produktion aus, bei allen vier vorgestellten Künstlerinnen der Fall zu sein. Sind also möglicherweise im Zuge der Moderne entscheidende Voraussetzungen dafür geschaffen worden, dass nunmehr auch Künstlerinnen diese Position beanspruchen können?

Letzteres scheint durchaus überlegenswert: Hat nicht namentlich C. G. Jungs auch in Künstlerkreisen breit rezipierte Archetypenlehre zu einer Öffnung des Blicks auf die Geschlechterpolaritäten beigetragen und in diesem Zusammenhang nicht nur dem weibliche und männliche Qualitäten in sich vereinenden Androgyn als Leitfigur für menschliches Ganzheitsstreben zu neuerlicher Aktualität verholfen, sondern auch die einer traditionellen Dualität verpflichteten Bilder "alchemistischer Vorstellungen" für entsprechende Deutungen geöffnet, die sie folglich für beide Geschlechter gleichermaßen zugänglich zu machen scheinen? Und wäre es zudem nicht auch denkbar, dass gerade der Surrealismus, in dessen Umfeld sich die Kritik am "Märchen vom Schöpferum des Künstlers"⁹⁸ massiv artikulierte, einer solchen Entwicklung zugearbeitet hat: Dahingehend nämlich, dass ebenso wie sich

⁹⁸ Vgl. Ernst 1934/1951/1991; sowie in krit. Reflexion weiterf. Kuni 1999b.

Künstler in eine passiv-empfangende Rolle begeben, deren Vorbild die weiblichen Medien des Spiritismus sind, umgekehrt nunmehr auch Künstlerinnen die traditionell männlich konnotierte Position des prometheische Schöpfers zufallen kann, der seine gleichsam 'magisch' belebten Geschöpfe in die Welt entlässt? Wäre hieraus gar zu folgern, dass gerade jene Künstlerinnen, deren Bezugnahmen auf okkulte Traditionen ihre Einschreibung in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" ermöglichen, als Protagonistinnen einer erfolgreich durchgesetzten Geschlechterparität in den Künsten betrachtet werden können?

Eine solche Perspektive würde allerdings voraussetzen, dass auf dem Feld der Rezeption die Arbeit von Künstlerinnen *ungeachtet* des Geschlechts ihrer Autorinnen wahrgenommen und beurteilt wird. Genau das ist jedoch, entgegen anders lautender Versprechen über die etwa auch im Grundgesetz der Bundesrepublik verankerte Gleichbehandlung der Geschlechter, tendenziell nach wie vor nicht der Fall⁹⁹ – wie es sich in der Tat auch mit Blick auf die Rezeption der hier exemplarisch angeführten Künstlerinnen anzudeuten scheint. Und dies verwundert im Grunde wenig – nicht nur, insofern zwischen der Formulierung eines Gesetzes, der Anerkennung seiner Rechtmäßigkeit und seiner Auslegung in der Alltagspraxis einer Gesellschaft nicht selten Welten klaffen. Wenn nämlich einerseits das Feld der okkulten Traditionen und andererseits das Feld der Kunst zu denen gehören, die der 'weiblichen Hälfte der Menschheit' lange Zeit qua ihres Geschlechts weitgehend unzugänglich gewesen sind, beziehungsweise innerhalb derer die Position von Frauen geschlechtsgebundenen Zuweisungen folgte¹⁰⁰, kann dies schwerlich ohne Folgen für diejenigen bleiben, die als Künstlerinnen an den Schnittstellen beider Felder operieren – und zwar zunächst einmal ungeachtet dessen, aus welchem Interesse heraus eine Auseinandersetzung mit Aspekten okkulten Traditionen motiviert ist und in welcher Weise sie Eingang in das jeweilige Œuvre findet. Denn wie am Beispiel von Joseph Beuys, Sigmar Polke und Anselm Kiefer ausführlich aufgezeigt werden konnte, erfolgt die Identifikation mit dem Bild

⁹⁹ Dies belegen auch jenseits des Kunstkontextes nicht zuletzt jüngere soziologische Studien, die nach den Erfolgen entsprechender Richtlinien hinsichtlich der Einstellungspraxis, der Leistungsbewertung u. a. fragen; speziell auf den Bereich (Bildende) Kunst fokussierende Untersuchungen zeigen die Relativität von Teilerfolgen, vgl. u. a. Petzinger/Koszinowski 1992, Reichenberger 1995, Braster/Sartori 1999, Haase 2000 u. Binas 2003. Einzelkarrieren namentlich jüngerer Künstlerinnen wie M. Mori, P. Rist, S. Fleury u. a. vermitteln einerseits den Eindruck, dass mit den neunziger Jahren *mehr* 'Ausnahmen die Regel bestätigen können', im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption spielt das Geschlecht der Künstlerinnen jedoch eine herausragende Rolle, was sie weiterhin *als* 'Ausnahmen von der Regel' markiert.

¹⁰⁰ Letzteres bleibt signifikant auch für die jüngeren bzw. jene esoterischen oder esoterisch orientierten Bewegungen, die sich dezidiert als für *beide* Geschlechter offen verstanden oder verstehen. Hierzu gehört etwa eine Geschlechtertrennung in 'Ritualbereichen' oder die 'innersten Geheimnisse' betreffenden Versammlungen u. Unterrichtungen (so hielt beispielsweise auch R. Steiner im Rahmen seiner Vorträge zu *Inhalten der Esoterischen Schule* separate Vorträge für eine weibliche und eine männliche Zuhörerschaft, vgl. den "Doppelvortrag" zu *Freimaurerei und Menschheitsentwicklung* in Steiner GA 93/1991, S. 215ff. u. S. 228ff.); und vor allem anderen bleibt i. d. R. die Referenz auf einen Geschlechterdualismus (und mit diesem verbundene Wertegefälle) zentral. Alles dies schließt – wie H. P. Blavatskys führende Position in der *Theosophischen Gesellschaft* belegen mag – nicht aus, dass Frauen unter bestimmten Umständen wichtige Funktionen übernehmen können. Doch auch diese sind – wie insb. ein Blick auf die weiblichen "Medien" des 19. Jh. zeigen mag – geschlechtsspezifisch konnotiert (vgl. hierzu ausf. Sconce 2000 u. Sawicki 2002; ebd. jew. weiterf. Literatur); ebenso spricht das Spektrum, in dem Blavatskys Wahrnehmung in der Literatur angesiedelt ist – nämlich zwischen "Seherin" und "Mannweib" – über entspr. stereotype Rezeptionsmuster Bände.

des 'Magier-Alchemisten' keineswegs voraussetzungslos und ist auch keineswegs allein aus dem Werk als solchem ableitbar. Vielmehr unterliegt sie im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption einer Reihe von Dynamiken, innerhalb derer traditionelle Vorstellungen von der Rolle des Künstlers ebenso eine zentrale Rolle spielen wie sich die 'Bilder der Wandlung' mit der überlieferten "Ordnung der Dinge" in Einklang bringen lassen, die beide die kunstgeschichtliche Perspektive der Moderne entscheidend mitbestimmen: Formal und inhaltlich mögen Beuys, Kiefer und Polke ihr Publikum immer wieder provoziert haben – als 'Magier-Alchemisten' jedoch ordnen sie sich in eine Rezeptionslinie ein, in der die Tradition des Kultes um Kunst und Künstler, die im Rahmen der Genieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts zu ihrer höchsten Blüte gelangte, eine Fortsetzung findet. Vor diesem historischen Hintergrund aber – so steht zu vermuten – dürfte eine Identifikation von Künstlerinnen mit der Position des 'Magier-Alchemisten' kaum bruchlos erfolgen können, sondern vielmehr als Variation auf tradierte Bilder verstanden werden müssen, die im Hinblick auf deren ursprüngliche Verortung in einem von Geschlechterdichotomien bestimmten Interpretationsrahmen notwendigerweise eine Differenz erzeugt.

Um den im voraus Gehangenen aufgeworfenen Fragen anhand einer eingehenderen Analyse nachzugehen, soll – dem gewählten Schwerpunkt der Untersuchung entsprechend – im Folgenden nun Rebecca Horn in den Fokus einer exemplarischen Fallstudie rücken. In besonderem Masse geeignet erscheint sie hierfür nicht allein, insofern sie als deutsche Künstlerin zeitparallel zu Anselm Kiefer und Sigmar Polke das Parkett der internationalen Kunstszene betritt und nicht selten mit beiden gemeinsam als Vertreterin einer Generation nach Beuys verhandelt wird, die dessen Erbe angetreten hat. Zudem scheint es ihr auch in ähnlicher Weise gelungen zu sein, sich in den achtziger und neunziger Jahren als 'Magierin' und 'Alchemistin' erfolgreich auf den 'Bühnen' des "Betriebssystems" zu etablieren. Im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption werden dabei über die im voraus Gehangenen mit Blick auf Beuys, Kiefer und Polke verhandelten Fragen und Probleme hinaus im Zusammenhang mit den Repräsentationen von Horns "Leben(slauf)" und "Werk(lauf)" in diesem Spannungsfeld auch die ihm eingetragenen "Geschlechterverhältnisse" zu näher zu betrachten sein.¹⁰¹

¹⁰¹ Teile der folgenden monographischen Untersuchung wurden bereits 1996 im Rahmen eines Vortrags auf der Kunsthistorikerinnen-Tagung vorgestellt und im Anschluss als Aufsatz publiziert (vgl. Kuni 1997b), für die vorliegende Fassung jedoch erheblich erweitert und überarbeitet.

VI.2. Mit Magie und Alchemie. Im Fokus: Rebecca Horn

– 'Warum hat die es geschafft?' –

"Rebecca Horn: Künstlerin mit Magie, Kraft und Erfolg"¹

1994 begann die Kunstkritikerin und Mitherausgeberin der Zeitschrift *Texte zur Kunst* Isabelle Graw mit einer Serie von Artikeln, in denen an ausgewählten Beispielen von Eva Hesse bis Cosima von Bonin "Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen" untersucht werden sollten. Unter dem Reihentitel "Warum hat die es geschafft?" postulierte Graw dabei die These, dass sich die Frage nach den jeweiligen Gründen für gesellschaftlichen Erfolg am sinnvollsten anhand einer vergleichenden Untersuchung der "Werdegänge und Lebenswege von Künstlerinnen" beantworten lasse, "denen institutionelle Anerkennung gezollt werde oder wurde".²

Ein Name, der in Graws Auswahl 'erfolgreicher' oder 'anerkannter' Künstlerinnen fehlte, war der Rebecca Horns. Dies mochte umso mehr verwundern, da die Berliner Station der großen Horn-Retrospektive, die nach der New Yorker Premiere 1994/95 durch Europa tourte, mitten in den Erscheinungszeitraum der Artikelserie fiel.³ Denn zweifelsohne zählte Rebecca Horn schon zu diesem Zeitpunkt zu jenen Künstlerinnen, von denen sich sagen ließe, dass "sie es geschafft haben": Ihre Arbeiten wurden auf zahlreichen internationalen Kunstausstellungen gezeigt, fünfmal seit 1972 war Horn auf der *documenta* und zweimal auf Sonderausstellungen der *Biennale* vertreten. Neben anderen Kunstpreisen wird sie 1986 mit dem Arnold-Bode-Preis und 1988 mit dem Preis der *Carnegie International* ausgezeichnet, 1992 erhält sie – nach Künstlern wie Henry Moore, Max Ernst, Joseph Beuys und Anselm Kiefer – den begehrten Goslarer Kaiserring, in allen drei Fällen ist Horn die erste und bis dato einzige Preisträgerin.⁴ 1993 schließlich wird die seit den siebziger Jahren kontinuierliche Reihe ihrer Einzelausstellungen durch die Retrospektive im Guggenheim Museum bekrönt – eine Ehrung, die vor ihr bislang nur wenigen deutschen Kollegen und bis dahin keiner einzigen

¹ Vgl. die Titelschlagzeile der Ausgabe des Kunstmagazins *art*, Nr. 3, März 1994 u. ebd. den Artikel von Wagner 1994.

² Vgl. Graw 1994a, S. 47. Neben dieser siebenteiligen Reihe in der Zeitschrift *Artis* publizierte Graw in der Folge ähnliche ausgerichtete Aufsätze zu weiteren international erfolgreichen Künstlerinnen (vornehmlich aus dem Umfeld der rheinischen Szene wie I. Genzken u. K. Sieverding) in *Texte zur Kunst*, während von diesen nur ein einziger Eingang in die erste Anthologie ihrer Kritiken fand (vgl. Graw 1999), gehen sie in Graws 2003 erschienenen Buch *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* ein.

³ Der Grund dafür, dass Horn (ebenso wenig wie manche andere erfolgreiche Künstlerin des 20. u. 21. Jh.) in Graws Publikationen Beachtung fand, dürfte allerdings auch weniger auf die gewählte Fragestellung zurückzuführen sein, als sich Graw in ihren Artikeln (und entsprechend den Büchern) vornehmlich auf ein bestimmtes Feld in der rheinischen Kunst- und Galerieszene einerseits (u. a. Hetzler, Sprüth, Buchholz, Nagel) und andererseits im Umfeld der Zeitschriften *October* u. *Texte zur Kunst* geschätzter u. gehandelter bzw. diskutierter Künstlerinnen und Künstler konzentriert.

⁴ Was dies im Zusammenhang mit der bundesdeutschen Künstler- bzw. Künstlerinnenförderung bedeutet, zeigt etwa ein Blick in die Studie von Petzinger/Koszinowski 1992, insb. S. 32.

deutschen Kollegin zuteil geworden ist. erinnert man sich der besonderen Bedeutung, die der Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemisten' im Fall der Anerkennungsprozesse und des internationalen Erfolges von Beuys, Kiefer und Polke zuzukommen scheint, muss einmal mehr interessieren, ob Horns Variationen auf dieses Bild in diesem Zusammenhang eine ähnlich bedeutende Rolle spielen. Wäre es vor diesem Hintergrund sogar möglich, in ihnen einen wichtigen Schlüssel zu ihrem künstlerischen Erfolg zu vermuten?

Zweifelsohne konnten die im voraus Gehangenen vorgestellten 'Karrieren' ihrer Kollegen bestätigen, welche Macht das Assoziationsfeld der "Legende vom Künstler" noch immer besitzt, und wie es Rezeptionsbedingungen künstlerischer Arbeit mitbestimmt.⁵ Wenn sich in diesem Zuge zudem zeigte, dass künstlerischer Erfolg und an "Künstlermythen" genährte Imagebildung nicht nur auf Seiten einer 'nach allen Regeln der Kunst(geschichte)' vorgenommenen Einschreibungspraxis aufs engste miteinander verknüpft sind, sondern auch die Künstler ihrerseits einen aktiven Anteil an diesen Prozessen nehmen, so gibt es gute Gründe anzunehmen, dass auch Horn den entsprechenden Rezeptionserwartungen sowohl in ihrer Arbeit wie in ihrer Selbstdarstellung aktiv zugearbeitet hat. Zunächst einmal wird jedoch zu klären sein, mit welchen Motiven und unter welchen Vorzeichen sich Rebecca Horn in ein Metier artistischer Mythenbildung begibt, das ebenso wie die "Männerwissenschaft" der Alchemie der Tradition entsprechend eigentlich ihren männlichen Kollegen hätte vorbehalten bleiben müssen.

– Chymische Hoch-Zeiten –

1978 lässt Rebecca Horn auf eine Reihe von Beiträgen, die in der italienischen Kunstzeitschrift *Saman* erscheinen und die den 'Protagonistinnen' beziehungsweise 'Protagonisten' ihrer frühen Filmprojekten gewidmet sind, den Auszug aus einem Text folgen, der ihr Eintauchen in die Welt "alchemistischer Vorstellungen" anzukündigen scheint.⁶ Es handelt sich um ein Fragment aus jenem Schlüsseltext der hermetischen Literatur, der drei Jahre später an prominenter Stelle in mehreren Szenen ihres Films *La Ferdinanda* wieder

⁵ Vgl. Schade/Wenk 1995, insb. S. 340-407.

⁶ Vgl. Horn 1978. Die Zeitschrift *Saman* (ital. wurde in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre als "notiziario informativo" der Samangallery in Genua von Ida Gianelli – seit 1995 Direktorin des Castello Rivoli/Turin – herausgegeben. In der vierten Ausgabe (Dez. 1975/Jan. 1976) hatte Horn das Projekt ihrer *Paradieswitwe* vorgestellt, die im Sommer 1976 in der Galerie ausgestellt wurde, in weiteren Ausgaben folgten u. a. Beiträge zur *Hahnenmaske* (1973; in: Nr. 5, Feb./März 1976), zur *Kakadu-Maske* (1973; in: Nr. 6, Mai/Juni 1976) und zur *Chinesischen Verlobten* (1976; in: Nr. 7, Okt./Nov. 1976) sowie 1980 zum *Dialog der Silberschaukeln* (1979; in: Nr. 21, Jan./Feb. 1980) und zu *La Ferdinanda* (in: Nr. 22/Dez. 1980).

begegnen wird: Im *Blauen Bad* (1981)⁷, in dessen Boden sich ein Zitat aus der *Chymischen Hochzeit des Christian Rosencreutz* eingeschrieben findet, in dem die Bereitung des 'Steins der Weisen' geschildert wird und das seinerseits, aus dem Off gesprochen, zusammen mit weiteren Passagen aus Andreaes Roman zugleich als rätselhafte Narration die filmische Erzählung begleitet:⁸

"IN DIESEM SAAL WURDE UNSEREM VOGEL EIN BAD BEREITET. / DAS WURDE MIT EINEM WEISSEN / PULVER VERSETZT, SO DASS ES WIE / MILCH AUSSAH. DANN WURDE DAS / WASSER ABGEKÜHLT, EHE MAN DEN / VOGEL HINEINSETZTE. ER WAR WOHL / ZUFRIEDEN, ER TRANK DARAUS, SPIELTE / UND TRIEB ALLERLEI KURZWEIL. / NACHDEM DAS WASSER SICH DURCH / DIE AMPELN WIEDER ZU ERWÄRMEN / ANFING, HATTEN WIR ALLE NOT, / UNSEREN VOGEL IM BAD ZU HALTEN. / WIR DECKTEN EINEN DECKEL ÜBER DEN / KESSEL, LIESSEN ABER SEINEN KOPF / DURCH EIN LOCH HERAUSRAGEN, BIS / ER IN DIESEM BAD ALLE FEDERN / VERLOR UND SO GLATT WURDE WIE EIN MENSCH."⁹

[...]

"WIR NAHMEN DEN / BLAUEN STEIN HERAUS, ZERRIEBEN IHN, / ZERSTIESEN IHN FEIN, UND / SCHLIESSLICH WURDE MIT DIESER / FARBE DES VOGELS DIE GANZE HAUT / ANGEMALT. DA WAR ER NOCH / WUNDERBARER ANZUSEHEN: DENN ER / WAR NUN GANZ BLAU UND DER KOPF / BLIEB WEISS."¹⁰

Auch sonst ist die *Sonate für eine Medici-Villa* mit geheimnisvollen Zeichen dicht bestückt, Bilder der Geschlechterspannung und Erotik prägen die Szenen, die sich rund um das traumverloren agierende Personal des Films entwickeln: Zu ihm gehören neben einer Hochzeitsgesellschaft, der das stilvolle Ambiente des herrschaftlichen Hauses als ideale Kulisse für die Feierlichkeiten dient, ein sonderlicher Gelehrter und sein Geliebter, der später einer Gewalttat zum Opfer fallen wird; ein autistisch agierendes Zwillingsspaar; der Arzt Dr. Marchetti, dem eine exhibitionistische Krankenschwester bei seltsamen Tierversuchen assistiert, die er an den im Garten der Villa gehaltenen Pfauen vornimmt; zusammen mit

⁷ Vgl. DAbb. 517 u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 31 (o. P.). Mit diesem, mittelbar auf Horns Quelle (vgl. die nachf. Anm.) referierenden Titel wird die Arbeit im von Horn im Ausst. Kat. Baden-Baden 1981 publizierten Drehbuch u. dem entsprechend zunächst auch in der Sekundärliteratur geführt; in Horns jüngeren Ausstellungskatalogen dagegen unter dem die Quelle unmissverständlich 'beim Namen nennenden' Titel *Die chymische Hochzeit*, der auch – dem in italienischer Sprache auf den Boden des Beckens eingeschriebenen Textzitat entsprechend – ital. als *LE NOZZE CHIMICHE* auf dem Rand des Beckens steht. Um in der Lektüre die Unterscheidung zwischen Arbeit und Quelle zu erleichtern, wird hier u. i. F. bevorzugt als 'Laufittel' *Das blaue Bad* verwendet.

⁸ Vgl. Andreae/Maack 1616/1913, S. 94-104, S. 95f. ("In diesem Saal, war unserem Vogel ein Bad zubereitet, diß wurde mit einem weissen Pulverlin also gefärbet (...)"); sowie für eine der angesprochenen Szenen aus *La Ferdinanda* DAbb. 516b (Abb. ebd.). Für das Objekt verwendet Horn die Textpassage in italienischer Übersetzung, während sie in Film und Drehbuch – in leicht modernisierter Fassung – im deutschen Original erscheint, vgl. das Drehbuch zu *La Ferdinanda* im Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P. Im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, S. 98 schließlich findet sich zusammen mit der Abb. der Arbeit – ohne Quellenangabe – die historische Fassung abgedruckt. Bäder begegnen in der alchemistischen Allegorik als Ort der Reinigung und der Transformation; vgl. für entspr. Darstellungen, die Horn bekannt gewesen sein könnten, DAbb. 656a-c (aus Jung 1944/1995).

⁹ Vgl. Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P. (zur Szene, in der erstmals der Raum mit dem *Blauen Bad* vorgestellt wird), Originaltext bei Andreae/Maack 1616/1913, S. 95/96.

¹⁰ Ebd. (mehrere Takes später zum zweiten Schnitt auf das Zimmer); gegenüber dem Originaltext bei Andreae/Maack 1616/1913, S. 96 leicht gekürzt. Die Zitate aus der Schrift beginnen bereits in der ersten Szene des Films (vgl. DAbb. 516a), so dass sich sagen ließe, dass die allegorische Erzählung wie ein – allerdings verborgener – roter Faden durch dessen Narration läuft. Eine direkte Aufklärung über die Quelle wird in Film und Drehbuch selbst nicht gegeben – hierfür muss man um den Ursprung des zentralen Bildes, des *Blauen Bades*, wissen.

Caterina, einer dem Glanz vergangener Erfolge nachträumenden Operndiva sind ihre junge Nichte, deren grazile Ballettübungen die Räume verzaubern und der Cellist Mischa in das Haus gekommen, der sich im Zimmer des *Blauen Bades* seinen einsamen Etüden widmet.¹¹ In diesem Sinne hat der alchemistische (Sub-)Text des *Bades* zunächst einmal Teil an einer poetischen Verrätselung, von der Sprache und Bilder des Films, die einzelnen Protagonisten ebenso wie die mechanisch animierten Objekte der Künstlerin leben, die in einigen Szenen auftauchen: Der *Dialog der Silberschaukeln* etwa, die in einem Raum des Gebäudes stumme Zwiesprache halten, oder die in ein anderes Zimmer gepferchte *Pfauenmaschine*, deren blütenweiße Federpracht mit ihren Radschlägen die frei umherstreifenden Tiere übertrumpft.¹² Sodann kann der Text aber auch als konkreter Hinweis auf mögliche weitere Bedeutungsebenen erscheinen, vor deren Hintergrund sich einzelne Szenen und Bilder in der Tat wie hermetische Allegorien ausnehmen: So suggerieren einige von ihnen – die Pfauen und ihre Eier etwa, die der verrückte Dr. Marchetti im Ehrgeiz impft, die Natur zu manipulieren¹³ oder die als Bräute dekorierten Mädchen beziehungsweise 'Jungfrauen' der Hochzeitsgesellschaft – sogar recht direkte Assoziationen zur Bilderwelt der Alchemie.¹⁴ Die "Sehnsucht nach Vollkommenheit"¹⁵, von der die Protagonistinnen und Protagonisten ihres

¹¹ Es handelt sich um Passagen aus Richard Strauss' *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*, op. 35 (1897).

¹² Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 30 (*Dialog der Silberschaukeln*, 1979) u. Kat. 32 (*Pfauenmaschine*, 1979-1980; dieser 'Prototyp' ist i. Ggs. zu der 1982 für die d 7 entstandenen mit Federn ausgestattet). Zum Drehtermin hatten die im Garten der Villa lebenden männlichen Tiere jahreszeitbedingt ihre Schwanzfedern abgeworfen; Horn selbst gibt dies im Gespräch mit Celant als Motiv für die Konstruktion der *Pfauenmaschine* an (vgl. Horn/Celant 1993, S. 25). Gleichwohl dürfte es sich im Gegenüber von Maschine und Tieren – zumal diese in direkte Konkurrenz zueinander treten – um ein absichtsvoll erzeugtes Spannungsfeld zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit handeln, wie es nicht nur den Film insgesamt bestimmt: Horn gelingt mit ihren Maschinen, was Dr. Marchetti nicht erreicht, nämlich in der und mit ihrer Kunst die Natur zu 'verbessern', ihre "Pfauenmaschinen" schlagen das ganze Jahr über ihr Rad.

¹³ In der alchemistischen Symbolik steht das Ei – in nahezu allen Mythologien ein Symbol für das Leben bzw. dessen Keim – für das Gefäß, in dem das 'opus magnum' auf den Weg gebracht werden kann; die der dem Ofen zugeführte Hitze entsprechende Bebrütung beschleunigt die 'Reifung', vgl. hierzu ausf. Jung 1944/1995 u. die ebd. wiedergegebenen Darstellungen des 'philosophischen Eis' z. B. aus dem *Mutus Liber*, DAbb. 521b u. Abb. 22/S. 87. Zudem lässt es sich den paracelsischen 'tria principia' entsprechend lesen, indem die Schale dem "Sal", das Eiweiß dem "Mercurius" und der Dotter dem "Sulphur" zugeordnet werden, vgl. Gebelein 1996, S. 429. Pfauen figurieren aufgrund ihres schillernden Rades als Symbol für die 'cauda pavonis', den Farbwechsel der Substanz – wiewohl es die (schwarzweiße) Wiedergabe eines entsprechenden Emblems bei Jung 1944/1995, ebd., Abb. 111/S. 260 u. DAbb. 518, mit dem Hinweis auf die "Vereinigung aller Farben" als "Ganzheitssymbol" aus moderner Perspektive durchaus gestatten würde, an Horns weiße Pfauen zu denken, da im weißen Licht in der Tat alle Farben enthalten sind.

¹⁴ Passend zu den Bildern der Hochzeit, jedoch nicht synchron mit diesen geschnitten, werden – von Simonas Stimme aus dem Off gesprochen – weitere Szenen des Films mit Passagen aus der *Chymischen Hochzeit* unterlegt, in denen eine Allegorie auf die 'coniunctio oppositorum' gegeben ist: Zwei kleine Püppchen – "EIN / KNÄBLEIN UND EIN MÄGDELEIN, JEDES / VIER ZOLL LANG" ("ein Knäblin und Meydklein, Jedes nur vier zoll lang") – werden mit dem Blut des Vogels zum Leben erweckt, wachsen zu menschlicher Statur auf und vereinigen sich zum Brautpaar, vgl. ebd., o. P. u. Andreae/Maack 1616/1913, S. 99f.

¹⁵ In Anspielung auf den Titel des Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986, hier jedoch übergreifend auf die 'perfectio' zielend, unter deren Vorzeichen sowohl die Übungen des Cellisten Mischa und Simonas Selbstdisziplinierung im Ballett wie auch Dr. Marchettis Tierversuche gelesen werden können; auf den Topos des aus der "Chymischen Hochzeit" hervorgehenden Androgyns, der für Horns Zugriff auf die Bilderwelt der Hermetik in der Tat eine wichtige Rolle spielt und in der Sekundärliteratur schon früh als zentrales Motiv ausgemacht wird (vgl. insb. die Texte von G. Celant, L. Cooke, N. Spector, an welche die monographische Untersuchung von Fröhlich 2001 direkt anschließt) wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

Films getrieben scheinen, geht jedoch ebenso ins Leere wie die Bewegungen der Maschinen.¹⁶ Zugleich bleiben die Figuren und Figurationen nicht nur an das bereits aus vorauf gegangenen Arbeiten vertraute Vokabular der Künstlerin gebunden¹⁷, sondern entfalten ihre eigenen Geschichten, sodass der Versuch einer direkten Übersetzung spätestens im Kontext des Spannungsbogens der Narration schnell an seine Grenzen stößt und man versucht sein mag, in Anlehnung an den von Harald Szeemann geprägten Begriff der "Individuellen Mythologien" von einer 'individuellen Alchemie' zu sprechen. Auszugehen ist also weniger von einer pedantischen Verschlüsselung der Bilder in Sinne einer Übernahme alchemistischer Allegorik, über deren Deutung sich die filmische Erzählung als Nachvollzug eines in der "Chymischen Hochzeit" kulminierenden Läuterungs- und Erkenntnisweges erschließen ließe, wie er in Andreaes hermetischem Roman geschildert wird.¹⁸ Vielmehr vermittelt sich der Eindruck eines bewussten, aber freien Spiels der Künstlerin mit der Kenntnis der hermetischen Tradition und ihrer Spuren, die sie in Kunst- und Kulturgeschichte hinterlassen hat, vom Neoplatonismus der Renaissance über die rosenkreuzerischen Strömungen der Neuzeit bis hin zur Archetypenlehre Carl Gustav Jungs, von den Bildern Botticellis und den Texten Dantes bis hin zu solchen, die in Kunst und Literatur im Umfeld des Surrealismus begegnen.¹⁹

Um so mehr gilt dies für die weitere Werkentwicklung ab Beginn der achtziger Jahre, mit der Materialien wie Schwefel, Asche oder Quecksilber und suggestiv geformte Behältnisse wie gläserne Gefäße, Trichter und Schläuche einen sichtlich herausragenden Stellenwert erhalten, um zusammen mit ikonographisch einschlägig belegten Elementen wie dem Ei, der Schlange oder dem Pfau, die teilweise bereits in *La Ferdinanda* und *Der Eintänzer* figurieren²⁰, zu einer Konstante im bildnerischen Vokabular der Künstlerin werden.

¹⁶ Dies gilt nicht nur für Mischas zuweilen in "Kakophonien" (so lt. Drehbuch im Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P.) mündende Etüden, Simonas an deren Zerbrechlichkeit scheiternde Ballettübungen oder die ohne Ergebnis bleibenden Versuche Marchettis. Auch die Suche nach Liebe wird enttäuscht bzw. endet in Gewalt; die Kommunikation zwischen den Personen scheitert an deren Narzissmus bzw. Solipsismus.

¹⁷ Zentrale Bilder bzw. Motive des Films – wie die Zwillinge, Tänzerinnen, Schaukeln, Pfauen, Federn, Eier und Nadeln – sind zu dieser Zeit bereits durch vorauf gegangene Arbeiten und namentlich den Film *Der Eintänzer* bekannt; und sie sind durch Horns Einzelausstellungen bzw. die begleitenden Kataloge 1977 u. 1978 auch als zur charakteristischen 'Ikonographie' der Künstlerin zählend publik gemacht.

¹⁸ Dem entsprechend lassen sich auch die Zitate aus Andreaes Text keineswegs zu einer geschlossenen Narration zusammensetzen; auf die zitierten Passagen zum *Blauen Bad* folgt eine, die diesen im Originaltext vorangestellt ist (vgl. im Drehbuch "ALS WIR DIE KUGEL / ÖFFNETEN, WAR NICHTS ROTES MEHR / DARIN, SONDERN EIN GROSSES, / SCHÖNES SCHNEWEISSES EI [...]"; im Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P. u. Andreae/Maack 1616/1913, S. 92.)

¹⁹ Auf diese Quellen, die sowohl für spätere wie auch bereits für vorauf gegangene Arbeiten der Künstlerin eine Rolle spielen, wird im Folgenden noch zurückzukommen sein. In *La Ferdinanda* werden Assoziationen zur Renaissance sowohl durch den Ort des Geschehens – die Medici-Villa – wie auch durch einzelne Bilder, die etwa an Botticellis *Primavera* gemahnen mögen, wachgerufen; Dante wird ebenso indirekt zitiert wie Vasaris *Viten* (vgl. hierzu weiterf. unten), während nicht nur die filmische Narration und deren Bilder als solche – die sowohl an die Arbeiten Luis Buñuels wie auch an die surrealen Szenarien eines Federico Fellini erinnern können – sondern auch die Art und Weise, wie poetische Texte und Bilder miteinander verschränkt werden, vom Erbe des Surrealismus künden.

²⁰ Vgl. zu den frühen Arbeiten einf. die Anm. oben in Kap. VI.1.

Auf der einen Seite begegnen hier Objekte und Installationen, die unmittelbar nach einer Deutung unter alchemistischen Vorzeichen zu verlangen scheinen – so etwa die *Körper-Raum-Reflexe*, die Horn 1984 im Rahmen der Ausstellung von hier aus präsentiert.²¹ Im Zentrum der Koje steht erneut ein "Bad"²², in dem sich nunmehr jedoch eine große Quecksilberlache eingeschlossen findet, die durch eine weitgehend verborgene Mechanik von Zeit zu Zeit in Schwingung versetzt wird²³; ihr gegenüber antwortet auf "Mercurius" eine Wand aus leuchtend gelbem Schwefel.²⁴ Und während an der Stirnwand der von Horn bespielten Koje zwei Hämmerchen gleichsam 'magisch' von einander angezogen werden,

²¹ Vgl. DAbb. 525b u. die Abb. im Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 135 (Raumskizze) sowie die Dokumentation im *Kunstforum International*, Bd. 75, Nr. 9/10, 1984, S. 71 (DAbb. 525a).

²² Vgl. *Spiral Bath* (1982), Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 34, o. P. "Bäder" bilden im Œuvre der achtziger Jahre ein weiteres Leitmotiv. Dabei lassen sich einerseits für einige der Arbeiten Anregungen aus literarischen Quellen geltend machen – für *Das goldene Bad* (1980, DAbb. 515 u. ebd., Kat. 28) G. Vasari (s. weiterf. unten); für *Das blaue Bad* (1981, auch: *Die chymische Hochzeit*, DAbb. 517) V. Andreae und dessen Allegorie auf das alchemistische 'balneum Mariae' ('Marienbad') in der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz*, für den *Venustrichter* (1986) R. Roussels *Locus Solus* (1916). Andererseits legen diese – zumal entsprechende Vorstellungen etwa auch in Roussels Roman eingeflossen sein dürften – wie auch die Werkgruppe insgesamt Assoziationen zum Deutungsfeld der Alchemie nahe. So sind der *Venustrichter* wie auch das *Bad der verspiegelten Tautropfen* (1985) Außenraumarbeiten, die wie Beuys' *Brunnen* (1952) – an dessen Formgebung Ersterer in seinem Becken unmittelbar erinnern kann – als "Sonnenspiegel" funktionieren, die 'das Obere' mit 'dem Unteren' verbinden (s. o., Kap. III.7. u. Kap. III.8.), während das kondensierende, in Tropfen von den Glasabdeckungen perlende Wasser zum einen an 'chymische' Destillationsprozesse, zum anderen aber auch an die zu ähnlichen Bildern findenden theosophischen Schriften J. Böhmes erinnern mag. Wohl zu Recht bringt Beil 1992, S. 14 die – bereits bei Roussel als "gelbe Kugel" begegnende – Goldkugel des *Venustrichters* mit derjenigen in Verbindung, die auch in der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz*, vgl. Andreae/Maack 1616/1913, S. 91, als auf die Erfüllung des 'opus magnum' vorausweisende "Sonnenkugel" figuriert. Es sei an dieser Stelle noch einmal an die *Sonnenkugel* erinnert, die Beuys 1982 zusammen mit dem *Friedenshasen* im Rahmen der *Schmelzaktion* aus der 'Zarenkrone' formt, vgl. hierzu ausf. oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'".

²³ Dieses "In Schwingung-Versetzen" begegnet bereits in *La Ferdinanda*, wenn die Oberfläche des *Blauen Bades* durch Mischas Cellospiel in Bewegung gerät, was bereits Celant 1981b, o. P., u. 1984/1991, S. 15 sowie ihm folgend Fröhlich 2001, S. 101f. zum Anlass nehmen, die einzelnen Elemente der Szene unter den Vorzeichen einer hermetisch kodierten Geschlechterdualität zu deuten: Mischa und sein Bogen vertreten dieser Deutung zufolge das "männliche Prinzip", durch welchen das "weibliche" Wasser des Bades in Wallung gerät. Fröhlich beruft sich in diesem Zh. auf das von H. Gebelein als "drittes hermetisches Prinzip" bezeichnete "Prinzip der Schwingung", um diese mit der "qualitativen Veränderung" zu assoziieren, auf welche die "hermetische Arbeit" am 'Großen Werk' ziele. Dabei entgeht ihr jedoch ein wichtiges Detail: Tatsächlich wurde dieses von Gebelein so selbstverständlich dem Kanon der hermetischen Prinzipien zugeordnete Prinzip nämlich erst über neo-esoterische bzw. freimaurerische Strömungen in diesen eingeführt – worauf der Autor nur kursorisch verweist, indem er eingangs des entsprechenden Kapitels das sog. *Kybalion* als Quelle nennt, ohne weiter auf selbige einzugehen. Hierbei handelt sich nicht, wie Fröhlich – die sämtliche Interpretationen von Horns "alchemistischen Arbeiten" auf die "sieben Prinzipien" des *Kybalion* stützt – annimmt, um eine Kompilation besonders alter mündlicher Überlieferungen zur Hermetik, die 1981 erscheint. Vielmehr wurde die von drei anonymen Autoren verfasste Schrift erstmals 1908 in englischer Sprache publiziert; es wird vermutet, dass es sich bei einem von ihnen um den Freimaurer, Theosophen und Gründer des B.O.T.A.-Ordens Paul Foster Case handelt. Vgl. für den – von den drei anonymen 'Initiaten' als "Studie über die hermetische Philosophie des alten Ägyptens und Griechenlands" ausgegebenen – Text, der (u. a. auch in seiner die Naturwissenschaften mit einbeziehenden Sicht) den Schriften Heindels und Steiners eng verwandt ist, *Kybalion/Helmrich* 1960. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass Horn dieser Text bereits im Rahmen ihrer Arbeit an *La Ferdinanda* begegnet ist und das Miteinander von musikalischen u. erotischen Schwingungen – zumal im Zh. mit dem rosenkreuzerischen Bezug – ebenso inspiriert hat wie später mittelbar auch das 'zitternde' Quecksilberbad: 1981 erschien das angesprochene Reprint der deutschen Übersetzung; in Italien, wo Horn drehte und über die Publikationen in *Saman* auch zu einschlägigen Gesprächen über ihre Arbeit eingeladen haben dürfte, wie sie auch Celants Interpretationen widerspiegeln, war der Text ebenfalls über jüngere Nachdrucke (u. a. Mailand 1952) präsent.

²⁴ Vgl. DAbb. 525c u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 48/o. P. In der Raumskizze (vgl. DAbb. 525b) noch als "*SULFUR ECKE*" bezeichnet, kann diese Arbeit unmittelbar an Beuys erinnern.

um sich für Minuten miteinander zu vereinen, schließlich jedoch erneut auseinander zu driften, pendelt über einem makellos weißen Gänseei eine gigantische Zirkelnadel, deren Spitze nach einer mählichen Verlangsamung ihrer Ausschläge schließlich direkt über dem Ei zum Stillstand kommt.²⁵ In den zyklisch wiederkehrenden Bewegungen des 'Maschinenzaubers' werden mithin Spannungen aufgebaut, deren endgültige Auflösung gleichwohl lediglich im Imaginären stattfinden kann – ebenso wie die Hochzeit von "Sulphur" und "Mercurius" bildhaft zitiert, aber nicht vollzogen wird.²⁶

In der Raum-Skulptur *Hybrid* (1987) wiederum figurieren zwei riesige, von der Decke herabhängende gläserne "Trichter", deren einer zur Gänze mit Schwefelpulver aufgefüllt ist, wohingegen der andere seinen Inhalt – Kohlenstaub – auf den Boden zu entlassen scheint.²⁷ Ebenso wie die Behältnisse selbst, die einerseits an die in der Pflanzen-Spagyrik gebräuchlichen Filtervorrichtungen²⁸, andererseits die gläsernen Retorten alchemistischer Destillationsapparaturen erinnern können, verweisen ihre Füllungen unmittelbar auf das

²⁵ An Zirkelspitzen erinnernde, große Nadeln, die auf Eier gerichtet sind, begegnen – ähnliche Motive aus *Der Eintänzer* und *La Ferdinanda* aufnehmend, in denen die 'Protagonistinnen' u. 'Protagonisten' eine Faszination für diese Objekte entwickeln (in ersterem Film ist es die eine der beiden Zwillingsschwestern, die in Horns Atelierraum agieren; in *La Ferdinanda* Dr. Marchetti, der die Pfaueneier 'impft') – in zahlreichen Installationen der achtziger Jahre. So etwa auch im *Gegenläufigen Konzert*, das Horn 1987 für die *Skulptur Projekte Münster* entwickelt (vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 55, o. P.), für das Dickel 1988 in diesem Arrangement den Schlüssel zum Verständnis der "geheimen alchemistischen Anspielungen der komplexen Inszenierungen" festmacht (ebd., S. 61), um in der Installation selbst ein Bild der "Läuterung des Gefängnisses" zu erkennen, das ehemals in dem von Horn bespielten Stadtturm untergebracht war. Während er die – hier als brustförmige Schalen gestalteten – Trichter im Innenhof des ehem. Zwingers mit Destillationsvorrichtungen assoziiert, stellt er dem zwischen zwei Nadeln geklemmten Ei eine bekannte Darstellung aus Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1618) zur Seite (vgl. DAbb. 521a u. Abb. in Seligmann 1948/1958/1988, S. 131), "Wer das Ei mit dem heißen Schwert zerschlagen kann, wird ein Vögelchen zum Leben erwecken, das Feuer und Eisen zerstören kann".

²⁶ Vgl. hierzu auch die nachgerade dekorative Präsentation in einer Arbeit wie *Kästen für Phoenix* (1983), die aus drei Glaskästen besteht, in denen sich von einander separiert Schwefelpulver, Quecksilber und – das "alchemistischen Vorstellungen" entsprechend aus der "Chymischen Hochzeit" der beiden hervorgehende – Gold befinden. Vgl. zu dieser Arbeit, die von Wechsler 1983 prominent angeführt wird, um für eine Ästhetik der Hermetik geltend zu machen ("As Horn suggests in Kasten für Phönix [...] beauty is the result of an alchemical purification [...]"), ebd., S. 90), auch Fröhlich 2001, S. 71f. – deren Versuch, im Vergleich auch *Metamorphosis of Beatrice* (1986, vgl. DAbb. 523 u. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 50) als entsprechendes Sinnbild der 'coniunctio' zu deuten, trotz der zweifellos vorhandenen Anlehnung an die alchemistische Allegorik, problematisch bleibt: Zwar entsprechen die Farben schwarz-weiß(grau)-rot den drei Stufen 'nigredo', 'albedo' u. 'rubedo' (vgl. Jung 1944/1995, S. 268). Doch just für den untersten Kasten, den Fröhlich als Bild der 'cohabitatio' und 'höchste' Stufe deuten will – was das in caput mortuum gebettete Ei in der Tat nahe legen kann – wäre zu vermerken, dass die verwendete Farbsubstanz selbst ebenfalls für die 'nigredo' steht (vgl. Jung 1944/1995, S. 459); umgekehrt ist das schwarze Eisenoxid des oberen Kastens nicht so ohne weiteres mit der 'nigredo' gleichzusetzen und die Asche im mittleren Kasten eher grau als weiß. Insofern wäre wohl – der im Titel angesprochenen "Metamorphosis" entsprechend – der Akzent eher auf die (Symbole der) Wandlung selbst zu setzen, auf die alle drei Kästen wie auch der Dante-Bezug in unterschiedlicher Weise anspielen.

²⁷ Vgl. DAbb. 526 u. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 53 (o. P.). Der Eindruck, dass bei dem einen der beiden Gefäße der Kohlestaub direkt aus dem Glasbehältnis auf den Boden rieselt, wird durch dessen geringere Füllung und den Kohlestaub-Haufen unter dem Trichter lediglich erweckt; tatsächlich sind *beide* Glasbehälter verschlossen.

²⁸ Wie bereits erwähnt, begegnen solche konischen Trichter auch bei Joseph Beuys, so. etwa im *Lavendelfilter* (1965, vgl. den Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 148f. u. die Abb. ebd., S. 149/DAbb. 527); sowie als Gefäße der "Ausgießung" in den achtziger Jahren auch auf Anselm Kiefers Bildern, vgl. etwa *Ausgießung* (1982-1986, DAbb. 358b u. Abb. in Arasse 2001, S. 218/219). Zur Pflanzen-Spagyrik vgl. Hauschka 1942 u. Gebelein 1996, S. 19ff.

Assoziationsfeld der 'ars magna': Während der Schwefel das feurige Element vertritt, wird ihm hier jedoch – anders als in Allegorien auf die 'coniunctio oppositorum' – nicht das Quecksilber gegenübergestellt, sondern mit der Kohle jener Stoff, der als organischer "Urstoff" sowohl im Sinne einer 'prima materia' das Potential eines energetischen Wandlungsprozesses als auch dessen Ergebnis verkörpern kann; so etwa, wenn er bei Rudolf Steiner als 'irdische Materialisation' des "Steins der Weisen" begegnet.²⁹ Um das Gegenüber der beiden Stoffe zum Sinnbild einer "Chymischen Hochzeit" zusammenzuführen, deren zweigeschlechtliche Frucht sich mit dem Titel des Ensembles in Verbindung bringen lässt, muss man die "Substanz" allerdings einer anderen Lesart zuführen: als dem Mutterschoss der Erde entnommene Materie, die als 'weibliches' Pendant zum 'männlichen' Element des Schwefels figurieren kann.³⁰

Auf der anderen Seite entstehen zeitparallel jedoch auch komplexe Bildräume, die – obzwar sie ganz ähnliche Elemente enthalten – keineswegs immer so eingängig mit "alchemistischen Vorstellungen" in Verbindung zu bringen sind: Während sich etwa das von Kohle bestäubte Ei, das 1986 in Horns Installation für das Wiener Theater am Steinhof begegnet, unschwer einer entsprechenden Deutung zuführen lässt³¹, ist eine solche für das *Schwarze Bad*, dessen dunkle Spiegelfläche zwei metallene Kämmen in Wellenbewegungen bringen, nicht zwingend³²; der leuchtende Konus schließlich, über dessen Spitze die Nadel des Pendels zum Stillstand kommt, ist nicht aus Schwefel, sondern aus indischgelbem Pigment aufgehäuft.³³ Leuchtend gelber Farbstoff ist es auch, den in *A Rather Wild Flirtation*

²⁹ Vgl. Steiner GA 232/1974, S. 208 sowie DAbb. 138 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers" sowie weiterf. Kap. III.8. Kohle als 'prima materia' steht hier in enger Beziehung zur – ebenfalls kohlenstoffhaltigen – Pflanzenasche, die in der Pflanzen-Spagyrik eine zentrale Rolle spielt, ist jedoch als für den Verbrennungsprozess einsetzbarer 'Urstoff' ausgewiesen und hat zudem auch eine andere Material- und Formqualität. Asche verwendet Horn weit seltener, gleichwohl in einschlägigem Bezug zur Alchemie; so in der bereits erwähnten Arbeit *Metamorphosis of Beatrice* (1986, s. DAbb. 523) und mehr als zehn Jahre später in *The Book of Ashes* (2002), in der ein goldener Zirkel durch über einem Spiegel ausgestreute Asche kreist, zu dieser Arbeit vgl. Castro 2003 (Abb. ebd., S. 80).

³⁰ So Fröhlich 2001, S. 76, in direkter Übernahme der freilich sehr assoziativen Interpretation von Celant 1994, S. 55. Spector 1994, S. 73 wiederum verweist ausgehend von dem Titel der Arbeit auf den "hybriden Charakter" des hermaphroditischen "Mercurius" u. stellt ihren Ausführungen – ohne allerdings den Bezug zur Darstellung weiter zu präzisieren – das *Emblema XXXIII* aus Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1618) gegenüber, das den einer 'calcinatio' zugeführten alchemistischen Hermaphroditen zeigt ("Hermaphroditus mortuo similis, in tenebris jacens, igne indiget", vgl. DAbb. 528 u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 62/S. 87; sinnverwandt s. a. DAbb. 189).

³¹ Vgl. DAbb. 522 u. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 59/S. 117. Horn bespielte im Rahmen der Festwochen-Ausstellung *Wien Fluss* die zum Komplex des ehem. Sanatoriums gehörenden Räume in Zusammenarbeit mit Jannis Kounellis.

³² Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 57/S. 114. Cooke 1989 verweist in diesem Zusammenhang auf die – auch in Horns anderen "Bädern" anklingenden – Assoziationen zu im alchemistischen Prozess versinnbildlichten "purification and cleansing rituals" (ebd., S. 9). Fröhlich 2001, S. 113, assoziiert es aufgrund seiner schwarzen Farbe mit der 'nigredo', allerdings ohne diese Deutung weiter zu begründen – wiewohl dies unter Verweis auf das "schwarze Wasser" bzw. den Sumpf, dem in Allegorien auf die 'nigredo' zu begegnen ist, durchaus möglich wäre (vgl. etwa das Blatt aus Trismosinus' *Splendor Solis*, abgeb. bei Jung 1944/1995, Abb. 219/S. 460).

³³ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 58/S. 115.

(1988)³⁴ das Spiel zweier Spiralzeichner in rhythmischen Abständen aus einem kugelförmigen Filter entlässt; ein Lot wird in Schwingung versetzt, um sich anschließend wieder über einem mit Quecksilber gefüllten Glastrichter auszupendeln; im Hintergrund der Szenerie, die – wie häufig bei Horn – von einem Fernglas beobachtet wird³⁵, steht *Orlando*, ein mit Kohle gefülltes Paar schwarzer Lackschuhe, über dem zwei Kupferschlangen Küsse aus Hochspannung tauschen.³⁶ Spiralzeichner, mit Quecksilber, pigmentgefärbter Flüssigkeit, Tinte und Kohle gefüllte beziehungsweise bestäubte Glastrichter, ein zwischen Nadeln geklemmtes Ei und ein Fernglas sind die Akteure im zeitgleich entstandenen *Art Circus*, deren Kunststücke im "Zirkusrund" von einer Peitschenmaschine angetrieben werden.³⁷

Mithin wird das Assoziationsfeld der Alchemie zwar geöffnet, so dass es auf die von suggestiven Farb- und Materialsetzungen bestimmten, teilweise mechanisch belebten Szenarien abstrahlen und zu entsprechenden Deutungen zu verführen vermag – gleichwohl ist es kaum möglich, diese in geschlossene Interpretationen zu überführen, in denen sie als alleiniges Leitmotiv funktioniert. Und wenn schon bei den in Materialverwendung und Titeln weitaus direkter auf die hermetische Tradition verweisenden Arbeiten wie *Hybrid* die Übersetzung der einzelnen Elemente bei genauerer Betrachtung eine eingängige Zu- und Einordnung in deren Modelle problematisch bleibt³⁸, so gilt dies einmal mehr für diejenigen Arbeiten, in denen sich ein freier Umgang mit diesem bildnerischen Vokabular entfaltet. Blickt man etwa auf *An Art Circus*, so lässt sich der Bezug zur 'ars magna' um so schwerer im Licht einer auf geistige Läuterung und Ganzheitlichkeit hinwirkenden Transformation betrachten, als durchaus auch die Parodie eines

³⁴ Vgl. für das unter diesem Titel gefasste Ensemble die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 63. In dem ebd. dokumentierten poetischen Text, den die Künstlerin unter dieser Überschrift für die Ausstellung gleichen Titels in der Galerie de France bzw. für den aus Anlass zeitparalleler Werkpräsentationen zusammen mit der Galerie Marian Goodman/New York (*An Art Circus*) u. der *Carnegie International* Pittsburgh (*Hydra Forest*) herausgegebenen Katalog verfasst hat, werden dem "Wilden Flirt" noch weitere Arbeiten zugerechnet, die teilweise im selben Raum zu sehen und auf diese Weise in das Kernensemble integriert waren, so das *Hydra-Piano* bzw. *Schlangenklavier* (1988, ebd. Kat. 66) – ein schwarzer Kasten, dessen Motorik eine Quecksilber"schlange" in Bewegung versetzt; *La petite veuve* (1988, ebd., Kat. 69), die ihr Gefieder aus Rabenfedern spannt; *Die preußische Brautmaschine* (1988, ebd., Kat. 59), die an der Wand tanzende weiße Pumps mit preußischblauer (und blutroter) Tinte befleckt, *Dormir comme des petites cuillères* (1988, ebd., Kat. 64) und *Orlando* (1988, ebd., Kat. 65).

³⁵ Vgl. zum Motiv der Ferngläser bei Horn ausf. Cooke 1997, insb. S. 25ff.

³⁶ Zu der auf die ihr Geschlecht mehrfach wechselnde, durch Räume und Zeiten reisende Hauptfigur aus Virginia Woolfs gleichnamigem Roman (*Orlando. A Biography*, London 1928) heißt es in Horns poetischem Text (vgl. die Anm. oben): "Sonnenstaub rieselt / Orlando bittet zum Tanz / weiblich-männlich gepolt / sprüht blitzenden Beifall / von seinem Logensitz." In ihrem Aufbau wie auch thematisch ist die Arbeit eng mit *Hydra Forest. Performing for Oscar Wilde* verwandt, die im selben Jahr als Horns Beitrag zur *Carnegie International* in Pittsburgh entsteht; vgl. DAbb. 529 sowie hierzu weiterf. unten.

³⁷ Vgl. DAbb. 520ab u. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 57 (o. P.). Mit "Art Circus" wird im angloamerikanischen Jargon der vom Kunstmarkt und dem "Fegefeuer der Eitelkeiten" (Th. Wolfe) regierte "Kunstbetrieb" bezeichnet.

³⁸ Vgl. die Anm. oben. Insbesondere auf die Frage, inwieweit sich dabei der Bezug auf die Alchemie – wie dies Fröhlich 2001 nahe legt – mehr oder weniger ausschließlich auf das Idealbild des Androgyns zurücklesen lässt, wird i. F. noch zurückzukommen sein.

entsprechenden Versprechens der Transzendierung durch Kunst zur Disposition zu stehen könnte – zumal, wenn man die ursprünglich in Korrespondenz mit dem Ensemble präsentierte, um sich selbst kreisende, leere Bilderrahmen bespritzende *Painting Machine* (1988) oder dieser verwandte Arbeiten, die in diesem Zeitraum entstehen, mit einbezieht.³⁹ Einer solchen Deutung widersetzt sich jedoch der von einer poetischen Spannung getragene Gesamteindruck, den das Miteinander der vom Kreisen des Spiralzeichners gleichsam in einen 'magischen Zirkel' eingeschlossenen Objekte hinterlässt.

– Kunst-Geschichten –

Was den "Kunstzirkus" mit den übrigen Arbeiten verbindet, ist neben der Hermetik des Arrangements und der geheimnisvollen 'Aura', die das selbstbezügliche Treiben der animierten Objekte und ihrer stummen Begleiter gleichermaßen umgibt, ein spannungsvolles Gefüge von Artifizialität und Sinnlichkeit, das über die Formen- und Materialsprache eine energetische, teils sogar direkt erotische Aufladung erfährt: Charakteristika, die sich bereits in den frühen Arbeiten der Künstlerin auffinden lassen, mit den Filmarbeiten ab Mitte der siebziger Jahre an Ausprägung gewinnen, um im Verlauf der achtziger Jahre schließlich zu Stilmerkmalen werden, die einerseits als spezifische Qualitäten des Werks dazu beitragen, Horns Position in der internationalen Kunstszene zu etablieren, andererseits aber auch eine Positionierung des Œuvres im Kontext der Kunstgeschichte ermöglichen – so nicht zuletzt auch gegenüber den im voraus Gegangenen vorgestellten, einschlägig konnotierbaren Werkkomplexen von Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Sigmar Polke.

Zunächst jedoch können sowohl der 'Maschinenzauber', den Horns kinetische Objekte entfalten, wie auch die Symbolsprache ihrer Arbeiten, von der schon der *Eintänzer* und *La Ferdinanda* maßgeblich geprägt sind, auf das Umfeld des französischen Surrealismus und dessen Spuren in der jüngeren Kunstgeschichte zurück verweisen. Wenn schon die "Körperextensionen" und "Maskeraden" der frühen Objekt-Performances entsprechende Assoziationen gestatten – und zwar sowohl in ihrer erotisch aufgeladenen Materialsprache, als auch darin, dass bereits hier Bilder begegnen können, die Beziehungen zur arkanen Symbolik zu unterhalten scheinen⁴⁰, so gilt dies um so mehr für die wortwörtlich surrealen Szenarien der Filme, für einzelne Bilder ebenso wie für die Objekte, die eine Brücke zum

³⁹ Vgl. für die *Painting Machine* die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 60 (o. P.). Neben zahlreichen Arbeiten, in denen Horn mechanisch belebte Pinsel agieren lässt, begegnet das Prinzip der malenden Automate im engeren Sinne in Variationen in mehreren anderen zeitnah entstandenen Arbeiten, so im *Scarabaeus Who Paints* (1986), in der *Preussischen Brautmaschine* (1988) und in *Les Amants* (1991, Abb. ebd., Kat. 91), wobei insb. in letzterer Titel wie "Vermischung der Säfte" erneut das Motiv der 'coniunctio' assoziieren lassen – während anders als bei Saint Phalle der Bezug zum gleichnamigem 'Arkanum' des Tarot nicht so ohne weiteres herzustellen ist. Zur naheliegenden Frage, inwieweit Tinguelys gleichnamige Arbeit für die *Painting Machine* Pate gestanden hat, vgl. weiterf. unten, Abs. "'Weibliche Meisterschaft'".

⁴⁰ Vgl. die Anm. oben sowie a. die nachfolgende Anm. Der mit Horn eng befreundete Dichter T. Baum schreibt bereits 1977 andeutungsvoll von einer "ein wenig esoterische[n] Vorstellungsebene" ihrer Feder-Arbeiten (ebd., S. 43; im engl. Original sogar etwas deutlicher von einer "more esoteric plane of notion").

übrigen Œuvre schlagen und in Werkkomplexe überführt werden, in denen diese weitere Variationen erfahren.

Tatsächlich teilt Horn mit dem Surrealismus nicht nur die Vorliebe für absurde oder anspielungsreich-erotisch aufgeladene Maschinenkonstruktionen und Automatenphantasien, wie sie in unterschiedlichen Formulierungen bei Künstlern wie Marcel Duchamp und Max Ernst⁴¹ ebenso begegnen wie in der surrealistischen Literatur und in den von den surrealistischen Künstlern konsultierten literarischen Quellen von Frank Kafka bis hin zu Raymond Roussels Roman *Locus Solus*, von dem sich die Künstlerin nachweislich inspirieren ließ.⁴² Ähnliches gilt auch für das Interesse an der Alchemie und namentlich an der 'geheimnisvollen', häufig auch erotischen Ausstrahlungskraft hermetischer Bilder, sowie den Bezügen, die diese zu den 'inneren Gesichtern' des Traums und des Unbewussten zu unterhalten scheinen.

Gerade vor diesem Hintergrund liegt es einmal mehr nahe, Horns 'Rhetorik der Hermetik' in jenem modernen Bezugsrahmen zu betrachten, für den C. G. Jung mit seinen Schriften grundlegende Koordinaten geliefert hat, an denen sich im Anschluss an die von Breton ausgerufene "occultation profonde" im Zuge des "Zweiten Atem des Surrealismus" auch zahlreiche Künstlerinnen und Künstler zu orientieren begannen.⁴³ Weitaus deutlicher, als dies etwa für Beuys und Kiefer festgestellt werden konnte, scheint dabei die psychoanalytischen Perspektive, aus der heraus Jung die "alchemistischen Vorstellungen" in seine "Archetypenlehre" einband, eine zentrale Rolle zu spielen: im Hinblick auf die besondere Bedeutung nämlich, die dieser den Geschlechterdarstellungen in der alchemistischen Allegorik zuzuerkennen pflegte. So sah Jung in der Alchemie weniger eine experimentelle Wissenschaft oder ein philosophisches System, sondern verstand die alchemistische Arbeit am 'opus magnum' vor allem anderen als "Individuationsprozess", als Ausdruck eines Bemühens um Selbstfindung und läuternde Wandlung der Psyche. Wenn die alchemistische

⁴¹ Max Ernst wird – sicherlich zu Recht – schon früh die in mehreren Arbeiten der siebziger Jahre figurierenden Federkleider bzw. -masken als Anregung angeführt; neben dessen 1940 entstandenem Gemälde *Die Einkleidung der Braut* (vgl. Celant 1994 u. die Abb. ebd., S. 53) wäre allerdings etwa für das *Federkleid* bzw. *-instrument* (1972) u. namentlich mit Blick auf die von Horn vorgeführte Benutzung – zwei Frauen 'entkleiden' den das *Federkleid* tragenden Mann, indem sie die Lamellenfenster öffnen – auch an die von Calvesi 1975 Duchamps *Mariée, mise à nue...* zur Seite gestellte alchemistische Allegorie der "Entkleidung der Braut" zu denken, die Horn über ihre Auseinandersetzung mit Duchamp bekannt gewesen sein könnte; vgl. DAbb. 513ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/ Berlin 1977, S. 42 sowie DAbb. 514 u. die Abb. in Calvesi 1975, Nr. 57/o. P.; hierzu auch Kuni 1995, S. 114/115.

⁴² Dies verraten – wie auch im Fall der Bezugnahmen auf Dante, V. Woolf u. O. Wilde – in der Regel schon die Titel der Arbeiten; auf Horns Umgang mit 'Vorbildern' bzw. Referenzen wird i. F. noch näher einzugehen sein. Speziell auf surrealistische Literatur referiert Horn bereits in den *Berlin-Übungen*, deren Schlussbild sie ein Zitat aus dem von A. Breton und P. Eluard gemeinschaftlich verfassten Text *Die unbefleckte Empfängnis (L'immaculée conception)*, 1930), vgl. Felix 1977, S. 90. Roussels Roman erschien – ähnlich wie ausgewählte Schriften Bretons u. a. Surrealisten – Ende der sechziger Jahre erstmals in deutscher Übersetzung (*Locus Solus*, Neuwied/Berlin 1968).

⁴³ Vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2., sowie neben den bereits mehrfach auch im Zuge der Untersuchungen zu Beuys, Kiefer und Polke angeführten Titeln – Jung 1944/1995, Jung 1957/1995 u. Jung 1978/1995 – zum früh etwa schon von H. Read u. a. thematisierten Einfluss Jungs auf den späten Surrealismus neben Choucha 1992, Lichtenstern 1992 u. Kuni 1995 ausf. die Diss. von Zuch [2001]/2005.

Symbolsprache diesen Prozess in Bilder gefasst habe, deren Niederschlag und Fortleben sich bis in die Traumsymbolik des modernen Menschen hinein weiterverfolgen lasse, so Jung, müsse auch der die in beiden Bildreichen begegnende Prominenz des Sexuellen entsprechende Beachtung geschenkt werden; insbesondere weise die sexuelle Vereinigung in der 'coniunctio oppositorum' auf das menschliche Streben nach einer primordialen Ganzheitlichkeit und die prinzipielle Bisexualität der menschlichen Psyche hin, die in der Figur des alchemistischen Androgyn einen bildhaften Ausdruck finde.⁴⁴

Zweifellos erweisen sich Rebecca Horns Arbeiten gerade in ihren Anlehnungen an "alchemistische Vorstellungen" auffallend häufig mit Assoziationen des Körperlich-Sexuellen durchsetzt, die sich zugleich über psychische oder emotionale Momente vermitteln. Die Nadeln und Zirkel, die über Flüssigkeiten pendeln beziehungsweise kreisen oder die Schalen der omnipräsenten Eier zu penetrieren drohen, fordern entsprechende Deutungen ebenso heraus wie die – teilweise sogar mit milchig-opaker Flüssigkeit gefüllten – brustförmig gestalteten gläsernen Schalen, die ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre mehrfach begegnen. Neben Bildern der Geschlechterspannung, in denen einander mehr oder weniger explizit 'weiblich' oder 'männlich' kodierte Elemente gegenüberstehen, ist dabei – und auch dies verbindet Horn mit dem Surrealismus – nicht selten ein drittes, 'androgynes' oder 'hybrides' Element vertreten, wie es in Titel von Werken wie *Hybrid*, *Orlando* oder der dem homosexuellen Dichter und Dandy gewidmeten Installation *The Hydra Forest. Performing [for] Oscar Wilde* (1988) denn auch explizit angesprochen wird.⁴⁵ Anhand dieser Arbeit, die Horn im Entstehungsjahr den renommierten Preis der *Carnegie International* einträgt, lässt sich exemplarisch erläutern, wie im Œuvre der späten achtziger Jahren 'ars combinatoria' und 'ars magna' im Spannungsfeld von Hermetik und Erotik unter den Vorzeichen des Androgynen zusammenfinden.

"Die vierzehnköpfige Hydra / elektrisch geladen / hängt drohend im Raum / speit: / stechende, brennende, verkohlende, / Blitzschlag zerstörende Küsse / zwischen die Schlangenpaare / Die Hirnschale zusammenpressen / die Tropfen in der Kehle einfrieren / die magnetischen Felder im Körper verdrehen / sich auflösen unter vierhundertsechzigtausend Volt. / Von Pittsburghs Kohle beschwert / schweben nur Oscar Wildes letzte Schuhe / von neuer Energie beflügelt im Raum."⁴⁶

⁴⁴ Vgl. hierzu neben Jungs Erläuterungen zu 'opus magnum' in Jung 1944/1995, S. 265ff. namentlich seine Ausführungen zum *Mysterium Coniunctionis* (Jung 1957/1995) u. in den *Studien zu alchemistischen Vorstellungen* das Kapitel zu "Mercurius als Doppelnatur" (vgl. Jung 1978/1995, S. 236f.; die zugrunde liegende Abhandlung wurde erstmals 1944 publiziert). Für den Surrealismus wurde dieses Bild – dem in künstlerischen Arbeiten auch schon vor Erscheinen von Jungs einschlägigen Aufsätzen bzw. Büchern zu begegnen ist – allerdings auch über andere Quellen bzw. Autoren vermittelt, so etwa die Aufsätze von A. Béguin u. K. Seligmann, die in surrealistischen Zeitschriften erschienen; vgl. insb. Béguin 1938 sowie die Schriften A. Bretons.

⁴⁵ Vgl. DAbb. 529 u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 64/S. 127; sowie neben auf diese Arbeit fokussierenden Passagen in den Katalogbeiträgen von Cooke 1989 u. Spector 1994 die Artikel von Roustayi 1989 u. Dickel 1989; sowie im Wesentlichen diese zusammenfassend Fröhlich 2001, S. 83-87. Oskar Wilde war, nebenbei bemerkt, Mitglied der Freimaurerloge der Universität Oxford – wiewohl wenig wahrscheinlich ist, dass dies für Horns Arbeit eine Rolle gespielt hat; wie die "Loge" im Text zu *Orlando* (vgl. die Anm. oben) verweist auch hier der Titel ("Performing [...]") auf das Theatrale der Installation.

⁴⁶ R. Horn, Pittsburgh 1988, vgl. Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, S. 126.

Der Text, den Horn für die Installation verfasst, führt unmittelbar ins Bild: Sieben "Schlangenpaare" aus Kupfer hängen Kopf an Kopf von der Decke herab, um von Zeit zu Zeit glühende Küsse aus Hochspannung zu tauschen, die ihre Schwänze zucken lassen, während sich die blau leuchtenden Blitze im glänzenden Rund des Quecksilbers spiegeln, das sechs unter ihnen platzierte Glastrichter fassen – anstelle eines siebten ist ein Paar schwarzer Lackschuhe aufgestellt, aus dem schwarze Kohlestücke quellen. Hat Oscar Wilde, dessen Füße die Schuhe einst trugen, beflügelt wie Hermes und von den aus dem gefährlichen Himmel des *Hydra Forest* hervorzuckenden Energiestößen transformiert, zu einer über-sinnlichen, geistigen Existenzform gefunden?⁴⁷ Sind die erdschweren Stücke von "Pittsburghs Kohle" – wie Lynn Cooke vorschlägt – unter den Vorzeichen der 'Nigredo' als Rückstand eines alchemistischen 'opus magnum' zu deuten⁴⁸, dem die Kopulationen der Kupferschlangen die Wärme zuführen, wenn ihre stromleitenden Leiber die Geschlechter tauschen? Und deutet sich in der Doppelexistenz, zu welcher der homosexuelle Dichter mit dem Protagonisten aus Heiner Müllers *Herakles 2 oder Die Hydra* verschmilzt, der den dunklen Schlangenwald seiner eigenen Psyche durchwandert und von dieser erstickt zu werden droht⁴⁹, bereits jene Erlösung an, von dem der Widerschein der tödlichen Schlangenküsse im Quecksilber künden könnte: Dahingehend nämlich, dass die effemierte Männlichkeit des Dandys dem an sich selbst krankenden herkulischen Helden einen Ausweg weist, den dieser in der Anerkennung seiner 'Weiblichkeit' gefunden hat – in einer Androgynität, die ihm gesellschaftliche Ächtung eintragen mochte, zugleich aber Sinnbild der ästhetischen Utopie der Kunst seiner Zeit war, so dass in dieser sein Begehren nach (Selbst-)Verwandlung Erfüllung finden konnte?

Dass weder Text noch Bild auf diese Fragen eine endgültige Antwort geben, resultiert nicht allein aus den heterogenen Quellen, aus denen die Arbeit ihre Inspiration bezieht, sondern auch aus dem Umstand, dass die einzelnen Elemente des Ensembles mehrfach kodiert erscheinen und sich dementsprechend auch die Bezüge, die sie zur arkanen Symbolik unterhalten, einer schlichten Übersetzung in eingängige Interpretationen entziehen. Gerade dies erhöht jedoch die Anziehungskraft des Bildes und fügt sich schlüssig in den Gesamteindruck einer geheimnisvollen "Ausstellung von Ausstrahlung" ein, deren 'Rhetorik der Hermetik' mit dem Versprechen der Erlösung spielt – während sie eine Auflösung des Rätsels verweigern muss, um ihre 'Aura' aufrecht zu erhalten.

⁴⁷ So Fröhlich 2001, S. 85, die (ihrerseits hierin Roustayi 1989, S. 67f. folgend) in diesem Sinne die "alchemistische Läuterung" direkt auf Wilde und dessen aus einer Anklage wegen homosexueller Verführung resultierenden Gefängnisaufenthalt bezogen sehen will; dabei allerdings just die direkteste Referenz auf das 'opus magnum', nämlich die – rechnet man die Substitution eines Quecksilbertrichters durch das Schuhpaar mit ein – zweifache Referenz auf die Siebenzahl, übersieht, welche eine solche Deutung (unabhängig davon, ob man Wildes leidvollen Gefängnisaufenthalt als 'Läuterungsprozess' glorifizieren will) unterstützen würde.

⁴⁸ Vgl. Cooke 1989, S. 9.

⁴⁹ Mit Müller hat Horn bis zu dessen Tod mehrfach zusammengearbeitet; auf das später in die von Müller zusammen mit R. Wilson u. D. Byrne inszenierte Oper *The Forest* (1988) eingegangene Fragment *Herakles 2. Die Hydra* verweist kursorisch bereits Roustayi 1989, S. 67; vgl. für den Originaltext ders.: Werke, Bd. II: Die Prosa, Frankfurt a. M. 1999, S. 94-98.

In diesem Sinne finden in Horns poetischen Inszenierungen immer wieder Geschichte und Geschichten zu Konstellationen zusammen, in denen bereits bekannte Elemente ihres bildnerischen Vokabulars in neuen Variationen begegnen und sich – unterstützt von Titeln und begleitenden Texten – mit spezifischem Sinngehalt aufladen können, dessen Deutungshorizont vom Assoziationsfeld "alchemistischer Vorstellungen" wesentlich bestimmt, doch nie in Gänze ausgefüllt wird, wobei ihm die erotisch aufgeladene Symbolsprache der Bilder eine besondere Spannung verleiht. Vor allem Letzteres unterscheidet Horns Rekurse auf die hermetische Tradition von denjenigen Anselm Kiefers, die demgegenüber ganz auf das Pathos der großen Geste vertrauen, während ihre Funktion *innerhalb* der jeweils verfolgten ästhetischen Strategien – ungeachtet aller augenfälligen Unterschiede zwischen beiden Positionen – durchaus verwandt erscheint: Bei beiden liefert die Anlehnung an eine alchemistische "Substanzlehre" im Material und eine mit dieser verknüpfte Anmutung des 'Archetypischen' mehr als ein sinnstiftendes Surplus, das die 'individuelle Ikonographie' mit Bedeutung ausstattet; sie ist vielmehr das zentrale Vehikel einer 'Rhetorik der Hermetik', die sowohl in Form- und Materialsprache – so verschieden diese in der Umsetzung auch ausfallen – ihr Unterpfand findet, wie sie auch den Gesamtcharakter der Arbeiten prägt.

Wie Kiefer, scheint dabei auch Horn auf ihre Weise von Beuys 'gelernt' zu haben. Erneut zeigen sich Distanz und Nähe zunächst einmal in der Art und Weise, wie die Bezugnahmen auf die 'ars magna' in das bildnerische Vokabular transformiert werden, führt man sich noch einmal vor Augen, wie Beuys die alchemistische "Substanzlehre" in seinen plastischen Umgang mit dem Material überführt. So begegnen auch bei Beuys unter einschlägigen Vorzeichen 'Paarbildungen' bestimmter Stofflichkeiten, etwa der Metalle Kupfer und Eisen, die sich über ihre Einbindung in die hermetische "Korrespondenzlehre" den Planeten Venus und Mars beziehungsweise dem weiblichen und dem männlichen Geschlecht konnotieren lassen, wobei Aktionen wie *Vitex agnus castus* (1972) oder Objekten beziehungsweise Installationen wie dem *Plastisch/thermischen Urmeter* (1984) der 'coniunctio oppositorum' durchaus auch eine erotische Komponente eignet.⁵⁰ Und wenn Beuys die paracelsische Trias "Sulphur", "Mercurius" und "Sal" zitiert, um sie in Bezugnahme auf die anthroposophische Dreigliederungsidee dem körperlichen Wollen, dem seelischen Fühlen und dem geistigen Denken zu korrelieren, finden sich auch diese leiblichen Vorstellungen zugeordnet: Organische Substanzen wie Fett, Filz und Blut, Mineralien und Chemikalien werden als künstlerische Materialien eingesetzt; Trichter, Filter, Schläuche, Reagenzien und andere Gefäße legen bildhafte Vorstellungen von Körperhöhlungen und Organen nahe.

Im Gegensatz zu Beuys verzichtet Horn in ihren Installationen und Objekten jedoch weitgehend auf den Einsatz organischen Materials, sieht man einmal ab von den Federn, die in zahlreichen Variationen auf die Pfauenmaschine begegnen, den Eiern, deren fragile

⁵⁰ Vgl. zu *Vitex Agnus Castus* ausf. oben, Kap. III.8.; zum *Plastisch/thermischen Urmeter* ausf. Graevenitz 1995, 1996 u. 1997a.

Präsenz sich mit Vorliebe von Nadeln und Zirkeln kombiniert findet, und der Kohle, die neben Schwefel und Quecksilber wiederholt als einer jener Stoffe eingesetzt wird, die unmittelbare Assoziationen mit einer alchemistischen "Substanzlehre" aufrufen.⁵¹ Gleichwohl werden auch diese Materialien in höchst ästhetisierter Form präsentiert und selbst die Substanzen im eigentlichen Sinne bleiben aufgrund ihrer Unterbringung in Kästen und Trichtern voneinander separiert, so dass der Gedanke an etwaige Folgen ihrer spannungsvollen Begegnung zwar provoziert werden mag, chemische Reaktionen jedoch ebenso wie die "Chymische Hochzeit" lediglich in der Imagination, also vor dem 'inneren Auge' des Betrachters statt haben können. In diesem Sinne sprechen Arbeiten wie *Sun Dusted Gold Rush* (1986) oder *Titanus Yellow* (1988), in denen leuchtendgelbes Farbpigment figuriert, zwar bildhaft eine Verknüpfung mit "alchemistischen Vorstellungen" an, jedoch ohne dass diese zugleich auf 'substanzialer' Ebene im Material ihre Einlösung finden würden, wie dies etwa in *Gold Rush* (1985) noch der Fall ist.⁵² Das (Be-)Deutungsfeld der Alchemie bleibt damit nicht nur als symbolischer Raum gekennzeichnet, in dem materiale Prozesse stets als geistige verstanden werden wollen – was durchaus auch Beuys' mit seinem "Substanzbegriff" für seinen Materialgebrauch geltend gemacht wissen wollte; vielmehr begegnet auch das Material selbst bei Horn weniger als Substanz denn vor allem als deren Bild.

Gleiches gilt nicht nur für jene Installationen und Objekte, in denen zusammen mit der erotischen Spannung, die aus einer Begegnung der Geschlechter erwachsen kann, die in der alchemistischen Allegorik omnipräsente Anthropomorphisierung der 'coniunctio oppositorum' angesprochen scheint, sondern auch insgesamt für die ästhetischen Transformationen körperhafter Präsenz und körperlicher Prozesse: Anstelle von Körpersekreten wie Blut bevorzugt die Künstlerin entsprechend eingefärbte Flüssigkeiten, die zwar bildhaft in der Weise eingesetzt werden, die Körperliches zwar unmittelbar

⁵¹ Zwar wäre zu ergänzen, dass auch Beuys die alchemistische "Substanzlehre" – wiewohl er in einigen Arbeiten auch direkt auf sie referiert – in eine *eigene* 'Materialikonographie' übersetzte. Gerade dabei spielen jedoch nicht nur Materialqualität und Stofflichkeit – im Hinblick auf die physikalischen und chemischen Eigenschaften ebenso wie deren symbolische Belegung – eine zentrale Rolle, sondern vielfach auch deren Reaktivität und Veränderlichkeit im zeitlichen Prozess. Diese für einen Großteil des von Beuys eingesetzten organischen Materials charakteristische Qualität ist bei Horn absichtsvoll eliminiert; so verwendet sie bewusst nur solche organischen Materialien, die im Idealfall ohne Verfallsprozessen zu unterliegen überdauern, vgl. Horn/Celant 1993, S. 25. Zu Beuys' "Substanzbegriff" und seinen Referenzen auf die alchemistische "Substanzlehre" vgl. ausf. oben Kap. III.7. ff.

⁵² Vgl. die Abb. der erstgenannten Arbeiten im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 70 für *Titanus Yellow*, wo das gelbe Pigment auf einen mit schwarzer Tinte gefüllten, verschlossenen Glastrichter gestäubt wird; für *Sun Dusted Gold Rush* als Teil der Installation *The Yellow-Black Race of Pigments* ebd. Kat. 41. In der verwandten Arbeit *Gold Rush* (1985, DAbb. 524 u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 42) hingegen rieselt Kohle auf einen Goldbarren, hier greift Horn im Gegensatz zu den beiden anderen Arbeiten also direkt auf eine einschlägige Materialsymbolik zurück, welche in Letzteren nur über die Farbwahl evoziert wird. Der Titel der Arbeit ruft zunächst zwar weniger die Suche nach dem 'inneren Gold' denn das mit dem historischen "Goldrausch" assoziierte Schürfen u. die Minenarbeit in den Sinn, welche das sog. "schwarze Gold", die Kohle zu Tage fördert – um über dieses Bild nichts desto weniger an das Assoziationsfeld der Alchemie anzuschließen, vgl. hierzu Kap. III.7. u. DAbb. 128; zu verweisen wäre – zumal mit Blick auf Horns Orientierung nach Italien, die sich auch insgesamt mit Blick auf ihre Materialästhetik bemerken lässt – am Rande auch auf Arbeiten wie Kounellis' *Carboniera* (o. T., 1967), s. DAbb. 282 u. hierzu oben, Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera".

assoziiieren lässt.⁵³ Doch selbst das in zahlreichen Arbeiten anklingende Moment der "Befleckung" findet stets unter den Vorzeichen der Künstlichkeit statt.⁵⁴ Lebewesen werden in kinetische Apparate übersetzt, die ihre Bewegungsmechanismen substituieren und zugleich in sinnstiftende Bilder transformieren. Mithin finden sich auch hier Motorik und biologische Funktionen des Körpers abstrahiert beziehungsweise bildhaft-symbolisch umgesetzt, während umgekehrt ursprünglich unbelebte Objekte – wie etwa die immer wieder auftauchenden "Hämmerchen", aber auch Mobiliar und Musikinstrumente – über entsprechende Mechaniken animiert werden.⁵⁵ Ebenso wie Letztere in ihrer geisterhaften Belebung einerseits auf die Abwesenheit des Menschen verweisen und zugleich ex negativo dessen Präsenz beschwören können, andererseits aufgrund der Bewegungen selbst 'anthropomorphisiert' erscheinen können, so schlagen auch die kinetisch belebten "Tier-Objekte" über mythologische und symbolische Bezüge zum Menschlichen hin. Immer jedoch geben sich die Arrangements der Objekte und Substanzen in ihrer absoluten Artifizialität *als* Inszenierungen zu erkennen; Wandlungsprozesse werden bildhaft abstrahiert, als *sur-reales* Theater einer künstlichen Natur vorgeführt. Komplexe Installationen, in deren räumliches Umfeld in Ausstellungen weitere Arbeiten integriert werden, bieten sich in diesem Sinne wie 'Bühnenbilder' dar, in denen – ähnlich wie in Horns Spielfilmen – die 'Rhetorik der Hermetik' zwar durchgängig eine tragende Rolle spielt, jedoch unterschiedlich zur Ausformulierung gelangt.

Verfolgt man nämlich die Entwicklung dieser 'Bühnenbilder' ausgehend von den achtziger Jahren über zwei Jahrzehnte hinweg, so lassen sich ungeachtet aller Kontinuitäten sowohl im Hinblick auf ihre Gestaltung, als auch im Hinblick auf die Art und Weise, wie Spuren zur Bildwelt der Alchemie gelegt werden, Feindifferenzierungen vornehmen. Während zunächst in den Filmen wie in den Ausstellungen der Künstlerin geheimnisvoll-poetische, von erotischer Spannung und dem Unheimlichen gleichermaßen aufgeladene Szenarien

⁵³ So besonders markant in dem an ein Adernnetz gemahnenden *Überströmer* (1970, vgl. DAbb. 512 u. d. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 5/o. P. und hierzu Beuys' *Hörner* von 1961, DAbb. 287 u. Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 250/Tf. 103) oder in *High Noon* (1991, Abb. ebd., Kat. 92), wo zwei aus brustförmigen Glastrichtern gespeiste Winchester-Gewehre Salven blutroter Flüssigkeit aufeinander feuern, die in einer Blechrinne aufgefangen wird. Auch hier geht Horn einen anderen Weg als Beuys, wiewohl auch dieser vergleichsweise selten Blut verwendet: So handelt es sich zwar auch bei Beuys' "Braunkreuz" um eine Farbe, die zunächst Blut nur assoziieren lässt; ihre braune Färbung verdankt sie jedoch – ebenso wie das oxidierte Blut, an das sie gemahnt – ihrer Eisenhaltigkeit, also einer Parallele substanzialer Natur. Mit dem von Beuys bevorzugt ins Gespräch gebrachte fein durchbluteten Adernnetz des Hirschgeweihs lässt sich in diesem Sinne Horns *Thermomètre d'Amour* (1985) vergleichen, in dem blutrote Flüssigkeit entlang einer Skala von Emotionen zu zwei an ein Geweih verzweigten Ästen aufsteigt (vgl. die Abb. ebd., Kat. 52).

⁵⁴ Vgl. nachgerade illustrativ etwa in *Lola* (1987, vgl. Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 51) u. der *Preussischen Brautmaschine* (1988), in denen rotierende Damenpumps – "ruckediguh, es ist Blut im Schuh" – mit roter bzw. roter und blauer Farbe bespritzt werden.

⁵⁵ Musik – die ab dem Eintänzer bereits in Horns Filmen eine signifikante Rolle spielt – wird ab den 90er Jahren vermehrt zum Thema kinetisch belebter Objekte; damit erhält auch die Akustik einen zunehmend signifikanten Stellenwert in den Installationen und Raumin szenierungen; ein weiterer Kontrast zu den stillen bzw. zum "Schweigen" gebrachten Instrumenten, mit denen Beuys Musik adäquat zur "unsichtbaren Skulptur" als gleichsam nur für das 'innere', geistige Ohr hörbar markiert.

überwiegen, die sich gleichsam emblematisch zu einzelnen Bildern verdichten⁵⁶, tritt deren alchemistischer Subtext ab der ersten Hälfte der achtziger Jahre zunehmend in den Vordergrund, um zu einem selbstverständlichen Teil des ästhetischen Vokabulars zu werden – das sich jedoch im selben Maß, in dem es augenfälliger an einschlägige Assoziationen appelliert, auf der Deutungsebene einer eingängigen allegorischen Übersetzung verweigert.⁵⁷ Letzteres charakterisiert zwar auch die Objekte und Installationen der folgenden Jahre; gleichwohl begegnen nunmehr – nicht nur im Umfeld des zweiten abendfüllenden Spielfilms, *Buster's Bedroom*⁵⁸ – vermehrt Narrationskomplexe, in denen die Künstlerin an prominentere Inspirationsquellen anknüpft, um sie ihrer theatralen 'Rhetorik der Hermetik' anzuverwandeln: Wenn dabei an die Stelle von Valentin Andrae und Raymond Roussel Oskar Wilde und Franz Kafka treten⁵⁹, geht die Rückbindung an "alchemistische Vorstellungen" nicht etwa verloren – sie wird vielmehr, ganz ähnlich wie in einem Gutteil der ortsbezogenen Arbeiten, über die (Material-)Symbolik mitgeführt, während deren Artifizialität ebenso wie das Theatrale der Bildinszenierungen insgesamt eine weitere Steigerung erfahren: So wird etwa Spannung nicht mehr allein über die Verzögerung und Dehnung von Bewegungsabläufen oder die 'erotische Friktion' von Materialbegegnungen, also auf einer sublim ins psychologische verlagerten Ebene erzeugt, sondern direkt als blaue Blitze sprühende Hochspannung ins Bild gesetzt; die Information, dass es sich in *The Hydra Forest* um "das letzte Schuhpaar Oscar Wildes" und in *Time Goes By* um dasjenige Buster Keatons

⁵⁶ Mit Blick auf die den Filmen korrespondierenden Ausstellungen ist dies wörtlich zu nehmen. Für die Baden-Badener Schau zu *La Ferdinanda* wendet Horn dieses Verfahren etwa dahingehend an, dass den einzelnen Charakteren des Films – ähnlich wie in der Villa selbst – Räume zugewiesen werden, in denen die Szenographie in Objektarrangements übersetzt wird, deren Zuordnung zu Personen und Handlung allerdings die Kenntnis des Films voraussetzt. Die theatrale Anmutung wird schon früh in der Kritik vermerkt – allerdings nicht unbedingt positiv. So spricht Winter 1979 mit Blick auf die dem Film *Der Eintänzer* zugesellten Exponate von einer "medienspezifischen Verwechslung" (ebd., S. 67) ; zur Baden-Badener Ausstellung vermerkt R. G. Dienst, Horn benutze "Galerie und Kunstausstellung gezielt, um den 'Kunstcharakter' ihrer Filme und Objekte zu betonen. "Sie nimmt allerdings die 'Kunstsuggestion' von Ausstellungsinstitutionen falsch in Anspruch, wenn Assoziationsfragmente geschönt in gläsernen Boxen so aufbereitet werden, dass zwar eine bedeutungsschwere Rückkoppelung zum Film ermöglicht wird, aber zugleich eine ästhetische und inhaltliche Beliebigkeit entsteht.", vgl. Dienst 1981, S. 74. Vgl. hierzu neben der Diskussion zu Polkes Ausstellungsinszenierungen weiterf. a. unten Kap. VIII.2., den Abs. zu Matthew Barney.

⁵⁷ So insbesondere in der beschriebenen Kombination von Materialien wie Farbpigmenten und gefärbten Flüssigkeiten sowie Objekten bzw. Formen wie den allenthalben wiederkehrenden Trichtern, die – unterstützt von den Titeln der Arbeiten – Assoziationen zur Alchemie wecken, ohne sie auf der Ebene der "Substanz" notwendigerweise einzulösen.

⁵⁸ Vergleichbar wie im Fall von *La Ferdinanda* werden wiederum im Film auftauchende Objekte als autonome Arbeiten präsentiert bzw. als Objekte in den Film eingebunden, vgl. etwa *The Lover's Bed* (1990, Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 77/o. P.); daneben entstehen aber auch solche, deren Elemente auf ein mit dem Thema des Films assoziierbares Vokabular rekurren, so etwa die in der Ausstellung *Diving Trough Buster's Bedroom* (Los Angeles 1990) gezeigte Installation *Time Goes By* (1990, Abb. ebd., Kat. 79/o. P.), für die Horn neben 40.000 Metern entwickelter Filmsreifen u. a. ein Fernglas, Kupferschlangen und – ähnlich wie in *The Hydra Forest*. *Performing for Oskar Wilde* – die mit Kohle gefüllten Schuhe von Buster Keaton verwendete.

⁵⁹ Zu Kafka entsteht die im Titel auf den gleichnamigen Roman anspielende Installation *Kafka's America* (1990, Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 80/o. P., in der neben einem Schirm erneut ein Fernglas, Kupferschlangenpaare und mit Kohle gefüllte Herrenschuhe begegnen; sowie weitere zeitparallel datierende Objekte, die auf dessen Protagonisten, den Immigranten Karl Rossmann referieren.

handelt, trägt zur 'Aura' der Installationen zusätzlich bei.⁶⁰ In diesem Zuge treten allerdings auch das dem surrealistischen 'humour noir' verwandte Moment des Absurden, das bis dato immer wieder das Pathos der Inszenierung nicht nur in den Filmen, sondern auch in den Ausstellungen bricht – namentlich dort, wo es aus den kleineren krabbelnden, klecksenden und klappernden Maschinen hervorblitzt, deren 'Bewegungscharaktere' dort einen Konterpart zu den strengeren Spannungsbögen der mählich ausschlagenden Zirkel und Pendel bieten⁶¹ – zugunsten dramaturgisch zugespitzter Szenen und zunehmend raumgreifender, zuweilen allzu offenkundig auf Überwältigungsstrategien setzender Installationen mehr und mehr in den Hintergrund. In diesen "Theater[n] der Grausamkeit" liefern sich ganze Waffenarsenale Scheingefechte, farbiges Blut fließt in ganzen Strömen, während Bataillone von Schreibmaschinen kakophone Marschmusiken skandieren⁶²; zwischen *Paradiso* und *Inferno* künden giganteske Arrangements aus zu Himmelsleitern getürmter Objekte von "Wandlung und Prophezeiung".⁶³ Insbesondere dort, wo Horn nicht einzelne ortsbezogene Arbeiten realisiert, sondern ganze Ausstellungshäuser bespielt, riskieren die hochartifizialen Arrangements ins Dekorative umzuschlagen: Im frisch renovierten Hannoveraner Stadtbad etwa, in dem die Kestner-Gesellschaft 1997 mit einer großen Einzelschau jüngerer Arbeiten

⁶⁰ Vgl. zu den gen. Arbeiten a. oben, Abs. "Kunst-Geschichten". Hier geht es nicht nur um 'Erinnerung': Die 'Aura' des 'Stars' – die sich bevorzugt auf am Körper getragene Kleidungsstücke, aber auch an von den (ehemaligen) Besitzern bevorzugt benutzte Objekten 'überträgt', die auf Auktionen hoch gehandelt werden – beerbt in der Moderne den Reliquienkult und das in diesem transportierte Erbe der kontagiösen Magie. Während Horns Material- und Objektsprache vielfach mit dem *erotischen* Fetisch assoziiert werden (vgl. u. a. Beil 1992, Hughes 1993, Bruno u. Spector 1994), wäre in diesem Fall also eher auf den traditionelle Fetisch bzw. dessen in den Personenkult der Populärkultur transformiertes Erbe zu verweisen – das sich in einem zweiten Schritt auf das Kunstwerk und dessen Autorin überträgt. Damit wird allerdings nur verstärkt, was Kunstwerke als Objekte ohnehin an die Tradition des (bildmagischen) Kultus rückbindet; wer wie Dienst Horns bewusste Referenz auf diese Funktion kritisiert, verkennt, dass "die Kunstsuggestion von Institutionen" traditionell genau hierfür den Rahmen bereitzustellen hat, vgl. weiterf. unten, Kap. VIII.2.

⁶¹ Vgl. a. oben, Abs. "Chymische Hoch-Zeiten" u. "Kunst-Geschichten". Zwar verschwinden diese kleineren 'Automaten' in den neunziger Jahren nicht aus dem Œuvre, aber auch sie verändern ihren Charakter bzw. spielen im Rahmen von Installationen eine andere Rolle. Verstärkt kommen Instrumente wie Geigen (später auch Trommeln und Celli) zum Einsatz, vgl. z. B. *Les funéraires des Instruments* (1995, Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 148 u. 149, S. 248f.). Daneben entstehen vermehrt Arbeiten mit Büchern, die mit diesen und anderen Gegenständen hochdekorativ bestückte Glaskästen führen das im Rahmen der Baden-Badener Ausstellung von *La Ferdinanda* begonnene Präsentationsprinzip in eigenständigen Werkgruppen fort, die – wie im Fall der *Ocean Library* (1991, vgl. ebd, Kat. 102-111, S. 189ff.) – wie ästhetisierte Reliquienschreine wirken können; vgl. hierzu weiterf. auch unten.

⁶² Vgl. neben *High Moon* (1991) die Rauminstallation *Chor der Heuschrecken* (1991, Raum 1, Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 112/S. 201) sowie die Installation von *La Lune Rebelle in Grenoble* 1995, ebd. Kat. 145/S. 269.

⁶³ In Anlehnung an den Titel des Ausst. Kat. Wandlung/London 1987, in dem freilich drei Künstler, nämlich Yves Klein, Mark Rothko und Joseph Beuys vorgestellt werden. Vgl. für die Arbeit *The Inferno Paradiso Switch* (1993) in der New Yorker Installation DAbb. 537ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 22 u. S. 32 sowie hierzu weiterf. unten, Kap. VII.3. Einen guten Überblick über die hier angesprochene Entwicklung bietet der Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, namentlich für die Installationen in Barcelona 1992, den von der Wanderausstellung 1993/94 bespielten Ausstellungshäusern und die Ausstellung in der Chapelle St. Louis de la Salpêtrière/Paris 1995.

eröffnet, droht *The Glance of Infinity* – der (An)Blick der Unendlichkeit – in der 'unendlichen' Repetition der Effekte ins Leere zu kippen.⁶⁴

"In diesen Zeiten braucht es Kraft, um an die Kraft des Künstlerischen glauben zu können. Mit der Ausstellung 'The Glance of Infinity' zeigt uns Horn, daß Kraft auch eine leichte Vokabel sein kann."⁶⁵

Die Bemerkung, mit der Carsten Ahrens seinen Katalogessay schließt, mag mit Blick auf die routinierte Artistik, mit der die Künstlerin ihr 'opus magnum' inszeniert, ungewollt zweideutig klingen. Deren intendierter Wirkung dürfte sie jedoch ebenso entsprechen wie seine einleitende Rede von einer "große[n] Kunst", die "auf den mühsamen Pfaden der Sprache unerreichbar" sei⁶⁶, treffend die Haltung beschreibt, die – mindestens jenseits wortreicher Würdigungen – einem 'opus magnum' gegenüber einzunehmen ist, das offenkundig weniger zu Fragen auffordern, als 'bezaubern' und "die Kraft, glauben zu können" wiedergeben will. Direkt als 'Magier-Alchemistin' findet sich die 'Große Generatorin' hier allerdings nicht angesprochen. Was durchaus Wunder nehmen kann – denkt man vor dem Hintergrund der so sorgsam arrangierten 'Bühnen-Bilder' an diejenigen ihrer Kollegen Kiefer und Polke, die zeitparallel immer wieder in einschlägiger Weise auf die Künstler zurückgelesen werden, um diese dezidiert als "wahre Alchymisten" zu feiern.⁶⁷ Insofern muss einmal mehr interessieren, inwieweit und unter welchen Vorzeichen dieses Bild in der Rezeption einer Künstlerin begegnet, die sich schließlich nicht nur im Bezug auf ihren Erfolg als Schöpferin 'großer Kunst', sondern auch auf im Hinblick auf die Präsenz der Referenzen auf okkulte Traditionen in ihrem Werk mit ihren Kollegen messen kann.

– Nicht 'irgendein Strang': Die 'Alchemistin' und ihre Rezeption –

"Sie war ein furchtsames Kind und lehrt nun die Umwelt das Fürchten: Mit seltsamen Kostümen, wunderlichen Maschinen und ungewöhnlichen Spielfilmen hat Rebecca Horn Kunst als Magie praktiziert und dabei international Anerkennung gefunden."⁶⁸

Die Sätze, mit denen Alfred Nemeček 1981 seinen umfangreichen monographischen Artikel einleitet, der die Künstlerin im Vorfeld ihrer Einzelausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden

⁶⁴ Vgl. die Dokumentation der Installationen im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b (im ersten Band ist anstelle der jüngeren Arbeiten, die Horn in der Ausstellung zeigte, ein Überblick über die bisherige Werkentwicklung gegeben). Bereits angesichts der Ausstellung im Guggenheim vermerken einige der – wiewohl ansonsten ebenfalls sehr wohlwollenden – Kritiken, Horn verlasse sich in ihren jüngeren Arbeiten "too heavily on a kinky, repellent glamour" (vgl. Cotter 1993, S. 65; ähnlich auch Smith u. Hughes 1993).

⁶⁵ Vgl. Ahrens 1997, S. 24.

⁶⁶ Ebd., S. 11.

⁶⁷ In diesem Kontext lässt sich z. B. auf Horns Doppelinstallation *Konzert für Buchenwald* (1999) bzw. den zugehörigen Ausst. Kat. Horn/Weimar 1999 verweisen. Obwohl die Künstlerin hier nicht nur Materialien wie Asche verwendet (und in der einen Installation beleuchtete, leere Bienenkörbe dramatisch inszeniert), sondern diese im zur Installation entstandenen Gedicht *Die Stämme der Bienen unterwandern die Maulwurfsarbeit der Zeit* auch explizit mit der Alchemie assoziiert, wird dieser Konnex in den Begleittexten des Kataloges – anders als dies bei Beuys u. Kiefer begegnete – nicht mit dem Bild des 'Künstler-Alchemisten' in Verbindung gebracht, der mit seinem Werk stellvertretend zur Kenntlichmachung u. Läuterung einer historischen Schuld bzw. Katastrophe antrete.

⁶⁸ Vgl. Nemeček 1981, S. 56.

der Leserschaft des Kunstmagazins *Art* vorstellen soll⁶⁹, sind ebenso paradigmatisch für den Blick, der in den folgenden Jahren auf Rebecca Horn fallen wird, wie die suggestive Überschrift, die ihn ziert: *Die Hexe aus dem Odenwald*. Zu diesem Zeitpunkt zählt Horn zwar längst zum Kreis international erfolgreicher deutscher Künstlerinnen und Künstler, doch bekannt ist sie – insbesondere in ihrem eigenen Land – bis dato vornehmlich für das, was Nemeček hier als "seltsame Kostüme" und "wunderliche Maschinen" fasst, nämlich ihre im Rahmen von Performances und (Video-)Filmen präsentierten "Körperextensionen" und kinetischen Objekte. Um diese mit "Magie" und "Hexerei" in Verbindung zu bringen, muss der Autor mithin etwas weiter ausholen; und zwar – wie es bereits die an eine Märchenerzählung gemahnende Rede vom "furchtsamen Kind", das auszieht, andere das Fürchten zu lehren, ahnen lässt – nicht allein auf der Ebene eines einschlägig eingefärbten Vokabulars. Insofern verwundert es wenig, gleich zu Beginn des Essays mit einer surreal anmutenden Szene aus der Kindheit der Künstlerin konfrontiert zu werden. Die Begegnung mit einem blinden Sprachlehrer, die das ins französische Ausland verschickte "deutsche Mädchen von 13 Jahren" in Angst und Schrecken versetzt, wird allerdings nicht nur nacherzählt, sondern zugleich als "Schlüsselerlebnis" markiert, über dessen tragende Bedeutung für das Werk und dessen Verständnis es im Folgenden noch Näheres zu erfahren gebe. Gelegenheit hierfür bietet – und dies mag für ein an der "Erfolgsgeschichte" des bekanntesten Protagonisten der deutschen Kunstszene geschultes Publikum keine große Überraschung darstellen – die Frage nach den Gründen für Horns Erfolg, die Nemeček freilich auf recht spezifische Weise an die Porträtierte adressiert:

"Wozu, wenn nicht für den Erfolg, funktioniert die Künstlerin, *die weder machtbewußt noch eine aktive Feministin ist*, exakter als mancher männliche Kollege? Wodurch dieser *Übereifer* motiviert sei, will ich wissen."⁷⁰

Noch bevor er Horn selbst zu Wort kommen lässt, liefert er den Interpretationsrahmen zu, in den sich ihre Antwort – anders als es der Autor suggerieren möchte – wiederum alles andere als überraschend einfügen wird:

"Waren denn Künstler nicht schon immer Besessene – häufiger von ihren Nightmares verfolgt, schlimmer von schrecklicheren Einsichten in den Zustand der Welt geprägt als andere Leute? Bis heute sind ihre Todesängste konkreter, fühlen sich viele vom Wahnsinn bedroht. Und je nach Temperament und Veranlagung werden Arbeitswut, Geiz, Geldgier, Unverträglichkeit, Nervosität, Selbstüberschätzung, Flucht in den Rausch, aber auch bürgerlich angepaßter Habitus, Kostüm-Marotten (der Hut von Joseph Beuys) oder konfuse Auffassungen von Politik zu Versatzstücken ihrer oft mißverstandenen Tarnung gegenüber der Umwelt. Lieber nehmen sie es in Kauf, auf ihre

⁶⁹ Das im Artikel mehrfach zitierte Gespräch mit der Künstlerin fand bereits im Juni 1980 in Linz statt, wo Horn eine Rauminstallation für das *Design Forum* einrichtete.

⁷⁰ Ebd., S. 57 (Hervorh. V. K.).

Mitmenschen skurril, wunderlich oder übereifrig zu wirken, als von ihrer Mimikry zu lassen oder gar ihre Obsessionen dem Psychiater auszuliefern."⁷¹

Tatsächlich nämlich konzediert die Künstlerin:

"Ganz klar, ich arbeite gegen Ängste, die seit frühester Kindheit da sind. [...] Ein fachkundiger Freund hat mir gesagt, es gäbe Möglichkeiten, mir meine ganzen Ängste zu nehmen. Aber dann müsse ich mir Ersatz-Ängste schaffen, um weiterexistieren zu können. Also bleibt alles, wie es ist."⁷²

Eine Feststellung, die sich durchaus auch auf das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption übertragen ließe, in dessen Kontext nicht nur der Komplex (auto-)biographischer Erzählungen, sondern auch deren Einbettung in die 'Legende' von der 'Magier-Alchemistin' unter ganz ähnlichen Vorzeichen begegnet wie zuvor bei dem einzigen der "Besessenen", der in Nemeceks allgemeinen Reflexionen namentlich genannt wird: Joseph Beuys. Allerdings, so wäre ergänzend zu betonen, in signifikanten Variationen, die ihre Überschreibung auf eine Künstlerin ermöglichen sollen.

Als gelte es das mehrfach artikulierte Erstaunen ob der Professionalität ihrer Auftritte im Kunstbetrieb durch die Betonung ihres "spezifisch weiblichen" Zugangs zu kompensieren⁷³, malt Nemecek in der Folge das Bild eines naiven, von Vater und Brüdern durch Märchenerzählungen in panische Angst versetzten Mädchens, um daraus zu schließen, "nie abgebaute Hexenfurcht" habe

"zur Geburt einer Hexe geführt, die sich durch intensives Arbeiten und eine wie immer gefärbte Magie ihre 'eigene innere Balance' sichert".⁷⁴

Von diesem Persönlichkeitsbild aus – das, wie ein Verweis auf die Faszination der Künstlerin für Astrologie und alternative Heilverfahren bekräftigt, durchaus auch für die Gegenwart beim

⁷¹ Ebd. Eine Aufzählung, die offenkundig absichtsvoll den Interpretationsrahmen aufzieht, in den Horn anschließend eingeschrieben werden soll; in ihrer nachgerade übereifrigen Referenz auf tradierte Topoi der "Legende vom Künstler" bzw. speziell deren moderner Transformation in psychologisch u. psychoanalytisch aufgeladene "Künstlermythen" wirkt sie fast (selbst-)ironisch, wiewohl diese Erklärungsmuster im Anschluss beim Wort genommen werden – eine Strategie, die in der Kunstkritik ab den achtziger Jahren häufiger begegnet, so etwa in den Texten zu Polke, vgl. ausf. oben, Kap. V; aber auch in der jüngeren Beuys-Rezeption, vgl. namentlich Borer 1994/2001.

⁷² Vgl. Nemecek 1981, S. 57. Dass diese Antwort, wie Nemecek schreibt, "dennoch überrascht", ist weder an dieser Stelle noch mit Blick auf den gesamten Tenor seines Artikels nachvollziehbar.

⁷³ Besonders markant ist in diesem Zusammenhang etwa Nemeceks Kommentar zu der nüchtern-sachlichen Werkbeschreibung, die Horn für den Katalog der *documenta 5* liefert und die er in voller Länge zitiert: "Wie lange es gedauert hat, bis die Sätze dieses Kurz-Manifests so unterkühlt und akademisch auf dem Papier standen? [...] Jedenfalls stellt der Kurztext das perfekte literarische Pendant zu der Wirkung dar, die Horns Objekte hervorrufen sollen: Das innere Lebenschaos, die eigenen Frustrationen, Bindungsängste, Sehnsüchte werden in intelligente, anregende, elegante, bisweilen glatte und abweisende Formen verwandelt. Daß sie dennoch verstanden werden, ist die große, auch von den Kritikern (*vor allem weiblichen*) bestätigte Leistung.", vgl. ebd., S. 61 (Hervorh. V. K.); Nemecek suggeriert also, dass Horns 'weibliche Kunst' besonders von "weiblichen Kritikern" "verstanden" werde. Wortwörtlich begegnet die Charakterisierung von Horns Arbeiten bzw. Ansatz als "spezifisch weiblich" bei K. Schmidt (s. Schmidt 1992), die i. F. noch zu zitieren sein wird.

⁷⁴ Ebd., S. 64. Als "Hexe" werden übrigens auch Niki de Saint Phalle u. Marina Abramović in der Rezeption bezeichnet, was einmal mehr belegen mag, dass dieser Terminus als auf Künstlerinnen bevorzugt angewandte Variation auf denjenigen des (Künstler-)Magiers geläufig ist – wiewohl er diesem eine Bedeutungsverschiebung einträgt; die Bezeichnung des "Hexers" begegnet jedenfalls im Vergleichsfall bis auf eine Ausnahme – E. Beaucamps Formel vom "malenden Hexenmeister" für Polke, vgl. Beaucamp 1997 – nicht.

Wort genommen werden soll – ist denn auch der Weg zur 'Alchemistin' nicht mehr weit. Eingeschlagen wird er über den von Horn selbst beigetragenen Seitenverweis auf die Kunst des Surrealismus, das Werk Marcel Duchamps und die Schriften Raymond Roussels, von deren "alchimie du verbe" die Künstlerin sowohl für die Konstruktion ihrer Maschinen-Skulpturen als auch für ihre übrigen Objekte "multimedial profitiert" habe.⁷⁵ Hier findet Nemecek jenen 'Schlüssel', der Zugang zu dem zu vermitteln verspricht, was er zuvor andeutungsvoll als "das esoterische System, das alle ihre Arbeiten miteinander zu verbinden scheint" bezeichnet hat:

"[...] das Wort Alchimie ist in Bezug auf Werk und Existenz nun endlich der Stein der Weisen."⁷⁶

Wie dieser 'Prüfstein' auf "Werk und Existenz" anzuwenden wäre, bleibt allerdings weitgehend ein Geheimnis des Autors, der sich sogleich zu versichern beeilt, natürlich wolle die Künstlerin "nicht Gold aus Dreck herstellen wie die Scharlatane des Mittelalters" – vielmehr sei sie lediglich "von der Möglichkeit, ein Element aus dem anderen zu gewinnen" [...] fasziniert".⁷⁷ Dementsprechend enden seine Betrachtungen in allgemeinen Verweisen auf die "von autobiographischen Erlebnissen" genährten und – "gewiß zum Wohlbehagen aktiver Sex-Symboliker" – mit entsprechende Assoziationen anregenden Objekten reich bestückten Filmprojekte, mit denen sie in eine "moderne Alchemistenküche" entführe⁷⁸, während das Resümee noch einmal die gesamte Kaskade der Horn auf den Leib geschriebenen Bilder Revue passieren lässt: Wiewohl ihr im Vergleich mit Künstlerkollegen weniger Unterstützung zukommen mag – wogegen offenbar auch die "Hexe" Horn machtlos

⁷⁵ Ebd., S. 65. Die präzisen Angaben, die Nemecek im Kontext seines bzw. des ihm offenbar von Horn selbst gelieferten Verweises auf Duchamp und Roussel macht, lassen darauf schließen, dass hier auf das von Harald Szeemann im Zh. mit der gleichnamigen Ausstellung herausgegebene Katalogbuch *Junggesellenmaschinen* (vgl. Ausst. Kat. Junggesellenmaschinen/Bern 1975, Neuausg. Reck/Szeemann 1999) zurückgegriffen wurde; so ist etwa das von Nemecek wiedergegebene Breton-Zitat zu Roussel ebd. ebenso an prominenter Stelle zu finden wie die referierten biographischen Daten (vgl. Radrizzani 1975/1999, S. 212 u. S. 224f. sowie ebd. zur "alchemistischen Junggesellenmaschine" Schwarz 1975/1999). Zwar wird der Topos selbst im Wortlaut erst vergleichsweise spät in die Horn-Rezeption eingeführt (vgl. Ferguson 1990) und Horn behauptet im Gespräch mit G. Celant sogar, sie habe bei ihren kinetischen Objekten "eigentlich" keine historischen Vorbilder im Auge gehabt (vgl. Horn/Celant 1993, S. 26). Allerdings weicht sie Celants insistierender Nachfrage nach den "Junggesellenmaschinen" nicht nur auffallend aus – es scheint auch schwerlich vorstellbar, dass ihr ausgerechnet dieses spektakuläre Projekt ihres frühen Förderers Szeemann (vgl. a. die Anm. unten) entgangen sein sollte. Die *Paradieswitwe*, die man schon vom Titel her als 'Antwort' auf das – wie Meret Oppenheims Intervention gegen die von Szeemann vorgenommene Kontextualisierung ihrer Arbeit belegt (vgl. ebd., S. 43f.) – nicht nur auf "Männerphantasien" (K. Theweleit) fokussierende, sondern diese tendenziell auch affirmierende und zu einem Topos der Kunst (v)erklärende Projekt bzw. den durch es nachhaltig im Kunstdiskurs verankerten Begriff verstehen könnte, entsteht 1975, als erstes kinetisches Objekt.

⁷⁶ Ebd., S. 65.

⁷⁷ Ebd. Hierbei bezieht sich Nemecek direkt auf die (Duchamp-)Interpretationen von A. Schwarz, s. Schwarz 1975/1999.

⁷⁸ Ebd. Das Bild der "modernen Alchemistenküche" wird gern für Installationen zitiert, kann aber – wie das für Polke zitierte Beispiel von P.-K. Schuster zeigen mag – auch für das Atelier des 'Künstler-Alchemisten' in Anschlag gebracht werden. Vgl. a. zu diesem Komplex bei Beuys oben, Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers".

ist⁷⁹ – 'verwandelt' sich diese in der professionellen Betreuung ihrer aktuellen Arbeitsvorhaben zunächst – "von Alchimie keine Rede mehr" – zurück in die erfolgsverwöhnte, "cool[e], besonnen[e] und geschäftig[e]" Projektmanagerin ("Die geistige Pleite ist ausgeschlossen")⁸⁰, um schließlich auf dem gemeinsamen Rückflug nach Frankfurt noch einmal zum kleinen, ängstlichen Mädchen zu werden, das, kaum gerät das Flugzeug in eine Gewitterfront, "blaß wird" und schützende Anlehnung sucht – die ihr der Autor ebenso generös wie gern gewährt.⁸¹

Nun mag man versucht sein, Nemezczeks suggestive Wendungen ebenso wie die biomythographische Argumentation seines Artikels vor allem anderen auf seinem Publikationsort, eine populären Kunstzeitschrift zurückzuführen. Wesentliche Bausteine für das Bild, das er von Horn zeichnet, liegen jedoch bereits in den Beiträgen anderer Autorinnen und Autoren bereit, die in den bis dahin publizierten Ausstellungskatalogen und monographischen Artikeln erschienen sind⁸² – sieht man einmal ganz davon ab, dass, wie die durch Gesprächszitate unterfütterten Impressionen aus der persönlichen Begegnung mit der Künstlerin vermuten lassen, auch diese selbst Einfluss auf dessen Konturen genommen zu haben scheint.⁸³ Besonders aufschlussreich ist in diesem Sinne der Katalog, der die Schau begleitet, die Horn 1978 von der Kestner-Gesellschaft Hannover ausgerichtet wird.⁸⁴ Höchst kompakt findet sich etwa die 'coniunctio' zwischen Professionalität und Magie bereits in dem kurzen Text eingeführt, den Carl Haenlein der Publikation voranstellt: Der Kunst habe Horn, so resümiert Haenlein, deshalb eine "neue Dimension" hinzugewonnen,

"weil sie mit der Mechanik umgeht wie der Musiker mit dem Instrument, und weil sie so mühelos unbefangen aus dem hohen Standard der Kommunikationstechnologie dieser Jahre (ihre Filme, ihre

⁷⁹ So heißt es bei Nemezczek ebd. zynisch: "'Ich komme immer und überall zu spät', klagt Rebecca Horn und spielt auf gleichaltrige Künstlerkollegen an, denen öffentliche Anerkennung in Publikationen und Kunstpreis-Gremien leichter zufließt als ihr. Kann sie denn nicht hexen?"

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Und zwar bis hin zu wortwörtlichen Übernahmen aus Texten anderer Autorinnen u. Autoren, die teilweise zwar durch Anführungszeichen markiert werden, aufgrund ihrer Durchmischung mit Zitaten aus dem mit Horn geführten Gespräch leicht mit Kommentaren der Künstlerin verwechselt werden können; so etwa im Fall der Formulierung "Die geistige Pleite ist ausgeschlossen"; vgl. hierzu a. weiterf. unten.

⁸³ Auf diesen Aspekt wird i. F. im Rahmen einer Betrachtung der mit Horn geführten Wortinterviews noch näher einzugehen sein; vgl. unten, Abs. "'Schlüsselfiguren'".

⁸⁴ In Kooperation mit dem Stedelijk Museum Eindhoven (R. Fuchs) und dem Westfälischen Kunstverein Münster (Th. Deecke), vgl. den Ausst. Kat. Horn/Hannover 1978. Im Zentrum steht Horns Film *Der Eintänzer*, dessen Drehbuch der Katalog vollständig dokumentiert.

Videos) und der Magie des Rituals (ihre Kostüme, ihre Masken) ein Alphabet gewinnt, mit dem sie auf neue Weise die alten Metaphern der Kunst niederschreibt."⁸⁵

Um welche "alten Metaphern" es dabei gehen könnte, wird im Anschluss in Marlies Grüterichs ausführlichem Essay verraten. Zunächst jedoch stellt Grüterich heraus, dass sich die Intensität der poetischen Bilder der Künstlerin einer Fundierung in deren "persönlicher Psyche und Geschichte" verdanke:

"[...] um Verwandlungsbilder dieser Lebensspanne ohne die Irrtümer der 'Abstraktion' geht es Rebecca Horn. Für sie ist der verstehende Verstand an die erotische Wahrnehmung gebunden. Sie gibt ihr die existenzielle Garantie dafür, dass ihre Geschichten lebensstreu gesponnen sind. Sie leistet sich nur geistig-sinnliche Spekulationen, keine rein rationalen Experimente oder Konstruktionen. Die geistige Pleite ist ausgeschlossen."⁸⁶

Freilich wird weder "die geistige Pleite" mit der versierten 'Projektmanagerin' assoziiert, noch auch deren 'andere Seite', die Psyche des 'verängstigten Mädchens', vor der Leserschaft ausgebreitet. Vielmehr stimmt der Verweis auf die unter den Vorzeichen "geistig-sinnlicher Spekulationen" im Werk zur Form findende "phantastisch reale Autobiographie"⁸⁷ auf die Beschreibung einer "bildhaften Alchemie der Höherentwicklung" ein, die Grüterich in der Folge mit Blick auf die ab 1974/75 entstandenen Filme und Objekte der Künstlerin vornimmt. Zum Unterpfand dient ihrer Deutung an zentraler Stelle die Wiedergabe eben jener allegorischen Erzählung, die Horn im selben Jahr in *Saman* publiziert hatte und deren Zitate später durch ihren Film *La Ferdinanda* führen werden: Des "Vogelbades" aus der *Chymischen Hochzeit des Christian Rosenkreutz*. Der Versuchung, Horn vor diesem Hintergrund explizit zur 'Alchemistin' zu erklären, widersteht Grüterich jedoch ebenso wie Germano Celant und Katharina Schmidt, die diesen Strang drei Jahre später im Katalog der Baden-Badener Einzelschau weiterverfolgen werden, mit dem die alchemistische Allegorie in der Publikation des Drehbuchs zu *La Ferdinanda* nunmehr ihre greifbare Verortung erfahren wird.⁸⁸ Derlei bleibt – zunächst wenigstens – Kritikern wie Nemeček überlassen, deren Artikel in den folgenden Jahren den unaufhaltsamen Aufstieg der Künstlerin begleiten.

Gleichwohl kann auch hier erstaunen, wie zurückhaltend ungeachtet der offenkundigen beziehungsweise zu Teilen wortwörtlich offen gelegten Bezüge zum Bedeutungsfeld okkultur

⁸⁵ Vgl. C. Haenlein: *Magische Instrumente – mechanische Poesie*. In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1978, S. 6. Wenn Horns Maschinen bzw. kinetische Objekte bereits früh mit 'Magie' assoziiert werden, steht zweifelsohne das in der deutschen Romantik neu etablierte, die Pygmalion-Mythe fortschreibende Bild des 'Automatenbauers' als 'Künstler-Magiers' im Hintergrund, dessen Vorform freilich schon bei Vasari in der *Vita* des Leonardo begegnet; mit *La Ferdinanda* wird zudem das Assoziationsfeld zum "Maschinenglauben" bzw. -'zauber' der Renaissance geöffnet, vgl. hierzu Bredekamp 1982/1993. Ebenso werden Horns Performances früh und im Anschluss nahezu durchgängig mit dem Begriff des "Rituals" belegt – in der Regel allerdings ohne, dass eine Präzisierung vorgenommen würde, worin das 'Rituell' eigentlich besteht. Eine Ausnahme stellen B. Brocks von Horn inspirierte und ihrerseits entsprechend inspirierend auf die folgende Horn-Rezeption wirkende "Anmerkungen zu Körperplastik und Körperbemalung" im selben *interfunktionen*-Heft dar, in dem auch Horn mit einem eigenen Beitrag vertreten ist, vgl. Brock 1972/1975/1977 (in den späteren, überarb. Fassungen des Textes ist vom Quellenverweis abgesehen jedoch keine explizite Referenz zu Horn gegeben).

⁸⁶ Vgl. Grüterich 1978, S. 7.

⁸⁷ Ebd., S. 8.

⁸⁸ Vgl. Celant 1981b u. Schmidt 1981 sowie den Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981.

Traditionen die Kunstkritik insgesamt auf die Möglichkeit reagiert, Horn mit dem Prädikat der 'Magier-Alchemistin' auszuzeichnen. Liegt es daran, dass – wie Grüterich suggeriert – "das höchste Ziel der alchemistischen Denkreligion" über das spielerische Moment, das Horns kinetischen Objekten eignet, "relativiert" würde? Oder daran, dass diese Position nicht so ohne weiteres mit einer Künstlerin assoziiert werden kann – zumal sie in der deutschen Kunstszene zum gegebenen Zeitpunkt nach wie vor weitgehend konkurrenzlos mit einem anderen Namen besetzt ist, nämlich dem von Joseph Beuys?

Breiteren Raum gewinnen die Bemühungen, Horn in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" einzuschreiben, jedenfalls erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, als einerseits über Grossausstellungen wie die von Fuchs kuratierte *documenta 7* (1982) und die mit ihrer Hauptausstellung unmittelbar die "Kunst- und Wunderkammern" "alchemistischer Vorstellungen" in Erinnerung rufende *XLII. Biennale* von Venedig (1986) die "Wiederverzauberung der Welt" im Zeichen eines "Reiches aus Schein und Glanz" als internationale Tendenz entdeckt wird⁸⁹, in die sich Horns hochästhetische Inszenierungen bestens einfügen – und sich andererseits speziell mit Blick auf die deutsche Kunst die Frage stellt, welche Künstlerinnen und Künstler der nachfolgenden Generation das Erbe ihres bis dato prominentesten 'Protagonisten' anzutreten im Stande sein könnten. Jedenfalls fällt auf, dass Horns Name nicht nur in jenen Artikeln begegnet, die in internationalen Zeitschriften den Beitrag der um 1940 geborenen deutschen Künstler zu den zeitgenössischen Entwicklungen unter den Vorzeichen eines "Legacy of Joseph Beuys" diskutieren.⁹⁰ Umgekehrt rückt in den monographischen Texten, die über Horn verfasst werden, der Vergleich mit Beuys in den Vordergrund. Und damit nicht genug: Tatsächlich tauchen auch Anselm Kiefer und Sigmar Polke, die – wie im vorausgegangen gezeigt – im selben Zeitraum ihre Anwärterschaft auf dieses Erbe unter einschlägigen Vorzeichen zu reklamieren beginnen, ungeachtet ihrer so gänzlich anders angelegten Annäherungen an das entsprechende Feld vermehrt im Rezeptionsraum der Künstlerin auf.

So leitet etwa Michael Bonesteel bereits 1984 seinen Artikel – der, auf den 'Maschinenzauber' fokussierend, ähnlich wie das Gros der um Mitte der achtziger Jahre erschienenen Kritiken noch weitgehend ohne Verweise auf das Bedeutungsfeld okkultur Traditionen auskommt – mit der Feststellung ein, zwar wirkten der "clearheaded conceptualism" und die "clean machines" der Künstlerin wie eine Erfrischung angesichts der "plate-loads of painterly angst", welche die deutsche Malerei der Kunst der vergangenen Jahre serviert habe, nichts desto weniger aber

⁸⁹ Vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2. sowie weiterf. neben Kap. III.9. u. Kap. IV insb. Kap. V.2.

⁹⁰ Vgl. namentlich Franzke 1989 u. Lloyd 1989 sowie an diese anschließend Wilson Lloyd 1993.

"both she and a number of German Neo-Expressionists can lay claim to the same spiritual father – Joseph Beuys. While Jörg Immendorff might prefer Beuys' radical points, or Anselm Kiefer his Teutonic Mythology, it is Beuys' conceptual and intuitive tendencies that have influenced Horn."⁹¹

Während er schon Symbolgebrauch und Selbstpositionierung der Künstlerin in den frühen Performances und Filmen Parallelen zu Beuys konzediert, im Kern jedoch von dessen Habitus eines "art priest" unterschieden wissen will⁹², sieht er Horn mit ihren "metaphysical machines" nicht nur in die Nähe Duchamps ("the artist she most admires") und dessen im *Großen Glas* entworfener Apparatur, "complete with all its sexual and alchemical ramifications"⁹³, rücken – sondern auch in diejenige des deutschen Künstlers, der mit seiner *Honigpumpe am Arbeitsplatz* eine Aktualisierung dieses Konzepts vorgenommen habe, wiewohl ihre Maschinen eher von "interpersonal dualities" handelten denn aus dem "sacred life-stuff of bees" eine "Soziale Plastik" zu kreieren trachteten.⁹⁴

Eine Variation dieser Einschreibung in eine einschlägige Patrilineage begegnet wiederum bei Mina Roustayi, die fünf Jahre später ebenfalls Horns "Sensibility Machines" in den Mittelpunkt einer Einführung in das Werk der Künstlerin stellt. Im Gegensatz zu Bonesteel kommt die Autorin nämlich weitestgehend ohne direkten Beuys-Vergleich aus, sondern führt Horn stattdessen als Protégée von Sigmar Polke ein, der 1972 den entscheidenden Kontakt zum Kurator der damaligen *documenta*, Harald Szeemann hergestellt habe.⁹⁵ Im Anschluss dient ihr der mit der gleichnamigen Ausstellung 1984 reaktualisierte Terminus des "Gesamtkunstwerks"⁹⁶ allerdings nicht nur dazu, Horns *Art Circus* einer Lesart zuzuführen, die – als Allegorie auf Horns Arbeitsweise verstanden – indirekt den Vergleich zu Beuys' provoziert, der in Szeemanns Projekt unter ganz ähnlichen Vorzeichen als zeitgenössischer

⁹¹ Vgl. Bonesteel 1984, S. 147. Einen ähnlichen Vergleich wird drei Jahre später L. Cooke formulieren, vgl. weiterf. unten.

⁹² Vgl. ebd., S. 149. Fest macht Bonesteel diese Parallelen am konkreten Beispiel von Horns *Berlin-Übungen*: "In 1974, Horn rented a studio in Berlin and locked herself up with a cockatoo. Earlier that year, Beuys had lived with a coyote for three days at the René Block Gallery in New York (Beuys and Horn, as a matter of fact, at that time shared Block as their gallery dealer in both Berlin and New York). The difference between the two performances, however, was more than one of animal preference. Beuys, playing the art priest, attempted to come to terms with the wild beast representing Western Man. Horn's symbolism was not quite so lofty. For her, the cockatoo was simply a male animal and she his female provocateur [...]." Für die Künstlerin selbst stand eigenen Angaben zufolge der hier akzentuierte Geschlechterdialog freilich nicht im Vordergrund, vgl. Horn/Enright 1991, S. 18.

⁹³ Ebd., S. 150.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Roustayi 1989, S. 58. Zwar ist es durchaus möglich, dass Polke den Kontakt zu Szeemann vermittelt hat – zumal der um drei Jahre jüngere Künstler 1970-71 über seine Gastprofessur an der HfBK Hamburg weilte, wo Horn bis 1970 studiert hatte, und er zum Kreis jener Freunde und Kollegen gehörte, mit denen Horn ihre frühen Performance-Projekte realisierte. Ob dies die prominente Position rechtfertigt, die ihm Roustayi für die Karriere der Künstlerin zuweist, steht jedoch auf einem anderen Blatt. Horn selbst jedenfalls erwähnt Polke (im Unterschied zu Beuys oder Kounellis) in keinem der Wortinterviews, verweist aber mehrfach auf Szeemann und dessen Mentorschaft, vgl. z. B. Horn/Davvetas 1991, S. 94f u. Horn/Celant 1993, S. 24f.

⁹⁶ Vgl. den Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983.

Erbe von Wagners Kunstauffassung vorgestellt worden war.⁹⁷ Auch insgesamt werden im Folgenden 'Lebenslauf' und 'Werklauf' der Künstlerin derart dicht ineinander verschränkt, dass die mustergültige Anwendung des Modells Vasari'scher Vitenschiebung, wie ihr bereits bei Beuys zu begegnen war, nachgerade zwangsläufig in den Sinn kommen muss. Zwar ist es nicht Beuys, den Roustayi als direktes Vorbild für die "Erfinderin und Alchemistin" nennt, sondern dessen 'patres' Leonardo da Vinci und Marcel Duchamp, während Anselm Kiefer als Generationsgenosse des "war baby" Horn herausgehoben wird, um die dramatische Schilderung ihrer "disrupted childhood" zu unterstreichen.⁹⁸ Die Ausblendung des zeitgenössischen künstlerischen Kontextes zugunsten einer Aufzählung namhafter 'geistiger Väter', die Horn selbst als ihre Referenzfiguren wählt, erinnert jedoch ebenso an die bereits bekannten markanten Muster kunsthistorischer 'Legendenbildung' wie die Hervorhebung der von einer Polyesterstaubvergiftung hervorgerufenen Tuberkulose im Jahr 1968 als einer Erfahrung, über die Horn zu ihrer spezifischen künstlerischen Sprache gefunden habe.⁹⁹ Auf eine den "autoeroticism" und "eroticism" der (Körper-)Objekte fokussierenden Durchgang durchs Frühwerk folgt schließlich eine ausführliche Synopsis von *La Ferdinanda*, anhand der Roustayi zu dem Bezugssystem gelangt, das sich schon bei Nemeček als der eigentliche "Schlüssel" zu Horns geheimnisvollen Kunstwelten bezeichnet findet: Die Alchemie.¹⁰⁰ Wiewohl Roustayi einräumt, die "perplexing juxtapositions" zwischen den Bildern des Films und denen des 'opus magnum' seien nicht ganz exakt, sieht sie in Letzterem doch einen Königsweg nicht allein zum Verständnis der Filmerzählung, sondern auch zum Gesamtwerk der Künstlerin:

"In alchemy, she found an ancient tradition dedicated to attaining such heightened consciousness, and expressed through archetypal forms and symbols. The alchemical process is also transmutative,

⁹⁷ "Horns Œuvre itself evolved like a spiral, addressing the same ideas but at different levels and in different media. While her drawings, objects, performances, videos, and films are independent works of art, they are also building-blocks toward a Gesamtkunstwerk. With recurrent themes and symbols hidden in references to zoology, literature, myth, and alchemy, Horn has built an opus that is densely interrelated and ultimately self-referential.", vgl. ebd., S. 59.

⁹⁸ Vgl. Roustayi 1989, S. 59. Vgl. auch Cameron 1987, S. 72f., der aus ähnlichen Gründen Beuys zum Vergleich heranzieht, um Horn mit der deutschen Geschichte bzw. den 'deutschen Traumata' zu assoziieren. Die nachdrückliche Substitution von Beuys durch Duchamp als eigentlichem 'Ziehvater', den Horn im übrigen besser verstanden habe als Beuys, begegnet wiederum bei Lloyd 1989 u. an diese anschließend Wilson Lloyd 1993, S. 55.

⁹⁹ Ebd., vgl. weiterf. die nachf. Abs., "'Die absolute Künstlerin'" u. "'Schlüsselfiguren'".

¹⁰⁰ Vgl. zu Nemečeks Artikel ausf. oben. In der Tat kann Roustayis Artikel insgesamt den Eindruck erwecken, als hätten Nemečeks Ausführungen für die Überlegungen der Autorin Pate gestanden. Was beide über Roustayis Distanz vom den Tenor von Nemečeks Beitrag prägenden 'feuilletonistischen' Stil hinaus wesentlich unterscheidet, ist der Versuch der Autorin, Horns Arbeiten eingehenden Interpretationen zuzuführen. Wiewohl es keineswegs auszuschließen ist, dass ihr der *Art*-Artikel vorlag, dürfte – wie i. F. noch näher zu erläutern sein wird – Vorsicht gegenüber dem Schluss geboten sein, die markanten Parallelen *allein* auf die Weiterführung bereits eröffneter Stränge der Sekundärliteratur zurückzuführen.

finding correspondences in meanings and situations that link the physical and transcendental, and an important part of the operational aspects characterize Horn's work as well."¹⁰¹

Mit diesem, über Nemezczeks (An-)Deutungen weit hinausgehenden Verständnis der Alchemie als eines Generalschlüssels, der sowohl auf das Werkprinzip und -verständnis der Künstlerin wie auch auf die – im Folgenden anhand von Einzeldeutungen weiterverfolgte – Interpretation ihrer Arbeiten angewandt werden will, steht Roustayis ausführlicher Essay exemplarisch für den ab Ende der achtziger Jahre dominierenden Blick auf Horn, dem er in diesem Sinne – zusammen mit Lynn Cookes ähnlich orientiertem Katalogbeitrag, der knapp einen Monat später anlässlich von Horns Beteiligung am Bath International Festival erscheint¹⁰² – wesentliche Leitmotive vorgegeben haben dürfte.

– 'Die absolute Künstlerin' –

"Her work is powerful testimony to the possibilities of artistic production in its engagement and struggle with the unbearability of systematized and totalizing temporality."¹⁰³

Das bedeutet aber keineswegs, dass dieser "Generalschlüssel" in der Folge vermehrt für eingehendere Deutungen einzelner Werke zum Einsatz kommen würde, sieht man einmal von Verweisen auf mehr oder weniger offenkundige Referenzen in Materialgebrauch und Symbolsprache der Künstlerin ab.¹⁰⁴ Vielmehr liefert er – gerade dort, wo Autorinnen und Autoren einen Überblick über Horns Œuvre geben wollen – zusammen mit den von biographischen Erzählungen unterfütterten Nachzeichnungen von 'Lebenslauf' und 'Werklauf' der Künstlerin einen Grundstein für ihre nach allen Regeln der Kunst vorgenommene Einschreibung in ein entsprechendes "Bild vom Künstler", dessen Konturen auch künftig – wenn man so will: nachgerade unabhängig von der weiteren Werkentwicklung – weder

¹⁰¹ Vgl. Roustayi 1989, S. 65.

¹⁰² Vgl. Cooke 1989.

¹⁰³ Vgl. Liu 1988, S. 114.

¹⁰⁴ Diese Herangehensweise wird erst mehr als zehn Jahre später in der kunstwissenschaftlichen Dissertation von Fröhlich begegnen, die sich umfassender mit dem Œuvre beschäftigt – dabei allerdings auch derart direkt an die von Roustayi (und Cooke) gebahnten Pfade anschließt, dass speziell der Frage, welche Bedeutung der Alchemie im Werk der Künstlerin zukommt, praktisch keine neuen Aspekte abgewonnen werden. Gerade Fröhlichs stets den Topos des Androgynen fokussierende Deutungen mögen eher belegen, wie problematisch es ist, *einen* Generalschlüssel zum Werk zu suchen, zumal wenn dieser nicht kontextualisiert bzw. im Zh. mit anderen Ansätzen diskutiert wird. Voigt 2001 hingegen kommt in ihrem komprimierten Kommentar zur Alchemie bei Horn zu einem interessanteren Schluss, indem sie die Bemerkung von Roob 1996, S. 14 aufgreift, die Verwandtschaft der zeitgenössischen Kunst zum 'opus magnum' sei weniger im "illustrativ-phantastischen Bereich" denn im "Prozeßhaften der Wirklichkeitserfahrung" aufzusuchen, "obwohl nicht als alchemistisch konzipiert oder deklariert, *sind* es diese frühen Arbeiten, weil sie das Prozeßhafte als bestimmendes Kriterium in sich tragen, während den späteren, offensichtlich 'alchemistischen' Arbeiten gerade dieses Kriterium fehlt." (ebd., S. 150, Hervorh. J. V.). Das zuvor mit dem Verweis auf C. G. Jungs Archetypenlehre vorbereitete, 'essentialisierende' Moment einer solchen Perspektive scheint allerdings zu verhindern, möglichen Gründen für dieses "merkwürdig inverse Verhältnis" (Voigt) nachzugehen; für dessen Kritik schließt sie aber direkt an die Ausf. in Kuni 1997b an (ebd. 151f.).

signifikante Nuancierungen noch gar gravierende Korrekturen erfahren werden. Endgültig konsolidiert wird es schließlich im Katalog der großen Retrospektive, die Germano Celant 1993 für das Guggenheim Museum New York kuratiert – und deren zweite Station in der Berliner Nationalgalerie der Künstlerin im Anschluss einen ähnlich triumphalen Auftritt in ihrer deutschen Heimat verschafft, wie er drei Jahre zuvor am selben Ort Anselm Kiefer beschieden war.¹⁰⁵ Wiewohl Horn zu diesem Zeitpunkt längst nicht nur einen weiteren abendfüllenden Spielfilm produziert¹⁰⁶, sondern durchaus auch das künstlerische Vokabular ihrer 'ars combinatoria' erweitert hat, um sich weitere Themenkreise zu erschließen, finden die Konstanzen in Material- und Symbolsprache ihre unmittelbare Entsprechung in den Zugängen ihrer Interpretinnen und Interpreten, welche die bereits gebahnten Wege zwar vertiefen, dabei jedoch nur in Details von im Vorfeld bereits eröffneten Deutungshorizonten abweichen.¹⁰⁷

Gleiches gilt im Großen und Ganzen auch für den Katalog der zweiten großen Einzelschau, die ihr 1997 von der Kestner-Gesellschaft Hannover ausgerichtet wird: Ebenso wie von der New Yorker Publikation das Schema eines Überblicks über die Werkentwicklung auf der Basis einer ausführlichen photographischen Dokumentation übernommen wird, nehmen auch die dieser vorangestellten Essays – deren Autorinnen und Autoren im Übrigen größtenteils auf im voraus gegangenen publizierte Texte zurückgreifen¹⁰⁸ – aktuellere Arbeiten nur dort in den Blick, wo sie eine Wiederaufnahme und Fortführung der etablierten

¹⁰⁵ Vgl. den Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994 (dtsh. Ausgabe des Ausst. Kat. Horn/New York 1993). Die Ausstellung gastierte zuvor in Amsterdam und reiste im Anschluss weiter nach London und Grenoble.

¹⁰⁶ Vgl. den bereits erwähnten Film *Buster's Bedroom* (1990), eine von der Obsession für den amerikanischen Stummfilm-Star getragene Reise der Protagonistin in die psychosexuell aufgeladenen Phantasiewelten des Personals einer kalifornischen Nervenheilanstalt, dessen Hauptfigur – durch einschlägige Hinweise, die Horn selbst auf den (Zirkus-)Magier und Selbstentfesselungskünstler Harry Houdini als 'Lehrer' Buster Keatons gibt (vgl. z. B. Horn/Davvetas 1991, S. 93 u. Horn/Morgan 1994, S. 55) – allerdings ebenfalls in das Umfeld geheimnisvollen Zaubers gerückt wird.

¹⁰⁷ Namentlich der Beitrag von Celant ist eine nur geringfügig erweiterte Kompilation früherer Publikationen (vgl. Celant 1994 bzw. Celant 1984/1991 u. Celant 1990/1991); Schmidts ein Wiederabdruck ihrer Laudatio (vgl. Schmidt 1992), die neben eigenen Überlegungen diejenigen von Grüterich, Cooke und Felix im Ausst. Kat. Horn/Köln 1977 aufgreift. G. Brunos systematische Überlegungen zur "Anatomie der Brautmaschine" stellen eine Vertiefung des auf die "sensitivity machines" fokussierenden Strangs der Interpretation von Horns "Körperextensionen" und Automaten als einer 'weiblichen' Annäherung an die psychosexuelle Dimension des Objekts dar (vgl. hierzu weiterf. unten); ähnliches gilt für Spectors Aufsatz, der speziell zur Relation von Alchemie u. Autorschaft die von Cooke 1989 begonnenen Überlegungen weiterführt (hierzu ebenf. ausf. unten).

¹⁰⁸ Vgl. Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997ab. Die Beiträge von K. Schmidt u. B. W. Ferguson im ersten Band werden aus voraus gegangenen Publikationen (Schmidt 1981 u. Ferguson 1990) übernommen; Cooke schließt an ihren Beitrag von 1989 an, erweitert diesen jedoch mit Blick auf das Thema der "Introspektion und Observation" um einen Akzent, den zu verfolgen bereits Bruno 1994 nahe legt, indem sie anknüpfend an den filmischen Apparat die Relation zwischen "psychologischer" und "räumlicher" Vision bzw. "Anatomie und Topographie" des Blicks untersucht.

Interpretationsmuster gestatten.¹⁰⁹ Deren auffallende Konsistenz und zunehmende Konsolidierung, die sich über einen längeren Zeitraum der Rezeptionsgeschichte hinweg beobachten lässt, legt im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung, welche Horns Referenzen auf okkulte Traditionen in diesem Kontext zukommt, eine synoptische Analyse nahe¹¹⁰ – in deren Zuge insbesondere hinsichtlich Horns Einschreibung in das Bild der 'Magier-Alchemistin' sich allerdings nicht nur Parallelen zu den im voraus Gehangenen bei Beuys, Kiefer und Polke vorgefundenen Mustern aufzeigen lassen, sondern auch signifikanten Variationen, die diese in ihrer Anwendung auf eine Künstlerin erfahren.

Mit Blick auf die Argumentationen der Autorinnen und Autoren sind dabei zwei Hauptstränge der Interpretation zu charakterisieren, die sich mehr oder weniger deutlich über alle Texte hinweg verfolgen lassen: Zum einen das Bemühen, Horn in den kunsthistorischen 'Meister'-Diskurs einzureihen, der sonst Künstlern vorbehalten ist, während dabei zum anderen jedoch immer eine Reihe besonderer Qualitäten hervorgehoben werden, die sie *als* Künstlerin von ihren männlichen Kollegen unterscheiden.

Zum ersten Strang gehören zunächst einmal die schon bei Nemeček in denkbar farbenreicher Ausgestaltung begegnende biographische Begründung der Künstlerschaft, in deren Zuge – begonnen mit dem frühen Talent zum Zeichnen und Malen und einer exzentrischen Lebensweise, deren Konturen sich ebenfalls schon in der Kindheit abzeichneten¹¹¹ – nachgerade alle Marksteine auftauchen, welche den 'Lebenslauf Werklauf' eines "absoluten Künstlers" kennzeichnen.¹¹² Besondere Bedeutung kommt in diesem Kontext den sogenannten "Schlüsselerlebnissen" zu: Wie bereits bei Beuys scheinen eine frühe "Krankheit zum Tode" und deren Überwindung die entscheidenden Weichen für die

¹⁰⁹ Besonders anschaulich vorgeführt wird Letzteres von den direkter an den Titel der Ausstellung, *The Glimpse of Infinity* anknüpfenden Beiträgen von D. v. Drathen im ersten und C. Ahrens im zweiten Band, die beide eine von philosophischen Seitenverweisen unterfütterte, in Begriffen und Bildern recht direkt an die Rhetorik der Genieästhetik anknüpfende Würdigung von Horns 'Meisterschaft' liefern; in ihrem der Installation *Les Délices des Evêques* (Landesmuseum Münster 1997) gewidmeten Beitrag für den zweiten Band fokussiert Drathen auf einen Vergleich zu Goya – wiewohl sie beigt, dass der Künstlerin bis dato eine Nähe zu Goya "nicht bewußt gewesen" sei (vgl. Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b, S. 51).

¹¹⁰ Tatsächlich unterscheidet sich Horns Rezeptionsgeschichte auch in dieser Hinsicht signifikant von derjenigen ihrer im voraus Gehangenen untersuchten Kollegen: Nicht nur gibt es praktisch keine Differenzen zwischen ihrer Wahrnehmung durch deutsche und internationale Kritiker, es wird auch keinerlei Kontroverse über die Sichtweise auf ihre Arbeiten geführt.

¹¹¹ Vgl. u. a. Roustayi 1989, S. 59; Dornberg 1991, S. 97f.; Cotter 1993, S. 62.

¹¹² Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, insb. S. 37ff. für die "Jugend des Künstlers" u. Soussloff 1997, Fig. 1 sowie oben, Kap. I.1., "Die Bilder vom Künstler". Im einzelnen, Soussloffs Systematik entsprechend: "Significance of place of birth" (Odenwald), "Family Lineage" (Vater Textilfabrikant/-Designer, Künstler in der Familie), "Signs of early promise in drawing or modeling" (s. o.), "Discovery by a recognized artist or artistic authority" (Polke bzw. Szeemann), "Recognition of abilities by teachers, fellow students [...] patrons" (ebd.), "Virtuosity in one or more media" (vgl. die Beiträge im Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, Nemeček 1981, Bonesteel 1984) usw. Diese 'Marksteine' konnten nicht nur bereits in der Beuys-, Kiefer- u. Polke-Rezeption begegnen, sie finden sich auch in der Saint Phalle- und Abramović-Rezeption.

weitere künstlerische Entwicklung zu stellen¹¹³, während Kindheitserlebnisse und Traumerzählungen der Künstlerin – in deren Narrationen sich Imagination und Realität zuweilen nur schwer voneinander unterscheiden lassen – Themen und Motiven des Werkes zugeordnet werden.¹¹⁴ Ebenso wie die Szenarien ihrer Filme sollen Horns kinetische Objekte einerseits die Innenwelt ihrer Schöpferin widerspiegeln, andererseits als aus einem Prozess der Selbstheilung hervorgegangene, als poetische Transformationen persönlicher traumatischer Erfahrungen gleichsam überzeitlich-"archetypische" Bilder transportieren.¹¹⁵ Als "Automatenbauerin" und 'Universalkünstlerin' fügt sich Horn dabei nahtlos in das traditionelle Bild des 'Künstler-Erfinders' ein.¹¹⁶

Für eine genealogische Einbindung der somit in mehrfacher Hinsicht als Individualistin markierten, teilweise auch direkt zur "Außenseiterin" stilisierten Künstlerinnen-Persönlichkeit in eine Kunstgeschichte der Avantgarden sorgt im Gegenzug die Assoziation mit den von Horn favorisierten Autoren beziehungsweise Künstlern, allen voran Marcel Duchamp und Joseph Beuys.¹¹⁷ Dante Alighieri, Raymond Roussel, Buster Keaton, Jean Genet, Oskar Wilde oder Franz Kafka, auf die Horn in ihrem Werk direkt beziehungsweise größtenteils sogar namentlich Bezug nimmt, erweitern den Kreis legendärer Einzelgänger, die für eine geistige Vaterschaft in Anschlag gebracht werden – wohingegen ihr Lehrer an der Hamburger Kunstakademie, Kai Sudeck, lediglich am Rande Erwähnung findet.¹¹⁸ Gänzlich aus dem Blickfeld ihrer monographischen Interpreten verschwunden sind im Lauf der

¹¹³ Nämlich die ab den achtziger Jahren immer wieder prominent referierte Lungenvergiftung, die der Künstlerin einen mehrmonatigen Sanatoriumsaufenthalt eintrug; vgl. oben zur Rolle b. Nemeček 1981 sowie weiterf. unten.

¹¹⁴ Auch dies die moderne Variante eines tradierten Topos der Künstlerbiographik, die bereits bei Beuys bzw. in der Beuys-Rezeption (vgl. oben, Kap. III.4.), vermittelt auch bei Polke begegnet; wie von Beuys werden die Traumerlebnisse von Horn selbst im Dialog mit der Rezeption direkt ins Gespräch eingebracht, vgl. hierzu ausf. unten, Abs. "Schlüsselfiguren". Allerdings liegt diese Akzentsetzung für eine Künstlerin, die sich dezidiert auf den Surrealismus rückbezieht, konzeptuell wesentlich näher als im Fall ihres älteren Kollegen, der für den Surrealismus und dessen Methoden erklärtermaßen keine großen Sympathien hegte.

¹¹⁵ Bergmann 1994, S. 9, geht in diesem Bogen sogar so weit, von Horn eine "Ursehnsucht" reflektiert zu sehen, "wie wir sie seit der späten Antike als gnostische Weltfremdheit kennen." Zwar zögert er rhetorisch, Horn mit der "Botschaft gnostischer Spekulation" zu identifizieren, jedoch "auf die Füße gestellt, Zeit-Echo und Echolot" (d. h. im Kontext der von ihm zuvor vermerkten zeitgenössischen Suche nach einer "Wiederverzauberung der Welt", der Horns "alchemistische Wissenschaftlichkeit" entspreche, ebd.), scheint sie ihm "eine Interpretationsmöglichkeit hin zu ihrer Kunst, ohne Geheimnisverlust."

¹¹⁶ Vgl. Roustayi 1989, S. 59; Celant 1994, S. 52 sowie Spector 1994.

¹¹⁷ Und zwar tauchen diese beiden Namen im Anschluss an die Beiträge von Nemeček 1981 u. Bonesteel 1984 – parallel zur wachsenden Bekanntheit Horns – regelmäßig in den Kritiken der achtziger Jahre auf, um schließlich zu einem Fixum der Referenz auf 'Ahnväter' der Künstlerin zu werden. Auf die Frage, inwieweit Horn selbst im Dialog mit der Rezeption auf diese Vergleiche hingelenkt hat, wird i. F. noch einzugehen sein. Übrigens werden beide Namen auch in der Sekundärliteratur zu Abramović behandelt, vgl. z. B. Iles 1995 u. McEvilley 1995a.

¹¹⁸ Sudeck wird einheitlich über den von Horn selbst stammenden Verweis auf Jean Genets *Tagebuch eines Diebes* erwähnt, das ihr der Lehrer in die Hand gedrückt habe (vgl. u. a. Roustayi 1989, S. 59 u. im Anschluss Dornberg 1991, S. 97; Horn/Enright 1991, S. 17; Wagner 1994, S. 25). Nach einem künstlerischen Einfluss ihres (insb. international weitgehend unbekannt) Lehrers fragt – wohl nicht zuletzt, da hier Beuys und Duchamp als prominentere 'Lehrer' zur Verfügung stehen – niemand, wiewohl dies mit Blick darauf, dass neben dem Hinweis auf Genet etwa auch dessen Nähe zum Surrealismus durchaus von Einfluss auf die Künstlerin gewesen sein dürfte. Dass Sudeck mit H. Bellmer bekannt war, verrät Horn zwar im Gespräch mit Enright – hier allerdings, ohne seinen Namen zu nennen.

achtziger Jahre die Namen von anderen zeitgenössischen Künstlerinnen, die in den Texten der siebziger Jahre noch begegnen¹¹⁹; hingegen fällt in den Texten anglo-amerikanischer Autorinnen und Autoren auffallend häufig der Name Anselm Kiefers – sei es, um Horn direkt oder indirekt eine von ihrer Herkunft motivierte Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit zu unterstellen¹²⁰, oder sei es auch nur im Rahmen einer scheinbar beiläufigen Erwähnung dort, wo über den Verweis auf die im Odenwald verbrachte Kindheit eine biographische Authentifizierung ihrer "angst" vorgenommen werden soll.¹²¹

– 'Die sexualisierte Welt' –

"Es handelt sich also um eine allgemeine Vorstellung von der *kosmischen Wirklichkeit*, gemäß der sie als *Leben* wahrgenommen und infolge dessen sexualisiert wird, da die Sexualität das besondere Merkmal jeder lebendigen Wirklichkeit ist."¹²²

Zum zweiten Strang sind eine Reihe einschlägiger Attributionen zu zählen, mit denen Rebecca Horns Arbeitsweise sowie auch ihre Werke beschrieben werden und die sich in erster Linie aus einem Vokabular der "Empfindsamkeit" rekrutieren; Begriffe wie "sensitiv", "sensibel", "verletzlich" stehen hier an erster Stelle, bevorzugt fallen auch einschlägige Stichworte wie "sanfte Gewalt", "Erotik" "Poetik" beziehungsweise Mythopoesie".¹²³ Dass – wie Nemeček 1981 süffisant in seinen Artikel einfließen lässt – "vor allem weibliche Kritiker" ihrer Arbeit Anerkennung zollten, lässt sich selbst für die Zeit bis 1980 nur bedingt bestätigen.¹²⁴ Es sind allerdings 'vor allem männliche Kritiker', die ein auffallendes Interesse

¹¹⁹ Vgl. etwa in den Katalogtexten von Lippard 1977 der Verweis auf Chr. Möbus, U. Rosenbach u.a.; bei Grüterich 1977 – die freilich jeweils ganze Ketten von Künstlernamen zitiert, um Horns Positionierung im zeitgenössischen Feld vorzunehmen – neben Beuys u. Kounellis auch Richter, Merz, Buren u. Broodthaers, sowie mit Blick das "persönlich begriffene" gesellschaftlich-politische Acconci, Rainer, Weiner und Asher. Bereits in ihrem ein Jahr später datierenden Text verschwindet diese Kontextualisierung zugunsten einer monographischen Konzentration, vgl. Grüterich 1978.

¹²⁰ Vgl. Roustayi 1989, S. 59 u. Dornberg 1991, S. 97 (der zuvor eine Kritik von A. Wallach referiert, in der dieser in Horns 1990 in der Marian Goodmann Gallery/New York gezeigten Installation *Kafka's America* als "undeniable connotations of the Holocaust – the Subtext of a united Germany" enthaltende Reflexion auf das Thema der Immigration interpretiert, vgl. ebd., S. 96f.). Lippard 1977, S. 66 hingegen vermerkt mit Blick auf Horns "Masken" noch reflektiert, sie "ertappe" sich "selbst dabei, daß ich denke, wie 'German' sie sind, auch wenn ich mir klarmache, daß ich einem Klischee erliege." Sherlock 1988 wiederum bindet einen ausf. Vergleich zu Horn u. namentlich ihrem *Gegenläufigen Konzert* (1987) für Münster in ihren Artikel ein, der sich mit A. Kiefers Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte beschäftigt; im Gegensatz zu diesem, so Sherlock, "her *Vergangenheitsbewältigung* [sic] [...] restored history as a narrative of real people without the numbing panacea of a universal myth." (ebd., S. 27) – eine Bemerkung, die mit Blick auf die von Horn in dieser Arbeit veranschlagte gnostische bzw. hermetische Symbolik nicht wirklich haltbar scheint.

¹²¹ Vgl. Roustayi 1989, ebd. (s. a. die Anm. oben); ähnlich auch bei Dornberg 1991, S. 97, der im Anschluss in einer breit ausgeschmückten Beschreibung des Terrains u. a. auf das "perfectly preserved medieval center" von Michelstadt und die bereits von Nemeček hervorgehobenen Erzählungen über Hexen (bzw. Horns "childhood fear") eingeht.

¹²² Vgl. Eliade 1956/1960/1992, S. 39 (Hervorh. im Original).

¹²³ Hier ließe sich nun nahezu die gesamte Sekundärliteratur zu Horn anführen, deutsche wie englischsprachige Katalogtexte wie auch Kritiken finden in diesem Begriffsspektrum einen gemeinsamen Nenner.

¹²⁴ Vgl. Nemeček 1981, S. 61. Nemeček hat hier offenkundig v. a. die Beiträge von Grüterich im Auge – während sowohl in Katalogen wie auch in Zeitschriften ebenso viele Kritiker wie Kritikerinnen über Horn schreiben.

am Äußeren der Künstlerin zeigen, wobei die Skala hier von "Feen-", über "Mädchen-" bis zur "Damenhaftigkeit" reichen kann, nahezu nie jedoch der Hinweis auf das rote Haar der Künstlerin fehlt.¹²⁵ Mit Blick auf das Werk wiederum werden insbesondere Horns Vorliebe für das Thema der Körperplastik sowie ihre Affinität für einschlägige Materialien als "spezifisch weiblich" charakterisiert – obgleich sich mühelos historische wie zeitgenössische Vergleiche zu Arbeiten zahlreicher Künstler von Duchamp über Manzoni und Beuys bis hin zu Franz Erhard Walther und anderen ziehen ließen. Die Begründung scheint dabei – wiewohl etwa im Vergleichsfall die Ineinssetzung von 'Lebenslauf' und 'Werklauf' bei Beuys eher selten dazu geführt hat, dessen Werk offen als 'spezifisch männlich' zu bezeichnen – auf der Hand zu liegen:

"Rebecca Horn hat sich – von Anbeginn an – als Person eingebracht in ihr Werk. Sie spielte mit, ihre Studios dienten als Ort der Handlung, wie eine Folie lag Autobiographisches unter den Geschichten. So ist es selbstverständlich, daß ihre Kunst Sensibilitäten und Affinitäten entfaltet, die *spezifisch weiblich* genannt werden."¹²⁶

Ebenso als "spezifisch weiblich" wird dementsprechend auch ihre Ikonographie gedeutet: Neben der bevorzugt unter ausdrücklicher Betonung der ihnen inhärenten Sexualsymbolik fokussierten Eier und Nadeln rückt dabei zusammen mit den Federn zum einen der Vogel in den Blick, dessen mythologischer und psychologischer Deutungshorizont schon bei Grüterich 1978 – die ihn vor allem anderen als Leitmotiv für Horns "bildhafte Alchemie" einführen will – als dezidiert erotisch aufgeladener markiert wird.¹²⁷ Zum anderen werden auch die bei Horn ab 1987 prominent figurierenden "Schlangen", ausgehend von dem bereits 1975 in den *Berlin-Übungen* begegnenden Text über das Paarungsverhalten der Tiere

¹²⁵ Vgl. neben Nemeček 1981 u. Wagner 1994 (die sich insg. sehr an dem Artikel ihres Kollegen orientiert) etwa Dornberg 1991, der sie als "laughing elfishly" einführt (ebd., S. 94); der Verweis auf das rote Haar soll bei Nemeček offenkundig die Assoziation zur "Hexenhaftigkeit" verstärken. Ein vergleichbares 'Interesse' am Äußeren der Künstlerinnen begegnet auch bei Saint Phalle und Abramović. Wenn deren *Goldener Löwe* für ihre auf der XLVII. Biennale von Venedig gezeigte Performance *Balkan Baroque* (1997) von der Zeitschrift *Art* mit der Überschrift *Schön, klug und ohne Kompromisse* und dem einleitenden Verweis, wieder habe sich "die Serbin, Großmeisterin der Performance, bis zum äußersten gequält" (vgl. Nicolaus 1997, S. 42) 'gewürdigt' wird, scheint allerdings auch noch die speziell für Künstlerinnen vorgesehene Variation auf das "Bild vom Künstler" als 'exemplarisch Leidendem' auf. Vgl. zu diesem Komplex mit Blick auf die Performance-Kunst (u. namentl. Gina Pane) Kunkler 1997; für die Darstellung von Künstlerinnen im Film *Buovolo* 2000 sowie mit Fokus auf den Konnex Kunstgeschichte u. Filmgenre Kuni 2004c.

¹²⁶ Vgl. Schmidt 1992, o. P./Schmidt 1994, S. 91 (Hervorh. V. K.). Ähnlich betont auch Th. Deecke, bei den Arbeiten der Künstlerin handele es sich um "unleugbar weiblich bestimmte Kunstformulierungen" (was nicht mit "feministischen Intentionen" verwechselt werden dürfe), vgl. Deecke 1988, S. 3.

¹²⁷ "Der Vogel und sein Gefieder und der vogelähnliche Mensch sind ihr ständig wiederkehrendes Verwandlungsmotiv für die Metamorphose in sich verschlossener Wesen in *geistig erotisch* verzückte. Dies lebendige Symbol atmosphärischer Empfindsamkeit wurde in Horns plastischen, literarischen und filmischen Bildern der letzten Jahre zur bildhaften Alchemie der Höherentwicklung in allen Situationen.", vgl. Grüterich 1978, S. 10 u. hierzu oben. Ähnlich auch Celant 1984/1991 sowie Davvetas 1987 in seinem Aufsatz, der sich dem "Vogel in der künstlerischen Sprache von Rebecca Horn" widmet: So spricht der Autor hier zunächst die mythologischen Konnotationen an, um sie in der anschließenden Interpretationen exemplarischer Werke konsequent in eine 'erotisierende' bzw. sexualisierende Deutung zu überführen; so unterstellt er der in ihrem Mechanismus aus dem Werberitual des männlichen (!) Pfaus abgeleiteten Pfauenmaschine eine "gebärende Bewegung" (ebd., S. 60), der in einem frühen Text zu Buster Keaton angesprochenen "innere[n] Zwangsjacke der äusseren" gar eine Assoziation zum "Ausschlüpfen [aus dem Ei]", das bereits in der *Paradieswitwe* angesprochen sei (ebd.).

überwiegend im Zeichen der Sexuelsymbolik gedeutet – und zwar auch dort, wo ihre Verbindung zu "alchemistischen Vorstellungen" unübersehbar wird.¹²⁸ Der angesprochene Deutungsraum als solcher mag sich dabei allenfalls um Nuancen von dem unterscheiden, der zeitparallel für Anselm Kiefers Ikonographie entworfen wird, bei dem die Schlange in ganz ähnlichen (und ähnlich variierenden) Konnotationen zu finden ist.¹²⁹ Doch während Kiefers Interpretinnen und Interpreten – ungeachtet ihrer Verweise auf Jung und Eliade, deren psychoanalytisch informierte Deutungen dem psychosexuellen Symbolgehalt des Motivs große Relevanz beimessen – in diesem Kontext auf das Überpersönliche der durch Räume und Zeiten wandernden "Archetypen" fokussieren, überwiegt im Blick auf Horn eben jener "stets latente erotische Grundton", der nicht nur diesem, sondern durchgängig *allen* Motiven der Künstlerin zugeschrieben wird.¹³⁰ Letzteres selbstredend nicht von ungefähr: Dass Eros und Sinnlichkeit eine tragende Rolle in Horns Œuvre spielen, ist kaum zu übersehen und scheint auch ihrem Zugriff auf die Bildwelten der Alchemie von Beginn an inhärent. Wenn ihre Interpretinnen und Interpreten dieser Spur jedoch mehr als bereitwillig folgen und in diesem Zuge ähnlich bereitwillig Überschüsse produzieren wie jene Kolleginnen und Kollegen, die Kiefers "teutonische" Themen für bare Münze nehmen, droht nicht allein der im Werk selbst angelegte Deutungsspielraum aus dem Blick zu geraten.¹³¹ Übersehen wird auch die Möglichkeit, die scheinbar so ein-deutig mit dem Geschlecht der Künstlerin in Konkordanz zu bringende 'Weiblichkeit' ihrer Ikonographie unter den Vorzeichen einer *künstlerischen* Maskerade aufzufassen, der sich – ganz ähnlich wie Kiefers "Teutonik" – durchaus auch ein auf einschlägige Rezeptionserwartungen ausgerichtetes Moment unterstellen ließe.¹³² Demgegenüber wird Horns "Maskenspiel" – wiewohl sein Bezug zum Surrealismus ebenso wie seine Theatralität durchaus schon früh zum Thema

¹²⁸ Vgl. Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 110 (zu *Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden*); sowie die einschlägigen Interpretationen des Schlangensymbols bei Felix 1977, Cooke 1989, Beil 1992 sowie Cooke folgend Fröhlich 2001, alle drei bringen die sexuelle und die alchemistische Deutung unmittelbar zusammen; Sherlock 1988, S. 28 setzt Horns Schlangen ebenfalls von denjenigen Kiefers ab, indem sie sie einer "much older and archaic iconography established before the intervention of patriarchal traditions" zugeordnet sehen will. Ähnlich gilt übrigens auch für die Deutungen der Schlangen, die Marina Abramović in ihren Performances verwendet, vgl. insb. Drathen 1993, S. 208ff. u. insb. S. 214.

¹²⁹ Vgl. ausf. oben, Kap. IV.1. u. weiterf. Kap. IV.2. sowie DAbb. 341-345.

¹³⁰ So vermerkt etwa bereits Celant 1984/1991, im weitesten Sinne Grüterich 1978, S. 8 folgend, die Abkehr von der Performance-Arbeit als "passage from the social to the erotic" (ebd. im engl. Originaltext, S. 48) als entscheidenden Entwicklungsschritt; der erste Satz seines Artikels lautet richtungsweisend: "Each of Horn's endeavor testifies to her desire to clarify, first to others and then to herself, the fascination of female fantasy." Schmidt postuliert in ihrer Laudatio zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings gar übergreifend für das Gesamtwerk: "Das zentrale Prinzip, das es darstellt und von dem es getragen wird, heißt Eros.", vgl. Schmidt 1992, o. P./Schmidt 1994, S. 89.

¹³¹ Ein Spielraum, der – ähnlich wie bei Kiefer – ganz entscheidend zur Qualität der Arbeiten beiträgt – und auf dem auch Horn insistiert, wenn sie angesichts einer der einschlägigen Kritiken gegenüber Dornberg 1991 betont: "Erotic? Breasts? Buttocks? Well, if that's what the critic sees, it's his problem. It could just be a metaphoric action for breathing [...]", vgl. ebd., S. 96.

¹³² Vgl. ausf. oben, Kap. IV.1., Abs. "Besetzungen" Auch auf Polkes offenkundige Überschüsse in seiner Selbstinszenierung im Zeichen des 'Heiligen Narren' wäre hier zurück zu verweisen, vgl. oben Kap. V.2., Abs. "Maskeraden". Die bereits in Kap. III.6. angesprochene Frage, inwieweit dieser Aspekt auch mit Blick auf J. Beuys geltend zu machen wäre, wird auch im vergleichenden Resümee, Kap. VII.3. noch einmal aufzugreifen sein.

werden – bevorzugt mit der körpernahen "Sinnlichkeit" beziehungsweise "sensitivity" assoziiert und dem Spannungsfeld von "Erotik" und "Schutzbedürftigkeit" unterstellt, das den Arbeiten der Künstlerin ebenso wie ihr selbst immer wieder aufs Neue auf den Leib geschrieben wird.¹³³

Zwischen beiden Argumentationssträngen vermitteln dabei zunächst einmal die biographischen Erzählungen und "Schlüsselerlebnisse": Als traditioneller Bestandteil der "Legende vom Künstler" haben sie – den Topos der Initiation durch die "Krankheit zum Tode" ergänzend – in diesem Fall zu begründen, wie 'weibliche' Künstler- beziehungsweise 'Meisterschaft' entsteht: Wenn hier neben versagter Mutterliebe vor allem Kindheitsängste und -traumata im Mittelpunkt stehen, auf die der Bilderkosmos der Künstlerin zurückzuführen sein soll¹³⁴, fällt dies zwar nicht aus dem Rahmen psychologischer Erklärungsmuster für künstlerische Kreativität, wie sie im zwanzigsten Jahrhundert bevorzugt herangezogen worden sind.¹³⁵ Dennoch versuchen nicht wenige Autorinnen und Autoren argumentativ den Eindruck zu erwecken, bei Horn handele sich um eine "spezifisch weibliche" Verarbeitungsform mehr oder weniger "spezifisch weiblicher" Ängste.¹³⁶

– 'Psychologie und Alchemie' –

"Why would Horn refer to alchemy? It relates to her quest for the meaning of existence through self-awareness, and to the enlightening purpose of art. Ultimately, for Horn alchemy is a metaphor for gaining essential knowledge about life, which begins with the self."¹³⁷

Ebenfalls eine wichtige Rolle für die Verknüpfung beider Argumentationslinien spielt nun nicht zuletzt auch die Aufmerksamkeit, die – bis Mitte der achtziger Jahre noch eher vereinzelt, spätestens ab 1989 dann auf breiter Front – dem Assoziationsfeld okkulten Traditionen gewidmet wird. Schon rein sprachlich bindet das einschlägige Vokabular – das

¹³³ Eine signifikante Ausnahme stellen die Überlegungen von G. Brandstetter dar, die 1995 einen Aufsatz zu "Körper-Maske" und "Sprach-Maske" bei A. Schnitzer, R. Horn und M. Marin publiziert, in dem sie dezidiert an Rivières Theorie von Weiblichkeit als Maskerade (vgl. Rivière 1929/1994) anschließt. Zwar erfährt Rivières Theorie erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Zuge der feministischen Theorie eine Aktualisierung, die ab Anfang der neunziger Jahre zunehmend auch in den Kunstwissenschaften rezipiert wird. Alternative Deutungen zum Begriff der Maske und des Maskenspiels, die sämtlich von der simplifizierenden Verleiblichung/Verweiblichung der Masken hätten bewahren können, hätten jedoch auch jenseits des Umfelds feministischer Theorie schon wesentlich früher zur Verfügung gestanden, etwa – sieht man von der bereits im 19. Jahrhundert einsetzenden Aufwertung des Begriffs (namentl. bei Nietzsche) ab – mit den Schriften so unterschiedlicher Theoretiker wie R. Callois 1968 (in der Kulturphilosophie) oder E. Goffman 1959/1969/2000 (aus der Soziologie).

¹³⁴ Ins Spiel gebracht wird dabei neben den beängstigenden Kindheitserlebnissen mehrfach auch die dominante Figur des Vaters, so etwa von Nemeček 1981 u. Roustayi 1989.

¹³⁵ Vgl. neben Kris/Kurz 1934/1980 insb. Kris 1935/1977; hierzu ausf. Soussloff 1997; Neumann 1986, S. 52ff. sowie oben Kap. I.1., "Die Bilder vom Künstler".

¹³⁶ Keineswegs allein etwa bei Nemeček 1981, Celant 1984/1991 u. Roustayi 1989; sondern etwa auch aus (wie die Autorin selbst betont) feministischer Warte bei Lippard 1977, S. 68/69.

¹³⁷ Vgl. Roustayi 1989, S. 65.

Horn als "Magierin", "Hexe", "Fee" oder "Alchemistin"¹³⁸, ihre Arbeiten als "geheimnisvoll" und "verstörend", den (performativen) Umgang mit ihnen als "rituell" und ihre Wirkung als "magisch" beschreibt – Kunst und Künstlerin in eine 'mythographische' Rhetorik ein, wie ihr vergleichbar bereits in der Beuys-Rezeption sowie im Anschluss und nahezu zeitparallel in den Texten zu Kiefer und Polke zu begegnen ist. Auch hier fällt jedoch auf, dass Horn in diesem Zusammenhang ein spezifisch 'weiblicher' Ansatz konzediert, in der Tat also eine Variation auf die männlich gedachte Rolle des 'Magier-Alchemisten' zugeschrieben wird.

So gehe Horn, wie Germano Celant betont, von der "Vorrangigkeit der Erfahrung gegenüber jeder Symbolik aus"¹³⁹; im Unterschied zu Künstlern wie Joseph Beuys oder Jannis Kounellis suche sie

"Hermeneutik oder Utopismus scheuend, jeder Vergangenheits- oder Zukunftsglorifizierung eine Absage erteilend, [...] eine direkte Verbindung zu sich selbst."¹⁴⁰

Mit anderen Worten: Während Beuys' und Kounellis' "individuellen Mythologien" kulturgeschichtliche, überzeitliche und utopische Dimensionen enthalten sollen, bleiben die der Künstlerin an ihre Person gebunden.¹⁴¹ Mit dieser Auffassung steht Celant nicht allein: So schildert schon Grüterich in ihren frühen Texten Horns Werk als Niederschlag einer "phantastisch realen Autobiographie"¹⁴²; zwar betont sie zugleich, dass Horn ein Sensorium dafür [habe], ihre autobiographische Reise nicht in das beliebige Land des poetisch Privaten gehen zu lassen.¹⁴³ – ihre wenig später verfassten Ausführungen zu Horns "Bildalchimie" zeigen jedoch deutlich, dass der Akzent des Ausschlusses auf die "Beliebigkeit" eines "Privaten" zielt, während Horns Zugang gerade als subjektiv-persönlicher und dezidiert zeitgenössischer von den "Wegen zur Weltweisheit" der eigentlichen Geheimlehren abzusetzen sei:

"Ist diese Autobiographie mit Menschen-, Tier- und Objektschaustellern dazu angetan, etwas zu vermitteln, womit andere in einer sensitiv reduzierten Lebenssituation etwas anfangen können? Wird hier nicht der letzte Stand einer frühzeitig abgeschnittenen europäischen Kindheit wieder herbeigewünscht [...]? Ja. Aber sie wird nicht wie bei Proust im weitschweifigen Aufbau einer Kathedrale zum höheren Substrat eines Lebensmosaiks entwickelt. Es wird nicht mit alchemistischen Geheimpraktiken ein blauer Stein der Weisen gewonnen. Hier bleibt alles relativ, von heute."¹⁴⁴

¹³⁸ In allen Varianten durchdekliniert etwa bei Celant 1994 u. Wagner 1994; ähnlich aber bereits bei Nemeček 1981.

¹³⁹ Vgl. Celant 1994, S. 41; ähnlich zuvor bereits Grüterich 1978, Roustayi 1989 u. Cotter 1993.

¹⁴⁰ Ebd., S. 48.

¹⁴¹ Vgl. übereinstimmend auch Cooke 1989, S. 13 u. Ferguson 1997, S. 35. Eine Differenzierung, die insofern besonders pikant erscheint, als Horn ab 1986 mehrfach mit Kounellis zusammenarbeitet und in Interviews wiederholt dessen Kunstauffassung zitiert, um ihre eigene Positionsbestimmung zu unterstreichen (vgl. z. B. Horn/Davvetas 1991, S. 94; Horn/Enright 1991, S. 19). Während Kounellis' von einem Habitus der 'Überzeitlichkeit' geprägte Selbstäußerungen kaum kritisch hinterfragt werden (vgl. hierzu Bätzner 2000, S. 229f), werden selbst unpersönlich formulierte Statements der Künstlerin – wo sie nicht, wie bei Nemeček, als Konstrukte denunziert werden (s. oben) – als subjektive Äußerungen aufgefasst. Vgl. weiterf. a. den nachf. Abs. "Schlüssselfiguren".

¹⁴² Vgl. Grüterich 1978, S. 8.

¹⁴³ Vgl. Grüterich 1977, S. 18.

¹⁴⁴ Vgl. Grüterich 1978, S. 15.

In konträrer Argumentation zu Celant, doch mit ähnlichem Ergebnis, will wiederum Lynne Cooke Horns Ansatz von dem eines Beuys unterschieden wissen: Wohl spiele bei beiden das autobiographische Element eine entscheidende Rolle, während es bei Beuys jedoch Teil seiner "quasi-mythisch schamanistischen Persona" sei, habe es bei Horn lediglich initiierte Funktion.¹⁴⁵ Nicht nur verzichte die Künstlerin auf eine Selbststilisierung zur "Schamanin" oder "Magierin"; auch seien die – obzwar ihre Produktion obsessiv bestimmenden – "autobiographischen Episoden" für das Werkverständnis der Rezeption sekundär.¹⁴⁶ Vor allem aber ginge es ihr in diesem Zuge keineswegs um die Proklamation einer "Sozialen Plastik":

"Even when working in the public arena, Horn's concerns remain *with the individual rather than with the social: through the transformation of the self* relationships the world at large will be redefined."¹⁴⁷

Indem sie ihre Installationen mit "psychologischen oder magischen Kräften aufgeladen" erscheinen lasse und die Betrachter emotional mit einbeziehe, agiere Horn vielmehr "intuitiv", vor dem Hintergrund eines "individuellen Strebens nach psychischer Transformation"¹⁴⁸ – was ihren Zugang zum Bezugsfeld hermetischer Traditionen im Übrigen auch von demjenigen Sigmar Polkes und Anselm Kiefers trenne:

¹⁴⁵ Vgl. Cooke 1989, S. 11. "[...] whereas the older man [d. i. Beuys] incorporated biographical events into a quasi-mythic, shamanistic persona, one that provided the charismatic vehicle through which he endeavoured to heal the wounds of the modern world, Horn's approach is very different." Hingegen sieht B. Ferguson in seinem Beitrag für den Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a – der deutlich von Cookes Ausführungen inspiriert ist – diese Momente in Horns kinetischen Objekten aufgehoben: "Ihre Maschinen hören einfach nicht auf, ihre pataphysischen Weiterentwicklungen darzustellen. Die spontane Lachnummer eines Amateurs mag in einem beliebigen Augenblick die vollkommene Verkörperung des Verlangens bedeuten, um dann kurz darauf vom vergleichbaren, doch ernsteren Zauber des monotonen Schamanen abgelöst zu werden [...]. Julia Kristeva benennt die Strategien in den Sprachen der historischen Avantgarde mit 'Wahnsinn, Heiligkeit und Dichtkunst' [...]. Horn nimmt dieselben Strategien begeistert auf [...].", vgl. Ferguson 1997, S. 35.

¹⁴⁶ Ebd. Allerdings widerspricht dieser Sicht nicht nur die in der Rezeption dominierende Tendenz zur biographischen Deutung des Werks, sondern – wie im Folgenden zu noch zu zeigen sein wird – auch die eigene Positionierung der Künstlerin im Dialog mit ihren Interpretinnen u. Interpreten. Ob tatsächlich von einem solchen Verzicht zu sprechen ist, wird insofern noch zu diskutieren sein.

¹⁴⁷ Ebd., S. 12; nahezu wörtlich übereinstimmend auch Ferguson 1997: "[...] im Unterschied zu Beuys' öffentlichen Projekten offenbaren sich Rebecca Horns Werke zugleich als künstliche Modelle des mysteriösen menschlichen Dramas, irreführende Varianten der ursprünglich menschlichen Gefühle, die sie so seltsam adaptiert haben.", vgl. ebd., S. 34, wiewohl er zuvor sogar so weit geht, Beuys als Horns "intellektuellen Prüfstein" zu bezeichnen (ebd.).

¹⁴⁸ Vgl. Cooke 1989, S. 12. Dieses "intuitive" Moment versteht Cooke eindeutig als Qualität, die Horns Arbeit als "ultimately future directed" auszeichne, wohingegen Beuys, "for whom the past hangs heavily", mit seiner "idealistic vision of redemption" auf einen "process of learning" ziele, "which involves either a didactic interaction in the present or a meditation on past events and activities.", ebd. "Intuition" anstelle von "Wissen" begegnet allerdings auffallend häufig als Argument im Rahmen der Einschreibung von Künstlerinnen in das Bild der 'Magier-Alchemistin', so durchgängig in der Literatur zu Saint Phalle (s. o.); Drathen 1993, S. 210 will Ähnliches für Abramović geltend machen, wenn sie behauptet, diese habe "sich weder mit Alchemie, noch mit Magie, noch mit den Topoi aus Antike und Renaissance je beschäftigt." – was weder mit Blick auf das Werk, noch auch angesichts der eigenen Äußerungen und Publikationen der Künstlerin haltbar ist (vgl. neben Abramović/Celant 2001 insb. das auch frühe Einflüsse diskutierende Gespräch mit ihrem Bruder, Abramović/Abramović 1998 u. ihr Künstlerbuch, Abramović 1995).

"Whilst the occult, in general, and alchemy, in particular, were discourses that engaged Beuys – and to some extent also Sigmar Polke and Anselm Kiefer, as they did many artists in former times who also recognised their relevance to the visual arts – Horn's approach has approved *singular*."¹⁴⁹

Vergleichbar wird Horns Umgang mit der Hermetik auch von demjenigen Duchamps und der Surrealisten differenziert: Habe die Künstlerin auch in dieser Hinsicht aus der Tradition der Moderne geschöpft, innerhalb derer ihrem Zugang zur Alchemie derjenige Duchamps am nächsten stehe¹⁵⁰, so sei deren Niederschlag im Werk nicht kunsttheoretisch orientiert, sondern erfahrungsbezogen; nicht ironisch und spöttisch, sondern "bedeutungsvoll und soteriologisch", auf ein Moment der Erlösung in Sinne psychischer Ganzheitsvorstellungen hin gedacht.¹⁵¹ Ähnlich, wie Horns kinetischen Objekte zwar schon früh mit den im Umfeld des Surrealismus kursierenden Automatenphantasien und namentlich Duchamps (auto-)erotischen Konstruktionen assoziiert, dabei jedoch stets zugleich als dezidiert 'weibliche' Variationen auf diese charakterisiert werden¹⁵², dient denn auch der direkte Verweis auf den Anteil "alchemistischer Vorstellungen", die in den für Horns Apparate vergleichsweise spät übernommenen Topos der "Junggesellenmaschine" einfließen¹⁵³, um diese als spezifische 'Appropriationen' zu kennzeichnen, mit denen Horn – wie Nancy Spector schreibt – "die Dimension eines befreiten und entschieden weiblichen Verlangens ein[setze], letztendlich den geschlossenen Kreislauf des Paradigmas der Junggesellenmaschine durchbricht", um "'männliche' Technologien für ihre eigenen Anliegen zu nutzen."¹⁵⁴ .Entsprechend mutmaßt auch Guiliانا Bruno:

"Rebecca Horn scheint die Hypothese, wonach die Brutstätte der Junggesellenmaschine das Laboratorium des Junggesellen-Alchimisten sei, bestätigen zu wollen, indem sie selbst das alchemistische Spiel betreibt, dabei allerdings die Junggesellen-Wissenschaft *verweiblicht*. Ihre Mechanik ist eine vollständige Liebes-Alchimie: eine Braut-Alchimie, *das alchemistische Schreiben einer Frau*."¹⁵⁵

Noch einen Schritt weiter geht Germano Celant, der in Horns Ikonographie generell eine 'weiblich-erotische' Variation auf die hermetische Bildersprache der Surrealisten gegeben sieht.¹⁵⁶ Deren Mythisierungen der Weiblichkeit als bedrohliche "Hexe", "Hellseherin" und

¹⁴⁹ Ebd.; wiederum nahezu wörtlich übereinstimmend Ferguson 1997, S. 35.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Cooke 1989, S. 13.

¹⁵² Vgl. namentlich Spector 1994; in früheren Essays ist bevorzugt von "sensitivity machines" die Rede, vgl. u. a. Roustayi 1989, R. Enright in Enright/Horn 1991; Bonesteel 1984 schreibt von "metaphysical machines" bzw. "artistic machines".

¹⁵³ Tatsächlich ist es erst B. Ferguson, der diesen Topos für 1990 einführt (vgl. Ferguson 1990), wiewohl gerade im Anschluss an Szeemanns prominentes Ausstellungsprojekt eine entsprechende Assoziation hätte denkbar nahe liegen können. Vgl. auch die Anm. oben, Abs. "Nicht 'irgendein Strang'"; sowie weiter unten.

¹⁵⁴ Vgl. Spector 1994, S. 70.

¹⁵⁵ Vgl. Bruno 1994, S. 106. Angesprochen ist hier mit dem "Schreiben einer Frau" – wie auch aus der von Bruno zitierten, vornehmlich angloamerikanischen Sekundärliteratur hervorgeht – ganz offenkundig die von feministischen Autorinnen im Umfeld des frz. Poststrukturalismus wie Hélène Cixous propagierte "écriture féminine" (vgl. dies.: *Le rire de la Méduse*, Paris 1975).

¹⁵⁶ Vgl. Celant 1994, S. 53. Was insofern etwas irritieren kann, da ausgerechnet im Surrealismus Erotik und Hermetik besonders markant zusammenfinden.

"femme fatale", so Celant, beantworte die Künstlerin mit einer *positiven* Darstellung weiblicher Verführungsmacht und Zauberkraft, "als Künstlerin und Magierin zugleich" greife sie "zurück auf die 'okkulten Riten des Kunstschaffens'" und beweise dabei ihre Fähigkeit zu mythopoetischer Ekstase¹⁵⁷. Wenn Celant in diesem Zusammenhang weiterhin betont, Rebecca Horn knüpfe "mit ihrer Kunst an die hermetische, mystische Tradition der Rosenkreuzer an", scheint er jedoch geflissentlich den misogynen Zug dieser Tradition zu übersehen, der sich über die gesamte Geschichte der Geheimbünde hinweg bis hin zu deren modernen Adaptationen wie dem *Salon de la Rose+Croix* verfolgen lässt.¹⁵⁸

Vor diesem Hintergrund kommt Ursula Szulakowska – eine Kunsthistorikerin mit profunden Kenntnissen okkultur Traditionen und namentlich der Hermetik – im Hinblick auf die Horn von Celant und Bruno konzidierte "weibliche" beziehungsweise "feministische" 'Appropriation' "alchemistischer Vorstellungen" zu einer etwas differenzierteren Sicht, die allerdings nicht nur an die bereits von Cooke in Anschlag gebrachten Argumente anschließt, sondern in ihrer Essenz auch kaum zu anderen Ergebnissen führt als Grüterichs mehr als fünfzehn Jahre zuvor geltend gemachte Perspektive:

"Her depersonalized working-process places the emphasis on the viewer's immediate experience, rather than on her own past history as a woman. She is removed. And she avoids feminist rhetoric. There is no suggestion of some absent, socio-political text which has to be appended to the work. And yet, there is a feminist attack on the occultist, alchemical and Rosicrucian imagery, which, at the same time, is essential to her. Horn's attitude to these is radically different from that of male artists [...] who place themselves within a universalist, time-transcendent symbology as high-priests. Although she reclaims an oracular role for the female, more importantly, she talks about the actual experience of the human body, both male and female, in the here and now. She is not seduced by cosmology."¹⁵⁹

Ganz offenkundig haben also Interpretinnen und Interpreten, die sich nicht mit pauschalen Verweisen auf die Präsenz "alchemistischer Vorstellungen" in Horns Werk begnügen wollen, mit der Aufgabe zu ringen, das tradierte Bild des 'Magier-Alchemisten', wie es von beziehungsweise für ihre männlichen Kollegen ungleich selbstverständlicher in Anspruch genommen werden kann, bruchlos auf die Künstlerin zu übertragen – zumal dann, wenn dieser Prozess eine emanzipatorische Komponente enthalten soll. Schließlich muss sich einerseits ganz grundsätzlich die Frage stellen, inwieweit die auf einem Dualismus der

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 54. Vgl. zum Gravitationsfeld männerbündischer Traditionen in diesem Zh. einf. oben, Kap. VI.1.; im ebd. angef. Ausst. Kat. Männerbände-Männerbünde/Köln 1990 etwa mit krit. Blick auf die Freimaurer den Beitrag v. E. Müller-Mees in Bd. 2, S. 45-52 (sowie die "Innenansicht" v. R. Appel, ebd., S. 355-362); speziell zu Sâr Joséphin Péladans *Salon Rose+Croix*, der als Geheim- und Künstlerbund zugleich funktionieren sollte, dessen "Ordensregel", s. Péladan 1891/1979; weiterf. hierzu a. unten; sowie zu einf. zu Péladan oben, Kap. III.10. Im Übrigen entbehren Celants Äußerungen zu "Hexen", "Zauberinnen" etc. ohnedies weitgehend einer kultur- und religionsgeschichtlichen Grundlage, auch wenn sie argumentativ dazu eingesetzt werden, Horns künstlerisches Vorgehen in einen entsprechenden Kontext einzuordnen.

¹⁵⁹ Vgl. Szulakowska 1994, S. 181; sowie für die fundierte Auseinandersetzung mit der 'Ästhetik der Hermetik' und der Semiotik alchemistischer Allegorien in der Spätrenaissance Szulakowska 2000 (zu H. Khunrat, J. Dee, M. Maier u. R. Fludd). In einem jüngeren Aufsatz, der kurz vor Redaktionsschluss der elektronischen Publikation 2006 erschienen ist (vgl. Szulakowska 2006) wird diese im Bezug auf Geschlechterpositionen nachgerade 'essentialistische' Argumentation an einem Vergleich Beuys-Horn weiter verfolgt – wobei jedoch weder Horns explizite und implizite Bezugnahmen auf Beuys Berücksichtigung finden noch überhaupt eine kritische Hinterfragung des Komplexes intendiert zu sein scheint.

Qualitäten und Geschlechter aufbauende alchemistische Symbolik überhaupt geeignet sein kann, einen Gegenentwurf zu herrschenden Geschlechtervorstellungen zu leisten. Andererseits riskiert die Akzentuierung einer "spezifisch weiblichen" oder gar "feministischen" Sicht – wiewohl sie Künstlerinnen nachgerade selbstverständlich unterstellt zu werden pflegt – als Insistieren auf einer Opposition zur Tradition dort zum Hindernis zu werden, wo eine Einschreibung in den 'Meister'-Diskurs der Moderne vorgenommen werden soll: Diese setzt nämlich nach wie vor eine möglichst erfolgreiche Adaptation des traditionellen Modells vom "absoluten Künstler" voraus.¹⁶⁰

– 'Schlüssselfiguren' –

"I never attempt to analyze what I'm doing, I just do it. [...] It's a learning process, an almost alchemical way of coming to a realization. I leave it to the critics and reviewers to interpret."¹⁶¹

Genau diese Übertragung scheint Horn nun in der Tat ganz dezidiert für sich in Anspruch zu nehmen – und zwar nicht allein, indem sie sich mit ihren Arbeiten unmissverständlich in einem Bedeutungsfeld positioniert, das ihre Identifikation mit einem einschlägigen "Bild vom Künstler" provoziert. Sondern auch, indem sie dessen Vermittler und Multiplikatoren – Kunsthistoriker und Kritiker – in Interviews und Gesprächen keineswegs allein auf die Notwendigkeit eigenständiger Deutungsleistungen zurückverweist, sondern vielmehr bereitwillig mit autobiographischen Erzählungen und gezielten Hinweisen auf einschlägige Referenzen versorgt. Anders als Kiefer und Polke entzieht sie sich keineswegs dem Zugriff entsprechender Anfragen – im Gegenteil: So können sich die meisten ihrer Interpretinnen und Interpreten auf ausführliche Gespräche berufen, die sie im Vorfeld des Verfassens von Katalog- und Zeitschriftenartikeln mit der Künstlerin führen durften; sowohl in Magazinen als auch in ihren Ausstellungskatalogen werden mehrfach Wortinterviews publiziert.¹⁶² In der vergleichenden Durchsicht zeigt sich rasch, dass das Gesagte nicht nur hinsichtlich seiner auffallenden Konsistenz und zunehmenden Konsolidierung einen ähnlichen Eindruck vermittelt wie die Rezeptionsweisen, die an die Arbeiten selbst herangetragen werden. Auch einige jener Formulierungen, die dort im Rahmen einer kritischen Lektüre zunächst als vornehmlich von den Konventionen des kunsthistorischen 'Meister'-Diskurses induzierte Projektionsleistung ins Auge stechen, finden einen Rückhalt in den Selbstäußerungen der

¹⁶⁰ Und, so wäre zu ergänzen, eben diesem Risiko scheinen auch jene Autoren entgegen arbeiten zu wollen, die dezidiert betonen, Horn beziehe mit ihren Arbeiten eine 'feminine', aber nicht 'feministische' Perspektive; vgl. als markante Beispiele neben Felix 1977 etwa auch Debbaut 1986, der wortwörtlich in seinem Resümee betont: "Cette œuvre ne repose pas sur une théorie simple et explicite. Elle est pleine d'érotisme féminin, mais ne tombe jamais dans un féminisme dogmatique ou pamphlétaire.", ebd., S. 27. Ebenso markant dürfte es sein, dass diese Argumentationen in den neunziger Jahren, in denen eine Auseinandersetzung mit der Gender-Thematik hoch im Kurs steht, an Gewicht verlieren bzw. – wie gezeigt – sogar in ihr Gegenteil umgewendet werden können.

¹⁶¹ R. Horn, zit. n. Dornberg 1991, S. 96.

¹⁶² Vgl. neben Nemeček 1981, Roustayi 1989, Cooke 1989, Dornberg 1991, Spector 1994, Bruno 1994, Wagner 1994 u. a. m. die im Wortlaut publizierten Interviews Horn/Davvetas 1991, Horn/Enright 1991, Horn/Celant 1993, Horn/Durand 1993, Horn/Morgan 1993, Horn/Morgan 1994, Horn/Haenlein 1997 u. Horn/Benkó/Körber 1999. Ähnliches ist ab den neunziger Jahren übrigens auch für Abramović festzustellen.

Künstlerin. Dies gilt keineswegs allein für den bereits zitierten Dialog mit Alfred Nemeček, in dem Horn bereitwillig die Mutmaßungen des Autors über das "Bild vom Künstler" als eines 'Besessenen' bestätigt, dessen unerschöpfliche Kreativität in der Kompensationsleistung persönlicher Traumata wurzelt und der exemplarisch menschliche Urängste zu bannen stehe.¹⁶³ Vielmehr greift sie selbst – auch unaufgefordert – immer wieder auf farbenreich ausgeschmückte Schilderungen 'traumatisierender' Kindheitserlebnisse zurück, um ihre Bildfindungen zu erläutern.¹⁶⁴ Überhaupt ist viel über die Kindheit der Künstlerin aus deren eigenem Munde zu erfahren: Das früh entdeckte Talent zum Zeichnen und Malen wird in diesem Zusammenhang ebenso betont¹⁶⁵ wie das 'Außenseitertum' des exzentrischen, unbeugsamen Kindes, das unter den an es herangetragenen Erziehungsansprüchen leidet und schon beizeiten seine eigenen Wege zu gehen versucht:

"I became this wild, individual kid from the country. I ran away all the time and did very strange things – I lived in train stations – but they always brought me back."¹⁶⁶

Vorgezeichnet werden auf diese Weise die Konturen des Bildes einer bedingungslosen Einzelgängerin ("I always wanted to fight for the same goals, but alone"¹⁶⁷) und von dem unbedingten Willen einer Realisierung ihrer Phantasien getriebenen, in der Wirklichkeit heimatlos bleibenden "Nomadin"¹⁶⁸, der einzig die Kunst Freiheit, Lebenskraft und geistige Gesundheit sichern kann: eine existenzielle Begründung ihrer Künstlerschaft, die ebenso persönlich wie eindringlich formuliert wird – die sich jedoch zugleich perfekt in das Koordinatensystem fügt, das dem traditionellen Bild des "absoluten Künstlers" entspricht und dem von ihren Interviewpartnerinnen und -partnern an sie herangetragene Bedürfnis nach dessen Authentifizierung aktiv zuarbeitet.

¹⁶³ Vgl. Nemeček 1981, S. 57 u. hierzu ausf. oben, Abs. "Nicht 'irgendein Strang'"; ähnlich offenbar auch gegenüber Roustayi 1989 u. Dornberg 1991. Gegenüber Enright erwähnt sie: "I never go to a psychiatrist, I just do drawings", vgl. Horn/Enright 1991, S. 19.

¹⁶⁴ Hierzu gehören u. a. das von Nemeček protokollierte Erlebnis der Verschickung zu einem französischen Privatlehrer nach Frankreich, der sich zum Schrecken des Mädchens als Blinder entpuppt, vgl. Nemeček 1981, S. 56 (zus. mit dem Verweis auf den Blinden, der in Horns Film *Der Eintänzer* eine zentrale Rolle spielt) oder der enttäuschte Wunsch, über die Verschickung ins Internat mit einem Kleid aus Schmetterlingen getröstet zu werden, vgl. Horn/Enright 1991 (zu den in *Buster's Bedroom* – und dem *Lover's Bed* – prominent figurierenden blauen Schmetterlingen). Auch zur Kasseler documenta-Installation 1992 verweist sie auf eine Kindheitserinnerung, vgl. Horn/Morgan 1993, S. 36.

¹⁶⁵ Vgl. Horn/Enright 1991, S. 17.

¹⁶⁶ Vgl. Horn/Enright 1991, S. 16.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Horn/Enright 1991, S. 17; ähnlich auch bei Dornberg 1991 – unter anderem, um zu begründen, dass sie "the least-German German" sei, vgl. ebd., S. 96f. u. S. 97; sowie gegenüber Celant, vgl. Horn/Celant 1993, S. 29 ("Wenn ich in meiner Biographie nach einem Wohnsitz gefragt werde, sage ich immer: 'Rebecca Horn reist.'"). Mit dem Bild der "Nomadin" identifiziert sich auch Marina Abramović. Dieses Lebensgefühl dürfte allerdings nicht zuletzt von den Anforderungen mitgeprägt sein, die der zeitgenössische internationale Ausstellungsbetrieb an 'erfolgreiche', d. h. 'gefragte' Künstlerinnen u. Künstler stellt; kaum zufällig erfuhr vor diesem Hintergrund das "Bild vom Künstler" als eines 'Nomaden', das in seiner Wurzel auf die Tradition der Künstlerreise und deren Überblendung mit der Zivilisationsflucht zurückgeht, deren koloniales Erbe aber zu überspielen geeignet ist, mit der ab Ende der achtziger Jahre einsetzenden Erweiterung des Radius auf nichtwestliche Länder eine extreme Konjunktur. Vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2., Abs. "Magiciens de la Terre"; sowie die Literaturverweise in Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder".

Eine zentrale Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Schilderung der von einer Polyesterstaubvergiftung hervorgerufenen Lungentuberkulose zu, die Horn kurz vor Beendigung ihres Studiums an der Hamburger Kunstakademie eine mehrmonatige stationäre Behandlung einträgt. Ähnlich wie bei Beuys begegnet sie als 'Krisis' beziehungsweise "Krankheit zum Tode" mit gleichsam initiierender Funktion für die anschließende Entwicklung des Œuvres – eine Begründungsperspektive, die in diesem Fall von der Künstlerin nicht nur suggeriert, sondern direkt vorgegeben wird.¹⁶⁹ Als etwa Germano Celant im Katalog der großen Retrospektive, die ihr 1993 – auf dem Zenit ihres internationalen Erfolges – vom Guggenheim Museum ausgerichtet wird, das Gespräch mit der Frage nach ihren "Anfängen als Künstlerin" einleitet, zeigt sie sich nicht allein mit der vom Kurator eingeschlagenen biographischen Perspektive einverstanden¹⁷⁰; anstatt die Gelegenheit zu ergreifen, näher auf ihr Studium und die in dessen Rahmen entwickelten künstlerischen Ideen einzugehen, über die – anders als über ihre Lungenvergiftung – bis dato kaum etwas zu erfahren war¹⁷¹, setzt sie mit einer ausführlichen Erzählung des Krankheitserlebnisses ein: Dort, so betont sie, "habe vieles angefangen"¹⁷² – und bestätigt ein weiteres Mal, was längst geschrieben steht:

"Horn's critical bout with tuberculosis changed her life: it imprinted a permanent awareness of the delicate balance between life and death and the sensuality of feeling alive. That experience made it totally clear what I wanted."¹⁷³

Bei Nemeček 1981 – dessen Artikel man ansonsten kaum eine Neigung zur nüchtern-sachlichen Darstellung unterstellen möchte – wird hingegen noch ein ganz anderer "existenzbedrohender Schlag" hervorgehoben:

"Als sich die Hochschul-Absolventin beim Hamburger Senat zum Schuldienst anmeldete, wurde sie wegen einer (längst ausgeheilten) Lungentuberkulose nicht angenommen. Das Wort Berufsverbot, damals noch nicht in Mode, beschreibt den Tatbestand, der aus Rebecca Horn unwiderruflich eine

¹⁶⁹ Und, so wäre zu ergänzen, auch in der Rezeption entsprechend 'angekommen' ist, vgl. etwa Cameron 1987, S. 72 der die "existence of a traumatic rupture" im Sinne einer die künstlerische Entwicklung entscheidend prägenden Bedingung zum direkten Vergleich mit Beuys nutzt – und gleichzeitig, damit eine weitere Typisierung vornehmend, darauf verweist, dass eine solche auch das Nachkriegsdeutschland insgesamt geprägt habe ("just as such an event gave birth to modern-day germany", ebd.).

¹⁷⁰ Vgl. Horn/Celant 1993, S. 23f.

¹⁷¹ Erwähnt werden von ihr (und ihr folgend von einigen Autoren) stets lediglich die "großen Skulpturen aus Polyester und Fiberglas", an denen Horn zu diesem Zeitpunkt gearbeitet habe. Diese scheinen jedoch – auch für ihre jeweiligen Gesprächspartner – lediglich als 'Auslöser' der Polyestervergiftung interessant, denn nach deren Gestaltung wird ebenso wenig gefragt wie nach etwaigen Anregungen, die Horn im Hinblick auf ihr Frühwerk von ihrem Lehrer Kai Sudeck oder anderen zeitgenössischen Künstlerinnen u. Künstlern erhalten haben könnte; mit einer Ausnahme: Joseph Beuys.

¹⁷² Vgl. Horn/Celant 1993, S. 24.

¹⁷³ Vgl. Roustayi 1989, S. 59.

freie Künstlerin machte, eine Frau also, die ihre privaten Widersprüche in einem Werk produktiv macht, das seine bewußtseinserhellende Wirkung auf die Mitmenschen überträgt."¹⁷⁴

Dabei mag nun weniger Horns auffallende Bereitschaft zu dieser spezifischen Art des Dialoges mit der Rezeption an Joseph Beuys erinnern – dessen Rekorde nicht nur im Bezug auf die automythographische Selbstdarstellung schwer zu brechen sind, sondern für den das Künstlergespräch mit Beginn der siebziger Jahren zweifellos den Charakter eines eigenständigen Arbeitsmediums annimmt. Anders als Beuys nutzt Horn diese Plattform nicht für die Kommunikation einer breit ausformulierten Künstlertheorie, und auch gesellschaftlich-politische Aussagen zu treffen liegt ihr weitgehend fern. Ihre Statements beziehen sich nicht nur direkt auf ihr künstlerisches Selbstverständnis und ihre künstlerische Arbeit, sondern sind überwiegend auch als persönliche Stellungnahmen formuliert. Blickt man jedoch auf die Art und Weise, wie Horn biographische Daten und namentlich das ins Gespräch bringt, was – in Parallele zu Beuys – mit dem Begriff des "Schlüsselerlebnisses" belegt werden will, kann man durchaus den Eindruck gewinnen, dass die Künstlerin in der Tat von dessen rhetorischen Strategien gelernt hat.

Wenn sie im Interview mit Germano Celant explizit darauf verweist, neben den Aktionen des Älteren seien "auch seine Reden und Gespräche" für sie wichtig gewesen¹⁷⁵, scheint sich dies jedenfalls kaum allein auf Beuys' Idee der "Sozialen Plastik" zu beziehen – wohl aber auf seinen Begriff einer Kunst, mit der es die "unsichtbaren Enden des Menschseins" anzusprechen gilt. Allerdings bleiben diese "unsichtbaren Enden" in den Gesprächen vornehmlich in surrealen Szenen aufgehoben, denen Kindheitserinnerungen, Traumsequenzen, aber auch literarische Anregungen und historische Recherchen zugrunde liegen können – und zwar in direkter Entsprechung zum bildnerischen beziehungsweise filmischen Werk, insofern sich die Künstlerin in der Regel dezidiert auf konkrete Projekte bezieht, für deren Deutungsraum sie auf diese Weise wesentliche Leitlinien vorgibt. Anders gesagt: Auch Horn spricht *in* Bildern, wenn sie *über* ihre Bilder spricht – im Unterschied zu Beuys ist dabei jedoch nicht generalisierend von *der* Kunst und *dem* Menschen die Rede, sondern von der Kunst der Künstlerin Rebecca Horn. Auch wenn allgemein-menschliche psychische Verfasstheiten und energetische Zustände zum Thema werden, bilden Schilderungen persönlicher Erfahrungen und/oder Wahrnehmungen entweder die Basis, von der ausgehend eine Verknüpfung zum Werk hergestellt wird, oder sie werden auf diese zurückgeführt. Selbst dort, wo sie sich von projektiven Sichtweisen wie jenen distanzieren will, die ihrer Arbeit grundsätzlich eine Erotik unterlegen, kann dies unter dezidierten Hinweis

¹⁷⁴ Vgl. Nemecek 1981, S. 60. Damit soll weder Horns Krankheitserfahrung noch auch derjenigen des Ausschlusses vom Schuldienst die existenzielle Bedeutung abgesprochen werden; auffällig ist jedoch nicht nur die Art und Weise, wie zunächst Letztere und dann Erstere als Initiationsmoment für Horns Künstlerschaft in den Vordergrund gerückt werden, sondern dass die Künstlerin im Verlauf der achtziger Jahre dieser Betonung ihrer Krankheitserfahrung im professionellen Gespräch offenbar größeres Gewicht beimisst als zuvor bzw. diese bereitwillig selbst akzentuiert.

¹⁷⁵ Vgl. Horn/Celant 1993, S.29.

auf den subjektiven Erfahrungsgrund ihrer Arbeit geschehen, den sie zugleich immer wieder als den einer (exemplarisch) Leidenden markiert.¹⁷⁶

Demgegenüber ist Formulierungen, die ins Allgemeine greifen, nicht nur generell eher selten zu begegnen; sie fordern – gerade vor dem Hintergrund dessen, was bereits gesagt wurde beziehungsweise geschrieben steht – auch mehr oder weniger direkt dazu auf, auf die Künstlerin zurückgelesen zu werden. So etwa auch, wenn Horn über die transzendierende Wirkung von Schmerz und Angst spricht, die sich unmittelbar mit der von ihr in Anspruch genommenen 'Selbstheilungsqualität' einer künstlerischen Praxis assoziieren lässt, deren Bilder auf eine "physische und geistige Höherentwicklung" zielen sollen:

"When you are in pain, you also experience extreme fear. That can free you and give you a much wider view of yourself and your body. Why does a shaman torture himself? Because pain gets you somewhere else. For some people it's a very creative experience."¹⁷⁷

Ähnlich begründet sie auch ihre Referenz auf die Alchemie:

"[...] alchemy is a visualising process, but in the end it serves to take your consciousness to a higher plane."¹⁷⁸

Insgesamt kann dabei erstaunen, dass sie – ungeachtet der bereits Anfang der achtziger Jahre nicht nur im Werk selbst sichtbar gemachten, sondern auch in der Sekundärliteratur offen angesprochenen Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" – in den publizierten Wortinterviews bis in die neunziger Jahre hinein auffallend selten nach deren Bedeutung gefragt wird. Hingegen scheint sie selbst ihren Gesprächspartnerinnen nicht nur schon früh weiterführende Hinweise zu geben¹⁷⁹, sondern spricht später auch offen darüber, in welchem Sinne sie die Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" in einzelnen Werken gedeutet sehen will. So verweist sie beispielsweise für ihren *Turm der Namenlosen* (1994) – eine waghalsige Konstruktion ineinander verstreuter Holzleitern, die sich steil ins barocke Treppenhaus eines Wiener Privathauses schrauben, während an ihren Sprossen befestigte Geigen-Automaten ein sphärisch-kakophonisches Konzert anstimmen¹⁸⁰ – erneut auf Valentin Andreae zurück, dessen Schriften sie entnommen habe, dass man eine höhere Bewusstseinsstufe mit jedem Mittel erreichen könne, wobei ihre Erläuterung

¹⁷⁶ Vgl. z. B. die Begründung, die sie für ihre Entscheidung anführt, nicht mehr selbst als Performerin aufzutreten: Die poetischen Szenen und Texte hätten nicht ausgereicht, "einem fremden Betrachter die Wirklichkeit meiner Erfahrung zu vermitteln. [...] Gleichzeitig wurde mir klar, daß durch diese Art der Arbeit die Diskrepanz zwischen der Phantasie eines Betrachters (die für mich meist zu erotisch aufgeladen war) und meiner zugrundeliegenden Erfahrung (der eines Leidens) zu groß war.", vgl. Horn/Haenlein 1997, S. 16. In anderen Gesprächen sorgt der Verweis auf die Krankheitserfahrung bzw. die Kindheitstraumata und -ängste für einen entsprechenden Deutungsrahmen.

¹⁷⁷ Vgl. Horn/Morgan 1994, S. 54.

¹⁷⁸ Vgl. Horn/Morgan 1994, S. 54.

¹⁷⁹ So offenkundig bereits Nemeček 1981, vgl. ebd., S. 65.

¹⁸⁰ Vgl. DAbb. 530 u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 146/S. 271 u. Kat. 151/S. 280.

"You can do it with ropes, using them to swing on or to climb up; you can use your hands [...]; or you can use ladders..."¹⁸¹

zugleich die Erinnerung an ähnlich formierte Bilder wecken kann. Etwa den Turm aus metallenen Bettgestellen, den sie 1995 zusammen mit dem *Blauen Bad* und einer an der Decke des Kirchenschiffs befestigten, rhythmisch ausschwingenden *Snake Rope* in der Pariser Chapelle St. Louis de la Salpêtrière installiert¹⁸² – und der zwei Jahre zuvor als zentrales Bild des *Inferno* figurierte, welches im Guggenheim SoHo auf das in der Spirale des Museumsbaus platzierte *Paradiso* antwortete.¹⁸³

Auch auf die Texte, aus denen sie ihre einschlägigen Anregungen bezieht, kommt sie mehrfach explizit zu sprechen: Neben Andreae wird etwa für die Installation im Guggenheim nicht nur Dante genannt, auf dessen *Divina Commedia* bereits der Titel der Arbeit unmissverständlich verweist und den Horn schon früher in Arbeiten zitiert, die auf alchemistische "Symbole der Wandlung" referieren¹⁸⁴, sondern auch der russische Esoteriker Georgij Iwanowitsch Gurdjef, dessen Lehren seinerzeit Frank Lloyd Wright, den Architekten des Museumsbaus beschäftigten.¹⁸⁵ Einmal mehr mag vor diesem Hintergrund – zumal, nimmt man die sprechenden Titel der Arbeiten hinzu, die Material- und Formensprache sekundieren – der Eindruck entstehen, Horn bediene sich der 'Rhetorik der Hermetik' nicht nur auf ähnlich demonstrative Weise wie Anselm Kiefer und Sigmar Polke, sondern leite ihre Interpretinnen und Interpreten sogar dezidiert auf ihre Quellen hin. Tatsächlich können entsprechende 'Spuren' sogar 'im Material' der Arbeiten selbst begegnen: So findet sich neben Werken wie *Orlando* oder *The Hydra Forest*, die Bilder der Wandlung direkt mit literarischen Bezügen verknüpfen, und den einzelne Bücher gleichsam in gläsernen 'Reliquiaren' präsentierenden "Libraries"¹⁸⁶ etwa auch eine Arbeit wie der *Turm*

¹⁸¹ Vgl. Horn/Morgan 1994, S. 54.

¹⁸² Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 152-155/S. 283ff.

¹⁸³ Vgl. die Abb. ebd. Kat. 127-130/S. 235ff. sowie im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 22 (*Paradiso*) u. S. 32 (*Inferno*), s. DAbb, 537ab.

¹⁸⁴ So etwa die *Metamorphosis of Beatrice* (1986, vgl. DAbb. 523 u. Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 50/o. P. sowie hierzu oben, Abs. "Chymische Hoch-Zeiten"); sowie zuvor mittelbar bereits *La Ferdinanda*, insofern die Medici-Villa hier eingangs wie ein architektonischer Organismus geschildert wird, dessen Kamine "noch heute alles nach dem Prinzip des damaligen Weltbildes in *Paradiso* oder *Inferno*" schieden – was zusammen mit dem Titel des Katalogtextes, den Schmidt 1981 dem Film widmet, *Zwischen Paradiso und Inferno*, eine direkte Brücke zur New Yorker Installation herstellt.

¹⁸⁵ Vgl. Horn/Morgan 1993, S. 33; den von Wright im Erdgeschoss des Baus installierten Brunnen, der in die Installation mit einbezogen wurde, vergleicht Horn in diesem Zh. mit dem in islamischen Ländern verbreiteten Symbol für das sog. "Dritte Auge, dem man magische Kräfte zuschreibt.", ebd. Vgl. zu entspr. Schutzamuletten ausf. Seligmann 1927 (u. ebd. die Abb. S 248f.). Zu Wright u. Gurdjef, dessen Einfluss zunächst durch Wrights Frau O. Hinzenburg vermittelt wurde, die eine Gurdjef-Schülerin war, vgl. ausf. die Untersuchung von Marty/Marty 1999. Ähnlich konkrete Hinweise gibt Horn auch in Horn/Durand 1993, S. 11.

¹⁸⁶ Vgl. a. d. Anm. oben, Abs. "Kunst-Geschichten", zum Präsentationsprinzip in der Ausst. in Baden-Baden 1981. Im Fall der *Ocean Library* signalisieren sowohl der Titel der Arbeit selbst als auch die ausgewählte Literatur von V. Woolf über J. Joyce und T. S. Eliot bis W. Burroughs, dass es hier vor allem um eine Reise ins Innere geht (Drathen 1997, S. 292, schreibt treffend von einem "Abtauchen"), während die Kästen – zumal dort, wo sich zu den beigegebenen Objekten (blut)rote und (tinten)schwarze Farbschlieren gesellen – die Referenz auf Letztere und ihre Autoren 'auratisch' überhöhen. Zugleich laden die ebenso demonstrativ wie offen ausgelegten Spuren dazu ein, die Künstlerin mit dem literarischen Kosmos und seiner Botschaft zu identifizieren.

der *fliegenden Bücher* (1994), für die Horn unter anderem auf eine Ausgabe von Gershom Scholems *Alchemie und Kabbala* zurückgegriffen hat.¹⁸⁷ Vermerken lässt sich dabei allerdings auch eine Entwicklung, die parallel zu der Konsolidierung zu verlaufen scheint, die ihre Einschreibung in das Bild der 'Magier-Alchemistin' erfährt. Wiewohl sich ähnlich dezidierte Hinweise – insbesondere, denkt man an das *Blaue Bad* und den zuvor in der Zeitschrift *Saman* publizierten Abschnitt aus der *Chymischen Hochzeit* – bereits Anfang der achtziger Jahre finden lassen, nimmt die Bedeutung der 'Rhetorik der Hermetik' parallel zur Artifizialität ihrer Inszenierung in den Arbeiten durchaus auch auf der Ebene der Selbstvermittlung zu.

Für diese nutzt die Künstlerin nämlich nicht allein die Interviews. Wo Horn auf Zeitschriften zugreift, um eigene Texte, Aufzeichnungen und Quellen zu publizieren oder entsprechendes Material zu Ausstellungensteilnahmen beziehungsweise für Kataloge einreicht, handelt es sich mitnichten um nüchtern-sachlich verfasste Statements, wie sie Nemeček 1981 so sehr zu befremden scheinen¹⁸⁸ – vielmehr bleibt dieser Habitus auf die Werkbeschreibungen beschränkt, welche die frühen "Körperextensionen" begleiten.¹⁸⁹ In ihrer Funktionalität entsprechen diese zwar den photographischen Dokumentationen der Objekte und ihrer Verwendung im Rahmen der Performances in Horns Katalogen: Anders als etwa Beuys setzt Horn in der Verwendung von "Standbildern" ganz auf Sachlichkeit, während das bewegte Bild – Video beziehungsweise Film – an Bedeutung gewinnt, um schließlich als autonomes Medium die Performance-Arbeit gänzlich zu substituieren. In dem Moment jedoch, da die Künstlerin als Akteurin aus ihren Bildern verschwindet, um zur Regisseurin komplexer Szenarien zu werden, die sowohl als eigenständige Bildkompositionen als auch als 'Bühnenbilder' für ihre Objekte funktionieren, erhalten auch die "Skripts" der Stücke zunehmend mehr Gewicht: Im Hinblick auf seinen "Dokumentationscharakter" mag das Medium des Kataloges dabei zwar ein sekundäres bleiben. Doch ebenso, wie bereits einige der Werkbeschreibungen bei näherer Betrachtung durchaus deutlich von dem Bemühen

¹⁸⁷ Vgl. DAbb. 531a-c. Die drei verwendeten Bücher, bei denen es sich um Bände der Bibliothek Suhrkamp handelt, sind – da der Einbände entledigt, an den Rücken montiert und aufgeschlagen – nur über kurze Blicke zu identifizieren, die man auf den Fließtext werfen kann; neben Scholem 1977/1994 handelt es sich Adornos *Minima Moralia*, vgl. Adorno 1951/1981; sowie um Edmond Jabès' – in dieser Ausgabe von Tapiès illustrierte – Reflexionen *Es nimmt seinen Lauf*, Frankfurt a. M. 1981). Mit seiner vertikalen Staffelung kinetisch "zum Fliegen gebrachter Bücher" erinnert das Wandobjekt unmittelbar an den geflügelten Turm, mit dem André Masson – seinerseits von einschlägiger Literatur inspiriert – in seiner Federzeichnung *Portrait André Breton* (1941) den Dargestellten in die Nähe des mythischen Baumeisters Dädalus rückte, vgl. hierzu Lichtenstern 1992, S. 230f. u. ebd. Abb. 179/DAbb. 532. Die Arbeit war 1994 auf der *Art Cologne* am Stand der Galerie Frank+Schulte, Berlin, ausgestellt und befindet sich heute in der Privatsammlung von Jocelyne u. André Gordts-Vanhourout, Kortrijk/Belgien; die Verf. dankt den Sammlern für die freundl. Überlassung von Abbildungen sowie Thomas Schulte, Berlin, für die Vermittlung.

¹⁸⁸ Vgl. ausf. oben, Abs. "Nicht 'irgendein Strang'".

¹⁸⁹ Vgl. für diese den Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 24ff. Im einleitenden Statement zur "Personal Art" (ebd. S. 24, dat. 1972), in dem in der Tat sehr sachlich und nüchtern beschrieben wird, was Horn als Ausgangsbedingungen und Handlungsanweisungen "für alle Aktionen aus den Jahren 1968-1972" festgelegt wissen will, wird allerdings im letzten Satz dezidiert betont: "Diese Vorgänge [gemeint sind die Interaktionen zwischen den Teilnehmenden] zeigen neue Formen von *Interaktionsritualen*." (Hervorh. V. K.) Das Stichwort für entsprechende Beschreibungen durch Dritte gibt Horn also selbst.

zeugen, wenigstens andeutungsweise ein Äquivalent zum atmosphärischen Zauber der bewegten Bilder zu evozieren¹⁹⁰, erfährt die Ebene des Textes selbst in Entsprechung zur Filmarbeit eine Aufwertung, die weit über die dokumentarische Funktion hinausgeht. Nicht nur werden für die *Dialoge der Paradieswitwe*, auch für *La Ferdinanda* und *Buster's Bedroom*, deren Veröffentlichung jeweils von korrespondierenden Ausstellungen begleitet wird, die kompletten Drehbücher publiziert¹⁹¹, auch in Kunstzeitschriften erscheinen – teilweise in Verbindung mit Artikeln von Interpreten – immer wieder eigene Beiträge der Künstlerin, in denen Bild und Text eine spezifische Verbindung eingehen.¹⁹² Insbesondere aber in den monographischen Publikationen findet die Kombination von Photographie und Poesie im Lauf der Jahre zu einer charakteristischen Form, die schließlich nicht nur in kleineren Galeriekatalogen, sondern namentlich in den umfangreichen Katalogen ihrer Retrospektiven begegnet¹⁹³: Während die Essays ihrer Interpretinnen zuweilen ohne Bildmaterial, häufiger auch mit kleinen Referenzabbildungen der Werke auskommen, bilden die Aufnahmen der Arbeiten einen geschlossenen Block, der weitgehend ungestört seine eigene, gleichsam filmische Narration entwickeln kann¹⁹⁴; den Bildern der fokussierten Einzelwerke und Werkgruppen, die auffallend selten Einblick in Mechanik und Bewegungsabläufe von Objekten und Installationen geben¹⁹⁵, finden sich anstelle näherer Erläuterungen zu dem, was nicht zu sehen ist, die poetischen Narrationen der Künstlerin vorangestellt. Mit ihren andeutungsvollen Formulierungen scheinen sie zum Substitut jener spannungsvoll aufgeladenen Atmosphäre der Raumin szenierungen zu werden, deren 'Aura' die Photographien nur bedingt wiederzugeben vermögen, jedoch ebenfalls ganz offenkundig anstreben.

¹⁹⁰ Vgl. etwa den Text zu *Einhorn* (1971), der mit einem Traumbild einsetzt, dann nüchtern die Kommunikation mit der von Horn ausgewählten Protagonistin schildert, um schließlich wieder in einem Bild zu münden: "Ihr Bewußtsein, wie elektrisiert, aufs Äußerste gespannt: nichts kann sie von ihrer Trance-Wanderung zurückhalten, sich mit jedem Baum und jeder Wolke zu messen. [...]", vgl. Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 31.

¹⁹¹ Vgl. Horn 1975, Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981 u. Horn et al. 1991.

¹⁹² Neben den Beiträgen in der Zeitschrift *Saman*, in der Horn zwischen 1975 und 1980 regelmäßig veröffentlicht, 1972 in *interfunktionen* (begleitet von einem Essay Bazon Brocks); 1984 in der belgischen Kunstzeitschrift *Gewad* und – sekundiert von Celants Essay zu *La Ferdinanda* – im *Artforum* mit einem Beitrag zu Luis Buñuel, 1987 in der ihr gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Parkett* und 1988 erneut im *Artforum*. Nach dieser Zeit verlagern sich diese Aktivitäten in Bücher und Kataloge, während parallel nicht die Zahl der in den Zeitschriften publizierten monographischen Essays über Horn, sondern auch die der mit der Künstlerin geführten Interviews zunimmt – was ein weiteres Mal den Eindruck einer Konsolidierung der (Selbst-)Vermittlung entstehen lassen kann.

¹⁹³ Vgl. neben den bereits angeführten Publikationen u. dem – der gleichn. Ausstellung entsprechend – bereits im Titel (*Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes*) ein einschlägiges Assoziationsfeld öffnenden Ausst. Kat. Horn/Paris 1986 namentlich die 1993 erschienene Monographie *La Lune Rebelle* (Horn 1993). Das Künstlerbuch versammelt zahlreiche poetische Texte der Künstlerin, die in den neunziger Jahren datieren und den in dieser Zeit entstandenen Arbeiten zur Seite gestellt werden; der (undat.) einleitende Text führt in Horns Kindheit zurück.

¹⁹⁴ Ein Umstand, der bei mit Fadenbindung produzierten Büchern zuteilen natürlich auch auf drucktechnische Entscheidungen zurückzuführen ist – wie diese getroffen werden, bleibt jedoch nichts desto trotz signifikant.

¹⁹⁵ Anders als etwa im Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984 werden die Aufnahmen von Installationen nur in Ausnahmefällen von Konzept-Skizzen begleitet, die hierüber Aufschluss geben können. Über die Mechanik der kinetischen Objekte gibt Horn zwar auf Nachfrage Auskunft, betont aber zugleich, dass sie die – wie sie betont – extrem komplizierten Konstruktionen lediglich in ihrer späteren Funktion entwerfe, jedoch von Fachkräften entwickeln lasse, vgl. Horn/Enright 1991, S. 20.

Deren nur scheinbar auf das Dokumentarische reduzierten, tatsächlich aber die Artifizialität und Rätselhaftigkeit der Arrangements durchaus noch verstärkenden Format tragen die Texte – die 'Stimme' der Künstlerin transportierend – einerseits einen Gestus der Authentifizierung ein; andererseits supplementieren sie gemeinsam mit den Titeln das, was aus Form, Material- und Symbolsprache allein nicht notwendigerweise hervorgehen würde: einen Weg, der auf die von Horn selbst unterlegte (Be-)Deutung verweist, ohne jedoch Eindeutigkeit zu erzeugen. In diesem Sinne funktionieren ihre den Abbildungen der Werke zur Seite gestellten Texte nicht allein dort, wo sie den hermetischen Kanon direkt zitieren, tatsächlich wie die Motti der alchemistischen Emblemik: Sie fordern dazu auf, die Geheimnisse ihrer Bilder zu ergründen, bleiben dabei aber selbst als Bilder geheimnisvoll.

Für ihre Publikationen entwickelt Horn mithin eine mediengerechte 'Regieführung', die nicht nur derjenigen ihrer Filmarbeit, sondern auch den Inszenierungen ihrer Arbeiten in Ausstellungen entspricht. Ebenso wie Letztere gerade dort, wo Werkkomplexe direkt auf die Filmarbeit zurückgehen beziehungsweise einzelne Arbeiten über ihre Einbindung in deren Szenographien zu Akteuren werden, ohne Kenntnis der 'Drehbücher' "arkan" wirken mögen¹⁹⁶, nähren sie das Verlangen, sich den Kosmos der Künstlerin zu erschließen – einen Kosmos, der jedoch weniger trotz als vielmehr *aufgrund* des eröffneten Referenzfeldes seinerseits als hermetischer gekennzeichnet bleibt. Der Zugang zu den "offenbaren Geheimnissen" erweist sich als streng limitiert und er bleibt im Kern an jene Türen und Fenster gebunden, die von der Künstlerin selbst geöffnet werden.¹⁹⁷ Um so mehr ist man dort, wo direkte Hinweise auf Quellen fehlen, auf jenes Kontextwissen angewiesen, das Horn selbst auf der Ebene des Textes zur Verfügung stellt: Und dies sind neben den autobiographischen und poetischen Narrationen, die in und auf einer unmittelbaren Rückbindung an ihre Person insistieren, die Referenzen auf jene Autoren und Künstler, über deren namentliche Nennung sie nicht nur Leitlinien für die Deutung ihrer Werke, sondern auch die Koordinaten für ihre Positionierung in der Kunstgeschichte gibt.

Wenn sich Horn hierbei nun wiederholt und ausdrücklich auf Duchamp und Beuys, also auf zwei Künstler beruft, die exemplarisch für den 'Meister'-Diskurs der frühen und der späten Moderne stehen, so steht einmal mehr zu vermuten, dass sie nicht nur die Tradition einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der 'ars magna', sondern auch die Imago des Künstlers als 'Alchemisten' zitiert, um sie für sich in Anspruch zu nehmen.

¹⁹⁶ Vgl. Cotter 1993, S. 64; Ähnliches bemerkt bereits Dienst 1981.

¹⁹⁷ Wie an den im voraus Gehangenen diskutierten Beispielen gezeigt, bleibt es dabei mehrheitlich bei Andeutungen, deren Konkretisierung den Interpreten überlassen bleibt bzw. zu der diese aufgefordert werden. Vgl. als ein besonders markantes Beispiel für eine solche, direkt an die Vorgabe der Künstlerin anknüpfende Interpretation etwa Drathen 1998, die hier ausgehend von dem zu Horns Installation *Spiegel der Nacht* in der Synagoge Stommeln verfassten Text der Künstlerin ("Das schwarze Bad, das offene Buch, / ruht auf einem Lorbeerbett. / Der goldene Stab durchsticht / vom Dach der Synagoge her / in seiner ganzen Länge den Raum. / Taucht mit der Spitze ins schwarze Wasser ein / und schreibt die Zeichen neu. / [...] Das Seufzen einer Violine hoch oben / begleitet Geburt und Verlöschen der Zeichen.") die genannten Installationselemente an ein Referenzfeld von M. Buber und P. Celan über E. Jabès bis hin zur Kabbala rückbindet und auch jene chassidische Legende, auf die Horn in Bild und Wort rekurriert, komplett referieren kann.

– 'Weibliche Meisterschaft': Die Quadratur des Kreises? –

"Oder sieht sich die Künstlerin selbst als ein zum Sehen Leitender, vermeidet sie den Midas-Fehler? Es scheint, dass sie jene magische Offenheit des anderen Sehens besitzt, ungleich dem des tragisch-erfolgreichen Alchimisten, dem alles, was er berührt, nach seinem Wunsch zu Gold wird und der nichts als Gold mehr sieht. Wird Teiresias also zur Frau?"¹⁹⁸

Schon Cooke hat mit Blick auf Horns Vorliebe für alchemistische Bilder auf der einen, und ihre selbsterklärte Affinität zu Duchamp auf der anderen Seite einen wechselseitigen Zusammenhang beider Neigungen vermutet, der auf die einschlägigen Duchamp-Interpretationen von Autoren wie Arturo Schwarz, Maurizio Calvesi und John Golding zurückzuführen sei.¹⁹⁹ Eine Beobachtung, die sich ganz ähnlich auch für die Variationen auf das Thema der "Junggesellenmaschine" machen lässt, die zeitgleich mit der von Szeemann kuratierten und von einer quellenreichen Katalogpublikation begleiteten Wanderschau im Werk der Künstlerin zu begegnen beginnen.²⁰⁰ Wenn vor diesem Hintergrund in der Tat vermutet werden darf, dass sich Horns Konzept der Alchemie nicht nur auf deren psychoanalytische Interpretation, sondern auch deren künstlerische *und* kunsthistorische Rezeptionsgeschichte bezieht – welche Konsequenzen sind hieraus nun speziell mit Blick auf das Bild des 'Magier-Alchimisten' zu ziehen, mit dem nicht nur Duchamp und Beuys, sondern auch eine ganze Reihe der von Horn als Referenzfiguren beziehungsweise Protagonisten ihrer Arbeiten geführten Künstler und Autoren assoziiert zu werden pflegen?

Dass diese kunsthistorische Tradition von der Vorstellung eines *männlichen* Künstler-Genies geprägt ist, dürfte Rebecca Horn wohl nicht nur im Verlauf ihrer eigenen Karriere erfahren haben²⁰¹, sondern spätestens seit Anfang der achtziger Jahre auch aus der Lektüre einschlägiger Quellentexte heraus bekannt gewesen sein: In ihrer Arbeit *Das goldene Bad*, die ein Jahr vor dem *Blauen Bad* aus *La Ferdinanda* entsteht²⁰², greift Horn nämlich auf eine Episode zurück, die Vasari, der 'Vater' der modernen "Legende[n] vom Künstler", in seiner

¹⁹⁸ Vgl. Beil 1992, S. 17.

¹⁹⁹ Vgl. Cooke 1989, S. 12f. u. die Duchamp-Monographien und -Aufsätze der genannten Autoren, z. B. Schwarz 1973 u. Calvesi 1975, die das Bild des gelehrten 'Künstler-Alchimisten' im 'Meister'-Diskurs um Duchamp installierten und die Duchamp-Rezeption um Mitte/Ende der siebziger Jahre entscheidend mitgeprägt haben. Ähnliches ließe sich übrigens auch für den im Wortlaut zwar erst vergleichsweise spät auf Horns kinetische Objekte angewandten, gleichwohl jedoch bereits ab Anfang der achtziger Jahre im (Deutungs-)Raum schwebenden Topos der "Junggesellenmaschine" vermerken, zumal hier der – reich illustrierte – Katalogbeitrag von Schwarz 1975 eine direkte Brücke zwischen Ersterem und der alchemistischen Allegorik schlägt.

²⁰⁰ Vgl. hierzu ausf. oben, Abs. "Psychologie und Alchemie".

²⁰¹ Vgl. etwa ihre von Nemeček 1981, S. 65 referierte Bemerkung über das Ungleichgewicht zwischen ihrer eigenen Anerkennung und derjenigen, die Kollegen erhalten.

²⁰² Vgl. DAbb. 515 u. die Abb. Im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 28/o. P., welche die Arbeit in ihrer urspr. Installation im Palazzo Frescobaldi, Florenz, zeigt, für den sie aus Anlass des "Medici-Jahres" 1980 entstand. 1982 war die Arbeit – ebenso wie Horns *Quecksilbersäulen* (1981) und die 'federlose' *Pfauenmaschine* (1982) – auf der *d 7* zu sehen; in einer wenig vorteilhaften Präsentation, jedoch mit Blick auf den Gesamttenor der Ausstellung höchst stimmig untergebracht; vgl. den photographischen "Rundgang" im *Kunstforum International*, Bd. 53/54, Nr. 7/8, 1982, S. 162, S. 209 u. S. 260 u. DAbb. 534a-o sowie zur *d 7* auch oben, Kap. I.2., Abs. "Wiederaufnahmen – ohne Revisionen?"; Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle' des 'Alchimisten'"; Kap. IV.2. u. Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung" sowie das vergl. Resümee.

Vita des Pontormo überliefert hat.²⁰³ Sollte sie die Geschichte des kleinen Bäckerjungen, der für die Vorliebe der Kunst für mythische Erzählungen sein Leben lässt, wirklich nur deshalb nacherzählt haben, weil sie als Nährboden für poetisch-melancholische Inszenierungen taugt?²⁰⁴

Mit den modernen "Künstlermythen" des zwanzigsten Jahrhunderts scheint Horn jedenfalls wohlvertraut. So bewusst, wie sich Beuys Duchamp wiederholt als Reibungsfläche wählte, nennt die Künstlerin ihrerseits mit Duchamp und Beuys zwei 'Überväter' der modernen und der zeitgenössischen Kunst als ihre wesentlichen Einflüsse.²⁰⁵ Dass sich in den publizierten Interviews unter den wenigen anderen 'Meister'-Namen im übrigen kein weiblicher findet, mag ehrlicher Introspektion entsprechen, fügt sich aber nahtlos in den Umstand ein, dass die Kunstgeschichte weitgehend eine Erzählung von Vätern und Söhnen geblieben ist, in deren Rahmen mit 'geistigen Müttern' bis heute kein Staat zu machen zu sein scheint.²⁰⁶ Der Hinweis auf Meret Oppenheim – die, wie von Nancy Spector zu erfahren ist, "eine gute Freundin und Mentorin" Horns gewesen sein soll – begegnet hingegen erst 1994 und damit in einer Zeit, als diese gerade erst ihrerseits von der Kunstgeschichte wiederentdeckt worden ist und im Übrigen selbst in Kritiken zu Großausstellungen wie der *documenta* – keineswegs allein aus feministischen Kreisen heraus – nach der Anzahl beteiligter Künstlerinnen gefragt wird.²⁰⁷

Wäre dennoch gerade in ihrer Inanspruchnahme der Position des 'Magier-Alchemisten' – ebenso wie in ihren 'Appropriationen' der "Junggesellenmaschine" – ein emanzipatorischer oder gar dezidiert feministischer Impuls zu sehen, wie dies ab Mitte der neunziger Jahre

²⁰³ Der Bäckerjunge figuriert im Rahmen eines prunkvollen Umzugs, ganz mit Goldbronze bedeckt, als lebende Skulptur, nämlich als Allegorie auf das Goldene Zeitalter; er verstirbt im Anschluss; vgl. Vasari 1904ff., Bd. VI (1906), Kap. XII, S. 206f.; Horn benutzte eine italienische Ausgabe. Im Film *La Ferdinanda* wird diese Episode von Dr. Marchetti nacherzählt, vgl. das Drehbuch im Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P.; in der Ausstellung wurde *Das goldene Bad* zusammen mit dem *Blauen Bad* gezeigt.

²⁰⁴ Mindestens in einem Punkt scheint in der Referenz auf die Episode aus der *Vita* des Pontormo jedenfalls eine deutliche Spitze angelegt zu sein, denkt man an die Präsentation im Hof eines florentiner Palazzo und im Rahmen einer Ausstellung mit dem Titel *Umanesimo, disumanesimo nell'arte europa, 1890-1990* (sowie im weiteren Kontext des Medici-Jahres, das die Fürstenfamilie als Wegbereiter des Humanismus und Förderer der Künste feierte); diese ist freilich bereits bei Vasari angelegt, der mit Blick auf den Tod des Jungen spitz bemerkt: "Ich will nicht verschweigen, daß das vergoldete Kind [...] infolge des Ungemachs, das es erduldet, um zehn Scudi zu verdienen, kurz darauf verstarb."; vgl. Vasari 1904ff., Bd. VI (1906), Kap. XII, S. 207.

²⁰⁵ Vgl. Horn/Celant 1993, S. 29; wohingegen sie sich z. B. gegen den auf einer formalen Ebene naheliegenden Vergleich mit Tinguely verwehrt bzw. betont, dessen Arbeiten hätten keinen Einfluss auf sie gehabt – vielmehr habe sie die "die Zeichnungen von Leonardo da Vinci" bewundert, vgl. ebd., S. 26; ähnlich auch in Horn/Durand 1993, S. 15.

²⁰⁶ So verzichtet beispielsweise auch Saint Phalle auf Referenzen auf Künstlerinnen, um sich stattdessen auf eine Patrilineage namhafter Künstler zu berufen, vgl. oben, Kap. VI.1., Abs. "Separationen"; namentlich dass hier E. Aepli ungenannt bleibt, fällt auf.

²⁰⁷ Vgl. Spector 1994, S. 74/75. Allerdings ist – worauf Spector ebenfalls verweist – in *Der Eintänzer* für einen kurzen Augenblick eine im Besitz der Künstlerin befindliche Reproduktion von Man Rays *Érotique voilée* (1933) zu sehen, für die Oppenheim als Akt hinter einer Druckerpresse posiert.

Celant, Bruno, Spector und andere Autoren nahe legen?²⁰⁸ Und sind insbesondere – wie Spector behauptet – die Referenzen auf den Topos des alchemistischen Androgyns geeignet, diesem entsprechend im Mit- und "Nebeneinander männlicher und weiblicher Elemente [...] ein symbolisches Überschreiten körperlichen und emotionalen Verlangens" einzufordern, um "die sexuelle Vereinigung [...] zu einem holistischen Zeichen für die Idee des Eins-Seins" werden zu lassen, so dass "an die Stelle der ewig begehrenden Junggesellenmaschine mit ihrer völligen Negation jedes weiblichen Anteils [...] ein neues Paradigma – das des Zwitterns" treten kann?²⁰⁹ Würde dann also eine Arbeit wie *Hybrid*, die in ihrem Titel auf die Ununterscheidbarkeit des Doppelgeschlechtlichen anspielt, als Manifest zu verstehen sein, mit dem Horn die höchste Stufe der 'ars magna' als *Auflösung* der Geschlechterdualität markiert – wiewohl diese Argumentation darüber hinwegsehen muss, dass die beiden Substanzen in den Glastrichtern voneinander separiert bleiben?²¹⁰ Und können namentlich jene Werke wie *Orlando* oder *The Hydra Forest – Performing for Oscar Wilde*, in denen Horn nicht nur allgemein – wie es Spector formuliert – auf eine "'bisexuelle Disposition" verweist, sondern diese dezidiert mit von Schriftstellerinnen und Schriftstellern verfolgten Geschlechterpolitiken assoziiert, belegen, dass es ihr gerade in den Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" um das Postulat eines entsprechenden Kunstbegriffs geht: Mit einer Kunst, in der die Analogie auf das 'opus magnum', zum "Musterbeispiel 'bisexuellen' Schreibens" geworden ist²¹¹, von der erfolgreichen Überwindung der misogynen Züge kündigt, von der die okkulte beziehungsweise esoterische wie die kunstgeschichtliche Tradition gleichermaßen gezeichnet sind?

Tatsächlich hat eine ganze Reihe der Künstler und Autoren, die Horn als ihre 'Inspiratoren' beziehungsweise 'geistigen Väter' benennt, mindestens in ihrer ästhetischen Haltung gesellschaftlichen Konventionen eine Absage erteilt und dabei mitunter auch die tradierten Geschlechterrollenzuweisungen in Frage gestellt. Genet und Wilde waren bekennende Homosexuelle, wobei Wilde als "Dandy" mit Attributen des 'Weiblichen' versetzte, also 'androgyn' Züge zu propagieren pflegte²¹²; Duchamp wiederum wählte mit Rose Sélavy ein weibliches 'Alter Ego' und ließ sich mehrfach von Man Ray als herbe Schönheit ablichten, um beispielsweise für seine künstlerischen Parfumkanalationen selbst die "Belle Haleine" zu

²⁰⁸ Amor 1994 spricht im Anschluss an Sectors Thesen sogar von einem "change of paradigms", den Horn "through an inversion of Western symbolic discourse" mit ihren "hybriden Maschinen" einführe, vgl. ebd., S. 218.

²⁰⁹ Vgl. Spector 1994, S. 73.

²¹⁰ Auch der Hinweis darauf, dass die "weibliche" Kohle ihrem Trichter entkommt, kann wortwörtlich nur nach unten durchschlagen, insofern dem Bild auf diese Weise zusammen mit der Erdschwere der Substanz diese einmal mehr ein Dualismus eingetragen würde, der projektiv geschlechtsbezogene Wertungen vornimmt.

²¹¹ Vgl. Spector 1994, S. 73 in Berufung auf V. Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929) und auf Meret Oppenheims Postulat, das jedes "Werk der Literatur, Kunst, Musik, Philosophie" das "Produkt einer einzelnen Person", diese aber stets "sowohl weiblich als männlich" zu denken sei (1974 in Ihrer Dankesrede für den Erhalt des Kunstpreises der Stadt Basel, zit. n. Spector, S. 75). Zum Begriff des Androgynen bei Oppenheim vgl. neben der von Spector angegebenen Literatur auch Oppenheim/Belton 1993.

²¹² Auch die Figur seines *Dorian Gray* – der selbst Maler ist – wird, auf Männer wie Frauen gleichermaßen erotische Anziehungskraft ausübend, mit androgynen Zügen gezeichnet.

spielen.²¹³ Aber lassen sie sich deshalb in eine Reihe mit Virginia Woolf und Meret Oppenheim stellen, die beide als Künstlerinnen sowohl in ihrem Werk wie auch in ihrem gesellschaftlichen Umfeld explizit darum bemüht waren, für eine Gleichberechtigung der Geschlechter zu streiten? Hier scheint – nicht nur im Hinblick auf die Frage, wie Horn ihrerseits ihre Relation zu den einzelnen Positionen definiert – Vorsicht vor vorschnellen Übertragungen geboten. Zwar kann – wie Sigrid Schade und Silke Wenk mit Blick auf die geschlechtlichen Kodierungen des Bildes vom Künstler und deren Transformationen bemerken –

"die Vielfalt der im jeweiligen historischen Kontext geprägten Definitionen des Künstlers [...] auch im Hinblick auf Geschlechterrollen einen im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Feldern größeren Spielraum [gewähren], der eine offenere Strukturierung und Gestaltung von Begehrensbeziehungen und den darin zugewiesenen Positionen, also auch Rollentausch, Cross-Dressing, Homosexualität und Bisexualität zulässt."²¹⁴

Dennoch lässt sich schwerlich übersehen, dass – wie Schade und Wenk im Anschluss betonen – *auch* "die jeweilige Tabuverletzung [...] zum Standardrepertoire der Künstlermythen" gehört und damit zunächst einmal "männlichen Subjekten vorbehalten [bleibt], die dafür im Rahmen des Geniekultes die gesellschaftliche Duldung erhalten."²¹⁵

In diesem Sinne ist bei einer Beibehaltung der klassischen Koordinaten, über die sich Künstlertum definiert – und eine solche würde die Einordnung in eine bestehende Tradition zumindest zu Teilen verlangen – die Grenzüberschreitung der Geschlechterbeziehungen zunächst nur in einer Richtung vorgesehen: Ebenso, wie die Bilder der Geschlechterspannungen weder in der Alchemie noch im Surrealismus, der diese zitiert, aus dem misogynen Code historischer Dualismen befreit werden, kalkuliert auch das "Bild vom Künstler", der im Rekurs auf "alchemistische Vorstellungen" Imaginationen eines dritten Geschlechts entwirft, in der Regel *nicht* mit der Perspektive eines weiblichen Subjekts.²¹⁶ So ist es bei Duchamp, Breton und anderen stets der *männliche* Künstler, der im Zeichen des Androgynen an beiden Qualitäten und Reichen, dem 'Männlichen' wie dem 'Weiblichen', teilhaben und die entscheidende Synthese hin zur primordialen Einheit mit sich und dem

²¹³ Vgl. neben der monographische Literatur zu den genannten Autoren und Künstlern den Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986; speziell zu Duchamps "Cross-Dressing" Fillin-Yeh 1995, die Beiträge von J. Blessing im Ausst. Kat. Rose/New York 1998 u. von D. Tahshijan im Ausst. Kat. Mirror Images/Cambridge 1998 sowie Kuni 1999b, S. 195f. Sogar Beuys ist – nicht zuletzt mit Blick auf seine Auseinandersetzung mit der Alchemie – eine Affinität zum Androgynen zugeschrieben worden; vgl. Blume 1991 u. Duncan 1995.

²¹⁴ Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 361.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Die Wurzeln dieser Vorstellung sind besonders deutlich im Symbolismus abzulesen, wo namentlich der bereits im Zh. mit Joseph Beuys vorgestellte (vgl. Kap. III.10.) – u. im übrigen auch von A. Breton und seinem surrealistischen Kreis rezipierte – Sâr Joséphin Péladan in seinen theoretischen Schriften wie in seinen Romanen zwischen dem gesegneten "Androgyne", der als Mann mit weiblichen Zügen erscheint, und dem verachtenswerten "Gynandre", einer männlich verhärteten Frau unterscheidet; vgl. Péladan 1891/1923, 1891/1925 u. 1910; sowie zum Androgyn im Symbolismus die Beiträge von F.-C. Legrand u. R. Tegtmeier im Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986; in historisch übergreifender Perspektive a. Raehs 1990.

Universum vollziehen kann.²¹⁷ Und ähnlich, wie die Theorien und Bilder der Alchemie in der Regel einen männlichen Adepten entwerfen, dem mit dem 'opus magnum' die Vollendung der Natur und des Selbst gelingt²¹⁸, bleibt schließlich – dies mögen gerade ihre bekanntesten Protagonisten belegen – auch die Idealbesetzung der Rolle des 'Magier-Alchemisten' bis weit über die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hinaus maskulin konnotiert.

Zwar setzt in der Kunst der siebziger Jahre – parallel zur Befragung der Rolle des Künstlers und seines Status im Kontext der Gesellschaft²¹⁹, und induziert nicht zuletzt durch den Feminismus²²⁰ – eine Auseinandersetzung mit den Geschlechterrollen ein, die eine Hinterfragung tradierter Vorstellungen vom männlichen Künstler-Subjekt impliziert. Doch gerade Letzteres muss man nicht allen Künstlern unterstellen, die – wie im deutschsprachigen Raum etwa Ulay, Jürgen Klauke und Urs Lüthi in ihren (Photo-)Performances oder auch Klaus Mettig in den gemeinsam mit Katharina Sieverding realisierten *Transformer*-Serien – im Rahmen von Travestien mit Weiblichkeitsbildern experimentieren²²¹, und mit einer Suche nach spiritueller Ganzheit, für die der alchemistische Androgyn steht, haben sie ebenfalls eher wenig zu tun.²²²

Etwas anders liegt der Fall in den achtziger Jahren, in denen auch Horns einschlägig konnotierbare Arbeiten entstehen. Ebenso, wie "Zeichen und Mythen" der Kulturgeschichte als "Orte der Entfaltung" erkundet, "Symbole der Wandlung" aktualisiert und im 'Glanz des

²¹⁷ Vgl. zum Androgyn im Surrealismus den Beitrag von R. Short im Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986 (unter Nennung div. Quellen), sowie zur Misogynie im Surrealismus in krit. Perspektive den Beitrag von R. Kuenzli in Caws et al. 1991/1993; zum Spannungsfeld von demonstrativer Überschreitung der Geschlechtergrenzen und künstlerischerem Selbstverständnis im Surrealismus ausf. Kuni 1999b. Dass die radikale Inanspruchnahme einer entsprechenden Position seitens einer Künstlerin von Breton und seinem Kreis wenn überhaupt, dann eher am Rande geduldet denn goutiert wurde, zeigt der Fall Claude Cahuns, vgl. hierzu die Beiträge von L. Cottingham im Ausst. Kat. Cahun/München u. von K. Kline im Ausst. Kat. Mirror Images/Cambridge 1998.

²¹⁸ Vgl. hierzu den kompakten Überblick von H. Biedermann im Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986. Die moderne Lesart, der zufolge die Figur des Adepten auf Subjekte männlichen wie weiblichen Geschlechts bezogen werden kann, verdankt sich namentlich den Deutungen von C. G. Jung; als ein dezidiert auf 'Geschlechterparität' hin auslegbarer Ansatz werden jedoch auch diese erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstanden und weitergeführt. Zu dessen krit. Reflexion vgl. den Beitrag von U. Baumgardt in Meesmann/Sill 1994, insb. S. 221ff.

²¹⁹ Vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Alchemie".

²²⁰ Nicht zuletzt – aber keineswegs ausschließlich, insofern für Künstler wie J. Klauke etwa der Glamour der *Factory* Andy Warhols wichtige Anregungen lieferte. Vgl. hierzu u. a. die Kontroverse von Lange 1998 u. Nabakowski 1999.

²²¹ Vgl. Kuni 1999a (im Kontext einer krit. Reflexion zu Klauke); reichhaltiges Material zu diesem Thema bieten die Ausst. Kat. *fémininmasculin*/Paris 1995 u. *Rose*/New York 1998.

²²² Wiewohl dieser Gedanke nicht auszuschließen ist, steht er bei den angesprochenen (Photo-)Performance-Arbeiten, die mehr auf das Moment eines Verwischens bzw. Überschreitens der Geschlechtergrenzen zielen, großenteils nicht im Vordergrund. Auch die Position des männlichen Künstler-Subjekts bleibt – ähnlich wie bei Duchamp – als solche weitgehend unangetastet. Direkt auf eine (anders als bei Klauke auch nicht übersexualisiert-fetischisierte) Performance einer 'männlich-weiblichen' Identität zielt lediglich Ulay; ein 'Rollentausch' bzw. eine dezidierte Verwischung der Geschlechtergrenzen bei Künstler *und* Künstlerin deutet sich in den *Transformer*-Serien von Mettig und Sieverding an.

Goldes' Erlösungsvorstellungen beschworen werden²²³, erfährt auch das Androgyne eine neuerliche Konjunktur – und nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Popkultur und der Mode.²²⁴ Gerade im Umfeld jener Künstler, die sich vom Erbe okkultur beziehungsweise esoterischer Traditionen inspirieren lassen, bietet sich in der Regel jedoch ein ähnliches Bild, wie ihm bereits im Umfeld der klassischen Avantgarden und namentlich des Surrealismus zu begegnen war: Nicht nur trägt die Berufung auf 'primordiale' Dualitäten – auch dort, wo diese in einer 'coniunctio oppositorum' zusammenfinden – per se letztlich wenig zur Auflösung tradiert Geschlechtervorstellungen bei – geschweige denn, dass sich aus ihr eine dezidierte Kritik an diesen ablesen ließe²²⁵: Vielmehr scheint sie – wie nicht zuletzt die im voraus Gehangenen vorgestellten Rezeptionstendenzen belegen können, die in diesen Jahren den einschlägig orientierten Arbeiten von Künstlern wie Beuys, Kiefer und Polke entgegengebracht werden – einmal mehr dazu aufzufordern, die Autoren nach allen Regeln der Genie-Ästhetik in das tradierte Bild des 'Magier-Alchemisten' einzuschreiben. Ähnliches gilt auch für die Transgressionen der Geschlechterrollen, die im Zeichen des Androgynen zu dieser Zeit weiterhin vornehmlich von männlichen Künstlern in Anspruch genommen werden: sei es unter den Vorzeichen eines an den Ästhetizismus des Symbolismus gemahnenden, homo- und autoerotisch aufgeladenen Dandytums bei Salomé²²⁶, oder sei es im Rahmen einer diesen im Rahmen einer 'mythologie personnelle' mit der Prachtentfaltung unterschiedlichster Spiritualitäten und des Orientalismus kombinierenden Feier der Schönheit bei Michael Buthe.²²⁷ Sie tragen nicht zuletzt zur 'Charismatisierung' ihrer künstlerischen Autorschaft bei.

Wäre hieraus zu schließen, dass Künstlerinnen, die in den achtziger Jahren mit Bildern des Androgynen arbeiten, ähnliche Ansprüche geltend machen? Vergleicht man Horns Arbeiten mit den zeitgleich entstandenen Werken Ulrike Rosenbachs, die sich im Lauf der achtziger Jahre ebenfalls dem Thema des Androgynen zuwendet, so fällt auf, dass Erstere in ihrer

²²³ Vgl. die Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982 u. Mythos-Ritual/Zürich 1981 sowie – namentlich zur *documenta 7/1982* – auch oben Kap. III.9. (Beuys) u. Kap. V.1. (Polke).

²²⁴ Vgl. hierzu ausf. neben dem Ausst. Kat. Androgyne/Berlin 1986 die Beiträge im Sammelband von Meesmann/Sill 1994, zur Konjunktur des Androgynen insb. den Beitrag von U. Bock. 1987 erschien Elisabeth Badinters viel rezipiertes Buch *Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution* in dtsh. Übs.

²²⁵ Besonders deutlich mag dies nicht zuletzt auch bei einem Künstlerpaar wie Abramović und Ulay ins Auge fallen: Wiewohl beide zu dieser Zeit bereits auf ein Œuvre zurückblicken können, das erfolgreich einen 'gemeinsamen' Körper der beiden propagiert hat, für den sich die Wahrnehmung von Differenz nicht auf diejenige des Geschlechts rückprojizieren lässt, begegnen in den esoterisch informierten 'Tableaux vivants' der achtziger Jahre nunmehr mehrfach Bilder, in denen beide in klassische Geschlechterrollen(bilder) zu schlüpfen scheinen. Vgl. oben, Kap. VI.1., Abs. "Auftritt der Magier-Alchemistinnen".

²²⁶ Auf Salomé und die Maler der ital. Transavantguardia verweist in diesem Zh. auch Szulakowska 1994, S. 19.

²²⁷ Vgl. hierzu ausf. den Ausst. Kat. Buthe/Düsseldorf 1999 u. ebd. insb. die Beiträge von S. Martin (Zur Orientrezeption und zu Buthes Auseinandersetzung mit Ramon Lull), J. Meinhardt (zum Spannungsfeld von Homoerotizismus, Ästhetizismus und Orientalismus) u. B. Catoir (Zur poetischen Selbstinszenierung im Zeichen des effeminierten orientalischen Prinzen u. den Parallelen zu derjenigen E. Lasker-Schülers); zu Buthes Beschäftigung mit persischem Zoroastrismus u. afrikanischer Magie s. ebd. einf. den Beitrag von S. Wiese; im Kontext der vorl. Untersuchung s. a. die Arbeiten, auf die in Kap. III.6. u. IV.1. verwiesen wurde; s. DAbb. 90 u. DAbb. 347.

Inanspruchnahme alchemistischer Bilder eine andere Strategie verfolgen, gleichwohl aber auf eine ähnliche Zielgerade zuzusteuern scheinen. Auch "Horn fights to get the symbol[s] into a female territory", wie es Szulakowska – allerdings ohne andere Künstlerinnen in den Blick zu nehmen – formuliert. Dass sich ihr 'Rezeptionserfolg' signifikant von dem Rosenbachs unterscheidet, dürfte daher in der Tat sowohl mit den künstlerischen Strategien als auch deren Wahrnehmung zusammenhängen: So scheint bei Rosenbach einerseits das so dezidiert mit dem Bekenntnis zur Frauenkunst verbundene Œuvre der siebziger Jahre den Blick auf jene späteren Arbeiten zu verstellen, die nicht auf Weiblichkeitsbilder fokussieren – während diese andererseits, von der Künstlerin wortwörtlich selbst verkörpert, gerade auch die eine 'coniunctio' feiernden Ganzheitsvorstellungen dominiert. Horn hingegen dürfte nicht nur zugute gekommen sein, dass sie ihren Körper aus ihren Bildern verschwinden lässt, um ihre eigene Position als diejenige einer machtvoll über ihre Schöpfungen bestimmenden Regisseurin zu markieren – was, wie gezeigt, noch lange nicht verhindert, dass ihre Ästhetik als 'weibliche' beschrieben wird, aber immerhin zu einer klareren Separation von Autorschaft und 'Schöpfung' führt. Sondern in der Tat auch, dass sie sich für ihr Autorschaftsmodell dezidiert auf das des "absoluten Künstlers" bezieht und in diesem Zuge auch auf eine entsprechende Patrilineage beruft – während die Geschlechterspannung in ihren Bildern eher aggressiv verstärkt als aufgelöst wird, wo sie nicht wortwörtlich "in der Schwebe" bleibt. Immer jedoch ist Horn diejenige, die diesen 'Kosmos' generiert und kontrolliert – und dabei eine Rolle beansprucht, angesichts derer es eher der Überschussleistungen von Interpreten wie Nemeček bedarf, um ihr erneut Markierungen von 'Weiblichkeit' einzutragen.²²⁸ Zur Berliner Ausstellung *Androgyn – Zeichen der Vollkommenheit*, die 1986 den Siegeszug einer neuen Geschlechterharmonie ausruft, reicht sie ihren *Skarabäus, der malt* ein: Eine Arbeit, die überzeitliche Erlösungsvorstellungen in Anspruch nimmt, ohne Gefahr zu laufen, ihre Schöpferin auf eine "écriture féminine" festzuschreiben.

Vor diesem Hintergrund mag man Szulakowska beipflichten, die Horns präventiv vorgetragener "art-as-alchemy" zwar wenig abgewinnen kann, ihren Rekodierungen der in den alchemistischen Bildern transportierenden Geschlechtervorstellungen jedoch Anerkennung zollen will:

"Few artists have achieved Horn's degree of resolution in the attempt to redress the imbalance of sexual linguistics. Probably, at the present time, she has gone as far as possible."²²⁹

²²⁸ Projektionsleistungen allerdings, denen sich Horn ihrerseits keineswegs so dezidiert widersetzt, wie es ihre Distanzierungen von (über-)erotisierenden' bzw. 'sexualisierenden' Deutungen ihrer Arbeiten (vgl. die zit. Passagen aus den Gesprächen mit Dornberg 1991 u. Haenlein 1997) annehmen lassen könnten: Gerade die immer wieder eingebrachten Verweise auf Kindheitserlebnisse des Mädchens Horn, aber auch die im Werk anklingenden Weiblichkeitsstereotypen (wie die mehrfach verwendeten Damenpumps u. ä.) arbeiten solchen Projektionen tendenziell zu.

²²⁹ Vgl. Szulakowska 1994, S. 19. 2006 fällt ihr Urteil fast wortgleich, jedoch ungleich enthusiastischer aus, wobei sie Horn nunmehr zusammen mit Remedios Varo u. Leonora Carrington in eine Reihe von "women artists" stellt, die dem Bild des männlichen, "paracelsischen" Magier-Alchemisten eine "fresh visual imagery" entgegensetzten, "which could express the complexity of gendering and sexual desire, as well as their own sense of magical artistic potency." (Szulakowska 2006, S. 189).

Einen erfolgreichen *Ausgleich* des "Ungleichgewichts" dürfte man allerdings wohl weniger in jenen Arbeiten erreicht sehen, in denen die Geschlechterspannung in Analogie auf die 'coniunctio oppositorum' explizit zum Thema wird²³⁰, als vielmehr in eben jenen, die wie der *Scarabäus* oder der *Golddrausch* in den achtziger oder der *Turm der Namenlosen* oder der *Circle for Broken Landscape* in den neunziger Jahren weitgehend frei von allzu eindeutigen Anlehnungen an die sexualisierte Sprache alchemistischer Allegorik sind.²³¹ Zugleich scheinen diese Arbeiten aber auch um so mehr nach einschlägigen Inszenierungen im Zeichen einer 'Rhetorik der Hermetik' zu verlangen, die sie unmissverständlich in ein entsprechendes Deutungsfeld verweisen – wie im Übrigen auch auf der Ebene des Textes nicht nur Horns eigene Erläuterungen in den zitierten Gesprächen, sondern auch ihre den Werken zur Seite gestellten Texte belegen mögen. Wenn man etwa zu den Horns Hannoveraner *Circle for Broken Landscape* flankierenden, an die Wand montierten Felsbrocken, über denen in Glasröhren gefasste Kupferdrähte regelmäßig blaue Hochspannungsblitze aufflackern machen, liest:

"Der Zauberstab wird zum Lichtstab / magisch oben und unten / durch Energieschwingungen miteinander verbindend."²³²

dann verwandelt die Anspielung auf den alchemistischen 'Glaubenssatz' der universalen Korrespondenz die schlichten Leuchtröhren im Gegenzug einmal mehr in veritable

²³⁰ Insofern hier nämlich immer wieder Dualitäten auf- und an Materialien, Stofflichkeiten und Objekten festgemacht werden können, wie es die an ihre Arbeiten herangetragenen Interpretationen von Celant u. a. belegen. Spector (und folgend auch Fröhlich 2001) sehen ungeachtet dessen gerade im Konzept des Androgyn den Schlüssel zu Horns Überwindung der Geschlechterdualität. Laue 1996 argumentiert zwar zunächst überzeugend gegen die reduktive Zuschreibung einer 'weiblichen Ästhetik', die im Hinblick auf Horns Werk zu unzulässigen Vereindeutigungen führe – wählt aber ausgerechnet *The Seventy-Seven Branches of Destiny* (1993, Abb. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 126/S. 233), um in der Begegnung von Messerklingen und buschigen Haarpinseln einen Geschlechtsakt symbolisiert zu sehen; die "Offenheit" dieses Bildes will sie darin erkennen, dass hierbei "niemand verletzt" werde, vgl. ebd., S. 69/70. Levin 1993 hingegen beurteilt "Horn's obsessive subtext of sex and gender" sowie den "intent and context [that] has to do with ensnarement, confinement, seductiveness" als "hardly what we now think of as fierce feminist stuff.", ebd., S. 92.

²³¹ Vgl. für *The Scarabäus Who Paints* (1986), *Gold Rush* (1985) u. *Turm der Namenlosen* (1994) die Anm. oben sowie DAbb. 524 u. DAbb. 530; für *Circle for Broken Landscape* (1997) die Dok. im Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b.

²³² R. Horn, zit. n. Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b, S. 30; sowie für die angesprochene Arbeit DAbb. 533 u. die Abb. ebd., Kat. 11/S. 31. Tatsächlich figurierte in der Ausstellung – allerdings nicht im Rahmen des *Circle for Broken Landscape* – zudem auch ein mit *Magic Wand* (1997) betitelter, wie die in zahlreichen früheren Arbeiten begegnenden Spiralzeichner durch einen Motor 'magisch' belebter Metallstab.

Zauberstäbe, die auch die Künstlerin ihrerseits im Licht der hermetischen Lehre glänzen lassen.²³³

Dass Horn allein um des Erfolges willen eine Selbstinszenierung im Zeichen der 'Magier-Alchemistin' betreibt, wird man ihr schwerlich unterstellen dürfen. Gleichwohl kann der Künstlerin kaum entgangen sein, dass ihre Rekurse auf "alchemistische Vorstellungen" und ihre 'Rhetorik der Hermetik' im Rahmen ihres Anerkennungsprozesses eine wesentliche Rolle gespielt haben – und hierbei nicht zuletzt die Tatsache, dass diese in der kunsthistorischen Tradition spezifische Rezeptionsweisen generieren, in Rechnung zu stellen ist.

Geht man jedenfalls von ihrem Erfolg im "Betriebssystem" aus, scheint Horn nicht nur mit ihren "Zwittermaschinen" der Einstieg in diese Männerdomäne weitgehend geglückt zu sein. Gerade auch mit ihren Variationen auf den 'Magier-Alchemisten' – als eines jener "Künstlermythen", welche die Kunstgeschichte bis heute prägen – es ist ihr gelungen, sich in die Erbfolge von Vätern und Söhnen einzureihen. Ob allerdings der Rahmen *dieses* "Bildes vom Künstler", in dem sich Horn zweifellos recht erfolgreich bewegt, für eine kritische Revision der Geschlechterrollen im Diskurs der Kunstgeschichte taugt, oder ob er doch eher zu einer Verfestigung tradierter Sehweisen führt, in denen die eine oder andere 'Ausnahmekünstlerin' als 'Quotenfrau' reüssieren darf, steht wohl auf einem anderem Blatt. Fest steht jedenfalls nicht nur, dass eine Einschreibung in die tradierten, sich ungeachtet kritischer Revisionen des Fachs immer wieder "nach allen Regeln der Kunst(geschichte)" formierenden 'Meister'-Diskurse der (Nach-)Moderne nach wie vor nach einem Abgleich mit jenen Koordinaten verlangt, die sich im klassischen Schema der "Legende vom (absoluten) Künstler" vorgegeben finden. Sondern auch, dass Horn ihrer Einschreibung in dieses Koordinatensystem auf nachgerade klassischer Weise zugearbeitet hat. Der Blick auf das Feld der Rezeption wiederum macht in ihrem Fall ein weiteres Mal unmissverständlich klar, dass "Parität" in diesem Rahmen relativ bleibt: Ebenso wie Horns Variationen auf den 'Magier-Alchemisten' beharrlich als "typisch" 'weibliche' beschrieben werden, scheint

²³³ Mit Blick auf die technische Komponente dieser 'baguettes magiques', die sie Leuchtstoffröhren verwandt erscheinen lässt, kann in diesem Zh. zudem auf den – in historischen Darstellungen ähnlich als 'leuchtender Zauberstäbe' begegnenden – "Magnetisierstab" Franz Anton Mesmers (1734-1815) verwiesen werden. Mesmer – seinerseits "magisch oben und unten / durch Energieschwingungen miteinander verbindend" – berief sich im Rahmen seiner Lehre vom "thierischen Magnetismus" auf ein so genanntes "Fluidum", das er mithilfe technischer Kunstgriffe sichtbar machen und 'heilkräftig' stimulieren zu können suggerierte. Seine Theorien u. sein Wirken fanden reichhaltigen Niederschlag in der Literatur der Romantik von J. Kerner über E.T.A. Hoffmann (*Der Magnetiseur*) bis J. Paul (*Komete*). Während seine Lehre nicht nur im Spiritismus der Jahrhundertwende zum 20. Jh. eine Renaissance feierte, sondern in Zweigen der Parapsychologie u. der esoterisch beeinflussten alternativen Medizin bis heute lebendig ist, interessiert sich mittlerweile zunehmend die wissenschaftsgeschichts- u. kulturhistorische Forschung für seine Figur; auch die feministische, insofern es – ähnlich wie im Fall Charcots – hauptsächlich (wenngleich nicht ausschließlich) Damen waren, die seinen 'Energiemassagen' zusprachen; vgl. neben Mesmer 1781/1985 u. 1918 zu Mesmer grundl. Darnton 1968/1986 (ebd. weitere Nachw. sowie eine Zeittafel zu Rezeptionsgeschichte in Deutschland); Schott 1985; in feministischer Perspektive Bronfen 1998, S. 155f. In seinen – hoch populären – öffentlichen Auftritten bewegte sich Mesmer nicht nur auf der Grenze zwischen 'Magie' bzw. Scharlatanerie, Psychologie und Naturwissenschaft, sondern vereinte in seinen mit allen Mitteln der Kunst präparierten Selbstinszenierungen (vgl. Darnton, 1968/1986, S. 13ff.) auch die Bilder des 'Magus', 'Wissenschaftlers' und 'Heilkünstlers' auf sich.

ausgemacht, dass sie als "feminine" oder gar "feministische" Interventionen in eine 'männliche' Domäne wahrzunehmen sind. Von einer 'Selbstverständlichkeit' ihres Erfolgs als 'Magier-Alchemistin' kann daher keine Rede sein.

Nichts desto weniger ist sie zweifellos zusammen mit Anselm und Kiefer und Sigmar Polke zu den Vertreterinnen und Vertretern einer Generation zu zählen, die das 'Erbe' von Joseph Beuys ebenso explizit beanspruchen wie auch letztlich erfolgreich angetreten haben – und zwar im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption. Was dies im Einzelfall bedeutet – und welche signifikanten Parallelen und Unterschiede nicht nur zwischen den drei Jüngeren und ihren im Zeichen der 'ars magna' angetretenen 'Erfolgsgeschichten', sondern auch zu derjenigen ihres 'Meisters' hervorzuheben sind – wird im Zuge der anschließenden Synopsis noch einmal in übergreifender Perspektive zu diskutieren sein.

VII. Quadraturen des Kreises? Synopsis und Resümee

VII.1. Ausgangspunkte – Zum Beispiel Joseph Beuys

"Can territories and strategies of artistic meaning – the spirituality of the work of art, the artist as healer and transcendental redeemer – can these be reclaimed at will or are artistic practices successful and relevant precisely at that moment when they recognize that these concepts of transcendental and metaphysical experience have been wrenched from our hands?"¹

Die Frage, die Benjamin H. D. Buchloh 2001 im Rahmen einer Wiederaufnahme seiner kritischen Überlegungen zur "Götzendämmerung" bei Joseph Beuys stellt², bietet einen guten Ansatzpunkt für sowohl für einen Rückblick, als auch für die vergleichende Auswertung der Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung – und das Resümee, das es in diesem Rahmen zu ziehen gilt. Dass Buchloh seinerseits eine Antwort schuldig bleibt und der sonst so scharf gegen eine 'Artisten-Metaphysik' argumentierende Kritiker nicht zu einem klaren "Nein" für die erste und einem klaren "Ja" zur zweiten Alternative gelangt, mag – denkt man an seine vorauf gegangene 'Abrechnung' mit dem "Mythos Beuys" zurück – zunächst durchaus erstaunen.

Freilich scheint seine Offenheit in diesem Fall auch mehr einer allgemeinen Einsicht in die (zeit-)historische Relativität eines Urteils in der (Kunst-)Geschichte geschuldet, welche einerseits dem eigenen Anspruch auf selbstkritische Distanznahme und Reflexion entspringt, andererseits aber auch auf ein Dilemma verweist, welches mit diesem Anspruch verbunden ist: Die "Mythologien der Moderne" und ihre Utopien stets als 'Aberglauben der anderen' entlarven zu wollen, kann allzu leicht in einem Zynismus münden, der produktives Nachdenken über Zukunftsperspektiven in der Kunst, für die Kunst und über die Kunst hinaus unmöglich macht.³ Doch wiewohl Buchloh – *auch* mit Blick auf Beuys – betont:

"we would certainly want to remain open at least for the time being to the historical possibility and the credibility to re-engage artistic practice within the domain of mythical experience"⁴,

bleibt sein zwei Jahrzehnte zuvor gefällttes Urteil letztlich unrevidiert. Im Gegenteil – es wird sogar noch sehr viel dezidierter formuliert: Sowohl in Relation zum Kreis der *FLUXUS*-Künstler, als auch hinsichtlich der Position, die Beuys in der deutschen Nachkriegskunst beziehe, sieht der Kritiker den Künstler als Vertreter einer "artistic reaction formation"⁵, der

¹ Vgl. Buchloh 2001, S. 89.

² Vgl. Buchloh 1980 bzw. 1987a (*Joseph Beuys – Die Götzendämmerung*).

³ Dies gilt nicht nur für Kritiken der Kunst, sondern durchaus auch für Kritiken der Kunstkritik. Vgl. für eine Studie, an der diese Problematik offenkundig wird, das Buch von Chr. Demand 2003; der Verweis auf den 'Aberglauben der Anderen' erfolgt hier in Anlehnung an Pfaller 2002.

⁴ Vgl. Buchloh 2001, S. 87.

⁵ Ebd., S. 88.

einerseits auf einem hierarchischen Konzept von Autorschaft beharre, das seine Zeitgenossen zu hinterfragen getrachtet hätten⁶, andererseits in seinem naiven Versuch, in der Rolle des "Priesters, Schamanen und Heilands" die verlorene religiöse Legitimation der Kunst zurück zu gewinnen⁷, nicht verstanden habe,

"that artistic languages are public entries into the symbolic order, and as such they are both historically overdetermined and socially constructed."⁸

Damit aber verbleibt Buchloh nicht nur auf dem eingefahrenen Gleis einer Interpretationslinie, die sich bis in die sechziger Jahre zu Norbert Kricke zurückverfolgen lässt, der Beuys im Rahmen des "Akademiestreits" mit ähnlichen Argumenten begegnete, um ihm "ersatzkünstlerische, ausweichende, formlose Sendung und Heilandsmanier" und "Sehnsucht nach Vergangenheit" vorzuwerfen.⁹ Ungeachtet seines eigenen, so dezidierten Verweises auf die Bedeutung des gesellschaftlichen und sozialen Kontextes scheint er auch zu übersehen, dass die öffentliche Rezeption und namentlich die seiner eigenen Zunft, der Kunstkritik, einen aktiven Anteil an einer entsprechenden Positionierung des Künstlers genommen hat. Nicht zuletzt dürfte er Beuys' Bewusstsein um eben diese Mechanismen erheblich unterschätzen, wenn er auf einer 'unzeitgemäßen' Rückwärtsgewandtheit eines Künstlers insistiert, der seine künstlerische Utopie von "Konzepten der Transzendentalität und der metaphysischen Erfahrung" mit einer derartigen Konsequenz über mehr als dreißig Jahre Kunstgeschichte zu verfolgen und ebenso erfolgreich wie nachhaltig zu etablieren wusste. Und schließlich erweist es sich gerade vor diesem Hintergrund einmal mehr als grobe Verkürzung, den Handlungsraum des Künstlers auf eine "historisch überschätzte", gesellschaftliche Funktion festzuschreiben – zumal dann, wenn das, was bei Beuys als Ausweis seiner reaktionären Position gekennzeichnet wird, zugleich vage und unbelegt für andere Künstler als mögliche Perspektive in den Raum gestellt erscheint.

Fragt man nach der Bedeutung, die dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion zukommt, ist es insofern weder mit einem Verweis auf die anhaltende Wirkmacht der "Legende vom Künstler", noch auch mit dem auf die Relevanz, die Bezugnahmen auf okkulte Traditionen für ein künstlerisches Werk und Selbstverständnis besitzen, getan. Und zwar unabhängig davon, ob man auf beiden Seiten nur den Nachhall überkommener Vorstellungen konstatieren will oder ob man – wofür sich auf der Basis der Ergebnisse dieser Arbeit eine Reihe von Argumenten anführen lassen – anerkennt, dass beide Komplexe, zumal in ihrer wechselseitigen Verschränkung, in diesem Spannungsfeld nach wie vor eine erhebliche Produktivität entfalten. Das war im Zuge der vorliegenden Untersuchung auf mehreren Ebenen zu belegen.

⁶ Ebd., S. 87.

⁷ Ebd., S. 88; hierin sieht er – wohl nicht ganz zu Unrecht – eine Orientierung an Yves Klein; vgl. zu Beuys u. Klein ausf. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"

⁸ Ebd., S. 89.

⁹ Vgl. Kricke 1968 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.2.

– Beuys als 'Magier' und 'Alchemist' –

Zunächst einmal konnte der Blick auf mehr als zwanzig Jahre Rezeptionsgeschichte zeigen, dass das "Bild vom Künstler" eine Reihe von historischen Transformationen durchlaufen hat – und sich speziell in Beuys' Fall keineswegs von Beginn als ideale Autorschaftsposition einer "public persona" angeboten haben dürfte, geschweige denn, dass sich seine "soziale Konstruiertheit" hätte übersehen lassen.¹⁰ Die Bezeichnungen "Magier", "Zauberkünstler" und "Fettschamane" gehören anfangs bevorzugt zum Vokabular von Zeitungsfeuilletonisten, die den Künstler mit Hohn und Spott zu überschütten suchen; und auch im Rahmen weiterführender Argumentationen ist es nicht nur Norbert Kricke, der mit einer entsprechenden Rolle Rückwärtsgewandtheit und "Atavismus" assoziiert. Vor diesem Hintergrund Beuys einen naiven Umgang mit seiner Positionierung in einem einschlägigen "Bild vom Künstler" attestieren zu wollen, scheint kurzsichtig, um nicht zu sagen: naiv.

Vielmehr vermittelt sich, verfolgt man einerseits neben den Konstanzen in der Argumentation auch den Wandel in den Wertungen, der sich auf Seiten der Rezeption mit Blick auf die besagten 'Bilder vom Künstler' vollzieht, andererseits Beuys' eigene Stellungnahmen im Rahmen von Interviews und Gesprächen, der Eindruck einer dynamischen und durch Austauschprozesse gekennzeichneten Entwicklung der 'Persona' im allgemeinen und insbesondere der Rolle, welche die Identifikation mit der Position eines '(Künstler-)Magiers', 'Schamanen' und 'Alchemisten' in diesem Zusammenhang spielt. Dass Beuys aufgrund der allgemeinen Öffentlichkeitswirkung von Kritik auch 'negative Publicity' zu Gute kam und er die ihm zugesprochene Rolle des 'agent provocateur' aktiv für sich zu nutzen wusste, ist dabei nur ein Aspekt – der zudem nur bedingt darüber Auskunft geben kann, welche spezifische Bedeutung diesen Bildern im Spannungsfeld von Rezeption *und* Produktion zuzumessen ist.

So lässt sich auf Seiten der Rezeption beobachten, dass Beuys' frühe Förderer – allen voran die Brüder van der Grinten – zwar das zunächst nahezu einhellig negativ assoziierte Bild des 'Magiers' meiden, wohl aber mit dem des 'Schamanen' sympathisieren, das zu Ersterem einige Verwandtschaft aufweist. Nun werden, verfolgt man die Argumentationen von Fürsprechern und Kritikern über die Zeit hinweg, auf Dauer *beide* Bilder – ungeachtet der 'Charismatisierung', die sie transportieren – immer wieder mit unterschiedlichen Wertungen besetzt und zeugen in diesem Sinne von der "Ambivalenz der Gefühle", wie sie bereits Kris und Kurz als charakteristisch für die "Legende vom Künstler" als 'Magier' bezeichnen.¹¹ Und ganz offenkundig haben sowohl die negativen wie auch die positiven Assoziationen, welche

¹⁰ Vgl. Buchloh 2001; es sei nebenbei bemerkt, dass die von Buchloh mehrfach verwendete Formulierung "public persona" streng genommen einen Pleonasmus vorstellt, insofern die "Persona" – folgt man C. G. Jungs den Begriff prägender Definition – per se als ein "Ausschnitt aus der Kollektivpsyche" aufzufassen ist bzw. dort herausbildet, wo ein Individuum seine Rolle in Relation zur ihn umgebenden Sozietät definiert; vgl. Jung 1934/2001, S. 40ff.

¹¹ Vgl. Kris/Kurz 1934/1980, S. 119 u. ausf. oben, Kap. I.2., Abs. "Die Bilder vom Künstler".

mit diesen Bildern verbunden werden, mit einer Vorstellung von künstlerischer "Größe"¹² zu tun, auf die sich nicht allein die kunstkritische und –wissenschaftliche Rezeption bezieht, sondern die sich auch in Stellungnahmen und Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern widerspiegelt, die ein entsprechendes Bild von ihrem Lehrer und Kollegen entwerfen.¹³

Dass Beuys zu einer solchen "Größe" der Kunstgeschichte aufwächst, dürfte sich kaum allein der Rezeption verdanken – ihre Anteile an diesem Prozess sind jedoch ebenso schwer zu verkennen wie die Tatsache, dass in diesem Zuge auch das "Bild vom Künstler" als 'Geheimnisträger' und '-vermittler', als 'Magier' und 'Schamane', sowie später auch als 'Alchemist' seine Institutionalisierung erfährt. Vor allem die 1973 publizierte Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas ist deutlich von dem Bestreben getragen, eben jene Attributionen, die bis dahin in erster Linie in den kritischen Diskursen begegnen, nachhaltig in eine positive Bewertung zu transformieren. Insofern das Buch – in der bereitwilligen Anlehnung an den *Lebenslauf Werklauf* ebenso wie in der exuberanten Verwendung von Gesprächszitaten – einen 'direkten' Einblick in Werkentwicklung und in die Intentionen des Künstlers zu geben suggeriert und – anders als die ein Jahr zuvor erschienene kritische Reflexion von Romain und Wedewer – zum Standardwerk über Beuys prosperiert, trägt es massiv zur Konsolidierung eines "Bildes vom Künstler" bei, in dem diese Aspekte eine wichtige Rolle spielen und als Qualitäten argumentierbar sind. Vor diesem Hintergrund fallen allerdings nicht nur die Anschlüsse, sondern auch die Ausblendungen ins Auge, von denen in der Folge insbesondere die Rezeptionsweisen derer gekennzeichnet sind, die sich als Fürsprecher des Künstlers verstehen. Speziell die in der Monographie durchaus prominent angeführte Referenz auf Rudolf Steiner findet bei den Interpreten nämlich kaum Beachtung und wird – obgleich sich der Künstler gerade in im Rahmen seiner *FIU*-Aktivitäten dezidiert auf den Dreigliederungsgedanken bezieht – vom Gros der Autoren bestenfalls für diesen eingegrenzten Bezugsraum weiter verfolgt.¹⁴ Positives Interesse findet sich im Anschluss demgegenüber zunächst einem anderen Bild entgegen gebracht: Dem des 'Alchemisten', das – denkt man insbesondere an Donald Kuspits aus Anlass der New Yorker Retrospektive verfassten Essay, der die im begleitenden Katalog gegebenen Hinweise aufnimmt und weiter verfolgt – ab Ende der siebziger, insbesondere aber in den letzten Lebensjahren des Künstlers teilweise sogar das nach wie vor hoch gehandelte Bild des 'Schamanen' abzulösen beginnt. Erst zum Ende der achtziger Jahre, als die in ihrem Grundtenor an eine Dominante der US-amerikanischen Rezeption, nämlich den hier überdeutlich vorgetragenen Faschismus-Vorwurf anknüpfende Monographie von John Moffitt erscheint, öffnet sich

¹² Vgl. ebd.; wörtlich schreiben Kris und Kurz mit Blick auf die zitierte "Ambivalenz der Gefühle", dass diese "die Großen der Menschheit von alters zu begleiten" pflege – allerdings ohne auch die "Größe" selbst in Relation zu ihrer Wahrnehmung (und 'Herstellung') zu problematisieren, wie dies im Zuge der vorliegenden Untersuchung herauszustellen war.

¹³ Vgl. ausf. Kap. III.1., III.2. sowie Kap. III.3.

¹⁴ Eine Ausnahme stellen in diesem Zusammenhang die Publikationen von V. Harlan dar, vgl. Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980 u. Harlan 1986 sowie hierzu ausf. oben, Kap. III.1., Abs. "Joseph Beuys und Rudolf Steiner".

zeitparallel auch die deutschsprachige Rezeption allmählich für Frage, inwieweit Beuys' Auseinandersetzung mit Rudolf Steiner von tragender Bedeutung sowohl für das Werk wie auch für das Selbstverständnis des Künstlers gewesen sein könnte.¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt legen es freilich nicht nur die Einblicke nahe, die in Beuys' Bibliotheksbestände gegeben werden, entsprechenden Spuren nachzugehen – wie auch insgesamt die Bezugnahmen des Künstlers auf okkulte Traditionen zum Forschungsgegenstand werden. Vielmehr hatte sich zuvor schon der Künstler selbst – namentlich im *Spiegel*-Gespräch mit Peter Brügge und damit an denkbar prominenter Stelle – ausführlicher über seine Beziehung zur Anthroposophie geäußert.¹⁶

– Der Umgang mit den 'Geheimnissen' –

Das war allerdings nicht von Anfang an der Fall gewesen. Sieht man von den offenen Hinweisen auf Steiner als "Rosenkreuzer" ab, die der Künstler im Gespräch mit Adriani, Konnertz und Thomas gegeben hat¹⁷, zeigt der Blick auf die frühen Interviews nämlich, dass sich Beuys zwar inhaltlich und bis in einzelne Formulierungen hinein auf Gedanken und Bilder bezieht, die er offenkundig seinen Steiner-Lektüren verdankt – die Referenzen auf seine Quelle jedoch zeitweise erheblich verklausuliert.¹⁸ Von einer 'Rhetorik der Hermetik' lässt sich daher auf mehreren Ebenen sprechen: Einerseits begegnet sie in der Rede selbst, wenn Beuys etwa auf "die unsichtbaren Enden des Menschseins" verweist, auf die er mit seiner Arbeit zu zielen trachte¹⁹; andererseits in einem 'beredten Schweigen', das besonders dort ins Auge sticht, wo seine Interviewpartner Genaueres über Bezüge in Erfahrung zu bringen suchen. Dass Beuys Steiner in solchen Momenten nicht nennt, bleibt als Faktum ambivalent: Manches seiner 'Rätsel' ist bereits auf der Basis von Grundkenntnissen der Anthroposophie zu klären; andere erschließen sich erst im Rahmen einer eingehenderen Beschäftigung mit Steiners Schriften – die wiederum neben den programmatischen

¹⁵ Vgl. Moffitt 1988. Wie bereits in Kap. III.1., Abs. "Joseph Beuys und Rudolf Steiner" angemerkt, ist aus dem Umstand, dass in der deutschen Beuys-Forschung nur wenige Autoren auf Moffitts Thesen eingehen, nicht notwendig auf eine ausbleibende Kenntnisnahme des Buches zu schließen. Insgesamt dürften die überzogene und die – was die Belege angeht – fahrlässige Argumentation, die logisch unglückliche Verknüpfung ausgerechnet der "Anthroposophical Imagery" mit einer auf das "Völkische" und Hitlers Kunstauffassung fokussierten Verhandlung des "Esoteric German Context", eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Buch erheblich erschwert haben.

¹⁶ Vgl. Beuys/Brügge 1984. Wenn ungeachtet dessen – wie zu zeigen war – nicht nur Beuys' Bezugnahmen auf Steiner generell ablehnend gegenüber stehende Autoren (vgl. etwa Zweite 1991), sondern auch solche, die diesen offen nachgegangen sind, in ihren Interpretationen Gesten der Distanzierung einziehen (vgl. etwa Koepplin 1994), dann spricht dies vor allem für ein Problem der Rezeption, einen 'Künstler der Superlative' mit dem zusammen zu bringen, was nach B. Wyss für die Kunstgeschichte bestenfalls als "Kinderkrankheit von Genies" gelten mochte (vgl. Wyss 1993b, S. 11 u. hierzu oben Kap. II.4.) – bzw. offenkundig *noch immer* als solche gelten kann.

¹⁷ Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 31 (1994: S. 39).

¹⁸ Vgl. besonders markant etwa Beuys/Lieberknecht 1970 u. Beuys/Rinn 1978 u. hierzu ausf. Kap. III.5.

¹⁹ Vgl. Beuys/Jappe 1976, S. 78.

Bezugnahmen auch eine freie Aneignung einzelner Bilder und Wendungen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang heraus erkennen lässt.

Wenn der Künstler ungeachtet seines unermüdlichen Engagements in Gesprächen bestimmte Hinweise *nicht* gibt, muss dies jedoch keineswegs bedeuten, dass hier ein 'Geheimwissen' vor dem Zugriff 'Uneingeweihter' geschützt werden soll.²⁰ Vielmehr dürfte sich dieser Gestus – wie besonders plastisch der engagierte Umgang mit dem 'Medium Interview' im *Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. Geschrieben von Joseph Beuys* belegt²¹ – zu guten Teilen einem Unbehagen gegenüber Auslegungsfreude und Wissbegier der Exegeten verdanken. Und auch was das Schweigen über Quellen angeht, deren durchgängige Kenntlichmachung dem Werk einen Teil seines 'Zaubers' nehmen könnte, steht Beuys in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts kaum allein. Anders gesagt: 'Form' und 'Inhalt' gehen in Beuys' 'Rhetorik der Hermetik' zwar zusammen, erschöpfen sich jedoch nicht ineinander. Das andeutungsvolle Sprechen über Geheimnisse und in geheimnisvollen Bildern verdankt sich einerseits Beuys' Beschäftigung mit Inhalten, die auf okkulte Traditionen referieren und mit Literatur, die sich ihrerseits einer 'Rhetorik der Hermetik' bedient; andererseits ist es – wie ausführlich aufgezeigt – durchaus auch als Teil der Selbstinszenierung im Gespräch zu erkennen. In diesem Sinne erfüllen die Interviews eine Doppelfunktion: Sie werden zu einem wichtigen 'Medium' seiner "Vehicle Art" – und zwar sowohl was seine künstlerische Botschaft betrifft, als auch als 'Bühne', die es ihm gestattet, sich wirkungsvoll im Bild des 'Geheimnisträgers' und '-mittlers' zu positionieren. Aufgegriffen, dialogisch reflektiert und komplettiert oder korrigiert finden sich in diesem Rahmen nicht zuletzt auch jene Bilder, die ihm von Seiten der Rezeption 'auf den Leib geschrieben werden': Das des 'Magiers', das des 'Schamanen' und das des 'Alchemisten'. Auffallen können dabei die feinen Unterschiede, die Beuys in diesem Zusammenhang kenntlich macht: Während er das Bild des 'Schamanen' dezidiert als eines markiert, das er zeitweise "wirklich angenommen" habe²², bleiben gegenüber dem des 'Magiers' deutliche Vorbehalte – wohingegen er das des 'Alchemisten' ganz offenkundig favorisiert.

– Autobiographie und 'Automythographie' –

Eine ähnliche Perfektion im Umgang nicht nur mit den 'Bildern', sondern speziell mit der "Legende vom Künstler" als Funktion der Institutionalisierung im Rahmen der Kunstgeschichte belegt Beuys' Arbeit an und mit seiner 'Lebensgeschichte'.²³ Während die ersten Versionen, die für Veröffentlichungen entstehen, noch von einem vergleichsweise

²⁰ Vgl. zum speziell zum Verhältnis von 'Esoterischem' und 'Exoterischem' bei Steiner und Beuys ausf. Kap. III.10.

²¹ Vgl. Beuys/[Lieberknecht] 1972.

²² Vgl. Beuys/Billeter 1981, S. 89.

²³ Vgl. Kap. III.4. u. für einen vergleichenden Blick auf die verschiedenen Versionen von Beuys' veröffentlichten Variationen auf die Vita DAbb. 71ff. sowie speziell für den *Lebenslauf Werklauf* DAbb. 74a-d.

unbeholfen-adaptiven, ungeachtet dessen aber bereits kreativen Umgang mit dieser Form der Selbstrepräsentation zeugen, erfüllt der 1964 entstandene *Lebenslauf Werklauf* alle Kriterien einer bewusst vor der Folie tradierter Rezeptionsmuster konstruierten 'Vita' des "absoluten Künstlers"²⁴ – beziehungsweise deren denkbar präzise auf das 'Avantgarde-Verständnis' der späten sechziger Jahre gemünzter Adaptation. Die Mischung aus Realdaten und rätselhaften Bildern lässt den *Lebenslauf Werklauf* einerseits selbst als Bild erscheinen, das die Verschränkung von 'Kunst' und 'Leben' propagiert. Andererseits sorgt seine gleichzeitige Tauglichkeit als Substitut einer Kurzbiographie, das sich durchaus auch für den Abdruck in Katalogen eignet, für dessen Einspeisung ins System der Kunstgeschichte – die auf diese Form um so dankbarer reagiert, als sie nach einer Auslegung nachgerade zu verlangen scheint. Mustergültig findet sich der Prozess einer 'Kanonisierung' der 'legenda' in der Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas angelegt – vollzogen wird er jedoch erst in der Folge einer Rezeptionsgeschichte über mehrere Jahrzehnte hinweg. Wiederum spielen dabei die Interviews eine wichtige Rolle, wie nicht nur die mähliche Augmentierung der 'Tataren-Legende' zur Heilungs- und Heilsgeschichte, sondern auch die – speziell für das Bild des 'auserwählten Geheimnisträgers' relevante – Implementierung von einschlägigen "Visionen" in die "Schlüsselerlebnisse" bezeugt.²⁵ In beiden Fällen aber lässt sich schwerlich behaupten, dass lediglich der Künstler zu einem 'Medium' der Kunstgeschichte wird, in deren Zuge – mit Buchloh gesprochen – sein "Eintritt" in ihre "symbolische Ordnung" eine "historische Überbewertung" erfährt.²⁶ Vielmehr nutzt dieser auch seinerseits die Kunstgeschichte als Medium für sich.

– Die Rolle der Medien –

Ein solcher, dialogischer Prozess ist nun nicht allein für die Wort- und Schriftmedien zu beobachten, sondern umso mehr für die eigentlichen Medien der Bildgeneration – allen voran für jene, welchen als apparativen Medien traditionell eine abbildende, dokumentarische Funktion zugeschrieben wird: Film, Video und Photographie.²⁷ Aufzeigen ließ sich in diesem Zusammenhang nicht nur, wie zielstrebig Beuys mit den Bildern, die andere von ihm und seinen Arbeiten machten, umzugehen verstand, um sie als Vehikel seiner Selbstvermittlung und Selbstinszenierung zu nutzen. Es war auch auf jene Schnittstellen zu verweisen, an welchen die sekundäre Rezeption der medialen Bilder dieses Moment entscheidend unterstützt – und dabei zuweilen vom Künstler selbst noch eingetragene Momente der Brechung ausgelöscht hat, wie etwa Beuys schallendes Gelächter am Ende des *Dillinger*-Films, dessen 'Standbilder' nurmehr von der

²⁴ Vgl. hierzu Soussloff 1997 u. einf. Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler".

²⁵ Vgl. insb. Beuys/Jappe 1976 u. hierzu den gleichn. Abs. in Kap. III.4, "Schlüsselfiguren" – dem in vergleichender Perspektive wiederum (s. weiterf. unten Kap. VII.3.) derjenige in Kap. VI.2. zu Rebecca Horn zur Seite gestellt werden kann.

²⁶ Vgl. die oben zitierte Wendung bei Buchloh 2001, S. 89.

²⁷ Vgl. Kap. III.6.

Selbstinszenierung im Bild des 'Gangster-Helden' künden.²⁸ In der Regel ist es allerdings Beuys selbst, der nicht nur die Herstellung der 'bewegten' Bilder mit dirigiert und diese in seinem Werk zum Einsatz bringt²⁹ – sondern auch gezielt mit ihrer 'Stilllegung' arbeitet. So vielfältig die 'Bilder vom Künstler' auch sein mögen, welche in den Medien Photographie, Film und Video vermittelt werden, überwiegen doch deutlich jene, welche der von Beuys entworfenen "Ikonographie im Bilde"³⁰ Konsistenz verleihen und dezidiert geeignet sind, sowohl die 'Charismatisierung' seiner Person als auch die 'Auratisierung' seines Werkes wesentlich zu unterstützen. Wie sich im Übrigen, so wäre zu ergänzen, das bis heute prominent publizierte Bild des 'Revolutionärs' und "Gesellschaftsreformers" nur dann auf den 'Politiker' Beuys reduzieren lässt, wenn man die eigentliche Quelle seiner Gesellschafts-utopien außen vor lässt oder bestenfalls höchst selektiv rezipiert.³¹

Kaum zufällig sind es die Photographien von Ute Klophaus, die ihr Verfahren in direkter Auseinandersetzung mit Beuys' Aktionsarbeit entwickelt, denen in diesem Zusammenhang eine hervorragende Bedeutung zukommt. Insbesondere die Installation *Arena* kann belegen, wie sehr die von ihnen transportierte 'Aura' dem Künstler entgegen gekommen sein muss. Hier nämlich steigert er dieses Moment gezielt sowohl durch die Weiterbearbeitung und Rahmung der Photographien, als auch durch ihre Einbindung in einen Gesamtkomplex, der als bildnerisches Pendant zum *Lebenslauf Werklauf* aufgefasst werden kann – dabei aber ganz auf die Vermittlung des "Bildes vom Künstler" als 'Geheimnisträger' setzt. Ganz ähnlich wie es mit Blick auf die Aktionen des *Celtic*-Komplexes nicht nur Klophaus' Erinnerungen, sondern auch die Weiterverwendung ihrer Photographien in der Zeitschrift *interfunktionen* nahe legen, spricht auch in diesem Fall einiges dafür, dass "alchemistische Vorstellungen" in die Gestaltung der Arbeit mit eingeflossen sind – beziehungsweise in diesem Fall im Zuge einer Betrachtung in die Arbeit eingelesen werden können sollen.³²

Das von Beuys im Zusammenhang mit seiner Installation auf der venezianischen Biennale von 1976 ausgegebene Motto "Medien durch Monumente ersetzen"³³ beschreibt insofern

²⁸ Vgl. dem gegenüber für ein – insbesondere retrospektiv betrachtet – 'stimmiges' Bild das 'Standphoto', das Beuys vor dem Kino "Biograph" zeigt, s. DAbb. 76 u. hierzu Kap. III.6..

²⁹ Dies gilt namentlich für die 'Aktionsfilme', die ihrerseits wieder in Aktionen gezeigt werden, um diesen eine weitere 'geheimnisvolle' Bedeutungsschicht einzutragen (so etwa der Fall bei *Celtic* +~~~, vgl. hierzu Kap. III.7., Abs. "Ins Erdinnere" u. ff.) oder auch später zum Bestandteil von Installationen werden (wie im Fall von *Barraque D'Dull Odde*, vgl. Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers").

³⁰ Vgl. vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267).

³¹ Vgl. hierzu ausf. Kap. III.6.; sowie weiterf. auch Kap. III.9., "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'".

³² Während die für *interfunktionen* ausgewählte Bildstrecke in der Aktion selbst präsente Elemente zu 'übersetzen' geeignet ist, mögen bei *Arena* zwar schon einige der auf den Photographien abgebildeten Arbeiten (etwa die *Berglampen*) einschlägig interpretierbar sein; wirklich nahe gelegt wird eine entsprechende Lesart des Gesamtkomplexes jedoch erst mit der zweiten Installation der Arbeit in Neapel, in der die farbigen Glastafeln hinzukommen, welche mit den 'Leitfarben' der – deutlich auf "alchemistische Vorstellungen" referierenden – Aktion *Vitex Agnus Castus* korrespondieren, vgl. ausf. oben Kap. III.6.; weiterf. Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers" sowie Kap. III.8., Abs. "Die Potenzen der Kunst".

³³ Vgl. den Ausst. Kat. Beuys-Gerz-Ruthenbeck/Venedig 1976, S. 36 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.6..

treffend auch den Umgang mit seinem eigenen Medien-Bild – nicht zuletzt dort, wo sich dieses zum "Bild vom Künstler" als 'Esoteriker' und 'Geheimnisträger' beziehungsweise 'Magier', 'Schamane' und 'Alchemist' kristallisiert.

Mindestens ebenso wesentlich ist – gerade für die letzteren Facetten – allerdings auch ein weiterer Bereich von Beuys' Arbeit am 'Bild im Bild', in dessen Rahmen das Spannungsfeld von 'Abbildung', Verkörperung, Personifikation und Repräsentation eine konstitutive Bedeutung besitzt. Und in dem, so wäre zu ergänzen, ein weiteres Mal kulturell tradierte Konnotate einer 'Bildmagie' zum Tragen kommen: Die Selbstdarstellung im Werk, zu der im weitesten Sinne wohl auch die Stilisierung der eigenen Person durch das Habit – Hut und Bekleidung – zu rechnen ist, die Beuys selbst so treffend als "eine Art Ikonographie im Bilde" bezeichnet hat.³⁴ Die in der Beuys-Rezeption vorzugsweise unter den Vorzeichen eines "Königsgrabes" interpretierte Installation *Palazzo Regale*, in der sich Aktionsrelikte zu anthropomorphen Konstellationen angeordnet finden, kann dabei bestens belegen, wie bewusst dem Künstler gewesen sein muss, dass er mit seinen Arbeiten einen "Eintritt" in eine historisch und kulturell vorgeprägte "symbolische Ordnung" vollzog – deren Deutungsraum er deshalb um so präziser in seinem Sinne abzustecken vermochte.³⁵ Ebenso wie sich die 'Charismatisierung' über den Weg vom Werk zu seiner Rezeption auf *beide* 'Körper' des Künstlers erstreckt, werden deren in den beiden Vitrinen aufgehobenen 'Bilder' im Rahmen des Bildes der Installation 'auratisiert', um als Stellvertreter dessen zu erscheinen, der – bereits zu Lebzeiten "Wanderer zwischen den Welten" – nunmehr endgültig zu den "unsichtbaren Enden des Menschseins" aufgebrochen ist.³⁶

– Bilder in Bildern –

Vor diesem Hintergrund konnte ein genauerer Blick auf das Gesamtwerk zeigen, dass Beuys zwar kaum traditionelle Selbstporträts hinterlassen haben mag, gleichwohl jedoch – vom zeichnerischen Frühwerk bis zu den späten Installationen – zahlreiche Arbeiten auszumachen sind, in denen sich ein entsprechendes Selbstverständnis des Künstlers widerspiegelt.³⁷ Anders gesagt: Die 'Bilder vom Künstler' als 'Geheimnisträger', als '(faustischer) Magier' und 'Alchemist' finden sich auf der Ebene des Werkes nicht allein einer Art und Weise verankert, die allen Anlass gibt, von einer Selbstdarstellung in diesen Bildern zu sprechen. Vielmehr begegnen einerseits Hinweise auf eine Identifikation mit den 'Geheimnissen' bereits im Frühwerk und damit noch *bevor* Beuys entsprechende 'Bilder vom

³⁴ Vgl. Beuys/Lahann 1980, S. 253 (bzw. in Lahann 1985, S. 267).

³⁵ Vgl. DAbb. 86a-e u. ausf. Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers".

³⁶ Zu Beuys' Referenzen auf Friedrich Nietzsche, die mit diesem Zitat – obzwar *Palazzo Regale* wie die mit Nietzsches Italienreisen assoziierbaren Postkarten zu den in/für Italien entstandenen Werken gehört – nur indirekt angesprochen werden sollen, vgl. oben, Kap. III.6.

³⁷ Vgl. nach Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" insb. Kap. III.7.; weiterf. Kap. III.8.ff.

Künstler' auf den Leib geschrieben werden³⁸; andererseits schreibt er sich später seinerseits umso dezidierter selbst in diese Bilder ein.³⁹ Gerade in diesem Rahmen zeigte sich allerdings auch mehr als deutlich, welche Bedeutung dabei der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen und namentlich mit jener Quelle beigemessen werden muss, die für diesen Bereich die wohl wichtigste Vermittlungsfunktion besaß: Den (Vortrags-)Schriften Rudolf Steiners. Wenn bereits frühe, um Ende der vierziger bis Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Blätter zahlreiche Hinweise auf Beuys' Steiner-Lektüren enthalten, so gilt dies ebenso für die Aktionen des Künstlers wie schließlich auch für jenen Komplex seiner Installationen, der sich im weitesten Sinne in die Gattung des Atelierbildes einordnen lässt. Neben den vielfältigen Referenzen auf die hermetische Korrespondenzlehre und den in der Gralslegende christologisch gefassten Transformationsgedanken ist es hier namentlich das sowohl in den Bergwerksdarstellungen als auch in der Figur des Künstlers als 'Bergarbeiter' aufgerufene Bild eines 'Weges ins Erdinnere', das direkte Bezüge zu "alchemistischen Vorstellungen" erkennen lässt.⁴⁰ Zugleich legen es eine Reihe der teilweise versteckten, teilweise auch demonstrativ ins Bild gesetzten 'geheimnisvollen Zeichen' nahe, ihre Ikonographie und Ikonologie im Werk des Künstlers weiter zu verfolgen.

– 'Magie' und 'Heilkunst' –

Fragt man hier zunächst nach jenen Aspekten des bildnerischen Werkes, die zusammen mit dem Aktionshabitus ganz wesentlich dazu beigetragen haben, Beuys mit dem Bild des 'Schamanen' als eines 'Heilkünstlers' zu identifizieren, so ist zweierlei festzustellen: Zum einen scheint die vor allem in der amerikanischen, aber auch in der deutschen Rezeption begegnende direkte Verknüpfung dieses Bildes mit einer 'Strategie' zur Bewältigung der deutschen Vergangenheit im Allgemeinen und insbesondere der Kriegsbeteiligung des Künstlers nur bedingt haltbar.⁴¹ Zum anderen spielt der 'Schamanismus' für Beuys' Verständnis einer '(magischen) Heilkunst' bestenfalls eine Nebenrolle – nämlich vor allem als Bild, in dem sich dieses Verständnis an sein Publikum vermitteln lässt.

Die eigentlichen Quellen sind jedoch an anderer Stelle aufzusuchen: In der paracelsischen Heilkunst, zu deren Säulen neben der "Philosophia" und der "Astronomia" auch die

³⁸ Vgl. neben Kap. III.7. weiterf. Kap. III.9., Abs. "Salamander" sowie Kap. III.10.

³⁹ Vgl. neben Kap. III.5. weiterf. Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers" sowie Kap. III.9., "Abs. "An der Feuerstelle des Alchemisten",

⁴⁰ Vgl. ausf. Kap. III.7. sowie DAbb. 101ff. und DAbb. 124ff.

⁴¹ Vgl. ausf. Kap. III.8. "Bedingt" meint hier, dass solche Bezüge zwar keineswegs auszuschließen sind, wie beispielsweise Beuys' Vorschlag für ein "Auschwitz-Monument" oder die so genannte "Auschwitz-Vitrine" belegen; ebenso wenig soll ein Nachwirken der Kriegserfahrungen und -erlebnisse in Abrede gestellt werden. Der mit generalisierender Geste vorgetragene Kurzschluss zwischen der Materialästhetik der Arbeiten und der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie oder die andere Aspekte ausklammernde Festschreibung der 'Heilkunst' auf eine Schuldkomplexe und Kriegstraumatisierung auffangende (Selbst-)Therapie, wie sie in der Rezeption mehrfach begegnen, sind jedoch so nicht haltbar.

"Alchimia" gehört⁴²; in der ihrerseits auf diese und auf Samuel Hahnemanns "Homöopathie" aufsetzenden anthroposophischen Heilmittelkunde; sowie schließlich in der "Substanzlehre", wie sie in Rudolf Steiners Schriften und in an Steiner anschließenden Publikationen wie dem gleichnamigen Buch von Rudolf Hauschka vermittelt wird.⁴³ So war am Beispiel der in diesem Zusammenhang diskutierten Arbeiten – namentlich den *Multiples Cuprum 0,3% unguentum metallicum praeparatum* und *Poison*, aber etwa auch der Aktionen ...wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt und *Vitex Agnus Castus* – nicht nur detailliert zu belegen, dass in Beuys' Auffassung des "similia similibus curentur" Elemente einer "homöopathischen Magie" mit "alchemistischen Vorstellungen" zusammenkommen, in deren Zusammenhang Prozesse der Transformation und 'Vergeistigung der Substanz' von zentraler Bedeutung sind.⁴⁴ Deutlich wurde darüber hinaus ein weiteres Mal, wie eng Beuys im Aufruf dieser Prinzipien einerseits an Steiner anschließt, um sie andererseits sowohl auf (material-)ästhetischer wie auch auf konzeptueller Ebene in ein eigenständiges künstlerisches Programm zu überführen – während umgekehrt auch über diesen Transformationsprozess hinweg selbst dort, wo augenzwinkernder Humor ins Spiel kommt, der programmatische, konzeptuelle und inhaltliche Bezug auf die durch Steiner vermittelten Vorstellungen erhalten bleibt.

Nichts desto weniger lässt sich umgekehrt für Beuys' Bezugnahme auf die Homöopathie Ähnliches konstatieren wie für seinen Umgang mit den "Geheimnissen"⁴⁵ insgesamt: Während die eigentlichen Referenzen in der Regel verdeckt bleiben und sich erst im Zuge einer eingehenderen Auseinandersetzung mit den Quellen erschließen, funktionieren die offenen Verweise auf den Begriff als solchen ebenso wie das hieran anschließend Bild des 'Heilkünstlers' als Teil seiner "Vehicle Art", insofern sie seiner Selbstvermittlung an die Rezeption gute Dienste leisten.

– "Der wahre Alchymist" –

Ein solches Doppelbild bietet sich auch mit Blick auf die Alchemie beziehungsweise auf die Frage, in welcher Relation das Bild des 'Künstler-Alchemisten' zu Beuys' Bezugnahmen auf "alchemistische Vorstellungen" steht – und wie diese Relation in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk zu bewerten ist.⁴⁶ So lässt sich mit dem *Salamander*, der auf einem Holzschnitt

⁴² Zu diesen 'drei Säulen' der Heilkunst zählt bei Paracelsus noch als vierte die "Virtus", das Berufsethos des Arztes; vgl. einf. oben, Kap. II.2., "Kunst und/als Alchemie"; zu Beuys ausf. Kap. III.8. sowie Kap. III.9., Abs. "Alchymie und Heilkunst".

⁴³ Vgl. Hauschka 1942 u. hierzu Kap. III.7. sowie weiterf. Kap. III.8; s. a. unten das "Schlussbild".

⁴⁴ Vgl. ausf. Kap. III.8. sowie für die genannten Arbeiten DAbb. 80; DAbb. 141 und DAbb. 168a-c.

⁴⁵ Hier auch in direkter Anlehnung an die gleichn. Ausgabe der Sammlung von Paracelsus' Schriften durch W.-E. Peuckert, die auch zu Beuys' Quellen gehört haben dürfte, vgl. Paracelsus/Peuckert 1941.

⁴⁶ Vgl. ausf. Kap. III.9.

des Jahres 1951 begegnet⁴⁷, schon im Frühwerk ein direkter Rückgriff auf einschlägige Bildquellen ausmachen – der umso mehr Gewicht erhält, als Beuys den Druckstock in der Folge mehrfach weiterverwendet hat: Zunächst 1953 als Einladungskarte für seine erste Einzelausstellung im Hause der van der Grintens, später dann zur Herstellung einer Sammleredition (1973-1974). Die wortwörtlich 'plakative' Verwendung des emblematischen Bildes ist freilich nur eine Ebene, auf der Konstanz und Wandel im Umgang mit den 'Bildern der Wandlung' weiterzuverfolgen waren. Weitaus größeres Gewicht kommt zweifelsohne den Transformationen der "alchemistischen Vorstellungen" im 'Werklauf' zu, die sich ausgehend von den frühen Zeichnungen über die plastischen Arbeiten und die Aktionen der sechziger und siebziger Jahre bis hin zu den späten Großprojekten nachvollziehen lässt.⁴⁸ Im Bild der *Schmelzaktion*, die 1982 den Auftakt zur Umsetzung des eigentlichen *documenta*-Projekts – *7000 Eichen* – gibt, kommen alle in diesem Kontext relevanten Momente zusammen: Ebenso 'emblematisch' und letztlich plakativ wie die Transformation der Kopie eines Zeichens weltlicher Macht in den goldenen *Friedenshasen* und die *Sonnenkugel* ist auch das Bild des Künstlers, der sich in Anrufung klingender Namen von Paracelsus über Agrippa ab Nettesheim bis Athanasius Kircher an der Schmiedeesse als 'Alchemist' inszeniert.⁴⁹ Nichts desto weniger kommt zur inneren Kohärenz des Aktionsbildes – die sich in Gänze erst erschließt, wenn man nach den Quellen der Referenz auf den Osterhasen fragt – auch diejenige seines Kontextes; nämlich eines Projekts, das seinerseits in mehrfacher Hinsicht auf Vorstellungen referiert, wie sie auch in den für das geistige Verständnis des alchemistischen Prozesses entscheidenden Grundgedanken eine zentrale Rolle spielen. (Eichen-)Baum und (Basalt-)Stein erweisen sich ihrerseits als 'emblematisches' Bild, das den im Pflanzungsakt 'am Material' realisierten, ökologischen 'Heilungsprozess' pars pro toto mit der Idee eines kosmologischen 'Heilsprozesses' verknüpft.

In diesem Sinne mag Beuys durchaus im Sinne Steiners als der "wahre Alchymist" gelten, als der er sich zeitgleich auch in Interviews behaupten will – wie er sich im Übrigen auch ein weiteres Mal als 'Hermetiker' erweist, der im doppelten Wortsinn 'hermetische' Bilder produziert: Die 'eigentlichen Geheimnisse' lassen sich, obzwar emblematisch ins Bild gesetzt, erst auf der Basis weiterführenden 'Wissens' entschlüsseln – während dem aktiven Nachvollzug dessen, was sie in ihrer Essenz vermitteln sollen, auch ohne entsprechende Kenntnisse nichts im Wege steht. Wer die "Stadtverwaltung" unterstützt und Eichenbäume pflanzt, neben denen die Basaltsäulen in die Erde eingelassen werden, trägt selbst zum Transformationsprozess bei und beteiligt sich an der 'sozialen Alchemie'.

⁴⁷ Vgl. DAbb. 170a u. die Abb. Schellmann 1992, S. 510/Abb. 10; sowie für die i. F. angesprochenen Wiederverwendungen DAbb. 169 und DAbb. 170b.

⁴⁸ Vgl. neben den in Kap. III.9. vorgestellten Arbeiten, s. DAbb. 169ff. auch die in Kap. III.7. diskutierten Arbeiten, s. insb. DAbb. 122ff.

⁴⁹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 258ff., sowie DAbb. 194a-e; für den weiterf. Kontext in Kap. III.9. insb. auch die Abschnitte "Alchymie und Heilkunst" u. "Wahre und falsche Alchymisten".

– Im Namen der Rose –

Für die 'Geheimnisse' selbst und die Transformationen, die sie in Beuys' Bildern erfahren, findet sich freilich noch manches weitere 'Symbolum', an dem sich die der Arbeit des Künstlers zu Grunde liegende "Philosophie der symbolischen Formen" nachvollziehen lässt.⁵⁰ Weniger 'neben' als *zusammen* mit dem Pentagramm – dessen Bedeutungsraum ausgehend von dem Auflagenobjekt *Cuprum* über die *Berglampen* bis zurück zu dem bereits auf frühen Blättern figurierenden *Sonnenspiegel* abzuschreiten war⁵¹ – galt es in diesem Zuge die Rose in den Blick zu nehmen. Kaum von ungefähr kann man ihre Spur von dem mit filigranem Strich gefassten *Tempel der Rose* über die Aktionen – wo sie einmal als Schattenriss im Hintergrund des Aachener 'Bühnenbildes' erscheint, ein anderes Mal nur "landunter" im Verborgenen blühen darf⁵² – bis zum Multiple des *FIU*-Büros verfolgen, während dessen temporärer Präsenz auf der *documenta 5* sie ebenso 'beiläufig' wie demonstrativ in einem Becherglas auf dem Arbeitstisch des Künstlers steht: "Ohne die Rose tun wir's nicht, da können wir gar nicht denken."⁵³

Nachzuzeichnen war in diesem Zusammenhang aber nicht nur ein weiteres Beispiel für den Transformationsprozess von Zeich(nung)en in (plastische) Bilder. Geklärt werden konnte auch der Deutungsrahmen, in dem Beuys' Umgang mit den 'Geheimnissen' betrachtet werden muss. Kann bereits der Titel des Blattes *Die Geheimnisse* aus dem *Secret Block* auf jene "geheime Bruderschaft" verweisen, von der in Goethes gleichnamigem Gedicht die Rede ist, so leitet dessen Ikonographie – ebenso wie diejenige des *Tempels der Rose* – die Aufmerksamkeit auf das seinerseits am "offenbaren Geheimnis" der *Metamorphose der Pflanze* orientierte Sinnbild der "Rosenkreuzermeditation", die zunächst in Rudolf Steiners *Geheimwissenschaft im Umriss* begegnet und in den Vorträgen zur *Theosophie des Rosenkreuzers* zu weiterer Ausführung gelangt, wo sie zudem mit einer christologischen Deutung des alchemistischen Prozesses verbunden wird.⁵⁴ Bedeutungsvoll scheint vor diesem Hintergrund Beuys' im Gespräch mit Adriani, Konnertz und Thomas gegebener Hinweis darauf, dass sich "eine Figur wie Rudolf Steiner kulturhistorisch gesehen eigentlich nur vom Rosenkreuzertum her verstehen" lasse⁵⁵ – nicht nur mit Rücksicht auf seine Steiner-Rezeption im engeren Sinn. Vielmehr vermittelt sich der Eindruck, als habe sich der Künstler auch weiterführend an Steiners *Theosophie des Rosenkreuzers* orientiert, um als

⁵⁰ In Anlehnung an Cassirer 1923-1931/1972-1974; vgl. hierzu exemplarisch wiederum Kap. III.9., in dem nicht zuletzt Beuys' gespanntes Verhältnis zum Symbolbegriff zu diskutieren war.

⁵¹ Vgl. Kap. III.7. u. weiterf. Kap. III.8.; sowie DAbb. 140ff.

⁵² Vgl. DAbb. 208ff. und DAbb. 218ff. u. hierzu ausf. Kap. III.10.

⁵³ Vgl. DAbb. 219ab; zugleich als 'Wahlspruch' des *FIU*-Büros lanciert; ausf. hierzu Kap. III.10.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ J. Beuys. zit. n. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 31 (1994: S. 39).

"exoterischer Esoteriker" – ganz ähnlich wie Steiner selbst – "die Geisteswissenschaft hinauszutragen in das praktische Leben".⁵⁶

Wiewohl Beuys seine Arbeit im Zeichen eines "new development of the Rosicrucian theme" verstanden wissen wollte und sich dabei dezidiert vom "Symbolismus des 19. Jahrhunderts" distanzierte⁵⁷, ließen sich zu Letzterem eine Reihe von Korrespondenzen nachweisen. Namentlich mit Sâr Joséphin Péladan, dem selbsternannten "Hohepriester" der *Ordre de la Rose+Croix*, verband Beuys ganz offenkundig mehr als die Vorliebe für den Komponisten Eric Satie.⁵⁸ Inwieweit ihm neben den Romanen des Okkultisten, auf die er mehrfach referiert, auch dessen Programmschriften vertraut gewesen sind, muss zwar offen bleiben. So weit, wie seine verbale Distanzierung vom Symbolismus es suggerieren möchte, scheint er in seiner Selbstpositionierung jedoch nicht von dem entfernt, was Péladan für die "ar(t)istes" als "Genies, Auserwählte, [und] Eingeweihte" proklamierte, "die als 'Geistmenschen' Einsicht in die Geheimnisse des menschlichen Seins besitzen" sollten.⁵⁹

– Ad Fontes –

Zwar konnte die Suche nach den Spuren okkultur Traditionen im Werk des Künstlers in vielfacher Hinsicht die zentrale Bedeutung bestätigen, der Beuys' Beschäftigung mit den (Vortrags-)Schriften Rudolf Steiners beigemessen werden muss.⁶⁰ Deutlich wurde aber auch, dass Steiner nicht die einzige Quelle ist, auf die Beuys referiert – und dass ungeachtet der engen Anlehnung an die Konzepte und Bilder⁶¹, die er bei Steiner vorfand, für die Art und Weise, wie er diese in eine künstlerische Sprache transformierte, die über die Jahre hinweg konsequent weiterentwickelt wurde, weitere "wichtige Einflüsse" gelten zu machen sind.⁶² Dies gilt nicht erst für die Phase, in der Beuys im Umfeld der Düsseldorfer *FLUXUS*-Aktivitäten als Aktionskünstler die Bühne betrat und mit Arbeiten Furore zu machen begann, die nunmehr andere dazu führten, ihn als 'Magier' und 'Schamanen' wahrzunehmen.⁶³

⁵⁶ Vgl. Steiner GA 99/1955, S. 17.

⁵⁷ Vgl. Beuys/Tisdall 1974, S. 48 (zit. n. d. Ausg. 1988).

⁵⁸ Vgl. ausf. Kap. III.10., zu Satie weiterf. a. Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik".

⁵⁹ Vgl. Rutkowski 1989, S. 164f. sowie ausf. Péladan 1892-1911, Bd. III/1894; für Beuys' explizite Referenzen auf Péladan s. DAbb. 216ab u. DAbb. 217.

⁶⁰ Siehe durchgängig die Kap. III.7. bis III.11. und den begleitenden Abbildungsteil; desw. auch die bereits in Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: Beuys/Voice" u. Kap. III.6. gegebenen Verweise.

⁶¹ Wie weit letzteres beim Wort zu nehmen ist, konnte der Blick auf zahlreiche Arbeiten belegen, die direkt auf in Steiners (Vortrags-)Schriften enthaltene Zeichnungen und Diagramme rekurren; ebenso wie auch neben der Kenntnisnahme von Steiners "Wandtafelzeichnungen" eine solche von künstlerischen Arbeiten Steiners vermutet werden darf. Vgl. hierzu etwa DAbb. 119-121; DAbb. 137-138; DAbb. 202-203.

⁶² In Anlehnung an die zitierte Wendung der Brüder van der Grinten im Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, s. hierzu Kap. III.10.

⁶³ Vgl. ebd. sowie für die anschließende Zeit und in diesem Zh. auch zu Beuys' Verhältnis zum *FLUXUS*-Umfeld ausf. Kap. III.12.

Eine den Vorgaben des *Lebenslauf Werklauf* folgende Orientierung an dem Zeitschnitt, der über die zum "Initiationserlebnis" stilisierte 'Krisis' Mitte der fünfziger Jahre markiert wird, kann hier insofern in die Irre führen, als suggeriert würde, dass entscheidende Umbrüche in einer Phase weitgehender Isolation stattgefunden haben. Eben dies dürfte aber bestenfalls teilweise zutreffen.⁶⁴ Gerade mit Blick auf die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung erwies sich nämlich vielmehr, dass entscheidende Weichenstellungen bereits in den Jahren während des Studiums bei Ewald Mataré erfolgt sein müssen, in die schließlich auch der Beginn seiner verstärkten Auseinandersetzung mit Steiner datiert.⁶⁵ Beuys' spätere, aller höflichen Anerkennung zum Trotz doch erstaunlich dezidierte Distanzierung von seinem Lehrer – sowohl im Bezug auf dessen ästhetisches, als auch auf dessen pädagogisches Programm – sollte also eher skeptisch stimmen. Denn allzu offenkundig hat Beuys von seinem Lehrer manches gelernt – und wenn er rückblickend Matarés "Maßwerktheorie" als "Ornamenttheorie" bezeichnete, die seiner eigenen Auffassung diametral entgegenstehe, oder gar kritisierte, jener habe die Akademie in eine "mittelalterliche Bauhütte [...] mit Religionsunterricht" verwandeln wollen⁶⁶, dann scheint er absichtsvoll zu unterschlagen, dass es gerade diese beiden Punkte sind, über die sich mittelbar auch Verbindungen zwischen beiden Künstlern herstellen lassen. Für diese Verbindungen war zunächst auf die Rolle zu verweisen, die der Bauhüttengedanke und die Orientierung an "Maß und Zahl" sowohl im Überlieferungszusammenhang okkultur Traditionen, namentlich der Freimaurerei, als auch insgesamt im historischen, geistes- und kunstgeschichtlichen Kontext der ersten Jahrhunderthälfte spielen.⁶⁷ Mit Hugo Kükelhaus' *Urzahl und Gebärde* (1934/1963) etwa kursierte in der Klasse ein Buch, das – offenbar auch von Mataré selbst hoch geschätzt – die "Maßwerktheorie" im Kontext einer entsprechenden, geistesgeschichtlich gefassten Perspektive vermittelte. Noch wichtiger freilich wurde für Beuys ein zweiter 'Lehrer', den er über Veranstaltungen des Düsseldorfer *Anthroposophischen Zweiges* kennen gelernt hatte und gemeinsam mit einigen seiner Kommilitonen über einen längeren Zeitraum regelmäßig frequentierte: Der anthroposophische Architekt Max Benirschke, der seinerseits Mitglied in dem zu Steiners "Esoterischer Schule" gehörenden "erkenntniskultischen Arbeitskreis 'Freimaurerei'" gewesen war. So dürften die Lektüre-Kurse bei Benirschke nicht nur insgesamt für Beuys' Zugang zu Steiners Werken formativ gewesen sein, sondern die Aufmerksamkeit des Künstlers auch auf jene Inhalte gelenkt haben, die schon im Frühwerk denkbar prominent figurieren. Was Beuys bei Benirschke erfahren konnte, war jedoch durchaus mit dem, was er von Mataré und in Matarés Klasse gelernt hatte, in einen sinnstiftenden und weiterführenden Zusammenhang zu stellen. Mochte er auch mit der "Maßwerktheorie" seines Lehrers erklärtermaßen gebrochen haben: "Maß und Zahl" – und

⁶⁴ Vgl. hierzu einerseits Kap. III.4. u. andererseits die Diskussion der in der Rezeption im Zh. mit Beuys 'Krisis' bevorzugt diskutierten Arbeiten in Kap. III.7.; insb. DAbb. 93ff.

⁶⁵ Vgl. ausf. Kap. III.11. und begleitend DAbb. 220ff.

⁶⁶ Vgl. Beuys/Rinn 1978, S. 3 sowie J. Beuys, zit. n. Engelhard 1969.

⁶⁷ Vgl. ausf. Kap. III.11.

namentlich das Winkelmaß des Dreiecks, auf das er auch bei Steiner immer wieder hatte treffen können – begegnen in Rahmen seiner späteren Arbeit weiterhin an prominenter Stelle. Inwieweit sich Beuys dabei bewusst auf freimaurerisches Gedankengut stützte, mag dahin gestellt bleiben. Es sprechen jedoch eine ganze Reihe von Indizien dafür, dass in diesen frühen Jahren auch manches an 'maurerischem Geist' seinen Eingang in das Werk des Künstlers gefunden hat, der immerhin noch an die zwanzig Jahre später mit Blick auf den Raum, den er im Rahmen seiner Performance *Eurasienstab* aus "Filtzwinkeln" errichtete, von der Vorstellung einer "gotischen Kathedrale" sprach.⁶⁸

– Relationen –

So wenig verlässlich sich die Narration des *Lebenslauf Werklaufts* mit Blick auf die frühen Jahre des Künstlers erweist, die hier ohnehin denkbar deutlich von einem Gerüst bildhafter Formeln getragen werden, so nahe scheint sie der Realität zu kommen, sobald man jene Daten passiert, die ins Umfeld seiner ursprünglichen Entstehungszeit fallen. Gleichwohl ist hier umso größere Vorsicht angebracht. Nicht nur zeigt ein genauerer Blick auf Beuys' Verhältnis zu *FLUXUS*, dass die vorgetragenen Gesten des Schulterschlusses ebenso wie jene der Distanzierung vor allem anderen eine strategische Funktion erfüllen. Auch im Zusammenhang mit der Frage nach wichtigen Einflüssen und Orientierungen ist auf diese offizielle Version der "Künstler-Vita" kaum zu vertrauen. Die Kölner Konfrontation mit Allan Kaprow etwa dürfte Beuys weit mehr geboten haben als nur eine kontroverse Diskussion.⁶⁹ Doch schon einige Zeit *bevor* Beuys zusammen mit den *FLUXUS*-Künstlern die Bühne betritt, kann ihm das Umfeld der Kölner und Düsseldorfer Avantgarde-Galerien eine Reihe wichtiger Anregungen vermitteln.⁷⁰ Neben den "Bildschreinen" Horst-Egon Kalinowskis sind hier vor allem Nam June Paiks spektakuläre "Konzert"-Auftritte zu nennen – Begegnungen, die beide in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre datieren. Anfang der sechziger Jahre ist es zunächst nicht etwa Beuys, sondern der Koreaner, der als 'Künstler-Schamane' im Rheinland Schlagzeilen macht – und sich in diesem Rollen-Bild zu positionieren weiß, während sich Beuys bemüht, an der Aufmerksamkeit, die dem Jüngeren gezollt wird, zu partizipieren.⁷¹ Erst Jahrzehnte später wird es dann Paik sein, der seinerseits über das beiden auf den Leib geschriebene und von beiden einschlägig genutzte Bild des 'Künstler-

⁶⁸ Vgl. Beuys/Bonito Oliva 1973, S. 108; sowie zum Konnex zwischen der Kathedrale als "Großem Bau" der Kunst und der Freimaurerei den einf. Blick auf diesen Komplex eingangs von Kap. III.11. Als sicher kann allerdings gelten, dass 'Maurerisches' mittelbar in Beuys' Aktionsvokabular Eingang fand: Nämlich über die entspr. Anleihen, die Steiner aus dem freimaurerischen Ritus in die Bewegungseurythmie übernahm, auf die Beuys seinerseits rekurrierte; vgl. ebd. sowie die in Kap. III.8. aufgezeigten Bezüge u. DAbb. 152ff. sowie DAbb. 224ff.

⁶⁹ Vgl. Kap. III.12., Abs. "Zur Substanz von Beuys' 'Fluxus-Begriff'".

⁷⁰ Vgl. Kap. III.12., Abs. "(Eine) Neue Musik" u. ebd. auch die Seitenverweise auf John Cage sowie das Verhältnis Cage u. Paik.

⁷¹ Vgl. Kap. III.12., Abs. "Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen'".

Schamanen' den Schulterschluss mit dem "senior master" herstellt, um das "equal footing" mit diesem zu betonen.⁷²

Auch vor einem weiteren Horizont der europäischen Kunstentwicklung in den sechziger Jahren gilt es nicht zu vergessen, dass Beuys nicht der einzige ist, dessen Materialgebrauch und Aktionshabitus einschlägige Aufmerksamkeit auf sich ziehen – während sich im Werk des Künstlers wiederum Hinweise darauf finden, dass er diese Entwicklung durchaus aufmerksam beobachtet hat. Ein vergleichender Blick auf Hermann Nitsch etwa, der ab 1962 mit der Konzeption und Realisierung seines *orgien mysterien theaters* beginnt, ließ eine ganze Reihe durchaus substanzieller Parallelen zu Beuys' Materialästhetik und -'ikonographie', den im Rahmen seiner frühen Aktionen vorgetragenen 'Zeichenhandlungen' sowie wie schließlich auch in den Referenzen auf okkulte Traditionen erkennen.⁷³ Wenn es dem Deutschen auf lange Sicht weitaus nachhaltiger gelang, sein Werk- und Selbstverständnis in Verbindung zusammen mit einem entsprechend 'charomatisierten' "Bild vom Künstler" an eine breitere Öffentlichkeit zu vermitteln, so dürfte dies zum einen der unterschiedlichen Einbindung beider in verschiedene "Handlungsräume" beziehungsweise Kunstszene zu verdanken sein – zum anderen aber auch den unterschiedlichen (Selbst-)Vermittlungsstrategien: Beuys' dialogisch praktizierte 'Rhetorik der Hermetik' scheint der Positionierung des Künstlers bessere Dienste geleistet zu haben als Nitschs monologische Praxis einer reflexiv orientierten, erschöpfende Verweise auf die kunst- und geistesgeschichtliche Verortung seiner Arbeit mitliefernden Textgeneration.⁷⁴

Inwieweit der Düsseldorfer das Werk des Wieners seinerzeit über oberflächliche Eindrücke und allgemein kursierenden Informationen hinaus wahrgenommen hat, steht freilich auf einem anderen Blatt. Insgesamt ließ sich mit Blick auf Beuys' Orientierung an und in der zeitgenössischen europäischen Kunstentwicklung der sechziger Jahre nämlich zeigen, dass für diese vor allem das lokale Umfeld der rheinischen Kunstszene und der dort präsenten internationalen Positionen von entscheidender Bedeutung gewesen ist.⁷⁵ Hier allerdings war auf eine Reihe von Künstlern zu stoßen, deren Namen zwar weder im *Lebenslauf Werklauf* noch in Interviews mit Beuys begegnen, deren Arbeit aber just mit jenen Aspekten in Verbindung gebracht werden kann, welche namentlich die deutsche Rezeption zum Anlass nehmen wird, um Beuys mit dem Bild des 'Magiers' und 'Schamanen' zu assoziieren. Dabei ist weniger an die Vertreter der *Arte Povera* zu denken, mit denen der Deutsche – namentlich durch Germano Celants gleichnamige Publikation, welche die Künstler als "neue

⁷² Vgl. Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: Beuys/Voice". Zugleich war im weiteren Kontext von Kap. III.12. auch auf Paiks eigenen Umgang mit den 'Bildern vom Künstler', die ihm in der deutschen Rezeption 'auf den Leib geschrieben wurden', einzugehen.

⁷³ Vgl. Kap. III.12., Abs. "missa (non) solemnis", "Besondere Säfte" u. "Die Kulte der Künstler"; sowie DAbb. 250ff.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. ausf. Kap. III.13., Abs. "Zinnober" sowie DAbb. 287ff.

Alchimisten" bewirbt⁷⁶ – bereits Ende der sechziger Jahre zusammengebracht wird: Wiewohl sich für eine ganze Reihe der italienischen Künstler Bezugnahmen auf okkulte Traditionen nachweisen lassen und insbesondere für spätere Jahrzehnte auch wechselseitige Anregungen keineswegs auszuschließen sind, ist in diesem Kontext eher auf zu dieser Zeit bereits etablierte Künstler wie namentlich Lucio Fontana zu verweisen, der nicht nur in Italien eine Führungsposition behauptet, sondern dessen Arbeit auch im Kreis der Düsseldorfer Künstler Aufmerksamkeit findet. Größere Bedeutung dürfte allerdings der Präsenz der *Nouveaux Réalistes* beizumessen sein. Nicht nur konnte ein genauerer Blick auf die von Pierre Restany unter diesem Namen propagierten Positionen deutlich machen, dass – ungeachtet der unterschiedlichen Orientierungen der Künstler – gerade dort, wo sich die Frage nach etwaigen Bezügen zu einer 'magischen Bildpraxis' im kunsthistorischen Zusammenhang stellt, dem Erbe des Surrealismus weit mehr Einfluss zugebilligt werden muss, als es Restanys gegenläufige Behauptungen suggerieren. Mindestens mittelbar ist gerade in diesem Sinne auch Beuys' so dezidiert artikulierte Abgrenzung vom Surrealismus zu relativieren.⁷⁷

Vor allem aber galt es die Relationen zu einer Reihe jener Künstler zu klären, denen Beuys in den sechziger Jahren in der Werkgruppe der "Plastischen Bilder" 'Hommagen' gewidmet hat – schließt dieser Kreis doch mit Lucio Fontana, Antoni Tàpies und Yves Klein Kollegen ein, in deren Programmen "die unsichtbaren Enden des Menschseins" ebenfalls eine wichtige Rolle spielen.⁷⁸ Motiviert scheinen Beuys' launige 'Freundschaftsbilder' in der Mehrzahl der fokussierten Fälle freilich weniger von bewundernder Anerkennung, denn von Konkurrenzbewusstsein und dem Bemühen, 'ungeachtet' der Tatsache, dass den einschlägig Bedachten zu jenem Zeitpunkt in der professionellen Kunstszene weit mehr Aufmerksamkeit zu teil wurde als er sie selbst gewärtigte, die Überlegenheit der eigenen Position zu signalisieren. Dass es zunächst nicht etwa der später in der Rezeption zu seinem "großen Widersacher" erklärte Marcel Duchamp, sondern Martial Raysse war, dessen "Schweigen" Beuys monierte⁷⁹, mag in diesem Zusammenhang zu den eher randständigen 'Künstler-Anekdoten' gerechnet werden – es bleibt jedoch bezeichnend für eine Phase, in der es für den Rheinländer erst noch sein Terrain abzustecken galt.

Als besonders interessant erwies sich mit Blick auf den Schwerpunkt der Untersuchung jedoch die Betrachtung der beiden Arbeiten, in denen Beuys Yves Klein adressiert: Während das *Yves Klein-Inserat* (1963) den Franzosen vage mit der Ästhetik des ZERO-Kreises zu

⁷⁶ Vgl. Celant 1969ab sowie zu den Künstlern aus dem Umfeld der *Arte Povera* ausf. Kap. III.13., Abs. "Arte e Alchimia Povera" und DAbb. 272ff.

⁷⁷ Vgl. ausf. Kap. III.13., Abs. "'Magisches' in der 'Formabsicht', hier etwa a. die Arbeiten von Daniel Spoerri im Vergleich zu zeitnahen Arbeiten von Beuys, s. DAbb. 255ff., sowie den Abs. "Der Realismus der Réalistes, revisited".

⁷⁸ Vgl. Kap. III.13., Abs. "Zinnober"; sowie speziell zu Klein und Beuys ausf. den Abs. "Brüder im Geiste?", in dem auch auf Kleins einschlägige Referenzen ausf. einzugehen war, s. DAbb. 299ff.

⁷⁹ Vgl. Beuys Westmensch 1992, [IV, 258 (= 87)].

assoziiieren scheint, der für dessen Bekanntwerden in Deutschland und namentlich in der Düsseldorfer Szene wesentlich mitverantwortlich war, lässt die *Demonstration zur Todesstunde Yves Klein 1962* vermuten, dass Beuys über die künstlerische Programmatik seines Kollegen besser informiert gewesen ist.⁸⁰ Man muss zwar nicht so weit gehen, Lot und Winkelmaß, die auf dem erhaltenen Fragment des monumentalen Blattes begegnen, als freimaurerische Zeichen der Verständigung zu deuten. Angesichts der Verwandtschaft in der Orientierung beider Positionen fällt es jedoch schwer zu glauben, dass dem deutschen Künstler die Kleins Arbeit unterliegenden Referenzen auf okkulte Traditionen gänzlich verschlossen geblieben sind. Festhalten lässt sich in jedem Fall: Nicht nur die Quellen, aus denen die beiden schöpften, auch die Art und Weise, wie sie den Stoff ihrer Inspiration in eine zeitgenössische Sprache der Kunst transformierten, weisen – ungeachtet der Unterschiede in den ästhetischen und programmatischen Prämissen – markante Gemeinsamkeiten auf. Hat Beuys, der sich für seinen 'Weg des Rosenkreuzers' auf Rudolf Steiner stützte, von Yves Klein, der diesen mit Max Heindel beschriftet, gelernt?⁸¹

Fruchtbar machen lässt sich die Evidenz der Parallelen zwischen beiden Positionen vor allem dann, wenn man das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion in einem übergreifenden Zusammenhang betrachtet. Gerade wenn es beiden – je auf ihre Weise – gelungen ist, sowohl die Zukunftsfähigkeit einer 'ars magna' zu behaupten, als auch das tradierte Bild vom 'Künstler-Alchemisten' zu aktualisieren, dann setzt dies nicht nur eine entsprechende künstlerische Haltung, sondern auch ein Rezeptionsumfeld voraus, das für eine "Ausstellung von Ausstrahlung" empfänglich ist. Die Wahrnehmung der Letzteren allerdings beruht – und dies kann die Rezeptionsgeschichte Yves Kleins ebenso wie diejenige von Joseph Beuys belegen – nicht notwendig auf einem Wissen um die 'okkulten' Grundlagen, auf denen die künstlerischen Programme basieren. Vielmehr scheint – zusammen mit ihrer schlüssigen, das heißt: den Inhalten angemessenen Transformation in die Sprachen der Kunst, die auf ihre Weise an diejenigen der 'Magie' und der 'Alchemie' partizipieren – die 'Wahrung' der 'Geheimnisse' eine Voraussetzung dafür zu sein, dass ihre 'Vermittlung' unter den Vorzeichen von Kunst wahrgenommen werden kann.

In Summa ließ sich festhalten: Anders es die Singularisierung von Beuys' Position in der Kunstgeschichte der Nachkriegszeit suggerieren kann, der in der Rezeption des Künstlers bis heute zu begegnen ist, steht er weder mit seinem Zugriff auf okkulte Traditionen noch mit seiner Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemist' allein – die, so wäre zu ergänzen, zwar sowohl seitens der Rezeption betrieben als auch durch den Künstler selbst 'in Worten und Bildern' unterstützt worden, als solche jedoch nur bedingt mit dem in Deckung zu bringen ist, was seine 'Geheimnisse' im Kern konstituierte. Mochte das Spannungsfeld, das aus dieser Differenz entstand, auch gravierende Missverständnisse generieren: Für die

⁸⁰ Vgl. DAbb. 321 u. DAbb. 322.

⁸¹ Vgl. ausf. Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" u. DAbb. 322ff.

Etablierung von Beuys' "Vehicle Art" bot es zweifelsohne produktive Ausgangsbedingungen – und für diejenige des Künstlers als 'Magier-Alchemisten' war es konstitutiv.

Zu fragen galt es vor diesem Hintergrund allerdings auch, in wie weit die "Ausstellung von Ausstrahlung" ihre Wirkung auf eine Kunstgeschichte entfaltet hat, die schließlich nicht nur aus 'Texten zur Kunst' besteht, sondern als dynamischer Prozess begriffen werden muss, der sich seinerseits im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion weiter entfaltet. So hatte schon die eingangs vorgenommene Betrachtung der Bilder des 'Magier-Alchemisten' im Spiegel der Kunst zeigen können, dass es hier nicht einfach darum ging, das 'Charisma' des Künstlers zu spiegeln, sondern zugleich die Gelegenheit ergriffen wurde, die Beuys-*Rezeption* künstlerisch zu kommentieren – und in diesem Zuge auch die eigene Position zu derjenigen eines anderen ins Verhältnis zu setzen, der das Feld der Rezeption so nachhaltig dominierte: Die Arbeiten von James Lee Byars, Bernhard Johannes Blume, Vettor Pisani, Ulrike Rosenbach, Jiří Georg Dokoupil, Jörg Immendorff, Marcel Broodthaers und Nam June Paik boten hier – ähnlich wie schon die zuvor vorgestellten Kommentare der Kolleginnen und Kollegen von Norbert Kricke über Wolf Vostell, Lili Fischer, Erwin Heerich und Hermann Nitsch sowie von Blume – höchst anschauliche Beispiele.⁸² Umso mehr musste daher interessieren, in welcher spezifischen Relation zum *Lebenslauf Werklauf* des Künstlers die 'Lebens- und Werkläufe' jener Vertreterinnen und Vertreter einer jüngeren Generation stehen, die in diesem Feld als 'Magier-Alchemisten' seine Nachfolge angetreten haben.

⁸² Vgl. hierzu ausf. Kap. III.3. u. DAbb. 19ff. sowie erg. auch Sturtevants 'Re-Enactment' von *La rivoluzione siamo Noi*, s. DAbb. 78 vs. DAbb. 79; an die ebd. fokussierte sowie in den Kap. IV, Kap. V u. Kap. VI weitergeführte Diskussion der Rolle von Referenzen auf Beuys wird im Ausblick noch einmal anzuknüpfen sein.

VII.2. Anknüpfungspunkte. Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Rebecca Horn

– 'Resurrexit': Anselm Kiefer –

Dass der Maler Anselm Kiefer einmal als 'Magier-Alchemist' reüssieren würde, scheint zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn alles andere als ausgemacht. Zunächst tritt er Beuys' Erbe nämlich eher auf einer anderen Ebene an: Als Künstler, dessen Historienbilder eine "Überdosis an Teutschem" transportieren¹ – und damit als Produkte einer obsessiven Beschäftigung mit der deutschen Vergangenheit wahrgenommen werden können, wie man sie auch bei Beuys erkennen will.² Ebenso wie die Provokation des Sujets ist freilich auch die Assoziation mit dem Werk und der Öffentlichkeitswirkung des anderen ganz offenkundig kalkuliert: Ein genauere Blick auf "Dachbodenbilder", welche als 'Bühnenprospekte' für eben jene Wagner-Stoffe ausgewiesen werden, die schon bei Beuys begegneten, insbesondere aber auf den 'Chorus' von *Deutschlands Geisteshelden* lässt wenig Zweifel darüber, dass Kiefer weiß, mit welchen beziehungsweise mit wessen Namen er in einem Atemzug genannt werden will.³ Für den Erfolg der Provokation zahlt Kiefer allerdings einen Preis: Dass seine Arbeit als konzeptuelle Auseinandersetzung nicht nur mit deutscher Geschichte allgemein, sondern speziell mit deutscher Kultur- und Kunstgeschichte verstanden werden kann und in diesem Rahmen auf Ambivalenzen verweist, denen auch gegenwärtige künstlerische Positionierungen in diesem kontaminierten Feld unterliegen, droht angesichts der scheinbar so eindeutig adressierten Verweise auf die belastete Vergangenheit in den Hintergrund zu geraten.

Eine 'Korrektur' der stereotypen Rezeption seiner Arbeiten scheint freilich nur bedingt im Interesse des Künstlers gelegen zu haben. Im Gegenteil: Zu Beginn der achtziger begegnen neben 'deutschen' Landschaften, die pathetisch von Zerstörung, Brand und Vertreibung künden, düstere faschistische Architekturen – deren 'Besetzungen' mit der Palette des Malers kaum zu einer Befriedung des 'Bilderstreites' beizutragen geeignet sind, der in der Kunstkritik um seine Position geführt wird. In der Folge allerdings wendet er sich zunehmend neuen Mythenkreisen zu, die zwar noch immer von Weltenschöpfungen und Weltenbränden erzählen, in denen jedoch namentlich die Erlösungsvorstellungen, die schon in den Wagner-Stoffen mitgeführt wurden, in eine andere Perspektive eingebunden erscheinen.⁴

¹ Vgl. Spies 1980.

² Vgl. Kap. IV.1., Abs. "Besetzungen" und "...ein Schwert gab mir der Vater"; sowie für die ebd. diskutierten Arbeiten DAbb. 324ff.

³ Vgl. neben *Deutschlands Geisteshelden* (1973 u. DAbb. 329), auf dem prominent Beuys' Name erscheint, etwa auch die Arbeiten zu Wagner-Stoffen wie *Parsifal I* (1973), s. DAbb. 328 zu DAbb. 327; *Die Tür* (1973), DAbb. 334 zu Beuys' *Tür* (1954-1956), DAbb. 335; sowie DAbb. 338ff.; sowie desw. auch Kiefers *Selbstbiographie* (1977), die im Anschluss an Beuys' *Lebenslauf Werklauf* zu lesen ist.

⁴ Vgl. DAbb. 341ff.

Mit der "Magie des Namens"⁵ operiert der Künstler dabei weiterhin: Noch bevor Sujets und Materialästhetik seiner Bilder von den 'Zeichen der Wandlung' künden, findet sich der 'Wandel der Zeichen' in ihren Titeln und Inskriptionen annonciert: Die "Politik der verbrannten Erde" wird zur alchemistischen *Nigredo* stilisiert, das zunächst in Speers *Ehrenhof* errichtete *Denkmal für den unbekanntem Maler* in einem zweiten Schritt in einen *Athanor* transformiert.⁶ Damit nicht genug: Wer Kiefer vorgeworfen hatte, über die 'Besetzung' der Gesten, Bildräume und Mythen der 'Täter' die Welt der Opfer außen vor zu lassen⁷, findet sich angesichts des umfangreichen Resignifizierungsprozesses eines Besseren belehrt: Die *Begräbnishalle für den Grossen Deutschen Soldaten* wird *Shulamith* gewidmet, die 'Badewanne für einen deutschen Helden'⁸ umgedeutet zum *Roten Meer* – und dort, wo "Emanationen" und "Ordnungen der Engel" beschworen werden, wird im Zeichen von "Alchemie und Kabbala" ein neues Terrain besetzt.⁹

Das methodische Vorgehen scheint freilich vertraut: Zum einen führt Kiefer gleichsam 'im Material' jene Verfahren der Bedeutungstransformation durch Collage, Schichtung und Überarbeitung weiter, die er bereits in seinen Büchern weidlich erprobt hatte; wobei nunmehr zusammen mit den Referenzen auf mythologische Stoffe – unter denen auffälliger Weise wiederum solche dominieren, die im Rahmen okkultur und esoterischer Traditionen eine wichtige Rolle spielen – Verweise auf energetische Prozesse die Assoziation mit solchen der 'Wandlung' supportieren. Wenn Letzteres auf der Ebene der 'Materialikonographie' beziehungsweise -semantik an Joseph Beuys erinnern kann¹⁰, wird ein Spiel mit kunstgeschichtsimmanenten Verweisen fortgesetzt, das bereits in den "Dachbodenbildern" der siebziger Jahre begegnet.

⁵ Vgl. zur "Magie des Namens" neben den einf. Verweisen in Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie" grundlegend Kap. III.3., Abs. "Marcel Broodthaers: Magie, Kunst und Politik"; weiterf. im Kap. zu Kiefer sowie auch den gleichn. Abschnitt in der vergleichenden Diskussion unten, Kap. VII.3.

⁶ Vgl. DAbb. 348-350.

⁷ Vgl. für eine differenzierte Diskussion Sherlock 1988, die für diese Ausblendung zwar eine Begründung anbietet ("It goes without saying that he would not reenact the experience of the victims, if only out of respect for the dead.", S. 26/27), das 'Re-Enactment' jedoch als ungenügende Form der Vergangenheitsbewältigung kritisiert – und auch Kiefers 'Erlösungsangebot' durch die Alchemie gegenüber skeptisch bleibt.

⁸ Hier in Referenz einerseits auf Kiefers photographische Selbstinszenierung mit Hitlergruss in der Badewanne (*Heroische Sinnbilder*; 1969, vgl. DAbb. 354) und andererseits Beuys' Ensemble *Badewanne für eine Heldin* (1950/1984; vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 83/S, 231); des Weiteren auf die Bedeutung, die Beuys' (Kinder-)Badewanne (o. T., 1960, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 1/S. 10 sowie in Adriani/Konnertz/Thomas 1981/1986, s. DAbb. 74c) im Zuge einer biographischen Heroisierung seitens Beuys-Rezeption zugewiesen wird, um dann von M. Rosenthal auch für Kiefer 'übernommen' zu werden; sowie schließlich auf den mit Blick auf den ebd. angeführten Vergleich zwischen der Zinkwanne, die in Kiefers Gemälden erscheint (vgl. DAbb. 338ff) und jener, die bei Beuys prominent begegnet (vgl. *Jason II*, 1962, DAbb. 340).

⁹ In Anlehnung an Kiefers prominente Bildthemen bzw. -titel sowie an Scholem 1977/1994; vgl. DAbb. 342ff. u. DAbb. 358ff.

¹⁰ Vgl. namentlich Arbeiten wie *Naglfar* (1988[1991]) und (1998), s. DAbb. 366ab, durchaus aber auch die großformatigen Gemälde, in denen der Künstler Blei, später auch Gold und Honig verarbeitet.

Zum anderen zeugen auch diese 'Besetzungen' von dem Bewusstsein um die Notwendigkeit, die eigene Position als Künstler aktiv und im Dialog mit der Rezeption zu definieren – und wiewohl Kiefer für diesen Dialog einen anderen Weg wählt, als ihn sein 'Lehrer' beschritten hat, weisen die Orientierung als solche ebenso wie die Effekte, die sie zeitigt, markante Parallelen auf. Nicht nur fällt mit dem "Bruch der Gefäße"¹¹ die Entfaltung 'kaskadierender Bilder vom Künstler' zusammen, der sein 'Image' nicht länger auf das des 'teutschen' Historienmalers reduzieren lassen will. Begleitet und getragen wird diese zugleich von einer Rezeption, die im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit den 'Geheimnissen' des Werkes dessen Autor unter entsprechenden Vorzeichen feiert und ihn im Bild des 'Sehers', des 'Magiers' und des 'Alchemisten' ein einschlägiges Erbe antreten lässt. Mit den Themen und der (Material-)Ikonographie seiner Werke korrelieren die spezifischen Variationen auf dieses Bild beziehungsweise diese Bilder: Während die Arbeiten mit Blei den 'saturnischen Melancholiker' aufrufen lassen, werden nunmehr auch in früheren Stoffen die Spuren des 'Gnostikers' erkannt, im Spiegel der 'Wandlung der Zeichen' von der nordischen zur jüdischen Mythologie und Mystik erscheint der 'Kabbalist'.

Wiewohl sich Kiefer in den seltenen Interviews, die er gewährt, gerne kritisch gegenüber der Genieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts äußert¹², deren problematische Annexion durch eine nationalistische Kulturpolitik er in seinen frühen Arbeiten thematisierte: Seiner Einschreibung in 'Bilder vom Künstler', die mit dieser bestens kompatibel sind, arbeitet er mit den jüngeren Werkkomplexen zweifelsohne zu. Sei es, dass er sich mit einer monumentalen Installation wie *20 Jahre Einsamkeit* (1971-1991) – die als Anklage an die kritische Rezeption lesbar ist – zum 'Großen Solitären' und "Verkannten" stilisiert¹³ oder schließlich sogar in Anrufung der "schwarzen Sonne" des Melancholikers unter einschlägigen Vorzeichen, nämlich in Referenz auf den 'Magus' und Kabbalisten Robert Fludd, 'in Persona' auf seinen Leinwänden figuriert.¹⁴

– 'Baldanders': Sigmar Polke –

Gänzlich andere Akzente scheint – jedenfalls zu Beginn seiner Karriere – Sigmar Polke zu setzen. Wenn sich der Künstler als 'Medium' "Höherer Wesen" inszeniert, dann steht ebenso wie in jenen Arbeiten, die auf die "Großen der Kunstgeschichte" referieren, eine Strategie der Parodie auf seine Fahnen geschrieben.¹⁵ Wo 'Okkultes' aus Polkes Arbeiten hervorblitzt,

¹¹ Vgl. hierzu insb. die Diskussion der auf den entsprechenden Topos der kabbalistischen Mystik referierenden Arbeiten, DAbb. 361ff.

¹² Zu Kiefers 'Interview-Praxis' vgl. ausf. Kap. IV.2., Abs. "Arbeit am Mythos"; sowie für eine vergleichende Diskussion unten, Kap. VII.3., Abs. "Reden und Schweigen".

¹³ Vgl. Kap. IV.2., Abs. "... zu Monumenten": 'imagines agentes' sowie DAbb. 371a.

¹⁴ Vgl. ebd., sowie für die angesprochenen Arbeiten DAbb. 372ff.

¹⁵ Vgl. Kap. V.1.; sowie namentlich das *Vitrinenstück* (1966), DAbb. 390a-e u. die übrigen Arbeiten zum Komplex von der "Mappen-Edition" "...Höhere Wesen befehlen" (1968) bis zum Tafelbild *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969), DAbb. 389.

sind es zunächst weniger die 'großen Geheimnisse', als vielmehr deren populäres Residuum in Okkultismus und Parapsychologie – und nie fehlt eine gute Portion Humor. Doch ganz ähnlich, wie die Referenzen auf Leonardo, Albrecht Dürer oder die 'Heroen' der frühen Moderne eine Doppelfunktion erfüllen, insofern selbst ein augenzwinkernder Schulterschluss mit der Kunstgeschichte den Eintritt in eine Patrilineage signalisiert¹⁶, behauptet auch das 'Medium' eine durchaus machtvolle Position im Kräftefeld der Relationen, in dem es sich situiert – etwa, indem es vorzugsweise mit den "Großen der Kunstgeschichte" kommuniziert oder, genarrt von Erscheinungen, die den "Rasterpunkten" verdächtig ähneln, Polkes 'Markenzeichen' propagiert.¹⁷

Während die frühen Arbeiten jedoch nichts desto weniger als Bekenntnisse an das "Große Triviale"¹⁸ formuliert werden, die sich als deutsche Variation auf die den Kunstmarkt beherrschende *Pop Art* behaupten wollen, ändert sich in den achtziger Jahren – also just zu der Zeit, in der einerseits der "Hunger nach Bildern" die Aufmerksamkeit auf eine jüngere Malergeneration lenkt, andererseits im Anschluss an die "Individuellen Mythologien" einer neuen Empfänglichkeit für die 'Aura' des Kunstwerks zu begegnen ist – der Tenor in Polkes Bildern signifikant.¹⁹ Zwar geht Polkes Vorliebe für "Geistermedien" auf diesem Wege nicht verloren²⁰ – sie kommt aber ungleich prächtiger und in virtuosen Inszenierungen von Malerei als Malerei daher.²¹ Mit der zunächst auf seine Arbeit mit giftigen Pigmenten gemünzten Rede von einer "Alchemie der Farbe"²² und dem mit dieser korrespondierenden Bild des 'Alchemisten' scheint sich der Künstler gern zu identifizieren – und keineswegs allein, indem er ihm mit dem *Athanos*, in den er 1986 den Deutschen Pavillon der *Biennale* von Venedig verwandelt, an denkbar prominenter Stelle zur Konsolidierung verhilft.²³ Auch seine Experimente in der Dunkelkammer lassen sich nun unter einschlägigen Vorzeichen lesen – wobei die scheinbar 'neue' Orientierung nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass ungeachtet der Konzentration auf die Auseinandersetzung mit künstlerischen Verfahren das

¹⁶ Vgl. ebd., Abs. "Konstellationen" sowie exemplarisch DAbb. 399 u. DAbb. 400; desw. auch den Arbeitskomplex zur Einschreibung des Namenszuges "S. Polke" in den "Sternenhimmel", s. DAbb. 395f.

¹⁷ Vgl. für die Bezugnahme auf die Rasterpunkte insb. das *Vitrinenstück* (1966), DAbb. 390a-e; für Polkes Referenzen auf den Spiritismus im Kontext seines zeitgenössischen Umfelds von B. J. Blume und J. Brus bis D. Michals und B. Nauman diskutierend, ausf. den Abs. "Medien in Medien" und DAbb. 400ff.

¹⁸ Vgl. Buchloh 1976.

¹⁹ Vgl. Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

²⁰ Vgl. exemplarisch *Die Schere (Medium. Magnetische Malerei II)* (1982), DAbb. 418a sowie *Tischrücken* (1981), DAbb. 420.

²¹ Siehe etwa auch das *Gespens* (1982), DAbb. 442.

²² Vgl. Hohmeyer 1982b/1984.

²³ Vgl. Kap. V.2.; DAbb. 449a-d u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986 sowie in Stemmler 1986b; zuvor jedoch bereits die Arbeit Sigmar Polke: *Conjunctio* (1983), s. DAbb. 447.

für das Frühwerk so charakteristische Einziehen von Referenzen auf das "Betriebssystem Kunst(geschichte)" mitnichten an Bedeutung verliert.²⁴

Festlegen lässt sich Polke auf eine vereindeutigende Lesart dabei nicht: Stets sorgen sowohl die Varianz in Themen und bildnerischem Vokabular wie auch eine Reihe von in die Rezeption eingespeisten Fingerzeigen dafür, dass mit den Bildern *des* Künstlers auch diejenigen *vom* Künstler oszillieren und in 'Kaskaden' entfalten. Und stets wird dabei das jeweilige Publikum präzise adressiert.²⁵ Der 'Alchemist' etwa begegnet – wie nicht nur die Gestaltung des *Biennale*-Pavillons, sondern auch die Akzente belegen, die Polke im Rahmen seiner ersten Wanderausstellung in den Vereinigten Staaten²⁶ sowie mit seiner großen deutschen Retrospektive 1997 setzt – vorzugsweise auf den bedeutenden 'Bühnen' des Kunstbetriebs²⁷, der sich seinerseits längst bereitwillig auf dieses Bild eingeschworen hat und dessen Etablierung mit einer entsprechenden Textproduktion sekundiert.²⁸ Immer aber hat der 'Baldanders' noch andere Arbeiten im Gepäck, die diesem Bild zu widersprechen und es zu konterkarieren scheinen – es tatsächlich jedoch komplettieren, insofern sie auf bereits angelegte Stränge des Werkes referieren *und* mit den in diesem Rahmen kommunizierten 'Images' kompatibel sind. Auch Arbeiten mit scheinbar eindeutig 'politischen' Themen erweisen sich vor diesem Hintergrund auf den zweiten Blick als Vehikel einer Bilderpolitik. Wohl kaum zufällig werden beide Seiten – der Künstler wie auch seine Vermittler – nicht müde zu betonen, dass die 'Geheimnisse' im "Oberen" wie im "Unteren", im Glanz des Goldes ebenso wie im "Großen Trivialen" zu finden sind, deren vielfältige Spiegelungen, Variationen und Oszillationen in diesem Fall das eigentliche 'Erfolgsgeheimnis' des 'Baldanders' darstellen dürften: Die 'Marke' Polke steht für virtuose Versatilität.

– 'Weibliche' Variationen auf den 'Magier-Alchemisten'?: Rebecca Horn –

Auch Rebecca Horns Frühwerk lässt zunächst nicht ahnen, dass die Künstlerin einmal als 'Magierin' und 'Alchemistin' reüssieren wird – und mithin in einem "Bild vom Künstler", das

²⁴ Und, so wäre zu ergänzen, dass umgekehrt auch schon das Frühwerk ein einschlägiges Interesse belegt – wenngleich sich dieses, neben den Referenzen auf die spiritistische bzw. mediumistische Photographie und solchen auf das Einzugsgebiet des Okkultismus, eher auf die stimulierende Arbeit mit der Photochemie denn dezidiert auf "alchemistische Vorstellungen" beziehen dürfte, so kompatibel einige frühe Arbeiten wie etwa die Edition *Hände (Die Vermittlung zwischen dem Oberen und dem Unteren)* (1973, s. DAbb. 446) mit diesen auch sein mögen.

²⁵ Wobei, wie in einf. in Kap. V.1. angesprochen und ausf. in Kap. V.2. belegt, sämtliche 'Medien' bzw. 'Bühnen' der Positionierung, von der Ausstellungsinszenierung über das Interview (und dessen Verweigerung) bis hin zur Selbstinszenierung in Photographien genutzt werden; vgl. für Letztere höchst anschaulich DAbb. 454a-g.

²⁶ Vgl. DAbb. 466a-h.

²⁷ Vgl. neben der eindeutig betitelten Biennale-Arbeit auch die nachgerade als demonstrativ zu bezeichnenden Referenzen auf bekannte alchemistische Allegorien bzw. entsprechend assoziierte Darstellungen wie *Hermes Trismegistos I-IV* (1995), DAbb. 464a-d oder eine Reihe der "Bildfenster" der *Laterna Magica* (1988-1996), etwa DAbb. 475ab; desw. auch die *Magische[n] Quadrate I-VII* (1992), DAbb. 477ab.

²⁸ Vgl. ausf. Kap. V.2., insb. die Abs. "Die Politik der Alchemie" u. "Polke Trismegistos".

auch im zwanzigsten Jahrhundert noch weitgehend ihren männlichen Kollegen vorbehalten ist. Vielmehr scheinen Stofflichkeit und Gestalt ihrer "Körperextensionen" dem Stereotyp einer 'weiblichen' Kunstproduktion zu entsprechen. Auch die Filme der Künstlerin, in denen diese und bald darauf die ersten mechanisierten Objekte figurieren, sind – wie die Rezeption belegt – in einen solchen Rahmen einlesbar. Mit ihrem Spielfilm *La Ferdinanda* (1981) jedoch erweitert Horn das Spektrum der Assoziationen signifikant: Sowohl in einzelnen Bildern, die auf die Ikonographie der Alchemie referieren, als auch in aus dem Off gesprochenen Zitaten, die sich auf eine einschlägige Textquelle – die *Chymische Hochzeit des Christiani Rosencreutz* – beziehen, wird ein Deutungsraum eröffnet, der mit der Filmerzählung auch das Werk der Künstlerin unter den Vorzeichen eines 'opus magnum' lesbar macht.²⁹

Während das Vokabular der Zeichen in den Installationen, die im Anschluss entstehen, wenig variiert wird, entwickelt Horn eine Materialästhetik, die entsprechende Interpretationen ihrer Arbeiten nachhaltig unterstützt. Zwar ist im Umgang mit den Stoffen der Bezug auf eine alchemistische "Substanzlehre" nicht immer so eindeutig nachvollziehbar wie dort, wo Schwefel, Kohle und Gold zum Einsatz kommen – vielmehr bleibt die Referenz in den hoch ästhetisierten Ensembles häufig auf der Ebene der Assoziation.³⁰ Und auch die 'Bilder', zu denen aus dem Film bekannte Objekte und Figuren wie Eier, Zirkel, Trichter und Schlangen kombiniert werden, lassen sich keineswegs immer so direkt in alchemistische Allegorien 'übersetzen'.³¹ Sie laden jedoch ebenso zu entsprechenden Deutungen ein wie die Titel, welche auf Figurationen des Androgynen referieren und damit den Gedanken der 'coniunctio oppositorum' evozieren. Wie die 'Geschlechterspannung' werden auch die Prozesse der Transformation in Bildern inszeniert, die einerseits Körperliches assoziierbar machen, es andererseits aber ästhetisch 'sublimieren' – und damit einmal mehr einen allegorischen Deutungshorizont nahe legen, wie er für die alchemistische Emblematik charakteristisch ist. Deren – blickt man auf die gesamte Werkentwicklung im Zusammenhang – im Grunde nur periodische und partiale Präsenz ist allerdings nur einer der Faktoren, die dazu führen, dass Horn nachhaltig mit dem Bild der 'Magier-Alchemistin' identifiziert werden kann.

Auf Seiten der Rezeption fällt dabei das durchgängige Bemühen auf, 'Autorschaft' und 'Weiblichkeit' in diesem Bild sinnstiftend in Deckung zu bringen. Dabei kommt allerdings nicht allein Horns Referenzen auf Figuren des Androgynen eine wichtige Bedeutung zu, insofern es die Inszenierungen der 'Geschlechterspannung' ermöglichen, Aspekte von Geschlechtlichkeit auf der Ebene des Werkes zu verhandeln, die zugleich auf dessen 'Schöpferin' zurück gelesen werden kann – während jedwede Assoziationen von 'Körperlichkeit' eine

²⁹ Vgl. Kap. VI.2., Abs. "Chymische Hoch-Zeiten" sowie DAbb. 516ff.

³⁰ Vgl. für die erstgenannte Gruppe etwa Arbeiten wie die zur Installation *Körper-Raum-Reflexe* (1984) gehörende *Wand aus Schwefel (SULFUR ECKE)*, s. DAbb. 525a-c oder *Hybrid* (1987), DAbb. 526.

³¹ Vgl. etwa *Metamorphosis of Beatrice* (1986), DAbb. 523; *The Hydra Forest. Performing [for] Oscar Wilde* (1988), DAbb. 529; aber auch *An Art Circus* (1988), DAbb. 520ab.

Brücke zu dem schlagen lassen, was nach wie vor mit Vorstellungen von einer 'weiblichen' Ästhetik kompatibel ist. So können etwa auch die mechanisierten Objekte einerseits als Erben einer Technologie der Magie betrachtet werden, wie sie bereits in den belebten Skulpturen der Renaissance eine Rolle spielt, andererseits aber als "Junggesellenmaschinen" gedeutet werden, mit denen die Künstlerin ein Prinzip anektiert, das ebenso wie Erstere traditionell eher mit männlicher 'Meisterschaft' identifizierbar ist.³²

Einer solchen 'Quadratur des Kreises' arbeitet die Künstlerin im Dialog mit der Rezeption auf ihre Weise in mehrfacher Hinsicht zu. Nicht nur sorgt sie durch biographische Narrationen dafür, dass ihre Arbeiten an ihre Person zurück gebunden werden – wobei diese einerseits charakteristische Koordinaten der "Legende vom Künstler" aufrufen, andererseits als 'weibliche' Variation auf das entsprechende Modell verstanden werden können.³³ Über Referenzen auf namhafte männliche Kollegen von Duchamp bis Beuys reiht sie sich dezidiert in die Patrilineagen kunsthistorischer 'Meisterschaftserzählungen' ein. Stereotype Zuschreibungen, die ihren Arbeiten und ihr selbst von Seiten der Interpreten entgegen getragen werden, erfahren kaum je eine Korrektur, sie werden eher noch supportiert. Während in Habitus und Gestus, in Worten und Werken eine 'Rhetorik der Hermetik' aktiviert wird, fehlt es zugleich nicht an einschlägigen Deutungshilfen für die 'Geheimnisse' – ob sie nun durch Titel, begleitende Texte oder nachmalig in Gesprächen gegeben werden. Zwar wollen nicht wenige Autorinnen und Autoren in Horns Annexion eines auf 'männliche Meisterschaft' zugeschnittenen "Bildes vom Künstler" einen feministischen Impetus erkennen. In Summa scheint es jedoch gerade dieses zweifache Bekenntnis zur kunsthistorischen Konvention zu sein, das der Künstlerin ihren 'Erfolg' als 'Magier-Alchemistin' garantiert.³⁴

Fragen sollte man angesichts einer solchen Feststellung allerdings: Tritt das, was aus kritischer Perspektive als Gestus der Affirmation wahrgenommen werden kann, gerade deshalb so deutlich hervor, *weil* das Geschlecht der Autorin nach wie vor mit einem Bild kollidiert, das der Tradition entsprechend zunächst auf männliche Künstler zugeschnitten ist?³⁵ Schließlich war – im Spannungsfeld von Produktion *und* Rezeption – ganz ähnlichen Gesten und Deutungsfiguren auch bei Sigmar Polke, Anselm Kiefer und Joseph Beuys zu begegnen. Vor diesem Hintergrund liegt es einmal mehr nahe, ein vergleichendes Resümee zu ziehen, um Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Interrelationen, wie sie bereits im Rahmen der monographischen Betrachtungen ins Auge fallen konnten, fokussierend zusammenzufassen.

³² Vgl. ausf. Kap. VI.2., Abs. "Nicht irgendein Strang: Die Alchemistin und ihre Rezeption" ff.

³³ Vgl. ebd., insb. den Abs. "'Schlüsselfiguren'".

³⁴ Vgl. ebd., Abs. "'Weibliche Meisterschaft': Die Quadratur des Kreises?".

³⁵ Vgl. hierzu auch die vergleichenden Überlegungen zu den auf okkulte Traditionen referierenden Arbeiten von Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach und Marina Abramović (s. DAbb. 485ff.) und ihrer Rezeption, Kap. VI.1. – sowie weiterf. das nachfolgende Kap. VII.3.

VII.3. 'Modulation und Patina'. Variationen auf den 'Magier-Alchemisten' – zwischen Tradition und Innovation?

– Oszillationen –

Gemeinsam ist den vier im Rahmen der vorliegenden Untersuchung fokussierten Künstlern – Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Rebecca Horn – zunächst einmal zweierlei: Nicht nur werden alle vier im Rahmen der Rezeption prominent mit dem "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' assoziiert. Über eine Auseinandersetzung mit ihrem Werk lässt sich auch zweifelsfrei belegen, dass seitens der Künstler und der Künstlerin von einer Beschäftigung mit okkulten Traditionen auszugehen ist.

Gleichwohl wäre es voreilig, hieraus allgemein auf eine eindimensionale kausale Verknüpfung zwischen Produktion und Rezeption zurück zu schließen – nicht zuletzt, da bildhafte Formulierungen in Texten zur Kunst durchaus nicht immer beim Wort genommen werden wollen. Wie im Verlauf der Untersuchung aufzuzeigen war, können sie *auch* in Texten über Künstlerinnen und Künstler begegnen, für die sich tatsächlich eine Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen nachweisen lässt, *ohne* dass seitens des Autors oder der Autorin eine Kenntnis hierüber – oder gar die Absicht besteht, ernsthaft einem entsprechenden Interpretationsansatz nachzugehen. Im Gegenteil: Vielmehr kann das "als ob" der Metapher sogar den Zweck erfüllen, ein Bild zu zitieren, das im Übrigen *nicht* auf den Begriff gebracht werden soll; beispielsweise, um zugleich eine Distanznahme gegenüber dem Gegenstand zu signalisieren, die in diesem Zuge auch für den Künstler oder die Künstlerin in Anspruch genommen wird. Entsprechende Textfiguren ragen markant nicht allein in der Beuys-Rezeption und namentlich dort hervor, wo der Künstler allgemein von dem Verdacht der 'Reaktion' freigesprochen werden soll – oder es im Speziellen gilt, seiner Beschäftigung mit Rudolf Steiner einen Ort zuzuweisen, von dem aus sie keinen 'Schatten' auf sein Œuvre und seine Verdienste um die "Erweiterung des Kunstbegriffs" werfen kann.¹ Sie begegnen – in unterschiedlichen Konnotationen – auch in den Texten zu Kiefer, Polke und Horn: Bei Kiefer etwa im Bild des 'postmodernen Gnostikers', der ein Weltbild zeichnet, das er zugleich verwirft; bei Polke im Bild des 'Heiligen Narren' und "janusköpfigen" 'Baldanders', dessen Assoziation mit dem 'Magier-Alchemisten' auf dem Umweg über die Parodie funktioniert beziehungsweise anfangs nur auf seinen Umgang mit den Malmitteln gemünzt erscheint; bei Horn im Bild der Konstrukteurin von "Junggesellenmaschinen", die deren Mechanismen einer 'feministischen Resignifizierung' unterzieht. Auf solche Gesten, in denen Anrufung und Distanzierung oszillieren, ist gerade im Radius 'postmoderner' Interpretationsansätze zu treffen: Dann nämlich, wenn die Einschreibung in ein "Bild vom Künstler" begründet werden soll, das aus 'postmoderner' Perspektive bestenfalls als Zitat

¹ Vgl. oben, Kap. III.1., Abs. "Joseph Beuys und Rudolf Steiner".

einer Tradition behauptet werden kann. In diesem Rahmen soll es sich dann entweder um den 'Aberglauben der anderen' handeln, auf den ein Künstler oder eine Künstlerin in entsprechenden Selbstinszenierungen oder Arbeiten setzen, die einschlägige Referenzen enthalten – oder aber, mit Adorno gesprochen, um eine 'Magie, die von der Lüge befreit ist, Wahrheit zu sein'.²

Ob seitens eines Künstlers oder einer Künstlerin, die in ihren Arbeiten und/oder ihrem Habitus einen Konnex zum Assoziationsfeld magischer und "alchemistischer Vorstellungen" gestatten, über assoziative Referenzen hinaus von einer eingehenderen Beschäftigung mit okkulten Traditionen auszugehen ist und welche Bedeutung dem auf intentionaler Ebene zugemessen werden muss, ist demgegenüber erst im Rahmen einer weiterführenden Analyse zu klären, die sich das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption in seinen komplexen Interrelationen zum Gegenstand macht. Hier zeigt sich einerseits – wie im Zuge der vorliegenden Untersuchung besonders anschaulich am Beispiel von Beuys zu belegen war – dass die Wahrnehmungen des Werkes, die zur Identifikation des Künstlers mit dem Bild des 'Magiers' und 'Alchemisten' führen, erheblich von dem differieren, was dieses de facto an Referenzen auf okkulte Traditionen enthält. Andererseits tragen die Zuschreibungsprozesse dem Spannungsfeld eine eigene Dynamik ein, für die gerade die Unschärfen eine wichtige Rolle spielen. Nicht zuletzt insofern, als auch die Zuschreibungen selbst zu den potentiellen Anregungen zu zählen sind, die mittelbar zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit einschlägigen Quellen, vor allem aber zu entsprechenden Selbstinszenierungen führen können. Kiefer, Polke, Horn und Beuys greifen im Dialog mit der Rezeption – und zwar nicht nur in ihren Selbstäußerungen, sondern auch in ihren Arbeiten – die Formeln auf, die ihnen in diesem Zusammenhang entgegen getragen werden.³

Mit dieser Feststellung soll nicht behauptet werden, dass die Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemisten' im Einzelfall der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen vorgängig sei – wenngleich das Bild als solches und damit die entsprechende 'Identifikationsfolie' über die Tradition der Kunstgeschichte immer schon zur Verfügung steht. So lassen sich bei Beuys die Spuren der Auseinandersetzung mit Steiner *Geheimwissenschaft* und der *Theosophie des Rosenkreuzers* bereits für Blätter nachweisen, die in die späten vierziger Jahre datieren.⁴ Es macht aber einen erheblichen Unterschied, ob solche Spuren in Zeichnungen zu verfolgen sind oder ob sich ein Künstler im Rahmen einer Großausstellung wie der *documenta 7* (1982) unter Anrufung von Agrippa, Athanasius Kircher und Paracelsus mit einer *Schmelzaktion* explizit als Alchemist inszeniert⁵ – während

² In Anlehnung an Adorno 1951/1981, S. 298.

³ Vgl. die ausf. Analysen in den Kap. III (Beuys), Kap. IV (Kiefer), Kap. V (Polke) und Kap. VI (Horn).

⁴ Vgl. ausf. Kap. III.7.ff. und die ebd. diskutierten Arbeiten.

⁵ Vgl. ausf. Kap. III.9.; zur *Schmelzaktion* im hier angesprochenen Kontext insb. das Plakat *documenta expects everyman to do his duty* (1982), DAbb. 194b.

offenkundig die frühe 'Annonce' des *Salamanders* (1951) auf der Einladungskarte von 1953⁶ weitgehend unbeachtet blieb und sich der Künstler statt dessen über mehrere Jahre hinweg mit dem Bild des 'Schamanen' arrangierte, das seine Rezeption ganz offenkundig favorisierte.⁷ Ähnliches ist bei Polke zu beobachten: Wiewohl mit der *Conjunctio* (1983) ein direktes Zitat aus dem Bilderschatz alchemistischer Emblemik erst im Anschluss an Hohmeyers Formulierung vom "Alchimist der Farbe" auf der 'Leinwand' erscheint, kann der Künstler schwerlich erst über den Kulturredakteur auf den Stoff gestoßen worden sein.⁸ Wenn er jedoch auf der Biennale seine Malerei um Zinnoberstein, Bergkristall und Meteor komplettiert, dann wird mit dem *Athanor* zugleich ein 'Bühnenbild' für den Auftritt des 'Alchemisten' arrangiert, welches das zuvor in der Rezeption kolportierte Bild wie ein 'Verstärker' reflektiert.⁹

– Die Magie des Namens –

So unterschiedlich der Zugang zu und der Umgang mit "alchemistischen Vorstellungen" und 'Zeichen der Wandlung' bei Kiefer, Polke und Horn auch sein mögen – es bleibt doch auffällig, dass ihre Identifikation mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" allen dreien in den achtziger Jahren erfolgt und damit just in jene Zeit fällt, in die mit der *Schmelzaktion* auch Joseph Beuys prominenter Auftritt als 'Alchemist' an der Esse datiert. Nun würde es allzu suggestiv erscheinen, wollte man aus dieser Konjunktion auf einen 'Vorbildcharakter' der Beuys-Aktion schließen, zumal es mit Blick auf das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption auf einen weitaus komplexeren Kontext zu verweisen gilt, in dem etwa auch auf das zu referieren wäre, "was man den Geist der Zeiten nennt", der sich auf der *documenta 7* allenthalben im Glanz des Goldes spiegelt – während das, was auf der Ausstellung zu sehen ist und sich stimmig in den Gesamteindruck zu fügen scheint, keineswegs ausschließlich auf einen Effekt des "Zeitgeists" reduziert werden darf.¹⁰

⁶ Vgl. DAbb. 170a u. DAbb. 169.

⁷ Vgl. ausf. Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.8.; sowie zu Beuys' Umgang mit dem 'Schamanen' als 'Aktionsfigur' den gleichn. Abs. in Kap. III.5.; für mögliche Motivationen a. Kap. III.12., Abs. "Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen'".

⁸ Vgl. Hohmeyer 1982b/1984, S. 89 u. für *Conjunctio* (1983) DAbb. 447; für frühere Arbeiten, die auf eine Beschäftigung Polkes mit "alchemistischen Vorstellungen" schließen lassen können, Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

⁹ Vgl. Kap. V.2., Abs. "'Alchemistische Betekenissen'" u. weiterf. "Bühnen-Bilder" sowie für die Abb. der *Biennale-Installation* DAbb. 449a-e.

¹⁰ Vgl. zum "Geist der Zeiten" in diesem Zh. insb. Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung"; zur *d 7* einf. Kap. I.2., Abs. "Wiederaufnahmen – ohne Revisionen?". Der in den Kap. III.9. u. Kap. IV-VI vorgenommene Einordnung der *d 7*-Beiträge von Beuys, Kiefer, Polke u. Horn sowie weiteren Arbeiten der achtziger Jahre lassen sich an dieser Stelle noch einmal Hinweise auf die ebd. gezeigten Arbeiten von Künstlern wie J. Kounellis, L. Fabro, F. Clemente, R. Salvadori, J. L. Byars, Abramović/Ulay u. v. a. m. zur Seite stellen; vgl. im photographischen "Rundgang" im *Kunstforum International*, Bd. 53/54, Nr. 7/8, 1982, etwa S. 52 (Byars, s. a. ebd., S. 203), S. 53/54 (Kounellis), S. 82/83 (Fabro), S. 130 (Clementes *Hunger*, 1980, der in einem 'Ouroboros' Nahrung findet), S. 144 (Salvadoris Rundkolben im Planetenkreis) u. S. 251 (Abramović/Ulay) – wohingegen J. G. Dokoupil (vgl. Kap. III.3.) u. a. eine Arbeit mit dem sprechenden Titel *Gott, zeige mir deine Eier* (1982) präsentierte (ebd., S. 180), vgl. DAbb. 534a-o.

Hingegen lässt sich zweifelsfrei belegen, dass die Assoziation der drei Künstler mit Joseph Beuys keineswegs allein von Seiten der Rezeption an sie herangetragen wird, sondern alle drei auf ihre Weise eine solche Rückbindung nahe legen: Kiefer referiert nicht allein in *Deutschlands Geisteshelden* (1973), sondern in zahlreichen seiner "Dachbodenbilder" auf ihn und gibt ihn in seiner *Selbstbiographie* (1977) als "Lehrer" an¹¹; bei Polke begegnet er 1966 als Laudator, dessen Würdigung des "Schlingelchens" zunächst in der Publikation zu dessen Debüt bei René Block erscheint und im Katalog zur ersten großen Ausstellung des Jüngeren dann ein zweites Mal abgedruckt wird¹²; Horn nennt ihn in Interviews als einen jener Künstler, der für ihre eigene Orientierung wichtig gewesen sei.¹³ Beuys seinerseits arbeitet nicht nur mit Listen, wie sie später ähnlich auch bei Kiefer wieder begegnen, wenn dieser die "Magie des Namens" aktiviert, sondern referiert in einschlägig betitelten Arbeiten auf namhafte Kollegen. Im letzteren Fall zwar, im Gegensatz zur positiv besetzten 'geistigen Linie' von Goethe bis Steiner, über die Geste einer 'aemulatio' – doch, wie das Beispiel seiner zunächst auf Martial Raysse gemünzten und später so prominent in einer Fernseh-Aktion platzierten Duchamp-'Hommage' zeigen kann, mit vergleichbaren Intentionen.¹⁴

Patrilineagen stellen also auf *beiden* Seiten ein Referenzsystem dar – das freilich in der Rezeption im Kontext mit der Einschreibung in das Bild vom 'Magier-Alchemisten' insofern eine prominente Aufwertung erfährt, als es sich hier tatsächlich auch sinnstiftend mit einer entsprechenden Auffassung der Arbeiten verknüpfen lässt. Allerdings ist Letzteres – wie sich insbesondere im Fall von Anselm Kiefer und Rebecca Horn zeigt – nicht unbedingt mit weiterführenden Reflexionen gleichzusetzen. Wenn man Katalogtexte und Kunstkritiken Revue passieren lässt, in denen die Verweise auf Beuys begegnen, beschränken sich diese nämlich häufig auf nahe liegende Konnotationen oder Assoziationen, die nicht selten sogar über den Aufruf stereotyper Zuschreibungen funktionieren. Eine eingehendere vergleichende Betrachtung hingegen fehlt in der Mehrzahl der Fälle ebenso wie die Frage danach, ob 'Spuren' etwa auch absichtsvoll angelegt worden sein könnten – was sowohl bei Kiefer als auch bei Horn durchaus in Erwägung zu ziehen ist.

¹¹ Vgl. DAbb. 329ff. sowie namentlich die *Selbstbiographie*, (1977) DAbb. 336 u. hierzu ausf. Kap. IV.1.

¹² 1966 im Katalog zur Ausst. bei René Block; wiederabgedr. im Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, S. 8; vgl. Kap. V.1.

¹³ Vgl. Horn/Celant 1993, S.29 sowie hierzu ausf. Kap. VI.2., Abs. "Schlüsselfiguren" ff.

¹⁴ Vgl. zu Beuys' 'Listen-Bildern' Kap. III.10. sowie für den Kiefer-Vergleich Kap. IV.1.; für Kiefer neben der *Selbstbiographie* (1977, DAbb. 336) und dem in *Deutschlands Geisteshelden* (1973, DAbb. 329) gegebenen 'Walhall der Namen' auch die Seiten aus *Für Genet* (1969, DAbb. 330ab) sowie die *Deutsche Heilslinie* (1975, DAbb. 353); zur 'geistigen Linie' bei Beuys ausf. Kap. III.4; desw. seine entsprechende Referenzen enthaltenden 'Viten', DAbb. 72 u. DAbb. 74a-d; für eine der 'Listen' o. T. [*Dieses Lied singen gemeinsam...*] ([1962]/1963/1966, DAbb. 216ab) sowie zu ebenfalls unter entsprechenden Vorzeichen lesbaren 'Hommagen' in den "Plastischen Bildern" Kap. III.12., hier insb. *Fontana-Zinnober* (1966, DAbb 290) sowie das *Yves Klein-Inserat* (1963, DAbb. 321) und die (*Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein 1962*) (o. J./[1962?], DAbb. 322).

– Zeiten und Räume –

"Parsifal: Ich schreite kaum / doch wahn' ich mich schon weit. – Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn,/ zum Raum wird hier die Zeit."¹⁵

Wie machtvoll stereotype Rezeptionsmuster – nicht nur, aber auch im Gravitationsfeld von Patrilineagen – greifen, zeigt insbesondere der vergleichende Blick auf die internationale Rezeption. Hier kann sich fast der Eindruck einstellen, dass das Bild des 'Magier-Alchemisten' besonders eng mit jenen Vorstellungen verknüpft ist, die man sich von deutschen Künstlern macht.¹⁶ Das gilt nicht nur dort, wo konkrete Arbeiten Anlass dazu geben, sie im Zusammenhang mit der jüngeren deutschen Geschichte zu diskutieren; wobei selbst hier die – im Fall von Beuys und Kiefer auch im Heimatland geführte – Diskussion um Referenzen auf die faschistische Vergangenheit 'sprechende' Überschüsse produziert: Dass beide und namentlich Kiefer eine solche Diskussion provozieren, mag sich mit Blick auf das Werk ebenso belegen lassen wie die Tatsache, dass die Bilder von Tod und Vernichtung bei beiden mit 'Zeichen der Wandlung' verknüpft werden, die im Sinne "alchemistischer Vorstellungen" als Utopien von Transformation und Erlösung deutbar werden. Wenn jedoch Joseph Beuys unter Verweis auf seine "Gegenbilder" als 'schamanistischer' 'Heilkünstler' erscheint, der sich und 'sein Volk' von der historischen Schuld erlösen wolle und der 'agent provocateur' Kiefer hier in seiner unmittelbaren Nachfolge gesehen wird, dann schlagen die Deutungsstränge, welche Zuweisung der Rolle des 'Kulturhelden' generiert, ebenso weit über das Ziel hinaus wie im Falle ihrer negativen Personalisierung, in deren Rahmen Beuys etwa als 'unbelehrbarer' ehemaliger Hitlerjunge und Weltkriegsteilnehmer der stumpfen Reproduktion "völkischer" Ideologien bezichtigt oder Kiefer unterstellt wird, er nähe die Heroisierung der Letzteren auf dem Umweg über die Mythologie.¹⁷

Verweise auf diesen Komplex begegnen in der internationalen Rezeption aber auch in den Texten zu Polke und zu Horn, in deren Werk sie weitaus schwerer zu verankern sind und sich – wenn etwa Polkes düster schillernde "Hochsitze" zu Wachtürmen in Konzentrationslagern umgedeutet werden¹⁸ – dementsprechend leicht als Projektion entpuppen können. In

¹⁵ Vgl. Wagner 1882/1971, S. 833/834.

¹⁶ Dass nationale Rezeptionsmuster, die von vielen Faktoren geprägt werden, natürlich nicht nur in diesem Zh. eine Rolle spielen, mag sich von selbst verstehen – scheint aber im Hinblick auf die in der zweiten Hälfte des 20. Jh. zunehmende Internationalisierung des so genannten "Kunstbetriebs" gleichwohl bemerkens- bzw. untersuchenswert. So ließe sich in 2006 für den Interessenradius der vorl. Untersuchung etwa als ein weiteres markantes Beispiel die Beuys-Ausstellung in der Tate Modern London von 2005 nachtragen: Während man vor Ort den nach Großbritannien orientierten Beuys herauszustellen (vgl. die Begleitpubl. von Rainbird 2005) suchte und mindestens im publizistischen Umfeld auch die Frage nach dem "Legacy of a Myth Maker" in der Gegenwartskunst stellte, spottete nunmehr die deutsche Kunstkritik über die in London gezeigte "Expedition Aberglaube" (Rauterberg 2005) u. die Würdigung des "Showbegabten Oberkelten" (Knöfel 2005). Umgekehrt blieb es – von einzelnen kleineren Ausst. abgesehen (s. z. B. den Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 2006) – im 20. Todesjahr 2006 ausgerechnet in Deutschland vergleichsweise still um Beuys.

¹⁷ Vgl. ausf. die Beuys- u. Kiefer-Rezeption gewidmeten Analysen in Kap. III.1.u. Kap. IV; zu Beuys weiterf. auch Kap. III.8.

¹⁸ Vgl. ausf. Kap. V.2. u. hier insb. die Deutungen von J. Caldwell im Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990 u. Baker 1991.

diesem Fall ebenso wie dort, wo Horn auf ihre Heimat im Odenwald angesprochen wird, um – mit Seitenblick auf Kiefer – an ihre Kindheit im Nachkriegsdeutschland zu erinnern¹⁹, wird absichtsvoll nach Indizien gesucht, die eine Einpassung in das Koordinatensystem scheinbar 'geschichtsbewusster', tatsächlich aber kulturelle Stereotypen transportierender und damit mythologisierender Deutungsmuster möglich machen. Gerade das 'Dunkle' der okkulten Traditionen eignet sich dabei ganz offenkundig vorzüglich, um mit der 'dunklen' Seite der deutschen Geschichte in Verbindung gebracht zu werden.

Nun lässt sich nicht nur die Diskussion um den Konnex zwischen nationaler Kultur, den Verschränkungen von Mythologie und Geschichte und dem Ort, den diese in den Sprachen der Kunst besitzen sollen, in der deutschen Geistesgeschichte verankern.²⁰ Gerade das "Geistige in der Kunst" behauptet unter diesen Vorzeichen in der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte zweifelsohne eine zentrale Position.²¹ Doch so prägend die Orientierung durch nationale Kultur auch sein mag: Dass in der Rezeption nicht etwa nur bei einem Maler wie Anselm Kiefer, sondern schon bei Beuys Verweise auf den deutschen Expressionismus begegnen²²; dass Kiefer als 'natürlicher' Vertreter einer "Northern Romantic Tradition" erscheint²³, die doch sein künstlerisches Thema ist; dass Beuys, Kiefer und Polke je auf ihre Weise einen deutschen "romantic spirit" transportieren sollen²⁴ – alles dies ist nur zu einem Teil mit ihrem Werk in Deckung zu bringen. Die Frage nach Bezugnahmen auf die Tradition verlangt nach einem differenzierteren Blick, während die pauschalisierende Subsumption unter einen "mental Dunst" (Beat Wyss) eben jenen 'Nebel' letztlich verdichtet, den sie zu beschreiben angetreten ist: Schließlich ist dieser längst selbst als Topos in die Geistesgeschichte eingetragen²⁵ und insofern potentieller Gegenstand gezielter Referenzen, über die ein Deutungsraum reflektiert und/oder in Anspruch genommen werden kann. Wer etwa bei Beuys – in Anlehnung an Ernst Blochs markante Wendungen aus dem *Geist der Utopie* formuliert – den Widerhall eines "magischen Mythos" entdecken will, in dem "ein winkliges, gotisches, transzendent überwölbendes Sein" 'überdauert', oder Kiefer als 'Gnostiker' in eine deutsche Traditionslinie einordnet, in der sich der "Geist des Nordens" entsprechende

¹⁹ Vgl. ausf. Kap. V.2. u. hier etwa Roustayi 1989; ähnlich, auf diesem Wege jedoch einen Verweis auf Beuys unterstützend, Cameron 1987.

²⁰ Vgl. etwa Herders *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die 1795f. in den *Horen* erschienen.

²¹ Vgl. hierzu ausf. auch oben, Kap. I.1.; weiterf. a. Kap. I.2.f. zum Umgang mit dieser Tradition.

²² Allerdings, wie in Kap. III.1. ausf. aufgezeigt, nicht auf der Basis einer quellenorientierten Auseinandersetzung mit dem Werk, wie sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gerade auch dort fruchtbar zu machen war, wo es um Beuys' Relation zur Tradition ging; vgl. insb. Kap. III.10. u. Kap. III.11.

²³ In Anlehnung an den Titel des Buches von Rosenblum 1975/1994, das einerseits diesen Topos für die jüngere Kunstgeschichte fruchtbar zu machen sucht, andererseits ein 'Stichwort' gibt, das im Anschluss insbesondere mit Blick auf die deutsche Kunst bzw. Malerei breite Aufnahme findet – nicht nur im Rahmen der Kiefer-Rezeption.

²⁴ Vgl. hierzu den Ausst. Kat. *Romantic Spirit/München 1995*.

²⁵ Mit der Anspielung auf den "mental Dunst", von dem Beat Wyss im Schlusswort seines Buches *Der Wille zur Kunst* spricht (vgl. Wyss 1996a u. hierzu einl. a. oben Kap. I.3. u. Kap. I.4.), soll nicht etwa suggeriert werden, dass Wyss die Bedeutung dieses Topos als Topos verkennt. Problematisch ist vielmehr die mit seiner Verhandlung verbundene Verunklärung der Differenzen zwischen den Politiken der Politik und den Politiken der Kunst; vgl. hierzu auch das "Schlussbild".

Wahlverwandtschaften sucht²⁶, sollte nicht nur bedenken, dass sich Ersterer über seine Quellen bewusst einen entsprechenden Horizont gewählt hatte, um ihn unter den Vorzeichen des Geistes einer *künstlerischen* Utopie zu besetzen. Sondern umso mehr, dass Letzterer – ähnlich wie in seinen *Besetzungen* – auch dort, wo er "aus dem Nebel das Licht zu weissagen" behauptet²⁷, eben jene historischen und geistesgeschichtlichen Fluchtlinien *zitiert*, in die er scheinbar einzuordnen ist.

– 'Wer schreibt meine Lebensgeschichte?' –

"Damit der Mythos zum Epos werde, bedarf es der Form."²⁸

Herausragende Bedeutung kommt im Spannungsfeld von Rezeption und Rezeption der "Magie des Namens" und der Positionierung in einem Koordinatensystem tradierter Topoi noch vor alledem auf einer grundlegenden Ebene zu: Dort nämlich, wo (Auto-)Biographie in ('Auto-')Mythographie' und 'Leben' in 'Werk' überführt beziehungsweise aus Geschichten Kunstgeschichte wird. Auch hier bietet sich mit Blick auf die fokussierten Künstler eine vergleichende Perspektive an. Zweifelsohne stellt der *Lebenslauf Werklauf*, den Joseph Beuys 1964 erstmals publiziert, ein besonders markantes Beispiel für eine kunstvoll formulierte 'Vita' dar – für deren wirkmächtige Implementierung in die Kunstgeschichte jedoch kaum allein ihr Verfasser verantwortlich zu machen ist. Vielmehr haben hierzu – ganz ähnlich, wie die 'Tatarenlegende' erst im Dialog mit der Rezeption ihre Strahlkraft als "Schlüsselerlebnis" entfalten kann – ihre bereitwillige 'Nutzung' durch Dritte und namentlich ihre Verwendung für die Beuys-Monographie von Adriani, Konnertz und Thomas entscheidend beigetragen.²⁹

Wenn es schon mit Blick auf den *Lebenslauf Werklauf* und erst recht auf die ihn ergänzenden biographischen Narrationen verwundern kann, wie bereitwillig die Rezeption Bilder aufgreift und 'authentifizieren' will, die eigentlich denkbar deutlich als Reflexionen auf die "Legende vom Künstler" gestaltet sind, so gilt das umso mehr für den Umgang mit den entsprechenden 'Texten' beziehungsweise Bildern bei Kiefer, Polke und Horn. Auch sie knüpfen nämlich unmissverständlich an einschlägige Topoi an. Kiefers *Selbstbiographie* (1977) setzt dabei auf eine ähnliche Verschränkung von suggestiven Bildern und Realdaten beziehungsweise 'Leben' und 'Werk'(titeln) wie der *Lebenslauf Werklauf* seines "Lehrers" Beuys.³⁰ In Polkes Fall ist es zwar Friedrich Wolfram Heubach, der 1976 für den Künstler

²⁶ Vgl. Bloch 1923/1964, S. 214f.

²⁷ Wiederum in Anlehnung an Bloch 1923/1964, hier S. 216. Es würde im Übrigen nicht verwundern, wenn der hier zitierte Text – *Vom Nebel, dem Alexanderzug und der Größe des Ja* – tatsächlich zum Konvolut von Kiefers Quellen zählte

²⁸ Vgl. Benz 1955/1993, S. XXI; für die Überschrift des Abschnitts den gleichn. Band von Sparrn 1990a.

²⁹ Vgl. ausf. Kap. III.1. u. weiterf. Kap. III.4..

³⁰ Vgl. DAbb 74a-d (Beuys) sowie auch dessen "Notizzettel" von 1961, DAbb. 72 und DAbb. 336 (Kiefer).

eine solche 'Bilderzählung' verfasst.³¹ Doch kaum zufällig wird deren Autorschaft in der Folge mehrfach Polke zugeschrieben – der seinerseits ohnedies in seinen Arbeiten immer wieder auf den Komplex der biographischen 'Legende' rekurriert und in diesem Zuge ebenso punktgenau operiert, wenn er seine Vita mit der Leonardo da Vincis überblendet oder seinen Namenszug in den Sternbildern 'wieder erkennt'.³² Die eigentliche Ambivalenz solcher Referenzen oder genauer gesagt: der Funktionen, die sie im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption erfüllen, zeigt sich ebenfalls erst im Prozess: Während die in Kiefers *Selbstbiographie* aufgeführten Namen – von Genet über Hitler und Wagner bis Beuys – insgesamt ein Spektrum entfalten, das schwerlich als Kreis von Identifikationsfiguren beim Wort genommen werden kann und auch die Bezugnahmen auf Beuys, die in den Arbeiten dieses Zeitschnitts begegnen, kaum als eingängige Hommagen funktionieren, beginnen nicht nur seine Interpreten ab Mitte der achtziger Jahre aktiv nach Anknüpfungspunkten für positive Rückverweise zu suchen. Und wenn dem prophetischen Raunen in der Schlussformel der *Selbstbiographie* – "Das Eigentliche steht noch aus" – als 'Pathosformel' zunächst noch die Züge einer parodistischen Überzeichnung anhaften, erhält diese angesichts der weiteren Werkentwicklung einen neuen Klang; spätestens in den neunziger Jahren scheint jede Ambivalenz aus der biographischen Identifikation der Autorschaftsposition verschwunden zu sein. Die von Polke 1969 zunächst unter den Vorzeichen der Parodie annoncierte Parallele zum 'Universalgenius' da Vinci lässt sich später, vom Künstler selbst durch Bilder wie *Leonardo* (1984) begleitet, bruchlos in seriöse Vergleiche überführen³³ – ebenso wie der zuvor von "Höheren Wesen" Genarrte nunmehr in Persona mit dem *Hermes Trismegistos* identifiziert werden kann, dessen Darstellung er 1995 auf seinen Leinwänden reproduziert.³⁴ Wenige Jahre später begegnet Anselm Kiefer, der 1991 mit *20 Jahre Einsamkeit* (1971-1991) sein Monument für den "verkannten Künstler"³⁵ vorstellt, als melancholischer 'Magus' Robert Fludd.³⁶

Wenn Horns Arbeiten wiederum schon in den siebziger Jahren unter den Vorzeichen einer "phantastisch realen Autobiographie" wahrgenommen werden³⁷, mag dies zwar zu Teilen dem Faktum geschuldet sein, dass die Künstlerin in ihren frühen Filmen noch persönlich agiert. Doch sowohl in die selbstverfassten Texten, die ihr Werk begleiten, als auch in die

³¹ Vgl. Heubach 1976 u. DAbb. 398.

³² Vgl. die *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke* (1969), die *Erweiterung des Planetensystems um einen 10. Planeten* (1967) sowie das *Sternenhimmeltuch* (1968) u. verwandte Blätter, s. DAbb. 395ff.

³³ Gleiches gilt auch für die Referenzen auf A. Dürer, vgl. die Kap. V.1., Abs. "Konstellationen" angeführten Arbeiten mit den prominent in Venedig präsentierten "Dürerschleifen" bzw. "Schleifenbilder" (1986), die – wie in Kap. V.2. diskutiert – in der Rezeption einen einschlägigen Erfolg zeitigten; vgl. für Abb. den Slg. Kat. Polke/München 1992; für Leonardo (1984) vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 214 u. hierzu Kap. V.1.

³⁴ Vgl. DAbb. 464a-d u. ausf. Kap. V.2., insb. den Abs. "Polke Trismegistos"; hierzu a. DAbb. 484ab.

³⁵ In Anlehnung an Roh 1948; für die gen. Arbeit u. das gleichn. Künstlerbuch vgl. DAbb. 371ab.

³⁶ Die männlichen Figuren auf den in diesem Zh. in Kap. IV.2. diskutierten Arbeiten – einschließlich derjenigen auf dem Holzschnitt *Robert Fludd* (1996, s. DAbb. 384) – tragen die Züge des Künstlers.

³⁷ Vgl. Grüterich 1978, S. 8.

Interviews, die Kritikerinnen und Kritiker mit ihr führen, speist Horn in der Folge zunehmend einschlägig ausgeschmückte 'Kindheitserinnerungen' in den Deutungshorizont ein. Anders als bei ihren Kollegen Kiefer und Polke fallen dabei auch im Frühwerk keinerlei Parodien oder auch nur ambivalente Stellungnahmen zur Autorschaftsposition auf. Im Gegenteil: Es sind *ihre* Schilderungen von Empfindungen der Alterität gegenüber anderen Kindern, der "Entdeckung des Talents", von Träumen und 'Visionen sowie von der "Krankheit zum Tode"³⁸, die nicht nur alle Wesentlichen 'Marksteine' der "Legende vom Künstler" enthalten, sondern auch auffallende Parallelen zu denen aufweisen, die für Beuys' Einschreibung in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" eine zentrale Rolle spielten. Und es sind Ihre Interpretinnen und Interpreten, die diese Verweise nicht nur dankbar aufgreifen – sondern sich später auch darum bemühen werden, in dieser Variation auf die klassische "Legende" wenigstens 'Spuren' einer feministischen Resignifizierung einzutragen, wie man sie von einer zeitgenössischen Künstlerin zu erwarten scheint. Horn selbst hingegen setzt ganz offenkundig andere Akzente: Nicht nur bleibt dahin gestellt, ob man in ihren 'Malmaschinen' eine Parodie auf den *Art Circus* sehen will – denn ebenso wie die gleichnamige Installation, deren Elemente sich zugleich mit Anspielungen auf die 'ars magna' assoziieren lassen, bleiben sie als belebte Objekte dem "Maschinenzauber" unterstellt, der ein einschlägiges Licht auf ihre 'Konstrukteurin' zurückwirft.³⁹ Ihrer Identifikation sowohl mit den 'Meisterschaftserzählungen' der modernen Kunstgeschichte wie auch im Speziellen mit dem Bild der 'Magierin' und 'Alchemistin' fehlt jeder ironische Unterton.

– 'Reden und Schweigen' –

"Gott und die Engel begannen erst zu schweigen, nachdem sie zur Logik verkommen waren. In allen Riten, in allen Mythen und religiösen Traditionen sprechen die 'Himmlichen' mit den 'Sterblichen'."⁴⁰

Wenn die Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemisten' und die Identifikation mit diesem Bild Prozesse sind, die im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption über die Zeit hinweg auf verschiedenen Ebenen stattfinden, so lassen sich diese Prozesse auf verschiedenen Achsen und in verschiedenen Medien der Vermittlung verfolgen. Vor diesem Hintergrund galt in der vorliegenden Untersuchung den Künstler-Interviews besondere Aufmerksamkeit, wobei zwischen Gesprächen, die im Vorfeld von Ausstellungsvorbereitungen mit Kuratoren geführt werden und nur indirekt Eingang in Texte finden, und selbstständig publizierten Wortinterviews zu unterscheiden ist.⁴¹ Hier zeigt die vergleichende

³⁸ Diese Formulierung in Anlehnung an Kierkegaards gleichn. Schrift begegnet auch in der Beuys-Rezeption immer wieder, vgl. etwa Thönges-Stringaris 1991 u. zur Rolle dieses 'Topos' in der Beuys-Rezeption ausf. Kap. III.1., Kap. III.4. u. weiterf. Kap. III.7.; zu Horns autobio- bzw. 'automythographischer' Selbstdarstellung Kap. VI.2., Abs. "Schlüsselfiguren".

³⁹ Vgl. Kap. VI.2., insb. den Abs. "Kunst-Geschichten"; sowie für Horns Rezeption als 'Feministin' ebd., Abs. "Psychologie und Alchemie" u. "'Weibliche Meisterschaft': Eine Quadratur des Kreises?".

⁴⁰ Vgl. Macho 1987, S. 179.

⁴¹ Vgl. zu Beuys ausf. Kap. III.5.; zu Kiefer Kap. V.2., Abs. "'Arbeit am Mythos'"; zu Polke Kap. V.2., insb. den Abs. "Alchemistische Betekenissen"; zu Horn Kap. V.2., insb. den Abs. "Schlüsselfiguren".

Analyse, dass Kiefer wie auch Polke zwar weit weniger zum direkten Dialog mit den Vermittlern neigen als der unermüdliche Redner Beuys. Beide jedoch wissen dieses Medium ebenso gezielt für sich zu nutzen wie Rebecca Horn. Während Letztere aber äußerst bereitwillig Auskunft gibt und die Gespräche mit Kritikern nicht nur nutzt, um ihren Arbeiten biographische Erzählungen zur Seite zu stellen, die dann in deren Interpretationen wieder begegnen, sondern auch mit Blick auf die 'Geheimnisse' Hinweise auf ihre Quellen gibt, gehen ihre Kollegen anders vor: Sie machen sich rar.

'Primärinformationen' über ihre Arbeit erhalten damit – zumal wenn auf Atelierbesuche verwiesen werden kann, die besonders 'authentische' Einblicke versprechen⁴² – exklusiven Charakter; und dem entsprechend ist ihren Selbstäußerungen auf diese Weise im Raum der Sekundärliteratur eine umso größere Aufmerksamkeit garantiert. Dies lässt sich bis zu einem gewissen Grad sogar auf die 'Wahl' der Publikationsplattformen übertragen: Im Fall von Anselm Kiefer sind es das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* und die Zeitschrift *art*, deren Journalisten er Wortinterviews gewährt. Und auch Polke scheint – ungeachtet seiner schon früh als 'Markenzeichen' kolportierten 'Zurückgezogenheit' – keine Probleme damit zu haben, ausgerechnet einen *Spiegel*-Korrespondenten zum Atelierbesuch zu empfangen. In den Gesprächen selbst wiederum begegnet bei beiden eine deutliche Bereitschaft, sich auf Themen einzulassen, die ihre Identifikation mit einschlägigen 'Bildern vom Künstler' nachhaltig zu unterstützen geeignet sind. Beide zeigen sich zwar darum bemüht, dieser 'Brechungen' einzutragen. Unter dem Strich erweisen sich solche Gesten der Relativierung jedoch als Zugeständnisse an eine weitere 'Gesprächskonvention' in der Verständigung über die Position des Künstlers, die schon in der frühen Moderne verortet werden kann – und der in ähnlicher Weise auch bei Beuys zu begegnen ist: Kritik am "Betriebssystem Kunst" und die Bekundung, aus diesem 'austreten' zu wollen gehören ebenso wie die Zurückweisung der Genieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts in Selbstäußerungen von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts längst zum Standardprogramm.

Wenn es hingegen um die Frage nach den Quellen und der Verortung ihrer Beschäftigung mit 'den' Geheimnissen geht, deren Niederschlag im Werk ihrer Identifikation mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' Nahrung gibt, trifft man auf andere Gesten des 'Entzugs', die sich ihrerseits durchaus mit dem Begriff einer 'Rhetorik der Hermetik' belegen lassen. Das gilt etwa für das Spiel mit "Täuschungen und Enttäuschungen"⁴³, das bei Sigmar Polke eben nicht nur im Werk auf verschiedenen Ebenen eine tragende Rolle spielt, sondern auch in der

⁴² 'Authentisch' ist hier sehr bewusst in Anführungen gesetzt – insofern nicht nur Seitenblicke auf ein 'klassisches' Genre wie das Atelierbild und dessen 'moderne' Variante, die Atelierphotographie, belegen können, dass dieser Raum im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption traditionsgemäß als 'Bühne' für programmatische Selbstdarstellungen funktioniert. Gerade Ateliergespräche, die der Vorbereitung von Publikationen dienen, treten ebenfalls in diesen Rahmen ein.

⁴³ Hier wie im Folgenden in Anlehnung an die Begriffe und Kategorien, die Karl Sornig im Rahmen seiner "vorläufigen und vorsichtigen Prolegomena zu einer Linguistik des Schweigens" für das *Reden und Schweigen zwischen Spiel und Magie* vorschlägt und anhand eines komparatistischen Durchgangs durch entsprechende Sprachfiguren und literarische Topoi zu begründen sucht; vgl. Sornig 1990, 1993 u. 1999 (hier 1999, fasc. I = C, C. 7.3.4.).

Rede und im Habitus des Künstlers zum Einsatz kommt. Und wenn sich bei Anselm Kiefer – zumal, nimmt man zu den auf einschlägige Weise mit Schrift und Schriftzeichen arbeitenden Bildern die Bücher und Buchobjekte hinzu – auch insgesamt "Reden und Schreiben" in einem Komplex des "Be-Merkens, Be-Deutens [und] Ver-Schweigens" verorten lassen, in dem "sprachmagische Strategien" nicht nur dort zum Zuge kommen, wo explizit auf sie referiert wird, dann gilt das in einem erweiterten Sinne gleichermaßen für die Interviews: So fällt es denkbar schwer, Kiefer zu folgen, wenn er Fragen nach seinem Zugriff auf die Jason-Mythe mit der Bemerkung quittiert, "dieser Mythos steckt in einem, ohne dass man darüber gelesen hat."⁴⁴ Und auch die Rede vom "Herumgehen um ein Unsagbares, um ein Schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann"⁴⁵ mag zwar als Analogie auf Prozesse der Bildfindung nachvollziehbar sein – verschleiert jedoch zugleich, dass dem Sprechen in rätselhaften Bildern ein Werk gegenüber steht, für dessen durchaus konkrete Referenzen auf das "Unsagbare" eine durchaus direkte Orientierung an einschlägigen Schrift- und Bildquellen erfolgt. Ein Verhältnis von "Reden und Schweigen" mithin, das in ähnlich charakteristischer Weise schon bei Beuys zu konstatieren war.

Nun mag man sich an diesem Punkt an jene Fingerzeige erinnern, die in Hallers Handbuch für journalistische Interviewpraxis zum "Künstler/Dichter/Denker"-Interview gegeben werden. Wenn ebendort behauptet wird, dass

"solche Interviews kein leichtes Unterfangen [sind], weil die meisten Künstler über sich und ihre Arbeit aus nahe liegenden Gründen nichts oder nur wenig Erhellendes zu sagen vermögen."⁴⁶,

dann belegt dies – wie der betreffende Abschnitt des Buches insgesamt – zwar vor allem anderen die Wirkmacht eines tradierten "Bildes vom Künstler" und eine Haltung, die allzu bereitwillig Goethes "Bilde, Künstler! Rede nicht!" beim Wort nehmen will.⁴⁷ Zugleich verweist die Passage aber auf eine Kommunikationskonvention, die im Dialog zwischen Künstlern und Vermittlern – mindestens dann, wenn es sich nicht um persönliche Gespräche, sondern um Interviews handelt, die zur Publikation vorgesehen sind – durchaus *auch* 'in Fachkreisen' eine Rolle spielen kann: Den Interpreten oder gar dem 'breiten Publikum' alle 'Geheimnisse' der eigenen Arbeit zu 'entdecken', ist alles andere als gang und

⁴⁴ Vgl. Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990, S. 24.

⁴⁵ Vgl. A. Kiefer in: Kiefer/Hecht/Nemeczek 1989, S. 40.

⁴⁶ Vgl. Haller 2001, S. 163 u. hierzu auch oben, Kap. I.4. Auch aus diesem Grund, so Haller, liege es nahe, Biographisches ins Zentrum der Interviews zu stellen. Wenngleich nun – gerade wenn man das Feld der populären Presse verlässt und auf Fachpublikationen fokussiert – beileibe nicht alle Künstler-Interviews einer solchen Orientierung folgen, ist die prominente Position eines entsprechenden Zugangs doch unverkennbar.

⁴⁷ Vgl. für das Goethe-Zitat Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 325 (*Sprüche*), das bei Haller in einer Erklärung mündet, die zwischen der Repetition des sich auf diese Formel berufenden Wahrnehmungstereotyps und dem Versuch, das 'Schweigen' der Künstler als Strategie zu deuten, oszilliert – und im Übrigen in ihrer saloppen Formulierung auch im Rahmen eines um Allgemeinverständlichkeit bemühten journalistischen 'Lehrbuchs' eher deplaziert wirkt, dafür aber wiederum mit Blick auf das zu Grunde liegende "Bild vom Künstler" 'Bände spricht': "Ein Maler, der auf entsprechende Fragen sein Kunstschöpfung wortreich zu deuten vermag, wirkt irgendwie überschlau und als Maler nicht sonderlich überzeugend."

gäbe.⁴⁸ In diesem Sinne wäre das 'Schweigen' der Künstler zweifelsohne 'überbewertet', wollte man die 'Rhetorik der Hermetik' pauschal zum Ausweis ihrer Identifikation mit der Position des 'Magier-Alchemisten' erklären. Im Fall der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung fokussierten Künstler geht Erstere mit Letzterer jedoch nachweislich Hand in Hand.

– Bildgebende Medien –

Hinzu kommt, dass "Reden und Schweigen" keineswegs die einzige rhetorische Achse der Selbstvermittlung bilden und neben den Worten auch die Bilder zu Vehikeln werden, die ein entsprechendes "Bild vom Künstler" transportieren. Dies wiederum war nicht allein mit Blick auf das jeweilige Œuvre im engeren Sinne festzuhalten. Ebenso wie Beuys erweisen sich auch Kiefer, Polke und Horn sowohl im Umgang mit den apparativen Medien, als auch mit 'Medien-Apparaten' als äußerst versiert.⁴⁹

Bei Beuys begegnen dabei verschiedene Arbeitsweisen und -strategien in unterschiedlichen Kombinationen; alle aber laufen auf eine aktive Vereinnahmung auch jener Bilder, die andere von ihm machen, im Sinne einer Inkorporation in die "Einheit des Werkes" hinaus. Nicht nur weiß sich der Künstler schon früh vor der und für die Kamera zu positionieren. Mit der 'Stilllegung' von bewegten Bildern arbeitet er ebenso gezielt wie mit ihrer Integration in Aktionen und Installationen. In beiden Fällen geht dies mit einer 'Auratisierung' des medialen Bildes einher, so dass 'Medien' "durch Monumente ersetzt" beziehungsweise selbst zu 'Monumenten' werden können, die von den 'Geheimnissen' des Künstlers zeugen.⁵⁰

Kiefer entzieht sich zwar weitgehend dem Kamera-Blick der Journalisten. Gleichwohl stellt die Photographie auch für ihn ein wichtiges Medium dar: Während er zunächst in verschiedenen Maskeraden vor der Kamera posiert, um diese zusammen mit Reproduktionen historischer Photographien in seinen Büchern zu verarbeiten, dienen im späteren eigene wie fremde Aufnahmen als Vor- und Grundlage seiner Gemälde und gehen, malerisch überarbeitet, in eigenständige Bildserien ein.⁵¹ Ebenso wie bei Beuys spielt dabei nicht nur die Inkorporation von Fremdmaterial in das eigene Werk eine wichtige Rolle. Vor allem ist es die 'Aura' des Mediums, die durch einschlägige 'Kunstgriffe' wie

⁴⁸ Hier geht es allerdings – wie gerade das Beispiel Beuys belegen mag und wie gegenüber der verkürzenden Darstellung bei Haller 2001 zu betonen ist – keineswegs um die 'Gesprächsbereitschaft' an sich oder die Reflexion der eigenen Arbeit im Rahmen von 'Reden' und Interviews, sondern um die Frage, welche Informationen wie gegeben werden. Die Annahme, dass eine vom Künstler selbst vorgenommene 'kunsthistorische' und theoretische Einordnung weit weniger den Ehrgeiz von Interpreten weckt als eine 'Redekunst', die den 'Geheimnissen' genug Raum lässt, kann exemplarisch der vergleichender Blick auf Beuys und Nitsch nahe legen, vgl. Kap. III.12., Abs. "alchimie du verbe".

⁴⁹ Vgl. Kap. III.5, sowie Kap. III.6. (Beuys); Kap. IV.2., Abs. "'Arbeit am Mythos'" (Kiefer); Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien" u. Kap. V.2., Abs. "Maskeraden" (Polke) und Kap. VI.2., "Schlüsselfiguren" (Horn).

⁵⁰ Vgl. ausf. Kap. III.6. u. DAbb. 75ff. sowie auch DAbb. 17b.

⁵¹ Vgl. Kap. IV.1., Abs. "Besetzungen" ff. u. DAbb. 324ab ff.

Überbelichtungen und die Dunkelkammerarbeit mit Photochemikalien forciert wird, um im Verein mit Überarbeitungen und Inskriptionen selbst zu einem Vehikel der Bedeutungs-generation zu werden. Für die Vermittlung des eigenen 'Bildes' wird die Photographie nun nicht nur dadurch genutzt, dass die Bilder selbst in das Atelier des Malers führen, das Kiefer zur 'Bühne' für seine Arrangements zu machen pflegt. Vielmehr behauptet sie auch in den Katalogpublikationen und Monographien des Künstlers eine wichtige Position. Die Sequenzen geheimnisvoller, 'auratisch' aufgeladener und die Strahlkraft einer 'Ästhetik der Hermetik' entfaltender Aufnahmen, die sich hier dem 'eigentlichen' Katalogteil vorangestellt finden beziehungsweise diesen einschließen, geben auch einen Rezeptionsrahmen vor: Sie stimmen die Betrachter atmosphärisch ein und werfen – gerade weil sie ins Zentrum des 'Geschehens', nämlich an die Arbeitsstätte des Künstlers zu führen scheinen und diese zugleich ins Überzeitliche entrücken – ein einschlägiges Licht auf den, um dessen Werk es gehen soll.⁵²

Polke wiederum beginnt die Photographie zunächst ganz ähnlich wie Kiefer zu nutzen: Einerseits für seine Selbstinszenierungen in verschiedenen Maskeraden, denen teilweise Vorbilder aus der spiritistischen beziehungsweise 'mediumistischen' Photographie zu Grunde liegen; andererseits als Ausgangsmaterial für seine Rasterbilder und -graphiken, wobei er anders als Kiefer allerdings auf triviale oder skurrile Fundstücke aus Illustrierten recurriert.⁵³ Zwar sind Erstere einer parodistischen Brechung und Letztere in den Sujets dem "Großen Trivialen" unterstellt. In beiden Fällen lässt sich jedoch von einem Kunstgriff sprechen, der Reproduktionen in 'Originale' beziehungsweise durch künstlerische Autorschaft gezeichnete Werke transformiert. Etwas mehr als zehn Jahre nach der Entstehung seiner "Mappen-Edition" "*Höhere Wesen befehlen...*" kündigt dann ein Bild wie *Medium (magnetische Malerei II)* (1982) an, dass Polke die 'Aura' des Mediums nunmehr beim Wort genommen wissen will.⁵⁴ Und während es die Übertragung der Dunkelkammerexperimente mit Photochemikalien auf das Medium der Malerei ist, die Polke das Prädikat des 'Alchemisten' eintragen wird, unterstützt die 'Entdeckung' seines photographischen Werks diese Perspektive ebenso nachhaltig wie die Aufnahme einschlägiger Bildzitate in sein malerisches Werk.

Wie eng 'Form' und 'Inhalt', 'Emblematik' und 'Medienreflexion', eine Ästhetik der Transformation und der 'Hermetik' schließlich ineinander greifen können, mag namentlich Polkes *Laterna Magica* belegen, in deren schillernden Bildern sich ein historisches Modell der Synthese von Projektionstechnik und 'Bildmagie' sinnstiftend in Malerei zurückgewendet findet.⁵⁵ Dafür, dass sein eigenes Bild schillert und oszilliert, sorgt jedoch ein anderer Medien-Apparat – derjenige der Rezeption. In diesem Rahmen nun dient die Photographie dem Künstler, der die Kameras der Photographen offenkundig weniger scheut als

⁵² Vgl. Kap. IV.2., Abs. "'Arbeit am Mythos'" sowie DAbb. 370a-e.

⁵³ Vgl. Kap. V.1.

⁵⁴ Vgl. für Erstere u. a. DAbb. 404a-d; für letzteres DAbb. 418a sowie ausf. Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien" ff.

⁵⁵ Vgl. DAbb. 461ab u. DAbb. 466f ff. sowie den gleichn. Abs. in Kap. V.2.

Gespräche mit der Presse, in Fortsetzung der "Mappen-Edition" als 'Bühne' für seine Selbstinszenierungen – und obendrein in wesentlich populäreren Medien der Distribution: Ob in Zeitschriften wie dem *Spiegel* oder in Ausstellungskatalogen, in die Aufnahmen eingespeist werden, auf denen er vor, mit und 'hinter' seinen Leinwänden agiert – immer weiß sich Polke passend in Szene zu setzen und führt auf diese Weise auch als Vermittler des "Bildes vom Künstler" Regie.⁵⁶

Rebecca Horn schließlich wird zur Regisseurin, indem sie für ihre "Körperextensionen" und Objekte zunehmend komplexe filmische Szenarien entwirft. Fruchtbar erweist sich dieses Vorgehen in der Wechselseitigkeit: Die Filme sind nicht nur 'Bühnenbilder', in deren Rahmen die Objekte inszeniert und mit Bedeutung aufgeladen werden, sie geben in der Folge auch den Deutungshorizont für die Interpretation jener Objekte und Installationen vor, die nicht in ihnen figurieren. Auch Horn nutzt dabei die Kataloge als Plattformen für die Vermittlung ihres Programms, wenn im Sekundärmedium Bildstreifen erscheinen, in denen den Photographien Texte zur Seite gestellt sind, welche primär poetische Narrationen vermitteln und auf diese Weise die Strahlkraft der photographisch stillgelegten Objekte und Installationen mindestens partiell substituieren.

Weit weniger komplex als die Bilder, die Horn in ihren Spielfilmen umsetzt, sind demgegenüber die Bilder der Künstlerin, die in der Rezeption kursieren. Hier nämlich interessiert – auch im Rahmen des Bildes der 'Magier-Alchemistin' – allem voran ihre 'Weiblichkeit'. Dass sie selbst schon früh aus den eigenen Bildern austritt und andere als 'Performer' engagiert, stützt einerseits ihre Wahrnehmung als 'Herrscherin' über Bilder und Figuren. Andererseits schützt es jedoch nicht vor der biographischen Projektion – der Horn selbst wiederum mehr als bereitwillig zuarbeitet. Als Zeichen der Kapitulation werten muss man diese Strategie der Affirmation deshalb nicht: Indem sie selbst die 'Drehbücher' verfasst, die auf mustergültige Weise der "Legende vom Künstler" entsprechen, behält Horn die Fäden der Regie in der Hand.

– Ästhetik und Semantik der Hermetik –

"Drei sind der Substanzen, die da einem jeglichen Ding sein Corpus geben; [...] Die Namen dieser drei Dinge sind: Sulphur, Mercurius, Sal. [...] Von diesen dreien ist weiter zu merken, daß also alle Ding die drei Grundsubstanzen haben, und wenn sie sich vor den Augen nicht eröffnen sollen, so eröffnet es die Kunst, die solches dahin bringt und sie sichtbar macht."⁵⁷

Wendet man den Blick von den 'Bildern vom Künstler' ab und den Bildern der Künstler, also den Werken zu, die zu ihrer Einschreibung in Erstere geführt haben, so muss vor allem anderen interessieren, welche Bedeutung die Referenzen auf okkulte Traditionen in diesem Rahmen besitzen und welche Deutungsräume sie eröffnen. Sie einzig als Angeln auffassen

⁵⁶ Vgl. exemplarisch DAbb. 418b sowie DAbb. 454a-g u. ausf. Kap. V.2., Abs. "Maskeraden".

⁵⁷ Vgl. Paracelsus/Peuckert 1941, S. 7ff.; hierzu ausf. oben, Kap. III.8. u. weiterf. Kap. III.9.

zu wollen, die für die Rezeption ausgeworfen werden, wäre – ungeachtet der Tatsache, dass sie als solche funktionieren – eine sträfliche Reduktion, die zudem eine zentrale Qualität von Kunst verkennen würde: Nämlich Bilder zu entwerfen, die im Raum *zwischen* Metapher und Begriff existieren, beziehungsweise diesen Zwischenraum zum Schwingen bringen.⁵⁸

Gleichwohl konnten schon die monographisch orientierten Untersuchungen zeigen, dass die 'Geheimnisse' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption auf verschiedenen Ebenen vielfältige Funktionen besitzen, die ihrerseits nicht nur unterschiedliche Wirkungen entfalten, sondern in Raum und Zeit spezifischen Dynamiken unterliegen, die jeweils im Kontext der Kunstgeschichte zu verorten sind. Eben diese Verortung in einem dynamischen Spannungsfeld gestattet es einerseits, dessen Komplexität zu berücksichtigen und andererseits konkrete Analysen vorzunehmen, ohne Erstere vereinseitigend zu reduzieren. Eine vergleichende Betrachtung sollte es daher ermöglichen, sowohl Gemeinsamkeiten und Unterschiede genauer zu fassen, als auch auf Querverbindungen und -bezüge zu verweisen – die im Sinne einer "wechselseitigen Erhellung"⁵⁹ zudem dazu beitragen dürften, zu übergreifenden Schlussfolgerungen zu gelangen.

So konnte gezeigt werden, dass wichtige Weichen für Joseph Beuys' Zugang zu Steiner im Umfeld seiner Ausbildung bei Ewald Mataré gestellt wurden⁶⁰, während er sowohl für die 'Erweiterung' seines Kunstbegriffs – einschließlich der Art und Weise, wie das bei Steiner Gelesene in eine plastische und performative Sprache überführt wird – als auch für seine habituelle Orientierung entscheidende Anregungen aus dem Umfeld der international orientierten rheinischen Kunst- beziehungsweise Galerienszene bezieht.⁶¹ Wenn sich wiederum die Maler Anselm Kiefer und Sigmar Polke um 1968/1969 – in einer Zeit, in der beide auch direkten Kontakt zu Beuys haben – in ihren Arbeiten mit Aspekten eines "Bildes vom Künstler" auseinandersetzen, mit dem zu dieser Zeit vorzüglich Beuys identifiziert wird und auch über die Kunstszene hinaus zu Medienpräsenz gelangt, dann dürfte dies kein Zufall sein. Ebenso ist zu bemerken, dass die Ambivalenz von Relation und Distanzierung,

⁵⁸ Vgl. zum hier angesprochenen Verhältnis von Metapher und Begriff zentral Blumenberg 1960/1999; einf. s. a. in der Einleitung mit Blick auf Aby Warburgs Referenz auf Jean Paul u. hierauf zurück kommend das "Schlussbild".

⁵⁹ Vgl. hierzu einl. oben, Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm".

⁶⁰ Und damit, so wäre zu ergänzen, in einer Zeit, in welcher der Kriegsteilnehmer und -heimkehrer darauf angewiesen war, für sich – auch ethisch – zu einer neuen Perspektive zu gelangen, vgl. ausf. Kap. III.11. An diesem – und präzise an diesem Punkt – dürfte die engste Verbindung zwischen seinem Zugang zur Kunst und zu "Erlösungsvorstellungen" fest zu machen sein, die so unterschiedlich orientierte Interpreten wie Kuspit und Buchloh demgegenüber auf sein gesamtes künstlerisches Selbstverständnis und seine gesamte Kunstpraxis übertragen wollen. Gerade hier zeigte sich jedoch auch, dass weitaus entscheidender die Möglichkeit einer Synthese von "Wissenschaft, Kunst und Religion" im Zeichen der 'Geheimnisse' gewesen sein dürfte, welche Beuys bei Steiner fand. Die "Krise", in der laut Beuys "Kriegserlebnisse nachwirkten, *aber auch aktuelle*" (vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34; 1994: S. 40), kam Jahre später (und Jahre, nachdem in den Zeichnungen Tod *und* Erlösung in Korrespondenz mit Steiners kosmischer Evolutionslehre begegnen), wohingegen sich Beuys von seiner Kriegsteilnahme – jenseits ihrer Verklärung im Rahmen der 'Automythographie' – niemals distanzieren wird.

⁶¹ Vgl. ausf. Kap. III.12. u. Kap. III.13., Abs. "Zinnober" ff.

die in den entsprechenden Arbeiten angelegt ist, mit der Etablierung ihrer eigenen Positionen verschwindet – und zugleich die Bezugnahmen auf okkulte Traditionen nunmehr eine andere Funktion zu erfüllen beginnen als zuvor. Und wenn bei beiden dieser der Umschlagpunkt zu Beginn der achtziger Jahre liegt, mithin im selben Zeitschnitt, in dem auch in Rebecca Horns Bildwelt "alchemistische Vorstellungen" erstmals massiv begegnen, fällt es ungeachtet der denkbar unterschiedlichen Orientierungen ein weiteres Mal schwer, hierin eine bloße Koinzidenz zu sehen – zumal dann, wenn in eben dieser Zeit auch Joseph Beuys expliziter denn je zuvor auf "alchemistische Vorstellungen" referiert.

Um nun mit Blick auf die jeweiligen Bezugnahmen auf okkulte Traditionen sowohl Eigenheiten wie auch Unterschiede genauer zu fassen, bietet es sich zum einen an, einschlägige Themen beziehungsweise Topoi zu fokussieren, die bei allen vier Künstlern begegnen. Zum anderen gilt es in diesem Zuge nach Gemeinsamkeiten und Parallelen zu fragen, die über Verbindungslinien zwischen den Künstlern hinaus auch auf ihre Einbindung in konvergierende Produktions- und Rezeptionsräume verweisen kann. Berücksichtigt werden muss dabei nicht nur die Art und Weise des Zugangs, der zu den 'Geheimnissen' gewählt wird, sondern auch die künstlerischen Transformationen, die sie im Zeichen einer 'Ästhetik der Hermetik' erfahren.

Im *Salamander*, den Joseph Beuys 1951 als Holzschnitt fertigt, findet sich die "Esse" des Alchemisten emblematisch gefasst.⁶² In ihrer Stilisierung mögen Glaskolben, Flamme und Tier zwar der Ästhetik der Zeit entsprechen und an die Formauffassung seines Lehrers Mataré angelehnt sein. Ihr Zeichencharakter jedoch schließt direkt an historische Vorbilder in der alchemistischen Emblematis an und damit an eine Ikonographie der Hermetik, wie sie zeitgleich auch im fragilen Strich der frühen Zeichnungen des Künstlers aufscheint.⁶³ In den folgenden Jahren ist "alchemistischen Vorstellungen" dann vor allem in der "Substanzlehre" zu begegnen, die der Bildhauer in unmittelbarer Anlehnung an das, was er bei Rudolf Steiner las, in eine entsprechende 'Materialikonographie' übersetzt und in seine "Plastischen Theorie" übernimmt.⁶⁴ Insofern sind ihre Spuren – gattungsübergreifend – über das gesamte Werk hinweg zu verfolgen. Dennoch dauert es mehr als dreißig Jahre, bis Beuys mit der *Schmelzaktion* (1982) demonstrativ selbst an die "Esse" des Alchemisten tritt. Hier wird materialiter Gold in 'plastische Bilder' gegossen, die Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen in einen *Friedenshasen* mit *Sonnenkugel* transformiert.⁶⁵

⁶² Vgl. DAbb. 170a u. ausf. Kap. III.9.

⁶³ Vgl. die in den Kap. III.7. ff. diskutierten Arbeiten; hier insb. Kap. III.9. angeführten Zeichnungen, die unmittelbar auf einschlägige Vorwürfe referieren; vgl. DAbb. 179ff.

⁶⁴ Und zwar in dieser Reihenfolge, wiewohl in beiden Fällen Steiners "Substanzlehre" (sowie deren Weiterführung im gleichn. Buch von Hauschka 1942) im Hintergrund steht: Ebenso, wie die Steiner-Lektüre den Boden für seine spezifische Verarbeitung der künstlerischen Impulse aus dem zeitgenössischen Umfeld bereitet, zieht er sie später heran, um das seine Arbeiten theoretisch und begrifflich unterfütternde Konzept der "Plastischen Theorie" zu formulieren. Zu dessen alchemistischem Hintergrund vgl. DAbb. 117b bzw. die Zeichnung *Evolution* (1974), DAbb. 117a.

⁶⁵ Vgl. DAbb. 194a-e u. ausf. Kap. III.9.

Anders – nämlich im Medium der Malerei und ohne vom strahlenden Glanz des Goldes zu künden – findet sich der Schmelzofen des Alchemisten bei Anselm Kiefer ins Bild gesetzt. Doch auch in seinem Bild wird ein historisches Symbol weltlicher Gewaltherrschaft unter den Vorzeichen der 'ars magna' umgeprägt: In diesem Fall ist es eine von einschüchternden, dem Pathos verpflichteten Proportionen bestimmte nationalsozialistische Architektur, die der Künstler zum *Athanor* (1983-1984) erklärt, um sie symbolisch neu zu besetzen und von einer 'Wandlung der Zeichen' künden zu lassen.⁶⁶ Ähnlich wie in den "Dachbodenbildern" dient Kiefer die Leinwand dabei als 'Bühnenprospekt', der es ihm gestattet, Zeit in Raum zu fassen und das Material der Geschichte in ein überzeitliches Sinn-Bild zu überführen – ohne dass dessen historische Gedächtnisspur verloren geht. Eben dies wird auch in den folgenden Jahren ein wesentliches Kennzeichen seiner Kunst bleiben, wobei sich die Palette des Malers zum einen um Gegenstände erweitert, die gleich 'Spolien' Geschichte und Geschichten zu transportieren vorgeben; zum anderen um Materialien, deren Schichtungen und Schüttungen über den palimpsestartigen Eintrag einer Spur der Erinnerung hinaus auch als Allegorien auf die "Substanzlehre" funktionieren können.⁶⁷ Der auf dieser Ebene nahe liegende Vergleich mit Beuys lässt mittelbar den Verweis auf Moment zu, das für den Synkretismus insbesondere der neoesoterischen Traditionen der frühen Moderne und – ebenso mittelbar – deren Rezeption in der Kunst charakteristisch ist: Die Transformation der esoterischen Überlieferung in Modelle und Verfahren energetischer Prozesse, die – zwischen Metapher und Begriff oszillierend – ersteren über die reklamierte, 'überzeitliche' Gültigkeit hinaus Aktualität verleiht und letztere mit semantischer Bedeutung aufzuladen gestattet.⁶⁸ Folglich kann eine Qualität von Kiefers *Athanor* von 1983-1984 in der Spannung beziehungsweise Ambivalenz gesehen werden, die aus der Anlehnung an diese Tradition einerseits und andererseits dem Beharren auf Historizität entsteht.

Fraglich ist jedoch nicht nur mit Blick auf die im Anschluss entstehenden Werkphasen, inwieweit die Verschränkung von Mythologie, "Substanzlehre" und Geschichte allein das qualitative Moment einer solchen Ambivalenz zu tragen geeignet ist. Namentlich der Eintrag des Geschichtlichen kann zur Floskel gerinnen. So sind denn auch in Kiefers späterer

⁶⁶ Vgl. DAbb. 349 u. hierzu korrespondierend *Dem unbekanntem Maler* (1983), DAbb. 350.

⁶⁷ Mit Blick auf Kiefers – sich oft über Jahre hin ziehende – Be- und Überarbeitung der Malgründe lässt sich in der Tat von "Palimpsesten" sprechen, zumal in diesem Zuge auch Bilder und Zeichen eine Umdeutung erfahren können. Seine 'Materialikonographie' hingegen lässt zwar in ihrer Bedeutungsaufladung "alchemistische Vorstellungen" und energetische Prozesse assoziieren, die mit einer "Substanzlehre" korrespondieren; sie ist in der Regel aber derart 'dick aufgetragen', dass dieser Begriff nur bedingt bzw. im Sinne einer Referenz in Anschlag zu bringen ist. Vgl. hierzu ausf. oben, Kap. IV.1., Abs. "Zeichen der Wandlung".

⁶⁸ Hier ließe sich noch einmal weiter ausholen, als dies der Rahmen einer vergleichenden Zusammenfassung gestattet; verwiesen sei daher exemplarisch auf den in Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" fokussierten Vergleich zwischen Beuys und Yves Klein und die ebd. angesprochenen Parallelen einerseits zwischen den 'Quellen' der beiden Künstler, Rudolf Steiner und Max Heindel, die beide, an die ihrerseits synkretisierenden Lehren der Theosophie anschließend, esoterische Kosmologien und (ihnen) zeitgenössische (natur-)wissenschaftliche Theorien miteinander verschränken – und andererseits deren Rezeption durch die beiden Künstler, die hieraus einschlägige Anregungen aufnehmen, um sie sowohl für die Entwicklung ihrer künstlerischen Verfahren als auch deren begrifflicher Vermittlung fruchtbar zu machen.

Fassung des *Athanos* (1991) von Ersterer nurmehr 'Spurenelemente' zu entdecken.⁶⁹ Mit dem Berliner Reichstag ist es hier erneut eine historische Architektur, die als Gefäß der Transformation fungiert. Wenn von diesem Prozess die Flammen der Zerstörung künden, die aus der Kuppel des Gebäudes schlagen, soll die destruktive Gewalt des historischen Aktes auf der Ebene der 'Materialikonographie' beziehungsweise -symbolik offenbar eine entsprechende Umdeutung erfahren: Im Glanz des Blattgolds, das der Maler verarbeitet hat, deutet sich mithin – wesentlich eingängiger, als dies in der ersten Fassung des Themas gegeben war – eine 'Erlösung [von] der Geschichte' an.

Sigmar Polke wählt das Bild des 'Athanos' 1986 für seinen Auftritt auf der Biennale von Venedig – im deutschen Pavillon, der als Ort nationaler Repräsentation unter der Herrschaft des Nationalsozialismus eine historische, und über die Ausstellungen seiner Vorgänger eine kunsthistorische Prägung erfahren hat.⁷⁰ Adressiert wird dieses 'Erbe' freilich nur mittelbar. Vielmehr dominiert der Eindruck eines "Gesamtkunstwerks", das – den 'Zeichen der Wandlung' unterstellt – die 'ars magna' des Künstlers Polke in all ihrer Vielseitigkeit vorzuführen geeignet ist.⁷¹ Monochrome Tafeln mit chemisch reaktiven Mineralpigmenten setzen die "Farbalchimie" materialiter ins Bild; die 'hermetisch' versiegelten Oberflächen der Lackschüttungen, weisen das Auge, das vergeblich in die Tiefen der halbtransparenten Schichtungen vorzudringen sucht, ab und laden es zugleich zum 'Hineinsehen' ein; direkt auf die Konchenwand des Hauptraums aufgetragene, hydrosensible Farbe zeigt – wie von Geisterhand belebt – eine Malerei ohne Pinsel im Prozess, in der Kunst tatsächlich als 'Zweite Natur' funktioniert. Zinnoberstein, Bergkristall und Meteor schließlich können sinnstiftend das Gesamtbild komplettieren – und zugleich einen Anker zu den "Kunst- und Wunderkammern" legen, die wie *Arte e Alchimia* in den thematischen Sektionen der Hauptausstellung begegnen, die "Kunst und Wissenschaft" vereinen will.

Bei Rebecca Horn schließlich mag man zunächst vergeblich nach einem 'Athanos' suchen – will man nicht die florentinische Villa in diesem Sinne deuten, in der die Künstlerin 1981 in direkter Anlehnung an die Rosenkreuzerschrift gleichen Titels zur *Chymischen Hochzeit* lädt: Die Referenz auf eine Textvorlage, in der sich alchemistische Allegorien in eine entsprechende Narration aus Figuren und Szenen übersetzt finden, lässt eine solche Deutung des Films allerdings durchaus zu.⁷² In der Folge baut Horn die an "alchemistische Vorstellungen" gemahnende Zeichensprache weiter aus und ergänzt sie um eine entsprechende 'Materialikonographie'. Die Charakteristik ihrer 'Ästhetik der Hermetik' kann

⁶⁹ Vgl. DAbb. 388. Hingegen enthält das Bild eine nachgerade demonstrativ auf "alchemistische Vorstellungen" bzw. eine entsprechende "Substanzlehre" verweisende 'Materials pur', insofern Gold verarbeitet wurde.

⁷⁰ Vgl. DAbb. 449a-d.

⁷¹ Vgl. hierzu ausf. Kap. V.2, Abs. "Bühnen-Bilder". Der 'politischen Ikonographie' wird demgegenüber nur ein randständiger Status zugewiesen – wenn man denn überhaupt von einer solchen sprechen möchte, insofern sie als Komplement zum Gesamttenor der Installation vor allem anderen das Bild des 'Universalkünstlers' und 'Baldanders' Polke komplettiert; s. die entspr. Argumentation in Kap. V.2., Abs. "Politik der Alchemie".

⁷² Vgl. DAbb. 516ab ff.; sowie für das Drehbuch den Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981; für Horns Referenztext Andreae/Maack 1616/1913.

exemplarisch eine Raumsulptur wie *Hybrid* (1987) vorführen: Wenn hier zwei Glaszylinder, gefüllt mit Kohle und Schwefel von der Decke schweben, findet die "Chymische Hochzeit" unter den Vorzeichen einer 'coniunctio oppositorum' lediglich im Auge des Betrachters statt.⁷³ Die Stoffe als solche mögen sinnlich-sinnhaft von den Stufen des alchemistischen Prozesses künden. Ungeachtet der schon im Titel vorgetragenen Verschmelzung sind, sieht man von kontaminierenden Kohlespuren auf dem Boden ab, die Elemente jedoch säuberlich voneinander separiert – ähnlich wie auch in emblematischen Darstellungen des alchemistischen Androgyns die Grenze zwischen Weiblichem und Männlichem sichtbar bleibt.

– Demonstrationen –

Betrachtet man die Parade der alchemistischen Bilder im Vergleich, so scheint sich zweierlei festhalten zu lassen: Fraglos gehen die 'Zeichen' beziehungsweise "Symbole der Wandlung"⁷⁴ bei allen vier Künstlern schlüssig im Kontext der Werkentwicklung auf. Zugleich haftet ihnen dort, wo sie demonstrativ zu sehen gegeben werden, aber auch etwas Eingängiges an. Wo zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler direkt auf die alchemistische Emblematis referieren oder eine einschlägig assoziierbare Materialsymbolik vortragen, knüpfen sie zwar denkbar direkt an eine 'Ästhetik und Rhetorik der Hermetik' an – ihre Bilder selbst werden in diesem Zuge jedoch 'exoterisch' lesbar gemacht. Hier ist Kunst – absichtsvoll – "Geheimnisverrat"⁷⁵, um als Allegorie auf die 'ars magna' verstanden zu werden.

Dass dieser demonstrative Gestus gerade in den achtziger Jahren so massiv begegnet, ist mit der Einbindung in die jeweilige "Einheit des Werkes"⁷⁶ nur bedingt zu begründen. Nicht nur in Deutschland ist in dieser Zeit der Glanz des Goldes wieder hoffähig geworden; "Zeichen und Mythen" stehen hoch im Kurs – und im Anschluss an die "Individuellen Mythologien" wird nicht nur dem neuen "Hunger nach Bildern" Genüge getan, sondern auch dem "Hang zum Gesamtkunstwerk" Reverenz erwiesen.⁷⁷ Die gleichnamigen Themenausstellungen und -publikationen mögen einerseits auf entsprechende Entwicklungen in den Künsten reagieren. Andererseits aber tragen sie mit ihren klangvollen Titeln nicht nur zur

⁷³ Vgl. DAbb. 526 u. hierzu ausf. oben, Kap. V.2., Abs. "Chymische Hoch-Zeiten".

⁷⁴ In Anlehnung an Jung 1952/1995, um an dieser Stelle zu betonen: Während auf einer übergreifenden Ebene angemessener von "Zeichen" zu sprechen ist, bietet sich mit Blick auf den Deutungsanspruch, den die 'Zeichen der Wandlung' dort transportieren, wo sie direkt an die traditionelle Bildsprache und -symbolik der Alchemie anknüpfen, durchaus derjenige des "Symbols" an. Vgl. hierzu auch oben, Kap. III.9.

⁷⁵ Vgl. die als Frontispiz-Vignette des Abbildungsbandes gewählte Postkarte von Klaus Staeck: *Kunst ist Geheimnisverrat* (1992).

⁷⁶ Hier in übertragender Anlehnung an den Titel von Vischer 1991.

⁷⁷ Vgl. für die Wendungen nach dem Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972 die Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982 u. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983 sowie Faust/De Vries 1982; für die angesprochene Charakterisierung des Zeitschnitts einf. Kap. I.2.; sowie weiterf. jeweils im Rahmen der Fokusstudien, insb. in Kap. III.9., Kap. IV.1. u. Kap. V.1.

Begriffsbildung bei, sondern beeinflussen ihrerseits das Spannungsfeld von Rezeption *und* Produktion mit. Hier ist von wechselseitigen Impulsen auszugehen. Wenn sich die deutsche Malerei zu einem internationalen Exportprodukt entwickelt, dann ist in diesem Rahmen durchaus gerade das gefragt, was im eigenen Land als "Überdosis an Teutschem" gilt – und ebenso, wie Kiefer und Immendorff direkt auf Beuys reagieren, dürfte auch dessen markanter Auftritt im New Yorker Guggenheim-Museum 1979 diesem Bild von deutscher Kunst und deutschen Künstlern zugearbeitet haben.⁷⁸ Richard Wagner, Pathos, Theatralik und 'Größe', Expression und 'Urbilder' aus der Mythologie, Erlösungsvorstellungen und die Sehnsucht nach einer Vereinigung der Gegensätze: Das sind Stoffe, aus denen "Deutschlandbilder"⁷⁹ gemacht und Gesten, von denen sie getragen werden können.

Nicht nur Anselm Kiefer hat mit einer Malerei, die an ein entsprechendes Assoziationsfeld anknüpft, im Ausland Erfolg. Ähnliches lässt sich später auch für Sigmar Polke konstatieren. Und, so wäre zu ergänzen, bis zu einem gewissem Grad sogar für Rebecca Horn, wiewohl die weit stärker als ihre Kollegen kosmopolitisch orientierte und oftmals ortsbezogen arbeitende Künstlerin es vorzieht, ihre Arbeiten direkt an das Umfeld zu adressieren, in dem sie produziert: Wahrgenommen wird sie jedenfalls als *deutsche* Künstlerin, und mit dieser Wahrnehmung geht stets ein Verweis auf "Psychologie und Alchemie" der Erlösung in ihrem Werk einher.

Solche Wahrnehmungen verdanken sich jedoch nicht allein einschlägigen Projektionsleistungen der Rezeption – was wiederum nicht nur im Fall von Anselm Kiefers provokativen Zitaten entsprechender Themenkreise belegbar ist. Mitte der achtziger Jahre begegnen beispielsweise auch bei Polke, in dessen Œuvre bis dahin kaum Hinweise auf eine Beschäftigung mit nordischen Mythologien auszumachen sind, neben dem *Ginkgo* – einer 'Urpflanze', die im Zusammenklang mit der Materialästhetik des gleichnamigen Tableaus und in Anlehnung an Goethes bekannte Zeilen aus dem *Westöstlichen Divan* ihrerseits eine 'coniunctio oppositorum' signalisiert – zwei weitere Bäume, auf die zu treffen man eher bei Joseph Beuys oder Anselm Kiefer erwarten würde: Eine *Sibirische Birke* und die Weltenesche *Yggdrasil* (1984).⁸⁰

⁷⁸ Vgl. hierzu insb. in Kap. III.1. den Abs. "Ein Deutscher in New York"; dass es in der Folge auch in den Vereinigten Staaten teilweise dieselben Kritiker sind, die über Beuys, Kiefer, Polke und teilweise auch Horn schreiben, trägt zu solchen Korrespondenzen natürlich ein Weiteres bei.

⁷⁹ Vgl. mit Blick auf seinen suggestiven Titel den Ausst. Kat. Deutschlandbilder/Berlin 1997; dem im hier angesprochenen Zh. jedoch weitere Publikationen zur Seite zu stellen wären, namentl. die Ausst. Kat. Deutsche Kunst/Stuttgart 1986, Neue Figuration/Düsseldorf 1989; Romantic Spirit/München 1995 u. XX. Jahrhundert/Berlin 1999

⁸⁰ Vgl. zu Polkes *Ginkgo* (1989) oben, Kap. V.2.; zu *Yggdrasil* (1984) s. DAbb. 535 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 269 sowie ebd., S. 268 für *Sibirische Birke* (1984); sowie für eine direkte Gegenüberstellung Anselm Kiefer: *Yggdrasil* (1985), DAbb. 536 u. Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 76/S. 140.; Kiefers 1978 entstandenes Gemälde gleichen Titels erzielte 1988 auf einer Auktion bei Christie's einen sechsstelligen Rekordbetrag. Zur 'Weltenesche' *Yggdrasil* vgl. ausf. Kiesewetter 1896, S. 874ff. Was Kiefers und Polkes Variationen auf das Sujet zudem eint, ist die Operation mit einer 'Aura' des Materials (bei Kiefer Blei, bei Polke Silber).

Nun ist schwerlich zu verleugnen, dass sich Künstler nicht nur im übertragenen Sinne 'ihren Markt schaffen' müssen, um wahrgenommen zu werden; vielmehr werden Bilder *auch* für den Kunstmarkt gemacht. Das wiederum lässt sich durchaus auch mit Blick auf Joseph Beuys in Anschlag bringen: Mit der in Form von Multiples in Umlauf gebrachten "Vehicle Art" waren seinerzeit zwar kaum die selben Gewinnmargen zu erzielen wie Jahrzehnte später mit der Malerei eines Kiefer oder Polke. Galeristen und Sammler spielten jedoch nicht nur für seine internationale Anerkennung eine wichtige Rolle, sondern wurden vom Künstler seinerseits wiederum direkt mit Arbeiten versorgt. Abgesehen davon jedoch, dass der Kunstmarkt nicht als 'Erzeugermarkt' funktioniert, insofern Produzentinnen und Produzenten bestenfalls anteilig an den monetären Gewinnen partizipieren, würde man auch den Bildern nicht gerecht, wollte man sie vornehmlich in diesem Licht betrachten.

So mag man – wohl nicht ganz zu Unrecht – versucht sein, Kiefers exzessive Beschäftigung mit der jüdischen Mythologie unter den Vorzeichen einer Offerte an sein Sammlerpublikum in den Vereinigten Staaten und in Israel zu sehen, das bereits seinen 'Deutschlandbildern' ein wesentlich wohlwollenderes Interesse entgegengebracht hatte als die heimische Kritik.⁸¹ Gleichwohl bleibt festzustellen, dass der Maler an die Kabbala als ein Denkmodell, das Welt als kosmische Architektur entfaltet und mit einer "Magie des Namens" und der Zeichen operiert, auf der Basis seines bis dahin entstandenen Werkes nicht nur direkt anknüpfen konnte, sondern dieses Denkmodell in seinen Bildern eine durchaus angemessene ästhetische Umsetzung beziehungsweise Transformation erfährt. Insofern zeichnen sich diese Werke durch eine ähnliche Kohärenz aus, wie zuvor die Referenzen auf gnostisches Denken in seiner 'Ästhetik der Negation' eine Entsprechung fanden – während umgekehrt mit Blick auf das historische Gefüge, auf das er in den siebziger Jahren rekurrierte, eine Auseinandersetzung mit "Dokumenten der Gnosis" denkbar nahe lag.⁸²

– Aszensionen –

Auch insgesamt zeigt sich mit Blick auf das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion, dass stets beide Perspektiven berücksichtigt werden müssen. Dies gilt nicht zuletzt für die Doppelfigur des Aszension – insofern sich der Eindruck einstellen kann, dass in nachgerade literarischer Entsprechung zur hermetischen "Korrespondenzlehre" bei allen vier Künstlern

⁸¹ Vgl. zum Vergleich zwischen nationaler u. internationaler Rezeption bei Kiefer Kap. IV.2.; insofern sich hier ebenfalls ein Seitenverweis anbietet: zu Beuys vgl. Kap. III.1.; zu Polke Kap. V.2. sowie zu Horn Kap. VI, wobei mit Blick auf letztere die Wahrnehmungen deutlich weniger kontrovers ausfallen. Genauer gesagt: 'Provokation' für die Formulierung kontroverser Thesen ist hier vielmehr ihre Positionierung als Künstlerin, namentlich die Frage nach Horns etwaigem 'Feminismus'. Ein kleinster gemeinsamer Nenner der internationalen bzw. amerikanischen Kritik in allen vier Fällen ist wiederum, unabhängig von der positiven oder negativen Bewertung als solcher, der erwähnte Konnex, der zwischen der deutschen Nationalität und der künstlerischen Orientierung hergestellt wird.

⁸² In Anlehnung an den Titel des Buches von Schultz 1910/1986; zu denken ist hier aber auch an den oben bereits zitierten Ernst Bloch – sowie ferner auf Hartlaub 1917 zu verweisen, der die 'neue Gnosis' in der Malerei des deutschen Expressionismus angekündigt sieht. Vgl. zum Kontext weiterf. Pauen 1991 u. 1994 sowie oben Kap. I.2., Abs. "'Wiederverzauberung der Kunst(geschichte)"; zu Kiefer hier Kap. V.2., "Religio".

der Aufstieg zum internationalen Erfolg von ihrer Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemisten' begleitet ist. Hieraus Argumente für einen Vorwurf der Scharlatanerie beziehen zu wollen, wäre wohl nicht weniger kurzfristig als den Konnex zwischen Erfolg und Positionierung zu übersehen.

Nicht nur bei Joseph Beuys, der in seinen filigranen Zeichnungen der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre *Montanus und Makarie* mit ihren Körpern Himmel und Erde überbrücken, *Bergkristalle* und *Sonnenspiegel* mit strahlenden Gestirnen korrespondieren lässt⁸³, begegnen einschlägige Bilder lange bevor man den Künstler zum 'Alchemisten' kürt. Auch Anselm Kiefer, der in seiner *Selbstbiographie* "Bilder über Trinität, Quaternität, Oben-Unten, Ich-Du" schon für das Jahr 1970 annonciert⁸⁴, verbindet *Himmel [und] Erde* 1974 mit einer Linie, an der – von unten nach oben – das Wort "malen" geschrieben steht.⁸⁵ Findet sich dort die Korrespondenz zwischen dem 'Oberen' dem 'Unteren' bereits mit einer Bewegung des Aufstiegs verknüpft, können später "Himmelsleitern" – sei es nun gemalt, materialiter auf den Bildgrund appliziert oder mit dem kabbalistischen Sefiroth-Baum assoziiert – zu einem eigenständigen Thema werden.⁸⁶

Als einer jener Topoi, die in ihren unzähligen Variationen bei Kiefer wie Selbstzitate immer wieder auftauchen, kehrt diese markante 'Verbindungsline' bei Beuys wiederum nicht nur in den plastischen Formulierungen des *Sonnenspiegels* von den *Zwei Berglampen, 1 aus/2 an* und der *Lampada di terra e lampada di cielo* (beide 1953)⁸⁷ bis zum *Multiple Cuprum* (1978) wieder, sondern kann auch als veritable *Scala Libera* (1985) figurieren, die von zwei Steinen in der Schwebe gehalten wird.⁸⁸ Mit deren Ponderation wiederum korrespondiert die ebenfalls von zwei – allerdings ungleich prächtigeren und nur als 'Begleitpersonal' fungierenden – Steinen begleitete, gigantische Aluminiumleiter, die Sigmar Polke 1990 ins Zentrum der ersten Station seiner großen amerikanischen Retrospektive stellt.⁸⁹ Mögen dieser überdimensionierten Variation auf die "Himmelsleiter" auch Momente einer 'Disney-Land-Ästhetik' eignen: *Die Vermittlung zwischen dem Oberen und dem Unteren* hat – wie es der Untertitel seiner Graphik-Edition *Hände* (1973) belegt, auch Polke schon sehr viel früher

⁸³ Vgl. DAbb. 122 u. DAbb. 144 sowie ausf. Kap. III.7. u. Kap. III.8.

⁸⁴ Vgl. DAbb. 336; die Bilder *Quaternität* und *Vater, Sohn, Heiliger Geist* datieren allerdings, anders als ebd. angegeben, auf 1973; vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Nr. 22 u. 23/S. 22.

⁸⁵ Vgl. A. Kiefer: *Himmel – Erde* (1974), DAbb. 337; vgl. hierzu auch Beuys' Schieferritzung *Himmel und Erde* (1949) und seinen zunächst ebenfalls entsprechend betitelten *Großer Generator (Himmel und Erde II)* (1951), DAbb. 120 u. DAbb. 121 – der anders als Kiefers markant als Maler-Signet fungierende Palette zwar eine dezidiert esoterische Referenz enthält, vgl. DAbb. 119 – mittelbar jedoch ebenfalls das "wie oben, so unten" mit dem Gestus der Selbstbehauptung des Individuums – und seiner Korrespondenz als Mikrokosmos mit dem Makrokosmos verknüpft.

⁸⁶ Vgl. DAbb. 342ff.; zum Topos der "Himmelsleiter" vgl. die ebd. angegebene Literatur; weiterf. hierzu auch unten u. DAbb. 538ff.

⁸⁷ Vgl., um das entsprechende Bedeutungs- bzw. Referenzfeld mit einzuschließen, DAbb. 137ff.

⁸⁸ Vgl. DAbb. 538 u. Tf. 248/Kat. 515 im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991.

⁸⁹ Vgl. DAbb. 466de u. hierzu oben, Kap. V.2., Abs. "Kunstkammern und Schauräume".

interessiert.⁹⁰ Ähnlich monumental wie das 'Glanzstück' ihres Kollegen muten schließlich nicht nur Multiplikation und Mobilisierung der Leitern in Rebecca Horns *Turm der Namenlosen* (1994) an, sondern auch die Bilder des Auf- und Abstiegs, die sie ein Jahr zuvor in Rahmen ihrer Installation *Paradiso* im Spiralbau des Guggenheim-Museums zu sehen gibt. Hier findet der Deutungsradius der Arbeit – die in Korrespondenz mit ihrem in Downtown gelegenen Dependance des Museums installierten Konterpart, dem *Inferno*, auf Dante Alighieris Dichtung referiert – sinnfällig mit dem triumphalen Auftritt der 'Magier-Alchemistin' zusammen, der das renommierte Ausstellungshaus als erster deutscher Künstlerin eine Einzelausstellung widmet.⁹¹ Der in einer bekannten historischen Variation auf den Topos – einer Darstellung aus Robert Fludds *Supernaturali, Naturali, Praeternaturali et Contranaturali Microcosmi Historia* (1619)⁹² – in die Sprossen der 'Himmelsleiter' eingeschriebene Weg vom "sensus" zum "verbum" lässt sich im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bei allen vier Künstlern nachvollziehen.

– Bilder in Kaskaden –

Den "Bildern in Kaskaden"⁹³, die in einem vergleichenden Durchgang durch das jeweilige Œuvre entlang einschlägiger Topoi zu betrachten waren, lässt sich schließlich ein Blick auf die 'Bilder vom Künstler' zur Seite stellen, die auf unterschiedliche Weise mit den Bezugnahmen auf okkulte Traditionen korrelieren. Auch hier nämlich wäre es zu kurz gegriffen, wollte man in der Identifikation mit dem 'Magier-Alchemisten' die 'Summa' einer künstlerischen Karriere sehen. Vielmehr kann allein schon das Beispiel der frühen Beuys-Rezeption belegen, dass die Assoziation mit diesem Bild nicht notwendig unter positiven Vorzeichen erfolgen muss. Dies wiederum hat nicht allein mit der bereits von Kris und Kurz bemerkten "Ambivalenz" zu tun, die schon dem historischen Bild und seinem Deutungsrahmen eignet.⁹⁴ Auch der jeweilige kunstgeschichtliche Kontext, in dem es erscheint beziehungsweise zur 'Anwendung' kommt, spielt eine wesentliche Rolle. So mag man im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit zwar den Anschluss an die heroischen Avantgarden der frühen Moderne suchen. Neben der Skepsis gegenüber 'charismatischen' Positionen setzt jedoch auch die Orientierung an der christlichen Religion und ihrer Bildtradition der Offenheit gegenüber dem "Magismus als Macht im

⁹⁰ Vgl. DAbb. 446 u. hierzu oben, Kap. V.1., Abs. "Bilder der Wandlung".

⁹¹ Vgl. DAbb. 537ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 22 u. S. 32 sowie für weitere Ansichten den Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat.127f.

⁹² Vgl. DAbb. 539a u. die Abb. in Roob 1996, S. 285 sowie – gleichsam diesen Konnex auf seine Weise demonstrierend – den Titel des Ausst. Kat. Wandlung/London 1987, DAbb. 539b.

⁹³ In Anlehnung an Latour 2002, vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.1.

⁹⁴ Vgl. einf. oben, Kap. I.2., Abs. "Die Bilder vom Künstler"; sowie hier a. Kap. VII.1., Abs. "Beuys als 'Magier' und 'Alchemist'".

Kunstschaffen"⁹⁵ Grenzen – wie auch insgesamt auf institutioneller Ebene eine konservative Orientierung überwiegt.

Wenn in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wiederum nicht nur die unbewältigte Vergangenheit für politisches Konfliktpotential sorgt, sondern auch die Autoritäten auf dem Prüfstand stehen, erscheint das 'Charisma' des 'Künstler-Magiers' in anderem Licht: Auf der einen Seite kann es wieder faszinieren, und zwar sowohl in der Geste der Provokation, als auch dort, wo es sich mit der Exotik des 'Anderen' verknüpft – wie nicht nur die Wahrnehmung von Paik und Beuys als 'Künstler-Schamanen' zeigen kann.⁹⁶ Auch das Kunstwerk als 'magisches Objekt' – sei es nun in der 'auratischen' Aufladung von Alltagsgegenständen und -materialien, sei es in ihrer Markierung als 'Fetische' der Konsumkultur – erfährt in dieser Zeit eine neue Konjunktur.⁹⁷ Auf der anderen Seite gerät jedoch mit der Autorität der Institutionen das Spektrum der traditionellen 'Bilder vom Künstler' in den Fokus der Kritik. Es ist nicht nur der rasch zum "ÜberBeuys"⁹⁸ aufgestiegene Düsseldorfer, dessen Habitus Vertreter der jüngeren Generation wie Immendorff, Kiefer oder Polke dazu provoziert, sich selbst in anderen Rollen darzustellen und damit jeweils eigene Positionen zu besetzen. Vielmehr ist es zugleich der "Geist der Zeiten", der eine ungebrochene 'Imitatio' tradierter Bilder wie dem des inspirierten 'Genius', des 'Universalkünstlers' oder eben auch des 'Magier-Alchemisten' nicht länger zu gestatten scheint – was freilich keineswegs bedeutet, dass diese damit verabschiedet wären. Aber ebenso, wie die klassischen Rollenmodelle hinterfragt werden oder in Brechungen erscheinen, wird auch nach Alternativen gesucht, um die Position des Künstlers in der Gesellschaft neu zu definieren.

So lässt sich etwa bei Beuys beobachten, dass er neben seiner Tätigkeit als Akademielehrer – die zwar bald zum Ausschluss vom institutionellen Status, nicht aber zur Trennung von Habitus und Bild des Pädagogen führen wird – die 'Politik' und deren Mittel, die Rede, für sich entdeckt; eine Entwicklung, die im "Bild vom Künstler" als "Gesellschaftsreformer" und 'Revolutionär' kulminiert. Eine Aufgabe seiner Programme geht damit aber keineswegs einher – und ebenso wenig die Entlassung aus dem Bild des 'Schamanen', das vielmehr gerade im Verlauf der siebziger Jahre zusammen mit den "Individuellen Mythologien" eine Aufwertung erfahren kann. Ungeachtet der Konsequenz, mit der er sich den 'Geheimnissen' widmet und sich als ihr 'Künder' inszeniert, können zudem selbst bei Beuys Momente der Brechung begegnen: Nicht unbedingt dort, wo er in der weit weniger hehren Rolle des seinerseits 'charismatisierten' Gangsters Dillinger posiert⁹⁹ – wohl aber in dem Lachen aus

⁹⁵ In Anlehnung an Hartlaub 1951/1991; vgl. hierzu die Einleitung u. weiterf. Kap. I.1..

⁹⁶ Vgl. für die vergleichende Perspektive auf Paik u. Beuys die Kap. III.3., Abs. "Nam June Paik: Beuys/Voice" sowie weiterf. Kap. III.12., Abs. "Zum Zusammentreffen zweier 'Künstler-Schamanen'".

⁹⁷ Vgl. a. die Einleitung.

⁹⁸ In Anlehnung an Helms 1974, der seinerseits wiederum auf den bereits bewusst doppeldeutig formulierten Titel Romain/Wedewer 1972 anspielt.

⁹⁹ Vgl. hierzu Kap. III.6., Abs. "Kamera-Arbeit".

dem Off, mit dem er seinen Auftritt in dieser Rolle beendet oder wenn er ein 'Standbild' aus seiner Aktion *Vitex Agnus Castus* um neunzig Grad dreht und augenzwinkernd zur *Levitazione in Italia* erklärt.¹⁰⁰ Gleichwohl ist letztere – zumal, berücksichtigt man den Aktionskontext, auf den sie referiert – schwerlich als lupenreine Selbstparodie aufzufassen, sondern bewahrt in sich den Verweis auf den Topos der "Transfiguration" ebenso wie auf dessen 'weltliches' Gegenstück, die gleichsam mimetische Levitation und Erhebung des in spirituelle Ekstase geratenen Menschen. Mit anderen Worten: Sie funktioniert in doppeltem Sinne indexikalisch im Assoziationsraum der Aszension, in dem auch das "Bild vom Künstler" als 'Medium' enthalten ist. Wenn vor diesem Hintergrund im Zusammenhang mit Beuys' *Levitazione* bereits auf Yves Kleins *Sprung in die Leere* (1960) verwiesen werden konnte¹⁰¹, so wird im Folgenden dieser spezielle Strang 'kaskadierender Bilder vom Künstler', der sich in unterschiedlichen Verzweigungen um Imaginationen der 'Levitation' entfaltet, noch einmal auf zu nehmen und auf Haupt- und Nebenwegen weiter zu verfolgen sein.

Sigmar Polkes Kommunikation mit "Höheren Wesen" und anderen 'Größen' der Kunstgeschichte wiederum erschöpft sich keineswegs in der Parodie, als die sie zunächst wahrgenommen werden will. Dies aber hat nicht nur mit der "Janusköpfigkeit" des Gestus als solchem zu tun, die gerade in ihrer Ambivalenz zugleich beim Wort genommen werden kann¹⁰² – wie Polkes früh beginnende Karriere als 'Baldanders' zeigen mag, ebenso übrigens wie unter ungleich kritischeren Vorzeichen die Anselm Kiefers als deutsch-tümelnder 'agent provocateur'. Doch wenn Ende der sechziger Jahre Polkes "Körper leicht ist und fliegen möchte"¹⁰³, dann hat das in einem weiter gefassten Sinne durchaus *auch* mit einer Bewusstseinsweiterung in Richtung der "unsichtbaren Enden des Menschseins" zu tun. Die werden in diesem Fall zwar nicht – wie bei Beuys – auf dem "Weg des Rosenkreuzers" erreicht, sondern über einen weitaus direkteren Zugriff auf 'Substanzen'. Ungeachtet dessen sollte der humorvolle Umgang mit "Phantasmen und Phantomen"¹⁰⁴, den Polke in seinen Selbstinszenierungen wie auch in seinen Sujets zelebriert, nicht vergessen lassen, dass mit dem Schritt durch die "Pforten der Wahrnehmung" in dieser Zeit in der Regel auch der Zugang zu einschlägigen Quellen verbunden ist, über die Stränge okkulten Traditionen ihren Weg in die jüngere Moderne finden.¹⁰⁵ Polkes *Zollstocksterne* (1970)¹⁰⁶

¹⁰⁰ Vgl. DAbb. 541 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. 247/S. 222; hierzu im Kontext von Beuys' "Kamera-Arbeit" oben Kap. III.6. sowie weiterf. zur zu Grunde liegenden Aktion Kap. III.8., Abs. "Die Potenzen der Kunst".

¹⁰¹ Vgl. DAbb. 306a; sowie zu Beuys u. Klein im hier angesprochenen Kontext Kap. III.6., Abs. "Kamera--Arbeit", u. weiterf. Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"

¹⁰² Vgl. das *Selbstbildnis* (1971, DAbb. 445) u. hierzu Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien".

¹⁰³ Vgl. den 1969 zusammen mit Chris Kohlhöfer gedrehten Film *Der ganze Körper ist leicht und möchte fliegen* u. hierzu ebd.

¹⁰⁴ In Anlehnung an den Ausst. Kat. Phantasma-Phantome/Linz 1995.

¹⁰⁵ Vgl. die bereits in diesem Zh. angeführten Verweis auf Huxley 1954/1981 u. Kupfer 1996, S. 201ff. oben in Kap. V.1.; für den von Kupfer nur randständig angesprochenen Brückenschlag zum Konnex zwischen Drogenkonsum u. einer Affinität zu okkulten Traditionen Webb 1971/1974 u. 1976/1981, hier Kap. 7f.

künden hiervon ebenso wie die Photoserien seines Kollegen Johannes Brus – der zeitgleich mit ihm Gurken und Tücher zum Fliegen bringt, auch seinerseits anspielungsreich Pilzgewächse feiert¹⁰⁷ und wenige Jahre später – in Anlehnung an eine Figur aus Carlos Castañedas einen "New Age"-Schamanismus feiernden *Don Juan*-Romanen – als *Don Genaro* die Gesetze der Schwerkraft narrt.¹⁰⁸ Und auch insgesamt erleben – wie ein vergleichender Seitenblick auf einschlägige Arbeiten von Bernhard Johannes Blume über Bruce Nauman und Chris Burden bis Bill Viola belegen kann – die "Medien in [den] Medien" eine wahre Hochkonjunktur.¹⁰⁹

Zwar zeigte sich, dass im Anschluss an die siebziger Jahre – die einerseits gesellschaftsbezogene 'Bilder vom Künstler' favorisieren, andererseits von einer Entfaltung der Medien der Kunst, der Zugänge zur Kunst und ihrer Referenzmodelle geprägt sind, die Harald Szeemanns *documenta* mit dem Begriffspaar "Befragung der Realität" und "Individuelle Mythologien" denkbar treffend fasst¹¹⁰ – eine Konsolidierung eingeleitet wird, unter deren Vorzeichen auch die Identifikation mit dem Bild des 'Magier-Alchemisten' unter neuen Voraussetzungen stattfinden kann. Vor diesem Hintergrund betrachtet, ließe sich leicht der Eindruck gewinnen, dass der Auftritt von Beuys, Kiefer, Polke und Horn im Rahmen dieses Bildes eine Konsequenz der beschriebenen Entwicklung ist – und im Spannungsfeld von

¹⁰⁶ Vgl. DAbb. 412; sowie für die zu Grunde liegenden Photographien DAbb. 411b sowie ausf. oben, Kap. V.1., "Medien in Medien".

¹⁰⁷ Vgl. für Brus die Photographie *Pilz* (1976), Abb. im Ausst.Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 27/Nr. 221; für Polke u. a. dessen "Stoffbild" *Alice im Wunderland* (1971, Abb. im Ausst.Kat. Polke/Bonn 1997, S. 227), dem eine Illustration aus dem gleichn. Buch von Lewis Carroll zu Grunde liegt, die Alice im Gespräch mit einer auf einem Pilz sitzenden und eine Wasserpfeife schmauchende Raupe zeigt. Nicht nur das Sujet der Vorlage – und zumal das mutmaßlich eine Rauschdroge, Haschisch, rauchende Tier – sondern auch die Kombination von Tupfenstoff und roter Kolorierung des Pilzhutes, welche letzteren mit einem Fliegenpilz identifizieren lassen, spielen auf den Gebrauch von Halluzinogenen an; weitere Fliegenpilze figurieren in den 1975 zus. mit Achim Duchow erstellten Drucken der Serie *Mu nieltnam netorrurup*, vgl. Becker/Osten 2000, Nrn. 44 u. 45, S. 122ff. Aufgrund der halluzinogenen Wirkung, die zahlreiche Pilzgifte entfalten, zählen Pilze seit je zu den bekannten u. insb. in alternativen Szenen beliebten Rauschmitteln; namentlich das Fliegenpilzgift war schon im Mittelalter als Ingredienz für die sog. "Hexenflugsalbe" bekannt.

¹⁰⁸ Vgl. für die 'fliegenden Gurken' den Film *Der ganze Körper ist leicht und möchte fliegen* sowie G. Brus: *Gurkenparty* (1972), DAbb. 414 u. *Don Genaro* (1976), DAbb. 549/Abb. im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997ebd., Nr. 220/Kat. 18; sowie zum Kontext ausf. Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien". Castañedas *Don Juan*-Romane sind nicht nur ein prominentes Beispiel für den "Paperback Shamanism" (vgl. Moffitt 1988 im Anschluss an Varnedoe 1984/1996b u. hierzu oben, Kap. III.1.), sondern auch für die in dieser 'Gattung' häufiger begegnende 'Verwandlung' von Fiktion in 'Realität'; seinen ersten Roman reichte Castañeda, als ethnologische 'Feldstudie' maskiert, erfolgreich an der University of California in Los Angeles als Doktorarbeit ein; als 'Erfahrungsbericht' wurde das Buch zunächst auch in Deutschland verkauft, vgl. Castañeda 1968/1973.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu ausf. Kap. V.1., Abs. "Medien in Medien" u. DAbb. 400ff.; ergänzend hierzu Bruce Naumans demonstrative Vorführung eines 'missglückten' "Levitationsversuchs im Atelier", *Failing to Levitate in the Studio* (1966), s. DAbb. 542 u. Abb. in Bruggen 1988, S. 149; desw. die Videoarbeiten *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (1973) und *Elke Allowing The Floor to Rise Up over her Her, Face Up* (1973), die sozusagen ex negativo ebenfalls an Phänomene der Levitation anschließen bzw. diese durch die Suggestion einer 'übersinnlichen' Gravitation substituieren, vgl. DAbb. 543ab u. die Abb. ebd., S. 273 sowie hierzu Nauman/Butterfield 1975/1996, S. 92f.; 1976 entsteht Bill Violas Video *Junkyard Levitation*, vgl. DAbb. 544, in dem sich der Künstler bei der Telekinese von Eisenfeilspänen von einem Schrottkran assistieren lässt. Zu Viola sowie zu weiteren 'Levitationen' s. a. unten im Ausblick, Kap. VIII.1.

¹¹⁰ Vgl. oben, Kap. I.2., Abs. "Individuelle Mythologien".

Rezeption und Produktion vor allem Erstere über eine positive Etablierung der entsprechenden Position entscheidet.

Abgesehen davon jedoch, dass eine solche einseitige Perspektive aus verschiedenen, bereits genannten Gründen – allem voran dem, dass sich Rezeptionsweisen ihrerseits an der Produktion orientieren – schon auf einer allgemeinen Ebene schwerlich haltbar erscheint, kann dies auch kaum erschöpfend erklären, warum in den vier genannten Fällen das Bild des 'Magier-Alchemisten' favorisiert wird und auch zukünftig seine Bedeutung behält. Zunächst einmal ist das Bild des 'Magier-Alchemisten' nicht das einzige, das zu dieser Zeit als Modell der Etablierung zur Verfügung steht. Neben dem des 'jungen Rebellen' etwa, das sich an die Konjunktur der expressiven Malerei knüpft und zum Karrieremotor für diejenigen wird, die sich mit den "Neuen Wilden" identifizieren lassen, tritt in diesen Jahren der 'Malerfürst' auf den Plan – und mit ihm ebenfalls ein historisches "Bild vom Künstler", das eine zeitgemäße Aktualisierung erfährt.¹¹¹

Die neunziger Jahre werden – ganz so, als stehe nach einer Phase der Befriedung eine neuerliche Befragung des Verhältnisses zwischen Künstler und Gesellschaft an – wieder andere Zugänge favorisieren. Mit dem Schlagwort einer "Kontext-Kunst" etwa, welche unter anderem auch die Position des Künstlers in der Gesellschaft zu reflektieren und neu zu definieren angetreten ist, werden auch 'neue' 'Bilder vom Künstler' ins System eingespeist – die sich bei genauerem Hinsehen freilich ihrerseits als Variationen auf bereits etablierte, historische Modelle entpuppen können: So treten Künstlerinnen und Künstler als 'Dienstleister' und 'Sozialarbeiter', als 'Ökonomen' und 'Unternehmer', 'Ökologen', 'Gesellschaftsreformer' und politischer 'Aktivisten' an – aber auch, in direkt auf das Kunstsystem bezogener Variante, als 'Vermittler' und 'Kuratoren' auf.¹¹² Die Befragung von Rollenmodellen und Subjektpositionen wiederum findet in der Folge in einer Auseinandersetzung mit der Identitätsproblematik ihren Niederschlag, die Rollenspiel und Maskerade eine neue Konjunktur erfahren lässt – ganz ähnlich wie bereits gegen Ende der sechziger Jahre, doch vor einem zeitgemäß erweiterten theoretischen Hintergrund, der nunmehr auch die Kritik an Stereotypen von "Rasse, Klasse und Sex" impliziert.¹¹³ Mit der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert differenziert sich dieses Spektrum nicht nur weiter aus, sondern schlägt sich auch in weiteren Konjunktionen 'älterer' und 'neuerer' 'Bilder vom Künstler' nieder, die mit der Wiederentdeckung und Neuerschließung von

¹¹¹ Auf die Bedeutung, die der Konjunktur einer 'jungen', deutschen, 'expressiven' Malerei und die sie teilweise begleitende Assoziation mit dem historischen Expressionismus Anfang der achtziger Jahre als Rahmen zukam, in dem auch Kiefers Malerei wahrgenommen wurde bzw. aus dem Polkes Malerei extrapoliert wurde, war in Kap. IV.1. u. Kap. V.1. zu verweisen; als markante Beispiele für die – nicht nur die Rückkehr einer Vorliebe für Glanz und Größe, sondern auch die Konsolidierung des Kunstmarktes begleitende – Revitalisierung des Modells des 'Malerfürsten' seien Georg Baselitz und Markus Lüpertz genannt, die zunächst übrigens ebenfalls als 'Maler-Rebellen' wahrgenommen wurden.

¹¹² Vgl. oben, Kap. I.3., "Zur Figur des Künstlers" sowie weiterf. Kap. II.1., "Künstler als Bilder".

¹¹³ Vgl. oben, Kap. I.3., "Zur Figur des Künstlers" u. mit Blick auf die zitierte Trias das diese im Titel führende Buch von Lucie-Smith 1994, das die Popularisierung dieser Perspektive anzeigt.

Produktionsräumen korrespondieren: In der Auseinandersetzung mit 'anderen' Kulturen, in deren Rahmen Künstlerinnen und Künstler nunmehr nicht allein als 'Reisende', 'Ethnologen' und 'Anthropologen', sondern auch als 'Migranten' Interesse finden¹¹⁴; in derjenigen mit den elektronischen Medien, in deren Rahmen einerseits nicht nur der 'Künstler-Ingenieur', sondern auch der 'deus artifex' als Erbauer 'virtueller Welten' wieder begegnet und sich zusammen mit einer Mystifizierung der neuen Technologien eine Wiederentdeckung des historischen Konnexes von "Technik und Magie" ankündigt¹¹⁵ – während andererseits mit der technischen Vernetzung auch neue Modelle der Kooperation erprobt werden, Autorschaftsfunktionen in die Kritik geraten und die Frage nach dem gesellschaftlichen Engagement erneut ins Blickfeld gerät; in einer Öffnung der Kunst für die Popkultur ebenso wie in der neuerlichen Beschwörung einer Vereinigung von Kunst und Wissenschaft.¹¹⁶ Inwieweit auch Variationen auf das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' in diesem Spektrum ihren Ort behaupten, wird im Ausblick noch zu beleuchten sein.

Zunächst zeigt der Durchgang jedoch eins: Zuvor favorisierte Rollenmodelle und 'Bilder vom Künstler' mögen im Zuge eines Wandels in den Hintergrund treten. Sie verschwinden in der Regel aber ebenso wenig von der 'Bühne' wie diejenigen, die sie verkörpern – jedenfalls dann nicht, wenn diese ihren 'Markt' bereits gefunden haben und dieser 'Markt' nicht vollkommen gesättigt ist. Zudem geraten in dem Moment, wo man nach einzelnen Positionen fragt, übergreifende Analysen des "Betriebssystems Kunst" an ihre Grenzen. Anders gesagt: 'Real existierende' Künstlerinnen und Künstler sind schwerlich mit einer Variable in einem theoretischen System gleichzusetzen, wie sehr sich der Versuch einer solchen Systematisierung auch an der Realität zu orientieren bemüht. Eine zwanghafte Engführung und Verabsolutierung der "systématisations possibles" würde – mit dem bereits im Rahmen der Einführung zitierten Werner Hofmann gesprochen – darin enden, dass "unser ordnendes und verknüpfendes Bewußtsein" schlussendlich eben doch

¹¹⁴ Vgl. – wiederum als Index für die bereits erfolgte Konsolidierung der entsprechenden, ähnlich wie die Thematisierung von ethnischen, sozialen und geschlechtsbezogenen Stereotypen ("Rasse, Klasse, Sex") zunächst von kritischen Impulsen getragenen Perspektive – ein Projekt wie die Ausstellung *Migration* im Kunstmuseum Liechtenstein, die unter diesem Stichwort, das ursprünglich auch im Kunstkontext der Thematisierung sozialer und politischer Prozesse, die von Migrationsbewegungen begleitet werden, 'vorbehalten' war, Arbeiten von Künstlern wie Mario Merz oder Joseph Beuys versammelte; vgl. den Ausst. Kat. *Migration/Vaduz* 1993.

¹¹⁵ Vgl. zu der Wiederkehr historischer 'Bilder vom Künstler' im Modell des 'Medienkünstlers' ausf. Kuni 2005c; sowie, auf das Thema der vorliegenden Untersuchung fokussiert, Kuni 2000a; weiterf. a. unten im Ausblick, Kap. VIII.1.; das Sonderheft der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* zum Thema *Technik und Magie* (vgl. Kümmel/Spreen 2004) war zum Zeitpunkt der Endredaktion der Abgabefassung 2004 noch nicht einsehbar, enthält allerdings auch keine Beiträge mit spezifischer Bezugnahme zur Bildenden Kunst.

¹¹⁶ Vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'". Neuerlich' mit Blick auf die Vermählung von Kunst u. Wissenschaft, insofern erstens das "Bild vom Künstler" als 'Universalgenie' und 'Wissenschaftler' über das 'Modell Leonardo da Vinci' ohnehin eine feste Verankerung in der Tradition besitzt, auf die sich Beuys wie auch Polke auf je ihre Weise beziehen (vgl. Kap. III.4.. u. Kap. V.1., Abs. "Konstellationen") und zweitens eine vergleichbare Konjunktur des Themas bereits in den achtziger Jahren zu beobachten war, wie es u. a. die *Biennale von Venedig* 1986 exemplarisch belegt.

"in die Zwangsläufigkeit bestimmter 'Muster' gepreßt oder – was seiner Entmündigung gleichkäme – auf ausdeterminierte Entwicklungsnotwendigkeiten und historische Gesetzmäßigkeiten festgelegt [wird]."¹¹⁷

Und dies gilt einmal mehr, wo die Versuchung winkt, einen Künstler oder eine Künstlerin in das 'Muster' *eines* bestimmten Bildes einzupassen.

Auch das lässt sich im vergleichenden Blick auf die Ergebnisse der Fokusstudien belegen. So ist bei allen vier Künstlern im Lauf der Zeit eine Konsolidierung der Positionen zu beobachten, die sie im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption besetzen. Diese Verfestigung ist ebenso Teil wie Ergebnis eines Prozesses, der sich mit Begriffen wie "Karriere" oder erfolgreicher "Etablierung" belegen lässt – und die vorausgegangene Besetzung einer Position, zu der die Identifikation mit einer Rolle beziehungsweise einem "Bild vom Künstler" gehört, stellt offenkundig eine seiner Voraussetzungen dar. Gleichwohl kann insbesondere das Beispiel Beuys aufs Anschaulichste zeigen, dass er keine Festlegung auf *ein* einziges Bild verlangt – im Gegenteil. Gerade dass Beuys in der "Einheit des Werkes" eine Vielfalt an Anknüpfungsmöglichkeiten für unterschiedlich orientierte Interpretationsansätze bietet, die es zugleich gestattet, ihn mit unterschiedlichen 'Bildern vom Künstler' zu identifizieren, macht über die Zeit hinweg einen wichtigen Faktor seines 'Erfolges' aus. Mit einer Beliebigkeit seiner ästhetischen Praxis oder einer Indifferenz seiner künstlerischen Haltung hat dies ganz offensichtlich nichts zu tun; beide zeugen von denkbar großer Kohärenz, Konsistenz und Kontinuität. Vielmehr ist es die Wahl der Mittel, der Medien der Kunst und der Selbstvermittlung im Rahmen seiner künstlerischen Praxis, kurzum: seine "Vehicle Art", die der Künstler beispielhaft an die jeweiligen Erfordernisse anzupassen weiß und mit der er auf aktuelle Entwicklungen reagiert.

"Was ist der Druck der Zeit? Die einzige Genialität, die ich besitze, ist die, dass ich mich mit dem Druck der Zeit bewege, während andere sich dagegen bewegen."¹¹⁸

Was Beuys' 'Bonmot' auf den Punkt trifft, darf jedoch zweierlei nicht vergessen lassen: Erstens handelt es sich um eine *aktive* Bewegung "mit dem Druck der Zeit". Zweitens ist die spezifische 'Anpassungsleistung', die in dieser Bewegung liegt, kein 'Reflex', sondern *beinhaltet* eine Reflexion des Koordinatensystems, auf das sie scheinbar 'reagiert' – das sie tatsächlich aber ganz wesentlich mit konstituiert.

¹¹⁷ Vgl. Hofmann 1972/1980, S.80/81; mit dem Begriff "systématisations possibles" bezieht sich Hoffmann auf den strukturalistischen Ansatz von C. Lévi-Strauss.

¹¹⁸ J. Beuys, zit. n. Block Beuys 1990, S. 23 (ebd. als "Abschrift einer Handschrift von Beuys", o. D.).

– 'In Persona' –

"Neben der Möglichkeit, ein Prophet zu werden, winkt aber noch eine andere, subtilere und anscheinend legitimere Freude, nämlich die *Jünger eines Propheten* zu werden. Dies ist für die große Mehrzahl eine geradezu ideale Technik."¹¹⁹

Umgekehrt ist in Rechnung zu stellen, dass 'Bilder vom Künstler' – einschließlich der 'Charismatisierung' der Persönlichkeit, die sie transportieren – Erwartungshaltungen widerspiegeln, die sich an die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft richten. Die lange Tradition, auf die das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' in der Kunstgeschichte zurückblicken kann, mag seine Verfügbarkeit bis in die jüngste Gegenwart hinein mit bedingen. Dass es im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption bis heute nicht an Gewicht verloren hat, sondern in immer neuen Variationen eine Aktualisierung erfährt, verweist in diesem Sinne aber auch auf einen 'realen Bedarf', der offenbar nur dann Befriedigung finden kann, wenn es Künstlerinnen und Künstler gibt, die 'in Persona' eine Identifikation mit diesem Bild gestatten. Die Emotionalität der Debatten, die um Künstler wie Beuys oder Kiefer geführt werden, spricht in dieser Hinsicht ebenso Bände wie die mähliche Einschreibung Sigmar Polkes in das Bild des 'Alchemisten' – wenngleich sie sich, ebenso wie die Neigung, Metaphern und Begriffe bis zur Unkenntlichkeit miteinander zu verschmelzen, ebenfalls zu Teilen der rhetorischen Tradition verdanken mögen.

Zugleich lässt sich die Frage nach der Identifikation mit einem "Bild vom Künstler" aber gerade deshalb nicht ausschließlich auf die Seite der Rezeption verweisen, da es einer aktiven 'Annahme' dieses Bildes bedarf. Das setzt voraus, dass es mit dem Werk- und Selbstverständnis der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers vereinbar ist. Um es noch einmal zu betonen: Eine Rolle kann nur dann erfolgreich 'funktionieren', wenn sie 'in Persona' glaubwürdig verkörpert wird. Das gilt auch auf den 'Bühnen' des Kunstbetriebs und im Rahmen der Kunst. Bei aller Theatralität, die einem solchen Gestus innewohnen mag, und bei aller Varianzbreite, die in den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' begegnet, geht es hier nicht um ein 'Maskenspiel', in dem Rollen beliebig angenommen und wieder abgelegt werden können. Zum einen sind gesellschaftliche Rolle und Habitus in existenzieller Weise miteinander verknüpft. Zum anderen lassen sich 'Leben' und 'Werk' – ungeachtet der Funktionen, die ihre demonstrative Ineinssetzung erfüllen mag – in diesem Sinne schwerlich voneinander separieren. Damit ist aber auch dem "Bild vom Künstler", das 'in Persona' verkörpert wird, im Zusammenklang mit dem Werk ein Realitätspotential zuzugestehen.

Einleuchten mag das zunächst einmal eher mit Blick auf Rollenmodelle, die weniger 'charismatisch' besetzt sind und zugleich im eigentlichen Wortsinn 'realitätsnäher' funktionieren – auch wenn sie vor allem anderen an ein Kunstpublikum adressiert sind: Der 'Künstler-DJ' kann Clubräume füllen und 'zum Tanzen bringen'; der 'Künstler-Kurator' realisiert Ausstellungen; und im gesellschaftlichen Raum engagierte Künstlerinnen und

¹¹⁹ Vgl. Jung 1934/2001, S. 54 (Hervorh. im Original).

Künstler entwerfen nicht nur Modelle, sondern realisieren sie teilweise auch. Demgegenüber fällt es weitaus schwerer anzunehmen, dass der 'Magier-Alchemist' in *dieser* Weise beim Wort genommen werden will.

Dennoch konnten die Fokusstudien belegen, dass es hier ebenfalls um eine Identifikation im eigentlichen Sinne geht; nämlich mit einem Bild, das mit dem jeweiligen Werk- und Selbstverständnis in Einklang zu bringen ist – et vice versa.

Aus der Perspektive des Psychoanalytikers hat Carl Gustav Jung dieses Spannungsverhältnis in einer Weise beschrieben, die möglicherweise gerade Rolle *und* Bild des 'Magier-Alchemisten' insofern gerecht werden kann, als es sich um eines handelt, dessen 'modus operandi' *und* Realität per se im Raum des "Absoluten" und damit Imaginären angesiedelt sind. So stellt Jung zunächst für die "Persona" heraus, dass diese "[...] im Grunde genommen [...] nichts 'Wirkliches' [ist]. Sie ist ein Kompromiß zwischen Individuum und Sozietät über das, 'als was Einer erscheint'. Er nimmt einen Namen an, erwirbt einen Titel, stellt ein Amt dar, und ist dieses oder jenes. Dies ist natürlich in einem gewissen Sinne wirklich [...]"¹²⁰

Und im Anschluss gibt er bei:

"Es wäre aber ungerecht, den Tatbestand in diesem Zustand der Darstellung zu belassen, ohne zugleich anzuerkennen, daß in der eigentümlichen Auswahl und Definition der Persona allbereits etwas Individuelles liegt, und daß trotz einer ausschließlichen Identität des Ich-Bewußtseins mit der Persona das unbewußte Selbst, die eigentliche Individualität, doch stets vorhanden ist [...]"¹²¹

Nun soll an dieser Stelle keineswegs nahe gelegt werden, die Verkörperung des Bildes vom 'Magier-Alchemisten' durch Künstlerinnen und Künstler psychoanalytisch zu deuten. Ihre Identifikation 'in Persona' mit diesem Bild zeichnet sich im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption jedoch durch eine durchaus vergleichbare Überlagerung von Fremd- und Selbstbestimmung aus, wie sie Jung hier für die "Persona" zu beschreiben versucht.¹²² Wiederum in Anlehnung an Jung formuliert: Ebenso wie ihr Publikum die "anscheinend legitimere Freude, Jünger eines Propheten zu werden" – beziehungsweise ihn zu verlachen oder zu verbannen – wählt, machen Künstler von der "Möglichkeit, ein Prophet zu werden", Gebrauch.

Dass in diesem Zuge auch die "zwei Körper", der "natürliche" und der "politische Körper" des Künstlers auf verschiedene Weise überblendet werden, insofern der "natürliche Körper" – in ähnlichem Sinne, wie es Ernst H. Kantorowicz in (religions-) historischer Perspektive beschrieben hat¹²³ – zum Ort einer Symbolpolitik der Repräsentation werden kann, war schon mit Blick auf Joseph Beuys' Arbeit mit Körper-Bildern anzusprechen. Zu verweisen wäre an dieser Stelle aber auch auf Sigmar Polkes Blatt aus der "Mappen-Edition", auf dem

¹²⁰ Vgl. Jung 1934/2001, S. 41.

¹²¹ Ebd., S. 42.

¹²² Vgl. hierzu einf. oben im Apparat zu Kap. I.3.

¹²³ Vgl. Kantorowicz 1957/1990 u. hierzu oben, Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers".

der Künstler als sein eigener "Doppelgänger" posiert; auf seine Selbstinszenierungen vor, mit und hinter seinen Werken; auf Anselm Kiefers *Besetzungen* ebenso wie auf seine späten 'Verkörperungen' des Menschen als Mikrokosmos, der mit dem Makrokosmos kommuniziert.¹²⁴ Wenn es Rebecca Horn demgegenüber vorzieht, sich im Rahmen ihres Werkes einer derartigen bildhaften Überblendung zu entziehen, weist dies auf "feine Unterschiede" hin, auf die im Folgenden noch einmal einzugehen sein wird. In der biographischen Personalisierung ihrer Arbeit über die begleitenden Narrationen liegt jedoch eine Geste, die ebenfalls als formender Zugriff auf das Verhältnis der "zwei Körper" zueinander verstanden werden kann.

Mit Blick auf die Oszillationen und Differenzen wiederum, die im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption zwischen Projektionen des "Bildes vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' und den Identifikationen mit diesem Bild gerade dort wahrzunehmen waren, wo es nach der Rückbindung an eine tatsächliche Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen zu fragen galt, bietet sich noch eine zweite Perspektive auf die "zwei Körper" an, wie sie von Mary Douglas in ihrem Buch *Natural Symbols. Explorations in Cosmology* entworfen wird:

"Die 'zwei Körper' sind einmal das Selbst und zum anderen die Gesellschaft. Manchmal kommen sie sich so nahe, daß sie fast miteinander verschmelzen, manchmal sind sie durch eine beträchtliche Distanz voneinander getrennt. Die polare Spannung zwischen ihnen ist das, was die Entfaltung der Bedeutungsgehalte in ihrem Zusammenspiel ermöglicht."¹²⁵

Insofern es hier – ebenso wenig, wie in generalisierender Geste einer kunsthistorischen "Systemtheorie" das Wort geredet werden soll – weder eine Psychoanalyse noch eine Soziologie des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft zu betreiben gilt, ist mit Blick auf solche allgemeinen Formulierungen Vorsicht geboten. Gemeinsam ist den für sich genommen denkbar unterschiedlich orientierten Modellen, die der Psychoanalytiker Jung, der Historiker Kantorowicz und die Ethnologin Douglas formulieren, jedoch eins: Dass sie die Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, von Projektion und Identifikation, die 'in Persona' zusammenfallen können, als produktives und Transformationen unterliegendes Spannungsverhältnis fassen. Und genau dies zeichnet auch das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion aus, in dem sich 'kaskadierende Bilder vom Künstler' ebenso entfalten wie verdichten – und unterschiedlichen Transformationen unterliegen.

Letzteres wiederum entspricht dem, was für das jeweilige Œuvre zu beobachten war, in dem Bezugnahmen auf okkulte Traditionen ebenso wie die 'Rhetorik der Hermetik' auch die 'Ästhetik der Hermetik' zu unterschiedlichen Formulierungen finden, 'Zeichen der Wandlung' von einem 'Wandel der Zeichen' begleitet werden können. Dieser Prozess mag – ganz ähnlich wie die Identifikation mit einem entsprechenden "Bild vom Künstler" 'in Persona' –

¹²⁴ Vgl. zu Sigmar Polkes "Mappen-Edition" (1968) ausf. Kap. V.1., "Konstellationen" u. für das angesprochene Blatt DAbb. 404c; zu Kiefers *Besetzungen* (1969) DAbb. 324ab u. einleitend in Kap. IV.1.

¹²⁵ Vgl. Douglas 1970/1974/1998, S. 123.

bisweilen in äußerst eingängigen Bildern kulminieren. Der Deutungsraum, den das jeweilige Gesamtwerk eröffnet, erschöpft sich in ihnen jedoch nicht.

Dass 'Rhetorik' und 'Ästhetik' der Hermetik sich auf verschiedenen Ebenen schlüssig miteinander verschränken, ist dabei zweifelsohne in allen vier Fällen ein Ausweis von Kohärenz, die in einem ansonsten von Kontingenzen gezeichneten Feld als Qualität wahrgenommen wird. Anders gesagt: Es ist weder allein das Anknüpfen an tradierte Bilder noch allein die 'Innovation', sondern deren jeweils unterschiedliche und wenn nicht im Verfahren, so doch im Ergebnis 'einzigartige' Synthese, die im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption den Ausschlag gibt.

Wenn dies für die Künstler Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Sigmar Polke ebenso wie für die Künstlerin Rebecca Horn festgestellt werden kann, bleibt dennoch zweierlei festzuhalten: Erstens handelt es sich hier nicht um Prozesse, die außerhalb oder unabhängig von einem Koordinatensystem aus Raum und Zeit funktionieren. Vielmehr spielen konkrete Relationen eine entscheidende Rolle, zu denen sowohl die Bezugnahmen auf bereits etablierte Modelle zu zählen sind, als auch deren Revision und Variation einerseits und andererseits 'historische Konjunktionen', in denen Produktions- und Rezeptionsweisen einander 'synergetisch' kreuzen. Zweitens kommt dem Wechselverhältnis von Projektion und Identifikation eine zentrale Bedeutung zu, insofern sowohl gesellschaftliche Erwartungshaltungen an Künstlerinnen und Künstler, als auch deren gleichsam internalisierte Akzeptanz beziehungsweise 'Annahme' das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion konfigurieren.

Was sich im Allgemeinen für das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' konstatieren ließ, trat im Rahmen der vorliegenden Untersuchung aber nun besonders deutlich dort hervor, wo dieses Bild auf eine Künstlerin übertragen wurde beziehungsweise ihre Identifikation mit dieser Position zur Debatte stand. Gerade wenn es um die Anbindung an einen thematischen Kontext und ein Referenzfeld geht, die von einer dualistischen Geschlechterhierarchie geprägt sind, scheinen gesellschaftliche Erwartungshaltungen an die Rolle 'des Künstlers' und an die Rolle 'der Frau' noch immer zu kollidieren. In Anlehnung an das, was Douglas' zu den "zwei Körpern" bemerkte, ließe sich sagen: Hier gibt es eine 'polare Spannung', die weit weniger 'Entfaltungsmöglichkeiten' bietet, sondern vielmehr in einem höheren Maße zu Festschreibungen führt. Zwar mochte sich im Zuge der Untersuchung immer wieder zeigen, dass auch Künstler mit den Konsequenzen der Zwänge konfrontiert sind, die von der Macht der Projektion ausgehen. Zweifellos aber war deren Einfluss im Fall der exemplarisch betrachteten Künstlerinnen – Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović und allen voran Rebecca Horn – in einer Weise plastisch wahrnehmbar, die ungeachtet der Fülle vergleichbarer Parameter auf "feine Unterschiede" schließen lässt.¹²⁶

¹²⁶ Vgl. speziell zu Saint Phalle, Rosenbach und Abramović ausf. Kap. VI.1., in dem die hier angesprochenen, übergreifenden Strukturen herauszuarbeiten waren.

– Gleichungen und Unterschiede –

"Niemand hätte einer Künstlerin Aufmerksamkeit geschenkt, wenn sie verkündet hätte, daß die 'Blaue Revolution' weitergehe. Die Position der Verkünderin ist für Frauen nicht vakant. Der Messias ist ein Mann."¹²⁷

Was Isabelle Graw mit Blick auf Yves Klein bemerkt, lässt sich kaum auf die unmittelbare Nachkriegszeit zu beschränken, die ihrerseits das Erbe der frühen Moderne antreten will. Zwar mögen die Zeiten, in denen nicht nur ein Sâr Péladan Frauen von der Teilnahme an den Salons *Rose+Croix* auszuschließen pflegte, sondern auch insgesamt der Zugang zu den Institutionen der Kunst bestenfalls unter erschwerten Bedingungen gelingen konnte, offiziell der Vergangenheit angehören. Wirklich vorbei sind sie jedoch nicht. Die Rezeption, welche Künstlerinnen wie Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Marina Abramović oder Rebecca Horn erfahren, spricht in dieser Hinsicht Bände: Insofern nämlich, als ungeachtet der denkbar unterschiedlichen Orientierungen und Ästhetiken ihrer Arbeiten Formulierungen und Formeln der Beschreibung, der Zuschreibung und der Einschreibung begegnen, die in Geste und Habitus durchaus vergleichbar sind.¹²⁸

Dass Arbeiten, mit denen Künstlerinnen die Bildwelt okkultur beziehungsweise esoterischer Traditionen betreten, auch noch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts als 'Interventionen' in eine ursprünglich männlich dominierte und von der Vorherrschaft eines Geschlechterdualismus geprägte Domäne verstanden werden können, zeigt sich freilich nicht nur dort, wo eine Künstlerin auf die 'charismatisch' besetzte Rolle des 'Magier-Alchemisten' optiert. Beispielhaft belegen das etwa auch jene Überlegungen, mit denen Hans-Joachim Lenger 1996 ein Gespräch mit Anna Blume eröffnet. Seit den siebziger Jahren arbeitet die Künstlerin gemeinsam mit ihrem Mann – dessen künstlerische 'Appropriationen' der spiritistischen beziehungsweise 'mediumistischen' Photographie ebenso wie einige der Gemeinschaftsarbeiten des Paares im voraus Gehangenen bereits vorgestellt worden sind¹²⁹ – an einschlägig konnotierten Photoserien, in denen nicht nur beide als 'Medien', sondern auch in Maskeraden agieren, die unschwer als Parodie auf konventionelle Geschlechterrollen zu erkennen sind. Mit Blick auf diese Kooperation bemerkt Lenger nun:

"Sollte man überhaupt derart pauschal formulieren können, so bedeutet eine Intervention des 'Weiblichen' in ikonographische Bildordnungen auch einen Bruch in deren 'männlicher' Selbstbezüglichkeit. Das 'Weibliche' hört auf, Folie der Darstellung zu sein; es trägt den Bildern eine neue Virulenz bei, dreht sie gleichsam aus sich heraus. Erkennen Sie in den ekstatischen Bewegungen ihrer Bilder die Spur einer solchen Intervention?"¹³⁰

Woraufhin die Künstlerin kontert:

"Sollte ich 'interveniert' haben? Wenn ja, wäre B. J.'s 'Ikonographie' vor meiner Intervention eine ungebrochene und, wie er behauptet, solipsistische Bilderwelt gewesen. Soweit ich sehe,

¹²⁷ Vgl. Graw 1995, S. 133.

¹²⁸ Vgl. ausf. Kap. VI.1., Abs. "Auftritt der 'Magier-Alchemistinnen'", "Separatio(nen)" u. "Coniunctio(nen)".

¹²⁹ Vgl. DAbb, 424ab-427 sowie ausf. Kap. V.1., "Medien in Medien".

¹³⁰ Vgl. Blume/Lenger 1996a, S. 53.

demonstrierte B. J. vor meiner 'Intervention' zwar sozusagen an sich selbst kleine 'Solipsismen' [...]. Aber dies waren doch ironisch-inszenierte Szenen [...]. Bitte entschuldigen Sie: Typisch 'männlich' scheint mir eher die Rationalität Ihrer Problemstellung zu sein. Vielleicht hat Blume nämlich schon vor meiner 'Intervention' (ohne es zu wissen) auf diese hingearbeitet. Kann sein, kann nicht sein! Sie konstruieren in unsere Bilderserien 'männlich' und 'weiblich' – nehmen also die komische Inszenierung dieser Rollen wörtlich, um sie auf unsere Produktionsbeziehung zu übertragen. Aber gibt es denn eine typisch weibliche und männliche Kunst?"¹³¹

Anna Blumes Antwort auf Lengers Frage fällt mithin nicht nur abschlägig aus, sondern weist auch auf wichtige Differenzierungen hin: Wer über die "Bildordnungen" spricht, mit denen sich zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler beschäftigen, muss über die 'klassische Ikonographie' der Kunst hinaus auch deren Rezeptionsgeschichte in der Moderne mit einbeziehen. Und dies schließt *auch* die Rolle mit ein, welche die 'Bilder vom Künstler' in diesem Zusammenhang spielen. Nun wird die über gesellschaftliche Rollenvorstellungen vorgezeichnete Geschlechterdifferenz als solche von Anna Blume in den 'privaten' Kontext des Zusammenlebens und den Prozess der Zusammenarbeit verwiesen: Hier sollen die gemeinsamen Photoinszenierungen zu einem Vehikel werden, um etwaige Spannungsverhältnisse, die in Ersterem auftreten, zu reflektieren und konstruktiv in die künstlerischen Projekte hinein zu transformieren:

"Es ist ein Spiel vor der Kamera, es sind Rollen, die wir durch dieses Phototheater relativieren und von denen wir uns vielleicht auch selbst befreien, falls wir uns unter den Zwängen des alltäglichen Lebens doch mal 'rollenspezifisch' verrannt haben sollten."¹³²

Demgegenüber können Lengers Überlegungen jedoch belegen, dass sich die "Zwänge des alltäglichen Lebens" keineswegs allein auf das 'Privatleben' der beiden beschränken, sondern über dieses hinaus auch die Wahrnehmung ihrer künstlerischen Arbeit und ihrer Positionen als Künstler beziehungsweise Künstlerin bestimmen. Folgen zeitigt dies freilich für beide, wie Anna Blume zu Recht vermerkt: Wer ihr 'Eindringen' in den Bildraum als Einbruch in eine männliche Domäne bezeichnet, spricht eigentlich auch dem Auftritt des Selbstdarstellungskünstlers die Dimension einer selbstironischen Reflexion seiner Rolle ab.

Unmittelbar veranschaulichen lässt sich die Komplexität der Problematik mit Blick auf eine der Gemeinschaftsarbeiten des Künstlerpaars. Sie zeigt zwei verschiedene Kaffeekannen, über die in großen Lettern die Formel "A = B" gesetzt ist. Anknüpfend an Blumes *Magischen Determinismus* und das mit diesem verbundene "Bewußtsein, gelegentlich selbst eine Kanne zu sein"¹³³, wird hier die Utopie einer 'Befriedung' der Spannung von Identität und Differenz im Zeichen der Kunst formuliert. Zwar entstand die Arbeit ursprünglich als *Plakat für eine Kampagne gegen Rassismus* (1992)¹³⁴, doch soll sie laut Anna Blume zugleich als programmatische Stellungnahme zur Gleichberechtigung der Geschlechter gelesen werden:

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 54.

¹³³ Vgl. DAbb. 429ab u. hierzu ausf. oben, Kap. V.1.

¹³⁴ Unter diesem Titel im Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 63, vgl. die Abb. ebd. u. DAbb. 554.

"In unserer Formel wird Verschiedenes als Identisches dargestellt. $A = B$ steht für Anna = Bernhard – für eine personale Gleichberechtigung in der Geschlechterdifferenz. Ursprünglich hatten wir dieses Schriftbild zusammen mit einem Foto gegen Ausländerfeindlichkeit gesetzt, aber inzwischen ist es zu unserem Logo geworden. Mit dem logisch falschen Bild einer Gleichung wird der traditionelle Logo-zentrismus, d. h. der ausschließliche Wahrheitsanspruch [...] konterkariert. Unter der logisch falschen Gleichung kooperieren zwei Kaffeekannen...

Die als polaren Gegensätze gespaltenen Aspekte von Mann und Frau und im weiteren von Gefühl und Verstand, von Objekt und Subjekt – von Anna und Bernhard werden durch Kunstarbeit © im Kunstwerk verglichen.

Also wenn: A (Anna) = © (Künstlerin)
 B (Bernhard) = © (Künstler)
 dann ist A = B !!!¹³⁵

Freilich fragt sich, ob die in diesem Bild entworfene theoretische 'Lösung' des Problems auch in der praktischen Anwendung funktioniert. Oder, genauer gesagt: Ob das, was ihrer *inneren* Logik gemäß ebenso stimmig wie nachvollziehbar erscheint, nicht mit den zuvor als "logisch falsch" gesetzten Grundannahmen empfindlich kollidiert – und zwar unabhängig davon, ob die Formel als solche sowohl das Selbstverständnis des Künstler-Ehepaars Blume als auch den 'Sachverhalt' ihrer gemeinsamen künstlerischen Produktion faktisch durchaus korrekt beschreibt. Da die den dominierenden Sichtweisen auf die Welt entsprechende "Ordnung der Dinge"¹³⁶ nämlich nicht allein auf dem "traditionellen Logo-zentrismus" errichtet ist, stößt die im "Logo" des Künstlerpaars Blume aufgemachte Gleichung gerade dort, wo es darum ginge, zu alternativen Anschauungen zu gelangen, erneut auf das Problem, dem sie sich so selbstbewusst entgegen stellen will: Im Auge des Betrachters ist "A" eben nicht gleich "B", auch wenn es sich in beiden Fällen um den gleichen Gegenstand handelt. Der "kleine Unterschied" zwischen den beiden Kannen mag zwar weniger ihre Qualitäten und Funktionen *als* Kannen betreffen und ihnen insofern also rein 'äußerlich' sein – was als Insistieren auf Differenz in der Gleichheit ja auch dem "Plakat gegen Rassismus" seinen Impetus verleiht. Im der Aisthesis verpflichteten System der Kunst als einem ebenfalls einschlägig vorgeprägten gesellschaftlichen Feld hat er aber nach wie vor "große Folgen"¹³⁷: Schließlich sind gerade hier 'Form' und 'Inhalt' nicht voneinander zu trennen – und gerade sichtbare Unterschiede werden schnell in unterschiedliche Bewertungen übersetzt, da die Ästhetik der Kunst dem Primat des Auges unterworfen bleibt. Umgekehrt laufen selbst absichtsvoll installierte Brechungen und Brüche, die nach einem differenzierten Blick verlangen, allzu leicht Gefahr, 'übersehen' beziehungsweise zugunsten einer stimmigen Gesamtschau unsichtbar gemacht zu werden.

Dies allerdings gilt nicht zuletzt – wie die mählichen Wandlungen zeigen mochten, welche die Sicht auf Joseph Beuys' "Magie mit Margarine", Anselm Kiefers "Bildertheater" und Sigmar Polkes "Ordnung[en] des Heterogenen" im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte erfahren

¹³⁵ Vgl. Blume/Lenger 1996a, S. 62.

¹³⁶ In Anlehnung an Foucault 1966/1993, vgl. einf. hierzu oben Kap. II.2, "Korrespondenzlehren, Kosmologien u. Kosmogonien".

¹³⁷ In Referenz auf Alice Schwarzers zu einem 'Klassiker' der feministischen Literatur gewordenen Buch *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen. Frauen über sich. Beginn einer Befreiung*, Frankfurt a. M. 1975.

haben¹³⁸ – *auch* für die 'Bilder vom Künstler', die mit der Botschaft ihrer Bilder in Konkordanz gebracht werden wollen. Hier nun ließe sich zudem darauf verweisen, dass in diesem Zuge ebenfalls Projektionen von Geschlechterstereotypen erfolgen, die sich bis auf den Körper des Künstlers erstrecken und in ähnlicher Weise 'angenommen' werden mögen, wie dies mit Blick auf Rebecca Horns und Niki de Saint Phalles narrative Identifikation mit Weiblichkeitsbildern zu konstatieren war.¹³⁹ Beuys' die eigene Physis bis an die Grenzen treibender Körpereinsatz oder Yves Kleins sportive wie meditative Exerzitien als Judoka stellen extreme, aber sprechende Beispiele für solche Selbstdisziplinierungen dar – während etwas allgemeiner und mit Blick auf das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption der folgende 'Imperativ' zu formulieren wäre: Wer die Position des 'Verkünders' wählt, muss sich im Zweifelsfall wie Beuys "von Kraftvergeudung ernähren" oder – wie Polke – 'in Persona' zum Narren machen können, um *in* dieser Position zu reüssieren.¹⁴⁰ Dieser Weg mag mittlerweile – sowohl unter 'messianischen' Vorzeichen wie in Referenz auf magische und "alchemistische Vorstellungen" – auch Künstlerinnen offen stehen.¹⁴¹ Ob ihn zu gehen so erstrebenswert ist, steht wohl auf einem anderen Blatt. Und zwar für beide Geschlechter.

Auch hierfür haben Anna und Bernhard Blume im Rahmen ihres 'performativen' Einsatzes "für eine personale Gleichberechtigung in der Geschlechterdifferenz" ein schönes Bild gefunden: In ihrer Serie *Metaphysik ist Männersache I* (1989/1990) lassen sie nicht nur die weibliche Gestalt aus steilen Höhen stürzen.¹⁴² Auch der schwerelos emporschwebende männliche Protagonist sieht sich bei seiner 'Levitation' mit massiven Hindernissen konfrontiert. Für beide gleichermaßen stellt sich in dieser Variation auf das 'charismatische' Bild der Aszension – wie das zentrale Tableau signalisiert – die 'Himmelsleiter' wortwörtlich als Holzweg dar.

– Tiefe Oberflächen –

Von der entdifferenzierenden Wirkmacht der Tradition sind also nicht nur Künstlerinnen, sondern auch Künstler betroffen. Mit der Problematik eines dualistischen Weltbildes allerdings – die selbst unter den Vorzeichen einer 'coniunctio oppositorum' schwerlich aufzulösen ist, insofern diese auf jenem basiert – sind Erstere zweifelsohne in weitaus

¹³⁸ Vgl. für die hier zitierten 'Begriffs-Bilder' K. Colberg im *Kölner Stadt-Anzeiger*, 04. 04. 1967, zit. n. Burgbacher-Krupka 1977, S. 110 (Beuys); Beaucamp 1991 (Kiefer) u. Hentschel 1991 (Polke).

¹³⁹ Zu Saint Phalle vgl. hier Kap. VI.1., Abs. "Separatio(nen)".

¹⁴⁰ Vgl. J. Beuys' häufig mit Blick auf dessen unermüdlichen Einsatz zitiertes Multiple *Ich ernähre mich von Kraftvergeudung* (1978), Abb. in Schellmann 1992, Nr. 284/S. 238 (der 'Prototyp' entstand 1977 im Rahmen der FIU-Aktivitäten auf der *d 6*); auf der ; zu Polke als 'Heiligem Narren' ausf. Kap. V.1.

¹⁴¹ Vgl. etwa zur 'Imitatio Christi' u. der (Selbst-)Charismatisierung' Gina Panes Kunkler 1997 u. Engelbach 1997, S. 186f.; allerdings gibt es auch hier bezeichnende Unterschiede mit Blick darauf zu vermerken, welche Aspekte dabei besonders hervortreten bzw. wahrgenommen werden – die Rolle der 'Schmerzfrau' bei Pane etwa passt bestens in das Bild der 'Leidenden', das Künstlerinnen bevorzugt 'auf den Leib geschrieben' wird; vgl. hierzu auch Kuni 2004c.

¹⁴² Vgl. DAbb. 553 u. die Abb. im Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 55.

stärkerem Maße konfrontiert. Und dies gilt speziell mit Blick auf eben jenes "Bild vom Künstler", das vermittelt über die Avantgarden der frühen Moderne die Erbschaft einer Weltsicht angetreten hat, die sich gerade in ihren metaphysischen Dimensionen auf eine dem Dualismus verpflichtete "Ordnung der Dinge" beruft. Die Folgen dieser Problematik finden sich wiederum höchst prägnant im Rahmen einer Graphik-Serie Anna Blumes formuliert. Für diese hat die Künstlerin markante Zitate historischer Protagonisten des "Geistigen in der Kunst" mit Zeichnungen kombiniert, auf denen man Frauentorsi sieht, die mit aus entsprechenden Gemälden entlehnten, abstrakten Kompositionen bedruckte Baumwollleibchen tragen.¹⁴³ Was hier die "Die Welt als T-Shirt"¹⁴⁴ an den Tag bringt, spricht für sich und bedarf – beschreibt man, was sie zu sehen gibt – kaum eines weiteren Kommentars: *Die reine Empfindung* erscheint, sobald sie auf weibliche Konturen zugeschnitten werden soll, nur mehr als Zerrbild, von der "Natur des Weibes" kontaminiert.

Die Frage ist jedoch, ob diese Verzerrungen ihre Grundlage *tatsächlich* in der "Natur der Dinge" selbst besitzen – also auf einen de facto vorhandenen Dualismus zurückgehen, auf dessen vorgängige Annahme sich nicht nur "Sinn und Weltbild" der Alchemie¹⁴⁵ und anderer okkulten Traditionen, sondern auch deren moderne und zeitgenössische Auslegungen berufen. Entstehen sie nicht doch eher im Auge derjenigen Betrachter, die sich in diesem Weltbild häuslich eingerichtet haben? Blickt man auf Anna Blumes Beitrag zu diesem Thema, zeigen die von den ausladenden Büsten der T-Shirt-Trägerinnen verzogenen abstrakten und suprematistischen Formen jedenfalls eins: Trotz korrekter Konfektionsgröße scheinen die applizierten Botschaften nicht so ganz auf diejenigen zu passen, denen sie "auf den Leib geschrieben" worden sind – beziehungsweise die sie ihrerseits programmatisch signalisieren wollen: denn moderne Menschen wählen ihre Kleidung schließlich selbst.

Nun liegen nicht nur zwischen dem Ernst, mit dem Malewitsch, Mondrian und Kandinsky ihre Programme formulierten, und deren leichthändiger Wiederaufnahme durch Anna Blume wortwörtlich Welten, sondern auch zwischen dem Entstehungsdatum der entsprechenden Proklamationen und ihrer Applikation auf ein modernes 'Unisex'-Kleidungsstück. Hat der historische Zeitraum, der sich zwischen ihnen spannt, möglicherweise doch zu veränderten Perspektiven geführt? Denkt man von hier aus noch einmal an das Beispiel Rebecca Horns zurück, so zeigt es zumindest, dass das 'Kostüm' des 'Kunst-Metaphysikers' par excellence –

¹⁴³ Vgl. Anna Blume: *Die reine Empfindung* (1990/1992), DAbb. 555a-c u. Abb. in Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 60/61 sowie ausf. Blume 1994. Zitiert werden u. a. K. Malewitsch, P. Mondrian, Th. van Doesburg u. W. Kandinsky (sowie, als später Nachfahre, V. Vasarely).

¹⁴⁴ In Anlehnung an den Titel des Buches von Wyss 1997b, dem freilich in keiner Weise das Anliegen einer 'feministischen Position' unterstellt werden kann. Vielmehr begegnen Frauen hier – von De Sade-Illustrationen über Picassos Modelle bis zum Mordopfer im Spielfilm-Klassiker *Peeping Tom* (GB 1966) – durchgängig und in allen (Medien-)Formaten nachgerade mustergültig als (Akt-)Bilder (ohne dies, wie es sich mit Blick auf S. Eiblmayrs Standardwerk mindestens in einem Verweis hätte anbieten müssen, weiter zu thematisieren, vgl. Eiblmayr 1993). Produktive Beiträge von Frauen finden hier nur dort Beachtung, wo die Backkünste von Wyss' Mutter bzw. der von ihr gefertigte Apfelstrudel als Äquivalent zur Proust'schen "Madeleine" herbeizitiert werden, vgl. ebd., S. 80.

¹⁴⁵ In Anlehnung an Burckhardt 1960.

das Bild des 'Magier-Alchemisten' – durchaus auf eine Künstlerin zurechtgeschneidert werden kann: Indem es nämlich wortwörtlich auf ihre 'weiblichen' Konturen zugeschnitten wird.

Dies im Hinblick auf ihren Erfolg als 'Magier-Alchemistin' kritisch zu vermerken, kann angesichts von Horns eigener Positionierung zweifach ungerecht wirken: So, als sei einer Künstlerin angesichts der fehlenden Tradition der Anspruch auf diese Position nicht zuzugestehen – während ihr umgekehrt ein 'feministisches Bewusstsein' abverlangt wird, aus dem heraus notwendigerweise eine Kritik an deren Konventionen erfolgen müsse. Beides mag sich zwar stringent argumentieren lassen. Am Habitus der Künstlerin – und am Publikumserfolg, der ihr Bestätigung verleiht – prallt eine solche Kritik jedoch ab.

Darüber hinaus aber wäre zu fragen, ob die Erfolge ihrer Kollegen nicht ebenfalls auf 'Zuschnitten' basieren. Schließlich lässt sich belegen, dass Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Joseph Beuys in ihren Selbstinszenierungen wie auch in ihren Werken ihrer Einschreibung in das Bild des 'Magier-Alchemisten' zugearbeitet haben – und zwar in einer Weise, die auf ihr jeweiliges Publikum 'zugeschnitten' war beziehungsweise ist. In die Logik dieses 'Zuschnitts' wiederum fügen sich nicht zuletzt die jeweiligen Referenzen auf historische Patrilineagen ein, denen bei allen gleichermaßen zu begegnen war: Insofern es sich um ein traditionelles "Bild vom Künstler" handelt, dessen letzte Hochzeit in jener frühen Moderne verorten werden kann, auf welche die Institutionen der Kunst bis in die jüngste Gegenwart rekurrieren, ist es als Rollenmodell nicht nur verfügbar, sondern bietet sich insbesondere für eine Positionierung in den Institutionen an.

Wenn ein zeitgenössischer Künstler jedoch in und mit diesem Bild reüssieren möchte, dann erfordert dies – neben einer Akzeptanz des Bildes im institutionellen Rahmen – zweierlei: Dass es mit seiner Arbeit kompatibel ist *und* dass er dieses Bild auf sich und seine Arbeit 'zuzuschneiden', nämlich zu aktualisieren weiß. An diesem Punkt aber kann es schwerlich allein um 'Maskeraden' gehen, die – zu einem reinen Selbstzweck degradiert – wohl *auch* auf den 'Bühnen' des Kunstbetriebs lächerlich wirken würden. Den gesamten "Lebenslauf Werklauf" eines Künstlers oder einer Künstlerin ausschließlich unter den Vorzeichen einer strategischen Orientierung auf eben dieses "Betriebssystem" interpretieren zu wollen, hieße Kunst und Kunstgeschichte ein Armutzeugnis auszustellen.¹⁴⁶ Dies zu betonen bedeutet nicht, die Augen vor Aspekten einer strategischen Positionierung verschließen zu müssen:

¹⁴⁶ Hier ist mit "Lebenslauf Werklauf" der Zusammenhang von "Leben" und "Werk" allgemeiner angesprochen, den Beuys in seinem *Lebenslauf Werklauf* auf exemplarische Weise zu einem 'Bild' geformt hat. Eben diese 'Bildhaftigkeit', der auch in den Selbstdarstellungen der übrigen im Verlauf der Untersuchung diskutierten Künstlerinnen und Künstler zu begegnen war, kann die Orientierung an tradierten Modellen zwar schwerlich verleugnen – sie reflektiert und transformiert sie jedoch auch. Insofern gilt hier ähnliches, wie es bereits eingangs mit Blick auf das von C. Soussloff herausgearbeitete Modell des 'Absoluten Künstlers' zu betonen war (vgl. Soussloff 1997 u. oben Kap. I.1., Abs. "Die Bilder vom Künstler"): Der Versuch einer schematischen Darstellung – wie sie etwa auch Th. Wulffen für das "Betriebssystem Kunst" entwirft (vgl. Wulffen 1994a) – wird dann problematisch, wenn dynamische Zusammenhänge und komplexe Interrelationen eindimensional in ein solches Schema überführt werden sollen.

Letztere gegen einen absolut gesetzten Authentizitätsanspruch auszuspielen hieße nämlich in letzter Konsequenz, von Künstlerinnen und Künstlern zu verlangen, dass sie anders als andere Menschen weder ihr professionelles Umfeld reflektieren und noch gezielt danach streben dürften, sich in diesem zu etablieren – und sie damit einmal mehr der "Legende vom Künstler" zu unterstellen.

Festzuhalten bleibt vielmehr, dass ein 'Re-Enactment' tatsächlich 'verkörpert' werden will¹⁴⁷ – was ein solides Fundament sowohl im künstlerischen Handwerk, als auch im Zugang zu den Gegenständen verlangt. Mögen auch – wie sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung immer wieder zeigen ließ – Projektionsleistungen, die auf entsprechenden Erwartungshaltungen an Kunst und Künstler basieren, in diesem Zusammenhang eine tragende Rolle spielen: Die Identifikation mit einem "Bild vom Künstler" kann im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption auf Dauer nur dann funktionieren, wenn sie im Werk ein Unterpfand besitzt. Und wenn die Vermittlung zwischen 'Tradition' und 'Innovation' als Transformation gelingt.

Vor diesem Hintergrund kann sich die Frage stellen, wie sich jüngere Generationen von Künstlerinnen und Künstlern – denen im Nachhall der Rede von der 'Postmoderne', aber auch mit Blick auf den wachsenden Einfluss der Populärkultur sowie die Bedeutung der elektronischen Medien in der zeitgenössischen Kunst gerne ein Bruch mit den Überlieferungen der Moderne nachgesagt wird – in diesem Spannungsfeld situieren. Dies umso mehr, als nicht nur die neuerliche Konjunktur des "Bildes vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist', wie sie am Beispiel der Rezeption von Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Rebecca Horn gerade für die letzten Jahre des zwanzigsten und die ersten Jahre des einundzwanzigsten Jahrhunderts zu belegen war, Fortschreibungen und weitere Transformationen der Tradition vermuten lässt. Auch die Populärkultur und das Feld der elektronischen Medien bieten, wie im folgenden Ausblick zu zeigen sein wird, ihrerseits Anknüpfungspunkte für weiterführende Überlegungen, in deren Zuge die in der vorliegenden Untersuchung verfolgten und diskutierten Thesen sowie die in diesem Rahmen erarbeiteten Ergebnisse für eine Auseinandersetzung mit der jüngeren Gegenwartskunst fruchtbar gemacht werden können.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu auch die Erläuterung zum Begriff 'Re-Enactment', oben Kap. I.3., Abs. "Zur Figur des Künstlers".

VIII. 'Ewige Bilder und Sinnbilder'? Perspektiven

VIII.1. Ausblicke

– 'Wer Kunst hat, der hat auch Religion?' –

“Wenn Kunst einst religiös war, so erkennen wir an dieser Stelle, daß es gegen Ende des Jahrtausends die Religion ist, die zum Kunstwerk wird. Das heißt, daß jedes Para-Phänomen, dem Parameter des Religiösen eigen sind, Motiv eines künstlerischen Aktes sein kann.”¹

Diese These legte Doreet LeVitté-Harten 1999 der Ausstellung *Heaven* zu Grunde², die es sich vorgenommen hatte, eine Phänomenologie kultischer (Bild-)Praktiken der Gegenwart aufzuzeigen, wie sie zunächst in Bereichen der Alltagskultur wie der Welt der Mode, des Films und der (Pop-)Musik begegnen, zugleich aber auch Eingang in das Repertoire der zeitgenössischen Kunst gefunden haben: Zum einen die Rhetorik des Erhabenen und des Glamours, die in einer 'Auratisierung' selbst alltäglicher Gegenstände münden kann, sowie zum anderen die 'Charismatisierung' und 'Idolisierung' von Stars und Sternchen der Populärkultur, die ihrerseits mit Formen ekstatischer Rezeption und devoter Verehrung seitens des Publikums verbunden sind. Dabei sollten freilich nicht oder bestenfalls mittelbar parallele Phänomene zum Thema werden, wie sie – wofür auch die vorliegende Untersuchung einige Beispiele versammeln konnte – durchaus auch im "Betriebssystem Kunst"³ zu beobachten sind; vielmehr konzentrierte sich die Auswahl der Exponate auf Werke von Künstlerinnen und Künstlern wie Sylvie Fleury, Mariko Mori oder Jeff Koons, die ihrerseits dezidiert an den Schnittstellen von Kunst und Popkultur arbeiten.

In Koons' Skulptur *Michael Jackson with Bubbles* (1988)⁴, die im Rahmen von *Heaven* gezeigt wurde, konnte man die in LeVitté-Hartens These angesprochenen Zusammenhänge in der Tat exemplarisch verdichtet finden: Die lebensgroße Figur bildet das Pop-Idol, das seinen Aufstieg in den Star-Himmel bekanntermaßen am eigenen Leib mit einem kathartischen 'Selbstveredelungsritual' begleitete⁵, zusammen mit seinem Schosstier in

¹ LeVitté-Harten 1999, S. 10.

² Vgl. den Ausst. Kat. *Heaven/Düsseldorf* 1999.

³ In Anlehnung an Wulffen 1994a.

⁴ Vgl. DAbb. 556 u. die Abb. im Ausst. Kat. *Heaven/Düsseldorf* 1999, S. 93.

⁵ Michael Jackson, der gemeinsam mit seinen Brüdern von seinem Vater schon früh zu einem professionellen Popsänger ausgebildet worden war, hat sich parallel zu seiner Karriere zahllosen kosmetischen Operationen und Eingriffen unterzogen, mit denen er dem Ideal eines jugendlich-androgynen Äußeren nahe zu kommen suchte (und in diesem Versuch, sich der Wirkmacht von ethnischen u. geschlechtsbezogenen Stereotypen zu entziehen, deren Effekte in extremis am eigenen Leib 'realisierte'). Während er in den neunziger Jahren auch im Rahmen der Kunst als Protagonist eines 'posthumanen' Menschenbildes begegnete (vgl. etwa den Ausst. Kat. *PostHuman/Hamburg* 1993, S. 17), wird er heute – auch von seinen ehemaligen Fans – als dessen 'monströse Ausgeburt' wahrgenommen; vgl. hierzu Kuni 2005a sowie zum Konnex von Metamorphose und Monstrosität Kuni 2000c.

vergoldeter Keramik nach. Sie gehört zur Werkgruppe "Banality", deren Skulpturen – von denen einige tatsächlich Motive von Heiligendarstellungen zitieren – Koons bei europäischen Kunsthandwerkern in Auftrag gab.⁶ Während die Keramiken in Porzellanmanufakturen ausgearbeitet wurden, zu deren Repertoire Nippesfigürchen mit Rokokomotiven aus dem höfischen Umfeld zählen, wurden die sakralen Motive von Heiligenbildschnitzern gefertigt, die sonst mit der Herstellung jenes Devotionalienkitsches beschäftigt sind, wie er üblicherweise an Wallfahrtsorten zum Verkauf angeboten wird.⁷ Die Monumentalisierung des Nippes und seine Einführung in die Sphäre der Hochkunst stellt jedoch nicht nur die Banalität beider 'Idolisierungen' heraus – im Fall von *Michael Jackson* derjenigen des Popstars durch das Publikum ebenso wie derjenigen des Objektes durch den Kontext der Kunst. Ein ikonologisch geschulter Blick, wie er sonst weder den Selbstinszenierungen Michael Jacksons noch einer Kitschfigur gegönnt werden dürfte, kann sich zudem an die kunstgeschichtliche Tradition erinnern fühlen, in der das Gegenüber von Künstler und Affen die Nachahmung der Natur durch die Kunst, aber auch das Vanitas-Motiv der "Eitelkeit" symbolisiert.⁸ Stellt man in Rechnung, dass Koons selbst – der in den achtziger Jahren eine ähnlich steile Karriere im Kunstbetrieb verzeichnen konnte wie Jackson in der Popmusik – nicht nur damit bekannt wurde, dass er 'Fetische' der Konsumkultur als Kunstwerke auszustellen und in Skulpturen umzumünzen pflegte, sondern sich auch immer wieder die Mechanismen der "Kulturindustrie"⁹ angeeignet hat, um sie demonstrativ – und zeitweise sehr erfolgreich – für seine Selbstdarstellung und Selbstvermarktung zu benutzen¹⁰, dann mag ein vergleichender Blick auf die "Banalities" der zeitgenössischen 'Kunstreligion' um so näher liegen. Der steile Fall, der seinem eigenen Aufstieg in den Himmel der hochpreisig

⁶ Vgl. für Abb. der gesamten Werkgruppe Muthesius 1992, S. 98ff.; für einen einführenden Überblick über Koons' Arbeiten bis Anfang der neunziger Jahre Rosenblum 1992.

⁷ Vgl. für Erstere z. B. *Ushering in Banality* (1988), für Letztere stellvertretend die auf Leonardos bekannte Darstellung Johannes d. Täufers referierende Figur des *Saint John the Baptist* (1988), Abb. in Muthesius 1992, S. 104/105 u. S. 103. Wie in der Ausstellung *Heaven* zu sehen war, fertigen solche Kunsthandwerker heute tatsächlich auch 'Heiligenfiguren' an, welche die Züge populärer Persönlichkeiten tragen. Vgl. Art Studio Demetz: *Lady Diana als Madonna* (1999), Abb. in Ausst. Kat. *Heaven/Düsseldorf* 1999, S. 240/241.

⁸ Vgl. hierzu auch Jörg Immendorffs Arbeiten, in denen der Affe als 'Alter Ego' des Künstlers und "Malerfreund" figuriert; s. o., Kap. III.3., Abs. "Von der 'Lehmbrucksaga' zum 'Sonnentor'".

⁹ Der Begriff der "Kulturindustrie" wurde von M. Horkheimer und Th. W. Adorno im Rahmen ihrer *Dialektik der Aufklärung* eingeführt und kritisch diskutiert, um die Aufhebung und Aufzehrung dessen, was ursprünglich Kunst und Kultur gewesen ist, durch die und in die moderne, konsumorientierte und durch die wirtschaftlichen Prinzipien des Kapitalismus sowie die entsprechende Politik gelenkte "Massenproduktion" zu beschreiben; im Auge hatten sie hierbei namentlich das Hollywood-Kino und die Populärmusik bzw. deren ("massen"-)mediale Verbreitung; vgl. Adorno/Horkheimer 1969/1992, S. 128ff.

¹⁰ Vgl. hierzu insb. die zur Werkgruppe "Banality" gehörende Reihe der *Art Magazine Ads* (1988/1989), auf deren Hochglanz-Photographien Koons als Protagonist einer 'typisch' amerikanischen Kitsch- und Körperkultur posiert oder – vor einer Tafel, auf der als 'Credo' die Sätze "Exploit the masses" und "Banality as saviour" zu lesen sind – als 'Lehrer' seines Kunstbegriffs figuriert, vgl. die Abb. in Muthesius 1992, S. 98ff. u. DAbb. 557. Letzteres mag durchaus an Joseph Beuys' 'entsprechende' Auftritte (u. a. auch in den USA) denken lassen, vgl. DAbb. 558 u. die Abb. im Ausst. Kat. *Beuys/Kassel* 1993, S. 189; ein für Koons konzeptuell u. geographisch sehr viel näher liegendes Vorbild dürfte jedoch – mindestens für das Format der *Art Magazine Ads* – Lynda Benglis' berüchtigte Anzeige für die Zeitschrift *Artforum* darstellen, (vgl. o. T., 1974, Abb. in Reckitt 2001, S. 102). Auf die Spitze getrieben wird die 'Appropriation' in dem i. F. angesprochenen ('Porno'-)Filmprojekt *Heaven* (1991) u. dessen Propagierung nach allen Regeln der Kinowerbung, mit dem Koons seine neu entstandenen Photoarbeiten u. Skulpturengruppen 'einführte'.

gehandelten Stars des Galeriesystems folgte, zeigt jedoch an, dass auch deren Leichtgläubigkeit ihre Grenzen hat. Was in der Popkultur – von der glamourösen Selbstinszenierung der Stars bis zur distanzlosen Devotion des Publikums – öffentlichkeitswirksam und bis zum Exzess zur Schau getragen werden kann, darf in der 'aufgeklärten' Kunstwelt, die sich prinzipiell noch immer dem 'Kant'schen Imperativ' eines "interesselosen Wohlgefallens" am Schönen verpflichtet wissen will, in der Regel nur 'sublimiert' und verdeckt ausgetragen werden. Wenngleich – wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung am Beispiel von Beuys, Kiefer und Polke zu belegen war – der Gestus der Provokation in diesem Rahmen ebenso zum sanktionierten Vokabular gehört wie sein 'Re-Enactment' dem tradierten Bild vom Künstler als "Außenseiter der Gesellschaft" die stets aufs Neue gewünschte Aktualisierung verleiht, bleibt das Risiko, den Bogen zu überspannen. Mit seinem 'Pornofilm'-Projekt *Heaven* (1991) und den in diesem Zusammenhang entstandenen Phototableaus und Skulpturen inszenierter Kopulationen des (Ehe-)Paares Jeff Koons und Ilona Staller, die zuvor unter ihrem 'Künstlerinnennamen' Cicciolina als Sexstar zu einschlägigem Ruhm gelangt war¹¹, scheint der Künstler jedenfalls einen Schritt zu weit gegangen zu sein: Seine radikale Offenlegung und Überzeichnung der Obszönität, die der Schaulust an der Selbstentblößung des Künstlersubjekts innewohnt, wurde von der internationalen Kunstszene vornehmlich unter den Vorzeichen des pornographischen Skandals goutiert. Die darin angelegte Kritik an den Mechanismen des "Betriebssystems" – möglicherweise das eigentliche 'Skandalon' – fand demgegenüber kaum ein nennenswertes Echo. Stattdessen füllte in der Folgezeit das Privatleben des Künstlers – die Entzweiung von der illustren Gattin und der Streit um das gemeinsame Kind – die Klatschspalten der Kunstpresse; und mit den Berichten über die gescheiterte Ehe wurde zugleich der Sturz des Künstlers aus dem 'Himmel' der Hochkultur lanciert.

Bis zu einem gewissen Grad mag sich das stillschweigende Einverständnis, in dem die Kunstwelt die Verehrung favorisierter Positionen und entsprechend auch den Ausschluss 'in Ungnade Gefallener' aus dem Pantheon praktiziert, den 'Riten' des Marktes verdanken, der sich auf diese Weise reguliert – also denkbar profane Gründe haben. Und es dürfte zudem auf einen hiermit verbundenen Unwillen aller Beteiligten verweisen, über diese Zusammenhänge kritisch und selbstkritisch ins Gespräch zu kommen, der aus der kulturell tradierten "Verleugnung" der zu Grunde liegenden 'Ökonomien' resultiert.¹² Wenn hingegen dem zeitgenössischen Kunstdiskurs als solchem zuweilen Züge einer 'Geheimlehre' für 'Eingeweihte' eignen, hat dies wohl nicht zuletzt mit einem Bedürfnis nach Exklusivität zu tun, das durchaus mit demjenigen traditioneller Esoteriker korrespondiert: In beiden Fällen gilt es, ein Gemeinschaftsgefühl abzusichern – das unter anderem impliziert, dass man dem 'einzig wahren' Glauben angehört, der die 'einzig wahre' Erlösung aus den profanen Gefilden des

¹¹ Vgl. die Abb. in Muthesius 1992, S. 124ff.

¹² Vgl. hierzu ausf. Bourdieu 1992/2001, auf dessen Überlegungen abschließend noch einmal unten im "Schlussbild", Abs. "Simulakren", zurück zu kommen sein wird.

Alltags verspricht. Deutlicher als der 'Fall Koons' kann das "The Case of Joseph Beuys"¹³ belegen, der bis zum heutigen Tag nur wenig an 'Streitwert' verloren – und ganz offenkundig gerade deshalb von Beginn an eine entsprechend prominente emotional aufgeladene Rezeption erfahren hat, weil sich in Œuvre und Habitus des Künstlers tatsächlich 'Rhetorik' und 'Ästhetik der Hermetik' kreuzen.

Nun dürfte umgekehrt wiederum – wenngleich sich Koons' *Art Magazine Ads* (1988/1989) wie amerikanische Variationen auf *La rivoluzione siamo Noi* ausnehmen¹⁴ – die maßgebliche Orientierungsfigur des Künstlers weniger Joseph Beuys als dessen amerikanischer 'Konterpart' Andy Warhol gewesen sein; und wenngleich er sein 1991 entstandenes *Self-Portrait* auf marmorne Kristallbündel bettet, die mittelbar durchaus eben jene ikonographische Tradition aufrufen, der auch in Beuys' Œuvre zu begegnen ist, halten sich seine Referenzen auf das "Geistige in der Kunst" in engen Grenzen.¹⁵ Anders liegt, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, der Fall bei seinen Kolleginnen Mariko Mori und Sylvie Fleury, die ebenfalls in der Düsseldorfer Ausstellung vertreten waren – wie auch insgesamt ein Blick auf die jüngeren Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst den Eindruck vermitteln kann, dass gerade an den Schnittstellen von Kunst und Populärkultur Bezugnahmen auf okkulte Traditionen eine neuerliche Konjunktur erfahren.

– 'Magische Kanäle' –

Besonders auffällig wird dies zunächst freilich in einem Feld, in dem es auf den ersten Blick eher verwunderlich erscheinen muss, diese strukturellen Parallelen wieder zu finden: In den elektronischen Medien und, hieran anknüpfend, in der Kunst, die sich der so genannten 'neuen', apparativen und elektronischen Medien bedient. Eine solche Perspektive mag zunächst deshalb irritieren, da 'neue Technologien' zunächst kaum etwas mit Formen der Religiosität zu tun zu haben scheinen – schließlich wird der Umgang mit Technik gemeinhin weniger mit "Glauben" oder "Metaphysischem" denn mit "Sachwissen" und "Kenntnis der Materie" assoziiert. Gleichwohl lässt sich nicht nur zeigen, dass beide Sphären durchaus intime Verbindungen eingehen können, sondern ihre 'liaisons dangereuses' auch eine lange kunst- beziehungsweise kulturgeschichtliche Tradition besitzen.¹⁶ Tatsächlich sind entsprechende Zusammenhänge nicht erst in der Zeit von Video und Internet zu entdecken: Schon im alten Griechenland wusste sich die Priesterschaft von Delphi ausgeklügelter

¹³ So der Untertitel von Moffitt 1988; s. hierzu ausf. Kap. III.1.

¹⁴ Vgl. zu Beuys' Arbeit ausf. oben, Kap. III.6, u. hier a. Elaine Sturtevant's Variation auf die Inkunabel der Beuys-Rezeption, s. DAbb. 78 u. DAbb. 79; zu Koons' Serie die Anm. oben.

¹⁵ Vgl. für Koons' *Self-Portrait* (1991) DAbb. 559 u. die Abb. in Muthesius 1992, S. 155 (sowie den Umschlag von Rosenblum 1992); zu Beuys' 'Kristallwelt' ausf. Kap. III.7.; sowie als denkbar deutlich kontrastierende 'Selbstbildnisse' bzw. Imaginationen des Selbst Blätter wie *Selbst im Gestein* (1955, DAbb. 94ab u. Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 149 u. SB 150) oder *Gebirgsbildung* (1950, DAbb. 95 u. Abb. ebd., SB 33).

¹⁶ Vgl. hierzu einf. oben, den Ausblick zu Kap. I.2., Abs. "Wiederaufnahmen – ohne Revisionen?" sowie die ebd. im Apparat angegebene Literatur.

Schallverstärkungstechniken zu bedienen, um ihr Orakel geheimnisvoll raunend zum Sprechen zu bringen; und zu Zeiten eines Athanasius Kircher nutzte mancher Jesuitenpater die Erfindung der *Laterna Magica*, um im Zuge religiöser Propaganda Visionen des Höllen- und des Fegefeuers wirkungsvoll im Dunkel eines Schauzeltes zu entfachen.¹⁷ Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts wiederum geht die Entwicklung neuer Kommunikationstechnologien mit Versuchen, entsprechende Verbindungen zu den Geistern Verstorbener aufzubauen, wortwörtlich Hand in Hand; und die seinerzeit 'neuen' apparativen Medien Photographie und Film werden dafür genutzt, im Verbund mit spiritistischen Medien 'Unsichtbares sichtbar zu machen'.¹⁸ Wenn im Zusammenhang mit Sigmar Polkes 'Verständigung' mit "Höheren Wesen" darauf zu verweisen war, dass bereits der mediumistischen Bildpraxis Qualitäten eines künstlerischen Verfahrens zugestanden werden können und dieses Moment für Polke ebenso wie für andere Künstler zu den Anreizen gezählt haben mag, sich im Rahmen der Kunst mit dieser Bildpraxis zu beschäftigen, ist dies nur eine der Schnittstellen, die es hier hervorzuheben gilt; auf eine weitere, die sowohl mit Blick auf Polke wie zuvor schon mit Blick auf Duchamp und die Surrealisten anzusprechen war¹⁹ – nämlich die Selbststilisierung des Künstlers zum 'Medium', die im Zuge scheinbarer Autorschaftskritik eine 'Charismatisierung' der eigenen Position gestattet – wird im Folgenden noch einmal zurück zu kommen sein.

Dabei dürfte es auch kein Zufall sein, dass die neuerliche Wiederentdeckung der historischen 'Medienpraxis' in den sechziger Jahren just im Anschluss *an* eine Zeit erfolgt, in der die Popularisierung des Mediums Fernsehen ebenso von ikonoklastischen und apotropäischen Gesten wie von einem verstärkten Wiederaufleben des Spiritismus begleitet wurde – und zugleich *in* einer Zeit, in der die Künste ihrerseits eben dieses Medium als 'neues' Medium für sich zu erkunden und die populären Medien im Rahmen der Kunst auch

¹⁷ Vgl. zur Vor- und Frühgeschichte der einschlägigen Nutzung 'neuer' Technologien u. a. Heckmann 1982; Bredekamp 1982/1993; Zielinski 2002 u. Kittler 2002; speziell zur *Laterna Magica* s. auch oben, Kap. V.2., Abs. "Laterna Magica" u. die ebd. im Apparat angegebene Literatur sowie DAbb. 468.

¹⁸ Vgl. unter den in Kap. I.2. genannten Titeln insb. Hagen 1999a, 2001 u. 2002; Sconce 2000 (Kap. 1, S. 21ff.); Sawicki 2002 u. Sword 2002; speziell zur Photographie Gettings 1978b; Permutt 1983/1990; Krauss 1992; Fischer 1995; sowie den von Fischer betreuten Part im Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997, S. 27ff.; erg. für die akustische Kommunikation auch Ronell 1989/2001; für die Brücke zur bildenden Kunst die in Kap. I.3., Abs. "Okkulte Traditionen in der Kunst der Moderne", angeführte Literatur. Die Formulierung "Unsichtbares sichtbar zu machen", die hier auf die 'mediumistische Photographie' gemünzt ist, referiert auf die programmatische Sentenz Paul Klees aus seiner *Schöpferische[n] Konfession* (1920), "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar"; vgl. Klee 1920/1991, S. 60.

¹⁹ Vgl. oben, Kap. I.2., Abs. "(R)Entrée des Magiciens" u. die ebd. angeführten Texte von Breton 1922/1989, 1925 u. 1933; Morise 1924; sowie von Ernst 1934/1951/1991 u. von Duchamp 1957/1981; zu Polke in diesem Zh. ausf. Kap. V.1., insb. die Abs. "Höhere Wesen", "Konstellationen" u. "Medien in Medien".

insgesamt verstärkt zu reflektieren begannen.²⁰ Ganz ähnlich hat gerade im Zeitalter des jüngsten Medienumbruchs die 'Begeisterung' für "Geister-Medien" und entsprechende Phänomene nicht nur in den Narrationen populärer Filme und Fernsehserien ihren Ort²¹, sondern auch ihren Weg in die bildende Kunst gefunden.²²

Entscheidend ist nämlich in beiden Fällen, dass diesen Medien Qualitäten eignen, die sie sowohl als Mittler zwischen den Welten, als auch als Medien der Kunst geeignet machen – erst recht aber einen Zusammenschluss beider Sphären unterstützen. So zeichnen sich die Photographie ebenso wie der Film durch eine Reihe charakteristischer beziehungsweise einem entsprechenden Deutungsraum assoziierbarer Eigenschaften und Effekte aus, denen

²⁰ Vgl. zum Konnex zwischen beiden Aspekten des 'Fern-Sehens' neben Sconce 2000 auch Andriopoulos 2002; zur künstlerischen 'Entdeckung' der "TV-Kultur" den Ausst. Kat. Telekommunikation-Kunst/Frankfurt 1990 sowie ausf. Herzogenrath et al. 1997; wobei die von Sconce in seiner Einführung referierten Attacken auf Fernsehgeräte an G. Ueckers (Ver-)Nagelungen des neuen 'Fetisch' der Konsum- und Medienkultur denken lassen (vgl. etwa den bereits erwähnten *TV auf Tisch*, 1963; DAbb. 267 u. Abb. in Honisch/Haedecke 1983, Nr. 348/S. 194) – auf die sich wiederum Paiks *TV Buddha* (1974) oder *Zen for TV* (1975) wie eine 'spirituell' befriedende 'Antwort' ausnehmen (vgl. DAbb. 246 u. die Abb. in Decker 1988, Nr. 32/S. 74). Vor diesem Hintergrund ist – ergänzend zu den in Kap. V.1. ausgeführten kunsthistorischen Verweisen – mit Blick auf Polkes Arbeiten dieser Zeit anzumerken, dass diese ebenfalls unter den Vorzeichen einer entsprechenden Medien-Reflexion betrachtet werden können: Das gilt nicht nur für die (Zeitungs-)Druckraster aufnehmenden Malerei u. Graphik, sondern auch für die auf den populären Spiritismus der fünfziger Jahre referierenden Variationen auf 'Geisterphotographien', insofern die Vorbilder für letztere ebenfalls Effekte der 'Nachtseite' der Medienkultur vorstellen.

²¹ Zwar erfreuen sich im Spiel- u. Fernsehfilm übersinnliche Phänomene traditionell großer Beliebtheit – und zwar gattungübergreifend vom klassischen Horror-, Science-Fiction- und Phantasy-Film bis hin zur Komödie; von B-Movies über Hollywood-Klassiker wie Steven Spielbergs *Poltergeist* (USA 1982) bis hin zu künstlerisch avancierten Produktionen wie Andrej Tarkowskij's Romanverfilmung *Stalker* (USSR 1979); und auch zeitübergreifend bietet sich dieser Bereich für entspr. medienhistorische- u. theoretische Reflexionen an, vgl. etwa auch Sconce 2000, Kap. 5, S. 167ff. (sowie zur Rezeption von zeitg. Filmen, die auf Okkultes referieren, K. Neumann-Braun in Drühl/Richard 2003b u. die Studie von Meyer 2000). Auffällig ist jedoch die aktuelle Konjunktur insb. im Bereich der Fernsehformate, die neben Serien wie *X-Files* (USA 1993-2002) oder Neuauflage von *Poltergeist* (USA 1998f.) auch Themensendungen wie die ARD-Reihe *Dimension PSI* (D 2003/2004) umfasst.

²² Dieses Interesse belegen sowohl themenorientierte Projekte wie die in ihnen versammelten aktuelleren Arbeiten; vgl. etwa die Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997 u. *Disembodied Spirit/Brunswick* 2003; Durant 2003; die sich in ihrem Titel an das Buch von Sconce 2000 anlehrende Ausst. *Haunted Media* (Site Gallery, Sheffield/GB, 07. 02. – 17. 04. 2004) u. a. m.; versammelten Arbeiten; ferner Drühl/Richard 2003ab u. hierin insb. Drühl 2003a (sowie Drühl 2003b, S. 110/111, insofern die hier abgeb. Arbeit von Barbara Bloom, *Esprit d'Escalier*, 1988, vom Autor dem "UFO-Phänomen" zugeordnet wird – jedoch v. a. eine Séance thematisiert, s. DAbb. 551ab). Mit Blick auf einzelne Positionen sei insb. auf die in London lebende amerikanische Künstlerin (u. Anthropologin) Susan Hiller verwiesen, die sich schon seit langen Jahren mit dem "Unbewussten in der Kultur" beschäftigt, insb. aber in jüngerer Zeit dezidiert mit übersinnlichen Phänomenen befasst (vgl. etwa die Videoinstallation *PSI Girls*, 1999, DAbb. 550 u. hierzu Drühl 2003a, S. 78/79 sowie weiterf. die Ausst. Kat. Hiller/Liverpool 1996, Hiller/Sheffield 2000 u. Hiller/Basel 2005 sowie hierzu Kuni 2005d); auf die CD-Rom-Projekte u. Installationen der amerikanischen Künstlerin Zoe Beloff (vgl. *Beyond*, 1997; *Where Where There Where*, 1998; *The Influencing Machine of Miss Natalija A.*, 2001 u. *The Ideoplastic Materializations of Eva C.*, 2004; ausf. dokumentiert unter <http://www.zoebeloff.com>, [letzter Zugriff 05/2006]); die jüngeren Projekte des schwedischen Künstlers C. M. von Hausswolff, der seit 2000 mit dem Archiv des 'Tonbandstimmen'-Forschers Friedrich Jürgenson (1903-1987) arbeitet, vgl. Jürgenson 1967/2004 – ähnlich wie S. Hiller in ihrer Arbeit *Magic Lantern*, 1987, auf vergleichbares Material des Letten Konstantin Raudive zurückgreift (vgl. zu Hiller a. die Anm. oben); auf das Projekt *Spuk* des Schweizer Künstlers Till Velten (i. Za. mit dem Freiburger Institut f. Parapsychologie; Ausst. im Kunstverein Freiburg, Nov. 2003); sowie das Projekt *Archive*, in dem das Künstlerpaar Anne Walsh u. Chris Kubick Medien dazu anregt, vor den Arbeiten verstorbener Künstler wie z. B. Yves Klein Kontakt zu dessen Geist aufzunehmen, vgl. <http://www.doublearchive.com> [letzter Zugriff 05/2006]. Auf weitere Arbeiten, die unmittelbar an die Fragestellungen der vorl. Untersuchung anzuknüpfen gestatten, wird i. F. noch näher einzugehen sein; mittlerweile verfolgt die Vf. ein weiterführendes Forschungsprojekt zum Thema.

später auch im Kontext der Produktion und Rezeption von Kunst mit 'neuen' Medien wieder zu begegnen ist. Dazu gehören unter anderem auf Seiten der Produktion die apparative Bilderzeugung durch eine 'Black Box' – welche eine gehörige Distanz im Umgang mit der Materie gestattet, wohl aber die 'Seele' der Dinge einzufangen scheint²³; des Weiteren die Nutzung bestimmter ästhetischer Techniken der Manipulation wie insbesondere der Montage, die es ermöglichen, bildimmanent 'neue Realitäten' zu generieren²⁴; sodann Verfahren der Projektion, mit denen buchstäblich 'Licht ins Dunkel', das heißt ein Bild zur Erscheinung gebracht werden kann²⁵ und die es gestatten, Bildräume der Immersion zu schaffen²⁶; sowie schließlich auf Seiten der Produktion *und* der Rezeption eine 'Auratisierung' des eingesetzten Mediums, die durch entsprechende Inszenierungspraktiken gefördert wird und ihrerseits die Verklärung der in ihren technischen Funktionen unverstandenen Verfahren unterstützt.²⁷ Diese Charakteristika bilden – zusammen mit der 'Charismatisierung' der Künstler, der wahlweise in die Fußstapfen des 'Großen Generators' oder seines mediumistischen 'Gefäßes' tritt, in beiden Fällen aber als Mittler der

²³ Kultur- bzw. wahrnehmungspsychologisch ist dies nicht nur metaphorisch zu verstehen – und im Übrigen nicht nur mit Blick auf außereuropäische Kulturen beim Wort zu nehmen, deren Kamascheu mit dem Verweis auf den (Aber-)Glauben an entsprechende 'magische' Fähigkeiten des Apparates begründet wird; vgl. für die Photographie hierzu Barthes 1980/1989, S. 41f. u. insb. S.102ff.; zu den elektronischen Medien weiterf. unten; zur Rolle des "Schwarzraums" in der Kunst vgl. den Ausst. Kat. Black Box/Bern 2001.

²⁴ Mit einem Moment der Bildmagie hat das Verfahren der Montage – dem in der (Geister-)Photographie Kamera- wie Dunkelkammertricks und namentlich die Doppelbelichtung entsprechen – bereits der Filmpionier George Méliès assoziiert, der über seine Entdeckung des "Stopptrick" (= Montage in der Kamera) berichtet: "Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tage später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich verschwinden zu lassen", vgl. Méliès 1907/1993, S. 25; und in der Tat wurde dieses Verfahren – ebenso wie die hier ihrem Namen besonders gerecht werdende Animation – schon in der Frühzeit des Films weidlich dazu genutzt, Geistererscheinungen auf die Leinwand zu zaubern. Bekannt ist Méliès eigene Vorliebe für entsprechende Sujets (vgl. etwa *La lanterne magique*, 1903; *Apparitions fantomatiques*, 1910 sowie zu Méliès ausf. Méliès/KINtop 1993 u. den Ausst. Kat. Méliès/Paris 2002); sowie für eine frühe Animation: A. u. L. Lumière: *Le Squelette Joyeux*, 1898.

²⁵ Vgl. in medienhistorischer Perspektive die oben angeführte Literatur zur Camera Obscura u. zur Laterna Magica; insb. Kittler 2002 (mit weiterf. Literatur); von hier aus eine Brücke zur zeitgenössischen (Film-)Kunst schlagend den Ausst. Kat. Projections/Le Fresnoy 1997; speziell mit Blick auf die elektronischen Medien Rötzer/Weibel 1991 (u. hierin insb. die Beiträge v. H. U. Reck u. S. J. Schmidt); zur Ästhetik des 'Erscheinens' Seel 2000.

²⁶ Immersionsräume, die das 'Eintreten' in ein Bild gestatten und auf diese Weise die (idealerweise reflexive) Distanz zwischen Betrachter und Bild aufheben, sind zwar nicht auf Techniken der Projektion angewiesen, entstehen aber durch Verfahren der Projektion. Vgl. hierzu O. Grau, der ausgehend von historischen Illusionsräumen (wie namentl. dem Panorama) Bildstrategien der "Immersion" als zentrales Prinzip zahlreicher Computer- u. Multi-Media-Installationen erkennt, wobei die hier interessierenden Implikationen allerdings nur randständig angesprochen werden, vgl. Grau 2001a, insb. S. 92f., S. 171f. Exemplarisch verwiesen sei auf Jeffrey Shaws Installation *Heavens Gate* (1986), in deren Animation Motive sakraler Deckengemälde mit Satellitenbildern verschmelzen und im Projektionsraum über Decken- und Bodenspiegel eine Suggestion des Unendlichen schaffen; vgl. zu dieser u. weiteren Arbeiten des Künstlers, bei dem häufiger einschlägige Referenzen begegnen (so etwa in *Inventer la Terre*, 1986, diverse Referenzen auf hermetische Kosmologien oder in *Place – a user's manual*, 1995, der Sefiroth-Baum der Kabbala) Kuni 2000a, S. 143ff. sowie im Werkkontext Klotz/Weibel 1999, S. 112ff., S. 116ff. u. S. 142ff.

²⁷ Vgl. zur medientheoretischen Reflexion des 'Aura'-Begriffs – für die bis in die jüngste Gegenwart der Aufsatz von Benjamin 1935/1977 zentral geblieben ist – die oben einf. in Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie", angegebene Literatur; sowie in ästhetiktheoretischer Perspektive insb. Mersch 2002.

'Geheimnisse' fungiert – die Koordinaten eines Komplexes, der sich gut und gerne als "Esoterik der 'neuen' Medien" bezeichnen lässt.²⁸

Man müsste weiter ausholen, wollte man die Kontamination des Feldes der 'neuen' Technologien durch die "unsichtbare Religion"²⁹ in ihrer ganzen Bandbreite erfassen und diskutieren. Tatsächlich finden sich – wie eingangs der Untersuchung bereits bemerkt – schon in den Modellen und Metaphern, mit denen die 'neuen' Medien beschrieben werden, zahlreiche Anhaltspunkte dafür, wie sehr sie sich als fruchtbarer Nährboden für einschlägige Projektionen und Phantasmen in der Erbfolge klassischer Technikmythen eignen: Da wäre etwa die vielfach behauptete "Immaterialität" der 'neuen' Medien wie auch die in diesem Zusammenhang häufig beschworene "Unkörperlichkeit" oder "Körperverleugnung" der Netznutzerinnen und -nutzer, in der jener "Nihilismus des Fleisches" anklingt, der sich bei vielen traditionellen religiösen Strömungen finden lässt; ferner die Stilisierung des Computers zur Rechenmaschine für einen 'neuen Weltplan', mit der manche das Bild eines 'deus ex machina' und seiner demiurgischen Schöpfung heraufbeschwören wollen; und schließlich bietet auch die omnipräsente Netzmetapher einschlägigen Projektionen Nahrung, die mit der Vorstellung, alles sei mit allem in irgendeiner Weise verbunden, an die Korrespondenzlehre metaphysischer Kosmologien anknüpfen.³⁰

Entsprechend tummeln sich im Umfeld der elektronischen Medienkultur nicht nur alte und neue Esoteriker jeder Couleur, die das Internet nutzen, um ihre Botschaften in alle Welt zu flüstern oder sich als Netzgemeinschaften im Zeichen eines neuen Tribalismus zu formieren.³¹ Darüber hinaus werden die Technologien auch selbst zur Projektionsfläche für Erlösungsphantasien, so etwa, wenn die Figur des beziehungsweise der Cyborg als "posthumanistische" Version des primordialen Menschen beschworen wird oder manche – wie namentlich die "Transhumanisten" und "Extropianer" – den biologischen Körper auf dem Wege technologischer Aufrüstung der Unsterblichkeit näher bringen, den Geist auf einen Computerchip überspielen und das ewige Leben der Seele in den Cyberspace verlagert

²⁸ Vgl. Kuni 2000a.

²⁹ In Anlehnung an Luckmann 1967/1991; vgl. hierzu einf. oben, Kap. I.2., Abs. "'Der Aberglaube der Anderen'".

³⁰ Vgl. hierzu neben der bereits in der Einführung genannten Literatur – namentlich Heuermann 1994ab, Davis 1993 u. 1998 sowie Wertheim 1999/2000 – die Beiträge in Treusch-Dieter 1995; Dery 1996; speziell zum "Nihilismus des Fleisches" den Text der Künstlergruppe The Critical Art Ensemble: *Nihilism in The Flesh* (1996), online unter: <http://www.nettime.org/desk-mirror/zkp3/02/06.html> [letzter Zugriff: 05/2006] sowie ausf. Ivanceanu/Schweikhardt 1997.

³¹ Vgl. hierzu neben Davis 1998 auch Leiner 1999; für Repräsentationen entsprechender Fan-Gemeinden im Netz exemplarisch <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism.html> [letzter Zugriff 05/2006].

sehen wollen.³² Wenn sich die Ausläufer dieser 'Nachtseite der Technikwissenschaften'³³ und der zeitgenössischen Techno-Kultur nun bis in die aktuelle Kunstproduktion und -rezeption hinein verfolgen lassen, so hat dies nicht zuletzt mit einer entsprechenden Erwartungshaltung des Kunstpublikums gegenüber den 'neuen' Medien zu tun – die die sich dort, wo sich Künstler dieser 'neuen' Medien bedienen, bedingt durch die bereits sanktionierte Rolle des Künstlers als 'Künder höherer Wahrheiten' noch einmal potenziert. Anders gesagt: In dem Maße, in dem der Künstler seit je als "Medium der Gesellschaft" fungiert, besitzt die "Esoterik der 'neuen' Medien" in der Kunst ihre Galionsfigur im Künstler als 'Esoteriker' und "neuem' Medium'.

– '...im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produzierbarkeit?' –

In gewisser Hinsicht findet sich diese Erwartungshaltung an Künstlerinnen und Künstler, die mit 'neuen' Medien arbeiten, bereits bei Marshall McLuhan, einem der so genannten 'Väter' der Medientheorie, formuliert. So beschreibt McLuhan im fünften Kapitel seines viel rezipierten Buches *Understanding Media* – dessen deutsche Übersetzung bekanntlich den seinerseits bezeichnenden Titel *Die magischen Kanäle* trägt – die die Verschmelzung verschiedener Medienkulturen, in die jedes Auftauchen eines "neuen Mediums" mündet, enthusiastisch als "Kreuzung oder Hybridisierung", durch die "gewaltige neue Kräfte und Energien frei [würden], ähnlich wie bei der Kernspaltung und Kernfusion".³⁴ Zwar gibt er zu Bedenken, dass eben diese "gewaltigen neue Kräfte" häufig zu gesellschaftlichen und sozialen Konflikten führen und – etwa dort, wo Medien im Rahmen von Propagandamaschinerien und Überwachungssystemen eingesetzt werden – auch zu Zwecken der gesellschaftlicher Repression verwendet werden können. Zugleich entdeckt er in ihnen jedoch auch ein positives Potential, wenn er konstatiert:

"Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht. Denn die Parallele zwischen zwei Medien lässt uns an der Grenze zwischen Formen verweilen, die uns plötzlich aus der narzisstischen Narkose herausreißen. Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen."³⁵

³² Der Begriff "Cyborg" (für: "Cybernetic Organism") wurde zwar bereits in den sechziger Jahren geprägt, gelangte im hier angesprochenen Sinne aber erst in den neunziger Jahren im kulturellen Feld zu zentraler Bedeutung; vgl. für einen Überblick Hables Gray/Mentor/Figueroa-Sarriera 1995; zentrale Bedeutung erlangte die Neuformulierung einer feministischen Cyborg-Utopie durch Donna Haraway 1985/1991/1995, deren differenzierte, die "Mythologie[n] der Aufklärung" bewusst mit einbeziehende Perspektive in zahlreichen nachfolgenden Figurationen des bzw. der Cyborg häufig eine einschlägige Verklärung und damit Verflachung erfuhr; kritisch dazu u. a. Dery 1996, Barbrook 1996 u. CAE 1997. Zu den entspr. Visionen der "Extropianer" bzw. "Tranhumanisten" vgl. Kuni 2005a; für deren Netzpräsenz die Homepage des "Extropy Institute", online unter <http://www.extropy.org> [letzter Zugriff 05/2006].

³³ In Anlehnung an Schubert 1808/1967.

³⁴ Vgl. McLuhan 1964/1968/1994, hier S. 84.

³⁵ Ebd., S. 95.

Die Fähigkeit wiederum, dieses positive Potential zu nutzen und urbar zu machen, spricht McLuhan – wie die Ausführungen des entsprechenden Kapitels belegen – vor allen anderen den Künstlern zu. "Gerade Dichter und Maler", schreibt er, "reagieren sofort auf neue Medien [...]".³⁶ Und nicht nur dies: Sie gehören in seinen Augen zu den ersten, die mit der Hybridisierung neuer und alter Medien offensiv zu arbeiten verstehen:

"Künstler auf verschiedensten Gebieten entdecken immer wieder als erste, wie man ein Medium verwenden kann, um die Kraft eines anderen zur Entfaltung zu bringen."³⁷

Nüchterner betrachtet, bedeuten 'neue' Medien für Künstlerinnen und Künstler jedoch zunächst einmal eine Erweiterung des ästhetischen Vokabulars – und damit allerdings *auch* eine Erweiterung des rhetorischen Spektrums, das ihnen zu ihrer Selbstinszenierung zur Verfügung steht.

"Heutige Künstler haben die Wahl, die Vorstellung des begnadeten, schöpferischen Subjekts, des Malerfürsten, Genies und Kunstprofessors mit sich und mit Hilfe ihrer Kunst pathetisch und oft unfreiwillig fortzusetzen oder sie können sie durch strategisches Verhalten zu parieren versuchen",

wie Peter Friese in seinem Aufsatz zur *Legende vom schöpferischen Subjekt im Medienzeitalter* bemerkt.³⁸ Vor allem aber, so vermutet er in diesem Zusammenhang, werde es ihnen der Einzug "neuer Medientechnologien" in die Kunst ermöglichen, "bisher nicht bereitgehaltene Positionen zu besetzen", also neben der Variation auf alte Muster auch *neue* Rollen zu erproben.³⁹ Folgt man Friese, so würde sich damit mindestens die Möglichkeit bieten, auf diesem Wege auch eine der ältesten und hartnäckigsten "Legenden vom Künstler" zu verabschieden: Den Mythos vom göttlich inspirierten Genius, das "Märchen vom Schöpfertum des Künstlers", dem schon Max Ernst mit seinen Collagen und Frottagen entgehen zu wollen behauptete.⁴⁰ In der Tat sollten die 'neuen' Medien sogar dazu prädestiniert sein, Künstlerinnen und Künstler aus der tradierten Rolle *als* 'Medien' eines "Numinosen" zu entlassen: So scheint die Arbeit mit elektronischen Medien nicht nur geeignet, den klassischen, in der 'auratisch' aufgeladenen 'Authentizität' des Originals kulminierenden Bildbegriff nachhaltig zu erschüttern, sondern auch den Anspruch auf die Einzigartigkeit der individuellen Ausdrucksform zu hinterfragen. Und wo Künstler, Techniker und Programmierer Arbeiten gemeinsam konzipieren und realisieren, dürften "Höhere Wesen" eigentlich fehl am Platze sein.

³⁶ Ebd., S. 91.

³⁷ Ebd., S. 93.

³⁸ Vgl. Friese 1995, S. 192/193.

³⁹ Ebd., S. 193.

⁴⁰ Vgl. Ernst 1934/1951/1991, Ausg. 1951: S. 30 (1991: S. 309).

Allerdings kann ein Blick auf die Produktion und Rezeption vieler Künstlerinnen und Künstler im Feld der 'neuen' Medien mindestens in dieser Hinsicht rasch eines Besseren belehren⁴¹ – und das sollte, gerade auch aus (kunst-)geschichtlicher Perspektive, eigentlich nicht weiter verwundern: Schließlich zeigt bereits das historische Beispiel der Ikonenmalerei, dass einer vom Glaubenssystem sanktionierten Reproduktion durchaus die 'Aura' "numinoser" Kraft zugesprochen werden darf.⁴² Und so findet auch die – an klassischen Technikmythen genährte und auf entsprechende gesellschaftliche Bedürfnisse an die Kunst antwortende – zeitgenössische "Esoterik der 'neuen' Medien" ihre perfekten Protagonisten gerade in jenen Künstlerpersönlichkeiten, die nicht nur ihre Arbeit, sondern auch sich selbst bewusst im Zeichen eines "Numinosen" inszenieren.⁴³ Gleichwohl sind, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, die 'neuen' Medien nicht die einzigen "magischen Kanäle", über die sich neue Variationen und Reflexionen auf die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist', als 'Geheimnisträger' und 'Geheimniskünder' in die Gegenwart hinein vermitteln.

⁴¹ Vgl. neben Kuni 2000a u. Kuni 2005c speziell für die anhaltende Wirkmacht der "Legende vom Künstler" im Bereich der Netzkultur bzw. Kunst im Netz Kuni 2002ab sowie Kuni 2004d.

⁴² Vgl. Belting 1990 u. hierzu auch einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Magie". Dass im Übrigen "die Aura selbst [...] nicht einmalig [ist], sondern wiederholbar", bemerkt zu Recht auch Böhme 1995 in seinen Reflexionen zu Benjamins Thesen, vgl. ebd., S. 25f. u. hier S. 27.

⁴³ Vgl. hierzu ausf. Kuni 2000a, wo in diesem Zh. neben Mariko Mori, auf die i. F. noch näher einzugehen sein wird, der amerikanische Video-Künstler Bill Viola vorgestellt wird (ebd., S. 136ff.). Exemplarisch für dessen Entwicklung mag hier die Gegenüberstellung von Werken der siebziger und der neunziger Jahre stehen: Die Bildebene des bereits erwähnten Videos *Junkyard Levitation* (1976, s. DAbb. 544ab), zeigt den auf dem Boden ausgestreckten Künstler, der scheinbar allein durch Geistes Kraft Eisenfeilspäne zum Schweben bringt – während zugleich die Tonspur des Bandes das 'Geheimnis' der 'Levitation' lüftet, die sich dem Magneten eines geräuschvoll arbeitenden Schrottkrans verdankt. In seinen späteren Arbeiten – und deren Präsentation in Ausstellungen, in die verschiedentlich Sakralräume einbezogen werden – setzt der Künstler dagegen ungebrochen auf die Suggestionskraft einschlägig assoziierbarer Bilder, vgl. etwa Installationen wie *Pneuma* (1994), *The Messenger* (1996) oder auch *The Crossing* (1996), auf deren Projektionswänden die an eine Transfiguration gemahnende 'Auflösung' eines Körpers in den Elementen Feuer und Wasser einander gegenüber gestellt werden, sowie das für eine Komposition von E. Varèse entstandene Video *Déserts* (1994) u. die Installation *Going Forth By Day* (2002); s. DAbb 545ab, DAbb. 546 u. DAbb. 547a-c sowie die Abb. im Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997, Kat. 14 u. Kat. 64.

VIII.2. Anschlüsse. Von Jonathan Meese bis Sylvie Fleury

An dieser Stelle eröffnet sich ein weites Feld, auf das in diesem Rahmen nur einige wenige Schlaglichter geworfen werden können.¹ Wiewohl dabei den Schwerpunkten der vorliegenden Arbeit entsprechend vorrangig Anschlüsse an die in den Fokusstudien behandelten Künstler und die in diesem Zuge diskutierten Fragen interessieren sollen, lohnt es, für diesen Ausblick den Radius über die europäischen Grenzen hinaus zu erweitern – insofern sich nämlich zeigen wird, dass auch hier Stränge zu verfolgen sind, die unversehens 'in medias res' und zu jenem Künstler zurückführen, der im Zentrum der Untersuchung stand. Vordem lassen sich aber natürlich auch schon 'in nächster Nähe' – also im deutschen Produktions- und Rezeptionsraum – denkbar direkte Anknüpfungspunkte finden.

– 'Abfall für Alle': Jonathan Meese –

"Das Schweigen der Bilder wird unterbewertet. Heute. So wie früher das von Duchamp überbewertet wurde. Diesen genialen LALLTERROR, den Beuys der Kunst gegeben hat. Und das unbeschreiblich beglückende Schweigen gleichzeitig, das heute aus seinem Werk spricht. Der AUFWIND wieder plötzlich im Beuys Raum, in Hamburg, in den Tiefen der Katakomben der Ungersschen Blödmann-Architektur: da liegt das alles, dieses ganze Zeug, schrundig, krumm, wund und sehr schön. Es fordert einen zu absolut nichts auf, noch nicht mal zu bleiben. Man geht da einfach durch, nickt und ist sehr dankbar."²

Allen voran etwa bei einem Künstler, dem es bereits unmittelbar im Anschluss an sein Studium an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste gelang, internationale Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und nicht nur binnen kürzester Zeit als 'Shooting Star' der 'jungen deutschen Kunstszene' gehandelt, sondern auch in einem Atemzug mit Joseph Beuys genannt und mit ihm zusammen ausgestellt zu werden: Jonathan Meese.³ Absehbar war mindestens Letzteres allerdings keineswegs von Anfang an; Furore machte Meese (*1970) zunächst nämlich in erster Linie mit begehbaren Rauminstallation, deren schier

¹ Dies betrifft nicht nur die Auswahl, sondern auch die Verdichtung in den Ausführungen zu den vorzustellenden Positionen, insofern es sich prinzipiell u. der Materiallage nach für alle im folgenden behandelten Künstlerinnen und Künstler angeboten hätte, das Spannungsfeld von Rezeption und Produktion vergleichbar detailliert zu analysieren wie bei denjenigen, die im Zentrum der Untersuchung standen. In die Abschnitte zu M. Barney, M. Mori u. S. Fleury sind Überlegungen eingeflossen, die bereits an anderer Stelle publiziert wurden, vgl. neben Kuni 2000a (Mori) Kuni 2001b (Fleury) u. Kuni 2002c (Barney).

² Vgl. Goetz 1998/1999/2003, 1243, S. 176; an anderer Stelle wird Goetz in seinem 1998 zunächst als Internet-'Tagebuch'-Roman publizierten *Abfall für alle* Meeses Ausstellung *De Räuber* (Contemporary Fine Arts, Berlin, 20.06. – 19.09.1998) u. dessen Installation im Rahmen der *berlin biennale* 1998, mit denen der Grundstein für Meeses große Resonanz gelegt wurde, ähnlich enthusiastisch begrüßen, vgl. ebd., S. 447f. u. S. 671f.

³ Vgl. zu Meese einf. Meese/Kneihsl 1999, Becker 1999 sowie den Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002. Gemeinsam ausgestellt wurden Beuys und Meese 2003 in der Berliner Ausstellung *Warum! Die jenseitigen Ebenbilder des Menschen*, vgl. den Ausst. Kat. Warum!/Berlin 2003; im Frühjahr 2004 wurde Meese eingeladen, die Ausstellung *'Partisanen der Utopie'. Heiner Müller – Joseph Beuys* (Stiftung Schloss Neuhardenberg, 28. 03. – 04. 07. 2004) um eine "Hommage" zu ergänzen (s. d. Ausst. Kat. Partisanen-Utopie/Neuhardenberg 2004); für 2006 lässt sich eine markante Schlagzeile nachtragen, mit der *BILD Hamburg* am 27. 04. 2006 die große Meese-Schau in den Deichtorhallen Hamburg begrüßte: "Dieser Ahrensberger ist der neue Beuys".

überbordende, multi-mediale Materialfülle entsprechende Assoziationen keineswegs zwingend nahe legte. Vielmehr eröffneten die Arrangements aus Büchern, Zeitschriften, photokopierten Texten und Bildern, Filmplakaten, Fernsehern, auf denen Videoaufnahmen von Spielfilmen liefen und durch Photographien, die den Künstler in unterschiedlichen Maskeraden zeigten sowie launige "Fratzen"-Zeichnungen und kryptische Texte komplettiert wurden, eine Vielzahl von Referenzen auf 'Ikonen' der Hoch- und der Populärkultur, von Schauspielern wie Klaus Kinski über Dichter wie Henri Miller und Rolf-Dieter Brinkmann bis zu einer Musikerin wie Janis Joplin oder den Beatles, von Märchenfiguren wie dem "Räuber Hotzenplotz" bis hin zu legendären Filmfiguren wie dem Science-Fiction-Helden "Zardoz".⁴ Wenn ein möglicher kleinster gemeinsamer Nenner eines Gutteils dieser Referenzen – neben der offenkundigen Tatsache, dass sie sich sowohl inhaltlich wie auch in der formalen Umsetzung als Figuren des Exzesses lesen ließen – darin bestand, dass sie auf unterschiedliche Weise Spuren in die späten sechziger und siebziger Jahre zu legen schienen, so passte dies erst einmal bestens in die späten Neunziger, in denen gerade das so genannte "Sixties-" und "Seventies Revival" ihre Urstände feierten; und zwar durchaus auch andernorts bis in die bildende Kunst hinein. Kurzum: Wer über eine fundiertere kulturelle Allgemeinbildung verfügte und zugleich mit der zeitgenössischen Populärkultur vertraut war, konnte sich in der von Meese ausgelegten Zeichenfülle recht gut zurecht finden – und vor denen, die sich entweder nur in Ersterer oder ausschließlich in Letzterer heimisch fühlten, mit Deutungsvorsprüngen brillieren. Hingegen machte gerade die Unmöglichkeit, *alle* Zeichen zu lesen und zu deuten oder gar sinnstiftend zusammen zu führen, einen wesentlichen Reiz der Installationen aus – zumal einige ihrer Ingredienzien wie Totenköpfe, Aufnahmen aus dem römischen Katakomben, verhüllte und verdeckte Objekte, aber auch die erwähnten kryptischen Autographen, deren Duktus an Beschwörungsformeln gemahnen mochte, den Eindruck entstehen lassen konnten, dass es hier tatsächlich 'Geheimnisvolles' zu enträtseln galt. Von entsprechenden Bemühungen war in den Kritiken, die den Künstler feierten, allerdings eher wenig zu lesen – vielmehr beschränkte man sich hier vorzugsweise darauf, den Gestus als solchen zu konstatieren, um die entsprechende 'Aura' kurzerhand auf den zu übertragen, der 'in Persona' sowohl auf den an die Wand gehefteten Bildern direkt erkennbar, als auch in der Regel persönlich in seinen Bildräumen anzutreffen war: nämlich Meese selbst. Wenngleich hierin in der Tat eine der Parallelen zu Beuys, genauer gesagt: zur frühen Beuys-*Rezeption* gesehen werden mag, beginnt die zuvor eher als generelles Merkmal von Meeses Referenzpraxis auszumachende "Magie des Namens" allerdings erst im Anschluss an seine Ausstellungen im Kölner Schnitt-Raum und im Frankfurter Kunstverein (beide 1999) eine entsprechend direktive Wirkung zu entfalten, die auf Seiten des Werkes von dezenten Modulationen in Präsentationsstil und Themenspektrum künden: Die Fülle des Materials wird reduziert und konzentriert; Schrift und Zeichen werden ungleich

⁴ Vgl. für die Ansicht einer frühen Installationen etwa *Schergentoni's Old Wien* (1997, Kunstverein Kehding), Abb. in Meese/Lampe 2002, S. 180/181; desw. die Installationen im (Hochschul-)Atelier 1997 sowie *Ahoi de Angst*, 1998 (*berlin biennale*) u. 1999 (im P.S.1, New York) im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 24/25, S. 36/37 u. S. 43.

plakativer und demonstrativer eingesetzt. In Köln grüssen schon von den mit Papier verklebten Fenstern und Türen die Wortkette: "NÄHRSTAAT – RUNENSTAAT – LUNGENSANATORIUM – STELENNÄHRUNG – ERZLEBEWESEN" sowie eine photokopierte 'apotropäische Hand'; im Inneren: Kreuze und Kreuzungen ägyptischer mit nordischer Mythologie – Nofretete, Echnaton und Osiris treffen auf "Erzrune[n]"-"Nahrung" und ein der "Nährgottheit" gewidmetes "Runengrab".⁵ In Frankfurt, wo Meeses mit Steinen aufgeschütteter Raum ein Part in der Ausstellung *Wunderkammer* ist, werden "ISIS"- und "GRAL"-Kreuze mit Stahlhelmen konfrontiert und der sich als 'Soldat' einer 'absoluten Kunst' verstehende Dichter Yukio Mishima mit dem "Allvater" "ERZRICARD WAGNER" zusammengeführt.⁶ Solche "Inkorporationen"⁷ zuhandener, in der Kunstgeschichte zu verortender Bilder, Zeichen, Gesten und Figuren können schwerlich ohne Echo bleiben – und für ihre Lektüren bietet sich dabei das an, was besonders vertraut und damit übersetzbar erscheint: Die im Nahrungsmotiv aufgemachte Gleichung zu körperlich-energetischen Prozessen etwa, aber auch die Verwandlung von Zeit in Raum, die unter Verweis auf die Gralslegende und auf Erlösungsvorstellungen unter den Vorzeichen eines 'Gesamtkunstwerks' erfolgt.⁸

Wenn Meese zudem in begleitenden Performances, die er als "Aktionen" und "Privataktionen" bezeichnet⁹, in martialischem Habitus und entsprechendem Habit auftritt – unter anderem in einem Militärmantel, wie ihn zeitweise auch Beuys zu tragen pflegte und mit Gesten der 'Besetzung', die dem Kunstpublikum aus Kiefers *Besetzungen* bestens vertraut erscheinen müssen¹⁰, passt dies im doppeltem Sinn ins Bild: In das seiner Installationen beziehungsweise durch einschlägig aufgeladene Wortketten bereits über die Namensgebung entsprechend assoziierbaren "Gralsstätten" ebenso wie in das vom Künstler, das Meese nunmehr auch 'in Persona' besetzt.¹¹ Für eine Entfaltung 'kaskadierender Bilder vom

⁵ Vgl. DAbb. 560 u. die Abb. im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 46/47, hier S. 46 unten.

⁶ Vgl. DAbb. 561ab u. die Abb. im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 48/49 sowie im Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P. In 2006 liesse sich an dieser Stelle noch der Verweis auf Meeses Installation u. Performance-Reihe *Jonathan Meese ist Mutter Parsival* (Berlin, Staatsoper unter den Linden, März 2005, parallel zur Aufführung von Wagners *Parsifal* im Haupthaus) ergänzen, nachdem bereits 2004 Christoph Schlingensief den *Parsifal* in Bayreuth mit einem deutlich an Meeses Ästhetik erinnernden Bühnenbild inszeniert hatte – seinerseits dabei ebenfalls nicht an einschlägigen Referenzen auf die Kunstgeschichte sparend; so wurde u. a. der eingesetzte Hase auch seitens der Kritik unmittelbar als "Beuys-Hase" identifiziert. Kurzum: Meese wie Schlingensief bewegen sich hier bewusst in einem Referenzraum, der ihre eigene Position in der Rezeption nachgerade kalkulierbar macht.

⁷ Vgl. zu diesem Aspekt b. Meese Becker 1999.

⁸ Vgl. zum Motiv der Nahrung ausf. ebd.; zu Aspekten von Mythos u. Ritual bei Meese allgemein Graw 1999, die hier allerdings direkt die Brücke vom "Archetypischen" auf den "Archaischen Kunstbetrieb" schlägt, sich in diesem Rahmen aber nicht spezifischer dafür interessiert, welche Mythen von Meese bevorzugt adressiert werden.

⁹ Vgl. für eine Übersicht bis 1999 den Anhang in Meese/Kneihsl 1999; die Installationen werden hier als "Gralsstätten" ausgewiesen.

¹⁰ Vgl. zu Beuys' Auftritten in entsprechendem Habit ausf. oben, Kap. III.6., Abs. "Eine Art Ikonographie im Bilde"; zu Kiefer die Einführung zu Kap. IV.1.; Einblicke in Meeses Performances gibt ausf. das zusammen mit Erwin Kneihsl publizierte *Gesinnungsbuch '99*, vgl. Meese/Kneihsl 1999.

¹¹ Vgl. ebd., o. P. (Tf. 23) u. DAbb. 562 für die 'Produktionsperspektive'; für die 'Rezeptionsperspektive' die nachf. Anm.

Künstler', die sich im auf diese Weise eröffneten Referenzraum installieren lassen, braucht künftig nicht mehr allein von ihm selbst gesorgt werden – insofern sich mit der Publikation von umfangreicheren Artikeln, Büchern und Katalogen zunehmend auch andere 'Vehikel' und unterstützende Stimmen von (Co-)Autoren anbieten.¹²

Eine wie ein Stilfragment des *Lebenslauf Werklauf* wirkende, das Spiel mit Referenzen aufnehmende, bildhafte Biographie etwa hatte Meese schon früher an prominenter Stelle, anlässlich seiner Teilnahme an der *berlin biennale* 1998 ausgegeben und später weiter in verschiedenen Transformationen weiter ausgebaut¹³; im Text seines informierten Sammlers kann diese nun um Viten-taugliche Hinweise auf die "Jugend des Künstlers" ergänzt werden, die eine

"früh erkennbare manische Sammelleidenschaft und im Alter von zwölf Jahren die Entwicklung einer Geheimsprache, bestehend aus zehn Begriffen und drei Grimassen"¹⁴

vermelden. Bereits kursierende Verweise auf 'große Namen' werden gebündelt und um Vorschläge für weitere Patrilineagen erweitert¹⁵ – anschließend aber wieder relativiert, um mit mustergültigen Formeln die 'Einzigartigkeit' seiner Position herauszustellen:

"Meese ist Einzelgänger. Er baut sich seine eigene Welt. Es ist die Welt des Revuetheaters, in dessen Repertoire in schneller Abfolge Geheimnisse der Macht, das Mystische und Widersinnige stehen [...]. Ob Besucher das Ganze ertragen, ist nicht wichtig, notfalls ist Meese auch einziger Zuschauer. Aber die Besucher bleiben. Sie erkennen den Mut zur Verzweiflung eines Künstlers, der sich in den

¹² Hier stehen Beuys-Vergleiche schon früh an erster Stelle, vgl. Becker 1999 (die auf Meeses Schrift-Bilder ebenso wie seinen Aktionshabitus, namentlich das Zertrümmern von Arbeiten mit einer Axt "in bester Fluxus-Manier" verweist, vgl. ebd., S. 35); sowie Graw 1999, die anknüpfend an entspr. Wahrnehmungen von Meeses Aktionen ihren Beitrag zum *Gesinnungsbuch* '99 mit der Frage "Der neue Beuys?" einsetzen lässt, um demgegenüber anschließend auf "Momente des Authentischen" zu verweisen, die aus ihrer Perspektive einer Selbstinszenierung "als mythischer Nachfolgekünstler von Beuys" widersprechen sollen. Graw sieht vielmehr eine Nähe zu dem (zuvor bereits von Udo Kittelmann in einer Ankündigung ins Spiel gebrachten) Hermann Nitsch. Des Weiteren genannt werden neben A. Kiefer (Winter 2002) D. Roth (Heiser 1998 u. Koegel 1999); der Künstler wird als "Kuddelmuddelkönig" (Rauterberg 1999) oder "Messy [und] Messias" (Luz 2000); sowie – an eine seiner Figuren anschließend – "Räuber Hotzenplotz" (Philippi 1999) geführt; in der Folge – der Werkentwicklung entsprechend – dann auch als "Schamane" (Roos 2000b), "Geisterbeschwörer" (Winter 2002) und "Magier" (Reinhardt 2002).

¹³ Vgl. im Ausst. Kat. Berlin Biennale/Berlin 1998, S. 267: "1982 in Palermo / Cook Country, lebt und arbeitet in Celebration, Tokio und Old Phantomsee"; Meese ist 1970 in Tokio geboren, zu dieser Zeit lebte und arbeitete er noch in Hamburg (und zeitweise in Berlin); ein Jahr später im *Gesinnungsbuch* '99 folgt eine mehrseitige und direkt wie der *Lebenslauf Werklauf* fiktive (u. reale) Daten mit realen (u. fiktiven) Werktiteln und –Begriffen kombinierende "Biographie", vgl. Meese/Kneihsl, S. 221f. u. DAbb. 563b; für eine weitere Version vgl. den Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P. u. DAbb. 563a.

¹⁴ Vgl. Falckenberg 2002, S. 22. Mit weiteren Geschichten aus der "Jugend des Künstlers" (vgl. Kris/Kurz 1934/1980) wartet Wenstrup 2002 auf, den Meeses Umgang mit der "Magie des Namens" und mit Sprache zu einem Vergleich mit demjenigen Literaten führt, der in diesem Zh. auch bei Beuys an erster Stelle steht: James Joyce.

¹⁵ Falckenberg schreitet in seinem Artikel im Grunde die gesamte Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ab; Akzente setzt er auf Dada und den Surrealismus, auf Beuys und Kiefer, sowie eine Reihe von Künstlern, die er zwar unter dem Schlagwort der "Individuellen Mythologien" einführt – deren tertium comparationis aber wohl präziser in ihren jeweiligen Referenzen auf okkulte Traditionen zu fassen wäre: Neben Beuys, Kiefer und Nitsch werden hier nämlich M. Buthe, P. Thek sowie – Meese in der Generation nahe stehend – M. Barney, Kai Althoff u. Bjarne Melgaard genannt, vgl. ebd., S. 41f. Zu Buthe u. Thek vgl. oben, Kap. I.2., Abs. "Individuelle Mythologien" (Thek); Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper des Künstlers'" (Buthe u. Thek, s. DAbb. 88-90) sowie Kap. IV.1. u. Kap. VI.2. (Buthe); zu Barney ausf. den Abs. unten; zu Melgaard u. Althoff die nachf. Anmerkungen u. DAbb 568-569 sowie DAbb. 572-573 u. DAbb. 575.

verschiedensten Rollen und Masken [...] der Realität unseres normierten Lebens widersetzt und der Gesellschaft den Spiegel vorhält."¹⁶

Umgekehrt hat Meese mittlerweile seinerseits Gelegenheit bekommen, die im Werk praktizierte 'Rhetorik der Hermetik' auf Gespräche anzuwenden, die Kritikerinnen und Kritiker mit ihm führen.¹⁷ Ganz ähnlich, wie dies bei Beuys zu beobachten war, zeigt auch er einiges Geschick darin, die über ihn kursierenden Interpretationen aufzugreifen und in seinem Sinne zu transformieren. So wird etwa Harald Falckenbergs Versuch, seine Arbeit auf dem Umweg über das Schlagwort der "Individuellen Mythologien" in die Genealogie der "Stationen der Moderne" einzuschreiben¹⁸, aufgenommen und zugleich konterkariert:

"Ich habe mich immer gegen den Begriff vom Privatmythos, von individuellen Mythen und Obsessionen gesträubt. Das habe ich immer gehasst. Und ich habe auch Menschen gehasst, die mich darauf angesprochen und geglaubt haben, dass das irgendeine Qualität, besonders in der Kunst hätte. *Hier sehe ich genau auch den Punkt, wo ich mich von vielen unterscheide.*"¹⁹

Vor allem aber weiß Meese diese Plattform zu nutzen, um *seinen* 'Erweiterten Kunstbegriff' – den er natürlich zum genauen Gegenteil 'des' "Erweiterten Kunstbegriffs" erklärt – sowie sich selbst als dessen solitären Protagonisten unter die Vorzeichen der 'Geheimnisse' zu stellen, die in den Ausstellungen über die Gesamtarrangements und deren Titel dezidiert *als* 'Geheimnisse' konfiguriert werden:²⁰ Zum früh lancierten Begriff des "Clans" ist mittlerweile derjenige der "Loge" getreten²¹; neben Totenschädeln, Kreuzen und Kerzen, die Räume als Grabkammern oder Tempel lesbar machen und ein Assoziationsspektrum entfalten, das von archaischen Kultstätten über Freimaurerische Logen bis zu finsternen Sanktuarien für

¹⁶ Vgl. Falckenberg 2002, S. 39. Ein ähnlicher Gestus begegnet bereits bei Graw 1999, vgl. die Anm. oben.

¹⁷ Ein Umstand, den Falckenberg zwar mit der Formel "si tacuisses" kommentiert (ebd., S. 27); allerdings nur rhetorisch, um eine von Meeses Vokabular ("Erzmensch", "Blutmensch" usw.) potentiell ausgehende Provokation herauszustreichen. Auch dies dient zum Herstellen von Vergleichen (u. a. mit Kiefers *Besetzungen*); während zugleich beschwichtigt wird, dass "entgegen der Befürchtung der Galeristen die Reaktion der Öffentlichkeit auf diese [provokanten] Interviews gelassen" geblieben sei. Freilich dürften sich auch die "Befürchtungen der Galeristen" in Grenzen gehalten haben (B. Brunnet beispielsweise beteiligte sich 1998 an einer einschlägigen Aktion Meeses im Frankfurter Kunstverein), zumal Meeses 'provokante' Rhetorik nicht anders als sein Aktionshabitus zeigt, dass er auch in diesem Punkt von 'Vorbildern' gelernt haben dürfte.

¹⁸ Ebd., S. 41.

¹⁹ Vgl. Meese/Lampe 2002, S. 181 (Hervorh. V. K.).

²⁰ Vgl. neben den bereits angeführten Installationen in Köln (DAbb. 560) u. Frankfurt 1999 (DAbb. 561ab) diejenigen in Aachen, St. Gallen u. Bielefeld 1999 sowie insb. Mönchengladbach 2000, DAbb. 564-566. u. die Abb. in Becker 1999, S. 34 (Aachen) sowie im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 50/51 (St. Gallen), S. 52/53 (Bielefeld, hier u. a. auch in Anrufung von Paracelsus; s. a. die Assemblage-Plastik *Die Paracelsusstute (das Alltier : Gnaeus)*, 2000, ebd., S. 65) u. S. 54/55 (Mönchengladbach).

²¹ Man muss die demonstrative Verwendung des Begriffs "Clan" angesichts von Meeses Referenzen auf Mythologisches einerseits und andererseits auf zeitg. Jugendkulturen (vgl. hierzu auch die nachf. Anm.) nicht zwingend auf das 'Vorbild' Beuys zurückführen; dass dieser Begriff bei Beuys prominent figuriert, kann dem offenkundig gerade auch über Beuys recht gut informierten Künstler jedoch eigentlich kaum entgangen sein. Mit dem Begriff "Loge" dürfte er freilich ungeachtet der in Kap. III.11. aufgezeigten entsprechenden Bezüge, die bei Beuys auszumachen sind, direkt Assoziationen zu "Geheimen Gesellschaften" aufrufen wollen – und zugleich den Schulterschluss mit anderen zeitgenössischen Künstlern signalisieren (vgl. die Anm. oben).

Schwarze Messen reicht, wie sie in der "Black Metal"-Musikszene ein "Revival" feiern²²; entsprechend eingekleidete Schaufensterpuppen²³ wiederum werden zu "Saalwächtern" erklärt, die – wie Meese im Gespräch 'erläutert' – das Heiligtum der Kunst verteidigen sollen:

"Es geht mir um die Verteidigung des Kunstsals bis aufs Blut. Das ist der große Antrieb. Ich bin der Saalwächter Hagen von Tronje. Dieser Saal trägt dann 'mal den Namen *Zardo*, Blut oder Milch, das kann ein Kristall, ein Kelch sein, oder ultimative Begriffe wie Waldeinsamkeit, Erzland oder Ernteland."²⁴

Zwar sind die Figuren des Exzesses keineswegs aus dem Werk verschwunden – im Gegenteil nehmen sie nach wie vor und in immer neuen Variationen eine zentrale Stelle in den Installationen ein. Abgesehen davon jedoch, dass der Künstler damit schließlich auch sein 'Soll' erfüllt, fällt auf, dass in traditionellem Rahmen Präsentier- und Sammelbares größeren Raum einzunehmen beginnt. Nicht nur stellt Meese – zeitgleich mit dem neu ausgerufenen "Hunger nach Bildern" und dessen im Ausstellungsbetrieb gleich mit

²² Vgl. DAbb. 565 u. die Abb. in Meese/Lampe 2002, S. 184/185 sowie im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 54/55 u. hierzu DAbb. 567 (aus: Schreiber/Schreiber 1956, Tf. XXIX). Mit dergleichen steht Meese in der zeitgenössischen Kunstszene nicht allein. Neben Künstlern wie dem Schweizer Olaf Breuning (*1970), der in seinen von Momenten des Befremdlichen und Phantastischen durchzogenen Installationen und Videos ebenfalls auf Phänomene der Jugendkultur rekurriert und seine Protagonisten als Mitglieder von 'Clans' ausweist (vgl. für einen Werkeinblick Doswald 2001 u. hierin etwa die Dok. der Video-Installationen *Glum Glum Glee*, 1999 u. *King*, 2000, Abb. ebd., S. 43ff. u. S. 57ff. sowie DAbb. 570a-c u. DAbb. 571ab), ist hier insb. der norwegische Künstler Bjarne Melgaard (*1967) zu nennen, der in seinen Arbeiten explizit auf die Ästhetik der "Black Metal"-Szene u. die in ihrem Umfeld begegnenden Vorlieben für Satanismus und Neo-Paganismus referiert u. verschiedentlich auch schon mit Protagonisten dieser Szene wie dem Musiker Frost von der Band *Satyricon* oder S. Ruch von der Gruppe *Thorns* zusammengearbeitet hat; letztere durfte etwa im Rahmen seiner Ausst. im Pariser Palais Tokyo 2003 auftreten. Aufgrund der Satanismus-Referenzen u. Gewaltdarstellungen wurde Melgaards von Jan Hoet kuratierte Einzelausst. *Black Low* im MARTa-Museum Herford 2002 polizeilich verboten u. fand dann – nach heftigen Debatten in der Öffentlichkeit – als reduzierte Schau statt; vgl. hierzu Monk 20002; zu Melgaard vgl. die Ausst. Kat. Melgaard/Herford 2002 u. Melgaard/Kiel 2002 sowie DAbb. 572-573 u. DAbb. 575.

²³ Vgl. DAbb. 574 u. die Abb. im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 60ff. u. insb. S. 69 sowie Kat. 190/ S. 232/233 im Ausst. Kat. Grotoski/Frankfurt 2003.

²⁴ Ebd., S. 194 (Kursive Auszeichnung hier im Original). Zu diesen "Saalwächtern" zählt Meese übrigens auch seinen Kölner Kollegen Kai Althoff (*1966), der seinerseits mit Arbeiten bekannt wurde, die – ähnlich wie die Meeses – an das "Sixties" bzw. "Seventies-Revival" anzuschließen schienen, vgl. einf. Kempkes 2000 sowie Holert 2002. Hier dürfte Meese aber wohl eher an die bei Althoff prominent begegnenden, demonstrativen Bezugnahmen auf Männerbünde als verschworene Gemeinschaften anknüpfen, die – nicht nur, aber insb. den Sujets von Althoffs Malerei – zum Thema werden und zwischen Dandytum, Pathos und Humor oszillieren – u. international als Kiefer nachfolgende Beschwörung der "ghosts of the fatherland" rezipiert werden (s. etwa Saltz 2001). Vgl. hierzu auch das schon in seinem Titel, *Gebärden und Ausdruck*, einschlägige Assoziationen an die Prominenz von "Ausdruck" und "Gebärde" in der Kunst- u. Kulturgeschichte der frühen Moderne weckende Künstlerbuch von Althoff 2002 oder die Installation *Ein noch zu weiches Gewese der Urian-Bündner* (1999), s. DAbb. 568 u. die Abb. ebd., Tf. 52-58 u. in Roos 2000a, S. 380 sowie a. Dzewior 2000, den ein ebd. figurierender Text, der den Titel gebenden 'Teufelspakt' junger Männer beschreibt, aufgrund des Stichwortes "Astralleib" sogar direkt an Steiners *Geheimwissenschaft im Umriß* denken lässt. Die zur Installation gehörende "Teppichskulpturen" wiederum rufen – so man sie nicht formal mit Robert Morris' Filzplastiken in Verbindung bringen will – Assoziationen zu dem bereits erwähnten Teppich aus dem "Spukfall Lauter" auf, dessen Aufnahme zwei Jahre zuvor in der Mönchengladbacher Ausstellung zu sehen gewesen war, vgl. DAbb. 405b.

installierter Befriedigung durch einen 'neuen' Hang zur Malerei²⁵ – ein malerisches Œuvre vor.²⁶ Auch seine Installationen sind längst befriedet und mit der musealen Weihe kompatibel, die sie durch große Ausstellungshäuser erhalten: Die Assemblagen werden in Bronze gegossen, Material- und Bücheransammlungen in Spinde, Regale und Kammern sortiert, Kopien monumentalisiert und säuberlich gerahmt – während das Spektrum der Materialzitate, Zeichen und Referenzen 'stilsicher' weiterhin zwischen Pornographie und martialischen Provokationen, exuberanter Selbstbedienung in der Pop- und der Hochkultur, demonstrativer 'Personalisierung' und den bekannten 'geheimnisvollen' Chiffren, die auf Männerbündisches und Logen verweisen, oszilliert.²⁷

Wenn Kritiker und Katalogautoren – wie namentlich sein Sammler Harald Falckenberg – die Gelegenheit nutzen, Meese in eine entsprechende Patrilineage deutscher und internationaler "Geistes-" beziehungsweise 'Künstler-Helden' einzuschreiben, dann begeben sie sich letztlich nur auf Spuren, die dieser selbst an- und ausgelegt hat. In ersterem Rahmen ist, neben einer Reihe nicht minder illustrierter Vertreter von Kiefer bis Kippenberger, Beuys eine besonders markante Bezugsfigur – in Letzterem dagegen eine, die anders als Wagner oder "Zardo" eben *nicht* in vergleichbarer Prominenz beim Namen genannt, sondern auf dem Umweg über Gesten und Figuren ins Spiel gebracht wird. Darauf, dass diese auf Seiten der Rezeption richtig verstanden werden, scheint sich Meese freilich verlassen zu können. Zumal dann, wenn – wie das bei seinen Sammlern angenommen werden darf – eine Positionierung des Künstlers im Olymp der anerkannten 'Vorgänger' ganz im Interesse aller Beteiligten liegt.²⁸ "Hast Du Angst davor, die Kunst zu entmystifizieren?", fragt Angela Lampe

²⁵ Dass der 'neue' "Hunger nach Bildern" – ähnlich wie sein 'Vorläufer in den achtziger Jahren – als Markt- und Pressephänomen betrachtet werden muss, das zwar auf eine Tendenz in der Kunst antwortet, diese aber zugleich mit generiert, ist offenkundig. Vgl. zu dieser 'Entwicklung', die dann in 2003 durch mehrere Ausstellungen reflektiert bzw. weiter konsolidiert wurde, die Ausst. Kat. Deutsche Malerei/Frankfurt 2003 u. Lieber Maler/Frankfurt 2003, in Ersterer waren sowohl Meese als auch Althoff vertreten; in Letzterer Althoff (während Meese im selben Haus wenig später im Rahmen der Ausst. Grotesk! figurierte, vgl. hierzu den Ausst. Kat. Grotesk!/Frankfurt 2003 u. ebd. Falckenberg 2003, S. 191f.).

²⁶ Dies wurde von der Presse einhellig begrüßt u. zog weitere Vergleiche mit etablierten Künstlern nach sich; so etwa zu dem – in 2003 mit zahlreichen Ausstellungen geehrten – Martin Kippenberger (vgl. Buhr 2002) oder gar zu Max Beckmann (vgl. Bosch-Schairer 2003). Weit näher liegen mit Blick auf Meeses "Selbstbildnisse", die teilw. ähnlich wie schon die Installationen gern auf eine einschlägig gefärbte Mischung von Bildquellen unterschiedlicher Provenienz referieren (s. DAbb. 577 u. hierzu DAbb. 578a-c), allerdings Vergleiche in der eigenen Generation, etwa zu Bjarne Melgaard, vgl. DAbb. 575 u. DAbb. 576 – während sich Meese selbst den Maler Balthus demonstrativ zum Vorbild erklärt; vgl. *La Chambre secrète de BALTHYS par Jonathan Meese*, 2001, Abb. im Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 12/13; dieses Ensemble wurde 2004 auch in der Frankfurter Schirn komplett gezeigt, vgl. die nachf. Anm.

²⁷ Anschaulich zu betrachten etwa in der Schirn Kunsthalle 2004, vgl. hierzu den Ausst. Kat. Meese/Frankfurt 2004. Dies konkordiert mit der längst erfolgten Institutionalisierung seiner scheinbar so 'wilden' Referenzen: Ebenso wie der von Falckenberg 2002 u. Buhr 2002 als 'Vorbild' angeführte M. Kippenberger für die o. g. Ausst. Lieber Maler/Frankfurt 2003 das Leitmotiv lieferte, ebd. in der Schau Grotesk! prominent vertreten war, 2002/2003 mit mehreren Retrospektiven gefeiert wurde u. posthum Deutschland auf der Biennale von Venedig 2003 repräsentierte, ist auch Punk mittlerweile museumswürdig geworden – zumal in seiner zu guten Teilen von (bildenden) Künstlern mit getragenen deutschen Weiterführung, der *Neuen Deutschen Welle*, vgl. den Ausst. Kat. Beton/Düsseldorf 2002.

²⁸ Meese ist mittlerweile in zahlreichen großen Privatsammlungen (neben Falckenberg u. Boros etwa Saatchi) sowie in der Slg. zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland vertreten.

Meese zum Abschluss des Gespräches für die Zeitschrift *Kunstforum International*. Die Antwort fällt denkbar eindeutig aus: "Das geht gar nicht. Wenn man das versucht, ist man vernichtet."²⁹

– Markus Huemer: 'Starring with Polke into the Moon' –

"In this image you may see fragments of a virus called P.O.L.K.E. [...] It is [...] very intelligent. P.O.L.K.E.'s mystical word stems from the sacred language of Vedic praise and incantation. It is understood as an expression of the totality of creation."³⁰

Gänzlich anders scheinen demgegenüber die Arbeiten des Österreichers Markus Huemer (*1968) konfiguriert, der nach einer Ausbildung bei Peter Weibel in Wien sein Studium an der Kölner Kunsthochschule für Medien abgeschlossen hat. Zum einen arbeitet Huemer vorzugsweise mit digitalen Technologien, zum anderen legt er großen Wert auf eine theoretische Reflexion, die sich sowohl auf konzeptueller Ebene wie auch in Texten niederschlägt, welche er über die Arbeiten anderer Künstlerinnen und Künstler verfasst.³¹ Gerade dort jedoch, wo sich diese beiden Interessen kreuzen, fallen markante Parallelen zu Gesten auf, wie ihnen im Verlauf der Untersuchung schon mehrfach zu begegnen war – und wie sie, wenngleich im Rahmen einer ästhetisch und rhetorisch denkbar anders orientierten Kunstpraxis als bei Huemer, zuvor auch bei Jonathan Meese begegnen konnten.

Schon Mitte der neunziger Jahre beginnt Huemer damit, in seinen Werken demonstrativ auf Arbeiten und Namen bekannter Künstler zu referieren, die zugleich in der Kunstgeschichte als paradigmatische Positionen einerseits im Sinne von 'Marksteinen' der Kunstentwicklung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts geführt werden, andererseits in der Kunsttheorie vorzüglich dort diskutiert werden, wo es die Funktionen des Bildes zu fassen gilt. So umfasste seine Einzelausstellung in der Wiener Galerie Trabant (1995) unter anderem die Komplexe *layout – aus: die syntaktische kritik der repräsentation; portrait of V.I. lenin with cap, in the style of jackson pollock I* Ⓔ nr. 32 und *layout – aus: ich ist ein anderer: PRESENT-CONTINUOS-PAST(S) (1974); kap. III; fußnoten/textteile* Ⓔ dan graham, in denen gerahmte Text-Bild-Seiten als Auszüge aus einer theoretisch informierten – und ein entsprechendes Vermittlungsformat, nämlich das Buch aufgreifenden – Neuaneignung entsprechender "Stationen der Moderne" figurierten.³² War hier der Computer als

²⁹ Vgl. Meese/Lampe 2002, S. 194.

³⁰ M. Huemer, Begleittext zum Bild *.arcadia (05)* (2000), vgl. DAbb. 579ab u. die Abb. in Schaschl-Cooper 2003a, S. 88 (ges. Arbeit S. 88/89 u. S. 90); sowie für den entspr. Werkkomplex weitere Abb. der Reihe ebd., S. 86ff. u. 148ff.; hierzu a. den Beitrag von O. Zybok ebd., S. 32-36.

³¹ Vgl. neben der Homepage des Künstlers, über die neben einem Überblick über seine bis 1999 entstandenen Arbeiten auch eine Reihe seiner theoretischen Texte dokumentiert sind, <http://www.khm.de/~huemer/> [letzter Zugriff 05/2006]; sowie mit Blick auf die hier interessierenden Schwerpunkte insb. seinen Aufsatz für den *Kunstforum International*-Band *Das Magische I*; Huemer 2003 sowie Huemer/Frangenberg 1999; für einen breiten Überblick über die Arbeiten ab 1997 s. Schaschl-Cooper 2003a.

³² Vgl. für eine Dokumentation der Ausstellung die Homepage des Künstlers, Sektion "exhibitions", hier <http://www.khm.de/~huemer/exhibit/trabant/framea.htm> [letzter Zugriff: 05/2006].

'Datenprozessor' und 'neues' Medium der Kunst nur mittelbar präsent, nämlich in den gerahmten Ausdrucken der 'Layouts' sowie als Generator der Simulation eines "Drip-Paintings", das der Künstler an einer der Galeriewände platziert hatte, rückt er in der ebenfalls auf Pollock rekurrierenden Installation *The Rules are no Game* (1997)³³ in eine zentrale Position: Reproduktionen des Pollock-Gemäldes "No. 32" (1950)³⁴ finden sich auf einen Bodenbelag übertragen, der über Drucksensoren unsichtbar mit einem an das Internet angeschlossenen Computer verschaltet ist, als dessen 'Bildschirm' wiederum eine wandgroße Beamer-Projektion fungiert. Sobald Besucher den Raum betreten, lösen sie Signale aus, die vom Rechner verarbeitet werden, dessen Programm Auszüge aus einem Text des Philosophen Jacques Derrida konjunktivisch transformiert. Diese erscheinen in Echtzeit einerseits als 'Raumbild', andererseits werden sie ins Internet eingespeist, so dass eben jene 'Entgrenzung des Bildraums' realisiert wird, die in Pollocks "Drip Paintings" lediglich imaginär, als Möglichkeit angelegt erscheint.

Im Anschluss an diese Arbeit – mit der Huemer im darauf folgenden Jahr in die Ausstellung *net_condition* eingeladen wird – entsteht nun in rascher Folge eine Reihe weiterer Projekte, in denen offenkundig *eine* Schnittstelle zwischen 'alten' und 'neuen' Medien der Kunst besonders interessiert: Nämlich die, an der die Verständigung mit den Positionen etablierter 'Meister' der älteren und jüngeren Moderne mit der Referenz auf die "unsichtbaren Enden des Menschseins" beziehungsweise des Bildes zusammenfällt, die im jeweiligen Œuvre begegnet. So bildet Sigmar Polkes Gemälde *Pasadena* (1968)³⁵ den Ausgangspunkt für einen ganzen Werkkomplex, in dem Huemer unterschiedliche Aspekte des Zugangs zum 'Vor-Bild' akzentuiert: Zum einen dessen Pinselpunkt um Pinselpunkt erarbeitete, malerische 'Reproduktion' eines Zeitungsphotos, die das Bild eines 'Massenmediums' in Kunst zurück transformiert, zum anderen das Wechselspiel zwischen Inschrift und Darstellung, das der scheinbar wissenschaftlich-objektiven Beschreibung der in Ersterem dokumentierten 'All-Ansicht' die Spuren einer "Ikonographie des Unsichtbaren" einträgt und zugleich auf Letztere überträgt. In diesem Zuge werden von dem Jüngeren zusätzliche Referenzen installiert, die auch Polkes Umgang mit der eigenen Positionierung in einem entsprechenden Assoziationsfeld ansprechen. Während die interaktive Computerinstallation *Polke's Pasadena Stones* (2000) einen mithilfe der 'neuen Medien' realisierten Transfer des Gemäldes in den Realraum simuliert und es dabei mit dessen souveränem Umgang mit den

³³ 1998 in der Galerie Michael Janssen, Köln; vgl. die ausf., neben dem Konzepttext zur Arbeit und Photographien der Installation auch Filmaufnahmen der Projektion umfassende Dokumentation unter <http://www.khm.de/~huemer/exhibit/janssen/installa/framea.htm> [letzter Zugriff: 05/2006] sowie Tekampe 1998 u. die Abb. in Huemer/Frangenberg 1999, S. 282. Im darauf folgenden Jahr wurde die Arbeit im Rahmen der Ausstellung *net_condition* im ZKM Karlsruhe gezeigt; vgl. Druckrey/Weibel 2001 (im Kat. o. Abb.) sowie f. Installationsaufnahmen Schaschl-Cooper 2003a, S. 74ff.; zur Arbeit ebd. den Beitrag v. P. Weibel, S. 42-45.

³⁴ Die Arbeit befindet sich in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

³⁵ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 97.

"Lügen der Malerei" aufnehmen soll³⁶, knüpft der auf einen (Computer-) 'Virus'-Code namens "P.O.L.K.E." anspielende Begleittext zum Gemälde *arcadia (05)* (2000) auf dessen Arbeit mit der "Magie des Namens" und die 'Entdeckung' einer "Chiffrenschrift der Natur" in den Konstellationen des *Sternenhimmeltuchs* an³⁷; die Bilder der Serie *Starring with Polke into the Moon* (2001-2002) schließlich knüpfen sowohl in der Technik wie auch thematisch an die in Polkes *Pasadena*-Bild zum Zuge kommenden Transformationen an, während ihr Titel zugleich den Schulterchluss mit dem 'Meister' unterstreicht.³⁸ Ganz ähnliche Zirkel ziehen auch die anderen Projekte dieses Zeitraums: In der DVD-Installation *With Rothko at the Other End of Time* (2001)³⁹ findet sich die 'Essenz' von dessen malerischer Suche nach der 'Aura' des 'Absoluten' projektiv auf das elektronische Bild übertragen; in den Arbeiten *My Pictures are the Ashes of My Art (After Palermo)* (2001) und *The Life e. g.* (2002) wird ein ähnliches Prinzip auf das die Unendlichkeit feiernde *International Klein Blue* angewandt.⁴⁰ Gemeinsam ist allen diesen Arbeiten, dass sie ganze Kaskaden von Referenzen eröffnen, deren Fluchtlinien ihren Fokuspunkt jeweils dort finden, wo sich Synergien zwischen 'alten' und 'neuen' Medien erzeugen lassen: "Magische Kanäle", in denen Anspielungen auf die Virulenz bildmagischer Vorstellungen in der Moderne mit neuen Variationen auf die alte "Legende vom Künstler" als 'Medium' und 'Magier' zusammenfließen.⁴¹ Die von Huemer selbst in einem Text, der seine Arbeiten in den Kontext einer Reflexion über "das Magische"

³⁶ Vgl. DAbb. 580/Abb. in Schaschl-Cooper 2003a, S. 81ff. sowie in Huemer 2003, S. 144/145; s. hierzu neben Huemers eigenem Kommentar ebd. die ausf. Projektbeschreibung auf der Homepage des Künstlers, zu der neben dem Konzepttext auch eine Interpretation von Polkes Gemälde *Pasadena* (1968) gehört, s. DAbb. 581 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 165; vgl. <http://www.khm.de/~huemer/exhibit/janspolk/concepts/framee.htm> [letzter Zugriff: 05/2006].

³⁷ Vgl. DAbb. 579b u. die Abb. in Schaschl-Cooper 2003a, S. 88/89 (s. a. in Huemer 2003, S. 149); für Polke DAbb. 379a u. Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 165 sowie hierzu ausf. Kap. V.1., Abs. "Konstellationen".

³⁸ Vgl. die Abb. in Huemer 2003, S. 142 sowie in Schaschl-Cooper 2003a, S. 100ff.

³⁹ Vgl. die Abb. in Huemer 2003, S. 147 sowie in Schaschl-Cooper 2003a, S. 108ff.

⁴⁰ Vgl. DAbb. 582 u. die Abb. in Huemer 2003, S. 146 u. S. 141 sowie in Schaschl-Cooper 2003a, S. 114ff. u. 137ff. (*The Life e. g. (01)*) sowie S. 168ff. (*The Life e. g. (02)*). Dass die Betitelung von *My Pictures...* das bekannte Klein-Zitat "bewusst fälschlicherweise Blinky Palermo" zuordnet, mag einerseits – wie Huemer in seinem Artikel betont – die Bedeutungszuweisung der Farbe Blau bei beiden Künstlern amalgamieren; sie ruft jedoch *auch* die "Magie des Namens" auf, insofern mit Klein und Palermo zwei einschlägig heroisierte Künstler assoziiert werden, denen nachgesagt wird, dass sie 'für ihre Kunst' jung gestorben sind. Eine Reflexion auf die von Klein mit dem *I.K.B.* assoziierte Transzendierung des Bildraums hatte im elektronischen Medium bereits Holger Friese mit seiner prominent auf der *d X* vorgestellten WWW-Arbeit *Unendlich fast* (1995) geliefert, vgl. <http://www.thing.at/shows/ende.html> [letzter Zugriff 01/2004; in 05/2006 nicht erreichbar] u. hierzu Kuni 2000a, S. 147; zum *I.K.B.* im Kontext vgl. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?". 'Mediale' Grundlage des Blaus bei Huemer ist das sog. "Alphakanal"-Blau, das erscheint, wenn ein TV-Gerät oder ein Beamer auf den Videokanal eingestellt werden, aber (noch) kein Input-Signal erhalten (haben).

⁴¹ Dass Huemers Auseinandersetzung mit dem Konnex zwischen 'alten' und 'neuen' Medien auch von der kunsthistorischen Aufmerksamkeit angeregt worden sein dürfte, die diesem in jüngerer Zeit mit Projekten wie der Ausst. *Fotografie des Unsichtbaren* gewidmet worden ist, legt auch ein Blick auf die Arbeit *When Lingering Comes to a Standstill (01)* (2002) aus der Serie *.arcadia* (hier: 17) nahe, deren Flecken an die (Fingerabdruck-) "Fluidalphotographien" L. Dargets u. a. gemahnen, vgl. DAbb. 584 u. die Abb. im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 11/S. 28 sowie DAbb. 583ab u. die Abb. in Schaschl-Cooper 2003a, S. 146/147 (Text: "I'm concerned when at a young age they're trying to turn to a religion, especially when it's the black side of it.").

in der "Medienkunst" stellt, als Zwischenüberschrift gewählte Formel – "Prophetie und Divination der Projektion" – ist hier in mehrfacher Hinsicht richtig am Platz.⁴²

In und mit "Polkes Geist"⁴³ arbeitet Huemer auch weiterhin: Mit der Installation *Polke's Higher Beings Ordained... (Unfinished)* (2002)⁴⁴, die den Dialog von Licht und Schatten zweier in doppeltem Wortsinn 'reiner' Beamer-Projektionen⁴⁵ dem wohl bekanntesten Bild des 'Meisters' unterstellt, kehrt er noch einmal zu einer wichtigen 'Station' in dessen malerischer 'Karriere' zurück – wohl nicht zuletzt in der sicheren Gewissheit, dass solche Schulterschlüsse, ebenso wie sie Polkes eigene Aszension begleiteten, der Wahrnehmung im Kunstbetrieb besonders förderlich sind.⁴⁶ Ob Huemers Versuche, die Reflexionen entsprechender "Parallelprozesse" nicht nur sinnhaft-sinnstiftend, sondern auch ästhetisch-sinnlich zu formulieren, als gelungen bezeichnet werden können, lässt sich sicherlich kontrovers diskutieren. Von einem informierten Kunstpublikum verstanden werden seine –

⁴² Den Begriff der "Divination" bezieht Huemer auf seine DVD-Installation *Action Painting (Net Augurs) (01)*, 2002, in der lebende Finken durch ihre Flugbahnen das Licht einer Beamer-Projektion kreuzen und auf diese Weise die Lichtverhältnisse in dem ansonsten verdunkelten Raum bestimmen, also ein 'Raumbild malen'; zugleich sei – so Huemer – die "weißliche Hinterlassenschaft der friedlichen Finken" auf dem Boden als eine Art mit Pollocks "Drip Painting" assoziierbares "Drop Painting" zu verstehen, vgl. Huemer 2003, S. 139f. u. die Abb. ebd., S. 143; desw. zur Installation die Abb. in Schaschl-Cooper 2003a, S. 120ff. (sowie die 2003 entstandene Variante (02) mit Hühnern ebd., S. 190-191).

⁴³ Vgl. M. Huemer: *A Virtual Polke (Virtueller Polke)* (2003), DAbb. 586 u. Abb. Schaschl-Cooper 2003a, S. 200 (sowie in Zybok 2004, S. 5); für Polkes eigene 'Geister' bzw. 'Gespenster' vgl. DAbb. 441f.

⁴⁴ Vgl. DAbb. 585 u. die Abb. in Huemer 2003, S. 148 sowie in Schaschl-Cooper 2003a, S. 116 u. S. 126ff.; für das Referenzbild von S. Polke: *Höhere Wesen befahlen...* (1969) DAbb. 389 u. die Abb. im Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 156.

⁴⁵ McLuhan, dessen bekanntester Grundsatz der Medientheorie lautet, dass "der 'Inhalt' eines Mediums immer ein anderes Medium ist" (vgl. McLuhan 1964/1968/1994, S. 22; hierauf basiert die viel zitierte Sentenz: "Das Medium ist die Botschaft"), benennt in diesem Zh. eine 'Ausnahme': "Elektrisches Licht ist *reine* Information" (ebd. Hervorh. V. K.). In dieser – zunächst so 'modern' anmutenden – Formel wirkt zweifelsohne eben jene Tradition der Lichtmystik nach, die in der frühen Moderne im Kontext der Rezeption okkultur Traditionen wieder begegnet. Vgl. zur Lichtmystik einf. die in Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz" angegebene Literatur; spez. zur Elektrizität Asendorf 1989; Sicard 2000; sowie in Holländer 1994, S. 76f. u. das ebd., S. 77 abgeb. Plakat von Peter Behrens für die "Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft" (AEG), 1907.

⁴⁶ Es ist im Übrigen auch durchaus nicht so, dass Huemers Medien-Reflexionen eine kritische Distanznahme zu den Künstlern, auf die sie referieren, unterstellt werden muss – vielmehr findet sich unter den Texten, die der Künstler den auf diese Weise ins eigene Werk inkorporierten namhaften Kollegen gewidmet hat, beispielsweise auch ein anlässlich der (Wander-)Ausstellung mit *Arbeiten auf Papier* (s. d. Ausst. Kat. Polke/Hamburg 1999) ein Kurzporträt Polkes, das dessen entlang einer an 'Hauptwerken' orientierten Vita den 'Werdegang' "Vom Maler zum Alchemisten" würdigt, vgl. Huemer 1999. Einen Schritt weiter in der eigenen Positionierung geht Huemer in seiner Einzelausstellung im Malkasten Düsseldorf 2004, in der er nunmehr direkt Arbeiten Polkes mit einbezieht (u. a. die *Telepathische Sitzung II*, vgl. DAbb. 400) und die er über den Titel denn auch als Gemeinschaftsausstellung ankündigen lässt: "Markus Huemer – Sigmar Polke. Mein zweiter Bildungsweg".

mindestens auf medialer Ebene 'rechnerisch' 'kühl kalkulierten' – Fingerzeige auf die bereits etablierten 'Höheren Wesen' der Kunstgeschichte zweifellos.⁴⁷

– Christian Jankowski: Bezauberung nach allen Regeln der Kunst –

"Maestro Vitale: 'Die Idee, die du hast, ist definitiv positiv.'

Christian Jankowski: ' Ah !! Super !!'"⁴⁸

Auch in den Arbeiten des mit Huemer altersgleichen deutschen Künstlers Christian Jankowski (*1968) – der übrigens gemeinsam mit Meese an der Hamburger Kunstakademie bei Franz Erhard Walther studiert hat – nimmt das Spiel mit Referenzen auf Kunstgeschichte und Kunstbetrieb schon früh eine zentrale Stelle ein.⁴⁹ Anders als bei Huemer und bei Meese spielt die "Magie des Namens" hier jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Stattdessen liegt der Fokus mehr auf den Funktionen, welche die einzelnen Akteure im System der Kunst besitzen – und der Frage danach, welche Position in diesem Zusammenhang dem Künstler zukommt. Dessen Rolle wiederum wird von Jankowski zwar 'in Persona' übernommen beziehungsweise bleibt stets auf seine Person rückführbar – allerdings ohne dass er sie deshalb immer im Bild verkörpern müsste.

Wenngleich sich dieser 'Kunstgriff' weniger einem Zaubertrick als dem konzeptuellen Ansatz des Künstlers verdankt, kann eben jene Arbeit ein gutes Beispiel für dessen Umsetzung bieten, die Kunst und Zauberei unter einschlägigen Vorzeichen sinnfällig zusammenführt: *Mijn leven als duiv (Mein Leben als Taube, 1996)*. Das gleichnamige Video komprimiert die Dokumentation eines Ausstellungsprojekts, das Jankowski im selben Jahr auf Einladung von

⁴⁷ Ein gutes Beispiel hierfür bietet der Essay von Schaschl-Cooper 2003b, die nicht nur die unmittelbar auf Polke bezogenen Arbeiten 'durch Polke' liest, sondern den Vergleich auch rein positivistisch – d. h. ohne das Moment der 'aemulatio' bzw. der strategischen Referenz in die Diskussion mit einzubeziehen – zum Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit Huemers Arbeiten nimmt, indem sie etwa Formulierungen von Gohr 1984 zu Polke direkt auf Huemer zu übertragen vorschlägt. Daneben werden die auf Klein u. Rothko bezogenen Installationen zur in nomine an Picasso erinnernden "Blauen Periode" zusammengefasst; und schließlich ist – gewissermaßen 'ungeachtet' der meta-theoretischen Reflexionen des Künstlers zum Thema (s. Huemer 2003), an die sich Schaschl-Cooper auch in ihrem eigenen Resümee direkt anlehnt – von "Surrealität" und von "Magie" die Rede, während die Tatsache, dass Huemer "mit seiner Abschreibstrategie und den medial gemalten Übersetzungen von Referenzwerken der Kunstgeschichte wiederum Kunstgeschichte [schreibt]" (ebd., S. 23) eben *nicht* unter den Vorzeichen des Strategischen, sondern denen einer "Wahrheitssuche" gelesen wird, die aufdecke, "was üblicherweise hinter Schein und Technik verborgen bleibt." (ebd.).

⁴⁸ Dialogzitat aus Christian Jankowskis Video-Arbeit *Telemistica* (1999); hier legt der ital. Fernseh-Wahrsager "Maestro Vitale" Jankowski die Tarot-Karten, um dem Künstler Fragen zum Gelingen seiner geplanten Arbeit für die Biennale di Venezia 1999 zu beantworten. Vgl. zur Arbeit weiterf. unten u. DAbb. 591a-c sowie die Abb. im Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.; für das Zitat in dieser Übers. die dtsh. Untertertitel; im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 184 in leicht variiertes Übers.; im ital. Original im Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1999, Bd. 1, S. 290.

⁴⁹ Vgl. zu Jankowski einf. Stange 1998 u. 2000 sowie den Ausst. Kat. Enter/Luzern 1998, S. 9f.; desw. den Skripts ausgewählter Arbeiten dokumentierenden Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003 u. das Künstlerbuch Jankowski 2004.

Guillaume Bijl in der Antwerpener Galerie Lokaal 01 bestritt.⁵⁰ Hierfür lud er – nach eigenem Bekunden vom 'genius loci' inspiriert – einen veritablen Variété-Zauberkünstler dazu ein, ihn im Rahmen der Vernissage in eine Taube zu verwandeln. Während Letztere für die Dauer der Ausstellung in der Galerie in einem Käfig präsentiert wurde, waren die Besucher dazu aufgefordert, das Verhalten des verwandelten Künstlers zu beobachten und ihre Eindrücke in einem Gästebuch zu hinterlassen, bevor ihm der Zauberer anlässlich der Finissage wieder seine menschliche Gestalt zurück gab. Ähnlich wie der frühe Polke referiert Jankowski hier also weniger auf "Dogma und Ritual der Hohen Magie"⁵¹ denn auf deren populärere Variationen, in diesem Fall ein klassisches Zauberkunststück, wie es im Zirkus oder auf Varietébühnen zuhause ist; und er zieht es scheinbar vor, den "Magismus als Macht" an andere zu delegieren.⁵² Gleichwohl rückt er sich nicht nur in mehrfacher Hinsicht ins Rampenlicht: Als derjenige nämlich, der die wunderbare Transformation am eigenen Leibe erfährt – und in verwandelter Gestalt in seiner Ausstellung zugleich als Künstler wie als Kunstwerk alle Aufmerksamkeit auf sich vereint. Wenn er im rückblickenden Gespräch über die Arbeit darauf verweist, dass ihn "in Belgien auch das surrealistische Moment verzaubert" habe und "Antwerpen ein schöner, surrealistischer Rahmen" für diese Arbeit gewesen sei⁵³, dann unterschlägt er geflissentlich, wie präzise diese den 'genius loci' heraufbeschwört: Insofern nämlich, als die 'surrealistische' Kombination von "Taube im Käfig" und "Künstler-Magier" durchaus sehr konkret auf den Namen des prominentesten Surrealisten Belgiens referiert, in dessen Bildern sie denn auch direkt wieder zu finden ist⁵⁴ – und das lokale Publikum diesen Fingerzeig auch dementsprechend zu deuten gewusst haben dürfte. Dass ungeachtet der Delegation der Magie die Autorschaft am Kunstwerk *Mein Leben als Taube* nicht auf den Zauberer überschrieben wird – und folglich, anders als im Rahmen der Bühneninszenierung, im Rahmen der Kunst dieser dem Künstler assistiert und nicht etwa umgekehrt, bedarf wohl kaum eines weiteren Kommentars.

Die Prinzipien von Delegation, Rollentausch und wundersamen Transformationen, die begleitet von zielgenauen Referenzen nach allen "Regeln der Kunst" auf die Funktions-

⁵⁰ Vgl. DAbb. 587a-c u. die Abb. in Jankowski 2004, S. 7ff.; für weitere s. a. Stange 2000, S. 12/13 u. in Stange 1998, S. 31/32; zur Arbeit ebd., S. 32 sowie Jankowski/Steiner 1998, S. 29f. u. das Skript ist im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 76ff.

⁵¹ In Anlehnung an Lévi 1856/1927ab.

⁵² Letzteres unterscheidet seine Arbeit auch von einem bereits historischen 'Vorläufer' (nicht: Vorbild, wenngleich die Arbeit mit einer Abb. in einem verbreiteten Buch zur Videokunst in Deutschland vertreten ist, also Jankowski durchaus hätte bekannt sein können): Marcel Odenbachs Video-Performance bzw. Performance-Video *Das grosse Missverständnis* (1978), wo Odenbach sich selbst als Bühnen-(Zauber-)Künstler inszeniert – und in der Art und Weise seines Auftretens die mit einschlägigen "Bildern vom Künstler" oszillierende Rolle des Trick-Artisten parodiert; vgl. die Abb. in Herzogenrath 1982, S. 222; weiterf. zu Odenbachs Arbeit Kacunko 1999, S. 100ff.

⁵³ Vgl. Jankowski/Steiner 1998, S. 29.

⁵⁴ Vgl. René Magritte: *Le thérapeute* (1937), DAbb. 588a u. die Abb. in Torczyner 1979, Nr. 82/S. 70; das Bild seinerseits steht in einer Reihe von verwandten Gemälden, in welchen der Vogelkäfig durch Gemälde des Künstlers ersetzt ist; ebenfalls 1937 ließ sich Magritte in entsprechender Position photographieren, vgl. DAbb. 588b u. die Abb. ebd., Nr. 81.

weisen des "Betriebssystems" angewendet werden⁵⁵, stellen das Grundgerüst einer Arbeitsweise dar, die in der Folge rasch zum 'Markenzeichen' des Künstlers wird. Fast immer ist es dabei das Medium Video, das die Synthese der entsprechenden Kunstgriffe unterstützt und sich in diesem Sinne besonders geeignet erweist, der "Vehicle Art" als 'magischer Kanal' zu dienen: Sei es, dass sich die Protagonisten seiner 'Bühnenstücke' doppelten können, um im 'dialogischen Selbstgespräch' das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter zu reflektieren⁵⁶; sei es, dass er – in einer Verdopplung der Zeitschleife zur 'in beiden Richtungen befahrbaren' Unendlichkeitsacht – bekannte Künstlerinnen und Künstler zu Kindern verjüngt, die im Jahr 2007 in der Hamburger Galerie der Gegenwart, angeführt von deren ebenfalls zu kindlicher Gestalt mutierten Direktor Uwe Schneede, über ihre in der Sammlung vertretenen Arbeiten parlieren.⁵⁷ Im Band *Direktor Pudel* (1998) wird der damalige Leiter des Hamburger Kunstvereins, Stephan Schmidt-Wulffen, dem Vorbild von Mephistopheles folgend, in eine eher putzige Variante der traditionellen Täuschungsfigur des Teufels transformiert⁵⁸; während in *Flock* (2002) Galeriebesucher von einem professionellen Illusionisten in eine Schafherde verwandelt werden, um sich auf diese eigenwillige Weise 'die Bilder erklären' zu lassen – darunter passender Weise Photographien aus Anna und Bernhard Johannes Blumes Serie *Transzendentaler Konstruktivismus* (1992-1994), in welchen sich die Künstlerin und der Künstler als 'Medien' präsentieren.⁵⁹

⁵⁵ In Anlehnung an Bourdieu 1992/2001 u. Wulffen 1994a.

⁵⁶ Vgl. das Projekt *Enter* (1997) u. hierzu Jankowski/Steiner 1998, S. 28 sowie die Dok. im Ausst. Kat. *Enter/Luzern* 1998, S. 31; eine ähnliche 'Doppelung' begegnet auch in Jankowskis auf die Netzkommunikation Bezug nehmendem Projekt *Let's Get Physical/Digital* (1997/1998), in dem Laiendarsteller die elektronischen Briefwechsel zwischen dem Künstler und seiner Freundin, Una Szeemann, nachstellen; vgl. die Dokumentation in Jankowski 1999.

⁵⁷ Vgl. Chr. Jankowski: *Galerie der Gegenwart, 2007* (1997); im Entstehungsjahr gezeigt u. a. auf dem *art forum* Berlin 1997 und mittlerweile in die Sammlung der Kunsthalle eingegangen; vgl. zur Arbeit a. Stange 2000, S. 13 u. die Abb. ebd., S. 11. Die "Galerie der Gegenwart" wurde als von O. M. Ungers entworfener Anbau für die Hamburger Kunsthalle im Jahr 1997 eröffnet, um den entsprechenden Sammlungsbereich sowie Leihgaben aus Privatsammlungen präsentieren zu können.

⁵⁸ Vgl. DAbb. 590 u. die Abb. in dem diese sowie die i. F. angesprochene Arbeit *Flock* (2002) zusammenfassende Künstlerbuch *Magic Circle*, s. Jankowski 2004, S. 47ff.; f. d. Skript s. a. den Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 117ff. Die Wahl des Pudels verdankt sich keineswegs, wie dies Philipp Kaiser im Basler Katalog behauptet, dem Umstand, dass es sich um das "Wunschtier" des Kunstvereinsdirektors gehandelt habe (vgl. ebd., S. 10) – vielmehr betont Schmidt-Wulffen in seinem Beitrag für *Magic Circle*, dass er einer anderen Tierart oder Hunderasse den Vorzug gegeben hätte; s. Jankowski 2004, S. 73. Während es im Künstlerbuch dem Text des beteiligten Varietézauberers überlassen bleibt, den Konnex zu "des Pudels Kern" herzustellen (ebd., S. 85f.; freilich handelt es nicht wie in Goethes *Faust* um ein schwarzes, sondern um ein sich um ein weißes, getrimmtes Tier), zieht Schmidt-Wulffen tatsächlich Beuys' *Coyoten* zum Vergleich heran.

⁵⁹ Vgl. für das Skript u. Abb. ausf. Jankowski 2004, S. 81ff. (sowie im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 125ff. (dtsh. S. 131ff.)). Während die Arbeit der Blumes (s. DAbb. 426ab) im engl. Original-Skript korrekt u. betontermaßen als "a sequence of largescale photographs which shows the artists mainly as mediums [...]" beschrieben wird (ebd., S. 128), wird dieser Konnex in der dtsh. (Rück-)Übs. ("die das Künstlerpaar [...] als Auslöser und Opfer unfreiwilliger Situationen zeigen", ebd., S. 132) leider unterschlagen – die Wahl der von den Schafen betrachteten Kunstwerke (desw. etwa *I Put a Spell on You* von Aura Satz) ist in jeglicher Hinsicht sinnstiftend und gehörte zum Produktions- bzw. Präsentationskontext des Videos, der Ausst. *Con Art: Magic/Object/Action* (Site Gallery, Sheffield, 2002, vgl. hierzu weiterf. unten).

Ungeachtet dieser Nutzung der 'Magie' des Mediums⁶⁰ muss es dabei keineswegs immer um Magisches im eigentlichen Sinne gehen – gleichwohl kann man den Eindruck gewinnen, dass sich Jankowski die "Prophetie und Divination der Projektion" nicht nur in seiner *Biennale-Arbeit Telemistica* (1999) zu nutze machen will, die explizit auf eine populäre Medienvariante der divinatorischen Praxis referiert:⁶¹ Hier wurden Damen und Herren, die auf italienischen Fernsehsendern einer entsprechenden Profession nachgehen, vom Künstler im Vorfeld konsultiert und gefragt, ob seiner geplanten Arbeit für die Großausstellung wohl der gewünschte Erfolg beschieden sein werde. In Venedig selbst waren dann die Live-Mitschnitte der Anrufe zu sehen – so dass sich die Anrufungen eines günstigen Schicksals als "Self Fullfilling Prophecy" bewähren konnten.⁶² Nun mag der Anwendung dieser Arbeitsweise nicht immer ein derart 'voraussagbarer' Erfolg beschieden sein: Als der Künstler, 2000 für den "Preis der [Berliner] Nationalgalerie für junge Kunst" nominiert, zu entscheidenden Ausstellung eine Arbeit einreichte, die aus vier die Kandidaten bereits zu Preisträgern kürenden Laudationes bestand⁶³, ließ sich die Jury jedenfalls nicht von der "Prophetie und Divination der Projektion" der auf Jankowski zugeschnittenen Version bestechen – sondern vergab die geldwerte Ehrung an seinen Kollegen Dirk Skreber.⁶⁴ Und auch von einer Kirche, die sich nach dem Vorbild seiner Videoarbeit *The Holy Artwork* (2001) gegründet hätte, in der Jankowski sich von einem veritablen Fernseh-Prediger bei der Verbreitung seines Credo unterstützen lässt, ist bis dato nichts bekannt. Die 'Gemeinde'

⁶⁰ In Sinne der oben in Kap. VIII.1., Abs. "Magische Kanäle", ausgeführten Aspekte; wobei eine Arbeit wie *Galerie der Gegenwart 2007* die von G. Méliès mit dem "Stopp-Trick" assoziierte 'Verwandlungskunst' nicht – wie dies in zahlreichen zeitgenössische Medien-Werken im künstlerischen ebenso wie im kommerziellen Bereich der Fall ist, die sich für 'Metamorphosen' des "Morphing"-Verfahrens bedienen (vgl. hierzu Kuni 2002c, S. S. 81-83, insb. S. 82f. u. weiterf. Kuni 2000c) – mithilfe der Technologie, sondern des von der Narration eröffneten Imaginationsraums realisiert; *Mijn leven als duiv*, *Direktor Pudol*, *Flock* und die i. F. vorgestellte Arbeit *Telemistica* wiederum verschränken die Illusionskunst der Varietézauberei mit den 'Bühnen' des Kunstbetriebs.

⁶¹ Vgl. DAbb. 591a-c u. die Abb. im Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P. sowie für Hintergrundmaterial im Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1999, Bd. 1, S. 290-293; ebd. S. 290 auch die an die 'Medien' gerichteten Standard-Fragen; ausf. dok. im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 181ff.; zur Arbeit s. a. Denk 1999.

⁶² Als solche konnten sie denn auch – dem von Biennale-Kurator Harald Szeemann im Katalog ausgerufenen Motto "d'APERTO über All ist ein Orakel" entsprechend – von der Kunstkritik gewürdigt werden, nach der die Installation den Status eines "Publikumsrenners" beanspruchen durfte, vgl. Szeemann 1999, S. XIX ("[...] è oracolo"] u. hierzu Bianchi 1999c, S. 165 sowie Hübl 1999b, S. 51/52.

⁶³ Vgl. Chr. Jankowski: *Herzlichen Glückwunsch* (2000), Dok. unter <http://www.freunde-der-nationalgalerie.de/jankowski.html> [letzter Zugriff 05/2006]; im Kontext des Preises s. a. Hübl 2001.

⁶⁴ Die Preisvergabe an Skreber wurde allgemein als Beleg für die konservative Haltung der Nationalgalerie(-Jury) gewertet; als 'Favorit' galt seinerzeit freilich nicht Jankowski, sondern der in Berlin lebende Isländer Ólafur Elíasson; ebenfalls höhere Chancen als Skreber wurden der vierten im Bunde der Nominierten, der Malerin Katharina Grosse zugebilligt. Jankowskis Arbeit wurde nichts desto weniger 2001 von den "Freunden der Nationalgalerie" für die Sammlung des Hamburger Bahnhof/Museum für Gegenwartskunst erworben.

internationaler Kuratoren, Kritiker, Sammler und Galeristen hat ihm allerdings im Grunde längst die entsprechenden 'Weihen' erteilt.⁶⁵

Wohl kaum zufällig haben einige von Jankowskis Arbeiten – darunter auch *Mein Leben als Taube* – sogar Eingang in eine populäre Filmkomödie mit sprechendem Titel gefunden: *Viktor Vogel, Commercial Man* (2001) handelt ausgerechnet vom Aufstieg eines eigentlich eher untalentierten Werbers, der sich aufgrund der eigenen Einfallslosigkeit geschickt bei den Ideen seiner Freundin, einer Künstlerin, bedient – um auf diese Weise an ihrer statt mit der 'Faszination' der Bilder eine glanzvolle Karriere im kommerziellen Geschäft zu machen.⁶⁶ Äußerst 'eingängig' funktionieren nämlich auch die 'Vorbilder' in seinem eigenen Œuvre. Doch wiewohl nicht wenige von ihnen die 'Sets' kommerzieller Medienproduktionen übernehmen, um im entsprechenden Rahmen auf ein Kunstpublikum zugeschnittene Drehbücher zu installieren, lässt sich schwerlich behaupten, dass Jankowski deren Strategien *in toto* auf seine Arbeit übertragen würde. Immer handelt es sich um orts- und kontextbezogene Reflexionen auf Strukturen und Mechanismen des Umgangs mit 'Inneren' und 'äußeren' Bildern sowie ihrer Produktion und Distribution, die sich in der Wahl der Mittel am Kriterium des Angemessenen orientieren – und dabei im Mediengebrauch auf Brechungen setzen. In diesem Gestus als solchem mögen sie sich zwar auch von so manchem Werbespot nur wenig unterscheiden – zumal dann, wenn man sie *auch* als 'Werbung' für den Künstler Jankowski verstehen kann.⁶⁷ Und nicht nur in den Metaphern der 'Texte zur Kunst' wird diese Arbeitsweise mittlerweile mit dem Begriff "Magie" belegt⁶⁸ – den der Künstler seinerseits auch gern als Etikett für seine auf einschlägige Kunstgriffe

⁶⁵ Vgl. DAbb. 592a-c u. die Abb. im Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002, S. 28/29 u. S. 30/31 sowie das Skript ebd., S. 47ff. u. im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 209ff. Während sich Jankowski für die 'Pathosformeln' der 'Performance' seines Auftritts im Studio an dem kunstgeschichtlichen 'Vorbild' eines Gemäldes des spanischen Barockmalers Juan Bautista Maino orientierte, das einen vor der Staffelei zusammengebrochenen Maler zeigt, dessen Bild von einem Engel vollendet wird (s. hierzu Ph. Kaiser im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 8), wurde die Predigt von dem Fernsehpfarrer bzw. -missionar entwickelt.

⁶⁶ Vgl. *Viktor Vogel. Commercial Man*, R. Lars Kraume, D 2001 (104 min.) sowie den nach dem Drehbuch von L. Kraume u. T. Schlesinger entstandenen Roman von Raumer 2001; der Film greift auf Jankowskis Arbeiten *Die Jagd* (1992) und *Mein Leben als Taube* (1996) zurück. Jankowski seinerseits nutzte die Szenen des Films für seine Arbeit *Rosa* (2001), die Szenen aus dem Spielfilm nutzt und 'durchbricht', indem sich die Schauspieler mitten in der Handlung der Kamera zuwenden, um mit Interview-Fragen zu beantworten; vgl. das Skript im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 87ff.

⁶⁷ Letzteres gilt nicht nur für *Mein Leben als Taube* (1996), *Telemistica* (1997) und – wenngleich nicht allein auf Jankowski fokussiert – für *Herzlichen Glückwunsch* (2000), sondern auch für weitere Arbeiten, die Jankowskis Arbeit (und Erfolg) als Künstler in den Mittelpunkt stellen; so etwa *Kunstwerk verzweifelt gesucht* (1997), *Mein erstes Buch* (1998; hierzu Jankowski 1998 u. Kuni 1998); die urspr. als ebensolche fungierende *Diplomarbeit* (1998) u. den aus einem projektbezogenen Lehrauftrag hervorgegangenen *Schulungsfilm* (2002) oder die DVD-Arbeit *Bravo, Jankowski* (2003); diejenigen nicht eingerechnet, die sich ebenfalls mit Mechanismen des Kunstbetriebs beschäftigen; vgl. neben *Flock* (2002) etwa *The Matrix Effect* (1999) u. *Point of Sale* (2002). Vgl. zu *Kunstwerk verzweifelt gesucht* und *The Matrix Effect* die Skripts im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 51ff. u. S. 149ff.

⁶⁸ Vgl. Baur 2003, S. 48; 2002 war Jankowski in der Ausst. *Con Art: Magic/Object/Action* (Site Gallery, Sheffield) vertreten, die den Konnex zwischen Magie bzw. 'magischer' Illusionskunst und Bildender Kunst fokussierte, als deren Co-Kurator sich mit Pier Giorgio Varola ein professioneller (Zirkus-)Magier engagierte, vgl. den Ausst. Kat. *Con Art/Sheffield 2002*. Mit dem 'Gegenbild' des "Scharlatan" wiederum wird ebenfalls entspr. operiert, vgl. den als "streng vertraulich[e]" Warnung gefassten Beitrag von M. Gioni im Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003, S. 20ff.

referierenden Arbeiten utilized.⁶⁹ Mit einer alle Register ziehenden 'Rhetorik der Hermetik' hat alles dies jedoch denkbar wenig gemein. Vor allem aber verzichtet Jankowski auf die Überwältigungsstrategien, derer sich wiederum nicht nur die kommerzielle Medien- und Popkultur, sondern auch so manche Kunst mit 'neuen' Medien zu bedienen weiß.

Letztere begegnen – wiewohl noch mit 'handwerklichen' Mitteln umgesetzt – eher bei Jankowskis auf den "Allvater" "ERZRICHD WAGNER" schwörenden ehemaligen Mitstudenten Meese und verbinden diesen mit einem amerikanischen Kollegen, der in seinem 'opus magnum' eine 'coniunctio' von Hoch- und Popkultur sowie von 'alten' und 'neuen' Medien im Zeichen eines von 'Geheimnissen' nachgerade überladenen 'Gesamtkunstwerks' zelebriert: Matthew Barney.

– Matthew Barney: Der Aufstieg des 'Entered Apprentice' –

"Barney's work has always involved a carefully balanced combination of exoteric and esoteric elements, aspects that anyone can follow and enjoy mixed up with cryptic signs and personal myths almost impossible to decipher."⁷⁰

Bei Matthew Barney (*1967) war es keineswegs von Anfang an abzusehen, dass sein Name dereinst bevorzugt mit "esoterischen Elementen" in Verbindung gebracht – und mit demjenigen von Joseph Beuys in einem Atemzug genannt werden würde.⁷¹ Bekannt machte sich der amerikanische Künstler nämlich ab Ende der achtziger Jahre zunächst mit sportiven Performances in Galerie- und Ausstellungsräumen. Deren Videoaufzeichnungen wurden dem Publikum im Rahmen von Rauminstallationen präsentiert, in denen zugleich die während der Kletter- und Turnakte an Wänden und Decken benutzen Utensilien zu sehen waren: Elemente gewöhnlicher Free-Climbing-Ausrüstungen fanden sich dabei mit eigenwilligen, organisch geformten Konstruktionen von 'Sportgeräten' kombiniert, deren Form und Verwendung durch den nahezu nackt agierenden Performer an bizarre, autoerotisch aufgeladene Exerzitionen denken ließ.⁷² Der im Vollzug eines 'Kunst-Rituals' an seine Grenzen getriebene "Körper im Schmerz" mochte fern an Gina Panes Performances erinnern –

⁶⁹ So namentlich in dem bereits erwähnten Künstlerbuch *Magic Circle*, vgl. Jankowski 2004.

⁷⁰ Vgl. Bryson 1995, S. 29 (dtsh. Übs. ebd., S. 36). Aus dem Zh. des Essays geht hervor, dass Bryson hier weniger konkrete Referenzen auf Esoterisches im Sinn hat, als eine metaphorische Verwendung von Begriffen wie "esoterisch" u. "hermetisch" ausgeht, die jedoch zugleich das Potential beinhalten, beim Wort genommen werden zu können. Vgl. weiterf. unten.

⁷¹ Brysons Bemerkung datiert wohlgermerkt 1995. Vgl. für einen opulenten Einblick in die Bildwelt des Künstlers den Ausst. Kat. Barney/Köln 2002; für einen an weiterf. Referenzen reichen Überblick über die Werkentwicklung hierin Spector 2002; desw. neben den Beiträgen von N. Bryson, T. Nichols Goodeve, M. Onfray u. K. Seward in der Zeitschrift *Parkett*, Nr. 45, Dez. 1995; die Artikel von Holert 1994; Morgan 1995; Crump 1996, Saltz 1996 u. Kimmelman 1999; auf einzelne Beiträge wird i. F. noch kontextbezogen zu verweisen sein.

⁷² N. Spector schreibt in diesem Zh. treffend von einem "Hindernisparscours [...] – einer Mischung zwischen Krafraum und SM-Fetischclub", vgl. Spector 2002, S. 4. Zunächst agiert der Künstler hier noch nicht nackt, sondern in der 'amerikanischen Freizeit-Uniform' Jeans und T-Shirt, vgl. die Abb. in Seward 1995, S. 62/63 (*Drawing Restraint 2*, 1988); weitere Abb. von Arbeiten dieser Phase ebenfalls in *Parkett*, Nr. 45, 1995, S. 28ff. sowie bei Spector 2002, S. 4-10. Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit war laut Barney seine zu Collegezeiten begonnene "Sportlerkarriere", vgl. Barney/Doswald 1996, S. 314.

thematisch näher schienen hier jedoch eher die ähnlich provokant mit der Sexualisierung von Versatzstücken der amerikanischen College- und Alltagskultur arbeitenden Kollegen von der kalifornischen Westküste – Mike Kelley und Paul McCarthy zu stehen.⁷³ Von diesem Umfeld wiederum unterschieden sich Barneys Arbeiten allerdings schon zu dieser Zeit in einem wesentlichen Punkt: In der systematischen und von Werk zu Werk weiter vorangetriebenen Entwicklung eines eigenen, 'hermetisch' wirkenden ästhetischen Kosmos und Zeichensystems.⁷⁴

Anfang der neunziger Jahre beginnt Barney damit, den Referenzraum wie auch das 'Personal' seiner Performances allmählich zu erweitern. Konstant bleibt dabei neben der Vorliebe für organische und an Organisches erinnernde synthetische Materialien – allen voran die bereits in seinen Kletteraktionen zum Einsatz gebrachte Vaseline, aber auch Gummi, Latex und Schaumstoff – die Anbindung an eine Körperästhetik und -symbolik, in der anatomische und sexuelle beziehungsweise sexualpsychologische Bezüge mit dem Assoziationsfeld sportlicher und spiritueller Exerzitionen oszillieren.⁷⁵ Hinzu treten ein an eben dieses (Be-)Deutungsspektrum anknüpfendes Grundvokabular 'heraldischer' Bildzeichen⁷⁶ und eine wachsende Schar die entsprechenden Aspekte gleichsam 'verkörpernder' Assistenzfiguren, während die Hauptrolle(n) in den zunehmend komplexen Narrationen allerdings nach wie vor der Künstler selber spielt. Unter Letzteren – die aufgrund des Prinzips der Verkörperung als Barneys 'Alter Egos' erscheinen und in diesem Sinne die

⁷³ Vgl. zu Panes Performances unter diesem Aspekt Künkler 1997; zu Kelleys u. McCarthys Performances einf. den Ausst. Kat. Actions/Los Angeles 1998, S. 114ff. u. S. 101ff. Speziell mit Blick auf die College-Kultur ist auf Kelleys Projekt *Alma Pater (Wolverine Den)*, 1990 zu verweisen; vgl. den Ausst. Kat. Kelley/Frankfurt 1992 u. zu Kelley – dessen Arbeiten der siebziger u. achtziger Jahre im Übrigen reich an Referenzen auf okkulte Traditionen sind – ausf. den Ausst. Kat. Kelley/New York 1993 sowie Kelley/Jocks 2001 (ebd. auch Abb. zu einigen frühen Performances; zu seinen einschlägigen Arbeiten auch im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, S. 148f.). Barney ist zwar Absolvent eines Ostküsten-College, nämlich Yale; gleichwohl lassen sich zahlreiche thematische Parallelen insb. zu Kelleys Arbeiten ziehen – wohingegen die beiden Künstler in ihrer Ästhetik deutlich voneinander differieren.

⁷⁴ Nicht zu Unrecht wird in der Sekundärliteratur (etwa bei Holert 1994 u. Bryson 1995) darauf verwiesen, dass es bereits in den frühen Performances bzw. Performance-Videos dezidierte Gesten einer 'hermetischen' Versiegelung gibt – begonnen mit dem demonstrativen verschließen aller Körperöffnungen (vgl. die 1989-1991 entstandenen Performance-Videos; etwa *FIELD DRESSING (orifill)*, 1989 u. *MILE HIGH Threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR*, 1991, Stills in Spector 2002 u. b. Bryson 1995, S.37f.); die Interpretationen gehen jedoch überwiegend auf den Deutungsradius der Psychoanalyse aus, den heran zu ziehen nicht nur Barneys anal-sadistische Exerzitionen u. sein anatomisch-erotisches Formen- und Zeichenvokabular, sondern auch die Titel der Arbeiten jener Zeit denkbar nahe legen. Körperöffnungen (u. deren Verschließung bzw. Öffnung für etwas) spielen freilich auch in spirituellen Traditionen eine Rolle; so diejenigen des Kopfes in der jüdischen Mystik bzw. magischen Kabbalistik; die durch Stigmata in der biblischen u. christlichen Tradition; die des Körpers insgesamt in der Sexualmagie. (vgl. Kuni 1995, S. 131ff. zu den Entsprechendes thematisierenden Arbeiten Victor Brauners).

⁷⁵ Vgl. hierzu neben den zahlreiche Thesen anderer Autorinnen u. Autoren referierenden Ausführungen von Spector 2002 insb. die Interpretationen von Barneys frühen Arbeiten durch Bryson 1995 sowie Seward 1995.

⁷⁶ Allen voran der Grundriss eines amerikanischen Football-Stadions, der – als Silhouette sowie als plastische Form – bereits in den Performance-Videos Ende der achtziger Jahre begegnet und später zum tatsächlich als 'Wappen' ausgestalteten Leit-Signet der *Cremaster*-Serie (1994-2002) wird, vgl. etwa die Standphotos aus *FIELD DRESSING (orifill)* (1989), DAbb. 593 u. Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 7; die (Performance-)Installation auf der *d IX*, 1992 (vgl. die Abb. in Barney/Doswald 1996, S. 317) sowie den Einband des Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, auf dem die 'Wappen' in Reihe figurieren, DAbb. 595.

Entfaltung 'kaskadierender Bilder vom Künstler' ankündigen⁷⁷ – begegnet 1991 zusammen mit dem legendären Football-Spieler Jim Otto erstmals ein veritabler 'Zauberkünstler', nämlich der 'Entfesselungsartist' Harry Houdini, der auch später noch, als sich die Bilder sportlicher Exerziten zunehmend in von geheimnisvollen Zeichen überbordende Tableaus verwandeln, eine prominente Position im Kosmos des Künstlers behaupten wird.⁷⁸; einem Helden, von dem Barney schon wenig später behaupten wird, er habe für

"sich [...] gewissermaßen die potentielle Energie einer hermetischen Praxis nutzbar gemacht und dann bei einem äußerlichen Akt des Verschwindens eingesetzt."⁷⁹

Wenngleich der Kampf der beiden antagonistischen 'Doppelgänger'-Figuren vorerst zu keiner Entscheidung führt, sondern beide gleichermaßen von jenem vorzüglich mit der amerikanischen Kultur assoziierten 'Sportsgeist' getrieben sind, auf den Barney schon in seinen frühen Aktionen fokussiert, mag man rückblickend im Auftritt des 'Magiers' die Vorzeichen einer zunehmenden Hinwendung zu Referenzen auf Traditionen europäischer Provenienz entdecken.⁸⁰

Ist es ein Zufall, dass zeitgleich in Barneys monomanem 'Pluriversum' die "plastische Imagination" einer *Hybris* erscheint, deren Qualitäten durchaus an Joseph Beuys' Kunstpille erinnern können?⁸¹ Zu beobachten ist jedenfalls, dass mit dem internationalen Erfolg des Künstlers eine explizite 'Internationalisierung' seiner 'mythologie personelle' einsetzt: Für seine Kasseler *documenta*-Performance wird die Football-Mannschaft durch über ihre Tartans als Clans-Mitglieder ausgewiesene Truppe von Dudelsack-Spielern 'ausgewechselt'; wenig später tauchen als – freilich nicht weniger wettkämpferisch agierende – Gegenspieler der soldatisch-sportlich disziplinierten Uniformträger duellierende Satyrn

⁷⁷ Vgl. zu Barneys "Personae" den Artikel von Crump 1996.

⁷⁸ So in dem oben bereits angesprochenen Zyklus, den Barney im Rahmen des *TRANSEXUALIS*-Projekts (1991) vorstellt, hierzu gehören die (Performance-)Videos *The Jim Otto Suite*, [*facility of INCLINE*], [*facility of DECLINE*], *Radial Drill* (alle 1991) sowie später *OTTOshaft* (1992, *documenta IX*); vgl. hierzu ausf. Spector 2002, S. 11ff.

⁷⁹ Vgl. Barney/Siegel 1993, S. 66; hier zit. n. d. dtsh. Übs. im "Großen Cremaster-Glossar" des Ausst. Kat. Barney/Köln 2002 (Wakefield 2002), das bezeichnender Weise ausgerechnet dieses Selbstzitat zum Stichwort Houdini liefert; ähnlich auch in Barney/Doswald 1996, S. 320 ("Houdini besitzt [...] einen hermetischen Charakter, der von Disziplin und Magie gleichermaßen geprägt ist."). Vgl. desw. Barney zu Houdini in Barney/Sans 1995 sowie Barney/Goodeve 1995.

⁸⁰ Barney selbst betont freilich später, dass zwar ein "Grossteil" seiner "Ikonographie eine amerikanische" sei, gleichwohl jedoch die "Bezüge zur griechischen und keltischen Mythologie" eine ebenso wichtige Rolle spielten u. insgesamt – "wenn [...] man das Destillat der Idee berücksichtigt, [...] dieser geographische Bezug verschwindet" (vgl. Barney/Doswald 1996, S. 317) u. setzt noch nach, dass schließlich auch "die Wurzeln dieses Fitnesskultes [...] in England" lägen (ebd., S. 318).

⁸¹ Vgl. zur *Hybris*pille, die Barney selbst als "eine Glukosetablette, eine Art Placebo in dieser Narration, die voller binärer Beziehungen ist [...]" beschreibt, "zwischen dem Zustand der Hybris und einem Zustand, der sich auf der anderen Seite der Schwelle befindet. Ein übermächtiger Zustand, der aus diesem hermetischen Verständnis hervorgeht." (Barney/Romney 1999, S. 99, zit n. Spector 2002, S. 11/Anm. 21; Hervorh. V. K.), Bryson 1995, S. 41 sowie ausf. Spector 2002, S. 9ff.; die Arbeiten *ANABOL [A]: PACE CAR for THE HUBRIS PILL* u. *ANABOL [A]: PACE CAR for THE HUBRIS PILL (équipe)* (beide 1991) hierzu weiterf. auch den gleichn. Ausst. Kat. Barney/Rotterdam 1995.

auf.⁸² Zu ihrer vollen Entfaltung gelangt sie freilich erst in den fünf Spielfilmen des *Cremaster*-Zyklus (1994-2002)⁸³, dessen Titel sich dem lateinischen Fachausdruck für den männlichen Hodenmuskel verdankt – und assoziieren lässt, dass das gesamte Œuvre im Innersten von eben jenen Kräften zusammen gehalten wird, welche die 'ursprünglichste' Art der männlichen Schöpferkraft in nuce regulieren.⁸⁴ Im Zyklus selbst fungiert die biologisch-biologistische Metapher als bis ins Detail ausformulierte und formalästhetisch umgesetzte Leitfigur, die eine entsprechende Perspektive auf Barneys Kunstkosmos nahe legt – und von seinen Interpreten auch mit der bevorzugten Verwendung einschlägiger Begriffe 'beantwortet' wird.⁸⁵ Dafür, dass sich die Deutungen nicht auf dieses körperliche Spektrum beschränken, sorgen sowohl die stets Mehrdeutigkeit und multiple Referenzen annoncierenden Bilder und Narrationen wie auch die begleitenden Hinweise, die der Künstler in Interviews gibt.⁸⁶ Wenn er etwa mit Blick auf die auffallende Prominenz zweigeschlechtlicher beziehungsweise ihr Geschlecht wechselnder Figuren in seinen Arbeiten angesprochen wird, betont er – ungeachtet der Tatsache, dass just zu der Zeit, als in der zeitgenössischen (Kunst-)Theorie und Kunstpraxis die "Transgender"-Thematik Hochkonjunktur hat⁸⁷, ein Video- und Ausstellungszyklus unter dem Titel *TRANSEXUALIS* firmiert – "an der externen Geschlechterdebatte" sei er "nicht besonders [...] interessiert"; ihm gehe es vielmehr um die "endlosen Möglichkeiten, die einem Organismus offen stehen".⁸⁸ Diese wiederum werden nicht nur absichtsvoll im Hybriden gehalten und in vielfältige (Ver-)Wandlungen der Gestalt 'übersetzt', sondern insgesamt dem Prinzip der

⁸² Vgl. für die Dudelsack-Spieler die (*documenta IX*)-Arbeit *OTTOshaft* (1992) u. hierzu Holert 1994, S. 105f.; *Rainbird* 2001 sowie die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 16; für die Satyren das Video *Drawing Restraint 7* (1993); hierzu ausf. Spector 2002, S. 22f.; Abb. ebd. sowie in Onfray 1995, S. 45 u. 47.

⁸³ Vgl. ausf. den Ausst. Kat. Barney/Köln 2002; als komprimierte Einführung in den *Cremaster*-Kosmos empfehlenswert sind auch die WWW-Seiten zum Zyklus, <http://www.cremaster.net> sowie die anlässlich der Ausstellung 2002/2003 erstellten Seiten des New Yorker Guggenheim, http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/index.html [letzter Zugriff jeweils 05/2006].

⁸⁴ Auf welchen fruchtbaren Boden bei Barneys Interpreten und Interpretinnen diese Assoziation fallen kann, zeigen die Texte zu Barneys Arbeiten nahezu durchgängig, vgl. insb. jedoch Spector 2002.

⁸⁵ N. Spector geht so weit, den gesamten *Cremaster*-Zyklus dieser – von Barney selbst dezidiert angeregten – Perspektive zu interpretieren. Während sich der Zyklus "von der Lebensspanne eines Menschen zum Fluss der Jahrhunderte ausweitet, verdichtet er sich zugleich zu einem fast verschwindenden Augenblick: den ersten Wochen der Embryonalentwicklung. Der neu entstandene Fötus ist in diesem flüchtigen Moment reines Potenzial.", vgl. Spector 2002, S. 33.

⁸⁶ Vgl. für eine repräsentative Auswahl Barney/Siegel 1993; Barney/Sans 1995; Barney/Goodeve 1995; Barney/Doswald 1996 u. Barney/Romney 1999. Zu Barneys Arbeit mit der Mehrdeutigkeit im Bedeutungsraum des Metaphorischen vgl. ausf. Onfray 1995.

⁸⁷ Vgl. hierzu etwa die Ausst. Kat. *fémininmasculin/Paris* 1995 u. *Rose/New York* 1998, die diese Entwicklung bereits repräsentativ vermitteln; zum Thema weiterf. Kuni 2000f u. 2002e sowie aus krit. Perspektive a. V. Kuni: "'I never sleep. I've never slept at all. I've never had a dream. All of that could be true'? Überlegungen zu zukünftigen Körpern (Vortragsmanuskript zur Tagung *Future Bodies*, KHM Köln 2001, unpubl.).

⁸⁸ Vgl. Barney/Sans 1995, S. 28; hier in dtsh. Übs. zit. n. Spector 2002, S. 14.

Metamorphose und damit einem Bezugsrahmen unterstellt, der dezidiert psychische und geistige Aspekte adressiert.⁸⁹

So lässt auch die ungewöhnliche Reihenfolge, in der Barney die opulent ausgestatteten und aufwändig produzierte Filme des *Cremaster*-Zyklus lanciert⁹⁰, auf eine *andere* Form der Steigerung beziehungsweise aufsteigenden Bewegung schließen, die mehr auf Übernatürliches, auf die "unsichtbaren Enden des Menschseins" zielt: Hier setzt *Cremaster 4* – eine vom sportlichen Rennwagen-Wettstreit androgyner "Feen" begleitete Reise des Satyr-ähnlichen Initianden ins Erdinnere, die sich unschwer als 'rite de passage' zu erkennen gibt – den Anfang⁹¹; es folgen die nunmehr unter entsprechenden Vorzeichen lesbaren, dem Football und der Luftfahrt gewidmeten Ballette von *Cremaster 1*⁹²; anschließend mit *Cremaster 5* eine romantische Fahrt ins alte Budapest, die das Thema der heroischen Liebe und des Gesamtkunstwerks anklingen lässt.⁹³ Erst dann entstehen *Cremaster 2* und *Cremaster 3* als Erzählungen von tiefstem Fall und höchstem Aufstieg⁹⁴ – und beide machen nicht nur den Zyklus, sondern auch ein Referenzsystem komplett, das neben den obligaten

⁸⁹ Vgl. zu Letzterem einf. Kuni 2002c u. weiterf. mit Blick auf eben jenes nicht nur bei Barney, sondern in der zeitgenössischen Kunst und Popkultur der 1990er Jahre bevorzugt adressierte Spektrum zwischen Erlösungsvorstellungen u. Horrorphantasien Kuni 2000c; sowie zur Metamorphosethematik u. -ästhetik in Kunst- u. Geistesgeschichte des 19. u. 20. Jh. umfassend Lichtenstern 1990a u. 1992; zu diesem Aspekt bei Barney neben Spector 2002 namentl. Saltz 1996.

⁹⁰ Die Entstehungs- u. Publikationsreihenfolge ist: *Cremaster 4* (1994), *Cremaster 1* (1995), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999) u. *Cremaster 3* (2002). Ein ähnliches Prinzip findet sich bereits bei dem oben angesprochenen, 1989-1991 entstandenen Videozyklus angewandt, vgl. Spector 2002, S. 11. Eine "Werkübersicht" über die Filme u. die zu diesen gehörenden plastischen u. photographischen Arbeiten bietet der gleichn. Part des Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 510-513; ausf. Produktionsdaten zu den Filmen ebd., S. 504ff.; zu jedem Film erschien außerdem ein opulent gestaltetes Künstlerbuch; zu allen Filmen Spector 2002, S. 30ff.

⁹¹ Vgl. M. Barney: *Cremaster 4* (1994), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 42:16 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 322ff.) sowie DAbb. 596ab; der in Anlehnung an den doppelhörigen Loughton-Schafbock als "Loughton Candidate" bezeichnete Initiand wird von Barney selbst verkörpert; Ort des Geschehens ist die Isle of Man (zur metaphorischen Implikation dieser Ortswahl vgl. ausf. Onfray 1995); zum von A. van Genep geprägten Begriff des "rite de passage" vgl. Genep 1909/1981/1986 u. einf. Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz" sowie weiterf. mit Blick auf J. Beuys Kap. III.7.f. Die phantastischen Gefährte gemahnen übrigens stark an Panamarenkos *Polistes* (1973-74), ähnlich geformte Gummiautos mit Düsenantrieb, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Panamarenko/Berlin 1978, S. 195-200.

⁹² Vgl. M. Barney: *Cremaster 1* (1995), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 40:30 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 116ff.) sowie DAbb. 597. In diesem Teil des Zyklus steht ausnahmsweise nicht eine von Barney selbst verkörperte Initianden-Figur, sondern 'die' von dem Transvestiten Marti Domination gespielte "Goodyear" im Mittelpunkt. *Goodyear Tire and Rubber* ist ein bekannter Reifenfabrikant.

⁹³ Vgl. M. Barney: *Cremaster 5* (1997), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 54:30 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 394ff.) sowie DAbb. 598a-c; hier figuriert Barney in den Metamorphose-Charakteren "Her Diva", "Her Giant" und "The Magician"; "Her" bezieht sich jeweils auf die von dem ehem. *James Bond*-Film-Star Ursula Endress gespielte "Queen of Chain", deren Titel sie wiederum mit Houdinis Selbstentfesselungsakten verknüpft, welche Barney als "[Her] Magician" praktiziert, vgl. hierzu DAbb. 598b u. die Abb. ebd., o. P. (S. 413). Barneys Opern-Bühnenperformance als "Her Diva", s. DAbb. 598a, wiederum lässt sich Jörg Immendorffs *Rakewell = Immendorff* (1994), DAbb. 57 u. Abb. im Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 25/S. 85 zur Seite stellen, insofern hier ebenfalls an ein tradiertes "Bild vom Künstler" angeschlossen wird.

⁹⁴ Vgl. M. Barney: *Cremaster 2* (1999), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 60:19 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 168ff.) sowie DAbb. 599a-j u. M. Barney: *Cremaster 3* (2002), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 3 Std. 1:59 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 244ff.) sowie DAbb. 602a-d u. ff.

werkimmanenten Korrespondenzen sowohl eine Fülle von Spuren zur Kunstgeschichte, als auch zum Kosmos okkultur Traditionen legt.

Hauptfiguren in *Cremaster 2* sind der bereits bekannte Entfesselungskünstler Harry Houdini und der hingerichtete Mörder Gary Gilmore⁹⁵, wobei das der Legende nach zwischen beiden bestehenden Verwandtschaftsverhältnis in eine mehrfach kodierte spirituelle Beziehung übersetzt wird, die im Film eine veritable Séance annouciert: Während Gilmores Großmutter – Baby Fay La Foe – zusammen mit dessen späteren Eltern in einer Tischrunde den Geist des "Großen Houdini" beschwört⁹⁶, werden Bilder der Verwandlung des 'Magiers' eingeblendet; zeitgleich führt das 'Medium' La Foe das junge Paar einer parasexuellen Vereinigung zu, die in einer kontinuierlichen Metamorphose des Raumes in die phantasmatische Vision eines Bienenstocks paraphrasiert wird und die unter dunklen Vorzeichen stehende Zeugung Gilmores imaginiert.⁹⁷ Das "Leben der Bienen"⁹⁸ – deren Korb das Wahrzeichen der Mormonen wie auch ihres 'Heiligen Landes', des Staates Utah

⁹⁵ Houdini wird von dem Schriftsteller Norman Mailer gespielt (vgl. DAbb. 599a), der eine Biographie zu G. Gilmore verfasst hat (*The Executioner's Song*, Boston 1979; dtsh. Übs.: *Gnadenlos*, München 1979); Gilmore von Barney selbst verkörpert.

⁹⁶ Vgl. die zum Zyklus gehörende Photographien *The Ektoplasm* (1999), DAbb. 599f u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 188) sowie *The Golden Tablet* (1999), DAbb. 599e u. Abb. ebd., o. P. (S. 201); zu Letzterer auch eine unbetitelt Collage, DAbb. 599d (ebd., S. 200) – die dieser zu Grunde liegende Kopie zeigt lt. Katalog "Houdini bei der Demonstration der Fakir-Technik", freilich dürfte es sich vielmehr um die Demonstration einer 'mediumistischen Technik' handeln. Wie auch N. Spector bemerkt, veranstalten Fangemeinden Houdinis zu dessen Todestag am 31. 10. eines jeden Jahres Séancen, um mit dem 'Meister' in Kontakt zu treten; das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Houdini und Gilmore findet sich auch bei Mailer referiert, vgl. ebd., S. 301f. Ergänzen ließe sich, dass Houdini bis 1899, teilweise unterstützt von seiner Ehefrau Bess, tatsächlich selbst als spiritistisches Medium aufgetreten war. Nachdem seine Karriere als Bühnenmagier und Entfesselungskünstler zunehmend boomte, wechselte er jedoch die Seiten und zog engagiert gegen Medien zu Felde, indem er sie bei Séancen des Trickbetrugs überführte u. Streitschriften verfasste; vgl. hierzu etwa auch sein Buch *A Magician Among the Spirits*, New York 1924.

⁹⁷ In Barneys Zeugungsvision stirbt der selbst einer Bienenmetamorphose unterworfenen Vater Gilmores nach dem Zeugungsakt wie eine Drohne; zur Drohnensymbolik bei Barney vgl. Spector 2002, S. 36. Über und über mit Bienen bedeckt ist auch der mit der Stimme des Leadsängers der "Black Metal"-Band *Morbid Angel* 'sprechende' "Man in Black", der Gilmore im Film per Telephon die Botschaft seines nahen Todes überbringt, vgl. die Abb. ebd., S. 36. Wiewohl mit Jonathan Bepler ein für avancierte Elektronika bekannter Tonkünstler für Barneys Filmmusiken verantwortlich zeichnet, begegnen Referenzen auf die "Black-" bzw. "Death-Metal"-Musikkultur sowohl in *Cremaster 2* als auch in *Cremaster 3* sowohl auf optischer wie akustischer Ebene, was wiederum Querverweise auf ebenfalls einschlägig belegte Bezüge bei Künstlern wie J. Meese u. B. Melgaard gestattet; vgl. die Anm. oben im Abs. zu Meese u. DAbb. 564ff. Bei Barney sind diese Referenzen dezidiert mit dem umgekehrten Pentagramm (Satans) verknüpft, vgl. DAbb. 599g u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 189). Zum Pentagramm in seinen unterschiedlichen Orientierungen vgl. a. oben, Kap. III.8. u. Kap. III.12. (Beuys, Partitur zu [...] *der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind*, 1966); weiterf. Kap. V.1. u. Kap. VI.1. sowie DAbb. 150ff.; DAbb. 411b u. DAbb. 412 (Polke); sowie DAbb. 494a (Rosenbach) u. DAbb. 499a ff. (Rosenbach, Abramović).

⁹⁸ Wakefield 2002, S. 98 verweist zum Stichwort "Drohne" bzw. "Drohnenkampf" in seinem Glossar auf das gleichn. Buch von Maeterlinck 1901, das von den Brüdern van der Grinten als eine der literarischen Quellen von Beuys vermutet wurde. Nebenbei sei bemerkt, dass sich der bevorzugt auf das Horror-Genre berufende Barney hier in seinen filmischen Referenzen in einem Genre der Populärkultur bewegt, das seinerseits dem um die Jahrhundertwende groß geschriebenen Interesse an Staaten bildenden Insektenvölkern (einschließlich der ebd. angelegten 'bio-' bzw. 'soziopolitischen' u. sozialutopischen Perspektive) ebenso wie der schon in der antiken Mythologie begegnenden, einschlägigen geschlechtersymbolischen Belegung der 'Tier'- bzw. 'Insektenfrau' viel verdankt; vgl. hierzu auch den Verweis bei Kuni 2000c.

ist⁹⁹, der im Film als Prospekt einer erhabenen und ihrerseits symbolisch aufgeladenen Landschaft fungiert – dient Barney dabei als Leitmotiv für die Imagination zweier Biographien, die der Sehnsucht nach Transformation folgen und sie mit dem Leben bezahlen: Gilmore endet, nachdem er einen Tankwart ermordet hat, von Dämonen gepeinigt in der Todeszelle, um später einer rituellen Hinrichtung zugeführt zu werden – die wie zuvor schon die Gerichtsverhandlung, die in einem aus Bienenwachs geformten Bau statthat, eine entsprechende symbolische Architektur besitzt¹⁰⁰; Houdini, der freilich nur der Legende nach während einer seiner Selbstentfesselungen starb¹⁰¹, steht in der letzten Szene des Films auf der Chicagoer Weltausstellung von 1893 nach Beendigung des Zauberkunststücks – das seinerseits das Verwandlungsmotiv aufnimmt – auf der Bühne zwischen seiner wabenförmig gestalteten 'Trickkiste' und dahin schmelzenden Bienenwaben aus Eis¹⁰²; im leeren Saal nähert sich ihm das 'Medium' Baby Fay La Foe, um ihn zu verführen und jene Geschichte beginnen zu lassen, deren unheilvollen Verlauf der Film verfolgt.

Hier schließt *Cremaster 3* unmittelbar an, entführt jedoch nicht nur in ein neues System geographischer und topologischer Koordinaten, sondern auch in ein entsprechend erweitertes Referenzfeld mythologischer und spiritueller Bezüge.¹⁰³ Wieder werden dabei –

⁹⁹ Hier ist nicht nur – insofern die Mormonen eine christliche Sekte sind – auf die christliche Ikonographie zu verweisen, sondern explizit auch auf diejenige der christlichen Freimaurerei, der in diesem Zh. – vermittelt über den jeweiligen "Weg des Rosenkreuzers" – nicht nur bei Beuys, sondern auch bei Yves Klein zu begegnen war (vgl. ausf. oben, Kap. III.10. sowie Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"). Tatsächlich hat ein Gutteil der mormonischen Kulthandlungen ("Endowment") seine Wurzeln in der Freimaurerei, der Gründer der Sekte, Joseph Smith, war selbst Freimaurer; vgl. hierzu das Stichwort "Mormonen und Freimaurer" im "Glossar", Wakefield 2002, S. 104 u. die ebd. angeg. Smith-Biographie von Brodie 1945/1995, S. 279ff.; zu Smiths intensiven Referenzen auf okkulte Traditionen weiterf. Quinn 1998; zum Mormonismus einf. Davies 2003.

¹⁰⁰ Vgl. DAbb. 599hj u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 40 sowie o. P. (S. 219 u. S. 226/227); zu den von Barney referierten (Kult-)Orten der Mormonen, dem zum Tempel geh. "Tabernakel" der "Church of Jesus Christ of Latter-day Saints" in Salt Lake City (DAbb. 600a) u. dem in den sechziger Jahren zu einer Gedenkstätte umgestalteten Gefängnis Mullen 1966/1968, S. 62ff. u. S. 206ff. (sowie d. Abb. nächst S. 193). Gilmore reitet wortwörtlich auf einem Stier in den Tod; insofern das Tier ebenfalls rituell getötet wird, dürfte hier wohl nicht nur an das – in einigen amerikanischen Staaten tatsächlich praktizierte, seinerseits freilich nicht mit Hinrichtungen verbundene, sondern vielmehr als 'Resozialisierungs'-Programm verstandene – "Gefängnis-Rodeo" zu denken sein, auf das Spector 2002, S. 39 u. Wakefield 2002, S. 100 verweisen – sondern möglicherweise auch an den Mithras-Kult, vgl. hierzu Giebel 1990/2000, S. 195ff. sowie ausf. Cumont 1911 u. Merkelbach 1984. Wenn lt. Lennhoff/Posner 1932/2000, S. 572f. zwischen Mithras-Kult u. freimaurerischem Kult zwar eine "Konvergenz der Formen" besteht, eine historische Ableitung jedoch in Zweifel zu ziehen ist, dürfte mindestens mittelbar von einer 'Wanderung' der kultischen Praxen bzw. Symbole auszugehen sein; entsprechendes wäre wohl für Übernahmen in den mormonischen Kultus anzunehmen. Zudem lässt sich etwa auch das von Stieren getragene Taufbecken im mormonischen Tempel von Salt Lake City zweifelsfrei auf einschlägige Quellen zurückführen, vgl. DAbb. 600b u. die Abb. in Talmage 1912/o. J. (o. P.; s. a. in Barneys Produktionsnotizen zu *Cremaster 2*, im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P./S. 230) u. DAbb. 601 aus dem *Maurerischen Handbuch* (1821), Abb. in Lindner 1976, Tf. 61/S. 115.

¹⁰¹ Die häufig kolportierte – und etwa auch im bekannten Hollywood-Film *Houdini* (USA 1953, R. G. Marshall) dramatisch geschilderte – Erzählung, nach der Houdini während eines seiner legendären Selbstentfesselungstricks unter Wasser ertrank, verdankt sich freier Erfindung; tatsächlich starb Houdini 1926 in einem Detroiter Krankenhaus an einer Bauchfellentzündung als Komplikation einer Appendizitis (Blinddarmentzündung).

¹⁰² Vgl. DAbb. 599c u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 41.

¹⁰³ Vgl. M. Barney: *Cremaster 3* (2002), auf 35 mm-Film transferiertes Farbvideo, 181:59 min.; ausf. Dok. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 244ff.) sowie DAbb. 602a-d u. ff.

wie in allen übrigen Filmen des Zyklus – männliche Protagonisten Gestalt und Geschlecht wechseln, während Frauen als rätselhafte 'Femmes Fatales' begegnen oder sich zu ornamentalen Choreographien im Stil Busby Berkeleys formieren. Deutlicher denn je zuvor dominiert jedoch das männliche Geschlecht, allein schon insofern sich die wiederkehrende Narration von Auf- und Absteigendem diesmal dezidiert vor der Folie eines Männerbundes und seiner Riten entwickelt: Der Freimaurerei.¹⁰⁴

Was mithin vom Streben nach dem Höchsten, der Vollendung handeln soll, beginnt gleichwohl wie ein veritabler Gruselstreifen. Am Anfang steht die Exhumierung einer lebenden Leiche, eines weiblichen ausgezehnten Körpers, der das Bindeglied zu *Cremaster 2* markieren soll: Der Geist von Gary Gilmore erhebt sich in Gestalt einer 'Dämonen' aus der Unterwelt¹⁰⁵ – die hier den dunklen Nährboden im Fundament des New Yorker Chrysler-Buildings bildet – und muss noch ein zweites Mal getötet werden. Als Todeskammer dient nunmehr ein "Chrysler" des Jahrgangs 1930, der bald darauf von einer Fünferunde siebenunddreißig Jahre 'jüngerer' Limousinen eingekreist und in einer an magische Rituale gemahnenden Choreographie Stoss um Stoss zusammen geschoben werden wird¹⁰⁶ – während parallel der von Barney selbst verkörperte Freimaureradept im Aufzugschacht die Spitze des historischen Skyscrapers erklimmt.¹⁰⁷ Auf seinem Weg liegt dabei ebenfalls ein Werk der Zerstörung mit rituellem Zug, das zugleich unter den Vorzeichen der Schöpfung eines 'opus magnum' steht: Die stillgelegte Liftkabine – ein Kunstwerk des Art Déco wie der gesamte Chrysler-Bau – wird mählich mit feuchtem Mörtel aufgefüllt, den der aufstrebende Novize nach allen Regeln der Kunst bereitet, um mit den Regeln des Ritus zu brechen: Der

¹⁰⁴ Um diese Bezüge in *Cremaster 2* zu entdecken, muss man entweder enger mit der Geschichte der Mormonen u. ihres Kultes vertraut sein oder bereit sein, in den entsprechenden Szenen, die auf ihre Symbolik referieren, das freimaurerische Erbe zu erkennen; das Wissen um diese Verbindung ist nicht unbedingt eine Selbstverständlichkeit, wie die allg. Lit. zum Mormonismus belegt, bei Mullen 1966/1968 u. a. findet sie keinerlei Erwähnung; das Buch von Brodie 1945/1995 ist in den U.S.A. allerdings vergleichsw. populär. Selbst vor dem Hintergrund von *Cremaster 3* u. den ebd. zentralen Referenzen auf die Freimaurerei (hierzu ausf. i. F.) einerseits u. dem Wissen um die freimaurerischen 'Ursprünge' der Mormonen verfolgt etwa Spector, die ansonsten stark auf Querbezüge zwischen den Filmen des Zyklus fokussiert, diesen Zh. im Bezug auf *Cremaster 2* zunächst nicht – und lässt sich in ihrer Rückschau von *Cremaster 3* aus dann ganz von Vorgaben des Künstlers leiten; vgl. weiter unten. Übrigens scheint auch der "Loughton Candidate" aus *Cremaster 4* einen Akazienzweig am Revers zu tragen, was ihn als Freimaurer(-Initianden) ausweisen würde, vgl. DAbb. 596a.

¹⁰⁵ Die Identität mit Gilmore geht aus der Besetzungsliste des Films hervor; der Geschlechtswechsel wird von Spector damit begründet, dass Gilmores Geist sich hier an den Verwandlungstricks Houdinis orientiere, die ihrerseits zuvor als Teil eines Versuchs interpretiert worden sind, in der Verwandlung in eine Frau die Perfektion anzustreben, vgl. Spector 2002, S. 46/Anm. 80; Spector folgt hier Angaben des Künstlers. Der Begriff "Dämonen" begegnet prominent im Titel einer frühen Zeichnung von Beuys, vgl. DAbb. 93 u. Abb. im Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 38; wobei ebd. – nicht nur aufgrund der 'Ähnlichkeit' der zentralen Figur mit als solchen ausgewiesenen Selbstporträts des Künstlers – höchst fraglich ist, ob diese selbst mit dem Titel angesprochen ist bzw. ein weiblicher Dämon gemeint ist; vgl. hierzu oben, Kap. III.7., Abs. "Ins Erdinnere".

¹⁰⁶ Wie Spector 2002, S. 46/Anm. 82 informiert, entsprechen diese Daten dem Geburtsjahr von Barneys Vater sowie demjenigen des Künstlers – was mit Blick darauf, dass es im Film selbst auf mehreren Ebenen um Generationenkonflikte und Patrilineagen geht, allerdings wohl weniger auf "narzisstische Untertöne" (Spector) schließen lassen soll, denn eine von den zahlreichen absichtsvollen Einträgen einer Personalisierung ist.

¹⁰⁷ Vgl. DAbb. 602bc u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 252) u. S. 42. Die Besetzungsliste verwendet den Ausdruck "The entered Apprentice". Für ein von Barney selbst geliefertes Vorbild vgl. das im Kat. abgebildete historische Photo eines "Kandidaten für die Initiation in den Dritten Grad", DAbb. 604d u. die Abb. ebd., o. P. (S. 307).

perfekte Quader, das Gesellenstück im Freimaureritual, wird nämlich weder gemauert noch gehauen; er entsteht aus dem – auch für Barneys plastisches Formenvokabular so charakteristischen – "Informe"¹⁰⁸, gewissermaßen 'aus einem Guss'.¹⁰⁹ Das aber darf der Orden offenbar nicht dulden. Während der von Richard Serra verkörperte 'Meister-Architekt' und 'Große Baumeister' in der Spitze des Gebäudes – den der 'Zauberlehrling' Barney offenkundig zu entthronen strebt – noch darüber grübelt, wie sich sein Weltgebäude gen Himmel verlängern lässt, wird ein Stockwerk tiefer in der Loge bereits über die Bestrafung beraten, welche dem 'Adepten' für die unbotmäßige Beschleunigung auf dem Weg zum 'Großen Werk' zu widerfahren hat.¹¹⁰ Von Handlangern der Gilde soll er später festgenommen und einer brutalen Operation unterworfen werden, bei der auch der 'Großmeister' Serra selbst Hand anlegt. Der nämlich darf dem aufbegehrenden Lehrling das ausgeschlagene Gebiss durch den glänzenden Metallwürfel ersetzen, den die 'Junior-Limousinen' vom 'Senior-Chrysler' übrig gelassen haben. Dem Jüngeren, der die Ordnung der Alten missachtet und damit die alte 'Lehre' verrät, werden nicht nur die Lippen versiegelt, es wird ihm wortwörtlich mit komprimierter Tradition 'das Maul gestopft'.¹¹¹

Reichlich 'bedient' wird in diesem Zuge allerdings auch Barneys Kunstkinopublikum. In aufs opulenteste ausgestalteten und sich immer wieder anamorphotisch dehnenden Bilder-Ranken inszeniert, kommt schon dieses Kernstück der Erzählung als dicker Brocken

¹⁰⁸ In Anlehnung an den zur Entstehungszeit auch mit Blick auf die zeitgenössische Kunst prominent diskutierten Begriff, vgl. ausf. den Ausst. Kat. Informe/Paris 1996; nachgerade folgerichtig zieht auch Spector 2002 die ebd. von Y.-A. Bois u. R. Krauss diskutierten Thesen für ihre Barney-Interpretation heran, vgl. ebd., S. 13.

¹⁰⁹ Der perfekt behauene, sog. "Kubische Stein" ist in der Freimaurerei das Sinnbild des Gesellenstücks; vollendet gehört er in manchen Systemen zusammen mit dem "Rauhen Stein" und dem "Reißbrett" zu den "unbeweglichen Kleinoden"; vgl. Lennhoff/Posner 1932/2000, S.804f., die zudem auf die Lesart von Endres 1952 verweisen, der ihn als "das große soziale Symbol der Freimaurerei" bezeichnet, insofern das Behauen der Selbsterziehung gleichzusetzen sei (s. ebd., S. 68f.); sowie DAbb. 232f u. die Abb. in Lindner 1976, Tf. 29/S. 65 (links u. rechts der Säulen Jakin und Boas); desw. a. DAbb. 232g. Letztere Interpretation wäre wohl eher für Beuys denn für Barney in Anschlag zu bringen; zu Beuys vgl. in diesem Zh. ausf. Kap. III.10. u. Kap. III.11. Während Barneys Adept den Stein gießt, bevorzugt der 'Soziale Plastiker' Beuys i. d. S. den 'vulkanisch' von der Natur selbst symmetrisch geformten Basaltstein – wiewohl mit dieser Bemerkung nicht zwingend suggeriert werden soll, dass bei Beuys *documenta*-Arbeit von 1982 auch eine freimaurerische Idee im Hintergrund stand, vgl. zu dieser Kap. III.9. u. hier insb. den Abs. "Alchymie und Heilkunst". Übrigens hatte Beuys 1975 für ein Vorläuferprojekt eine Kombination aus Eichen und aus Beton gegossenen Würfelquadern geplant, vgl. den Hinweis von V. Loers u. P. Witzmann im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 239 (u. ebd., Anm. 6).

¹¹⁰ Vgl. DAbb. 602a u. DAbb. 607c (R. Serra als "Hiram Abiff") sowie die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 253 u. S. 284), zum Vgl. das hist. Porträt eines Mitglieds der Justizloge v. New York, DAbb. 601b (aus Schreiber/Schreiber 1956, Tf. XXV). Wie bei den übrigen Aufnahmen handelt es sich nicht um 'Standbilder' aus dem Film, sondern um eigens produzierte Set-Photographien; der 'Architekt' wird auch im Drehbuch als "Hiram Abiff" geführt, als jener legendäre 'Erbauer des Tempels Salomo', den die Freimaurer mit dem in der Bibel genannten Hiram von Tyrus identifizieren; s. hierzu a. oben Kap. III.13 im Apparat zum Abs. "Brüder im Geiste?".

¹¹¹ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 295). Dass diese metaphorische u. zugleich 'wörtliche' Lesart nicht nur mit Blick auf die Brutalität u. gleichzeitige allegorische Aufladung bzw. Überhöhung der Szene durch Parallelschnitte angemessen ist, legt Barneys Umgang mit Bildern insgesamt nahe, vgl. hierzu auch Onfray 1995.

symbolisch übersättigter Schlacke daher.¹¹² Und es stellt – in deutlicher Steigerung des von Barney bereits in den zuvor entstandenen Folgen praktizierten Prinzips der Verflechtung, Inversion und Konvulsion verschiedener Erzählzeiten und -räume – auch nur einen von mehreren ausufernden Strängen vor, während sich ringsum weitere Teilerzählungen entwickeln, die parallelen, mitunter aber auch kontrapunktischen Dramaturgien folgen.¹¹³ In deren Verlauf können die Bewegungen von Aufstieg und Abstieg bisweilen verschwimmen, auf Etappensiege Erniedrigungen folgen, Transformation und Neugestaltung jederzeit umschlagen in Deformation und Destruktion. Dies allerdings passt durchaus ins Gesamtbild – und zwar nicht allein, weil sich Barney sowohl für den Zyklus selbst wie auch für seine übrigen Arbeiten auf das Ringen um die (Wieder-)Herstellung eines Zustands primordialer Einheit beruft.¹¹⁴ Sondern auch, insofern sich die stets geschürte, aber letztlich ungestillte Vereinigung der Gegensätze bestens in die (Ana-)Logik hermetischer Traditionen fügt, aus deren Schatzkästlein sich der Künstler ebenso direkt bedient wie er sich ihre Verfahren angeeignet hat. Was in den bis dahin entstandenen Filmepisoden erst allmählich in den Vordergrund tritt, kann für *Cremaster 3* als Credo gelten: Die 'Geheimlehre' verspricht Wissen, Welt- und Selbsterkenntnis – sowie eine Aszension, ob sie nun Erlösung oder Macht heißen mag. Vor den Zugang zum begehrten Kleinod findet sich jedoch sowohl ein mühevoller Weg der Arbeit an sich selbst gesetzt, der Tod und Wiedergeburt umfasst – als auch der Glaube an ein System, das als solches weniger verstanden denn angenommen werden will. Dieses wiederum vermittelt sich über kryptische Narrationen und kunstvoll inszenierte Bilderbögen, in denen Bekanntes Vertrauen in die Folgerichtigkeit der Lehre weckt – während das Unbekannte, nicht zu Fassende stets ein Surplus an Transzendenterem zu enthalten suggeriert. Ein jedes Einzelne enthält das Ganze – und was zu fehlen scheint, ist den 'Uneingeweihten' lediglich noch nicht entdeckt. Natürlich erfordert es die kunst- und erfolgreiche Anwendung dieses Prinzips nachgerade, dass immer nur Teile des Schlüssels zur Weisheit in die Welt entlassen werden, wenn sich die erste Vermittlungsinstanz – und dies ist noch vor den zur Deutung des Werkes schreitenden Exegeten der 'Seher', 'Meister',

¹¹² Dabei sind und bleiben selbst 'Kennern' der Materie Ebenen nachgerade zwangsläufig unerschlossen; so funktioniert der 'Adept' etwa den Aufzugsschacht bzw. die den Aufzug bewegenden Kabel in eine Harfe um (vgl. DAbb. 602 u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2000, S. 42), auf welcher der den Empfang zur Loge administrierende "Cloud Club Maitre d'" später spielen und dazu auf gälisch eine dem "Vertical Field" [des 'sportlich-spirituellen Aufstiegs'] gewidmete Ballade vortragen wird. Deren Aufladung mit einschlägigen Symbolen kann sich nur in der (Katalog-)Übersetzung entdecken, vgl. für den Text Spector 2002, S. 47 (die an dieser Stelle keine Deutung liefert). Hingegen lassen sich die Kabel auch visuell als Kupferkabel identifizieren, was ihnen – da lediglich Stahlkabel einen entspr. technischen Zweck erfüllen würden – eine nur im übertragenen Sinne 'tragende' Bedeutung verleiht (nämlich mit Blick auf die bereits von Beuys so geschätzte Leitfähigkeit des Materials).

¹¹³ Diese werden – ganz nach den Regeln der Filmkunst u. wie bereits in den zuvor publizierten Teilen des Zyklus – durch Parallel-Schnitte mitgeführt. 'Aufstieg' und 'Fall' bzw. Bestrafung des Freimaurer-Adepten etwa werden mit dem (i. F. noch anzusprechenden) Kletter-Spiel im Guggenheim-Museum parallel gesetzt; diese wiederum im Drehbuch als (maurerische) "Grade" ausgewiesen und mit andernorts (etwa auf einer Trabrennbahn) situierten Wettkampfszenen zusammengebracht usw.

¹¹⁴ Vgl. hierzu ausf. Spector 2002, der dies als ein Leitmotiv für ihre gesamte Interpretation des Zyklus dient.

'Magier' oder 'Hohepriester' beziehungsweise in diesem Fall der Künstler 'in Persona'¹¹⁵ – nicht selbst entmachten will.

Dem wiederum hat Matthew Barney – schon seit Beginn seiner kometenhaften Karriere – auf mehrfache Weise vorgebeugt: Zunächst durch ein auch über den *Cremaster*-Zyklus hinaus aktiviertes, werkimmanentes Bezugssystem, mit dem er nicht nur auf bereits Bestehendes zurück-, sondern zugleich auf künftig noch zu Schaffendes voraus zu verweisen pflegt.¹¹⁶ Vor allem aber durch eine unaufhörlich anschwellende Flut externer Referenzen, über die emblematische Anker ebenso auf das Meer der "Mythen des Alltags"¹¹⁷ und der Popkultur ausgeworfen werden wie in die Landschaften der klassischen Mythologie, der Geschichte – und natürlich der Kunstgeschichte.

War es hier zunächst – neben verschiedenen Vorläufern in der Performance-Kunst – Marcel Duchamp, an dessen autoerotische "Junggesellenmaschinen" sich die Kunstkritiker erinnert fühlten¹¹⁸, so begegneten mit Blick auf Barneys Vorliebe für Vaseline als plastisches Material schon bald auch der erste Verweis auf Joseph Beuys.¹¹⁹ Und spätestens, wenn sich im Zuge von *Cremaster 2* die schon im Frühwerk als plastisches Objekt figurierende Sechskant-Hantel als Positiv-Form der wächsernen Bienenwabe entpuppt und das "Leben der Bienen" die spirituellen 'Metamorphosen' der Protagonisten bestimmt¹²⁰, gewinnen entsprechende Suggestionen an Plausibilität. Wenn zudem zu erfahren ist, dass die Reise ins Erdinnere in *Cremaster 4* ursprünglich nicht auf der Isle of Man, sondern im irischen "Hibernia" statthaben sollte¹²¹ und in *Cremaster 3* ein Abstecher zu den monumentalen Basaltstelenkaskaden

¹¹⁵ Der seinerseits eine ganze Reihe dieser Rollen im Zyklus selbst wortwörtlich verkörpert, vgl. hierzu auch die Ausführungen oben.

¹¹⁶ Vgl. die Anm. oben zu Barneys Umgang mit der Arbeit in Zyklen.

¹¹⁷ In Anlehnung an Barthes 1957/1964.

¹¹⁸ Vgl. Seward 1995; Spector 2002, S. 10, verknüpft dies – angesichts der Ausstellung des Zyklus im Guggenheim nachgerade nahe liegend – mit einem Hinweis auf Rebecca Horn, zu deren Ausst. ebd. sie ebenfalls einen Katalogbeitrag beigesteuert hatte, vgl. Spector 1994 u. hierzu oben, Kap. VI.2., Abs. "Psychologie und Alchemie". Durch Duchamp auf Barney blickt auch Morgan 1995.

¹¹⁹ Vgl. etwa Holert 1994, S. 104.

¹²⁰ Vgl. M. Barney: *Unit BOLUS* (1991), DAbb. 594 u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 6; eine solche, diesmal in Anlehnung an die "Hybrispile" aus einem Zuckergemisch gefertigte Hantel hatte Barney auch 1995 als Edition für die Zeitschrift *Parkett* entworfen, vgl. *Sweet Bolus*, Abb. in *Parkett*, Nr. 45, 1995, S. 74/75. S. desw. die "Cabinets" der Protagonisten von *Cremaster 2*, vgl. exempl. *The Cabinet of Harry Houdini* (1999), DAbb. 599b u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 193); zugleich werden die Hanteln mit der Bienenwaben-Ikonographie der auf den mormonischen Kultus referierenden Räume verknüpft, vgl. *Deser[e]jt: The Drone's Gate* (1999-2000), DAbb. 599j u. ebd., o. P. (S. 219).

¹²¹ Vgl. Spector 2002, S. 18f. u. insb. S. 40. Auf einer im Rahmen der Vorbereitungen für die *documenta IX*-Arbeit *OTTOshaft* (1992) entstandenen Skizze ist noch von "Irland" die Rede; eine plausible Begründung für die Wahl der in ihrem mythologisch 'sprechenden' Namen Isle of Man ("Insel des Menschen" bzw. "der Menschheit") schlägt Onfray 1995, S. 43, mit dem Verweis auf die doppelte Metaphorik von Ort und Körper vor. Mit dem als *Cremaster 4*-Emblem fungierenden "triskelion" (vgl. DAbb. 596b) wählt Barney hier ein ähnliches 'Wahrzeichen' wie seinerzeit Beuys mit dem Entwurf für den "Drei Hasen"-Stempel für die *FIU* (vgl. DAbb. 200a u. hierzu oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'"). Zu Irland als "Hibernia"/"Hybernia" bzw. Ort der "hybernischen Mysterien" vgl. oben, Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers".

führt, die schon der deutsche Bildhauer in seine 'Evolutionstheorie' einzubinden wusste¹²², dann fällt es nachgerade schwer, Barney *nicht* mit Beuys in Verbindung zu bringen.¹²³ Oder wäre es möglich, dass es lediglich die Bezugnahmen auf okkulte Traditionen sind, deren parallel verlaufende Stränge – hier die Bienenstöcke der Mormonen, dort das "Leben der Bienen" nach Rudolf Steiner – in verwandten Bildern münden?¹²⁴

Nun: Wiewohl eine Reihe von Indizien dafür sprechen, dass sich die Konvergenzen – nicht etwa trotz, sondern aufgrund der Differenzen in den Referenzen – kaum dem Zufall verdanken dürften¹²⁵, ist diese Brücke nur eine unter vielen, die Barney in seinen Filmen anbietet. Entscheidender ist: Anknüpfungspunkte für Relationen finden nicht allein sich auf jedem Niveau und in jeder Tiefenschärfe, sie sind über gezielt gestreute biographische 'Identifikationsmomente' und via psychoanalytisch motivierter Volten stets auf die Person des Künstlers rückführbar – der seinerseits jedoch immer im Maskenspiel, als potentielles 'Alter Ego' ebenso wie als sein eigener Gegenspieler agiert. Dementsprechend wird seinem Publikum die 'Erlösung' aus der Faszination der 'Geheimnisse' des Werkes ebenso vorenthalten wie der strebsame Freimaurerlehrling – gleich den anderen *Cremaster*-Protagonisten vor und nach ihm – seinen Himmel immer nur *fast* erreicht, um kurz zuvor den Tod zu finden: Selbstredend den symbolischen Tod einer Kunstfigur, der – ganz wie das "Tilt" im Video-Spiel – nach einem neuen Start in eine neue Runde verlangt, während der *eigentliche* Spieler seine 'Meisterschaft' perfektioniert. Passender Weise liefert denn auch ein solches Video- beziehungsweise Computerspiel in *Cremaster 3* die Folie für eine ganze Sequenz, in welcher der 'Novize' Ebene um Ebene eines wahren Wallhall des künstlerischen Erfolgs zu erklimmen hat, nämlich das sich gen Himmel schraubenden Interieur des New

¹²² Vgl. DAbb. 602d u. die Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 319) u. unter den in den Kat. aufgenommenen Materialien die Photographien vom *Giant's Causeway*, ebd. o. P. (S. 314); eine solche Aufnahme findet sich an prominenter Stelle, nämlich im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979 (Kat. 465/S. 264), der 1977 für die *d 6* 1977 entstandenen Honigpumpe am Arbeitsplatz zur Seite gestellt; s. a. die von C. Tisdall angefertigte Aufnahme von Beuys am *Giant's Causeway* (1974; vgl. DAbb. 603 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 222). Wenngleich Barney auf den mythologischen "Giant" referiert, mag man sich fragen, ob er diese Aufnahmen kannte.

¹²³ In 2006 scheint sich diese Perspektive insofern zu bestätigen, da man mittlerweile offenbar auch seitens des Guggenheim Beuys und Barney gern in einem Atemzug genannt sehen will: Für den Winter 2006/2007 ist für die Berliner Dependance eine Doppelausstellung mit dem Titel "Heal the Knife That Cuts the Wound: Matthew Barney und Joseph Beuys" angekündigt.

¹²⁴ Hier bietet sich eine ähnliche Vergleichsebene an, wie sie mit Blick auf Beuys u. Klein vorzuschlagen war (vgl. ausf. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?"): Es sind zunächst einmal die Quellen der Künstler, die zu Parallelen führen – in diesem Fall der Mormone u. Freimaurer Joseph Smith bei Barney u. der ebenfalls maurerisch gebildete Rudolf Steiner bei Beuys; dies schließt jedoch eine künstlerische Referenz nicht aus. Nur am Rande sei in diesem Zh. noch darauf verwiesen, dass die jeweiligen Gegenspieler in *Cremaster 2* und *3* mit 'geheimnisvollen Zeichen' verknüpft werden, die auf ihre Weise auch bei Beuys eine Rolle spielen: Das Hexagramm bzw. die Sechskantform entspricht der Ordnung des Gleichgewichts, das einerseits angestrebt, andererseits als 'erstarrt' markiert wird; das Pentagramm der Dynamik, die auch bei Barney nicht nur negativ belegt, sondern auch mit den vom Adepten vorgenommenen 'Innovationen' assoziiert ist.

¹²⁵ Es dürfte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden können, dass der kunsthistorisch bestens gebildete Barney nicht um die 'Vergleichbarkeit' einiger seiner 'Prinzipien' und einiger Elemente seiner 'iconographie' bzw. 'mythologie personelle' weiß.

Yorker Guggenheim.¹²⁶ Ein Bild, das in diesem Fall unmittelbar verstanden werden kann: Wer in diesen 'heiligen Hallen' ausstellt, hat es in der Tat in den Kunstbetriebsolymp geschafft.¹²⁷ Bezeichnend dürfte dabei sein, dass Richard Serra als 'alter Meister' der amerikanischen Moderne dabei das höchste Spiellevel besetzt – doch wo er scheinbar sich selbst spielt, eigentlich eine Spielfigur des Anderen ist: Wenn Serra eine 'Stahlecke' mit seiner 'Splashing'-Technik bearbeitet, wird das eigene Werk wortwörtlich in das des jüngeren Künstlers transformiert: Schließlich ist es Vaseline, nicht flüssiges Blei, unter dem sein sorgsam ausbalancierter rechter Winkel früher oder später verschwinden wird.¹²⁸

Sein 'Alter Ego' im Film mag der Künstler noch – wie man es aus den populären Computerspielen kennt, an die sich die Szenen im Guggenheim-Museum direkt anlehnen – springen, kämpfen, Aufgaben lösen, siegen und scheitern lassen: Im wirklichen Leben scheint Barney *dieses* Spiel längst gewonnen zu haben. Das Kettenhemd kunstgerecht transformierter Mythologien, das sich der ungebrochen sportliche Kletterer für seine Klimmzüge an den Klippen und Überhängen kultureller Überschussproduktion übergestreift hat, ist über die Jahre dichter geworden, doch nicht unbedingt verfilzt. Und trotz der

¹²⁶ Vgl. DAbb. 604ab u. Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 54f.; für eine ausf. Deutung u. Querverweise der Bezugnahmen auf beliebte Computer- bzw. Videospiele vgl. den Artikel von Bremser 2003, der u. a. sehr plausible Argumente für eine ikonographische Orientierung an dem (auf "King Kong" aufsetzenden) Spiel *Donkey Kong* liefert. Hierzu ergänzend sei bemerkt: Die von Barney vorgenommene Zuordnung Spiel-'Levels' zu den freimaurerischen Initiationsgraden – vgl. die Anm. oben u. DAbb. 604c – fügt sich stimmig in dieses Bild, insofern sich in Computerspielen selbst eine solche Assoziation zur 'Initiation' nicht nur spielspsychologisch verankert findet, sondern teilweise – etwa in auf historische u. mythologische Themen referierenden Spielen – auch in entsprechende 'Settings' übersetzt wird. Barneys 'Levels' wiederum knüpfen einerseits an die Bildwelten der übrigen *Cremaster*-Folgen, andererseits an die ebd. vorgenommenen Verschränkungen von Kunst, Popkultur u. okkulten sowie mythologischen Traditionen an; neben einem 'Clash' zwischen einer "Black Metal"- u. einer "Grunge"-Band – deren Leadsänger von okkulter Symbolik strotzende Texte skandieren – spielt hier neben Sport und Spiel der in Barneys opulenter Kostümwelt ohnehin zentrale Bereich der Mode eine wichtige Rolle; in der Gesamthandlung von *Cremaster 3* namentlich vertreten durch das bekannte beinamputierte Model Aimee Mullins.

¹²⁷ Vgl. hierzu auch das bei Burnham 1979 begegnende Bild des "temple of high art", s. Kap. III.1., Abs. "Ein Deutscher in Amerika". Pikanterweise geht Spector 2002 auf *diese* Deutungsperspektive der Figuren des Aufstiegs mit keinem Satz ein. Stattdessen folgt sie einem 'Hinweis' des Künstlers ("Das Guggenheim [...] hat für mich immer wie ein Bienenstock funktioniert [...]"), um im Spiralbau das Bild des mormonischen Bienenkorbs zu erkennen und nunmehr auch auf dessen Rolle in der Freimaurerei zu verweisen; vgl. zum Zh. die Anm. oben u. hier Spector 2002, S. 54. Dass auf diese Weise zusammen mit "Religion und Geheimlehre" auch "das Guggenheim Museum in das Repräsentationssystem [des Zyklus] ein[gebunden]" wird, ist durchaus richtig – zugleich bindet Barney aber auch sein 'opus magnum' in dasjenige der institutionellen Repräsentation des "Betriebsystems" ein.

¹²⁸ Vgl. hierzu auch die im Katalog dem Porträt Serras in der Rolle der entspr. Spielfigur (*The Slope of Hiram*, 2002) zugeordneten Konzeptmaterialien, zu denen Aufnahmen des Künstlers in Anwendung seiner Bleiguss-'Aktionsmalerei' bzw. '-plastik' (1969) sowie eine aus Hartpolyäthylen-Platten nachgebaute 'Serra'-Arbeit zeigen, s. d. Abb. im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 312/313). Für Serras eigene Assoziationen mit seiner (Doppel-)Rolle ("als Hiram Abiff"/"als er selbst") ebd., S. 499f. Die Patrilineage bekräftigend, verweist Spector 2002, S. 5 bereits in ihren Ausführungen zu Barneys 'Frühwerk' darauf, dass für dieses "das Frühwerk Serras [...] ein wichtiger Orientierungspunkt" gewesen sei.

zunehmend 'wagnerianischen' Dimensionen der Inszenierung¹²⁹ ist die Überwältigung nur ein Teil seines Erfolgsprinzips. Schließlich sollen insbesondere die Multiplikatorinnen und Multiplikatoren – ähnlich, wie dies Nietzsche 'contra' Wagner konstatierte – vor allem zu "Jüngern seiner Geheimkunst gemacht" werden¹³⁰, und müssen sich dem entsprechend aufmerksam mit der Entschlüsselung seiner rätselhaften Bilder befassen, die der Künstler in Interviews in kunstgerecht formulierter 'Rhetorik der Hermetik' zu unterfüttern weiß. So konnte Barneys *Cremaster*-Zyklus im Lauf seiner Publikation mit einer Folge für Folge weiter geschulten 'Mannschaft'¹³¹ rechnen, die den 'sportlichen' Ehrgeiz des Haupt- und Selbstdarstellers auf ihre Weise teilt und allein schon deshalb honoriert.

Anwendung findet das in *Cremaster 3* in doppeltem Wortsinn 'auf die Spitze getriebene' Analogieprinzip nicht zuletzt in der Parallelpräsentation der auf 35 mm umkopierten Kinofassungen des zunächst auf Video gedrehten Zyklus und dessen 'materielem' Niederschlag im Ausstellungskontext. Letzterer nämlich besteht im Wesentlichen aus den ihrerseits zu hermetischen Skulpturen und Assemblagen geronnenen Ausstattungen der Filme: den Kulissen und mobilen Raumarchitekturen sowie den Kostümen und bizarren Attributen der Akteure, die freilich als selbstständige Werke ausgewiesen werden beziehungsweise entstehen.¹³² Ähnlich, wie dies auch in Rebecca Horns Ausstellungen begegnet, die namentlich für ihre Baden-Badener Präsentation von *La Ferdinanda* eine entsprechende, am Drehbuch orientierte Struktur der 'Übersetzung' von (Film-)Zeit in (den Ausstellungs-)Raum entwickelte, werden die Gegenstände zu Installationen arrangiert und in Vitrinen präsentiert, wobei in diesem Fall zusätzlich die zugehörigen Folgen des Filmzyklus

¹²⁹ Diese Assoziation drängte sich spätestens mit Blick auf *Cremaster 5* auf, dessen Szenographie u. a. direkt in ein Opernhaus führt; vgl. den Wagner-Vergleich fokussierend zu *Cremaster 3* neben Smith 2003 a. Birnbaum 2002, der gleich eingangs tonangebend – und durchaus treffend – einen Satz aus F. Nietzsches *Der Fall Wagner* (1888) zitiert ("In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat – die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* [...]"), vgl. Nietzsche 1888/1986, S. 98) – jedoch ohne deshalb mit Blick auf Barney zu einer vergleichbar kritischen Perspektive zu gelangen wie Nietzsche mit Blick auf Wagner (und "die Wagnerianer"); so fragt er abschließend: "What's wrong with Wagner, or with the ambition to produce a Gesamtkunstwerk for our times?". Zuvor waren Barneys Schöpfungsphantasien und seine sportlichen Exzesse eher mit Nietzsches "Übermenschen" assoziiert worden, vgl. Seward 1995, S. 63, der hieran anknüpfend auch auf die Amalgamierung von "eine[r] Vorliebe für mythologische Gegenstände, technische Perfektion, kultische Überhöhung und 'Körperkultur'" verweist, in der Barney der nationalsozialistischen Ästhetik nahe stehe, die sich bei ihm jedoch gebrochen finde, vgl. ebd., S. 64. Bryson 1995 sieht sich von den Ballettformationen in *Cremaster 1* (1995) sowohl an Busby Berkeley als auch an Leni Riefenstahl erinnert, vgl. ebd., S. 36 u. S. 40f.

¹³⁰ Vgl. Nietzsche 1888/1986, S. 98. Eben dieser – in Nietzsches Wagner-Kritik[en] eine wichtige Rolle spielende – Aspekt der Reflexion des Spannungsfeldes von Produktion und Rezeption wird nicht nur von jenen Kritikerinnen und Kritikern ignoriert, die Barney u. Wagner assoziieren (s. etwa Smith 2003), sondern auch bei Birnbaum 2002, der für diesen Vergleich zwar explizit auf Nietzsche referiert – aber offenkundig vornehmlich, um die eigene Position als mit Kunst befasster Philosoph zu markieren (dessen Haltung freilich, anders als diejenige des späten Nietzsche im Bezug auf Wagner, nicht die einer fortbestehende Bindungen eingestehenden kritischen Distanzierung ist, sondern der eine Transformation von Kritik in Zustimmung vorexerziert).

¹³¹ Hier ungeachtet des bei Barney dominierenden Kosmos der Männerbünde in übertragenem Sinne, also auch Autorinnen einschließend.

¹³² Vgl. die "Werkliste" im Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 510. Plastische Arbeiten, die einzelnen Filmen zugeordnet werden bzw. mit Filmszenen und -ausstattungen korrespondieren, entstanden teilweise noch Jahre nach deren Fertigstellung; während der Drehtermine werden – ähnlich wie im Hollywoodfilm üblich – 'Standphotos' angefertigt, die so im Film selbst nicht auftauchen usw.

auf kleineren Flachbildschirmen zu sehen sind.¹³³ Komplettiert wird die Präsentation der dreidimensionalen Arbeiten bei Barney aber nicht nur durch aufwendig gerahmte Skizzen, die sich gleich Drehbuchnotizen lesen lassen, sondern auch durch filmpostergroße 'Standbilder' und Set-Photographien; und schließlich finden sich in den Ausstellungsvitrinen sogar die Laserdisk-Editionen präsentiert, an denen nurmehr die Preisschildchen zu fehlen scheinen. Denkt man von hier aus an die Zooms auf einzelne Objekte und deren gleichsam protagonistische Inszenierung auf der Leinwand zurück, mag unwillkürlich die Frage entstehen, was eigentlich wem zur Promotion dienen soll: Findet man sich in der Ausstellung mit einem veritablen Devotionalienladen konfrontiert, in welchem – dem Vorbild von Hollywood folgend – das Merchandising zu den Filmen an Mann und Frau gebracht wird?¹³⁴ Oder läuft im Kino nebenan ein gigantoman angelegtes Musikvideo, das den Verkauf der musealisierbaren Objekte ankurbeln soll? Im Zweifelsfalle schließt das eine das andere nicht aus, wie eben auch Matthew Barneys 'Pluriversum' für jeden etwas zu bieten hat: Die Mischung aus Hermetik und Opulenz, 'Abjektem' und Konsumablen, Heilsversprechen und fast schon volkstümlich-slapstickhaftem Humor war – denkt man etwa Sâr Joséphin Péladan – schon für den Symbolismus der vorvergangenen Jahrhundertwende ein Erfolgsrezept; im modernen Hollywood gehört sie ebenfalls längst zum Standard-Repertoire.¹³⁵

Und nicht nur das deutsche Publikum, dem Barney anlässlich der Vollendung des *Cremaster*-Zyklus im Kölner Museum Ludwig ein solches 'Gesamtkunstwerk' vorstellte, vermag den 'zeitgeistgemäßen' Beuys-Ersatz zu goutieren. Wenn sich ein Künstler als Kunder höherer Weisheit gibt, dankt es ihm die Kunstwelt gern mit höheren Weihen – und wenn er dabei die spirituelle Ernsthaftigkeit mit einem bübischen Augenzwinkern paart, hat er auch die letzten Zweifler schnell auf seiner Seite. Die Stufen des Musentempels hat der 'Zauberlehrling' in den vergangenen Jahren jedenfalls mehr als zügig erklommen, und ein

¹³³ Vgl. zu Horn in diesem Zh. oben, Kap. V.2., Abs., "Kunst-Geschichten"; bei Barney begegnet dieses Prinzip noch nicht von Beginn an, insofern zunächst noch die Aktionsräume selbst das Raumgefüge der Installationen abgeben; vgl. die Anm. oben.

¹³⁴ Es sei an dieser Stelle noch einmal an Jeff Koons' Projekt *Heaven* erinnert, für das der Künstler ein durchaus vergleichbares Publikations- bzw. Multiplikationsverfahren wählte bzw. in diesem Fall – anders als Barney – demonstrativ zitierte; vgl. oben, Kap. VIII.1., Abs. "Wer Kunst hat, der hat auch Religion?".

¹³⁵ Vgl. zu Péladan ausf. oben, Kap. III.10., Abs. "Angewandte Geheimwissenschaft". Eine direkte Referenz auf den Symbolismus findet sich *Cremaster 3* mit einer Geparden-Chimäre gegeben, in der Aimee Mullins in einer ihrer Metamorphosen dem 'Adepten' auf einem der Spiel-'Levels' im Guggenheim begegnet, DAbb. 604d (zu DAbb. 607b). Insofern sich ihre Gestalt an diejenige gefährlich verführerischer Mischwesen wie dem in Fernand Khnopffs bekanntem Gemälde *Des Caresses* (1896, s. DAbb. 605) anlehnt, ist in ihr wohl weniger – wie Spector 2002, S. 56 meint – eine weibliche Variation auf Barneys Satyrn zu sehen, denn das klassische 'Inbild' einer 'femme fatale'. Als solche wird sie am Ende des Kampfes denn auch vom 'Maurer-Adepten' mit Senkblei, Wasserwaage und Hammer niedergestreckt. Eben dies dürfte, anders als Spector annimmt, aber keineswegs so einfach als *Sieg* über die Gegenspielerin zu verstehen sein – insofern der Gestus selbst nämlich im freimaurerischen Ritus eine Initiation markiert, vgl. DAbb. 606 u. die Abb. in Lindner 1976, Tf. 23/S. 53; in der Tat ist das mutierende Mischwesen dem "Dritten Grad" zugeordnet, dessen Losung "Ich sterbe täglich" lautet, s. a. DAbb. 604c u. den Titel zu DAbb. 604d sowie DAbb. 607a.

'Engelssturz', wie ihn seine *Cremaster*-Charaktere bei ihren Höhenflügen stellvertretend erleiden, scheint für ihn selbst vorerst nicht zu befürchten zu sein.¹³⁶

Nun soll keineswegs suggeriert werden, dass zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler – zumal im internationalen Raum – auf Beuys rekurren müssten, wenn sie ihr 'opus magnum' unter den Vorzeichen einer Bezugnahme auf okkulte Traditionen konfigurieren. Jedenfalls wäre Vorsicht geboten, wollte man das, was sich mit Blick auf Kiefer, Polke und Horn feststellen ließ und mit Blick auf Barney mindestens als Vermutung aufdrängt, *in nomine* generalisierend auf die jüngere Generation übertragen. Vielmehr geben die Arbeiten von Meese, Huemer und Jankowski Anlass, in diesem Zusammenhang *allgemeiner* von einem System der Patrilineage zu sprechen, welches das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption entscheidend mit bestimmt.¹³⁷ Nichts desto weniger kann ein weiteres Beispiel aus dieser Generation zeigen, dass der historische Rahmen der *europäischen* Kunst- und Geistesgeschichte, in dem entsprechende Referenzen auf das "Geistige in der Kunst" als Marksteine der Moderne wahrgenommen werden können, *auch* im internationalen und 'interkulturellen' Raum eine wichtige Rolle spielen.

Wenngleich vor diesem Hintergrund gerade Matthew Barneys Œuvre einmal mehr zu bestätigen, um nicht zu sagen: demonstrativ vorzuführen scheint, welche Bedeutung hierbei 'männerbündischen Strukturen' besitzen, ist die Bezugnahme auf Patrilineagen als solche – wie wiederum bereits das Beispiel Rebecca Horns zeigen mochte – nicht länger ein 'männliches' Privileg. Das dürfte auf seine Weise auch der Erfolg einer jungen japanischen Künstlerin bestätigen, die ab Mitte der neunziger Jahre ausgehend von New York ihren Triumphzug durch internationale Ausstellungsinstitutionen angetreten hat: Mariko Mori. Im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion lassen sich dabei freilich einige 'Muster' wieder erkennen, denen bereits bei Horn zu begegnen war.

– Mariko Mori: Kunstreiche Levitationen –

"Kommuniziert sie hier mit höheren Wesen?"¹³⁸

Bekannt wurde Mariko Mori (*1967) mit Bildern, die sie in den Augen findiger Interpretinnen und Interpreten zu einer jüngeren Schwester ihrer bereits bekannten Kollegin Cindy Sherman machten: Mit Photographien nämlich, die wie 'Standbilder' aus populären

¹³⁶ Dass nicht nur die Beuys-Referenzen, sondern namentlich auch die in *Cremaster 3* denkbar plakativ vorgetragene 'aemulatio' mit Serra zu einschlägigen 'Rezeptionserfolgen' führen können, belegt ein Beispiel aus der zeitgenössischen (Firmen-)Sammlungspraxis: Im Anschluss an die 'Ausstellungstournee' wurde für den 2004 fertiggestellten Neubau des Firmensitzes des französischen Luxusgüter-Konzerns LVMH (Louis Vuitton u. Moët Hennessy) in Paris Barneys Arbeit *Jachin and Boaz* (2002) angekauft – und vis-à-vis einer Skulptur von Serra aufgestellt, vgl. DAbb. 608ab u. die *Kunstmarkt*-Meldung von Heinick 2004.

¹³⁷ Vgl. hierzu auch oben, Kap. VII.3., Abs. "Magie des Namens" u. resümierend ebd., Abs. "Tiefe Oberflächen".

¹³⁸ Vgl. Tuyl 1999, S. 10. Die Frage bezieht sich im zit. Text auf Mariko Moris Arbeit *Subway* (1994), vgl. DAbb. 609 u. die Abb. in Bryson 1998, S. 84.

Kinofilmen wirkten, als deren Protagonistin sich die Künstlerin vor verschiedenen Alltagskulissen inszenierte.¹³⁹ Doch während Shermans berühmte Schwarzweiß-Stills an die längst als Kunstform anerkannten Filme des italienischen *Neorealismo* und der französischen *Nouvelle Vague*, oder an das klassische Hollywood-Kino der fünfziger und frühen sechziger Jahre erinnern mögen, begegneten in Moris Arbeiten von Beginn an Bildwelt und Ästhetik der zeitgenössischen Medien-, Pop- und Konsumkultur.¹⁴⁰ Ob im silbernen Raumanzug der Tokioter U-Bahn (*Subway*, 1994), in bunter Montur im Eingang zu einem Unterhaltungselektronik-Shops stehend (*Play with Me*, 1994) oder als 'Ninja' in der 'Arena' eines entsprechend technisch aufgerüsteten 'Freizeitparks' kampfbereit eine Laserpistole zückend (*Warrior*, 1994):¹⁴¹ Stets wirkte die Künstlerin in ihren futuristischen Kostümen wie eine Realität gewordene Computerspiel- oder Spielfilmfigur, die geradewegs aus einem zeitgenössischen Manga¹⁴² oder Kult-Science-Fiction entschlüpft schien¹⁴³ – beziehungsweise 'vom Himmel' entsprechender Phantasien auf die Erde gefallen wie der Popstar David Bowie in Nicolaus Roegs Kultfilm *The Man who fell to Earth* (1976).¹⁴⁴

Letzterer freilich verdankt seinen Kultstatus nicht allein dem Umstand, dass er mit seinem Hauptdarsteller und den von diesem bestrittenen Musik-Einlagen erfolgreich am Glamour der Popkultur partizipiert. Vielmehr zeichnen ihn Roegs spröde Regieführung und der sozialkritisch-kulturpessimistische Tenor des Plots mit reflexiven Qualitäten aus: Eben jene verführerischen Zukunftsphantasien, auf die er als Science-Fiction referiert, werden zugleich

¹³⁹ Vgl. zu Mori einf. den Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999 u. hierin die Essays von Tuyl 1999 u. Molon 1999; desw. die Beiträge von N. Bryson, S. Nakazawa u. T. Nichols Goodeve in der Zeitschrift *Parkett*, Nr. 54, 1998/[1999]; sowie mit Fokus auf die i. F. interessierenden Aspekte Kuni 2000a, S. 140f. Der Vergleich zu Sherman findet sich etwa bei Schwabsky 1997 (der hier Mori bestätigend zitieren kann), bei Bryson 1998 sowie ausf. u. mit Vergleichsabb. dann bei Molon 1999.

¹⁴⁰ Vgl. zu Moris frühen Arbeiten Tuyl 1999, S. 17. Hier nahm Mori, die zunächst eine Ausbildung an einer Modefachschule absolviert hat, etwa auf das Marketing mit weiblichen Körpern Bezug, indem sie auf Photos in hautenger Kleidung posierte, während seitlich – wie auf der Set-Karte eines Models – ihre Körpermasse vermerkt waren (*Market Value*, 1991); oder präsentierte – direkt am Design entsprechender Verkaufsdiskplays orientiert – in Plexiglas gegossene Phiolen mit farbiger Flüssigkeit, die Parfum-Duft verströmten (*Perfume I-III*, 1993).

¹⁴¹ Vgl. für *Subway* DAbb. 609 u. die Abb. in Bryson 1998, S. 84; sowie für *Play with Me* in *Parkett*, Nr. 54, 1998, S. 74/75 u. für *Warrior* die Abb. in Nakazawa 1998, S. 96/97.

¹⁴² "Mangas" sind japanische Comics, die zunächst – in den dreißiger Jahren des 20. Jh. – für Kinder, seit den sechziger Jahren jedoch zunehmend auch dezidiert für ein erwachsenes Publikum produziert werden; Science Fiction-Geschichten sind ein zentrales Sujet; weibliche Hauptfiguren zeichnen sich oft durch eine Mischung aus Kindlichkeit und Erotik aus. Der in Japan unvermindert anhaltende Manga-Boom erreichte in den neunziger Jahren zusammen mit bzw. beflügelt von der zunehmenden Bedeutung asiatischer Produktionen auf dem Video- bzw. Computerspielmarkt, auch die Vereinigten Staaten und Europa. Vgl. zum Manga u. zur Manga-Kultur Berndt 1995.

¹⁴³ Entsprechend reagierte die Rezeption: Standen in den frühen Kritiken zunächst Moris Referenzen auf Mode im Vordergrund, dominiert – in direkter Anknüpfung an die genannten Arbeiten – ab Mitte der neunziger Jahre der Science-Fiction-Vergleich die Kritiken und Essays; hier knüpft auch Molon 1999 an, der freilich gleich eingangs mit Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968) einen Kultfilm zitiert, dessen künstlerische Qualitäten längst auch im Rahmen der 'Hochkultur' anerkannt sind.

¹⁴⁴ In diesem verkörpert Bowie einen Außerirdischen, der aufgrund eines Wassernotstandes auf seinem Heimatplaneten im Zuge seiner Odyssee auf der Erde strandet. Roegs Film geht auf die Novelle gleichen Titels des amerikanischen Autors Walter Tevis (1962) zurück.

im wahrsten Sinn des Wortes 'geerdet'.¹⁴⁵ Dagegen muss man in Moris bunten Panoramen nach Momenten der Brechung etwas länger Ausschau halten. Zunächst sticht der mädchenhafte Charme ihrer Erscheinung ins Auge, den das Selbstgebastelte der Kostüme einmal mehr unterstreichen kann. Auf den ersten Blick scheint sie sich mithin nur wenig von einer beliebigen jungen Japanerin zu unterscheiden, die sich Feierabends oder am Wochenende in ihr "Sailor Moon"-Kostüm wirft, um sich mit Gleichgesinnten auf öffentlichen Plätzen oder im Rahmen so genannter Fan-"Conventions" treffen und Selbstporträts, die sie in entsprechenden 'Outfits' zeigen, stolz auf ihrer Homepage präsentiert.¹⁴⁶ Zudem gibt der von der zeitgenössischen Medien- und Popkultur geprägte Alltag, in dem die großartigsten Zukunftsphantasien bestenfalls in Architektur und Design, in der Regel jedoch auf die Spielzeug- und 'Gadget'-Ebene kondensiert und kommerzialisiert zu begegnen pflegen, eine denkbar geeignete Kulisse für solche Maskeraden ab. Moris Kunstfiguren passen also beinahe *zu* gut in eine Gegenwart, in der jugendliche Fans von TV-Serien ihre Idole keineswegs allein im Rollenspiel nachahmen, sondern als Rollenmodelle verstehen, denen sie im Alltag nacheifern – und denen Fernseh-Shows versprechen, auf diese Weise selbst zum "Superstar" aufsteigen zu können.¹⁴⁷

In Moris 'Re-Enactment' eines zeitgenössischen Medien- und Kulturphänomens Momente der Kritik zu vermuten, ist jedoch keineswegs zwingend. Ebenso lässt sich in ihren Bildfolgen nämlich die (Selbst-)Schöpfung der Künstlerin als Kunst- und Kultfigur verfolgen, die sich mit ihren Maskeraden ein Markenzeichen kreiert. Mindestens kam 'die Künstlerin, die vom Himmel fiel', in der internationalen Kunstszene schon bald entsprechend 'an'. Vom Starlet zum (Pop-)Star – dies schien das großformatige Leuchtkasten-Tableau *Birth of a Star*

¹⁴⁵ Tevis/Roegs Außerirdischem bekommt der Aufenthalt auf der Erde schlecht; offenkundig leidet er jedoch weniger unter dem fremden Klima des blauen Planeten oder dessen eigener fortschreitender Technologisierung, die auch hier zu einer mählichen Zerstörung der natürlichen Ressourcen führt. Vielmehr ist es die menschliche Gesellschaft, deren Verhaltensweisen das Leben auf der Erde unerträglich macht.

¹⁴⁶ Vgl. für im World Wide Web publizierte Aufnahmen etwa <http://www.sailorjamboree.com> [letzter Zugriff 01/2004; in 05/2006 nicht mehr erreichbar]; *Sailor Moon* ist eine japanische Science Fiction-Animé (d. h. Zeichentrick)-Serie mit einer mädchenhaften weiblichen Hauptfigur, die sich jedoch als durchaus streitbare Heldin erweist. Die Tradition der so genannten "Conventions" – Versammlungen von (Kult-)Film- oder Comicserien-Fans, die sich in den Hauptfiguren nachempfundenen, oftmals äußerst aufwendig gestalteten, selbst hergestellten Kostümen zusammenfinden, um diese vorzuführen, zu prämiieren, Fan-Artikel zu tauschen oder Episoden nachzuspielen, wird insbesondere in Japan und den Vereinigten Staaten gepflegt; sie existiert aber mittlerweile in zahlreichen Ländern. Vergleichbare Treffen in Kostümierung auch außerhalb von "Conventions", d. h. in der Freizeit auf öffentlichen Plätzen abzuhalten, ist jedoch speziell ein Phänomen, das in der japanischen Jugendkultur begegnet; auch der Fachausdruck "Cosplay" (für "Costume Play") ist als übernommener 'Anglizismus' zunächst in Japan geprägt worden.

¹⁴⁷ Vgl. das international erfolgreiche Show-Konzept, das in Deutschland zunächst auf dem Privatsender RTL unter dem Titel "Deutschland sucht den Superstar" lanciert u. später in Variationen auch von anderen Sendern übernommen wurde; wenn dabei – im Gegensatz zu "Conventions" – i. d. R. keine phantasievollen Kostüme, sondern (zunächst) eher alltägliche Kleider getragen werden, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hier ebenfalls um ein 'Rollenspiel' bzw. die Kreation von 'Kunstfiguren' handelt, einschließlich der in diesem Rahmen inszenierten Abweichungen von der Norm in Kleiderordnung, Habitus etc. Letztere kann nämlich – wie wiederum die Fan-Adaptationen von Vorbildern wie dem sich (u. seine Musikvideos) in Anleihen an die Kultur- u. Kunstgeschichte des Monströsen inszenierenden Marilyn Manson zeigen – durchaus auch zur Nachahmung im Alltagskontext u. als Identitätsmodell führen.

(1995)¹⁴⁸, das passender Weise etwa auch die Besucher von Moris Wolfsburger Einzelschau als Entree zur Ausstellung begrüßte, gleich einer "Self Fulfilling Prophecy" besiegeln zu wollen.¹⁴⁹ Dass man im Kunstbetrieb durch selbstbewusstes 'Modeln' für die Kunst – ganz ähnlich wie im Musikbusiness – aus den eigenen Zukunftsphantasien Tatsachen machen kann, mochte Mori dabei wohl weniger bei Cindy Sherman denn bei anderen amerikanischen Kollegen wie Andy Warhol oder Jeff Koons abgeschaut haben, mit dem sie unter anderem auch in der bereits erwähnten Ausstellung *Heaven* vertreten war.¹⁵⁰ Vor allem aber schloss ihre Darstellung direkt an die Cyborg-Phantasien an, die just im Entstehungsjahr der Arbeit gerade eine erste Hochkonjunktur feierten.¹⁵¹

Zwar trägt die Figur auf den ersten Blick noch die durchaus weltlichen Züge eines Schlagersternchens, das mit schüchtern einwärts gewandten Knien seinen ersten Popsong präsentiert.¹⁵² Doch bereits hier scheinen das neofuturistisch gestaltete Kostüm mit den gelben Plexiglasflügeln, in dem Mori zwischen bunten Gummiballplaneten schwebt, ebenso wie ihre durch helle Kontaktlinsen seltsam verfremdeten Augen darauf hin zu deuten, dass sich *dieser* 'Star' als Leitstern für eine Reise in entlegene Gefilde empfehlen will.¹⁵³

¹⁴⁸ Vgl. DAbb. 610 u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, o. P. (S. 31f.). Teil der Arbeit ist eine Audio-Spur mit einem Song, der von der Künstlerin selbst gesungen wurde. Wiewohl hier direkt mit dem Thema korrespondierend, setzt Mori auch in ihren späteren Projekten Soundelemente bzw. eigens für sie komponierte und von ihr selbst interpretierte Musik ein; dies verbindet sie mit zahlreichen zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern – darunter auch mit Matthew Barney u. mit Sylvie Fleury, auf die i. F. noch einzugehen sein wird.

¹⁴⁹ Dass Moris Ausstellungen einer Choreographie folgen, war an anderer Stelle bereits exemplarisch an einem Durchgang durch die Wolfsburger Station der Wanderausstellung *Esoteric Cosmos* (1999) zu belegen; vgl. Kuni 2000a. Bestätigen wird dies im Folgenden auch ein Blick auf die Präsentation ihres *Wave UFO* im Kunsthaus Bregenz (2003), vgl. hierzu ausf. unten.

¹⁵⁰ Vgl. den Ausst. Kat. *Heaven/Düsseldorf* 1999 u. hierzu oben, Kap. VIII.1., Abs. "Wer Kunst hat, der hat auch Religion?".

¹⁵¹ Vgl. oben, Kap. VIII.1., Abs. "Magische Kanäle"; als 'Cyborg' werden Moris Frauengestalten in den Interpretationen von Bryson 1998, Goodeve 1998, Tuyl 1999 u. Molon 1999 gelesen.

¹⁵² Die populäre Anziehungskraft dieser ein stereotypes Frauenbild reproduzierenden Darstellung zeigte sich u. a. darin, dass zur Zeit der Wanderausstellung 1998/1999 *diese* Arbeit – und nicht etwa ein Tableau aus aktuelleren Reihe des *Esoteric Cosmos*, nach dem die Ausstellung auch benannt war – bevorzugt zu Presseberichten abgedruckt wurde; damit verbunden war die Identifikation des bzw. der Dargestellten mit der Darstellerin 'in Persona'. So titelte etwa das *Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Nr. 987, 29. 01. 1999) – ganz so, als handele es sich um ein gewöhnliches Porträt: "Mariko Mori ist Künstlerin. / Sie ist kapriziös und liebt Computer. / Pop Art und Buddhismus liebt sie auch."

¹⁵³ Namentlich der verfremdete Blick unterscheidet die Gestalt signifikant von der als 'virtuelles Popstar' lancierten Computeranimation *Kyoko Date* (1996), die Molon 1999, S. 19 in ihr vorweg genommen sehen will: *Kyoko Date* sollte nämlich so 'menschlich' und natürlich wie möglich wirken; so 'dichtete' ihr die Produktionsfirma HoriPro Multimedia neben einer kompletten Biographie im begleitenden 'Steckbrief' auch eine Kurzsichtigkeit an – eigentlich ein Absurdum bei einem 'künstlichen Menschen'; vgl. hierzu weiterf. Kuni 2004g.

Allerdings ist es in der Folge nicht mehr allein das Assoziationsfeld des Science Fiction, das die Destination und die Dimensionen dieser Perspektive bestimmt.¹⁵⁴ Tatsächlich erweisen sich die wandfüllenden Landschaftsbilder ihres *Esoteric Cosmos* (1996-1998) – am Computer bearbeitete Farbphotographien, in denen die Künstlerin mal als Bodhisattva in mehreren Erscheinungsformen, mal als multiplizierte 'Elfe' über das Reich der vier Elemente herrscht – als konsequente Fortführung dieser künstlerischen Strategie, die nunmehr allerdings von expliziten Referenzen sowohl auf die Ikonographie fernöstlicher Religion, als auch auf solche westlicher Provenienz unterfüttert wird.¹⁵⁵ Gab zwei Jahre zuvor noch die postmodern-futuristische Innenarchitektur des Flughafens von Osaka das geeignete Ambiente für eine Selbstinszenierung als Techno-"Schamanin" und kristallkugelstreichelndes 'Mondkind' ab (*Miko No Inori*, 1996)¹⁵⁶, so sind es nun medial erzeugte, 'künstliche' Naturprospekte, vor deren Hintergrund Mariko Mori Technokultur und traditionelle Spiritualität zu einer neuen Synthese verschmelzen lässt. Während sie in *Burning Desire* und *Pure Land* aus freien Stücken der Schwerkraft spottet¹⁵⁷, und mit *Mirror of Water* ins

¹⁵⁴ Dies ist zunächst noch der Fall: Im selben Jahr wie *Birth of a Star* datiert auch Moris *Body Capsule* (1995, vgl. die Abb. in Bryson 1998, S. 88), ein ovales Objekt aus Plexiglas, das einerseits deutlich an 'Schlafkapseln' erinnert, wie sie in populären Science Fiction-Spielfilmen (etwa Kubricks *Space Odyssee* oder Ridley Scotts *Alien*, 1979) begegnen; andererseits aber wie ein 'UFO' von Mori auf Photo-Tableaus in verschiedenen Stadtlandschaften 'abgesetzt' wird (vgl. etwa *Beginning of the End, Tokyo*, 1995, Abb. ebd., S. 88/89). Die Tatsache, dass in der Kapsel ein Körper ruht, unterstreicht in diesem Fall die mit UFOs und Aliens assoziierten Interventionsphantasien, wie sie namentlich in Film *Invasion of the Body Snatchers* Gestalt gewinnen, in dem Aliens in monströsen Pflanzen-Kokons [sic] als Kopien von Menschen heranwachsen; sowohl die Erstverfilmung von D. Siegel (USA 1953), als auch die Neuverfilmungen durch Ph. Kaufman (USA 1978) u. A. Ferrara (USA 1993) zählen zu den Kultfilmen des Genres.

¹⁵⁵ Vgl. *Entropy of Love* (1996), *Burning Desire* (1996-1998), *Mirror of Water* (1996-1998) und *Pure Land* (1997), DAbb. 611a-d u. die Abb. im Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 39ff.); sowie zu Moris Referenzen auf die asiatische spirituelle Tradition ausf. Molon 1999. Er wie auch Tuyl 1999 ignorieren in diesem Rahmen, dass hier *auch* westliche Auffassungen angesprochen werden (vgl. hierzu die Anm. oben). Mit der Vorliebe für eine spirituell bzw. esoterisch unterfütterte Ikonographie der "Elemente" steht Mori in der zeitgenössischen Kunst mit 'neuen' bzw. elektronischen Medien ohnehin nicht allein; vgl. neben dem Ausst. Kat. Mediale/Hamburg 1993 namentl. Arbeiten von Künstlern wie Bill Viola (s. a. DAbb. 545ab) oder Marie-Jo Lafontaine; hierzu neben Kuni 2000a auch Kuni 1999d; sieht man einmal ganz davon ab, dass diese Referenz – wie bereits ebd. zu bemerken u. im Rahmen der vorliegenden Untersuchung namentl. bei Anselm Kiefer zu zeigen war – per se zum 'Standardrepertoire' der Bezugnahmen auf okkulte Traditionen gehört, in den 'alten' wie in den 'neuen' Medien.

¹⁵⁶ Vgl. DAbb. 613a-c u. die Abb. im Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 61f.). Der in diesem Fall japanische Originaltitel der Arbeit wird von D. Molon als "Das Gebet des Schamanenmädchens" übersetzt (ebd., S. 19), *Link of The Moon* lautet derjenige einer Installation, in der das Video im Rahmen eines weißen Gehäuses mit rundem Grundriss gezeigt wird, in dessen Innenwände kleine Monitore eingelassen sind. Im Artikel von Goodeve 1998, S. 100/101 findet sich die Photoarbeit *Last Departure* (1996) abgebildet, auf der Mori im selben Kostüm und am selben Ort, nunmehr zu einer geisterhaften "Trinität" multipliziert erscheint. Auch hier trägt die Künstlerin hell spiegelnde Kontaktlinsen, die ihrem Aussehen etwas Künstliches u. zugleich 'Überirdisches' verleihen; in Kombination mit der Kristallkugel drängt sich angesichts des 'nach Innen gekehrten' Blicks zudem die Assoziation zum Topos des 'Blinden Sehers' auf; vgl. hierzu die oben in Kap. II.2., Abs. "Erlösungsvorstellungen und Transzendenz", angegebene Literatur; spez. zur Kristallkugel-Divination Bender 1965/1976.

¹⁵⁷ Vgl. DAbb. 611a u. DAbb. 611c sowie die Abb. im Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 44/45) u. o. P. (S. 48/49). *Pure Land* ist eine weiter bearbeitete Szene aus der Arbeit *Nirvana* (1997), vgl. DAbb. 613a-c u. die Abb. ebd., o. P. (S. 51ff.).

romantische Erdinnere einer Höhlenwelt hinabtaucht¹⁵⁸, begegnet man in dem Gefährt der "Liebenden", das zentral den Vordergrund der dem Element "Luft" gewidmeten Arbeit *Entropy of Love* beherrscht, einem futuristischen Flugobjekt wieder, dessen Prototyp die Künstlerin bereits Mitte der neunziger Jahre entwickelt hat.¹⁵⁹ Sowohl mit ihren freien 'Levitationen' wie mit diesem Luftgefährt steht Mori in bester kunst- und heilsgeschichtlicher Tradition – erinnert man sich nicht nur an die 'Transfigurationen' ihrer Künstler-Kollegen von Klein über Beuys bis Barney, sondern etwa auch an Heindels Andeutungen über den "Astralleib", der den 'Erlösten' wie ein Kokon umschließen und als Vehikel für die Erhebung in höhere Sphären dienen soll.¹⁶⁰ Insofern scheint es nur konsequent, wenn sie den Bildprospekten als skulpturales Kondensat eine *Enlightenment Capsule* (1998) zur Seite stellt, die weniger als Flugobjekt ausgewiesen ist denn dazu einlädt, auf einer von Sonnenlicht und -energie durchfluteten, in allen Regenbogenfarben schillernden Lotosblüte Platz zu nehmen, um 'reinen Geistes' auf die Reise zu gehen.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. DAbb. 611b u. die Abb. ebd., o. P. (S. 46/47). Es ist durchaus so, dass auch die asiatische Märchenwelt feenartige Geistwesen und Dämoninnen kennt; die beleuchtete Tropfsteinhöhle, die den Prospekt des Bildes abgibt, dürfte jedoch mindestens ein westliches Publikum direkt an die romantische Tradition erinnern. Vgl. zur Metaphorik der Höhle ausf. Blumenberg 1989/1996; zur Ikonographie Holländer 2000b.

¹⁵⁹ Vgl. DAbb. 611de u. die Abb. im Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 42/43); angesprochen ist hier die Parallele zur *Body Capsule* (1995), vgl. oben hierzu die Anm. oben. Das aufgrund seiner Platzierung im eiförmigen, transparenten Gefährt an Homunculi in der Retorte erinnernde Paar der "Liebenden" lässt mit Blick darauf, dass die unteren Gliedmassen der Gestalten (optisch) nahezu verschmelzen, fern an Darstellungen des alchemistischen "Königspaares" denken, vgl. neben DAbb. 187 hier insb. Darstellungen wie die aus Mylius' *Anatomia auri* (Frankfurt 1628), welche das Paar in einer Reagenzie zeigen, s. DAbb. 612 u. die Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 376/S. 204.

¹⁶⁰ Vgl. für eine Revue der 'Levitationen' DAbb. 304a ff. u. DAbb. 540 ff.; zu Heindel ausf. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?". Mit Blick auf die angesprochenen Luftschiffe sei an dieser Stelle nicht nur auf den in Barneys *Cremaster 1* zum Ort der Wandlung erhobenen Zeppelin verwiesen, sondern auch auf Panamarenkos Entwürfe utopischer Flugapparate wie das *Aeromodeller* (1969-1971) sowie auf die *Sky Art*-Projekte des ehem. ZERO-Mitstreiters Otto Piene; vgl. zu Panamarenkos Flugobjekten ausf. den Ausst. Kat. Panamarenko/Berlin 1978 u. hierin insb. auch dessen Projekttext "Das relativistische, interstellare, magnetische Raumschiff" (1978), ebd., S. 8-21; zu Piene den Ausst. Kat. Piene/Düsseldorf 1996, insb. S. 128ff. sowie ausf. Rennert/Wiese 1999; zur Trad. utopischer Flugkörper in der Kunst d. 20. Jh. vgl. weiterf. den Ausst. Kat. Schwerelos/Berlin 1991. Ausführlicher ging diesem kunstgeschichtlichen Strang, der sich – denkt man an die phantastischen Gefährte, die in Imaginationen der (Versuchungs-)Visionen des Hl. Antonius begegnen – bis in die Malerei des 15. u. 16. Jh. zurückverfolgen lässt, ein Kapitel des Vortrags "'Höhere Wesen...' Phänomene der Levitation in der zeitgenössischen Kunst" nach, den die Vf. im Frühjahr 2003 im Rahmenprogramm zu Moris Ausstellung im Kunsthaus Bregenz hielt (Publikation des Manuskripts i. Vb.).

¹⁶¹ Vgl. DAbb. 615 u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, o. P. (S. 57f.). Insofern es sich bei der *Enlightenment Capsule* – deren Formgebung alchemistische Retorten assoziieren lässt – um eine geschlossene Kapsel handelt, die lediglich über ein Glasfaserkabel und eine Art Kollektor – den sog. *Himawari*, der die Sonnenstrahlen bündeln und in die Kapsel leiten soll (vgl. die Abb. ebd., o. P./S. 59) – physisch mit der Außenwelt verbunden ist, oszilliert die Skulptur zwischen 'Wunderlampe' und 'Raumkapsel' für eine geistige Reise. Dafür, dass sie zugleich als Gefährt für eine solche wahrgenommen werden kann, sorgt neben der Verwandtschaft zu den schwebenden Kapseln, die auf den Bildern des *Esoteric Cosmos* zu sehen sind, die 'Ikonographie' der Lotosblüte, die traditionell sowohl als Sitz der Meditierenden, als auch als Meditationsbild der Erhebung gilt; vgl. hierzu auch die der entspr. Tradition folgenden u. über den Einfluss der stark an fernöstlicher Spiritualität orientierten Theosophie H. P. Blavatskys vermittelten Meditationsbilder bei Steiner, vgl. Steiner GA 10/1945, S. 153f. u. hierzu u. a. oben, Kap. III.6. (Chakren) u. Kap. III.7. ff. sowie für eine Darst. bei Leadbeater DAbb. 641bc. Im Rahmen der Skizzen zum *Wave UFO* (vgl. ausf. unten) wird die Form der Kapsel als Imagination einer 'lichtmystisch' aufgeladenen (Welten-)Geburtsphantasie wieder begegnen, vgl. DAbb. 616a u. Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 81 (Transkript S. 157).

Ebenso wie die 1997 auf der *Biennale di Venezia* gezeigte 3D-Videoinstallation *Nirvana* – einer veritablen Nachfolgerin der *Laterna Magica*, deren Projektionseffekte sich freilich avancierter Computertechnologie verdanken – kitschig-bunte, musizierende Schar von Bodhisattvas die Besucher zu umschweben scheint¹⁶², stellt sich der *Esoteric Cosmos* als perfektes Simulakrum dar, dessen Heilsversprechen in der Transzendierung von 'alten' in 'neue' Medien seine Erfüllung findet. Gleich dreifach wird in diesem Zuge eine 'coniunctio oppositorum' beschworen: 'Westliche' und 'fernöstliche' Kultur¹⁶³ vermählen sich ebenso wie die entsprechenden Wege zum "Geistigen in der Kunst", die mithilfe 'alter' wie 'neuer' Medien beschriftet werden.

In der 1998 entstandenen Videoarbeit *Kumano* wiederum sieht man die Künstlerin zunächst als geisterhaftes Wesen durch neblige Wälder huschen, dann als 'Priesterin' vor dem *Nachi*-Wasserfall tanzen, um schließlich in einem Tempel, dessen Bild am Computer generiert und in die Waldlandschaft eingeblendet wurde, die Teezeremonie zu zelebrieren.¹⁶⁴ Wenn deren letzte Sequenz schließlich in ein traditionell gestaltetes Interieur mit mondächtlichem Ausblick auf eine Grosstadtkulisse führt, so dürfte diese romantisierende Perspektive noch einmal auf der Bildebene unterstreichen, was das Video selbst auch auf der technischen Ebene suggeriert: Die Versöhnung von Tradition und Moderne, von alter Spiritualität und neuer Technologie. In diesem Fall finden sich die 'neuen' Medien ganz in den Dienst einer Reinszenierung der 'alten' Medien spiritueller Kommunikation gestellt, während Mori in ihrer synkretistischen Selbstinszenierung als 'altes' Medium' im 'neuen' Medium agiert – und dabei sowohl dem stereotypen Bild der 'japanischen Frau' genügt, als auch demjenigen des Künstlers als 'Künder' eines "Großen Geistigen" entspricht.¹⁶⁵ Zwar wird Mori in der Folge auf ihre persönliche Präsenz in den Bildräumen ihrer Arbeiten durchaus auch einmal

¹⁶² Vgl. DAbb. 614a-c u. die Abb. ebd., o. P. (S. 51f.). Der Begriff "Umschweben" ist aufgrund des 3D-Effektes, für den man entsprechende Brillen aufsetzen muss, beim Wort zu nehmen. Dass die Bodhisattvas den Protagonisten einer Sega-Computerspiel-Konsole verdächtig ähneln, verdankt sich keinem Zufall; die Firma Sega war als 'Producer' und Sponsor an der Realisierung dieses digitalen 'Nirvana' beteiligt. Ikonographisch stehen die asiatischen Komplemente zu den "Lochner-Engeln" freilich – wie Tuyl 1999, S. 12 mit einem Bildvergleich nahe legt – in der Tradition historischer Bodhisattva-Darstellungen auf japanischen Schreinen, vgl. die Abb. ebd.

¹⁶³ Es sei hervorgehoben, dass die Seite der 'westlichen Kultur' nicht etwa die der modernen Computertechnologie ist – diese kommt ebenso aus Asien wie die religiöse Ikonographie, an die sich Mori anlehnt; auch die 'coniunctio' von alter religiöser Tradition und zeitgenössischer Bildtechnologie ist, mindestens nebeneinander, keine Seltenheit. 'Westlich' u. der westlichen Tradition entsprechend ist vielmehr die Einbettung des "Kosmos" in ein Schema aus vier Elementen, in denen sich jeweils 'Oberes' und 'Unteres' vermählen, sowie – allem voran – die Transposition in eine Sprache der Kunst, in der die Künstlerin selbst die Protagonistin des Heilsversprechens ist. Ihre künstlerische Ausbildung absolvierte Mori in London und New York.

¹⁶⁴ Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, o. P. (S. 69f.); der Tempel, dessen Architektur und Name auf den Yumedono (Übs.: "Halle der Visionen"/"Halle der Träume"), einen historischen Tempel-Pavillon im buddhistischen Klosterkomplex Hōryūji b. Nara, zurückgehen, wurde im folgenden Jahr von Mori auch in plastischer Form realisiert, um seinerseits eine 3D-Computer-Installation aufzunehmen, vgl. *Dream Temple* (1999) u. hierzu ausf. den aufwändig gestalteten Ausst. Kat. Mori/Mailand 2000 sowie zur Arbeit auch Panicelli 1999 u. Mori/Wakefield 1999. Ähnliche, 'verzauberte' Waldidyllen wie in *Kumano* finden sich auch in *Viola's Band Hatsu-Yume (First Dream)* (1981, vgl. Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997, Kat. 30) in Szene gesetzt, zu Viola in diesem Zh. weiterf. Kuni 2000a.

¹⁶⁵ Vgl. die Anm. oben sowie weiterf. auch unten.

verzichten können. Als Schöpferin ihres von Heilsversprechen aufgeladenen Kosmos bleibt sie jedoch – in Wort und Bild – stets präsent.¹⁶⁶

"[...] my perception of the future is primarily focused on harmony of the individual spirit, and art is a great way to achieve that. As an artist you are not part of a big company, you are not part of a society, you are not even part of a country. You can create your own space and your own ideas. You can have true individuality. So I really believe in achieving a better future by creating art."¹⁶⁷

Dass dabei gerade für die Referenz auf das "Große Geistige in der Kunst" – ungeachtet der Akzentuierung des Fernöstlichen, das der Rezeption eine dankbare Projektionsfläche bietet – die europäische Tradition ein wichtiges Bezugsfeld bildet, kann Mori bis dato ehrgeizigstes Projekt belegen: Das *Wave UFO* (1999-2002), das die Künstlerin im Frühjahr 2003 im Kunsthaus Bregenz landen ließ – in einer Architektur, die ihrerseits eine ideale Kulisse für die Arbeit vorstellte.¹⁶⁸

Begrüßt wurden die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung im Parterre von einem Objekt, dessen vom Raumlicht durchfluteter, in sphärischen Farben changierender Acrylharzkörper in Größe, Form und Proportionen spontan an Constantin Brancusis *Le Commencement du Monde* (um 1920) erinnern mochte:¹⁶⁹ Dem Modell des *UFOs*, hier gleich einem "Weltenei" präsentiert, das auf jenes Bild höchster Vollendung einstimmen konnte, welches am Ende des Aufstiegs durch die Geschosse auf sie zu warten

¹⁶⁶ Tatsächlich beginnt Mori – deren Anfänge in der Performance liegen – in dieser Zeit, aus ihren Bildern 'herauszutreten'. Während sie in *Kumano* noch die Protagonistin der Handlung ist, agiert sie im *Dream Temple* nicht mehr selbst, sondern steht als Schöpferin eines "Immersionsraums", der eine "total experience" vermitteln soll (vgl. Mori/Wakefield 1999, S. 109) und 'spiritus rector' im 'Hintergrund'. Für die Identifikation mit dieser Position sorgt sie auf mehreren Ebenen: Zunächst im Rahmen der Ausstellungen ihrer Arbeiten (vgl. a. die Anm. oben zur Wolfsburger Schau u. Kuni 2000a; der *Dream Temple* ist nicht nur werkimmanent im Zh. mit *Kumano* zu sehen, sondern wird auch zusammen mit Werken aus diesem Arbeitskomplex ausgestellt); aber auch im Rahmen ihrer persönlichen Auftritte, in denen die Künstlerin nach wie vor in mit der Ästhetik ihrer Bildwelt harmonisierenden Habits erscheint – und für Aufnahmen posiert, die dann als Pressephotographien zur Verfügung gestellt u. in Katalogpublikationen abgebildet werden, vgl. DAbb. 616b (Pressephoto u. Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 174); sowie schließlich in ihren Texten u. Selbstäußerungen in Interviews.

¹⁶⁷ Vgl. Mori/Wakefield 1999, S. 109. Vgl. in ähnlichem Tenor auch ihr "artist's statement" zum Projekt *Wave UFO*, in dem es u. a. heißt: "Die Erde steht in einer endlosen Verbindung mit dem Universum. [...] Auch wir Menschen auf der Erde haben Teil am Kreislauf von Leben und Sterben in diesem Universum. [...] Mit dem *Wave UFO* möchte ich über politische und kulturelle Grenzen hinweg alle Menschen dieser Welt miteinander in Verbindung bringen.", M. Mori im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 43.

¹⁶⁸ Vgl. DAbb. 616b u. ff. Auch zu diesem Projekt entstand als begleitender Katalog ein extrem aufwändig produziertes Künstlerbuch, vgl. den Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003. Die hochmoderne Architektur des direkt am Bodensee gelegenen Kunsthauses Bregenz (Architekt: Peter Zumthor) – dessen Glasfassade das Licht der Umgebung aufnimmt, um den Baukörper nach innen und außen leichten zu lassen – wirkt vor dem Prospekt des historischen Stadtbildes seinerseits wie ein 'UFO'; seine schlichte, flexible Innenarchitektur ist ideal auf die Präsentation zeitgenössischer Kunst zugeschnitten.

¹⁶⁹ Vgl. DAbb. 617 u. die Abb. in Bach 1987, Nr. 162, S. 460 (sowie hierzu u. für eine weitere Vs. von 1924 a. den Ausst. Kat. Brancusi/Paris 1995, Kat. 77/S. 218/219). Es geht bei diesem Vergleich – der nicht über wesentliche Unterschiede zwischen den Arbeiten, etwa in ihrer Materialität hinwegsehen lassen soll – um zwei wesentliche Gemeinsamkeiten: Nicht nur Form und Präsentationsform auf einem skulpturalen Sockel, sondern auch der Deutungsraum, der über die Anlehnung an die organische (Ei-)Form einerseits und das Zusammenspiel von Materialität und Licht(reflexion) weisen Parallelen auf – und die auch in anderen Elementen des *Wave UFO*-Komplexes begegnenden Referenzen auf die Kunstgeschichte der frühen Moderne sprechen dafür, dass entsprechende Assoziationen von der Künstlerin intendiert sind.

versprach.¹⁷⁰ Von diesem "Socle du Monde"¹⁷¹ ausgehend waren zunächst jedoch zwei Stockwerke zu passieren, in denen weitere 'Stufen' auf den Höhepunkt des 'opus magnum' vorbereiteten. Zunächst betrat man einen Raum, an dessen Wänden kreisrunde Bilder aus der Reihe "Connected World" zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos oszillierende 'Fenster' ins Universum vorzustellen schienen. Zum Einen handelte es sich um in zarten Tönen gehaltene Acrylmalerei, deren sphärische Kompositionen von fern an Arbeiten aus dem Umfeld der frühen Moderne wie etwa František Kupkas oder Wassily Kandinskys Gemälde gemahnten beziehungsweise die sich in die entsprechende Darstellungstradition von Kosmologien fügten¹⁷², andererseits diaphane Pastellzeichnungen, deren organische Formenwelt in ihrer Gestaltung an den Blick durchs Mikroskop auf Zellorganismen oder in Petrischalen kultivierte Kleinstlebewesen assoziieren ließ, wie er bereits Kandinsky für seinen späten Arbeiten inspirierte;¹⁷³ zusätzlich fand sich im Zentrum des Raumes ein kreisrunder Vitrinenschrein installiert, in dem weitere Blätter aufbewahrt wurden, die mit Ausnahme des zuoberst Platzierten den Blicken vorenthalten blieben. Weiter ging es von hier aus in die nächste Etage, wo man im Dämmerlicht spärlicher Beleuchtung auf einen 'magischen Zirkel' stieß: *Oneness* (2003), eine verschwörerische Versammlung von sechs annähernd 'lebensgroßen' 'Aliens', die sich, einander an den Händen haltend, dem Betrachter zuwenden.¹⁷⁴ Dieser fand sich aufgefordert, auf Knien vor den aus einem eigens für diese Arbeit entwickelten, elastischen Kunststoff geformten Plastiken Platz zu nehmen und sich durch Handauflegen von ihrer 'Lebendigkeit' zu überzeugen: Berührte man die

¹⁷⁰ Vgl. DAbb. 616c u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 134ff.

¹⁷¹ In Anlehnung an den Titel der gleichn. Arbeit von Piero Manzoni aus dem Jahr 1961, insofern deren Inschrift vollständig lautet: "SOCLE DU MONDE/ SOCLE MAGIC NO. 3 DE/ PIERO MANZONI – 1961 – HOMMAGE A GALILEO", vgl. die Legende im Ausst. Kat. Manzoni/Paris 1991, S. 224 sowie die Abb. d. Arbeit ebd., Kat. 132/S. 201. Durchaus verwandt ist der künstlerische Gestus in der Referenz auf einen Kreuzungspunkt 'magischer' u. wissenschaftlicher Kosmologie; Manzoni's *Socle* kondensiert diesen freilich konsequent auf den Sockel selbst, welcher dem Mikrokosmos appliziert wird. Vgl. zu Manzoni im Kontext der vorl. Untersuchung oben, Kap. III.13., Abs. "Zinnober".

¹⁷² Vgl. exemplarisch DAbb. 618bc u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 89 sowie ebd., S. 85; hierzu DAbb. 619a-c und DAbb. 620-621 sowie die Abb. im Ausst. Kat. Kupka/Liechtenstein 2003, Nr. 72/S. 79 u. Nr. 106/S. 95; die Abb. m Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 125 (Kandinsky), S. 280 (Kupka) u. S. 8/9 (Hablik). Für das weitere Umfeld – einschl. der angespr. hist. Darstellungen – vgl. den Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986; aus der Bildersammlung zur "kosmischen Metaphorik" ebd. [dtsh. Ausg. 1988], S. 22ff. etwa DAbb. 622a (S. 23, aus: R. Fludd, *Utriusque cosmi...*, 1617), DAbb. 622b (S. 24, aus: A. Kircher, *Mundus subterraneus...*, 1678) sowie die oben in Kap. II.2., Abs. "Korrespondenzlehren, Kosmologien u. Kosmogonien" angeg. Literatur. Wie beim Verweis auf die Arbeiten Brancusis sind auch in diesem Fall die direkten Vergleiche mit etwaigen 'Vorbildern' nicht überzustrapazieren, während der von den Bildern eröffnete Assoziations- und Deutungsraum eine solche Rückschau auf die Kunstgeschichte denkbar nahe legt; auf ein weiteres 'Vorbild' wird i. F. noch einzugehen sein; vgl. weiterf. unten. Dass es in Moris *Connected World* (so der Titel der Serie) – wie bei Kupka u. Kandinsky – auch um 'Weltschöpfungs'-Imaginationen geht, belegen die Notizen auf den begleitenden Skizzen, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 77ff. (Transkripte S. 157).

¹⁷³ Vgl. DAbb. 618a u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz, S. 85; für die doppelte Assoziation der "Connected World"-Arbeiten einerseits zum Makrokosmos, andererseits zum Mikrokosmos ist dabei allerdings einmal mehr nicht nur auf die Tradition der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Bild zu verweisen, sondern auch auf dessen eigene Darstellungstradition, wie sie ihrerseits in jüngerer Zeit wieder vermehrt sowohl in den Fokus künstlerischen wie auch kunstwissenschaftlichen Interesses gerückt ist; vgl. hierzu a. die einf. Hinweise in Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als 'parallele Wissenschaft'".

¹⁷⁴ Vgl. DAbb. 623 (Presseabbildung; diese Arbeit fand keine Aufnahme in das Katalogbuch).

Körper, so begannen diese zu vibrieren und die Augen der 'Außerirdischen' geheimnisvoll zu glühen, im Idealfall eines um die Gruppe gebildeten Besucherkreises erfüllte ein sonores Summen den nunmehr gleichsam von Innen her 'erleuchteten' Raum. Derart auf überweltliche Erfahrungen eingestimmt, hieß es endlich zum 'Höchsten' aufzusteigen; in das Obergeschoss, wo die majestätische Erscheinung des *Wave UFO* in helles Licht getaucht erstrahlte.¹⁷⁵ Allerdings galt es sich zunächst in Erwartung des Zugangs zum "Space Shuttle" in den Anblick der in ihrer Formvollendung zweifelsohne beeindruckenden Gestalt des Raumschiffs zu versenken – denn vorgelassen wurden vom freundlichen Service-Personal jeweils nur drei Personen, die dann die Freitreppe zur Einstiegs Luke erklimmen und in dessen gepolstertem Inneren liegend Platz nehmen konnten.¹⁷⁶

Der avisierte Aufbruch ins Universum wiederum entpuppte sich alsbald als Reise in die eigene Innenwelt: Hierfür hatte man so genannte "Brain Wave Headsets" anzulegen¹⁷⁷, die – anders, als man es von unter vergleichbaren Versprechen einer Einführung in die 'Virtual Reality' des Geistes kennen mochte – weder an die gewöhnlich in VR-Environments eingesetzten Helme, noch auch an das entsprechende Computerspielkonsolenzubehör oder jene "Mind Machines" erinnerten, von denen sich bereits in den achtziger Jahren Neo-Esoteriker eine Bewusstseinsweiterung versprochen.¹⁷⁸ Vielmehr sollten die elegant geformten Stücke über Elektroden, wie sie bei medizinischen Elektroenzephalogrammen zum Einsatz kommen, die Gehirnströme der rechten und linken Hirnhälfte abnehmen, deren Schwingungen – vom Computer transformiert – als sphärische Bilder an die Decke der Raumkapsel projiziert erschienen.¹⁷⁹ Im Idealfall, so lautet das Programm, sollen die im Inneren des *Wave UFOs* Liegenden ihre Gehirnwellen synchronisieren, so dass sich ihre "Gedankenformen" zu einem harmonischen, ringförmigen Muster zusammenschließen¹⁸⁰;

¹⁷⁵ Vgl. DAbb. 616c u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 13ff.

¹⁷⁶ Vgl. DAbb. 624a u. DAbb. 624d sowie die Abb. ebd., S. 36 u. S. 119.

¹⁷⁷ Vgl. DAbb. 624c u. die Abb. ebd., S. 120/121.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu ausf. die Bücher des zunächst mit einschlägigen Drogenexperimenten bekannt geworden "New Age"-Gurus Timothy Leary, Leary 1968/1970/1997, 1977/1981 u. 1994; das auf rhythmischen Lichtreizen basierende Verfahren geht auf die noch mit schlichteren handwerklichen Mitteln realisierte *Dream Machine* des mit William S. Burroughs befreundeten Schriftstellers u. 'Bewusstseinsweiterungs'-Pioniers Brion Gysin zurück, die ihrerseits gerade in der Rezeption durch zeitgenössische Künstler wieder eine Renaissance feiert; vgl. etwa die Arbeit *Dreamachine* (1998) des Briten Cerith Wyn Evans, vgl. den Ausst. Kat. Evans/Frankfurt 2004; sowie Bovier/Perret 2001. "Mind Machines" werden noch immer entwickelt und vertrieben; einen guten Überblick über das breite Spektrum an Typen und Funktionen bietet der FAQ ("Frequently Asked Questions")-Bereich der WWW-Seiten der Firma *Mind Gear* <http://www.mind-gear.com>; ein weiterf. Einblick in das Gebiet der 'Bewusstseinsweiterungs-Industrie' ist bei der Firma <http://www.cerebrex.com> zu erhalten [letzter Zugriff jew.: 05/2006]; für eine typische Publikation zum Thema vgl. das populäre Buch des amerikanischen, auch in Europa mit einschlägigen 'Lehrveranstaltungen' tourenden "Brainwave"-Spezialisten' M. Hutchison, Hutchison 1981/1989.

¹⁷⁹ Vgl. für eine Darst. der Hirnstrommessung die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 125. "Erschienen" hier im doppelten Wortsinn, insofern zum einen der Innenraum der Kapsel zum einen als Projektions- u. "Immersionsraum" im oben beschriebenen Sinne fungierte (vgl. oben, Kap. VIII.1., Abs. "Magische Kanäle"); zum anderen mit Blick auf das Verfahren der Bildgeneration. Für die angesprochenen sphärischen Bilder vgl. DAbb. 624b.

¹⁸⁰ Vgl. DAbb. 624e u. die Abb. ebd., S. 47ff.; die Erläuterungen zum Projekt ebd., S. 46ff. sowie Deitch 2003.

doch auch wenn dies nicht gelingt, werden sie – begleitet von sphärischen Klängen – von einer animierten Sequenz aus Moris eigenen Visionen einer "Connected World" belohnt.¹⁸¹

Ob man der Funktionsweise der weitgehend im Verborgenen bleibenden Technologie von Moris *Wave UFO* Glauben schenkt oder nicht: Wohl kaum zufällig ähneln die computergenerierten "Thought Forms" denjenigen, die gemäß Annie Besants und Charles W. Leadbeaters gleichnamigen Darstellungen das Unsichtbare sichtbar zu machen versprochen.¹⁸² Erneut nähert sich Mori mit ihrer Variation auf die 'coniunctio' 'alter' und 'neuer' Medien in der Gestaltung ihrer "Kosmischen Bilder"¹⁸³ und 'Visionen' einerseits einschlägigen Vorbildern aus dem Gravitationsfeld okkultur beziehungsweise esoterischer Tradition mimetisch an, um sie andererseits in Anknüpfung an deren Niederschlag in den 'Meisterwerken' der klassischen Moderne unter den Vorzeichen des neo-futuristischen Designs der Popkultur einer in jeglicher Hinsicht zeitgemäßen Neuformulierung zuzuführen.

Nun mögen Moris aufwändige Produktionen ihresgleichen am ehesten in den Arbeiten ihres amerikanischen Kollegen Matthew Barney suchen.¹⁸⁴ Im Ansatz lassen sich ähnlich orientierte Vermählungen von 'High' und 'Low' jedoch auch im deutschen Sprachraum finden – sieht man einmal ganz davon ab, dass Moris Vorliebe für UFOs und eine (neo-)esoterisch aufgeladene Science Fiction-Bildwelt in der zeitgenössischen Kunst und Popkultur alles andere als singulär ist.¹⁸⁵

¹⁸¹ Nach dem Vorbild der bereits erwähnten, zum Projekt gehörenden Pastell- bzw. Aquarellzeichnungen u. Acrylmalereien (s. o. u. exemplarisch DAbb. 618a-c) wurden die Computerbilder für die Projektion im *Wave UFO* programmiert, gestaltet u. animiert; vgl. DAbb. 624fg sowie DAbb. 624b u. die Abb. im Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 53ff.

¹⁸² Vgl. DAbb. 625a-d u. die Abb. in Besant/Leadbeater 1901/1926/1999, Nr. 8/9, Nr. 33, G u. M. Ähnlich lassen auch manche von Moris Arbeiten aus der Serie *Connected World* (vgl. oben u. DAbb. 618ac) in ihrer Pastellfarben-Palette an die in Leadbeaters Buch *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch* wiedergegebenen Visionen von "Astral-" u. "Kausalkörpern" denken, so etwa den *Kausalkörper des Meisters*, vgl. Leadbeater 1902/1964/1999 u. ebd., Tf. XXV/DAbb. 625e.

¹⁸³ In Anlehnung an den Ausst. Kat. *Kosmische Bilder/Baden-Baden 1983*, dessen Thema mit Moris Arbeiten seine Fortsetzung im 21. Jh. findet.

¹⁸⁴ Um eine Zahl zu nennen: Die Realisierung von Moris *Wave UFO* kostete mehr als 1,5 Millionen Dollar, vgl. Heartney 2003.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu etwa auch Drühl 2003a, in dessen Artikel Mori allerdings keine Erwähnung findet; sowie weiterf. den Ausst. Kat. *UFO-Strategien/Oldenburg 2000*.

– Sylvie Fleury: 'Pereat Ars – Fiat Modes'? –

"Vor allem glaube ich an das Genie des Lebens, das sich auf die eine oder andere Weise mitteilt. Das Genie der Schöpfung existiert in Gott, wenn man von der Religion sprechen will. Es ist im Leben in allen Dingen, in jeder Pflanze und jeder Zelle des menschlichen Körpers. Die zeitgenössische künstlerische Schöpfung ist jedoch ein UFO, das sich mit der Zeit bewegt, sie existiert in jeder Epoche, ob mit oder ohne Genie."¹⁸⁶

Ausgehend von Moris Weg vom 'Model' zu einem '(Medien-)Star' des Kunstbetriebs, der sein Publikum mit einer spezifischen Mischung aus Esoterik und Popkultur zu begeistern weiß, liegt hier der Blick auf eine Künstlerin besonders nahe, die sich ihrerseits seit einiger Zeit in verwandten Gefilden bewegt: Sylvie Fleury (*1961).¹⁸⁷

Angezeigt scheint ein solcher Vergleich nicht allein angesichts des goldhäutigen 'Ufos', das die Schweizer Künstlerin 1999 im Rahmen von *Heaven* zur Trance-Musik des Genfer DJs und Elektronik-Komponisten Sydney Stucki Yoga-Atmungen exerzieren ließ.¹⁸⁸ Affinitäten zu aufs Extraterrestrische ausgehenden Flugobjekten hatte Fleury nämlich schon früher an den Tag gelegt. Allerdings waren ihre lippenstiftfarbenen oder mit flauschigem Kunstfell überzogenen "Spaceships" weniger als Vehikel des Aufbruchs in höhere Sphären verstanden, sondern stets als mondäne, aber mundane Sendboten aus einer Welt weiblicher Accessoires aufgefasst worden, in deren Universum anstelle von Planeten Diskokugeln kreisen.¹⁸⁹ Dies passte jedenfalls bestens in das Bild, das die Wahrnehmung ihres Werkes bis dahin dominierte: Nachdem die Künstlerin Anfang der 1990er Jahre mit Arrangements aus scheinbar achtlos abgestellten Einkaufsstützen exklusiver Markenboutiquen, wie zum Verkauf präsentierter Parfumflakons und auf Teppichstücken aufgereihter Paare teurer Designer-Schuhe debütiert hatte¹⁹⁰, erweiterte sich ihr künstlerischer Kosmos zwar rasch. Immer jedoch blieb die Mode Mittelpunkt und kleinster gemeinsamer Nenner ihrer Arbeiten. Wenn sie in der Folge neben photographisch reproduzierten, auf Aluminium aufgezeigten

¹⁸⁶ Vgl. Fleury/Stech 2003, S. 211.

¹⁸⁷ Vgl. zu Fleury einf. den Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993; desw. die Beiträge von A. Dannatt, B. Ruf u. J. Koether in der Zeitschrift *Parkett*, Nr. 58, Mai 2000; sowie die Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001 u. Fleury/Esslingen 1999.

¹⁸⁸ Vgl. Sylvie Fleury in Za. mit Sydney Stucki: *Masked Maniacs* (1997), DAbb. 626 u. die Abb. im Ausst. Kat. *Heaven/Düsseldorf* 1999, S., 160/161; sowie für eine zeitgleich dat. silberne Variante die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 14/15 u. S. 101.

¹⁸⁹ Vgl. etwa S. Fleury: *First Spaceship on Venus (14)* (1996), DAbb. 627 u. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 41; für ein Modell der flauschigen Variante (dat. 1996) sowie die ersten Versionen, die noch aus Metall gefertigt waren (dat. 1994f.) die Esslinger Installationsansicht ebd., S. 75. Diese Modelle sind ebenfalls mehrheitlich mit Sound ausgestattet. Eine weitere, dem 'weichen UFO' nahe stehende Variation stellen die ab 1998 entstehenden, teilweise ebenfalls u. d. Titel "First Spaceships on Venus" gezeigten "Soft Rockets" dar, welche den 1993 von P. Weibel mit Blick auf Fleurys "Cuddly Paintings" (s. die Anm. oben) angestrebten Vergleich zu Claes Oldenburg aufzunehmen scheinen, vgl. Weibel 1993, S. 18 u. hierzu sowie zu den auch in den 'Lippenstift'-"Spaceships" anklingenden Oldenburg-Referenzen weiterf. unten.

¹⁹⁰ Vgl. S. Fleury: *C'est la Vie!* (1990), Abb. in Fleury/Stech 1993, S. 208/109; mit dieser in einer Gruppenausst. in der Galerie Rivolta, Lausanne 1990 gezeigten Arbeit wird allgemein Fleurys erster Auftritt als Künstlerin angesetzt; dementspr. ist sie im zu Fleurys erster Überblicksschau 1993 in Graz ersch. Katalog als Nr. 1 gelistet, vgl. den Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, S. 65; Nr. 2 ebd. sind die angesprochenen Schuhpaare (o. T., 1991), vgl. die Abb. ebd., o. P. (S. 26).

Covers von Modemagazinen und 'Ready Made' gekauften *Mondrian Boots* (1992)¹⁹¹ an Yves Kleins Malerei gemahnende 'Monochrome' und 'Mondrians' in flauschigem Kunstpelz sowie 'Fontanas' aus geschlitztem oder durchlöcherter Jeans-Stoff zeigte¹⁹², dann wirkten ihre Referenzen auf die 'Altmeister' der ungegenständlichen Moderne jedenfalls kaum von deren künstlerischer Programmatik motiviert – sondern schienen eher deshalb denkbar nahe zu liegen, weil diese ihrerseits gerade 'in Mode waren'. Und das galt zu dieser Zeit sowohl für die zitierten Künstler und ihre populäre Rezeption¹⁹³, wie auch speziell für das von Fleury praktizierte Verfahren der 'Appropriation', dessen mittlerweile vor allem die Modemacher und Designer frönten¹⁹⁴ – während es sich in der Kunst bereits so weit etabliert hatte, dass die ehemals mit Skepsis begutachteten Provokationen des 'guten Kunstgeschmacks' längst selbst zur begehrten Handelsware zählten.¹⁹⁵ Auch dort, wo sich Fleury aufs Terrain der Kunstgeschichte begab, bestätigte sie mithin den Ruf eines "Glamour Girl" und "Fashion Victim", den sie in der Kunstszene genoss – und ihrerseits bereitwillig weiter kultivierte.

Dass die Künstlerin auch selbst schon als Model aufgetreten war¹⁹⁶, konnte sie freilich nicht nur von vornherein als Fachfrau auf diesem Gebiet erscheinen lassen: Vielmehr wurde von Seiten der Kritik allzu gern der Hinweis kolportiert, dass sich ihr Zugang zur Kunst vor allem anderen dem Einfluss ihres Lebensgefährten John Armleder verdanke, der seinerzeit als einer der führenden Vertreter einer 'postmodernen' Variante der Konzeptkunst gefeiert wurde.¹⁹⁷ Und selbst aus solchen Sätzen, die intendierten, ihre Anerkennung in der Sphäre

¹⁹¹ Vgl. für die *Mondrian Boots* DAbb. 628 u. die Abb. im Ausst. Kat. Fort-Da/Esslingen 1997, S. 55 (Dijon 1992); sowie in Kombination mit den reproduzierten Zeitschriften-Covern die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, S. 26/27 (Installation in der Shedhalle Zürich, 1992).

¹⁹² Vgl. für die 'Mondrians' *Mondrian Fake Fur* (1992), Abb. in: Ausst. Kat. Fleury et al./Zürich 1992, S. 38 [ebd. fehlerh. als "Fake Fun"]; ähnlich auch: Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, *Tableau No. 1*, Kat. 85, Abb. ebd. o. P. (S. 7); für die monochromen Kunstpelzbilder *Cuddly Paintings* (1991), Abb. ebd., Kat. 13/o. P. (S. 7) u. Kat. 24/o. P. (S. 20/21) sowie in Fleury/Stech 2003, S. 216; für ein typisches *Concetto Spaziale* (1993) die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48889 [sic]; für eine diese Arbeiten zusammen zeigende Installationsansicht DAbb. 629 u. Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, o. P. (S. 50): *Mondrian*, 1993 u. *Untitled. Fontana in jeans* [sic], 1993, Kat. 115 u. 116.

¹⁹³ Die achtziger Jahre hatten eine lange Revue von großen Retrospektiven gesehen, die den 'großen Meistern' der älteren und jüngeren Moderne gewidmet gewesen waren; und dieser 'Trend' hatte nicht nur in der zeitgenössischen Kunst ein Echo gefunden (neben der i. F. angesprochenen *Appropriation Art* sei noch einmal auf die bereits mehrfach thematisierte Tendenz zur 'Reauratisierung' u. zur Wiederaufn. von Stoffen aus Mythos u. Historie verwiesen, vgl. hierzu auch den Aufsatz von Buchloh 1981), sondern auch in Mode und Design.

¹⁹⁴ Und zwar bis in die dezidierte Beanspruchung des Künstler-Status hinein, vgl. hierzu auch Halley/Fleury 2002, S. 78f.

¹⁹⁵ Einen guten, kompakten u. reflektierten Überblick über diese Entwicklung bietet zeitnah der Essay von Cameron 1986/1990.

¹⁹⁶ Fleury hat in mehreren Performances diese Position eingenommen, vgl. die Dokumentation einer (Make Up-)Performance vom 03.10.1992, Abb. in: Ausst. Kat. Fleury et al./Zürich 1992, S. 44 sowie *A Private Lesson. The Esthée Lauder MakeUp Video* (1992), Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, Kat. 40/o. P. (S. 51).

¹⁹⁷ Wie stark diese Perspektive die Wahrnehmung und Vermittlung von Fleurys Arbeiten bis in die jüngste Zeit bestimmt, zeigt die Einleitung zum Gespräch Fleury/Stech 2003, in der die immer wieder (nach)erzählte Geschichte von Fleurys Debüt gleich im ersten Satz auftaucht: "1990 stellte Fleury zum ersten Mal aus. John Armleder, ihr jetziger Lebensgefährte und Stéphane Mosset baten sie für Christian Floquet einzuspringen. [...]" (ebd., S. 209).

der Hochkunst theoretisch zu untermauern, sprach praktisch nichts anderes als die dem Werturteil vorgängige Geschlechterhierarchie:

"Die Parameter einer Skulptur extern aus der weiblichen Lebenswelt zu beziehen, zeigt den vanishing point [d. i. Fluchtpunkt] von Fleurys Kunst, welche die Linearität und den Kanon der Kunst außer Kraft setzt. Die Standardwährung der dominierenden männlichen Kultur wird durch die fatalen Objekte des Begehrens ausgetauscht und unterlaufen. Eine Kritik an der (männlichen) Moderne durch die (weibliche) Mode wird radikal praktiziert, die möglich ist, weil die Träume der Moderne selbst nur im Diskurs der Mode existieren."¹⁹⁸

Was Peter Weibel 1993 im Katalog von Fleurys erster großer Einzelausstellung schrieb, presste die Arbeit der Künstlerin nicht nur einmal mehr in das bekannte Raster einer so genannten 'weiblichen Ästhetik', sondern auch in eine Dichotomie zwischen "(männlicher) Kultur" und "(weiblicher) Mode" – wobei das Eindringen Letzterer in Erstere im Rahmen der Kunst offenbar als 'Intervention' und "Subversion" gewürdigt werden sollte, letztlich aber anzeigt, dass hier eigentlich eine *Entwertung* der Werte wahrgenommen wird:¹⁹⁹ "Fiat Modes, [et] Pereat Ars".²⁰⁰

Dem entsprechend konnte in Interviews mit Fleury ohne weiteres die Frage fallen:

"Du thematisiert nicht Mondrian, sondern L'Oreal-Design. Wie stehst Du zu einer Kunstkritik, die bei Deinem Werk Bezüge zu Duchamp, Warhol oder Meret Oppenheim herstellt?"²⁰¹

Dass die Künstlerin in diesem Fall nicht nur bekundete: "Ich bin sehr kooperativ", sondern auch präzisierte, sie könne "*nicht* bestätigen, dass ihre Arbeiten eher L'Oreal als Mondrians Bilder beinhalte[te]n"²⁰², wurde hingegen wohl nur deshalb als Perspektive vom Gros der Interpreten geteilt, weil sich ihre Anschlüsse an das System der Patrilineage explizit unter den Vorzeichen einer 'weiblichen' – genauer gesagt: eher *femininen* denn feministischen

¹⁹⁸ Vgl. Weibel 1993, S. 19.

¹⁹⁹ Wenngleich Weibels abschließende Formulierung eine Spitze gegen die 'Moden' der Moderne enthalten mag, sind offenkundig zunächst die 'Mondrian'-Anleihen von zeitgenössischen Couturiers wie Yves Saint Laurent, Patrick Cox u. a. m. gemeint, auf die Fleury in ihren Arbeiten wie den *Mondrian Boots* (1992) oder einem im Ausstellungsraum aufgehängten YSL-Kleid (so 1993 im Rahmen der Frankfurter Ausst. *Prospekt '93*, vgl. den Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, Kat. 122) rekurriert:

²⁰⁰ Unter dem Titel *Fiat Modes, Pereat Ars* ("Es werde Mode, die Kunst gehe zu Grunde") veröffentlichte Max Ernst 1919 – in seiner Kölner Dada-Zeit – ein "Album von 8 Lithographien", das er als "Huldigung für [Giorgio di] Chirico" verstanden wissen will (vgl. M. Ernst in seinen Biographischen Notizen, hier zit. n. d. Fassung im Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991, S. 289); während sich der erste Teil des Titels auf die Anlehnung an die in der *Pittura metafisica* prominent figurierenden Schneiderpuppen beziehen lässt, stellt der gesamte Satz eine auf die Kunst 'zugeschnittene', 'dadaistische' Verdrehung der viel zitierten Devise "Fiat iustitia et pereat mundus" ("Es geschehe Recht, und wenn die Welt zu Grunde geht") dar; vgl. hierzu den Beitrag von H. Leppien im Ausst. Kat. Ernst/Köln 1980, S. 126ff. Ergänzt man das in der 'Vorlage' enthaltene, von Ernst jedoch eliminierte 'et', wird der Konjunktiv als Conditionalis einmal mehr sinnstiftend lesbar.

²⁰¹ Vgl. Fleury/Steinle/Foitzl 1993, S. 38. Die Haarkosmetik-Firma L'Oreal hatte Anfang der neunziger Jahre eine Produktlinie lanciert, deren Design sich an Mondrian orientierte.

²⁰² Ebd.

Variation auf die 'Vorbilder' lesen ließen.²⁰³ Tatsächlich schien sogar Fleury selbst das Bemühen der Vermittlerinnen und Vermittler, ihre Position mit zisierten Etiketten wie "postphallisch", "post-proto-feministisch" oder "meta-feministisch" zu versehen²⁰⁴, von vorn herein für müßig zu erklären, wenn sie offen erklärte:

"*Ich bin eigentlich gegen den Feminismus.* Ich lese alle Frauenzeitschriften; ich versuche es zumindest; es ist ein full-time-job. [...] Das ist meine Antwort auf die Sorte Frau, die meint, sich so etwas nicht erlauben zu dürfen."²⁰⁵

Und schließlich betonte Fleury auch mit Blick auf die Mode als Wirtschaftssystem, dass sie eher "das Phänomen als solches aufzeigen und nicht so sehr darauf einwirken" wolle²⁰⁶ – und nutzte, wenn nun ganze Interviews dem Thema "Shopping" gewidmet und zur Plattform für die Schilderung eigener Konsumgelüste werden konnten²⁰⁷, nicht nur jede Gelegenheit, auf ihre eigene Involvierung in dieses System zu verweisen, sondern präsentierte sich auch selbst gern als beste Kundin der Labels, die sie in den Kunstraum transferierte.²⁰⁸

Kurzum: Zum denkbar gut mit der Vorstellung einer spezifisch 'weiblichen' Variation auf die *Appropriation Art* kompatiblen Œuvre sowie den dieses Bild weiter konturierenden Stimmen der Vermittlerinnen und Vermittler kam eine Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit, die das derart vorgezeichnete Bild der Künstlerin bestens bestätigen konnte. Was auch immer Fleury in der Folgezeit publizierte, ließ sich problemlos in diesem Rahmen verorten. Dass dabei durchaus nach wie vor auch der eine oder andere präzis platzierte Seitenhieb auf die Garde der auf dem Kunstmarkt hoch gehandelten 'Meister' zu finden war, wurde bestenfalls

²⁰³ So schlug denn auch Peter Weibel mit Blick auf ihren Materialgebrauch, den er mit dem Etikett "weiche Zeichen" versah, einerseits eine Parallele zu Claes Oldenburg vor, behauptete aber andererseits, dessen "Lippenstift-Skulptur" sei "nicht geschlechtsspezifisch gemeint" gewesen (vgl. Weibel 1993, S. 18) – was angesichts der Tatsache, dass *Oldenburgs Lipstick (Ascending on Caterpillar Tracks)* (1969) nicht nur die mit phallischem Kriegsgebaren assoziierbare Form eines Panzers mit Schussrohr aufnimmt, sondern – wie aus den zugehörigen *Studies for Feasible Monument: Lipstick* (1969) hervorgeht – auch die entspr. Assoziation zur Erektion 'mobilisiert' – schwerlich haltbar erscheint, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Oldenburg/New York 1995, Kat. 194/S. 330/331 u. Kat. 191/S. 327.

²⁰⁴ Vgl. Weibel 1993, S. 63; Dannat 2000, S. 88; Koether 2000, S. 114, Ruf 2000, S. 90. In E. Troncys im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993 abgedrucktem Artikel heißt es: "Wenn sich Fleury auch in einer bestimmten Hinsicht zum Feminismus hingezogen fühlt, so hat sie doch nicht das Bedürfnis, diese Position in ihren Werken vehement zu vertreten. Würde das die Welt verändern?" (vgl. Troncy 1992/1993, S. 24). Dass derlei Volten in Texten zu erfolgreichen zeitgenössischen Künstlerinnen nachgerade 'typisch' sind, lässt sich mit Blick auf die Rezeption von Kolleginnen leicht bestätigen; vgl. hierzu neben dem in der vorliegenden Untersuchung vorgestellten Beispiel Rebecca Horns (s. ausf. Kap. VI.2., Abs. "Die sexualisierte Welt" u. "Psychologie und Alchemie") auch Kuni 1999c; hier am Bsp. des "Modellfalls" Pipilotti Rist.

²⁰⁵ Vgl. Fleury/Troncy 1991, S. 57 (Hervorh. V. K.).

²⁰⁶ Vgl. Fleury/Steinle/Foittl 1993, S. 38.

²⁰⁷ Vgl. etwa Fleury/Filipovna 1993.

²⁰⁸ Vgl. ebd. Die Designer-Schuhe, die Fleury ausstellt, sind stets in ihrer eigenen Konfektionsgröße gekauft; gleiches gilt für das oben erwähnte 'Mondrian'-Kleid; vgl. hierzu auch Fleury/Filipovna 1993, S. 54f.

randständig registriert.²⁰⁹ – beziehungsweise eben jenem Habitus subsumiert, den man Fleurys Kunstgriffen generell zu unterstellen pflegte: Der

"Nonchalance einer Künstlerin [...], für die zwischen High und Low keine Grenzen mehr bestehen."²¹⁰

Vom "Großen Geistigen" hingegen, dem sich viele der von ihr bevorzugt zitierten Positionen verschrieben hatten²¹¹, schien Fleurys Kunst – *Sweet'n'Low* und nährstoffreduziert wie das Diätzuckerprodukt, dessen Verpackung 1993 und 1994 für Editionen Pate stand²¹² – über Jahre hinweg bestenfalls einen trivialen, leicht konsumablen Widerschein zu bieten. Das Heilsversprechen, das aus den polierten Chromoberflächen in Bronze gegossener Designerstiefeletten wie ihren *Gucci-Shoes* (1998) glänzt²¹³, ist höchst weltlicher Natur und perfekt auf die Sehnsüchte verwöhnter "Fashion Victims" gemünzt: Erlösung durch Konsum erlesener Luxusgüter, Selbsterkenntnis durch Selbstbespiegelung – "just be."²¹⁴ Nichts

²⁰⁹ Zu verweisen ist in diesem Zh. insb. auf Arbeiten wie *Josef & Patrick* (1996), für die Fleury Patrick Cox-Schuhe auf einen einem Josef Albers-Gemälde nachempfundenen Sockel stellte (Abb. in Fleury/Stech 2003, S. 217); 1997 streute sie im Rahmen der Ausst. *Fort! Da! Cooperations*, in deren Rahmen die beteiligten Künstler dazu aufgefordert waren, aktuelle Annäherungen an ins Depot der Stuttgarter Staatsgalerie 'verbannte' Sammlungsstücke zu entwickeln, ihre *Mondrian Boots* auf eine Bodenplastik von Carl Andre; als es dem Niederländer aufgrund der fehlerhaften Installation seiner Arbeit gelang, Fleurys Intervention u. deren Abbildungen zu untersagen, drehte sie unter Nutzung korrekt installierter 'Andres' das Video *Walking on Carl Andre* (1997); vgl. den Ausst. Kat. Fort-Da/Esslingen 1997, S. 54/55 u. die Abb. in Fleury/Stech 2003, S. 221; sowie hierzu auch Fleury/Halley 2002.

²¹⁰ Vgl. Hübl 1999a, S. 384f. Dabei wäre genau dies durchaus in Zweifel zu ziehen: Schließlich sind es nicht irgendwelche Kosmetikprodukte und Designer-Waren, die Fleury benutzt bzw. zitiert, sondern überwiegend hochpreisige Stücke und Marken, die sich mindestens von ihrem Anspruch her schwerlich so einfach dem Sektor "Low" zuordnen lassen, insofern sie entweder aufgrund ihrer Preisklasse nur der 'Oberschicht' zugänglich sind oder eben in günstigeren Preissegmenten eine entsprechende 'Exklusivität' suggerieren sollen.

²¹¹ Und zwar *auffällig* viele, bedenkt man, dass es zunächst Piet Mondrian, Yves Klein und Lucio Fontana sind, auf die Fleury in ihren frühen Arbeiten referiert – auch wenn sich diese Perspektive schwerlich generalisieren lässt, insofern auch die 'Klassiker' der *Pop Art* schon früh zitiert werden, so etwa in den auf Warhols *Brillo Boxes* rekurrierenden Stapelungen von aus Holz nachgearbeiteten "Slim Fast"-Packungen (1993), vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, Kat. 123/o. P. (S. 41) u. (S. 54). Allerdings sind auch deren 'Vorbilder' aus heutiger Sicht wohl weniger als die Grenzen "zwischen High und Low" überschreitend, denn vielmehr als Transformationen von "Low" in "High" wahrzunehmen. Die Bezugnahmen auf Claes Oldenburg – zu denen neben den Lippenstift-"Spaceships" auch flauschige 'Nachbauten' seines *Bedroom Ensemble* (1963) bzw. dessen *Replica I* (1969) zählen, vgl. *Bedroom Ensemble II* (1998), Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 105 sowie für Oldenburgs Arbeit die Abb. im Ausst. Kat. Oldenburg/New York 1995, Kat. 112/S. 208/209 – begegnen übrigens erst im Anschluss an P. Weibels im Katalog von 1993 angestrengten Vergleich (vgl. die Anm. oben).

²¹² Vgl. die aus den entspr. Süßstofftütchen bestehende Edition von 1993, Kat. 126 im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993; für eine weitere Fassung (1994) wurde das Design der Verpackung per Siebdruck auf Leinwand transferiert.

²¹³ Gezeigt in der Ausst. Karlsruhe 2001, ohne Abb. im Kat.; vgl. für ein Ensemble verwandter Arbeiten DAbb. 631 u. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 21 u. S. 81 (*Kelly Bag, Chanel No. 5, Gucci Mules, Vanity Case, Evian* u. *Nike*; alle 1998, verchromte Bronze); insb. die Karlsruher Präsentation der *Gucci Shoes* auf einem Einzelsockel erinnert nicht nur an Jeff Koons Reproduktionen von mehr oder weniger trivialen Vorlagen (vgl. etwa *Rabbit*, 1996, oder *Kiepenkerl*, Münster 1987, Abb. in Muthesius 1992, S. 89 u. S. 96/97), sondern auch an 'Klassiker' der *Pop Art* wie Jasper Johns' – allerdings farbig gefasste – *Painted Bronze* (1960) oder die – ebenfalls aus verchromter Bronze gefertigten – Objekte von Clive Barker (vgl. insb. *Hommage à Magritte*, 1968, Abb. in Rotzler 1972, S. 170).

²¹⁴ "be good. be bad. just be." (kurz auch "just b.") lautete die Formel, mit der 1997 das Parfum "b" des Designers Calvin Klein beworben wurde; auch sie fand Umsetzung in einer Wandmalerei der Künstlerin (dat. 1997), vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/São Paulo 1998, S. 66; hierzu auch Doswald 1997, S. 16.

Programm: Getragen von der 'magischen Zahl' 49000²¹⁹ sollten sich Geist und Materie im Zeichen der 'Aura' vereinen. *The Inner Consciousness That Shines Forth is The Very Non-Dual Bliss, And the Non-Dual Bliss Is The Very Inner Consciousness* versprach die gigantische, in Gold und Rot gehaltene Wandmalerei eines stilisierten Strahlenkranzes an der Rückwand der Haupthalle, die sich in einigen der flankierenden Seitenkabinette als neonfarbige *Op Art*-Tapeten-'Mantra' wiederholte.²²⁰ Anstelle glücklich lächelnder Bodhisattva-Figuren wie bei Mori hockten dort allerdings Fleurys zu monströsen Ausmaßen aufgeblasene *Dog Toys* (2000) als Götzen der Pokémon-Generation²²¹ – während andere Wände mit pastellfarbenen kolorierten Luftaufnahmen von so genannten "Kornkreisen" bedeckt waren²²², um als 'Andachtsräume' für ältere Arbeiten wie die *Gucchi Shoes*, die an diese

²¹⁹ Wie Götz Adriani im Katalogvorwort erläutert, ist 49000 [Hertz] "die Frequenz, die Wasser idealerweise nach einer esoterischen Meßmethode aufweist", vgl. Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48924. An diesem Wert orientiert sich auch die Paginierung des aufwändig gestalteten Bandes, beginnend mit Seite 48815 und endend mit Seite 49000.

²²⁰ Vgl. die Abb. ebd., S. 48858 u. S. 48917 sowie DAbb. 633a. In der Übertragung der Wandmalerei auf die multiplizierte, wie eine Tapete in den Kabinetten geklebte Reproduktionsgraphik wird das Prinzip des vom Titel der Arbeit angestimmten 'Mantra' – einer zur Wiederholung vorgesehenen Gebetsformel – auf der Bildebene realisiert. Das Prinzip als solches kennt auch der Buddhismus, wo auf Papierfahnen geschriebene Mantras zu Hunderten an Bäumen, Wänden o. ä. angebracht werden, um die Gläubigen vertretend als Gebete an die Götter gerichtet zu werden.

²²¹ Vgl. die DAbb. 633b u. die Abb. ebd., S. 48913 (sowie S. 48887; hier freilich in einer voraus gegangenen Installation in einer spröden 'White Cube'-Umgebung, die anders als die Karlsruher Installation keinerlei Assoziationen an in Tempelräumen untergebrachte Buddha-Statuen weckt). Das den *Dog Toys* als Vorlage dienende, handelsübliche Hundespielzeug aus Gummi lässt sich schwerlich mit den begehrten Designer-Objekten und Fetischen der Warenkultur in Verbindung bringen, die Fleury zuvor fokussierte; Verweise auf Fleurys *Europet* (1998) u. Koons' *Popples* (1988), wie sie Schalhorn 2001, S. 48954, vor diesem Hintergrund gibt, sind zu ergänzen, insofern es hier um die 'befremdliche' Übertragung eines Medienphänomens, nämlich der mit TV-Serien wie *Pokémon* einhergehenden Beliebtheit von Monstern und Mutanten, auf Haustiere geht, denen schon man zuvor – an Stelle von 'echten' Mäusen oder Knochen – Mäuse u. Knochen aus Gummi zum Spielzeug zu geben pflegte: Eine Handlung, in der sich eine Form der Fetischisierung mit einer (fehlgeleiteten, dem "magischen Denken" nahe stehenden) Humanisierung des Tieres paart.

²²² Vgl. die Abb. ebd., S. 48863/48864; sowie DAbb. 633c u. ebd., S. 48908: Auf dem Rasen vor dem Ausstellungshaus hatte Fleury zudem einen nach ähnlichem Prinzip wie die "Kornkreise" in die Erde gefrästen 'Abdruck' einer symmetrischen Form anbringen lassen, dessen Titel – *Crop* – ebenfalls unmissverständlich auf das entsprechende 'Phänomen' verweist und in den Pressemitteilungen des Museums entsprechend als "Spuren eines UFOs" gedeutet wurde. "Kornkreise" ("Crop Circles") sind vorgeblich über Nacht auf geheimnisvolle Weise durch abgeknickte Ähren entstehende Formen in Feldern, die als Zeugnisse eines Besuches von Außerirdischen kolportiert, tatsächlich aber von fleißigen Erdenbewohnern hergestellt werden; etwa den Bauern, die vom "Kornkreis"-Tourismus profitieren; s. DAbb. 634a-d für einige prächtige Exemplare, deren Formbezüge vom imaginären UFO-Landeplatz über Pentagramme u. Sefiroth-Bäume bis hin zu den auch im "New Age"-Umfeld sehr beliebten mathematischen "Mandelbrot"- u. "Julia-Mengen" reichen können. Vgl. hierzu auch die Arbeiten des britischen Künstlers Rod Dickinson, der sich seit einigen Jahren mit diesem 'Phänomen' beschäftigt u. mit einer (Künstler-)Gruppe, den *Circlemakers*, selbst zur Tat schreitet; s. Dickinson 2000 sowie die Homepage der *Circlemakers*, <http://www.circlemakers.org> [letzter Zugriff 05/2006].

anschließenden verchromten Motorblöcke amerikanischer Luxuskarossen²²³ sowie verschiedene Variationen auf die bekannten Neonschrift-"Claims" zu dienen.²²⁴ Ins Giganteske vergrößerte Pendel und Armreifen, wie sie in Fachgeschäften für Esoterik feilgeboten zu werden pflegen, setzten skulpturale Akzente.²²⁵ Und wer in der märchenhaft golden glänzenden Kugel namens 8 Platz nahm, konnte sich – ganz ähnlich wie in Moris Bregenzer *Wave UFO* – unter den Vorzeichen eines meditativen Flugs in die unendlichen Spiegelungen eines 'Inneren Universums' versenken, das in diesem Fall freilich aus "Svarowski"-Steinen gefertigt war und in dessen Orbit sich vergoldete Einkaufswagen wie Trabanten drehten.²²⁶ In deren Griffe graviert grüßten noch einmal – *Easy, Breezy, Beautiful*²²⁷ – die 'Mantras' der "Shopping Queen", von deren 'Levitation' und Transformation zur "Queen of Outer Space" in der goldenen Raumkapsel die Tonspur des gleichnamigen Science Fiction-Films kündete.²²⁸

Tatsächlich konnte man den Eindruck gewinnen, es sei es der Künstlerin nun wirklich ernst geworden mit der Anrufung der 'Aura': Zwar mochten die Fläschchen mit regenbogenbunten Essenzen zur Bestimmung der psychischen Energien des Ätherleibes, die Fleury in ihrer Installation *Aura Soma* (2001) zu einer harmonischen Farbskala reihte, wie man dies von

²²³ Vgl. die Abb. in Fleury/Stech 2003, S. 218. Die Motorblöcke schlagen eine Brücke zwischen den in Bronze abgeformten, zu Kultobjekten der Shopping-Kultur aufgestiegenen 'Markenartikeln' und den ab 1997 entstehenden Werkkomplexen, die sich der Fetischisierung des Motorsports widmen, etwa die *She Devils on Wheels Headquarters* (1997); vgl. hierzu die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 47f. u. hierzu neben Wiehager 1999 ausf. auch Dannatt 2000 u. Fleury/Stech 2003. In Karlsruhe fand sich dieses Thema mit den Video-Installationen *Viva las Vegas* und *Zen & Speed* (beide 2001) fortgeführt, Erstere zeigt ein bizarres, Barneys dunkler Choreographie der Chevrolets vergleichbares, allerdings ungleich humorvoller verfolgtes "Wagenballett"; Letztere eine weniger meditative denn feucht-fröhliche Champagner 'Magnum'-Orgie dreier Damen auf einer Formel 1-Siegertribüne, für deren Ausstattung – Kleider u. psychedelisches *Speed*-Environment – Fleury verantwortlich zeichnet.

²²⁴ So u. a. eine Neonschrift-Variante von *Be Amazing* (1999); sowie deren Weiterführungen als Kristallstein-Applikationen auf weißem Kunstfell mit erklärenden 'Botschaften' wie *Soothe* (2000) oder *Purify* (2000); vgl. DAbb. 632 u. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48901/48902.

²²⁵ Vgl. *Seven* (2001), DAbb. 635a u. die Abb. ebd., S. 48909 sowie *Slimline Ring* (2001), DAbb. 633a u. die Abb. ebd., S. 48917. Angesichts der prominenten Bedeutung, die der Sieben in der Zahlensymbolik okkultur Traditionen zukommt, fällt es schwer, den Titel des Pendels nicht einschlägig zu verorten – so etwa auch mit den "sieben hermetischen Prinzipien" zu assoziieren, denen sich ein 'jüngeres' Kompat wie das *Kybalion* verschreibt. Hier ist das "Prinzip der Schwingung" freilich das dritte Prinzip – und das siebte, immerhin nicht ganz unpassend, "Das Prinzip des Geschlechts" (vgl. *Kybalion/Helmrich* 1960, S. 21). Ob der *Slimline Ring* wiederum darauf verweisen will, dass sich im Oszillationsfeld von Esoterik- und "Wellness"-Trends Disziplinierungen des Körpers und des Geistes auf spezielle Weise paaren können, darf ebenfalls offen bleiben.

²²⁶ Vgl. 8 (2000), im Ensemble DAbb. 635b, Abb. ebd., S. 48909 u. für eine Nahsicht die Abb. ebd., S. 48831/48832. (sowie S. 48830 für einen – allerdings kaum dem tatsächlichen Wahrnehmungserlebnis entsprechenden – Einblick in das Innere).

²²⁷ Vgl. *ELA 75/K, Easy, Breezy, Beautiful (Nr. 8)* (2000), Abb. ebd., S. 48845.

²²⁸ Vgl. *The Queen of Outer Space* (USA 1958, R. E. Bernds, mit Zsa Zsa Gabor in der Hauptrolle), ein 'B-Movie-Klassiker'. Noch näher als Moris *Wave UFO* steht der in süße Träume vom 'Abheben' entführenden Kapsel i. d. S. diejenige einer jungen britischen Künstlerin, die sich ihrerseits in den Neunzigern für "Superhumans & Special Powers" interessierte: Georgina Starrs *Listening Booth* (1998), eine kleine Kabine, in deren ebenfalls einhüllender Atmosphäre ein von der Künstlerin selbst aufgenommener Pop-Song zu vernehmen ist; vgl. zu Starr weiterf. den Ausst. Kat. Starr/London 1998 – sowie den Starr, Fleury, Mori u. a. m. gefährlich nah an das Label 'Jungmädchenträume in der Kunst der neunziger Jahre' navigierenden Ausst. Kat. Heaven/Nürnberg 1997, das mit dem Seitenverweis auf den Kat. nicht aktiviert, sondern als Rezeptionstendenz benannt werden soll.

Verkaufsdiskontrollen der Kosmetikbranche kennt, in Gestalt und Präsentationsform an diejenige einer Nagellackkollektion erinnern.²²⁹ Was sie mit den früheren Arrangements von Kosmetika oder Parfums verband, war jedoch vor allem anderen die Referenz auf das 'Ready Made' – in diesem Fall in Form von so genannten "Equilibrium Bottles" der Produktlinie Aura-Soma[®], die "Schwingungen von Farben, Kristallen und Edelstein-Energien" sowie Essenzen von "Heilkräutern und anderen besonderen Pflanzen" zu enthalten versprechen.²³⁰ Dazu passend hatte Fleury in einem von einem gigantischen Kristallgewächs²³¹ geheimnisvoll erleuchteten Kabinett eine veritable *Aura Video Station*

²²⁹ Vgl. DAbb. 639bc u. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48915/48916.

²³⁰ Vgl. DAbb. 640a u. die Abb. Nr. 8/9 in Wall 1990/1994 sowie zu den Fläschchen – die, noch bevor die enthaltenen Öle einer (Heil-)Anwendung zugeführt werden, zunächst über die persönliche Farb(kombinations)wahl zur Bestimmung des "seelischen Entwicklungsstandes" und der geistigen Erkenntnisstufe dienen sollen – ausf. die WWW-Seiten der Firma, <http://www.aura-soma.com> [letzter Zugriff 05/2006]. ("Each equilibrium bottle possesses many waveforms of colors, crystals and gem energies, as well as herbs and other special plants. [...] Each Equilibrium bottle, and the order it is selected in, speak of an individual's super conscious recognition of the soul's evolution [...]"). "Aura Soma" versteht sich als "ganzheitliche, feinstoffliche Therapieform", die von der Britin Vicky Wall in den achtziger Jahren 'entwickelt' wurde; neben den "Equilibrium"-Fläschchen, deren Schichtungen aus gefärbtem Öl und Wasser bestehen, die mit pflanzlichen u. mineralischen Substanzen versetzt sind (die "Edelsteinenergien" werden über "Anrufungen" in die Flüssigkeiten 'eingebracht'), gibt es noch sog. "Pomander" u. sog. "Quintessenzen"; Erstere sollen 'Schutzfunktion' besitzen, Letztere 'positive Energien' verstärken; das Farbspektrum ist den "Chakren" zugeordnet, vgl. DAbb. 640b u. die Abb. Nr. 10 in Wall 1990/1994. Wie Namen, Herstellungsverfahren und 'Anwendungsfunktionen' verraten, rekurriert "Aura Soma" auf magische u. "alchemistische Vorstellungen" bzw. deren Wiederaufnahme im Rahmen esoterischer Lehren jüngerer Provenienz, namentlich der Theosophie; vgl. hierzu ausf. die 'Arbeitsbiographie' von V. Wall, 1990/1994; zu den "Chakren" a. oben, Kap. III.6., Abs. "Die 'zwei Körper' des Künstlers" u. Kap. V.2. zu Kiefer sowie DAbb. 641a-c.

²³¹ Vgl. *Giant Chromo Quartz* (2001), DAbb. 639ab u. die Abb. ebd., S. 48914. Dass die hexagonale Form des Quarzkristalls gewählt wurde, die in der vorliegenden Untersuchung so prominent bereits bei Beuys (und Steiner, vgl. ausf. oben, Kap. III.7. u. DAbb. 95ff.) sowie später auch bei M. Barney begegnete, belegt ebenfalls den Anschluss an die einschlägige esoterische Tradition; während Quarzkristalle als 'Naturalien' im Rahmen zeitgenössischer "Therapieverfahren", die sich i. d. S. auf die alte Korrespondenzlehre berufen, Verwendung finden (sei es als 'Meditationsobjekte', sei es als – teilweise auch zu Schmuck verarbeitete – Objekte, die durch den direkten Körperkontakt, also – mit Frazer 1922/1928/1989 gesprochen – durch "kontagiöse Magie" heilen sollen), rekurriert Fleury hier auf die ebenfalls mit entspr. Leuchtobjekten arbeitende "Chromotherapie"; vgl. weiterf. unten. Für eine direkte künstlerische Referenz auf die "Kristalltherapie" vgl. dagegen die bereits vorgestellten Arbeiten von M. Abramović, s. DAbb. 504b ff. u. hierzu ausf. oben, Kap. VI.1.; im Kontext von Referenzen auf alternative Verfahren der 'Heilkunst' i. d. zeitgen. Kunst auch Kuni 2004b.

eingerrichtet.²³² Mit Hilfe dieser optisch an ein seltsames Laboratorium erinnernden Apparatur konnten Besucherinnen und Besucher zu ausgewählten Zeiten sogar ihr eigenes "Auraporträt" in Echtzeit betrachten – ein, wie die Künstlerin es nahe legt, als Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes 'mediales Bild', insofern sie für dessen Entstehen nurmehr die Technik zur Verfügung stelle.²³³

Im begleitenden Katalog schließlich ließ sich – den harmonischen Schwingungen der 49000 folgend – sogar die mähliche Einschreibung der Künstlerin in ein Bild mitverfolgen, dass bis dato eher als Kontrastfolie gedient hatte, wenn es um ihre Verwandlungen der Arbeiten Mondrians, Kleins und Fontanas in schnöde Modestoffe ging. Rückblickend auf die Entwicklung ihres Œuvres von den scheinbar ganz im Zeichen einer 'weiblichen Ästhetik' stehenden 'Appropriationen' von 'Fetischen' einer exklusiven Waren- und Hochkultur über die mit Nagellack bemalten Unfallwagen²³⁴ bis zu der Annexion einer ansonsten als 'männliche Domäne' wahrgenommenen Kultform, dem Motorsport²³⁵, kommt etwa Ralph Melcher in seiner Annäherung an die jüngste Werkphase zum Schluss:

"Es scheint also, daß die Verschmelzung zweier Elemente, die eigentlich widersprüchlich und unvereinbar wirken, die Eigenart von Fleurys Interventionen ausmacht, wobei diese Elemente nicht in ein eklatantes Widerspruchsverhältnis, sondern in einen subtilen Dialog miteinander treten. Dieses

²³² Vgl. DAbb. 639bc u. ebd., S. 48915/48916; *Auraportraits* (2001) von mehr oder weniger prominenten Freunden und Freundinnen der Künstlerin sind ebenfalls in anschaulicher Zahl im Katalog versammelt, vgl. ebd., S. 48815ff.; ihr eigenes "Aura-Porträt" ließ Fleury von der "Chromotherapie"-Spezialistin Donna Reis anfertigen u. mischte es unter die Porträtstrecke am Ende des Kataloges, vgl. ebd., S. 48966/DAbb. 642ab. Für den Werkkomplex hat Fleury mit einschlägigen Spezialisten zusammengearbeitet; die *Aura Video Station* funktioniert genau so, wie 'handelsübliche' Geräte, die auf Esoterik-Messen angeboten werden, vgl. Fleury/Stech 2003, S. 215 u. für einen 'Erlebnisbericht' im esoterischen Kontext etwa auch den Beitrag von M. A. Durant in Durant 2003, S. 10f. Dass die entstandenen Bilder an historische 'Aura'-Darstellungen bzw. Imaginationen des "Astral-" u. "Mentalkörpers" erinnern, wie sie etwa bei Leadbeater 1902/1964/1999 (u. entspr. M. Heindel) begegnen können, s. DAbb. 248a-c sowie DAbb. 302ab u. DAbb. 641d, liegt in der 'technischen Natur der Sache' bzw. dem apparativen Verfahren begründet; die der frühen "Auraphotographie" zu Grunde liegenden technischen Verfahren wurden Ende des 19. Jh. entwickelt, vgl. hierzu ausf. Krauss 1992, S. 28ff. u. A. Fischer im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, S. 82ff.; ebd. Nr. 10ff. auch zahlr. Anschauungsbeispiele sowohl für mithilfe von elektromagnetischen Strömen hergestellte 'Aura'-Aufnahmen, die auch technologisch Vorläufer der heutigen Verfahren sind (vgl. a. die nachf. Anm.), wie solcher, die mit konventionellen Dunkelkammertricks erzeugt wurden, vgl. ebd. Nr. 27, 11 u. 36 u. exemplarisch DAbb. 431b, DAbb. 584 sowie DAbb. 644. Denkt man an Kandinskys Interesse für diese Verfahren (hierzu ebd.; für den Kontext vgl. a. Ringbom 1966/1993 u. 1970), steht Fleury mit ihren Arbeiten in einer langen Tradition, die jedoch gerade in den neunziger Jahren von Künstlern, die mit 'neuen' Medien arbeiten, verstärkt wieder entdeckt worden ist: Schon 1995 fertigte das Berliner Künstlerpaar Nina Fischer u. Maroan el Sani mithilfe von Hochfrequenzphotographie *Aurakonserven* von Wohnräumen an (vgl. DAbb. 645 u. Fischer-Sani 1995 sowie den Ausst. Kat. Fischer-Sani/Dresden 1999); 1996 erstellte die mit computermanipulierten Photographien bekannt gewordene amerikanische Künstlerin Nancy Burson mit ihren Porträts eines 'Heilmediums' ebenfalls Arbeiten zum Thema (vgl. *Nancy Johnson with green aura* u. *Nancy Johnson healing with moving rainbow light*, vgl. DAbb. 643 u. die Abb. im Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 21/Nr. 240 u. Kat. 20/Nr. 241); zum weiteren bzw. ferner assoziierten Umfeld auch den Ausst. Kat. Umgang-Aura/Regensburg 1984.

²³³ Vgl. im Wortlaut Fleury/Stech 2003, S. 215: "[...] die Bilder sind sehr einfach; das Porträt ist das Resultat von einer photographischen Aufnahme[,] die gleichzeitig in einen elektromagnetischen Sensor eingelesen wird."; "[...] der Künstler [stellt] nur das Instrument, den Apparat zur Verfügung", während "das Porträt eigentlich vom aufgenommenen Subjekt selbst hergestellt wird". Vgl. hierzu weiterf. a. unten.

²³⁴ Vgl. etwa S. Fleury: *Skincrime 2 (Givenchy 601)* (1997) u. *Skincrime 2 (Givenchy 318)* (1997), Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 53ff. u. hierzu auch Denk 1999a.

²³⁵ Angesprochen sind hier die Werkkomplexe rund um die *She Devils on Wheels Headquarters*; vgl. die Anm. oben.

Leitmotiv der Dualität, das in Begriffspaaren wie Chemie und Alchemie, in Image und Rolle, in Maske und Mode oder in der Zweideutigkeit des Make-Ups als Schminke und Betrug steckt, kehrt bei Fleury häufig wieder und konstituiert auch die Abgründigkeit auch der minimalsten Verschiebungen in ihren Werken. Was aber passiert, wenn 'die Chemie stimmt'? Es entsteht eine Aura [...]."²³⁶

Durchaus möglich, dass diese Übertragung der 'Aura' ihrer Arbeiten auf sie selbst ganz in Sylvie Fleurys Sinne ist. Aber wie ist es um das Wörtlichnehmen des Begriffs bestellt? Tatsächlich pflegt die Künstlerin in jüngeren Interviews mit Blick auf ihren Aufbruch zu den "unsichtbaren Enden des Menschseins" nicht nur enthusiastisch von den "positiven Energien" zu sprechen, auf die sie während eines Aufenthaltes in Thailand gestoßen sei, wo sie sich intensiver mit Yoga und Meditation zu beschäftigen begonnen habe.²³⁷ Auch ihre Äußerungen zur "Aura" scheinen einen programmatischen Anschluss an die esoterischen Visionen einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu signalisieren:

"Ist man gewillt, zuzugeben, dass Farbe und Licht eine Wirkung und einen Einfluss auf den menschlichen Körper und andere physikalische Körper haben, dann wird man sicher auch die Tatsache akzeptieren, dass Körper Farbe und Licht produzieren. [...] Der Künstler enthüllt nur oder setzt nur ein reales Bild in Szene, sei es sichtbar oder unsichtbar."²³⁸

Gleichwohl wäre es wohl voreilig, ein solches 'Credo' bruchlos als Glaubensbekenntnis aufzufassen, mit dem Fleury ihrer endgültigen Bekehrung zur 'Kunstreligion' Ausdruck verleiht. Denn im Unterschied zu ihrer Berufskollegin Mariko Mori, die sich mittlerweile ohne jede Ironie in den Mittelpunkt ihres eigenen *Esoteric Cosmos* stellt²³⁹, sowie zu Matthew Barney, in dessen Filmen die Slapstick-Szenen lediglich als dramaturgischer Kunstgriff dienen, schwingt das Pendel bei Fleury in einer Weise aus, die mehr auf die Leichtigkeit des Seins zu setzen scheint. Dieser Frequenz bleiben auch ihre Variationen auf den Eintritt in die Sphäre des "Großen Geistigen" treu: Fleurys Fassung des entsprechenden Bildes ist nicht nur in ihrem Gestus Beuys' *Levitazione in Italia* verwandt, sondern schlägt augenzwinkernd à

²³⁶ Vgl. Melcher 2001, S. 48937.

²³⁷ Vgl. etwa Fleury/Stech 2003, S. 211. Ebd., S. 215 berichtet sie auch über den Beginn ihrer Zusammenarbeit mit einem "Chromotherapeuten", den sie auf einer Gesundheitsmesse kennen gelernt habe ("Die Chromotherapie ist eine fabelhafte und magische Art von 'Healing'"); das Ergebnis war u. a. eine Raumflucht mit 'Lichträumen' u. diversen *Crystals* im Rahmen ihrer Ausst. im Magazin Grenoble 2001/2002 (*The Mouth that Cracked a Flea Said 'Namu Amida Butsu'*, 2001), vgl. den Ausst. Kat. Fleury/Grenoble 2001. Das Verfahren der "Chromotherapie" hat ebenfalls eine lange Tradition; zu nennen ist hier neben dem Amerikaner Edwin D. Babbitt (1828-1905; dessen Buch *The Principles of Light and Colour*, 1878 bis heute als 'Standardwerk' geführt wird u. auch Kandinsky bekannt war, vgl. Babbitt 1878/[1894] sowie Ringbom 1970) etwa der theosophische Arzt Dinshah P. Ghadiali (1873-1966), dessen Verfahren der "Spectro-CHROM Farbtherapie" in diesem Sektor bis heute verbreitet ist. Auch hier ist Fleury weder die erste noch die einzige Künstlerin, welche die Wirkung farbigen Lichts für sich entdeckt hat, vgl. neben der das Spannungsfeld von Wahrnehmungsphysiologie, -psychologie und Lichtmystik auslotenden "Art of Light & Space" der siebziger Jahre, in deren Umfeld James Turrell – unter dessen Arbeiten sich durchaus auch Installationen mit einem entsprechenden Anwendungsbezug finden – seine Lichtkunst entwickelte (s. DAbb. 637a-c u. DAbb. 636 für eine Arbeit von Turrells kalifornischem Kollegen Hap Tivey), etwa Marina Abramovičs Projekt *Dream House* (2000), Abb. in Celant 2001, S. 294ff. u. DAbb. 638; zur "Art of Light and Space" im Kontext Butterfield 1993 u. spez. zu Turrell Adock 1990; weiterf. hierzu Kuni 2004b.

²³⁸ Vgl. Fleury/Stech 2003, S. 215. Von W. Benjamins Reflexionen zur "Aura" weiß sie angeblich nichts; vgl. ebd., S. 217.

²³⁹ Vgl. zur Gegenüberstellung etwa auch Moris klassisch zelebrierte Teezeremonie im Video *Kumano* (1998) mit Fleurys Variation auf eine Teezeremonie, welche die Künstlerin umgeben mit kitschigen (Monster-)Kuscheltieren, die eine enge Verwandtschaft zu ihren *Dog Toys* aufweisen, zeigt; s. d. Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48972.

la mode der "Fashion Queen" vor, dass entsprechende Höhenflüge heute ebenso gut auf den 'High Heels' sündhaft teurer Designer-Stilettos zu meistern sind.²⁴⁰

Und anders als Mori und Barney – die in ihren Selbstäußerungen je auf ihre Weise das traditionelle Bild vom Künstler als Schöpfer eines eigenen Universums und Kündler höherer Wahrheiten gerne zu bedienen scheinen – gibt Fleury nicht nur bei, dass "die künstlerische Schöpfung [...] ein UFO [ist], das sich mit der Zeit bewegt", "[...] ob mit oder ohne Genie."²⁴¹ Wenn sie betont, ihr gehe es um "Mode in einem allgemeineren Sinn", sie spreche "nicht von Haarfarbe", sondern "über Trends, Ideen, die in der Luft liegen, Ideologien, Religion, Autos"²⁴², dann sind auch ihre jüngeren Arbeiten – in einer Zeit, welche den Trend zur Sinnlichen Rückkehr zum Übersinnlichen *sowohl* in der Populärkultur wie auch in der Kunst kennt und zugleich als Mode erkennen lässt – sinnstiftend in *diesem* Licht zu betrachten.

Oder ist es möglicherweise auch bei Mori und Barney, die ihrerseits Fleurys Vorliebe für Konsumfetische teilen, vor allem anderen der Kunstbetrieb, der sich die 'wahre Erleuchtung' wünscht? Und der – getragen von einem im Grunde noch immer ungebrochenen Glauben an den 'divino artista' als einzig legitimen Protagonisten einer heilsversprechenden und heilbringenden Kunst – lieber übersieht, dass die jeweiligen Vehikel der 'Levitation' eher verlieren denn gewinnen, wenn man sie wirklich beim Wort nehmen will? Wer oder was würde wohl abstürzen, wenn die Kunstgeschichte nicht länger in das entsprechende 'Raumfahrtprogramm' investiert? Die Künstlerinnen und Künstler selbst? Die "Großen Utopien" der Kunst? Oder vielleicht doch nur die Börsenkurse des "Betriebssystems"?

Durch namhafte Galerien vertretene Künstlerinnen und Künstler wie Barney, Fleury und Mori mögen von Letzteren durchaus mit profitieren – und ganz sicher nicht unverdient, denn schließlich investieren sie auch einige Kreativität in diesen Prozess. Allerdings werden die richtig satten Gewinne, wie auf anderen Aktienmärkten auch, hier ebenfalls eher von jenen 'Share Holders' und Statthaltern einer "Immateriellen Zone" gemacht, die sich auf

²⁴⁰ Vgl. das *Polaroid* (1998) aus den *Archives She Devils on Wheels*, DAbb 646 u. die Abb. im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48890.

²⁴¹ Vgl. Fleury/Stech 2003, S. 211. So verführerisch es sein mag, mit Blick auf Fleurys oben zitierte Äußerung zur "Auraphotographie" statt dessen die Inanspruchnahme einer *medialen* Position für sie vorzuschlagen: Im Unterschied zu M. Ernst oder M. Duchamp – mit dessen Haltung sie nicht nur mit Blick auf ihre 'Ready Mades' häufig verglichen worden ist, sondern dessen 'Selbstporträts' sie auch verschiedentlich reinszeniert hat (vgl. etwa ihre Variation auf Duchamps *Obligations pour la Roulette de Monte Carlo*, 1924, im Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48960, die ihrerseits bei E. Sturtevant einen Vorläufer hat; sowie die frühe Arbeit *C'est la Vie/Belle Haleine*, 1991, vgl. im Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, Kat. 11) – ist es hier *nicht* die Künstlerin, die als Medium fungiert; das Porträt wird betontermaßen vom Photographierten bzw. der Apparatur erzeugt. Dass sie trotz ihrer 'Passivität' nichts desto weniger Autorin bleibt u. an der 'Aura' ihrer Arbeiten partizipiert, ist freilich unbenommen.

²⁴² Vgl. Fleury/Holert 1996, S. 40.

handfestere Geschäfte verstehen²⁴³ – und die ihrerseits den Verweis auf die "Höheren Wesen" allein schon deshalb schätzen dürften, weil er in den weltlicheren Sphären der 'Kunstreligion' ein paar Prozentpunkte mehr auf dem Preisschild bringt. Auf die in Aussicht gestellte Dauer der Werte ist auf dem Markt freilich nur bedingt zu vertrauen. "Alle Kunst will Ewigkeit"?²⁴⁴ Wer sollte wohl besser wissen als ehemalige 'Models' und erklärte "Fashion Victims" wie Mariko Mori oder Sylvie Fleury²⁴⁵, dass "Eternity" längst ein eingetragenes Markenzeichen der Konsumindustrie ist – das bestenfalls als solches im Gedächtnis wesentlich länger haften bleibt als das gleichnamige Parfum auf der Haut.²⁴⁶

Aber bedeutet dies in Summa, dass sich Kunst, wenn sie heute auf okkulte Traditionen referiert, nicht länger "mit Paracelsus", sondern bestenfalls mit Beuys – oder treffender noch: dem 'Bild vom Künstler', das Beuys repräsentiert, "auf den Weg ins 21. Jahrhundert" begibt?²⁴⁷ Dienen die Referenzen auf historische Positionen – ob sie nun unter kritischen Vorzeichen formuliert werden oder nicht – dabei lediglich als 'Claims', welche die Sanktionierung und Etablierung der eigenen 'Marke' beschleunigen sollen? Haben wir es in der "Immateriellen Zone der malerischen Sensibilität" nurmehr mit medialen Simulakren der 'Asche von Yves Kleins Kunst' zu tun – dem seinerseits Modemacher wie Yves Saint Laurent oder Calvin Klein als Künstler den Rang ablaufen? Sollte es gar möglich sein, dass die jüngere Generation das Motto "Fiat Modes, Pereat Ars" zwar in bewusster Anspielung auf dessen kunstgeschichtliche Kodierung zitiert – dabei aber vor allem anderen dem "Duft des Geldes" folgt?²⁴⁸

²⁴³ Yves Kleins gleichnamige Arbeit (vgl. DAbb. 672ab u. hierzu a. oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" sowie weiterf. das "Schlussbild") thematisiert zwar auf ihre Weise auch die Ökonomie des Handels mit Kunst bzw. die Beziehung von "Kunst und/als Kapital" – und sichert dem Künstler, wie bemerkt, auch einen materiellen Gewinn. Gerade in ihrem Bemühen jedoch, diese zugleich zu transzendieren und den Künstler als 'Transformator' in den Mittelpunkt zu stellen, ist sie als Vehikel der monetären Gewinnmaximierung auf Seiten des Künstlers nur höchst bedingt geeignet; der persönliche Aufwand von der Besorgung der Materialien über die manuelle Anfertigung der 'Aktien' bis zur Präsenz bei deren 'Einlösung' steht in keinem Verhältnis zu den wortwörtlich symbolisch angesetzten Preisen – und wohl erst recht nicht zu denen, die heute auf dem Markt für Kleins Arbeiten erzielt werden.

²⁴⁴ In Anlehnung an Friedrich Nietzsches viel zitierte Sentenz aus dem *Zarathustra* ("Doch alle Lust will Ewigkeit – [...]").

²⁴⁵ Vgl. zu Mori als Model Molon 1999; zu Fleury die Anm. oben.

²⁴⁶ Das Parfum "Eternity" wurde von Calvin Klein kreiert. Vgl. hierzu auch Schalhorn 2001, S. 48953, der in diesem Zh. zu Recht auf die historische Tradition der Verwendung von duftenden Salbölen im religiösen Kontext verweist – die, so ließe sich ergänzen, neben ihrer kontinuierlichen Verwendung in der Naturheilkunde in jüngerer Zeit nicht allein in Esoterikfachgeschäften wieder hoch im Kurs stehen, sondern auch in den "Wellness"-Abteilungen von Drogeriemärkten zu finden sind. Der von Molon 1999, S. 17 mit Blick auf Moris *Perfume I, II, III* (1993, vgl. die Anm. oben im Abs. zu Mori) eingebrachte Hinweis auf Warhols Diktum, man könne "einen Raum auch in anderer Weise wahrnehmen, nämlich mit Parfum" wiederum sei für die 'geistige' Seite um eine Referenz auf Beuys' Arbeiten mit duftenden "Substanzen" ergänzt; vgl. hierzu oben, Kap. III.8., Abs. "Similia Similibus". Es gibt übrigens auch ein Parfum namens "Alchimie" (Rochas, Paris).

²⁴⁷ In freier Anlehnung an den Titel des Ausst. Kat. Paracelsus-Zukunft/Basel 1993; vgl. hierzu einf. oben, Kap. II.2., Abs. "Kunst und/als Alchemie". Für das 21. Jahrhundert hat – passender Weise – auch Beuys ein Kleidungsstück entworfen; vgl. das Multiple *Das Orwell-Bein – Hose für das 21. Jahrhundert* (1984), eine Jeans, deren kreisrund ausgeschnittene Löcher auf Kniehöhe an die ebd. angebrachten Taschenlampen erinnern, die Beuys im Rahmen der *Celtic*-Aktionen trug (vgl. hierzu Kap. III.6.), Abb. in Schellmann 1992, Nr. 485/S. 365.

²⁴⁸ Vgl. zum Motto a. die Anm. oben; zum "Duft des Geldes" ausf. im folgenden "Schlussbild".

Legt man eine solche Perspektive auf den Generationenvergleich an, wäre wohl zu konstatieren, dass aus der 'Kunst des Geheimnisverrats' endgültig ein unter den Vorzeichen der 'Geheimnisse' geführter Verrat an der Kunst geworden ist. Allein: Wussten nicht schon Yves Klein und Joseph Beuys auf ihrer Suche nach dem "Gold der Zeit" mit *beiden* Aspekten des "Fünften Elementes" umzugehen – das den einen das Geld ist und den anderen die Kunst?²⁴⁹

Dessen doppelt verführerischer Glanz soll nun zu einem Resümee der bis hierher aufgefächerten Ergebnisse der Untersuchung und der im Ausblick gegebenen Perspektiven führen.

²⁴⁹ In Anlehnung an den Titel der Ausstellung *Das fünfte Element – Geld oder Kunst?*, mit der die Düsseldorfer Kunsthalle etwas mehr als zwanzig Jahre nach dem legendären *Museum des Geldes* den seinerzeit verfolgten Strang in erweiterter Perspektive wieder aufnahm; vgl. den Ausst. Kat. *Element-Geld/Düsseldorf 2000* (sowie den Ausst. Kat. *Museum des Geldes/Düsseldorf 1978*); in beiden Projekten waren sowohl Beuys wie Klein vertreten. Wenn das jüngere im Radius des "fünften Elementes" explizit auf die Alchemie verweist (im Glossar ebd., S. 130/131), liegt es nahe, die 'quinta essentia' des *geistigen* bzw. 'inneren Goldes' – auch wenn dies nicht in expressis verbis ausgesprochen wird – in der Kunst zu suchen. Dort jedenfalls suchte sie André Breton, der in seiner *Introduction au discours sur le peu de réalité* (Erstpubl. in der Zeitschrift *Commerce*, 1924) bekannte "Je cherche l'or du temps", vgl. Breton 1924/1970, S. 7.

Schlussbild

– 'L'or du temps' –

"Ich male Bilder. Als Ausgangsstoffe dienen mir unter anderem Quecksilber- und Schwefelverbindungen, die ich in meinen Bildern zu lauter Gold verwandle. Aus heutiger Sicht gehört das, was ich tue, zur Branche der Materialveredelungsbetriebe."¹

Für eine abschließende Reflexion der Fragen, die sich mit Blick auf eine übergreifende Perspektive – zurück-, aber auch vorausschauend – stellen, bietet es sich an, noch einmal den 'Athanor' eines 'Künstler-Alchemisten' aufzusuchen.² Um dem 'opus magnum' beizuwohnen, man sich in diesem Fall in ein Bankgebäude begeben – und zwar in die künstlerische Modellvorstellung einer Bank, wie sie der in der Schweiz gebürtige und bei Düsseldorf lebende Maler Thomas Huber zwischen 1989 und 1993 in seinem Projekt *Die Bank – eine Wertvorstellung* entwickelt und ausgearbeitet hat.³

Die Bank ist nicht der erste Ort, an dem Hubers Beschäftigung mit dem 'opus magnum' zur Sichtbarkeit gelangt. Vielmehr hat der Maler, der mit Allegorien auf die Tätigkeit des Künstlers und "Orte der Kunst" bekannt geworden ist⁴, schon früher damit begonnen, Erstere mit Bildern "alchemistischer Vorstellungen" zu verknüpfen und in diesem Zuge den

¹ Vgl. Huber 1992b, S. 257.

² Die folgenden Passagen zu Thomas Huber und Joseph Beuys gehen von vergleichenden Betrachtungen aus, die im Zh. mit Überlegungen zu Beuys' Referenz auf diesen Topos (s. oben, Kap. III.9.) erstmals in einem Beitrag zum Nachwuchskolloquium im Rahmen des Kranenburger Beuys-Symposiums 1995 sowie nachf. auf mehreren Tagungen zur Diskussion gestellt u. im Anschluss publiziert worden sind, vgl. Kuni 1997a. Sie wurden für das "Schlussbild" überarbeitet u. weitergeführt.

³ Das Projekt geht ursprünglich auf einen seinerzeit nicht realisierten Wettbewerbsbeitrag für die Augsburger Niederlassung der Bayerischen Hypobank von 1989 zurück; vgl. Huber 1989. 1992 wurde der Werkkomplex erstmals in vollem Umfang im Centraal Museum in Utrecht realisiert, wo Huber u. a. auch mehrfach die Öffentlichkeit mit Vorträgen und Gesprächen durch die Installation führte. Vgl. für eine ausf. Dokumentation Huber 1992a, sowie die Huber 1992b, S. 233ff. versammelten Texte, die auf mit dem Projekt zusammenhängende Vorträge zurückgehen; als Einzelpublikation des zentralen Textes vgl. auch Huber 1992c sowie für eine Bildauswahl zum Komplex Huber 1992d.

⁴ Vgl. etwa seine "Atelier"-Bilder im Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 108ff. (*Der Besuch im Atelier*); weitere frühe Texte u. Bilder in Huber 1992b. In dem in seinen Publikationen abgedruckten "Werkverzeichnis", das nicht einzelne Arbeiten, sondern Werkkomplexe listet, werden bedeutungsstiftend als die ersten beiden "Werke" *Rede über die Sintflut* (1982) u. *Rede zur Schöpfung* (1982) angegeben; 1981 schloss Huber seine Ausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf ab (Klasse Fritz Schwegler), vgl. hierzu a. Huber/Braun 1999. Speziell zu den "Orten der Kunst" s. den gleichn. Ausst. Kat. Orte-Kunst/Hannover 1994; in der Ausstellung zeigte Huber sein *Panorama* (1988, ebd. Kat. 16/S. 37 sowie die Abb. des entspr. Plans in Huber 1990, Frontispiz, DAbb. 648), einen modellhaften Stadtprospekt, dessen Gebäude – vom Atelier über Galerie, Museum und Bibliothek bis zur "Savonnerie", auf deren Bedeutung noch einzugehen sein wird, in *seinem* Œuvre als "Orte der Kunst" ausgewiesen werden.

gesamten Prozess des 'Bildermachens' der 'ars magna' unterstellt.⁵ Systematisch wurde dabei jeder handwerkliche wie konzeptionelle Schritt notiert und einer Stufe des 'chymischen Prozesses' zugeordnet: Begonnen mit der Grundlegung des Bildes, zu der die Besorgung der Malmaterialien, die zu Herstellung eines Gemäldes gebraucht werden, ebenso gehört wie der "Schlaf des Künstlers", der dieses erträumt ("Nigredo")⁶; als nächstes eine minutiöse Erkundung der "Werkstatt" vornehmend, in der die Imagination weitere Nahrung finden will, aber auch die Voraussetzungen geschaffen werden müssen, um die 'inneren Bilder' in eine Komposition zu überführen ("Albedo");⁷ sodann der Prozess des Malens selbst, bei dem sowohl der Umgang mit den Farben und Farbpigmenten wie auch eine Reflexion des Prozesses eine Rolle spielen ("Citrinitas");⁸ schließlich der "Umgang mit dem vollendeten Bild", der seine feierliche Präsentation und Vermittlung – und damit auch die

⁵ Im Folgenden wird der gesamte Werkkomplex vorgestellt, in dem Huber 1990 eine große Zahl seiner zwischen 1982 u. 1989 entstandenen Arbeiten unter einschlägigen Vorzeichen zusammenfasst; vgl. Huber 1990 sowie den Vortrag/Text in Huber 1992b, S. 163-169. Innerhalb dieses Konvolutes sind explizite Referenzen auf "alchemistische Vorstellungen" spätestens ab 1986/1987 auszumachen – sieht man einmal ganz davon ab, dass die für die alchemistische Bildwelt charakteristische Kombination von Allegorie u. emblematischer Darstellung Hubers Malerei von Beginn an prägt. Vgl. neben dem an ein Destilliergerätes u. Öfen gemahnenden *Spender zur Durchfeuchtung des Bildraums*, 1986, Abb. in Huber 1994, S. 37, v. a. das Aquarell *Opus*, 1987, DAbb. 661 u. ebd., S. 36 (sowie für Abb. verwandter Gerätschaften u. Retorten in mittelalterlichen Manuskripten etwa Lennep 1984, S. 9ff.; allgemein stehen Hubers später auch in Glas ausgeführte *Geeichte Gefäße*, s. a. DAbb. 659b u. DAbb. 660, antiken Gläsern nahe). Bereits in den "Atelier"-Bildern begegnen jedoch 'geheimnisvolle Zeichen' wie die Lemniskate; schon in im Komplex *Rede in der Schule* (1983) wird die Arbeit des Malers in diejenige an "Aggregatzuständen" der Bilder 'übersetzt'.

⁶ "Die Schwärzung / Im Dunkel beginnt der Maler sein Werk. In der Nacht bedenkt er das Bild [...]", vgl. Huber 1990, S. 21; hierzu exempl. DAbb. 649c u. die Abb. ebd., S. 44; sowie aus dem entspr. Kap. *Das Bildmass* (undat.), DAbb. 650 u. die Abb. ebd., S. 25, dessen Stelenpaar fern an die Säulen Jakin und Boas denken lässt (vgl. DAbb. 139 u. DAbb. 232e ff.; zur freimaurerischen Symbolik weiterf. oben, Kap. III.11.). Die 'vier Stufen' sind zudem vier Tageszeiten, Nacht, Morgen, Mittag und Abend sowie den vier Himmelsrichtungen zugeordnet.

⁷ "Das Weissen"; eine sinnige Abwandlung des Begriffs "Weissung", welche die Grundierung der Leinwand des Malers assoziiert, zu der es dann doppeldeutig heißt: "Der Maler bereitet den Grund, worauf, aber auch worin das Bild zur Anschauung kommen soll."; vgl. ebd., S. 51; hierzu aus dem entspr. Kap. exempl. DAbb. 649d u. die Abb. in Huber 1990, S. 60 sowie das 1987 im Rahmen der *Skulptur Projekte Münster* gezeigte Projekt *Ein öffentliches Bad für Münster* (1986), DAbb. 658 u. ebd., S. 57; eine *Bautafel*, welche die 'Badeanstalt' in drei kürbisförmigen u. –farbigen Gefäßen imaginiert, deren Gestalt an das alchemistische 'balneum Mariae' gemahnt, ein oft in entspr. Rundform dargestelltes, in den Ofen gestelltes Wasserbad, in das die Retorte gebettet wird, um deren Temperatur konstant zu halten (vgl. DAbb. 657 u. die Abb. in Lennep 1984, Nr. 3/S. 10 u. Nr. 12/S. 15) – während der begleitende Vortrag bzw. Text des Künstlers das Bad mit einem Baptisterium gleichsetzt, in dessen mit dem "heiligen Pneuma" behauchten "Born" man Reinigung und Erneuerung erfahre ("Und sie befruchtete die ganze Substanz dieses Wassers, auf das es Wiedergeburt bewirke."), was wiederum bestens mit entspr. Bildern aus der christl. alchemistischen Allegorik des Bades kompatibel ist; vgl. zum Text Huber 1992b, S. 212ff. u. hier S. 129 sowie für einschlägige Darstellungen Jung 1944/1995, etwa Nr. 27/S. 96 u. Nr. 152/S. 346, ferner Nr. 159/S. 358 sowie DAbb. 656a-c.

⁸ "Die Gelbung / [...] Im richtigen Verhältnis und genauester Abmessung zusammengebracht, verwandelt sich das aufgetragene Material.", vgl. Huber 1990, S. 91, hierzu aus dem entspr. Kap. exempl. DAbb. 649e u. Abb. ebd., S. 92 sowie die Tafeln *Erwärmtes Bild* (1989), DAbb. 651 u. Abb. ebd., S. 107 (überschrieben mit: "At-Tamur", d. i. 'Athanor') sowie *Ofen* (1989), DAbb. 652 u. ebd., S. 109; beide lassen sich unschwer ikonographisch mit alchemistischen Öfen assoziieren (vgl. auch im Text: "Zur gelungenen Verwandlung ist Wärme nötig. Der begabte Maler kennt sich aus im Umgang mit dem Feuer.", ebd., S. 91 sowie für hist. Darstellungen DAbb. 178a-f); in der kunstgeschichtlichen Perspektive im engeren Sinne bietet sich neben einem Seitenblick auf Kounnelis' *Ciminiera* (o. T., 1976, s. DAbb. 283) Beuys' *Ofen* (1970, s. DAbb. 653 u. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Berlin 199a, Kat. 70/S. 199) zum Vergleich an.

Selbstvermittlung des Künstlers umfasst ("Rubedo").⁹ Dieses "Künstlerwissen"¹⁰ galt es zunächst in Bildern nieder zu legen; dann wurden diese zu Büchern zusammengefasst, deren farbige Einbände den vier Stufen entsprechen, und die Bücher des Malers am Ende an jenen Ort gebracht, der traditionell für die Wahrung von Wissen zuständig ist: *Die Bibliothek* (1988).¹¹

Warum, so wäre also zu fragen, wird nun die Suche des 'Künstler-Alchemisten' nach dem "Gold der Zeit" in einen Hort des Geldes verlegt?

Banken, so weiß Huber, haben in unserer säkularisierten Gesellschaft eben jenen längst verwaisten Platz eingenommen, der in früheren Zeiten den Kirchen vorbehalten war.¹² Sie bilden nicht nur das repräsentative Zentrum einer jeden Stadt, auch sind sie die eigentlichen Orte des Ritus, denn hier wird der Geldverkehr zelebriert. Das Geld wiederum erscheint heute als Inbegriff aller Wertvorstellungen; indem die Menschen den Banken ihr Vermögen zutragen, geben sie ihnen ihr "Wertvollstes" in einem Vertrauen hin, wie es früher nur in Glaubenszusammenhängen begegnete. Banken sind zugleich aber auch zu Orten der Kunst geworden, das in den Banken erwirtschaftete Kapital wird in Graphiken, Gemälde und Skulpturen umgesetzt, die Eingangshallen, Konferenzräume und Büroetagen schmücken. Dies nun geschieht nicht aus Gründen der Repräsentanz allein, wie man vorschnell annehmen könnte, sondern auch – wie Huber betont – um die Verbindlichkeit der Währung mit Kunst zu decken. Die traditionelle Deckung durch materiales Gold hat damit ausgedient.

Umso folgerichtiger muss es erscheinen, wenn schließlich auch der Künstler selbst seinen Platz in der Bank erhält, um endlich für die angestrebte Verbürgung des Kapitals im Schönen sorgen zu können. Fortan befindet sich sein Atelier in der Bank. Seinen Arbeitsraum richtet er sich in der Kassenhalle ein, die direkt über dem Tresorraum liegt. In die Zwischendecke hat der Künstler vier gigantische Herdplatten eingebaut.¹³ Jeden Morgen nun entfacht er ein

⁹ "Die Rötung / Gegen Abend ist das Bild vollendet. Das Werk ist geschaffen.", vgl. ebd., S. 137, hierzu aus dem entspr. Kapitel exempl. DAbb. 649f u. Abb. ebd., S. 172 sowie das Gemälde *Opus Rubedo* (1988), ebd., S. 168/169, dem das bereits angesprochene Aquarell *Opus* (1987, s. DAbb. 661) zu Grunde liegt.

¹⁰ In Anlehnung an Holert 1998.

¹¹ Vgl. DAbb. 649a u. Abb. ebd., S. 8/9 sowie den *Titelkatalog* (1988), DAbb. 649b u. Abb. ebd., S. 19. Die Bücher selbst, zu denen jeweils minutiöse bibl. Angaben bereitgestellt werden, sind fiktiv. Übrigens hat sich auch Thomas Hubers Frau, die Künstlerin Claudia van Koolwijk, die für eine Edition zur Ausstellung *Die Bank Eine Wertvorstellung* mit Huber zusammenarbeitete (s. DAbb. 662a ff. u. hierzu unten), zur Entstehungszeit der *Bibliothek* in einem Werkkomplex mit der Bildersprache der Alchemie beschäftigt. Vgl. van Koolwijks zehnteilige Photoarbeit *Arcanum Artis – Das Geheimnis der Kunst* (1988), DAbb. 654ab u. die Abb. im Katalog der Ausst. Kat. Geschlechter/Bonn 1989, S. 65f. Das Vorbild sind hier die bekannten Darstellungen aus dem *Rosarium philosophorum* (Frankfurt 1550), vgl. neben den bereits in Kap. III.9., Abs. "Salamander", Beuys' Zeichnungen zur Seite gestellten Stichen (s. DAbb. 182 u. DAbb. 187) etwa DAbb. 655a-c.

¹² Referiert wird i. F. der zentrale Vortrag bzw. Text zum Projekt, enthalten in Huber 1992a, S. 11-19; in Huber 1992b, S. 241-252 u. Huber 1992c, S. 13-24; zitiert wird nach Huber 1992a, in letzteren beiden Ausgaben sind jedoch zusätzlich ein "Nachtrag" u. eine "Nachlese" enthalten, auf die gesondert eingegangen wird. Für ein *Modell der Bank* (1991) u. eine entspr. Gesamtansicht des Inneren vgl. DAbb. 662ab u. die Abb. in Huber 1992a, S. 10 u. S. 13.

¹³ Vgl. *Emission* (1991), DAbb. 662c u. die Abb. ebd., S. 52.

Feuer im Geldspeicher der Bank und verfeuert viel Kapital, um in einem großen Kessel Wasser – seine "Bildsubstanz", aus der es die Bilder zu schöpfen gilt – zu erhitzen.¹⁴ Ebenso wie der Alchemist muss auch der Künstler die Temperatur im Kessel sorgsam überprüfen, da das Werk sonst schon im Beginn zu misslingen droht.¹⁵

In sein Atelier in der Bank hat der Künstler auch eine Reihe von Tieren mitgebracht, die ihm Gesellschaft leisten: Einen Fisch, drei Schlangen, sieben Raben, zwei Lämmer, ein Kalb, einen Schuhschnabel und einen Löwen. Den sieben Stufen des 'opus magnum' entsprechend, sind die Tiere aus sieben Metallen geformt: Der Fisch aus Quecksilber entspricht dem 'agens', das Blei der Schlangen der 'prima materia' und der ersten Stufe des Werks, und so folgt – von den Raben aus Zinn über das Silber der Lämmer, das kupferne Kalb und den Schuhschnabel aus Eisen – Metall auf Metall bis zur höchsten Stufe des 'opus', das schließlich der goldene Löwe repräsentiert.¹⁶ Zugleich macht auch das Werk des Künstlers selbst sieben Stufen der 'transmutatio' durch, indem es sich von einer Tiergestalt in die nächste verwandelt.

Da die Tiere zugleich als Heizkörper gebildet sind, deren Inneres Wasserdampf aus dem Kessel erhitzt, strahlen sie zudem, der Leitfähigkeit ihrer Metalle entsprechend, Wärme ab und heizen das Atelier in der Bank. Damit ist ihre Aufgabe im "Wärmeprozess"¹⁷ des 'Bildermachens' jedoch noch nicht erschöpft. Denn obendrein hat der Künstler gläserne

¹⁴ Dieser Kessel ist im Werkkomplex durch den "Gelben Topf" repräsentiert, aus dem nach Messung der "idealen Bildtemperatur" die Bilder geschöpft werden können, vgl. DAbb. 659ab u. die Dok. der Vortragsperformance ebd., S. 46ff. Kaum zufällig ähnelt er in der Form den drei Baukörpern aus *Ein öffentliches Bad für Münster* (vgl. DAbb. 658 u. die Anm. oben) – tatsächlich wird er später auch als Bad begegnet (vgl. DAbb. 665 u. hierzu weiterf. unten).

¹⁵ Vgl. Huber 1992a, S. 16. Dabei verweisen nicht nur die Füllungen der beiden "Thermometer", "Essig" und "Quecksilber" (bzw. nach Huber 1989: "Essig" und "Jungfrauenmilch"), derer sich der Maler zum Messen der Bildtemperatur bedient, auf ein alchemistisches Procedere. In der Tat wird auch in der traditionellen Alchemie höchster Wert auf eine konstante Temperatur im 'Athanor' gelegt; vgl. dazu u. a. Burckhardt 1960, S. 178f. Diverse Thermometer hat Huber 1993f. auch als Bildobjekte zum Messen der "idealen Bildtemperatur" ausgestaltet, vgl. etwa *Opus* (1993/1994), DAbb. 647 u. die Abb. in Huber 1994, S. 41.

¹⁶ Vgl. für einen Überblick über die Stufen das Panorama der *Arkade* (1991), DAbb. 662d u. die Abb. in Huber 1992a, S. 17 sowie DAbb. 663, Heizkörper (1990), ebd., S. 56; für die entspr. Gefäße der 'Transmutation' DAbb. 660 u. Abb. ebd., S. 44ff. sowie DAbb. 659b. Zwar wird das 'opus magnum' in der trad. Allegorik ebenfalls durch verschiedene Tiere repräsentiert (vgl. ausf. Lennep 1984). An diese lehnt sich Huber jedoch sowohl in der Bestückung seines Bestiariums wie auch in der Zuordnung zu den Metallen u. den Stufen des Prozesses recht eigenwillig an: Wenngleich sich mit Fisch, Schlangen, Raben – gewöhnlich der 'nigredo' zugeordnet – und Löwe auch gewisse Überschneidungen ergeben, entspricht seine Tierreihe insgesamt eher einer 'persönlichen Ikonographie' bzw. lässt an die eine größere 'Artenvielfalt' aufweisenden "Leitern" bei Agrippa zurückdenken, vgl. vgl. Agrippa 1533/1967, S. 115ff. (*Liber Secundus*, Cap. IVff., p. CIIIff.) u. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 20ff. u. hierzu oben, Kap. III.9, Apparat zum Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'". Im Kreis seiner Tiere begegnet der Künstler im Rahmen der Serie übrigens auch als veritabler *Zirkus*-Artist in einer Manege, in deren Mitte eine Lemniskaten-Kette den Dompteur-Reifen zu ersetzen scheint, vgl. DAbb. 664 u. die Abb. in Huber 1992d, o. P. sowie Huber 1992a, S. 42; für eine vergleichbare Verschränkung der Topoi vgl. R. Horns *An Art Circus* (1988), DAbb. 520ab u. hierzu oben, Kap. VI.2., Abs. "Kunst-Geschichten".

¹⁷ In Anlehnung an den bei Beuys begegnenden u. ebd. letztlich ebenfalls auf einen einschlägigen Hintergrund rückführbaren Begriff, vgl. ausf. oben, Kap. III.7. ff. u. insb. Kap. III.8. u. Kap. III.9.

Gefäße gefertigt, die kaum von ungefähr an alchemistische Retorten erinnern.¹⁸ Mit ihrer Hilfe werden nicht nur – wortwörtlich – die Bilder geschöpft.¹⁹ Sie dienen dem Künstler auch für die letzte Stufe seines 'opus', die einer weiteren Allegorie auf den 'chymischen Prozess', der Seifengewinnung gewidmet ist.²⁰ Hierfür heizt der Künstler seinen Ofen so stark an, dass die in den Gläsern eingeschlossenen Tiere schmelzen; das heiße Tierfett und die Asche der Knochen verbinden sich. Am Schluss bleibt in den gläsernen Gussformen nicht Gold – sondern *Seife* zurück:

"Der Künstler hat sein großes Werk vollbracht. Er hat das Kapital in reine Bildsubstanz umgeschmolzen. [...] Die Seife ist der pure Stoff, aus dem die Bilder sind. Die Bilder sind für uns der verbliebene Ort der Schönheit. Das Kapital ist schön geworden. Und es duftet ... doch."²¹

Ganz ähnlich wie seinerzeit bei Joseph Beuys, wird also auch hier von einem Künstler Kapital in Kunst transformiert – und wiederum sind dabei die Anleihen an "alchemistische Vorstellungen" allgegenwärtig. Das Werk des Künstlers wird mit dem 'opus magnum' in Eins gesetzt. Gleichwohl scheint der Rückgriff auf das tradierte Bild des 'Künstler-Alchemisten' bei den beiden zunächst höchst unterschiedlich motiviert.

Wenn Joseph Beuys seine *Schmelzaktion* als Wandlung zelebriert, inszeniert er sich zwar theatralisch als 'Alchemist'; gleichzeitig tritt er jedoch als stellvertretend Handelnder auf, der über den inneren Nachvollzug der 'transmutatio' zu gesellschaftlichen Prozessen Anstoß geben und also auch sein Publikum zur 'actio' auffordern will. Auch dies lässt sich durchaus mit der traditionellen Imago des 'Universalgenies' einerseits und andererseits mit dem klassischen Impetus der Avantgarden assoziieren, die Kunst ins Leben hinein auszudehnen – was in diesem Fall, im Sinne von Beuys' "Erweitertem Kunstbegriff", aber auch ganz konkret bedeutet, in der künstlerischen Aktion beispielhaft auf die ökologischen und ökonomischen Verhältnisse einzuwirken und, wie in der Aktion *7000 Eichen*, Möglichkeiten für Dritte zu geben, sich im Handeln anzuschließen.²²

Huber hingegen scheint sich – seinem klassischen Medium entsprechend – ganz affirmativ in das alte Rollenmodell zu fügen. Konsequenter verlegt der 'Künstler-Alchemist' sein

¹⁸ Vgl. *Geeichte Gefäße* (1991), DAbb. 660 u. Abb. in Huber 1992a, S. 44 sowie für die plastische Umsetzung in Glas DAbb. 659b.

¹⁹ Vgl. DAbb. 659a. Nebenbei sei angemerkt, dass die Gleichsetzung beider Begriffe des "Schöpfens" auch im (rheinischen) 'Volksmund' begegnet, wo die von Huber verwendete Schöpfkelle auch als "Schöpfergeist" bezeichnet wird.

²⁰ Tatsächlich handelt es sich bei der Seifenherstellung um ein mehrstufiges Procedere, dessen einfachste Schematisierung – die Verbindung von Öl- oder Fettsäure und Alkalilauge, bei der Öl oder Fett wird mit einer Alkalilauge verkocht wird – sich allegorisch unter den Vorzeichen einer 'coniunctio oppositorum' lesen lässt. Zur Chemie der Seifenherstellung vgl. Hauschka 1942, S. 65f sowie f. eine historische Quelle auch Hermbstaedt 1824.

²¹ Vgl. Huber 1992a, S. 19 sowie für die gegossenen Seifenformen ebd., S. 58. Der letzte Satz bezieht sich sinnfällig auf das meist zynisch verwendete Motto "pecunia non olet" (Geld stinkt nicht) – und wendet dieses 'salbungsvoll' im Sinne einer 'Wandlung der Metapher' um.

²² Vgl. hierzu ausf. Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle des Alchemisten'"; für Referenzabb., die hier den Auftritten Hubers zur Seite zu stellen sind, DAbb. 194abc.

'Laboratorium' dorthin, wo ihm nicht nur das benötigte Kapital für seine Experimente zur Verfügung steht, sondern sich zugleich auch ein Großteil der gesellschaftlichen Wertvorstellungen auf höchst manifeste Weise konzentriert: In die Bank.

Betrachtet man zudem die zunehmende Bedeutung, die Banken heute im Rahmen der Kunstförderung spielen, so liest sich Thomas Hubers Rede wie eine lakonische Schilderung der aktuellen Situation in Sachen Sponsoring.²³ Ob hinter den freundlichen Formulierungen eine kluge Strategie des Künstlers steht, die wenn nicht vorseilenden Gehorsam, so doch eine Offenheit gegenüber potentiellen Geldgebern aus diesem Sektor signalisieren soll, oder ob bare Ironie aus diesen Zeilen spricht, mag offen bleiben. "Die Tiere und der Künstler", so versichert Thomas Huber jedenfalls, "fühlen sich wohl in der Bank."²⁴ Seine Wandlungskunst, die das Sein in Scheinen überführt, indem sich die Dinge in ihre Bilder verwandeln, sei hier allein schon aus Gründen der inneren Verwandtschaft zum Geldgeschäft bestens aufgehoben. Und er fährt fort:

"Sind wir, die Künstler und Bankiers, uns nicht sehr ähnlich? Wechsler, Geldvermehrter, Goldmacher, schillernde Spekulanten, Scharlatane gar? [...] Wir sind Zauberer des Scheins. Die Schöpfer und Verwalter der verbindlichen Werte."²⁵

Während sich Beuys seinerzeit entschieden gegen den Vorwurf der Scharlatanerie verwehrt und beteuert, es sei ihm um das 'innere Gold' zu tun²⁶, kontert Huber also hintersinnig mit nietzscheanischer Argumentation: Gerade *weil* sich der Künstler dem Glanz des schönen Scheins verschrieben hat, erweist er sich als "wahrer Alchimist".²⁷ Denn er "erlöst zwei Medien, zwei Wirklichkeiten, die bisher unverträglich [...] gegenüberstanden, aus ihrem Widerspruch."²⁸

²³ Dieses Thema wurde zur Entstehungszeit des Werkkomplexes lebhaft diskutiert; zu dieser Zeit – im Anschluss an die 'goldenen' achtziger Jahre, die auch mit einem Kunstmarktboom einher gegangen waren – begannen sich zahlreiche Bankhäuser (sowie auch Firmen), explizit über die Sammlung und das Sponsoring zeitgenössischer Kunst zu profilieren, vgl. neben Schmidt-Wulffen 1989 (dem Band des *Kunstforum International*, in dem Hubers erster Text zum Thema abgedruckt ist) zum Thema exempl. den Ausst. Kat. Frankfurter Banken/Hoechst 1994; aus hist.-krit. Perspektive die Beiträge in Held 1999 (ebd. S. 156f. auch eine weiterf. Bibl. zum Thema) sowie Grasskamp 1998. Im Ausst. Kat. Elemente-Geld/Düsseldorf 2000 fehlen diese Stichworte.

²⁴ Vgl. Huber 1992a, S. 16. Im "Nachtrag" wird es zur Frage der Position des Künstlers – in Anlehnung an den 'märchenhaften' Teufelspakt – sogar heißen: "Und manch einer [...] wird erzählen, er hätte damals den Künstler gesehen, wie er Arm in Arm mit den Verführten, verstrickt in die goldenen Fäden des Verhängnisses, ums große Feuer tanzte, und Sie [sic] hätten gehört, wie er sang: 'Ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß.'" vgl. Huber 1992b, S. 252. Das Bild der "goldenen Fäden", die der Künstler spinnt, begegnet bereits im Haupttext, vgl. Huber 1992a, S. 16.

²⁵ Vgl. Huber 1992a, S. 16. Das Bild der 'transmutatio' bzw. 'coniunctio' von "Sein" in bzw. und "Scheinen" ist bereits in Hubers frühem Vortrag/Text *Rede zur Schöpfung* Thema; vgl. das gleichn. Bild von 1982 u. den Text in Huber 1992b, S. 64 u. S. 65-76. Assoziiert findet es sich schon hier mit dem 'Glanz des Goldes' (der – wie bereits mehrfach angesprochen – im selben Jahr auch die *documenta 7* dominiert), zu dem es in der betr. Passage abschließend heißt: "Am Gold finden die Bilder ihr Wesen wieder.", ebd., S. 75.

²⁶ So explizit gegenüber Th. Altenberg, vgl. Beuys/Altenberg 1982, zit. n. Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 265 u. hierzu ausf. oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle' des 'Alchemisten'".

²⁷ In Anlehnung an H. Bekhs Fassung des Zitats aus Steiner GA 130/1987, S. 76; vgl. Bekh 1942/1987, S. 75 u. hierzu ausf. Kap. III.9., Abs. "'Wahre' und 'falsche Alchimisten'".

²⁸ Vgl. Huber 1992a, S. 18.

seine 'coniunctio oppositorum' vereinigt im Bilde Sein *und* Schein. Und da sein – wortwörtlich aus verheiztem Kapital gewonnenes – 'Agens' die duftend-schaumschlagende Seife ist, kann er guten Gewissens behaupten: "Ich male. So seife ich Euch ein."²⁹

Ganz anders Joseph Beuys? Nun: Tatsächlich hat auch Beuys über das Seifensieden doziert – nämlich im Zusammenhang mit seinem *Basisraum Nasse Wäsche*, der 1979 zunächst für die Wiener Galerie nächst St. Stephan entstand und im selben Jahr in veränderter Form noch einmal im ehrwürdigen Ausstellungsgebäude der *Secession* gezeigt wurde.³⁰ Hier zitierte er die *Substanzlehre* des anthroposophischen Chemikers Rudolf Hauschka, in der sich die Seife als schäumend-emulgierendes Kolloid und als umhüllender Träger kosmischer Wärme beschrieben findet:³¹

"Es ist also ein Plazenta-Charakter in der Seife drin, ein Wärme-Hüllen-Charakter. Man könnte sagen, na ja, jetzt spricht er wie ein Alchimist – und genau das ist ja auch mein Interesse."³²

Die Tatsache, dass der Künstler hier wiederum in für ihn charakteristischer Weise alchemistische "Bilder der Wandlung" in chemische Prozesse fasst³³, kann schwerlich

²⁹ So Huber in seinem Text *Die Seife. Der Duft des Geldes*, in: Huber 1992b, S. 277. Darüber, dass dieses "Einseifen" – wiederum ganz im Sinne eines alchemistischen Bildes – als physischer und geistiger Reinigungsprozess zu verstehen ist, doziert Huber im Vortrag/Text *Die Seife. Eine Belehrung über das Ausstellen von Kunstwerken*, ebd. S. 271-276; hier heißt es etwa: "[...] das Reine ist die Seife. Das Werk ist im Bild der Seife geläutert. [...] Es läßt als reinigende Substanz die Orte seiner Ausstellung erstrahlen. Die Räume [...] erfüllt es mit seinem Duft und die Ausstellung mit dem Glanz seiner Schaumkronen." (S. 272f.). Vgl. hierzu DAbb. 665-667 sowie die Abb. in Huber 1992a, S. 63 (*Gold*, 1991), S. 61 (in denkbar traditioneller Rollenverteilung: C. v. Koolwijk im Seifenbad, Th. Huber dozierend); als Referenz die oben bereits angef. Abb., DAbb. 655c sowie DAbb. 656a-c.

³⁰ Photographisch dokumentiert ist die zweite Installation der Arbeit im selben Jahr im Rahmen der Ausst. *Expansion. Biennale für Graphik und visuelle Kunst* in der Wiener *Secession*; zum urspr. Konzept gehörte ein bis auf eine Widmung leerer Raum, den Beuys der Ausst. einer "unsichtbaren Plastik" widmete. Vgl. den Ausst. Kat. *Expansion/Wien 1979*, S. 194f.; DAbb. 668ab u. – auch zur Entstehungsgeschichte – die zusammenfassende Beschreibung und Interpretation der Arbeit von V. Loers im Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S 156ff. (Abb. ebd., Kat. 69/S. 157 u. S. 159). Hier referiert Loers auch mehrfach auf R. Steiner als Quelle – allerdings im Bezug auf jene Werke, die er der Arbeit zur Seite stellt: *Das Kapital Raum 1970-77*, wo sich Seife und Waschsüssel als Relikte der "Fußwaschung" im Rahmen der Basler *Celtic-Aktion* finden (vgl. hierzu oben, Kap. III.6. u. Kap. III.7.) u.. das 'dreigliedrig' angelegte Ensemble *Kopf Brust Unterleib der Magd [Joseph Beuys]* (1964, Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Nr. 119/Kat. 333); sowie mit Blick auf den Begriff "Jungfrau", den er mit der Jungfrau Sophia assoziiert, die Steiner in seinen Vorträgen zum Johannes-Evangelium anspricht, vgl. Steiner GA 103/1985, S. 195f.; Hauschka erwähnt er nicht. 1985 nimmt Beuys das Thema noch einmal reduziert in seiner *Nasse Wäsche Jungfrau* auf, vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Nr. 232/Kat. 499.

³¹ Vgl. Hauschka 1942, S. 187f. Hauschka beschreibt im den Alkalien gewidmeten Kapitel unter anderem die kolloidale, d. h. hüllenbildende Eigenschaft der Alkalien und kommt in diesem Zusammenhang auch auf die Seife als mit Alkalien verkochtes Öl zu sprechen. Auf Hauschka geht ganz offensichtlich der auf den Boden geschriebene, erweiterte Titel der Installation, *Basisraum Nasse Wäsche – Jungfrau* zurück; Hauschka nämlich vergleicht die kolloidale Wirkung der Alkalien einerseits mit dem Bild einer ihr zukünftiges Kind umhüllenden Mutter, andererseits auch mit dem der Jesum mit schützender Gebärde umfangenden Jungfrau Maria in der Sixtinischen Madonna (ebd., S. 189). Auch habe sich, so Hauschka, schon der Antike der Sinn einer solchen "Irdischen Hülle für Geistiges" im Sternbild der Jungfrau vermittelt. Beim Basis-Raum handelt es sich also eigentlich um einen *Basen-Raum*.

³² Vgl. J. Beuys, Ausschnitte aus einem Gespräch anlässlich der Arbeit *Basis-Raum Nasse Wäsche (Jungfrau)* [sic] in der Wiener Galerie St. Stephan, 04. 04. 1979, zit. n. Ausst. Kat. *Expansion/Wien 1979*, S. 196. Auch die im Rahmen des Vortrags entstandene Wandtafelzeichnung greift offenbar auf Hauschkas Ausführungen zurück, wobei Beuys hier die im selben Kapitel aufgeführte Formel für Kalilauge, in der auch die für die Seifensiederei bedeutsame Pottasche (Kaliumkarbonat) eine Rolle spielt, übernimmt. Vgl. Hauschka 1942, S. 187.

darüber hinwegtäuschen, dass es letztlich auch Beuys weder um die Herstellung von Seife noch um die Alchemie als solche, sondern um seine Kunst zu tun war – in der freilich sein Verständnis der "Substanzlehre" die "Bildtemperatur" und "-tiefe" entscheidend mitbestimmte.

– Kunst und/als Kapital –

"Künstler denken nicht an Geld. Künstler denken nicht an Ruhm. Sie denken an ihr Publikum. Wird es berührt sein?"³⁴

Gleiches gilt auch für den Blick aufs Kapital: Werkimmanent wurde Beuys nicht müde, zu betonen, dass seine Rede vom "Kapital [der] Kunst"³⁵ eben nicht das Finanzpotential, sondern das schöpferische Potential eines jeden Menschen meint, sein Leben und seine Umwelt aktiv zu gestalten. Nichts desto weniger war er sich keineswegs zu schade, mit dem flotten Werbespruch "Nature is alchemy" für japanischen Whiskey einzutreten, wenn es galt, weitere Geldgeber für seine Baumpflanzungen zu gewinnen.³⁶ Nimmt man aber Beuys' Hinweis beim Wort, sein ganzes Leben sei Werbung gewesen, man solle sich nur einmal

³³ Tatsächlich lässt sich mit Blick auf den *Basisraum Nasse Wäsche* auch auf die Darstellungstradition der alchemistischen Allegorien verweisen, vgl. hierzu DAbb. 669ab, "Emblema III" aus M. Maiers *Atalanta fugiens* (1618), Abb. in Klossowski de Rola 1988, Nr. 32/S. 72 sowie entspr. auch aus Mylius' *Philosophia Reformata* (1622), Abb. ebd., Nr. 312/S. 172.

³⁴ Vgl. Christian Jankowski: *The Holy Artwork* (2001); Predigt v. (Fernseh-)Pastor Peter Spencer, hier zit. n. Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002, S. 54 u. zur Arbeit oben, Kap. VIII.2., sowie DAbb. 592a-c.

³⁵ Vgl. Beuys 1977 sowie die gleichn. Multiples (1979 u. 1980), DAbb. 670 u. Abb. in Schellmann 1992, Nr. 298/S. 248 bzw. Nr. 367/S. 295; weiterf. auch die Beiträge in Beuys 1992 sowie Kuni 2005b.

³⁶ So 1985 in einer Werbeaktion für den japanischen Hersteller Nikka, vgl. zu dieser allgemein Stüttgen 1988b, S. 71f. u. das Plakat, Abb. ebd., S. 72. Die angesprochene Formel "Nature is alchemy" findet bei Stüttgen allerdings keine Erwähnung; sie ertönt in einer Filmaufnahme, die während Beuys' Japan-Aufenthalt 1984 entstand u. als Werbespruch in einem TV-Werbespot genutzt; s. u. a. die 1987 für BBC entstandenen Dokumentation *Joseph Beuys* von C. Tisdall (R.: Chr. Swayne), wo der entspr. Ausschnitt eingeblendet wird. Just dieses Material verarbeitete der in New York lebende deutsche Künstler Wolfgang Staehle in mehreren seiner Video-Installationen weiter, so etwa in *The Sequel* (1990), wo Beuys' Bild auf dem winzigen Schirm eines "Watchman" erscheint, der in einem schlichten Pappkarton abgelegt ist. Während der 'bescheidene Rahmen' und das mobile Empfangsgerät sich im weitesten Sinne mit Beuys' Ästhetik u. Programmatik assoziieren lassen, scheint Staehle – der Beuys' Klasse als Gaststudent frequentierte und sich für das von ihm begründete Kunst-Netzwerk *The Thing* auf dessen Begriff der "Sozialen Plastik" beruft – mit der Verkleinerung der 'Persona' des "Großen Generators" aufs "Watchman"-Format und der Bannung seines Bildes in die Repetition des Werbespot-Zitats die enthusiastische Perspektive, die Stüttgen im Bezug auf Beuys' Umgang mit Werbung bezieht, hier nicht zu teilen: Hier wird der Künstler in der medialen (Zweit-)Verwertung seines Bildes und seiner Botschaft entmächtigt, das einem kommerziellen Zweck unterworfenen 'Kapital' seiner Kunst als entwertet markiert – der Verlust allerdings wieder im Rahmen der Kunst als solcher sichtbar gemacht. Vgl. die Abb. im Ausst. Kat. Staehle/Bremen 1990, S. 36; zu Staehles Referenz auf Beuys' Programmatik s. das Zitat in Graf 1994 (wiedergeg. a. bei Daniels 1994, S. 17); sowie für *The Thing* <http://bbs.thing.net> [letzter Zugriff 05/2006].

dafür interessieren, wofür er geworben habe,³⁷ so lassen sich womöglich sogar in der 'distillatio' des Alkohols die Spuren eines 'chymischen Prozesses' erkennen. Bei allem augenzwinkernden Humor, der aus einer solchen Übertragung spricht, waren die Bilder doch denkbar präzise gewählt. Und wenn sich Beuys aktiv in Fragen des Geldverkehrs einmischte, konnte er dies – seiner Formel für den "Eintritt in ein Lebewesen" folgend³⁸ – stets zugleich in seinem Selbstverständnis als 'sozialer Plastiker' begründen. In diesem Sinne forderte er, angelehnt an entsprechende Gedanken Rudolf Steiners, eine umfassende und ganzheitliche Umgestaltung des Wirtschaftslebens und drohte auch schon einmal – wie 1985 mit der Postkarte *Kosmische Wirtschaftsordnung* – der Deutschen Bank:

"Letzte Warnung [an die Deutsche Bank]. Beim nächsten Mal werden Namen und Begriffe genannt."³⁹

Dass einige seiner Arbeiten heute – wie übrigens auch eine Werkgruppe Thomas Hubers – eine Etage in der Kunstsammlung eben jenes Bankhauses schmücken, steht dabei auf einem anderen Blatt.

Was für Beuys als Inbild seines Anliegens der goldene *Friedenshase* war, ist für Thomas Huber die duftend-schäumende Seife: Das Endprodukt der Wandlung verkörpert dabei in beiden Fällen nicht nur sinnlich-sinnhaft das Ziel des 'Großen Werkes', es kann vor allem anderen zugleich als 'agens' für weitere Prozesse dienen. So wie der *Friedenshase* seinerzeit nicht nur ganz pragmatisch geplante Folgeprojekte finanzieren helfen, sondern zusammen mit der *Sonnenkugel* auch das Licht der 'Wandlung' auf die Pflanzaktion der *7000 Eichen* voraus werfen sollte⁴⁰, fungiert die Seife einerseits in der Werkstatt des Malers als Emulgator, andererseits transportiert sie unter den Vorzeichen eines "Geistigen in der Kunst" aber auch eine veritable Theorie der Malerei. So will es wenigstens Thomas Hubers Lektüre, die auf die 'Zeichen der Wandlung' aufmerksam macht:

³⁷ Vgl. die Notiz von J. Beuys: "Mein ganzes Leben war Werbung, aber man sollte sich einmal dafür interessieren, wofür ich geworben habe", entstanden anlässlich der Eröffnung der Ausst. *Kunst in der Werbung*, Galerie Hans Meyer, Düsseldorf, 27. 08. 1981, in deren Rahmen sein Plakat *Kunst = Kapital* (1980) gezeigt wurde, vgl. Stüttgen 1988b, S. 70f. u. für die Abb. der Notiz ebd., S. 71; eine Postkarten-Variante des erw. Posters ebd., S.114. Das dem Plakat zu Grunde liegende Original selbst war aus einem auf seine Weise ebenfalls in den Kontext der hier diskutierten Zh. passenden Anlass entstanden (vgl. hierzu auch Bättschmann 1997a, S. 221): Der Feier zum zehnjährigen Bestehen des von W. Bongard 'erfundenen' "Kunstkompasses", den das Wirtschaftsmagazin *Capital* seit 1970 (dort für das Jahr 1969) alljährlich zu veröffentlichen pflegt; in diesem "ranking" internationaler Künstlerinnen und Künstler nach ihrem Marktwert löste Beuys just 1979 den langjährigen Spitzenreiter Robert Rauschenberg ab. Heute rangiert er unter den verstorbenen Künstlern nach Andy Warhol auf Platz 2; unter den lebenden nahm Sigmar Polke schon mehrfach die 'Führungsposition' ein.

³⁸ Vgl. Beuys 1977.

³⁹ Vgl. DAbb. 674 u. die Abb. in Schellmann 1992, Nr. P 57/S. 423; hierzu auch Mittig 1993; der parallel zur Postkarten-Edition entstandene Siebdruck zeigt lediglich die zarte Zeichnung ohne die 'Drohung'. Diese erfolgte, nachdem sich die Deutsche Bank geweigert hatte, die Aktion *7000 Eichen* finanziell zu unterstützen. Ergänzend zu den in der Sekundärliteratur vorliegenden Informationen u. Interpretationen kann an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass in diesem Fall Steiner nicht nur ideell für Beuys' Auffassung einer "Kosmischen Wirtschaftsordnung" im Hintergrund stand: Auch die Vorlage für die Graphik konnte der Künstler bei Steiner finden, vgl. etwa Steiners *Grundelemente der Esoterik*, GA 93a/1987, S. 34 u. DAbb. 675 – wo es im Zh. mit dem "Bewußtsein der Pflanzen" um die Relation zwischen "Mentalplan", "Astralplan" u. "Physischem Plan" geht.

⁴⁰ Vgl. ausf. oben, Kap. III.9., Abs. "An der 'Feuerstelle' des 'Alchemisten'".

"In der MalemulSION [...] ist bereits die Bestimmung der Malerei selbst verwahrt. Malerei emulgiert unsere Wirklichkeit [...] Malerei öffnet die Grenze zwischen Sein und Scheinen [...] Malerei ist die aufzeigbare Schwelle [...] in die Transzendenz. Malerei ist der Schlüssel, das Elixier, das Geheimnis der Wandlung."⁴¹

Mit dieser Deutung der Alchemie als Allegorie der Kunst steht Huber nicht allein: Ebenso findet sich auch in Beuys' *Schmelzaktion* das 'Handwerk' des Plastikers mit den Grundprinzipien seiner "Plastischen Theorie" sinnstiftend mit der 'ars magna' in Deckung gebracht. Joseph Beuys wie auch Thomas Huber geht es im Zeichen des 'Athanos' also – wie dies ähnlich auch für Anselm Kiefer und namentlich für Sigmar Polke festzuhalten war – vor allem anderen um eins: Um die Vermittlung ihres Kunstbegriffs. Insofern bedienen sich beide des Bildes vom 'Künstler-Alchemisten' nicht nur, um eine alt gediente Tradition um ihren persönlichen Beitrag zu erweitern, sondern auch, um die Rolle von Kunst und Künstler aus ihrer Perspektive heraus im Anschluss an diese Tradition neu zu definieren. Beuys betont dabei die spirituelle Dimension, in deren Verlust er die Ursachen jener "furchtbaren Vertotungen" sieht, an denen Ökonomie und Ökologie laborieren.⁴² Thomas Huber hingegen bezieht eine analytische Position, die über eine Theorie der Malerei hinaus allerdings ebenfalls den gesellschaftlichen Status und die Ökonomie der Kunst reflektiert – wie sie Beuys seinerseits vor allem anderen in seinen Reden, aber auch in zahlreichen seiner späten Arbeiten zum Thema machte. Der Rückgriff auf ein einschlägiges Spektrum Beuys'scher Bilder und Begriffe – von der "Alchemie" über das "Kapital" bis hin zur 'Seifensiederei' – dürfte dabei kein Zufall sein. So ist der Gestus des Jüngeren wohl auch als demonstrative Antwort auf den Habitus des Älteren zu sehen, der bis heute "als wichtigster deutscher Künstler der Nachkriegszeit"⁴³ die Kunstgeschichte nachhaltig dominiert.

Beide aber, Beuys wie Huber, scheinen Eines denkbar einmütig zu signalisieren: Das "Gold der Zeit" ist die Kunst. Insofern lässt sich diese letzte Bildbetrachtung mit einem Passus aus Thomas Hubers Rede über *Die Bank* beschließen, den seinerzeit und auf seine Weise sicherlich auch Joseph Beuys unterschrieben hätte:

"Die Maßgabe für den sozial wie den ökologisch verantwortlichen Umgang in der Marktwirtschaft setzt das Künstlerische. Die Einheit für diese Maßgabe ist das Geld. Die Entscheidung, dem Künstler in der Bank das Geld zu überlassen, zeigt zum erneuten Mal die Vernunft der Handelnden. Denn wie gezeigt ist das Geld bei den Künstlern in den besten Händen."⁴⁴

⁴¹ Vgl. Huber 1992a, S. 19.

⁴² Vgl. J. Beuys, in: Ausst. Kat. Zeitgeist/Berlin 1982, o. P. u. hierzu ausf. oben, Kap. III.7., Abs. "Die Werkstatt des Künstlers".

⁴³ An den Superlativen, die W. Bongard bereits 1968 anführte ("Schließlich gilt Joseph Beuys vielen als der bedeutendste lebende deutsche Künstler, manchen auch als der wichtigsten europäischen Künstler, einigen als der faszinierende Künstler der Gegenwart überhaupt.", vgl. Bongard 1968) hat sich posthum wenig geändert; mindestens wenn es um die deutsche bzw. deutschsprachige Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jh. geht.

⁴⁴ Vgl. Huber 1992a, S. 18.

– Simulakren –

"Und also könnte es sein, dass selbst die innigste Botschaft des Künstlers längst auch zum Simulakrum systemaffirmierenden Lebens wurde. [...] Und also auch die Kunst von Beuys? Dass er, wie sonst niemand, den Kunstbegriff ins Moralisch-Politische zu erweitern suchte, könnte ein Reflex rationalisierender Selbstberuhigung gewesen sein. – So gesehen!"⁴⁵

Wie aber ist es um den Vorwurf der "Scharlatanerie" bestellt, der schließlich nicht nur Joseph Beuys entgegen getragen wurde, sondern dem – mindestens in übertragenem Sinne – in der Kritik immer wieder zu begegnen ist, wenn sich Künstlerinnen und Künstler im Bild des 'Magier-Alchemisten' positionieren?

Ist Glaubwürdigkeit heute bestenfalls auf dem Umweg über eine Distanznahme zu erlangen, wie dies Benjamin H. D. Buchloh nahe legen will⁴⁶ – und etwa auch die vorgestellten Arbeiten von Markus Huemer, Christian Jankowski und Sylvie Fleury zu unterstreichen scheinen? Die Erfolge, die nicht nur Mariko Mori und Matthew Barney, sondern etwa auch Jonathan Meese feiern, lassen daran erhebliche Zweifel aufkommen: Hier nämlich funktioniert auch die Distanznahme bestenfalls als strategischer Gestus – während spätestens im Rahmen der Rezeption die "feinen Unterschiede", so sie denn überhaupt angelegt sind, kollabieren. Muss vor diesem Hintergrund also vermutet werden, dass *sowohl* die Adressierung von Patrilineagen der Kunstgeschichte, *als auch* die Bezugnahmen auf okkulte Traditionen – mit welchen Gesten der Distanzierung auch immer sie vorgetragen werden mögen – auf ein nach wie vor bestehendes Bedürfnis reagieren, "concepts of transcendentality and metaphysical experience" in der Kunst zu begegnen und im Künstler den "healer and transcendental redeemer" zu erkennen?⁴⁷ Sind die 'Ästhetik' und 'Rhetorik der Hermetik' in diesem Zuge dann letztlich nurmehr als rhetorischen Formeln relevant, die künstlerische Karrieren beflügeln helfen? Und sollte sich "Heilkunst" – wie dies etwa der deutsche Künstler Klaus Heid vorschlägt – dann besser darauf konzentrieren, die "Art Victims" auf die "Risiken und Nebenwirkungen des Kunstbetriebs" aufmerksam zu machen und gegebenenfalls von deren Folgen zu kurieren?⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Blume 1991, S. 183. Der Begriff des "Simulakrum" (lat. simulacrum: [zur Zauberei gebrauchtes] Bild bzw. Bildnis; Traumbild; Schatten; Phantom; Nachbildung; aber auch Charakterbild) erfuhr in den achtziger Jahren im Zh. mit der Theoriebildung der Postmoderne u. der Medientheorie eine Renaissance, so namentl. in den Schriften Jean Baudrillards; vgl. insb. Baudrillard 1976/1982 u. 1978. Baudrillards Definition des "Simulakrum" als etwas, das "sich niemals gegen das Reale austauschen lässt, sondern nur in sich selbst zirkuliert, und zwar in einem ununterbrochenen Kreislauf *ohne Referenz*" (vgl. Baudrillard 1978, S. 14) dürfte sich hier allerdings nur bedingt, nämlich i. S. einer (Auto-)Referentialität von Kunst auf Kunst bzw. das System der Kunstgeschichte diskutieren lassen – die sowohl bei Beuys wie den übrigen vorgestellten Vertreterinnen u. Vertretern der jüngeren Generation unschwer nachzuweisen ist.

⁴⁶ Vgl. seine eingangs von Kap. VII.1. zitierten u. diskutierte Überlegungen mit Blick auf Beuys, s. ebd. u. insb. das Einleitungszitat, Buchloh 2001, S. 89.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. Heid 2000; ein Brevier, das sich 'praxisbezogen' als "Vademecum zur Pathologie des Kunstbetriebs, mit einem Verzeichnis der häufigsten Kunstbeschwerden und 35 bebilderten Portraits einheimischer Heilpflanzen" empfiehlt.

Nun: Eine naive Sicht auf das Verhältnis von Kunst und Kapital wird man allen im Rahmen der vorliegenden Untersuchung vorgestellten Künstlerinnen und Künstlern ebenso wenig unterstellen wollen wie mangelnde Kenntnisse der "Regeln der Kunst".⁴⁹ Doch darf man ihnen die praktische Anwendung *dieses* "Künstlerwissens" zum Vorwurf machen? Um es noch einmal ausdrücklich zu betonen: Das hieße derselben "Legende vom Künstler" aufzusitzen, deren allzu offensichtlich als solches gekennzeichnetes 'Re-Enactment' man kritisieren will. Der 'Prüfstein' wird insofern das Werk im Kontext bleiben – *gerade weil* man in diesem Sinne dem 'opus magnum' jene Gesten zurechnen muss, mit Hilfe derer es als solches konfiguriert wird und sein Autor oder seine Autorin in ein entsprechendes "Bild vom Künstler" tritt.⁵⁰

Das Eintreten in ein Bild – genauer gesagt: in 'kaskadierende Bilder vom Künstler' ausschließlich unter den Vorzeichen strategischer Positionierungen zu betrachten, wird dem Radius dieser Geste in mehrfacher Hinsicht nicht gerecht. Allem voran muss man auch den Künstlerinnen und Künstlern jüngerer Generationen zugestehen, was schon mit Blick auf Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Rebecca Horn zu betonen war. Nämlich erstens: 'Berufung' und 'Beruf' auf professionelle Art und Weise miteinander zu verbinden – und hierzu gehört fraglos ein souveräner Umgang mit den "Regeln der Kunst". Zweitens: Aus ihrem Erfolg im "Betriebssystem" Argumente gegen ihre Arbeit zu beziehen, hieße, sie auf Funktionen im System zu reduzieren. Drittens: Aus der Tatsache, dass diese Funktionen in den Arbeiten selbst zum Thema werden, eine ausschließliche und geradlinige Orientierung auf das "Betriebssystem" abzuleiten, spräche Künstlerinnen und Künstlern jegliche Möglichkeit ab, die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, zu reflektieren. Viertens: In den Bezugnahmen auf die Medien- und Popkultur, die gerade in der jüngeren Kunstgeschichte die Konjunktionen mit der Tradition des "Großen Geistigen" bestimmen und ihre Referenzen auf die 'ars magna' einmal mehr verdächtig machen, lediglich "Simulakren eines systemaffirmierenden Lebens" zu sein, muss *auch* die Reflexion des kulturellen Kontextes und der kulturellen Bedingungen gesehen werden, in dem und unter denen Kunst heute entsteht.

Das bedeutet nicht, dass die Kunstwissenschaft freiwillig auf die Möglichkeit verzichten beziehungsweise keine Notwendigkeit sehen sollte, diese Zusammenhänge ihrerseits kritisch zu hinterfragen – wozu im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption nicht zuletzt eine entsprechende Reflexion ihrer eigenen Involvierung in die 'Herstellung' von Simulakren

⁴⁹ Vgl. Bourdieu 1992/2001.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch noch einmal einen abschließenden Blick auf eine Arbeit wie Yves Kleins Konzept der *Zones de la Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959) und das für ihren Verkauf entworfene "Ritual"; sowie vergleichend auf das später Beuys' für seine Aktion *7000 Eichen* (1982) entworfene "Ritual" – die beide sowohl als Beleg für *dieses* spezifische "Künstlerwissen" (s. Holert 1998) dienen mögen; zugleich aber auch zeigen, dass es dabei nie allein um ein strategisch motiviertes Abarbeiten an Rahmenbedingungen des "Betriebssystems" gehen kann; vgl. DAbb. 672ab und DAbb. 673ab.

und die "Produktion des Glaubens" gehört, wie sie Pierre Bourdieu in seiner Analyse *Regeln der Kunst* mit aller Schärfe einfordert. Denn, so Bourdieu:

"Ist erst einmal der bestkaschierte Effekt dieses unsichtbaren Zusammenspiels offengelegt, das heißt die permanente Produktion und Reproduktion der *illusio*, das kollektive Verhaftetsein mit dem Spiel, das zugleich Ursache und Wirkung der Existenz des Spiels ist, läßt sich auch die charismatische Ideologie des 'schöpferischen Tuns' suspendieren, der sichtbare Ausdruck jenes stillschweigenden Glaubens und sicher das Haupthindernis für eine rigorose Wissenschaft von der Produktion des Werts kultureller Güter. Ist es doch diese Ideologie, die den Blick auf den sichtbaren Produzenten lenkt – den Maler, Komponisten, Schriftsteller – und damit die Frage hintertreibt, wer denn diesen 'Schöpfer' geschaffen hat – wie auch die magische Kraft der Transsubstantiation, mit der er ausgestattet ist. Zugleich lenkt sie den Blick auf den sichtbarsten Aspekt des Herstellungsprozesses, nämlich die zur 'Schöpfung' verklärte materielle Herstellung des Produkts, womit sie davon ablenkt, die Voraussetzungen dieser demiurgischen Fähigkeit jenseits des Künstlers und seiner eigentlichen Tätigkeit zu suchen."⁵¹

Es ist wichtig, zu betonen, dass Bourdieu hier keineswegs wider die Wertschätzung von Kunst und Künstlern argumentiert, sondern vielmehr gegen die stillschweigende Vereinbarung einer Verleugnung der Rolle, welche die Ökonomien des "symbolischen" und des monetären Kapitals im Rahmen von kulturellen Anerkennungs- und Wertschöpfungsprozessen spielen – und zwar insbesondere vor dem Hintergrund, da der "die Verleugnung der 'Ökonomie' durchsetzende Imperativ [...] mit dem ganzen Schein der Transzendenz auf[tritt]."⁵²

Gerade in Zeiten, in denen zu den 'Global Playern' zählende, finanzkräftige Unternehmen im Rahmen von Kultursponsoring-Programmen Ausstellungen in öffentlichen Institutionen installieren, die – wie im Fall von *Art@Economy* – schon in ihrem Titel Kunst und Marktwirtschaft nicht nur zueinander in Beziehung setzen, sondern Erstere auch programmatisch Letzterer unterstellen⁵³, dürfte eine solche Verleugnung um so schwerer fallen, als eine zunehmende Ökonomisierung dieser Beziehung selbst unverkennbar scheint, die sich mitnichten allein auf den Kunstmarkt erstreckt. Als solche ist sie jedoch so alt wie die Kunstgeschichte, in der sie sich zwar im Rahmen einer Geschichte des "Ausstellungs-

⁵¹ Vgl. Bourdieu 1992/2001, S. 270/271.

⁵² Ebd., S. 270.

⁵³ Vgl. den Ausst. Kat. *Art-Economy/Hamburg 2002* ("Ein Gemeinschaftsprojekt der Deichtorhallen Hamburg und des Siemens Arts Program"). Das Zeichen "@", das in der graphischen Gestaltung des Titel das "&" überlagert (s. DAbb. 671), zeigt in eMail-Adressen die Zugehörigkeit eines "Usernamens" zu einer "Domain" an, spiegelt also eine klare Hierarchie wider. Ungeachtet dieser denkbar deutlichen 'Anspielung' finden sich im Fliesstext des Kataloges und in der CIP-Titelaufnahme für die Deutsche Bibliothek jedoch der Titel "Art & Economy" geführt – was nicht nur typographischen Limitierungen geschuldet sein dürfte. So versprach die Schau zwar, "Positionen [zu versammeln], die das *wechselseitige* Verhältnis von Kunst und Wirtschaft spiegeln". Doch schon der Klappentext des Kataloges stellt den gewünschten Blick auf dieses Verhältnis klar: "Künstler [...] greifen Bilder, Prozesse und Strategien der Wirtschaft auf, um auf vielfältige Weise deren Realitäten zu reflektieren. [...] Unternehmen treten als Auftraggeber und Sammler auf. Kunst dient hier dazu, unternehmerisches Handeln, Repräsentation und gesellschaftliche Verantwortung zu verknüpfen." (Hervorh. v. K.) Und neben den zahlreichen Auftragswerken, von denen nicht wenige geeignet waren, die Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft in positivem Licht darzustellen, belegte auch die mit Firmenwerbung und Promotion-Material reich bestückte Eingangszone das Selbstbewusstsein, mit dem sich letztere im Rahmen der Kunst platzierte. In diesen Kontext passt bestens auch der Ansatz von Björkman 2002, "Aura-Produktion" nicht nur gezielt als Marketing-Strategie einzusetzen – sondern hierfür auch bei modernen u. zeitgenössischen Künstlern wie z. B. Warhol zu lernen.

künstlers" bestens verorten⁵⁴, historisch aber sehr viel weiter zurück verfolgen lässt. Und das Versprechen der Transzendenz haftet – wie in der deutschen Sprache, wenngleich unfreiwillig, schon die doppelte Verwendung des Begriffs "Schein" beredt bezeugen mag – in nuce auch schon der weltlichen Währung an.⁵⁵

Reflektiert findet sich die Beziehung von Kunst, Geld und Magie *im* Rahmen der Kunst jedenfalls nicht erst, seit von Unternehmen (mit)finanzierte Projekte ausdrücklich dazu einladen – wie nicht nur das 1978 in der Kunsthalle Düsseldorf eingerichtete *Museum des Geldes* zeigte, sondern namentlich auch Beuys' programmatische Arbeiten zum Thema belegen mögen.⁵⁶ Dass seine Formel "Kunst = Kapital" derart aktuell erscheinen muss, hat – bleibt insofern zu hoffen – nicht nur damit zu tun, dass sich mittlerweile auch Werbeagenturen als Vertreter eines "Erweiterten Kunstbegriffs" positionieren.⁵⁷

Kurzum: Wenn "selbst die innigste Botschaft des Künstlers längst *auch* zum Simulakrum systemaffirmierenden Lebens" geworden ist, sollte hieraus nicht geschlossen werden, dass sich ihr Potential in dieser Funktion beziehungsweise Funktionalisierbarkeit erschöpft. Den Blick ausschließlich auf die Ökonomien des "Betriebssystems" und die ökonomischen Abhängigkeiten zu richten, die es mit bestimmen, hieße der Kunst in vorausseilendem Gehorsam ein doppeltes Armutszeugnis auszustellen: Ohnmachts- und Bankrotterklärung zugleich.

Gerade vor diesem Hintergrund ist aber auch dem, was im voraus Gehangenen mit dem Begriff der "strategischen Positionierung" bedacht wurde, etwas Positives abzugewinnen: Künstlerinnen und Künstler sind eben nicht nur 'Figuren' in einem "Meisterspiel"⁵⁸, dessen Regeln von anderen vordefiniert werden. Sie sind Akteurinnen und Akteure, die einen

⁵⁴ Vgl. Bättschmann 1997a u. hierzu oben, Kap. I.3., Abs., "Zur Figur des Künstlers".

⁵⁵ Vgl. hierzu ausf. Hörisch 1998; speziell zur hier angesprochenen "monetären Ontosemiologie" von "Schein" und "Schein" – deren literarischer Reflexion, wie Hörisch in Referenz auf Binswanger 1985 (*Geld und Magie – Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust*) bemerkt, etwa auch in Goethes *Faust II* zu begegnen ist – prägnant bereits ebd., S. 11ff.

⁵⁶ Vgl. den Ausst. Kat. Museum des Geldes/Düsseldorf 1978 u. hierzu auch oben, Kap. III.13., Abs. "Brüder im Geiste?" sowie den Rückverweis in den abschließenden Reflexionen in Kap. VIII.2. Dass gleichwohl bereits zu dieser Zeit die entsprechenden Machtverhältnisse kritisch reflektiert wurden, belegen in diesem Zh. insb. die Arbeiten Hans Haackes, vgl. ebd. Bd. II, S. 130f.

⁵⁷ So etwa, als die Frankfurter Dependance von Saatchi & Saatchi den Kooperationsvertrag als Werbepartner und Sponsor der Schirn Kunsthalle ankündigte: "Saatchi & Saatchi ist Cooperate Partner der Ausstellungshalle Schirn. Saatchi & Saatchi-Creative Director Wolfgang Kröper zu der kreativen Herausforderung: 'Wir wollen keine Werbung machen, die Kunst ist. Wir wollen Werbung für Kunst machen – mit künstlerischen Mitteln. Natürlich im besten Sinne des erweiterten Kunstbegriffes.'"; zit. n. einer Presseerklärung der Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. vom 08. 04. 2002, dokumentiert im Bereich Presse unter <http://www.schirn.de> [letzter Zugriff: 08/2002; mittlerweile nicht mehr im Pressearchiv].

⁵⁸ Als "Meisterspiel" gilt für gewöhnlich das durch Duchamp markant in die Kunstgeschichte der Moderne und ihre 'legenda' eingetragene Schachspiel; hier sei jedoch auch der auf dieses Bild anspielende gleichn. Film von Lutz Dambeck aus 1998 assoziiert, in dessen um die Attentate auf Arnulf Rainers Bilder kreisender Dokumentar-Fiktion es nicht zuletzt das von den (bzw. dem) Betroffenen internalisierte "Bild vom Künstler" und künstlerischer Meisterschaft ist, das diese(n) zur Spielfigur in einem ganz anderen, politisch motivierten Spiel werden lässt.

Beitrag zur Modifizierung dieser Regeln leisten – und damit ihre Position in der Gesellschaft ebenso aktiv mitbestimmen wie sie deren Wertvorstellungen nicht nur 'affirmieren', sondern auch mit definieren und deshalb potentiell transformieren können. Anders gesagt: Eine 'Affirmation' mag zunächst als Bestätigung bestehender Verhältnisse verstanden werden. Auch deshalb sind und bleiben – mit Beuys gesprochen – "gute Cascadeure sehr gesucht".⁵⁹ Zugleich zeigt sich jedoch, dass im Rahmen künstlerischer Praxis selbst die mustergültige Adaptation tradierter Bilder deren Neuinterpretation impliziert und damit den Kanon erweitert. Mit Blick auf die Arbeiten, mit denen sich Künstlerinnen und Künstler als "Cascadeure" bewähren, sei daher noch einmal an Bruno Latours Gedanken der "Bilder in Kaskaden" erinnert, insofern er sich natürlich nicht nur im übertragenen Sinne für eine Reflexion über die 'kaskadierenden Bilder vom Künstler' fruchtbar machen, sondern auch beim Wort nehmen lässt:

"they count because they allow to move to *another* image, exactly as frail and modest as the former one – but *different*."⁶⁰

– Logik und Magie, Alchemie und Kunst –

"Während die Demarkationslinie zwischen der Kunst und der Empirie nicht und am letzten durch Heroisierung des Künstlers verwischt werden darf, haben gleichwohl die Kunstwerke Leben sui generis. Es ist nicht bloß ihr auswendiges Schicksal."⁶¹

Nun scheint ausgerechnet aus dem Passus, mit dem Theodor W. Adorno dafür plädiert, den Wert des Kunstwerks unabhängig von einer Kontamination durch die "Legende vom Künstler" zu erkennen und anzuerkennen, der Widerschein eines Glaubens an die Bildmagie zu blitzen, von dem offenbar selbst der Begründer einer philosophischen und zugleich sozialhistorisch informierten "Kritischen Theorie" nicht freizusprechen ist. Tatsächlich findet sich auch in der gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung* gleich eingangs des ersten Kapitels eine Passage, mit der das Kunstwerk in der Nähe der Magie verortet wird:

"Wie der Zauberer als erstes bei der Zeremonie den Ort, in dem die heiligen Kräfte spielen sollen, gegen alle Umwelt eingrenzte, so zeichnet mit jedem Kunstwerk dessen Umkreis geschlossen vom Wirklichen sich ab. Gerade der Verzicht auf Einwirkung, durch welchen Kunst von der magischen Sympathie sich scheidet, hält das magische Erbe um so tiefer fest. [...] Es liegt im Sinn des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein, das zu sein, wozu in jenem Zauber des Primitiven das neue, schreckliche Geschehnis wurde: Erscheinung des Ganzen im Besonderen. Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges, als Äußerung des Mana erschien. Das macht seine Aura aus."⁶²

⁵⁹ Vgl. J. Beuys in Beuys/Rinn 1978, S. 19; zum Gespräch im Kontext oben, Kap. III.5.; sowie zu den 'kaskadierenden Bildern vom Künstler' einf. den Abs. "Künstler als Bilder" in Kap. II.1.

⁶⁰ Vgl. Latour 2002, S. 32 u. zum Kontext oben, Kap. Kap. II.1., Abs. "Künstler als Bilder".

⁶¹ Vgl. Adorno 1970/1992, S. 14.

⁶² Vgl. Adorno/Horkheimer 1969/1992, S. 25.

Folgt man Adorno und Horkheimer, dann wäre zunächst festzustellen, dass gerade die 'Erweiterung des Kunstbegriffs' – die zunächst als Geste der Entgrenzung den Kreis, den das Kunstwerk "geschlossen vom Wirklichen ab[zeichnet]", zu durchbrechen scheint – den "Verzicht auf Einwirkung" aufkündigt und damit die Kunst der "magischen Sympathie" wieder näher rückt. Ebenso kann jedoch deutlich werden, dass sich der "Magismus als Macht im Kunstschaffen" nicht auf diesen Gestus, der Beuys schon früh den Vorwurf der Regression und Reaktion eingetragen hat, begrenzen lässt. Vielmehr behauptet er sich auch dort, wo der "Verzicht auf Einwirkung" Kunst von Magie zu scheiden verspricht – das "magische Erbe" aber lediglich aus dem Bewusstsein verdrängt. Es scheint also durchaus möglich, dass Kunst *ohne* Magie gar nicht zu haben ist. Gilt in diesem Sinne nach wie vor das Goethe-Wort: "Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion"?⁶³

Diese Frage zu stellen, heißt nicht notwendigerweise, für die zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisperspektive des neunzehnten Jahrhunderts einzuklagen, ebenso wenig wie mit Adorno und Horkheimer diejenige Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts angelegt werden soll. Beide Positionen beschreiben jedoch – von ihrem jeweiligen historischen Ort aus – eine Beziehung, deren Beständigkeit sich schwerlich leugnen lässt: Der Durchgang durch die Kunstgeschichte von der Nachkriegszeit bis in die jüngste Gegenwart kann zweifelsfrei belegen, dass "magisches Denken" und "alchemistische Vorstellungen" im Spannungsfeld und Produktion nach wie vor einen festen Platz behaupten. Und zieht man mit in Betracht, dass wenn nicht das "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' als solches, so doch seine Aufwertung zu einem gewichtigen Topos in diesem Spannungsfeld sich als eine "Erfindung der Moderne" bezeichnen lässt⁶⁴, dann würde das einmal mehr auf eine spezifische "Dialektik der Aufklärung" aufmerksam machen, welche die Relevanz dieser Vorstellungen für die Grundlagen dessen unterstreicht, was als Kunst- und Künstler-Begriff der Moderne bis heute konstitutiv geblieben ist.

Allein: Sollte dieses Ergebnis am Ende doch bedenklich stimmen? Ist Kunst, "so gesehen", ein Hort der Reaktion? Oder – schlimmer noch – zu einem selbstgefälligen Spielplatz geworden, auf dem jene 'Wertvorstellungen', wie sie in den "alchemistischen Träumen" ihren bildhaften Niederschlag fanden, bestenfalls im Zuge rhetorischer 'Kunstgriffe' ins 'Schatzkästlein' der Geistes- und Kunstgeschichte begegnen, aus dem sich beliebig zitieren lässt – um dann zu Markte getragen und an die Kulturindustrie verhökert werden, so dass die

⁶³ Vgl. Goethe HA 1988, Bd. 1, S. 367.

⁶⁴ K.-H. Kohl hat im Rahmen seiner Diskussion von Benjamins Begriff der "Aura" kritisch bemerkt, Letzterem scheine "bei seinen Überlegungen entgangen zu sein, daß auch die Aura des Kunstwerks selbst eine Erfindung der Moderne ist"; vgl. Kohl 2003, S. 257. Kohl verweist hierbei einerseits im Anschluss an Groys 2002 auf die Relevanz der technischen Reproduktionsmedien für die Wertschätzung des 'Originals', andererseits auf die 'Rahmung' des Kunstwerks durch die Institution des Museums als Voraussetzung für die Wahrnehmung einer 'Aura' hin. Ähnliches ließe sich für die 'Charomatisierung' der Figur des Künstlers im Zuge der Generation einer Vorstellung vom "absoluten Künstler" (vgl. Soussloff 1997) in Verknüpfung mit der Vorstellung vom "absoluten Meisterwerk" (vgl. Belting 1998) einerseits und andererseits deren Einbettung in die Institution der Kunstgeschichte als Künstlergeschichte konstatieren, in deren Rahmen wiederum die "Legende vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' verortet ist.

"Suche nach dem Gold der Zeit" endgültig dem "Geld, der baren Münze des a priori" unterworfen ist?⁶⁵

Nun: Zum einen gilt es sich einzugestehen, dass die Grundfesten unserer Kultur und unserer Gesellschaft bis heute zu nicht geringen Teilen von einer "unsichtbaren Religion" mit geprägt sind. Zum anderen gibt es – so kritisch sich das Verhältnis von "Magie, Kunst und Politik"⁶⁶ im Einzelfall auch gestalten kann – gute Gründe anzunehmen, dass die Macht, die mit der 'Politik der Magie' verbunden ist, ganz ähnlich wie das Geld "bei den Künstlern in den besten Händen" ist. Ein Missbrauch ist in beiden Fällen nicht ausgeschlossen. Es dürfte jedoch außer Zweifel stehen, dass die Indienstnahme der Kunst durch Kapital und Politik einen weitaus größeren gesellschaftlichen Schaden anzurichten vermag als die Indienstnahme von Kapital und Politik durch die Kunst.

Die 'Politik der Magie' *in* der Kunst wiederum generalisierend auf die Seite der Reaktion und der Regression zu verweisen, führt ebenso in eine Sackgasse wie das gegenläufige Bemühen, diese für sakrosankt zu erklären und damit dem Zugriff einer kritischen Reflexion entziehen zu wollen. Letzteres allein schon deshalb, weil Kunst – mag sie sich noch so sehr auf 'Geheimnisse' berufen – eines Publikums bedarf und in diesem Sinne nicht umhin kommt, zugleich "Geheimnisverrat" zu sein. Die unterschiedlichen Relationen zwischen beiden Gesten und die Transformationen, die sie in diesem Zuge erfahren, speisen nicht nur die Kunstgeschichte, sondern geben auch Hinweise auf den Ort, den Kunst in der Gesellschaft hat. Auch in diesem Sinne steckt im "Magismus als Macht im Kunstschaffen" und den entsprechenden Gesten von Künstlerinnen und Künstlern, die sich einer 'Rhetorik der Hermetik' bedienen – stets ein Erkenntniswert.

Zu fassen und auszuschöpfen ist er – dafür will die vorliegende Untersuchung plädieren – nicht in der isolierten Analyse der einen oder der anderen Seite, sondern im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Der damit verbundene Versuch, den komplexen Wechselbeziehungen gerecht zu werden, die sich im Gefüge von Raum und Zeit entfalten, darf keine Scheu vor Brüchen und Widersprüchen zeigen – am allerwenigsten aber vor dem Anliegen kritischer Perspektiven. Mit mangelnder Anerkennung dessen, was im Rahmen der Kunst erarbeitet wird, hat Letzteres nämlich nichts zu tun.

Zudem ist gerade den Oszillationen zwischen Metapher und Begriff, denen im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption zu begegnen ist, bei aller Problematik, die ihren Effekten eignen, nicht nur eine erhebliche Produktivität zuzugestehen – sondern auch ein Erkenntniswert. Mit Hans Blumenberg gesprochen:

⁶⁵ In Anlehnung an Sohn-Rethel 1990. Vgl. zur Relation von Geld und Wert(zuweisung) grundlegend Simmel 1907/1920/2001, für die hier angesprochenen Zh. insb. S. 480ff.

⁶⁶ In Anlehnung nicht nur an den Titel, sondern auch den Impetus von Marcel Broodthaers' gleichnamigem Brevier, dessen Ausgangspunkt seinerzeit sein *Offener Brief an Joseph Beuys* u. die hierin geübte Kritik an Beuys' 'Politik der Magie im Rahmen der Kunst' war; vgl. Broodthaers 1973 (bzw. 1972) u. hierzu ausf. den gleichnam. Abs. in Kap. III.3.

"Metaphysik erwies sich uns oft als beim Wort genommene Metaphorik; der Schwund der Metaphysik ruft die Metaphorik wieder an ihren Platz."⁶⁷

Allen voran mag das mit Blick auf die alte Analogie von Kunst und Alchemie deutlich werden, auf die sich beide Seiten berufen: Die Künstlerinnen und Künstler, welche ihr Werk den Vorzeichen eines 'opus magnum' unterstellen ebenso wie diejenigen, die es in dessen Kategorien beschreiben. Scheint sie doch auch hier von eben jener Sehnsucht zu sprechen, die schon die Bilder vom 'opus magnum' bestimmt: Die Gegensätze – einschließlich derer zwischen "Schein" und "Sein" – tatsächlich zu vereinen. Darin, dieser 'menschlichen, allzu menschlichen' Sehnsucht nicht nur Ausdruck zu verleihen, sondern sie in ihren Bildern sogar zu stillen, liegt nach wie vor ein wesentliches Potential der Kunst – das sie durchaus mit den okkulten Traditionen einen mag. Nicht zuletzt, da es in beiden Fällen um Versuche der Sinngebung geht, die etwas einholen, das in einer sich als 'aufgeklärt' verstehenden Gesellschaft keinen Ort zu besitzen scheint – tatsächlich aber nur von den "Mythologie[n] der Aufklärung" verdrängt worden ist. Dass diesem Prozess – gerade auch dort, wo er unter den Vorzeichen von Wissenschaft vorangetrieben worden ist – etwas durchaus Gewaltames eignet, das auf tief sitzende Ängste schließen lässt, haben Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* treffend beschrieben:

"In der Unparteilichkeit der wissenschaftlichen Sprache hat das Ohnmächtige vollends die Kraft verloren, sich Ausdruck zu verschaffen, und bloß das Bestehende findet ihr neutrales Zeichen. *Solche Neutralität ist metaphysischer als die Metaphysik.*"⁶⁸

Nun mag sich die Kunstgeschichte als Wissenschaft durchaus um eine "Unparteilichkeit der Sprache" bemühen. Doch ebenso wie der Versuch, sich in diesem Zuge von der 'Parteilichkeit der Kunstkritik' abzusetzen, die eigene Parteilichkeit leugnet, wäre in der Tat zu fragen, ob eine engagierte Kunstwissenschaft ihren Gegenständen nicht besser gerecht werden kann. Mehr noch: Musste und muss es ihr mit Blick auf ebendiese Gegenstände nicht denkbar schwer fallen, sich "bloß dem Bestehenden" zuzuwenden? Und ist es darüber hinaus nicht auch so, dass sich gerade *ihre* wissenschaftliche Sprache einer Tradition verdankt, in der "Geist" und "Geister" nicht immer so genau voneinander zu scheiden waren, wie es heute scheinen mag? Schon vor diesem Hintergrund ist es zu begrüßen, wenn die "Geheimlehren der Moderne" nicht länger im Zeichen eines apotropäischen Gestus der Verdrängung durch die "Mythologie[n] der Aufklärung" aus ihrem Gegenstandsgebiet verwiesen werden, sondern in ihrer historischen und aktuellen Bedeutung für die Kunstgeschichte Anerkennung finden.

Zudem kann der Blick auf das Spannungsfeld von Produktion und Rezeption schwerlich den Eindruck vermitteln, dass der "Magismus als Macht im Kunstschaffen" an Einfluss verloren hat. Wie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu zeigen war, spricht zwar viel dafür, hier eine kritische Perspektive anzulegen. Doch wiewohl es – nicht nur im Europa der

⁶⁷ Vgl. Blumenberg 1960/1999, S. 193.

⁶⁸ Vgl. Adorno/Horkheimer 1969/1992, S. 29 (Hervorh. V. K.).

Nachkriegszeit – gute Gründe geben mochte, den "Magismus" als solchen in seine Schranken zu verweisen, dürfen auch jene Argumente nicht vergessen werden, die für eine Anerkennung seiner Bedeutung für die und in der Kultur sprechen. So hat die französische Philosophin Julia Kristeva – die im zeitgenössischen Kontext vor allem im Bezug auf ihre Reflexionen über das "Abjekte" als Dispositiv kultureller Verdrängungsprozesse diskutiert wird, dessen Herkunft aus dem "magischen Denken" nachgerade augenfällig ist – im Vorwort zu ihrer Dissertation *La révolution du langage poétique* bemerkt:

"[...] rückblickend kommen in der Geschichte signifikanter Systeme, vor allem der Kunst, Religion und Riten, fragmentarische Erscheinungen zum Vorschein, die wieder abgeschafft oder rasch in die allgemein anerkannten Systeme integriert wurden und auf den Prozeß der Sinngebung selbst verweisen; Magie, Schamanismus, Esoterismus, Karneval und 'unverständliche' Poesie kehren die Schranken des gesellschaftlich nützlichen Diskurses hervor und tragen den Stempel dessen, was verdrängt wurde: des *Prozesses*, der über das Subjekt und die Kommunikationsstrukturen hinausweist."⁶⁹

Es kann also kaum im Interesse der Kunstwissenschaft liegen, dieses Potential als solches zu negieren. Sie verschüttet es jedoch *auch*, wenn sie es – anstatt es zum Anlass weiterführender Reflexionen zu nehmen – lediglich sanktioniert.

"Wach auff du Mensch / und sehe das Liecht / daß dich die Finsternüß nicht verführe / die Götter des Glücks / und die grossen Götter haben es mir offenbahret in einem tiefen Schlauff / O wie seelig ist der Mensch / der die Götter erkennt / was grosses Wunder sie wircken / und seelig ist der / dem die Augen von einander gethan werden / daß er das Liecht siehet / so zuvor ihm dunckel war. Zween Sterne sind dem Menschen von den Göttern verliehen / sie zu führen zu der grossen Weißheit [...]"⁷⁰

Die Zeilen aus Basilius Valentinus' Abhandlung *Von dem grossen Stein der Uhralten Weisen*, die Michel Butor in seinem "Capriccio" *Bildnis des jungen Künstlers als Affe* zitiert, verknüpfen mit dem Topos des "Innere Auges", das Traum und 'Offenbarung' als Erkenntnisweg kennt, einen 'neuen' Blick auf die Dinge, die im Licht des Tages erscheinen und beschreiben mit dieser 'coniunctio' ein Leitbild der Kunst, das – ungeachtet der mitunter mundanen Transformationen, die es unter den Vorzeichen der Medien- und Popkultur erfahren mag – bis heute nichts an seiner Anziehungskraft verloren hat.⁷¹

⁶⁹ Vgl. Kristeva 1974/1978, S. 29/30.

⁷⁰ Vgl. Valentinus 1645/1711, S. 15; im Wortlaut zit. in Butor 1967/1986. Zur Sekundärquelle vgl. die nachf. Anm.; das Zitat selbst stammt aus der "Vorrede" zur eigentlichen Abhandlung, die im vollst. Titel des Büchleins (s. die Bibl.) als "angehaengtes Tractaetlein" bezeichnet wird, in der hermetischen Literatur jedoch ungleich bekannter ist: "Die zwölff Schlüssel Fr.[atris] Basilii Valentini".

⁷¹ In eben diesem Sinne kann das Valentinus-Zitat auch programmatisch im Bezug auf Butors (autobiographisches) "Capriccio" gelesen werden, welches die Bildungsreise eines jungen Franzosen beschreibt: Ein Weg, der über Vortragsveranstaltungen an der Sorbonne, die ihn mit an den hermetischen Wissenschaften interessierten Kreisen zusammenbringen, zu einschlägigen Tagungen ("Turba philosophorum", ebd., S.23ff.) und schließlich – als Sprachlehrer – auf ein Schloss nach Deutschland führt, in dessen Archiven u. über dessen Hausherrn sich ihm weitere Zugänge zur diversen Geheimnissen eröffnen, die von "alchemistischen Träumen" über Astrologie und Mineralogie bis zur von Vampiren beherrschten Kunst der Verwandlung reichen. Namen und Orte sind im Text verschlüsselt, jedoch vergleichsweise leicht zu entschlüsseln: So verbirgt sich etwa hinter dem 'charismatischen' Alexander von B. (der Butor an Max Ernst erinnert) kein anderer als A. von Bernus (vgl. oben Kap. III.9. sowie zu von Bernus neben dem Ausst. Kat. Bernus/Karlsruhe 1977 kompakt Zadow 2003); hinter dem "Docteur H.", der Butor auf diese Reise 'schickt', steht der – auch mit André Breton bekannte – Freimaurer Henri Hunwald.

Für die Kunstgeschichte, die sich als Wissenschaft schwerlich allein aufs Träumen verlegen kann, sondern sich vielmehr auch für eine 'desoccultation profonde' dervielfältigen Beziehungen und Bezügen zwischen Kunst und okkulten Traditionen interessieren muss, mag freilich eine andere Perspektive auf die Analogie von Kunst und Alchemie förderlicher sein. Etwa in Orientierung an dem, was Butor 1953 in seinem gleichnamigen Essay mit Blick die *Alchemie und ihre Sprache* schreibt:

"Die Sprache der Alchemie ist ein Instrument von außerordentlicher Geschmeidigkeit, das [es] ermöglicht, Operationen genau zu beschreiben und sie zugleich in Bezug zu einer allgemeinen Konzeption von der Wirklichkeit zu setzen. Gerade darin besteht ihre Schwierigkeit, aber auch das Interessante an ihr. Der Leser, der den Gebrauch eines einzigen Wortes an einer bestimmten Stelle verstehen will, kann es nur, indem er eine einstige geistige Struktur wiederherstellt. Er lässt dadurch verdunkelte Bewusstseinsregionen erwachen."⁷²

Und zwar dann, wenn die "einstige Struktur" nicht in überzeitliche Gesetzmäßigkeiten überführt, sondern in ihrer Eingebundenheit historische Prozesse und Konstellationen betrachtet wird, die im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption ihre Wirkung entfalten – und ebendort, im Sinne einer genauen Beschreibung der "Operationen", auch durchaus präzise zu verorten sind. In diesem Zuge festzustellen, dass – mit Warburg (und Jean Paul) gesprochen –

"die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher [...] 'auf einem Stamme geimpfet blühen', [...] eigentlich zeitlos [ist]"⁷³,

hebt ein historisches Erkenntnisinteresse keineswegs aus den Angeln. Im Gegenteil.

⁷² Vgl. Butor 1953/1990, S. 24

⁷³ Vgl. Warburg 1932b, S.491/492 (bzw. Warburg 1920/1932/1980, S. 203) u. hierzu einl. oben Kap. II.3., Abs. "Methode und Programm".

"Und doch stimme ich Oskar Wildes Einsicht zu: ein starkes Gedicht lügt gegen die Zeit und gegen die starken Gedichte vor ihm, und eine starke Kritik muß dasselbe tun. Nichts ist gewonnen, wenn man fortfährt, das Lesen zu idealisieren, als sei das Lesen nicht eine Art Abwehrkrieg. Die poetische Sprache macht aus dem starken Leser, was sie will, und sie entscheidet sich, ihn zu einem Lügner zu machen. Interpretation ist Revisionismus, und die starken Leser revidieren so, daß jeder Text zu einem verspäteten wird, und sie selber zu Kindern der Morgendämmerung, früher und frischer, als irgendein abgeschlossener Text jemals zu sein hoffen könnte."

[Bloom 1975/1989, S. 125]

"Auch das muß ich gewußt haben."

[Bloom 1975/1989, "Prolog"]

Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys

APPENDIX
Abbildungsapparat
Bibliographie
Video- u. Filmverzeichnis – Netzressourcen

zur

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
dem
Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Verena Kuni

aus Marburg an der Lahn

Marburg

2004

Elektronische Publikation: Marburg 2006

Vorbemerkung zum Abbildungsverzeichnis

Das Abbildungsverzeichnis zur Arbeit stellt das den Rahmenbedingungen einer elektronischen Publikation entsprechende Substitut eines eigenständigen Bildbandes vor. Seinen Umfang verdankt der Abbildungsapparat dem Anliegen, die Lektüre des Haupttextes mit einer visuellen Argumentation zu begleiten, die einen möglichst weitgehenden Überblick über die diskutierten Werke, Objekte und (Bild-)Dokumente bietet. Die Verfasserin war sich dabei von Anfang an bewusst, dass die Publikationsvorgaben für kunstwissenschaftliche Arbeiten eine derart großzügige Ausstattung mit Abbildungen, wie wünschenswert sie prinzipiell auch erscheinen mag, in der Regel nicht gestatten: Dem stehen nicht nur reproduktionstechnisch bedingte Kosten, sondern auch zu erwartende Restriktionen durch Rechteinhaber entgegen – und dies gilt einmal mehr im Fall einer elektronischen Publikation.

Aus diesem Grund finden sich vollständige Nachweise zu den Abbildungsquellen (Q) sowohl im Abbildungsverzeichnis selbst geführt als auch in den Anmerkungsapparat des Haupttextes inkludiert, wobei – soweit möglich – auf die Zugänglichkeit des Materials geachtet wurde. Abbildungsquellen werden dabei analog zu den Literaturnachweisen im Anmerkungsapparat in Form von Kurztiteln zitiert, deren vollständige Nachweise in der Bibliographie gelistet sind.

Bei in Anführungszeichen gesetzten Abbildungslegenden handelt es sich um Zitate der entsprechenden Bildlegende bzw. -erläuterung aus der Abbildungsquelle. Zitiert wird aus methodischen Gründen, die aus der Argumentation der Untersuchung hervorgehen; d. h. namentlich insofern berücksichtigt werden soll, dass auch die Bezeichnung eines Bildes, auf das ein Künstler oder eine Künstlerin referiert, für die Genese, Interpretation und/oder Diskussion des Werks eine Rolle spielen kann – die jedoch ausgeblendet würde, wenn sich etwa nur der 'eigentliche' (d. h. historisch/philologisch korrekte oder gängige) Titel eines abgebildeten Objekts wiedergegeben fände, nicht aber dessen Variation oder ein Titelzusatz in der nachweislichen oder potentiellen Quelle der Referenz. In einigen Fällen wird deshalb auch auf alternative Quellen verwiesen, in denen sich die gleiche Abbildung mit einer anderen Legende geführt findet.

Lücken- oder fehlerhafte Angaben in den Abbildungsquellen wurden nach Möglichkeit ergänzt bzw. unter Kennzeichnung korrigiert.

Schließlich sollte – ausdrücklich nicht allein angesichts der Bescheidung auf eine Abbildungsliste – noch einmal unterstrichen werden, dass ein Bildapparat grundsätzlich aus mehreren Gründen lediglich eine assistierende Funktion besitzen kann und Referenzabbildungen wie Zitate betrachtet werden müssen: Während im Rahmen einer Forschungsarbeit wo irgend möglich eine direkte Auseinandersetzung mit den Gegenständen erfolgen muss und dementsprechend auch im Fall der vorliegenden Untersuchung am Material gearbeitet wurde, bleibt die Vermittlung im Text auf die Referenz auf Sekundärmaterial angewiesen. Damit wiederum sind – von den nahezu unvermeidlichen Verzerrungen hinsichtlich der Größenverhältnisse von und zwischen reproduzierten Werken, die in unglücklichen Fällen zur Einebnung von Differenzen oder zur Herstellung von Bedeutungshierarchien führen können, einmal ganz abgesehen – stets Einschränkungen verbunden. Diese stehen der Verfasserin um so deutlicher vor Augen, als die als Abbildungen referenzierten Arbeiten bis auf sehr

wenige Ausnahmen im Rahmen von Ausstellungs- und Sammlungsbesuchen im Original betrachtet werden konnten.

Doch auch dort, wo Künstlerinnen und Künstler ihre einschlägigen Anregungen selbst bereits aus Abbildungsmaterial bezogen haben, ist das bekannte Gefälle zwischen 'primärer' und 'sekundärer' Anschauung nicht etwa aufgehoben.

Im Fall von Illustrationen, Photographien und Reproduktionen in Büchern, die von den in der vorliegenden Arbeit behandelten Künstlerinnen und Künstlern als Quellen genutzt wurden bzw. als potentielle Quellen und Anregungen diskutiert werden, hat sich die Betrachtung im Kontext der jeweiligen Publikation oftmals als erhellend erwiesen; nicht zuletzt deshalb wurde bei den entsprechenden Abbildungsverweisen großer Wert auf detaillierte bibliographische Angaben gelegt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich resümieren: So sehr es als Verlust erscheinen mag, den visuellen Apparat der Arbeit lediglich anhand einer Abbildungsliste verfolgen zu können bzw. auf deren Basis von Fall zu Fall nachschlagen zu müssen, hat dieser Modus doch einen nicht zu unterschätzenden Vorteil: Die Suggestivkraft visueller Nachbarschaften – so sehr sie auch der Argumentation des Textes zu Gute gekommen wäre – wird aufgehoben; ein 'vergleichendes Sehen' findet sich von vornherein dem prüfenden Blick der Leserschaft überantwortet; der Zugriff auf Quellen bzw. Originale ermöglicht Rekontextualisierungen und unterstützt es, zu eigenen Perspektiven zu gelangen. Und dies kann nur im Sinne der Wissenschaft sein.

Abbildungsverzeichnis

Titelvignette

Klaus Staeck: *Kunst ist Geheimnisverrat* (1992)
Postkarte; 10,5 x 14,7 cm
Edition Staeck, Heidelberg
Q: Edition Staeck, Heidelberg

- 1 "Alchimia die kunst redet"
aus: Leonhardt Thurneysser zum Thurn: *Quinta essentia, das ist, die höchste Subtilitet, Krafft und Wirkung, beyder der fürtrefflichsten un[d] menschlichem Geschlecht am nützlichsten Künsten, der Medicin und Alchemy* (Münster 1570, Ausg. Leipzig 1574)
Q: Paracelsus/Jacobi 1942, S. 152
- 2 "Die Verschwiegenheit"
aus: Leonhardt Thurneysser zum Thurn: *Quinta essentia, das ist, die höchste Subtilitet, Krafft und Wirkung, beyder der fürtrefflichsten un[d] menschlichem Geschlecht am nützlichsten Künsten, der Medicin und Alchemy* (Münster 1570)
Q: Bachmann/Hofmeier 1999, Kat. 1/S. 9
- 3 "Der Adept mit dem 'vas hermeticum'"
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Ausg. Nürnberg, um 1600)
Q: Hartlaub 1959, Tf. 19
- 4 "Hermes Trismegistos"
aus: Michael Maier: *Symbola aureae mensae* (Frankfurt 1617)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 81/S. 108
- 5 Philip Galle zugeschr. [n. Pieter Bruegel d. Ä.]: *Der Alchemist* (um 1558)
Kupferstich; 44 x 32 cm
SMPK Berlin, Kupferstichkabinett
Q: Ausst. Kat. Moritz/Lemgo 1997, Kat. 412/S. 379
- 6 Philip Galle [n. Jan van Straet]: *Distillatio* (um 1600)
Kupferstich; 20,3 x 27,3 cm
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Q: Ausst. Kat. Moritz/Lemgo 1997, Kat. 413/S. 380
- 7 "Der Adept in seinem Laboratorium"
aus: Heinrich Khunrath: *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (Hannover 1602)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 5/S. 33
[b. Hartlaub 1959, Tf. 40 u. d. T.: "Der Rosenkreuzer in seinem Tempel"]
- 8 "Bildnis des Alchemisten Basilius Valentinus" (17. Jh.)
Kupferstich [von Matth. Scheits]; o. A.
Q: Hartlaub 1959, Tf. 54
- 9 "Ein Magier beim Experimentieren"
aus: Giovanni Battista Della Porta: *Magiae Naturalis Libri Viginti* (Ausg. Amsterdam 1664)
Kupferstich; o. A.
Q: Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986, Kat. 93/S. 50
- 10 Victor Brauner: *Le Surréaliste* (1947)
Öl auf Leinwand; 60 x 45 cm
The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
Q: Semin 1990, S. 162
- 11 Victor Brauner: *Objet de contre-empoûtement* (1943)
Wachs, Lehm, Blei, Eisendraht, Farbe u. Papier in verglaster Holzkiste; 25 x 13,8 x 5,2 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
Q: Semin 1990, S. 156

- 12 Victor Brauner: *Les Amoureux* (1943)
Brotkrume, Salzteig, Wachs, Metall, Draht, Chinatusche a. Papier in Holzkiste;
25,8 x 23,7 x 4,3 cm
Q: Semin 1990, S. 160
- 13 Victor Brauner: *Les Amoureux, messagers du nombre* (1947)
Öl auf Leinwand; 92 x 73 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Q: Semin 1990, S. 172
- 14 a "Le Bateleur" (Arkanum I, "Der Magier"/"Der Gaukler")
aus dem *Ancien Tarot de Marseille*
Q: Tegtmeier 1988, S. 41
- 14 b "La Papesse" (Arkanum II, "Die Päpstin"/"Die Hohepriesterin")
aus dem *Ancien Tarot de Marseille*
Q: Tegtmeier 1988, S. 43
- 15 a "The Magician" (Arkanum I, "Der Magier"/"Der Gaukler") aus dem *Ägyptischen Tarot*
von Aleister Crowley
Gestaltung: Frieda Harris
aus: Aleister Crowley: *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)* (London 1944/München 1983)
Q: Crowley 1944/1983, S. 71 / Farbabb. n. d. zugehörigen Kartendeck (dtsh. Ausg.)
- 15 b "The Hierophant" (Arkanum V, "Der Hohepriester") aus dem *Ägyptischen Tarot*
von Aleister Crowley
[von Aleister Crowley signiert]
Gestaltung: Frieda Harris
[aus: Aleister Crowley, Kartendeck zum *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)* (London 1944)]
Q: Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986, Kat. 124f./Tf. V
- 16 aus: Sabine Groß: *KünstlerTypen* (1996)
Installation/Werkkomplex (Computerprogramm, Monitore, Karteikastensystem); Maße
variabel
[Ausschnitt: Element Karteikartensystem]
Q: Ausst. Kat. Deep Storage/München 1997, S. 147
- 17 a "Künstler Beuys, Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan?"
Titelblatt des Magazins *Der Spiegel*, Jg. 33, Nr. 45, 05. 11. 1979
Q: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.
- 17 b Joseph Beuys: *Der Spiegel* (1979/1980)
Multiple; Magazin *Der Spiegel* (Jg. 33, Nr. 45, 05. 11. 1979), signiert; 27,8 x 21,5 cm
Hrsg.: Edition Staeck, Heidelberg; Aufl. 100 Stck., nicht nummeriert
Q: Schellmann 1992, Nr. 321/S. 260
- 18 "Joseph Beuys, Genie der Magie"
Einleitung z. Artikel von Peter Winter im *Focus*, Nr. 47, 1993, S. 102
Q: Winter 1993
- 19 a Titel der Zeitschrift *Kunstforum International*, Bd. 25, 1978
[aus: Lili Fischer: ~~Künstler~~ *Schamanen* (1978)]
- 19 b aus: Lili Fischer: ~~Künstler~~ *Schamanen* (1978)
Beuys als "~~Künstler~~ Schamane" (Erste Seite des Beitrags ~~Künstler~~ *Schamanen*)
Q: Fischer 1978, S. 54
- 20 Joseph Beuys, ein photographisches Porträt Rudolf Steiners betrachtend (o. J.)
Standbild aus dem Fernsehfilm: *Messias in Filz. Der Künstler Joseph Beuys*
(R. Thomas Palzer, SWR/SFB/ORF, 2001)
Photo: Alexandra Umbreit
Q: Rainer Rappmann, Wangen
- 21 James Lee Byars: *o. T.* (1986)
[Hommage à Joseph Beuys]
Buchdeckel des Bandes *Ohne die Rose tun wir's nicht. Für Joseph Beuys*, Hrsg. Klaus
Staeck (Heidelberg 1986)
Q: Staeck 1986a

- 22 James Lee Byars: o. T. [Brief an Joseph Beuys, o. J.]
Schwarzer Kugelschreiber auf glänzendem Goldpapier, 2 Bl.; je 15 x 15 cm
Stiftung Museum Schloss Moyland
Q: Ausst. Kat. Byars/Bedburg-Hau 2000, Nr. 26/S. 119
Transkription: "A Rose Cane / The Earth / for You Joseph / Dear / to softly touch" [Bl. 1]; "Hug me Joseph / make it a new / The Ghost of JLB / Habit? Hug / Hug incessantly / Love / JLB" [Bl. 2]
- 23 "Die kabbalistischen Zeichen des Orion"
aus: Eliphas Lévi: *Dogma und Ritual der hohen Magie*, Bd. 2: *Dogma*, München 1927
Q: Lévi 1856/1927b, Fig. 10
- 24 "Die himmlische Schrift"
aus: Agrippa ab Nettesheim: *De occulta philosophia* (Köln 1533)
[hier: dtsh. Übs., Berlin 1916, Bd. III]
Q: Agrippa 1531f./1916, Bd. III, S. 166/167 [s. a. Agrippa 1533/1967, S. 285]
- 25 a Vettor Pisani: *R. C. Theatrum: Il Teatro della Vergine* (1972/1986)
Installation; bestehend aus den Elementen
Isola di Bronzo (1978); Bronzeverguss; 96 x 70 x 16 cm
Croce di Bronzo (1980); Bronzeverguss; 45 x 45 x 15 cm
Emblema (1985); Collage auf Glas u. Eisenstab; 83 x 66 cm u. 225 cm
Installation im Lenbachhaus, München, 1986
Q: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 463
- 25 b Vettor Pisani: *Emblema* (1985)
Collage auf Glas u. Eisenstab; 83 x 66 cm u. 225 cm
Q: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 461
- 25 c Vettor Pisani: *Croce di Bronzo* (1980)
Bronzeverguss; 45 x 45 x 15 cm
(Ausstellungs-Installation mit lebendigem Kaninchen; aus dem Komplex *R. C. Theatrum*)
Q: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 460
- 25 d Vettor Pisani: Entwürfe für das *R. C. Theatrum: Il Teatro della Vergine* (o. J.)
[Zeichnung]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, S. 94
- 26 Vettor Pisani: *Die Maschine der Begierde. Bing Bang, Bum Bum Theatrum (Materie und Antimaterie)* (1987)
Installation; Mischtechnik; ca. 400 x 400 cm
Galleria Pieroni, Rom
Q: Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, Kat. 168/S. 257
- 27 a Ulrike Rosenbach: o. T. (o. J./[1986])
[Hommage à Joseph Beuys]
[Zeichnung]; o. A.
Q: Staack 1986a, S. 306/307
- 27 b Ulrike Rosenbach: o. T. (o. J./[1986])
[Hommage à Joseph Beuys]
[Zeichnung/Collage]; o. A.
Q: Staack 1986a, S. 308/309
- 28 Joseph Beuys: *Strom und Kelche* (1956)
Zeichnung; Bleistift a. Papier; 20,9 x 29,5 cm
Sammlung Gotthard Graubner, Düsseldorf
Q: Lieberknecht 1972, Tf. 26
- 29 a Bernhard Johannes Blume: *St. Joseph mit Segensgeste* (o. J./[1986])
[Hommage à Joseph Beuys]
[Zeichnung]; [Fettstift auf Papier]; o. A.
Q: Staack 1986a, S. 44
- 29 b Bernhard Johannes Blume: *Heilpflanze* (o. J./[1986])
[Hommage à Joseph Beuys]
[Zeichnung]; [Fettstift auf Papier]; o. A.
Q: Staack 1986a, S. 45

- 30 Bernhard Johannes Blume: *Heilsgebilde* (1984)
Zwei Polaroids; o. A.
Q: Blume 1984, o. P.
- 31 Jiří Georg Dokoupil: *Begegnung* (1986)
Edition; Siebdruck mit Wasserfarbe a. Papier; 80 x 60 cm
Q: Ausst. Kat. for Beuys/München 1987, S. 51
- 32 a Jiří Georg Dokoupil: o. T. (1986)
[Hommage à Joseph Beuys]
[Text/Zeichnung]; o. A.
Q: Staeck 1986a, S. 30
- 32 b Jiří Georg Dokoupil: o. T. (1986)
[Hommage à Joseph Beuys]
[Text/Zeichnung]; o. A.
Q: Staeck 1986a, S. 31
- 32 c Jiří Georg Dokoupil: o. T. (1986)
[Hommage à Joseph Beuys]
[Text/Zeichnung]; o. A.
Q: Staeck 1986a, S. 32
- 33 Geburtshoroskop Joseph Beuys, erstellt von Catherine Loughran (1980)
Q: Loughran 1980, S. 11
- 34 Geburtshoroskop Joseph Beuys, erstellt von Andreas Kaps (1981)
Q: Kaps 1981, S. 353
- 35 Ludwig Gosewitz: *Die Konstruktion der Rose. Für Joseph Beuys* (1986)
[Hommage à Joseph Beuys]
Dreiteilige Zeichnung; o. A.
Q: Staeck 1986a, S. 110-111
- 36 a Jiří Georg Dokoupil: *Sagittarius* (1987)
[aus: *Zodiac*]
Acryl auf Leinwand; 240 x 240 cm
Q: Ausst. Kat. Doukoupil/Madrid 1989, S. 18
- 36 b aus: Jiří Georg Dokoupil: *Zodiac* (1987)
Ausstellungsansicht mit den Arbeiten: *Virgo, Leo und Cancer* (alle 1987)
Acryl auf Leinwand; je 240 x 240 cm
Q: Dokoupil 1989
- 37 Jiří Georg Dokoupil: *dem kosmischen gesetz gehorchend schafft dokoupil am 6. 6. 1987 spontan sieben schwarze formen* (1987)
Acryl auf Leinwand; 115 x 130 cm
Galerie Nikolaus Sonne, Berlin
Q: Ausst. Kat. Dokoupil/Madrid 1989, Kat. 61/S. 14
- 38 Jiří Georg Dokoupil: *The sick king* (1986)
[aus: *New York Series*]
Acryl auf Leinwand; 240 x 220 cm
Slg. des Künstlers
Q: Ausst. Kat. Doukoupil/Madrid 1989, Kat. 43/S. 111
- 39 "Der kranke König"
aus: Lamsprink [zugeschr.]: *De Lapide Philosophico...* (Frankfurt 1625)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 369/S. 198 / [Lennep 1984, Nr. 226/S. 226]
- 40 a Marcel Broodthaers: *Magie. Art et Politique* (1973)
Künstlerbuch; Offset, 24 S.; 21 x 15 cm
Titelblatt
Q: Broodthaers 1973 / Ausst. Kat. Broodthaers/Hannover 1996, Kat. B 12/S. 69
- 40 b Marcel Broodthaers: *Offener Brief an Joseph Beuys* (1972)
Rheinische Post, 03. 10. 1972
Nachdruck in: Marcel Broodthaers: *Magie. Art et Politique* (1973), S. 14/15
Q: Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 139 / Broodthaers 1973, S. 14
- 41 Marcel Broodthaers: *Quatre ardoises magiques* (1972)
Vier Wunderblöcke mit Signaturen "M. B.", gerahmt; 42,5 x 76,5 cm
Q: Ausst. Kat. Broodthaers/München 1992, S. 34/35

- 42 Jörg Immendorff: *Beuysland* (1965)
Öl auf Leinwand; 125 x 105 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 21
- 43 Jörg Immendorff: *Mona Schwana* (1965)
Öl auf Leinwand; 40 x 30 cm
Slg. van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 102
- 44 Jörg Immendorff: *Ich wollte Künstler werden* (1972)
Kunstharz auf Leinwand; 90 x 80 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 5/S. 81 (JI 303)
- 45 Jörg Immendorff als "Beuysritter" (um 1965?)
Photographie; o. A.
Q: Immendorff 1973, S. 34/Immendorff/Kort 1993, S. 20
- 46 Jörg Immendorff: *Bündnis* (1989)
[Blatt 13 aus: *Schlusschmuck*, 1989]
Bleistift u. Gouache; o. A.
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Hildesheim 1989d, Bl. 13
- 47 Jörg Immendorff: *Ready-made de l'histoire. Vater von Morgana (avec Marcel dans Café du Flore)* (1987)
Öl auf Leinwand; 250 x 220 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 43/S. 118 (JI 629)
- 48 Jörg Immendorff: *Ready Made de l'histoire dans Café de Flore* (1987)
Öl auf Leinwand; 150 x 175 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 45/S. 120 (JI 656)
- 49 Jörg Immendorff: *Musée d'art moderne* (1989)
Öl auf Leinwand; 300 x 900 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 132 (JI 724)
- 50 a Jörg Immendorff: *Lehmbrucksaga* (1987)
Öl auf Leinwand; 300 x 400 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990, Kat. 7/Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 141 (JI 654)
- 50 b Jörg Immendorff: *Lehmbrucksaga II* (1988)
Öl auf Leinwand; 300 x 400 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990, Kat. 8/Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, Kat. 140 (JI 664)
- 51 Jörg Immendorff: *Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes. Das Reden von Beuys wird überbewertet* (1988)
Öl auf Leinwand; 300 x 900 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1987, Kat. 49/S. 124/125 (JI 722)
- 52 Jörg Immendorff: *Gyntiana* (1992/1993)
Öl auf Leinwand; 350 x 700 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, Kat. 56/S. 134/135 (JI 799)
- 53 Jörg Immendorff: *Bienen* (1968)
Dispersion auf Leinwand; 40 x 46 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 37
- 54 Jörg Immendorff: *Bild mit Geduld* (1992)
Öl auf Leinwand; 300 x 250 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998, Kat. 27/S. 79 (JI 784)
- 55 Jörg Immendorff: *Wartebiene I* (1991/1992)
Öl auf Leinwand; 300 x 250 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998, Kat. 25/S. 79
- 56 Jörg Immendorff: *Nachtmantel* (1987)
Öl auf Leinwand; 285 x 400 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1987, Kat. 42/S. 117 (JI 618)

- 57 Jörg Immendorff: *Rakewell = Immendorff* (1994)
Öl auf Leinwand; 250 x 250 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 25/S. 85
- 58 a Jörg Immendorff: *Vokale* (1992/1993)
Öl auf Leinwand; 300 x 250 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 17/S. 71
- 58 b Jörg Immendorff: *Vokale: 'Is it about a bicycle?'* (1992/1993)
Bleistift, Gouache und Tusche a. Papier; 70,2 x 49,8 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 3/S. 39
- 59 Joseph Beuys: *An Rimbaud* (1957)
Zeichnung; Bleistift a. Büttelpapier; 49 x 36,4 cm
Slg. van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat 129/S. 101
- 60 Jörg Immendorff: *Sonnentor* (1994)
Öl auf Leinwand; 280 x 280 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 22/S. 79
- 61 Jörg Immendorff: *Frontis-Piss* (1994)
Öl auf Leinwand; 150 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, Kat. 35/S. 103
- 62 "Darstellung zum IV. Grad"
aus: *Maurerisches Handbuch...* (Leipzig 1821), Tf. XX
Q: Lindner 1976, Tf. 60/S. 113
- 63 aus: Nam June Paik: *My-Faust (13 Channels)* (1989-1991)
Education, Agriculture, Communications, Religion, Medicine, Economics, Environment, Research and Development, Transportation, Population, Art, Nationalism, Autobiography
'Videoskopuren'-Gruppe; 13 neugotische Portative (Holzrahmen auf Sockel) mit je 25 Monitoren u. 3 Videodisc-Playern; je 264 x 127 x 81 cm
Detail: *Autobiography*
Q: Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 73
- 64 Joseph Beuys in der Aktion *Coyote III* (1984)
[zus. mit Nam June Paik, Sôgetsu Hall, Tokio, 02. 06. 1984]
Aufnahme: Shigeo Anzai
Q: Schneede 1994, Nr. 32/S. 373
- 65 a aus: Nam June Paik: *Beuys Video Wall – Beuys Hat* (1990)
Standbild aus den digital bearbeiteten Video-Sequenzen
[Gesamtansicht s. DAbb. 65b]
Q: Conzen-Meairs 1992, S. 8
- 65 b Nam June Paik: *Beuys Video Wall – Beuys Hat* (1990)
'Videoskopuren'; 44 Farbmonitore, 2 Videodisc-Player auf filzbespanntem Stahlgestell;
350 x 660 x 230 cm
Staatsgalerie Stuttgart
Q: Conzen-Meairs 1992, S. 2/3
- 66 Nam June Paik: *Beuys/Voice – A Whole in the Hat* (1987-1990)
Installation; 76 Monitore in 2 Türmen und einer Eckwand, 3 Videodisc-Player mit 3 Video- u. 2 Soundkanälen; Türme je 424 x 58 x 48 cm, Wand 386 x 1079 x 48 cm
Kunstmuseum St. Gallen (Leihgabe Slg. Schmid)
Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 70
- 67 Nam June Paik: *Beuys* (1988)
Monitor-Skulptur; o. A.
Slg. Shizuko Watari/Tokio
Q: Ausst. Kat. Paik/Venedig 1993, S. 62
- 68 aus: Nam June Paik: *The Shaman Rite (KOOT) for Joseph Beuys* (1990)
[Performance; Seoul 1990]
Videostandbilder; Aufnahmen: Jean-Paul Fargier
Q: Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993, S. 102

- 69 Nam June Paik: o. T. [o. J./[1990?]
Texttafel aus *Nam June Paik: Beuys Vox 1961-1986*
(Ausst. Kat. Won Gallery/Hyundai Gallery, Seoul, 1990)
Q: Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990, S. 6/7 Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich 1993, S. 8
- 70 aus: Adib Fricke: *Das Lächeln des Leonardo da Vinci* (1989 – 1990/1991)
Screenshot aus der online-Demo-Version
Q: <http://www.antonym.de/deutsch/leonardo.php> [letzter Zugriff 05/2006]
- 71 Joseph Beuys: *Lebenslauf* (07. 03. 1961)
Transkription des handschr. Originals aus dem Nachlass
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 38
- 72 Joseph Beuys: o. T. [*Notizzettel Joseph Beuys*] (1961)
aus: *Joseph Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten*, Ausst. Kat. Städtisches Museum Haus Koekoek/Kleve, Kleve 1961
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961, o. P.
- 73 Joseph Beuys: o. T. (1963)
aus: *Joseph Beuys. Fluxus. Aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten*, Ausst. Kat. Haus van der Grinten/Kranenburg, Kleve 1963
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, o. P.
- 74 a aus: Joseph Beuys: *Lebenslauf Werklauf* (1964)
Typoskript (Auszug)
Q: Ausst. Kat. Beuys/Paris 1994, S. 245
- 74 b Joseph Beuys: *Lebenslauf Werklauf* (1964)
Transkription des vollständigen Typoskripts von 1964
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 40
- 74 c aus: Joseph Beuys: *Lebenslauf Werklauf* (1969/1970/1974)
[Erweiterte Fassung von 1974, Ausschnitt]
Q: Adriani/Konnertz/Thomas 1981/1986, S. 14/[15]
- 74 d aus: Joseph Beuys: *Lebenslauf Werklauf* (1969/1970)
[Erweiterte Fassung von 1970, Ausschnitt]
Q: Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 9
- 75 Joseph Beuys in der Aktion *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* (1964)
[im Rahmen der FLUXUS-Veranstaltung ACTIONS / AGIT POP / DE-COLLAGE / HAPPENING / EVENTS / ANTIART / L'AUTRISME / ART TOTAL / REFLUXUS / Festival der neuen Kunst, Auditorium der TU Aachen; 20. 07. 1964]
Photo: Heinrich Riebesehl
Q: Schneede 1994, S. 66
- 76 Joseph Beuys vor dem 'Biograph'-Kino, Chicago (1974)
[aus der *Dillinger Aktion* (14. 01. 1974)]
Photo: Klaus Staeck
Q: Schneede 1994, Nr. 28/S. 326
- 77 Titel der Zeitschrift *interfunktionen*, Nr. 7, 1971
[Joseph Beuys in der Aktion *Celtic +~~~* (1971),
zus. m. Henning Christiansen, Zivilschutzräume/Lagerräume beim Stadion St. Jakob, Basel,
05. 04. 1971]
Photo: Ute Klophaus
Q: Cooke/Kelly 1994, S. 60
- 78 Joseph Beuys: *La rivoluzione siamo Noi* (1972)
Edition; Lichtpause auf Polyesterfolie m. handschriftlichem Text, gestempelt; 191 x 100 cm
Q: Schellmann 1992, Nr. 49/S. 85
- 79 Elaine Sturtevant: *Beuys La rivoluzione siamo Noi* (o. J./1992)
Siebdruck u. Gummistempel auf Packpapier; 94, 5 x 51 cm
Sammlung Paul Maenz/Neues Museum Weimar
Q: Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998, Nr. 275/S. 308
- 80 Joseph Beuys in der Aktion *...wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965)
[Galerie Schmela/Düsseldorf, 29. 11. 1965, 20 Uhr]
Photo: Walter Vogel
Q: Schneede 1994, Nr. 8/ S. 111

- 81 Gilbert & George: *Living Sculpture* (1970)
Performance in der Galerie Folker Skulima, Berlin
Q: Jahn 1989, S. 15
- 82 Gilbert & George: o. T. (*Postal Sculpture*) ([1969]/1970)
[als "Postal Sculpture" versandte Karte]; o. A.
Q: Jahn 1989, S. 18
- 83 Gilbert & George: *A Sculpture sample entitled sculptors' sample* (1970)
aus: *A Message from the sculptors* (1970); o. A.
Q: Jahn 1989, S. 19
- 84 [Gilbert &] George: *Object Sculptures* (1968)
Präsentation im Rahmen der Ausstellung *Three Works – Three Works* (London 1968)
Q: Jahn 1989, S. 87
- 85 a Tafel Nr. 79 aus Joseph Beuys: *Arena. Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre* (1970-1972)
Drei Photographien in verglastem Aluminiumrahmen; 114 x 81,5 x 5 cm
Photo a: aus *Gib mir einen festen Punkt...* (Aktion, 05. 02. 1971, Kunstakademie Düsseldorf);
Photo b: aus *Celtic +~~* (Aktion, 05. 04. 1971, Basel); Photo 3: wie 1; Photos: Ute Klophaus
Dia Art Foundation, New York
Q: Cooke/Kelly 1994, Nr. 79/S. 223
- 85 b Tafel Nr. 3 aus Joseph Beuys: *Arena. Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre* (1970-1972)
Vier Photographien in verglastem Aluminiumrahmen; 114 x 81,5 x 5 cm
Photo a: Installationsansicht e. Vitrine aus *Block Beuys* (o. D.); Photo b: Fettecke aus der
Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964); Photo c: Vitrine mit
dem *Fettstuhl* (1963) aus dem *Block Beuys*; Photo d: nicht identifiziert; Photos: Ute Klophaus
zugeschrieben (a, c); N.N. (b, d); von Beuys mit Wachs bearbeitet u. bemalt
Dia Art Foundation, New York
Q: Cooke/Kelly 1994, Nr. 3/S. 71
- 85 c Tafel Nr. 5 aus Joseph Beuys: *Arena. Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre* (1970-1972)
Fünf Photographien in verglastem Aluminiumrahmen; 114 x 81,5 x 5 cm
Photo 1: aus *Titus/Iphigenie* (Aktion, 1969); Photo 2: Telefon (um 1969); Photo 3: o. T.
(*Badewanne*) (1960); Photo 4: aus *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (Aktion,
Edinburgh 1970); Photo 5: aus *Celtic +~~* (Aktion, Basel 1971); Photos: Abisag Tüllmann o.
Ute Klophaus (a), N. N. (b, d), Ute Klophaus zugeschr. (c), Ute Klophaus (e); von Beuys mit
Wachs, Säure u. a. bearbeitet
Dia Art Foundation, New York
Q: Cooke/Kelly 1994, Nr. 5/S. 75
- 86 a Joseph Beuys: *Palazzo Regale* (1985)
Zwei Vitrinen (s. DAbb. 86bd u. DAbb. 86ce); Sieben Tafeln; Messing; je 201 x 101 x 0,5 cm;
Gesamtmaß (Düsseldorf): 13,9 x 5,95 x 6 m
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Q: Zweite 1992, Abb. I/S. 25
- 86 b Vitrine I aus Joseph Beuys: *Palazzo Regale* (1985)
Vitrine: Messing u. Glas; 195,5 x 227,5 x 80 cm
darin: Kopf (Eisenguß, mit gelber Kreidemarkierung); H. 27,5 cm
Pelzmantel, Sibirischer Luchs, m. blauer Seide gefüttert;
Konzertbecken, anstelle der Griffe rostige Drahtschlaufen; Ø 56 cm
Tritonshorn, beschnitten; H. 15 cm
Gesamte Installation: siehe DAbb. 86a
Q: Zweite 1992, Abb. II/S. 26
- 86 c Vitrine II aus Joseph Beuys: *Palazzo Regale* (1985)
Vitrine: Messing u. Glas; 195,5 x 227,5 x 80 cm
darin: Rucksack; Taschen gef. m. div. Metalldrähten u. –stäben u. Multiple Filzkeil (1984-
1986); zwei Spazierstöcke, Kupfer, davon einer mit Filzlagen siebenfach umwickelt;
je L. 90 cm, Ø 2 cm; zwei Speckrollen; L. 23 cm u. 25 cm sowie Ø 10 cm bzw. 9 cm; eine
Rolle Bündner Fleisch; L. 37 cm u. Ø 7 cm; ein Stück Speck; 45 x 20 x 3-4 cm; Objekt o. T.;
Kupfer, Messingschrauben; 93 x 7 x 2,5 cm; zwei Klemmen; Kupfer; H. 26 cm
Gesamte Installation: siehe DAbb. 86a
Q: Zweite 1992, Abb. III/S. 27

- 86 d Vitrine I aus Joseph Beuys: *Palazzo Regale* (1985)
 Vitrine: Messing u. Glas; 195,5 x 227,5 x 80 cm
 Detailangaben: siehe DAbb. 86b
 Gesamte Installation: siehe DAbb. 86a
 Q: Zweite 1992, Abb. IV/S. 28
- 86 e Vitrine II aus Joseph Beuys: *Palazzo Regale* (1985)
 Vitrine: Messing u. Glas; 195,5 x 227,5 x 80 cm
 Detailangaben: siehe DAbb. 86c
 Gesamte Installation: siehe DAbb. 86a
 Q: Zweite 1992, Abb. V/S. 29
- 87 "Geköpftes Königspaar"
 aus: *Aurora Consurgens* (Anfang 15. Jh.)
 Q.: Lennep 1984, Nr. 42/S. 68 / Farbabb. unter: <http://www.gnosis.art.pl/> [letzter Zugriff 05/2006]
- 88 Paul Thek: *The Tomb* (1967)
 Holz, Wachsfigur; 259 x 320 x 320 cm
 Installationsansicht in der Stable Gallery, New York 1967
 Q: Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995, S. 70
- 89 a aus: Paul Thek: *Ark, Pyramid* (1972)
 [i. Za. mit Lee Fitzgerald, Edwin Klein, Lily Nova, Karl Stuecklen u. Anne Wilson]
 Installation im Rahmen der documenta 6, Kassel 1972
 Mischtechnik; Maße variabel
 [Detailansicht]
 Q: Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995, S. 78/79
- 89 b aus: Paul Thek: *Ark, Pyramid* (1972)
 [i. Za. mit Lee Fitzgerald, Edwin Klein, Lily Nova, Karl Stuecklen u. Anne Wilson]
 Installation im Rahmen der documenta 6, Kassel 1972
 Mischtechnik; Maße variabel
 [Detailansicht]
 Q: Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995, S. 78/79
- 90 Michael Buthe: *Musée d'Echnaton* (1976/1977)
 Installation; Mischtechnik; o. A.
 Q: Glaesemer 1988, S. 260/261
- 91 Yves Klein: *La Tombe – Ce-gît l'espace* (1960)
 Monogold; Blattgold; Kranz aus Schwamm, fünf Kunstrosen (rosa); 125 x 100 cm
 Musée National d'Art Moderne, Paris
 Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, Kat. 108/S. 215
- 92 James Lee Byars: *The Death of James Lee Byars* (1994)
 Schlagmetall, fünf Kristalle, Plexiglas; 280 x 280 x 240 cm
 [Installation, ohne Podest urspr. als Raum f. d. gleichn. Performance in der
 Galerie Marie-Puck Broodthaers, Brüssel, 1994 / Wiederaufbau 2004]
 Q: Ausst. Kat. Byars/Frankfurt 2004, Kat. XLIV
- 93 Joseph Beuys: *Dämone* (1951)
 [aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
 Bleistift a. Zeichenkarton; 23,7 x 24,2 cm
 [Bez. verso unten "Dämone Beuys"]
 Sammlung Marx
 Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 38
- 94 ab Joseph Beuys: *Selbst im Gestein* (1955)
 [aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
 Zwei Blätter; beide Bleistift a. Zeichenkarton; a: 24,9 x 37,7 cm; b: 25,2 x 38,3 cm
 [b: Bez. verso Mitte "Selbst im Gestein"]
 Sammlung Marx
 Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 149 u. SB 150

- 95 Joseph Beuys: *Gebirgsbildung* (1950)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. Zeichenpapier; 30,8 x 25,3 cm
[Bez. verso oben "Gebirgsbildung"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 33
- 96 a "Bergkristall"
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, Tf. 10 (Ausschnitt)
- 96 b "Idealgestalt des Bergkristalls"
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, S. 147/Abb. 192
- 97 Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnung zum Vortrag vom 30. 12. 1923
Kreide auf schwarzer Pappe; ca. 100 x 150 cm
Q: Kugler 1999, Abb. 94/S. 148 [Vt. enth. in: GA 316]
- 98 Joseph Beuys: *Winterschädelerlebnis* (1949/1951)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, chamoisfarbenen Büttenkarton; 22,4 x 14,5 cm
[Bez. recto unten "Winterschädelerlebnis JB 51"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 39
- 99 Joseph Beuys: *Hirschführer* (1948)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, weißen Büttenkarton; 21,5 x 32,7 cm
[Bez. verso oben Mitte "Hirschführer"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 15
- 100 Joseph Beuys: —? (1952), verso
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. satiniertem Schreibpapier; 21 x 29,7 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 97
- 101 Joseph Beuys in der Aktion *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (1970)
[Aktion zus. mit Henning Christiansen; Edinburgh College of Art, 26.-29. 08. 1970; im Rahmen der Ausstellung STRATEGY: GET ARTS]
Photo: Ute Klophaus
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 321/S. 199
- 102 a Joseph Beuys: o. T. (o. J./[1972])
o. A./[Bleistift auf Papier]; o. A.
[Bez.: "Joseph Beuys Gespräch mit Hagen"; aus der Reihe der Zeichnungen zum "Gespräch mit Hagen Lieberknecht"]
Q: Lieberknecht 1972, S. 33
- 102 b Joseph Beuys: o. T. (o. J./[1972])
o. A./[Bleistift auf Papier]; o. A.
[aus der Reihe der Zeichnungen zum "Gespräch mit Hagen Lieberknecht"]
Q: Lieberknecht 1972, S. 45
- 103 Joseph Beuys: —? (1949)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, chamoisfarbenem Papier; 25,3 x 18,8 cm
[Bez. auf dem Montagepapier recto Mitte "1949 Beuys"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 30
- 104 Joseph Beuys: *4 X DAS SCHWELLENZEICHEN* (1951)
Gips; 11,5 x 9 x 1,8 cm
Q: Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971, Kat. 10/o. P.

- 105 "Figur des Wirbels (okkulte Schrift)": "Zeichen für den Anbruch eines neuen Stadiums in der Menschheitsgeschichte"
aus: Rudolf Steiner: *Der Jogapfad, die christlich-gnostische Einweihung und die Esoterik der Rosenkreuzer* (Vortrag, Köln, 30. 11. 1906)
Q: Steiner GA 97/1968, S. 192
- 106 Joseph Beuys: —? (1950)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. satiniertem, hellbraunem Zeichenpapier; 30,8 x 24,9 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 34
- 107 "Geflügelter Skarabäus und Cheker-Ornament"
Ausschnitt des Grabzettes der Königin Isetemheb (21. Dynastie), Deir el-Bahari
Ägyptisches Museum, Kairo
Q: Leclant 1981, Abb. 214/S. 224
- 108 "Geflügelte Isis"
Skulptur (Spätzeit, 8.-6. Jh. v. Chr.)
Bronze; H. 16,9 cm
Ägyptisch-Orientalische Sammlung, Wien
Q: Ausst. Kat. Osiris/Hannover 1984, Abb. 6/S. 18
- 109 "Geflügelte Nephtys"
Wandmalerei im Grabe des Chebenechet (Neues Reich, 19. Dynastie, 13. Jh. v. Chr.)
Deir el-Medine, Theben
Q: Westendorf 1968, S. 189
- 110 "Isis"
[Zeitgenössische, synthetisierende Darstellung aus dem esoterischen Umfeld]
Q: <http://www.astralpulse.com> [letzter Zugriff 05/2006]
- 111 a *Die Hohepriesterin* [Isis] aus dem *Ägyptischen Tarot* von Aleister Crowley
Gestaltung: Frieda Harris
aus: Aleister Crowley: *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)* (London 1944/München 1983)
Q: Crowley 1944/1983, S. 75 / Farbabb. n. d. zugehörigen Kartendeck (dtsh. Ausg.)
- 111 b *Der Mond* aus dem *Ägyptischen Tarot* von Aleister Crowley
[untere Randleiste: Totenkäfer mit Sonnenscheibe, welche der Mondsichel das Licht gibt]
Gestaltung: Frieda Harris
aus: Aleister Crowley: *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)* (London 1944/München 1983)
Q: Crowley 1944/1983, S. 75 / Farbabb. n. d. zugehörigen Kartendeck (dtsh. Ausg.)
- 112 Joseph Beuys: *TOTH* (1949)
Holz, reliefiert u. geritzt; o. A.
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Q: Block Beuys 1990, S. 354
- 113 a Joseph Beuys: —? (1959)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, chamoisfarbenem u. bedr. Papier; 29,6 x 20,8 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 268
- 113 b Joseph Beuys: —? (1966)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, weißem Zeichenpapier; 29,7 x 21 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 398
- 114 Joseph Beuys: *Erkenntnisprozess* (1955)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, weißem Zeichenpapier; 21,7 x 30,8 cm
[Bez. verso unten Mitte "Joseph Beuys 1955 Erkenntnisprozess"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 151
- 115 Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnung zum [Arbeiter-]Vortrag v. 14. 05. 1924
Kreide auf schwarzer Pappe; ca. 100 x 150 cm
Q: Kugler 1999, Abb. 101/S. 155 [Vt. enth. in: GA 353]

- 116 André Masson: *Goethe e la metamorphose des plantes* (1940)
Federzeichnung; Tusche a. Papier; 19,8 x 32,5 cm
Privatsammlung
Q: Lichtenstern 1990a, S. 137
- 117 a Joseph Beuys: *Evolution* (1974)
Bleistift a. Papier; 29,5 x 41,5 cm
Slg. Volker Harlan, Bochum
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 351/S. 209
- 117 b Joseph Beuys: o. T. (o. J.)
[Diagramm entsprechend demjenigen in der Zeichnung *Evolution* (1974), vgl. DAbb. 117a]
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York, S. 74
[Ebd. bez. als: "Theory of Sculpture: sulphur, mercury, salt"]
- 118 Joseph Beuys: o. T. (1971)
aus: *Zeichnungen zur Theorie der Plastik I-IX* (1971)
Bleistift a. Papier; 21 x 29,7 cm
Slg. Heiner u. Céline Bastian
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 71/S. 124
- 119 "Der Mensch in einem früheren Entwicklungszustand"
aus: Rudolf Steiner: *Das Mysterium von Golgatha* (Vortrag, Köln, 02. 12. 1906)
Q: Steiner GA 97/1968, S. 59
- 120 Joseph Beuys: *Himmel und Erde* (1949)
Schiefferritzung; 22,3 x 27 cm
Sammlung van der Grinten
Q: Koeplin 1998, Nr. 6/S. 20
- 121 Joseph Beuys: *Großer Generator (Himmel und Erde II)* (1951)
Schiefferritzung; 42 x 61 x 1,5 cm
[Urspr. Zustand; mittlerweile an den Kanten mit Klebeband gefaßt; in Raum 7, Vitrine 5 (1961-1963) im Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt]
Q: Koeplin 1998, Nr. 7/S. 21
- 122 Joseph Beuys: *Montanus und Makarie* (1951)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. weichem. hellgrauem Karton; 19 x 26,5 cm
[Bez. verso oben "Montanus u. Makarius J. Beuys";
in urspr., handschr. Liste jedoch "Montanus und Makarie"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 64
- 123 Joseph Beuys: *Mars-Montanus* (1952)
Tinte auf Papier; 14,7 x 20,8 cm
Sammlung van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/München 1993, Kat. 68
- 124 Joseph Beuys: *Knabenschmied mit Ergebnis* (1971)
Bleistift a. Papier; 21,5 x 26,8 cm
[Bez. unten rechts: "Joseph Beuys 1971 Knabenschmied mit Ergebnis"]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Mönchengladbach 1986, Kat. 52
- 125 Joseph Beuys: *Zwerg* (1965)
Bleistift auf Papier; 28,8 x 21 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 345/S. 329
- 126 Joseph Beuys in der Aktion *und in uns... unter uns... landunter* (1965)
[im Rahmen des Happenings *24 Stunden*; Galerie Parnass, Wuppertal; 05. 06. 1965]
Photo: Heinrich Riebesehl
Q: Schneede 1994, S. 101
- 127 Joseph Beuys: *Der Stein der Weisen* (1985)
Zeichnung u. Stempel/Fax; Beitrag zur "Faxaktion" *Global Art Fusion*, 12. 01. 1985
[m. Andy Warhol u. Kaii Higashiyama]
Q: Fuchser 1986, o. P.

- 128 'Bergarbeiter'
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Auscg. London, um 1600)
[Ausschnitt]
Roob 1996, S. 181
- 129 Wandtafel (Tafel 4) aus: Joseph Beuys: *Das Kapital Raum 1970-1977* (1980)
Slg. Crex, Hallen für neue Kunst/Schaffhausen
Q: Verspohl 1986a, S. 27
- 130 "Emblema XLII: In Chymicis versanti Natura, Ratio, Experientia & lectio, sint Dux, scipio, perspicilia & lampas"
aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 71/S. 29
- 131 a Joseph Beuys: *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980)
Installation; 28 Elemente; 600 x 600 cm
Privatsammlung
[Teilansicht]
Q: Verspohl 1986a, S. 18
- 131 b Joseph Beuys: *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980)
Installation; 28 Elemente; 600 x 600 cm
Privatsammlung
[Teilansicht]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 464/Tf. 226
- 131 c Joseph Beuys: *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980)
Installation; 28 Elemente; 600 x 600 cm
Privatsammlung
Detailansicht: Petroleumlampe und Carbid- bzw. Grubenlampe
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 464/Tf. 226
- 131 d Joseph Beuys: *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970-1980)
Installation; 28 Elemente; 600 x 600 cm
Privatsammlung
Detailansicht: Hammer
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 464/Tf. 226
- 132 Joseph Beuys: *Barraque D'Dull Odde* (1961-1969)
Zwei Regalgestelle mit über 650 Einzelobjekten, Arbeitspult mit Stuhl, zwei Gummitücher, drei Holzplastiken; ca. 290 x 400 x 90 cm
Slg. Helga und Walther Lauffs, Kaiser Wilhelm-Museum Krefeld
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 44/S. 110/111
- 133 Rembrandt Harmensz van Rijn: *De practizierende Alchimist* (um 1652)
[auch: *Faust im Studierzimmer*]
Radierung; 20,7 x 16 cm
Slg. Dutuit, Musée du Petit Palais, Paris
Q: Jung 1944/1995, Abb. 55/S. 141 ["Faust vor dem Zauberspiegel"]
- 134 Joseph Beuys: *Faust* (1953)
Bleistift a. glattem, weißen Schreibpapier; 21 x 29,7 cm
[Bez. unten rechts; Beuys 53]
Sammlung van der Grinten
Q: Lieberknecht 1972, Tf. 19
- 135 a "Bilsäulen der hybernischen Mysterien (Wissenschaft und Kunst)"
aus: Rudolf Steiner: *Mysteriengestaltungen*, Siebenter Vortrag (Dornach, 07. 09. 1923)
Q: Steiner GA 232/1974, S. 107
- 135 b Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnung zum Vortrag v. 07. 09. 1923
Kreide auf schwarzer Pappe; ca. 100 x 150 cm
Q: Kugler 1999, Abb. 86/S. 140 [Vt. enth. in: GA 232]
- 136 "'Sol' und 'Luna' als Königspaar"
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Auscg. London, um 1600)
Q: Hartlaub 1959, S. 33

- 137 Joseph Beuys: "Kohlenstoff = Stein der Weisen / Träger aller Gestaltungsprozesse in der Natur" (1948-1982)
o. A. [Tinte a. Papier]; 28,1 x 21,6 cm
[Detail]
Q: Beuys 2000, IV, 13 (1948-1982), S. 204
- 138 "Kohlenstoff = Stein der Weisen"
aus: Rudolf Steiner: *Mysteriengestaltungen*, Vierzehnter Vortrag (Dornach, 23. 12. 1923)
Q: Steiner GA 232/1974, S. 208
- 139 "Die Säulen Jakin und Boas"
[Die Verbindung zwischen "Oberem" und "Unteren"]
aus: Adam Michael Birkholz: *Der Compass der Weisen* (Berlin 1779)
Q: Biedermann 1986, Frontispiz
- 140 "Kristallform – Materie als zerborstener Geist, erläutert am Beispiel eines zerberstenden Wassertropfens"
aus: Rudolf Steiner: *Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes*, Vierter Vortrag (Hannover, 30. 12. 1911)
Q: Steiner GA 134/1990, S. 73
- 141 Joseph Beuys: *Cuprum 0,3% unguentum metallicum praeparatum* (1978[-1986])
Bienenwachsguß mit fein verteiltem Kupfer; 19,5 x 10,5 x 10,5 cm
[Prototyp 1978; als Auflagenobjekt realisiert bis 1986]
Q: Schellmann 1992, Nr. 556/S. 407
- 142 Joseph Beuys: *Zwei Berglampen, 1 aus/2an* (1953)
Zweiteilig; Bronze, patiniert; H. je 16 cm
[Urspr. Zustand/Photo: Fritz Getlinger]
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / *Block Beuys*, Raum 5, Vitrine 6 (1960-1963)
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 13
- 143 Joseph Beuys: *Lampada di terra e lampada di cielo* (1953)
o. A. [Holzstamm mit zwei Plastiken (Metallguß)]
Q: Celant 1978, Kat. 82/Abb. S. 85
- 144 Joseph Beuys: *Sonnenspiegel* (1954)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. leichtem, sandfarbenem Zeichenpapier; 15,2 x 21 cm
[Bez. verso unten "Beuys 1954 Sonnenspiegel", oben links "Beuys 54"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 121
- 145 aus: Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae...* (1671)
Titelkupfer d. Ausgabe Amsterdam 1671
Q: Godwin 1979/1994, S. 78/Nr. 3
- 146 "Eins in allen, alles in eins"
aus: Chr. Fr. von Steinbergen [zugeschr.]: *Chymischer Monden-Schein* (Leipzig 1719)
[Darstellung entst. d. Ausg. Frankfurt u. Leipzig 1739]
Q: Roob 1996, S. 265
- 147 Rudolf Steiner: *Druidenstein* (1923)
Pastell; 73 x 89 cm
Nachlass Rudolf Steiner, Dornach
Q: Steiner 1985, S. 19
- 148 "Das Heilige Wort ist nur im Zeichen zu gebrauchen..."
aus: Rudolf Steiner: *Instruktionsstunde* [a. d. erkenntniskultischen Abteilung der *Esoterischen Schule*] – *Zu den Inhalten des vierten Grades* (Berlin, 10. 02. 1913)
Q: Steiner GA 265/1987, S. 296
- 149 Joseph Beuys: *o. T. (Geist-Materie)* (1965)
Tinte a. Pappteller, Filz; o. A.
Sammlung van der Grinten
Q: Voigt 1996, Abb. 129/S. 316
- 150 "Pentagramm des Absoluten"
aus: Eliphas Lévi: *Geschichte der Magie*, Bd. I (Berlin 1926)
Q: Lévi 1860/1926a, S. 6

- 151 a Kabbalistisches Pentagramm
aus: Eliphas Lévi: *Cours de Philosophie Occulte. Lettres au Baron Spédalieri de la Kabbale et de la science des nombres* [1861-1863] (Paris 1862-1865/1977), LXXI (30. 05. 1862)
Q: Lévi 1862f./1977, S. 122
- 151 b Kreuz und Dreieck in ihrer Relation zum Pentagramm
aus: Eliphas Lévi: *Cours de Philosophie Occulte. Lettres au Baron Spédalieri de la Kabbale et de la science des nombres* [1861-1863] (Paris 1862-1865/1977), LXXIII (14. 06. 1862)
Q: Lévi 1862f./1977, S. 125
- 151 c Das Pentagramm als Zeichen des Menschen
aus: Eliphas Lévi: *Cours de Philosophie Occulte. Lettres au Baron Spédalieri de la Kabbale et de la science des nombres* [1861-1863] (Paris 1862-1865/1977), LXXIII (14. 06. 1862)
Q: Lévi 1862f./1977, S. 126
- 152 "Okkulte Schulung der Freimaurer"
[Zum Verständnis von Pentagramm und Hexagramm]
aus: Rudolf Steiner: *Instruktionsstunde* [a. d. erkenntniskultischen Abteilung der *Esoterischen Schule*] – *Zu den vier Grundsätzen ("Lerne Schweigen...")* (Berlin, 26. 06. 1906)
Q: Steiner GA 265/1987, S. 244
- 153 a-d "Pentagramm-" und "Hexagramm-Übung"
aus: Rudolf Steiner: Gedächtnisnotizen von den "Esoterischen Stunden" in Berlin
29. 11. 1907 und 07. 01. 1908 [hier: 29. 11. 1907]
Q: Steiner GA 264/1996, S. 190/191 u. Beiblatt
- 154 ab "Pentagramm als Bild des Engels / Adam zum Vorbild"
aus: Rudolf Steiner: *Instruktionsstunde für den Zweiten Grad* [a. d. erkenntniskultischen Abteilung der *Esoterischen Schule*] (Berlin, Dezember 1911)
Q: Steiner GA 265/1987, S. 349
- 155 ab "Meditation für den Dritten Grad"
aus: Rudolf Steiner: Entwürfe und Teile von Ritualtexten für die erkenntniskultische Abteilung der *Esoterischen Schule*
Q: Steiner GA 265/1987, S. 228/229
- 156 "Das Pentagramm als Figur des Menschen" – "Fünf Hauptströmungen des Ätherleibs"
aus: Rudolf Steiner: *Okkulte Zeichen und Symbole in ihrem Zusammenhang mit der astralischen Welt*, Erster Vortrag (Stuttgart, 13. 09. 1907)
Q: Steiner GA 101/1987, S. 145
- 157 Die Proportionen des Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos:
Einschreibung ins Pentagramm
aus: Agrippa ab Nettlesheim: *De occulta philosophia* (Köln 1533)
Q: Agrippa 1533/1967, S. 175 [s. a. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 166]
- 158 ab "Mensch als geometrische Figur (nach Agrippa, *De occulta philosophia*)"
Zeichnung und Titelnotiz von Lory Maier-Smits nach Hinweisen von Rudolf Steiner
aus: Lory Maier-Smits: Vorarbeiten [zur Entwicklung von Eurythmie-Figuren] (Kassel, 29. 01. 1912)
Q: Steiner GA 277a/1965, S. 14
- 158 c "Für Gedichte mit fünfzeiligen Strophen"
[Eurythmiefigur, nach Notizen von Marie Steiner-von Sievers]
aus: Rudolf Steiner/Marie Steiner-von Sievers: *Eurythmie. Zweiter Kurs* (Dornach, 18. 08. - 11. 09. 1915); XVII: Geometrische Formen (Dornach, 07. 09. -09. 09. 1915)
Q: Steiner GA 277a/1965, S. 94
- 158 d "Für Gedichte mit siebenzeiligen Strophen"
[Eurythmiefigur, nach Notizen von Marie Steiner-von Sievers]
aus: Rudolf Steiner/Marie Steiner-von Sievers: *Eurythmie. Zweiter Kurs* (Dornach, 18. 08. - 11. 09. 1915); XVII: Geometrische Formen (Dornach, 07. 09. -09. 09. 1915)
Q: Steiner GA 277a/1965, S. 96
- 159 "Septagramm – okkulte Figur für den Sonnengeist"
aus: Rudolf Steiner: *Der Zugang zum Christentum durch die Geisteswissenschaft* (Vortrag, Berlin, 27. 04. 1907)
Q: Steiner GA 96/1989, S. 314

- 160 "Eurythmischer Bewegungs-Charakter eines 'Hallelujah'"
aus: Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dreizehnter Vortrag:
Seelenstimmungen, die aus der Geste des Lautes herauszufinden sind [(Dornach,
10. 07. 1924)]
Q: Steiner GA 279/1927, S. 229
- 161 Joseph Beuys: *Witch's foot* (1975)
Photographie e. Hand mit plastischem Material; o. A.
Photo: Caroline Tisdall
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 374/S. 217
- 162 Joseph Beuys: *Aquarius* ([1965]/1970)
Objekt; Jeanshose, gestempelt u. getrocknete Fische: o. A. [100 x 82 cm]
[u. d. Titel *Blue Jeans mit getrockneten Fischen* (1970) im Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf
1991, Kat. 391/Tf. 197]
Slg. Murken
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 370/S. 217
- 163 "Die zwölf Tierkreiszeichen und ihr Einfluss auf den Menschen"
Hebräisches Manuskript (14. Jh.)
Q: Roob 1996, S. 566
- 164 "Aderlassmann als Astrologe"
Französischer Kupferstich (17. Jh.)
Q: Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 152/S. 295
- 165 a Joseph Beuys: *Poison* (1975)
Auflagenobjekt [erschieden im Rahmen des Mappenwerks *Mirrors of the Mind*]
Flasche, außen Lack/innen verspiegelt, Jodkristall; H. 18,5 cm, Ø 10,5 cm
[im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 373/S. 217 u. d. Titel: *Mirror Piece*]
[Detail: Flasche]
Q: Schellmann 1992, Nr. 164/S. 173
- 165 b Joseph Beuys: *Poison* (1975)
Komplettes Multiple mit Flasche, Karton-Schatulle u. beigelegter Karte *How to explain the
iodine bottle to the Hares*
Auflagenobjekt [erschieden im Rahmen des Mappenwerks *Mirrors of the Mind*]
Flasche, außen Lack/innen verspiegelt, Jodkristall; H. 18,5 cm, Ø 10,5 cm
[im Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 373/S. 217 u. d. Titel: *Mirror Piece*]
Q: Schellmann 1992, Nr. 164/S. 454
- 166 Joseph Beuys: o. T. (1962)
Küchenmesser, mit Heftpflaster verbunden; L. 18 cm, Ø 1,5 cm
Sammlung Dr. Reiner Speck
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, Kat. 33/S. 34
- 167 Joseph Beuys: *Aus Joseph Beuys: Vehicle Art* (1964)
Photo [Bildunterschrift: "Kunstpille, 1963"] u. Text
Erstpublikation in: *Magazin Kunst*, Nr. 5/6, 1964, S. 127
Q: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 12
- 168 a Joseph Beuys: Skizze zu *Vitex Agnus Castus* (1972)
o. A.
Privatbesitz
Q: Schneede 1994, S. 320
- 168 b Joseph Beuys in der Aktion *Vitex Agnus Castus* (1972)
[Modern Art Agency Lucio Amelio, Neapel, 15. 06. 1972, 19 Uhr]
Photo: Klaus Staeck
Q: Schneede 1994, Nr. 28/S. 322
- 168 c Joseph Beuys: *Vitex Agnus Castus* (1973)
Edition; Farboffset auf Karton; 60,5 x 44 cm
Q: Schellmann 1992, Nr. 73/S. 106
- 169 Einladungskarte zur Ausstellung "Joseph Beuys. Plastik, Graphik"
im Hause van der Grinten, Kranenburg 1953
(2. Auflage); mit einem Holzschnitt von Joseph Beuys; 2,1 x 6,8 cm
Q: Grinten 1993, Abb. 11/S. 19

- 170 a Joseph Beuys: *Salamander* (1951)
Holzschnitt; 26,1 x 19,5 cm
Q: Schellmann 1992, S. 510/Abb. 10 (u. d. T.: *Esse* ; urspr. Titel jedoch von Beuys' eigener Hand in: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b, Kat. 17)
- 170 b Joseph Beuys: *Esse* (1973-1974)
Holzschnitt, Handabrieb in schwarzer Farbe a. Bütten; 50 x 65 cm
[aus einer Mappe mit fünf Holzschnitten; erschienen in Mappe zur Vorzugsausgabe des Buches *Joseph Beuys. Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964*, Berlin [1973/1974]
Q: Schellmann 1992, Nr. 94/S. 127; ebd. S. 444 mit dem Titelzusatz: *Esse [Feuerstelle des Alchemisten]*
- 171 Joseph Beuys: *Frau mit Stock und Salamander* (1957)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Wasserfarbe, Hasenblut, Bleistift a. hellbraunem Karton (Schulheftdeckel); 21,8 x 15 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 190
- 172 a Joseph Beuys: o. T. (*Salamander I*) (1958)
Bleistift, Tinktur, Hasenblut a. glattem Elfenbeinkarton; 29,5 x 21 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 172/Tf. 67
- 172 b Joseph Beuys: o. T. (*Salamander II*) (1958)
Bleistift, Tinktur, Hasenblut a. glattem Elfenbeinkarton; 25,5 x 20,5 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 173/Tf. 68
- 173 Der alchemistische Androgyn präsentiert seine Tiere [Merkurschlange und Löwe]
aus: Johann David Mylius: *Philosophia reformata* (Frankfurt 1622)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 335/S. 176
- 174 "Separatio"
[Separation von Geist und Materie]
aus: *Sapientia veterum philosophorum sive doctrina eundorum de summa et universali medicina* (Paris, 18. Jh.)
Q: Klossowski de Rola 1973/1974, S. 164
[bei Jung 1944/1995, Abb. 178/S. 391 als "Die Taube (avis hermetis) erhebt sich aus den vier Elementen als Symbol des aus der Physis befreiten Geistes"]
- 175 "Im Zeichen des Saturn"
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Ausg. Nürnberg, um 1600)
Q: Hartlaub 1959, Nr. 20
- 176 Sigmar Polke: *Salamander* (1967)
Dispersion a. Tuch; 150 x 120 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, Kat. 72
- 177 a "Emblema XXIX: Ut Salamandra vivit igne sic lapis"
aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 58/S. 85
[bei Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 22/S. 65 als "Ein lebender Salamander im Feuer" aus Michael Majer [sic], *Scrutinium Chymicum* (Frankfurt 1687); bei Jung 1944/1995, Abb. 138/S. 320 als "Der Merkurgeist der 'prima materia' in Gestalt eines Salamanders, der sich im Feuer 'ergötzt'", n. M. Maier, *Scrutinium Chymicum* (1687)]
- 177 b "Ut Salamandra vivit igne sic lapis"
aus: Lamsprinck [zugeschr.]: *De Lapide Philosophico...* (Frankfurt 1625)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 365/S. 194
- 178 a "Drei Meister der Kunst (Basilius Valentinus, Thomas Norton und Cremer) in der Schmiede des Vulkan"
Titelkupfer zum von M. Maier herausgegebenen *Tripus Aureus* (Frankfurt 1618)
[aus: *Musaeum hermeticum*, verm. Ausg. Frankfurt 1678]
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 93/S. 118
[Titel b. Hartlaub 1959, S. 35; bei Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 39/113 als: "Drei Hermetische Philosophen bei Vulkan als praktizierende Alchemisten"]
- 178 b "Ofen (Athamor), Kolben und Helm (Alembic mit Dreifuß im Inneren)"
Q: Hartlaub 1959, S. 34

- 178 c "Digestionsofen"
aus: *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (Nürnberg, 1420/1440)
Q. Hartlaub 1959, Nr. 7
- 178 d "Digestionsofen"
aus: *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (Nürnberg, 1420/1440)
Q. Hartlaub 1959, Nr. 8
- 178 e "Knieendes Alchemistenpaar beim Werkofen bittet um Gottes Segen"
aus: [Altus:] *Mutus liber in quo tamen tota philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis depingitur* (La Rochelle 1677/ Ausg. 1702)
[Fol. 11, Ausschnitt (untere Hälfte); obere Hälfte vgl. DAbb. 521b]
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 2/S. 17 / Klossowski de Rola 1988, Nr. 478/S. 277 (Ausg. 1677)
- 178 f "Alchemistischer Ofen"
aus: Geber [Jābir ibn Hayyān]: *De Alchimia libri tres* (Strassburg 1529), Titelblatt
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 119/S. 275
- 179 Joseph Beuys: *Gefäßhafte Plastik* (1949)
Bleistift u. Wasser a. Papier; 14,2 x 15,7 cm
Slg. van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/München 1993, Kat. 52
- 180 Joseph Beuys: —? (1958)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. kräftigem elfenbeinfarbenem Karton; 20,7 x 29,5 cm
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 210
- 181 Joseph Beuys: *Brunnen im Wald, Ofen im Wald* (1957)
[Doppelblatt]; Bleistift a. Schreibpapier; 29, 8 x 42,5 cm
[Bez. verso auf dem Trägerbogen: "Beuys 1957, Brunnen im Wald, Ofen im Wald"]
Sammlung van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 58/S. 67
- 182 "Der Lebensbrunnen als fons mercurialis"
aus: *Rosarium philosophorum* (1550)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 25/S. 93
- 183 Joseph Beuys: o. T. (*Phönix*) (1946)
Beistift; 18,5 x 9,2 cm
Privatsammlung
Q: Schade 1992, Tf. 2
- 184 "Phönix"
aus: *Alchemica* [= Mich[a]el Scot: *Documentum cuiusdam spiritus, traditum magistro scoto, de virtute bufonis, seu philosophici Lapidis, sive ausis Phoenicis*] (Ende 15. Jh.)
Q: Lennep 1984, S. 87/Nr. 79
- 185 Matthäus Merian: Titelpuffer zum *Musaeum hermeticum* (Frankfurt 1625)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 352/S. 184
- 186 Joseph Beuys: o. T. (*Königspaar?*) (1946)
Bleistift; 21 x 14,9 cm
Privatsammlung
Q: Schade 1992, Nr. 1
- 187 Alchemistisches Königspaar (coniunctio oppositorum)
aus: *Rosarium philosophorum* (1550)
Q: Roob 1996, S. 452

- 188 Joseph Beuys: *Hermaphrodite (Mars)* (1949)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. kräftigem chamoisfarbenem Büttenpapier; 25,5 x 32,8 cm
[Bez. verso unten "Hermaphrodite (Mars) Beuys 1949"]
Sammlung Marx
[zuvor u. d. T.: *Hermaphroditen*, in: Beuys-Zeichnungen/Köln 1972, Tf. 3]
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 22
- 189 "Rebis" [Alchemistischer Hermaphrodit]
aus: Michael Maier: *Symbola aureae mensae* (Frankfurt 1617)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 84/S. 109
- 190 Joseph Beuys: o. T. (*Fackelträger*) (o. J. [um 1951])
Bleistift a. Schreibpapier; 26,1 x 21 cm
Sammlung van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987, Kat. 91/S. 103
- 191 André Masson: o. T. (1936)
Federzeichnung; o. A.
[publ. i. d. Zeitschrift *Acéphale*, Jg. II, Nr. 1, 21. 01. 1937, S. 19]
Q: Lichtenstern 1992, S. 209
- 192 "Der astrologische Mensch"
aus: Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae* (Amsterdam, 2:1671)
Q: Lichtenstern 1992, S. 61
- 193 Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnung zum Vortrag v. 22. 03. 1923
["[...] Prozesse des Unterleibes rufen als ihr Gegenbild Prozesse im Kopf hervor, ohne daß eine räumliche Verbindung da ist."]
Kreide auf schwarzer Pappe; ca. 100 x 150 cm
Q: Kugler 1999, Abb. 50/S. 101 [Vt. enth. in: GA-Nr. 222]
- 194 a "Joseph Beuys beim Einschmelzen der 'Zarenkrone' auf dem Friedrichsplatz"
Schmelzaktion (30. 06. 1982)
im Rahmen der *documenta 7*, Kassel 1982
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 258
- 194 b Joseph Beuys: *documenta expects everyman to do his duty* (1982)
Plakat; Offset mit zwei Photos der Schmelzaktion (Photos: Dieter Schwerdtle), handschriftl.
Korrekturen mit rotem Filzstift, o. A.
Galerie Georg Friedrichs, Köln
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 185/S. 265
- 194 c Joseph Beuys: *Friedenshase* (1982)
Photo, Blattgold-Farbe; 50 x 60 cm; Photo: Zoa
[Unikat d. gleichn. Multiples; Bez. "Joseph Beuys Fehldruck"]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. Kat. 187/S. 261
- 194 d Joseph Beuys: *Friedenshase und Sonnenkugel* (1982)
Zinn; Hase: 15,1 x 95 x 5,5 cm, Kugel: Ø 3 cm
[Probeguss zur Berechnung der für den Guß notwendigen Goldmenge]
Galerie Heinz Holzmann, Köln
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 184/S. 262
- 194 e Joseph Beuys: *Friedenshase* (1982)
Gold, 127 Edelsteine und Perlen, Gußschlacke in Stahlsafe mit Panzerglas;
33,5 x 33,5 x 20,5 cm
Slg. Josef W. Froehlich/Staatsgalerie Stuttgart
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 259
- 195 Joseph Beuys: *Der soziale Organismus – ein Kunstwerk* (1974)
[Tafelzeichnung z. e. Vortrag, Bochum, 02. 03. 1974]
Kreide a. Schiefertafel; 106,5 x 137,5 cm
Helge Achenbach, Düsseldorf
Q: Abb. im Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 113/S. 241
- 196 "putrefactio"
aus: Johann Daniel Mylius: *Philosophia reformata* (Frankfurt 1622)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 34/S. 111

- 197 "Alchemistischer Androgyn"
aus: *Aurora consurgens* (um 1420)
Q: Lenep 1984, Nr. 17/S. 56 / s. a. Klossowski de Rola 1973/1974, S. 52
- 198 a "Der Berg des Adepten [mons philosophorum]"
aus: Steff[an] Michelspacher: *Cabala. Spiegel der Kunst und Natur[:] in Alchymia* (Augsburg 1616)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 93/S. 229
- 198 b "mons philosophorum"
aus: *Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert...* (Altona 1785)
Q: Eckhardt 1785/1988, S. 11
- 199 Drei Hasen-Rad
aus: Basilius Valentinus: *Chymischen Schriften* (Hamburg 1717)
Q: Roob 1996, S. 676
- 200 a Joseph Beuys: o. T. (1971)
[Entwurf eines Hasenstempels]
Bleistift a. Papier; o. A.
Archiv Johannes Stüttgen
Q: Stüttgen 1988c, S. 199
- 200 b Johannes Stüttgen: *Weitersagen!* (1971)
Stempel; gefertigt nach einem Entwurf von Joseph Beuys
Q: Stüttgen 1988c, S. 198
- 201 "Dreihasenfenster"
Maßwerkfenster am Dom zu Paderborn (16. Jh.)
Kreuzgang ("Pürting"), Nordseite
[Kopie d. ins Diözesanmuseum verbrachten Originals]
Q: Universität Paderborn
- 202 Joseph Beuys: o. T. (o. J. [1982?])
Bleistift a. Papier; 29,2 x 21 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, S. 42
- 203 "Wärme tot – Wärme lebendig"
aus: Rudolf Steiner: *Geisteswissenschaftliche Grundlagen zum Gedeihen der Landwirtschaft. Landwirtschaftlicher Kurs, Zweiter Vortrag: Die Kräfte der Erde und des Kosmos* (Vortrag, Koberwitz b. Breslau, 10. 06. 1924)
Q: Steiner GA 327/1985, S. 44
- 204 "Poculum Pansophiae"
aus: *Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert...* (Altona 1785)
Q: Eckhardt 1785/1988, S. 15
- 205 Joseph Beuys: + - *WURST* (o. J. [1982])
Drei Manuskripte mit Texten über *Lehmwerkstatt* (Ausst. Zeitgeist, Berlin 1982) und [den] "Erweiterten Kunstbegriff" mit *7000 Eichen*-Stempel
Edition; Edition Staeck, Heidelberg
[Blatt 2 fehlt i. d. Quelle; in Schellmann 1992 n. vz.]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 159/S. 250/251
- 206 Joseph Beuys: Stempel *7000 Eichen* (1982)
und "Die zwei Greise der Kabbala", aus: Eliphas Lévi: *Dogma und Ritual der hohen Magie*, Bd. I (Berlin 1927)
Gegenüberstellung aus: Wolfgang Bauer: *Gespräch zwischen dem Magier Eliphas Levi und seinem Adepten Rénecloude über J. Beuys. Belauscht von Wolfgang Bauer* [in: *Kunst und Klassik. documenta 7 – Artisten ratlos?*, Bearb./Hrsg. Ingrid Dümotz, Basel 1982]
Q: Bauer 1982, S. 34
- 207 aus: Athanasius Kircher: *Mundus subterraneus...* (Amsterdam 1665/Ausg. 1678)
Titelblatt
Q: <http://www.kunstkammer.at/kircher.htm> [letzter Zugriff 05/2006]

- 208 Joseph Beuys: *Tempel der Rose* (1948)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift a. kräftigem weißem Karton; 19,8 x 30,2 cm
[Bez. Mitte rechts "Tempel d. Rose", unten "Beuys 1948"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 13
- 209 a Rosenkreuz
Titelsignet aus: Johann Valentin Andreae [zugeschr.]: *Allgemeine und General Reformation der gantzen weiten Welt. Beneben der Fama Fraternitatis...* (Kassel 1614)
Q: Wehr 1999, S. 19
- 209 b Freimaurer-Schurz ["Rosenkreuzer-Schurz"] (o. J.)
Velours; 34 x 37 cm
Freimaurer-Museum Bayreuth
Q: Lindner 1976, Tf. 71/S. 131
- 210 a Rosenkreuz
Signet des von Max Heindel begründeten *Rosicrucian Fellowship*
Q: <http://www.rosicrucian.com> [letzter Zugriff 05/2006]
- 210 b "Das Pentagramm, das Symbol für den wiedergeborenen, neuen Menschen"
Signet der Zweimonatsschrift *Pentagramm* des *Lectorium Rosicrucianum*
Q: <http://www.rosenkreuz.de> [letzter Zugriff 05/2006]
- 211 "Der Fünfstern (Pentagramm) in der Rosenblüte"
aus: Gerbert Grohmann: *Die Pflanze. Ein Weg zum Verständnis ihres Wesens*, Bd. 2, (Stuttgart 1951)
Q: Grohmann 1951/1968, S. 40
- 212 Joseph Beuys: *Die Geheimnisse* (1950)
Bleistift a. Makulaturpapier; 14,7 x 16,8 cm
[Bez. unten rechts "JB 50", verso "Beuys 1950 Die Geheimnisse"]
Sammlung Deutsche Bank AG
Q: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991b, Kat. 2/S. 18
- 213 Joseph Beuys: *Kadmon* (1948/1949)
Bleistift m. Spuren farbiger Tinte o. Wasserfarbe auf Papier, montiert a. Packpapier;
29,5 x 28 cm
Sammlung van der Grinten
Q: Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Kat. 8/Tf. 13, S. 132
- 214 "Adam Kadmon"
Darstellung aus der *Jewish Encyclopedia* (o. J.)
Q: Roob 1996, S. 550
- 215 Rudolf Steiner: *Adam Kadmon in Frühlemurien* (1923)
Pastell; 70 x 101 cm
Q: Steiner 1985, S. 22/K 54.21
- 216 a Joseph Beuys: o. T. [*Dieses Lied singen gemeinsam...*] ([1962]/1963/1966)
aus: *Hvedekorn*, Nr. 5, 1966, S. 166
Q: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 23
- 216 b Joseph Beuys: o. T. [*Partitur*] (1962?)
Tinte a. Papier; o. A.
Q: Ausst. Kat. Beuys-Leonardo/München 1999, S. 41
- 217 Joseph Beuys: *C'est la fin de la fin des latins, 1982, 20 mars 11.59* (1982)
Metallschild, emailliert; 8 x 60 cm
Auflagenobjekt, Hrsg. Editions Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris
Q: Schellmann 1992, Nr. 414/S. 317
- 218 Joseph Beuys in der Aktion *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* (1964)
[im Rahmen der *FLUXUS*-Veranstaltung *ACTIONS / AGIT POP / DE-COLLAGE / HAPPENING / EVENTS / ANTIART / L'AUTRISME / ART TOTAL / REFLUXUS / Festival der neuen Kunst*; Auditorium der TU Aachen, 20. 07. 1964]
Photo: Peter Thomann
Q: Schneede 1994, S. 60

- 219 a Joseph Beuys: *Rose für direkte Demokratie* (1973)
 Meßzylinder aus Glas, mit Schriftzug; H. 33,5, Ø 5 cm
 Zertifikat auf bedrucktem Briefbogen; 29,5 x 21 cm
 [Installierter Zustand mit frischer Rose]
 Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 112 [entspr. Schellmann 1992, Nr. 71/S. 103]
- 219 b Joseph Beuys: *ohne die Rose tun wir's nicht* (1972)
 Edition/Plakat; Farboffset auf Karton m. handschriftlichen Text; 80 x 56 cm
 Text: "ohne die Rose tun wir's nicht / da können wir garnicht denken"
 Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 62/S. 111 [Schellmann 1992, Nr. 61/S. 93]
- 219 c Joseph Beuys: *ohne die Rose tun wir's nicht* (1972)
 Bleistift, Filzstift und Stempel auf Karton; 68 x 47,5 cm
 Sammlung Feelisch, Remscheid
 Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 56/S. 129
- 220 a "Emblema XXI: Fac ex mare & foemina circulum, inde quadrangulum, hinc triangulum, fac circulum & habebis lap[idem]"
 aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
 Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 50/S. 81
 [bei Jung 1944/1995, Abb. 60/S. 155 als: "Die Quadratur des Zirkels, die zwei Geschlechter zu einer Ganzheit zusammenfassend", n. M. Maier, *Scrutinium Chymicum* (1687)]
- 220 b Leonardo da Vinci: Proportionsstudie nach Vitruv (um 1492)
 Zeichenstift u. Tinte a. Papier; 34,3 x 24,5 cm
 Q: Seidlitz 1909/o. J., Abb. 94
- 221 a aus: "Die vierzehn Hauptschlüssel der Steinmetzzeichen"
 [Detail: Quadratur u. Triangulatur]
 Q: Schottner 1994, Anlage 17
- 221 b "Ehrenzeichen" eines Steinmetz-Innungsmeisters
 Q: Schottner 1994, Anlage 22
- 222 ab Modell des Planetensystems auf der Basis der fünf 'Platonischen Körper'
 nach Johannes Kepler: *Mysterium cosmographicum...* (Tübingen 1596)
 aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins*
 (Berlin 1934)
 Q: Kükelhaus 1934/1963, Abb. 187/S. 144
- 222 cd "Zwanzigflächner" und "Zwölfflächner"
 [jeweils "nach einem Holzschnitt aus des Luca Pacioli Werk über die 'Göttliche Geometrie']"
 aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins*
 (Berlin 1934)
 Q: Kükelhaus 1934/1963, Abb. 185 u. 186/S. 141 u. S. 143
- 222 e "Der fünfmal gedrehte Würfel im Zwölfflächner"
 [mit eingeschriebenem Pentagramm]
 aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins*
 (Berlin 1934)
 Q: Kükelhaus 1934/1963, Abb. 203/S. 152
- 223 Joseph Beuys: *Geometrische Studie* (1949)
 Karton; o. A.
 Aufnahme des urspr. Zustands; [inzwischen teilw. zerstört in: *Szene aus der Hirschjagd*
 (1961), *Block Beuys*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt]
 Q: Block Beuys 1990, S. 315 / [Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 24/S. 19: *Crystal*,
 1949]
- 224 a Joseph Beuys in der Aktion → : »Hauptstrom« *FLUXUS* (1967)
 [zus. m. Henning Christiansen; Galerie Franz Dahlem, Darmstadt, 20. 03. 1967]
 Photo: Camillo Fischer
 Q: Schneede 1994, Nr. 13/S. 183
- 224 b Joseph Beuys in der Aktion → : »Hauptstrom« *FLUXUS* (1967)
 [zus. m. Henning Christiansen; Galerie Franz Dahlem, Darmstadt, 20. 03. 1967]
 Photo: Camillo Fischer
 Q: Huber 1993, S. 86

- 225 a Eurythmie-Geste ("Geste X: Gliedmassen, Wille, Tat")
aus: Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Zehnter Vortrag: *Formen, die aus der Wesenheit des Menschen ergeben* [(Dornach, 07. 07. 1924)]
Q: Steiner GA 279/1927, S. 174
- 225 b Eurythmie-Geste ("Geste IX, Das Ereignis")
aus: Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Zehnter Vortrag: *Formen, die aus der Wesenheit des Menschen ergeben* [(Dornach, 07. 07. 1924)]
Q: Steiner GA 279/1927, S. 182
- 226 a "Das stählerne Dach"
[Ehrenritual; Mitte: Freimaurer-Gruss mit Hand in Höhe des Kehlkopfes]
Zeichnung v. P. Méjanel, o. A.
Q: Lindner 1976, Tf. 69/S. 127
- 226 b "Das Halszeichen"
[Freimaurer-Geste: Anlegen der Hand an den Kehlkopf]
aus: Jiří Sliva: *F.·M.·. Cartoons* (Maxdorf 1993)
Q: Binder 1988/1995, S. 97
- 227 Steinmetzen-, Steinhauer- und Bildhauer-Innungswappen
Q: Schottner 1994, Anlage 24 [Ausschnitt]
- 228 a Elisabeth Vreede [nach Anweisungen R. Steiners]: Winkel
aus den Skizzen für einzelne Ritualgegenstände und die Logeneinrichtung des Tempels für den ersten und zweiten Grad der erkenntniskultischen Abteilung der Esoterischen Schule
Q: Steiner GA 265/1987, S. 305
- 228 b Elisabeth Vreede [nach Anweisungen R. Steiners]: Hammer
aus den Skizzen für einzelne Ritualgegenstände und die Logeneinrichtung des Tempels für den ersten und zweiten Grad der erkenntniskultischen Abteilung der Esoterischen Schule
Q: Steiner GA 265/1987, S. 308
- 228 c Elisabeth Vreede [nach Anweisungen R. Steiners]: Werkzeug
aus den Skizzen für einzelne Ritualgegenstände und die Logeneinrichtung des Tempels für den ersten und zweiten Grad der erkenntniskultischen Abteilung der Esoterischen Schule
Q: Steiner GA 265/1987, S. 309
- 229 Bildkarten: "Die drei Grade"
Freimaurerische Gebrauchsgraphik, Freimaurer-Museum Bayreuth
Q: Binder 1988/1995, S. 96 [nur Ausg. 1988; fehlt in Ausg. 1995]
- 230 a Joseph Beuys in der Aktion *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* (1964)
[im Rahmen der *FLUXUS*-Veranstaltung *ACTIONS / AGIT POP / DE-COLLAGE / HAPPENING / EVENTS / ANTIART / L'AUTRISME / ART TOTAL / REFLUXUS / Festival der neuen Kunst*]
Auditorium der TU Aachen (20. 07. 1964)
Photo: Heinrich Riebesehl
Q: Schneede 1994, Nr. 4/S. 62
- 230 b-c Joseph Beuys: *Spielkarten (minimale Zeichen)* (1963)
[Verwendung belegt für die Beteiligung an Wolf Vostells Aktion 9 'Nein' Decollagen, Wuppertal, 24. 09. 1963 sowie für *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, Aachen, 20. 07. 1964]
Q: Block Beuys 1997, S. 312/313 [s. a. Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 59]
- 231 "Der Präsident der Vereinigten Staaten Theodore Roosevelt (1858-1919) als Stuhlmeister (1912)"
Q: Binder 1988/1995, S. 80
- 232 a Deutscher Freimaurerschurz (18. Jh.)
Freimaurer-Museum Bayreuth
Q: Binder 1988/1995, S. 155
- 232 b "Alte Rosenkreuzer-Stiche"
Kupferstich; 8,2 x 12,9 cm
aus: Christoph Friedrich Nicolai: *Versuch über die Beschuldigungen, welche dem Tempelherren-Orden gemacht worden...* (Berlin 1782)
Q: Lindner 1976, Tf. 89/S. 165

- 232 c "Abriß der Meister-Loge (unrichtig)"
Kupferstich [nach einem Tapis]; 10,8 x 16,1 cm
aus: *L'Ordre des Francs-Maçons trahi, et le secret des mopses révélé* (Amsterdam 1745)
Q: Lindner 1976, Tf. 26/S. 59
- 232 d "'Wahrhaffter' Abriß der Loge bey Aufnahme eines Meisters"
Kupferstich [nach einem Tapis]; 12,8 x 22,8 cm
aus: *L'Ordre des Francs-Maçons trahi, et le secret des mopses révélé* (Amsterdam 1745)
Q: Lindner 1976, Tf. 27/S. 61
- 232 e "'Wahrhaffter' Abriß der Loge bey Aufnahme eines Lehrlings oder Gesellen"
Kupferstich [nach einem Tapis]; 13 x 23 cm
aus: *L'Ordre des Francs-Maçons trahi, et le secret des mopses révélé* (Amsterdam 1745)
Q: Lindner 1976, Tf. 25/S. 57
- 232 f "Abriß der Lehrlings-Loge"
Kupferstich [nach einem Tapis]; 8,7 x 15,3 cm
aus: *Maurerisches Handbuch...* (Leipzig 1921)
Q: Lindner 1976, Tf. 29/S. 65
- 232 g "Deutscher Logenteppich ["Tapis"] mit freimaurerischen Symbolen" (ca. 1760/1770)
Freimaurer-Museum Bayreuth
Q: Binder 1988/1995, S. 81
- 232 h Kompilat aus den Bildern dreier Lehrteppiche
[fehlerhafte Darst. mit vertauschten Himmelsrichtungen]
aus: Johannes Christoph von Woellner: *Der Signatstern, oder die enthüllten sämtlichen sieben Grade u. Geheimnisse der mystischen Freimaurerei, nebst dem Orden der Magus od. Ritter d. Lichte; mit allen geheimen Schriftzeichen, myteriösen Ceremonien, wundervollen Operationen u. s. w. für Maurer und die es nicht sind*, Stuttgart 1866, Bd. I
Q: Woellner 1866/1979a, Tf. 1/o. P. [S. 353]
- 232 i Schautafel mit freimaurerischen Zeichen
aus: Johannes Christoph von Woellner: *Der Signatstern, oder die enthüllten sämtlichen sieben Grade u. Geheimnisse der mystischen Freimaurerei, nebst dem Orden der Magus od. Ritter d. Lichte; mit allen geheimen Schriftzeichen, myteriösen Ceremonien, wundervollen Operationen u. s. w. für Maurer und die es nicht sind*, Stuttgart 1866, Bd. II
Q: Woellner 1866/1979b, Tf. III/o. P. [S. 320]
- 232 j Schautafel mit freimaurerischen Zeichen
aus: Johannes Christoph von Woellner: *Der Signatstern, oder die enthüllten sämtlichen sieben Grade u. Geheimnisse der mystischen Freimaurerei, nebst dem Orden der Magus od. Ritter d. Lichte; mit allen geheimen Schriftzeichen, myteriösen Ceremonien, wundervollen Operationen u. s. w. für Maurer und die es nicht sind*, Stuttgart 1866, Bd. II
Q: Woellner 1866/1979b, Tf. IB/o. P. [S. 317]
- 232 k "Werkleute am Bau"
Kupferstich; 8,9 x 15,1 cm
aus: *Gründliche Nachricht von den Frey-Maurern...* (Frankfurt 1738)
Q: Lindner 1976, Tf. 114/S. 221 [b. Lennhoff 1929/1981, o. N./o. P. (Tafelteil) als "Titelblatt zur deutschen Ausgabe der Andersonschen Konstitution 1762"]
- 232 l "Freimaurer, geformt aus den Materialien seiner Loge"
[A Free Mason Formed Out of the Materials of his Lodge]
aus: Alexander Slade: *The Freemason Examined* (London 1754)
Q: Lindner 1976, Frontispiz zu Kap. III / Roob 1996, S. 62
- 232 m "Beamtenabzeichen: Altstuhlmeister (sogen. 'Pythagoras')"
aus: *Ritualkunde I* (Hamburg 1971)
Q: Binder 1988/1995, S. 150
- 233 Satz des Pythagoras ("Offenbarung des rechtwinkligen Dreiecks")
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, S. 81
- 234 a Winkelsumme im Dreieck (Bild für die innere Anschauung)
aus: Rudolf Steiner: *Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanisch-nordischen Mythologie*, Dritter Vortrag (Kristiania, 09. 06. 1910)
Q: Steiner GA 121/1962, S. 53

- 234 b Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnung zum Vortrag v. 12. 02. 1922
Kreide auf schwarzer Pappe; ca. 100 x 150 cm
Q: Kugler 1999, Abb. 21/S. 67 [Vt. enth. in: GA-Nr. 210]
- 235 a "Fünfeck mit eingeschriebenem Sternfünfeck und Pentagramm"
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, S. 102
- 235 b Fünfeck und Pentagramm in der Natur ("Fülle des Fünfecks")
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, S. 107
- 235 c Fünfeck und Pentagramm in der Geometrie ("Fülle des Fünfecks")
aus: Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins* (Berlin 1934)
Q: Kükelhaus 1934/1963, S. 108
- 236 "Pentagramm als Urphänomen"
aus: George Adams: *Strahlende Weltgestaltung* (Dornach 1934/1965)
Q: Adams 1934/1965, Abb. 100/S. 292
- 237 "Zusammengesetztes Blatt" [Spiralsymmetrie]
aus: Werner Schüpbach: *Pflanzengeometrie* (Bern 1944)
Q: Schüpbach 1944, Titel u. Fig. 27/S. 69
- 238 "das ursprüngliche maszwerk"
[Satz des Pythagoras; Winkelsatz des Euklid; Progression zu "pentagon / pentagramm / rose"]
aus: Rudolf Pannwitz: *Kosmos Atheos I.II.* (München 1926)
Q: Pannwitz 1926, Falttafel im Anhang
- 239 a Erwin Heerich: *Rose in einem Pentagramm* (1950)
Bleistift u. Wasserfarbe; 16,8 x 14,9 cm
Q: Ausst. Kat. Mataré/Berlin et al. 1979, Abb. 223/S. 147
- 239 b Erwin Heerich: *Pflanze in einem Pentagramm* (1950)
Bleistift u. Wasserfarbe; 15,3 x 14,6 cm
Q: Ausst. Kat. Mataré/Berlin et al. 1979, Abb. 225/S. 147
- 240 a Joseph Beuys: *Tulipidendron lyriofoium* (1948)
Wasserfarbe u. Bleistift a. Schreibpapier; 21 x 29,6 cm
[Bez. recto unten: "JB"; verso unten "J.B. 1948"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 3
- 240 b Joseph Beuys: *Lady's cloak* (1948)
[aus: *The secret block for a secret person in Ireland*]
Bleistift u. Wasserfarbe a. leichtem Zeichenpapier; 34,3 x 25,2 cm
[Bez. recto oben links "J. Beuys" u. unten links "JB", verso Mitte "1948"]
Sammlung Marx
Q: Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996, SB 4
- 241 "Hauptsymbol der Lehre" ("Enneagramm") nach Georgij Iwanowitsch Gurdjief
aus: Peter D. Ouspensky: *Auf der Suche nach dem Wunderbaren* (Bern/München/Wien 1966/1978)
Q: Ouspensky 1966/1978, Fig. 44/S. 421 [s. a. Roob 1996, S. 656, n. d. Ausg. Bern et al. 1988]
- 242 "Entwicklung der Menschheit in Relation zu den Ausstrahlungspunkten der Erdkräfte (Afrika, Asien, Europa)"
aus: Rudolf Steiner: *Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanisch-nordischen Mythologie*, Vierter Vortrag (Kristiania, 10. 06. 1910)
Q: Steiner GA 121/1962, S. 74
- 243 Joseph Beuys: o. T. [gegen die amerikanischen Geheimbünde zum Zwecke politischer Macht] (1967)
Bleistift, Ölfarbe u. Fett auf Papier; 20,8 x 29,3 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Tf. 135/S. 220

- 244 'Schlussbild' aus Joseph Beuys' Aktion *Eurasia Sibirische Symphonie 1963, 32. Satz (Eurasia) Fluxus* (1966)
Galleri 101, Kopenhagen (15. 10. 1966)
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 107
- 245 Joseph Beuys: *34 Grad Filzwinkel-Farbwinkel* (1965)
Filz auf Trägermaterial, Farbpigment, Schwefel; 1,06 x 0,67 cm
Q: Block Beuys 1990, S. 79
- 246 Nam June Paik: *TV Buddha* (1974)
Buddhastatue, Monitor, Kamera; o. A.
Stedelijk Museum Amsterdam
Q: Decker 1988, Abb. 32/S. 74
- 247 Joseph Beuys: *Der Lehrer von John Cage* (1959)
Wasserfarbe, Goldbronze u. Lack a. dünnem weißem Karton, auf gelblichen Zeichenkarton geklebt [Abb. o. Trägerkarton]; 17,6 x 9,7 cm
[Bez. verso "1959 Der Lehrer von John Cage"]
Slg. Hans und Franz-Joseph van der Grinten
Q: Grinten/Grinten 1975, Nr. 81/Abb. S. 52
- 248 a "Der Kausalkörper des Durchschnitts-Menschen"
aus: Charles W. Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt* (Grafing 1964/1999; Ea.: London 1902)
[s. a. DAbb. 302b u. DAbb. 641d]
Q: Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. VII
- 248 b "Der Durchschnittsmensch"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
[s. a. DAbb. 302a]
Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 65
- 248 c "Aurisches [Ei]"
aus: Rudolf Steiner: *Grundelemente der Esoterik. Notizen von einem esoterischen Lehrgang in Form von einunddreißig Vorträgen* (Dornach 3:1987), Vortrag x (Berlin, 05. 10. 1905)
Q: Steiner GA 93a/1987, S. 75
- 249 Kuhkopf, am 11. 03. 1963 aufgehängt von Nam June Paik
am Eingang zur Ausstellung *Nam June Paik. Exposition of Music*, Galerie Parnass, Wuppertal (11. 03. – 20. 03. 1963)
Q: Wick 1976, S. 216
- 250 Joseph Beuys in der Aktion *Sibirische Symphonie 1. Satz* (02. 02. 1963)
im Rahmen des *FESTUM FLUXORUM. FLUXUS. MUSIK UND ANTIMUSIK. DAS INSTRUMENTALE THEATER* (Kunstakademie Düsseldorf, 02. 02.-03. 02. 1963)
Photo: Manfred Leve
Q: Schneede 1994, Nr. 1/S. 30 (unten)
- 251 Hermann Nitsch: *MANIFEST das lamm* (1964)
[Flugblatt mit Photographien aus der 6. aktion, Wien, 23. 06. 1964]
Q: Nitsch 1979, S. 76
- 252 a Hermann Nitsch: *Reliktmontage* (1962)
o. A. [Farbe, Tuch, Blut a. Rupfen]; 105 x 84 cm
Q: Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 64
- 252 b Hermann Nitsch: *Reliktmontage* (o. J. /[ca. 1963])
o. A. [Farbe, Tuch, Blut, Fett, Monatsbinde, Photographie u. Textausschnitt a. Rupfen]; o. A. [Detail]
Q: Nitsch 1979, S. 146
- 252 c Hermann Nitsch: *Reliktmontage* (1963)
o. A. [Photographie, Monatsbinden, Blut, Farbe, Wachs? a. Rupfen]; 105 x 84 cm
Q: Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 66
- 253 Joseph Beuys: *Zu: DER CHEF* (1964)
Leinen, Blut, bemaltes Leinen, Blech, Leim, Wachs, Hasenpfote; 70,5 x 54,5 x 9cm
Sammlung van der Grinten
Q: Schneede 1994, S. 73

- 254 Hermann Nitsch: *Wachsbild* (1960)
o. A. [Wachs u. Farbe auf Karton?]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983, S. 61
- 255 Daniel Spoerri: *Catalogue tabu* (1961)
Brote u. Abfall, montiert a. Holzplatte; 62 x 62 x 13,5 cm
Ehem. Sammlung Hahn/Köln; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
Q: Ausst. Kat. Objekte/Köln 1997, Kat. 116/S. 97
- 256 Daniel Spoerri: o. T. (1970)
Plakat für die *Eat Art Gallery*
Q: Violand-Hobi 1998, S. 59
- 257 a Ouroboros-Darstellung auf einer Abraxas-Gemme
aus: Johannes Macarius: *Abraxas en Apistopistus* (Antwerpen 1657)
Q: Roob 1996, S. 424
- 257 b Ouroboros-Darstellung aus Westafrika [n. d.]
Q: Cooper 1978/2004, S. 294
- 258 Daniel Spoerri [u. a.]: *Der Koffer* (1961)
Neun von Spoerri in einem Koffer zusammengestellte Arbeiten (Arman, César, Deschamps, Dufrière, Rauschenberg, Raysse, Saint Phalle, Spoerri, Tinguely, Villeglé)
Privatsammlung
Q: Violand-Hobi 1998, Kat. 14/S. 37
- 259 Joseph Beuys: *Vitrine* (1951/1963)
Verschiedene Gegenstände, Fragmente u. Materialien, geklebt, verschnürt u. mit Ölfarbe bemalt in Zinkblechkasten; 55,8 x 54,5 x 16,2 cm
Sammlung Etzold, Städtisches Museum Abteiberg/Mönchengladbach
Q: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 32/S. 155
- 260 Joseph Beuys: *Objekt mit Hasenfell* (1963)
Karton, Ölfarbe, Holz, Kupferdraht, Bindfaden, Hasenfell in Zinkblechkasten;
96 x 64,5 x 20,5 cm
[Bez. recto unten rechts "Beuys 63"]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 35/S. 154
- 261 a Daniel Spoerri: *conserves de la magie à la noix (Zimtzauber-Konserven)* (1966/1967)
Verschiedene Materialien u. Maße
Museum Morsbroich, Leverkusen
Q: Violant-Hobi 1998, Kat. 26/S. 55
- 261 b Daniel Spoerri: *conserves de la magie à la noix (Zimtzauber-Konserven)* (1966/1967)
Verschiedene Materialien u. Maße
Präsentation in Spoerri's 'archeologikon museon', Symi
Q: Violant-Hobi 1998, S. 54
- 261 c Daniel Spoerri: *objet 19 (couteau-peigne ou peigne-couteau)* (1967)
aus: *conserves de la magie à la noix* (Paris 1967)
Q: Spoerri 1967/1972a, S. 70
- 261 d Daniel Spoerri: *Objekt 19 (Messerkamm oder Kammesser)* (1967)
aus: *Dokumente – Documents – Documenti zur Krims-Krams-Magie. 25 Objets de la magie à la noix / Zimtzauberkonserven* (Hamburg 1971)
Q: Spoerri 1971, S. 40/41
- 262 a Joseph Beuys: *Magische Handlung* (1959)
Küchenmesser, mit Heftpflaster verbunden; o. A.
[Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Raum 5/Vitrine 5]
Q: Block Beuys 1990, S. 190/191, S. 191
- 262 b Joseph Beuys: *Crying Magic Milkbottle* (1967)
Kinderspielzeug; o. A.
[Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Raum 5/Vitrine 7]
Q: Block Beuys 1990, S. 206

- 263 Daniel Spoerri: *Santo Grappa* (1969/1970)
Bronze; 170 x 50 x 50 cm
Kunstmuseum Solothurn
[lt. Angabe in Quelle; die Photographie dürfte jedoch die der Bronze zu Grunde liegende Objekt-Assemblage zeigen]
Q: Violant-Hobi 1998, Abb. 59/S. 92
- 264 Arman [Fernandez]: *Fétiche à Clous* (1963)
Revolver, verschweisst; 55 x 30 x 29 cm
Städtische Kunsthalle Mannheim
Q: Ausst. Kat. Arman/Paris 1998, S. 94
- 265 Nagelfetisch
Vili, Zaïre (19. Jh.)
Q: Bilanz 1989, Nr. 241
- 266 Günter Uecker: *Kopf (Holzkopf, benagelt)* (1955/1956)
Nägel auf Holz; H. 60 cm, Ø 40 cm
Q: Honisch/Haedecke 1983, Nr. 1/S. 169
- 267 Günter Uecker: *TV auf Tisch* (1963)
Holz, TV-Apparat, Nägel, Leim; 118 x 80 x 80 cm
[Bez. auf der Tischplatte "Uecker 63"]
Q: Honisch/Haedecke 1983, Nr. 348/S. 194
- 268 Horst Egon Kalinowski: *Idole oubliée (Tableau-châsse)* (1958)
o. A.; 120 x 85 x 15 cm
Q: Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, Abb. IV/S. 10
- 269 Horst Egon Kalinowski: *Tambour d'âmes (Caisson)* (1960)
o. A.; 120 x 85 x 15/20 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, Abb. V/S. 11
- 270 Horst Egon Kalinowski: *Golgatha* (1969)
Leder auf Holz; 60 x 52 x 104 cm u. 203 x 30 x 32 cm
[links; hier abgeb. zus. mit *Étendard* (1971)]
Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, S. 49
- 271 Horst Egon Kalinowski: *Message secret* (1972)
[2. v. rechts; hier als Teil d. Gruppe *4 Termes*, 1972-1977]
Leder auf Holz; 10,5 x 10 x 74 cm
Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982, S. 57
- 272 Pier Paolo Calzolari: *2000 lunghi anni lontano da casa* (1968-1969)
Blech u. Blei; o. A.
Q: Celant 1969b, S. 124
- 273 Gilberto Zorio: o. T. (1968)
Kupfersulphat, Blei, Salzsäure; o. A.
Q: Celant 1969b, S. 186
- 274 a Gilberto Zorio: *Per purificare le parole* (1969)
o. A.; Photo: Paolo Mussat Sator
Q: Ausst. Kat. Arte Povera/München 1991, Nr. 42/o. P. (S. 58)
- 274 b Gilberto Zorio: *Per purificare le parole* (1980)
Installation Galerie Jean Bernier, Athen
Q: Ausst. Kat. Zorio/Paris 1986, S. 87
- 274 c Gilberto Zorio: *Per purificare le parole* (1980)
Installation Galerie Salvatore Ala, Mailand
Q: Ausst. Kat. Zorio/Paris 1986, S. 87
- 275 a Mario Merz: *Sit in* (1968)
Wachs, Neonschrift, Kabel; 4,6 x 2 x 2,5 cm [?]
Q: Celant 1969b, S. 39
- 275 b Mario Merz: *Che fare?* (1968)
Pfanne, Wachs, Neonschrift; 15 x 45 x 18 cm
Q: Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, Kat. 157/S. 247

- 276 Joseph Beuys: *ö ö* (1972-1981)
 [Objektrelikt aus dem *FIU*-Büro auf der *documenta 5*, 1972]
 Holzkiste, mit weißer Ölfarbe gestrichen, Neonbuchstaben, vier Transformatorenkästen, gestapelt u. mit Draht zusammengebunden, daran Blechschild mit brauner Ölfarbe, Schaltbild, gerahmt; 41,5 x 325 x 29 cm (Holzkiste), ca. 113 x 60 x 30 cm (Transformatorenkästen), 42 x 50,5 cm (Schaltbild)
 Sammlung Ludwig Rinn
 [Detail]
 Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 45/S. 98
- 277 Jannis Kounellis: *o. T.* (1972)
 Photographie des Künstlers mit vergoldeten Lippen; o. A.
 [Urspr. im Rahmen der Performance-Installation *o. T.*, gezeigt im Rahmen der *Incontri internazionali d'arte*, Rom 1972; vgl. Moure 2001, S. 115]
 Photo: Claudio Abate
 Privatsammlung
 Q: Moure 2001, S. 113
- 278 Jannis Kounellis: *o. T.* (1971)
 Perforierte Stahlrohre, Gasflammen; 10,2 x 100,4 x 1,9 cm
 Slg. Galerie Tanit, München
 Q: Moure 2001, S. 47
- 279 Yves Klein: *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959)
 Bodeninstallation mit Buchstaben aus Blattgold [Namenszug "Yves Klein"]
 Aufnahme aus der Gruppenausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision* im Hessenhuis, Antwerpen, 17. 03. 1959
 [Schreibweise d. Titels folgt derjenigen des Künstlers auf den Zertifikaten bzw. "Quittungen" zur Transaktion]
 Q: Stich 1995, S. 154
- 280 a Jannis Kounellis: *o. T. (fuochi)* (1969)
 Metallhaken, Metallstangen, Gasbrenner; o. A. [Maße abhängig von der Installation]
 Installation in der Galerie Alexandre Iolas, Paris 1969
 Q: Bätzner 2000, S. 178
- 280 b Jannis Kounellis: *o. T.* (1969)
 Brennende Trockenspiritus-Stücke; o. A. [Maße u. Anzahl variabel abhängig von der Installation]
 Installation im Atelier des Künstlers, 1969
 Q: Bätzner 2000, S. 187
- 281 a Yves Klein: *Feuerwand* und *Feuersäule* (1961)
 o. A. [Stahlrohre, Gasflamme]; o. A. [ca. 175 x 200 cm (Wand), H. ca. 3 m (Säule)]
 Installation im Garten des Museum Haus Lange, Krefeld
 Aufnahme aus der Einzelausstellung des Künstlers 1961
 Q: Stich 1995, S. 224
- 281 b Yves Klein: *o. T.* (1961)
 Rauchspuren auf Leinwand; 70 x 100 cm
 "Feuerbild"; Brandspuren abgenommen von der *Feuerwand* und der *Feuersäule* in Krefeld 1961 [vgl. DAbb. 281a]
 Q: Stich 1995, Kat. 96/S. 225
- 282 Jannis Kounellis: *o. T. (Carboniera)* (1967)
 Stahl, Kohle; 28 x 155 x 125 cm
 Privatsammlung
 Q: Moure 2001, S. 245
- 283 Jannis Kounellis: *o. T. (Ciminiera)* (1976)
 Steinofen, gemauert, Rauchspuren an Wand u. Decke; 440 x 88 x 99 cm
 Sammlung Crex, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen
 Q: Moure 2001, S. 184

- 284 a Jannis Kounellis: o. T. (1973)
Performance-Installation in der Galerie La Salta, Rom 1973
Der Künstler sitzt, das Gesicht mit einer Gipsmaske bedeckt, an einem Tisch mit Fragmenten eines Gipsgusses (Kopie einer antiken Apollo-Statue) u. einem ausgestopften Raben, während ein Flötist Passagen aus einer Komposition von Mozart spielt; Tisch:
70 x 200 x 70 cm
Q: Moure 2001, S. 98
- 284 b Jannis Kounellis: o. T. (1973-1977)
Tisch mit Gipsfragmenten u. ausgestopftem Raben aus der Performance-Installation o. T., 1973 [vgl. DAbb. 284a]
1977 Gipse gelb bemalt
Q: Moure 2001, S. 99
- 285 'nigredo' ["Einem Raben ich ähnlich bin, wenn vierzehn Tage verflossen hin"]
aus: Daniel Stolcius von Stolcenberg: *Viridarium chymicum* (Frankfurt 1624)
Q: Roob 1996, S. 197
- 286 "Marter der Metalle"
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Ausg. London, um 1600)
Q: Roob 1996, S. 211
- 287 Joseph Beuys: *Hörner* (1961)
Hörner, Metall, Kunststoff, Schläuche, rote Flüssigkeit; H. 145 cm
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 250/Tf. 103
- 288 Martial Raysse: *Transfusion sanguine* (1962)
Assemblage [u. a. Plastikflaschen- u. Schläuche, Flüssigkeit]; 63,5 x 50,5 x 10 cm
[zerstört; ehem. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich]
Q: Rotzler 1972, S. 115
- 289 Martial Raysse: *Super marché magie multicolore* (1960)
Plastikschüssel u. -flaschen, Folie; 195 x 40 x 30 cm
Musée de Toulon
Q: Ausst. Kat. Nouveaux Réalistes/Paris 1986, Kat. 60/S. 170
- 290 Joseph Beuys: *Fontana-Zinnober* (1966)
Dreiteilig, Bleistift a. perforiertem, farbigem Papier; 14,8 x 31,9 cm
Sammlung Klüser, München
Q: Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, Tf. 132/S. 218
- 291 Lucio Fontana: *Concetto spaziale* (1951-1952)
Öl a. Papier, auf Leinwand aufgezogen; 80 x 80 cm
Musée Nationale d'Art Moderne, Paris
Q: Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, Kat. 56/S. 96
- 292 Lucio Fontana: *Concetto spaziale* (1960)
Öl auf Leinwand; 200 x 200 cm
Privatsammlung Mailand
Q: Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, Kat. 58/S. 98
- 293 Lucio Fontana *Concetto spaziale, Attese* (1965)
Idropittura auf Leinwand; 81 x 65 cm
Privatsammlung, Mailand
Q: Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996, 148/S. 190
- 294 Porträt Lucio Fontana (o. J.)
Photographie; o. A.
aus: *ZERO 3*, Hrsg. Otto Piene/Heinz Mack, Düsseldorf 1961
Q: Abb. in Mack/Piene 1961/1973, S. 82
- 295 Antoni Tàpies: *Mystisches Selbstbildnis* (1947)
Tinte auf Papier; 48 x 34 cm
Slg. Dr. Friedrich Herlt, Weiden
Q: Catoir 1987/1997, S. 39
- 296 Antoni Tàpies: *Porta metàl.lica i violí* (1956)
Metallrolladen, Violine; 200 x 150 x 15 cm
Collección Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
Q: Ausst. Kat. Tàpies/Frankfurt 1993, Kat. 21/S. 57

- 297 Antoni Tàpies: *Auseinandergefaltete Kartonschachtel* (1960)
Karton a. Leinwand; 128 x 85 cm
Privatsammlung, Barcelona
Q: Catoir 1987/1997, Tf. IV
- 298 Joseph Beuys: o. T. (1962)
Ölfarbe ("Braunkreuz") a. Papier a. Untersatz; 65,5 x 50 cm
Sammlung Josef W. Fröhlich, Stuttgart
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 304/Tf. 181
- 299 Yves Klein: o. T. (*Triptychon*) (1960)
Dreiteilig, bestehend aus:
o. T. (*Monochrom Blau*) (1960)
Pigment in Kunstharz auf Leinwand a. Karton; 199 x 153 cm; [IKB 75]
o. T. (*Monogold*) (1960)
Blattgold auf Karton; 199 x 153 cm; [MG 17]
Grande monopink (1960)
Pigment in Kunstharz auf Leinwand a. Karton; 199 x 153 cm
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek
Q: Stich 1995, Kat. 115/S. 198/199
- 300 "1.3.7 u. 10 Aspekte Gottes u. des Menschen"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 255 (Diagramm 11)
- 301 a Yves Klein: o. T. (*Anthropometrie*) (1961)
Pigment in Kunstharz auf Papier auf Leinwand; 153 x 209 cm; [ANT 63]
Privatsammlung
Q: Stich 1995, Kat. 83/S. 180
- 301 b Yves Klein: o. T. (*Schweiß Tuch-Anthropometrie*) (1961)
Pigment in Kunstharz auf ungespanntem Stoff; 113 x 54 cm; [ANT SU 6]
Privatsammlung
Q: Stich 1995, Kat. 86/S. 181
- 301 c Yves Klein: *Vampire* (1961)
Pigment in Kunstharz auf ungespanntem Stoff; 140 x 94 cm; [ANT SU 20]
Privatsammlung
Q: Stich 1995, Kat. 87/S. 184
- 302 a "Der naturgemäß geschulte Hellseher"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
[s. a. DAbb. 248b]
Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 66
- 302 b "Der Mentalkörper des Durchschnitts-Menschen"
aus: Charles W. Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt* (Grafing 1964/1999; Ea.: London 1902)
[s. a. DAbb. 248a u. DAbb. 641d]
Q: Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. VIII
- 303 Roberto Matta Echaurren: *Altar für den 'Seigneur de Gravit ' (1947)*
Mischtechnik; Maße unbek.
Installation in der Ausst. , Galerie Maeght/Paris
Q: Alexandrian 1969/1989, S. 192
- 304 a Yves Klein [u. Harry Shunk]: o. T. (1960)
[(Selbst-)Porträt in Betrachtung des schwebenden *Globe terrestre bleu*]
o. A.; Photographie [bearb.]: Harry Shunk
Q: Stich 1995, S. 220
- 304 b Yves Klein [u. Harry Shunk]: o. T. (1960)
[(Selbst-)Porträt, eine Flamme haltend]
o. A.; Photographie [bearb.]: Harry Shunk
Q: Stich 1995, S. 221

- 305 "Les Grands Transparents"
 aus: André Breton: *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* (1942)
 unter Verwendung des *Emblema I* ("Portavit eum ventrus in ventre suo") aus Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618) und David Hare: *Hidden fundamental* (Photobrûlage, o. J.)
 Q: Breton 1942/1988, S. 22
- 306 a Yves Klein [u. Harry Shunk]: *Sprung in die Leere* (1960)
 ["Le peintre de l'espace se jette dans le vide!"]
 Photographie [bearb.]: Harry Shunk; o. A.
 Version mit Zug u. Fahrradfahrer; entsprechend der im Zeitungsprojekt *Dimanche. Le journal d'un seul jour* (27. 11. 1960) veröffentlichten Version
 Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 63
- 306 b Yves Klein, im Sprung fotografiert von Harry Shunk (1960)
 Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 66
- 307 a "Fliegender Mönch" (Shaolin-Mönch)
 [Darstellung aus einer Demonstration verschiedener Kampfpositionen]
 Q: Shaolin Wheel of Life, <http://www.wheeloflife.co.uk> [letzter Zugriff 05/2006]
- 307 b "Yogisches Fliegen"
 Demonstriert von Mitgliedern des Zentrums für Transzendente Meditation, Tel Aviv (2002)
 Q: *Time Magazine*, 23. 07. 2002, online-Ausgabe,
<http://www.time.com/time/potw/20020726/5.html> [letzter Zugriff 05/2006]
- 308 "Levitation eines Heiligen, von dem spanischen Maler Murillo dargestellt"
 [Ausschnitt aus dem Gemälde von Bartolomé Esteban Murillo: *La cuisine des anges* (1646); Öl auf Leinwand; 450 x 180 cm; Louvre, Paris]
 aus: Hans Bender: *Unser sechster Sinn. Hellsehen, Telepathie, Spuk* (Reinbek b. Hamburg 3:1973)
 Q: Bender 1971/1973, S. 20
- 309 a "Die himmlischen Hierarchien"
 Bildhandschrift, 12. Jh.
 Q: Roob 1996, S. 283
- 309 b Die Ordnung der Sphären
 Eintritt der Seele von der göttlichen Einheit in die Vielfalt [der Schöpfung] - Rückkehr der Seele von der [weltlichen] Unvollkommenheit zur Vollkommenheit
 aus: Robert Fludd: *Philosophia sacra* (Frankfurt 1626)
 Q: Roob 1996, S. 282
- 310 a "Die sieben Welten"
 aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
 Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 54 (Diagramm 2)
- 310 b "Die Zusammensetzung der Erde"
 aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
 Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 509 (Diagramm 18)
- 311 ab "Die Komponenten des Makrokosmos" und "Die Komponenten des Mikrokosmos"
 aus: Robert Fludd: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, Bd. 1 (Oppenheim 1617)
 Q: Roob 1996, S. 45
- 311 c "Die Einheit der Prinzipien im Makrokosmos"
 aus: Robert Fludd: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, Bd. 1 (Oppenheim 1617)
 Q: Roob 1996, S. 46
- 312 "Der okkulte Weltplan"
Grundelemente der Esoterik. Notizen von einem esoterischen Lehrgang in Form von einunddreißig Vorträgen (Dornach 3:1987), Vortrag V (Berlin, 30. 09. 1905)
 Q: Steiner GA 93a/1987, S. 47

- 313 a Ausgießungen des Logos und Kräfte im okkulten Weltplan
aus: Charles W. Leadbeater: *Die Chakras* (Freiburg 1965/1988; Ea.: Adyar 1927)
Q: Leadbeater 1927/1965/1988, Abb. 3/S. 22
- 313 b "Stab Brahmas und Merkurstab"
aus: Charles Leadbeater: *Die Chakras* (Freiburg 1965/1988; Ea.: Adyar 1927)
Q: Leadbeater 1927/1965/1988, Abb. 4/S. 24
- 314 a "Wie oben, so unten"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 410a (Diagramm D)
- 314 b "Die sieben Schöpfungstage"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
Q: Heindel 1909/1947/1973, S. 413 (Diagramm 15)
- 315 "Der philosophische Merkur"
aus: Daniel Stolcius von Stolzenberg: *Viridarium chymicum* (Frankfurt 1624)
[entspr. den im von M. Maier im *Tripus aureus* den *Zwölf Schlüsseln des Basilus Valentinus* zugeordneten Blättern, s. Klossowski de Rola 1988, Nr. 96/S. 120]
Q: Roob 1996, S. 409
- 316 "Die Silberschnur"
aus: Max Heindel: *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft* (Darmstadt 1973; Ea.: Oceanside 1909)
Q: Heindel 1909/1947/1973, Diagramm 5a/S. 98
- 317 "Okkulte Schrift"
[a: Wirbel (Universale Figur für Wandlung) b: Zeichen des Krebses c: Pentagramm]
aus: Rudolf Steiner: *Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft* (Dornach 2:1989); Zyklus: *Der Erkenntnispfad und seine Stufen*, Erster Vortrag: Der rosenkreuzerische Geistesweg (Berlin, 20. 10. 1906)
Q: Steiner GA 96/1989, S. 148
- 318 "Yves Klein und Modell bei der Anfertigung eines Anthropometrie-Abdrucks in Kleins Wohnung, Paris 1960"
Q: Stich 1995, S. 178
- 319 Handschuhe für das freimaurerische Ritual (19. Jh.)
Q: Ausst. Kat. Geheime Gesellschaft/Weimar 2002, Kat. 8-15/S. 241
- 320 ab Einladungskarte zur Hochzeit von Yves Klein und Rotraut Uecker am 21. 01. 1962
[Aussenseite der Faltkarte]
Q: Ausst. Kat. Klein/Houston, S. 327
- 321 Joseph Beuys: *Yves Klein-Inserat* (1963)
Gips auf Zeitungspapier; 36,2 x 46,7 x 3,4 cm
Sammlung van der Grinten
Q: Museum Moyland 1997, S. 197
- 322 Joseph Beuys: o. T (*Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein 1962*) (o. J./[1962?])
[teilweise zerstört]
Bleistift, Kohle, weiße Ölfarbe auf braunem Papier, Ränder unregelmäßig geschnitten, am oberen Rand u. in der Mitte kleine Papierstücke aufgeklebt; o. A. [ca. 100 x 200 cm]
Sammlung van der Grinten
Q: Museum Moyland 1997, S. 281
- 323 Yves Klein bei der Fertigstellung und Inauguration von *La Tombe – Ce-gît l'espace* (1960) am 30. 03. 1960
[s. a. DAbb. 91]
Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 214
- 324 ab aus: Anselm Kiefer: *Besetzungen* (1969)
Photographie u. Collage; o. A.
Abschlussarbeit an der Kunstakademie Karlsruhe 1969 / Beitrag für die Zeitschrift *interfunktionen*, Nr. 12, 1975 (o. P.)
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, S. 15

- 325 a aus: Anselm Kiefer: *Du bist Maler* (1969)
 Titelblatt; Photographie u. Tinte a. Papier; 25 x 19 cm
 [Buch: 220 Seiten; Tinte, Originalphotographien u. Illustriertenphotos a. Papier;
 25 x 19 x 1[0?] cm]
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 62
- 325 b aus: Anselm Kiefer: *Du bist Maler* (1969)
 Bl. 50/51; Photographie u. Tinte a. Papier; 25 x 19 cm
 [Buch: 220 Seiten; Tinte, Originalphotographien u. Illustriertenphotos a. Papier;
 25 x 19 x 1[0?] cm]
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 66
- 326 aus: Anselm Kiefer: *Heroische Sinnbilder (symboles héroïques)* (1969)
 Blatt 24/25; Photographie u. Aquarell a. Papier; je 66 x 50 cm
 [Buch: 46 Seiten; Aquarell, Graphit, Originalphotographien u. Illustriertenphotos, Postkarten
 u. Leinwandstreifen a. Karton; 66 x 50 x 8,5 cm]
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 88/89
- 327 Joseph Beuys in *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (1970)
 Aktion (zus. m. Henning Christiansen), 26. 08. – 30. 08. 1970, Edinburg Collge of Art,
 Edinburgh
 'Schlussbild' der Aktion; Photo: Ute Klophaus
 Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 313/S. 194
- 328 Anselm Kiefer: *Parsifal I* (1973)
 Öl. Blut u. Papier auf Leinwand; 307 x 435,5 cm
 [Teil (Mitte) des Triptychons *Parsifal III, I, IV* (1973)]
 Fondation Beyeler, Riehen b. Basel
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, Kat. 3, S. 42/43
- 329 Anselm Kiefer: *Deutschlands Geisteshelden* (1973)
 Öl u. Kohle auf Rupfen; 307 x 682 cm
 Slg. Barbara u. Eugene Schwartz, New York
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 10, S. 28/29
- 330 a aus: Anselm Kiefer: *Für Genet* (1969)
 Bl. 16/17; Photographie u. Graphit a. Karton; je 69 x 50 cm
 [Buch: 24 Seiten; Aquarell a. Papier, Graphit, Originalphotographien, Frauenhaar u.
 Leinwandstreifen a. Karton; 69 x 50 x 8 cm]
 [Ursprünglicher Zustand]
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 16/17
- 330 b aus: Anselm Kiefer: *Für Genet* (1969)
 Bl. 16/17; Photographie u. Graphit a. Karton; je 69 x 50 cm
 [Buch: 24 Seiten; Aquarell a. Papier, Graphit, Originalphotographien, Frauenhaar u.
 Leinwandstreifen a. Karton; 69 x 50 x 8 cm]
 [Späterer Zustand; Aufnahme um 2000]
 Q: Arasse 2001, S. 35
- 331 Anselm Kiefer: *Mann im Wald* (1971)
 Öl auf Musselin; 174 x 189 cm
 Privatsammlung
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 6/S. 23
- 332 Anselm Kiefer: *Resurrexit* (1973)
 Zweiteilig; Öl, Acryl u. Kohle auf Rupfen; 290 x 180 cm
 Sammlung Sanders, Amsterdam
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 7/S. 24
- 333 a aus: Anselm Kiefer: *Des Malers Atelier* (1980)
 Bl. 4/5; Acryl auf Photographie über Karton; je 60 x 45 cm
 [Buch: 42 Seiten; Öl, Acryl, Emulsion u. Schellack auf Originalphotographien über Karton;
 60 x 45 x 21 cm]
 Kunsthaus Zürich
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 251
- 333 b Anselm Kiefer: *Des Malers Atelier* (1980)
 Photographie [dat. 1971], Öl, Acryl, Emulsion; 58,5 x 68 cm
 Sammlung Rolf H. Krauss, Stuttgart
 Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 58/S. 112

- 334 Anselm Kiefer: *Die Tür* (1973)
Kohle, Öl und Hasenfell a. Rupfen; 300 x 220 cm
Fondation Beyeler, Riehen b. Basel
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, Kat. 1/S. 45
- 335 Joseph Beuys: *Tür* (1954-1956)
Verbrannte Holztür, Eisen, Hasenohren, Vogelschädel; 210 x 108 x 10 cm
[Bez. verso "Beuys 1954-56"]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 12/S. 127
- 336 Anselm Kiefer: *Selbstbiographie* (1977)
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Bonn 1977, o. P
- 337 Anselm Kiefer: *Himmel – Erde* (1974)
Öl auf Leinwand; 70 x 95 cm
Privatsammlung
Q: Arasse 2001, S. 100
- 338 Anselm Kiefer: *Das Rote Meer* (1984)
Öl, Emulsion, Schellack auf Photographie, Holzschnitt auf Leinwand, Bleibänder;
274 x 418 cm
Museum of Modern Art, New York
Q: Arasse 2001, S. 78
- 339 a aus: Anselm Kiefer: *Unternehmen 'Seelöwe'* (1975)
Bl. 56/57; Gebundene Originalphotographie; je 62 x 84 cm
[Buch: 252 Seiten; Gebundene Originalphotographie sowie Eisenoxyd u. Leinöl a.
Rauhfaser tapete, Kartoneinband; 62 x 42 x 8 cm]
Sammlung Walther König, Köln
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 175
- 339 b aus: Anselm Kiefer: *Piet Mondrian – Unternehmen 'Seelöwe'* (1975)
Bl. 22/23; Gebundene Originalphotographie; je 62 x 84 cm
[Buch: 252 Seiten; Gebundene Originalphotographie sowie Eisenoxyd u. Leinöl a.
Rauhfaser tapete, Kartoneinband; 62 x 42 x 8 cm]
Marian Goodman Gallery, New York
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 186
- 340 Joseph Beuys: *Jason II* (1962)
Zinkwanne, Eisenkopf [industriell hergestellter Guß], Holz, Farbe, Eisendraht;
240 x 67 x 44 cm
Slg. Bernd und Verena Klüser, München
Q: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 29/S. 147
- 341 Anselm Kiefer: *Midgard* (1980-1985)
Öl, Acryl, Emulsion u. Schellack auf Photographie, auf Leinwand montiert; 360 x 604 cm
The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 71/S. 132
- 342 Anselm Kiefer: *Seraphim* (1984)
Öl, Acryl, Emulsion u. Schellack auf Leinwand; 280 x 280 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 6/S. 37
- 343 Anselm Kiefer: o. T. (1980-1986)
Dreiteilig; Öl, Acryl, Emulsion, Schellack u. Kohle a. Photographie, [Papiermachée], Blei u.
Stahl auf Leinwand; 330 x 555 cm
Sammlung Gerald S. Elliott, Chicago
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 78/S. 142
- 344 Anselm Kiefer: *Die Himmelsleiter* (1991)
Emulsion, Schellack, Blei, Asche, Scherben, Kleider und Schlangenhaut auf Leinwand;
330 x 370 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 36/S. 86
- 345 Anselm Kiefer: *Die Ordnung der Engel* (1983-1984)
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Stroh, Karton und Blei auf Leinwand; 330 x 555 cm
The Art Institute of Chicago
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 74/S. 136

- 346 a "Urschlange"
Frontispiz- u. Rückenband-Illustration (o. A., o. J./[um 1979])
aus: Wolfgang Bauer et al.: *Bildlexikon der Symbole* (München 1980)
Q: Bauer et al. 1980
- 346 b "Phanes im Ei. Orphisches Kultbild"
aus: *Revue archéologique*, Bd. XI, Paris 1902 (Tf. 1)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Symbole der Wandlung* (Zürich 1952/Solothurn et al. 1995)
Q: Jung 1952/1995, Abb. 31/S. 177
- 346 c "O[r]phisches Ei"
aus: Jacob Bryant: *A New System. Or, An Analysis Of Ancient Mythology, Wherein An Attempt Is Made To Divest Tradition Of Fable; And To Reduce The Truth To Its Original Purity* (London 1807)
Q: Bryant 1774/1807, Bd. III, Tf. XIV/nächst S. 62
- 346 d "The Hermit" (Arkanum IX: "Der Eremit") aus dem *Ägyptischen Tarot*
von Aleister Crowley
Gestaltung: Frieda Harris
aus: Aleister Crowley: *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)* (London 1944/München 1983)
Q: Crowley 1944/1983, S. 94 / Farbabb. n. d. zugehörigen Kartendeck (dtsh. Ausg.)
- 347 Michael Buthe: *Die heilige Nacht der Jungfräulichkeit* (1992)
Installation im Rahmen der documenta IX, Kassel 1992
o. A. [Bildtafeln: Bitumen a. Kupferplatten; Leuchter: Eisenkonstruktion, Kerzen, Mischtechnik]; o. A.
Q: Ausst. Kat. documenta IX/Kassel 1992, Bd. 2, S. 72/73
- 348 Anselm Kiefer: *Nigredo* (1984)
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack u. Stroh a. Photographie, Holzschnitt, auf Leinwand;
330 x 550 cm
Philadelphia Museum of Art
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 70/S. 128
- 349 Anselm Kiefer: *Athanor* (1983-1984)
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack u. Stroh a. Photographie auf Leinwand; 225 x 380 cm
Sammlung Sanders, Amsterdam
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 62/S. 117
- 350 Anselm Kiefer: *Dem unbekanntem Maler* (1983)
Öl, Aquatex, Latex, Emulsion, Schellack u. Stroh a. Leinwand; 208 x 381 cm
Slg. Céline u. Heiner Bastian, Berlin
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 61/S. 116
- 351 Anselm Kiefer: *Liegender Mann mit Zweig* (1971)
Aquarell auf Papier; 24 x 28 cm
Privatsammlung
Q: Abb. im Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 4/S. 20
- 352 a "Das Leben entspringt aus dem Tod"
fol.16 aus dem *Ashburn Manuscript* (14. Jh.)
Bibliotheca Mediceo-Laurentiana, Florenz
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et al. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 131/S. 297 / Klossowski de Rola 1973/1974, S. 86 [ebd. beschn.]
- 352 b "Christus am Lebensbaum"
aus: *Il Sogno della Vergine* (um 1350)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et al. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 222/S. 466
- 353 Anselm Kiefer: *Deutsche Heilslinie* (1975)
Aquarell auf Papier; 24 x 34 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 1/S. 13

- 354 Anselm Kiefer: *Gehen auf Wasser (Versuch in der Badewanne)*
Bl. 4/5 aus: *Heroische Sinnbilder* (1969)
Photographie u. Bleistift a. Papier; je 66 x 50 cm
[Buch: 46 Seiten; Aquarell, Graphit, Originalphotographien u. Illustriertenphotos, Postkarten
u. Leinwandstreifen a. Karton; 66 x 50 x 8,5 cm]
Q: im Ausst. Kat. Kiefer/Tübingen 1990, S. 74/75
- 355 Joseph Beuys: o. T. (1976)
Illustriertenphotos u. Tinte a. kariertem Schreibpapier; o. A.
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 38/S. 25 / Stüttgen 1988a, S. 30
- 356 Anselm Kiefer: *Auszug aus Ägypten* (1984)
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Strohl u. Blei a. Leinwand; 379,7 x 561,3 cm
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 68/S. 125
- 357 Anselm Kiefer: *Isis und Osiris [Bruch und Einung]* (1985-1987)
Öl, Acryl u. Emulsion, Ton, Porzellan, Blei, Kupferdraht u. Brett mit Stromkreislauf
a. Leinwand; 380 x 560 cm
San Francisco Museum of Modern Art
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 61/S. 116
- 358 a Anselm Kiefer: *Emanation* (1984-1986)
Öl, Acryl, Emulsion, Blei auf Leinwand; 410 x 280 cm
Walker Art Center, Minneapolis [ehem. Sammlung Céline u. Heiner Bastian, Berlin]
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 75/S. 139
- 358 b Anselm Kiefer: *Ausgießung* (1982-1986)
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Bleitrichter u. Farn, Brandspuren auf Leinwand; 330 x 555 cm
Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebaek
Q: Arasse 2001, S. 218/219
- 359 "Die Hohepriesterin" (Arkanum II) aus dem *Rider Waite Tarot*
Q: Tegtmeier 1988, Nr. 6c/S. 43
- 360 Anselm Kiefer: *Zweistromland – The High Priestess* (1985-1989)
ca. 200 Bleibücher in Stahlregal, Blei, Kupferdraht u. Glas; ca. 500 x 800 x 100 cm
Slg. Hans Rasmus Astrup, Oslo
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 50/S. 130/131
- 361 Anselm Kiefer: *Bruch der Gefäße* (1989-1990)
ca. 40 Bleibücher in Stahlregal, Blei u. Glas; ca. 200 x 400 x 100 cm
Saint Lois Art Museum, Saint Louis
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 53/S. 143
- 362 a Sefiroth-Baum
aus: Paulus Ricius: *Porta Lucis* (Augsburg 1516)
Q: Seligmann 1948/1958/1988, Nr. 139/S. 279
- 362 b "Systema Sefiroticum et Divinorum Nominum"
aus: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus* (Rom 1652)
Q: Papus 1903/1910/1986, Fig. 4/S. 101
- 362 c "Systema Sefiroticum et Divinorum Nominum"
nach: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus* (Rom 1652)
Transkription d. Papus bzw. Julius Nestler
Q: Papus 1903/1910/1986, Fig. 3/S. 100
- 362 d "Entfaltung der Sefiroth nach dem Bruch der Gefäße"
aus: Carolus Knorr von Rosenroth: *Kabbala denudata...* (Sulzbach 1684)
Q: Roob 1996, S. 314
- 362 e "Entfaltung der Sefiroth"
aus dem Ms. Add. 27006, fol. 239r, 238v u. 227r, British Museum/British Library, London
Q: Borchert 1994, S. 80
- 363 Anselm Kiefer: *Entfaltung der Sefiroth* (1985-1988)
Öl, Acryl, Emulsion, Erde, Asche, Karton, Photofragmente u. Blei a. Leinwand; 340 x 690 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 20/S. 58/59

- 364 Anselm Kiefer: *Sefiroth* (1991)
Blei, Asche, Kleid, Bleistein u. Bleibänder a. Leinwand; 380 x 280 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 37/S. 91
- 365 Anselm Kiefer: *Jason* (1989)
Detailaufnahme der Heckflosse der flugzeugförmigen Skulptur
Blei, Glas, Zähne u. Schlangenhaut; 265 x 630 x 650 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 52/S. 141
- 366 a Anselm Kiefer: *Naglfar* (1998)
Stapel aus Bleibüchern m. Bleiboot u. Fingernägeln; 133 x 140 cm
Sammlung Sylvie und Antoine Winckler, Paris
Q: Arasse 2001, S. 244
- 366 b Anselm Kiefer: *Naglfar* (1998)
Detail
Stapel aus Bleibüchern m. Bleiboot u. Fingernägeln; 133 x 140 cm
Sammlung Sylvie und Antoine Winckler, Paris
Q: Arasse 2001, S. 245
- 367 Joseph Beuys: o. T. (1975)
Filz, Fett und Zehennägel; o. A.
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Abb. 68/S. 42
- 368 Albrecht Dürer: *Melencolia I* (1514)
Kupferstich; 24,4 x 19,4 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
Q: Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.1A/S. 238
- 369 Anselm Kiefer: *Melancholia* (1988)
Asche auf Photos auf säurebehandeltem Blei in verglastem Stahlrahmen; 170 x 230 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, Kat. 44/S. 105
- 370 a aus: Anselm Kiefer: *Durchzug durch das Rote Meer* (1986/1987)
Einleitende Bildfolge zum Ausstellungskatalog *Anselm Kiefer* (The Art Institute, Chicago, 1987)
o. A.; [Druck n. Schwarzweiß-Photographien m. Sonderfarbe Silber; ganzseitig]
[Ausschnitt aus einer Doppelseite]
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, o. P.
- 370 b *La Ribaute*, Atelierkomplex Anselm Kiefer, Barjac (?)
'Schlussbild' zum Einleitungssessay von Christoph Ransmayer [s. Ransmayer 2001] /
Einleitende Aufnahme zur Bildfolge von Thomas Flechtner, "Fotografische
Momentaufnahmen...", Ausstellungskatalog *Anselm Kiefer. Die sieben Himmelspaläste 1973-
2001* (Fondation Beyeler, Basel, 2001)
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, o. P.
- 370 c *La Ribaute*, Atelierkomplex Anselm Kiefer, Barjac (o. J./um 2001)
Aufnahme aus der Bildfolge von Thomas Flechtner, *Fotografische Momentaufnahmen...*,
Ausstellungskatalog *Anselm Kiefer. Die sieben Himmelspaläste 1973-2001* (Fondation
Beyeler, Basel, 2001)
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, o. P.
- 370 d *La Ribaute*, Atelierkomplex Anselm Kiefer, Barjac (o. J.)
Aufnahme aus der einleitenden Bildfolge zu: Daniel Arasse: *Anselm Kiefer* (München 2001)
o. A.; [Druck n. Schwarzweiß-Photographien, ganzseitig]
[Ausschnitt aus einer Doppelseite]
Q: Arasse 2001, o. P.
- 370 e *La Ribaute*, Atelierkomplex Anselm Kiefer, Barjac (o. J.)
Aufnahme aus der einleitenden Bildfolge zu: Daniel Arasse: *Anselm Kiefer* (München 2001)
o. A.; [Druck n. Schwarzweiß-Photographien, ganzseitig]
[Ausschnitt aus einer Doppelseite]
Q: Arasse 2001, o. P.

- 371 a Anselm Kiefer: *20 Jahre Einsamkeit* (1971-1991)
Gemälde, getrocknete Pflanzen, Erde u. a. m.; 380 x 490 x 405 cm
[Bez. auf einer Raumwand: "20 Jahre Einsamkeit"]
Kunstmuseum Wolfsburg
Q: Slg. Kat. Wolfsburg 1999, S. 257
- 371 b aus: Anselm Kiefer: *20 Jahre Einsamkeit* (1991)
[Buch: 268 Seiten; Photographie, Feder, Kugelschreiber, menschliches Sperma;
30 x 22 x 3 cm]
Privatsammlung
Q: Arasse 2001, S. 143
- 372 aus: Anselm Kiefer: *The Secret Life of Plants* (1998)
[Buch: 13 Seiten; Photographien m. Sonnenblumenkernen a. Karton; 103 x 80 x 14 cm]
Privatsammlung
Q: Arasse 2001, S. 263
- 373 Anselm Kiefer: *Sternenfall* (1998)
Emulsion, Acryl, Schellack u. Glasbruch a. Leinwand; 465 x 530 cm
Sammlung Donna Perret, Mailand
Q: Arasse 2001, S. 151
- 374 Nicolas Sanson: *Planisphère du globe celeste* (1658)
Handkolorierter Kupferstich; 44,6 x 58,7 cm
Stewart Museum/Fort Île Sainte-Hélène, Montreal
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 28
- 375 Max Ernst: *Configuration* (1974)
Öl a. Tafel; 92 x 73 cm
Capricorn Trust, New York
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 323
- 376 Anselm Kiefer: o. T. (1972)
Öl u. Acryl auf Leinwand u. ungrundiertem Rupfen; 180 x 114 cm
Privatsammlung
Q: Arasse 2001, S. 254
- 377 Edvard Munch: *Selbstporträt* (1895)
Lithographie; 40 x 32,2 cm
Munch Museum, Oslo
Q: Rosenblum 1975/1990, Abb. 140/S. 103
- 378 Richard Nicolaus Roland[-]Holst: o. T. (1892)
Plakat für die Van Gogh-Ausstellung Amsterdam 1892
Lithographie; 16,2 x 17,9 cm
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
Q: Rosenblum 1975/1990, Abb. 271/S. 181
- 379 Anselm Kiefer: *Die Orden der Nacht* (1996)
Emulsion, Acryl u. Schellack a. Leinwand; 356 x 463 cm
Q: McEvilley 1996, S. 8
- 380 a Anselm Kiefer: *Aschenblume* (1995)
Asche, Bleistift u. Aquarell auf Papier; 95 x 60 cm
Privatsammlung
Q: Arasse 2001, S. 251
- 380 b Anselm Kiefer: *Sol Invictus* (1995)
Sonnenblumenkerne u. Emulsion auf Rupfen; 476 x 280 cm
Privatsammlung
Q: in Arasse 2001, S. 181
- 381 a-e aus: Anselm Kiefer: *Für Robert Fludd* (1996)
[Buch: 17 Seiten; Acryl u. Emulsion a. Photographien auf Karton; 103,5 x 81,5 x 11 cm]
Privatsammlung
[Auswahl von Doppelseiten]
Q: Arasse 2001, S. 256/257

- 382 Sigmar Polke und Gerhard Richter: *Umwandlung* (1968)
Offset-Druck in Schwarz auf Halbkarton n. fünf eigenen Photographien; 46,5 x 67,2 cm
Edition, Galerie René Block
Q: Becker/Osten 2000, Nr. 7/S. 21
- 383 Duane Michals: *The Human Condition* (1969)
Serie von Schwarzweiss-Photographien; o. A.
Q: Livingstone 1997, S. 130/131
- 384 Anselm Kiefer: *Robert Fludd* (1996)
Holzschnitt, Schellack u. Acryl a. Leinwand; 300 x 138 cm
Q: McEvelley 1996, S. 9
- 385 "Dat Rosa Mel Apibus"
aus: Robert Fludd: *Summum Bonum* (Frankfurt 1629)
Q: Seligmann 1948/1958/1988, Abb. 220/S. 346
- 386 Anselm Kiefer: *Dat Rosa Mel Apibus* (1996)
Emulsion, Acryl, Schellack, Kreide, Honig u. Sonnenblumenkerne a. Leinwand; 280 x 380 cm
Sammlung Ackermann, Museum Kleve
Q: Arasse 2001, S. 255
- 387 Anselm Kiefer: *Lilith* (1997)
Emulsion, Schellack, Acryl, Blei, Haar u. Asche auf Leinwand; 330 x 560 cm
Fondation Beyeler, Riehen b. Basel
Q: Galerie Beyeler/Basel
- 388 Anselm Kiefer: *Athanor* (1991)
Öl, Sand, Blattgold u. Bleifolie auf Leinwand; 282 x 382 cm
Privatsammlung
Q: Sotheby's New York, Auktionskatalog N1.7727, 2001, Nr. 32
- 389 Sigmar Polke: *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969)
Lack auf Leinwand; 150 x 125,5 cm
Sammlung Fröhlich, Stuttgart
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 156
- 390 a Sigmar Polke: *Vitrinenstück* (1966)
Fünfteilig; Pappbuchstaben auf Velours; 110 x 130 cm; Pappbuchstaben u. Acryl a. Nessel;
30 x 130 cm; Photographie u. Typoscript a. Velours; 110 x 130 cm; Acryl a. Stoff;
190 x 170 cm; Vitrine mit Erbsen, zwei Untertassen, Zündhölzern ohne Köpfe, Bildfragment,
Photographie, Typoscript; o. A.; Tafelbild
Dokumentation d. Aufstellung in der Kunstakademie Düsseldorf, 1966
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 152
- 390 b-e Sigmar Polke: *Vitrinenstück* (1966)
Fünfteilig; Pappbuchstaben auf Velours; 110 x 130 cm; Pappbuchstaben u. Acryl a. Nessel;
30 x 130 cm; Photographie u. Typoscript a. Velours; 110 x 130 cm; Acryl a. Stoff;
190 x 170 cm; Vitrine mit Erbsen, zwei Untertassen, Zündhölzern ohne Köpfe, Bildfragment,
Photographie, Typoscript; o. A.; Tafelbild [o. Abb.]
Leihgabe d. Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Sammlung Herzog Franz von Bayern, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, München
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 153-155
- 391 Sigmar Polke: *Fliegende Untertassen* (1966)
Dispersion auf Leinwand; 260 x 125 cm
Slg. Ulbricht
Q: Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997, S. 34
- 392 Sigmar Polke: *Höhere Wesen befehlen: Winkel malen!* (1968)
Wasserfarbe u. Schreibmaschine a. kariertem Papier; 21 x 14,6 cm
Q: Gachnang 1991, Nr. 89
- 393 a Sigmar Polke: *Polkes Handlinien* (1967)
Wasserfarbe u. Bleistift a. kariertem Papier; 21 x 14,7 cm
Sammlung Fröhlich, Stuttgart
Q: Ausst. Kat. Polke/Karlsruhe 2000, Kat. 54/S. 92

- 393 b Sigmar Polke: *Handlinien* (1968)
Zweiteilig; Dispersion af Lurex-Stoff; je 155 x 125 cm
Kunstmuseum Bonn
Q: Abb. in Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 158/159
- 393 c Sigmar Polke: *[Die] Korrektur an den Handlinien* (1968)
aus der Mappe: "...Höhere Wesen befehlen" (1968)
Offset-Druck n. Photographie von Sigmar Polke [o. Chris Kohlhöfer]; o. A. [ca. 29,7 x 20,9 cm]
Q: Becker/Osten 2000, Nr. 8/S. 36
- 394 a Proportionen des Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos:
Handinnenfläche als Landschaft, den sieben Planeten zugeordnet
aus: Agrippa ab Nettesheim: *De occulta philosophia* (Köln 1533)
Liber Secundus, Cap. XXVII
Q: Agrippa 1533/1967, S. 180 [s. a. Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 176]
- 394 b Chiromantie: Schicksalsdeutung aus Handlinien
aus: Johannes ab Indagine: *Introductiones apotelesmaticae in Chiromantiam, Physiognomiam, Astrologiam naturalem, Complexiones hominum, Naturas Planetarum* (Strassburg 1522)
Q: Roob 1996, S. 584 (a)/585 (b-c) [Ausgabe 1556]
- 395 Sigmar Polke: *Erweiterung des Planetensystems um einen 10. Planeten* (1967)
Kugelschreiber, Tinte u. Wasserfarbe; 29,7 x 21 cm
Q: Gachnang 1991, Nr. 91
- 396 "Diagramm des ptolemäischen Kosmos"
aus: Astronomische Sammelhandschrift (Salzburg, um 820)
Q: Roob 1996, S. 92
- 397 a Sigmar Polke: *Sternhimmeltuch* (1968)
Filz, Klebeband, Kordeln, Pappscheiben; 250 x 240 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 165
- 397 b Sigmar Polke: *Der Sternhimmel am 24. 6. 24.00 Uhr zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke* (1969)
Kugelschreiber u. wasserfester Tintenschreiber; 29,5 x 21,11 cm
[Anschnitt im Original]
Q: Gachnang 1991, Nr. 94
- 397 c Sigmar Polke: *S. Polke* (1969)
Kugelschreiber, Wasserfarbe u. wasserfester Tintenschreiber; 29,5 x 21,11 cm
[Anschnitt im Original]
Q: Gachnang 1991, Nr. 96
- 398 "Mythologische Analyse des Namens S. Polke: Ägyptische Frühform des späteren Prometheus[-]Mythos"
Textillustration Nr. 2 aus: Friedrich Wilhelm Heubach: *Sigmar Polke - Frühe Einflüsse, späte Folgen, oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen* (1976)
Q: Heubach 1976, S. 130
- 399 aus: Sigmar Polke: *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke* (1969)
Mehrteiliger Offset-Druck (Fünf Seiten mit Abbildungen und Texten); 20 x 21 cm
Beitrag zum Ausst. Kat. *Konzeption – conception. Dokument einer neuen Kunstrichtung*, Städtisches Kunstmuseum Leverkusen/Schloss Morsbroich, Köln/Opladen 1969
[Detail]
Q: Becker/Osten 2000, Nr. 10/S. 42-47, S. 43
- 400 Sigmar Polke: *Telepathische Sitzung II (William Blake – Sigmar Polke)* (1968)
Zweiteilig; Lack a. Leinwand, Kordel; je 50 x 43 cm
Sammlung Speck, Köln
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 151
- 401 a "Typen von Testkarten"
[oben: urspr. "Zener-Karten"; unten: spätere "ESP/ASW-Karten"]
Q: Rhine 1937/1974, Tf. nächst S. 48

- 401 b Kartenexperiment [mit "Zener-Karten" bzw. "ASW-Karten"]: "Blindzuordnung"
Q Rhine/Pratt 1962, Tf. nächst S. 160
- 401 c Protokollbogen für die Auswertung von "Zener-Karten"-Experimenten
Q: Rhine/Pratt 1962, S. 151
- 402 Sigmar Polke: *Zollstockpalme* (1966)
aus der Mappe: "...*Höhere Wesen befehlen*" (1968)
Offset-Druck n. Photographie von Sigmar Polke [o. Chris Kohlhöfer]; o. A. [ca.
29,7 x 20,9 cm]
Q: Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 26
- 403 Joseph Beuys: *Blitz* (1964)
Zollstock, Filz; o. A.
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, Kat. 209/S. 140
- 404 a Sigmar Polke: Inhaltsblatt zur Mappe "...*Höhere Wesen befehlen*" (1968)
o. A.; 29,7 x 20,9 cm
Q: Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 23
- 404 b Sigmar Polke: *Polke als Palme [Menschenpalme]* (1966)
aus der Mappe: "...*Höhere Wesen befehlen*" (1968)
Offset-Druck n. Photographie von Chris Kohlhöfer [m. Sigmar Polke]; o. A.
[ca. 29,7 x 20,9 cm]
Q: Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 29
- 404 c Sigmar Polke: *Der Doppelgänger* (1968)
aus der Mappe: "...*Höhere Wesen befehlen*" (1968)
Offset-Druck n. Photographie von Chris Kohlhöfer [m. Sigmar Polke]; o. A.
[ca. 29,7 x 20,9 cm]
Q: Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 35
- 404 d Sigmar Polke: *Die Decke, in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Figur falten [Decke]* (1967)
aus der Mappe: "...*Höhere Wesen befehlen*" (1968)
Offset-Druck n. Photographie von Chris Kohlhöfer [o. Sigmar Polke]; o. A. [ca.
29,7 x 20,9 cm]
Q: Becker/Osten 2000, Nr.8/S. 34
- 405 a [Anonym:] "Materialisationsabdruck aus einer Sitzung mit E. Gellona, (Italien, 30. 11. 1906)"
Photographie; 9 x 14 cm
Universität Turin, Istituto di scienze medico-forensi/Museo Cesare Lombroso
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 95
- 405 b "Teppich, von Geisterhand zu einer Schlange gedreht" aus dem "Spukfall Lauter" (um 1950)
Photographie; o. A.
Photo: Leif Geiges [n. A. d. Hans Bender]
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychoghygiene e. V., Freiburg i. Br.
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 103
- 406 a Bruce Nauman: *Self-Portrait as a Fountain* (1966)
Farbphotographie; 49,8 x 59,7 cm
[vgl. a.: DAbb. 408]
The Heithoff Family Collection, Collection Gerald S. Elliott, Chicago
Q: Bismarck 1998, S. 11
- 406 b Bruce Nauman: *The Artist as a Fountain* (1966/1967)
Schwarzweiß-Photographie; 20,3 x 24,5 cm
Besitz des Künstlers
Q: Bismarck 1998, S. 10
- 407 Bruce Nauman: *The True Artist helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* (1967)
Neonröhren auf Klarglasröhren-Aufhängerahmen; 149,9 x 139,7 x 5,1 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Q: Bismarck 1998, S. 9

- 408 aus: Bruce Nauman: *Eleven Color Photographs* (1966-1967/1970)
 Farbphotographien; unterschiedliche Maße/im Portfolio je 50,2 x 58,4 cm
 [hier: *Feet of Clay; Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold; Coffee spilled Because The Cup Was Too Hot; Waxing Hot; Drill Team; Self-Portrait as Fountain*]
 Kaiser Wilhelm-Museum Krefeld
 Q: Ausst. Kat. Ich-Anderes/Düsseldorf 2000, Kat. 105/S. 93 [ges. Serie: S. 92/93]
- 409 a-d Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
 26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
 je 60,5 x 50,7 cm
 Privatbesitz
 Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37
- 410 Sigmar Polke: *Kordel zwischen Armen und Beinen (Kordelmann)* (1969)
 Kugelschreiber a. Papier; 29,7 x 20,3 cm
 Q: Gachnang 1991, Nr. 92
- 411 a aus: Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
 26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
 je 60,5 x 50,7 cm; Privatbesitz
 [Detail; zugl. Standbild aus Sigmar Polke/Chris Kohlhöfer: *Der ganze Körper ist leicht und möchte fliegen* (1969); Film; 16 mm, s-w u. Farbe, 32 min.; Privatbesitz]
 Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37, S. 36
- 411 b aus: Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
 26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
 je 60,5 x 50,7 cm; Privatbesitz
 [Detail: Zollstockstern u. Zollstockstern m. Kerzen]
 Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37, S. 34
- 412 Sigmar Polke: *8 Zollstocksterne* (1970)
 Offset-Druck n. eigenen Polaroid-Photographien [dat. 1968]; 34,4 x 21,8 cm
 Edition (Beitrag zur Kassette *Kölner Kunstmarkt 1970*); Galerie René Block, Berlin
 Q: Becker/Osten 2000, Nr. 12/S. 51
- 413 aus: Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
 26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
 je 60,5 x 50,7 cm; Privatbesitz
 [Detail: Balance mit Gurke]
 Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37, S. 35
- 414 aus: Johannes Brus: *Gurkenparty* (1972)
 Sequenz aus 27 Photographien; je 24 x 30 cm
 [Ausschnitt]
 Ministerium f. Stadtentwicklung, Kultur und Sport, Nordrhein-Westfalen
 Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 16/Nr. 217
- 415 aus: Johannes Brus: *Geistertuch* (1972)
 Sequenz aus 32 Photographien; je 24 x 30 cm
 [Ausschnitt]
 Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf
 Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 15/Nr. 218
- 416 aus: Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
 26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
 je 60,5 x 50,7 cm
 [Detail]
 Privatbesitz
 Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37, S. 35
- 417 "Erhebung einer Schere ohne körperliche Berührung durch das Medium Stanislaw Tomczyk"
 [Aufnahme des Prof. Ochorowicz]
 aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Physikalische Phänomene des Mediumismus* (München 1920)
 Q: Schrenck-Notzing 1920, Tf. 1/Abb. 1

- 418 a Sigmar Polke: *Die Schere (Medium. Magnetische Malerei II)* (1982)
Acryl u. Eisenglimmer a. Leinwand; 290 x 290 cm
Sammlung Raschdorf, Düsseldorf
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 229
- 418 b Sigmar Polke 'in' seinem Bild *Die Schere (Medium. Magnetische Malerei II)* (1982)
Aufnahme aus dem Ausst. Kat. *Zeitgeist*, Berlin 1982
[ebenfalls wiedergegeben im Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 87 sowie auf dem Umschlag
des Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983]
Q: Ausst. Kat. *Zeitgeist*/Berlin 1982, o. P.
- 419 Aufnahme eines Materialisationsphänomens, hervorgebracht vom Medium Eva C. (1912)
[„Blitzlichtaufnahme der Madeleine Bisson am 06. 07. 1912“]
aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene* (München 2:1923)
Q: Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 61/Abb. 99
- 420 Sigmar Polke: *Tischrücken* (1981)
Dispersion auf Stoff, Holz; 180 x 220 cm
Sammlung Speck, Köln
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 217
- 421 "Diagramm zu 'Crawfords experimentellen Untersuchungen auf dem Gebiet der
mediumistischen Telekinese'"
aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Physikalische Phänomene des Mediumismus*
(München 1920)
Q: Schrenck-Notzing 1920, S. 141
- 422 [Anonym:] Tischlevitation (verm. Kopenhagen, um 1950)
Serie von drei Photographien; 24 x 30 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e. V., Freiburg i. Br.
Q: Ausst. Kat. *Phantome/Mönchengladbach* 1997, Nr. 100
- 423 Bernhard Johannes Blume: *Holterdipolter I* (1977/1978)
Dreiteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 126 x 200 cm
aus der Serie: *Ödipale Komplikationen?*
Produzentengalerie, Hamburg
Q: Blume 1989, S. 90
- 424 ab aus: [Anna und] Bernhard Johannes Blume: *Im Wahnzimmer* (1984)
Achtzehnteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 126 x 208 cm
[Detail]
Besitz des Künstlers
Q: Blume 1989, S. 141 u. S. 145
- 425 Anna und Bernhard Johannes Blume: *Mediumismus I* (1986)
Fünfteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 200 x 127 cm
Q: Blume-Blume 1992, S. 63
- 426 ab aus: Anna und Bernhard Johannes Blume: *Transzendentaler Konstruktivismus* (1992-1994)
63teilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 126 x 81 cm
Q: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 92 u. S. 97
- 427 Anna und Bernhard Johannes Blume: *Kartoffelschrift* (1985/1996)
Fünfteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 126 x 81 cm
Q: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 45
- 428 aus: Sigmar Polke: o. T. (1964-1968/1990)
26 verschiedene Photographien, aufgenommen in der Wohnung des Künstlers;
je 60,5 x 50,7 cm
Privatbesitz
[Detail: Kanne]
Q: Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 15a-z/S. 34-37, S. 34
- 429 a Bernhard Johannes Blume: *Magischer Determinismus* (1976)
Elfteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien u. Textblatt; je 50 x 60 cm
Nationalgalerie SMPK Berlin
Q: Blume 1989, S. 50

- 429 b Bernhard Johannes Blume: *Magischer Determinismus* (1976)
Elfteilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien u. Textblatt; je 50 x 60 cm
[Detail: Textblatt]
Nationalgalerie SMPK Berlin
Q: Blume 1989, S. 61
- 430 Bernhard Johannes Blume: *Demonstrative Identifikation mit dem ALL = Magischer Subjektivismus* (1971)
Photographie; 50 x 60 cm
Dany Keller Galerie, München
Q: Blume 1989, S. 27
- 431 a "Gedankenform": "Der alles durchdringende LOGOS"
aus: Annie Besant/Charles W. Leadbeater: *Gedankenformen* (Leipzig 1926/Grafiing 1999)
Q: Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, Tf. 42
- 431 b [Anonym:] Mediumistische Sitzung mit Ladislaus Laszlo (Budapest, um 1923)
Photographie; 22,8 x 17 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e. V., Freiburg i. Br.
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 36
- 432 Duane Michals: *The Illuminated Man* (1968)
Schwarzweiß-Photographie; o. A.
Q: Livingstone 1997, S. 125
- 433 Chris Burden: *Doorway to Heaven* (1973)
Schwarzweiß-Photographie; 20,3 x 25,4 cm
[n. d. Standbild aus der gleichnamigen Performance, Los Angeles, 15. 11. 1973,
Farbphotographie, Abb. im Ausst. Kat. Actions/Los Angeles 1998, S. 96]
Q: Ausst. Kat. Hypermental/Zürich 2000, S. 69
- 434 Bernhard Johannes Blume: *Strahlemann* (1972)
Zweiteilige Sequenz; Photographie; je 30 x 50 cm
Galerie ak, Frankfurt a. M.
Q: Blume 1989, S. 30/31
- 435 a Bernhard Johannes Blume: *Offenbarung* (1974)
Buntstift a. Papier; 29,6 x 21 cm
Q: Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nr./S. 31
- 435 b Bernhard Johannes Blume: *Stigmata* (1973)
Filzstift a. Papier; 20,3 x 14,8 cm
Q: Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nr./S. 16
- 435 c Bernhard Johannes Blume: *Phänomen* (1974)
Filzstift a. Papier; 21 x 14,7 cm
Q: Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nr./S. 37
- 436 Bernhard Johannes Blume: *Zwei Szenen aus 'Ideoplastie'* (1972)
Zweiteilige Sequenz; Photographie; je 30 x 50 cm
Galerie ak, Frankfurt a. M.
Q: Blume 1989, S. 34/35
- 437 a Hervorbringungen des Mediums Eva C. (Tele- bzw. Ideoplastisches Gebilde)
["Aufnahme des Komitees der Society for Psychical Research (London) in der Sitzung am
26. 04. 1920]
aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene* (München 2:1923)
Q: Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 110/Abb. 174
- 437 b "Materialisations-Phänomen des Mediums Einer Nielsen in der Sitzung vom 04. 09. 1921"
["Aufnahme von Ing. Fritz Grunewald"]
aus: Walter von Gulat Wellenburg/Carl von Klinckowstroem/Hans Rosenbusch: *Der
physikalische Mediumismus* (Berlin 1925)
Q: Gulat-Wellenburg et al. 1925, Tf. XIV/Abb. 33
- 438 Bernhard Johannes Blume: *o. T. (Der Kotzer)* (1970)
Kugelschreiber a. Papier; 12,7 x 8,6 cm
Q: Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985, Nr./S. 10

- 439 ab Aufnahmen eines Materialisationsphänomens (Teleplastisches Gebilde), hervorgebracht vom Medium Eva C. (1913)
 ["Blitzlichtphotographie des Verfassers aus der Sitzung am 25. 01. 1913"]
 aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene* (München 2:1923)
 Q: Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 132/Abb. 207
- 440 ab aus: Mike Kelley [zus. mit David Askevold]: *The Poltergeist* (1979)
 Siebenteilige Photo-Installation; sechs Photographien (zwei nach Zeichnungen; vier nach Photos m. Textrahmen) und eine Text-Photographie; 101,6 x 69,9 cm u. 101,6 x 158,8 cm;
 je 101,6 x 83,3 cm; 101,6 x 67,2 cm
 [Detail: Zwei Photographien n. Photos m. Textrahmen]
 Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 30/Nr. 227
- 441 Sigmar Polke: *Geist* (1966)
 Wasserfarbe auf Papier; 85 x 61 cm
 Sammlung Froehlich, Stuttgart
 Q: Ausst. Kat. Polke/Karlsruhe 2000, Kat. 42/S. 83
- 442 Sigmar Polke: *Gespenst* (1982)
 Mischtechnik a. Leinwand; 150 x 180 cm
 Sammlung Raschdorf, Düsseldorf
 Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 220
- 443 a aus: Sigmar Polke: *Entwicklungsphänomene Biennale Venedig* (1986)
 Eine von siebzehn Photographien; je 30,5 x 23,8 cm bzw. 23,8 x 30,5 cm
 Privatsammlung
 Q: Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986, o. P. / Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990,
 Kat. 142/S. 205
- 443 b aus: Sigmar Polke: *Entwicklungsphänomene Biennale Venedig* (1986)
 Eine von zwei Photographien; je 30,5 x 40,5 cm
 Privatsammlung
 Q: Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986, o. P. / Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990,
 Kat. 132/S. 203
- 444 Aufnahme eines Materialisationsphänomens, hervorgebracht vom Medium Eva C. (1911)
 ["Blitzlichtphotographie des Verfassers am 30. 12. 1911"]
 aus: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene* (München 2:1923)
 Q: Schrenck-Notzing 1914/1923, Tf. 38/Abb. 61
- 445 Sigmar Polke: *Selbstbildnis* (1971)
 Offset-Druck in Schwarz auf Kunstdruck-Papier; 21 x 23 cm
 Edition; Galerie René Block, Berlin
 Q: Becker/Osten 2000, Nr. 15/S. 56
- 446 Sigmar Polke: *Hände (Die Vermittlung zwischen dem Oberen und dem Unteren)* (1973)
 Offset-Druck in Schwarz a. Papier mit Elefantenhaut-Design; 45,5 x 62,8 cm
 Auflagengraphik; Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn e. V.
 Q: Becker/Osten 2000, Nr. 29/S. 94
- 447 Sigmar Polke: *Conjunctio* (1983)
 Mischtechnik auf Dekostoff; 290 x 290 cm
 Sammlung Raschdorf, Düsseldorf
 Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S.232
- 448 "Emblema XXXIV: In balneis concipitur, & in aëre nascitur, rubeus vere factus graditur super aquas"
 aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
 Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 63/S. 88
- 449 a Sigmar Polke: *Athamor* (1986)
 Ausstellung im Deutschen Pavillon, XLII Biennale di Venezia
 Teilansicht: Haupttraum; Hydro-Wandmalerei in der Konche, Eisenmeteroit, Zinnoberstein
 Hygroskopische Farbe (Kobalt-II-Chlorid) a. Wandputz, Eisenmeteroit, Zinnober; o. A.
 Photo: Udo Dewies
 Q: Stemmler 1986b, S. 183

- 449 b Sigmar Polke: *Athamor* (1986)
Ausstellung im Deutschen Pavillon, XLII Biennale di Venezia
Detailansicht: "Zinnoberstein", eingelassen in die Konche
[Lt. Bildunterschrift: "Uranglasblock"]
Photo: Udo Dewies
Q: Stemmler 1986b, S. 183
- 449 c Sigmar Polke: *Athamor* (1986)
Ausstellung im Deutschen Pavillon, XLII Biennale di Venezia
Detailansicht: Eisenmeteorit; 90% Eisen, 10% Nickel; 50 x 70 x 50 cm, ca. 500 kg
["... schlug vor schätzungsweise 60 Mio. Jahren in ein afrikanisches Flußbett ein"]
Leihgabe aus dem Ruhrlanmuseum Essen
Photo: Udo Dewies
Q: Stemmler 1986b, S. 183
- 449 d Sigmar Polke: *Athamor* (1986)
Ausstellung im Deutschen Pavillon, XLII Biennale di Venezia
Detailansicht Seitenraum: Bergkristall; Quarz; 58 x 47 x 90 cm
["... heller Bergkristall mit pyramidalen Spitzen; Fundort: Arkansas, USA"]
Leihgabe aus dem Ruhrlanmuseum Essen
Vier monochrome "Mineralfarbenbilder" (1986): Azurit, Malachit, Auripigment, Realgar;
je 225 x 300 cm
Photo: Udo Dewies
Q: Stemmler 1986b, S. 186
- 450 Sigmar Polke: *Radiumstrahl auf Ektachrome* (1982)
o. A. [Photogr. Reproduktion eines durch Auflegen eines radiumhaltigen Gesteins belichteten
Ektachroms als ganzseitige Katalogabbildung]
Q: Ausst. Kat. documenta 7/Kassel 1982b, S. 267
- 451 Sigmar Polke: *Goldklumpen* (1981)
Goldpigment u. arsenhaltiges Schweinfurter Grün a. Leinwand; 260 x 200 cm
Stedelijk Museum Amsterdam
Q: Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992, Kat. 15
- 452 Sigmar Polke: o. T. (1990)
["Unter dem Mikroskop photographierte Goldnuggets"]
Serie von zweiundzwanzig Photographien; je 51 x 41 cm
Privatbesitz
Q: Ausst. Kat. Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990, Kat. 174/S. 238
- 453 Sigmar Polke: *Farbwechsel bei Plattfischen* (1981)
Wasserfarbe u. Buchseite a. Papier; 28 x 21 cm
Q: Ausst. Kat. Zeitgeist/Berlin 1982, o. P.
- 454 a "Maler Polke: Hinweis auf das Kleingedruckte"
aus: *Der Spiegel*, Jg. 36, Nr. 49, 06. 12. 1982
[Abb. im Artikel von Jürgen Hohmeyer: *Die Alchimie der giftigen Bilder. Über den Maler
Sigmar Polke*]
Q: Hohmeyer 1982b, S. 221
- 454 b "Polke"
[Legende zum "": "Polke-Bilderläuterung: 'Polke mißt die Radioaktivität eines
neunschichtigen Gemäldes, das im Winter, nach dem Genuß allzu vieler Alkoholfarben, in
seinem Atelier erfror.'"]
aus: *Der Spiegel*, Jg. 36, Nr. 41, 11. 10. 1982
Q: Hohmeyer 1982a, S. 243
- 454 c Sigmar Polke und der Sammler Reiner Speck (o. J./[2001?])
[mit dem Bild *Blaue Blume* (1992)]
Kunststoffsiegel u. Kunstharz auf transparentem Polyestergewebe; 200 x 240 cm
Sammlung Speck, Köln
Q: Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001, S. 41
- 454 d Sigmar Polke in einem Modell des Portikus, Frankfurt (o. J./[ca. 1994])
Photo: Dr. Manfred Leve, Nürnberg
Q: Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995, Umschlag

- 454 e "Sigmar Polke bei der Materialbeschaffung" (1984)
Photo: Benjamin Katz
Q: Ausst. Kat. Von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 91
- 454 f Sigmar Polke (o. J./[ca. 1990])
Titel der Zeitschrift *Parkett*, Nr. 30, 1991
[Ausschnitt]
Q: Polke/Parkett 1991
- 454 g Sigmar Polke und Pilze (o. J.)
Photo: Augustina von Nagel
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 348
- 455 Joseph Beuys: *Botanischer Wahnsinn* (1976)
Lichtdruck a. Karton; 66,8 x 90 cm
Edition; Hrsg: Heiner Bastian, Berlin
Q: Schellmann 1992, Nr. 189/S. 184
- 456 "Ludus puerorum"
aus: [Salomon Trismosin zugeschr.:] *Splendor Solis* (Ausg. London, um 1600 [1582])
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 95/S. 233
- 457 Sigmar Polke: *Jeux d'Enfants* (1988)
Kunstharz u. Dispersion a. Stoff; 225 x 300 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 272
- 458 Sigmar Polke: o. T. (1989)
aus: Illustrationen für *Lettre internationale*, Nr. 5, Sommer 1989
Offset-Druck, vierfarbig n. eigenen Zeichnungen
[Detail: für S. 22]
Q: Becker/Osten 2000, Nr. 83/S. 253
- 459 Textillustration aus: Claude Bragdon: *A Primer of Higher Space, the Fourth Dimension, to which is Added, Man the Square, a Higher Space Variable* (New York 1913)
Q: Q: Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. 26
- 460 "Die Jüdin Maria zeigt die Geburt der 'quinta essentia' aus dem zyklischen Prozess des 'opus magnum' an"
aus: Michael Maier: *Symbolae aureae mensae duodecim nationum* (Frankfurt 1617)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 85/S. 110
- 461 ab aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1994)
Zwei Ansichten eines "Fensters"
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1985, Fig. 8/S. 33 u. S. 34
- 462 Sigmar Polke: *Marienerscheinung* (1994)
Kunstharz u. Lack a. Polyestergewebe; 300 x 500 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 313
- 463 aus: Sigmar Polke: *Apparizione* (1992)
Triptychon; Kunstharz u. Lack a. Polyestergewebe; je 400 x 300 cm
Privatsammlung
[Detail: rechte Tafel des Triptychons]
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 306/307, S. 307
- 464 a-d Sigmar Polke: *Hermes Trismegistos I-IV* (1995)
Vierteilig; Kunstharz u. Lack a. Polyestergewebe; I: 202 x 192 cm, II-IV: je 302,3 x 402,6 cm
Sammlung De Pont Foundation, Tillburg
Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 316/317
- 465 "Hermes Trismegistos"
Bodenmosaik (1488) aus dem Dom zu Siena
Q: Gebelein 1996, S. 112

- 466 a Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990
Teilansicht: Zentraler Raum; Detail: Konche mit Mineralfarben-Ausmalung
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 466 b Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990-1991
Teilansicht: Zentraler Raum; Detail: Goldguss
[Aufhängung vor Konche mit Mineralfarben-Ausmalung]
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 466 c Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990-1991
Teilansicht: Zentraler Raum; Detail: Konche mit Mineralfarben-Ausmalung
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 466 d Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990-1991
Teilansicht: Zentraler Raum, Aluminium-Leiter mit Jadesteinen u. Konchen mit Mineralfarben-
Ausmalung
Q: Polke/Parkett 1991, S. 30
- 466 e Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990-1991
Teilansicht: Zentraler Raum, Aluminium-Leiter mit Jadesteinen – Detail: Jadesteine
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 466 f Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im The Brooklyn Museum, New York,
1991-1992
Teilansicht: Zentraler Raum, Aluminiumleiter mit einem Guß von Auguste Rodins *Les
Bourgeois de Calais* (1884-1886/1895)
Q: Polke/Partkett 1991, S. 28
- 466 g Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990
Teilansicht: Seitenraum mit *Laterna Magica*
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 466 h Einblick in die Ausstellung von Sigmar Polke im San Francisco Museum of Art, 1990
Teilansicht: Seitenraum mit "Dürerschleifen" (Version 1990) u. *Laterna Magica*
Photo: Bice Curiger
Q: Bice Curiger, Zürich
- 467 a Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996; Zustand 1991)
Installation im Brooklyn Museum New York, Okt. 1991-Jan. 1992)
Q: Storr 1992, S. 73
- 467 b Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996; Zustand 1992)
Installation im Stedelijk Museum Amsterdam, Sept.-Nov. 1992
Q: Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1985, S. 52
- 468 *Laterna Magica*
aus: Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae* (Rom 1646; 2. Aufl. Amsterdam 1671)
Q: Goodwin 1979/1994, Nr. 78/S. 83
- 469 Projektionsbild für eine *Laterna Magica* (um 1859)
Malerei auf Glas; o. A.
[aus einer Reihe von dreißig Dias]
Millington-Barnard Collection of Scientific Instruments, University of Mississippi
Q: http://www.olemiss.edu/depts/u_museum/Millington/slides.htm [letzter Zugriff 05/2006]
- 470 ab aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996)
Zwei Ansichten eines "Fensters"
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 335
- 470 c aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996)
Teilansicht eines "Fensters", Seite 1
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 319
- 471 aus: *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and her Dog* (Ea., London 1805)
Q: <http://bugpowder.com/andy/e.hubbard.html> [letzter Zugriff 05/2006]

- 472 aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996)
Teilansicht eines "Fensters", Seite 1
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 331
- 473 "Gnostische Gemme: Abraxas"
aus: C. W. King: *The Gnostics and Their Remains* (London 1887)
Q: Seligmann 1948/1988, Abb. 29/S. 82
- 474 Zwei Alchemisten bei der Arbeit am 'opus magnum'
aus: [Altus:] *Mutus liber in quo tamen tota philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis depingitur* (La Rochelle 1677)
[Fol. 13, Ausschnitt]
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 480/S. 279
- 475 ab aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996)
Zwei Ansichten eines "Fensters"
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 325
- 475 c aus: Sigmar Polke: *Laterna Magica* (1988-1996)
Teilansicht eines "Fensters"
Versch. Lacke a. transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt; 135 x 150 cm
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 332
- 476 a Ornament: Löwe
aus: Wolfgang Hieronymus von Bömmel: *Neu ersonnene Goldschmieds-Grillen* (um 1700)
Q: Shah 2002, Abb. 76/S. 226
- 476 b "Der rote Löwe"
Alchemistische Handschrift (um 1750-1760)
Ms. M79.2, 460/BPH Amsterdam
Q: Bachmann/Hofmeier 1999, Kat. 29/S. 71
- 477 a aus: Sigmar Polke: *Magische Quadrate I-VII* (1992)
(Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond)
Siebenteilig; Irisierende Interferenzfarben u. Eisenoxyd a. Leinwand; je 190 x 200 cm bzw. 200 x 190 cm
Sammlung Raschdorf, Düsseldorf
[Detail: Saturn-Quadrat]
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 310
- 477 b aus: Sigmar Polke: *Magische Quadrate I-VII* (1992)
(Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond)
Siebenteilig; Irisierende Interferenzfarben u. Eisenoxyd a. Leinwand; je 190 x 200 cm bzw. 200 x 190 cm
Sammlung Raschdorf, Düsseldorf
[Detail: Saturn-Quadrat]
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 310
- 478 Rune Miels: *Planetenquadrate (Jupiter – Merkur – Mond)* (1979)
Drei Zeichnungen; Tusche a. dünnem, gelblichem Papier; je 41,9 x 29,7 cm
Galerie Angelika Harthan
Q: Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.3, S. 239
- 479 Rune Miels: *Das Jupiterquadrat und seine Spiegelungen (Dürers Melancholie)* (1979)
Sechs Zeichnungen; Graphit a. Papier; je 29,7 x 29,7 cm
Kulturamt der Stadt Göttingen
Q: Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, Kat. 11.2, S. 238
- 480 aus: Rune Miels: *Strukturen der Harmonie (Das Jupiterquadrat)* (1994)
[Dreizehn Bildgruppen; Detail:] Teil D 1-7
Aquatec auf Rohleinen; 174 x 108 cm [3 à 49 x 49 cm, 3 à 35 x 35 cm, 1 à 25 x 25 cm]
Privatbesitz
Q: Ausst. Kat. Miels/Marburg 1996, o. P.
- 481 a "Tafel" und "Zeichen oder Charaktere" des Saturn
aus: Agrippa ab Nettesheim: *De occulta philosophia* (Köln 1533)
Q: Agrippa 1533/1967, S. 161; hier: Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 127/128

- 481 b "Tafel" und "Zeichen oder Charaktere" des Jupiter
aus: Agrippa ab Nettesheim: *De occulta philosophia* (Köln 1533)
Q: Agrippa 1533/1967, S. 161; hier: Agrippa 1531f./1916, Bd. II, S. 129/130
- 482 a "Saturn-Figurengruppe"
aus: Johannes Vehlow: *Die Konstellationenlehre. Maß, Zahl und Magische Quadrate* (Berlin 1955)
Q: Vehlow 1955, S. 81
- 482 b "Jupiter-Figurengruppe"
aus: Johannes Vehlow: *Die Konstellationenlehre. Maß, Zahl und Magische Quadrate* (Berlin 1955)
Q: Vehlow 1955, S. 81
- 483 a "Caduceus-Emblem mit Motto 'Virtuti Fortuna Comes'"
aus: Jean Jacques Boissard: *Romanae urbis topographia* (Frankfurt 1600)
Q: Schuster 1997, Abb. 4/o. P. [hier als: "J. Boissard: *Romanae urbes topographia* "]
- 483 b "Virtuti Fortuna Comes"
aus: Andrea Alciato: *Emblematum Liber* (Augsburg 1531)
[hier n. e. Ausgabe von 1621]
Q: Alciato's Book of Emblems, The Memorial Web Edition (Lat./Engl.), Memorial University of Newfoundland, <http://www.mun.ca/alciato/index.html> [letzter Zugriff 05/2006]
- 483 c "Mercurius auf der Erdkugel, [...] neben ihm der caduceus und Füllhörner, die seine Gaben versinnbildlichen"
aus: Vincenzo Cartari: *Immagini de i dei de gli antichi*, frz. Ausg. (Lyon 1581)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Olten et al 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 165/S. 374
- 483 d "Hermes Trismegistos"
aus Jean Jacques Boissard: *De divinatione et magicis praestigiis...* (Oppenheim 1616)
Q: Seligmann 1948/1958/1988, Abb. 36/S. 104
- 484 a "Sigmar Polke Alchemist"
Einband des gleichn. Ausstellungskataloges, Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Oslo
[mit Schutzumschlag]
Q: Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001
- 484 b "Sigmar Polke Alchemist"
Einband des gleichn. Ausstellungskataloges, Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Oslo
[ohne Schutzumschlag, Ausschnitt]
Q: Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001
- 485 Niki de Saint Phalle: *Autel du chat mort* (1962)
Holz, Gips, Farbe, präparierte Tiere u. div. Objekte; 286 x 250 x 79 cm
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 208
- 486 Niki de Saint Phalle: *O.A.S.* (1962)
Holz, div. Objekte, Goldbronze; 252 x 241 x 41 cm
Galerie de France, Paris
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 209
- 487 Niki de Saint Phalle: *La Sorcière* (1969-1971)
Badezimmer-Haus eines von Saint Phalle gestalteten Architekturkomplexes
[Anwesen Rainer Diez, Südfrankreich]
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 89
- 488 Niki de Saint Phalle: *Golem* (1972)
Kinderspielplatz
Rabinovitch Park, Kiryat Hayovel, Jerusalem
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 97
- 489 a Niki de Saint Phalle: *Giardino dei Tarocchi* (1979-1996)
Teilansicht mit der Skulptur des *Narren*, dem *Rad des Schicksals*,
im Zentrum: *Hohepriesterin* und *Magier*, sowie der *Gerechtigkeit* und dem *Lebensbaum*
Garaviccio (Toskana), Italien
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 120/Nr. 2
- 489 b "Karte I: Der Magier"
aus: Niki de Saint Phalle: *Der Tarot-Garten*, (Bern 1999)
Q: Saint Phalle 1999, S. 8

- 490 Niki de Saint Phalle: *La tempérance* (1984)
Polyester, bemalt; 240 x 155 x 65 cm
Galerie Hans Mayer, Düsseldorf
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 256
- 491 a "La Temperance" (Arkanum XIV, "Die Mässigung")
aus dem *Ancien Tarot de Marseille*
Q: Tegtmeier 1988, S. 62/Nr. 18b
- 491 b "Le Mat" (Arkanum 0, "Der Narr") aus dem *Ancien Tarot de Marseille*
Q: Tegtmeier 1988, S. 39/Nr. 4b
- 492 Niki de Saint Phalle: *Le fou* (1990)
Polyester, bemalt; 218 x 165 x 150 cm
Gimpel Fils, London
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 275
- 493 Niki de Saint Phalle: *La main* (1983)
Polyester, bemalt a. schmiedeeisernem Sockel; 94 x 48 x 30 cm
Q: Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992, S. 256
- 494 a Ulrike Rosenbach in der Performance *Venusdepression – Medusaimagination* (1977)
Performance, Palazzo Strozzi, Florenz (Dezember 1977)
Q: Rosenbach 1982, S. 32
- 494 b Ulrike Rosenbach in der Performance *Venusdepression – Medusaimagination* (1977)
Performance, Palazzo Strozzi, Florenz (Dezember 1977)
Q: Rosenbach 1982, S. 32
- 495 Ulrike Rosenbach: *Schmelzprozesse* (1982)
[Video-]Installation; o. A.
Installationsansicht Forum, Vleeshal Middelburg/NL
Q: Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.
- 496 a Ulrike Rosenbach in der Performance *Wie ein Phönix aus der Asche* (1989/1990)
ART Gallery of Ontario, Toronto (1989)
Q: Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.
- 496 b "Phönix"
aus: Ulrike Rosenbach, Ausst. Kat. Saarbrücken 1990
Dokumentation ["Arbeitsdetail"] zur Aktion *Wie ein Phönix aus der Asche* (1989/1990)
nach der Ausg. des *Splendor Solis* in: *Eröffnete Geheimnisse des Steins der Weisen...*
(Hamburg 1718)
Q: Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990 / *Geheimnisse/Frick 1718/1976*
- 497 Ulrike Rosenbach in der Aktion *Die Eulenspieglerin* (1984)
Kunstverein Hamburg (im Rahmen der Ausst. *Kunstlandschaft BRD*, 1984)
Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990, o. P.
- 498 Alchemistischer Androgyn
aus dem *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (15. Jh.)
Q: Roob 1996, S. 463
- 499 a Ulrike Rosenbach: *Fahnenobjekt* (1977)
Installation am Frankfurter Kunstverein, 1977
Q: Rosenbach 1982, S. 136
- 499 b aus: Ulrike Rosenbach: *Five Point Star* (1974)
Video, s-w, NTSC/PAL, 8 min.
[Standbild]
Q: MedienKunstNetz, <http://www.medienkunstnetz.de> [letzter Zugriff 05/2006] / erg. 2006:
Abb. in Glüher 2005, S. 218
- 500 Marina Abramović in der Performance *Rhythm 5* (1974)
Performance, 1,5 Std., Studentisches Kulturzentrum, Belgrad (1974)
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 72
- 501 a Marina Abramović in der Performance *Thomas Lips* (1975)
Performance, 2 Std., Galerie Krinzinger, Innsbruck (1975)
[Erstes Bild der Performance; am Tisch mit 1 kg Honig u. 1l Wein]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 103

- 501 b Marina Abramović in der Performance *Thomas Lips* (1975)
Performance, 2 Std., Galerie Krinzinger, Innsbruck (1975)
[Ritzung des umgekehrten Pentagramms in die Bauchhaut]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 106
- 501 c Marina Abramović in der Performance *Thomas Lips* (1975)
Performance, 2 Std., Galerie Krinzinger, Innsbruck (1975)
[Geisselung]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 107
- 501 d Marina Abramović in der Performance *Thomas Lips* (1975)
Performance, 2 Std., Galerie Krinzinger, Innsbruck (1975)
[Schlussbild', Abramović liegend auf einem Kreuz aus Eis]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 107
- 502 a Marina Abramović im Performance-Theaterstück *The Biography* (1989f.)
("Work in progress", hier: Wien, 1992)
['Thomas Lips', Ritzung des Pentagramms]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 396
- 502 b Marina Abramović im Performance-Theaterstück *The Biography* (1989f.)
("Work in progress", hier: Wien, 1992)
['Thomas Lips', Pentagrammritzung auf der Bauchhaut]
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 396
- 502 c Marina Abramović im Performance-Theaterstück *The Biography* (1989f.)
("Work in progress", hier: Wien, 1992)
['Erstes Bild']
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 396
- 503 "Schlangengöttin" (mittelminoisch, 17. Jh. v. Chr.)
Fayence m. bunter Bemalung; H. 29,5 cm
Temple depositories von Knossos,
Archäologisches Museum, Herakleion/Kreta
Q: Hafner 1968, S. 21
- 504 a Marina Abramović und Ulay in der Performance *Nightsea Crossing* (1981ff./1982)
Performance, ein Tag; Skulpturenmuseum Marl (März 1982)
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 272/273
- 504 b Kristall aus der Performance *Nightsea Crossing* von Marina Abramović und Ulay
(1981ff./1982)
Performance, ein Tag; Skulpturenmuseum Marl (März 1982)
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 273
- 505 Marina Abramović: *Black Dragon* (1990)
Rosenquarz; o. A.
Ortsspezifische Installation, Tashikawa, Tokio 1994
Q: Celant 2001, S. 107
- 506 a Marina Abramović: *Inner Sky* (1991)
Eisen, Amethystgeode; a. A.
Installation in der Moderna Gallerija Ljubljana, 1998
Q: Celant 2001, S. 157
- 506 b Marina Abramović: *Inner Sky* (1991)
Eisen, Amethystgeode; a. A.
Installation auf der *documenta IX*, Kassel 1992
[Detail: Blick ins Innere einer Druse]
Q: Kunstforum International, Bd. 119, 1992, S. 415.
- 507 aus: Marina Abramović: *Dozing Consciousness* (1997)
[Performance für Videoaufzeichnung, Amsterdam, Mai 1997]
Performance-Video; 30 min.
Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 389
- 508 a Marina Abramović: *Mirrors for Departure* (1993)
[Dokumentation des 'Herstellungsprozesses']
Bienal Internacional de Obidos, Portugal, 1993
Q: Celant 2001, S. 181

- 508 b Marina Abramović: *Mirrors for Departure* (1993)
 Roter Ton, Eisenrahmen; o. A.
 Aufnahme aus der Ausst. bei Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe 1994
 [Detail]
 Q: Celant 2001, S. 182/183
- 509 Materialisationen, hervorgebracht durch das Medium Eusapia Palladino (um 1900)
 [„Gipsabdrücke von Abdrücken in Ton, Sitzungen Eusapias mit Chiaia in Neapel“]
 Nachlass Carl du Prel
 aus: Fanny Moser: *Der Okkultismus. Täuschungen und Tatsachen*, Bd. II, München 1935
 [Ausschnitt]
 Q: Moser 1935b, Tf. 59
- 510 a aus: Marina Abramović: *Cleaning the Mirror III* (1995)
 Video-Dokumentation der Performance
 Performance; 5 Std.; Pitt Rivers Museum, Oxford (1995)
 Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 350
- 510 b aus: Marina Abramović: *Cleaning the Mirror III* (1995)
 Video-Dokumentation der Performance
 Performance; 5 Std.; Pitt Rivers Museum, Oxford (1995)
 Q: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 350
- 511 Marina Abramović: *Power Object* (1998)
 Bienenwachs, Bandagen, Schweineblut; o. A.
 Aufnahme aus der Ausst. in der Galerie Carousel, Paris 1998
 Q: Celant 2001, S. 382
- 512 Rebecca Horn: *Überströmer* (1970)
 Metallkasten, Plastikschläuche, elektrische Pumpe, rot gefärbtes Wasser; Maße variabel
 Photo: Achim Thode
 Privatsammlung
 Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 8
- 513 a Rebecca Horn: *Federkleid (Federinstrument)* (1972)
 Federn, Metallkonstruktion; o. A.
 [aus dem Film *Performances I* (1972)]
 Q: Ausst. Kat. Berlin 1994, Kat. 9
- 513 b Rebecca Horn: *Federkleid (Federinstrument)* (1972)
 Federn, Metallkonstruktion; o. A.
 [Standbild aus dem Film *Performances I* (1972)]
 Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1977, S. 42 (als "Federinstrument")
- 514 "Entkleidung der Braut"
 Fig. 6 aus: Solidonius: *Figurarum Aegyptiorum secretarum* (18. Jh.)
 [Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, MS. 973]
 Q: <http://perso.club-internet.fr/hdelboy/gravures.html> [letzter Zugriff 05/2006] / Calvesi 1975,
 Nr. 57/o. P.
- 515 Rebecca Horn: *Das goldene Bad* (1980)
 Eisen, Wasser, Messing, goldbeschichtetes Kristallglas; 180 x 180 cm
 Installation im Innenhof des Palazzo Frescobaldi, Florenz 1980
 im Rahmen der Ausst. *Umanesimo, disumanesimo nell'arte europea*
 Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven
 Photo: Nanda Lafranco
 Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 28
- 516 a aus: Rebecca Horn: *La Ferdinanda* (1981)
 [Standbild': Autofahrt zur Villa; Simona liest aus der *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz* vor]
 Q: Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1982, o. P.
- 516 b aus: Rebecca Horn: *La Ferdinanda* (1981)
 [Standbild': Mischa übt Cello; im Hintergrund: *Das blaue Bad* (1981), s. DAbb. 517]
 Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 121

- 517 Rebecca Horn: *Die chymische Hochzeit (Das blaue Bad)* (1981)
Eisenkonstruktion, Glas, blau gefärbtes Wasser; 120 x 120 cm
Photo: Nanda Lafranco
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 31
- 518 "cauda pavonis"
aus: Jacobus Boschius: *Symbolographia sive De Arte Symbolica sermones septem*
(Augsburg 1702)
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a.
1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 111/S. 260
- 519 a aus: Rebecca Horn: *La Ferdinanda* (1981)
['Standbild': Raum mit *Pfauenmaschine* (1979-1980)
Weiße Pfauenfedern, Metallkonstruktion, Motor; 250 x 500 m]
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 121 u. Kat. 32
- 519 b aus: Rebecca Horn: *La Ferdinanda* (1981)
['Standbild': Dr. Marchetti impft Pfaueneier]
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 121
- 520 a Rebecca Horn: *An Art Circus* (1988)
Spiralzeichner, Fernglas, Ei, Glastrichter, Quecksilber, Pigmente, Tinte, Kohle,
Metallkonstruktion, Motoren; 480 x 550 cm
Photo: Jon Abbott
Montreal Museum of Fine Arts
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 57
- 520 b Rebecca Horn: *An Art Circus* (1988)
Spiralzeichner, Fernglas, Ei, Glastrichter, Quecksilber, Pigmente, Tinte, Kohle,
Metallkonstruktion, Motoren; 480 x 550 cm
Photo: Jon Abbott
Montreal Museum of Fine Arts
[Detail]
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 57
- 521 a "Emblema VIII: Accipe ovum & igneo percute gladio"
aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 37/S. 75
- 521 b "Mercur im 'Ei der Philosophen'"
aus: [Altus:] *Mutus liber in quo tamen tota philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis
depingitur* (La Rochelle 1677/ Ausg. 1702)
[Fol. 11, Ausschnitt (obere Hälfte); untere Hälfte vgl. DAbb. 178e]
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a.
1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 22/S. 87 / Klossowski de Rola 1988, Nr. 478/S. 277 (Ausg. 1677)
- 522 Rebecca Horn: o. T. (1986)
Ei, Kohlenstaub, Metallkonstruktion, Motor; o. A.
Installation im Theater am Steinhof, Wien 1986
[Detail]
Q: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 59/S. 117
- 523 Rebecca Horn: *Metamorphosis of Beatrice* (1986)
Metallkonstruktionen, Glas, Eisenoxid, Asche, Caput mortuum, Straußenei; 100 x 70 x 15 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 50
- 524 Rebecca Horn: *Gold Rush* (1985)
Goldbarren, Kohle, Metallkonstruktion, Motor; 239 x 24 x 25 cm
Sammlung Raymond J. Leary
Photo: Jon Abbott
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 42
- 525 a Rebecca Horn: *Körper-Raum-Reflexe* (1984)
Installation im Rahmen der Ausstellung von hier aus (Messehallen Düsseldorf)
Q: *Kunstforum International*, Bd. 75, Nr. 9/10, 1984, S. 71

- 525 b Rebecca Horn: *Skizze zu Körper-Raum-Reflexe* (1984)
Installation im Rahmen der Ausstellung von hier aus (Messehallen Düsseldorf)
Q: Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 135
- 525 c Rebecca Horn: *Körper-Raum-Reflexe* (1984)
Installation im Rahmen der Ausstellung von hier aus (Messehallen Düsseldorf)
Detail: *Wand aus Schwefel (SULFUR ECKE)*
Schwefelpulver; Maße variabel
Q: Abb. im Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 48
- 526 Rebecca Horn: *Hybrid* (1987)
Kohle, Schwefel, Glastrichter, Metallkonstruktion; 148 x 54 x 54 cm
Sammlung Elisabeth Kaufmann, Basel
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, Kat. 53
- 527 Joseph Beuys: *Lavendelfilter* (1965)
Baumwollfilter, Lavendelöl, Gips u. Metall; 140 x 60 cm
Slg. The Lone Star Foundation, New York
Q: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979, S. 149
- 528 "Emblema XXXIII: Hermaphroditus mortuo similis, in tenebris jacens, igne indiget "
aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 62/S. 87
- 529 Rebecca Horn: *The Hydra Forest. Performing [for] Oscar Wilde* (1988)
Glastrichter, Quecksilber, Kupferschlangen, Kohle, Oskar Wildes Lackschuhe,
Metallkonstruktion, Motoren; 410 x 540 x 1140 cm
San Francisco Museum of Modern Art
Q: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 64/S. 127
- 530 Rebecca Horn: *Turm der Namenlosen* (1994)
Obstleitern, Violinen, Metallkonstruktionen, Motoren, Eisen, Glastrichter, schwarz gefärbtes
Wasser; Maße variabel
Installation Wien 1994
Q: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, Kat. 146/S. 271
- 531 a Rebecca Horn: *Turm der fliegenden Bücher* (1994)
Bücher, Metallkonstruktionen, Motoren; o. A.
Slg. Jocelyne und André Gordts-Vanthournout, Kortrijk/Belgien
Q: Sammlung Gordts-Vanthournout
- 531 b Rebecca Horn: *Turm der fliegenden Bücher* (1994)
Bücher, Metallkonstruktionen, Motoren; o. A.
[Detailansicht]
Slg. Jocelyne und André Gordts-Vanthournout, Kortrijk/Belgien
Q: Sammlung Gordts-Vanthournout
- 531 c Rebecca Horn: *Turm der fliegenden Bücher* (1994)
Bücher, Metallkonstruktionen, Motoren; o. A.
[Detailansicht]
Slg. Jocelyne und André Gordts-Vanthournout, Kortrijk/Belgien
Q: Sammlung Gordts-Vanthournout
- 532 André Masson: *Portrait André Breton* (1941)
Federzeichnung; 48,5 x 63 cm
Q: Lichtenstern 1992, Abb. 179/S. 231
- 533 Rebecca Horn: *o. T.* (1997)
Stein, Glasröhre, Kupferdraht; o. A.
Detail der Installation *Circle for Broken Landscape*
Kestner-Gesellschaft, Hannover 1997
Q: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b, Kat. 11/S. 31

- 534 a-o "Photographischer Rundgang durch die documenta 7, Kassel 1982"
[Auswahl]; Photos: Dieter Schwerdtle und Jens Waechter
mit Arbeiten von (a) Luciano Fabro: o. T. (1981) [S. 49], (b) James Lee Byars: *Der Welt
höchster goldener Turm mit wechselnder Spitze* (1982) [S. 52], (c) Jannis Kounellis:
Realisiert in Neapel 1975/Kassel 1982 (1975/1982) [S. 53]; (d) Luciano Fabro: *Juwelen
(Zarathustra, Buddha, Christus)* (1981) [S. 82/83]; (e) Kounellis, Byars u. Fabro (Raumflucht
Erdgeschoss Fridericianum); (f) Richard Long, Anselm Kiefer: *Das Wölund-Lied* (1982)
[S. 68]; (g) Francesco Clemente: *Hunger* (1980) [S. 130]; (h) Remo Salvadori: o. T. (1982)
[S. 144]; (i) Sigmar Polke: *Negativwerte* u. *Großer Mann* (1982) [S. 65]; (j) Jiří Georg
Dokoupil: *Gott, zeig mir deine Eier* (1982) [S. 180]; (k) Hermann Nitsch: *o.m.t. Relikt einer
Aktion* (1980), *Schüttbild* (1962) [S. 136]; (l) Hans Jürgen Syberberg: Requisiten zum Film
Parsifal (1982) [S. 76]; (m) Marina Abramović und Ulay in der Performance *Nightsea
Crossing* (1982) [S. 251]; (n) Rebecca Horn: *Das goldene Bad* (1980) [S. 162], (o) Rebecca
Horn: *Quecksilbersäulen* (1981) [S. 209]
Q: Kunstforum International, Bd. 53/54, [= Themenband: documenta 7. Ein Rundgang, Sept.-
Okt. 1982 [Seitenzahlen jeweils in Klammern]
- 535 Sigmar Polke: *Yggdrasil* (1984)
Silber, Silberoxid, Silbernitrat und Harz auf Leinwand; 300 x 325 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 269
- 536 Anselm Kiefer: *Yggdrasil* (1985)
Acryl, Emulsion, Schellack u. Blei auf Photographie; 102,9 x 83,5 cm
Sammlung Mr. u. Mrs. Stephen H. Frishberg, Radnor/Pennsylvania
Q: Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987, Tf. 76/S. 140
- 537 a Rebecca Horn: *The Inferno Paradiso Switch* (1993)
Installation in zwei Teilen; Guggenheim Museum u. Guggenheim SoHo, New York
Ansicht von *Inferno* (1993)
Krankenhausbetten; "Schlangenmaschinen" (Metallkonstruktionen, Motoren),
"Blitzstrahlmaschinen", "Füchschen", Bad m. Pumpsystem u. schwarz gefärbtem Wasser;
o. A.
Installation im Guggenheim SoHo, New York
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 32
- 537 b Rebecca Horn: *The Inferno Paradiso Switch* (1993)
Installation in zwei Teilen; Guggenheim Museum u. Guggenheim SoHo, New York
Ansicht von *Paradiso* (1993)
Glastrichter mit Tropfsystem, Milch, "Blitzstrahlmaschinen", "Füchschen", Becken m.
"Schlangenmaschine" Metallkonstruktion, Motor) u. Fontaine [o. Abb.]; o. A.
Installation im Guggenheim Museum, New York
Q: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 22
- 538 Joseph Beuys: *Scala Libera* (1985)
Ernteleiter, Steine; 190 x 37 x 52 cm
Fondazione Amelio/Instituto per l'Arte Contemporanea, Neapel
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991, Kat. 515/Tf. 248
- 539 a "Himmelsleiter"
aus: Robert Fludd: *Supernaturali, Naturali, Praeternaturali et Contranaturali Microcosmi
Historia* (Oppenheim 1619)
Q: Roob 1996, S. 285
- 539 b "Beuys – Klein – Rothko. Wandlung und Prophezeiung"
Einband des gleichn. Ausstellungskataloges, Anthony d'Offay Gallery, London 1987
Q: Ausst. Kat. Wandlung/London 1987
- 540 Joan Fontcuberta: *Milagro de la levitación [The Miracle of Levitation]* (2002)
[aus der Serie *Miracles & Co*]
Photographie/C-Print; 55 x 49,5 cm
Q: Ausst. Kat. Karelia-Milagros/Madrid 2002 /
<http://www.fundacion.telefonica.com/at/ckarelia/paginas/43.html> [letzter Zugriff 05/2006]
- 541 Joseph Beuys: *Levitazione in Italia* (1978)
Edition; Farboffset auf Karton; 36,8 x 22,3 cm
Q: Schellmann 1992, Nr. 247/S. 222

- 542 Bruce Nauman: *Failing to Levitate in the Studio* (1966)
Schwarzweißphotographie; 50,8 x 61 cm
Sammlung des Künstlers
Q: Bruggen 1988, S. 149
- 543 a aus: Bruce Nauman: *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (1973)
Videoband; Farbe, Ton; 60 min
[Standbild]
Bruggen 1988, S. 273
- 543 b aus: Bruce Nauman: *Elke Allowing The Floor to Rise Up over her Her, Face Up* (1973)
Videoband; Farbe, Ton; 40 min
[Standbild]
Bruggen 1988, S. 273
- 544 ab aus: Bill Viola: *Junkyard Levitation* (1976)
Videoband; Farbe, Ton; 3:11 min.
[aus dem Zyklus: *Four Songs* (1976)]
[Standbilder]
Q: Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997, Kat. 14
- 545 ab aus: Bill Viola: *The Crossing* (1996)
Videoinstallation; Farbe, Zwei-Kanal-Video auf zwei Projektionsflächen; Vier-Kanal-Stereoton; 490 x 840 x 174 cm
Guggenheim Museum, New York
[Standbilder, synchron projiziert; a: Kanal 1, b: Kanal 2]
Q: Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997, Kat. 64
- 546 aus: Bill Viola: *Going Forth By Day* (2002)
[Standbild von Panel 5: *First Light*]
DVD-Videoinstallation m. Sound; Fünf Projektionsflächen; Maße variabel
Q: Deutsche Guggenheim Berlin, Pressephoto
- 547 a-c aus: Bill Viola: *Déserts* (1994)
Videoband; Farbe, [Ton]; 26 min.
Ton: Edgar Varèse: *Déserts* (1954)
interpretiert vom Ensemble Moderne, Frankfurt a. M.
[Video: urspr. ohne Ton aufzuführen zur konzertanten Interpretation von: Edgar Varèse: *Déserts* (1954)]
[Standbilder]
Q: Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997, Kat. 58 /
<http://gaia.surrey.sfu.ca/~mi/Bibliography/Artists/ViolaBillDeserts.html> [letzter Zugriff 06/2005]
- 548 Joseph Beuys: *Telekinese und Levitation* (1958)
Zeichnung; Bleistift auf Papier; o. A.
Q: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b, Nr. 99
- 549 aus: Johannes Brus: *Don Genaro* (1976)
Sequenz aus 15 Photographien; je 32 x 48 cm
[Detail: Einzelbild]
Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 18/Nr. 220
- 550 Susan Hiller: *PSI Girls* (1999)
Videoinstallation; Farbe, Mehrkanal-Video; Stereoton; Fünf Projektionswände; o. A.
Installationsansicht; Site Gallery, Sheffield
Q: Drühl 2003a, S. 78
- 551 a Barbara Bloom: *Esprit de l'Escalier* (1988)
Installation; Maße variabel
Tisch, Gedecke: Porzellan m. Reproduktionen von Séancen, UFO-Photographien; Papier m. Wasserzeichen i. Lichtkästen; Lithographien m. Braille-Schrift; monochrome Wandmalerei; Hüte
San Jose Museum of Art, Ca.
[Detailansicht: 'Séance-Tisch' mit Gedecken]
Q: Drühl 2003b, S. 110

- 551 b Barbara Bloom: *Esprit de l'Escalier* (1988)
Installation; Maße variabel
Tisch, Gedecke: Porzellan m. Reproduktionen von Séancen, UFO-Photographien; Papier m. Wasserzeichen i. Lichtkästen; Lithographien m. Braille-Schrift; monochrome Wandmalerei; Hüte
San Jose Museum of Art, Ca.
[Detailansicht: Blauer Raum m. 'schwebenden' Hüten]
Q: Drühl 2003a, S. 111
- 552 a aus: Anna und Bernhard Johannes Blume: *Trautes Heim* (1986)
24teilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 200 x 127 cm
[Detail]
Q: Blume-Blume 1992, S. 60/61, S. 60
- 552 b aus: Anna und Bernhard Johannes Blume: *Trautes Heim* (1986)
24teilige Sequenz; Schwarzweiß-Photographien; je 200 x 127 cm
[Detail]
Q: Blume-Blume 1992, S. 60/61, S. 61
- 553 Anna und Bernhard Johannes Blume: *Metaphysik ist Männersache I* (1989/1990)
Sequenz von Schwarzweiß-Photographien; o. A.
[Detail; Dreiteilige Sequenz]
Q: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 55
- 554 Anna und Bernhard Johannes Blume: *Plakat für eine Kampagne gegen Rassismus* (1992)
Offset-Druck; o. A.
Q: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 63
- 555 a aus: Anna Blume: *Die reine Empfindung* (1990/1992)
Serie von Bleistiftzeichnungen, kombiniert mit Texttafeln; o. A.
Q: Blume 1994, S. 10/11
- 555 b aus: Anna Blume: *Die reine Empfindung* (1990/1992)
Serie von Bleistiftzeichnungen, kombiniert mit Texttafeln; o. A.
Q: Blume 1994, S. 14/15
- 555 c aus: Anna Blume: *Die reine Empfindung* (1990/1992)
Serie von Bleistiftzeichnungen, kombiniert mit Texttafeln; o. A.
Q: Blume 1994, S. 60/61
- 556 Jeff Koons: *Michael Jackson with Bubbles* (1988)
Auflagenobjekt (3 Exempl.); Porzellan; 106,7 x 179 x 82,6 cm
Q: Ausst. Kat. Heaven/Düsseldorf 1999, S. 93
- 557 Jeff Koons: *Art Magazine Ad (Artforum)* (1988/1989)
Lithographie; 114,3 x 94,6 cm
[als Anzeige zur Ausstellung *Banality* in den Galerien Ileana Sonnabend/New York, Max Hetzler/Köln u. Donald Young/Chicago 1988 in der Zeitschrift *Artforum* geschaltet; aus einer Reihe von vier Lithographien/Anzeigen]
Q: Rosenblum 1992, S.93
- 558 Joseph Beuys bei einem *FIU-Workshop* (o. J./[1977])
Photo: Joachim Scherzer
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 189
- 559 Jeff Koons: *Self-Portrait* (1991)
Auflagenobjekt (3 Exempl.); Marmor; 95,3 x 52,1 x 36,8 cm
Q: Rosenblum 1992, S. 121
- 560 Jonathan Meese: *[Nährstaat – Runenstaat / Lungensanatorium / Stelennahrung / Erlebewesen]* (1999)
Installationsansicht der Ausstellung im SchnittRaum, Köln
[im Rahmen der Ausstellung *Schnitt bringt Schnitte*, 1999]
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 46
- 561 ab Jonathan Meese: *Erzreligion Blutlazarett / Erzsöldner Richard Wagner / Privatarmee Ernte und Saat/ Waffe: Erzblut der Isis/ Nahrung: Bluterz* (1999)
Installationsansicht im Frankfurter Kunstverein
[im Rahmen der Ausstellung *Wunderkammern*, 1999]
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 48/49 // Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.

- 562 "Feind, Saalschutz und Erlösung"
Jonathan Meese im Rahmen einer Aktion (o. O., o. J. [1999])
Q: Meese/Kneihsl 1999, o. P. (Tf. 23)
- 563 a Jonathan Meese, Biographie
aus dem *Gesinnungsbuch '99* (zus. mit Erwin Kneihsl, Köln 1999)
Q: Meese/Kneihsl 1999, S. 221-223
- 563 b Jonathan Meese, Biographie
aus dem Ausst. Kat. *German Open* (Kunstmuseum Wolfsburg 2000)
Q: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P
- 564 Jonathan Meese: *Information – Erlösung – Wiederkehr / Richard Wagners Privatarmee Lichterz* (1999)
Installationsansicht in der Kunsthalle Bielefeld
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 52
- 565 Jonathan Meese: *Soldat Meese (Staatsanimalismus), Maldoror-Turm* (2000)
Installationsansicht im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach
[im Rahmen der Ausstellung *Wounded Time*, 2000]
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 55
- 566 Jonathan Meese: *Sonnentanz / Der Weidenmann / Nahrung / Erzisis* (1999)
Installationsansicht in der Kunsthalle St. Gallen
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 50/51
- 567 "Der Tempel des 4. Grades der Andreas-Maurerei"
Hist. Aufnahme aus dem ehemaligen Logenhaus, Nürnberg
Q: Schreiber/Schreiber 1956, Tf. XXIX
- 568 Kai Althoff: *Ein noch zu weiches Gewese der Urian-Bündner* (1999)
Installation mit Teppichskulpturen, Schwarz-Weiß-Photographien u. Tempera-Gouache-
Malerei auf Spanplatten, Textblatt, Audio-Installation; o. A.
Ausstellungsansicht aus der Galerie Nagel, Köln 1999
Q: Roos 2000, S. 380
- 569 Kai Althoff: *Aleph* (2001)
Filzstift, Aquarellfarbe u. Buntstift a. Papier; 68,5 x 55,8 cm
Slg. Dean Valentine und Amy Adelson, Los Angeles
Q: Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M.
- 570 a-c aus: Olaf Breuning: *Glum Glum Glee* (1999)
Installation; Video (Farbe, Sound; 9 min.)
Standbilder aus dem Video
Q: Doswald 2001, S. 46/47
- 571 ab aus: Olaf Breuning: *King* (2000)
Installation; Video (Farbe, Sound; 9 min.)
Standbilder aus dem Video
Q: Doswald 2001, S. 64/65
- 572 Bjarne Melgaard: o. T. (*Pentagramm*) (2001)
Digitaler Druck auf Leinwand, überarbeitet; 155 x 110 cm
Q: Galerie Krinzinger, Wien
- 573 Bjarne Melgaard: *Black Low (The Punkmovement was just hippies with short hair)* (2002)
[teilw. abgebaut gezeigt u. d. Titel *Black Low. Ruinen einer Ausstellung*]
Ausstellung/Installation im MARTa-Museum Herford
Q: MARTa-Museum Herford, Presse-material
- 574 Jonathan Meese: *Hagen von Tronje vs. Siegfried* (2000)
Mixed Media; 265 x 200 x 200 cm
Bundesrepublik Deutschland – Sammlung zeitgenössischer Kunst
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 69
- 575 Bjarne Melgaard: o. T. (2001)
Öl auf Leinwand; 70 x 50 cm
Q: Galerie Krinzinger, Wien
- 576 Jonathan Meese: *Selbstbildnis: Schlängennest mit dem Saalkristall* (2001)
Öl auf Leinwand; 90,5 x 70 cm
Q: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 118

- 577 Jonathan Meese: *Der Eimeese* (2001/2002)
Ölfarbe auf Leinwand, zweiteilig; 190 x 260 x 1,7 cm
Q: Contemporary Fine Arts, Berlin
- 578 a "Schlangenei als Symbol der ewigen Zirkulation im Werk"
[Merkurschlange als Ouroboros im 'Philosophischen Ei']
aus: *Speculum veritatis* (17. Jh.)
Q: Roob 1996, S. 496
- 578 b "Hermes. Griechische Vasenmalerei"
aus: Ch. Lenormant/J. J. Witte: *Elite des monuments céramographiques* (8 Bde., Paris 1844f.), Bd. III/Tf. LXXVIII
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 63/S. 159
- 578 c "Thot als Kynocephalos"
["Aus dem Grab des Amenherchopschef bei Dêr el-Mêdina. 20. Dynastie, -1198 bis -1167"]
Sammlung Hahnloser, Bern
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
Q: Jung 1944/1995, Abb. 68/S. 167
- 578 d "Der schakalköpfige Gott Amubis beugt sich über einen Toten"
["Grab von Der-el-Medineh, Theben"]
aus: A. Gaddis/G. Seiff: *The Book of the Dead* (Luxor, o. J.), Tf. 19
wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Symbole der Wandlung* (Zürich 1952/Solothurn et al. 1995)
Q: Jung 1952/1995, Abb. 65/S. 305
- 579 a Markus Huemer: *arcadia (05)* (2000)
Acryl u. Lack auf Leinwand; 200 x 160 cm
Detail: Tafelbild
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 88
- 579 b Markus Huemer: *arcadia (05)* (2000)
Acryl u. Lack auf Leinwand; 200 x 160 cm
Detail: Texttafel
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 89
- 580 Markus Huemer: *Polke's Pasadena Stones* (2000)
Interaktive (Netz-)Installation; Maße variabel
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 82
- 581 Sigmar Polke: *Pasadena* (1968)
Dispersion a. Leinwand; 190 x 150 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
Q: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 165
- 582 Markus Huemer: *My Pictures are the Ashes of My Art (After Palermo)* (2001)
DVD-Installation; Maße variabel
Installation Förderkoje – Art Cologne, 2001
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 115
- 583 a Markus Huemer: *When Lingerig Comes to a Standstill (01)* (2002)
Acryl u. Lack auf Leinwand; 375 x 500 cm
Detail: Tafelbild
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 146
- 583 b Markus Huemer: *When Lingerig Comes to a Standstill (01)* (2002)
Acryl u. Lack auf Leinwand; 375 x 500 cm
Detail: Texttafel
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 146
- 584 Louis Darget: o. T. (Fluidalphotographie) (um 1896)
Farbphotographie, Glas; ca. 12 x 9 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e. V., Freiburg i. Brsg.
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 11/S. 28

- 585 Markus Huemer: *Polke's Higher Beings Ordained... (Unfinished)* (2002)
DVD-Installation; Maße variabel
Installationsansicht aus der Galerie Mezzanin, Wien
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 127
- 586 Markus Huemer: *A Virtual Polke (Virtueller Polke)* (2003)
Filzstift a. Papier; 30 x 30 cm
Q: Schaschl-Cooper 2003a, S. 200
- 587 a aus: Christian Jankowski: *Mijn leven als duiv (Mein Leben als Taube)* (1996)
Performance u. Ausstellung in der Galerie Lokaal 01, Antwerpen 1996
Einladungskarte (dtsch.)
Q: Jankowski 2004, S. 8
- 587 b aus: Christian Jankowski: *Mijn leven als duiv (Mein Leben als Taube)* (1996)
Video (Farbe); 5:41 min
Standbild: Vor der 'Verwandlung'
Q: Jankowski 2004, S. 13
- 587 c aus: Christian Jankowski: *Mijn leven als duiv (Mein Leben als Taube)* (1996)
Video (Farbe); 5:41 min
Standbild: Nach der 'Verwandlung'
Q: Jankowski 2004, S. 14
- 588 a René Magritte: *Le thérapeute* (1937)
Öl auf Leinwand; 92 x 65 cm
Slg. Baron Joseph-Berthold Urvater, Paris
Q: Torczyner 1979, Nr. 82/S. 70
- 588 b "René Magritte als 'le thérapeute'" (Brüssel 1937)
Q: Torczyner 1979, Nr. 81/S. 70
- 589 aus: Christian Jankowski: *Magic Circle* (Frankfurt a. M. 2004)
Künstlerbuch; Einband
Q: Jankowski 2004
- 590 aus: Christian Jankowski: *Direktor Pudel* (1998)
Performance u. Ausstellung im Hamburger Kunstverein, 1998
Standphoto
Q: Jankowski 2004, S. 69
- 591 a aus: Christian Jankowski: *Telemistica* (1999)
TV-Performance u. Video (Farbe); 22 min.
Standbild aus dem Video
["... as if you start to do something fundamentally new..."]
Q: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.
- 591 b aus: Christian Jankowski: *Telemistica* (1999)
TV-Performance u. Video (Farbe); 22 min.
Standbild aus dem Video
["...from these cards I can tell you that you are a winner..."]
Q: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.
- 591 c aus: Christian Jankowski: *Telemistica* (1999)
TV-Performance u. Video (Farbe); 22 min.
Standbild aus dem Video
["Good Bye! Anyhow, an artist or painter is never satisfied with his work..."]
Q: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.
- 592 a aus: Christian Jankowski: *The Holy Artwork* (2001)
Performance-Video (Farbe); 15:42 min.
[Performance: Harvest Fellowship Church, San Antonio/Texas]
Standbild aus dem Video
Q: Boilermag/Boiler Galleries, <http://www.boilermag.it> [letzter Zugriff: 05/2006] / s. a. Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002, S. 28/29
- 592 b aus: Christian Jankowski: *The Holy Artwork* (2001)
Katalog/Künstlerbuch
Detail: Computerbearbeitete Photographie; o. A.
Q: Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002, S. 40/41

- 592 c aus: Christian Jankowski: *The Holy Artwork* (2001)
Katalog/Künstlerbuch
Detail: Computerbearbeitete Photographie; o. A.
Q: Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002, S. 30/31
- 593 aus: Matthew Barney: *FIELD DRESSING (orifill)* (1989)
Video-Performance; o. A.
Standbild aus dem Video
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 7
- 594 Matthew Barney: *Unit BOLUS* (1991)
Vaseline a. Stahlsockel; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 6
- 595 Matthew Barney: Wappen / Signets zu *Cremaster 1-5*
Einband des Ausst. Kat. *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, Köln 2002
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002
- 596 a Matthew Barney: *Cremaster 4: The Loughton Candidate* (1994)
C-Print in Rahmen aus gegossenem Kunststoff [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 330)
- 596 b Matthew Barney: *Cremaster 4: ascending HACK descendig HACK* (1994)
C-Print in Rahmen aus selbstformendem Kunststoff [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 353)
- 597 Matthew Barney: *Cremaster 1: Goodyear Chorus* (1995)
C-Print in Rahmen aus selbstformendem Kunststoff; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 163)
- 598 a aus: Matthew Barney: *Cremaster 5* (1997)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 54:30 min.
Produktionsphotographie
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 422)
- 598 b aus: Matthew Barney: *Cremaster 5* (1997)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 54:30 min.
Produktionsphotographie (Schwarz-Weiß)
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 434)
- 598 c Harry Houdini (um 1899)
aus: Matthew Barney, Sammlung zu *Cremaster 5* (1997)
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 413)
- 599 a Norman Mailer als "Houdini", mit "Baby Fay La Foe" (anonym. Darst.)
Detail aus: Matthew Barney: *Cremaster 2: Genealogy* (1999)
[Mittelteil des Triptychons]
C-Print in Kunststoffrahmen; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 35
- 599 b Matthew Barney: *The Cabinet of Harry Houdini* (1999)
Gegossenes Nylon, Salz in Epoxydharz; gegossenes Sonnensalz; gewebtes Polypropylen,
Prothesenkunststoff u. Bienenwachs; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 193)
- 599 c "Houdini nach der Vorführung seines Verwandlungskunststücks"
aus: Matthew Barney: *Cremaster 2* (1999)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 1 Std. 19 min.
Produktionsphoto
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 41
- 599 d Matthew Barney: o. T. (1999)
Bleistiftzeichnung u. Collage auf Photokopie
aus: Matthew Barney, Sammlung zu *Cremaster 2* (1999)
Graphit u. Vaseline a. Papier; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 189)
- 599 e Matthew Barney: *Cremaster 2: The Golden Tablet* (1999)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 201)

- 599 f Matthew Barney: *Cremaster 2: The Ektoplasm* (1999)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 188)
- 599 g Matthew Barney: o. T. (Zeichnung zu *The Drone's Exposition*) (1999)
[Ausschnitt]
aus: Matthew Barney, Sammlung zu *Cremaster 2* (1999)
Graphit u. Vaseline a. Papier; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 189)
- 599 h aus: Matthew Barney: *Cremaster 2* (1999)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 1 Std. 19 min.
Standbild: Die Hinrichtungsstätte
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 40
- 599 i Matthew Barney: *The Drones Exposition* (1999)
Installation; Kino für die Vorführung von *Cremaster 2*
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 226/227)
- 599 j Matthew Barney: *Deser[e]t: The Drone's Gate* (1999-2000)
Gegossenes Bienenwachs in Epoxidharz, gegossenes Sonnensalz u. Modell des Mormonen-
Tabernakels (Maßstab 1:8); o. A.
[Ausschnitt]
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 219)
- 600 a Mormonen-Tabernakel und Orgel
Tempel der Church of Jesus Christ of Latter-day Saints, Salt Lake City
Aufnahme mit dem Chor des Tabernakels; o. A.
Q: KBYU-TV, <http://www.kbyutv.org/press/americanwelcomes/> [letzter Zugriff 05/2006]
- 600 b "Baptism Pont" im Mormonen-Tempel (Salt Lake Temple of The Church of Jesus Christ of
Latter-day Saints), Salt Lake City (1853-1893)
Q: Talmage 1912/o. J., o. P. [Tafelteil]
- 601 a "Zum V. Grad"
Kupferstich; 8,5 x 15 cm
aus: *Maurerisches Handbuch...* (Leipzig 1821)
Q: Lindner 1976, Tf. 61, S. 115
- 601 b "Der Freimaurermeister der Justizloge Nr. 753 in New York mit den Abzeichen seines
Ranges"
Historische Aufnahme; o. A.
Q: Schreiber/Schreiber 1956, Tf. XXV
- 602 a "Logenmitglieder"
Detail aus: Matthew Barney: *Cremaster 3: Partition* (2002)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 284)
- 602 b Matthew Barney: *Cremaster 3: Entered Apprentice* (2002)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 252)
- 602 c Matthew Barney: *Cremaster 3: The Song of the Vertical Field* (2002)
C-Print; o. A. [Ausschnitt]
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P., S. 42
- 602 d aus: Matthew Barney: *Cremaster 3* (2002)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 3 Std. 1:59 min.
Produktionsphotographie [The Giant]
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 319)
- 603 "Joseph Beuys am Giant's Causeway" (1974)
Photo: Caroline Tisdall
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 222
- 604 a Matthew Barney: *Cremaster 3: The Order* (2002)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 3 Std. 1:59 min.
Produktionsphotographie
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 300

- 604 b aus: Matthew Barney: *Cremaster 3* (2002)
Video (Farbe), auf 35 mm-Film transferiert; 3 Std. 1:59 min.
Produktionsphotographien
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 54
- 604 c Matthew Barney: o. T. (2002)
Konzeptzeichnung m. Korrekturflüssigkeit a. Photokopie; o. A.
[*Cremaster 3: The Order*: Plan für den Aufstieg]
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 301
- 604 d Matthew Barney: *Cremaster 3: The Third Degree* (2002)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 308
- 605 Ferdinand Khnopff: *Des Caresses (Sphinx)* (1896)
Öl auf Leinwand; 50,5 x 151 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
Q: Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986, S. 72
- 606 "Aufnahme zum Meister"
Stahlstich; 15,4 x 10,4 cm
aus: F. T. B. Clavel: *Histoire pittoresque de la franc-maçonnerie et des sociétés secrètes anciennes et modernes* (Paris 1843)
Q: Lindner 1976, Tf. 23/S. 53
- 607 a "Kandidat für die Initiation in den Dritten Grad"
Photokopie; o. A.
aus: Matthew Barney, Sammlung zu *Cremaster 3* (2002)
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 307)
- 607 b Matthew Barney: *Cremaster 3: Mahabyn* (2002)
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 309
- 607 c Matthew Barney: *Cremaster 3: Hiram Abiff* (2002)
["Richard Serra als Hiram Abiff"]
C-Print in Acrylrahmen [Abb. o. R.]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, o. P. (S. 253)
- 608 ab Matthew Barney: *Jachin and Boaz* (2002) und Richard Serra: *Single Double Torus* (2003)
Aufstellung im Innenhof des Firmensitzes von LVMH, 22, avenue Montaigne, Paris
Photos: André Morin
Q: Heinick 2004
- 609 Mariko Mori: *Subway* (1994)
Hochglanz-Duraflex-Print a. Holz, Zinnrahmen [Abb. o. R.]; 68,6 x 101,6 x 5,1 cm
Q: Bryson 1998, S. 84
- 610 Mariko Mori: *Birth of a Star* (1995)
Duratrans-Print, Acryl, Leuchtkasten u. Audio-CD; 183 x 122 cm
Slg. Eileen u. Peter Norton, Santa Monica
Q: Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, o. P. (S. 32)
- 611 a Mariko Mori: *Pure Land* (1997)
[aus: *Esoteric Cosmos*]
Farbphotographie zwischen Glas; 305 x 610 x 2,2 cm [fünf Tafeln, je 122 cm]
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 48/49)
- 611 b Mariko Mori: *Mirror of Water* (1996-1998)
[aus: *Esoteric Cosmos*]
Farbphotographie zwischen Glas; 305 x 610 x 2,2 cm [fünf Tafeln, je 122 cm]
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 46/47)
- 611 c Mariko Mori: *Burning Desire* (1996-1998)
[aus: *Esoteric Cosmos*]
Farbphotographie zwischen Glas; 305 x 610 x 2,2 cm [fünf Tafeln, je 122 cm]
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 44/45)
- 611 d Mariko Mori: *Entropy of Love* (1996)
[aus: *Esoteric Cosmos*]
Farbphotographie zwischen Glas; 305 x 610 x 2,2 cm [fünf Tafeln, je 122 cm]
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 42/43)

- 611 e Mariko Mori: *Entropy of Love* (1996)
[aus: *Esoteric Cosmos*]
Farbphotographie zwischen Glas; 305 x 610 x 2,2 cm [fünf Tafeln, je 122 cm]
[Detail]
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 42/43)
- 612 "Projectio – Augmentatio"
aus: Johann Daniel Mylius: *Anatomia auri* (Frankfurt 1628)
[Ausschnitt]
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 376/S. 204
- 613 a-c aus: Mariko Mori: *Miko No Inori* (1996)
Video; Farbe u. Ton
Sequenz von Standbildern
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 64/65)
- 614 a-c aus: Mariko Mori: *Nirvana* (1997)
3 D-Videoinstallation; Videoprojektor, Bildplattenspieler; Spezialbrillen; Maße variabel
Sequenz von Standbildern
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 52/53)
- 615 Mariko Mori: *Enlightenment Capsule (Prototyp)* (1998)
Acryl, System zur Übertragung von Sonnenlicht [*Himawari*, o. A.]; ca. 168 x 229 cm
Q: Ausst. Kat. Wolfsburg 1999, o. P. (S. 58)
- 616 a Mariko Mori: o. T. (Skizze zu *Wave UFO*) (17. 11. 2001)
[„Szenario: Licht entsteht entsprechend der Wellenfunktion der Gehirnströme. Die so geschaffene Welt wird sich ausdehnen. Wenn sie ihre maximale Größe erreicht hat, wird sie anfangen, sich zusammenzuziehen. Schließlich wird sie verdunsten, ein blitzartiges Licht freisetzen, das den (Welt)Raum erfüllen und in einer anderen Raum-Zeit-Dimension ein Baby erschaffen wird.“]
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 81
- 616 b Mariko Mori vor dem *Wave UFO* (o. J. / ca. 2002)
Q: Pressephoto, Kunsthau Bregenz [vgl. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 174]
- 616 c Mariko Mori: *Wave UFO* (1999-2002)
Fiberglas, Technogel®, Acryl, Kohlefaser, Aluminium, Magnesium, Gehirnstrom-Schnittstelle, Projektionskuppel, Projektor, Computersystem; 493 x 1134 x 528 cm
Coutesy: Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthau Bregenz [vgl. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 16/17]
- 616 d Mariko Mori: Modell des *Wave UFO* (2002)
Acrylharz; 40,6 x 96,5 x 40,6 cm
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 134
- 617 Constantin Brancusi: *Le Commencement du Monde* (um 1920)
Marmor a. polierter Metallscheibe, zweiteiliger Steinsockel; H. 75,2 cm, 19 x 28,5 x 17,5 cm
Dallas Museum of Art
Q: Bach 1987, Nr. 162, S. 460
- 618 a Mariko Mori: *Connected-World-Zeichnung III* (2002)
Pastell u. Aquarell a. Papier, Aluminiumrahmen; Ø 62,2 cm x 3,8 cm
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 85
- 618 b Mariko Mori: *Connected World III (Storyboard)* (2001)
Acryl a. Leinwand, Aluminiumrahmen; Ø 114,3 x 6,7 cm
Deitch Projects, New York
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 92]
- 618 c Mariko Mori: *Connected World I (Storyboard)* (2001)
Acryl a. Leinwand, Aluminiumrahmen; Ø 114,3 x 6,7 cm
Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthau Bregenz [vgl. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 89]
- 619 a František Kupka: *La Primitive* (1911-1913)
Öl auf Leinwand; 100 x 72,5 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
Q: Ausst. Kat. Kupka/Liechtenstein 2003, Nr. 72/S. 79

- 619 b František Kupka: *Autour d'un point* (1920-1925/1930)
Öl auf Leinwand; 194,5 x 200 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris
Q: Ausst. Kat. Kupka/Liechtenstein 2003, Nr. 106/S. 95
- 619 c František Kupka: *The First Step* (1910-1913)
Öl auf Leinwand; 81,3 x 129,6 cm
Museum of Modern Art, New York
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 280
- 620 Wassily Kandinsky: *Einige Kreise* (1926)
Öl auf Leinwand; 140,3 x 140,7 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 125
- 621 Wenzel Hablik: *Firmament* (1913)
Öl auf Leinwand; 201 x 301 cm
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 8/9 (u. Umschlag)
- 622 a aus: Robert Fludd: *Utriusque cosmi...* (Oppenheim 1617)
Q: Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. 23
- 622 b "Systema Ideale Pyrophyllaciorum"
aus: Athanasius Kircher: *Mundus subterraneus...* (Amsterdam 1678)
Q: Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. 24
- 623 Mariko Mori: *Oneness* (2003)
Technogel®, Aluminiumguss, elektr. System; 135 x 75,6 x 37,4 cm [Sockel: Ø 333 cm]
Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthaus Bregenz
- 624 a Mariko Mori: *Wave UFO* (1999-2002)
Fiberglas, Technogel®, Acryl, Kohlefaser, Aluminium, Magnesium, Gehirnstrom-Schnittstelle, Projektionskuppel, Projektor, Computersystem; 493 x 1134 x 528 cm
[Detail: Einblick in die Projektionskuppel]
Coutesy: Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthaus Bregenz [vgl. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 36]
- 624 b Mariko Mori: *Wave UFO* (1999-2002)
Fiberglas, Technogel®, Acryl, Kohlefaser, Aluminium, Magnesium, Gehirnstrom-Schnittstelle, Projektionskuppel, Projektor, Computersystem; 493 x 1134 x 528 cm
[Detail: Projektion in der Kuppel]
Coutesy: Deitch Projects, New York
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 39
- 624 c Mariko Mori: *Wave UFO Headset* (2002)
Headset mit Elektroden zur Messung der Gehirnströme
Entwicklung: Vanessa Sica, Jason Williams (K Developement, Inc.), Chris Kasbach (BodyMedia, Inc.)
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 120
- 624 d Mariko Mori: Innere Kapsel des *Wave UFO* (2002)
Computergenerierte Graphik; o. A.
Q: Pressephoto, Kunsthaus Bregenz [vgl. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 119 unten]
- 624 e Mariko Mori: "Echtzeitdarstellung und unbewegte Darstellung der Gehirnströme"
[Erläuterungen zur Synchronisation der Gehirnströme im *Wave UFO*
auf der Basis einer Echtzeit-Computergraphik]
Q: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 49
- 624 f Mariko Mori: *Connected World II (Photograph)* (2002)
Computergraphik; Acrylharzrahmen [Abb. o. R.]; Ø 121,9 x 7,5 cm
Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthaus Bregenz [entspr. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 56/57]
- 624 g Mariko Mori: *Connected World V (Photograph)* (2002)
Computergraphik; Acrylharzrahmen [Abb. o. R.]; Ø 121,9 x 7,5 cm
Deitch Projects, New York
Q: Pressephoto, Kunsthaus Bregenz [entspr. Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 62]

- 625 a "Gedankenform": "Bei einem Strassenunfall"
 aus: Annie Besant/Charles W. Leadbeater: *Gedankenformen* (Leipzig 1926/Grafiing 1999)
 Q: Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, Tf. 33
- 625 b "Gedankenformen": "Unbestimmte selbstlose Liebe" und "Unbestimmte selbstsüchtige Liebe"
 aus: Annie Besant/Charles W. Leadbeater: *Gedankenformen* (Leipzig 1926/Grafiing 1999)
 Q: Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, Tf. 8/9
- 625 c "Gedankenform": "Hervorgebracht durch eines der 'Lieder ohne Worte' von Mendelssohn"
 aus: Annie Besant/Charles W. Leadbeater: *Gedankenformen* (Leipzig 1926/Grafiing 1999)
 Q: Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, Tf. M
- 625 d Gedankenform: "Aus einem tönenden Choral von Gounod"
 aus: Annie Besant/Charles W. Leadbeater: *Gedankenformen* (Leipzig 1926/Grafiing 1999)
 Q: Besant/Leadbeater 1905/1926/1999, Tf. G
- 625 e "Der Kausalkörper des Meisters"
 aus: Charles W. Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt* (Grafiing 1964/1999; Ea.: London 1902)
 Q: Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. XXV
- 626 Sylvie Fleury in Zusammenarbeit mit Sydney Stucki: *Masked Maniacs* (1997)
 Vinyl, Kompressor; 200 x 500 x 500 cm
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 101
- 627 Sylvie Fleury: *First Spaceship on Venus (14)* (1996)
 Achtteilig; Fiberglas u. Soundinstallation; je 350 x 100 x 100 cm
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 41
- 628 Sylvie Fleury: *Mondrian Boots* (1992)
 Dreißig Paar Schuhe
 [Installationsansicht Le Consortium, Dijon 1992]
 Q: Ausst. Kat. Fort-Da/Esslingen 1997, S. 55
- 629 Sylvie Fleury: *Mondrian* (1993) und *Untitled. Fontana in jeans* (1993)
 Kunstpelz, Acryl u. Dispersion a. Holz; o. A.
 Jeansstoff auf Holz; o. A.
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, Kat. 115 u. 116, o. P. (S. 50)
- 630 a Sylvie Fleury: *Spellbound* (1991)
 Einkaufstüten; o. A.
 Q: Fleury/Stech 2003, S. 210
- 630 b Sylvie Fleury: *Spellbound* (1991)
 Einkaufstüten; o. A.
 [Detail]
 Q: Fleury/Stech 2003, S. 210
- 631 Sylvie Fleury: *Kelly Bag, Chanel No. 5, Gucci Mules, Vanity Case, Evian u. Nike* (1998)
 Bronze, verchromt; 27 x 18 x 18 cm, 27 x 18 x 18 cm, 12 x 23 x 23 cm, 32 x 38 x 20, cm,
 27 x 10 x 10 cm, 10 x 7 x 20 cm
 Galerie Art & Public, Genf
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, S. 81
- 632 Sylvie Fleury: *Purify* (2000)
 Kristallsteinapplikation (Swarovski-Kristalle) a. weißem Kunstfell, Holzrahmen [Abb. o. R.];
 100 x 100 cm
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48901/48902
- 633 a Installationsansicht aus der Ausstellung *Sylvie Fleury. 49000* im museum für neue kunst,
 Karlsruhe 2001
 mit den Arbeiten *The Inner Consciousness That Shines Forth is The Very Non-Dual Bliss,*
And the Non-Dual Bliss Is The Very Inner Consciousness (2001, Wandmalerei), *First*
Spaceship from Venus 17 (1998) und *Slimline Ring* (2001; Metall; 200 x 190 x 180 cm)
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48917
- 633 b Sylvie Fleury: *Dog Toy 1* (2000)
 Styropor, Lack; 150 x 260 x 390 cm
 Art & Public, Genf
 Installationsansicht aus der Ausstellung *49000* im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001
 Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48913

- 633 c Sylvie Fleury: *Crop* (2001)
Temporäre Bodenskulptur (Fräsung in Grasnabe; o. A.) vor dem museum für neue kunst, Karlsruhe
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48908
- 634 a "Kornkreis" ("Crop Circle") (o. O./o. J.)
["Basic Crop Circles"]
Q: <http://www.iwasabducted.com> [letzter Zugriff 05/2006]
- 634 b "Kornkreis" ("Crop Circle") (o. O./o. J.)
["Connected Circles"; in Form eines Sefiroth-Baums]
Q: <http://www.iwasabducted.com> [letzter Zugriff 05/2006]
- 634 c "Kornkreis" ("Crop Circle"), Luton, Bedfordshire/GB, 17. 07. 2003
["Diese beeindruckende Form wurde beschrieben als 'Stern, der zur Erde fiel'. Der Stern tauchte über Nacht in einem Kornfeld nahe bei Luton auf..."]
Q: Archiv circlemakres.org / <http://www.iwasabducted.com> [letzter Zugriff 05/2006]
- 634 d "Kornkreis" ("Crop Circle"), Stonehenge, Wiltshire/GB, 1996
[in Form einer 'sog. 'Julia-Menge']
Q: Archiv circlemakers.org/Ausst. Kat. UFO-Strategien/Oldenburg 2000, o. P. [S. 36]
- 635 a Sylvie Fleury: *Seven* (2001)
Edelstahl; H. 180 cm (Pendel) L. 1600 cm (Kette)
Installationsansicht aus der Ausstellung 49000 im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001, zusammen mit *Silver Speed* (2001; Wandmalerei; Lack u. Dispersion; 550 x 1600 cm)
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48909
- 635 b Sylvie Fleury: *8* (2000)
Installationsansicht aus der Ausstellung 49000 im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001, zusammen mit *Gold Speed* (2001; Wandmalerei; Lack u. Dispersion; 550 x 1600 cm) sowie Arbeiten aus der Serie "ELA 75K" (2000; Einkaufswagen, vergoldet, Acrylglas; drehbarer Sockel m. Spiegel u. Aluminium; je 83 x 55 x 96 cm u. Ø 100 cm)
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48909
- 636 Hap Tivey: *Fourth Situation* (1976)
Ganzfeld-Raum; Installation in der Fine Art Gallery der University of California, Irvine
Q: Butterfield 1993, S. 229
- 637 a James Turrell: *Tollyn* (1967)
Xenon-Projektion [Raumecke als 'Tür ins Licht']; o. A.
Urspr. Installation im Atelier des Künstlers, Mendota Hotel (1968)
Slg. Giuseppe Panza di Biumo, Mailand
Q: Adock 1990, Nr. 26/S. 30
- 637 b James Turrell: *Raemar* (1968)
Lichtinstallation; o. A.
Installation im Whitney Museum of American Art, New York (1980)
Q: Adock 1990, Tf. 2 [o. P.]
- 637 c James Turrell: *Heavy Water* (1991)
Lichtinstallation in Schwimmbad; o. A.
Confort Moderne, Poitiers
Q: Butterfield 1993, S. 93
- 638 Marina Abramović: *Bedroom II* aus *Dream House* (2000)
Bett: Kopfstütze aus Schneeflocken-Obsidian, Holz, Farbe, in den Boden eingelassenes Traumbuch; Raum: durch farbige Glasscheiben erzeugtes, farbiges Licht; dazu *Dream Clothes* (Baumwolle, Seide, Gänsefedern u. Magneten)
Installation für die Echigo-Tsumari Art Triennial, Japan 2000
Q: Celant 2001, S. 311
- 639 a Sylvie Fleury: *Giant Chromo Quartz* (2001)
Plexiglas, Neon, Metall; ca. 100 x 330 cm
Installationsansicht aus der Ausstellung 49000 im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48914
- 639 b Sylvie Fleury: *Giant Chromo Quartz* (2001), *Aura Soma* (2001) und *Aura Video Station 5* (2001)
Installationsansicht aus der Ausstellung 49000 im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001
Q: Pressephotographie, museum für neue kunst, Karlsruhe

- 639 c Sylvie Fleury: *Aura Soma* (2001) und *Aura Video Station 5* (2001)
Glasregal m. 102 Flaschen; Maße variabel
Computer, Möbel, Videoprojektor; Maße variabel
Installationsansicht aus der Ausstellung *49000* im museum für neue kunst, Karlsruhe 2001
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48915/48916
- 640 a "Aura Soma Equilibrium Bottles" ("Balance-Fläschchen")
Nr. 0-44
Q: Wall 1990/1994, Nr. 8, o. P.
- 640 b "Aura Soma Chakrenübersicht", nach Vicky Wall
Q: Wall 1990/1994, Nr. 10, o. P.
- 641 a "Der ganz Irdische Natürliche, Finstere Mensch in Sternen und Elementen"
aus: Johann Georg Gichtel: *Theosophia Practica* (1696)
Q: Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986 Kat. 148/Tf. VII nächst S. 89 / Frz. Fassung
reproduziert in: Leadbeater 1927/1965/1988, Tf. Nächst S. 12
- 641 b Die Chakren als Kraftzentren im Menschen
aus: Charles W. Leadbeater: *Die Chakras* (Freiburg 1965/1988; Ea.: Adyar 1927)
Q: Leadbeater 1927/1965/1988, S. 5
- 641 c "Die Ströme der Vitalität"
aus: Charles W. Leadbeater: *Die Chakras* (Freiburg 1965/1988; Ea.: Adyar 1927)
Q: Leadbeater 1927/1965/1988, Tf. nächst S. 40
- 641 d "Der Astralkörper des Durchschnitts-Menschen"
aus: Charles W. Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt* (Grafing 1964/1999; Ea.: London 1902)
[vgl. auch DAbb. 248a u. DAbb. 302b]
Q: Leadbeater 1902/1964/1999, Tf. IX
- 642 a Sylvie Fleury: *Aura Portrait (Vidal Sasson)* (2001)
Photographie; o. A.
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48815
- 642 b "Auraporträt von Sylvie Fleury" (o. J.)
Photo: Donna Reis
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48966
- 643 Nancy Burson: *Nancy Johnson with green aura* (1996)
Photographie; 102 x 102 cm
Galerie Michèle Chomette, Paris
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Kat. 21/Nr. 240
- 644 Jakob von Narkievicz-Jodko: o. T. (Elektrographie einer Hand) (St. Petersburg, um 1895)
Elektrographie; ca. 18 x 13 cm
Fonds Camille Flammarion, Juvisy sur Orge
Q: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, Nr. 27
- 645 Nina Fischer und Maroan el Sani: *Das Zimmer der Tochter, Tokio 1996 und Raumentladung – Hochfrequenzphotographie* (1996)
[Bildpaar; zugehöriger Text: "'Dies ist das Zimmer meiner Tochter. Sie ist vor vier Jahren ausgezogen. Ich war nicht einverstanden. Ich lasse das Zimmer noch so, für den Fall daß sie sich entscheidet, zurückzukommen.' Midori Kobayashi, Tokio 1996"]
aus der Reihe: *Aurakonserven* (1995-1997)
Q: Ausst. Kat. Fischer-Sani/Dresden 1999, o. P.
- 646 Sylvie Fleury: *Polaroid* (1998)
["from the *Archives She Devils on Wheels*"]; o. A.
Q: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48890
- 647 Thomas Huber: *Opus* (1993/1994)
Glas, bemalt, Metall, Chrom, Alkohol; 160 x 100 cm
Coursy Galerie Philomene Magers, Bonn
Q: Huber 1994, S. 41
- 648 Thomas Huber: *Plan* (1988)
Öl auf Leinwand; 50 x 60 cm
Museum Wiesbaden
Q: Huber 1990, Frontispiz

- 649 a Thomas Huber: *Die Bibliothek* (1988)
Öl auf Leinwand; 500 x 250 cm
Museum Wiesbaden
Q: Huber 1990, S. 8/9
- 649 b Thomas Huber: *Titelkatalog* (1988)
Öl auf Leinwand; 150 x 75 cm
Museum Wiesbaden
Q: Huber 1990, S. 19
- 649 c Thomas Huber: *NIGREDO. Vom Unsichtbaren*
[„98 Seiten. 98 Abbildungen. Format 26 x 63 cm. Gebunden. Schwarzes Leinen. Bedigliora 1985“]
aus: Thomas Huber: *Die Bibliothek* (München 1990)
Q: Huber 1990, S. 44
- 649 d Thomas Huber: *ALBEDO. Der Ort für Bilder. Die Lichtung*
[„75 Seiten. 7 Abbildungen. Format 40 x 40 cm. Gebunden. Weisses Leinen. Paris 1983“]
aus: Thomas Huber: *Die Bibliothek* (München 1990)
Q: Huber 1990, S. 60
- 649 e Thomas Huber: *CITRINITAS. Die Kunst der Verwandlung*
[„113 Seiten. Format 47 x 34 cm. Gebunden. Gelbes Leinen. Zürich 1960“]
aus: Thomas Huber: *Die Bibliothek* (München 1990)
Q: Huber 1990, S. 92
- 649 f Thomas Huber: *RUBEDO. Das Hochzeitsfest*
[„300 Seiten. 15 farbige und 14 Schwarz-Weiss-Abbildungen. Format 60 x 30 cm. Gebunden. Rotes Leinen. Basel 1987“]
aus: Thomas Huber: *Die Bibliothek* (München 1990)
Q: Huber 1990, S. 172
- 650 Thomas Huber: *Das Bildmaß* (o. J. [ca. 1987/1988])
Öl auf Leinwand; 69 x 49 cm
Privatsammlung, München
Q: Huber 1990, S. 25
- 651 Thomas Huber: *Erwärmtes Bild* (1989)
Öl auf Leinwand; 69 x 69 cm
Privatsammlung, Zürich
Q: Huber 1990, S. 107
- 652 Thomas Huber: *Ofen* (1989)
Öl auf Leinwand; 69 x 69 cm
Galerie Philomene Magers, Bonn
Q: Huber 1990, S. 109
- 653 Joseph Beuys: *Ofen* (1970)
Eisenofen, Filz, Asbest, gebrannter Kalk; 110 x 70 x 52 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, Kat. 70/S. 199
- 654 a Claudia van Koolwijk: *Opus Magnum* (1988)
Farbphotographie; 180 x 110 cm
aus der Serie *Arcanum Artis – Das Geheimnis der Kunst* (1988)
Q: Ausst. Kat. Geschlechter/Bonn 1989, S. 66
- 654 b Claudia van Koolwijk: *Arcanum Artis – Das Geheimnis der Kunst* (1988)
Zehnteilige Serie; Farbphotographien; je 180 x 110 bzw. 180 x 140 cm
Q: Ausst. Kat. Geschlechter/Bonn 1989, S. 65
- 655 a König und Königin
aus: *Rosarium philosophorum* (Frankfurt 1550)
Q: Lennep 1984, Nr. 20/S. 155
- 655 b "Reinigung des Androgyn"
aus: *Rosarium philosophorum* (Frankfurt 1550)
Q: Lennep 1984, Nr. 26 /S. 157
- 655 c "Das Bad des Königspaars"
aus: *Rosarium philosophorum* (Frankfurt 1550)
Q: Lennep 1984, Nr. 22/S. 156

- 656 a Taufszene
 aus: *Les Grands Heures du Duc de Berry* (1413)
 wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
 ["Die 'coniunctio' der Seele mit dem Körper; eine kirchliche Version des alchemistischen Hochzeitsbades"]
 Q: Jung 1944/1995, Nr. 159/S. 358
- 656 b "Der lebenserneuernde Einfluß der Sonne-Mond-Konjunktion auf das Bad"
 aus: *Biblioteca Ambrosiana, Codex I* (o. J.)
 wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
 Q: Jung 1944/1995, Nr. 27/S. 96
- 656 c "Die Regeneration im Bade"
 aus: *Tractatus qui dicitur Thomae Aquinatis de alchimia* (1520)
 [Ausschnitt]
 wiedergeg. in: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie* (Zürich 1944/Solothurn et a. 1995)
 Q: Jung 1944/1995, Nr. 152/S. 346
- 657 Alchemistischer Ofen mit 'balneum Mariae'
 aus: *Recepta alchemica* (15. Jh.)
 Q: Lennep 1984, Nr. 3/S. 10
- 658 Thomas Huber: *Ein öffentliches Bad für Münster* (1986)
 ["Entwurf"]
 Öl auf Leinwand; 150 x 255 cm
 Besitz des Künstlers
 Q: Huber 1990, S. 57
- 659 a "Entnahme des Wassers, der Bildsubstanz, aus dem großen gelben Topf"
 Thomas Huber in der Vortrags-Performance *Vom Eichen der Bildtiefe*
 (Rotterdam, 12. 09. 1992)
 Q: Huber 1992a, S. 46
- 659 b "Das Austarieren der Bildtiefe"
 Thomas Huber in der Vortrags-Performance *Vom Eichen der Bildtiefe*
 (Rotterdam, 12. 09. 1992)
 Q: Huber 1992a, S. 47
- 660 Thomas Huber: *Geeichte Gefäße* (1990)
 Bleistift a. schwarz eingefärbter Holztafel; 200 x 150 cm
 Q: Huber 1992a, S. 44
- 661 Thomas Huber: *Opus* (1987)
 Wasserfarbe u. Bleistift a. Papier; 21 x 29,5 cm
 Q: Huber 1994, S. 36
- 662 a Thomas Huber: *Das Modell der Bank* (1991)
 Verschiedene Materialien; 323 x 356 x 190 cm
 [Aufstellung im Centraal Museum Utrecht, 1991]
 Q: Huber 1992a, S. 10
- 662 b Thomas Huber: *Bank* (1991)
 Öl auf Leinwand; 150 x 200 cm
 Q: Huber 1992a, S. 13
- 662 c Thomas Huber: *Emission* (1991)
 Öl auf Leinwand; 150 x 200 cm
 Q: Huber 1992a, S. 52
- 662 d Thomas Huber: *Arkade* (1991)
 Öl auf Leinwand; 150 x 200 cm
 Q: Huber 1992a, S. 17
- 663 Thomas Huber: *Heizkörper* (1990)
 Kupferstift a. grün eingefärbter Holztafel; 200 x 150 cm
 Q: Huber 1992a, S. 56

- 664 Thomas Huber: *Zirkus* (1991)
Öl auf Leinwand; 150 x 200 cm
Q: Huber 1992a, S. 42
- 665 "Claudia van Koolwijk und Thomas Huber demonstrieren die Verwendungsmöglichkeiten der Seife"
in der Vortrags-Performance *Die Seife. Eine Belehrung über das Ausstellen von Kunstwerken* (1992)
Q: Huber 1992a, S. 61
- 666 Thomas Huber: *Der Duft des Geldes* (1991)
Photographie; 80 x 300 cm
Q: Huber 1992a, S. 60
- 667 Thomas Huber: *Gold* (1991)
Öl auf Leinwand; 150 x 300 cm
Q: Huber 1992a, S. 63
- 668 a Joseph Beuys beim Aufbau der Installation *Basisraum Nasse Wäsche* (1979)
Installation in der *Secession*, Wien [im Rahmen der Ausst. *Expansion. Biennale für Graphik und visuelle Kunst*, Wien 1979]
Q: Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, Kat. 69/S. 157
- 668 b Joseph Beuys: *Basisraum Nasse Wäsche* (1979)
Drei Zinkblechrinnen m. getrockneten Seifenrückständen, schwarzer Holztisch mit Zeichnung unter Glas (Kreide), Holzstuhl, Leinenballen aus Wäschstücken, Wäscheseil u. Seifenstärke, Aluminiumemimer m getrockneter Seife, Glühbirne, Elektrokabel, Leintücher, Wäscheklammern, vier Photographien; ca. 750 x 200 cm
Installation in der *Secession*, Wien [im Rahmen der Ausst. *Expansion. Biennale für Graphik und visuelle Kunst*, Wien 1979]
Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien
Q: Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, Kat. 69/S. 159
- 669 a "Emblema III: Vade ad mulierem lavantem pannos, tu fac similiter"
aus: Michael Maier: *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 32/S. 72
- 669 b ["Vade ad mulierem lavantem pannos, tu fac similiter"]
aus: Johann Daniel Mylius: *Philosophia Reformata* (1622)
Q: Klossowski de Rola 1988, Nr. 312/S. 172
- 670 Joseph Beuys: *Kunst = Kapital* (1980)
Siebdruck auf Schiefertafel in Holzrahmen; 32 x 44 x 0,9 cm
Edition; Hrsg. Edizioni Faktotum-Art, Verona
Q: Schellmann 1992, Nr. 367/S. 295
- 671 Art&Economy – Art@Economy
Einband/Titel des Ausst. Kat. Art & Economy (Deichtorhallen, Hamburg 2002)
[Ausschnitt]
Q: Ausst. Kat. Art-Economy/Hamburg 2000, Einband
- 672 a Yves Klein in Ausübung des "Rituals" für den Verkauf von *Zones de la Sensibilité Picturale Immatérielle* (Paris, 26. 01. 1962?)
Käufer: Dino Buzzati
Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 210
[ebd. o. A. zu Datum u. Käufer; Rekonstruktion V. K.]
- 672 b Yves Klein: Quittung aus dem Quittungsbuch zum "Ritual" für den Verkauf von *Zones de la Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959)
Einzelblatt, Druck auf Papier; 8,6 x 29,8 cm
Privatsammlung
Q: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 206
- 673 a Baumzertifikat aus der Aktion 7000 Eichen (Ausgabe 1987, unterz. v. Wenzel Beuys)
Norbert Scholz, Kassel
Q: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, Kat. 168b/S. 295

- 673 b Joseph Beuys: *Rundbrief F.I.U.* (1982-1984)
Drucksache, Stempel u. Goldfarbe; 29,6 x 21 cm
Edition; Hrsg. Zeitschrift *QUAD*, Utrecht
Q: Schellmann 1992, Nr. 444/S. 341
- 674 Joseph Beuys: *Kosmische Wirtschaftsordnung* (1985)
Postkarte; 10,5 x 14,7 cm
Edition Staeck, Heidelberg
Q: Schellmann 1992, Nr. P 57/S. 423
- 675 "Das Bewußtsein der Pflanze"
aus: Rudolf Steiner: *Grundelemente der Esoterik*, Dritter Vortrag (Berlin, 28. 09. 1905)
Q: Steiner GA 93a/1987, S. 34

Schlussvignette

René Magritte: *La voie royale* (1944)
Öl auf Leinwand; 75 x 46 cm
Privatsammlung, Mailand
Q: Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000, S. 328

Vorbemerkung und Erläuterungen zur Bibliographie

Die Bibliographie versammelt die für die vorliegende Arbeit herangezogene, im Haupttext und den Anmerkungen zitierte und diskutierte Literatur, die sich ebendort sowie die in den Bildquellennachweisen des Abbildungsbandes in Form von Kurztiteln angeführte findet. Eine Aufgliederung in verschiedene Klassen, wie sie zunächst erwogen wurde, hat sich aus methodischen und inhaltlichen Gründen nicht als sinnvoll erwiesen; zudem soll die strikt alphabetisch-chronologische Sortierung nach den zitierten Kurztitel die Auffindbarkeit erleichtern. In technischer Hinsicht abgewichen wurde von diesem Schema lediglich in einem Sonderfall: Die Bände der Rudolf Steiner Gesamtausgabe wurden nach den ihr ebendort zugewiesenen laufenden Nummern sortiert (siehe hierzu auch unten).

Zahlen mit Doppelpunkt vor einer Jahreszahl ("4:1998") bezeichnen die Auflage; in der Regel ist in diesem Fall in Klammern das Datum der Ersterscheinung angegeben ("1: 1905" bzw. im Fall eines anderen Erscheinungsorts "1: Leipzig 1905"). Mehrere Ausgaben/Auflagen werden insbesondere dort angeführt, wo das jeweils frühere Datum im Untersuchungszusammenhang von Bedeutung ist beziehungsweise mehrere Ausgaben verwendet wurden. Zitiert wird – wo nicht eigens anders vermerkt – nach der jeweils jüngsten im Kurztitel geführten Ausgabe; die Angabe eines Wiederabdrucks in eckigen Klammern soll dagegen lediglich Hinweise auf alternative Zugriffsmöglichkeiten auf den jeweiligen Text bieten.

Im Zusammenhang mit Verfassern und Verfasserinnen (Verf.), Herausgebern und Herausgeberinnen (Hrsg.), Bearbeitern und Bearbeiterinnen (Bearb.) beziehungsweise Redaktion (Red.) steht die Abkürzung "et. al." für "et alii" ("und andere"); im Zusammenhang mit (Publikations-)Orten für "et aliud".

Für Ausstellungs- und Sammlungskataloge werden auch in den ausgeschriebenen Titeln die Abkürzungen "Ausst. Kat." bzw. "Slg. Kat." verwendet; "Wvz." steht für "Werkverzeichnis".

Im Fall von Interviews finden sich im Kurztitel alle Gesprächspartner mit Nachnamen angegeben; vorangestellt ist jeweils der Name der befragten bzw. im Fall von Gesprächen derjenige der für die Untersuchung im Zentrum des Interesses stehenden Person (z. B. "Beuys/Schellmann/Klüser 1970"). Die Datierung im Kurztitel orientiert sich am Datum des Gesprächs, soweit dieses eruierbar war.

Im Fall der im Zusammenhang mit Beuys zitierten Bände der Rudolf Steiner Gesamtausgabe findet sich zusätzlich zur jeweils benutzten Ausgabe angegeben, ob und in welcher Ausgabe der entsprechende Band im Nachlass des Künstlers vorhanden ist, wobei hierfür die Angaben von Harlan 1991b zu Grunde gelegt wurden.

Wie bereits von diesem angemerkt und im Haupttext weiter ausgeführt, gibt es jedoch gute Gründe anzunehmen, dass Beuys weit mehr (Vortrags-)Schriften als die in Harlans Zusammenstellung aufgeführten bekannt gewesen sind.

Im World Wide Web publizierte Literaturquellen, die nicht in gedruckter Form vorliegen, jedoch den Kriterien für eine wissenschaftliche Bibliographie genügen, wurden in die Liste integriert; in Klammern findet sich dabei wie üblich das Datum des letzten Zugriffs angegeben – in diesem Fall handelte es sich bei der eingereichten Fassung um das Datum der Endredaktion des Anmerkungsapparates, in deren Zuge die Verweise noch einmal überprüft wurden; eine neuerliche Überprüfung fand anlässlich der Publikation der vorliegenden elektronischen Dissertation statt.

Der Bibliographie folgt eine Filmographie/Videographie, in der die für die Untersuchung relevanten Film- und Videoarbeiten bzw. Dokumentationen aufgeführt sind.

Abschließend finden sich in einer weiteren Liste die Netzressourcen aufgeführt, auf die im Rahmen der Recherchen für die Untersuchung zugegriffen wurde bzw. auf die im Anmerkungsapparat verwiesen wird.

Wie bereits im Vorwort zur vorliegenden, elektronischen Publikation der Dissertation angemerkt, wurden mit Rücksicht auf den langen Zeitraum zwischen der Einreichung der Arbeit 2004 und der Endredaktion für die elektronische Ausgabe einige wenige Titel ergänzt, über deren Erscheinen nicht hinweggegangen werden sollte. Die Aufnahme erfolgte im Zusammenhang mit entsprechenden (und entsprechend gekennzeichneten) Ergänzungen im Anmerkungsapparat; aufgrund des Erscheinungsjahrs sind die Neuzugänge auch in der Bibliographie unschwer auszumachen.

In zwei Fällen wurden angekündigte und erwartete, relevante Titel aufgenommen; die Begründung hierfür findet sich im Anmerkungsapparat an entsprechender Stelle.

Bibliographie

- Abbing 2002
Hans Abbing: Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts. Amsterdam 2002
- Aberglauben 1999
'Aberglauben'. Der letzte Stand der Einbildungskraft, = du. Zeitschrift für Kultur, Nr. 2, Feb. 1999
- Abramović 1994
Marina Abramović. Biography. In Zusammenarbeit mit Charles Atlas, Ostfildern 1994
- Abramović 1995
Marina Abramović: Cleaning the House, Hrsg. Johan Pijnappel, London 1995
- Abramović/Abramović 1998
Marina Abramović/Velimir Abramović: Raum-Zeit-Energie. Ein Gespräch über asystemisches Denken. In: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 409-428
- Abramović/Celant 2001
Towards pure Energy. Germano Celant and Marina Abramović [im Gespräch]. In: Celant 2001, S. 9-29
- Adamopoulos 1996
'Das andere Auge der Götter'. Kolloquium zu den Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner – von der klassischen Moderne in die Gegenwart, Hrsg. Konstantin Adamopoulos, Köln 1996
- Adams 1934/1965
George Adams: Strahlende Weltgestaltung. Synthetische Geometrie in geisteswissenschaftlicher Beleuchtung. Zugleich als Vorarbeit gedacht für eine geistgemäße mathematische Physik, Dornach (1: 1934) 2:1965
- Adams 1991
David Adams: Occultism in Avant-Garde Art. The Case of Joseph Beuys. In: Art Journal, Bd. 50, Nr. 1, 1991, S. 96-98
- Adcock 1990
Craig Adcock: James Turrell. The Art of Light and Space, Berkeley et al. 1990
- Adolphs 1993
Volker Adolphs: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Phil. Diss. TH Aachen 1989, Köln 1993
- Adorno 1951/1981
Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a. M. (1:1951) 1981
- Adorno 1970/1993
Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Hrsg. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (1: 1970) 1993
- Adorno/Horkheimer 1969/1992
Theodor Wiesengrund Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. (1: 1969) 1992
- Adriani/Konnertz/Thomas 1973
Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys, Köln 1973
- Adriani/Konnertz/Thomas 1981/1986
Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln (1: 1981) 2:1986 [= erweiterte, überarb. TB-Ausgabe von Adriani/Konnertz/Thomas 1973]
- Adriani/Konnertz/Thomas 1994
Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys, Köln 1994 [= erweiterte, überarb. Neuauflage; basierend auf Adriani/Konnertz/Thomas 1973 u. Adriani/Konnertz/Thomas 1981/1986]

- Agrippa 1530/1993
Heinrich Cornelius Agrippa ab Nettesheim: De incertitudine et vanitate rerum atque artium, Antwerpen 1530; dtsh.: Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, Bearb. Gerhard Güpner, Hrsg. Siegfried Wollgast, Berlin 1993
- Agrippa 1531f./1916
Heinrich Cornelius Agrippa ab Nettesheim: Magische Werke sammt den geheimnißvollen Schriften des Petrus von Abano, Victorius von Villingen, Gerhard von Cremona, Abt Tritheim von Spanheim, dem Buch Abatel, der sogenannten Heil. Geist-Kunst und verschiedenen anderen. Zum ersten Male vollständig in's Deutsche übersetzt, 5 Bde., Berlin 3:1916 [= De occulta philosophia (1531-1533), dtsh.]
- Agrippa 1531f./1988
Heinrich Cornelius Agrippa ab Nettesheim: Die magischen Werke, Wiesbaden 1988
- Agrippa 1533/1967
Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim [Heinrich Cornelius Agrippa ab Nettesheim]: De occulta philosophia, = Faksimile-Ausgabe nach dem Kölner Druck von 1533, Hrsg. u. Bearb. Karl Anton Novotny, Graz 1967
- Ahearn 1984
Geoffrey Ahearn: The Sun at Midnight. The Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition, Wellingborough 1984
- Ahlers-Hestermann 1932/1956
Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin (1: 1932) 1956
- Ahrens 1997
Carsten Ahrens: Zerbrochene Landschaften der Utopie. In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997b, S. 11-24
- Aksákow 1890/1898
Alexand[er] Nikolaevic Aksákow: Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewussten als Entgegnung auf Dr. Ed[ward] von Hartmanns Werk 'Der Spiritismus', 2. Bde, Leipzig (1: 1890) 3:1898
- Albers 2002
Das magische Auge der Kamera. Ethnologie der Fotografie, Hrsg. Irene Albers, = Fotogeschichte, Jg. 22, Nr. 85/86, 2002
- Alexandrian 1969/1989
Sarane Alexandrian: L'art surréaliste, Paris 1969; engl. Übs.: Surrealist Art, London (1: 1970) 1989
- Alleau 1954
René Alleau: Psychoanalyse et alchimie. In: Médium. Communication Surréaliste, Nouvelle Série, Nr. 3, 1954, S. 43-44
- Alleau 1965/1966
René Alleau: Histoire des sciences occultes, Lausanne 1965; dtsh. Übs.: Geschichte der Geheimwissenschaften, Lausanne et al. 1966
- Allende-Blin 1980
Juan Allende-Blin: Arnold Schönberg und Kabbala. Versuch einer Annäherung. In: Arnold Schönberg. Musik-Konzepte Sonderband, Hrsg. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1980, S. 117-145
- Allendy 1912
René Allendy: L'Alchimie et la médecine. Étude sur les théories hermétiques dans l'histoire de la médecine, Paris 1912
- Allendy 1921a/1948
René Allendy: Le Symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie, Paris (1: 1921) 2:1948
- Allendy 1921b
René Allendy: La Table d'émeraude d'Hermès Trimégiste avec les commentaires de l'Hortulain, Paris 1921
- Alt et al. 1953
Mächte des Schicksals. Enzyklopädie anthropologischer Wissenschaften, okkulter Lehren und magischer Künste, Bearb. Wilhelm Alt/Karl Gustav Bittner et al., Wien 1953

- Altenberg/Oberhuber 1988
Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof, Hrsg. Theo Altenberg/Oswald Oberhuber, Klagenfurt 1988
- Althöfer 2000
Heinz Althöfer: Die Moral der Malkunst. In: Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000, S. 40-55
- Althoff 2002
Kai Althoff. Gebärden und Ausdruck, Hrsg. Nicolaus Schafhausen, New York 2002 [zugl. Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein/Frankfurt a. M. 2002]
- Altrichter 1987
Viola Altrichter: Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento. In: Kamper/Wulf 1987, S. 163-181
- Amadou 1954
Art et Occultisme, = Revue Métapsychique, numéro speciale, Hrsg. Robert Amadou, Jan./Feb. 1954
- Amadou 1954/1957
Robert Amadou: La Parapsychologie, Paris 1954; dtsch. Übs.: Das Zwischenreich. Vom Okkultismus zur Parapsychologie. Würdigung und Kritik der internationalen Forschung, Hrsg. Gustav Friedrich Hartlaub, Baden-Baden 1957
- Amelio/Kort 1992
Pamela Kort: Die neapolitanische Tretralogie. Ein Interview mit Lucio Amelio (14. 09. 1992). In: Cooke/Kelly 1994, S. 34-51
- Amelunxen 1991
Hubertus von Amelunxen: Einbruch in die Transzendenz. In: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, Hrsg. Edith Decker/Peter Weibel, Köln 1991, S. 307-321
- Amelunxen 1995
Hubertus von Amelunxen: Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister. In: Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, Red. Uta Brandes, [= Forum d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 4], Göttingen 1995, S. 210-221
- Amor 1994
Mónica Amor: Rebecca Horn. Los objetos del deseo, del recuerdo y del encunetro. In: Art Nexus, Nr. 11/57, Jan-März 1994, S. 84-88; engl. Übs. ebd., S. 216-219
- Andreae 1619/1972
Johann Valentin Andreae: Christianopolis / Rei publici christianopolitanae descriptio (1619), lat./dtsch. (n. d. Übertragung v. David Samuel Georgi 1741), Hrsg. Richard von Dülmen, Stuttgart 1972
- Andreae/Maack 1614/1913
[Johann Valentin Andreae:] Fama Fraternitatis, oder Entdeckung der Bruderschaft des hochlöblichen Ordens des Rosen=Creutztes (Kassel 1914). In: Maack 1913, [neue Paginierung:] S. 47-64
- Andreae/Maack 1616/1913
[Johann Valentin Andreae:] Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz. Anno 1459 (Straßburg 1616). In: Maack 1913, S. 1-115
- Andriopoulos 2002
Stefan Andriopoulos: [8. März 1929]. Okkulte und technische Television. In: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Hrsg. Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler, Frankfurt a. M. 2002, S. 31-53
- Angenendt 1997
Anton Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1997
- Angerbauer-Rau 1998
Monika Angerbauer-Rau: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys, Köln 1998
- Antoine 1996
Jean-Philippe Antoine: 'Je ne travaille pas avec des symboles'. Expérience et construction du souvenir dans l'oeuvre de Joseph Beuys. In: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 58, Winter 1996, S. 50-73

- Arasse 1996
Daniel Arasse: De mémoire de tableaux / In Paintings' Memory. In: Ausst. Kat. Kiefer/Paris 1996, o. P.
- Arasse 2001
Daniel Arasse: Anselm Kiefer. Die große Monographie, München 2001
- Arbeitskreis Block Beuys/Darmstadt 1995
Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, Hrsg. Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt im Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt e.V., Darmstadt 1995
- Arburg et al. 2001
Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften, Hrsg. Hans-Georg von Arburg/Michael Gamper/Ulrich Stadler, München 2001
- Arici 1991a
Laura Arici: Joseph Beuys als Esoteriker. Zum Weltbild des deutschen Künstlers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, [Bd. 1991], 1991, S. 303-314
- Arici 1991b
Laura Arici: Der Kern der Feigheit besteht in der Leugnung der Angst. Zum Schöpferischen bei Beuys und Kiefer – eine Skizze. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 287-291
- Arici 1993/1997
Laura Arici: Alchemie. In: Szeemann (1993) 1997, S. 32-38
- Arman/Abadie 1998
Arman [Pierre Fernandez]/Daniel Abadie: 'Die Archäologie der Zukunft'. In: Ausst. Kat. Arman/Paris 1998, S. 37-62
- Artaud 1947/1993
Antonin Artaud: Le Théâtre de la Cruauté (1947). In: 84, Nr. 5-6, 1948; dtsh. Übs.: Das Theater der Grausamkeit, in: ders.: Schluß mit dem Gottesgericht / Das Theater der Grausamkeit / Letzte Schriften zum Theater, München 1993, S. 31-44
- Asemissen/Schweikhart 1994
Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994
- Asendorf 1984
Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Giessen 1984
- Asendorf 1989
Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Giessen 1989
- Ashton 1980
Dore Ashton: A Fable of Modern Art, London 1980
- Assmann/Assmann 1997
Geheimnis und Öffentlichkeit, Hrsg. Aleida Assmann/Jan Assmann i. Za. m. Alois Hahn u. Hans-Jürgen Lüsebrink, [= Schleier und Schwelle, Bd. I], München 1997
- Attenborough 1995
David Attenborough: The private life of plants. A natural history of plant behaviour, London 1995, dtsh. Übs.: Das geheime Leben der Pflanzen. Wie Pflanzen sich orientieren, verständigen, fortbewegen, ums Überleben kämpfen. Eine neue Sicht der Pflanzenwelt, Bern et al. 1995
- Attias 1997
Laurie Attias: Anselm Kiefer's Identity Crisis. In: ARTnews, Bd. 96, Nr. 6, Juni 1997, S. 108-111
- Augustí 1997
Anna Augustí: Antoni Tàpies. The Complete Works, Bd. 1: 1943-1960, Bd. 2: 1961-1968, Bd. 3: 1969-1975, Bd. 4: 1976-1981, Köln 1997
- Ausst. Kat. 1945-1985/Berlin 1985
1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin/SMPK, Red. Lucius Grisebach/Jürgen Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn, Bearb. Dieter Honisch et al., Berlin 1985

- Ausst. Kat. Abramović/Berlin 1993
Marina Abramović, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Hrsg. Friedrich Meschede, Ostfildern-Ruit 1993
- Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998
Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Hrsg. Toni Stooss, Mailand 1998
- Ausst. Kat. Abramović/Oxford 1995
Marina Abramović. Objects - performance - video - sound, Ausst. Kat. Museum of Modern Art Oxford et al., Hrsg. Chrissie Iles, Oxford et al. 1995
- Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1985
Ulay & Marina Abramović. Modus Vivendi 1980-1985, Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum/Eindhoven, Eindhoven 1985
- Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1997
Ulay/Abramović. Performances 1976-1988, Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum/Eindhoven, Hrsg. Marina Abramović/Ulay, Eindhoven 1997
- Ausst. Kat. Actions/Los Angeles 1998
out of actions. Zwischen Performance und Objekt. 1949-1979, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Los Angeles et al., Bearb. Paul Schimmel et al., dtsh. Ausg.: Hrsg. Paul Noever, Ostfildern-Ruit 1998
- Ausst. Kat. Altäre/Düsseldorf 2001
Altäre – Kunst zum Niederknien, Ausst. Kat. Museum Kunst-Palast/Düsseldorf, Hrsg. Jean-Hubert Martin, Ostfildern-Ruit 2001
- Ausst. Kat. Androgyn/Berlin 1986
Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Bearb. Ursula Prinz, Berlin 1986
- Ausst. Kat. Arman/Paris 1998
Arman, Ausst. Kat. Galerie nationale du Jeu de Paume/Paris, Paris 1998; dtsh. Ausg.: Wilhelm-Hack-Museum/Ludwigshafen, Ostfildern-Ruit 1998
- Ausst. Kat. Arte Povera/München 1971
Arte Povera. 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke, Ausst. Kat. Kunstverein München, München 1971
- Ausst. Kat. Arte Povera/München 1991
Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach, Ausst. Kat. Kunstverein München, Hrsg. Zdenek Felix, Köln 1991
- Ausst. Kat. Arte-Alchimia/Venedig 1986
Arte e Alchimia, XLII Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia, Hrsg. Arturo Schwarz, Venedig/Mailand 1986
- Ausst. Kat. Art-Economy/Hamburg 2002
Art&@Economy. Ein Gemeinschaftsprojekt der Deichtorhallen Hamburg und des Siemens Arts Program, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hrsg. Zdenek Felix/Beate Hentschel/Dirk Luckow, Ostfildern-Ruit 2002
- Ausst. Kat. Artistenmetaphysik/Berlin 2001
Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne, Ausst. Kat. Haus am Waldsee/Berlin, Hrsg. Barbara Straka/Gudrun Gorka-Reimus, Berlin 2001
- Ausst. Kat. Art-Spirite/Paris 1999
Art Spirite, Médiumnique et Visionnaire. Messages d'Outre Monde, Ausst. Kat. Halle Saint-Pierre/Paris, Bearb. Martine Lusardy, Paris 1999
- Ausst. Kat. Atlas Mapping/Wien 1997
Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, Hrsg. Paolo Bianchi/Sabine Folie, Wien/New York 1997
- Ausst. Kat. Attitudes/Bern 1969
When attitudes become form, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, Bearb. Harald Szeemann, Bern 1969
- Ausst. Kat. Auf Papier/Frankfurt 1995
Auf Papier. Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt et al., Bearb. Ariane Grigoteit et al., Ostfildern 1995

- Ausst. Kat. Aufbrüche/Düsseldorf 1984
Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Hrsg. Klaus Schrenk, Köln 1984
- Ausst. Kat. Aura/Wien 1994
Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext, Ausst. Kat. Wiener Secession, Red. Markus Bröderlin, Wien 1994
- Ausst. Kat. Baldessari/Stuttgart 1995
John Baldessari. This not that, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein et al., Hrsg. Stephen Snoddy, Manchester 1995
- Ausst. Kat. Barney/Köln 2002
Matthew Barney. The Cremaster Cycle, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln u. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Bearb. Nancy Spector, Ostfildern-Ruit 2002
- Ausst. Kat. Barney/Rotterdam 1995
Matthew Barney. PACE CAR for THE HUBRIS PILL, Ausst. Kat. Museum Boymans van Beunigen/Rotterdam, Red. Karel Schramper, Bearb. Richard Flood/Neville Wakefield, Rotterdam 1995
- Ausst. Kat. Bauermeister/Köln 1993
intermedial – kontrovers – experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-[19]62, Hrsg. Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1993
- Ausst. Kat. Be Creative/Zürich 2002
Be creative! Der kreative Imperativ, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Bearb. Marion von Osten, Zürich 2002
- Ausst. Kat. Bernus/Karlsruhe 1977
Alexander von Bernus. Alchymie und Heilkunst, Ausst. Kat. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Bearb. Elmar Mittler, Karlsruhe 1977
- Ausst. Kat. Beton/Düsseldorf 2002
Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Bearb. Ulrike Groos/Peter Gorschlüter/Jürgen Teipel, Köln 2002
- Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986
Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment 'Zeige Deine Wunde' von Joseph Beuys. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle, Environments und Video-Installationen von 70 Künstlern, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Hrsg. Armin Zweite, München 1986
- Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969a
Joseph Beuys. Zeichnungen, Kleine Objekte, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel/Kupferstichkabinett, Bearb. Dieter Koeplin, Basel 1969
- Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b
Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel/Emanuel Hoffmann-Stiftung, Red. Dieter Koeplin, Basel 1969
- Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977
Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Bearb. Dieter Koeplin, Basel 1977
- Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993
Joseph Beuys. 4 Bücher aus: 'Projekt Westmensch' 1958, Begleitausst. zur Faksimile-Ausgabe der Edition Schellmann/Köln-New York 1992, Hrsg. Öffentliche Kunstsammlung Basel/Edition Schellmann, Köln/New York 1993
- Ausst. Kat. Beuys/Basel 2003
Joseph Beuys in Basel, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Bearb. Dieter Koeplin, Basel 2003
- Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a
Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Hrsg. Heiner Bastian, München 1988
- Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b
Joseph Beuys. The Secret Block for a secret person in Ireland, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Hrsg. Heiner Bastian, München 1988 [= Erstausgabe des Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996]

- Ausst. Kat. Beuys/Bonn 1987
Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Zeichnungen – Aquarelle – Ölstudien – Collagen, Ausst. Kat. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen/Bonn et al., Köln 1987
- Ausst. Kat. Beuys/Braunschweig 1978
Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst. Alle Auflagenobjekte und Graphiken aus der Sammlung Dr. G. Ulbricht/Düsseldorf, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig, Bearb. Bernhard Holeczek, Braunschweig 1978
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972a
Joseph Beuys. Zeichnungen von 1949-1969. Katalog I, Ausst. Kat. Galerie Schmela/Düsseldorf, Düsseldorf 1972
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1972b
Joseph Beuys. Zeichnungen von 1946-1971. Katalog II, Ausst. Kat. Galerie Schmela/Düsseldorf, Düsseldorf 1972
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1986
Joseph Beuys. Wasserfarben. Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen, Ausst. Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Düsseldorf u. Kunsthalle Düsseldorf, Bearb. Franz-Joseph van der Grinten et al., Düsseldorf 1986
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1988
Joseph Beuys. Zeichnungen - Skulpturen - Objekte, Hrsg. Wilfried Dickhoff/Charlotte Werhahn, Ausst. Kat. Zollhof/Düsseldorf, Düsseldorf 1988
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991
Joseph Beuys. Natur – Materie – Form, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Hrsg. Armin Zweite, München 1991
- Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 2006
Heilkräfte der Kunst. Werke von Joseph Beuys in der Sammlung Axel Hinrich Murken, Ausst. Kat. Museum Kunst-Palast/Düsseldorf, Hrsg. Axel Hinrich Murken/Stephan von Wiese, Herzogenrath 2006
- Ausst. Kat. Beuys/Frankfurt 1998
'wer nicht denken will fliegt raus'. Joseph Beuys. Postkarten. Sammlung Neuhaus, Ausst. Kat. Frankfurt a.M., Museum f. Post u. Kommunikation, Hrsg. Helmut Gold/Margret Baumann/Doris Hensch, Heidelberg 1998
- Ausst. Kat. Beuys/Hoechst 1993
Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschingis Khan – Schamanen – Aktrizen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten, Ausst. Kat. Jahrhunderthalle Hoechst, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 2:1993 [= 2. Aufl. des gleichn., urspr. zur Ausst. in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1990 erschienenen Bandes]
- Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993
Joseph Beuys. documenta-Arbeit, Ausst. Kat. Museum Fridericianum Kassel, Hrsg. u. Bearb. Veit Loers/Pia Witzmann, Ostfildern 1993
- Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1961
Joseph Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten, Ausst. Kat. Städtisches Museum Haus Koekoek/Kleve, Kleve 1961 [sowie: Photomech. Nachdruck, Hrsg. Förderverein Museum Schloß Moyland e. V., Bedburg-Hau 1992]
- Ausst. Kat. Beuys/Kleve 1991
Joseph Beuys. Gruß an Kleve, Ausst. Kat. Städtisches Museum Haus Koekoek/Kleve, Bearb. Guido de Werd, Kleve 1991
- Ausst. Kat. Beuys/Köln 1991
Beuys MANRESA. Zeichnungen, Fotos, Materialien zu einer FLUXUS-Demonstration, Hrsg. Johannes Röhrig, Ausst. Kat. Kunst-Station Sankt Peter Köln, Köln 1991
- Ausst. Kat. Beuys/Köln 1997
Joseph Beuys und das Mittelalter, Ausst. Kat. Schnütgen-Museum/Köln, Hrsg. Hiltrud Westermann-Angershausen, Köln 1997
- Ausst. Kat. Beuys/Kornwestheim 1990
Joseph Beuys. Plastische Bilder, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Kornwestheim, Hrsg. Barbara Strieder, Stuttgart 1990

- Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963
Joseph Beuys. Fluxus. Aus der Sammlung van der Grinten. Stallausstellung im Hause van der Grinten, Ausst. Kat. Haus van der Grinten/Kranenburg, Kleve 1963 [sowie: Photomech. Nachdruck, Hrsg. Förderverein Museum Schloß Moyland e. V., Bedburg-Hau 1992]
- Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991abc
Joseph Beuys. Transit, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum/Krefeld, Bearb. Sabine Röder/Gerhard Storck, 3 Bde., Krefeld 1991; a= Bd. 1: Plastische Arbeiten 1947-1985, b= Bd. 2: Zeichnungen 1947-1977, c= Bd. 3: Barraque D'Dull Odde 1961-1967
- Ausst. Kat. Beuys/Lausanne 1983
Joseph Beuys. Zeichnungen/Dessins, Ausst. Kat. Musée Cantonal des Beaux-Arts/Lausanne, Bearb. Erika Billeter et al., Bern 1983
- Ausst. Kat. Beuys/Luzern 1979
Joseph Beuys – Spuren in Italien, Ausst. Kat. Kunstmuseum Luzern, Bearb. Martin Kunz, Luzern 1979
- Ausst. Kat. Beuys/Mönchengladbach 1986
Joseph Beuys. Piirustuksai – Zeichnungen, Ausst. Kat. Städt. Museum Abteiberg/Mönchengladbach, Bearb. Heiner Bastian, Bielefeld 2:1986
- Ausst. Kat. Beuys/München 1981
Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/München, Bearb. Armin Zweite, München 1981
- Ausst. Kat. Beuys/München 1991
Joseph Beuys – Plakate. Werbung für die Kunst, Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München, Bearb. Peter Weiss/Florian Britsch, München 1991
- Ausst. Kat. Beuys/München 1993
Hauptstrom Jupiter. Beuys und die Antike, Ausst. Kat. Glyptothek München, Hrsg. Klaus Vierneisel, München 1993
- Ausst. Kat. Beuys/New York 1979
Joseph Beuys, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Bearb. Caroline Tisdall, New York/London 1979
- Ausst. Kat. Beuys/Nijmegen 1985
Joseph Beuys. Braunkreuz, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan/Nijmegen, Bearb. Hans van der Grinten, Nijmegen 1985
- Ausst. Kat. Beuys/Oxford 1974
Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland, Ausst. Kat. Museum of Modern Art/Oxford, Oxford 1974
- Ausst. Kat. Beuys/Paris 1994
Joseph Beuys, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Bearb. Fabrice Hergott/Marion Hohlfeldt, Paris 1994
- Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993
Thinking Is Form. The Drawings of Joseph Beuys, Ausst. Kat. The Philadelphia Museum of Art/Philadelphia et al., Bearb. Ann Temkin/Berenice Rose, Philadelphia 1993
- Ausst. Kat. Beuys/Ravensburg 1998
Joseph Beuys. Wasserfarben 1942-1963. Aus dem Bestand der Stiftung Museum Schloss Moyland/Sammlung van der Grinten, Ausst. Kat. Städtische Galerie Altes Theater/Ravensburg, Hrsg. Tilman Osterwold/Thomas Knubben, Ostfildern-Ruit 1998
- Ausst. Kat. Beuys/Rotterdam 1979
Joseph Beuys – Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Ausst. Kat. Museum Boymans-Van Beuningen/Rotterdam et al., Bearb. Heiner Bastian/Jeannot Simmen, München 1979
- Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971
Joseph Beuys, Ausst. Kat. Moderna Museet/Stockholm, Stockholm 1971
- Ausst. Kat. Beuys/Villingen-Schwenningen 2000
Joseph Beuys. 'Pflanze, Tier und Mensch'. Aus dem Bestand des Museums Schloss Moyland, Ausst. Kat. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen et al., Hrsg. Wendelin Renn, Köln 2000
- Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1989
Joseph Beuys. Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich, Ausst. Kat. Galerie u. Edition Schlégl/Zürich, Köln 1989

- Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993
Joseph Beuys, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Bearb. Harald Szeemann/Tobia Bezzola, Zürich 1993
- Ausst. Kat. Beuys-Gerz-Ruthenbeck/Venedig 1976
Beuys, Gerz, Ruthenbeck, Ausst. Kat. Deutscher Pavillon/XXXVII. Biennale di Venezia, Hrsg. Klaus Gallwitz, Frankfurt a. M. 1976
- Ausst. Kat. Beuys-Leonardo/München 1993
Beuys und Leonardo, Ausst. Kat. Fachhochschule München, Hrsg. Michael Brix, München 1993
- Ausst. Kat. Beuys-Leonardo/München 1999
Joseph Beuys. Zeichnungen zu den beiden 1965 wiederentdeckten Skizzenbüchern 'Codices Madrid' von Leonardo da Vinci, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München [zur Ausst. Leonardo da Vinci – Joseph Beuys. Der Codex Leicester im Spiegel der Gegenwart], Hrsg. Lynne Cooke/Karen Kelly, München 1999
- Ausst. Kat. Beuys-Minne-Lehmbruck/Gent 1991
Wilhelm Lehmbruck – George Minne – Joseph Beuys, Ausst. Kat. Museum voor Schone Kunsten/Gent, Bearb. Erik Franz et al., Gent 1991
- Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1986
Arte e Scienza. XLII Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. Catalogo generale/General Catalogue, Venedig/Mailand 1986 [= engl. Ausgabe]
- Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1999
La Biennale di Venezia. dAPERTutto – APERTOoverALL – APERTOparTOUT – APERTüberALL, Ausst. Kat. XLVIII Esposizione Internazionale d'Arte Venezia, Bearb. Harald Szeemann/Celcilia Liveriero Lavelli, 2 Bde., Mailand 1999
- Ausst. Kat. Big Nothing/Baden-Baden 2001
Big Nothing. Die jenseitigen Ebenbilder des Menschen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Hrsg. Johannes Bilstein/Matthias Winzen, Köln 2001
- Ausst. Kat. Bilder/Düsseldorf 1982
Bilder sind nicht verboten. Kunstwerke seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit ausgewählten Kultgeräten aus dem Zeitalter der Aufklärung, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u. Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen, Bearb. Jürgen Harten, Düsseldorf 1982
- Ausst. Kat. Bilderstreit/Köln 1989
Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Messe Köln, Hrsg. Siegfried Gohr/Johannes Gachnang, Köln 1989
- Ausst. Kat. Bild-Künstler 1978
Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle/Hamburg, Hrsg. Siegmund Holsten, Hamburg 1978
- Ausst. Kat. Bildlicht/Wien 1991
Bildlicht. Malerei zwischen Materialität und Immaterialität, Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts/Wien, Hrsg. Wiener Festwochen, Bearb. Wolfgang Drechsler/Peter Weibel, Wien 1991
- Ausst. Kat. Black Box/Bern 2001
Black Box. Der Schwararraum in der Kunst, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Hrsg. Ralf Beil, Ostfildern-Ruit 2001
- Ausst. Kat. Blume/Essen 1982
Bernhard Johannes Blume – Zeichnungen, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1982
- Ausst. Kat. Blume/Frankfurt 1985
Bern.[hard] Joh.[annes] Blume. Zeichnungen 1968-1974, Ausst. Kat. Galerie ak/Frankfurt a. M., Bearb. Lisa von der Mengden, Frankfurt a. M. 1985
- Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996
Anna und Bernhard Blume. Transsubstantz und Küchenkoller. Großfotoserien 1985-1994, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 1996
- Ausst. Kat. Blur-Otherworldly/Baltimore 2006
Blur of the Otherworldly. Contemporary Art, Technology, and the Paranormal, Ausst. Kat. Center for Art & Visual Culture, University of Maryland/Baltimore, Hrsg. Marc Alice Durant/Jane Marshing, Baltimore 2006

- Ausst. Kat. Blut/Frankfurt 2001
Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie, Ausst. Kat. Museum für Angewandte Kunst/Frankfurt u. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hrsg. James M. Bradburne/Annette Weber, München 2001
- Ausst. Kat. Brancusi/Paris 1995
Constantin Brancusi 1876-1957, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris u. Philadelphia Museum of Art/Philadelphia, Bearb. Friedrich Teja Bach/Margit Rowell/Ann Temkin, Philadelphia 1995 [= amerik. Ausgabe]
- Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987
Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Bearb. Stephan von Wiese/Maria Kreuzer/Johannes Meinhardt, Düsseldorf 1987
- Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1991
Brennpunkt 2 Düsseldorf 1970-1991. Die siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Bearb. Stephan von Wiese/Johannes auf der Lake, Köln 1991
- Ausst. Kat. Breton/Paris 1991
André Breton. La beauté sera convulsive, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Hrsg. Dominique Bozo, Paris 1991
- Ausst. Kat. Broodthaers/Hannover 1996
Marcel Broodthaers. Katalog der Editionen. Graphik und Bücher, Ausst. Kat. Sprengel Museum/Hannover, Bearb. Norbert Nobis, Ostfildern 1996
- Ausst. Kat. Broodthaers/München 1992
Marcel Broodthaers (1924-1976). Objekte, Druckgraphik, Zeichnungen, Bücher, Ausst. Kat. Kunstraum München et al., Bearb. Dorothea Zwirner, München 1992
- Ausst. Kat. Burden/Wien 1996
Chris Burden. Beyond the Limits, Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst/Wien, Hrsg. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1996
- Ausst. Kat. Buthe/Düsseldorf 1999
Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Hrsg. Stefan von Wiese/Sylvia Martin, Heidelberg 1999
- Ausst. Kat. Byars/Bedburg-Hau 2000
James Lee Byars. Letters to / Briefe an Joseph Beuys, Ausst. Kat. Museum Schloss Moyland/Bedburg-Hau et al., Hrsg. Stiftung Schloss Moyland/Joseph Beuys-Archiv, Ostfildern 2000
- Ausst. Kat. Byars/Frankfurt 2004
James Lee Byars. Leben, Liebe, Tod, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Hrsg. Max Hollein/Klaus Ottmann, Ostfildern-Ruit 2004
- Ausst. Kat. Cage/München 1992
Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne, Ausst. Kat. Neue Pinakothek München, Hrsg. Ulrich Bischoff, Düsseldorf 1992
- Ausst. Kat. Cahun/München 1997
Claude Cahun. Bilder, Ausst. Kat. Kunstverein München, Hrsg. Heike Ander/Dirk Snauwaert, München 1997
- Ausst. Kat. Calzolari/Paris 1994
Pier Paolo Calzolari, Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume/Paris et al., Bearb. Catherine David et al., Mailand 1994
- Ausst. Kat. Con Art/Sheffield 2002
Con Art. Magic / Object / Action, Ausst. Kat. Site Gallery/Sheffield, Bearb. Helen Varola/Pier Giorgio Varola, Sheffield 2002
- Ausst. Kat. Contemporanea/Rom 1973
Contemporanea. Incontri internazionali d'arte, Ausst. Kat. Parcheggio di Villa Borghese/Rom, Bearb. Graziella Lonardi, Florenz 1973
- Ausst. Kat. Cosmos/Venedig 2000
Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in pursuit of the infinite Ausst. Kat. Palazzo Grassi/Venedig, Hrsg. Jean Clair, Mailand 2000

- Ausst. Kat. Dada/Düsseldorf 1958
Dada. Dokumente einer Bewegung, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Hrsg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Düsseldorf, Bearb. Karl Heinz Hering/Ewald Rathke, Düsseldorf 1958
- Ausst. Kat. Dada-Surrealism/London 1978
Dada and Surrealism Reviewed, Ausst. Kat. The Hayward Gallery/London, Hrsg. Dawn Ades, London 1978
- Ausst. Kat. Daedalus/Wien 1990
daedalus. Die Erfindung der Gegenwart, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst/Wien, Hrsg. Gerhard Fischer/Clemens Gruber/Nora Martin/Werner Rappl, Basel/Frankfurt a. M. 1990
- Ausst. Kat. Deep Storage/München 1997
Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen, München/New York 1997
- Ausst. Kat. Deutsche Kunst/Stuttgart 1986
Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Hrsg. Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal/Wieland Schmied, München 1986
- Ausst. Kat. Deutschlandbilder/Berlin 1997
Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Hrsg. Eckart Gillen/47. Berliner Festwochen, Köln 1997
- Ausst. Kat. Disembodied Spirit/Brunswick 2003
The Disembodied Spirit, Ausst. Kat. Bowdoin College Museum of Art/Brunswick, Bearb. Alison Ferris, Brunswick 2003
- Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972
documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Ausst. Kat. Museum Fridericianum et al./Kassel, Red. Harald Szeemann/Marlies Grüterich, Kassel/Gütersloh 1972
- Ausst. Kat. documenta 7/Kassel 1982ab
documenta 7, Ausst. Kat. Museum Fridericianum et al./Kassel, Hrsg. Rudi Fuchs, 2 Bde., Kassel 1982
- Ausst. Kat. documenta II/Kassel 1959
II. documenta '59, Ausst. Kat. Museum Fridericianum/Kassel, 3 Bde, Kassel 1959
- Ausst. Kat. documenta IX/Kassel 1992
documenta IX, Ausst. Kat. Museum Fridericianum et al./Kassel, Bearb. Jan Hoet et al., 3 Bde., Ostfildern 1992
- Ausst. Kat. Dokoupil/Essen 1984
Jiří Georg Dokoupil. Arbeiten 1981-1984, Ausst. Kat. Museum Folkwang/Essen et al., Köln 1984
- Ausst. Kat. Dokoupil/Köln 1985
Jiří Georg Dokoupil. Corporations and Products, Ausst. Kat. Galerie Paul Maenz/Köln, Hrsg. Paul Maenz, Köln 1985
- Ausst. Kat. Dokoupil/Madrid 1989
Jiri Georg Dokoupil., Ausst. Kat. Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones/Madrid, Bearb. Maria Corral, Madrid 1989
- Ausst. Kat. Dokoupil/Teneriffa 1987
Dokoupil. Christus-Bilder, Ausst. Kat. Galerie Leyendecker Teneriffa/Galerie Paul Maenz Köln, Hrsg. Wilfried Dickhoff, Köln 1987
- Ausst. Kat. Dubuffet/Berlin 1980
Dubuffet retrospektive, Ausst. Kat. Akademie der Künste/Berlin et al., Bearb. Jörn Merkert/Ingrid Krüger, Berlin 1980
- Ausst. Kat. Element-Geld/Düsseldorf 2000
Das fünfte Element – Geld oder Kunst?, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Hrsg. Jürgen Harten, Köln 2000
- Ausst. Kat. Ende-Avantgarde/München 1995
Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Ausst. Kat. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung/München, Konz. Wilhelm Schürmann, Bearb. Katharina Hegewisch, Düsseldorf 1995

- Ausst. Kat. Endloses Rätsel/Düsseldorf 2003
Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit, Ausst. Kat. Museum Kunst Palast/Düsseldorf, Hrsg. Jean-Hubert Martin/Stephan Andreae, Ostfildern-Ruit 2003
- Ausst. Kat. Engel/Wien 1997
Engel Engel. Legenden der Gegenwart, Ausst. Kat. Kunsthalle Wien, Hrsg. Cathrin Pichler, Wien/New York 1997
- Ausst. Kat. Enter/Luzern 1998
Enter. KünstlerInnen, Publikum und Institution, Ausst. Kat. Kunstmuseum Luzern (1997), Hrsg. Barbara Steiner, Luzern 1998
- Ausst. Kat. Erfindung-Natur/Hannover 1994
Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, Bearb. Karin Orchard/Jörg Zimmermann, Freiburg 1994
- Ausst. Kat. Ernst/Köln 1980
Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1980
- Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991
Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart et al., Hrsg. Werner Spies, München 1991
- Ausst. Kat. Europa-Amerika/Köln 1986
EUROPA / AMERIKA. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln, Bearb. Sigfried Gohr, Köln 1986
- Ausst. Kat. Evans/Frankfurt 2004
Cerith Wyn Evans, Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein et al.; Hrsg. Daniel Buchholz/Christopher Müller/Nicolaus Schafhausen, New York 2004
- Ausst. Kat. Expansion/Wien 1979
Expansion. Biennale für Graphik und visuelle Kunst, Ausst. Kat. Secession/Wien 1979
- Ausst. Kat. Farbe Gold/Berlin 1992
Farbe Gold. Dekor, Metapher, Symbol, Beweggründe für Malerei heute, Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien/Berlin, Bearb. Paul Corazolla, Berlin 1992
- Ausst. Kat. FarbLicht 1999
FarbLicht. Kunst unter Strom, Ausst. Kat. Städt. Galerie Würzburg, Hrsg. René Hirner/Marlene Lauter/Beate Reese, Ostfildern-Ruit 1999
- Ausst. Kat. Faszination Edelstein/Darmstadt 1992
Faszination Edelstein. Aus den Schatzkammern der Welt. Mythos – Kunst – Wissenschaft, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Red. Sybille Ebert-Schifferer/Martina Harms, Bern 1992
- Ausst. Kat. fémininmasculin/Paris 1995
fémininmasculin. Le sexe de l'art, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Bearb. Marie-Laure Bernadac/Bernard Marcadé, Paris 1995
- Ausst. Kat. Fetisch-Formen/Leverkusen 1967
fetisch-formen, Ausst. Kat. Städtisches Museum Schloss Morsbroich/Leverkusen et al., Bearb. Rolf Wedewer/Eberhard Roters/Thomas Kempas, Leverkusen 1967
- Ausst. Kat. First Papers/New York 1942
First Papers of Surrealism, Ausst. Kat. Coordination Council of the French Relief Societies/New York, New York 1942
- Ausst. Kat. Fischer/Heidelberg 1988
Lili Fischer. Hausgeister. Installationen, Objekte, Zeichnungen, Ausst. Kat. Heidelberger Kunstverein et al., Bearb. Hans Gercke, Heidelberg 1988
- Ausst. Kat. Fischer-Sani/Dresden 1999
[Nina Fischer – Maroan el Sani]. Tsunami, Ausst. Kat. Kunst Haus Dresden, Red. Harald Kunde i. Za. m. Nina Fischer u. Maroan el Sani, Dresden 1999
- Ausst. Kat. Fleury et al./Zürich 1992
Sylvie Fleury – Daniele Buetti – Thomas Hirschhorn – Alex Hanimann, Ausst. Kat. Shedhalle Zürich, Zürich 1992
- Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999
Sylvie Fleury, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel, Hrsg. Renate Wiehager, Ostfildern-Ruit 1999

- Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993
Sylvie Fleury. The Art of Survival, Ausst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Graz, Hrsg. Peter Weibel, Graz 1993
- Ausst. Kat. Fleury/Grenoble 2001
Sylvie Fleury. Identity, pain, astral projection, Ausst. Kat. Magasin Centre National d'Art Contemporain/Grenoble, Hrsg. Laurence Barbier, Bearb. Eric Troncy et al., Paris 2001
- Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001
Sylvie Fleury. 49000, Ausst. Kat. Neues Museum Karlsruhe, Hrsg. Götz Adriani, Ostfildern-Ruit 2001
- Ausst. Kat. Fleury/São Paulo 1998
Sylvie Fleury. First Spaceship on Venus and other vehicles, Ausst. Kat. 24th International Biennale of São Paulo, Bearb. Pierre-Andé Lienhard, Bern 1998
- Ausst. Kat. Fluxus/Hamburg 1995
Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Bearb. Annelie Lütgens, Ostfildern 1995
- Ausst. Kat. Fluxus/Köln 1970
happening & fluxus. materialien, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Hrsg. Hanns Sohm, Köln 1970
- Ausst. Kat. Fluxus/Venedig 1990
Ubi Fluxus Ibi Motus. 1990-1962, Ausst. Kat. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle Venedig, Hrsg. Achille Bonito Oliva, Mailand 1990
- Ausst. Kat. Fluxus/Wuppertal 1981
Fluxus. Aspekte eines Phänomens, Ausst. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Hrsg. Ursula Peters/Georg F. Schwarzbauer, Wuppertal 1981
- Ausst. Kat. Fontana/Frankfurt 1996
Lucio Fontana. Retrospektive, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Bearb. Thomas M. Messer, Ostfildern-Ruit 1996
- Ausst. Kat. for Beuys/München 1987
for Joseph Beuys. Thirty international artists in honor to Joseph Beuys, Ausst. Kat. Galerie Bernd Klüser, München u. Edition Schellmann [zur gleichn. Graphil-Mappe], München/New York, München 1987
- Ausst. Kat. Formule 2.1/Berlin 1999
Formule 2.1, Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien/Berlin, Hrsg. Künstlerhaus Bethanien/Philipp Morris Kunstförderung, Berlin 1999
- Ausst. Kat. Fort-Da/Esslingen 1997
Fort! Da! Cooperations. 20 internationale Künstler/innen im Dialog mit der Sammlung Gegenwartskunst der Staatsgalerie Stuttgart, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel, Hrsg. Renate Damsch-Wiehager, Ostfildern-Ruit 1997
- Ausst. Kat. Frankfurter Banken/Hoechst 1994
Zeitgenössische Kunst aus Frankfurter Banken, Ausst. Kat. Jahrhunderthalle Hoechst, Hrsg. Rolf Lauter, Frankfurt a. M. 1994 [= Kunst in Frankfurt, Bd. 3]
- Ausst. Kat. Gegenwart-Ewigkeit/Berlin 1990
GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in unserer Zeit, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau/Berlin, Hrsg. Wieland Schmied/Jürgen Schilling, Ostfildern-Ruit 1990
- Ausst. Kat. Geheime Gesellschaft/Weimar 2002
Geheime Gesellschaft. Weimar und die deutsche Freimaurerei, Ausst. Kat. Schiller Museum/Weimar, Hrsg. Joachim Berger/Klaus-Jürgen Grün, München 2002
- Ausst. Kat. Geistige Kraft/Würzburg 1991
Von der geistigen Kraft in der Kunst, Ausst. Kat. Städtische Galerie Würzburg, Bearb. Britta E. Buhlmann, Würzburg 1991
- Ausst. Kat. Gen-Welten/Bonn 1994
Gen-Welten. Prometheus im Labor?, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bearb. Petra Kruse, Bonn 1998
- Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000
German Open, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bearb. Andrea Brodbeck/Veit Görner, Wolfsburg 2000

- Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983
Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Hrsg. Harald Szeemann, Aarau/Frankfurt a. M. 1983
- Ausst. Kat. Geschlechter/Bonn 1989
Das Verhältnis der Geschlechter, Ausst. Kat. Bonner Kunstverein, [= Teilbd. I zum Symposium Frauenforschung und Kunst von Frauen – Feministische Beiträge zu einer Erneuerung von Wissenschaft und Kunst], Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Interdisziplinäre Frauenforschung und – studien, Pfaffenweiler 1989
- Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990
Getlinger fotografiert Beuys 1950-1963, Ausst. Kat. Städtisches Museum Kalkar, Bearb. Gerhard Kaldewei, Köln 1990
- Ausst. Kat. Glaube-Hoffnung/Wien 1995
Glaube Hoffnung Liebe Tod, Ausst. Kat. Kunsthalle Wien et. al., Hrsg. Christoph Geissmar-Brandi/Eleonora Louis, Klagenfurt 1995
- Ausst. Kat. Gleichzeitigkeit/Bern 1987
Die Gleichzeitigkeit des Anderen. Materialien zu einer Ausstellung, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Hrsg. Jürgen Glaesemer, Bern 1987
- Ausst. Kat. Goldenes Zeitalter/Stuttgart 1991
Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein/Stuttgart, Hrsg. Tilman Osterwold, Ostfildern b. Stuttgart 1991
- Ausst. Kat. Groß/Augsburg 2002
Software Mensch, Hardware Kunst. Sabine Groß, Ausst. Kat. Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bearb. Ingo Bartsch et al., Nürnberg 2002
- Ausst. Kat. Grotesk/Frankfurt 2003
Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M. et al., Hrsg. Pamela Kort, München 2003
- Ausst. Kat. Heaven/Düsseldorf 1999
Heaven. An Exhibition That Will Break Your Heart, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Hrsg. Doreet LeVitté-Harten, Ostfildern-Ruit 1999
- Ausst. Kat. Heaven/Nürnberg 1997
Some Kind of Heaven – Ein Stück vom Himmel, Ausst. Kat. Kunsthalle Nürnberg, Bearb. Sadie Coles/Eva Meyer-Hermann, Nürnberg 1997
- Ausst. Kat. Heerich/Bregenz 1996
Erwin Heerich. Museum Insel Hombroich, Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz, [= Werkdokumente. Archiv Kunst Architektur, Nr. 10], Stuttgart 1996
- Ausst. Kat. Hiller/Liverpool 1996
Susan Hiller, Ausst. Kat. Tate Gallery/Liverpool, Bearb. Judith Nesbitt, Liverpool 1996
- Ausst. Kat. Hiller/Sheffield 2000
Susan Hiller. PSI Girls, Ausst. Kat. Site Gallery/Sheffield, Sheffield 2000
- Ausst. Kat. Hiller/Basel 2005
Susan Hiller. Recall. Selected Works 1969-2004 / Arbeiten von 1969-2004, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel, Hrsg. James Lingwood, Basel 2005 [= dtsch./engl. Ausgabe des Ausst. Kat. Susan Hiller. Recall, Baltic/Gateshead, London 2004]
- Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981
Rebecca Horn. La Ferdinanda. Sonate für eine Medici-Villa. Rauminstallation und Film, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Bearb. Katharina Schmidt, Baden-Baden 1981
- Ausst. Kat. Horn/Bath 1989
Rebecca Horn, Ausst. Kat. Artsite Gallery/Bath International Festival, Bath 1989
- Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994
Rebecca Horn, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin et al., Bearb. Germano Celant et al., Ostfildern 1994 [= Rebecca Horn, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Bearb. Germano Celant et al., New York 1993; dtsch. Ausgabe]
- Ausst. Kat. Horn/Hannover 1978
Rebecca Horn. Der Eintänzer, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 1978

- Ausst. Kat. Horn/Hannover 1991
Rebecca Horn. Filme 1978-1990, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft/Hannover, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 1991
- Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997ab
Rebecca Horn. The Glance of Infinity, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, 2 Bde., Hrsg. Carl Haenlein, Zürich et al. 1997
- Ausst. Kat. Horn/Köln 1977
Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Videos, Filme, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein et al., Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1977
- Ausst. Kat. Horn/Los Angeles 1990
Rebecca Horn. Diving Through Buster's Bedroom, Ausst. Kat. Los Angeles Museum of Contemporary Art, Hrsg. Ida Ginelli, Mailand 1990
- Ausst. Kat. Horn/Paris 1986
Rebecca Horn. Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes, Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bearb. Suzanne Pagé, Paris 1986
- Ausst. Kat. Horn/Weimar 1999
Rebecca Horn. Die Stämme der Bienen unterwandern die Maulwurfsarbeit der Zeit. Konzert für Buchenwald, Ausst. Kat. Straßenbahndepot u. Schloss Ettersburg/Weimar, Zürich et. al. 1999
- Ausst. Kat. Horn/Zürich 1983
Rebecca Horn, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Bearb. Toni Stooss/Bice Curiger, Zürich 1983
- Ausst. Kat. Hypermental/Zürich 2000
Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Hrsg. Bice Curiger/Christoph Heinrich, Ostfildern-Ruit 2000
- Ausst. Kat. I Love You/Frankfurt 2002
I Love You. computer_viren_hacker_kultur, Ausst. Kat. Museum für Angewandte Kunst/Frankfurt a. M., Bearb. Franziska Nori, Frankfurt a. M. 2002
- Ausst. Kat. Ich-Anderes 2000
Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Hrsg. Armin Zweite/Doris Krzytof/Reinhard Spieler, Düsseldorf 2000
- Ausst. Kat. iconoclash/Karlsruhe 2002
iconoclash. beyond the image wars in science, religion, and art, Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie/Karlsruhe, Hrsg. Bruno Latour/Peter Weibel, Cambridge/Ms. et al. 2002
- Ausst. Kat. ID/Eindhoven 1996
ID. An international survey on the notion of identity in contemporary art, Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum/Eindhoven, Hrsg. Marente Bloemheuvel/Jaap Guldermond, Eindhoven 1996
- Ausst. Kat. Idole/Wien 1963
Idole und Dämonen, Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts/Wien, Hrsg. Werner Hofmann, Wien 1963
- Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998
Jörg Immendorff. Malerdebatte, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bearb. Dieter Ronte/Volker Adolphs, Köln 1998
- Ausst. Kat. Immendorff/Dortmund 2000
Immendorff. Bilder, Ausst. Kat. Museum am Ostwall/Dortmund, Hrsg. Tayfun Belgin, Heidelberg 2000
- Ausst. Kat. Immendorff/Duisburg 1999
Jörg Immendorff. Malerwald, Ausst. Kat. Museum Küppersmühle/Sammlung Grothe, Bearb. Walter Smerling, Duisburg 1999
- Ausst. Kat. Immendorff/Hannover 2000
Jörg Immendorff. Bilder und Zeichnungen, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 2000

- Ausst. Kat. Immendorff/Hildesheim 1989abcd
Immendorff – zeichne. Zeichnungen 1959-1989, Ausst. Kat. Roemer-Museum Hildesheim, Hrsg. Manfred Boetzkes/Diana Nguy, 4 Bde., a= Bd. 1: Immendorff – zeichne; b= Bd. 2: Fragen eines lesenden Arbeiters (1967/[19]76), c= Bd. 3: Position und Situation (1978), d= Bd. 4: Schlußschmuck (1989), Hildesheim 1989
- Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990
Jörg Immendorff, Ausst. Kat. Galerie Michael Werner/Köln, Bearb. Rudolf Schmitz, Köln 1990
- Ausst. Kat. Immendorff/London 1995
Immendorff. The Rake's Progress, Ausst. Kat. Barbican Art Gallery/London, Bearb. Jane Alison, London 1995
- Ausst. Kat. Immendorff/Meymac 1994
Jörg Immendorff. Une peinture réflexive. L'allégorisation de l'autoportrait comme mode de condensation dans l'espace picturale, de l'espace social et de l'histoire, Ausst. Kat. Abbaye de Saint-André - Centre d'Art Contemporain/Meymac, Bearb. Caroline Bissière/Jean-Paul Blanchet, Paris 1994
- Ausst. Kat. Immendorff/Osaka 1991
Immendorff. Malerei 1983-1990, Ausst. Kat. National Museum of Osaka (1992), Hrsg. Goethe-Institut Osaka, Bearb. Alexander Tolnay, Ditzingen-Heimerdingen 1991
- Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992
Immendorff, Ausst. Kat. Museum Boijmans-van Beuningen/Rotterdam et al., Bearb. Rudi Fuchs et al., Rotterdam/Den Haag 1992
- Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996
Jörg Immendorff. Bild mit Geduld, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bearb. Veit Görner et al., Wolfsburg 1996
- Ausst. Kat. Informe/Paris 1996
L'Informe. Mode d'emploi, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Bearb. Yve-Alain Bois/Rosalind Krauss, Paris 1996
- Ausst. Kat. Jankowski/Berlin 2002
Christian Jankowski. The Holy Artwork, Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien/Berlin, Frankfurt a. M. 2002
- Ausst. Kat. Jankowski/Basel 2003
Christian Jankowski. Dramensatz, Ausst. Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, Red. Suzette Lee, Basel 2003
- Ausst. Kat. Junggesellenmaschinen/Bern 1975/1999
Junggesellenmaschinen – Les Machines Célibataires, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern et al., Bearb. Harald Szeemann, Bern 1975; erw. Neuauflage, Hrsg. Harald Szeemann/Hans Ulrich Reck, Wien/New York 1999
- Ausst. Kat. Kalinowski/Darmstadt 1982
Horst Egon Kalinowski. Lederobjekte – Collagen – Zeichnungen, Ausst. Kat. Kunsthalle Darmstadt, Hrsg. Darmstädter Kunstverein, Darmstadt 1982
- Ausst. Kat. Kandinsky/München 1982
Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/München, Hrsg. Armin Zweite, München 1982
- Ausst. Kat. Kandinsky/Tübingen 1999
Kandinsky. 'Die Welt klingt'. Hauptwerke aus dem Centre George Pompidou Paris, Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen, Hrsg. Götz Adriani, Köln 1999
- Ausst. Kat. Karelia-Milagros/Madrid 2002
En Karelia. Milagros & Co – Karelia. Miracles & Co. [Joan Fontcuberta], Ausst. Kat. Museo de las Telecomunicaciones/Fundación Telefónica, Madrid, Bearb. Joan Fontcuberta/ Fernando Labad, Madrid 2002;
online-Version unter: <http://www.fundacion.telefonica.com/at/ckarelia/> [letzter Zugriff: 05/2006]
- Ausst. Kat. Kelley/Frankfurt 1992
Mike Kelley. Ausst. Kat. Portikus/Frankfurt a. M., Bearb. Thomas Kellein et al., Ostfildern 1992
- Ausst. Kat. Kelley/New York 1993
Mike Kelley. Catholic Tastes, Ausst. Kat. The Whitney Museum of American Art/New York, Hrsg. Elisabeth Sussman, New York 1993

- Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001
Anselm Kiefer. Die sieben Himmels-Paläste 1973-2001, Ausst. Kat. Fondation Beyeler/Basel, Bearb. M. Brüderlin, Basel 2001
- Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin SMPK, Bearb. Angela Schneider, Berlin 1991
- Ausst. Kat. Kiefer/Bernau 1983
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. Hans-Thoma-Museum Bernau, Bearb. Katharina Schmidt, Bernau 1983
- Ausst. Kat. Kiefer/Bologna 1999
Anselm Kiefer. Stelle Cadenti, Ausst. Kat. Galleria d'Arte Moderna/Mailand, Bearb. Danilo Eccher, Bologna 1999
- Ausst. Kat. Kiefer/Bonn 1977
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. Bonner Kunstverein, Red. Dorothea von Stetten, Bearb. Evelyn Weiss, Bonn 1977
- Ausst. Kat. Kiefer/Chicago 1987
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. The Art Institute of Chicago et al., Bearb. James Speyer/Mark Rosenthal, Chicago/Philadelphia 1987
- Ausst. Kat. Kiefer/Dublin 1990
Anselm Kiefer. Jason, Ausst. Kat. Douglas Hyde Gallery/Dublin, Bearb. John Hutchinson, Ostfildern-Ruit 1990 [dtsch. Ausgabe]
- Ausst. Kat. Kiefer/Düsseldorf 1984
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf et al., Bearb. Rudi Fuchs/Jürgen Harten/Suzanne Pagé, Düsseldorf 1984
- Ausst. Kat. Kiefer/Fort Worth 2005
Anselm Kiefer. Heaven and Earth, Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth, Bearb. Michael Auping, München 2005
- Ausst. Kat. Kiefer/Köln 1986
Anselm Kiefer, Ausst. Kat. Galerie Paul Maenz/Köln, Hrsg. Paul Maenz/Gerd de Vries, Bearb. Gudrun Inboden, Köln 1986
- Ausst. Kat. Kiefer/London 1989
Anselm Kiefer. Zweistromland, Ausst. Kat. Anthony d'Offay Gallery/London, Bearb. Anne Seymour/Armin Zweite, Köln 1989 [dtsch. Ausgabe]
- Ausst. Kat. Kiefer/New York 1987
Anselm Kiefer. Bruch und Einung, Ausst. Kat. Marian Goodman Gallery/New York, Bearb. John Hallmark Neff, New York 1987
- Ausst. Kat. Kiefer/Paris 1996
Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, Ausst. Kat. Galerie Yvon Lambert/Paris, Bearb. Daniel Arasse, Paris 1996
- Ausst. Kat. Kiefer/Venedig 1980
Anselm Kiefer. Verbrennen – Verholzen – Versenken – Versanden, Ausst. Kat. Deutscher Pavillon/Biennale Venedig 1980, Bearb. Klaus Gallwitz/Rudi Fuchs, Frankfurt a. M. 1980
- Ausst. Kat. Kiefer/Venedig 1997
Anselm Kiefer. Himmel – Erde, Ausst. Kat. Museo Correr/Venedig, Hrsg. Germano Celant, Bearb. Massimo Cacciari/Germano Celant, Mailand 1997
- Ausst. Kat. Kircher/Würzburg 2002
Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter, Sammler, Visionär, Ausst. Kat. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Hrsg. Horst Beinlich et al., Dettelbach 2002
- Ausst. Kat. Klang/Stuttgart 1985
Der Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Hrsg. Karin von Maur, München 1985
- Ausst. Kat. Klee-Beuys/Bedburg-Hau 2000
Paul Klee trifft Joseph Beuys. Ein Fetzen Gemeinschaft, Ausst. Kat. Museum Schloss Moyland/Bedburg-Hau et al., Hrsg. Stiftung Schloss Moyland/Joseph Beuys-Archiv, Bearb. Tilman Osterwold, Ostfildern 2000
- Ausst. Kat. Klein/Hannover 1971
Yves Klein, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, Bearb. Paul Wember, Hannover 1971

- Ausst. Kat. Klein/Houston 1982
Yves Klein 1928-1962. A Retrospective, Ausst. Kat. Rice Museum/Houston et al., Bearb. Dominique Bozo/Dominique de Menil et al., New York 1982; sowie: erw. frz. Ausgabe: Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Paris 1983
- Ausst. Kat. Klopheus/Bonn 1986
Ute Klopheus. Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys, Ausst. Kat. Bonner Kunstverein, Bearb. Laszlo Glozer/Mararethe Jochimsen, Bonn 1986
- Ausst. Kat. Köln-Kunstmropole/Köln 1986
Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Hrsg. Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986
- Ausst. Kat. Konzeption/Leverkusen 1969
Konzeption - conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen/Schloss Morsbroich, Bearb. Rolf Wedewer, Köln 1969
- Ausst. Kat. Körperinszenierungen/Frankfurt 1999
Körperinszenierungen. Choreographien und Maskeraden, Ausst. Kat. Oper Frankfurt a. M., Hrsg. Ursula Schöndeling/Kerstin Thomas, Frankfurt a. M. 1999
- Ausst. Kat. Kosmische Bilder/Baden-Baden 1983
Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Red. Siegmar Holsten, Baden-Baden 1983
- Ausst. Kat. Künstlerinnen/Wiesbaden 1990
Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Museum Wiesbaden, Hrsg. Volker Rattemeyer/Renate Petzinger, Kassel 1990
- Ausst. Kat. Kupka/Liechtenstein 2003
František Kupka (1871-1957). Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Kunstmuseum Liechtenstein et al., Hrsg. Musée National d'Art Moderne, Paris/Kunstmuseum Liechtenstein, Bearb. Brigitte Leal/Friedemann Malsch, Ostfildern-Ruit 2003
- Ausst. Kat. Lanternes/Paris 1995
Lanternes magiques. Tableaux transparents, Ausst. Kat. Musée d'Orsay/Paris, Bearb. Ségolène Le Men, Paris 1995
- Ausst. Kat. Lehbruck-Beuys/Köln 1997
Lehbruck/Beuys, Ausst. Kat. Galerie Werner/Köln, Bearb. Pamela Kort, Köln 1997
- Ausst. Kat. Lichtbildnisse/Bonn 1982
Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum/Bonn, Hrsg. Klaus Honnef/Jan Thorn Prikker, Köln 1982
- Ausst. Kat. Magiciens/Paris 1989
Magiciens de la Terre, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne /Paris, Bearb. Jean-Hubert Martin, Paris 1989
- Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997
Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Hrsg. Karin von Maur, Ostfildern b. Stuttgart 1997
- Ausst. Kat. Männerbande-Männerbünde/Köln 1990
Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Ausst. Kat. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde/Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Hrsg. Gisela Völger/Karin von Welck, 2 Bde., Köln 1990
- Ausst. Kat. Manzoni/Paris 1991
Piero Manzoni, Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Hrsg. Germano Celant, Paris/Mailand 1991
- Ausst. Kat. Masculine Masquerade/Cambridge 1995
The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation, Ausst. Kat. MIT List Visual Arts Center/Cambridge, Hrsg. Andrew Perchuk/Helen Posner, Cambridge 1995
- Ausst. Kat. Mataré-Lehrer/Düsseldorf 1957
Ewald Mataré als Lehrer, Ausst. Kat. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Bearb. Anna Klaphek, Düsseldorf 1957
- Ausst. Kat. Mataré-Schüler/Berlin 1979
Mataré und seine Schüler, Ausst. Kat. Akademie der Künste/Berlin, Bearb. Franz Joseph van der Grinten/Hans van der Grinten, Berlin 1979

- Ausst. Kat. Mediale/Hamburg 1993
Mediale. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft, Red. Klaus Meyer et al., Hamburg 1993 [hierin enthalten: Feuer Erde Wasser Luft – Die vier Elemente, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Bearb. Zdenek Felix/Wulf Herzogenrath, S. 46-111]
- Ausst. Kat. Meese/Frankfurt 2004
Képi blanc, nackt. Eine Installation aus der Sammlung Falckenberg in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Hrsg. Max Hollein, Frankfurt a. M. 2004
- Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002
Jonathan Meese. Revolution, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hrsg. Carsten Ahrens/Carl Haenlein, Hannover 2002
- Ausst. Kat. Melancholie-Eros/Aachen 1997
Melancholie und Eros in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken, Ausst. Kat. Ludwig Forum für internationale Kunst/Aachen, Hrsg. Axel Murken/Christa Murken, Köln 1997
- Ausst. Kat. Melgaard/Herford 2002
Bjarne Melgaard. Black Low. The punk movement was just hippies with short hair, Ausst. Kat. MARTa Museum/Herford, Bearb. Jan Hoet et al., Bielefeld 2002
- Ausst. Kat. Melgaard/Kiel 2002
Bjarne Melgaard. Interface to God, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel, Hrsg. Halvor Bodin, Bearb. Beate Ermacora, Bielefeld 2002
- Ausst. Kat. Méliès/Paris 2002
Méliès, magie et cinéma, Ausst. Kat. Fondation Électricité de France, Hrsg. Jacques Malthête/Laurent Mannoni, Paris 2002
- Ausst. Kat. Merz/New York 1989
Mario Merz, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Bearb. Germano Celant, Mailand 1989
- Ausst. Kat. Miels/Marburg 1996
Rune Miels. Bilderzyklen, Ausst. Kat. Universitätsmuseum Marburg, Bearb. Verena Kuni, Marburg 1996
- Ausst. Kat. Migration/Vaduz 2003
Migration, Ausst. Kat. Kunstmuseum Liechtenstein/Vaduz, Hrsg. Friedemann Malsch/Christiane Meyer-Stoll, Köln 2003
- Ausst. Kat. Mirror Images/Cambridge 1998
Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation, Ausst. Kat. Massachusetts Institute of Technology/Cambridge, Hrsg. Whitney Chadwick, Cambridge/London 1998
- Ausst. Kat. Mit Natur/Köln 1979-1980
Mit Natur zu tun – To do with nature. Natur und Kunst (1967-1972) – Natur als Prozess – Natur als Metapher, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein/Köln 1980, Bearb. Gijs van Tuyl, Amsterdam/Eindhoven 1979
- Ausst. Kat. Monumente-Medien/Wuppertal 1976
Monumente durch Medien ersetzen..., Ausst. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Bearb. Johann Heinrich Müller, Wuppertal 1976
- Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003
Mariko Mori. Wave UFO, Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz et al., Hrsg. Eckhard Schneider, Köln 2003
- Ausst. Kat. Mori/Mailand 2000
Mariko Mori. Dream Temple, Ausst. Kat. Fondazione Prada/Mailand, Bearb. Germano Celant et al., Mailand 2000
- Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999
Mariko Mori. Esoteric Cosmos, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bearb. Gijs van Tuyl et al., Ostfildern-Ruit 1999
- Ausst. Kat. Moritz/Lemgo 1997
Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancenfürst in Europa, Ausst. Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake/Lemgo, Hrsg. Heiner Borggreve/Vera Lüpkes/Hans Ottomeyer, Eurasburg 1997
- Ausst. Kat. Multiple Identity/Bonn 1997
Multiple Identity. Amerikanische Kunst 1975-1995 aus dem Whitney Museum of American Art, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bearb. Volker Adolphs, Ostfildern 1997

- Ausst. Kat. Museum des Geldes/Düsseldorf 1978
Museum des Geldes. Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Hrsg. Jürgen Harten/Horst Kurnitzky, 2 Bde., Düsseldorf 1978
- Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981
Mythos & Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstverein in Hamburg, Bearb. Erika Billeter, Zürich 1981
- Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988
Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Carla Schulz-Hoffmann, München 1988
- Ausst. Kat. Nacht/München 1998
Die Nacht, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Red. Stephanie Rosenthal/Bernhart Schwenk, Bern 1998
- Ausst. Kat. Narcissism/Escondido 1996
Narcissism. Artists reflect themselves, Ausst. Kat. California Center for the Arts Museum/Escondido, Hrsg. Reese Shaw, Escondido 1996
- Ausst. Kat. Negotiating Rapture/Chicago 1996
Negotiating rapture. The power of art to transform lives, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Chicago, Hrsg. Richard Francis, Chicago 1996
- Ausst. Kat. Neue Figuration/Düsseldorf 1989
Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-[19]88, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf/Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Hrsg. Thomas Krens, München 1989 [= Refigured Painting. The German Image 1960-[19]88, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Hrsg. Thomas Krens; New York 1989; dtsh. Ausg.]
- Ausst. Kat. Neue Figuration/Düsseldorf 1989
Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-1988, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf et al., Hrsg. Thomas Krens, München 1989 [= Ausst. Kat. Refigured Painting/New York 1989, dtsh.]
- Ausst. Kat. New Spirit/London 1981
A New Spirit in Painting, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts/London, Bearb. Christos Joachimides/Norman Rosenthal, London 1981
- Ausst. Kat. Nibelungen/München 1987
Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Wolfgang Storch, München 1987
- Ausst. Kat. Nitsch/Eindhoven 1983
hermann nitsch. das orgien mysterien theater. 1960-1983, Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum/Eindhoven, Bearb. Piet de Jonge, Eindhoven 1983
- Ausst. Kat. Nouveaux Réalistes/Paris 1986
1960. Les Nouveaux Réalistes, Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bearb. Bernadette Contensou, Paris 1986
- Ausst. Kat. Objekte/Köln 1997
Sechziger Jahre. Die neuen Abenteuer der Objekte, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln, Hrsg. Marc Scheps, Köln 1997
- Ausst. Kat. Objets/Paris 1936
Exposition surréaliste d'objets, Ausst. Kat. Galerie Charles Ratton/Paris, Bearb. André Breton, Paris 1936
- Ausst. Kat. Obsessive Malerei/Karlsruhe 2003
Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die 'Neuen Wilden', Ausst. Kat. Museum Neuer Kunst/Karlsruhe, Hrsg. Götz Adriani, Ostfildern-Ruit 2003
- Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a.M., Bearb. Veit Loers/Pia Witzmann, Ostfildern 1995
- Ausst. Kat. Oldenburg/New York 1995
Claes Oldenburg. An Anthology, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Bearb. Germano Celant et al., New York 1995

- Ausst. Kat. Orpheus/München 1984
Der Traum des Orpheus, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/München, Hrsg. Helmut Friedel, München 1984
- Ausst. Kat. Orte-Kunst/Hannover 1994
Die Orte der Kunst. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, Bearb. Dietmar Elger, Ostfildern 1994
- Ausst. Kat. Osiris/Hannover 1984
Osiris, Kreuz und Halbmond. Die drei Religionen Ägyptens, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Bearb. Emma Brunner-Traut/Hellmut Brunner/Johanna Zick-Nissen, Mainz 1984
- Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993
Nam June Paik. Video Time-Video Space, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel u. Kunsthaus Zürich, Hrsg. Toni Stooss/Thomas Kellein, Stuttgart 1991; engl. Ausg.: Stuttgart/New York 1993
- Ausst. Kat. Paik/Bremen 1999
Nam June Paik. Fluxus/Video, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Bremen 1999
- Ausst. Kat. Paik/Köln 1977
Nam June Paik. Werke 1946-1976. Musik - Fluxus - Video, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1977
- Ausst. Kat. Paik/Seoul 1990
Nam June Paik. Beuys Vox 1961-86, Ausst. Kat. Won Gallery/Hyundai Gallery Seoul, Seoul 1990
- Ausst. Kat. Paik/Seoul 1991
A Pas de Loup. De Séoul à Budapest, Ausst. Kat. Won Gallery/Hyundai Gallery Seoul, Bearb. Jean-Paul Fargier, Seoul 1991
- Ausst. Kat. Paik/Venedig 1993
Nam June Paik - eine DATAbase, Ausst. Kat. Deutscher Pavillon/XLV. Biennale di Venezia, Hrsg. Klaus Bußmann/Florian Matzner, Ostfildern 1993
- Ausst. Kat. Panamarenko/Berlin 1978
Panamarenko, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin SMPK, Hrsg. Lucius Grisebach/Paul Hefting, Berlin 1978
- Ausst. Kat. Paracelsus-Zukunft/Basel 1993
Das 21. Jahrhundert. Mit Paracelsus in die Zukunft, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel, Hrsg. Thomas Kellein, Basel 1993
- Ausst. Kat. Paris-Paris/Paris 1981
Paris – Paris. Créations en France 1937-1957, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Hrsg. Pontus Hulten/Germain Viatte, Paris 1981; dtsh. Ausg.: Paris – Paris. 1937-1957. Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, München 1981
- Ausst. Kat. Partisanen-Utopie/Neuhardenberg 2004
Partisanen der Utopie. Joseph Beuys, Heiner Müller. Installation, Skulptur, Text, Fotografie, Film. Eine Ausstellung zum 75. Geburtstag von Heiner Müller mit einer Hommage von Jonathan Meese, Ausst. Kat. Stiftung Schloss Neuhardenberg, Hrsg. Carsten Ahrens/Gerhard Ahrens, Berlin 2004
- Ausst. Kat. Perfect Medium/New York 2005
The Perfect Medium. Photography and the Occult, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art/New York, Bearb. Clément Cheroux et al., New Haven/London 2005 [= überarb. engl. Ausg. von: Le troisième œil. La photographie et le occulte, Ausst. Kat. Maison Européenne de la Photographie/Paris, Bearb. Clément Cheroux et al., Paris 2004]
- Ausst. Kat. Phantasma-Phantome/Linz 1995
Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in der Psychoanalyse, Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, Hrsg. Martin Sturm/Georg Christoph Tholen/Rainer Zendron, Linz 1995
- Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997
Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren, Ausst. Kat. Museum Abteiberg/Mönchengladbach et al., Hrsg. Veit Loers, Ostfildern-Ruit 1997

- Ausst. Kat. Photographie/Köln 1993ab
Photographie in der deutschen Gegenwartskunst, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln et al., a=
Bd. I: Ausstellung, Hrsg. Reinhold Mißelbeck; b= Bd. II: Texte, Hrsg. Gesellschaft für Moderne
Kunst am Museum Ludwig, Ostfildern-Ruit 1993
- Ausst. Kat. Piene/Düsseldorf 1996
Otto Piene. Retrospektive 1952-1996, Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Hrsg. Susanne
Rennert/Stephan von Wiese, Köln 1996
- Ausst. Kat. Pierrot/München 1995
Pierrot. Melancholie und Maske, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Bearb. Thomas
Kellein, München 1995
- Ausst. Kat. Pisani/Essen 1982
Vettor Pisani. R. C. Theatrum. Teatro di artisti e animali, Ausst. Kat. Museum
Folkwang/Essen, Bearb. Maurizio Calvesi, Essen 1982
- Ausst. Kat. Planète affolée/Marseille 1986
La planète affolée. Surréalisme – dispersions et influences 1938-1947, Ausst. Kat. Centre de
la Vieille Charité/Marseille, Bearb. Germain Viatte et al., Paris 1986
- Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992
Sigmar Polke, Ausst. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, Bearb. Wim Beeren, Amsterdam
1992
- Ausst. Kat. Polke/Baden-Baden 1990
Sigmar Polke. Fotografien, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Hrsg. Jochen
Poetter, Stuttgart 1990
- Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997
Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Ausst. Kat. Nationalgalerie im Hamburger
Bahnhof/Museum für Gegenwart Berlin, Hrsg. Britta Schmitz, Berlin 1997
- Ausst. Kat. Polke/Bonn 1974
Sigmar Polke. Original + Fälschung, Mitarbeit: Achim Duchow, Ausst. Kat. Kunstmuseum
Bonn, Bearb. Dierk Stemmler, Bonn 1974
- Ausst. Kat. Polke/Bonn 1988
Sigmar Polke. Zeichnungen, Aquarelle, Skizzenbücher 1962-1988, Ausst. Kat. Kunstmuseum
Bonn, Bearb. Katharina Schmidt, Köln 1988
- Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997
Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Ausst. Kat. Kunst- u. Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland/Bonn, Bearb. Martin Hentschel, Ostfildern-Ruit 1997
- Ausst. Kat. Polke/Dallas 2003
Sigmar Polke. History of Everything. Paintings and Drawings 1998-2003, Ausst. Kat. Dallas
Museum of Art, Hrsg. John R. Lane/Charles Wylie, New Haven/London 2003
- Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995
Sigmar Polke. Laterna Magica, Ausst. Kat. Portikus/Frankfurt a. M. et al., Red. Brigitte Kölle,
Frankfurt a. M. 1995
- Ausst. Kat. Polke/Hamburg 1999
Sigmar Polke. Arbeiten auf Papier 1963-1974, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle/Hamburg,
Bearb. Margit Rowell et al., Ostfildern 1999
- Ausst. Kat. Polke/Karlsruhe 2000
Sigmar Polke. Werke aus der Sammlung Froehlich, Ausst. Kat. Museum für Neue
Kunst/Karlsruhe, Hrsg. Götz Adriani, Ostfildern-Ruit 2000
- Ausst. Kat. Polke/Liverpool 1995
Sigmar Polke. Join the Dots, Ausst. Kat. Tate Gallery Liverpool, Hrsg. Judith Nesbitt, Liverpool
1995
- Ausst. Kat. Polke/Los Angeles 1997
Sigmar Polke. Photoworks. When Pictures Vanish, Ausst. Kat. The Museum of Contemporary
Art/Los Angeles et al., Bearb. Paul Schimmel, Los Angeles/Ostfildern-Ruit 1997
- Ausst. Kat. Polke/Minneapolis 1995
Sigmar Polke. Illuminations, Ausst. Kat. Walker Art Center/Minneapolis, Bearb. Kathy
Halbreich, Minneapolis 1995

- Ausst. Kat. Polke/Mönchengladbach 1992
Sigmar Polke. Neue Bilder, Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg/Mönchengladbach, Bearb. Dierk Stemmler, Mönchengladbach 1992
- Ausst. Kat. Polke/Mönchengladbach 1994
Sigmar Polke. 6 Kunststoffsiegelbilder. Zyklus aus der 42. Biennale Venedig 1986, Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg/Mönchengladbach, Hrsg. Dierk Stemmler, Mönchengladbach 1994
- Ausst. Kat. Polke/München 1989
Carl Andre – Sigmar Polke. Eine Gegenüberstellung, Ausst. Kat. Kunstforum Städtische Galerie im Lenbachhaus/München, Bearb. Udo Kittelmann, München 1989
- Ausst. Kat. Polke/Nîmes 1994
Sigmar Polke, Ausst. Kat. Carré d'Art Musée d'Art contemporain/ Nîmes, Bearb. Guy Tossato/Marie-Françoise Crouail, Nîmes 1994
- Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001
Sigmar Polke – Alchemist, Ausst. Kat. Astrup Fearnley Museum of Modern Art/Oslo et al., Hrsg. Poul Erik Tøjner/Jutta Nestegard, Oslo 2001
- Ausst. Kat. Polke/Paris 1988
Sigmar Polke, Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bearb. Suzanne Pagé, Paris 1988
- Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983
Sigmar Polke, Ausst. Kat. Museum Boymans-van Beuningen/Rotterdam u. Kunstmuseum Bonn, Hrsg. Wim Beeren/Dierk Stemmler, Rotterdam 1983
- Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990
Sigmar Polke, Ausst. Kat. San Francisco Museum of Modern Art et al., Bearb. John Caldwell, San Francisco 1990
- Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976
Sigmar Polke. Bilder - Tücher - Objekte. Werkauswahl 1962-1971, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Tübingen et al., Bearb. Benjamin H. D. Buchloh, Köln 1976
- Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986
Sigmar Polke. Athanor. Il Padiglione, Ausst. Kat. Deutscher Pavillon/XLII. Biennale di Venezia, Hrsg. Dierk Stemmler, Düsseldorf 1986
- Ausst. Kat. Polke/Vizille 2001
Sigmar Polke. La Révolution Française/The French Revolution, Ausst. Kat. Musée de la Révolution Française/Vizille, Bearb. Alain Chevalier/Guy Tosatto, Paris 2001
- Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984
Sigmar Polke, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich et al., Bearb. Harald Szeemann/Toni Stooss, Zürich 1984
- Ausst. Kat. Polke/Zürich 2005
Sigmar Polke. Werke und Tage, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Hrsg. Bice Curiger, Zürich 2005
- Ausst. Kat. Polke-Duchow/Kassel 1977
Sigmar Polke: Fotos / Achim Duchow: Projektionen, Ausst. Kat. Kasseler Kunstverein, Bearb. Peter Breslaw, Kassel 1977
- Ausst. Kat. Polke-Duchow/Kiel 1975
Sigmar Polke, Achim Duchow. Mu Nieltnam Netorruprup, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel u. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein/Kiel, Red. Eberhard Freitag, Kiel 1975
- Ausst. Kat. Polke-Duchow/Münster 1973
Sigmar Polke und Achim Duchow. Franz List kommt gern zu mir zum Fernsehen, Ausst. Kat. Westfälischer Kunstverein/Münster, Hrsg. Jean-Christophe Ammann, Münster 1973
- Ausst. Kat. post naturam/Münster 1998
post naturam – nach der Natur, Ausst. Kat. Städt. Kunsthalle am Haverkamp/Münster, Hrsg. Gudrun Bott/Magdalena Broska, Bielefeld 1998
- Ausst. Kat. PostHuman/Hamburg 1993
PostHuman. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hrsg. Jeffrey Deitch/Zdenek Felix, Stuttgart 1993

- Ausst. Kat. Primitivism/New York 1984
'Primitivism' in 20th-Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, Ausst. Kat. Museum of Modern Art/New York, Hrsg. William S. Rubin, 2 Bde., New York 1984 [= Rubin 1984/1996, Museumsausg.]
- Ausst. Kat. Profession-Tradition/Berlin 1992
Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Ausst. Kat. Berlinische Galerie/Berlin, Red. Carola Muysers, Berlin 1992
- Ausst. Kat. Projections/Tourcoing 1997
Projections, les transports de l'image, Ausst. Kat. Le Fresnoy/Tourcoing, Bearb. Dominique Païni, Hrsg. Alain Fleischer, Paris 1987
- Ausst. Kat. Prometheus/Essen 1988
Der verzeichnete Prometheus, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Hrsg. Hermann Sturm, Berlin 1988
- Ausst. Kat. Prometheus/Essen 1988
Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Hrsg. Hermann Sturm, Berlin 1988
- Ausst. Kat. Prozesse/Bonn 1978
Prozesse – physikalische, biologische, chemische, Ausst. Kat. Bonner Kunstverein u. Kunstmuseum Bonn, Red. Margarethe Jochimsen, Bonn 1978
- Ausst. Kat. Puppen/Düsseldorf 1999
Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Hrsg. Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora, Köln 1999
- Ausst. Kat. Pygmalions Werkstatt/München 2001
Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Ausst. Kat. Lenbachhaus München, Hrsg. Helmut Friedel, Köln 2001
- Ausst. Kat. RAM/Karlsruhe 1995
RAM. Realität – Anspruch – Medium, Ausst. Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Hrsg. Kunstfonds e. V., Bearb. Michaela Ebbinghaus/Beate Eckstein/Renate Petzinger, Bonn 1995
- Ausst. Kat. Raum-Zeit/Köln 1985
Raum Zeit Stille, [= Ausstellung zum Jahr der Romanischen Kirchen in Köln], Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1985
- Ausst. Kat. Raysse/Wien 1992
Martial Raysse, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst/Stiftung Museum Ludwig Wien, Bearb. Lóránd Hegyi/Uli Todoroff, Wien 1992
- Ausst. Kat. Reliquien/Köln 1989
Reliquien. Verehrung und Verklärung, Ausst. Kat. Schnütgen-Museum/Köln, Hrsg. Anton Legner, Köln 1989
- Ausst. Kat. Ressource Kunst/Berlin 1989
Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen, Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien/Berlin, Hrsg. Georg Jappe, Köln 1989
- Ausst. Kat. Rites/London 1995
Rites of passage. Art for the end of the century, Ausst. Kat. Tate Gallery/London, Bearb. Stuart Morgan/Frances Morris, London 1995
- Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995
The Romantic Spirit in German Art 1790-1990, Ausst. Kat. The Royal Academy/Edinburgh et al. 1994; dtsh. Ausgabe: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Christoph Vitali, Stuttgart 1995
- Ausst. Kat. Rosenbach/Heidenheim 1996
Ulrike Rosenbach. Last Call für Engel, Ausst. Kat. Kunstmuseum Heidenheim et al., Bearb. René Hirner/Gerhard Glüher, Heidenheim 1996
- Ausst. Kat. Rosenbach/Saarbrücken 1990
Ulrike Rosenbach. Arbeiten der 80er Jahre: Video, Installation, Performance, Fotografie, Ausst. Kat. Stadtgalerie Saarbrücken, Bearb. Ulrike Rosenbach/Bernhard Schultz, Saarbrücken 1990
- Ausst. Kat. Roth/Basel 2003
Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive, Ausst. Kat. Schaulager/Münchstein b. Basel, Hrsg. Theodora Vischer/Bernadette Walter, Baden 2003

- Ausst. Kat. Rose/New York 1998
Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, Hrsg. Jennifer Blessing, New York 1998
- Ausst. Kat. Saint Phalle/Bonn 1992
Niki de Saint Phalle, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Bonn et al., Bearb. Pontus Hulten, Ostfildern 1992
- Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1987
Niki de Saint Phalle. Bilder – Figuren – Phantastische Gärten, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/München, Hrsg. Carla Schultz-Hoffmann, München 1987
- Ausst. Kat. Saint Phalle/Ulm 1999
Niki de Saint Phalle. Liebe – Protest – Phantasie, Ausst. Kat. Ulmer Museum et al., Hrsg. Brigitte Reinhardt, Ostfildern-Ruit 1999
- Ausst. Kat. Saturn/Strassburg 1988
Saturne en Europe, Ausst. Kat. Musées de la Ville/Strassburg, Bearb. Roland Recht/Françoise Ducros, Strassburg 1988
- Ausst. Kat. Schönberg/Frankfurt 2002
Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Hrsg. Max Hollein/Blaženka Perica, Ostfildern-Ruit 2002
- Ausst. Kat. Schwerelos/Berlin 1991
Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne, Ausst. Kat. Große Orangerie Schloss Charlottenburg/Berlin, Hrsg. Jeannot Simmen, Stuttgart 1991
- Ausst. Kat. Seele/Baden-Baden 2004
Seele. Konstruktionen des Innerlichen in der Kunst, [= Multiple Räume, I], Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden, Hrsg. Matthias Winzen, Nürnberg 2004
- Ausst. Kat. Sehnsucht-Kartografen/Hannover 2003
Die Sehnsucht des Kartografen, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, Hrsg. Stephan Berg und Martin Engler, Hannover 2003
- Ausst. Kat. Selbstportrait/Lausanne 1985
Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Ausst. Kat. Musée Cantonale des Beaux-Arts/Lausanne et al., Hrsg. Erika Billeter, Bern 1985
- Ausst. Kat. Selbstverständnis-Künstler/Hamburg 1979
Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern, Ausst. Kat. Kunstverein u. Kunsthaus Hamburg, Bearb. Uwe M. Schneede, Hamburg 1979
- Ausst. Kat. Sieverding/Düsseldorf 1998
Katharina Sieverding 1967-1997, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf et al., Red. Pia Müller-Tamm et al., Köln 1998
- Ausst. Kat. Slg. Herbig/München 1973
Bilder – Objekte – Filme – Konzepte. Sammlung Jost Herbig, Ausst. Kat. Städtische Galerie Lenbachhaus/München, Red. Jost Herbig, München 1973
- Ausst. Kat. Slg. Murken/Bonn 1988
Sammlung Murken. Zeitgenössische Malerei und Plastik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn et al., Hrsg. Katharina Schmidt, Bonn 1988
- Ausst. Kat. Slg. Ströher/Frankfurt 1985
Das Museum für Moderne Kunst und die Sammlung Ströher. Zur Geschichte einer Privatsammlung, Ausst. Kat. Museum für Moderne Kunst/Frankfurt a. M., Hrsg. Rolf Lauter, Frankfurt a. M. 1995
- Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986
The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Hrsg. Maurice Tuchman/Judi Freeman, New York 1986 [= Tuchman/Freeman 1986/1988, amerik. Museumsausg.]
- Ausst. Kat. Spoerri/Paris 1990
Daniel Spoerri, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris et al., Bearb. André Kamber, Paris 1990
- Ausst. Kat. Spuren/Aachen 1986
Spuren des Heiligen in der Kunst heute I. Werke aus der Sammlung Ludwig, Ausst. Kat. Neue Galerie/Sammlung Ludwig Aachen, Hrsg. Wolfgang Becker, Aachen 1986

- Ausst. Kat. Staehle/Bremen 1990
Wolfgang Staehle, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Hrsg. Siegfried Salzmann, Bremen 1990
- Ausst. Kat. Starr/London 1998
Georgina Starr. Superhumans & Special Powers, Ausst. Kat. Ikon Gallery/London, London 1998
- Ausst. Kat. Stationen-Moderne/Berlin 1988
Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Berlinische Galerie/Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau/Berlin, Bearb. Jörn Merkert/Ursua Prinz n. e. Konzept v. Eberhard Roters u. Bernhard Schulz, Berlin 1988
- Ausst. Kat. Steiner/Stuttgart 1994
Rudolf Steiner. Tafelzeichnungen, Entwürfe, Architektur, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein/Stuttgart, Hrsg. Martin Hentschel, Ostfildern 1994
- Ausst. Kat. Sterne-Planeten/Baden-Baden 1999
Einerseits der Sterne wegen .. Der Künstlerblick auf die Planeten, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Hrsg. Matthias Winzen, Baden-Baden 1999
- Ausst. Kat. Sturtevant/Berlin 2002
Sturtevant. Shifting Mental Structures, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein/Berlin, Hrsg. Alexander Tolnay, Ostfildern-Ruit 2002
- Ausst. Kat. Sturtevant/Stuttgart 1992
Sturtevant, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein/Stuttgart et al., Bearb. Tilman Osterwold et al., München/Stuttgart 1992
- Ausst. Kat. Strange Powers/New York 2006
Strange Powers, Ausst. Kat. Creative Time/New York, Bearb. Laura Hoptman/Peter Eeley, New York 2006 [Preprint]
- Ausst. Kat. Surréalisme/Paris 1947
Le Surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme, présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Ausst. Kat. Galerie Maeght/Paris, Paris 1947
- Ausst. Kat. Surrealisten/Frankfurt 1989
Die Surrealisten, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Hrsg. Arturo Schwarz, Mailand 1989
- Ausst. Kat. Tableaux Vivants/Wien 2002
Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Ausst. Kat. Kunsthalle Wien, Hrsg. Sabine Folie, Wien 2002
- Ausst. Kat. Tàpies/Frankfurt 1993
Antoni Tàpies. Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle/Frankfurt a. M., Hrsg. Thomas M. Messer, Köln 1993
- Ausst. Kat. Tàpies/Sankt Gallen 1963
Antoni Tàpies, Ausst. Kat. Galerie Im Erker/Sankt Gallen, Red. Franz Larese/Jürg Janett, Bearb. Hans Platschek, Sankt Gallen 1963
- Ausst. Kat. Telekommunikation-Kunst/Frankfurt 1990
Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, Ausst. Kat. Deutsches Postmuseum Frankfurt a. M., Hrsg. Edith Decker/Peter Weibel, Köln 1990
- Ausst. Kat. Thek/Berlin 1995
Paul Thek. The wonderful world that almost was, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Bearb. Chris Dercon/Paul van Gennip/Roland Groenenboom, Amsterdam 1995
- Ausst. Kat. Treffpunkt Parnass/Wuppertal 1980
Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949-1965, Ausst. Kat. Von-der-Heydt-Museum/Wuppertal, Hrsg. Will Baltzer/Alfons W. Biermann/Günter Aust, Köln 1980
- Ausst. Kat. UFO-Strategien/Oldenburg 2000
UFO-Strategien, Ausst. Kat. Edith Russ-Haus, Hrsg. Helene von Oldenburg, Oldenburg 2000
- Ausst. Kat. Ulrichs/Braunschweig 1975
Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig et al., Hrsg. Heinz Holtmann, Braunschweig 1975
- Ausst. Kat. Ulrichs/Lüdenscheidt 1980
Timm Ulrichs. Totalkunst, Ausst. Kat. Städtische Galerie Lüdenscheidt, Bearb. Uwe Obier, Lüdenscheidt 1980

- Ausst. Kat. Um 1968/Düsseldorf 1990
Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Bearb. Marie Luise Syring, Köln 1990
- Ausst. Kat. Umgang-Aura/Regensburg 1984
Umgang mit der Aura. Lichtbild, Abbild, Sinnbild, Ausst. Kat. Städtische Galerie Regensburg, Bearb. Veit Loers, Zürich 1984
- Ausst. Kat. Viola/Los Angeles 1997
Bill Viola, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art et al, Bearb. David A. Ross/Peter Sellars, New York/Paris 1998; dtisch. Ausgabe: Ostfildern-Ruit 1999
- Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984
von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Ausst. Kat. Gesellschaft für aktuelle Kunst Düsseldorf e. V., Bearb. Kasper König, Köln 1984
- Ausst. Kat. Von hier aus/Düsseldorf 1984
von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Ausst. Kat. Messehallen Düsseldorf, Hrsg. Kasper König, Köln 1984
- Ausst. Kat. Wandlung/London 1987
Beuys – Klein – Rothko. Transformation and Prophecy, Ausst. Kat. Anthony d'Offay Gallery/London, Bearb. Anne Seymour, London 1987; dtisch. Ausg.: Beuys – Klein – Rothko. Wandlung und Prophezeiung, Stuttgart 1988
- Ausst. Kat. Warhol-Polke-Richter/Zürich 2001
Warhol – Polke – Richter. In the Power of Painting I, Ausst. Kat. Daros Collection/Zürich, Zürich 2001
- Ausst. Kat. Warhol-Porträts/Sydney 1993
Andy Warhol. Porträts, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Sydney et al., Bearb. Vincent Fremont/Robert Rosenblum, dtisch. Ausg., München 1993
- Ausst. Kat. Warum!/Berlin 2003
Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau/Berlin, Hrsg. Friedrich Meschede, Ostfildern-Ruit 2003
- Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972
Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Siegfried Wichmann, München 1972
- Ausst. Kat. Weltuntergang/Zürich 1999
Der Weltuntergang, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Hrsg. Ernst Halter/Martin Müller, Zürich 1999; Supplement: Weltuntergang & Prinzip Hoffnung, Bearb. Harald Szeemann/Laurentia Leon, Zürich 1999
- Ausst. Kat. Westkunst/Köln 1981
Westkunst. Zeitgenössische Kunst nach 1939, Bearb. Laszlo Glozer, Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln, Köln 1981
- Ausst. Kat. Wettstreit/München 2002
Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst. Kat. Haus der Kunst/München, Hrsg. Ekkehard Mai/Kurt Wettengl, Wolfratshausen 2002
- Ausst. Kat. Wiedervorlage d5/Kassel 2001
Wiedervorlage d5 . Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Ausst. Kat. documenta Archiv, Kasseler Kunstverein u. Museum Fridericianum/Kassel, Hrsg. Roland Nachtigäller/Friedhelm Scharf/Karin Stengel, Ostfildern-Ruit 2001
- Ausst. Kat. Wissende/Zürich 1986
Wissende, Eingeweihte und Verschwiegene. Esoterik im Abendland, Ausst. Kat. Zentralbibliothek Zürich, Bearb. Karl H. Henking et al., Zürich 1986
- Ausst. Kat. Wunderkammer/Venedig 1986
Wunderkammer, XLII Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia, Hrsg. Adalgisa Lugli, Venedig/Mailand 1986
- Ausst. Kat. Wunderkammern-Wissen/Berlin 2000
Theater der Natur und Kunst – Wunderkammern des Wissens = Theatrum naturae et artis, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau/Berlin, Hrsg. Horst Bredekamp et al., 3 Bde., Berlin 2000

- Ausst. Kat. XX. Jahrhundert/Berlin 1999
Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert in Deutschland, Ausst. Kat. SMPK Nationalgalerie Berlin, Hrsg. Peter-Klaus Schuster et al., Red. Almut Otto, Berlin 1999
- Ausst. Kat. Zauber-Medusa/Wien 1987
Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausst. Kat. Wiener Künstlerhaus, Hrsg. Wiener Festwochen, Bearb. Werner Hofmann, Wien 1987
- Ausst. Kat. Zeichen-Glauben/Berlin 1980
Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg/Berlin, Hrsg. Wieland Schmied, Stuttgart 1980
- Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982
Zeichen und Mythen – Orte der Entfaltung, Hrsg. Annelie Pohlen, Köln 1982 [=erw. Ausg. d. Ausst. Kat. Bonner Kunstverein 1980]
- Ausst. Kat. Zeitgeist/Berlin 1982
Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau/Berlin, Hrsg. Christos Joachimides/Norman Rosenthal, Berlin 1982
- Ausst. Kat. Zen/Baden-Baden 1986
Zen 49. Die ersten 10 Jahre. Orientierungen, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Hrsg. Jochen Poetter, Baden-Baden 1986
- Ausst. Kat. Zen/Bochum 2000
ZEN und die westliche Kunst, Ausst. Kat. Museum Bochum, Hrsg. Hans G. Golinski/Sepp Hiekisch-Picard, Köln 2000
- Ausst. Kat. Zorio/Paris 1986
Gilberto Zorio, Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne/Paris, Bearb. Catherine David et al., Paris 1986
- Ausst. Kat. Zorio/Trento 1996
Gilberto Zorio, Ausst. Kat. Galleria civica di arte contemporanea/Trento, Bearb. Danilo Eccher, Turin 1996
- Avigkos 1998
Jan Avigkos: Lass dich treiben. In: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 352-355
- Babbitt 1878/[1894]
Edwin Dwight Babbitt: The Principles of Light and Colour. Including among other things the harmonic laws of the universe, the etherio-atomic philosophy of force, chromo chemistry, chromo therapeutics, and the general philosophy of the fine forces, together with numerous discoveries and practical applications, New York 1878; [dtsch. Übs./Berab. in Auszügen: Georg von Langsdorff: Die Licht- und Farbensetze und deren therapeutische Anwendung. Nach Edwin D. Babbitt, Karlsruhe 1894]
- Bach 1987
Friedrich Teja Bach: Constantin Brancusi. Metamorphosen in plastischer Form, Köln 1987
- Bachelard 1938/1990
Gaston Bachelard: La psychanalyse du feu, Paris 1938; dtsch. Übs.: Psychoanalyse des Feuers, Frankfurt a. M. 1990
- Bachelard 1943
Gaston Bachelard: L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris 4:1943
- Bachmann/Grinten 1997
Horst Egon Kalinowski. Das plastische Werk. Werkverzeichnis 1960 - 1997, Bearb. Vera Bachmann, Hrsg. Franz Joseph van der Grinten, Köln 1997
- Bachmann/Hofmeier 1999
Manuel Bachmann/Thomas Hofmeier: Geheimnisse der Alchemie, Amsterdam/Basel 1999 [= zgl. Ausst. Kat. Institut f. Geschichte u. Hermeneutik d. Geheimwissenschaften, Universitätsbibliothek Basel]
- Bachtin 1990
Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1990

- Bächtold-Stäubli 1927f./1987
Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Hrsg. Hanns Bächtold-Stäubli (u. Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer), 10 Bde., Berlin/Leipzig 1927-1942; unveränderter Nachdruck, Berlin 1987
- Badt 1943/1968
Kurt Badt: *Artifex vates und Artifex rhetor* (1943). In: Badt 1968, S. 39-83
- Badt 1956/1968
Kurt Badt: *Der Gott und der Künstler*. In: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Jg. LXIV, 1956, S. 372-392; wiederabgedruckt in: Badt 1968, S. 85-101
- Badt 1960/1968
Kurt Badt: *Feiern durch Rühmung* (1960). In: Badt 1968, S. 103-140
- Badt 1968
Kurt Badt: *Kunsttheoretische Versuche*, Hrsg. Lorenz Dittmann, Köln 1968
- Baker 1991
Kenneth Baker: *Addition + Abundance*. Sigmar Polke. In: *Artforum*, Bd. XXIX, Nr. 8, April 1991, S. 82-87
- Bal 2001
Mieke Bal: *Performanz und Performativität*. In: *Kultur-Analysen*, Hrsg. Jörg Huber, Zürich/Wien/New York 2001, S. 197-241
- Bal/Boer 1994
The point of theory. Practices of cultural analysis, Hrsg. Mieke Bal/Inge E. Boer, Amsterdam 1994
- Bal/Bryson 1991
Mieke Bal/Norman Bryson: *Semiotics and Art History*. In: *Art Bulletin*, Jg. 73, Nr. 2, 1991, S. 174-208
- Balzac 1831-1834/1999
Honoré de Balzac: *La Recherche de l'absolu* (1834) / *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1831); dtsh. Übs. *Die Suche nach dem Absoluten. Das unbekannte Meisterwerk*, Berlin 1999
- Bandmann 1969
Günter Bandmann: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*. In *Städel-Jahrbuch. Neue Folge*, Bd. 2, 1969, S. 75-100
- Baraduc 1896
Hippolyte Baraduc: *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible*, Paris 1896
- Barbrook 1996
Richard Barbrook: *The Sacred Cyborg* (1996). Online unter: <http://www.hrc.wmin.ac.uk/theory-sacredcyborg-print.html>; dtsh. Übs.: *Der heilige Cyborg*. In: *Telepolis Online*, 10. 09. 1996; online unter: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6062/2.html> [letzter Zugriff: 05/2006]
- Bark 1999
Irene Bark: *'Steine in Potenzen'. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis*, Phil. Diss. Univ. Tübingen 1997, Tübingen 1999
- Barkhoff 1994
Martin Barkhoff: *Anthroposophisches in Beuys-Werken*. In: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, Nr. 27, 03. 07. 1994, S. 311-314
- Barney/Doswald 1996
Matthew Barney. *Der Körper als Instrument. Ein Gespräch von Christoph Doswald*. In: *Kunstforum International*, Bd. 135, Okt. 1996-Jan. 1997, 1996, S. 312-321
- Barney/Goodeve 1995
Thyrza Nichols Goodeve: *Travels in Hypertrophie*. Interview with Matthew Barney. In: *Artforum*, Bd. XXXIII, Nr. 9, Mai 1995, S. 66-71, S. 112 u. S. 117
- Barney/Romney 1999
Jonathan Romney – Matthew Barney [Interview]. In: *Transcript*, Nr. 3, 1999, S. 85-102
- Barney/Sans 1995
Jérôme Sans: *Matthew Barney. Héros modernes/Modern Heroes* [Interview, frz. u. engl.]. In: *ARTpress*, Nr. 204, Juli/Aug. 1995, S. 25-32

- Barney/Siegel 1993
Matthew Barney. A Conversation with Jeanne Siegel. In: Tema Celeste, Nr. 40, 1993, S. 66-67
- Barolsky 1991/1995
Paul Barolsky: Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari, University Park/Pa. 1991; dtsh. Übs.: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Berlin 1995
- Barolsky 1992/1996
Paul Barolsky: Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives, University Park/Pa. 1992; dtsh. Übs.: Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten, Berlin 1996
- Barron 1989
Eric J. Barron: Earth's shrouded Future. In: The Sciences, Sept./Okt. 1989, S. 14-20
- Barthes 1957/1964
Roland Barthes: Mythologies, Paris 1957; dtsh. Übs.: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964
- Barthes 1968/2000/2002
Roland Barthes: La mort de l'auteur (1968). In: ders.: Oeuvres complètes, Hrsg. Eric Marty, Paris 1994, Bd. 2, S. 491-495; dtsh. Übs.: Der Tod des Autors, in: Jannidis et al. 2000, S. 185-193; sowie in Wirth 2002, S. 104-110
- Barthes 1980/1989
Roland Barthes: La chambre claire. Notes sur la photographie, Paris 1980; dtsh. Übs.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989
- Baßler et al. 2005
Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien, Hrsg. Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf, Tübingen 2005
- Baßler/Châtellier 1998
Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900, Hrsg. Moritz Baßler/Hildegard Châtellier, Strassburg 1998
- Bastian 1979
Heiner Bastian: Die Zeichnungen sind Sinne. In: Ausst. Kat. Beuys/Rotterdam 1979, S. 9-21
- Bastian 1993
Heiner Bastian: Noch steht nichts geschrieben. In: Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 14-17
- Bätschmann 1984
Oskar Bätschmann: Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984
- Bätschmann 1993
Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers. In: Bätschmann/Groblewski 1993, S. 1-35
- Bätschmann 1996
Oskar Bätschmann: Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert. In: Freiburger Universitätsblätter, Nr. 132, 1996, S. 153-174
- Bätschmann 1997a
Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997
- Bätschmann 1997b
Oskar Bätschmann: Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert. In: Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst, Hrsg. Wilhelm Schlink. Freiburg i. Brsg. 1997, S. 263-307
- Bätschmann 2001
Oskar Bätschmann: Heilige Künstler. Zum Kult um Helden und Märtyrer der Kunst im 19. Jahrhundert. In: Heilige und profane Bilder. Kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstages von Herwarth Röttgen, Hrsg. Sabine Poeschel/Reinhard Steiner/Reinhard Wegner, Weimar 2001, S. 145-172
- Bätschmann/Groblewski 1993
Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, Hrsg. Oskar Bätschmann/ Michael Groblewski, Berlin 1993
- Battcock/Nickas 1984
The Art of Performance. A Critical Anthology, Hrsg. Gregory Battcock/Robert Nickas, New York 1984

- Bätzner 1995a
Arte Povera. Manifeste – Statments – Kritiken, Hrsg. Nike Bätzner, Dresden/Basel 1995
- Bätzner 1995b
Nike Bätzner: Arte Povera. Erdhaufen und die intelligible Schönheit. In: Bätzner 1995a, S. 9-26
- Bätzner 2000
Nike Bätzner: Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis. Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Phil. Diss. FU Berlin 1994, Nürnberg 2000
- Baudrillard 1976/1982
Jean Baudrillard: L'Échange symbolique et la mort, Paris 1976; dtsch. Übs.: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982
- Baudrillard 1978
Jean Beaudrillard: Die Agonie des Realen, Berlin 1978
- Bauer 1982
Wolfgang Bauer: Gespräch zwischen dem Magier Eliphas Lévi und seinem Adepten Rénecloude über J. Beuys. Belauscht von Wolfgang Bauer. In: Dümotz 1982, S. 34-35
- Bauer 1995
Eberhard Bauer: Spiritismus und Okkultismus. In: Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995, S. 60-80
- Bauer et al. 1977
Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Hrsg. Roger Bauer/Eckard Heftrich/Helmut Koopmann/Wolfdietrich Rasch/Willibald Sauerländer/J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt a. M. 1977
- Bauer et al. 1980
Wolfgang Bauer/Irmtraud Dümotz/Sergius Golowin/Herbert Röttgen: Bildlexikon der Symbole, München 1980
- Bauerle 1988
Dorothee Bauerle: Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Phil. Diss. Univ. Marburg 1982, Münster 1988
- Baukrowitz/Günther 1994
Selfmade Matches. Team Compendium. Selbstorganisation Bereich Kunst, Hrsg. Rita Baukrowitz/Karin Günther i. Za. m. Gunter Reski/Stephan Dilleuth/Thaddäus Hüppi, Hamburg 1994
- Baum 1977
Timothy Baum: Reflektion über Rebecca Horns Federbeweglichkeit. In: Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 43
- Baum 1992
Marlene Baum: 'Meine Arbeit ist eigentlich autobiographisch'. Zur Symbolik in Werk und Vita von Niki de Saint Phalle. In: Pantheon, Bd. 48, 1992, S. 161-167
- Baumeister 1947
Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947
- Baur 2003
Simon Baur: Christian Jankowski im Museum für Gegenwartskunst. In: Kunst-Bulletin, Nr. 11, Nov. 2003, S. 48
- Bax/Kroon/Snoek 2005
Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies, Hrsg. Marty Bax/Andréa Kroon/Jan Snoek [OVN Foundation for the Advancement of Academic Research into the History of Freemasonry in the Netherlands], Den Haag 2005
- Beaucamp 1970
Eduard Beaucamp: Die Rückkehr der Künstler ins Museum. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. 07. 1970
- Beaucamp 1991
Eduard Beaucamp: Der Prophet und sein Bildertheater. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 03. 1991 [wiederabgedr. in: Beaucamp 1998, S. 276-281]
- Beaucamp 1997
Eduard Beaucamp: Wenn höhere Wesen befehlen. Malender Hexenmeister: Sigmar Polke. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01. 07. 1997 [wiederabgedr. in: Beaucamp 1998, S. 285-290]

- Beaucamp 1998
Eduard Beaucamp: Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde, Köln 1998
- Becker 1997
Ilka Becker: Die Berge des Selbst. Mineralreich und Bergwelt im Werk von Joseph Beuys. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LVIII, 1997, S. 125-140
- Becker 1999
Ilka Becker: Hunger nach Meese. In: Texte zur Kunst, Jg. 9, Nr. 34, Juni 1999, S. 28-39
- Becker/Osten 2000
Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000. Catalogue raisonné, Hrsg. Jürgen Becker/Claus von der Osten, Ostfildern-Ruit 2000
- Becker/Vostell 1965
Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveaux Réalisme. Eine Dokumentation, Hrsg. Jürgen Becker/Wolf Vostell, Reinbek b. Hamburg 1965
- Beeren 1983
Wim Beeren: Das war schon immer so. Das haben wir noch nie so gemacht. Da könnte ja jeder kommen. Zur Werkgruppe von drei Bildern in der Sammlung Museum Boymans-van Beuningen. In: Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983, S. 8-14
- Béguin 1938
Albert Béguin: L'Androgyne. In: Minotaure, Jg. V, Nr. 11, Frühjahr 1938, S. 10-13 u. S. 66
- Béhar 1981
Occulte – occultation, = Mélusine. Cahiers du Centre de la Recherche sur le Surréalisme, Nr. II, Hrsg. Henri Béhar, Paris 1981
- Behr/Grohmann/Hagedorn 1993
Hans Georg Behr/Herbert Grohmann/Bernd-Olaf Hagedorn: Charakterköpfe. Der Fall F. X. Messerschmidt, Weinheim/Basel 1993
- Beil 1992
Ralf Beil: Rebecca Horn. Wo ist Beatrice? Oder die Ironie der Unerlöstheit. In: Artefactum, Bd. 9, Nr. 44, S. 13-18
- Beil 2002
Ralf Beil: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades, Phil. Diss. Univ. Essen 2000, Köln 2002
- Bekh 1942/1987
Hermann Bekh: Alchymie. Vom Geheimnis der Stoffeswelt, Nachdr. d. Ausg. 3:1942, Dornach 1987
- Belliger/Krieger 1998
Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Hrsg. Andréa Belliger/David J. Krieger, Opladen/Wiesbaden 1998
- Belting 1990
Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Belting 1997
Hans Belting: Über Lügen und andere Wahrheiten der Malerei. Einige Gedanken für S. P. In: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 129-144
- Belting 1998
Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
- Belting/Dilly et. al. 2003
Kunstgeschichte. Eine Einführung, Hrsg. Hans Belting/Heinrich Dilly et al., Berlin 6:2003
- Belz 1972
Carl Belz: Joseph Beuys's American Debut. In: Art in America, Bd. LX, Nr. 5, Sept. 1972, S. 102-103
- Bender 1965/1976
Hans Bender: Zur Geschichte des 'Kristallsehens' und seiner Verwendung im Laboratorium. In: Neue Wissenschaft, Jg. 13, Nr. 1, 1965, S. 25-44; wiederabgedr. in: Bender 1973/1976, S. 122-148

- Bender 1966
Parapsychologie. Entwicklungen, Ergebnisse, Probleme, Hrsg. Hans Bender, [Wege der Forschung, Bd. IV], Darmstadt 1966
- Bender 1966
Parapsychologie. Entwicklungen, Ergebnisse, Probleme, Hrsg. Hans Bender, [= Wege der Forschung, Bd. IV], Darmstadt 1966
- Bender 1971/1973
Hans Bender: Unser sechster Sinn. Hellsehen, Telepathie, Spuk, Reinbek b. Hamburg (1: Stuttgart 1971) 3:1973
- Bender 1973/1976
Hans Bender: Verborgene Wirklichkeit. Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie, München (1: Olten 1973) 2:1976
- Benjamin 1916/1988
Walter Benjamin: Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (1916). In: Benjamin 1988, S. 9-26
- Benjamin 1921/1988
Walter Benjamin: Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus (1921). In: Benjamin 1988, S. 369-379
- Benjamin 1935/1977
Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935). In: Benjamin 1977, S. 136-169
- Benjamin 1940/1977
Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte (1940). In: Benjamin 1977, S. 251-261
- Benjamin 1977
Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1, Krit. revid. Ausgabe n. d. Gesammelten Schriften (Frankfurt a. M. 1972-1977), Frankfurt a. M. 1977
- Benjamin 1986
Andrew Benjamin: The Decline of Art. Benjamin's Aura. In: Oxford Art Journal, Bd. 9, Nr. 2, 1986, S. 30-35
- Benjamin 1988
Walter Benjamin: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt a. M. 1988
- Benjamin 1991
Andrew Benjamin: Kiefer's Approaches. In: Thinking Art. Beyond Traditional Aesthetics, Hrsg. Andrew Benjamin/Peter Osborne, London 1991, S. 95-109
- Benthien/Stephan 2003
Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Hrsg. Claudia Benthien/Inge Stephan, Köln/Wien 2003
- Benz 1955/1993
Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Übs. u. Bearb. Richard Benz, Darmstadt (1: Gerlingen 1955) 11:1993
- Benz 1969
Ernst Benz: Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969
- Berenson 1979
Ruth Berenson: Arm in Arm mit Parzival zum Gral. Joseph Beuys im Guggenheim-Museum. Die Honigmaschine tropft nicht mehr. In: Die Welt, Nr. 279, 29. 11. 1979, S. 21
- Berg 1988
Robert von Berg: Engel der nazistischen Apokalypse. Zur Anselm Kiefer-Rezeption in den USA. In: Süddeutsche Zeitung, 07. 12. 1988
- Berger 1994
Adriana Berger: Mircea Eliade. Romanian Fascism and the History of Religions in the United States. In: Tainted Greatness. Antisemitism and Cultural Heroes, Hrsg. Nancy Harowitz, Philadelphia 1994, S. 51-74
- Berger/Wallis/Watson 1995
Constructing Masculinity, Hrsg. Maurice Berger/Brian Wallis/Simon Watson, New York/London 1995

- Bergier 1988
Zwischen Wahn, Glaube und Wissenschaft. Magie, Astrologie, Alchemie und Wissenschaftsgeschichte, Hrsg. Jean-François Bergier, Zürich 1988
- Bergman-Carton 1986
Janis Bergman-Carton: The Medium is the Medium. Jules Bois, Spiritualism and the Esoteric Interests of the Nabis. In: Arts Magazine, Bd. LXI, 1986, S. 24-29
- Bergmann 1994
Rudij Bergmann: Rebecca Horn in der Neuen Nationalgalerie. In: Neue Bildende Kunst, Nr. 1, 1994, S. 4-9
- Bergstein 1995
Mary Bergstein: The artist in his studio. Photography, art, and the masculine mystique. In: The Oxford Art Journal, Bd. 18, Nr. 2, 1995, S. 45-57
- Berman 1981/1985
Morris Berman: The Reenchantment of the World, Ithaca 1981; dtsh. Übs.: Die Wiederverzauberung der Welt. Am Ende des Newtonschen Zeitalters, Hamburg 1985
- Berndt 1995
Jaqueline Berndt: Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan, Berlin 1995
- Berns 1996
Jörg Jochen Berns: Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine, Berlin 1996
- Bernstein 2002
David W. Bernstein: Cage and high modernism. In: Nicholls 2002, S. 186-213
- Bernus 1948
Alexander von Bernus: Alchymie und Heilkunst, Nürnberg 1948
- Berzelius 1856
Jöns Jacob Freiherr von Berzelius: Lehrbuch der Chemie, 5. umgearb. Orig.-Aufl., 5 Bde., Leipzig 1856
- Besant/Leadbeater 1901/1926/1999
Annie Besant/Charles Webster Leadbeater: Thought Forms. A Record of Clairvoyant Investigation, London 1901; dtsh. Übs.: Gedankenformen, Leipzig (1: 1908) 2:1926; Nachdruck Grafing 8:1999
- Bettinger/Funk 1995
Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Hrsg. Elfi Bettinger/Julika Funk, Berlin 1995
- Beurard 1993
Patrick Beurard: Joseph Beuys et Rudolf Steiner. Pour en finir avec un tabou. In: Opus International, Nr. 132, Herbst 1993, S. 8-21
- Beuys 1969
j. beuys. eurasiensstab II. materialien. In: interfunktionen, Nr. 3, [o. J. =] 1969, S. 78-87
- Beuys 1970
j. beuys. iphigenie. materialien zur aktion. In: interfunktionen, Nr. 4, 1970, S. 48-81
- Beuys 1971
Joseph Beuys: ~~~. In: interfunktionen, Nr. 7, 1971, S. 2-45
- Beuys 1972
Joseph Beuys: Ich durchsuche Feldcharakter (Manifest). In: Kunst im politischen Kampf, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, Hannover 1972; wiederabgedruckt in: Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 121; wiederabgedruckt in: Harrison/Wood 1998b, S. 1119-1120
- Beuys 1977
Joseph Beuys: Eintritt in ein Lebewesen. Vortrag, gehalten am 06. 08. 1977 im Rahmen der FIU-Aktivitäten auf der documenta 6. In: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 177-184
- Beuys 1985
Joseph Beuys. In: Reden über das eigene Land. Deutschland. Hans Mayer - Joseph Beuys - Margarethe Mitscherlich-Nielsen - Albrecht Schönherr, Bearb. Ulrich Wechsler et al., München 1985, S. 36-52

- Beuys 1986
Joseph Beuys: Dank an Wilhelm Lehmbruck. In: Joseph Beuys. Wilhelm-Lehmbruck-Preis 1986, Hrsg. Christoph Brockhaus/Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1986, o. P.
- Beuys 1987
Wenzel Beuys: Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, 1958-1985, von Joseph Beuys, Heidelberg 1987
- Beuys 1992
Joseph Beuys: Kunst = Kapital. Achberger Vorträge, Hrsg. Rainer E. Rappmann, Wangen 1992
- Beuys 2000
Joseph Beuys: Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941-1986, Hrsg. Eva Beuys, München 2000
- Beuys Symposium/Basel 1991
Joseph Beuys-Tagung Basel 01.-04. Mai 1991, Hrsg. Volker Harlan/Dieter Koeplin/Rudolf Velhagen, Basel 1991
- Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996
Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Hrsg. Förderverein Museum Schloss Moyland e. V., Bearb. Inge Lorenz, Basel 1996
- Beuys Westmensch 1992
Joseph Beuys. 4 Bücher aus: 'Projekt Westmensch' 1958, Faksimile-Edition, 4 Bde., Köln/New York 1992
- Beuys/[Lieberknecht] 1972
Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. Geschrieben von Joseph Beuys. In: Lieberknecht 1972, S. 7-20
- Beuys/Abendunterhaltung 1977
Abendunterhaltung [mit Joseph Beuys]. (05. 03. 1977), = Documente Nr. 1, Hrsg. Peter Schata, Achberg 1977, S. 1-24
- Beuys/Allemandi 1974
Joseph Beuys Superstar. Intervista di Umberto Allemandi (April 1974). In: BolaffiArte, Nr. 41, Juni 1974, S. 50-53 u. S. 119; wiederabgedr. in: Celant 1978, S. 56-66
- Beuys/Altenberg 1982
Friedenshase. Auszug aus einem Video-Interview Theo Altenberg – Joseph Beuys (documenta 7/1982). In: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 264-265
- Beuys/Bastian/Simmen 1979
Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Joseph Beuys im Gespräch mit Heiner Bastian und Jeannot Simmen (08. 08. 1979). In: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1979, S. 29-40
- Beuys/Bense/Bill/Gehlen/Schmied 1970/2003
Joseph Beuys. Provokation Lebenselement der Gesellschaft -- zu Kunst und Antikunst. Aufzeichnung des 67. Forumgespräches der Reihe 'Meinung gegen Meinung', WDR Köln, 27. 01. 1970 (Max Bense, Joseph Beuys, Max Bill, Arnold Gehlen; Leitung: Wieland Schmied), DVD u. Buch, Hrsg. Eugen Blume, Berlin/Köln 2003
- Beuys/Billeter 1981
Joseph Beuys. Interview von Erika Billeter (16. 03. 1981). In: Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981, S. 89-92
- Beuys/Bizot/Nabakowski 1972
Jean-François Bizot/Gisliind Nabakowski: Interview mit Joseph Beuys (Dez. 1972). In: Heute Kunst, Nr. 1, April 1973, S. 2-4
- Beuys/Blotkamp et al. 1975
Carel Blotkamp/Franz Haks/Martin Visser: Gespräch mit Joseph Beuys (1975), dtsh. Übs. u. d. Titel: Joseph Beuys/Franz Haks: Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen..., Wangen 1993
- Beuys/Blume 1982
Joseph Beuys/Bernhard [Johannes] Blume: Gespräch über Bäume am 24. April 1982 in der Galerie Magers, Bonn. In: Beuys/Blume/Rappmann 1987/1990, S. 9-44
- Beuys/Blume/Prager 1975
Gespräch zwischen J. Beuys, B. Blume und H. G. Prager vom 15. 11. 1975. In: Rheinische Bienenzeitung. Fachzeitschrift für Imkerei, Jg. 126, Nr. 12, Dez. 1975, S. 373-388

- Beuys/Blume/Rappmann 1987/1990
Joseph Beuys/Bernhard [Johannes] Blume/Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume, Wangen (1: 1987) 2:1990
- Beuys/Bodemann-Ritter 1972/1975/1991
Clara Bodenmann-Ritter: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972, Frankfurt a. M. (1: 1975) 3:1991
- Beuys/Bongard 1974
Willi Bongard: 'Die Kunst ist nicht im Überbau'. Interview mit Joseph Beuys. In: Die Welt, 06. 02. 1974, S. 18 (Auszug); vollst. abgedruckt in: Kunstforum International, Bd. 8/9, 1973/1974, S. 224-229
- Beuys/Bonito Oliva 1971
Achille Bonito Oliva: Partitura di Joseph Beuys. La rivoluzione siamo Noi [Interview mit Joseph Beuys, 12. 10. 1971]. In: Domus 505, Dez. 1971, S. 48-50; wiederabgedr. in: Celant 1978, S. 10-13
- Beuys/Bonito Oliva 1973
Achille Bonito Oliva: Dialog über die Kunst, die Architektur der Welt, mit ihrem Architekten namens Joseph Beuys (30. 11. 1973). In: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 72-82 [unter dem Titel: Der Tod hält mich wach]; überarb. Fassung in: Bonito Oliva 1992, S. 105-139
- Beuys/Brokken/Timmermann 1980
'Ik hoef niet onsterfelijk te worden, ik ben het al'. Joseph Beuys. Interview Jan Brokken/Els Timmermann. In: Haagse Post, Nr. 18, 03. 05. 1980, S. 64-71
- Beuys/Brügge 1984
Peter Brügge: 'Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt'. SPIEGEL-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit. In: Der Spiegel, Jg. 38, Nr. 23, 04. 06. 1984, S. 178-186
- Beuys/Büttner/Suwelack 1974
Andreas Büttner/Clemens Suwelack: Freiheit im Geistesleben. Gespräch mit Joseph Beuys (Januar 1974). In: Forum International. Freie internationale Zeitschrift der Waldorfschüler und Ehemaligen, Nr. 1, 1974, S. 13-16
- Beuys/Cucchi/Kiefer/Kounellis 1985
Joseph Beuys/Enzo Cucchi/Anselm Kiefer/Jannis Kounellis: Ein Gespräch/Una Discussione (1985), Hrsg. Jacqueline Burckhardt, Zürich 1986
- Beuys/Demarco 1982
Richard Demarco interviews Joseph Beuys (March 1982). In: Studio International, Nr. 195, Sept. 1982, S. 46-47; dtsh. Übs. in: Groener/Kandler 1987, S. 15-20
- Beuys/Devolder 1977
Joseph Beuys. Social Sculpture. Invisible Sculpture. Alternative Sculpture. Free International University. Conversation with/avec Eddy Devolder (Dez. 1977), Gerpines (1: 1988) 2:1990
- Beuys/Dienst 1969
Rolf-Gunther Dienst: Interview mit Joseph Beuys (1969). In: Dienst 1970, S. 28-47; Ausz. wiederabgedruckt in: Das Kunstwerk, Bd. XXXIX, Nr. 1, 1986, S. 53-60
- Beuys/Ende 1985
Joseph Beuys/Michael Ende: Kunst und Politik. Ein Gespräch (1985), Wangen 1989
- Beuys/Fischer/Smerling 1984
Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling (19. 02. 1984), = Kunst Heute, Nr. 1, Köln 1985
- Beuys/Goldcymer/Reithmann 1982
Gaya Goldcymer/Max Reithmann: Le dernier espace de Joseph Beuys? (Interview, 30. 01. 1982). In: ARTpress, Nr. 58, April 1982, S. 23-25; wiederabgedr. in: Reithmann 1988, S. 100-130
- Beuys/Grinten 1970
Hans van der Grinten: Gespräch mit Joseph Beuys (07. 12. 1970). In: Ausst. Kat. Beuys/Stockholm 1971, o. P.
- Beuys/Haase 1978
Joseph Beuys im Gespräch mit Amine Haase (1978). In: Amine Haase: Gespräche mit Künstlern, Köln 1981, S. 28-30

- Beuys/Halstenberg 1968
Joseph Beuys – 'Jeder Mensch ist ein Künstler'. Telefoninterview von Armin Halstenberg. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 14./15. 06. 1968; wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 36
- Beuys/Hamilton 1972
Gespräch zwischen Joseph Beuys und Richard Hamilton (BBC 27. 02. 1972). In: Block Beuys 1997, S. 7-16
- Beuys/Harlan 1979
Volker Harlan: Das Gespräch mit Joseph Beuys. Was ist Kunst? (23. 04. 1979). In: Harlan 1986, S. 13-86
- Beuys/Herzogenrath 1972
Joseph Beuys im Gespräch mit Wulf Herzogenrath (19. 01. 1972). In: Herzogenrath 1973, S. 22-51
- Beuys/Herzogenrath 1982
Joseph Beuys: Über Fernsehen und Videokunst. Gespräch mit Wulf Herzogenrath (April 1982). In: Herzogenrath 1982, S. 94-98
- Beuys/Hohmeyer 1979
'Ein bißchen Einsicht in die Seelenlage'. Joseph Beuys über sein Verhältnis zu den 'Grünen'. SPIEGEL-Gespräch [zwischen Joseph Beuys und Jürgen Hohmeyer] (02. 10. 1979). In: Der Spiegel, Jg. 33, Nr. 45, 05. 11. 1979, S. 268-270
- Beuys/Horsefield 1980
Interview with Joseph Beuys. By Kate Horsefield (03. 01. 1980). In: Profile, Nr. 1, Jan. 1981, S. 5-15; wiederabgedr. in: Kuoni 1990, S. 61-75
- Beuys/Jappe 1976
Georg Jappe: Interview mit Beuys über Schüsselerlebnisse. 27. 9. 76. In: Kunstmuseum, Nr. 3, 1977, S. 72-81
- Beuys/Jappe 1984
Georg Jappe: Am Klavier Joseph Beuys (Interview, Dezember 1984). In: Kunstmuseum, Nr. 3, Mai 1985, S. 72-76
- Beuys/Kaffeehausgespräch 1983
Beuys über Gesellschaftsgestaltung. Auszüge aus einem Kaffeehausgespräch am 27. 01. 1983. In: Altenberg/Oberhuber 1988, S. 109-122
- Beuys/Koeplin 1976
Dieter Koeplin: Interview mit Beuys (01. 12. 1976). In: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977, S. 19-27
- Beuys/Koeplin 1985
Nicht bloße Bilder. Joseph Beuys über Edvard Munch. Gespräch mit Dieter Koeplin (16. 03. 1985). In: Edvard Munch. Sein Werk in Schweizer Sammlungen, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1985, S. 135-144
- Beuys/Kramer 1984
Mario Kramer: Interview mit Joseph Beuys (09. 12. 1984). In: Kramer 1991, S. 9-41
- Beuys/Krüger 1982
Joseph Beuys. Die Fett-Ecke ist nur ein kleines Glied innerhalb einer langen Reihe von Begriffen (Fernsehinterview von Werner Krüger, geführt im August 1982). In: Documenta – Dokumente. Künstler im Gespräch, Hrsg. u. Bearb. Werner Krüger/Wolfgang Pehnt, Köln 1982, S. 36-51
- Beuys/Kunz 1979
Martin Kunz: Gespräch mit Joseph Beuys (10. 03. 1979). In: Ausst. Kat. Beuys/Luzern 1979, o. P.
- Beuys/Kurnitzky/Simmen 1980
Das Museum – Ein Ort der permanenten Konferenz. Joseph Beuys. Auszüge aus einem Gespräch mit Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen (01. 02. 1980). In: Notizbuch 3. Kunst - Gesellschaft - Museum, Hrsg. Horst Kurnitzky, Berlin 1980, S. 47-74
- Beuys/Lahann 1980
'Ich bin ein ganz scharfer Hase'. Joseph Beuys im Gespräch mit Birgit Lahann (22. 08. 1980). In: Stern, Nr. 19, 30. 04. 1981, S. 76-82 u. S. 250-253; wiederabgedr. in: Lahann 1985, S. 254-268

- Beuys/Lamarche-Vadel 1979
Entretien de Joseph Beuys avec Bernard Lamarche-Vadel (1979). In: Lamarche-Vadel 1985, S. 89-100
- Beuys/Lebeer 1980a
Joseph Beuys. Entretien avec Irmeline Lebeer (21. 01. 1980). In: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 4, April-Juni 1980, S. 170-191
- Beuys/Lebeer 1980b
Joseph Beuys thérapeute. Entretien avec Irmeline Lebeer (07. 10. 1980). In: ARTpress, Nr. 42, Nov. 1980, S. 4-5 u. S. 32
- Beuys/Lieberknecht 1970
Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. September 1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. In: Joseph Beuys – Sammlung Lutz Schirmer Köln, Ausst. Kat. Kunstverein St. Gallen, St. Gallen 1971, S. 7-17
- Beuys/Mennekes 1984
Friedhelm Mennekes im Gespräch mit Joseph Beuys (1984). In: Mennekes 1989, S. 11-67
- Beuys/Meyer/Olsen 1982
Frank Meyer/Eivind Olsen: Zu Gast bei Joseph Beuys. Interview (Jan. 1982). In: Info 3, Nr. 2, Feb. 1982, S. 2-6; wiederabgedr. in: Abenteuer des Lebens und des Geistes. 13 Interviews aus dem Umkreis der Anthroposophie, Hrsg. Ramon Brüll, Frankfurt a. M., S. 84-91
- Beuys/Mölter 1985
'Mich muß man nicht verstehen...'. Joseph Beuys im Gespräch mit Veit Mölter (10. 11. 1985). In: Abendzeitung, München, 15. 11. 1985, S. 17
- Beuys/Müller 1968
[Dr. Müller]: Interview mit Joseph Beuys (Juni 1968). In: Galerie-Spiegel (München), Nr. 1, Juli/August 1968, o. P.; Auszug wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 35
- Beuys/Müller 1983
Joseph Beuys. Erklärungen zum Werk 'Das Kapital Raum 1970-77', Bandaufzeichnung von Alois Martin Müller (10. 02. 1983). In: Raussmüller-Sauer 1988, S. 128-139
- Beuys/Murken 1973
Axel Hinrich Murken: Joseph Beuys und die Medizin. Auszüge aus einem Gespräch mit Beuys (01. 03. 1973). In: Murken 1979a, S. 42-49
- Beuys/Nenning 1983
Joseph Beuys und Günther Nenning (Gespräch am 27. 01. 1983 im Arbeitszimmer von Günther Nenning in Wien). In: Altenberg/Oberhuber 1988, S. 54-62
- Beuys/Oberhuber/Hoet 1983
Joseph Beuys/Oswald Oberhuber/Jan Hoet/Erhard Busek/Josef Cap: Bäume. Ein Podiumsgespräch (Hochschule für angewandte Kunst/Wien, 27. 01. 1983). In: Altenberg/Oberhuber 1988, S. 63-108
- Beuys/Rappmann 1974
Rainer Rappmann: Interview mit Joseph Beuys (07. 03. 1974). In: Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980, S. 10-25
- Beuys/Rappmann 1982
Joseph Beuys/Rainer Rappmann: Gespräch über 7000 Eichen, die Aufgabe Mitteleuropas, Die Grünen und die gesellschaftspolitische Arbeit... (26. 08. 1982). In: Beuys/Blume/Rappmann 1987/1990, S. 45-65
- Beuys/Redaktion 'Kunst' 1964ab
Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys (Redaktion 'Kunst', Juli 1964). In: Kunst. Magazin für Moderne Malerei – Grafik – Plastik, Nr. 4, 1964, S. 95-97 [= a] u. Plastik und Zeichnung. Interview mit Professor Beuys. In: Kunst. Magazin für Moderne Malerei – Grafik – Plastik, Nr. 5/6, 1964, S. 127-129 [= b]; wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 10-13
- Beuys/Reuther 1969
Hanno Reuther: Werkstattgespräch mit Joseph Beuys (06. 06. 1969; Rundfunkfassung ausgestrahlt auf WDR 3, 01. 07. 1969). In: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 38-41; [wiederabgedruckt in: Kunstjahrbuch 1 (1969/1970), 1970, S. 36-42]

- Beuys/Rinn 1978
Joseph Beuys. Gute Cascadeure sind sehr gesucht. Interview von Ludwig Rinn (07. 02. 1978). In: Ausst. Kat. Joseph Beuys – Zeichnungen, Objekte, Ausst. Kat. Kunstverein Bremerhaven et al., Bremerhaven 1978, S. 3-19
- Beuys/Rönneper 1984
Kleider machen Leute. Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper (11. 01. 1984), Köln 1990
- Beuys/Rywelski 1970
Joseph Beuys. 'Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig', Typoskript e. SFB-Interviews von Helmut Rywelski (18. 05. 1970), = art intermedia, Buch 3, Köln 1970
- Beuys/Schellmann/Klüser 1970
Jörg Schellmann/Bernd Klüser: Fragen an Joseph Beuys. Teil I (1970). In: Schellmann 1992, S. 9-20
- Beuys/Schellmann/Klüser 1977
Jörg Schellmann/Bernd Klüser: Fragen an Joseph Beuys. Teil II (1977). In: Schellmann 1992, S. 20-28
- Beuys/Schreiber 1980
Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys (27. 01. 1980). In: Lebensläufe. Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys, Julius Hackethal, Ernst Herhaus, Manfred Krug, Hans Küng, Lorient, John Neumeier, Leni Riefenstahl, München 1982, S. 115-131
- Beuys/Schwebel 1978
Horst Schwebel: Gespräch mit Joseph Beuys (1978). In: Schwebel 1979, S. 15-24
- Beuys/Sharp 1969
Willoughby Sharp: An Interview with Joseph Beuys (28. 08. 1969). In: Artforum, Bd. VIII, Nr. 4, Dez. 1969, S. 40-47
- Beuys/Spoerri 1970
Joseph Beuys. 1a gebratene Fischgräte, = Gespräch mit Daniel Spoerri (1970), Berlin 1972
- Beuys/Staack 1974
'Der Punkt, an dem die Formen entstehen'. Joseph Beuys in Amerika (Interview von Klaus Staack, 19. 01. 1974). In: Staack 1987, S. 209-211
- Beuys/Tisdall 1974
From a telephone conversation. Joseph Beuys im Gespräch mit Caroline Tisdall, (März 1974). In: Ausst. Kat. Beuys/Oxford 1974, o. P.; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1977, S. 16-18; sowie in: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b, S. 48-50
- Beuys/Tisdall 1978
Joseph Beuys im Gespräch mit Caroline Tisdall (Oktober 1978), eingegangen in: Ausst. Kat. Beuys/New York 1979
- Beuys/Waberer 1979
Keto von Waberer: Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Hoechst 1993, S. 197-221
- Beuys/Wijers 1979
Joseph Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers (22. 11. 1979). In: Louwrien Wijers: Schreiben als Plastik 1978-1987, Berlin/London 1992, S. 28-59
- Beuys-Doppelgänger/Spiegel 1993
[N. N. / Jürgen Hohmeyer?]: Ansturm der Doppelgänger. In: Der Spiegel, Jg. 47, Nr. 27, 1993, S. 132-143
- Beuys-Inter Nationes/Bonn 1986
Joseph Beuys. Zu seinem Tode. Nachrufe, Aufsätze, Reden, Hrsg. Inter Nationes/Bonn, Bonn 1986
- Beuys-Unsichtbare Skulptur/FIU 1989
Die Unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys, Hrsg. FIU, Stuttgart 1989
- Beuys-Wurmbach 1959/1977
Eva Beuys-Wurmbach: Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos, Examensarbeit Staatl. Kunstakademie Düsseldorf 1959, München (1: 1974) 1977

- Beyer 1996
Andreas Beyer: Künstler ohne Hände – Fastenzeit der Augen. Ein Beitrag zur Ikonologie des Unsichtbaren. In: Stöhr 1996a, S. 340-359
- Bezzola 1993/1997
Tobia Bezzola: Dillinger, John (1897-1934). In: Szeemann (1993) 1997, S. 94-97
- Bezzola 1996
Tobia Bezzola: 'Hiermit trete ich aus der Kunst aus'. Ein Kartengruss von Joseph Beuys an Marcel Duchamp. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 267-269
- Bianchi 1992
Kunstforum International, Bd. 118, = Themenband: Weltkunst – Globalkultur, Hrsg. Paolo Bianchi, 1992
- Bianchi 1997a
Kunstforum International, Bd. 136, = Themenband: Ästhetik des Reisens, Hrsg. Paolo Bianchi, Feb.-Mai 1997
- Bianchi 1997b
Kunstforum International, Bd. 137, = Themenband: Atlas der Künstlerreisen, Hrsg. Paolo Bianchi, Juni-Aug. 1997
- Bianchi 1999a
Kunstforum International, Bd. 145, = Themenband: Künstler als Gärtner, Hrsg. Paolo Bianchi, Mai/Juni 1999
- Bianchi 1999b
Kunstforum International, Bd. 146, = Themenband: Das Gartenarchiv, Hrsg. Paolo Bianchi, Juli/Aug. 1999
- Bianchi 1999c
Paolo Bianchi: Venezia (im)possibile. Künstlerische Öffnung in der Lagune. In: Kunstforum International, Bd. 147, (= Themenband: Szeemanns Apertutto), Sept.-Nov. 1999, S. 160-173
- Bianchi 2004
Kunstforum International, Bd. 168, = Themenband: Müllkunst, Hrsg. Paolo Bianchi, Jan./Feb. 2004
- Bianchi/Doswald 2000
Paolo Bianchi/Christoph Doswald: Gegenspieler. Andy Warhol - Joseph Beuys, Frankfurt/M. 2000
- Bickmann 1999
Isa Bickmann: Leonardismus und symbolistische Ästhetik. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel, Phil. Diss. Univ. Marburg 1998, Frankfurt a. M. et al. 1999
- Biedermann 1968/1986
Hans Biedermann: Handlexikon der magischen Künste. Von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert, 2 Bde., Graz (1: 1968) 3:1986
- Biedermann 1986
Hans Biedermann: Das verlorene Meisterwort. Bausteine zu einer Kultur- und Geistesgeschichte des Freimaurertums, Wien et al. 1986
- Bilang 1989
Karla Bilang: Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen, Leipzig 1989
- Binas et al. 2003
Susanne Binas/Hiltrud Ebert/Claudia Feest/Beatrix Borchard: Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb, Essen 2003
- Bind 1994
Rudolf Bind: Günther Mancke erzählt. In: Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie, Nr. 27, 03. 07. 1994, S. 305-310
- Binder 1988/1995
Dieter A. Binder: Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer, Graz/Wien/Köln (1: 1988) 2:1995
- Birnbaum 2002
Daniel Birnbaum: Master of Ceremony. Cremaster 3 by Matthew Barney. In: Artforum, Bd. XLI, Nr. 1, Sept. 2002, S. 180-185

- Biro 1998
Matthew Biro: Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger, Phil. Diss., Cambridge 1998
- Biro 2003
Matthew Biro: Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of Holocaust. In: The Yale Journal of Criticism, Bd. 16, Nr. 1, 2003, S. 113-146
- Bischoff 1903
Erich Bischoff: Die Kabbalah. Einführung in die jüdische Mystik und Geheimwissenschaft, Leipzig 1903
- Bischoff 1913-1920
Erich Bischoff: Elemente der Kabbalah, Bd. 1: Theoretische Kabbalah. Das Buch Jezirah. Sohar-Auszüge. Spätere Kabbalah, Berlin 1913; Bd. 2: Praktische Kabbalah. Magische Wissenschaft. Magische Künste, Berlin 1920
- Bischoff 1920
Erich Bischoff: Die Mystik und Magie der Zahlen (Arithmetische Kabbalah), Berlin 1920
- Bischoff 1992
Ulrich Bischoff: Zu den acht Schleifenbildern aus der Präsentation im Deutschen Pavillon auf der Biennale 1986 in Venedig. In: Slg. Kat. Polke/München 1992, S. 40-62
- Bismarck 1998
Beatrice von Bismarck: Bruce Nauman. Der wahre Künstler, Ostfildern-Ruit 1998
- Bismarck 1999
Beatrice von Bismarck: Undercover Artists. In: Ausst. Kat. Körperinszenierungen/Frankfurt 1999, S. 14-17
- Bismarck 2002
Beatrice von Bismarck: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung. In: interarchive 2002, S. 113-119
- Bismarck 2004
Beatrice von Bismarck: Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur 'Singing Sculpture' von Gilbert & George. In: Janecke 2004, S. 247-271
- Bismarck et al. 1996
Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Hrsg. Beatrice von Bismarck/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig, Ostfildern b. Stuttgart 1996
- Björkman 2002
Ivar Björkman: Aura. Aesthetic Business Creativity. In: Consumption, Markets and Culture, Bd. 5, Nr. 1, S. 69-78
- Blaser 1999
Bethi Blaser: Der autonome Künstler. Zur Künstlerexistenz von Mercurius Weisenstein und Joseph Beuys, Frankfurt a. M. 1999
- Blavatsky 1877/1907
H. P. Blavatsky [d. i. Helena Petrovna Blavatskaja]: Isis unveiled, 2 Bde., New York 1877; dtsh. Übs.: Isis entschleiert. Ein Meisterschlüssel zu den Geheimnissen alter und neuer Wissenschaft und Theologie, 2 Bde., Bd. 1: Wissenschaft, Bd. 2: Theologie, Leipzig 1907
- Blavatsky 1888/1920f.
H. P. Blavatsky [d. i. Helena Petrovna Blavatskaja]: The secret doctrine, London 1888; dtsh. Übs.: Die Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie, 4 Bde., Leipzig 1920/1921; Bd. I: Kosmogogenesis, Leipzig 1920; Bd. II: Anthropogenesis, Leipzig 1920/1921; Bd. III: Esoterik. Nachgelassene Schriften, Leipzig 1921; Bd. IV: Index-Band, Leipzig 1921
- Blier 1996
Suzanne Preston Blier: Ritual. In: Nelson/Shiff 1996, S. 187-196
- Bloch 1923/1964
Ernst Bloch: Geist der Utopie, Bearb. Neuauflage der zweiten Fassung 1923, Frankfurt a. M. 1964 [= Gesamtausgabe, Bd. III]
- Bloch 1959/1980
Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, 3 Bde., Frankfurt a. M. (1: 1959) 1980

- Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marees – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Phil. Diss. Univ. Köln 1986, Münster 1991
- Block Beuys 1990
Joseph Beuys. Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Bearb. Eva Beuys/Jessyka Beuys/Wenzel Beuys, München 1990
- Block Beuys 1997
Joseph Beuys. Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Bearb. Eva Beuys/Jessyka Beuys/Wenzel Beuys, München 1997 [= gekürzte Sonderausgabe von Block Beuys 1990]
- Bloom 1975/1989
Harold Bloom: Kabbalah and Criticism, New York 1975; dtsch. Übs.: Kabbala. Poesie und Kritik, Basel/Frankfurt a. M. 1989
- Blühm 1988
Andreas Blühm: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1800, Phil. Diss. FU Berlin 1987, Frankfurt a. M. et al. 1988
- Blume 1974
Bernhard Johannes Blume: Die vierte Dimension, Düsseldorf 1974
- Blume 1978
Bernhard Johannes Blume: Die Selbstherrlichkeit des Künstlers und das Selbstverständnis des Pädagogen. Typoskript eines Vortrags an der Technischen Aachen 31. 10. 1978, Hrsg. Galerie Magers Bonn, Bonn 1979
- Blume 1980
Bernhard Johannes Blume. Zurück zur Natur, aber wie?, Hrsg. Galerie Magers Bonn, Bonn 1980
- Blume 1984
Bernhard Johannes Blume: natürlich. Quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag, Hrsg. Dany Keller Galerie München, München 1984
- Blume 1986
Bernhard Johannes Blume: Wie mich Beuys in Gang brachte. In: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 286
- Blume 1989
Bernhard Johannes Blume. S/W-Fotoarbeiten 1970-1984, Bearb. Klaus Honnef et al., Köln 1989
- Blume 1991
Bernhard Johannes Blume: Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. In: Svilar 1991, S. 161-185
- Blume 1994
Anna Bume. Die reine Empfindung, Bearb. Noemi Smoelik/Bazon Brock, Ostfildern b. Stuttgart 1994
- Blume 1999a
Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie. ((Eine) Cellularpathologie der Seele). Ein Diavortrag, Berlin 1999
- Blume 1999b
Eugen Blume: Der Künstler als Erlöser – La rivoluzione siamo noi. In: Ausst. Kat. XX. Jahrhundert/Berlin 1999, S. 179-185
- Blume 1999c
Eugen Blume: Joseph Beuys. 'Die Wahrheit als Wunderkerze'. In: Ausst. Kat. XX. Jahrhundert/Berlin 1999, S. 323-332
- Blume/Lenger 1996a
Anna Blume: Keine Botschaft, aber vielleicht Utopie? Antworten auf Fragen von Hans-Joachim Lenger. In: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 53-62
- Blume/Lenger 1996b
Bernhard Johannes Blume/Hans Joachim Lenger: Die Trivialität des Auratischen. Oder: Wie die Ikone seriell wurde. In: Ausst. Kat. Blume-Blume/Hannover 1996, S. 11-35

- Blume-Blume 1992
Anna und Bernhard Johannes Blume. Grossfotoserien 1985-1990, Bearb. Klaus Honnef et al., Hrsg. Landschaftsverband Rheinland/Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1992
- Blume-Blume 1995
Anna und Bernhard Johannes Blume. Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, Hrsg. Klaus Honnef, Köln 1995
- Blume-Blume/Rötzer/Rogenhofer 1989/1993
Anna Blume und Bernhard Blume: Gegen eine Ästhetik der Dingfestmachung [Gespräch mit Sara Rogenhofer]. In: Florian Rötzer/Sara Rogenhofer: Kunst machen? Gespräche und Essays, Leipzig [1: München 1989] 1993, S. 23-45
- Blumenberg 1957
Hans Blumenberg: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale, Jg. 10, Nr. 7, 1957, S. 432-447
- Blumenberg 1960/1999
Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 6, Bonn 1960, S. 7-142 u. 301-305; Neuausgabe Frankfurt a. M. (1: 1998) 2:1999
- Blumenberg 1979/1990
Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. (1: 1979) 5:1990
- Blumenberg 1983/1993
Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. (1: 1983) 1993
- Blumenberg 1989/1996
Hans Blumenberg: Höhlenausgänge, Frankfurt a. M. (1: 1989) 1996
- Bockemühl/Kugler 1993
Michael Bockemühl/Walter Kugler: DenkZeichen und SprachGebärde. Tafelzeichnungen Rudolf Steiners, Stuttgart 1993
- Bocola 1994
Sandro Bocola: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys, München 1994
- Boehm 1994
Was ist ein Bild?, Hrsg. Gottfried Boehm, München 1994
- Bogner 1988
Kunsthforum International, Bd. 93, Themenband: Kunst und Ökologie. Materialien zu einer latenten Diskussion, Hrsg. Dieter Bogner, Feb./März 1988
- Böhme 1988
Hartmut Böhme: Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie. In: ders.: Natur und Subjekt, Frankfurt a. M. 1988, S. 67-144
- Böhme 1988a
Hartmut Böhme: Natur und Subjekt, Frankfurt a. M. 1988
- Böhme 1988b
Hartmut Böhme: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? In: Böhme 1988a, S. 38-66
- Böhme 1988c
Hartmut Böhme: Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie. In: Böhme 1988a, S. 67-144
- Böhme 1988d
Hartmut Böhme: Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe. In: Böhme 1988a, S. 145-177
- Böhme 1990
Zu dir hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan, Hrsg. Wolfgang Böhme, Frankfurt a. M. (1: 1987) 1990
- Böhme 1993
Hartmut Böhme: Die hermetische Ikonologie der vier Elemente. In: Ausst. Kat. Mediale/Hamburg 1993, S. 84-97
- Böhme 1995
Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1995

- Böhme 1997
Hartmut Böhme: Das Geheimnis. In: Neue Zürcher Zeitung, 20./21. 12. 1997, S. 65–66
- Böhme 1997/2001
Hartmut Böhme: Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext. In: Initial. Zeitschrift für sozialwissenschaftlichen Diskurs, Jg. 8, Nr. 1/2, 1997, S. 8–24; wiederabgedr. in: Marxismus. Versuch einer Bilanz, Hrsg. Volker Gerhardt, Magdeburg 2001, S. 289–319
- Böhme 2005
Hartmut Böhme: Punkt, Linie, Fluss. Elementarästhetik bei Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Zürich 2005, S. 28–41
- Böhme 2006
Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Moderne, Reinbek b. Hamburg 2006
- Böhme/Böhme 1996
Gernot Böhme/Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996
- Bohn 1990
Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Hrsg. Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990
- Bohnen 1995
Uli Bohnen: Beuys - Warhol. Normalität der Transzendenz oder Transzendierung der Normalität? In: Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer, Hrsg. Heinz Herbert Mann, Aachen et al. 1995, S. 313–316
- Bohrer 1983
Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Hrsg. Karl-Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1983
- Bohrer 1989
Das Erhabene, = Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 43, Nr. 9/10 [= 487/488], Hrsg. Karl-Heinz Bohrer, München 1989
- Bojescul 1981/1985
Wilhelm Bojescul: Zu Kunstbegriff des Joseph Beuys, Essen (1: Berlin 1981) 1985
- Bonami 2005
Francesco Bonami: The Legacy of a Mythmaker. [Joseph Beuys]. In: TATEetc., Nr. 3, Frühjahr 2005, [online-Ausgabe:] <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/legacymythmaker.htm> [letzter Zugriff: 05/2006]
- Bonesteel 1980
Art and the Occult, Hrsg. Michael Bonesteel, = New Art Examiner, Jg. 8, Nr. 2, Nov. 1980
- Bonesteel 1984
Michael Bonesteel: The Plumed Machine. In: Art in America, Bd. LXXII, Nr. 5, Mai 1984, S. 146–151
- Bongard 1964
Willi Bongard: Fetisch und Konsum, Hamburg 1964
- Bongard 1968
Willi Bongard: Eine neue Kunst. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 20. 12. 1968, S. 16
- Bonito Oliva 1992
Achille Bonito Oliva: Eingebildete Dialoge, Berlin 1992
- Borchert 1994
Bruno Borchert: Mystik. Das Phänomen – Geschichte der Mystik – Neue Wege, Hrsg. u. Übs. Hugo Zulauf, Königstein/Ts. 1994
- Borek 1990
Barbara Borek: Eine 'eigentlich naive Künstlerin'. In: FrauenKunstWissenschaft, Nr. 8, April 1990, S. 20–25
- Borer 1994/2001
Alain Borer: Déploration de Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Paris 1994, S. 13–32; dtsch. Übs.: Beweinung des Joseph Beuys. In: Schirmer 2001, S. 11–35
- Borgemeister 2003
Rainer Borgemeister: Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen, Hrsg. von Ulrike Grossarth/Tyenne Claudia Pollmann, Phil. Diss. Univ. Bochum 1997, Bonn 2003

- Bos 1983
Saskia Bos: En hedendaags Gesamtkunstwerk. In: Museumjournaal, Bd. 28, Nr. 6, S. 326-382
- Bosch-Schairer 2003
Carmen Bosch-Schairer: deutschemalereizweitausenddreie (15. 03. 2003). In: VL-Museen, Ausstellungsrezensionen; online unter:
<http://www.vl-museen.de/aus-rez/boschschairer03-1.htm> [letzter Zugriff: 05/2006]
- Botterweg 1988
Het spirituele in de kunst, Hrsg. Iona-Stichting/Ilona Botterweg, Zeist 1988; dtsh.: Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst, Hrsg. Iona-Stichting/Ilona Botterweg, Stuttgart 1988
- Bourdieu 1974
Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1974
- Bourdieu 1979/1987
Pierre Bourdieu: La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979; dtsh. Übs.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1987
- Bourdieu 1986/1998
Pierre Bourdieu: L'illusion biographique. In: Actes de la Recherche en sciences sociales, Nr. 62/63, Juni 1986, S. 69-72; wiederabgedr. in: Bourdieu 1994/1998, 1994: S. 81-89; 1998: Die biographische Illusion, S. 75-83
- Bourdieu 1992/2001
Pierre Bourdieu: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992; dtsh. Übs.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. (1: 1999) 2001
- Bourdieu 1994/1998
Pierre Bourdieu: Raisons pratiques. Sur la theorie de l'action, Paris 1994; dtsh. Übs.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. 1998
- Bourriaud 1989
Nicolas Bourriaud: Les magiciens de Babel. In: ARTpress, Nr. 136, Mai 1989, S. 40-42
- Bovier/Perret 2001
Timewave Zero. A Psychedelic Reader, Hrsg. Lionel Bovier/Mai-Thu Perret, Frankfurt a. M. 2001 [= zugl. Ausst. Kat. Grazer Kunstverein/Graz: Timewave Zero – The Politics of Ecstasy, Graz 2001]
- Bowness 1989
Alan Bowness: The Condition of Success. How the Modern Artist Rises to Fame, London 1989
- Brams 2003
Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1650 bis heute, Hrsg. Koen Brams, Frankfurt a. M. 2003
- Brandstetter 1995
Gabriele Brandstetter: Körper-Maske – Sprach-Maske. Inszenierungen von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn, Maguy Marin. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Hrsg. Elfi Bettinger/Julika Funk, Berlin 1995, S. 338-351
- Braster/Sartori 1999
Fenja Braster/Sandra Sartori: Frauenpräsenz in Ausstellungen Düsseldorfer Kunstinstitutionen 1969-1998, Hrsg. Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1999
- Braun 1999
Kerstin Braun: Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien/Köln/Weimar 1999
- Brauneck 1978
Manfred Brauneck: Religiöse Volkskunst. Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette, Köln 1978
- Bredekamp 1975
Horst Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975
- Bredekamp 1981
Horst Bredekamp: Die Erde als Lebewesen. In: Kritische Berichte, Jg. IX, Nr. 4/5, 1981, S. 5-27

- Bredekamp 1982/1993
Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. In: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Hrsg. Herbert Beck, Berlin, 1982, S. 507-560; überarb. Neuausgabe: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993
- Bredekamp 1991
Horst Bredekamp: Mimesis, grundlos. In: Imitation und Mimesis, = Kunstforum International, Bd. 114, Juli/Aug. 1991, S. 278-288
- Breicha/Klocker 1992
Miteinander – Zueinander – Gegeneinander. Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre, Hrsg. Otto Breicha/Hubert Klocker, Klagenfurt 1992
- Bremser 2003
Wayne Bremser: Matthew Barney versus Donkey Kong (Endfassung dat. 23. 05. 2003); online unter http://www.gamegirladvance.com/archives/2003/05/23/matthew_barney_versus_donkey_kong.html [letzter Zugriff: 05/2006]
- Breton 1922/1989
André Breton: Entrée des médiums. In: Littérature (N. S.), Nr. 6, Nov. 1922; S. 1-16; wiederabgedr. in: ders.: Les Pas perdus, Paris 1924; dtsh. Übs.: Auftritt des Mediums, in: ders.: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste, Berlin 1989, S. 113-120
- Breton 1924/1970
André Breton: Introduction au discours sur le peu de réalité. In: Commerce, Nr. 3, 1924, S. 25-27; wiederabgedr. in: ders.: Point du jour, Paris (1: 1934) 1970, S. 7-29
- Breton 1925
André Breton: Lettre aux Voyantes. In: La révolution surréaliste, Jg. 2, Nr. 5, Okt. 1925, S. 20-22
- Breton 1929/1984
André Breton: Second manifeste du surréalisme. In: La révolution surréaliste, Nr. 12, 15. 12. 1929, S. 1-17; dtsh. Übs.: Zweites Manifest des Surrealismus. In: Breton 1968/1984, S. 49-99
- Breton 1933
André Breton: Le message automatique. In: Minotaure, Nr. 3/4, 1933, S. 55-65
- Breton 1942/1984
André Breton: Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. In: VVV, Nr. 1, Juni 1942, S. 18-26; dtsh. Übs.: Prolegomena zu einem dritten Manifest des Surrealismus oder nicht, in: Breton 1968/1984, S. 113-123
- Breton 1942/1988
André Breton: De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation. In: Ausst. Kat. First Papers/New York 1942; Nachdruck: Paris 1988
- Breton 1947/1967/1981
André Breton: Devant le rideau. In: Ausst. Kat. Surréalisme/Paris 1947, S. 13-19; wiederabgedr. in: La clé des champs, Paris 1967; dtsh. Übs.: Vor dem Vorhang, in: ders.: Das Weite suchen. Reden und Essays, Frankfurt a. M. 1981, S. 72-80
- Breton 1965/1967
André Breton: Le surréalisme et la peinture, Paris 1965; dtsh. Übs.: Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967
- Breton 1968/1984
André Breton: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek b. Hamburg (1: 1968) 1984
- Breton/Legrand 1957
André Breton/Gerard Legrand: L'art magique, Paris 1957
- Brett 1989
Guy Brett: Terre et musée - local ou global? In: Cahiers M.N.A.M. 1989, S. 93-102
- Briand-Le Bot 1984
Le Secret, = Traverses, Bd. 30/31, Red. Huguette Briand-Le Bot, Paris 1984

- Brock 1972/1975/1977
Bazon Brock: Wiederholte Anmerkungen zu Körperplastik und Körperbemalung. In: interfunktionen, Nr. 8, 1972, S. 49-55; überarb. Fassung [für den Ausst. Kat. Bodyart, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1975]: Bemerkungen zur Körpersprache, Körperbemalung und Körperplastik in 'primitiven' Gesellschaften und was daraus gegenwärtig gemacht wird, in: Brock 1977, S. 483-489
- Brock 1972/1977
Bazon Brock: Ein neuer Bilderkrieg – Wirklichkeitsanspruch in Bildwelten heute, = Programmtext des audiovisuellen Vorworts zur documenta 5/Kassel. In: Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972, Abt. I.2, S. 2.3-2.19; überarbeitete Fassung in: Brock 1977, S. 265-294 [Wiederabdruck in Brock 2002, S. 22-70]
- Brock 1977
Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, [= Schriften, Bd. I-V], Hrsg. Karla Fohrbeck, Köln 1977
- Brock 1982/1986
Bazon Brock: Mythos als Aufklärung. Rüm Hart un kloar Kimming (Vertrauen und ein Ziel vor Augen haben). In: Ausst. Kat. Zeichen-Mythen/Bonn 1980/1982, S. 26-38; wiederabgedruckt in: Brock 1986, S. 244-252
- Brock 1983/1986
Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Ausst. Kat. Gesamtkunstwerk/Zürich 1983, S. 22-39; wiederabgedruckt in: Brock 1986, S. 58-64
- Brock 1986
Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, (= Schriften, Bd. VI-IX), Hrsg. Nicola von Velsen, Köln 1986
- Brock 1987
Bazon Brock: Heiligung der Filzpantoffeln gegen Heroismus permanenter Selbstranzendierung. In: Kamper/Wulf 1987, S. 228-241
- Brock 1990
Bazon Brock: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990
- Brock 2000
Lock Buch Bazon Brock. 'Gebt ihr ein Stück, so gebt es in gleichen Stücken', Red. Fabian Steinhauer/Anna Steins, Köln 2000
- Brock 2002
Bazon Brock: Bildersturm und stramme Haltung. Ausgewählte Texte 1968-1996, Dresden 2002
- Brodie 1945/1995
Fawn McKay Brodie: No Man Knows My History. The Life of Joseph Smith, the Mormon Prophet, New York 1945; Neuausg. New York 1995
- Broek/Hanegraaff 1998
Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times, Hrsg. Roelof van den Broek/Wouter J. Hanegraaff, Albany/New York 1998
- Broeker 2006
Holger Broeker: Anselm Kiefer. '20 Jahre Einsamkeit' – Ein Palimpsest der Moderne. In: Georgen/Muysers 2006, S. 265-279
- Brogniez 2003
Laurence Brogniez: Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique, Paris 2003
- Bronfen 1998
Elisabeth Bronfen: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin 1998
- Bronfen/Straumann 2002
Elisabeth Bronfen/Barbara Straumann: Die Diva. Geschichte einer Bewunderung, München 2002

- Broodthaers 1994a-e
 Marcel Broodthaers, (= Tinaia-9-Box, Nr. 1), 5 Teile, a= 1.: Marcel Broodthaers. Le poids d'une oeuvre d'art, Hrsg. Wilfried Dickhoff; b= 2.: Carte du monde poetique; c= 3.: Le Musée d'Art Moderne présente. Un film de René Magritte, modèle. Ceci n'est pas une pipe; d= 4.: Marcel Broodthaers. Projets. Including twenty drawings & 'Projet pour un film', 'Projet pour un traité de toutes les figures', 'Projet pour un texte, projet pour un poisson', Hrsg. Wilfried Dickhoff; e= 5.: Magie. Art et Politique (Reprint d. Ausg. Paris 1973), Köln 1994
- Broodthaers 1972
 Marcel Broodthaers: Politik der Magie? Offener Brief von Broodthaers an Beuys. In: Rheinische Post, 03. 10. 1972; faksimiliert wiederabgedr. in: Broodthaers 1973, S. 14
- Broodthaers 1973
 Marcel Broodthaers: Magie. Art et Politique, Paris 1973 [vgl. auch Broodthaers 1994e]
- Broodthaers/October 1987
 Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs, Hrsg. Benjamin H. D. Buchloh, October, Nr. 42 (= Special Issue Marcel Broodthaers), 1987
- Brüderlin 1994
 Markus Brüderlin: Die List der Aura. In: Ausst. Kat. Aura/Wien 1994, S. 54-77
- Bruggen 1988
 Coosje van Bruggen: Bruce Nauman, Basel 1988
- Bruno 1994
 Giuliana Bruno: Innenansichten. Die Anatomie der Brautmaschine. In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 93-111
- Bry 1924/1979
 Christian Bry: Verkappte Religionen. Kritik des kollektiven Wahns, Gotha/Stuttgart 1924; Neuausg. Hrsg. Gregor-Martin Dellin, München 1979
- Bryant 1774/1807
 Jacob Bryant: A New System. Or, An Analysis Of Ancient Mythology, Wherein An Attempt Is Made To Divest Tradition Of Fable; And To Reduce The Truth To Its Original Purity, 6 Bde., London (1: 1774, 2 Bde.) 3:1807
- Bryson 1995
 Norman Bryson: Matthew Barney's Gonadotrophic Cavalcade. In: Parkett, Nr. 45, 1995, S. 29-33; dtsh. Übs.: Matthew Barneys gonadotrope Kavalkade, ebd., S. 36-41
- Bryson 1998
 Norman Bryson: Cute Futures. Mariko Mori's Techno-Enlightenment. In: Parkett, Nr. 54, Dez. 1998-Jan. 1999, S. 76-80; dtsh. Übs.: Unwiderstehliche Zukunft. Mariko Moris Techno-Aufklärung, ebd., S. 81-89
- Buchloh 1976
 Benjamin H. D. Buchloh: Sigmar Polke und das Große Triviale. In: Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, S. 135-150
- Buchloh 1980
 Benjamin H. D. Buchloh: Beuys. The Twilight of the Idol. Preliminary notes for a Critique. In: Artforum, Bd. XVIII, Nr. 5, Jan. 1980, S. 35-43
- Buchloh 1981
 Benjamin H. D. Buchloh: Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting. In: October, Bd. 16, 1981, S. 36-68
- Buchloh 1982
 Benjamin H. D. Buchloh: Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. In: Artforum, Bd. XX, Nr. 7, März 1982, S. 28-34
- Buchloh 1987a
 Benjamin H. D. Buchloh: Joseph Beuys. Die Götzendämmerung. In: Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 60-77 [= Buchloh 1980, dtsh.]
- Buchloh 1987b
 Benjamin H. D. Buchloh: Open Letters, Industrial Poems. In: Broodthaers/October 1987, S. 67-100
- Buchloh 2001
 Benjamin H. D. Buchloh: Reconsidering Joseph Beuys. Once Again. In: Ray 2001a, S. 75-89

- Buchloh/Cueff 1992
Alain Cueff: Broodthaers/Beuys - le poète/le chaman. Entretien avec Benjamin [H. D.]
Buchloh. In: Beaux arts, Bd. 97, Jan. 1992, S. 62-70
- Buchloh/Krauss/Michelson/1980
Benjamin H. D. Buchloh/Rosalind Krauss/Annette Michelson: Joseph Beuys at the Guggenheim
(Gesprächsrunde, 05. 01. 1980). In: October, Nr. 12, 1980, S. 3-21
- Buchloh/Martin 1989
Benjamin H. D. Buchloh/Jean-Hubert Martin: Entretien. In: Cahiers M.N.A.M. 1989, S. 5-14;
engl. Fassung u. d. T.: The Whole Earth Show. In: Art in America, Bd. LXXVII, Nr. 5, 1989,
S. 150-159, S. 211 u. S. 213
- Buck 1992
Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance. Hrsg. August Buck, Wiesbaden 1992
- Buffet 1953
Gabrielle Buffet: La Section d'or. In: Art d'Aujourd'hui, Bd. 4, Nr. 3/4; 1953, S. 74-76
- Buhr 2002
Elke Buhr: Im Urschlamm. Jonathan Meese inszeniert in der Hannoveraner
Kestner-Gesellschaft seine ganz persönliche Revolution. In: Frankfurter Rundschau,
11. 12. 2002
- Bulwer-Lytton 1871/2003
Edward Bulwer-Lytton: Vril. The Power of the Coming Race, London 1871; dtsch. Übs.: Vril
oder eine Menschheit der Zukunft, Dornach 5:2003
- Bunge 1993ab
Matthias Bunge: Joseph Beuys und Leonardo da Vinci. Vom 'erweiterten Kunstbegriff' zu
einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff, Teil 1 u. 2. In: Das Münster, Bd. 46, Teil 1: Nr. 2,
1993, S.93-106; Teil 2: Nr. 3, 1993, S. 227-236 [vgl. Bunge 1994]
- Bunge 1994
Joseph Beuys und Leonardo da Vinci. Vom 'erweiterten Kunstbegriff' zu einem erweiterten
Kunstwissenschaftsbegriff. In: Festschrift Lorenz Dittmann, Hrsg. Hans-Caspar Graf von
Bothmer/Klaus Güthlein/Rudolf Kuhn, Frankfurt a. M., S. 185-197 [vgl. Bunge 1993ab]
- Bunge 1996
Matthias Bunge: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky,
Klee und Beuys, Stuttgart 1996
- Bunge 2001
Matthias Bunge: Vom Ready-made zur 'Fettecke'. Beuys und Duchamp – ein produktiver
Konflikt. In: Pohl 2001, S. 21-35
- Buovolo 2000
Marisa Buovolo: Seelenverwandtschaften. Künstlerinnen im Film. In: Felix 2000, S. 199-218
- Burckhardt 1960
Titus Burckhardt: Alchemie. Sinn und Weltbild, Olten/Freiburg i. Brsg. 1960
- Burckhardt 1986
Ein Gespräch - Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo
Cucchi (Basel 1985), Hrsg. Jacqueline Burckhardt, Zürich 1986
- Burden/Knight 1992
Chris Burden im Gespräch mit Christopher Knight (1992). In: KünstlerInnen. 50 Gespräche,
Hrsg. Edelbert Köb/Kunsthhaus Bregenz, Köln 1997, S. 62-66
- Burgbacher-Krupka 1977
Ingrid Burgbacher-Krupka: Prophete rechts, Prophete links. Joseph Beuys, Hrsg. Institut für
Moderne Kunst Nürnberg, Stuttgart 1977
- Burgbacher-Krupka 1979
Ingrid Burgbacher-Krupka: Strukturen zeitgenössischer Kunst. Eine empirische Untersuchung
zur Rezeption der Werke von Beuys, Darboven, Flavin, Long, Walther, Phil. Diss. Univ. Köln
1977, Stuttgart 1979
- Bürger 1974
Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974

- Bürger 1987
Peter Bürger: Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys. In: Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde, Hrsg. Christa Bürger/Peter Bürger, Frankfurt a. M. 1987, S. 196-212
- Bürger 1998
Peter Bürger: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt a. M. 1998
- Burhan 1979
Filiz E. Burhan: Vision and Visionaries. Nineteenth-Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France, Phil. Diss., Princeton 1979
- Bürmann/Melsheimer/Schütz 1995
'Selbstdarstellung – ewige Neigung aller Künstler...'. Zur Selbstdarstellung in der Kunst der Gegenwart, = Kunst & Therapie, Nr. 24, Köln 1995
- Burmeister 2003
Ralf Burmeister: Dada 1958. Der Versuch, eine explodierte Bombe zu kitten. In: Ausst. Kat. Grotesk!/Frankfurt 2003, S. 148-155
- Burnham 1972/1974
Jack Burnham: Objects and Ritual: Towards a Working Ontology of Art. In: Arts Magazine, Bd. 47, Nr. 4, Dez. 1972, S. 38-41; wiederabgedr. in: Burnham 1974, S. 147-157
- Burnham 1973a/1974
Jack Burnham: Contemporary Ritual: A Search for Meaning in Post-Historical Terms. In: Arts Magazine, Bd. 47, Nr. 7, März 1973, S. 38-41; wiederabgedr. in: Burnham 1974, S. 159-167
- Burnham 1973b/1974
Jack Burnham: The Artist as Shaman. In: Arts Magazine, Bd. 47; Nr. Mai-Juni 1973, S. 42-44; wiederabgedr. in: Burnham 1974, S. 139-143
- Burnham 1974
Jack Burnham: Great Western Salt Works. Essays on the meaning of Post-Formalist art, New York 1974
- Burnham 1979
Jack Burnham: Götterdämmerung at the Guggenheim. In: New Art Examiner, Jg. VII, Nr. 3, Dez. 1979, S. 1 u. S. 6-7
- BüroBert 1993
Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit, Hrsg. BüroBert, Berlin 1993
- Busch 2000
Wasser, Red. Bernd Busch/Larissa Förster, [= Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Schriftenreihe: Elemente des Naturhaushalts, Bd. 1], Köln 2000
- Busch 2001
Feuer, Red. Bernd Busch et al., [= Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Schriftenreihe: Elemente des Naturhaushalts, Bd. 2], Köln 2001
- Busch 2002
Erde, Red. Bernd Busch, [= Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Schriftenreihe: Elemente des Naturhaushalts, Bd. 3], Köln 2002
- Busch 2003
Luft, Red. Bernd Busch, [= Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Schriftenreihe: Elemente des Naturhaushalts, Bd. 4], Köln 2001
- Butler 1948/1993
Eliza Marian Butler: The Myth of the Magus, Cambridge 1948; Neudruck: New York et al. 1993
- Butler 1990/1991
Judith Butler: Gender Trouble, New York 1990; dtsch. Übs.: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991
- Butler 1993/1997
Judith Butler: Bodies that Matter, New York 1993; dtsch. Übs.: Körper von Gewicht, Frankfurt a. M. (1: Berlin 1995) 2:1997

Butor 1953/1990

Michel Butor: L'alchimie et son langage. In: Critique, Bd. IX, Nr. 77, Okt. 1953, S. 884-891; wiederabgedr. in: Répertoire I, Paris 1960, S. 12-19; dtsch. Übs.: Die Alchemie und ihre Sprache, in: ders.: Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zu Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1990, S. 13-24

Butor 1967/1986

Michel Butor: Bildnis des Künstlers als junger Affe. Capriccio, Frankfurt a. M. (1: München 1967) 1986

Butterfield 1993

Jan Butterfield: The art of light + space, New York 1993

Caduff/Pfaff-Czarnecka 1999

Rituale heute. Theorien, Kontroversen, Entwürfe, Hrsg. Corina Caduff/Joanna Pfaff-Czarnecka, Berlin 1999

CAE 1997

The Critical Art Ensemble: Flesh Machine. Cyborgs, Designer Babies and New Eugenic Consciousness, New York 1997

Cage 1979/1985

John Cage: James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet (1979). In: ders.: X. Writings '79-'82, Connecticut 1983, S. 53-101; dtsch. Hörspielfassung (1982), Übs. Klaus Reichert, in: Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart, Bd. V (= Jahrbuch 1984/85), Hrsg. Herbert Henck, Bergisch-Gladbach 1985, S. 338-363

Cage/Charles 1970/1984

John Cage. Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles (1970), Berlin 1984

Cage/Kostelanetz 1989

Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989

Cahiers M.N.A.M. 1989

Magiciens de la Terre, = Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 28, Sommer 1989

Caillois 1950

Roger Caillois: L'homme et le sacré, erw. Ausgabe, Paris 2:1950

Caldwell 1984

John Caldwell: Anselm Kiefer's Dem *Unbekannten Maler* (*To the Unknown Painter*). In: Carnegie Magazine, Bd. LVII, Nr. 1, Jan./Feb. 1984, S. 6-8

Caillois 1968

Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt a. M. 1968

Calvesi 1975

Maurizio Calvesi: Duchamp Invisible. La costruzione del simbolo, Rom 1975

Cameron 1986/1990

Dan Cameron: Die Kunst und ihre Wiederholung (1986). In: Bohn 1990, S. 269-322 [= dtsch. Übs. des Einführungsaufsatzes zum Ausst. Kat. Art and Its Double/El Arte y su Doble, Fundació Caixa de Pensions/Barcelona et al., 1986]

Cameron 1987

Dan Cameron: Horn's Dilemma. The Art of Rebecca. In: Arts Magazine, Bd. 62, Nr. 3, 1987, S. 72-75

Campbell 1949/1953

Joseph Campbell: The Hero with a thousand Faces, New York 1949; dtsch. Übs.: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt a. M. 1953

Campbell 1972/1985

Joseph Campbell: Myths to live by, New York 1972; dtsch. Übs.: Lebendiger Mythos, München 1985

Carrasco/Swanberg 1985

Waiting for the dawn. Mircea Eliade in perspective, Hrsg. David Carrasco/Jane Marie Swanberg, Boulder 1985

Carrouges 1947

Michel Carrouges: Surréalisme et Occultisme. In: Les Cahiers d'Hermès, Nr. 2, 1947, S. 194-218

- Cassirer 1923-1931/1972-1974
Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Berlin 1923-1931; Nachdruck d. 2. Auflage 1953-1954, Darmstadt 1972-1974; Bd. 1: Die Sprache, Berlin 1923/Darmstadt 6:1973; Bd. 2: Das mythische Denken, Berlin 1925/Darmstadt 6:1973; Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis, Berlin 1929/Darmstadt 5:1972; Bd. 4: Index, Bearb. Hermann Noack, Berlin 1931/Darmstadt 5:1974
- Castañeda 1968/1973
Carlos Castañeda: The Teachings of Don Juan. A Yaqui way of knowledge, Berkeley et al. 1968; dtsh. Übs.: Die Lehren des Don Juan. Ein Yaqui-Weg des Wissens, Frankfurt a. M. 1973
- Castro 2003
Jan Garden Castro: Rebecca Horn. In: Sculpture, Bd. 22, Nr. 3, April 2003, S. 79-80
- Catoir 1987/1997a
Barbara Catoir: Gespräche mit Antoni Tàpies, München (1: 1987) 2:1997
- Catoir 1987/1997b
Barbara Catoir: Im Labyrinth der Zeichen. In: Catoir 1987/1997a, S. 10-75
- Catoir 1990
Barbara Catoir: Die Ars Combinandi des Raimundus Lullus in der Kunst von Antoni Tàpies. In: Ausst. Kat. Gegenwart-Ewigkeit/Berlin 1990, S. 71-78
- Caws et al. 1991/1993
Surrealism and women, Hrsg. Mary Ann Caws/Rudolf Kuenzli/Gwen Raaberg, Cambridge/London (1:1991) 1993
- Celant 1969a
Arte Povera, Hrsg. Germano Celant, Mailand 1969/New York 1969; dtsh. Übs.: Ars Povera, Tübingen 1969
- Celant 1969b
Art povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?, Hrsg. Germano Celant, London 1969 [=Celant 1969a, engl. Ausgabe]
- Celant 1969c/1995
Germano Celant: Ars Povera. In: Celant 1969a, o. P.; wiederabgedr. in: Bätzner 1995a, S. 87-97
- Celant 1978
Beuys. Tracce in italia, Hrsg. u. Bearb. Germano Celant, Mailand 1978
- Celant 1981a
Germano Celant: Futurism and the Occult. In: Artforum, Bd. XIX, Nr. 5, Jan. 1981, S. 36-42
- Celant 1981b
Germano Celant: Rebecca Horn. In einem Reich aus Schein und Glanz. In: Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P.
- Celant 1984/1991
Germano Celant: Rebecca Horn. Dancing on the Egg. In: Artforum, Bd. XXIII, Nr. 2, Okt. 1984, S. 48-55; dtsh. Übs.: Tanz auf dem Ei, in: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1991, S. 7-18
- Celant 1988
Germano Celant: Unterschiedliche Träume. Beuys und die italienische Kunst. In: Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, S. 97-102
- Celant 1990/1991
Germano Celant: Alter Ego. Buster Horn. In: Rebecca Horn. Diving through Buster's Bedroom, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Los Angeles, Mailand 1990, S. 11-17; dtsh. Übs. in: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1991, S. 21-30
- Celant 1994
Germano Celant: La Divina Commedia – Rebecca Horn. In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 41-63
- Celant 2001
Marina Abramović. Public Body. Installations and Objects 1965-2001, Hrsg. u. Bearb. Germano Celant, Mailand 2001
- Celant/Kounellis 1974
Jannis Kounellis. Intervista di Germano Celant (1974), dtsh. Übs. in: Bätzner 1995a, S. 148-161

- Chadwick 1985
Whitney Chadwick: Women Artists and the Surrealist Movement, London 1985
- Choucha 1992
Nadja Choucha: Surrealism and the Occult. Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of an Artistic Movement, Rochester 1992
- Christ 1994
Oktavia Christ: Odilon Redon. Visionen eines Künstler-Poeten, Phil. Diss. Univ. Hamburg 1992, Berlin 1994
- Christiansen 1987
Henning Christiansen: *fluxorum organum* opus 39. Eurasienstab, in: De Decker 1987, S. 84-86
- Cladders 1986a
7 Vorträge zu Joseph Beuys, Hrsg. Johannes Cladders/Museumsverein Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986
- Cladders 1986b
Johannes Cladders: Joseph Beuys und Mönchengladbach. In: Cladders 1986a, S. 9-22
- Clair 1997/1998
Jean Clair: La responsabilité de l'artiste, Paris 1997; dtsh. Übs.: Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft, Köln 1998
- Clausberg 1980
Karl Clausberg: Kosmische Visionen. Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute, Köln 1980
- Clausberg 1999
Karl Clausberg: Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien/New York 1999
- Conzen-Meairs 1992
Ina Conzen-Meairs: Nam June Paik. Beuys Video Wall - Beuys Hat, = Werkstudien der Staatsgalerie Stuttgart, Nr. 1, Stuttgart 1992
- Cooke 1989
Lynn Cooke: Missing Full Moon. In: Rebecca Horn. Missing Full Moon, Ausst. Kat. Bath International Festival/Artsite Gallery, Bath 1989, S. 7-16
- Cooke 1994
Lynne Cooke: Arena und ihre Installierung. Eine Einführung. In: Cooke/Kelly 1994, S. 12-17
- Cooke 1997
Lynn Cooke: Horns Sensorium. Ort und Quell des Begehrens, In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, S. 21-29
- Cooke/Kelly 1994
Joseph Beuys. Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!, Hrsg. Lynne Cooke/Karen Kelly, Ostfildern 1994
- Cooper 1978/2004
Jean C. Cooper: An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, London 1978; dtsh. Übs.: Das große Lexikon traditioneller Symbole, München (1: Leipzig 1986) 2:2004
- Cotter 1993
Holland Cotter: Rebecca Horn. Delicacy and Danger. In: Art in America, Bd. LXXXI, Nr. 12, Dez. 1993, S. 58-69
- Crary 1990/1996
Jonathan Crary: Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Ann Arbor 1990; dtsh. Übs.: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996
- Criqui 1991
Jean Pierre Criqui: Piero Manzoni and His Left-Overs. In: Ausst. Kat. Manzoni/Paris 1991, S. 21-26

- Crowley 1929/1969/1989-1993
Aleister [d. i. Edward Alexander] Crowley: *The Spirit of Solitude. An autohagiography. Subsequently re-antichristened. The Confessions of Aleister Crowley*, 2 Bde., London 1929; Neuauflg., Hrsg. John Symonds/Kenneth Grant, London 1969; dtsh. Übs.: *Confessions. Die Bekenntnisse des Aleister Crowley. Eine Autohagiographie*, 2 Bde., Bergen a. d. Dumme 1989 u. 1993
- Crowley 1944/1983
Aleister Crowley: *The Book Thot*, London 1944; dtsh. Übs.: *Das Buch Thot (Ägyptischer Tarot)*, München 1983
- Crump 1996
James Crump: *Third Person Singular. Profiles and Personae*. In: *See. A Journal of Visual Culture*, Jg. 2, Nr. 3, Dez. 1996, S. 57-61
- Culler 1988
Jonathan Culler: *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman/London 1988
- Cumont 1911
Franz Cumont: *Die Mysterien des Mithas. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit*, Leipzig 2:1911
- Curiger 1988
Bice Curiger: *Sigmar Polkes thermosensibles Wandbild im ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. In: *Parkett*, Nr. 18, 1988, S. 160/161
- Curiger 1999
Bice Curiger: *Sigmar Polke. Medien-Alchemie*. In: *Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft*, Bd. 1998, 1999, S. 90-91
- Curiger 2005
Bice Curiger: *Werke und Tage. 'Wer hier nichts erkennen kann, muss selber pendeln!'*. In: *Ausst. Kat. Polke/Zürich 2005*, S. 8-27
- Curtius 1948
Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948
- Dada 1958
Dada-Dokumente. In: *diskus*, Jg. 8, Nr. 6, Frankfurt 1958, S. 12
- Dahn/Stüttgen 1992
Walter Dahn/Johannes Stüttgen: *Die Selbstverständlichkeit eines Schmetterlingsflügels*. In: *Kugler* 1992, S. 7-12
- Damus 1973
Martin Damus: *Funktionen bildender Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avantgardistischen' Kunst der sechziger Jahre*, Frankfurt a. M. 1973
- Daniels 1991
Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten, Hrsg. Dieter Daniels, = *Kunstforum International*, Bd. 115, Sept/Okt 1991, S. 99-275
- Daniels 1994
Dieter Daniels: *Die Kunst der Kommunikation. Von der Mail Art zur E-mail*. In: *neue bildende kunst*, Jg. 4, Nr. 5, 1994, S. 14-18
- Dannatt 2000
Adrian Dannatt: *From Lacan's Drive to Rodeo Drive. Marketing and Minimalism in Fleury's Fictional Femininity*. In: *Parkett*, Nr. 58, Mai 2000, S. 76-79; dtsh. Übs.: *Von Lacans Trieb zum Rodeo-Drive. Marketing und Minimalismus in Fleurys Fiktion der Weiblichkeit*, ebd., S. 84-88
- Danto 1997
Arthur C. Danto: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton et al. 1997
- Darnton 1968/1986
Robert Darnton: *Mesmerism and the end of the enlightenment in France*, Cambridge/London 1968; dtsh. Übs.: *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, Frankfurt a. M./Berlin (1: München 1983) 1986
- Davies 2003
Douglas James Davies: *An introduction to Mormonism*, Cambridge 2003

- Davis 1993
Erik Davis: Techgnosis. Magic, Memory, and the Angels of Information. In: Flame Wars. The Discourse of Cyberculture, Hrsg. Mark Dery, = The South Atlantic Quarterly, Bd. 92, Nr. 4, Herbst 1993, S. 585-616
- Davis 1998
Erik Davis: Techgnosis. Myth, magic + mysticism in the age of information, New York 1998
- Davvetas 1987
Demosthenes Davvetas: Der Vogel in der künstlerischen Sprache von Rebecca Horn. In: Parkett, Nr. 13, 1987, S. 58-63
- Daxelmüller 1996
Christoph Daxelmüller: Aberglaube, Hexenzauber, Höllenängste. Eine Geschichte der Magie, München 1996
- De Decker 1987
Joseph Beuys. Eurasienstab, Hrsg. Anny De Decker, Antwerpen 1987
- De Domizio Durini 1991/1997
Lucrezia De Domizio Durini: Il cappello di feltro. Joseph Beuys ; una vita raccontata, Rom 1991; engl. Übs. u. überarb. Ausg.: The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told, Mailand 1997
- De Domizio Durini 2002
Lucrezia De Domizio Durini: Bolognano. La Spiritualità di Joseph Beuys. In occasione della manifestazione a Bolognano per la chiusura dell'80 anniversario della nascita di Joseph Beuys, 12 Maggio 2002, Mailand 2002
- De Vries 1991
Paul Maenz, Köln. 1970 – 1980 – 1990. Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit, Hrsg. Gerd de Vries, Köln 1991
- Debbaut 1986
Jan Debbaut: L'empire de sens selon Rebecca Horn. In: ARTpress, Nr. 104, Juli 1986, S. 24-27
- Debord 1967/1996
Guy Ernest Debord: La Société du Spectacle, Paris 1967; dtsch. Übs. u. erw. Neuausgabe: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996
- Decker 1988
Edith Decker: Paik – Video, Phil. Diss. Univ. Hamburg 1985, Köln 1988
- Deecke 1988
Thomas Deecke: Rebecca Horn. In: Künstler. Kritisches Lexikon zur Gegenwartskunst, Nr. 3, München 1993, S. 2-11
- Deicher 1993
Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Hrsg. Susanne Deicher, Berlin 1993
- Deile 1909
Gotthold Deile: Goethe als Freimaurer, Berlin 1909
- Deitch 2003
Jeffrey Deitch: Inner Space. In: Ausst. Kat. Mori/Bregenz 2003, S. 142/143; dtsch. Übs.: Innere Räume, ebd., S. 147-149
- Deleuze 1992
Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992
- Della Porta 1589/1650
Joh. Baptistae Portae Neapolitani [d. i. Giovanni Battista Della Porta] Magiae naturalis libri viginti ab ipso quidem authore adaucti, nunc vero ab infinitis, quibus editio illa scatebat mendis, optime repurgati: in quibus scientiarum naturalium divitiae & deliciae demonstrantur, [1: 1558: 2. erw. Ausgabe 1589], Leiden 1650
- Demand 2003
Christian Demand: Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte, Springe 2003
- Demisch 1959
Heinz Demisch: Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959

- Denk 1999
Andreas Denk: Christian Jankowski. Telemistica. In: Kunstforum International, Bd. 148, (= Themenband: Ressource Aufmerksamkeit), Dez. 1999-Jan.2000, 1999, S. 338-339
- Denson 1991a
G. Roger Denson: Polkes Evangelium der Transparenz. In: Polke/Parkett 1991, S. 115-116
- Denson 1991b
G. Roger Denson: Sophist und Skeptiker. Sigmar Polkes Zweifel. In: Polke/Parkett 1991, S. 116-119
- Deonna 1965
Waldemar Deonna: Le symbolisme de l'oeil, Paris 1965
- Derrida 1990/1995
Jacques Derrida: Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, Paris 1990; dtsh. Übs.: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, München 1995
- Derrida/Vattimo 2001
Die Religion, Hrsg. Jacques Derrida/Gianni Vattimo, Frankfurt a. M. 2001
- Dery 1996
Marc Dery: Escape Velocity, New York 1996
- Despoix 1995/1998
Philippe Despoix: Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle, Paris 1995; dtsh. Übs.: Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts, Bodenheim 1998
- Dessoir 1889
Max Dessoir: Die Parapsychologie. In: Sphinx, Nr. 7, 1889, S. 341-344
- Dessoir 1917/1967
Max Dessoir: Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung, Stuttgart (1: 1917) 1967 [= unveränderter Nachdr. d. 6. Aufl.]
- Detering 2002
Autorschaft. Positionen und Revisionen, Hrsg. Heinrich Detering, Stuttgart et al. 2002
- Dewasne/Bettencourt/Bury 1975
Jean Dewasne/Pierre Bettencourt/Pol Bury: Kalinowski. Tableaux-châsses, caissons, caissons avec pulsations, stèles, ensachements, pendants, termes, dessins grand format sur toile. Eine Werkübersicht 1958 - 1975, Hrsg. Institut für Moderne Kunst/Nürnberg, Stuttgart 1975
- Dickel 1988
Hans Dickel: Rebecca Horn. Das Gegenläufige Konzert (1987). In: Kunst+Unterricht, Nr. 119, 1988, S. 60-61
- Dickel 1989
Hans Dickel: Die verzauberte Technik. Anmerkungen zu Rebecca Horns Installation 'The Hydra Forest. Performing Oscar Wilde'. In: Wolkenkratzer Art Journal, Bd. 6, Nr. 6, Nov./Dez. 1989, S. 66-69
- Dickel 1991
Hans Dickel: Über Kunst und Natur in Sigmar Polkes 'Athanon' (Venedig 1986). In: kritische berichte, Nr. 4, 1991, S. 63-76
- Dickel 1993
Hans Dickel: Das Drama vor dem Objektiv. Figur und Photographie in der deutschen Kunst der siebziger Jahre: Anselm Kiefer, Katharina Sieverding, Jürgen Klauke, Anna und Bernhard Blume. In: Ausst. Kat. Photographie/Köln 1993b, S. 120-131
- Dickie 1974
George Dickie: Art and the Asthetic. An Institutional Analysis, Ithaca 1974
- Dickie 1984
George Dickie: The Art Circle. A Theory of Art, New York 1984
- Dickinson 2000
Rod Dickinson: Interview and documents. In: Ausst. Kat. UFO-Strategien/Oldenburg 2000, S. 31-37

- Diederichsen 2001
Diedrich Diederichsen: Künstler, Auteurs und Stars. Über menschliche Faktoren in kulturindustriellen Verhältnissen. In: Kunst – Kino, [= Jahresring, Bd. 48], Hrsg. Gregor Stemmerich, Köln 2001, S. 43-56
- Dienst 1981
Rolf Gunter Dienst: Rebecca Horn. 'La Fedinanda'. In: Das Kunstwerk, Bd. 34, Nr. 6, S. 73-74
- Diers/König 2000
Hans Haacke. Der Bevölkerung, Hrsg. Michael Diers/Kasper König, Köln 2000
- Dillemuth 1995
Akademie. Reader zur Sommerakademie im Münchener Kunstverein, Hrsg. Stephan Dillemuth, München 1995
- Dillmann 1994
Erika Dillmann: Beuys in Achberg. In: Bodensee-Hefte, Nr. 9, 1994, S. 44-48
- Dilloo-Heidger 1996f.
Erik Dilloo-Heidger: Grundlagen der Anthroposophie, online-Projekt, 1996f., (= 1: Steiners philosophisches Weltbild, 2: Steiner, Blavatsky und der Okkultismus im 19. Jahrhundert, 3: Vor den Toren der Anthroposophie. Der französische Okkultismus des 19. Jahrhunderts); online unter: <http://members.aol.com/dilloo/index.htm> [Letzter Zugriff: 05/2006]
- Dilly 1979
Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979
- Dilly 1985/2003
Heinrich Dilly: Wechselseitige Erhellung. Die Kunstgeschichte und ihre Nachbardisziplinen (1985). In: Belting/Dilly et. al. 2003, S. 401-415
- Dittmar 1997
Künstler beschimpfen Künstler, Hrsg. Peter Dittmar, Leipzig 1997
- Dobke 2002
Dirk Dobke: Melancholischer Nippes – Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder (1960-75), Phil. Diss. Univ. Hamburg 1997; 2 Bde, Bd. I: Melancholischer Nippes, Bd. II: Werkverzeichnis, beide Bde. ergänzt und kommentiert von Dieter Roth, Hrsg. Dieter Roth Foundation, Köln 2002
- Dodds 1951/1970
Eric Robertson Dodds: The Greeks and the Irrational, Berkeley/Cf. 1951; dtsch. Übs.: Die Griechen und das Irrationale, Darmstadt 1970
- Dokoupil/Maenz 1993
Jiří Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz, = Kunst heute Nr. 10, Hrsg. Wilfried Dickhoff, Köln 1993
- Dommann 2002
Monika Dommann: Die magische Büchse der Elektra. Röntgenstrahlen und ihre Wahrnehmung um 1900. In: Engell et al. 2002, S. 33-44
- Dorfles 1965
Gillo Dorfles: Nuovi riti, nuovi miti, Turin 1965
- Dornberg 1991
John Dornberg: Rebecca Horn. The Alchemist's Tales. In: ARTnews, Bd. 90, Nr. 10, 1991, S. 94-99
- Dornseiff 1925
Franz Dornseiff: Das Alphabet in Mystik und Magie, Leipzig/Berlin 1925
- Doswald 1997
Christoph Doswald: Nonchalance. be good, be bad, just be. In: Nonchalance, Ausst. Kat. Centre PasquART/Biel, Hrsg. Christoph Doswald/Andreas Meyer, Wabern/Bern 1997, S. 11-17
- Doswald 1999
Christoph Doswald: Glamour Toujours. Über Sylvie Fleury. In: Kunstforum International, Band 146, (= Themenband: Das Gartenarchiv), Juli-Aug. 1999, S. 266-273
- Doswald 2001
Olaf Breuning. 'Ugly', Hrsg. Christoph Doswald, Ostfildern-Ruit 2001

- Douglas 1966/1985
Mary Douglas: Purity and Danger. Analysis of the concepts of pollution and taboo, London/New York 1966; dtsh. Übs.: Reinheit und Tabu. Eine Studie zu Vorstellungen von Unreinheit und Tabu, Berlin 1985
- Douglas 1970/1974/1998
Mary Douglas: Natural Symbols. Explorations in Cosmology, London 1970; dtsh. Übs.: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, Frankfurt a.M. (1: 1974) 1998
- Douglas 1986/1991
Mary Douglas: How institutions think, New York 1986; dtsh. Übs.: Wie Institutionen denken, Frankfurt a. M. 1991
- Doukoupil 1989
Jiří Georg Dokoupil. Zodiac, Hrsg. Galerie Bruno Bischofsberger, Zürich 1989
- Drathen 1990
Doris von Drahten: Sigmar Polke. In: Contemporanea, Bd. III, Nr. 1, Jan. 1990, S. 38-45
- Drathen 1993
Doris von Drahten: Welteinheit. Traum oder Wirklichkeit. Eine Überlebensfrage. In: Ausst. Kat. Abramović/Berlin 1993, S. 207-223
- Drathen 1997
Doris von Drahten: An den Rändern von Ort und Zeit. In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a, S. 281-293
- Drathen 1998
Doris von Drahten: Spiegel der Nacht. In: Rebecca Horn. Spiegel der Nacht, Ausst. Kat. Synagoge Stommeln, Hrsg. Stadt Pulheim, Köln 1998, o. P.
- Draxler 1987
Helmut Draxler: Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit. In: Kunstforum International, Bd. 87, (= Themenband: Das brennende Bild), Jan.-Feb. 1987, S. 70-228 [= Phil. Diss. Univ. Graz, Typoskript m. erw. Anmerkungsapp. u. Literaturverzeichnis, Graz 1986; überarb. Fassung]
- Dreher 2001
Thomas Dreher: Performance Art und Intermedia. Aktionstheater und Intermedia, München 2001
- Droste 1990
Magdalena Droste: bauhaus 1919-1933, Köln 1990
- Druckrey/Weibel 2001
net_condition. Art and global media, Hrsg. Timothy Druckrey/Peter Weibel, Cambridge [2000] 2001 [= zugl. Ausst. Kat. steirischer Herbst/Graz u. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie/Karlsruhe et al. 1998-1999]
- Drühl 2003a
Sven Drühl: PSI-Phänomene in der Kunst der Gegenwart. In: Drühl/Richard 2003a, S. 70-79
- Drühl 2003b
Sven Drühl: Der Paranoia-Diskurs. Conspiracies, UFOs und Verschwörungsdenken. In: Drühl/Richard 2003a, S. 102-135
- Drühl/Richard 2001
Kunstforum International, Bd. 157, Themenband: Transgene Kunst. Klone und Mutanten, Hrsg. Sven Drühl/Birgit Richard, Nov.-Dez. 2001
- Drühl/Richard 2003a
Kunstforum International, Bd. 163, Themenband: Das Magische I, Hrsg. Sven Drühl/Birgit Richard, Jan.-Feb. 2003
- Drühl/Richard 2003b
Kunstforum International, Bd. 164, Themenband: Das Magische II, Hrsg. Sven Drühl/Birgit Richard, März-Mai 2003
- Du Prel 1893
Carl Du Prel: Der Spiritismus, Leipzig 1893
- Duchamp 1957/1981
Marcel Duchamp: The Creative Act. In: Art News, Bd. 56, Nr. 4, 1957, S. 28-29; dtsh. Übs. in: Marcel Duchamp. Die Schriften, Bearb. Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 239-240

- Dülmen 1988
Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Hrsg. Richard van Dülmen, Wien et al. 1998
- Dümotz 1982
Kunst und Klassik. documenta 7 – Artisten ratlos?, Bearb./Hrsg. Ingrid Dümotz, Basel 1982
- Duncan 1995
Andrea Duncan: Rockets must Rust. Beuys and the Work of Iron in Nature. In: Thistlewood 1995a, S. 81-93
- Dunlop 1972
Ian Dunlop: The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art, London 1972
- Durant 2003
Thematic Investigation. Photography and the Paranormal, Hrsg. Marc Alice Durant. In: Art Journal, Bd. 62, Nr. 3, Herbst 2003, S. 4-65
- Dürer 1528/1996
Albrecht Dürer: Proportionslehre. Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528; Nachdr. Nördlingen 3:1996
- During 2002
Simon During: Modern Enchantments. The Cultural Power of Secular Magic, Cambridge/London 2002
- Duro 1996
The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork, Hrsg. Paul Duro, Cambridge/New York 1996
- Duve 1988
Thierry de Duve: Joseph Beuys or The Last of the Proletarians. In: October, Nr. 45, 1988, S. 47-62 [frz. eingegangen in: Duve 1990, S. 9ff.]
- Duve 1990
Thierry de Duve: Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp, Dijon 1990
- Dvorak 1989/2000
Josef Dvorak: Satanismus. Schwarze Rituale, Teufelswahn und Exorzismus. Geschichte und Gegenwart, München (1: 1989) 2:2000
- Dvorak/Graf/Muehl/Nitsch 1962
Josef Dvorak/Fritz Graf/Otto Muehl/Hermann Nitsch: Die Blutorgel, Wien 1962; wiederabgedr. in: Breicha/Klocker 1992, S. 188-191
- Dzewior 2000
Yilmaz Dziewior: Kai Althoff. In: Artforum, Bd. XXXVIII, Nr. 9, Mai 2000, S. 186-187
- Ecker/Sefkow 1996
Übergangsbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren, Hrsg. Bogomir Ecker/Bettina Sefkow, Hamburg 1996
- Eckhardt 1785/1988
Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert. Die Lehren der Rosenkreuzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert. Oder Einfältig ABCBüchlein für junge Schüler so sich täglich fleissig üben in der Schule des H. Geistes..., gedruckt und verlegt von Joh[ann] Dav[id] Ad. Eckhardt, Altona 1785; Nachdruck: Freiburg i. Brsg. 1988
- Eco/Ernst 1990
Umberto Eco/Heiko Ernst: 'Ich weiß etwas, was du nicht weißt...'. Ein Gespräch über Okkultismus, Geheimnisse, Fernsehen, Literatur und die Postmoderne. In: Psychologie Heute, Nr. 3, 1990, S. 30-35
- Edighoffer 2002
Roland Edighoffer: Die Rosenkreuzer, München (1: 1995) 2:2002
- Edlinger/Grenzfurthner/Ostermayer 2002
Wer erschoss Immanenz? Zur Dynamik von Aneignung und Intervention bei Georg Paul Thomann, Hrsg. Thomas Edlinger/Johannes Grenzfurthner/Fritz Ostermayer, Wien 2002
- Eiblmayr 1993
Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993

- Einstein 1915/1992
Carl Einstein: Negerplastik, Berlin 1915; Neuausgabe Berlin 1992
- Eisler 1910
Robert Eisler: Weltenmantel und Himmelszelt, München 1910
- Eisler 2003
Ronald Eisler: Chrysotherapy. A synoptic review. In: Inflammation Research, Jg. 52, Nr. 12, Nov. 2003, S. 487-501
- Eliade 1949/1953/1986
Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition, Paris 2:1949; dtsh. Übs.: Kosmos und Geschichte, Frankfurt a. M. (1: Düsseldorf 1953) 1986
- Eliade 1951/1957/1994
Mircea Eliade: Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris 1951; Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Frankfurt a. M. (1: Zürich 1957) 8:1994
- Eliade 1952/1958/1988
Mircea Eliade: Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris 1952, dtsh. Übs.: Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik, Frankfurt a. M. (1: Olten/Freiburg i. Br. 1958 u. d. T.: Ewige Bilder und Sinnbilder. Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum) 2:1988
- Eliade 1956/1957/1990
Mircea Eliade: Le sacré et le profane, Paris 1956, dtsh. Übs.: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt a. M. (1: Hamburg 1957) 1990
- Eliade 1956/1960/1992
Mircea Eliade: Forgerons et alchimistes, Paris 1956; dtsh. Übs.: Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit, Freiburg i. Brsg. (1: Stuttgart 1960) 1992
- Eliasson/Weibel 2001
Ólafur Eliasson. Surroundings surrounded. Essays on space and science, Hrsg. Peter Weibel, Cambridge/London 2001 [=zugl. Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie/Karlsruhe et al., 2001]
- Elkins 2000
James Elkins: What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy, New York/London (1: 1999) 2000
- Elkins 2003
James Elkins: Four Ways of Measuring the Distance Between Alchemy and Contemporary Art. In: HYLE. International Journal for Philosophy of Chemistry, Bd. 9, Nr. 1, 2003, S. 105-118
- Elliott 1987
Alison Goddard Elliott: Roads to Paradise. Reading the Lives of the Early Saints, Hanover/London 1987
- Endres 1935/1951
Franz Carl Endres: Die Zahl in Mystik und Glauben der Kulturvölker, Zürich/Leipzig 1935; Neuausg. u. d. Titel: Die Mystik und Magie der Zahlen, Zürich 1951
- Endres 1952
Franz Carl Endres: Die Symbole des Freimaurers, Stuttgart 1952
- Endres 1963
Franz Carl Endres: Das Geheimnis des Freimaurers, Frankfurt a. M./Bas Kissingen 1963
- Endres/Schimmel 1984/1997
Franz Carl Endres/Annemarie Schimmel: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich, München (1: 1984) 10:1997 [= Überarb. u. erw. Neuausg. von Endres 1935/1951]
- Engelbach 1997
Barbara Engelbach: Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970. In: Hoffmann-Curtius/Wenk 1997, S. 185-195
- Engelbach 2001
Barbara Engelbach: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München 2001

- Engelhard 1969
Ernst Günter Engelhard: Joseph Beuys. Ein grausames Wintermärchen. In: Christ und Welt, Jg. XXI, Nr. 1, Jan. 1969, S. 13; Auszug wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 34
- Engelhardt 1994
Dietrich von Engelhardt: Paracelsus – der Arzt, Naturphilosoph und Alchemist. [= Einführung, 2] In: Jütte 1994, S. 15-30
- Engelhardt 1995
Klaus Engelhardt: Notfalls leben wir auch ohne Herz. Die Medizin bei Joseph Beuys, Phil. Diss., Erlangen/Nürnberg 1995
- Engelhardt et al. 1990
Melancholie in Literatur und Kunst, Hrsg. Dietrich von Engelhardt/ Horst J. Gerigk/ Guido Pressler/ Wolfram Schmitt, [= Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur, Bd. I], Hürtgenwald 1990
- Engell et al. 2002
Licht und Leitung, [= Archiv für Mediengeschichte, Bd. 2], Hrsg. Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl, Weimar 2002
- Engler 2001
Martin Engler: Vom Dachstuhl in den Kosmos. In einer Basler Ausstellung zeigt Anselm Kiefer, wie er sich selbst erschreckend treu bleibt. In: DIE ZEIT, Nr. 50, 06. 12. 2001
- Ermen 1990
Reinhard Ermen: Anselm Kiefer. 'Der Engel der Geschichte'. In: Kunstforum International, Bd. 106, (= Themenband: Künstler-Paare, I), März/April 1990, S. 325-326
- Ernst 1934/1951/1991
Max Ernst: Was ist Surrealismus? In: Was ist Surrealismus?, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1934; wiederabgedr. in: Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920-1950, Ausst. Kat. Max Ernst-Archiv/Brühl, Brühl 1951, S. 30-36; sowie in: Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991, S. 309-310
- Ernst 1936/1983
Max Ernst: Au-delà de la peinture. In: Cahiers d'art, Bd. XI, Nr. 6/7, 1936, S. 149-184; dtsh. Übs. (Auszüge) in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, Hrsg. Günter Metken, Hofheim (1: Stuttgart 1976) 2: 1983, S. 326-333
- Ernst 1962/1970/1975[/1991]
Max Ernst: Biographische Notizen. Wahrheitsgewebe und Lügengewebe, Bearb. Werner Spies. In: Ausst. Kat. Ernst/Stuttgart 1991, S. 281-339
- Esterbauer 1998
Reinhold Esterbauer: Gott im Cyberspace? Zur religiösen Aspekten neuer Medien. In: Cyberethik. Verantwortung in der digital vernetzten Welt, Hrsg. Anton Kolb/Reinhold Esterbauer/Hans-Walter Ruckebauer, Stuttgart 1998, S. 115-134
- Evers 1951
Das Menschenbild in unserer Zeit, Hrsg. Hans Gerhard Evers im Auftr. d. Magistrats d. Stadt Darmstadt u. d. Komitees Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt 1951
- Faber/Krech 2001
Kunst und Religion im 20. Jahrhundert, Hrsg. Richard Faber/Volkhard Krech, Würzburg 2001
- Fagiolo 1974a
Marcello Fagiolo: La Cattedrale di Cristallo. L'Architettura dell'Espressionismo e la 'traditione' esoterica. In: Il Revival, Hrsg. Giulio Argan, = Antologie e saggi, Bd. V, Mailand 1974, S. 225-288
- Fagiolo 1974b
Maurizio Fagiolo: I Grandi Iniziati. Il revival Rose+Croix nel periodo simbolista. In: Il Revival, Hrsg. Giulio Argan, = Antologie e saggi, Bd. V, Mailand 1974, S. 105-136
- Fairbrother 1992
Beuys and Warhol. The Artist as Shaman and Star, Begleitheft zur gleichn. Ausst., Museum of Fine Arts/Boston, Bearb. Trevor Fairbrother, Boston 1992
- Faivre 1986/1994
Antoine Faivre: Accès de l'ésotérisme occidental, Paris 1986; engl. Übs.: Access to Western Esotericism, New York 1994

- Faivre 1988
Antoine Faivre: *Présence d'Hermès Trismégiste*, Paris 1988
- Faivre 1998
Antoine Faivre: *Renaissance Hermeticism and the Concept of Western Esotericism*. In: Broek/Hanegraaff 1998, S. 109-123
- Falckenberg 2002 5
Harald Falckenberg: *Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Jonathan Meese*. In: ders.: *Ziviler Ungehorsam. Kunst im Klartext*, Regensburg 2002, S. 88ff.; wiederabgedr. in: *Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002*, S. 21-42
- Falckenberg 2003
Harald Falckenberg: *Auf Wiedersehen. Zur Rolle des Grotesken in der Gegenwartskunst*. In: *Ausst. Kat. Grotesk/Frankfurt 2003*, S. 183-192
- Faulstich 1997
Werner Faulstich: *Das Medium als Kult. Von den Anfängen bis zur Spätantike*, Göttingen 1997
- Faulstich/Korte 1997
Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung, Hrsg. Werner Faulstich/Helmut Korte, München 1997
- Faust/De Vries 1982
Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries: *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982
- Fechner 1848/1984
Gustav Theodor Fechner: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig 1848; wiederabgedr. in: ders.: *Das unendliche Leben*, München 1984, S. 18-53
- Feilchenfeldt 1995
Konrad Feilchenfeldt: *Romantische Ironie*. In: *Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995*, S. 557-561
- Feldman 1982
Edmund Burke Feldman: *The Artist*, Englewood Cliffs/London 1982
- Felix 1977
Zdenek Felix: *Vom 'Einhorn' zur 'Paradieswitwe'*. In: *Ausst. Kat. Horn/Köln 1977*, S. 86-92
- Felix 2000
Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film, Hrsg. Jürgen Felix, St. Augustin 2000
- Fend/Koos 2004
Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Hrsg. Mechthild Fend/Marianne Koos, Köln/Wien 2004
- Ferb 1996
Lara Ferb: *Dialectic Negation and the Unrepresentable Object of Nihilism in the Painting of Sigmar Polke*. In: *Art Criticism*, Bd. XI, Nr. 2, 1996, S. 54-70
- Ferguson 1990
Bruce W. Ferguson: *Rebecca Horn. Really Dangerous Liaisons*. In: *Ausst. Kat. Horn/Los Angeles 1990*, S. 19-27
- Ferguson 1997
Bruce W. Ferguson: *Gefährliche Liebschaften und der Wert der Dinge*. In: *Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997a*, S. 31-45
- Festugière 1944f.
André-Jean Festugière: *La rélévation d'Hermès Trismégiste*, 4 Bde., Paris 1944-1954
- Filipovic 1999
Élena Filipovic: *Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die 'Exposition Internationale du Surréalisme' von 1938*. In: *Ausst. Kat. Puppen/Düsseldorf 1999*, S. 200-218
- Fillin-Yeh 1995
Susan Fillin-Yeh: *Dandies, Marginality and Modernism. Georgia O'Keefe, Marcel Duchamp and other Cross-dressers*. In: *Oxford Art Journal*, Bd. XVIII, Nr. 2, 1995, S. 33-44
- Fincke 1896
Bernhardt Fincke: *Curantur versus Curentur*. In: *IHA [= International Hahnemann Association] Transactions*, Jg. 7, 1896, S. 90-95; online unter: <http://www.julianwinston.com/archives/periodicals/iha.php> [letzter Zugriff: 05/2006]

- Findeisen 1956
Hans Findeisen: Das Tier als Gott, Dämon und Ahne. Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit, Stuttgart 1956
- Findeisen 1957
Hans Findeisen: Schamanentum. Dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeuroasiatischer Völker, Stuttgart 1957
- Finlay 2003
John Finlay: 'De la magie blanche à la magie noire'. 'Primitivism', magic, mysticism and the occult in Picasso. In: Apollo, Bd. 158, Nr. 500, 2003, S. 19-25
- Fintelmann 1995
Volker Fintelmann: Intuitive Medizin. Einführung in eine anthroposophisch ergänzte Medizin, Stuttgart (1: 1987) 1995
- Fischer 1977
Friedrich Wilhelm Fischer: Geheimlehren und moderne Kunst. In: Bauer et al. 1977, S. 344-377
- Fischer 1978
Lili Fischer: Künstler-Schamanen. In: Kunstforum International, Bd. 25, Nr. 1, 1978, S. 54-109
- Fischer 1988
Alfred M. Fischer: Der Künstler als mediumistisches Wesen. In: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln, Bearb. Siegfried Gohr, Köln 1988
- Fischer 1995
Andreas Fischer: Ein Nachtgebiet der Fotografie. In: Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995, S. 503-552
- Fischer/Wick 1978
Feldforschung als künstlerische Methode. Rainer Wick im Gespräch mit Lili Fischer. In: Kunstforum International, Bd. 27, (= Themenband: Kunst als sozialer Prozess), 1978, S. 108-116
- Fischer-Lichte 2000
Erika Fischer-Lichte: Der Künstler als Schamane. Anmerkungen zur Aktion 'Coyote: I Like America and America likes me' von Joseph Beuys. In: Fleckner/Schieder/Zimmermann 2000, S. 230-240
- Fischer-Lichte 2004
Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004
- Fischer-Sani 1995
Nina Fischer – Maroan el Sani, Künstlerbuch/Katalogheft, Hrsg. Jochen Poetter, Baden-Baden 1995 [= Publ. anl. d. Ausst. Urbane Legenden – Berlin, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1995]
- Fisher 1985
Jean Fisher: A Tale of the German and the Jew. In: Artforum, Bd. XXIV, Nr. 1, Sept. 1985, S. 106-110
- Flam 1992
Jack Flam: The Alchemist. In: The New York Review, 13. 02. 1992, S. 31-36
- Fleckner/Schieder/Zimmermann 2000
Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Festschrift Thomas W. Gaethgens, Bd. III: Dialog der Avantgarden, Hrsg. Uwe Fleckner/Martin Schieder/ Michael F. Zimmermann, Köln 2000
- Fleury/Filipovna 1993
Valerie Filipovna: Oh, Comme C'est Beau. Shop-to-Drop artist Sylvie Fleury talks about... what else? In: Paper, New York, Feb. 1993; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, S. 52-53; dtsh. Übs.: Oh, Comme C'est Beau. Shop-to-Drop-Künstlerin Sylvie Fleury spricht über... was noch?, ebd., S. 54-55
- Fleury/Halley 2002
Sylvie Fleury with Peter Halley (Interview). In: index magazine, New York, Bd. 6, Nr. 4, April/Mai 2002, S. 78-88

- Fleury/Holert 1996
Tom Holert: Die Kunst des Einkaufens. Interview mit Sylvie Fleury. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 38, 20. 09. 1996, S. 40-44
- Fleury/Stech 2003
Sylvie Fleury. Ich bin eine Frau, ich lebe in meinem Jahrhundert, ich bin Feministin. Ein Gespräch mit Fabian Stech. In: Kunstforum International, Bd. 167 (= Themenband: Theorien des Abfalls), Nov.-Dez. 2003, S. 208-225
- Fleury/Troncy 1991
Das Eine oder andere über Chanel. Gespräch zwischen Sylvie Fleury und Eric Troncy (Erstpublikation im Ausst. Kat. No Man's Time, Villa Arson/Nizza, 1991, frz.); Auszug in dtsh. Übs. in: Elein & Co..., Paris. Die Erste des Monats. 1 Fax aus Paris von Elein & Co.. In: Texte zur Kunst, 1. Jg., Nr. 4, Köln 1991, S. 81; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, S. 57
- Flood 1995
Robert Flood: A simple tale. In: Ausst. Kat. Polke/Minneapolis 1995, S. 11-41
- Flournoy 1899
Théodoe Flournoy: Des Indes à la planète Mars. Étude sur un cas de somambulisme avec glossolalie, Genf 1899
- Fohrbeck/Wiesand 1975
Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand: Der Künstler-Report. Musikschaaffende, Darsteller/Realisatoren, Bildende Künstler/Designer, München 1975
- Foster 1993
Hal Foster: Compulsive Beauty, Cambridge/London 1993
- Foucault 1966/1993
Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966; dtsh. Übs.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. (1971 / 1: 1974) 12:1993
- Foucault 1969/1992
Michel Foucault: L'archéologie du savoir, Paris 1969; dtsh. Übs.: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. (1973 / 1: 1981) 5:1992
- Foucault 1969/1993/2000
Michel Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur (1969). In: ders.: Dits et écrits, Hrsg. Daniel Defert/François Ewald, Bd. 1, Paris 1994, S. 789-821; dtsh. Übs.: Was ist ein Autor?, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt a. M. 1993, S. 7-31; sowie in: Jannidis et al. 2000, S. 198-229
- Franck 1844/1990
Adolphe Franck: La kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux dtsh., verändert. u. erw. Übs. von Adolf Jellinek: Die Kabbala oder die Religionsphilosophie der Hebräer, Leipzig 1844; Holzminden/Leipzig o. D.; Neuausg. Amsterdam 1990
- Frank 1978
Das kalte Herz und andere Texte der Romantik, Hrsg. u. Bearb. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1978
- Frank 1982
Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a. M. 1982
- Frank 1988a
Manfred Frank: Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person u. Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung, Frankfurt a. M. 2:1988
- Frank 1988b
Die Frage nach dem Subjekt, Hrsg. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1988
- Frank 1988b
Manfred Frank: Subjekt – Person – Individuum. In: Frank et al. 1988, S. 7 – 28
- Frank 1991
Manfred Frank: Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis. Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität, Stuttgart 1991
- Frank 1995
Hilmar Frank: Arabeske, Chiffre, Hieroglyphe. Zwischen unendlicher Deutung und Sinnverlust. In: In: Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995, S. 601-607

- Frank 1997
Manfred Frank: 'Unendliche Annäherung'. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt a. M. 1997
- Frank et al. 1988
Die Frage nach dem Subjekt, Hrsg. Manfred Frank/Gérard Raulet/Willem von Reijen, Frankfurt a. M. 1988
- Frank/Haverkamp 1988
Individualität, Hrsg. Manfred Frank/Anselm Haverkamp, München 1988
- Franzen 2000
Brigitte Franzen: Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst, Phil. Diss. Univ. Marburg, Köln 2000
- Franzke 1989
Andreas Franzke: New German Sculpture. The Legacy of Beuys. In: Art and Design, Bd. 5, Nr. 9-10, S. 29-33
- Frazer 1922/1928/1989
James George Frazer: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, 2 Bde., London 1922; dtsh. Übs.: Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker, Leipzig 1928; Nachdruck d. dtsh. Ausgabe, Reinbek b. Hamburg 1989
- Freimark 1912
Hans Freimark: Die okkultistische Bewegung. Eine Aufklärungsschrift, Leipzig 1912
- Freimark 1913
Hans Freimark: Geheimlehre und Geheimwissenschaft, [= Beiträge zur Geschichte der neueren Mystik und Magie, Heft 1], Leipzig 1913
- Freimark 1914
Hans Freimark: Mediumistische Kunst. Mit einem Beitrag über den künstlerischen Wert mediumistischer Malereien von Eugen Johannes Maecker, [= Beiträge zur Geschichte der neueren Mystik und Magie, Heft 2], Leipzig 1914
- Freud 1905/1961
Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Leipzig/Wien 1905; Studienausg. Frankfurt a. M. 1961
- Freud 1910/1982
Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), Frankfurt a. M. 1982
- Freud 1913/1956
Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Frankfurt a. M. (1: Leipzig/Wien 1913) 1956
- Freud 1927/1948
Sigmund Freud: Fetischismus. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 13, 1927; Nachdruck in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV, Frankfurt a. M. 1948, S. 311-317
- Freudenberg 1918
Franz Freudenberg: Paracelsus und Fludd. Die beiden großen Okkultisten und Ärzte des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit einer Auswahl aus ihren Okkulten Schriften, Geheime Wissenschaften, Bd. 17, Berlin 1918
- Freund 1995
René Freund: Braune Magie? Okkultismus, New Age und Nationalsozialismus, Wien 1995
- Frey 1984
Patrick Frey: Sigmar Polke. To play the star and still remain the impudent elf is not easy.... In: Flash Art, Nr. 118, 1984, S. 44-47
- Frick 1973
Karl R. H. Frick: Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit, Graz 1973
- Frick 1975
Karl R. H. Frick: Licht und Finsternis. Gnostisch-theosophische und freimaurerisch-okkulte Geheimgesellschaften bis an die Wende zum 20. Jahrhundert. Wege in die Gegenwart, Bd. I: Ursprünge und Anfänge, Graz 1975

- Frick 1978
Karl R. H. Frick: Licht und Finsternis. Gnostisch-theosophische und freimaurerisch-okkulte Geheimgesellschaften bis an die Wende zum 20. Jahrhundert. Wege in die Gegenwart, Bd. II: Geschichte ihrer Lehren, Rituale und Organisationen, Graz 1978
- Friedel 1988
Helmut Friedel: Imago Memoriae. Themen, Motive und Vorbilder aus der klassischen Antike in der italienischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre. In: Ausst. Kat. Mythos-Wintermärchen/München 1988, S. 91-96
- Friedman 1991
Ken Friedman: Wer ist Fluxus? In: Daniels 1991, S. 189-195
- Friese 1995
Peter Friese: Der wahre Künstler... Zur Legende vom schöpferischen Subjekt im Medienzeitalter. In: Ausst. Kat. RAM/Karlsruhe 1995, S. 191-199
- Fritz 2002
Nicole Fritz: Bewohnbare Mythen. Joseph Beuys und der Aberglaube, Phil. Diss. Univ. Tübingen, Tübingen 2002
- Fröhlich 2001
Kathrin Fröhlich: Rebecca Horns Zwittermaschinen. Studien zur androgynen Ikonographie, Phil. Diss. Univ. Köln, Köln 2001
- Frohne 2000
Ursula Frohne: Das Meisterwerk und sein Double. Elaine Sturtevant's Rhetorik der Reprise am Beispiel von 'Beuys la rivoluzione siamo Noi'. In: Fleckner/Schieder/Zimmermann 2000, S. 271-288
- Früchtl/Zimmermann 2001a
Ästhetik der Inszenierung, Hrsg. Josef Früchtl/Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2001
- Früchtl/Zimmermann 2001b
Josef Früchtl/Jörg Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Früchtl/Zimmermann 2001a, S. 9-47
- Fuchs 1984
Rudi Fuchs: [...]. In: Ausst. Kat. Kiefer/Düsseldorf 1984, S. 6-17
- Fuchs 1994/1997
Rudi H. Fuchs: Sigmar Polke. Wat je niet ziet/What you don't see, Publ. anl. der Verleihung des Erasmus-Preises an Sigmar Polke, Amsterdam 1994; dtsch. Übs.: Was man nicht sieht. In: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 233-236
- Fuchs 1998
Rudi Fuchs: Jörg Immendorff. Die Allegorie. In: Ausst. Kat. Immendorff/Bonn 1998, S. 27-41
- Fuchs/Luhmann 1993
Peter Fuchs/Niklas Luhmann: Reden und Schweigen, Frankfurt a. M. (1: 1989) 1993
- Fuchser 1986
Global Art Fusion. Beuys – Warhol – Higashiyama, Hrsg. u. Bearb. Ueli Fuchser, Bern 1986
- Gablik 1990
Suzy Gablik: The Reenchantment of Art. Reflections on the Two Postmodernisms. In: Sacred Interconnections. Postmodern Spirituality, Political Economy, and Art, Hrsg. David Ray Griffin, Albany 1990, S. 177-192
- Gablik 1991
Suzy Gablik: The Reenchantment of Art, London 1991
- Gachnang 1991
Johannes Gachnang: Sigmar Polke. The Early Drawings 1963-1969, Bern/Berlin 1991
- Galard/Waschek 2000
Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre? Un cycle de conférences qui a eu lieu au Musée du Louvre du 16 mars au 6 avril 1998, Hrsg. Jean Galard/Matthias Waschek, Paris 2000
- Galbreath 1969
Robert C. Galbreath: Traditional and Modern Elements in the Occultism of Rudolf Steiner. In: Journal of Popular Culture, Nr. 3, Winter 1969, S. 451-467

- Galbreath 1970
Robert C. Galbreath: *Spiritual Science in the Age of Materialism. Rudolf Steiner and Occultism*, Phil. Diss. University of Michigan (unpubl.), Ann Arbor 1970
- Galbreath 1971
Robert Galbreath: *The history of modern occultism. A bibliographical survey*. In: *Journal of Popular Culture*, Nr. 5, Winter 1971, S. 726(98)-754(126)
- Galfetti 1975
Mariuccia Galfetti: *Tàpies. Das graphische Werk. Werkverzeichnis 1947-1972*, St. Gallen 1975
[= *Das graphische Werk. Werkverzeichnis*, Bd. I]
- Galloway 1988
David Galloway: *Beuys and Warhol. Aftershocks*. In: *Art in America*, Bd. LXXVI, Nr. 7, Juli 1988, S. 112-122
- Gallwitz 1981
Klaus Gallwitz: *Stationen der Erinnerung. Joseph Beuys und seine Straßenbahnhaltestelle*. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Hrsg. Justus Müller Hofstede/Werner Spies, Berlin 1981, S. 311-327
- Gallwitz 1983
Klaus Gallwitz: *Joseph Beuys. Bergkönig 1958-61*, Frankfurt a. M. 1983
- Gamboni 2001
Dario Gamboni: *'Dieses Schillern der Eindrücke freute mich...'. August Strindberg und unabsichtliche Bilder im Paris der 1890er Jahre*. In: *Graevenitz/Rieger/Thürlemann 2001*, S. 173-186
- Ganzenmüller 1938
Wilhelm Ganzenmüller: *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn 1938
- Garber 1992/1993
Marjorie Garber: *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York 1992; dtsh. Übs.: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt a. M. 1993
- Gay 1997
Peter Gay: *Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich*, München 1997
- Gebauer/Wulf 1992
Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Mimesis. Kunst – Kultur – Gesellschaft*, Reinbek b. Hamburg 1992
- Gebelein 1996
Helmut Gebelein: *Alchemie. Die Magie des Stofflichen*, München (1: 1991) 1996
- Gebhardt 1994
Karl-Heinz Gebhardt: *Homöopathie. [= Paracelsus als Vorläufer und Vordenker, 3]*. In: *Jütte 1994*, S. 31-40
- Gebhardt 1999
Karl-Heinz Gebhardt: *Was ist gesichert in der Homöopathie?* In: *Der Internist*, Jg. 40, Nr. 12, 1999, S. 1266-1270
- Geerk 1993
Frank Geerk: *Paracelsus, Ahnherr der Avantgarde?* In: *Ausst. Kat. Paracelsus-Zukunft/Basel 1993*, S. 141-148
- Geheimnisse/Frick 1718/1976
Eröffnete Geheimnisse des Steins der Weisen oder Schatzkammer der Alchymie, Hamburg 1718; Nachdruck, Bearb. Karl Richard Hermann Frick, Graz 1976
- Geimer 2002a
Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Hrsg. Peter Geimer, Frankfurt a. M. 2002
- Geimer 2002b
Peter Geimer: *Was ist kein Bild? Zur 'Störung der Verweisung'*. In: *Geimer 2002a*, S. 313-341
- Geisenberger 1999
Jürgen Geisenberger: *Joseph Beuys und die Musik*, Phil. Diss. Eichstätt, Marburg 1999

- Gelshorn 2006
Julia Gelshorn: Autobiographie als Maskerade. Inszenieren und Verbergen bei Sigmar Polke.
In: Georgen/Muysers 2006, S. 111-132
- Gendolla 1991
Peter Gendolla: Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der
'Versuchung des Heiligen Antonius', Heidelberg 1991
- Gendolla/Schmitz/Schneider/Spangenberg 2001
Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien, Hrsg. Peter
Gendolla/Norbert M. Schmitz/Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg, Frankfurt a. M. 2001
- Gennep 1909/1981/1986
Arnold van Gennep: Les Rites de Passage, Paris (1:1909) 1981; dtsch. Übs.: Übergangsriten,
Frankfurt a. M./New York 1986
- Georgen/Muysers 2006
Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Hrsg.
Theresa Georgen/Carola Muysers, Kiel 2006
- Gerbel/Weibel 1993
Genetische Kunst – Künstliches Leben. Der achte Tag der Schöpfung, ars electronica 1993,
Hrsg. Karl Gerbel/Peter Weibel, Wien/New York 1993
- Gerhardt 1999
Volker Gerhardt: Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität, Stuttgart 1999
- Germer 1988/1999
Stefan Germer: Haacke, Broodthaers, Beuys. In: October, Nr. 45, 1988, S. 63-75; dtsch. Übs.
in: Germeriana. Unveröffentlichte oder unübersetzte Schriften von Stefan Germer zur
zeitgenössischen und modernen Kunst, Hrsg. Julia Bernard, = Jahresring. Jahrbuch für
Moderne Kunst, Bd. 46, Köln 1999, S. 22-37
- Germer 1991a
Stefan Germer: Alte Medien – Neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im
19. Jahrhundert. In: Funkkolleg Moderne Kunst, Hrsg. Monika Wagner, Bd. 1, Reinbek b.
Hamburg 1991, S. 94-114
- Germer 1991b
Stefan Germer: 'Der Kulturschaffende ergreift Partei'. In: Texte zur Kunst, Jg. 2, Nr. 2, 1991,
S. 159-165
- Gess 1994
Heinz Gess: Vom Faschismus zum Neuen Denken. C. G. Jungs Theorie im Wandel der Zeit,
Lüneburg 1994
- Geßmann 1922/1959
Gustav Wilhelm Geßmann: Die Geheimsymbole der Alchymie, Arzneykunde und Astrologie
des Mittelalters. Eine Zusammenstellung der von Mystikern und Alchymisten gebrauchten
geheimen Zeichenschrift nebst einem kurzgefaßten geheimwissenschaftlichen Lexikon,
Reprint der 2. Aufl. Graz 1922 (1: 1899), Ulm 1959
- Gettings 1978a
Fred Gettings: The Hidden Art. A study of occult symbolism in art, London/New York 1978
- Gettings 1978b
Fred Gettings: Ghosts in Photographs. The Extraordinary Story of Spirit Photography, New
York 1978
- Gettings 1987
Fred Gettings: Visions of the Occult. A Visual Panorama of Magic, Divination and the Occult,
London et al. 1987
- Gibbons 1981
Tom Gibbons: Cubism and 'The Forth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth and
Early Twentieth Century Revival of Occult Idealism. In: Journal of the Warburg and Courtauld
Institutes, Bd. 44, 1981, S. 130-147
- Gibbs 1991
Michael Gibbs: Sigmar Polke. How to make art from shit. In: Perspektief, Nr. 42, Okt. 1991,
S. 28-34

- Gibson 1991
Eric Gibson: Fool's gold. Sigmar Polke & the alchemy of critics. In: The New Criterion, Bd. IX, Nr. 10, Juni 1991, S. 48-51
- Giebel 1990/2000
Marion Giebel: Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten, Düsseldorf/Zürich (1: 1990) 2000
- Giersen 2000
Sebastian Giersen: Faust. Vom Nigromanten zum Naturwissenschaftler. In: Holländer 2000a, S. 861-867
- Gieseke/Markert 1996
Frank Gieseke/Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biographie, Berlin 1996
- Gilmour 1990
John Gilmour: Fire on the earth. Anselm Kiefer and the postmodern world, Philadelphia 1990
- Glaser 1998
Horst Albert Glaser: Prometheus als Erfinder des Menschen. In: Dülmen 1998, S. 23-37
- Glasmeier 1997
Michael Glasmeier: Der Künstler als Brunnen. Anmerkungen zum Jahrbuch und zur Selbstvergessenheit. In: Vergessen. Jahrbuch der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hrsg. Michael Glasmeier, Köln 1997, S. 9-17
- Glasmeier 2001
Michael Glasmeier: Down to the ground. Romantische Albernheit im deutschen Wald. In: ders.: Extreme 1-8. Vorträge zur Kunst, Köln 2001, S. 100-132
- Glozer 1969
Laszlo Glozer: Die Schätze des armen Lazarus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 08. 1969
- Glozer 1971
Laszlo Glozer: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Beuys in Stockholm. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 26, 30./31. 01. 1971
- Glozer 1979
Laszlo Glozer: Beuys in New York. Das Guggenheim Museum zeigt sein Werk in 24 Stationen. In: Süddeutsche Zeitung, 03./04. 11. 1979, S. 14
- Glozer 1986
Laszlo Glozer: Zum Tode von Joseph Beuys. In: Wolkenkratzer, Nr. 11, 1986, S. 28-33
- Glozer 1991
Laszlo Glozer: Mutmassungen über Polke in Venedig. In: Polke/Parkett 1991, S. 74-79
- Glozer 1995
Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale, Hrsg. Laszlo Glozer, = Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst, Hrsg. Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V, Bd. 42, Stuttgart 1995
- Glüher 2005
Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004, Hrsg. Gerhard Glüher, Köln 2005
- Godwin 1979
Joscelyn Godwin: Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds, London 1979
- Godwin 1979/1994
Joscelyn Godwin: Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Knowledge, London 1979; dtsh. Übs.: Athanasius Kircher. Ein Mann der Renaissance und die Suche nach verlorenem Wissen, Berlin 1994
- Godwin 1998
Joscelyn Godwin: Stockhausen's 'Donnerstag aus Licht' and Gnosticism. In: Broek/Hanegraaff 1998, S. 347-358
- Goethe HA 1988
Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Bearb. Erich Trunz/Benno von Wiese, 14 Bde., München 1988 [TB-Ausgabe]

- Goetz 1998/1999/2003
Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres; zunächst online publiziert unter <http://www.rainaldgoetz.de/> [bis 02/1999]; Druckfassung: Frankfurt a. M. (1. 1999) 2003
- Goffman 1959/1969/2000
Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1959; dtsh. Übs.: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München (1: 1969) 8:2000
- Göhner 2000
Manuela Göhner: Rhetorische Ästhetik des Gesamtkunstwerks. Joseph Beuys. Ein Beitrag zur Methode der Kunstkritik aus der Sicht der rhetorischen Anthropologie, Phil. Diss. Univ. Essen 1999, Oberhausen 2000
- Gohr 1975
Siegfried Gohr: Der Kult des Künstlers und der Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Zum Bildtyp der Hommage, Phil. Diss. Univ. Köln 1974, Köln et al. 1975
- Gohr 1984
Siegfried Gohr: Typologische Bemerkungen zu Polkes Bildern. In: Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 20-21
- Gohr 1992a
Die Geschichte des Künstlers, = Jahresring. Jahrbuch für Moderne Kunst, Bd. 39, Red. Siegfried Gohr, München 1992
- Gohr 1992b
Siegfried Gohr: Die Legende vom Verschwinden des Künstlers. In: Gohr 1992a, S. 8-23
- Gohr 1994a
Jörg Immendorff. The Rake's Progress, Hrsg. Siegfried Gohr, Ostfildern 1994
- Gohr 1994b
Siegfried Gohr: Strawinsky wird Immendorff. Bühnenbilder von Jörg Immendorff. In: Gohr 1994a, S. 9-19
- Goldammer 1991
Kurt Goldammer: Der göttliche Magier und die Magierin Natur. Religion, Naturmagie und die Anfänge der Naturwissenschaft vom Spätmittelalter bis zur Renaissance. Mit Beiträgen zum Magie-Verständnis des Paracelsus, Stuttgart 1991
- Goldberg 1979/1988
RosaLee Goldberg: Performance Art. From Futurism to the Present, London 1988 [= erw. Fassung von dies.: Performance. Live Art. 1909 to the Present, London 1979]
- Golowin 1981
Sergius Golowin: Im Reich des Schamanen. Der eurasische Weg der Weisheit, Basel 1981
- Golowin 1982
Sergius Golowin: Parzifal, der Mythos unserer Kultur. In: Dümotz 1982, S. 32-33
- Gombrich 1970/1992
Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. An Intellectual Biography. With a memoir on the history of the library by Fritz Saxl, London 1970; dtsh. Übs.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Hamburg (1: 1981) 2: 1992
- Gombrich 1972/1982
Ernst H. Gombrich: The Story of Art, Oxford 1972; dtsh. Übs.: Die Geschichte der Kunst, Stuttgart (1: 1977) 2:1982
- Gombrich 1982
Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982
- Goodeve 1995
Thyrza Nichols Goodeve: Matthew Barney 1995. Suspension, Secretion, Secret. In: Parkett, Nr. 45, 1995, S. 67-69; dtsh. Übs.: Schwebezustand, Absonderung, Geheimnis, ebd., S. 70-73
- Goodeve 1998
Thyrza Nichols Goodeve: Mariko Mori's Cyborg Surrealism. In: Parkett, Nr. 54, Dez. 1998-Jan. 1999, S. 98-103; dtsh. Übs.: Mariko Moris Cyborg-Surrealismus, ebd., S. 106-111
- Goodrick-Clarke 1985
Nicholas Goodrick-Clarke: The occult roots of Nazism. The ariosophists of Austria and Germany 1890-1935, Wellingborough 1985

- Goodrow 1991
Gérard A. Goodrow: Joseph Beuys und Schamanismus. Auf dem Weg zur sozialen Plastik. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 96-101
- Gopnik 1988
Adam Gopnik: The Alchemist. In: The New Yorker, 21. 11. 1988, S. 138-143
- Görner 1996
Veit Görner: Langer Marsch auf Bilder. In: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, S. 23-33
- Gorsen 1969a
Peter Gorsen: Das Bild Pygmalions. Kunstsoziologische Essays, Reinbek b. Hamburg 1969
- Gorsen 1969b
Peter Gorsen: Negative Ikonographie. Aktuelle Bildformen des Atheismus. In: Gorsen 1969a, S. 47-68
- Gorsen 1969c
Peter Gorsen: Zur Ästhetik des Fetischismus und des Deformitätsfetischismus. In: Gorsen 1969a, S. 84-113
- Gorsen 1970
Peter Gorsen: Gefährliche Vermutungen zur Ästhetik der Aktion. Ein Sozialpathologe auf Abwegen. In: Kunst-Jahrbuch, Nr. 1, 1970. S. 161-164
- Gorsen 1981
Peter Gorsen: Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst, = Ausgewählte Schriften II, Frankfurt a. M. 1981
- Göttert 2001
Karl Heinz Göttert: Magie. Zur Geschichte des Streits um die magischen Künste unter Philosophen, Theologen, Medizinern, Juristen und Naturwissenschaftlern von der Antike bis zur Aufklärung, München 2001
- Gottlieb 1981
Carla Gottlieb: Self Portraiture in Postmodern Art. In: Walraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLII, 1981, S. 267-303
- Gowing 1981
Lawrence Gowing: In Search of Beuys. In: London Magazine, New Series, Bd. 20, Nr. 11/12, Feb./März 1981, S. 39-49
- Graevenitz 1980
Antje von Graevenitz: Brancusis Passage und Tempel. In: Ausst. Kat. Zeichen-Glauben/Berlin 1980, S. 211-219
- Graevenitz 1981
Antje von Graevenitz: L'Art en tant que catharsis. In: Art Allemagne aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République fédérale d'Allemagne, Ausst. Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Bearb. Suzanne Pagé, Paris 1981, S. 63-70
- Graevenitz 1984a
Antje von Graevenitz: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys. In: Unsere Wagner. Joseph Beuys – Heiner Müller – Karlheinz Stockhausen – Hans-Jürgen Syberberg, Hrsg. Gabriele Förg, Frankfurt a. M. 1984, S. 11-49
- Graevenitz 1984b
Antje von Graevenitz: Marina Abramović/Ulay – Les formes de l'énergie. In: Public, Nr. 3, 1984, S. 52-58
- Graevenitz 1984c
Antje von Graevenitz: Lichtblauwe ogen. In: Museumjournaal, Bd. 29, Nr. 4, S. 209-217
- Graevenitz 1987a
Antje von Graevenitz: Anselm Kiefer, artifex. Alchemistische betekenissen in zijn schilderijen. In: Archis, Nr. 1, 1987, S. 38-42
- Graevenitz 1987b
Antje von Graevenitz: Beuys und Wagner. In: Ausst. Kat. Nibelungen/München 1987, S. 296 [= Ausz. aus Graevenitz 1984]
- Graevenitz 1987c
Antje von Graevenitz: Der Eurasienstab von Joseph Beuys. In: De Decker 1987, S. 57-62

- Graevenitz 1987d
Gerhart von Graevenitz: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987
- Graevenitz 1990
Antje von Graevenitz: Rites of Passage in Modern Art. In: World Art. Themes of Unity in Diversity, [= Acts of the XXIVth International Congress of the History of Art, Bd. III], London 1990, S. 585-592
- Graevenitz 1991a
Antje von Graevenitz: The Art of Alchemy. In: New Art. An international survey, Hrsg. Andreas Papadakis/Clare Farrow/Nicola Hodges, London 1991, S. 94-101
- Graevenitz 1991b
Antje von Graevenitz: Die alten und die neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 102-105
- Graevenitz 1991c
Antje von Graevenitz: Über Grenzen. Zu einem Hauptthema der Performance- und Concept Art. In: Ausst. Kat Brennpunkt/Düsseldorf 1991, S. 46-55
- Graevenitz 1993
Antje von Graevenitz: Warhols Tausch der Identitäten. In: Bättschmann/Groblewski 1993, S. 69-92
- Graevenitz 1993/1997a
Antje von Graevenitz: Heilen. In: Szeemann (1993) 1997, S. 185-189
- Graevenitz 1993/1997b
Antje von Graevenitz: Ritual. In: Szeemann (1993) 1997, S. 305-308
- Graevenitz 1993/1997c
Antje von Graevenitz: Wagner, Richard (1813-1883). In: Szeemann (1993) 1997, S. 346-349
- Graevenitz 1994
Antje von Graevenitz: 'My-Faust' von Nam June Paik. In: Künstlerischer Austausch - Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin (15.-20. 07. 1992), Hrsg. Thomas Gaetgens, Berlin 1994, S. 223-233
- Graevenitz 1995
Antje von Graevenitz: Das Schweigen brechen - Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp. In: IN MEDIAS RES. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig, Hrsg. Rainer Jacobs/Marc Scheps/Frank Günter Zehnder, S. 197-224 [= erw. Fassung von Graevenitz 1996]
- Graevenitz 1996
Antje von Graevenitz: Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 260-266 [= gek. Fass. v. Graevenitz 1995]
- Graevenitz 1997a
Antje von Graevenitz: 'Ein bißchen Dampf machen'. Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys. In: Ausstieg aus dem Bild, = Im Blickfeld. Die Jahre in der Hamburger Kunsthalle (d. i. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Neue Serie), Hrsg. Uwe M. Schneede, Bd. 2, 1997, S. 43-60
- Graevenitz 1997b
Beuys' Credo. Orangen und Schwefel in der Retorte. In: Ausst. Kat. Beuys/Köln 1997, S. 65-82
- Graevenitz/Rieger/Thürlemann 2001
Die Unvermeidlichkeit der Bilder, Hrsg. Gerhard von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann, Tübingen 2001
- Graf 1994
Vera Graf: Kunst im Informationszeitalter. In: Süddeutsche Zeitung, 22. 03. 1994, S. 11
- Grafton 2001
Anthony Grafton: Der Magus und seine Geschichte(n). In: Grafton/Idel 2001, S. 1-26
- Grafton/Idel 2001
Der Magus. Seine Ursprünge und seine Geschichte in verschiedenen Kulturen, Hrsg. Anthony Grafton/Moshe Idel, Berlin 2001
- Grassi 1957
Ernesto Grassi: Kunst und Mythos, Reinbek b. Hamburg 1957

- Grasskamp 1979
Walter Grasskamp: Künstler und andere Sammler. In: Kunstforum International, Bd. 32, Nr. 2, 1979, S. 31-115
- Grasskamp 1986
Walter Grasskamp: Anselm Kiefer. Der Dachboden. In: ders.: Der vergeßliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene, München 1986, S. 7-22
- Grasskamp 1987/1994
Walter Grasskamp: 'Entartete Kunst' und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Red. Anette Kruszynski, Düsseldorf 1987; wiederabgedr. in: Grasskamp 1989/1994, S. 76-119
- Grasskamp 1989/1994
Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München (1: 1989) 2:1994
- Grasskamp 1990
Walter Grasskamp: Der unsichtbare Markt. Eine Séance. In: Michel/Spengler 1990, S. 97-113
- Grasskamp 1998
Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe, München 1998
- Grau 2001a
Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Phil. Diss. Univ. Berlin 1999, Berlin 2001
- Grau 2001b
Oliver Grau: Telepräsenz. Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation. In: Gendolla/Schmitz/Schneider/Spangenberg 2001, S. 39-63
- Grauf 1996
Heike Pauline Grauf: Der dreimalgrößte Eulenspiegel. Eine philosophische Hermetik des Narren im Spiegel des Tarot, Freiburg i. Brsg. 1996
- Graw 1993
Isabelle Graw: Beziehungsmuster bei Sigmar Polke. In: Texte zur Kunst, Jg. 3, Nr. 10, 1993, S. 76-89
- Graw 1994a
Isabelle Graw: Eva Hesse, Warum hat die es geschafft? (= Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen, I). In: Artis, Bd. 46, Nr. 3, April/Mai 1994, S. 46-52
- Graw 1994b
Isabelle Graw: Klasse und Masse. Niki de Saint Phalles allgemeine Beliebtheit, (= Warum hat die es geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen, IV). In: Artis, Nr. 46, Nr. 9, Okt./Nov. 1994, S. 24-29
- Graw 1995
Isabelle Graw: Techniken sind Privilegien. In: Texte zur Kunst, Jg. 5, Nr. 17, 1995, S. 128-135
- Graw 1999
Isabelle Graw: 'Nicht böse sein'. Über die mythische Dimension im Werk von Jonathan Meese. In: Meese/Kneihsl 1999, S. 5-10
- Graw 1999
Isabelle Graw: Silberblick. Texte zu Kunst und Politik, Berlin 1999
- Graw 2003
Isabelle Graw: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003
- Gray 1952
Ronald Douglas Gray: Goethe the alchemist. A study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works, Cambridge 1952
- Grèce et al. 2001
Niki de Saint Phalle. Catalogue raisonné 1949-2000, Bearb. Michele Grèce et al., Bd. I: Peintures, tirs, assemblages, reliefs 1949-2000, Bd. II: Textband, Genf 2001
- Greenfeld 1989
Liah Greenfeld: Different world. A sociological study of taste, choice and success in art, Cambridge/London 1989

- Greiner 1988
Ulrich Greiner: Joseph Beuys und seine Interpreten. Sänger des höheren Schwachsinn. Aus Anlaß der Beuys-Ausstellung. Eine Kritik der Kunstkritik. In: DIE ZEIT, Nr. 14, 01. 04. 1988, S. 55
- Griener/Schneemann 1998
Images de l'artiste – Künstlerbilder, [= Colloque du Comité International d'Histoire d'Art, Université de Lausanne, 09.–12. 06. 1994], Hrsg. Pascal Griener/Peter J. Schneemann, Bern et al. 1998
- Grigoteit 1993ab
Ariane Grigoteit: Joseph Beuys. Wasserfarbe auf Papier 1936-1984/85, 2 Bde., Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1991, Frankfurt a. M. 1993
- Grimmelshausen 1981
Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, Vollst. Ausg. nach den ersten Drucken von 1669, Hrsg. Alfred Kelleter, München 6:1981
- Grinten 1963
Franz Joseph van der Grinten: Inhalte. In: Ausst. Kat. Beuys/Kranenburg 1963, o. P.
- Grinten 1969
Franz Joseph van der Grinten: Über Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Joseph Beuys/Basel 1969a, S. 3-8
- Grinten 1984
Franz-Joseph van der Grinten: Beuys, der Mann aus Kleve. In: Merian Niederrhein, Jg. 37, Nr. 5, 1984, S. 48-55
- Grinten 1988
Franz Joseph van der Grinten: Joseph Beuys. Die frühen Jahre. In: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, S. 14-27; wiederabgedr. in: Mennekes 1993, S. 41-80
- Grinten 1990
Franz Joseph van der Grinten: Joseph Beuys, der Niederrhein und Fritz Getlinger. In: Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990, S. 17-20
- Grinten 1991
Franz Joseph van der Grinten: Das Bild als Schrein. Zu den plastischen Bildern von Joseph Beuys. In: Museum und Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst, Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Bearb. Christoph Brockhaus/Gottlieb Leinz, Duisburg 1991, S. 51-52; wiederabgedruckt in: Mennekes 1993, S. 108-112
- Grinten 1993a
Hans van der Grinten: Das Projekt Westmensch und seine Position im Beuys'schen Oeuvre. In: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 51-52
- Grinten 1993b
Hans van der Grinten: Vor 40 Jahren. Die erste Joseph-Beuys-Ausstellung, Kranenburg 1953. In: Schriftenreihe Schloß Moyland, Nr. 4, 1993, S. 17-21
- Grinten 1996
Franz Joseph van der Grinten: Beuys' Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitzmonument. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 199-203
- Grinten/Grinten 1975
Franz Joseph van der Grinten/Hans van der Grinten: Joseph Beuys. Wasserfarben / Waltercolours 1936-1963, Frankfurt a. M. et al. 1975
- Grinten/Mennekes 1985
Franz Joseph van der Grinten/Friedhelm Mennekes: Mythos und Bibel. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1985
- Grisebach 1985a
Lucius Grisebach: Von der 'Kargen Kunst' zum 'Hunger nach Bildern'. In: Ausst. Kat. 1945-1985/Berlin 1985, S. 24-29
- Grisebach 1985b
Lucius Grisebach: "Es wird wieder gemalt!". In: Ausst. Kat. 1945-1985/Berlin 1985, S. 322-329
- Groblewski 1993
Michael Groblewski: '...eine Art Ikonographie im Bilde.' Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur? In: Bättschmann/Groblewski 1993, S. 37-68

- Groener/Kandler 1987
7000 Eichen. Joseph Beuys, Hrsg. Fernando Groener/Rose-Maria Kandler, Köln 1987
- Groetz 2002
Kunst ↔ Musik. Deutscher Punk und New Wave in der Nachbarschaft von Joseph Beuys, Phil. Diss. Univ. Trier 1997, Berlin 2002
- Grohmann 1929
Gerbert Grohmann: Die Pflanze als dreigliedriges Wesen in ihren Wechselbeziehungen zu Erde und Mensch, Stuttgart u.a. 1929
- Grohmann 1948/1975
Gerbert Grohmann: Die Pflanze. Ein Weg zum Verständnis ihres Wesens, Bd. I, Stuttgart (1: 1948) 5:1975
- Grohmann 1951/1968
Gerbert Grohmann: Die Pflanze. Ein Weg zum Verständnis ihres Wesens, Bd. II: Über Blütenpflanzen, Stuttgart (1: 1951) 2:1968
- Grohmann o. J./1945
Gerbert Grohmann: Botanische Beiträge und Erläuterungen zum Verständnis der Vorträge Dr. Rudolf Steiners 'Geisteswissenschaft und Medizin'. Ein Versuch, = Rundbriefe zur systematischen Erarbeitung des anthroposophischen Lehrguts, Hrsg. Maximilian Rebold, Freiburg o. J. (1945)
- Groot 1986
Paul Groot: Alchemy and the Rediscovery of the Human Figure in Recent Art. In: Flash Art, Nr. 126, 1986, S. 42-43
- Groot 1987
Paul Groot: Anselm Kiefer. In: Artforum, Bd. XXV, Nr. 8, April 1987, S. 142-143
- Groot 1988
Paul Groot: Sigmar Polke. Impervious to facile interpretations, Polke wants to reinstate the mystery of the painting. In: Flash Art, Nr. 140, Mai/Juni 1988, S. 66-68
- Groot 1992
Paul Groot: Die achtziger Jahre. Von pathologischer Anatomie, digitalen Arbeiten und Neo-Duchampiana. In: Gohr 1992, S. 192-205
- Grosenick 2001
Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Hrsg. Uta Grosenick, Köln 2001
- Grosskopf 1979
Annegret Grosskopf: Die Axt im Kunstwald. Prophet oder Spinner, Magier oder Scharlatan, an dem Mann mit dem Hut scheiden sich die Geister. In: Stern, Nr. 42, 1979, S. 184ff.
- Grosskopf 1980
Annegret Grosskopf: Fett und Filz im Schneckenhaus. In: Das war 79. Stern-Jahrbuch, Hrsg. Henri Nannen, Hamburg 1980, S. 156-157
- Groys 1992/1999
Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt a. M. (1: München 1992) 1999
- Groys 2000a
Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000
- Groys 2000b
Boris Groys: Programmierte Magie. Kleine Kunstgeschichte der Dateien. In: net.art. Rebellen im Internet, = du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 11, Nov. 2000, S. 36-38
- Groys 2002
Boris Groys: Topologie der Aura. Über Original, Kopie und einen berühmten Begriff von Walter Benjamin. In: Neue Rundschau, Jg. 113, Nr. 4, 2002, S. 84-94
- Gruber 1997
Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne, Hrsg. Bettina Gruber, Opladen 1997
- Grüterich 1977
Marlies Grüterich: Rebecca Horn – Kunst, die nicht allein bleiben will. In: Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 12-22

- Grüterich 1978
Marlies Grüterich: Rebecca Horn – Ikarus bleibt auf der Erde. Symbole und Bilder, die beflügeln und nicht überflügeln. In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1978, S. 7-15
- Guderian 1997
Dieter Guderian: Zahlenmystik und harmonikale Ordnungen. In: Ausst. Kat. Magie-Zahl/Stuttgart 1997, S. 230-236
- Gulat-Wellenburg et al. 1925
Walter von Gulat Wellenburg/Carl von Klinckowstroem/Hans Rosenbusch: Der physikalische Mediumismus, [= Der Okkultismus in Urkunden, Hrsg. Max Dessoir. Bd. 1], Berlin 1925
- Gunning 1995
Tom Gunning: Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny. In: Fugitive Images. From Photography to Video, Hrsg. Patrice Petro, Bloomington/Indianapolis 1995, S. 42-71
- Gysin/Wilson 1982/2001
Brion Gysin/Terry Wilson: Brion Gysin. Here to Go: Planet R-101. London: (1: 1982) 2001
- Haage 1996/2000
Bernhard Dietrich Haage: Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus, Düsseldorf/Zürich (1: 1996) 2: 2000
- Haarmann 1992
Harald Haarmann: Die Gegenwart der Magie. Kulturgeschichtliche und zeitkritische Betrachtungen, Frankfurt a. M./New York 1992
- Haase 1986
Amine Haase: Wunderkammern. In: Kunstforum International, Bd. 85 (=Themenband: Kunst und Wissenschaft), Sept/Okt 1986, S. 147-161
- Haase 2000
Musen Mythen Markt, = Jahrbuch VIII der Frauenbeauftragten der Hochschule der Künste Berlin, Hrsg. Sigrid Haase, Berlin 2000
- Hables Gray/Mentor/Figueroa-Sarriera 1995
The Cyborg Handbook, Hrsg. Chris Hables Gray/t Steven Mentor/Heidi J. Figueroa-Sarriera, New York/London 1995
- Haeckel 1899/1998
Ernst Haeckel: Kunstformen der Natur, Leipzig 1899, Nachdruck München 1998
- Haesli 1984
Hs [= Richard Haesli]: Sigmar Polke – eine Einladung zur Séance? In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 81, 05. 04. 1984, S. 39
- Hafner 1968
German Hafner: Kreta und Hellas, Baden-Baden 1968
- Haftmann 1954-1955/1979-1983
Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, 2 Bde., a= Bd. 1: Eine Entwicklungsgeschichte mit über 500 Künstlerbiographien, München (1: 1954) 6:1979; b= Bd. 2: Eine Bildenzyklopädie mit 1011 Abbildungen, München (1:1955) 4:1983
- Haftmann 1959
Werner Haftmann: Malerei nach 1945. In: Ausst. Kat. documenta II/Kassel 1959, Bd. 2: Malerei, S. 12-19
- Hagen 1999a
Wolfgang Hagen: Der Okkultismus der Avantgarde um 1900. In: Schade/Tholen 1999, S. 338-357
- Hagen 1999b
Wolfgang Hagen: Funken und Scheinbilder. Skizzen zu einer Genealogie der Elektrizität. In: Mehr Licht, Hrsg. VVS Saarbrücken, Berlin 1999, S. 69-117
- Hagen 2001
Wolfgang Hagen: Radio Schreiber. Der 'moderne Spiritismus' und die Sprache der Medien, Weimar 2001
- Hagen 2002
Wolfgang Hagen: Die entwendete Elektrizität. Zur medialen Genealogie des 'modernen Spiritismus'. In: Hahn/Person/Pethes 2002, S. 215-239

- Hahn/Person/Pethes 2002
Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850-1910, Hrsg. Torsten Hahn/Jutta Person/Nicolas Pethes, Frankfurt a. M. 2002
- Hahnemann 1825ff./1955
Samuel [Friedrich Christian] Hahnemann: Reine Arzneimittellehre, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe letzter Hand, 6 Bde. (Dresden u. Leipzig 1825ff.), Ulm 1955
- Hahnemann 1833/1987
Samuel [Friedrich Christian] Hahnemann: Organon der Heilkunst. Aude sapere, Unveränd. Nachdr. d. 5., verb. u. verm. Aufl. Dresden/Leipzig 1833, Heidelberg 1987
- Hahnemann 1955
Samuel [Friedrich Christian] Hahnemann: Organon der Heilkunst, Hrsg. u. Bearb. Wilhelm Schwarzhaupt, Stuttgart 1955
- Haller 2001
Michael Haller [et al.]: Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten, Konstanz (1: 1991) 3:2001
- Hamm 2003
Heinz Hamm: Symbol. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie, Stuttgart/Weimar 2003, S. 805-840
- Handke 1972
Peter Handke: Die 'experimenta 3' der Deutschen Akademie der darstellenden Künste. In: ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt a. M. 1972, S. 102-111
- Hanegraaff 1998
Wouter J. Hanegraaff: The New Age Movement and the Esoteric Tradition. In: Broek/Hanegraaff 1998, S. 359-382
- Haraway 1985/1991/1995
Donna Haraway: The Ironic Dream of a Common Language for Women in the Integrated Circuit: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s or A Socialist Feminist Manifesto for Cyborgs In: Socialist Review, Nr. 80, 1985, S. 65–108; erw. Fassung: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York 1991, S. 149–181; dtsh. Übs.: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technikwissenschaften, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Hrsg. Carmen Hammer/Immanuel Stieß, Frankfurt a. M./New York 1995, S. 33–72
- Harlan 1981
Volker Harlan: Paul Klee und Joseph Beuys. Tafelbild und Wärmeplastik. In: Kunst-Bulletin, Nr. 7/8, 1981, S. 13-24
- Harlan 1986
Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit [Joseph] Beuys, Stuttgart 1986
- Harlan 1991a
Volker Harlan: Parallelprozess. Zur Ikonologie von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 233-243
- Harlan 1991b
Volker Harlan: Verzeichnis der anthroposophischen Bibliothek von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 292-295
- Harlan 2002
Volker Harlan: Das Bild der Pflanze in Wissenschaft und Kunst bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys, Stuttgart/Berlin 2002
- Harlan/Rappmann/Schata 1976/1980
Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg (1: 1976) 2:1980
- Harrison/Wood 1998ab
Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Manifeste, Statements, Interviews, Hrsg. Charles Harrison/Paul Wood, 2 Bde., Bd. I: 1895-1941 (= a), Bd. II: 1940-1991 (= b), Ostfildern-Ruit 1998

- Hartlaub 1917
Gustav Friedrich Hartlaub: Die Kunst und die neue Gnosis. In: Das Kunstblatt, Nr. 1, 1917, S. 166-179
- Hartlaub 1919
Gustav Friedrich Hartlaub: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919
- Hartlaub 1927/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Giorgione und der Mythos der Akademien. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 48, 1927, S. 233-257; wiederabgedruckt in: Hartlaub 1991, S. 92-111
- Hartlaub 1937a/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Arcana Artis. Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. VI, 1937, S. 289-324; wiederabgedr. in: Hartlaub 1991, S. 144-170
- Hartlaub 1937b/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Signa Hermetis. Zwei alte alchemistische Bilderhandschriften. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. IV, 1937, Teil I: S. 93-112, Teil II: S. 144-162; wiederabgedr. in: Hartlaub 1991, S. 112-143
- Hartlaub 1938/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Unsichtbare Kunst. In: Geistige Arbeit, Jg. V, Nr. 23, 05. 12. 1938, S. 1-3; wiederabgedr. in: ders.: Fragen an die Kunst, Stuttgart o. J. [1950], S. 192-201; wiederabgedr. in: Hartlaub 1991, S. 9-13
- Hartlaub 1940/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Albrecht Dürers 'Aberglaube'. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. VII, Nr. 4, 1940, S. 167-196; wiederabgedr. in: Hartlaub 1991, S.195-215
- Hartlaub 1947
Gustav Friedrich Hartlaub: Alchemisten und Rosenkreuzer. Sittenbilder von Petrarca bis Balzac, von Breughel bis Kubin, Willsbach/Heidelberg 1947
- Hartlaub 1951
Gustav Friedrich Hartlaub: Das Unerklärliche. Studien zu Magischen Weltbild, Stuttgart 1951
- Hartlaub 1951/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Magismus als Macht im Kunstschaffen. In: Hartlaub 1951, S. 109-134; wiederabgedruckt in: Hartlaub 1991, S. 25-34
- Hartlaub 1954/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: 'Paracelsisches' in der Kunst der Paracelsus-Zeit. In: Nova Acta Paracelsica, Einsiedeln 1954, S. 132-164; wiederabgedruckt in: Hartlaub 1991, S. 259-274
- Hartlaub 1954-1955/1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Chymische Märchen. Naturphilosophische Sinnbilder aus einer alchemistischen Prunkhandschrift der deutschen Renaissance, in: Die BASF, Nr. 2, 1954, S. 47-51 u. S. 103-107 sowie Nr. 3, 1955, S. 4-9; zus. publ. als Sonderdruck o. O. [Ludwigshafen] 1955; wiederabgedruckt in: Hartlaub 1991, S. 247-258
- Hartlaub 1959
Gustav Friedrich Hartlaub: Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie, München 1959
- Hartlaub 1991
Gustav Friedrich Hartlaub: Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze, Hrsg. Norbert Miller, Hamburg/Zürich 1991
- Hartmann 1885
Eduard von Hartmann: Der Spiritismus, Leipzig/Berlin 1885
- Hartmann 1996/1999
Frank Hartmann: Cyber Philosophy. Medientheoretische Auslotungen, Wien (1: 1996) 2:1999
- Hartmann 2000
Frank Hartmann: Medienphilosophie, Wien 2000
- Hattendorff 1998
Claudia Hattendorff: Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert, Phil. Diss. Univ. Hamburg 1995, Berlin 1998

- Haug 1971
Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt a. M. 1971
- Haug/Schneider-Lastin 2000
Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte, Hrsg. Walter Haug/Wolfam Schneider-Lastin, Tübingen 2000
- Hauptenthal 1993
Uwe Hauptenthal: Der Phönix als Sinnbild einer existentiellen renovatio. Zu einem bevorzugten Motiv nach 1945. In: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Hrsg. Christa Lichtenstern, = Marburger Jahrbuch, Bd. XXIII, 1993, 105-123
- Haupt/Stadler 2006
Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Hrsg. Sabine Haupt/Ulrich Stadler, Zürich/Wien 2006 [Publ. i. Vb.]
- Hauschka 1942
Rudolf Hauschka: Substanzlehre. Zum Verständnis der Physik, der Chemie und der therapeutischen Wirkung der Stoffe, Frankfurt a. M. 1942
- Hauschka 1965/1974
Rudolf Hauschka: Heilmittellehre. Ein Beitrag zu einer zeitgemässen Heilmittelerkenntnis, Frankfurt a. M. (1: 1965) 1974
- Hauser 1973/1988
Arnold Hauser: Kunst und Gesellschaft, München (1: 1973) 1988
- Hauser 1974/1983
Arnold Hauser: Soziologie der Kunst, München (1: 1974) 1983
- Hauser 1997
Stephan E. Hauser: Kurt Seligmann. 1900-1962. Leben und Werk, Basel 1997
- Haverkamp 1983/1996
Theorie der Metapher, Hrsg. Anselm Haverkamp, Darmstadt (1: 1983) 2:1996
- Haverkamp 1998
Die paradoxe Metapher, Hrsg. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 1998
- Haxthausen 1989
Charles W. Haxthausen: Kiefer in America. Reflections on a Retrospective. In: Kunstchronik, Jg. 42, Nr. 1, Jan. 1989, S. 1-16
- Haxthausen 1991
Charles W. Haxthausen: Sigmar Polke retrospektive. In: The Burlington Magazine, Bd. CXXXIII, Nr. 1060, Juli 1991, S. 482-483
- Haxthausen 1993/1997
Charles W. Haxthausen: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner (al)chemi(sti)schen Umwandelbarkeit. Malerei und Photographie bei Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Photographie/Köln 1993b, S. 76-90; geringfügig überarb. Fassung in: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 185-202
- Haynes 1994
Roslynn D. Haynes: From Faust to Strangelove. Representations of the scientist in Western literature, Baltimore u.a. 1994
- Healey 1994
Jane Frances Healey: Painting Pollock. The Creation of a Cultural Hero in Post-World War II America, Phil. Diss. Univ. Minneapolis, Minneapolis 1994
- Heartney 1989
Eleanor Heartney: The Whole Earth Show. Part II. In: Art in America, Bd. 77, Nr. 7, 1989, S. 90-97
- Heartney 2003
Eleonor Heartney: Dream Machine. Asian philosophies meet Hollywood obsessions in Mariko Mori's high-tech meditation pod, recently on view in New York. In: Art in America, Bd. 91, Nr. 9, Sept. 2003, S. 52-53
- Hecht 1989
Axel Hecht: Chronik in Blei. In: Art, Nr. 9, 1989

- Heckmann 1982
Heribert Heckmann: Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung, Frankfurt a. M. 1982
- Heerich/Mennekes 1985
Friedhelm Mennekes: Gespräch mit Erwin Heerich. In: Grinten/Mennekes 1985, S. 52-59
- Heffernan 1988
Thomas J. Heffernan: Sacred Biography. Saints and their Biographers in the Middle Ages, New York/Oxford 1988
- Hegewisch/Klüser 1991
Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Hrsg. Katharina Hegewisch/Bernd Klüser, Frankfurt a. M. /Leipzig 1991
- Heid 2000
Klaus Heid: Heilkunst. Risiken und Nebenwirkungen des Kunstbetriebs. Vademecum zur Pathologie des Kunstbetriebs, mit einem Verzeichnis der häufigsten Kunstbeschwerden und 35 bebilderten Portraits einheimischer Heilkunstpflanzen, Berlin 2000
- Heid/John 2003
Transfer. Kunst, Wirtschaft, Wissenschaft, Hrsg. Klaus Heid/Rüdiger John, Stuttgart 2003
- Heideloff 1844
[Ritter] Carl Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefaßte geschichtliche Darstellung mit Urkunden und anderen Beilagen, so wie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten als Vorläufer der Grundzüge der altdeutschen Baukunst, Nürnberg 1844
- Hein 1982
Peter Ulrich Hein: Der Künstler als Sozialtherapeut. Kunst als ideelle Dienstleistung in der entwickelten Industriegesellschaft, Frankfurt a. M./New York 1982
- Hein 1992
Peter Ulrich Hein: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek b. Hamburg 1992
- Heindel 1909/1947/1973
Max Heindel: The Rosicrucian Cosmo-Conception. Or: Mystic Cristianity. An Elementary Treatise Upon Man's Past Evolution, Present Constitution And Future Developement, Oceanside/Cf. 1909; frz. Übs.: La Cosmogonie Rose-Croix, ou Christianisme Mystique. Traité élémentaire sur l'évolution passée de l'homme, sa constitution présente et son développement futur, Paris 1947; dtsch. Übs.: Die Weltanschauung der Rosenkreuzer. Das esoterische Christentum der Zukunft, Darmstadt 1973
- Heindel 1910/1963
Max Heindel: Rosicrucian Philosophy in questions and answers, Chicago 1910; dtsch. Übs.: Rosenkreuzer Philosophie in Frage und Antwort, Darmstadt/Zürich 1963
- Heindel 1965
Max Heindel: Freimaurerei und Katholizismus. Eine Auslegung der diesen beiden großen Institutionen zugrunde liegenden kosmischen Tatsachen, wie sie sich durch okkulte Forschungen ergeben haben, Darmstadt 1965
- Heindel 1966
Max Heindel: Die Rosenkreuzer-Mysterien. Ein Grundriss ihrer Geheimlehren, Darmstadt 1966
- Heinekamp/Mettler 1978
Magia naturalis und die Entstehung der modernen Naturwissenschaften [= Symposion der Leibniz-Gesellschaft, Hannover, 14.-15. 11. 1975], Hrsg. Albert Heinekamp/Dieter Mettler, Wiesbaden 1978
- Heinich 1988
Nathalie Heinich: Artistes dans la fiction. Quatre générations. In: Griener/Schneemann 1998, S. 205-220
- Heinich 1990
Nathalie Heinich: De l'apparition de de l'artiste à l'invention des 'beaux-arts'. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, Bd. XXXVII, Jan.-März 1990, S. 3-35

- Heinich 1993
Nathalie Heinich: Martyriologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute. In: Nillès 1993a, S. 193-213
- Heinich 2004
Angelika Heinich: Im Patio wartet eine Welle aus Stahl. Zeitgenössisches im neuen Pariser Firmensitz von LVMH. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 13. 06. 2004, S. 63
- Heinrichs 1989a
Klaus Heinrichs: Fenster zur Welt. Positionen der Moderne, Frankfurt a. M. 1989
- Heinrichs 1989b
Klaus Heinrichs: Das neue Interesse an Wilden oder Vom Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Heinrichs 1989a, S. 184-204
- Heinze 1995
Thomas Heinze: Qualitative Sozialforschung. Erfahrungen, Probleme und Perspektiven, Opladen 3:1995
- Heiser 1998
Jörg Heiser: Untidy Minds. Jörg Heiser on the crowded rooms of Jonathan Meese, Dieter Roth and Jason Rhoades. In: Frieze, Nr. 43, Dez. 1998, S. 72- 76
- Held 1999
Die Kunst der Banken. Gemeinsinn durch Privatisierung?, Hrsg. Jutta Held, Osnabrück 1999
- Heller 1984
Martin Heller: Schamanismus und Gegenwartskunst. Vom Schillern fremder Federn. in: Kunst-Nachrichten, Nr. 1, 1984, S. 10-20
- Heller/Maegerle 1995
Friedrich Paul Heller/Anton Maegerle: Thule. Vom völkischen Okkultismus bis zur Neuen Rechten, Stuttgart 1995
- Hellmold et al. 2003
Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, Hrsg. Martin Hellmold/ Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora, München 2003
- Helms 1974
Dieter Helms: Der Überbeuys. Zur Wirkung der Beuys-Literatur. In: Kunst und Unterricht, Nr. 27, 1974, S. 37-41
- Hemken 2002
Kai-Uwe Hemken: Die Ordnung der elektrischen Impulse. Kunsthistorische Betrachtungen zum Video-Licht. In: Engell et al. 2002, S. 187-199
- Hemleben 1963
Johannes Hemleben: Rudolf Steiner, Reinbek b. Hamburg 1963
- Hemleben 1965
Johannes Hemleben: Rudolf Steiner und Ernst Haeckel, Stuttgart 1965
- Henderson 1983
Linda Dalrymple Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton, 1983
- Henderson 1987
Mysticism and Occultism in Modern Art, Hrsg. Linda Dalrymple Henderson, = Art Journal, Bd. 46, Nr. 1, Frühjahr 1987
- Hendricks 1988
Jon Hendricks: Fluxus. Kleines Sommerfest / Neo-Dada in der Musik / Fluxus internationale Festspiele Neuester Musik / Festum Fluxorum Fluxus. In: Ausst. Kat. Stationen-Moderne/Berlin 1988, S. 493-498
- Hentschel 1991
Martin Hentschel: Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986, Phil. Diss. Univ. Bochum, Bochum 1991
- Hentschel 1993
Martin Hentschel: Die vorbehaltliche Energie. Zu Sigmar Polkes frühen Arbeiten. In: Sigmar Polke. Gemeinschaftswerk Aufschwung Ost, Ausst. Kat. Galerie Bruno Brunnet Fine Arts/Berlin, Berlin 1993, o. P.

- Hentschel 1995
Martin Hentschel: Im Universum der Transparenz. Sigmar Polkes *Laterna Magica*. In: Ausst. Kat. Polke/Frankfurt 1995, S. 9-51
- Hentschel 1997
Martin Hentschel: Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes. In: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1997, S. 41-95
- Hentschel 2000
Martin Hentschel: Drucksachen oder die Kunst der Kommunikation. Sigmar Polkes Editionen 1963-2000. In: Becker/Osten 2000, S. 361-398
- Hentschel 2001
Martin Hentschel: Tauschgeschäft der Bilder – Zirkulation der Substanzen. Sigmar Polkes Universalwissenschaft der Malerei. In: Ausst. Kat. Warhol-Polke-Richter/Zürich 2001, S. 73-80
- Herberts 1989
Modulation und Patina. Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause 1937-1944, Hrsg. Kurt Herberts, Stuttgart 1989
- Herbstreuth 1994
Peter Herbstreuth: Sigmar Polke. In: artelier. Magazine of International Art, Nr. 10. Aug. 1994, S. 3-20
- Herder 1793/1968
Johann Gottfried Herder: Gespräch über eine unsichtbar-sichtbare Gesellschaft. In: Lessing 1778/1968, S. 59-73
- Hermbsstaedt 1824
Sigismund [a.: Siegesmund] F[riedrich] Hermbsstaedt: Chemische Grundsätze der Kunst alle Arten harte und weiche Seife zu fabriciren; oder Anleitung zur rationellen Kenntniss und Ausübung der Kunst Seife zu sieden, für denkende Seifensieder, um ihr Gewerbe gründlich kennen und ausüben zu lernen; so wie für Hauswirthinnen, die ihren Bedarf an Seife selbst anfertigen wollen, Berlin 1824
- Herold 2001a
Jörg Herold. Heldenfriedhof, Portfolio zur gleichn. Ausstellung, Hrsg. Galerie EIGEN+ART, Berlin 2001
- Herold 2001b
Jörg Herold: 16. 03. 1944 – Heldenfriedhof. Eine kurze Geschichte aus dem Leben des Josef B., Berlin 2001
- Herrmann 1968
Rolf-Dieter Herrmann: Über das gesellschaftliche Sein des Künstlers. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 13, Nr. 2, 1968, S. 113-139
- Herrmann 1971
Rolf-Dieter Herrmann: Der Künstler in der modernen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1971
- Herzogenrath 1973
Selbstdarstellung. Künstler über sich, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973
- Herzogenrath 1976
Wulf Herzogenrath: Video Art in West Germany. From reproduction to medium of conscious creativity. In: Studio International, Bd. 191, Nr. 981, Mai/Juni 1976, S. 217-222
- Herzogenrath 1982
Videokunst in Deutschland. 1963-1982, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1982 [= zugl. Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein/Köln, 1982]
- Herzogenrath 1985
Wulf Herzogenrath: Ulay und Marina Abramović. Die 'Lebenden Bilder'. In: Artefactum, Bd. 3, Nr. 13, 1985, S. 8-13
- Herzogenrath 1986
Wulf Herzogenrath: Fotografie und Malerei bei Sigmar Polke. In: Fotokritik, Nr. 21/22, 1986, S. 23-25
- Herzogenrath 1992
Wulf Herzogenrath: 'Warum wir Männer die Technik so lieben' – und gleichzeitig der Hinweis, das dies Frauen ebenso tun. Anmerkungen zu den frühen Videoarbeiten von Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn und Friederike Pezold. In: Ausst. Kat. Profession-Tradition/Berlin 1992, S. 193-200

- Herzogenrath et al. 1997
TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879, Hrsg. Wulf Herzogenrath/Thomas W. Gaethgens/Sven Thomas/Peter Hoenisch, Amsterdam/Dresden 1997
- Hettig 1989
Frank-Alexander Hettig: Ulay/Marina Abramović. In: Das Kunstwerk, Bd. 42, Nr. 4, 1989, S. 64-65
- Heubach 1976
Friedrich Wolfram Heubach: Sigmar Polke. Frühe Einflüsse, späte Folgen, oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen. In: Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, S. 127-134
- Heuermann 1994ab
Hartmut Heuermann: Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur, München 1994 [= a]; gekürzte Fassung u. d. T.: Medienkultur und Mythen. Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne, Reinbek b. Hamburg 1994 [= b]
- Heusinger 1970
Lutz Heusinger: Kritische Aspekte zum Kult des Kunstwerks. In: Kunstgeschichte zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Hrsg. Martin Warnke, Gütersloh 1970, S. 117-127
- Heusinger von Waldegg 1989
Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989
- Heynen 1980
Pieter Heynen: Joseph Beuys. 'Ik ben de haas'. Diermotieven in het werk van Joseph Beuys, in: Museumjournaal, Bd. XXV, Nr. 4, 1980, S. 137-143
- Hick 1999
Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999
- Hildebrandt 1928
Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin. Mit 337 Abbildungen nach Frauenarbeiten bildender Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart, Berlin 1928
- Hill 1975
Christopher R. Hill: The iconography of the laboratory. In: Ambix, Bd. 22, 1975, S. 102-110
- Hills 1992
Patricia Hills: Warhol, Beuys, and curatorial interventions. In: Art New England, Nr. 13, Feb./März 1992, S. 24-32
- Hochholzer 1992
Andreas Hochholzer: Evasionen – Wege der Kunst. Kunst und Leben bei Wl. Solowjew und J. Beuys. Eine Studie zum erweiterten Kunstbegriff in der Moderne, Phil. Diss. Univ. Eichstätt 1991, Würzburg 1992
- Hocke 1957
Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manie und Manier in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart, Reinbek b. Hamburg 1957
- Hocke 1959
Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte, Reinbek b. Hamburg 1959
- Hocke 1974
Gustav René Hocke: Verzweiflung und Zuversicht. Zur Kunst und Literatur am Ende unseres Jahrhunderts, München 1974
- Hoffmann 1995
Justin Hoffman: Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, Phil. Diss. Univ. München 1992, München 1995
- Hoffmann/Junker 1982
Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt, Hrsg. Detlef Hoffmann/Almut Junker, Berlin 1982
- Hoffmann/Osten 1999
Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie, Hrsg. Justin Hoffmann/Marion von Osten, Berlin 1999

- Hoffmann-Curtius/Wenk 1997
Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Hrsg. Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk, Marburg 1997
- Hofmann 1966/1987
Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart (1: 1966) 3:1987
- Hofmann 1972/1980
Werner Hofmann: Magisches in der modernen Kunst – Grenzen und Entgrenzung. In: Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, S. 526-532; wiederabgedruckt in: Hofmann 1980, S. 62-81
- Hofmann 1980
Werner Hofmann: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2:1980
- Hofmann 1982/1989
Werner Hofmann: Der Künstler als Kunstwerk. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Bd. I, 1982, S. 50ff.; wiederabgedruckt in: ders.: Anhaltspunkte. Studien zu Kunst und Kunsttheorie, Frankfurt a. M. 1989, S. 91-106
- Hofmann/Syamken/Warnke 1980
Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980
- Hofmeister 1995
Sabine Hofmeister: Der beabsichtigte Zufall und die gewollten Veränderungen im malerischen Werk Sigmar Polkes. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. IX, Nr. 1, 1995, S. 50-77
- Hofstätter 1965/1975
Hans H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln (1: 1965) 3:1975
- Hofstätter 1980
Hans H. Hofstätter: Malerei und Graphik der Gegenwart, = Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen, Bd. 49, Baden-Baden 2:1980
- Hohlfeldt 1994
Marion Hohlfeldt: Avant-propos [zum kommentierten 'Lebenslauf Werklauf']. In: Ausst. Kat. Beuys/Paris 1994, S. 241
- Hohmeyer 1979
Jürgen Hohmeyer: Joseph Beuys – Ein Grüner im Museum. In: Der Spiegel, Jg. 33, Nr. 45, 05. 11. 1979, S. 250-265
- Hohmeyer 1982a
Jürgen Hohmeyer: Der Zeitgeist weht durch den Palazzo. In: Der Spiegel, Jg. 36, Nr. 41, 11. 10. 1982, S. 241-244
- Hohmeyer 1982b/1984
Jürgen Hohmeyer: Die Alchimie der giftigen Bilder. Über den Maler Sigmar Polke. In: Der Spiegel, Jg. 36, Nr. 49, 06. 12. 1982, S. 220-224; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 89-90
- Hohmeyer 2003
Jürgen Hohmeyer: 'Ich bin Anarchist'. Polke exklusiv. Atelierbesuch beim erfolgreichsten Maler der Welt. in: Art, Nr. 9, Sept. 2003, S. 22-37
- Holert 1994
Tom Holert: Too Much, Too Young? Barneys Raum. In: Texte zur Kunst, Jg. 4, Nr. 13, März 1994, S. 102-111
- Holert 1997
Tom Holert: Arsen und Spitzenhäubchen. Vorschläge zu Sigmar Polke. In: Texte zur Kunst, Jg. 7, Nr. 27, 1997, S. 78-87
- Holert 1998
Tom Holert: Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1995, München 1998
- Holert 1999
Tom Holert: La ruine du génie. Rêves et traumatismes d'artistes dans le cinéma americaine des années 1940. In: Waschek 1999, S. 271-293

- Holert 2002
Tom Holert: Band of Outsiders. The Art of Kai Althoff. In: Artforum, Bd. XLI, Nr. 2, Okt. 2002, S. 124-129
- Holländer 1994
Hans H. Holländer: Die andere Seite der Moderne. In: Grenzenlose Phantasie. Etüden zu einer europäischen Kultur seit 1900, Hrsg. Gerda Breuer, Giessen 1994, S. 72-87
- Holländer 2000a
Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Hrsg. Hans H. Holländer, Berlin 2000
- Holländer 2000b
Hans H. Holländer: Mundus Subterraneus, das Sublime und das Labyrinth der Zeit. In: Holländer 2000a, S. 483-506
- Holz 1967/1972
Hans Heinz Holz: Ideologiekritische Bemerkungen zur Fetisch-Form. In: Ausst. Kat. Fetisch-Formen/Leverkusen 1967, o. P.; wiederabgedruckt u. d. Titel: Fetisch-Formen, in: Holz 1972, S. 124-139
- Holz 1972
Hans Heinz Holz: Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied/Berlin 1972
- Holz 1972/1973
Hans Heinz Holz: Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens. In: Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972, Abt. 1.1-1.86; Nachdruck als Studienbroschüre: Bremen 1973
- Honisch/Haedecke 1983
Dieter Honisch: Uecker, Wvz.: Bearb. Marion Haedecke, Stuttgart 1983
- Honnet 1982
Klaus Honnet: Der neue Manierismus. Das Panorama des Zeitgeists. In: Kunstforum International, Bd. 56, (= Themenband: Zeitgeist), Dez. 1982, S. 31-36
- Honnet 1984
Klaus Honnet: Sigmar Polke. Malerei als Abenteuer oder Kunst und Leben. In: Kunstforum International, Bd. 71/72, (= Themenband: Pläne, Projekte, Perspektiven), April/Mai 1984, S. 133-151
- Hoormann 2003
Anne Hoormann: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003
- Hopfengart 1989
Christine Hopfengart: Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebhaber. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960, Phil. Diss. Univ. Köln, Mainz 1989
- Hörbiger/Vauth 1913
[Hanns] Hörbigers Glazial-Kosmogonie: Eine neue Entwicklungsgeschichte des Weltalls und des Sonnensystems; auf Grund der Erkenntnisse des Widerstreites eines kosmischen Neptunismus mit einem ebenso universellen Plutonismus, nach den neuesten Ergebnissen sämtlicher exakter Forschungszweige bearbeitet, mit eigenen Erfahrungen gestützt und herausgegeben von Ph[ilipp] Fauth, Leipzig 1913
- Hörisch 2001
Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt a. M. 2001
- Horn 1975
Rebecca Horn: Dialogo della Vedova Paradisica/Dialogues of the Paradise Widow, Genua 1975
- Horn 1993
Rebecca Horn: La Lune Rebelle, Ostfildern 1993
- Horn 2002
Jakobs Traum. Zur Bedeutung der Zwischenwelt in der Tradition des Platonismus. Vorträge eines fachübergreifenden Kolloquiums am Seminar für Klassische Philologie der Universität Mannheim, Hrsg. Hans-Jürgen Horn, St. Katharinen 2002
- Horn et al. 1991
Rebecca Horn/Martin Mosebach: Rebecca Horn. Buster's Bedroom. A Filmbook, Bearb. Bice Curiger, Zürich et al. 1991

- Horn/Benkö/Körper 1999
Jochen Benkö/Sebastian Körper: Vielfalt statt Verengung. Interview mit Rebecca Horn. In: Zeitschrift für KulturAustausch, Nr. 2, 1999, S. 13-15
- Horn/Celant 1993
Rebecca Horn im Gespräch mit Germano Celant (= Die Bastille Interviews I, Paris 1993). In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 23-31
- Horn/Davvetas 1991
Demosthenes Davvetas: Rebecca Horn (Interview). In: Galleries Magazine, Nr. 43, 1991, S. 92-99
- Horn/Durand 1993
Rebecca Horn. Danger imminent. Interview par Régis Durand. In: ARTpress, Nr. 181, Juni 1993, S. 10-16
- Horn/Enright 1991
Fierce Vulnerabilities. Rebecca Horn in conversation with Robert Enright. In: Border Crossings, Bd. 10, Nr. 4, 1991, S. 13-24
- Horn/Haenlein 1997
Carl Haenlein: Ein Gespräch mit Rebecca Horn. In: Ausst. Kat. Horn/Hannover 1997, S. 15-19
- Horn/Morgan 1993
Rebecca Horn im Gespräch mit Stuart Morgan (= Die Bastille Interviews II, Paris 1993). In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 33-38
- Horn/Morgan 1994
Round the Horn. Rebecca Horn interviewed by Stuart Morgan. In: Frieze, Nr. 18, Sept./Oct. 1994, S. 52-57
- Huber 1989
Thomas Huber: Wie das Kapital in Seife umgeschmolzen wird. In: Schmidt-Wulffen 1989, S. 192-203 [wiederabgedr. in: Huber 1992b, S. 233-239]
- Huber 1990
Thomas Huber: Die Bibliothek, Hrsg. Kunstverein München, München 1990 [= Ausst. Kat. Kunstverein München 1990]
- Huber 1992a
Thomas Huber: Der Duft des Geldes. Die Bank. Eine Wertvorstellung, Darmstadt 1992 [= zug. Ausst. Kat. Centraal Museum Utrecht et al., 1992]
- Huber 1992b
Thomas Huber: Das Bild. Texte 1980-1992, Hrsg. Carl Haenlein, Hannover 1992
- Huber 1992c
Thomas Huber: Die Bank. Eine Wertvorstellung. Schriftliche Niederlegung einer Rede zur ästhetischen Ökonomie, Darmstadt 1992
- Huber 1992d
Thomas Huber: Die Bank. Eine Wertvorstellung, Düsseldorf 1992 [= Portfolio, Ed. Achenbach]
- Huber 1993
Eva Huber: Joseph Beuys → >> Hauptstrom >> und Fettraum. Musik: Henning Christiansen. Ein Lehrstück für die Sinne, Darmstadt 1993
- Huber 1994
Thomas Huber: Ideale Bildtemperatur, Darmstadt 1994 [= Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig, 1994]
- Huber 1996a
Eva Huber: Der kontrollierte Körper. Zur Präsenz gestischer Ikonographie im Werk von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 95-102
- Huber 1996b
Eva Huber: Vom Nachleben der Bilder. Zur Aktualität kultureller Erinnerung in Joseph Beuys' Aktionsgestik. In: Protomodern. Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart, Hrsg. Carola Wilmes/Dietrich Mathy, Bielefeld 1996, S. 177-196
- Huber 2002
Hans-Dieter Huber: Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler? In: Huber/Locher 2002, S. 225-228

- Huber/Braun 1999
Thomas Huber – 'Ich bin der Hausmeister des Bildraums'. Ein Gespräch von Alexander Braun (Sept. 1999). In: Kunstforum International, Bd. 149, (= Themenband: Das Schicksal des Geldes), Jan.-März 2000, S. 260-273
- Huber/Locher/Schulte 2002
Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Hrsg. Hans-Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte, Ostfildern-Ruit 2002
- Hübl 1986
Michael Hübl: Wo Kunst und Wissenschaft ein Thema sind, darf die Alchemie nicht fehlen. In: Kunstforum International, Bd. 85 (= Themenband: Kunst und Wissenschaft), Sept/Okt 1986, S. 141-146
- Hübl 1999a
Michael Hübl: Mit Chanel und Nonchalance. Sylvie Fleury. In: Kunstforum International, Bd. 144, (= Themenband: Dialog und Infiltration), März-April 1999, S. 384-385
- Hübl 1999b
Michael Hübl: Offene Kriegsspuren. Die Biennale di Venezia zwischen 'Opera Aperta' und smarterer Militäroperation. In: Kunstforum International, Bd. 147, (= Themenband: Szeemanns Apertutto), Sept.-Nov. 1999, S. 50-59
- Hübl 2001
Michael Hübl: Ruhmeshalle oder Künstlerfalle? 'Preis der Nationalgalerie für junge Kunst'. In: Kunstforum International, Bd. 153, (= Themenband: Choreographie der Gewalt), Jan.-März 2001, S. 306-309
- Huemer 1999
Markus Huemer: Vom Maler zum Alchemisten. Sigmar Polke. In: Parnass, Nr. 3, Sept./Okt. 1999, S. 132-134
- Huemer 2003
Markus Huemer: Der Himmel ist nur einen Schritt entfernt. In: Drühl/Richard 2003a, S. 136-149 [wiederabgedr. in: Schaschl-Cooper 2003a, S. 69-73]
- Huemer/Frangenberg 1999
Markus Huemer. 'Noch einmal: Was heißt Medienkunst?'. Ein Gespräch mit Frank Frangenberg. In: Kunstforum Internatioal, Bd. 145 (= Themenband: Künstler als Gärtner, Mai-Juni 1999, S. 278-285
- Huffman 1998
William A. Huffman: Robert Fludd and the end of the Renaissance, London 1998
- Hughes 1979
Robert Hughes: The Noise of Beuys. At New York's Guggenheim, the Guru of Düsseldorf. In: Time Magazine, 12. November 1979, S. 50-51
- Hughes 1981
Robert Hughes: The Shock of the New, New York 1981; dtsh.: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs, Düsseldorf et al. 1981
- Hughes 1983
Robert Hughes: German Expressionism Lives. In: Time Magazine, 08. 08. 1983, S. 50-51
- Hughes 1987
Robert Hughes: Germany's Master in The Making. In: Time Magazine, Bd. 130, Nr. 25, 21. 12. 1987, S. 72-73
- Hughes 1993
Robert Hughes: Mechanics Illustrated. In: Time Magazine, 27. 09. 1993, S. 56-59
- Hühn/Richter 1994
Petra Richter: Gespräch mit Gerda Hühn (18. 05. 1994). In: Richter 2000, S. 281-286
- Hutchison 1981/1989
Michael Hutchison: Megabrain. New Tools and Techniques for Brain Growth and Mind Expansion, New York (1: 1981) 1986; dtsh. Übs.: Megabrain. Geist und Maschine, Basel 1989
- Hutin 1954
Serge Hutin: L'Art et l'Alchimie. In: Revue Métapsychique, Nr. 1, 1954, S. 55-59
- Hutin 1966/1996
Serge Hutin: Les sociétés secrètes d'hier à aujourd'hui, Paris (1: 1966) 12:1996

- Huxley 1954/1981
Aldous Huxley: *The doors of perception*, New York 1954; dtsh. Übs.: *Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Erfahrungen mit Meskalin*, München 1:1954; spätere Ausg. u. d. T.: *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle*, München 10:1981
- Huysen 1989
Andreas Huysen: *Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth*. In: *October*, Nr. 48, 1989, S. 25-45
- Huysen 1992
Andreas Huysen: *Kiefer in Berlin*. In: *October*, Nr. 62, 1992, S. 84-101
- Hyde 1998
Lewis Hyde: *Trickster Makes This World. Mischief, Myth, and Art*, New York 1998
- Hyman 1997
James Hyman: *Anselm Kiefer as Printmaker. A Catalogue*. In: *Print Quarterly*, Bd. XIV, Nr. 1, März 1997, S. 42-67
- Ibsen 1867/1994
Henrik Ibsen: *Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. Ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert*, dtsh. Fassung von Peter Stein, Frankfurt a. M. 1994
- Iden 1979
Peter Iden: *Am Ende der modernen Kunst. Die große Retrospektive auf das Werk von Joseph Beuys im New Yorker Guggenheim-Museum*. In: *Frankfurter Rundschau*, 01. 11. 1979
- Iles 1995
Chrissie Iles: *Cleaning the Mirror*. In: *Ausst. Kat. Abramović/Oxford 1995*, S. 21-41
- Immendorff 1973
Jörg Immendorff: *Hier und jetzt. Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst Du, Kunstschaffender?*, Köln/New York 1973
- Immendorff 1973/1974
Jörg Immendorff: *An die 'parteilosen' Künstlerkollegen*. In: *Kunstforum International*, Bd. 8/9, 1973/1974, S. 162-177
- Immendorff/Gohr/Kort 1995
Sigfried Gohr/Pamela Kort: *Interview with Jörg Immendorff (Mai 1994)*. In: *Ausst. Kat. Immendorff/London 1995*, S. 112-126
- Immendorff/Kort 1993
Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort, = *Kunst heute* Nr. 11, Hrsg. Wilfried Dickhoff, Köln 1993
- Immendorff/Richter 1994
Petra Richter: *Gespräch mit Jörg Immendorff (21. 10. 1994)*. In: *Richter 2000*, S. 286-289
- Inboden 1986
Gudrun Inboden: *Exodus aus der historischen Zeit*. In: *Ausst. Kat. Kiefer/Köln 1986*, S. 5-20
- Inboden 1989
Gudrun Inboden: *Joseph Beuys. Nachtrag zum Katalog 'Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts'* (Staatsgalerie Stuttgart 1982/1984), Stuttgart 1989
- interarchive 2002
interarchive. *Archivarische Praktiken und Handlungsräume in der Kunst*, Hrsg. Beatrice von Bismarck/Hans-Peter Feldmann/Hans Ulrich Obrist/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig, Köln 2002
- Ivanceanu/Schweikhardt 1997
Vintila Ivanceanu/Josef Schweikhardt: *ZeroKörper. Der abgeschaffte Mensch*, Wien 1997
- Jaffé 1965
Hans L. C. Jaffé: *De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*, Bauwelt Fundamente Bd. VII, Frankfurt/Berlin 1965
- Jahn 1989
Wolf Jahn: *Die Kunst von Gilbert & George oder eine Ästhetik der Existenz*, München 1989
- Jahraus 2001
Oliver Jahraus: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, München 2001

- Jahresring 1989
Kunstvermarktung, Kunstvermittlung. Biennale Venedig, der deutsche Pavillon 1948-1988, = Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst, Hrsg. Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V., Bd. 36, München 1989
- Janecke 1995
Christian Janecke: Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Phil. Diss. Univ. Saarbrücken 1993, Nürnberg 1995
- Janecke 2004
Performance und Bild. Performance als Bild, Hrsg. Christian Janecke, Berlin 2004
- Jankowski 1998
Christian Jankowski: Mein erstes Buch, Frankfurt a. M. 1998 [zugl. Ausst. Kat. Portikus/Frankfurt 1998]
- Jankowski 1999
Christian Jankowski: Let's Get Physical/Digital. In: netz.kunst, Jahrbuch des Institutes für Moderne Kunst Nürnberg '98/'99, Hrsg. Institut f. Moderne Kunst/Nürnberg i. Za. mit Verena Kuni, Nürnberg 1999, S. 174-183
- Jankowski 2004
Christian Jankowski. Magic Circle, Hrsg. Christoph Keller, Frankfurt a. M. 2004
- Jankowski/Steiner 1998
Barbara Steiner: Interview mit Christian Jankowski. In: Ausst. Kat. Enter/Luzern 1998, S. 29-31
- Janner 1876
Ferdinand Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876
- Jannidis et al. 1999
Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Hrsg. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Tübingen 1999
- Jannidis et al. 2000
Texte zur Theorie der Autorschaft, Hrsg. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193
- Janssen 1986
Hans Janssen: Onzichtbare uitstraling. Notities bij werk van Anselm Kiefer. In: Museumjournaal, Nr. 5, 1986, S. 266-275
- Jappe 1971
Georg Jappe: A Joseph Beuys Primer. In: Studio International, Bd. 183, Nr. 936, 1971, S. 65-69
- Jappe 1976
Georg Jappe: Performance in Germany. An Introduction. In: Studio International, Bd. 192, Nr. 982, Juli/Aug. 1976, S. 59-61
- Jappe 1979
Georg Jappe: Die Unfähigkeit zu Verdrängen. Schlüsselerlebnisse bei Künstlern. In: Kunstjahrbuch, 1979, S. 139-144
- Jappe 1982
Georg Jappe: Nullprozentiges Goldwasser. In: Kunstforum International, Bd. 53/54, (= Themenband: documenta 7. Ein Rundgang), Nr. 7-8, Sept./Okt. 1982, S. 26-29
- Jappe 1986/1996
Georg Jappe: "...und in dieser Richtung gibt es kein Scheitern". Kunst nach Beuys. In: Kunstnachrichten, Nr. 9, Sept. 1986; wiederabgedr. in: Jappe 1996, S. 250-255
- Jappe 1991a
Georg Jappe: Erinnerungen an Joseph Beuys. 1. Teil. In: Artis, Nr. 10, 1991, S. 20-24
- Jappe 1991b
Georg Jappe: Erinnerungen an Joseph Beuys. 2. Teil. In: Artis, Nr. 11, 1991, S. 44-48
- Jappe 1993
Elisabeth Jappe: Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993
- Jappe 1996
Georg Jappe: BEUYS PACKEN. Dokumente 1968-1996, Regensburg 1996

- Jarry 1894-1896/1972
Alfred Jarry: L'Ymagier, Nr. 1 (1894) – Nr. 6 (1896); kommentierte Edition in: Œuvres complètes I, Bearb. Michel Arrivé, Paris 1972, S. 959-991
- Jarry 1898-1911/1972
Alfred Jarry: Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique [suivi des Spéculations], Paris 1911; kommentierte Edition in: Œuvres complètes I, Bearb. Michel Arrivé, Paris 1972, S. 655-743
- Jean/Mezei 1959
Marcel Jean/Arpad Mezei: Histoire de la peinture surréaliste, Paris 1959
- Jeudy 1987
Henri Pierre Jeudy: Die Welt als Museum, Berlin 1987
- Joachimides 1979
Christos M. Joachimides: Ein Stonehenge aus Fett. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 12. 1979
- Jodidio 1983
Philip Jodidio: Les temps de la magie. In: Connaissance des Arts, Nr. 377/378, Juni/Juli 1983, S. 82-89
- Jones 1995
Amelia Jones: 'Clothes make the man'. The male artist as a performative function. In: The Oxford art journal, Bd. 18, Nr. 2, 1995, S. 18-32
- Jones 1998
Amelia Jones: Body art. Performing the subject, Minneapolis/London 1998
- Jones/Stephenson 1999
Performing the body – performing the text, Hrsg. Amelia Jones/Andrew Stephenson, London 1999
- Jooss 2004
Birgit Jooss: Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances. In: Janecke 2004, S. 272-303
- Jouannais 1997
Jean-Yves Jouannais: Artistes sans oeuvres. I would prefer not to, Paris 1997
- Jung 1934/2001
Carl Gustav Jung: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Zürich (1: Darmstadt 1928) 2:1934; Neuausg. Frankfurt a. M. 2001 [= TB-Ausgabe nach der Ausg. Gesammelte Werke, Bd. 7, Olten 4:1989, S. 127-248]
- Jung 1942/2001
Carl Gustav Jung: Paracelsica. Zwei Vorlesungen über den Arzt und Philosophen Theophrastus Paracelsus, Zürich 1942 [= enth. die Beiträge "Paracelsus als Arzt" (1941) u. "Paracelsus als geistige Erscheinung" (1941)]; um den Beitrag "Paracelsus" (1929) u. a. erweiterte Neuausgabe u. d. T.: Paracelsus. Alchemie und Psychologie des Unbewussten, Krummvisch 2001
- Jung 1944/1995
Carl Gustav Jung: Psychologie und Alchemie, (= Gesammelte Werke, Bd. 12), Solothurn/Düsseldorf (1: Zürich 1944) 1995
- Jung 1952
Carl Gustav Jung: Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge. In: ders./Wolfgang Pauli: Naturerklärung und Psyche, Zürich 1952, S. 1-107
- Jung 1952/1995
Carl Gustav Jung: Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie, (= Gesammelte Werke, Bd. 5), Solothurn/Düsseldorf (1: Zürich 1952) 1995
- Jung 1957/1995
Carl Gustav Jung: Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie, (= Gesammelte Werke, Bd. 14.I-III), Solothurn/Düsseldorf (1: Zürich 1957) 1995
- Jung 1958/1992
Carl Gustav Jung: Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden, Zürich 1958; Neuausg. u. d. T.: Geheimnisvolles am Horizont. Von Ufos und Außerirdischen, Olten/Düsseldorf 1992

- Jung 1978/1995
Carl Gustav Jung: Studien über alchemistische Vorstellungen, (= Gesammelte Werke, Bd. 13), Solothurn/Düsseldorf (1: Olten 1978) 1995
- Jung-Person 1995
Carl Gustav Jung. Person, Psyche, Paradox, = du. Zeitschrift für Kultur, Nr. 8, Aug. 1995
- Junod 1985
Philippe Junod: Das (Selbst)Porträt des Künstlers als Christus. In: Ausst. Kat. Ausst. Kat. Selbstportrait/Lausanne 1985, S. 59-79
- Junod 2001
Philippe Junod: Vom 'componimento inculto' Leonardos zum 'oeil sauvage' von André Breton. In: Graevenitz/Rieger/Thürlemann 2001, S. 133-146
- Jürgen-Fischer 1969
Klaus Jürgen-Fischer: Die Läsionen des Joseph Beuys. In: Das Kunstwerk, Bd. XXII, Nr. 5/6, Feb./März 1969, S. 3-12
- Jürgenson 1967/2004
Friedrich Jürgenson: Sprechfunk mit den Verstorbenen, Freiburg 1967; engl. Übs. u. Neuauflage, Hrsg. Carl Michael von Hausswolff/Leif Elggren, Stockholm 2004
- Jütte 1994
Paracelsus heute, im Lichte der Natur, Hrsg. Robert Jütte, Heidelberg 1994
- Jüttemann/Thomae 1998
Biographische Methoden in den Humanwissenschaften, Hrsg. Gerd Jüttemann/Hans Thomae, Weinheim 1998
- Kacunko 1999
Slavko Kacunko: Marcel Odenbach. Konzept, Performance, Video, Installation 1975-1998, Phil. Diss. Univ. Düsseldorf, Mainz 1999
- Kaiser 2002
Leander Kaiser: Eine ästhetische Religion? Schönberg und der moderne Irrationalismus (2002), Vortragsmanuskript d. Beitrags z. Symposium 'Arnold Schönberg und sein Gott', Arnold Schönberg Center/Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg am Institut für Musikalische Stilforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (26. 06. - 19. 06. 2002); online unter: <http://www.leanderkaiser.com/texte/tintro.htm> bzw. http://www.leanderkaiser.com/texte/downloads/t_01.doc [letzter Zugriff: 05/2006]
- Kaldewei 1990
Gerhard Kaldewei: 'Unsere Arbeit war nicht umsonst.' Beuys, Kleve, Getlinger 1950-1986. Lokale Chronologie eines spannungsvollen Beziehungsgeflechts. In: Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990, S. 9-16
- Kaminer 2002
Wladimir Kaminer: Verschollen auf der Krim. Besuch bei den Pseudotataren und beim Sohn von Joseph Beuys, in einem Ort, der auf Deutsch 'warme Pisse' heißt. In: Frankfurter Rundschau, 09. 03. 2002
- Kaminski/Drügh/Herrmann 2002
Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace, Hrsg. Nicola Kaminski/Heinz J. Drügh/Michael Herrmann, Tübingen 2002
- Kamper/Wulff 1987
Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Hrsg. Dietmar Kamper/Christoph Wulff, Frankfurt a. M. 1987
- Kandinsky 1912/1965
Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Hrsg. Max Bill, Bern (1: München 1912) 8:1965
- Kandinsky 1912/2000
Wassily Kandinsky: Über die Formfrage. In: Kandinsky/Marc 1912/2000, S. 132-188
- Kandinsky 1926/1965
Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Hrsg. Max Bill, Bern (1: München 1926) 8:1965
- Kandinsky/Marc 1912/2000
Der Blaue Reiter, Hrsg. Wassily Kandinsky/Franz Marc, München 1912; dokumentarische Neuauflage, Bearb. Klaus Lankheit, München/Zürich 8:2000

- Kantorowicz 1957/1990
Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton N. J. 1957; dtsch. Übs.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990
- Kaprow 1958
Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock*. In: *ARTnews*, Bd. 57, Nr. 6, Okt. 1958, S. 24-46 u. S. 55-57; wiederabgedr. in: *ders.: Essays on the Blurring of Art and Life*, Hrsg. Jeff Kelley, Berkeley et. al. 1993, S. 1-9
- Kaprow 1966
Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966
- Kaps 1981
Andreas Kaps: *Sekundäre Christuskonstellation. Zum Sternbild von Joseph Beuys*. In: *Kunstforum International*, Bd. 44/45, 1981, S. 353-355
- Kardec 1857/2001
Allan Kardec [d. i. Léon-Hippolyte-Dénizard Rivail]: *Le livre des esprits contenant les principes de la doctrine spirite*, Paris 1857; dtsch. Übs.: *Das Buch der Geister*, Freiburg 2001
- Kardec 1861/2000
Allan Kardec [d. i. Léon-Hippolyte-Dénizard Rivail]: *Le livre des médiums ou guide des médiums et des évocateurs*, Paris 1861; dtsch. Übs.: *Das Buch der Medien*, Freiburg 2000
- Kaufman 1997
Robert Kaufman: *Aura, Still*. In: *October*, Nr. 99, Winter 2002, S. 45-80
- Kaufmann 1988
Franz-Xaver Kaufmann: *Homo Religiosus*. In: *Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a*, S. 57-68
- Kaufmann 1997
Thomas DaCosta Kaufmann: *Kunst und Alchemie*. In: *Ausst. Kat. Moritz/Lemgo 1997*, S. 370-377
- Kellein 1980
Thomas Kellein: *Joseph Beuys im Guggenheim Museum*. In: *Kritische Berichte*, Nr. 1/2, 1980, S. 63-70
- Kellein 1986
Thomas Kellein: *FLUXUS – eine Internationale des künstlerischen Mißlingens*. In: *Ausst. Kat. Europa-Amerika/Köln 1986*, S. S. 325-336
- Kellein 1991
Thomas Kellein: *Zum Fluxus-Begriff von Joseph Beuys*. In: *Beuys Symposium/Basel 1991*, S. 137-142
- Kellerer 1968/1982
Christian Kellerer: *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé – Surrealismus – Zen*, Köln (1: Reinbek b. Hamburg 1968) 1982
- Kelley/Jocks 2001
Mike Kelley im Gespräch mit Norbert Jocks, Köln 2001
- Kelly 1991
Mary Kelly: *Magicien(s) de la Mer(d). Musée d'art subaltrannéen. Janvier 2 – Février 15, 2503*. In: *Artforum*, Bd. XXIX, Nr. 5, Jan. 1991, S. 89-92
- Kemp 1975
Wolfgang Kemp: *Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*. In: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, Nr. 9, 1975, S. 25-34
- Kemp 1983
Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983
- Kemp 1985
Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Hrsg. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7-27
- Kemp 1991
Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: *Texte zur Kunst*, Jg. 2, Nr. 2, 1991, S. 89-101

Kemp 1992

Martin Kemp: Lust for Life. Some Thoughts on the Reconstruction of Artist's Lives in Fact and Fiction. In: L'Art et les revolutions, = XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art/Strassburg 1989, Teilbd./Sekt. 7: Recherches en cours, Hrsg. Sixten Ringbom, Strassburg 1992, S. 167-186

Kemp 1996

Wolfgang Kemp: Die Moderne als Bewußtseinsdroge. Der Kunsthistoriker Beat Wyss warnt vor Risiken und Nebenwirkungen. In: DIE ZEIT, Nr. 49, 29. 11. 1996, S. 54

Kempkes 2000

Anke Kempkes: Modern sein. In: In: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.

Kemr/Lohkamp 1998

Stiftung Insel Hombroich. Museum und Raketenstation, Red. Kitty Kemr/Brigitte Lohkamp, Neuss 1998

Kern 1982

Hermann Kern: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982

Kern 1995

Gerhard Kern: Der (esoterische) Rassismus aus der besseren Gesellschaft. Die Hierarchie der 'Völker' bei Rudolf Steiner. In: Kern/Traynor 1995, S. 129-157

Kern/Traynor 1995

Die esoterische Verführung. Angriffe auf Vernunft und Freiheit, Hrsg. Gerhard Kern/Lee Traynor, Aschaffenburg/Berlin 1995

Kesting 1970

Marianne Kesting: Das Happening als pseudoreligiöse Opferhandlung. In: Kunst-Jahrbuch, Nr. 1, 1970, S. 165-168

Ketelsen 1990

Thomas Ketelsen: Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek b. Hamburg 1990

Keyserling et al. 1923

Hermann Graf Keyserling/Graf Kuno Hardenberg/Karl Happich: Das Okkulte, Darmstadt 1923

Kiefer 1975

Anselm Kiefer: Besetzungen 1969. In: interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen, Nr. 12, 1975 (o. P.)

Kiefer 1990

Anselm Kiefer: Das goldene Vlies. Ein Bilderzyklus von Anselm Kiefer. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 16. 11. 1990 (o. P.)

Kiefer 1998

Anselm Kiefer: Zwanzig Jahre Einsamkeit, Künstlerbuch, Paris/Bilbao 1998

Kiefer/Auping 2002

Michael Auping: Heaven is an Idea. An Interview with Anselm Kiefer conducted October 5, 2002, Barjac. In: le journal [du Musée d'Art Contemporain de Montréal/Quebec], Jg. 16, Nr. 2, Feb.-April 2006, S. 4-15

Kiefer/Hecht/Nemeczek 1989

Axel Hecht/Alfred Nemeczek: Bei Anselm Kiefer im Atelier (nachtr. überarb. Interview v. 07. 11. 1989). In: Art, Nr. 1, 1990, S. 30-48

Kiefer/Kämmerling/Pursche 1990

"Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild". Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht. Von Christian Kämmerling und Peter Pursche. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 16. 11. 1990, S. 24-30

Kiefer/Kuspit 1987

Anselm Kiefer im Gespräch mit Donald Kuspit (1987). In: Art Talk. The early 80s, Hrsg. Jeanne Siegel, Ann Arbor 1988, S. 85-90

Kiefer/Schwerfel 2001

'Ich wollte noch mal neu anfangen'. Anselm Kiefer im Gespräch mit Hans-Peter Schwerfel. In: Art, Nr. 7, 2001, S. 14-29

Kiesewetter 1891-95

Karl Kiesewetter: Geschichte des Occultismus, 2 Bde., Bd. 1: Geschichte des Neueren Occultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis Carl du Prel, Leipzig 1981; Bd. 2: Die Geheimwissenschaften, Leipzig 1895

Kiesewetter 1896

Karl Kiesewetter: Der Occultismus des Altertums, Leipzig 1896

Kiesler 1947

Frédéric [d. i. Friedrich] Kiesler: L'architecture magique de la salle de superstition. In: Ausst. Kat. Surréalisme/Paris 1947, S. 131-134

Kimmelman 1999

Michael Kimmelman: The Importance of Matthew Barney. In: The New York Times Magazine, 10. 10. 1999, S. 62-66

Kimpel 1997

Harald Kimpel: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Phil. Diss. Univ. Kassel 1996, Köln 1997

Kimpel 2002

Harald Kimpel: documenta. Die Überschau, Köln 2002

Kiparski 2003

Edith von Kiparski: Symbol, Mythos und das Dämonische im Werk von Jackson Pollock. Unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption indianischer Kunst und Kultur, Phil. Diss. Univ. Tübingen, Tübingen 2003

Kipphoff 1989

Petra Kipphoff: Das Bleierne Land. In: DIE ZEIT, Nr. 31, 28. 07. 1989

Kisters 1992

Jürgen Kisters: Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen. In: Kunstforum International, Bd. 120, Nov/Dez 1992, S. 374-375

Kittler 1993

Friedrich Kittler: ON/OFF. Binäre Gnosis. In: Wyss 1993a, S. 188-200

Kittler 1999

Wolf Kittler: Bomben Genauigkeit. Joseph Beuys, die Erweiterung der Kunst und der totale Krieg. In: Schade/Tholen 1999, S. 358-376

Kittler 2002

Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002

Klant 1995

Michael Klant: Künstler bei der Arbeit. Von Fotografen gesehen, Phil. Diss. Univ. Heidelberg 1991, Ostfildern-Ruit 1995

Klee 1920/1991

Paul Klee: Schöpferische Konfession (1920). In: Paul Klee. Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Hrsg. Günther Regel, Leipzig (1: 1987) 2:1991, S. 60-66

Klee 1928/1976

Paul Klee: exakte versuche im bereich der kunst. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung, Jg. 2, Nr. 2/3, 1928, S. 17; wiederabgedr. in: Paul Klee. Schriften, Hrsg. Christian Geelhaar, Köln 1976S. 130-131

Klein 1924

Walter Klein: Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung. In: Musikblätter des Anbruch, Sonderheft zu Schönbergs 50. Geburtstag, Wien 1924, S. 273/274

Klein 1958

Yves Klein: Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur (1958). In: ZERO 1, Düsseldorf 1958 [frz./dtsch.]; [frz./engl. wiederabgedr. in: Mack/Piense 1958/1961/1973, S. 8-9 u. S. 10-11]

Klein 1960

Yves Klein: La vraie devient réalité (1960). In: ZERO 3, Düsseldorf 1961, o. P. [frz./dtsch.]; [frz./engl. wiederabgedr. in: Mack/Piense 1958/1961/1973, S. 85-88 u. S. 89-95]

Klein/Ruhnau 1959

Yves Klein/Werner Ruhnau: Schule der Sensibilität (1959). In: Stachelhaus 1976, S. 61-62

- Klibansky/Panofsky/Saxl 1964/1992
Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion, and art, London 1964, dtsh. Übs.: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. (1:1990) 1992
- Kliege 1999
Melitta Kliege: Funktionen des Betrachters: Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies, Phil. Diss. FU Berlin 1996, München 1999
- Kliemann 1969
Helga Kliemann: Die Novembergruppe, Berlin 1969
- Klinkhammer 1992
Heide Klinkhammer: Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert, Phil. Diss. TU Aachen, Berlin 1992
- Klocker 1989
Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel, Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina/Wien, Hrsg. Hubert Klocker, Klagenfurt 1989
- Klocker 1992
Hubert Klocker: Zu den interdisziplinären Gemeinschaften zweier österreichischer Avantgarden. In: Breicha/Klocker 1992, S. 147-191
- Klophaus 1981
Ute Klophaus: Wie kommt man als Photograph dazu, sich auf Aktionsphotographie zu spezialisieren. In: Ausst. Kat. Wuppertal 1981, S. 226-231
- Klophaus 1987
Ute Klophaus: Wir bleiben drin, die Türe klemmt. In: Unbekannte Wesen. Frauen in den 60er Jahren, Hrsg. Baerbel Becker, Berlin 1987, S. 99-102
- Klossowski de Rola 1973/1974
Stanislas Klossowski de Rola: Alchemy. The Secret Art, New York 1973; dtsh. Ausgabe: Alchemie. Die geheime Kunst, München/Zürich 1974
- Klossowski de Rola 1988
Stanislas Klossowski de Rola: The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century, London 1988
- Klotz/Weibel 1997
Jeffrey Shaw. A user's manual. From Expanded Cinema to Virtual Reality. Eine Gebrauchsanweisung. Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität, Hrsg. Heinrich Klotz/Peter Weibel, Ostfildern-Ruit 1999
- Knappich 1967/1998
Wilhelm Knappich: Geschichte der Astrologie, Frankfurt a. M. (1: 1967) 3:1998
- Knobeloch 1996
Heinz Knobeloch: Subjektivität und Kunstgeschichte, Köln 1996
- Knöfel 2005
Ulrike Knöfel: Showbegabter Oberkelte. Eine aufwendige Londoner Schau würdigt Beuys als Schamanen und Ikone mit radikalen Visionen – und entdeckt das typisch Englische an ihm. In: Der Spiegel, Nr. 5, 2005, 31. 01. 2005, [online-Ausgabe:] <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,339264,00.html> [letzter Zugriff: 05/2006]
- Knott 1975
Robert Knott: The myth of the androgyne. In: Artforum, Bd. XIV, Nr. 3, Nov. 1975, S. 38-45
- Kockerbeck 1986
Christoph Kockerbeck: Ernst Haeckels 'Kunstformen der Natur' und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft im Wilhelminischen Zeitalter, Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1985, Frankfurt a. M. et al. 1986
- Koegel 1999
Alice Koegel: Jonathan Meese. 'Mr. Deltoid's a.k.a. Urleandrusus' – Sonnenallee – AHOI DE ANGST – FAIR WELL Good Bye. In: Kunstforum International, Bd. 144 (= Themenband: Dialog und Infiltration), März-April 1999, S. 369

- Koenig 1990
Thilo Koenig: Fritz Getlinger photographiert Joseph Beuys. Künstler und Kunstwerke vor der Kamera. In: Ausst. Kat. Getlinger-Beuys/Kalkar 1990, S. 22-39
- Koeplin 1988
Dieter Koeplin: The Secret block for a secret person in Ireland. In: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b, S. 9-47
- Koeplin 1990
Dieter Koeplin: Fluxus. Bewegung im Sinne von Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Kornwestheim 1990, S. 20-35
- Koeplin 1991
Dieter Koeplin: Kadmon. Nahsicht auf eine frühe Zeichnung von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 31-36 [= Koeplin 1993a, dtsh.]
- Koeplin 1993a
Dieter Koeplin: Kadmon. An Early Drawing by Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Philadelphia 1993, S. 118-123 [= Koeplin 1991, engl.]
- Koeplin 1993b
Dieter Koeplin: Zeichnerische Bildekräfte zu begrifflich fundierter Plastik, in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 61-87
- Koeplin 1994
Dieter Koeplin: Beuys aktualisiert Steiner. In: Ausst. Kat. Steiner/Stuttgart 1994, S. 85-107
- Koeplin 1996
Dieter Koeplin: Hirschdenkmäler und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 24-55
- Koeplin 2002
Dieter Koeplin: Der Begriff der Magie und die Kunst von Picasso, De Maria, Beuys und Warhol. In: Jahreshefte des Joseph Beuys Archivs, Nr. 1/2001, Frankfurt a. M., 2002, S. 151-174
- Koeplin 2003
Dieter Koeplin: Joseph Beuys. Feuerstätte, [= Joseph Beuys in Basel, Hrsg.: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Bd. 1], München 2003
- Koether 1987
Jutta Koether: Under the influence. In: Flash Art, Nr. 133, 1987, S. 46-50
- Koether 2000
Jutta Koether: The Nonchalance of Conscious Tense-ness. In: Parkett, Nr. 58, Mai 2000, S. 104-108; dtsh.: Verlaufsformig, ebd., S. 109-115
- Kofman 1985/1998
Sarah Kofman: *Mélancolie de l'art*, Paris 1985; dtsh. Übs. *Melancholie der Kunst*, Wien (1: Graz et al. 1986) 1998
- Kohl 2003
Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003
- Köhler 2000
Thomas Köhler: James Joyce und John Cage. Welt – Klang – Text, Phil. Diss. Univ. Hannover 1998, Hannover 2000
- Konersmann 1991
Ralph Konersmann: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts, Frankfurt a. M. 1991 [= überarb. u. erw. Neuausgabe von ders.: Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität, Phil. Diss. Fernuniv. Hagen, Würzburg 1988]
- Koos et al. 1994
Begleitmaterial zur Ausstellung 'Aby M. Warburg, Mnemosyne', Hrsg. Marianne Koos/Wolfram Pichler/Werner Rapp/Gudrun Swoboda, Hamburg 1994
- Kort 1992
Pamela Kort: Affinities or Negations? Jörg Immendorff's 'Realism'. In: Ausst. Kat. Immendorff/Rotterdam 1992, S. 59-76
- Kort 1994a
Pamela Kort: Joseph Beuys. Arena. der Weg nach Innen. In: Cooke/Kelly 1994, S. 18-33

- Kort 1994b
Pamela Kort: Schlacke. In: Gohr 1994a, S. 45-59 [dtsch. Übs. von Kort 1995b]
- Kort 1995a
Pamela Kort: Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972, in: Thistlewood 1995a, S. 65-80
- Kort 1995b
Pamela Kort: Embers. In: Ausst. Kat. Immendorff/London 1995, S. 50-63 [engl. Originalfassung v. Kort 1994b]
- Kort 1996
Pamela Kort: Alleine und voller Glut. In: Ausst. Kat. Immendorff/Wolfsburg 1996, S. 34-46
- Korte/Zahlten 1990
Kunst und Künstler im Film, Hrsg. Helmut Korte/Johannes Zahlten, Hameln 1990
- Kösterke 1996
Doris Kösterke: Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage (1912-1992), Phil. Diss. Univ. Mainz 1995, Regensburg 1996
- Kraft 1995
Hartmut Kraft: Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse, München 1995
- Kramer 1981
Jürgen Kramer: Betrachtungen über die doppelköpfige Schlange Neun-und-Ewig als winterlicher Paradiesvogel in menschenleeren Gegenden. In: Stüttgen 1981, S. 234-279
- Kramer 1988
Hilton Kramer: Anselm Kiefer. In: The New Criterion, Bd. VI, Feb. 1988, S. 1-4
- Kramer 1991
Mario Kramer: Joseph Beuys. 'Das Kapital Raum 1970-1977', [Magisterarbeit Univ. Hamburg 1985], Heidelberg 1991
- Kramer 1995
Mario Kramer: Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys, Phil. Diss. Univ. Hamburg 1993, Darmstadt 1995
- Kramer 1997
Mario Kramer: Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956-1964. In: Ausst. Kat. Deutschlandbilder/Berlin 1997, S. 293-303
- Kramer 2001
Mario Kramer: Joseph Beuys und der Zeitgenosse John Cage. Im Dialog mit Marcel Duchamp, Eric Satie und James Joyce. In Pohl 2001, S. 91-100
- Krauss 1978
Rosalind Krauss: Tracing Nadar. In: October, Nr. 5, 1978, S. 29-47
- Krauss 1985/1997
Rosalind E. Krauss: The originality of the avant-garde and other modernist myths, Cambridge/London 1985; dtsch. Übs.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Dresden 1997
- Krauss 1992
Rolf H. Krauss: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen. Ein historischer Abriß, Marburg 1992
- Krellmann 1995
Richard Wagner. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Akten. Programmheft zur Neuinszenierung an der Bayerischen Staatsoper 1995, Red. Hanspeter Krellmann, München 1995
- Krems 2003
Eva-Bettina Krems: Der Fleck auf der Venus. 500 Künstler-Anekdoten von Apelles bis Picasso, München 2003
- Kreuzer 1968/1971/2000
Helmut Kreuzer: Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Habil. Univ. Stuttgart 1968, Stuttgart 1971; Nachdruck Stuttgart 2000
- Kricke 1968
Norbert Kricke: Kein Fall für mich. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 20. 12. 1968, S. 16

- Krifka 2000
Sabine Krifka: Das Labor – Ort des Experiments. In: Holländer 2000a, S. 753-771
- Kris 1935/1977
Ernst Kris: Zur Psychologie der älteren Biographik, dargestellt an der des bildenden Künstlers. In: *Imago*, Bd. XXI, 1935, S. 320-344; wiederabgedr. u. d. T.: Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik. In: ders.: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 51-74
- Kris 1956/1975
Ernst Kris: The Personal Myth. A Problem in Psychoanalytic Technique. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Nr. 4, 1956, S. 653-681; wiederabgedruckt in: *Selected Papers of Ernst Kris*, New Haven/London 1975, S. 272-300
- Kris/Kurz 1934/1980
Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. (1: Wien 1934) 1980
- Kristeva 1974/1978
Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*, Paris 1974; dtsh. Teilübersetzung: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1:1978
- Kristeva 1980
Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980
- Kristeva 1987/1989
Julia Kristeva: *Soleil Noir. Depression et mélancholie*, Paris 1987, engl. Übs.: *Black Sun*, New York 1989
- Kröger 2002
Michael Kröger: 'Make the secrets productive'. Joseph Beuys redet – indem sein Werk schweigt. In: *kritische berichte*, Nr. 2, 2002, S. 62-74
- Kronegger/Tymieniecka 2000
The Aesthetics of Enchantment in the Fine Arts, Hrsg. Marlies Kronegger/Anna-Teresa Tymieniecka, = *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, Bd. LXV, Dordrecht/Boston/London 2000
- Kuester 1980
Kristen Kuester: Creative Transformation and the New Age Artist. Robert Irwin & Joseph Beuys. In: *New Art Examiner*, Jg. 8, Nr. 2, 1980, S. 10-11
- Kugler 1992
Rudolf Steiner. Wenn die Erde Mond wird. Wandtafelzeichnungen zu den Vorträgen 1919-1924. Mit ausgewählten Texten, Hrsg. Walter Kugler, Köln 1992
- Kugler 1995
Walter Kugler: Wenn der Labortisch zum Altar wird. Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. In: *Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995*, S. 46-57
- Kugler 1999
Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924, Hrsg. Walter Kugler, Köln 1999 [= Publ. anl. d. Ausst. Rudolf Steiner – Andrej Belyi – Joseph Beuys – Emma Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert, Kunsthaus Zürich 1999]
- Kugler 2003
Walter Kugler: Joseph Beuys. In: *Plato 2003*, S. 86-88
- Kuhn 1991
Annette Kuhn: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt a. M./Berlin 1991
- Kükelhaus 1934/1963
Hugo Kükelhaus: *Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewusstseins*, Berlin 1934; Nachdruck Darmstadt 1963
- Kümmel/Spreen 2004
Technik – Magie – Medium. Geister, die erscheinen, (= *Ästhetik & Kommunikation*, Jg. 35, Nr. 127), Hrsg. Albert Kümmel/Dierk Spreen, Berlin 2004
- Kulessa 1986
Hanne Kulessa: *Magie der Namen. Aberglaube und Literatur*. In: *Namenzauber*, Hrsg. Eva-Maria Alvares, Frankfurt a. M. 1986, S. 91-105

Kuni 1994

Verena Kuni: Die Sprache der Steine. Vom Kunstsymbol zum Katalysator künstlerischer Imagination: Kristallwelt, Materie und Steinreich im Surrealismus. In: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, Hrsg. Karin Orchard/Jörg Zimmermann, Freiburg 1994, S. 214-224

Kuni 1995

Verena Kuni: Victor Brauner. Der Künstler als Seher, Magier und Alchemist, Untersuchungen zum malerischen und plastischen Werk 1940-1947, Frankfurt a. M. et al. 1995 [= zugl. Magisterarbeit, Universität Marburg, 1992]

Kuni 1996a

Verena Kuni: Victor Brauner. Portrait de Novalis – Les Amoureux – Objet de contre-envoûtement – Image du réel incréée. In: Slg. Kat. Brauner/Paris 1996, S. 12-17

Kuni 1996b

Verena Kuni: Victor Brauner. Héron d'Alexandrie – La Palladiste – Les Amoureux, messagers du Nombre. In: Slg. Kat. Brauner/Paris 1996, S. 30-39

Kuni 1996c

Verena Kuni: Rune Miels. Kunst mit System. Eine Einführung in die Bilderzyklen. In: Ausst. Kat. Miels/Marburg 1996, o. P.

Kuni 1997a

Verena Kuni: Auf der Suche nach dem Gold unserer Zeit. Joseph Beuys und Thomas Huber. In: Gruber 1997, S. 182-203

Kuni 1997b

Verena Kuni: Variationen auf den Magier-Alchimisten. Rebecca Horns Mythenbildung in Produktion und Rezeption. In: Hoffman-Curtius/Wenk 1997, S. 160-170

Kuni 1998

Verena Kuni: Der Dichter bei der Arbeit. Christian Jankowski im Portikus. In: neue bildende kunst, Jg. 8, Nr. 3, Juni/Juli 1998, S. 85-86

Kuni 1999a

Verena Kuni: Leben? Oder Theater? Überlegungen zum performativen Potential der Maskerade, überprüft am Beispiel zweier Photo-Arbeiten von Jürgen Klauke und Cindy Sherman. In: Ausst. Kat. Körperinszenierungen/Frankfurt 1999, S. 18-22

Kuni 1999b

Verena Kuni: Pygmalion, entkleidet von Galathea selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und der Mythos vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus. In: Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Hrsg. Katharina Sykora/Pia Müller-Tamm, Köln 1999, S. 176-199

Kuni 1999c

Verena Kuni: Sing my Song. Ein altes Lied – neu interpretiert? Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine 'weibliche' Video-Ästhetik am Beispiel des 'Modellfalls' Pippilotti Rist. In: video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre, Ausst. Kat. ZKM Karlsruhe, Hrsg. Ursula Frohne, Köln 1999, S. 49-61

Kuni 1999d

Verena Kuni: Marie-Jo Lafontaine. Liquid Crystals. In: Eikon, Nr. 30, 1999, S. 47-48

Kuni 1999e

Verena Kuni: Mariko Mori. In: Kunst-Bulletin, Nr. 5, Mai 1999, S. 39-40

Kuni 2000a

Verena Kuni: Künstler als 'neue Medien'. Der Künstler als Medium der Gesellschaft. Zur Esoterik der 'neuen Medien'. In: Zitko 2000a, S. 123-155

Kuni 2000b

Verena Kuni: Die Wüste als Ort der Kunst. In: Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos, Hrsg. Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2000, S. 101-113

Kuni 2000c

Verena Kuni: Metamorphose im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produzierbarkeit. In: Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts, Hrsg. Eva Huber, Basel/Frankfurt a. M. 2000, S. 52-75 [= überarb. u. erw. Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in: Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, Hrsg. Akademie der Künste, Berlin/Dresden 1998, S. 201-217]

- Kuni 2000d
Verena Kuni: i.fictions. Fiktionen und Realitäten von Identität im Focus netzbasierter Kunst. In: EIKON, Nr. 33, 2000, S. 50-55
- Kuni 2000f
Verena Kuni: Schnittstelle Geschlecht. Trans/Gender-Utopien dies- und jenseits der Interfaces. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 29, 2000, S. 6-20
- Kuni 2001a
Verena Kuni: Geschlecht Macht Schwierigkeiten. gender troubles beim Schreiben über Kunst. In: lesebuch, Hrsg. Angela Stepken, Karlsruhe 2001, S. 82-101 [= überarb. Fassung des gleichn. Essays in: Neue Kunstkritik, Hrsg. Nicolaus Schafhausen, Frankfurt a. M./New York 2001, S. 105-113]
- Kuni 2001b
Verena Kuni: Sylvie Fleury. Aura Soma et al. In: Frieze, 10th anniversary issue, Nov./Dez. 2001, S. 130-131
- Kuni 2001c
Verena Kuni: Der Widerspenstigen Zähmung. Webbasierte Kunst im etablierten Ausstellungsbetrieb. In: Kunst-Bulletin, Nr. 11, Nov. 2001, S. 28-31
- Kuni 2002ab
Verena Kuni: Die Legende vom Netzkünstler. In: Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis, Hrsg. AG Borderline, Wiesbaden 2002, S. 87-108; engl. Übs. u. d. T.: What is a net.artist? On the uses and disadvantages of the legend of the artist in the era of its techno-logical reproducibility. In: From Work to Word, Hrsg. Doris Frohnappel, Bergen/Köln 2002, S. 32-44
- Kuni 2002c
Verena Kuni: Metamorphose. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 4: Medien – Populär, Stuttgart/Weimar 2002, S. 72-83
- Kuni 2002d
Verena Kuni: Aufsteigende Bewegungen mit kalkulierten Abgängen. Der Cremaster-Zyklus ist komplett. Über Matthew Barney. In: Kunst-Bulletin, Nr. 10, Okt. 2002, S. 28-32
- Kuni 2002e
Verena Kuni: Gendernauts im Netz. In: urtux. Kein Ort, überall - Utopien der Kunst. Jahrbuch 01/02, Hrsg. Institut f. Moderne Kunst/Nürnberg in Za. mit Verena Kuni, Nürnberg 2002, S. 262-295
- Kuni 2003
Verena Kuni: Von der Magie der Kunst und ihrer Politik. In: Drühl/Richard 2003a, S. 36-53
- Kuni 2004a
Verena Kuni: Vom Standbild zum Starschnitt. Überlegungen zur Performanz eines Mediensprungs. In: Janecke 2004, S. 209-246
- Kuni 2004b
Verena Kuni: Wellness als hohe Kunst betrachtet. In: Kunstforum International, Bd. 170, [= Themenband: Kunst und Sport II], Mai-Juni 2004, S. 80-99
- Kuni 2004c
Verena Kuni: Nach allen Regeln der Kunst: Gender is a Genre is a Genre? Cut Up! Versuch über Verfahren, einen gordischen Knoten zu durchschneiden. Künstlerinnen im Spielfilm. In: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus, Hrsg. Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl, Marburg/Wien 2004, S. 221-232
- Kuni 2004d
Verena Kuni: Why have there been no great cyberfeminist artists? Nutzen und Nachteil der Legende von der 'cyberfeministischen Netzkünstlerin'. In: Medien der Kunst. Geschlecht – Metapher – Code, Hrsg. Susanne von Falkenhausen et al., Marburg 2004, S. 41-51
- Kuni 2005a
Verena Kuni: Cyborg_Configurationen. Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation. Teil I: Alte und neue Mythologien von 'Künstlichen Menschen', Teil II: 'Monströse Versprechen' und posthumane Anthropomorphismen, 2005 als online-Publikation unter <http://www.medienkunstnetz.de> [letzter Zugriff 05/2006]; Teil I zudem im Druck in: MedienKunstNetz, Hrsg. Dieter Daniels/Rudolf Frieling, Bd. III, Wien/New York 2005, S. 101-115

Kuni 2005b

Verena Kuni: Die hinter dem Komma sieht man nicht (so gern). Über Umwandlungsstellen. Reflexionen zu Transaktionen zwischen Kunst & Ökonomie. In: *infection manifesto*, Nr. 5, Düsseldorf 2005, S. 39-49

Kuni 2005c

Verena Kuni: 'Er ist ein Model(l) und er sieht gut aus'. Zur Typologie des 'Medienkünsters'. In: *Techno-Visionen. Neue Sounds – neue Bildräume*, Hrsg. Sandro Droschl/Christian Höller/Harald Wiltsche, Wien 2005, S. 149-165

Kuni 2005d

Verena Kuni: Susan Hiller. Sondierungen an den Rändern der Wahrnehmung. In: *Kunst-Bulletin*, Nr. 3, März 2005, S. 26-33

Künkler 1997

Karoline Künkler: Die Künstlerin als 'Schmerzfrau'. Selbstverletzungsaktionen von Gina Pane. In: *Hoffmann-Curtius/Wenk 1997*, S. 196-205

Künstler-Karrieren 1990

Künstler-Karrieren. Wege zum Ruhm, = du. *Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 5, Mai 1990

Kunst-Wissenschaft/Berlin 2002

Kunst als Wissenschaft – Wissenschaft als Kunst, [= CD-ROM-Dokumentation des gleichn. Symposiums in der Gemäldegalerie SMPK Berlin, 2001], Hrsg. MD Berlin, Bearb. Claudia Banz/Reimund Noll, Berlin 2002

Kuoni 1990

Energy Plan For The Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with Joseph Beuys, Hrsg. Karin Kuoni, New York 1990

Kupfer 1996

Alexander Kupfer: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden, Stuttgart et al. 1996

Kury 2000

Astrid Kury: 'Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus...'. *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Phil. Diss. Univ. Graz. 1998, Wien 2000

Kurz 1997

Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen (1: 1982) 4:1997

Kurz 2002

Gerhard Kurz: Hermetismus. Zur Verwendung und Funktion eines Begriffs in der Literatur nach 1945. In: *Kaminski/Drügh/Herrmann 2002*, S. 179-197

Kuspit 1980

Donald R. Kuspit: Beuys. Fat, Felt, and Alchemy. In: *Art in America*, Bd. LXVIII, Nr. 5, 1980, S. 78-88; [wiederabgedr. in: *Kuspit 1984a*, S. 345-358]

Kuspit 1984a

Donald R. Kuspit: The Critic is Artist. *The Intentionality of Art*, Ann Arbor 1984

Kuspit 1984b

Donald Kuspit: Transmuting Externalization in Anselm Kiefer. In: *Arts Magazine*, Bd. LIX, Nr. 2, Okt. 1984, S. 84-86; [wiederabgedr. in: *Kuspit 1988/1993a*, S. 107-115]

Kuspit 1986/1988

Donald R. Kuspit: Concerning the Spiritual in contemporary art. In: *Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986*, S. 313-325; dtsch.: Über das Geistige in der zeitgenössischen Kunst. In: *Tuchman/Freeman 1986/1988*, S. 313-325

Kuspit 1987

Donald R. Kuspit: Beuys or Warhol? In: *C Magazine*, Nr. 15, 1987, S. 26f.; [wiederabgedr. in: *Kuspit 1988/1993a*, S. 403-406]

Kuspit 1988/1993a

Donald R. Kuspit: The New Subjectivism. *Art in the 1980s*, New York (1: Ann Arbor 1988) 2:1993

Kuspit 1988/1993b

Donald R. Kuspit: The Modern Fetish. In: *Artforum*, Bd. XXVII, Nr. 2, Okt. 1988, S. 132-140; wiederabgedr. in: *Kuspit 1993b*, S. 149-162

- Kuspit 1988a
Donald R. Kuspit: At the Tomb of the Unknown Picture. In: Artscribe International, Nr. 68, März/April 1988, S. 38-45; [wiederabgedr. in: Kuspit 1988/1993a, S. 137-151]
- Kuspit 1988b
Donald R. Kuspit: Anselm Kiefer's Will to Power. In: Contemporanea, Bd. I, Nr. 4, Nov./Dez. 1988, S. 50-57; [wiederabgedr. in: Kuspit 1993b, S. 228-236]
- Kuspit 1991
Donald R. Kuspit: Joseph Beuys. The Body of the Artist. In: Artforum, Bd. XXIX, Nr. 10, Juni 1991, S. 80-86; wiederabgedruckt in: Kuspit 1993b, S. 197-204
- Kuspit 1993a
Donald R. Kuspit: The Cult of the Avant-Garde Artist, Cambridge/New York 1993 [dtsch. Übs.: Kuspit 1995a]
- Kuspit 1995a
Donald Kuspit: Der Kult vom Avantgarde-Künstler. Klagenfurt 1995 [= Kuspit 1993, dtsch.]
- Kuspit 1995b
Donald Kuspit: Joseph Beuys. Between Showman and Shaman. In: Thistlewood 1995a, S. 27-49
- Kuspit 1999
Donald Kuspit: Rudolf Steiner und Joseph Beuys. Tafelzeichnungen. In: Kugler 1999, S. 19-23
- Kuspit 1993b
Donald R. Kuspit: Signs of Psyche in modern and postmodern art, Cambridge/New York 1993
- Kybalion/Helmrich 1960
Kybalion. Eine Studie über die hermetische Philosophie des alten Ägyptens und Griechenlands, Vorw. Hermann E. Helmrich, Ulm 1960
- La Gorce et al 1987
La Condition sociale de l'artiste XVIè-XXè siècles, = Actes du Colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S. (1985), Hrsg. Jérôme de La Gorce/Françoise Levaillant/Alain Mérot, Paris/Saint-Etienne 1987
- Lahann 1985
Birgit Lahann: Hausbesuche, Stuttgart 1985
- Lamarche-Vadel 1985
Bernard Lamarche-Vadel: Joseph Beuys. Is it about a bicycle?, Paris 1985
- Lammel 1995
Gisold Lammel: Nachruhm – Bilder zur Kunstgeschichte. Zwischen Wahrheit und Wunsch, Münster et al. 1995
- Lämmert 1985
Eberhard Lämmert: Die Entfesselung des Prometheus. Selbstbehauptung und Kritik der Künstlerautonomie von Goethe bis Gide, Hrsg. Rektorat Universität Gesamthochschule Paderborn, Paderborn 1985
- Lange 1996
Barbara Lange: 'Questions? You have questions?'. Die künstlerische Selbstdarstellung von Joseph Beuys im 'Fat Transformation Piece / Four Blackboards' (1972). In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 164-171
- Lange 1997
Barbara Lange: Motte im Filz. Jana Sterbak und Joseph Beuys. In: Hoffmann-Curtius/Wenk 1997, S. 221-232
- Lange 1998
Barbara Lange: Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens. Konzepte des Androgynen bei Gisind Nabakowski und Caroline Tisdall. In: kritische berichte, Bd. 26, Nr. 3, 1998, S. 23-33
- Lange 1999
Barbara Lange: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999
- Lange-Eichbaum 1931/1941
Wilhelm Lange-Eichbaum: Das Genieproblem, München 1931; 2. bearb. Aufl. u. d. Titel: Genie als Problem, München 1941

- Lange-Eichbaum et al. 1927ff./1986ff.
Wilhelm Lange-Eichbaum: Genie, Irrsinn und Ruhm, 7. völlig neu bearbeitet Auflage nach der Ausg. Lange-Eichbaum/Kurth 1927ff., Bearb. Wolfgang Ritter, 11 Bde., München 1986-1996
- Lange-Eichbaum et al. 1967/1979/2000
Wilhelm Lange-Eichbaum: Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies, vollst. neu bearb. v. Wolfgang Kurth, Nachdruck der einbändigen Ausgabe München/Basel 6:1967/[1979], Frechen 2000
- Larson 1980
Kay Larson: Joseph Beuys. Shaman, sham or one of the most brilliant artists of our time. In: ARTnews, Bd. 79, Nr. 4, 1980, S. 126-127
- Latour 2002
Bruno Latour: What is Iconoclasm? Or is There A World Beyond The Image Wars? In: Ausst. Kat. Iconoclasm/Karlsruhe 2002, S. 14-37
- Laue 1996
Monika Laue: Wahre Weibeskünste? Zur Problematik einer feministischen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst. Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn, München 1996
- Lauf 1990
Cornelia Lauf: 'The word that produces all images'. On reading some drawings of Joseph Beuys. In: Arts Magazine, Bd. LXIV, Nr. 7, 1990, S. 66-71
- Lauf 1991
Cornelia Lauf: Die dritte Generation. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 151-158
- Lauf 1992
Cornelia Lauf: Joseph Beuys. The Pedagogue as Persona, Phil. Diss. Univ. Columbia Univ. New York, New York/Ann Arbor 1992
- Lautréamont 1869/1988
[Conte de] Lautréamont [d. i. Isidore-Lucien Ducasse]: Les Chants de Maldoror, Paris 1869; dtsh. Übs.: Die Gesänge des Maldoror, Reinbek b. Hamburg 1988
- Lazzarato 1998a
Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus. In: Atzert 1998, S. 39-52
- Lazzarato 1998b
Maurizio Lazzarato: Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion. In: Atzert 1998, S. 53-65
- Leadbeater 1902/1964/1999
Charles Webster Leadbeater: Man visible and invisible. Examples of Different Types of Men as seen by means of trained clairvoyance, London 1902; dtsh. Übs.: Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt, Grafing (1: 1964) 9:1999
- Leadbeater 1927/1965
Charles Webster Leadbeater: The Chakras, Adyar 1927; dtsh. Übs.: Die Chakras, Freiburg (1: 1965) 8:1988
- Leary 1968/1970/1997
Timothy Leary: The Politics of Ecstasy, New York 1968; dtsh. Übs.: Politik der Ekstase. die wichtigsten grundlegenden Texte zum Verständnis der psychedelischen Drogen und der psychedelischen Bewegung!, Hamburg 1970; Nachdruck: Markt Erlbach 1997
- Leary 1977/1981
Timothy Leary: Exo-Psychology. A Manual On The Use Of The Nervous System According To The Instructions Of The Manufacturers, Culver City 1977; dtsh. Übs.: Exo-Psychologie. Handbuch für den Gebrauch des menschlichen Nervensystems gemäss den Anweisungen der Hersteller, Basel 1981
- Leary 1994
Timothy Leary: Chaos & Cyber Culture, Berkeley 1994
- Leclant 1981
Ägypten, Hrsg. Jean Leclant, Bd. 3: Spätzeit und Hellenismus. 1070 v. Chr. bis 4. Jahrhundert n. Chr., München 1981

- Legner 1995
Anton Legner: Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995
- Lehmann 1898/1908
Alfred Lehmann: Aberglaube und Zauberei von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart, Stuttgart (1: 1898) 2:1908
- Lehmann 1999
Hans-Thies Lehmann: TheaterGeister/MedienBilder. In: Schade/Tholen 1999, S. 137-145
- Lehmann/Weibel 1994
Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Hrsg. Ulrike Lehmann/Peter Weibel, München/Berlin 1994
- Leiner 1999
QRT [d. i. Markus Leiner]: Tekknologic Tekknowledge Tekgnosis. Ein Theoriemix, Berlin 1999
- Leisegang 1922
Hans Leisegang: Die Grundlagen der Anthroposophie. Eine Kritik der Schriften Rudolf Steiners, Hamburg 1922
- Leisegang 1924
Hans Leisegang: Die Geheimwissenschaften, Gotha/Stuttgart 1924
- Leisegang 1924/1985
Hans Leisegang: Die Gnosis, Freiburg i. Brsg. (1: 1924) 5:1985
- Lembert/Schenkel 2002
The Golden Egg. Alchemy in Art and Literature, Hrsg. Alexandra Lembert/Elmar Schenkel, Glienicke-Berlin/Cambridge 2002
- Lenep 1971
Jacques van Lenep: Art et Alchimie. Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences, Brüssel 1971
- Lenep 1984
Jacques van Lenep: Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique, Brüssel 1984 [= zugl. Ausst. Kat. Crédit Communal de Belgique, Brüssel 1984]
- Lennhoff 1929/1981
Eugen Lennhoff: Die Freimaurer, Wien 1929; Nachdruck Wien 1981
- Lennhoff/Posner 1932/2000
Eugen Lennhoff/Oskar Posner: Internationales Freimaurerlexikon, Wien 1932; Überarb. u. erw. Neuauflage: dies. u. Dieter A. Binder, München 2000
- Leonardo/Ludwig 1882
Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, Hrsg. Heinrich Ludwig, 3 Bde, Wien 1882
- Lerche-Renn 1991
Kleid und Menschenbild, Hrsg. Heidi Lerche-Renn, = Kunst & Therapie, Heft 18, Köln 1991
- Lerm-Hayes 2001
Christa Lerm-Hayes: James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys, Phil. Diss. Univ. Köln 2000, Hildesheim 2001
- Lessing 1778/1968
Ephraim Gotthold Lessing: Ernst und Falk. Gespräche für Freymäurer, Wolfenbüttel 1778; erw. Neuauflage u. d. Titel: Ernst und Falk. Mit den Fortsetzungen Johann Gottfried Herders (Gespräch über eine unsichtbar-sichtbare Gesellschaft) und Friedrich Schlegels (Ernst und Falk), Hrsg. u. Bearb. Ion Contiades, Frankfurt a. M. 1968
- Leutgeb 1993/1997
Doris Leutgeb: Christus(impuls). In: Szeemann (1993) 1997, S. 65-70
- Lévi 1856/1927ab
Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: Dogme et rituel de la haute magie, 2 Bde., Paris 1856; dtsh. Übs.: Dogma und Ritual der hohen Magie, 2 Bde., a= Bd. 1: Dogma, b= Bd. 2: Ritual, München 1927
- Lévi 1860/1926ab
Éliphas Lévi [d. i. Alphonse Louis Constant]: Histoire de la magie avec une exposition claire et précise de ses procédés et ses rites et de ses mystères, Paris 1860; dtsh.: Geschichte der Magie, 2 (Halb-)Bde., Wien/München-Planegg/Leipzig 1926

Lévi 1861/1928

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: La clef des grands mystères suivant Hénoch, Abraham, Hermès Trismégiste et Salomon, Paris 1861; dtsh. Übs.: Der Schlüssel zu den großen Mysterien nach Henoch, Abraham, Hermes Trismegistos und Salomon, Wien/München-Planegg/Leipzig 1928

Lévi 1862f./1977

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse-Louis Constant]: Cours de Philosophie Occulte. Lettres au Baron Spédalieri de la Kabbale et de la science des nombres, Paris 1862-1865; Neuausgabe, Hrsg. Christiane Busset, Paris 1977

Lévi 1894/1928

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: Le Livre des splendeurs. Etude sur le Zohar, Paris 1894; dtsh. Übs. Das Buch der Weisen, Wien/München-Planegg/Leipzig 1928

Lévi 1895/1927

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: Clefs majeures et clavicules de Salomon, Paris 1895; dtsh. Übs.: Die salomonischen Schlüssel, Wien/München-Planegg/Leipzig 1927

Lévi 1898/1925/1986

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: Le grand arcane, ou L'Occultisme dévoilé, Paris 1898; dtsh. Übs.: Das grosse Geheimnis, Wien/München-Planegg/Leipzig; Neudruck u. d. Titel: Das grosse Mysterium, Berlin 1986

Lévi 1912

Eliphas Lévi [d. i. Alphonse(-)Louis Constant]: Le Livre des Sages. Oeuvre posthume, Paris 1912

Levi Strauss 1990

David Levi Strauss: American Beuys. 'I like America & America likes Me'. In: Parkett, Nr. 26, 1990, S. 130-136

Levin 1980

Kim Levin: Joseph Beuys. The New Order. In: Arts Magazine, Nr. 54, April 1980, S. 154-157

Levin 1993

Kim Levin: Horn's Dilemma. In: The Village Voice, 10. 08. 1993, S. 92

Lévi-Strauss 1958/1969

Claude Lévi-Strauss: Anthropologie Structurale, Paris 1958; dtsh.: Strukturele Anthropologie I, Frankfurt a. M. 1969

Lévi-Strauss 1962/1973

Claude Lévi-Strauss: La pensée sauvage, Paris 1962; dtsh. Übs.: Das wilde Denken, Frankfurt a. M. 1973

Levitté-Harten 1986

Doreet Levitté-Harten: Bribes du discours donné sur le mont Thabor pour la réunion de la Société saturnienne en cette année de notre Seigneur ou bien Anselm Kiefer. In: Artstudio, Nr. 2, August 1986, S. 58-71

Levitté-Harten 1989a

Doreet Levitté-Harten: Anselm Kiefer. In: Kunst und Kirche, Nr. 3, 1989, S. 150-155

Levitté-Harten 1989b

Doreet Levitté-Harten: Anselm Kiefer. In: Nike, Nr. 29, Juli-September 1989, S. 18-19

Levitté-Harten 1990

Doreet Levitté-Harten: Laudatio. In: Anselm Kiefer. Zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings am 20. Oktober 1990, Hrsg. Verein zur Förderung moderner Kunst e. V. Goslar, Goslar 1990, o. P.

LeVitté-Harten 1991

Doreet LeVitté-Harten: Bruch der Gefässe. In: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, S. 20-28

LeVitté-Harten 1999

Doreet LeVitté-Harten: Heaven erschaffen. In: Ausst. Kat. Heaven/Düsseldorf 1999, S. 9-13

Levy 1988

Mark Levy: The Shaman is a Gifted Artist. Shamanism in the work of Yves Klein, Joseph Beuys, Mary Beth Edelson, and Karen Finley. In: High Performance, Jg. 11, Nr. 3, 1988, S. 54-76

Levy 1993

Mark Levy: Technicians of Ecstasy. Shamanism and the Modern Artist, Norfolk 1993

- Lichtenstern 1988
Christa Lichtenstern: Universität und Atelier – Chancen produktiver Verständigung. Ein Beitrag zur 75-Jahrfeier des Kunstgeschichtlichen Instituts. In: Alma Mater Philippina, Wintersemester 1988/89, Marburg, 1988, S. 8-12
- Lichtenstern 1990a
Christa Lichtenstern: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, (= Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. I), Weinheim 1990
- Lichtenstern 1990b
Christa Lichtenstern: 'Jakobsleiter' und 'Schlafender Philosoph'. Beobachtungen zum Traum in der neueren Kunst. In: Neue Züricher Zeitung, Fernausgabe, Nr. 296, 21. 12. 1990, S. 37-38 [Schweizer Ausgabe: 22./23. 12. 1990, S. 57f.]
- Lichtenstern 1991
Christa Lichtenstern: Im Blick auf das zeichnerische Frühwerk. 'Modelle der Transformation müssen diskutiert werden' (Joseph Beuys). In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 190-199
- Lichtenstern 1992
Christa Lichtenstern: Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption – Surrealistische Ästhetik – Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst, (= Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. II), Weinheim 1992
- Lichtenstern 1996
Christa Lichtenstern: 'Plastik von Henry Moore von Beuys'. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 270-277
- Lichtenstern 2000
Christa Lichtenstern: Klee und Beuys im Gespräch mit Novalis. In: Ausst. Kat. Klee-Beuys/Bedburg-Hau 2000, S. 100-112
- Lichtenstern/Wagner 2003
Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums, Hrsg. Christa Lichtenstern/Christoph Wagner, Ostfildern-Ruit 2003
- Lichtin 2004
Christoph Lichtin: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts, Bern et al. 2004
- Lieberknecht 1972
Joseph Beuys. Zeichnungen 1947-[19]59 I, Bearb. Hagen Lieberknecht, Köln 1972
- Lieberknecht 1988
Hagen Lieberknecht: Six études sur l'iconographie de Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Paris 1988, S. 31-36
- Liebmann 1982
Lisa Liebmann: Anselm Kiefer. In: Artforum, Bd. XX, Nr. 10, Juni 1982, S. 90-91
- Liedtke 1996
Ralph Liedtke: Die Hermetik. Traditionelle Philosophie der Differenz, Paderborn et al. 1996
- Liedtke 2003
Ralf Liedtke: 'Das romantische Paradigma der Chemie'. Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation, Paderborn 2003
- Lindau 2004
Ursula Lindau: Der Künstler als Seher. Max Ernsts Anmerkungen zu Arthur Rimbauds Lettre du voyant. In: Schmoll gen. Eisenwerth et al. 2004, S. 339-357
- Linde 1977
Ulf Linde: L'Ésothérique. In: Abécédaire. Approches critiques, = L'Oeuvre de Marcel Duchamp, Ausst. Kat. Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou/Paris, Bd. 3, Paris 1977, S. 60-85
- Lindner 1976
Erich J. Lindner: Die königliche Kunst im Bild. Beiträge zur Ikonographie der Freimaurerei, Graz 1976
- Lindner 1976
Erich J. Lindner: Die königliche Kunst im Bild. Beiträge zur Ikonographie der Freimaurerei, Graz 1976

- Lingner/Walther 1984
Michael Lingner/Rainer Walther: Paradoxien künstlerischer Praxis. Die Aufhebung der Autonomie des Ästhetischen durch die Finalisierung der Kunst. In: Kunstforum International, Bd. 76, Nov./Dez. 1984, S. 60-113
- Linse 1996
Ulrich Linse: Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter, Frankfurt a. M. 1996
- Linse 1998
Ulrich Linse: Der Spiritismus in Deutschland um 1900. In: Baßler/Châtellier 1998, S. 95-113
- Lippard 1973/1997
Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries [...], Hrsg. u. Bearb. Lucy R. Lippard, Berkeley et al. (1: 1973) 2:1997
- Lippard 1976
Lucy R. Lippard: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: Art in America, Bd. LXIV, Nr. 3, März 1976, S. 73-81
- Lippard 1977
Lucy R. Lippard: Rebecca Horn. Ein Touch von... / A Special Touch. In: Ausst. Kat. Horn/Köln 1977, S. 66-72
- Lischka 1988
Themenband: Performance und Performance Art, Hrsg. Gerhard Johann Lischka, = Kunstforum International, Bd. 96, Aug.-Okt. 1988
- Liu 1988
Catherine Liu: Rebecca Horn. In: Artforum, Bd. XXVII, Nr. 4, Dez. 1988, S. 114-115
- Livingstone 1997
Duane Michals. Werkübersicht, Hrsg. Marco Livingstone, München et al. 1997
- Lloyd 1989
Jill Lloyd: Disrupting Consumerist Culture. German Sculpture since Beuys. In: Art International, Nr. 6, 1989, S. 8-16
- Loers 1984
Veit Loers: Umgang mit der Aura. In: Ausst. Kat. Umgang-Aura/Regensburg 1984, S. 6-34
- Loers 1997
Veit Loers: Mediumistische oder psychedelische Fotografie? Der PSI-Effekt im Konzeptualismus. In: Ausst. Kat. Phantome/Mönchengladbach 1997, S. 141-150
- Loers/Witzmann 1995
Veit Loers/Pia Witzmann: Münchens okkultistisches Netzwerk. In: Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995, S. 238-241
- Lommel 1965
Andreas Lommel: Die Welt der frühen Jäger. Medizinmänner, Schamanen, Künstler, München 1965
- Long 1966
Rose-Carol Washton Long: Vassily Kandinsky, 1909-1913. Painting and Theory, Phil. Diss. Yale University, Yale 1966
- Long 1986/1988
Rose-Carol Washton Long: Expressionismus, Abstraktion und die Suche nach Utopia in Deutschland. In: Tuchman/Freeman 1986/1988, S. 201-217
- López-Pedraza 1996
Rafael López-Pedraza: Anselm Kiefer. 'After the Catastrophe', London 1996
- Loughran 1980
Catherine Loughran: Two Artists' Horoscopes. An Astrological Blindfold Test. In: New Art Examiner, Jg. 8, Nr. 2, 1980, S. 11
- Lucie-Smith 1994
Edward Lucie-Smith: Rasse, Klasse, Sex. In der zeitgenössischen Kunst, Basel 1994
- Luck 1990
Georg Luck: Magie und andere Geheimlehren in der Antike, Stuttgart 1990

- Luckmann 1967/1991
Thomas Luckmann: The invisible religion. The problem of religion in modern society, New York 1967; dtsh. Übs.: Die unsichtbare Religion, Frankfurt a. M. 1991
- Luckow 1998
Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra, Phil. Diss. Univ. Berlin 1996, Berlin 1998
- Ludz 1979
Geheime Gesellschaften. Ein Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte der deutschen und europäischen Geheimgesellschaften, Hrsg. Peter Christian Ludz, Heidelberg 1979
- Luhmann 1999
Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. (1: 1995) 3:1999
- Lunau 1997
Sybille-Kathrin Lunau: Kunst zwischen Pathologie und Erlösung. Zur Anwendung und Erweiterung der Kunst bei Franz Rosenzweig und Joseph Beuys, Phil. Diss. FU Berlin 1996, Münster et al. 1997
- Lurker 1988
Wörterbuch der Symbolik, Hrsg. Manfred Lurker, Stuttgart 4:1988
- Luz 2000
Kathrin Luz: Jonathan Meese. Messy, Messias – und Masscreur eines konformistischen Kunstbegriffs. In: Ausst. Kat. German Open/Wolfsburg 2000, o. P.
- Lyotard 1982ab
Jean-François Lyotard: Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?. In: Critique, Nr. 419, Apr. 1982, S. 357-367; dtsh. Übs.: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Tumult, Nr. 4, 1982, S. 131-142
- Lyotard 1984
Jean-François Lyotard: The Sublime and the Avant-Garde. In: Artforum, Bd. XXII, Apr. 1984, S. 36-43; dtsh. Übs.: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Kunstforum International, Bd. 75, (= Themenband: von hier aus. Dokumentation einer überflüssigen Ausstellung), Sept.-Okt. 1984, S. 121-128
- Maack 1912
Ferdinand Maack: Zweimal gestorben! Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Nach urkundlichen Quellen, mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei, Leipzig 1912
- Maack 1913
Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz Anno 1459, (= Geheime Wissenschaften. Eine Sammlung seltener älterer und neuerer Schriften über Alchemie, Magie, Kabbalah, Rosenkreuzerei, Freimaurerei, Hexen- und Teufelswesen etc., Erster Band. Enthaltend die Johann Valentin Andreaë zugeschriebenen vier Hauptschriften der alten Rosenkreuzer), Hrsg. u. Bearb. Ferdinand Maack, Berlin 1913
- Maack 1914
Ferdinand Maack: Die schwarze Lilie. Stimmen aus dem Abgrund zur Kritik und Krisis von Theosophie und Spiritismus, Leipzig 1914
- Maack 1924/1993
Ferdinand Maack: Mathesis. Beiträge zur Magie des Raumes und der Zahl, Leipzig 1924; Nachdruck: München 1993
- Macho 1987
Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, Frankfurt a. M. 1987
- Mack/Piene 1958/1961/1973
ZERO, [= ZERO 1-3, Düsseldorf 1958 u. 1961, m. engl. Übs. v. Howard Beckmann], Hrsg. Heinz Mack/Otto Piene, Köln 1973
- Mack/Piene 1961/1973
ZERO 3, Hrsg. Otto Piene/Heinz Mack, Düsseldorf 1961; wiederabgedr. in: ZERO, [= ZERO 1-3], Köln 1973, S. 51-330
- MacNaughton 1988
Mary Davis MacNaughton: The Painting of Adolph Gottlieb 1923-1974, Phil. Diss. Columbia Univ., Ann Arbor 1988

- Maeterlinck 1901
Maurice Maeterlinck: *La vie des abeilles*, Paris 1901; dtsh. Übs.: *Das Leben der Bienen*, Leipzig 1901
- Magdeburg 1955
Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, Bearb. Margot Schmidt/Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln/Zürich/Köln 1955
- Mai 2000
Martina Mai: *Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Univ. München 1999, Würzburg 2000
- Maidenbaum/Martin 1991
Lingering Shadows. Jungians, Freudians and Anti-Semitism, Hrsg. Aryan Maidenbaum/Stephen A. Martin, Boston/ London 1991
- Maier 1990
Johann Maier: *Kabbala – jüdische Mystik im Mittelalter*. In: *Böhme* 1990, S. 43-62
- Mailly 1924
Anton von Mailly: *Mysterien der deutschen Bauhütte. Ein Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Freimaurerei*, (= *Die okkulte Welt*, Nr. 105), Pfullingen 1924
- Mallarmé 1945
Stephane Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bearb. Henri Modnor/G. Jean Aubry, Paris 1945
- Malsch 1990
Friedemann Malsch: *Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramović und Ulay*. In: *Kunstforum International*, Bd. 106, (= Themenband: *Künstler-Paare*, I), März/April 1990, S. 228- 245
- Marcadé 1986
Bernard Marcadé: *La droquerie de Polke*. In: *Artstudio*, Nr. 2, Aug. 1986, S. 118-131
- Marcadé 1994/1999
Bernard Marcadé: *Sigmar Polke. Une politique libertaire de la peinture*. In: *Ausst. Kat. Polke/Nîmes* 1994, S. 21-29 (u. ebd. engl. Übs.: S. 88-95); wiederabgedr. in: *Marcadé* 1999a, S. 61-72
- Marcadé 1999a
Bernard Marcadé: *Il n'y a pas de second degré. Remarques sur la figure de l'artiste au XXe siècle*, Nîmes 1999
- Marcadé 1999b
Bernard Marcadé: *Sigmar Polke. De la prolifération*. In: *Marcadé* 1999a, S. 221-234
- Marquès-Rivière 1938/1972
Jean Marquès-Rivière: *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris 1938; Nachdruck: Paris 1972
- Marschke 1998
Stefanie Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Phil. Diss. Univ. Bonn 1998, Weimar 1998
- Märten 1919/2001
Lou Märten: *Die Künstlerin*, München 1919; Nachdruck n. d. Ausgabe 1919, Hrsg. Chryssoula Kambas, Bielefeld 2001
- Martin 1989
Jean-Hubert Martin: *Préface*. In: *Ausst. Kat. Magiciens/Paris* 1989, S. 8-11
- Marty/Marty 1999
Myron Marty/Shirley Marty: *Frank Lloyd Wright's Taliesin Fellowship*, Kirksville 1999
- Marzorati 1979
Gerald Marzorati: *Beuys will be Beuys*. In: *The Soho Weekly News*, 01. 11. 1979, S. 8-9
- Mataré 1973
Ewald Mataré. *Tagebücher*, Ausw. u. Hrsg. Hanna Mataré/Franz Müller, Köln 1973
- Mataré/Schilling 1997
Ewald Mataré. *Tagebücher 1915-1965*, Hrsg. Sonja Mataré/Sabine Maja Schilling, Köln 1997
- Materer 1995
Timothy Materer: *Modernist alchemy. Poetry and the occult*, Ithaca 1995

- Matschke 2000
Carina Matschke: Der 'Giardino dei Tarocchi' von Niki de Saint-Phalle als Exempel moderner 'italienischer' Gartenbaukunst im Verhältnis zum 'Sacro Bosco' in Bomarzo, Magisterarbeit Univ. Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 2000 [unpubl.]
- Mattick 1996
Paul Mattick Jr.: Context. In: Nelson/Shiff 1996, S. 70-86
- Matussek 1997
Peter Matussek: www.heavensgate.com. Virtuelles Leben zwischen Eskapismus und Ekstase. In: Paragrana, Jg. 6, Nr. 1, Themenheft: Selbstfremdheit, 1997, S. 129-147
- Matussek 2000
Peter Matussek: Mediale Praktiken. In: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Hrsg. Hartmut Böhme/Peter Matussek/Lothar Müller, Reinbek b. Hamburg 2000, S. 179-202
- Mauer 1967
Otto Mauer: Einführungsrede zur Ausstellung Beuys, Tonbandabschrift der frei gehaltenen Eröffnungsrede Mönchengladbach 1967, Beilage zu: [Joseph] Beuys. [Parallelprozeß I], Ausst. Kat. Städtisches Museum Mönchengladbach, Bearb. Johannes Cladders/Hans Strelow, Mönchengladbach 1967; wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1969b, S. 52-55
- Maur 2002
Karin von Maur: Arnold Schönberg oder die Vereinigung von Musik und Malerei. In: Ausst. Kat. Schönberg/Frankfurt 2002, S. 21-35
- Maurerisches Handbuch 1821
Maurerisches Handbuch oder Darstellung aller in Frankreich üblichen Gebräuche der Maurerei worin die Ableitung und Erklärung aller mysteriösen Worte und Namen von allen Graden der verschiedenen Systeme enthalten sind, Leipzig 1821 [= dtsch. Übs. von: Claude André Vuillaume: Manuel maçonnique, ou Tuileur de tous les rites de maçonnerie pratiqués en France, Paris 1820]
- Mauss 1902-1903/1989
Marcel Mauss: Esquisse d'une théorie générale de la magie (i. Za. mit Henri Hubert). In: L'Année sociologique, Bd. 7, 1902/1903, S. 1-146; dtsch. Übs.: Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie, in: ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1989, S. 43-179
- Mayer/Neumann 1997
Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Hrsg. Matthias Mayer/Gerhard Neumann, Freiburg 1997
- Mazenauer/Perrig 1995
Beat Mazenauer/Severin Perrig: C. G. Jung und der Nationalsozialismus. In: Jung-Person 1995, S. 59-62 u. S. 94-95
- Mazzanti 1998
Niki de Saint Phalle. The Tarot Garden, Hrsg. Anna Mazzanti, Mailand 1998
- McEvelley 1982a
Thomas McEvelley: Yves Klein. Conquistador of the Void. In: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 19-87
- McEvelley 1982b
Thomas McEvelley: Yves Klein and Rosicrucianism. In: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S.238-254
- McEvelley 1982c
Thomas McEvelley: Yves Klein. Messenger of Space. In: Artforum, Bd. XX, Nr. 5, Jan. 1982, S. 38-51
- McEvelley 1983a
Thomas McEvelley: Art in the Dark. In: Artforum, Bd. XXI, Nr. 10, Juni 1983, S. 62-71
- McEvelley 1983b
Thomas McEvelley: Marina Abramović/Ulay, Ulay/ Marina Abramović. In: Artforum, Bd. XXII, Nr. 1, Sept. 1983, S. 52-55
- McEvelley 1984
Thomas McEvelley: Dr. Lawyer Indian Chief. 'Primitivism' in 20th Century Art at the Museum of Modern Art in 1984. In: Artforum, Bd. XXIII, Nr. 3, Nov. 1984, S. 54-61

- McEvelley 1985a
Thomas McEvelley: Ethics, Esthetics and Relation in the work of Ulay and Marina Abramović.
In: Ausst. Kat. Abramović-Ulay/Eindhoven 1985, S. 9-14
- McEvelley 1985b
Thomas McEvelley: More Golden than Gold. In: Artforum, Bd. XXIV, Nr. 3, Nov. 1985, S. 92-97
- McEvelley 1986
Thomas McEvelley: Hic Jacet Beuys. In: Artforum, Bd. XXIV, Nr. 9, Mai 1986, 130-131
- McEvelley 1988
Thomas McEvelley: Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Joseph Beuys. In:
Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, S. 30-35
- McEvelley 1989
Thomas McEvelley: Ouverture du piège. L'exposition postmoderne et 'Magiciens de la Terre'.
In: Ausst. Kat. Magiciens/Paris 1989, S. 20-23
- McEvelley 1991
Thomas McEvelley: Flower Power oder der Versuch, das Offensichtliche über Polke zu sagen.
In: Polke/Parkett 1991, S. 42-52
- McEvelley 1991/1993
Thomas McEvelley: Art and Discontent – Theory at the Millennium, New York 1991; dtsh.
Übs.: Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts, München/Paris/London
1993
- McEvelley 1995a
Thomas McEvelley: The Serpent in the stone. In: Ausst. Kat. Abramović 1995, S. 45-52
- McEvelley 1995b
Thomas McEvelley: Sigmar Polke. Betrayed Lover. In: Ausst. Kat. Polke/Liverpool 1995,
S. 81-89
- McEvelley 1996
Thomas McEvelley: Ansem Kiefer. I Hold All Indias In My Hand. Communion and
Transcendence In Kiefer's New Work. Simultaneously Entering the Body and Leaving the
Body, Begleitheft zur Ausst. South London Gallery/Anthony d'Offay Gallery, London 1996
- McEvelley 1998
Thomas McEvelley: Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt? In: Ausst. Kat.
Abramović/Bern 1998, S. 14-27
- McKeen 1994
Thomas McKeen: Anthroposophie. [= Paracelsus als Vorläufer und Vordenker, 5]. In: Jütte
1994, S. 55-63
- McLuhan 1964/1968/1994
Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964; dtsh.
Übs.: Die magischen Kanäle, Dresden/Basel (1: Düsseldorf 1968) 1994
- Mecklin 1941
John Moffatt Mecklin: The Passing of the Saint. A Study of a Cultural Type, Chicago 1941
- Meese/Kneihsl 1999
Jonathan Meese/Erwin Kneihsl: Gesinnungsbuch '99, Hrsg. Bruno Brunnet, Köln 1999
- Meese/Lampe 2002
Jonathan Meese. Der Wille zur Staatskunst: 'Ich bin bereit, mich weiter zu verstricken'. Ein
Gespräch mit Angela Lampe (2002). In: Drühl/Richard 2003b, S. 176-195
- Meesmann/Sill 1994
Androgyn. 'Jeder Mensch in sich ein Paar!?' Androgyn als Ideal geschlechtlicher Identität,
Hrsg. Hartmut Meesmann/Bernhard Sill, Weinheim 1994
- Meier 1988
Cordula Meier: Mythen in Zeiten der Verdichtung. In: Ausst. Kat. Prometheus/Essen 1988,
S. 74-80
- Meier 1992
Cordula Meier: Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in die Kunst, Phil. Diss. Univ. Essen,
Essen 1992

- Meigen 1992
Dorothee Meigen: Edelsteine in Aberglauben und Magie. In: Ausst. Kat. Faszination Edelstein/Darmstadt 1992, S. 104-112
- Meinel 1986
Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Hrsg. Christoph Meinel, [= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32], Wiesbaden 1986
- Meinhardt 1986
Johannes Meinhardt: Beuys' Schmutz. In: Kunstforum International, Bd. 84, Juli-Aug. 1986, S. 202-221
- Meinhardt 1990ab
Johannes Meinhardt: Polke und die Photographie. In: Kunst-Bulletin, 1990; a= Teil, in: Kunst-Bulletin, Nr. 9, Sept. 1990, S. 15-21; b= Teil II, in: Kunst-Bulletin, Nr. 10, Okt. 1990, S. 24-30
- Meister 1979
Helga Meister: Die Kunstszene Düsseldorf, Recklinghausen 1979
- Meister/Richter 1993
Petra Richter: Gespräch mit Ulrich Meister (20. 12. 1993). In: Richter 2000, S. 297-301
- Melcher 2001
Ralph Melcher: Aura und Fetisch. Das Sinnliche und das Übersinnliche bei Sylvie Fleury. In: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48925-48938
- Méliès 1907/2002
Georges Méliès: Les Vues cinématographiques. In: Annuaire général et international de la photographie, Paris 1907; dtsh. Übs.: Die Filmaufnahme. In: Méliès/KINtop 2002, S. 13-30
- Méliès/KINtop 1993
Georges Méliès. Magier der Filmkunst, = KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Nr. 2, 1993
- Mennekes 1989
Friedhelm Mennekes: Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989
- Mennekes 1991a
Friedhelm Mennekes: Beuys in MANRESA. Zwei Krisen und ihre Überwindung. In: Ausst. Kat. Beuys/Köln, S. 10-25
- Mennekes 1991b
Friedhelm Mennekes: Beuys und sein Christus. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 89-93
- Mennekes 1992
Friedhelm Mennekes: Joseph Beuys. Manresa. Eine Aktion als geistliche Übung, Frankfurt a. M. 1992
- Mennekes 1993
Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys, Hrsg. Friedhelm Mennekes, Köln 1993
- Menninghaus 1980a/1995
Winfried Menninghaus: Die Kritische Kabbala Walter Benjamins und Paul Celans. Zur profanen Rettung magischer Erfahrung und mystischer Reflexion in Theorie und Praxis der Sprache; Phil. Diss. Univ. Marburg 1979; überarb. Teildruck u. d. Titel: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt a. M. (1: 1980) 1995
- Menninghaus 1980b
Winfried Menninghaus: Die Kritische Kabbala Walter Benjamins und Paul Celans. Zur profanen Rettung magischer Erfahrung und mystischer Reflexion in Theorie und Praxis der Sprache; Phil. Diss. Univ. Marburg 1979; überarb. Teildruck u. d. Titel: Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt a. M. 1980
- Mensching 1957
Gustav Mensching: Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte. In: Studium Generale, Jg. 10, Nr. 7, 1957, S. 422-432
- Merkel/Debus 1988
Hermeticism and the Renaissance. Intellectual history and the occult in early modern Europe, Hrsg. Ingrid Merkel/Allen G. Debus, Washington/London 1988
- Merkelbach 1984
Rainer Merkelbach: Mithras, Königstein 1984

- Mersch 1997
Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis. In: Musik und Ästhetik, Jg. 1, Nr. 3, 1997, S. 20-37
- Mersch 2002
Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2002
- Mertens 2003
Volker Mertens: Der Gral. Mythos und Literatur, Stuttgart 2003
- Mesmer 1781/1985
Franz Anton Mesmer: Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus, Karlsruhe 1781; Nachdruck: Tübingen 1985
- Mesmer 1814
[Franz Anton Mesmer:] Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen. Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen. Von Fr. A. Mesmer, Hrsg. Karl Christian Wolfart, Berlin 1814
- Metken 1977
Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977
- Metken 1981/1996
Günter Metken: Das fruchtbare Mißverständnis. Claude Lévi-Strauss und die individuellen Mythologien. In: Ausst. Kat. Mythos-Ritual/Zürich 1981, S. 37-39; wiederabgedr. in: Metken 1996, S. 196-203
- Metken 1983
Günter Metken: Künstler als Ethnologen. Mythos und Ritual heute. In: ders.: Lokaltermin. Künstler in ihrer Welt. Berichte aus zehn Jahren, München 1983, S. 268-294
- Metken 1996
Günter Metken: Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977-1995, Dresden 1996
- Metzger/Riehn 1980
Arnold Schönberg. Musik-Konzepte Sonderband, Hrsg. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1980
- Meyer 1989
Frank Meyer: Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys. In: Beuys-Unsichtbare Skulptur/FIU 1989, S. 91-104
- Meyer 2000
Gerhard Meyer: Risse im Alltäglichen. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen, Phil. Diss., Frankfurt a. M. et al. 2000
- Meyer-Petzold 1989
Roland Meyer-Petzold: Ewald Matarés Kunst der Lehre. Ihre Wirkungsgeschichte an der Kunstakademie aus der Sicht der Schüler, Phil. Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1988, Weinheim 1989
- Mezger 1950
Julius Mezger: Gesichtete homöopathische Arzneimittellehre, Saulgau 1950
- Michailidis 1994
Georgia Michailidis: Der magische Kreis. Studien zum Thema 'Magie' im Werk von Edward Burne-Jones und Fernand Khnopff, Phil. Diss. Univ. Köln 1993, Frankfurt a. M. et al. 1994
- Michel 1990
Karl Markus Michel: Heiliger Lukas! Kritik der Kunstkritik. In: Michel/Spengler 1990, S. 129-154
- Michel/Spengler 1990
Kunst-Betrieb, Hrsg. Karl-Markus Michel/Tilman Spengler, = Kursbuch, Nr. 99, März 1990
- Michelet 1937/1977
Victor-Émile Michelet: Les compagnons de la hiérophanie. Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIX siècle, Paris 1937; Nachdruck: Monaco/Nizza 1977
- Michelsen 2002
Peter Michelsen: Der Künstler als Held und Charakter. Über die biographische Darstellungsweise in den 'Vite' des Giorgio Vasari. In: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 84, 2002, S. 293-312

- Michely 1999
Viola Michely: Glück in der Kunst? Das Werk von James Lee Byars, Phil. Diss. Bochum 1998, Berlin 1999
- Milla 1995
Sprechen über Kunst, CD-Publikation mit Künstlerinnen- und Künstlerbeiträgen zum Thema, Hrsg. Bernd Milla, Stuttgart 1995 [= Publ. anl. d. Ausst. Adib Fricke – Andreas M. Kaufmann – Dellbrügge/de Moll, Lüneburger Kunstverein, 1995]
- Misch 1949ff.
Georg Misch: Geschichte der Autobiographie, 4 [Doppel-]Bde., Frankfurt a. M. 1949-1969
- Mitchell 1986
W. J. T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago 1986
- Mitchell 1994
W. J. T. Mitchell: Picture Theory, Chicago 1994
- Mitchell 2001
W. J. T. Mitchell: Der Mehrwert von Bildern. In: Die Adresse des Mediums, Hrsg. Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher, Köln 2001, S. 158-184
- Mitscherlich/Mitscherlich 1967
Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967
- Mittig 1993
Hans-Ernst Mittig: Immer wieder unpolitisches Künstlertum? In: Bättschmann/Groblewski 1993, S. 149-156
- MLR 1999f.
Metzler Lexikon Religion, Hrsg. Christoph Auffahrt/Jutta Bernhard/Hubert Mohr, 4 Bde., Stuttgart/Weimar 1999-2002
- Moffitt 1986/1988
John F. Moffitt: Marcel Duchamp. Alchemist der Avantgarde. In: Tuchman/Freeman 1986/1988, S. 257-271
- Moffitt 1988
John F. Moffitt: Occultism in Avant-Garde. The Case of Joseph Beuys, Ann Arbor/London 1988
- Moffitt 2003
John F. Moffitt: Alchemist of the avant-garde. The case of Marcel Duchamp, Albany 2003
- Molon 1999
Dominic Molon: Countdown to Ecstasy. In: Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, S. 15-27
- Moos 1998
David Moos: Sigmar Polke. Clairvoyant Memories. In: art / text, Nr. 62, Aug.-Okt. 1998, S. 58-65
- Morasch 1996
Gudrun Morasch: Hermetik und Hermeneutik. Verstehen bei Heinrich Rombach und Hans-Georg Gadamer, Phil. Diss. Univ. Augsburg, Heidelberg 1996
- Morgan 1992
Stuart Morgan: On the canonisation of Joseph Beuys. In: Art Monthly, Nr. 155, 1992, S. 22-23
- Morgan 1995
Stuart Morgan: Of Goats and Men. In: Frieze, Nr. 20, Jan.-Feb. 1995, S. 35-39
- Mori/Wakefield 1999
Neville Wakefield: Momentous Mori. Interview with Mariko Mori. In: Interview, Juni 1999, S. 106-109
- Morise 1924
Max Morise: Les yeux enchantés. In: La Révolution surréaliste, Nr. 1, Dez. 1924, S. 26-27
- Moser 1935ab
Fanny Moser: Der Okkultismus. Täuschungen und Tatsachen, 2 Bde., München 1935
- Moure 2001
Jannis Kounellis. Works, Writings 1958-2000, Hrsg. u. Bearb. Gloria Moure, Barcelona 2001

- Mullen 1966/1968
Robert Mullen: The Latter-Day Saints. The Mormons Yesterday and Today, New York 1966; dtsh. Übs.: Die Mormonen. Geschichte einer Glaubensbewegung, Weilheim/Obb. 1968
- Müller 1932/1998
Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala, Hrsg. Ernst Müller, Wien 1932; Neuauflage: München 1998
- Müller 1967
Anton Müller: Medizin und Okkultismus um die Jahrhundertwende, Med. Hist. Diss. Univ. Zürich, Zürich 1967
- Müller 1989
Lutz Müller: Magie. Tiefenpsychologischer Zugang zu den Geheimwissenschaften, Stuttgart 1989
- Müller 1991
Hans Joachim Müller: Der Alchemist, der Erlöser. In: DIE ZEIT, Nr. 13, 22. 03. 1991
- Müller 1993
Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Phil. Diss. Univ. Köln 1993, Alfter 1993
- Müller 1993/1997
Alois Martin Müller: Schamane. In: Szeemann (1993) 1997, S. 313-317
- Müller 2005
Hans-Joachim Müller: Mit Potemkin durch die Dörfer. Das Atelier als Labor. Sigmar Polke zeigt Arbeiten der letzten Jahre in der Ausstellung 'Werke und Tage' im Kunsthaus Zürich. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 04. 2005
- Müller-Funk/Reck 1996
Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Hrsg. Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck, Wien/New York 1996
- Mummendey 1995
Hans Dieter Mummendey: Psychologie der Selbstdarstellung, Göttingen et al. (1: 1989) 2:1995
- Murken 1972
Axel Hinrich Murken: Wolle, Fett und Schwefel. 'Alte mythologische Inhalte werden aktuell'. Medizinisches im Werk von Joseph Beuys, Deutsches Ärzteblatt, Jg. 69, Nr. 8, 1972, S. 454-456 u. Nr. 9, 1972, S. 527-529
- Murken 1979a
Axel Hinrich Murken: Beuys und die Medizin, Münster 1979
- Murken 1979b
Axel Hinrich Murken: Auf der Suche nach dem Heil. Joseph Beuys und die Medizin, in: Deutsches Ärzteblatt, Jg. 76, 1979, S. 3155-3162
- Murken 1979c
Axel Hinrich Murken: Was hat Kamillentee mit Kunst zu tun. Aspekte zur Pharmazie und Medizin im künstlerischen Werk von Joseph Beuys, in: Apotheker-Journal, Jg. 1, Nr. 4, 1979, S. 88-91
- Murken 1996
Axel Hinrich Murken: Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinisches in seinem Werk. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 242-254
- Muschg 1969
Walter Muschg: Die dichterische Phantasie. Einführung in eine Poetik, Bern/München 1969
- Museum Moyland 1997
Museum Schloss Moyland – Sammlung van der Grinten – Joseph-Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Hrsg. Förderverein Museum Schloss Moyland e.V., Red. Bettina Paust, Köln 1997
- Muther 1894
Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. III, München 1894
- Muthesius 1992
Jeff Koons, Hrsg. Angelika Muthesius, Köln 1992

- Nabakowkski 1987
Gislind Nabakowski: Erinnerungen an die Jahre 1966 bis 1971 mit und um Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 101-107
- Nabakowski 1980
Gislind Nabakowski: Frauen in der Kunst. In: Frauen in der Kunst, Hrsg. Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 185-296
- Nabakowski 1999
Gislind Nabakowski: Zum androgynen und feministischen Habitus. Eine Antwort an Barbara Lange. In: kritische berichte, Bd. 27, Nr. 2, 1999, S. 89-96
- Nadeau 1945/1965
Maurice Nadeau: Histoire du Surréalisme, Paris 1945; dtsch. Übs.: Geschichte des Surrealismus, Reinbek b. Hamburg 1965
- Nagel 2000
Brigitte Nagel: Die Welteislehre. Ihre Geschichte und ihre Rolle im 'Dritten Reich', Stuttgart (1: 1991) 2000
- Nagler 1980
Norbert Nagler: Schönberg – ein Irrationalist. In: Arnold Schönberg. Musik-Konzepte Sonderband, Hrsg. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1980, S. 223-229
- Nahm 1956
Milton C. Nahm: The Artist as Creator. An Essay on Human Freedom, Baltimore 1956
- Nakazawa 1998
Shin'ichi Nakazawa: No Angels Here, Yet She Lives. In: Parkett, Nr. 54, Dez. 1998-Jan. 1999, S. 92-93; dtsch. Übs.: Weit und breit kein Engel, doch sie lebt, ebd., S. 94-97
- Naredi-Rainer 1982
Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
- Nash 1996
Douglas Nash: The Politics of Space. Architecture, Painting, and Theatre in Postmodern Germany, New York et al. 1996
- Nauman/Butterfield 1975/1996
Jan Butterfield: Bruce Nauman. The Center of Yourself (Interview). In: Arts Magazine, Bd. 49, Nr. 6, Feb. 1975, S. 53-55; dtsch. Übs.: Bruce Nauman. Das eigene Zentrum. Ein Interview mit Jan Butterfield, in: Bruce Nauman. Interviews 1967-1988, Hrsg. Christine Hoffmann, Amsterdam 1996, S. 88-101
- Nechvatal 2002
Joseph Nechvatal: Hotlist. [Auswahl zu Esoterica Online]. In: Artforum, Bd. XLI, Nr. 2, Okt. 2002, S. 48
- Neff 1987
John Hallmark Neff: Reading Kiefer. In: Ausst. Kat. Kiefer/New York 1987, S. 7-15
- Neff 1997
John Hallmark Neff: A 'Gnostic' Triptych by Anselm Kiefer. In: North Carolina Museum of Art Bulletin, Bd. XVII, 1997, S. 70-89
- Negri/Lazzarato/Virno 1998
Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Hrsg. Thomas Atzert, Berlin 1998
- Nelson 1987/1991
Geoffrey K. Nelson: Cults, Religions and Religious Creativity, London 1987; dtsch. Übs.: Der Drang zum Spirituellen. Über die Entstehung religiöser Bewegungen im 20. Jahrhundert, Olten 1991
- Nelson/Shiff 1996
Critical Terms for Art History, Hrsg. Robert S. Nelson/Richard Shiff, Chicago/London 1996
- Nemeczek 1981
Alfred Nemeczek: Die Hexe aus dem Odenwald. In: Art, Nr. 4, 1981, S. 56-65
- Nesbitt 1995
Judith Nesbitt: Potatology for Beginners. In: Ausst. Kat. Polke/Liverpool 1995, S. 47-55

- Nessel 1999
Kathrin Nessel: 'Das abgetrennte Stück Welt'. Studien zum Werk von Max Benirschke (1880-1961). Raumkunst, Kirchenbau und Anthroposophie im frühen 20. Jahrhundert, Phil. Diss. FU Berlin, Berlin 1999
- Nestegard 2001
Jutta Nestegard: Sigmar Polke – Apparizione in the North. In: Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001, S. 6-18
- Neumann 1986
Eckhard Neumann: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt a. M./New York 1986
- Newman 1948/1996
Barnett Newman: The Sublime is Now. In: The Tiger's Eye on Arts and Letters, Jg. 1, Nr. 6, Dez. 1948, S. 51-53; dtsh. Übs.: The Sublime is Now. Das Sublime ist jetzt. In: ders.: Schriften und Interviews 1925-1970, Bern/Berlin 1996, S. 176-179
- Newman 1986
Michael Newman: Mysteries & Mercenaries. The Venice Biennale 1986. In: Artscribe, Nr. 59, Sept/Okt 1986, S. 53-55
- Nicholls 2002
The Cambridge Companion to John Cage, Hrsg. David Nicholls, Cambridge/New York 2002
- Nicolaus 1997
Frank Nicolaus: Schön, klug und ohne Kompromisse. Marina Abramović. In: Art, Nr. 9, 1997, S. 42-51
- Nieden 1999
Sabine zur Nieden: Künstlerbilder. Mythische Chiffren dichterischer Selbstdarstellung. In: Tepe/Thörner 1999, S. 300-319
- Niethammer 1989
Lutz Niethammer: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?, Reinbek b. Hamburg 1989
- Nietzsche 1888/1986
Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner (1888). In: ders.: Richard Wagner in Bayreuth – Der Fall Wagner – Nietzsche contra Wagner, [= Textfass. n. d. Ausg.: Werke in drei Bänden, Hrsg. Karl Schlechta, München 1966], Stuttgart 1986
- Niggel 1998
Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Hrsg. Günter Niggel, Darmstadt 2:1998
- Nillès 1993a
L'art moderne et la question du sacré, Hrsg. Jean-Jacques Nillès, Paris 1993
- Nillès 1993b
Jean-Jacques Nillès: L'or dans les pinces. Miméconomie de la peinture dans 'Le chef d'oeuvre inconnu' de Balzac. In: Nillès 1993a, S. 237-266
- Nitsch 1976
das orgien mysterien theater 2. theoretische schriften. partiturenentwurf des 6 tagespiels, Neapel/München 1976
- Nitsch 1976/1983
Herman Nitsch: o. m. theater lesebuch, Wien 1983 (darin geringfügig überarb. eingegangen: Nitsch 1976)
- Nitsch 1979
Hermann Nitsch: das orgien mysterien theater. die partituren aller aufgeführten aktionen 1960-1979. erster band: 1.-32. aktion, Neapel 1979
- Nitsch 1986
Hermann Nitsch: joseph beuys. In: Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986, S. 414-415
- Noack 2000
Ruth Noack: Videoschlaufen / Feminismus / Alphabet. In: <hers>. Video as a female terrain, Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz, Hrsg. Stella Rollig, Wien/New York 2000, S. 30-33

- Nochlin 1971/1996
Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? (1971). In: dies.: Women, art and power. And other essays, New York 1988, S. 145-178; dtsch. Übs.: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kunstwissenschaft, Hrsg. Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27-56
- Nock/Festugière 1945ff.
Hermes Trismegiste. Corpus Hermeticum, 4 Bde., Bearb. u. Hrsg. Arthur Darby Nock/André-Jean Festugière, Paris 1945-1954
- Nolan 1985
Edward P. Nolan: The Forbidden Forest. Eliade as Artist and Shaman. In: Carrasco/Swanberg 1985, S. 108-122
- Noll 1994
Richard Noll: The Jung Cult. Origins of a Charismatic Movement, Princeton 1994
- Nolte 1991
Jost Nolte: Kollaps der Moderne. Traktat über die letzten Bilder, München (1: Hamburg 1989) 1991
- Novalis S I/1977
Novalis [d. i. Friedrich von Hardenberg]: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Hrsg. Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 1: Das Dichterische Werk, Darmstadt 2:1977
- Novalis S II/1981
Novalis [d. i. Friedrich von Hardenberg]: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. II: Das Philosophische Werk I, Hrsg. Richard Samuel i. Za. m. Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz, Darmstadt 3:1981
- Novalis/Kamnitzer 1929
Novalis [d. i. Friedrich von Hardenberg]. Fragmente, Hrsg. Ernst Kamnitzer, Dresden 1929
- Nowald 1972/1978
Karlheinz Nowald: Realität/Beuys/Realität. In: Realität, Realismus, Realität, Ausst. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal et al., Bearb. Johannes H. Schröter/Johann Heinrich Müller, Wuppertal (1972) 1973, S. 113-136; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Beuys/Braunschweig 1978, S. 7-18
- Nowald 1991
Karlheinz Nowald: Barnett Newman und Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Basel 1991, S. 168-180
- Nowald 2001
Karlheinz Nowald: 'Schütze die Flamme!'. Joseph Beuys und Wilhelm Lehmbruck. In: Pohl 2001, S. 13-20
- Oberhuber 1988
Konrad Oberhuber: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners. In: Tuchman/Freeman [1986/]1988, S. 7-15
- Obrist 1986
Barbara Obrist: Die Alchemie in der mittelalterlichen Gesellschaft. In: Meinel 1986, S. 33-59
- Oellers 1993a-c
Adam C. Oellers: Beiträge zu Joseph Beuys, a= I: J. B. M., b= II: 'Cu' (= Cuprum – Von den Kräften der Metalle), c= III: 'Boxkampf für Direkte Demokratie. In: ders.: UEBERGAENGE. Beiträge zur Kunst und Architektur im Rheinland, Weimar 1993, S. 209-268 [a: S. 211-218; b= S. 221-257; c= S. 259-268]
- Oesterle 1998
Günter Oesterle: Aufklärung und Geheimnis oder die Kunst als Rätsel. In Spitznagel 1998, S. 97-105
- Ogrzal 2000
Timo Ogrzal: Das performative Gespenst der Performanz. In: Ästhetik & Kommunikation, Jg. 31, Nr. 110, 2000, S. 69-72
- Ohff 1969
Heinz Ohff: Ein Wespennest von Ausstellung. In: Der Tagesspiegel, 02. 03. 1969
- Ohlenschläger 1992
Sonja Ohlenschläger: Die Architekturen Rudolf Steiners, Phil. Diss. Univ. Bonn, Bonn 1992

- Okun 1981
Henry Okun: *The surrealist Object*, Phil. Diss., New York 1981
- Olschanski 2001
Reinhard Olschanski: *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*, Göttingen 2001
- Oltmann 1994
Antje Oltmann: *'Der Weltstoff ist letztendlich ist ... neu zu bilden'*. Joseph Beuys für und wider die Moderne, Phil. Diss. Univ. München 1992, Ostfildern 1994
- Onfray 1995
Michel Onfray: *Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney*. In: *Parkett*, Nr. 45, 1995, S. 42-49; engl. Übs.: *Mannerist Versions on Matthew Barney*, ebd., S. 50-56
- Opielka 2000
Michael Opielka: *'Wo ist Element Drei?'* Kunst Denken. Goethe, Steiner, Beuys und Wir. In: *Novalis. Zeitschrift für spirituelles Denken*, Nr. 10, 2000, S. 34-36
- Oppenheim/Belton 1993
Robert J. Belton: *Androgyny. Interview with Meret Oppenheim*. In: *Caws et al. 1991/1993*, S. 63-75
- Orzechowski 1988
Peter Orzechowski: *Schwarze Magie – Braune Macht*, Ravensburg 1988
- Ottmann 1989
Klaus Ottmann: *The New Spiritual*. In: *Arts Magazine*, Bd. 64, Nr. 2, 1989, S. 44-46
- Otto 1917/1963
Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München (1: Breslau 1917) München 35:1963
- Ouspensky 1966/1978
P.[eter] D. Ouspensky: *Auf der Suche nach dem Wunderbaren. Perspektiven der Weiterfahrung und der Selbsterkenntnis*, Bern/München/Wien (1: 1966) 2:1978
- Paas 1995
Sigrun Paas: *Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Steiners anthroposophische Vorträge als Inspirationsquelle*. In: *Arbeitskreis Block Beuys/Darmstadt 1995*, S. 85-98
- Pacioli 1509/1889
[Fra] Luca Pacioli: *Divina Proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509*, Hrsg. u. Bearb. Constantin Winterberg, Wien 1889
- Paik 1984/1986
Nam June Paik: *Beuys weeds - Beuys creeds*. In: *Joseph Beuys. An exhibition based on the Ulbricht-Collection, Ausst. Kat. The Seibu Museum of Art/Tokyo, Tokyo 1984*, S. 160ff.; dtsh. Übs.: *Die zwei Gesichter von Beuys*, in: *Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986*, S. 431-432
- Paik 1986
Nam June Paik: *Sixtina Electronica [= Projektvorschlag zur Eröffnung des Centre La Villette/Paris, 13. 03. 1986]*. In: *Ausst. Kat. Paik/Basel-Zürich (1991) 1993*, S. 76
- Paik/Daniels 1991
Fluxus und mehr. Nam June Paik im Gespräch mit Dieter Daniels. In: *Daniels 1991*, S. 206-211
- Panicelli 1999
Ida Panicelli: *Mariko Mori*. In: *Artforum*, Bd. XXXVIII, Nr. 2, Okt. 1999, S. 152-153
- Pannwitz 1922
Rudolf Pannwitz: *Das Geheimnis*, München 1922
- Pannwitz 1926
Rudolf Pannwitz: *Kosmos Atheos I.II.*, München 1926
- Pannwitz 1927/1928
Rudolf Pannwitz: *Kulturpädagogische Einführung in mein Werk*. In: *Die Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 101-159; Sonderdruck: Leipzig 1928
- Pannwitz 1930
Rudolf Pannwitz: *Logos Eidos Bios*, München 1930

- Pannwitz 1954
Rudolf Pannwitz: Landschaftsgedichte, Salzburg 1954
- Panofsky 1924/1989
Erwin Panofsky: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1924; Nachdruck d. 2. Auflage 1959, Berlin 6:1989
- Panofsky 1948/1977
Erwin Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton 3:1948; dtsh. Übs.: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977
- Panofsky/Saxl 1923
Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig/Berlin 1923
- Paoletti 1991
John T. Paoletti: Higher Beings Command. The Prints of Sigmar Polke. In: The Print Collector's Newsletter, Bd. XXII, Nr. 2, Mai/Juni 1991, S. 37-48
- Papus 1888/1926
Papus [d. i. Gérard Encausse]: Traité élémentaire de Science Occulte, Paris 1888; dtsh. Übs.: Die Grundlagen der okkulten Wissenschaft, Leipzig/Wien 1926
- Papus 1899/1979
Papus [d. i. Gérard Encausse]: Le Tarot des Bohémiens Le plus ancien livre du monde. À l'usage exclusif des initiés. Clef absolue de la science occulte, Paris 1899; dtsh. Übs.: Tarot der Zigeuner zum ausschließlichen Gebrauch durch Eingeweihte. Der Absolute Schlüssel zur Geheimwissenschaft, Schwarzenburg 1979
- Papus 1903/1910/1986
Papus [d. i. Gérard Encausse]: La Cabale, Paris 2:1903; dtsh. Übs.: Die Kabbala, Leipzig 1910; Nachdruck: Wiesbaden 6:1986
- Paracelsus/Jacobi 1942
Theophrastus Paracelsus. Lebendiges Erbe. Eine Auslese aus seinen sämtlichen Schriften mit 150 zeitgenössischen Illustrationen, Bearb. Jolan[de] Jacobi, Zürich 1942
- Paracelsus/Peuckert 1941
Paracelsus. Die Geheimnisse, Hrsg. Will-Erich Peuckert, Leipzig 1941
- Paracelsus/Sudhoff 1922ff.
Theophrastus Bombastus von Hohenheim, gen. Paracelsus. Sämtliche Werke, I. Abt.: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Hrsg. Karl Sudhoff, Bd. 1-14, München 1922-1933; II. Abt.: Die theologischen und religionsphilosophischen Schriften, Hrsg. Karl Sudhoff/Wilhelm Matthießen, Bd. 1, München 1923; Bd. 2-7, Hrsg. Kurt Goldammer et al., Wiesbaden 1955-1986
- Patterson 2002
David W. Patterson: Cage and Asia. History and sources. In: Nicholls 2002, S. 41-59
- Pauen 1991
Michael Pauen: Schellengeklingel oder Offenbarung. Rationalität und ästhetische Lust in deutschen Kunsttheorien bis zur Moderne, Phil. Diss. Univ. Marburg 1989, Münster/Hamburg 1991
- Pauen 1994
Michael Pauen: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne, Berlin 1994
- Paul 1998
Barbara Paul: Mythos Mann. Ulrike Rosenbachs Videoinstallation 'Herakles - Herkules - King Kong' 1977. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, 1998, S. 199-220
- Paul 2003
Barbara Paul: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies. In: Belting/Dilly et. al. 2003, S. 297-328
- Pauwels/Bergier 1962/1979
Louis Pauwels/Jacques Bergier: Le Matin des Magiciens. Introduction au réalisme fantastique, Paris 1962, dtsh. Übs.: Aufbruch ins Dritte Jahrtausend. Von der Zukunft der phantastischen Vernunft, München (1: Bern et al. 1962) 1979
- Peglau 1988
Michael Peglau: On mimesis and painting. In: Art Criticism, Bd. IV, Nr. 3, 1988, S. 1-25

- Pejić 1993
Bojana Pejić: Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramović' Kunst. In: Ausst. Kat. Abramović/Berlin 1993, S. 9-24
- Pejić 1998
Bojana Pejić: Körperszenen. Une affaire de chair. In: Ausst. Kat. Abramović/Bern 1998, S. 28-43
- Péladan 1891
Joséphin Péladan: Salon de la Rose+Croix. Règle et Monitoire, Paris 1891
- Péladan 1891/1924
Joséphin Péladan: L'Androgyne, = La Décadence latine, Bd. 8, Paris 1891; Repr. Genf 1979; dtsh. Übs.: Der Androgyn, Berlin 1924
- Péladan 1891/1925
Joséphin Péladan: La Gynandre, = La Décadence latine, Bd. 9, Paris 1891; Repr. Genf 1979; dtsh. Übs.: Gynandria, Berlin 1925
- Péladan 1891/1979
Joséphin Péladan: Salon de la Rose+Croix. Règle et monitoire, Paris 1891; Nachdruck in: ders.: Typhonia – Le dernier Bourbon – Finis Latinorum, = La Décadence latine, Bd. 11-12-13, S. 283-320 [S. 306-320: Manifeste de la Rose+Croix u. Parole d'instauration]
- Péladan 1892-1911
Joséphin Péladan: Amphithéâtre des sciences mortes. Restitution de la magie kaldéenne, adaptée à la contemporanéité, doctrine de l'Ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal, 7 Bde., Paris 1892-1911, [= I: Comment on devient mage. Éthique, Paris 1892; II: Comment on devient fée. Érotique, Paris 1893; III: Comment on devient artiste. Esthétique, Paris 2:1894 ; IV: Le livre du sceptre. Politique, Paris 1895; V: L'occulte catholique. Mystique, Paris 1898; VI: Traité des antinomies. Métaphysique, Paris 1901; VII: La science de l'amour, Paris 1911]
- Péladan 1899/1923
Joséphin Péladan: Finis Latinorum, = La Décadence latine, Bd. 13, Paris 1899; Repr. Genf 1979; dtsh. Übs.: Finis Latinorum, Übs. Emil Schering, München 1923
- Péladan 1910
Joséphin Péladan: Les idées et les formes androgynes. De L'androgynie. Théorie plastique, Paris 1910
- Péladan 1913/1949
Joséphin Péladan: Les Amants de Pise. Les Drames de la conscience, Paris 1913; dtsh. Übs.: Die Liebenden von Pisa, Übs. Emil Schering, Berlin 1949
- Pelikan 1952/1981
Wilhelm Pelikan: Sieben Metalle. Vom Wirken des Metallwesens in Kosmos, Erde und Mensch, = Beiträge zur Substanz-Forschung, Bd. II, Dornach 1952; Neuauflage: Dornach (1: 1959) 2:1981
- Pelzer 1987
Birgit Pelzer: Recourse to the Letter. In: Broodthaers/October 1987, S. 157-182
- Pepper 1999
Ian Pepper: John Cage und der Jargon des Nichts. In: Mythos John Cage, Hrsg. Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 1999, S. 9-34
- Perdriolle 1985
Hervé Perdriolle: Magie Noire – Magie Blanche. In: Beaux-Arts Magazine, Nr. 20, Jan. 1985, S. 54-59 u. S. 98
- Péret 1943
Benjamin Péret: Magic. The Flesh and Blood of Poetry. In: View, Bd. III, Nr. 2, 1943, S. 44-46, S. 63 u. S. 66
- Perl 1988
Jed Perl: A dissent on Kiefer. In: The New Criterion, Bd. VI, Dez. 1988, S. 14-20
- Perlmutter 1999
Dawn Perlmutter: The Sacrificial Aesthetic. Blood Ritual from Art to Murder. In: Anthropoetics, Jg. 5, Nr. 2, Herbst/Winter 1999/2000; online unter: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm> [letzter Zugriff: 05/2006]

- Permutt 1983/1990
Cyril Permutt: Photographing the Spirit World. Images from Beyond the Spectrum, Wellingborough/London 1983; dtsh. Übs.: Fotos aus einer anderen Welt. Übersinnliche Phänomene im Bild festgehalten, München 1990
- Perreault 1979
John Perreault: Felt Forum. In: The Soho Weekly News, 01. 11. 1979, S. 44-45
- Perrig 1980
Alexander Perrig: Leonardo. Die Anatomie der Erde. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. XXV, 1980, S. 51-80
- Peters 1981
Ursula Peters: Aktionsphotographie. Dokumentation als Interpretation. In: Ausst. Kat. Fluxus/Wuppertal 1981, S. 61-71
- Peters 1989
Louis Peters: Reliquienkästchen und moderne Objektkunst. In: Ausst. Kat. Reliquien/Köln 1989, S. 362-365
- Petzinger/Koszinowski 1992
Renate Petzinger/Ingrid Koszinowski: Künstlerinnen Filmemacherinnen Designerinnen. Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten in den alten Bundesländern. Bonn 1992
- Petzoldt 1978
Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie, Hrsg. Leander Petzoldt, Darmstadt 1978
- Peuckert 1928/1973
Will-Erich Peuckert: Die Rosenkreutzer, München 1928; 2. neugefaßte Aufl. u. d. T.: Das Rosenkreutz, Hrsg. u. Bearb. Rolf Christian Zimmermann, Berlin 1973 [= Pansophie, III]
- Peuckert 1936
Will-Erich Peuckert: Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und der schwarzen Magie, Stuttgart 1936 [= Pansophie, I]
- Peuckert 1941
Will-Erich Peuckert: Theophrastus Paracelsus, Stuttgart/Berlin 1941
- Peuckert 1951/1997
Will-Erich Peuckert: Geheimkulte, Heidelberg 1951; Neudruck: München (1: Hildesheim 1988) 3:1997
- Peuckert 1967
Will-Erich Peuckert: Gabalia. Ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1967 [= Pansophie, II]
- Pfaller 2002
Robert Pfaller: Die Illusionen der Anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt a. M. 2002
- Phelan 1993
Peggy Phelan: Unmarked. The Politics of Performance, London/New York 1993
- Philippi 1999
Anne Philippi: Jonathan Meese. Ein Mann wie Räuber Hotzenplotz. In: Park, Nr. 1, 1999, S. 56-57
- Phillips 1994
Christopher Phillips: Arena. Das Chaos des Namenlosen. In: Cooke/Kelly 1994, S. 52-62
- Pias 1994
Claus Pias: Von realer Abwesenheit. Emile Zolas 'L'Œuvre' als Kunst-Geschichte. In: Der blinde Fleck. Mitteilungen aus dem Zentrum der Bestimmungslosigkeit, Hrsg. Claubril Ennepi, Weimar 1994, S. 99-123
- Pickshaus 1988
Moritz Peter Pickshaus: Kunstzerstörer. Fallstudien. Tatmotive und Psychogramme, Reinbek b. Hamburg 1988
- Pietz 1996
William Pietz: Fetish. In: Nelson/Shiff 1996, S. 197-207

- Pincus-Witten 1976
Robert Pincus-Witten: Occult Symbolism in France. Joséphin Peladan and the Salons de la Rose-Croix, Phil. Diss. Univ. Chicago 1968, New York/London 1976
- Plagens 1988
Peter Plagens: The McSacred and the Profane. In: Art Criticism, Bd. 5, Nr. 1, 1988, S. 19-33
- Plato 2003
Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biographischen Porträts, Hrsg. Bodo von Plato, Dornach 2003
- Platschek 1980
Hans Platschek: Der Mann mit dem Hut – Joseph Beuys. In: Bildende Kunst, Bd. XI, 1980, S. 563-565
- Ploss et al. 1970
Alchimia. Ideologie und Technologie, Bearb. Emil-Ernst Ploss/Heinz Roosen-Runge/Heinrich Schipperges/Herwig Buntz, München 1970
- Plouffe 1980
Paul-Albert Plouffe: Joseph Beuys. Avers et revers. In: Parachute, Nr. 21, Winter 1980, S. 32-41
- Pochat 1983
Götz Pochat: Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983
- Pohl 1992
Klaus-Dieter Pohl: 'Sinnbild neuen Lebens'. Kristall und Kristallisation in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Ausst. Kat. Faszination Edelstein/Darmstadt 1992, S. 76-86
- Pohl 1995
Klaus-Dieter Pohl: Der Kristall im Werk von Joseph Beuys. Frühe Arbeiten - ein Überblick. In: Arbeitskreis Block Beuys/Darmstadt 1995, S. 19-34
- Pohl 2001
Joseph Beuys. Verbindungen im 20. Jahrhundert, Hrsg. Klaus-Dieter Pohl, Darmstadt 2001
- Pohle 2000
Frank Pohle: Universalwissenschaft. In: Holländer 2000a, S. 73-119
- Pohlen 1982
Annelie Pohlen: Glanz und Elend der Inszenierung. In: Kunstforum International, Bd. 53/54, (= Themenband: documenta 7. Ein Rundgang), Nr. 7-8, Sept./Okt. 1982, S. 30-36
- Pohlen 1985
Annelie Pohlen: Cosmic Visions from North and South. In: Artforum, Bd. XXIII, Nr. 7, März 1985, S. 76-81
- Polaczek 1986
Dietmar Polaczek: Das Vermächtnis des Zauberers. Joseph Beuys' italienische Reise. Die letzte Ausstellung 'Palazzo Regale' in Neapel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05. 02. 1986
- Polke/Curiger 1984/1990
Sigmar Polke. La peinture est un ignominie. Interview par Bice Curiger (18. 12. 1984). In: ARTpress, Nr. 91, April 1985, S. 4-10; dtsch. Fassung: Ein Bild ist an sich schon eine Gemeinheit. Bice Curiger im Gespräch mit Sigmar Polke. In: Parkett, Nr. 26, 1990, S. 6-17
- Polke/Groot/Heynen 1983
Wat bezielt Sigmar Polke? Een poging tot analyse van een geliefd kunstenaar. In: Museumjournaal, Jg. 28, Nr. 5, 1983, S. 276-285
- Polke/Hülsmanns 1966
Dieter Hülsmanns: Kultur des Rasters. Ateliergespräch mit Sigmar Polke. In: Rheinische Post, Düsseldorf, 10. 05. 1966
- Polke/Parkett 1991
Collaboration Sigmar Polke. In: Parkett, Nr. 30, 1991, S. 28-122
- Polke/Richter 1965
Sigmar Polke/Gerhard Richter: o. T. (1965/1966). In: Sigmar Polke/Gerhard Richter, Ausst. Kat. Galerie h, Hannover 1966, o. P.; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Polke/Tübingen 1976, S. 76

- Polke/Schmidt-Wulffen 1988
Stephan Schmidt-Wulffen: What Interests Me is the Unforseeable. Sigmar Polke talks about his work. In: Flash Art, Nr. 140, Mai/Juni 1988, S. 68-70
- Pollock 1980
Griselda Pollock: Artists, media, mythologies. Genius, madness, and art history. In: Screen 21, Nr. 3, 1980, S. 57-96
- Pontalis 1970/1972
Objets du fétichisme, Hrsg. Jean-Bertrand Pontalis, (= Nouvelle revue du psychoanalyse, Nr. 2), Paris 1970; dtsch. Übs.: Objekte des Fetischismus, Frankfurt a. M. 1972
- Pope 1975/1978
Maurice Pope: The Story of Decipherment. From Egyptian hieroglyphic to linear B, London 1975; dtsch. Übs.: Die Rätsel alter Schriften. Hieroglyphen, Keilschrift, Linear B, Bergisch-Gladbach 1978
- Posner 1924
Oskar Posner: Am Rauhen Stein. Ein Leitfaden für Freimaurerlehrlinge, Reichenberg 1924
- Pound 1990
Personae. The shorter poems of Ezra Pound, Hrsg. Lea Baechler/A. Walton Litz, New York 1990
- Power 1993
Kevin Power: Sigmar Polke. In: Frieze, Nr. 4, April 1991, S.24-33
- Prange 1991
Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Phil. Diss. Univ. Berlin 1990, Hildesheim et al. 1991
- Praz 1948/1988
Mario Praz: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Florenz (1: 1930) 3:1948; dtsch. Übs.: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 3:1988
- Pries 1989
Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Hrsg. Christine Pries, Weinheim 1989
- Priesner/Figala 1998
Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft, Hrsg. Claus Priesner/Karin Figala, München 1998
- Prussat/Till 2001
'Neger im Louvre'. Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst, Hrsg. Margit Prussat/Wolfgang Till, Dresden 2001
- Quinn 1998
D. Michael Quinn: Mormonism and the Magic World View, Salt Lake City (1: 1987) 2:1998
- Raap 1989
Jürgen Raap: Übergangslösungen. Über den Wandel der Künstlerrolle. In: Kunstforum International, Bd. 98, (= Themenband: Ästhetik des Immateriellen?), Jan./Feb. 1989, S. 186-190
- Raap 1990
Jürgen Raap: Wege zum Ruhm, Köln 1990
- Rabinovitch 2002
Celia Rabinovitch: Surrealism and the sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art, Boulder/Oxford 2002
- Rachleff 1990
Owen S. Rachleff: The Occult in Art, London 1990
- Radin 1956/1954
Paul Radin: The Trickster. A Study in American Mythology, Bearb.. Karl Kerényi/Carl Gustav Jung, London 1956; dtsch. Übs.: Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythos, Zürich 1954
- Radrizzani 1975/1999
René Radrizzani: Roussel. Entdecker neuer Welten. In: Ausst. Kat. Junggesellenmaschinen/Bern 1975/1999, S. 212-225

- Raehs 1990
Andrea Raehs: Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Phil. Diss. TH Aachen 1987, Frankfurt a. M. et al. 1990
- Rainbird 1995
Sean Rainbird: Seams and Appearances. Learning to paint with Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Liverpool 1995, S. 9-25
- Rainbird 2001
Sean Rainbird: A Twentieth Century Enigma. Matthew Barney's OTTOshaft (1992), Begleitheft zur Ausst. Art Now: OTTOshaft in der Tate Galley/London, London 2001
- Rainbird 2005
Sean Rainbird: Joseph Beuys and the Celtic world. Scotland, Ireland and England 1970-85, London 2005 [= zugl. Ausst. Kat. Tate Gallery London/Tate Modern, London 2005]
- Rampley 2000
Matthew Rampley: In Search of Cultural History. Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism. In: Oxford Art Journal, Bd. 23, Nr. 1, 2000, S. 73-96
- Rank 1907/1925
Otto Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie, Wien 1907; erw. Aufl. u. d. T.: Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens, Leipzig/Wien/Zürich 1925
- Rank 1909/1922
Otto Rank: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung, Leipzig (1: Leipzig/Wien 1909) 2:1922
- Rank 1914
Otto Rank: Der Doppelgänger. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse, Jg. III, Nr. 2, 1914, S. 97-164
- Rank 1932
Otto Rank: Art and Artist. Creative Urge and Personality Development, New York 1932
- Ranke 1982
Winfried Ranke: Magia naturalis, physique amusante und aufgeklärte Wissenschaft. In: Hoffmann/Junker 1982, S. 11-53
- Ransmayr 2001
Christoph Ransmayr: Der Ungeborene – oder: Die Himmelsareale des Anselm Kiefer. In: Ausst. Kat. Kiefer/Basel 2001, S. 11-25
- Raschzok 1999
Klaus Raschzok: Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-Theologische Studien zum christomorphen Künstlerselbstbildnis, Phil. Diss. Frankfurt a. M. et al. 1999
- Rasmussen 1925
Knud Rasmussen: Rasmussens Thulefahrt. Zwei Jahre im Schlitten durch unerforschtes Eskimoland, Frankfurt a. M. 1925
- Rasmussen 1944
Knud Rasmussen: Die große Schlittenreise, Essen 1944
- Raumer 2001
Alexandra Raumer: Viktor Vogel, Commercial Man, Köln 2001
- Raussmüller-Sauer 1988
Joseph Beuys und Das Kapital. Vier Vorträge, Hrsg. Christel Raussmüller-Sauer, Schaffhausen 1988
- Rauterberg 1999
Hanno Rauterberg: Der Kuddelmuddel-König. In: DIE ZEIT, Nr. 8, 25. 02. 1999, S. 44
- Rauterberg 2002
Hanno Rauterberg: Turnen für den Bildergott. In: DIE ZEIT, Nr. 43, 24. 10. 2002, S. 37
- Rauterberg 2005
Hanno Rauterberg: Expedition Aberglaube. Eine Ausstellung in London zeigt Joseph Beuys – als typisch deutschen Künstler, der sich dem Germanenkult weihet und Auschwitz verdrängt. In: DIE ZEIT, Nr. 7, 10. 02. 2005, S. 40

- Ray 2001a
Joseph Beuys. Mapping the Legacy. Hrsg. Gene Ray, New York 2001
- Ray 2001b
Gene Ray: Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime. In: Ray 2001a, S. 55-74
- Read 1947
John Read: The alchemist in life, literature, and art, London 1947
- Read 1967
Herbert Read: Art and alienation. The role of the artist in society, London 1967
- Reale 1972
Gufo Reale [Pseudonym]: Beuys gesammelt und erklärt. Ein Beitrag zur allgemeinen Pathologie der Avantgarde. In: interfunktionen, Nr. 9, Köln 1972, S. 152-156 u. Einlageblatt
- Reale 1973
Gufo Reale [Pseudonym]: Zur Pathologie der Avantgarde. In: interfunktionen, Nr. 10, Köln 1973, S. 104-111
- Reck 1991a
Kunstforum International, Bd. 114, Themenband: Imitation und Mimesis, Hrsg. Hans-Ulrich Reck, Juli/Aug. 1991
- Reck 1991b
Hans Ulrich Reck: Von Warburg ausgehend. Bildmysterien und Diskursordnung. In: Reck 1991a, S. 198-213
- Reck 1991c
Hans Ulrich Reck: Pathosformeln, Schwingungsgrade, energetische Messungen. Aby Warburg als Anreger für Motivmontagen. In: Reck 1991a, S. 214-225
- Reck 1996
Hans Ulrich Reck: 'Inszenierte Imagination'. Zu Programmatik und Perspektiven einer 'historischen Anthropologie der Medien'. In: Müller-Funk/Reck 1996, S. 231-244
- Reck 1996/1999
Hans Ulrich Reck: Kunst durch Medien. In: Müller-Funk/Reck 1996, S. 45-62; überarb. Fassung u. d. T.: Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang. In [Me'dien]. Dreizehn Vorträge zur Medienkultur, Hrsg. Claus Pias, Weimar 1999, S. 109-133
- Reck 2002
Hans Ulrich Reck: Mythos Medienkunst, Köln 2002
- Reck 2003
Hans Ulrich Reck: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München 2003
- Recki 1988
Birgit Recki: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Phil. Diss. Univ. Münster 1984, Würzburg 1988
- Recki 2001
Birgit Recki: Der Grund der Originalität und die Macht des Namens. In: Kultur-Analysen, Hrsg. Jörg Hubert, Zürich/Wien/New York 2001, S. 321-336
- Reckitt 2001
Art and feminism, Hrsg. Helena Reckitt, London 2001
- Regier 1987
The Spiritual Image in Modern Art, Hrsg. Kathleen J. Regier, Wheaton/London 1987
- Reichenberger 1995
Wer hat Angst vor Josephine Beuys? Rahmenbedingungen zur Arbeit von Künstlerinnen, Hrsg. Marta Reichenberger, Köln o. J. [1995]
- Reijen 1992
Allegorie und Melancholie, Hrsg. Willem van Reijen, Frankfurt a. M. 1992
- Reinalter 1993
Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, Hrsg. Helmut Reinalter, Frankfurt a. M. (1: 1983) 4:1993
- Reinalter 2002
Helmut Reinalter: Die Freimaurer, München 2002
- Reinhardt 2002
Carsten Reinhardt: Der Magier von Moosham. In: Warburger Zeitung, Nr. 131, 10. 06. 2002

- Reise 1976a
Barbara M. Reise: Who, What is 'Sigmar Polke'? ... And Where Can He Be Found?. Part I u. Part II. In: Studio International, Bd. 192, Nr. 982, Juli/Aug 1976, S. 83-86
- Reise 1976b
Barbara M. Reise: Who, What is 'Sigmar Polke'? ... And Where Can He Be Found?. Part III. In: Studio International, Bd. 193, Nr. 983, Sept/Okt 1976, S. 207-210
- Reise 1977
Barbara M. Reise: Who, What is 'Sigmar Polke'? ... And Where Can He Be Found?. Part IV. In: Studio International, Bd. 193, Nr. 985, Jan/Feb 1977, S. 38-40
- Reithmann 1988
Joseph Beuys. Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Hrsg. Max Reithmann, Paris 1988
- Reithmann 1996
Max Reithmann: Bewegungsprinzip und Plastik. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 138-156
- Rennert/Wiese 1999
Otto Piene. Sky Art 1968-1996, Hrsg. Susanne Rennert/Stephan von Wiese, Köln: Wienand, 1999
- Rennie 2001
Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade, Hrsg. Brian Rennie, Albany 2001
- Resch 1999
Christine Resch: Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller, Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1998, Münster 1999
- Restany 1974/1982
Pierre Restany: Yves Klein, Paris 1974, dtsh. Übs. München 1982
- Restany 1982
Pierre Restany: Yves Klein. The Ex-Voto for Saint Rita of Cascia. In: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 255-257
- Restany 1990/1992
Pierre Restany: Yves Klein. Le feu au coeur du vide, Paris 1990; engl. Übs.: Yves Klein. Fire at the Heart of the Void, New York 1992
- Reuß 1920
Br. Peregrinus [d. i. Albert Karl Theodor Reuß]: Was muß man über Freimaurerei wissen? Eine allgemeinverständliche Darstellung des Ordens der Freimaurer, der Illuminaten und Rosenkreuzer, Berlin 1920
- Rhine 1937/1974
Joseph Banks Rhine: New Frontiers of the Mind. The Story of the Duke Experiments, New York 1937; Nachdruck Westport (1:1972) 2:1974
- Rhine 1947/1950
Joseph Banks Rhine: The Reach of the Mind, New York 1947; dtsh. Übs.: Die Reichweite des menschlichen Geistes. Parapsychologische Experimente, Hrsg. Rudolf Tischner, Stuttgart 1950
- Rhine/Pratt 1962
Joseph Banks Rhine/Joseph Gaither Pratt: Parapsychologie. Grenzwissenschaft der Psyche. Das Forschungsgebiet der außersinnlichen Wahrnehmung und Psychokinese. Methoden und Ergebnisse, Bern/München 1962
- Richter 2000
Petra Richter: Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys, Phil. Diss. Bochum 1988, Düsseldorf 2000
- Richter/König 1994
Petra Richter: Gespräch mit Erinna König (20. 04. 1994). In: Richter 2000, S. 292-297
- Rimbaud/Barck 1991
Arthur Rimbaud: Gedichte. Französisch und deutsch, Hrsg. Karl-Heinz Barck, Leipzig (1:1989) 2:1991
- Rimbaud/Therre/Schmidt 1988
Arthur Rimbaud: Das poetische Werk, Übs. u. Bearb. Hans Therre/Rainer G. Schmidt, München 1988

- Rincón 2001
Carlos Rincón: Magisch/Magie. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 3: Harmonie – Material, Stuttgart/Weimar 2001, S. 724-760
- Ringbom 1966/1993
Sixten Ringbom: Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult elements in the early theory of abstract painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Bd. XXIX, 1966, S. 386-418; dtsh. Übs.: Kunst in der 'ZEIT DES GROSSEN GEISTIGEN'. Okkulte Elemente in der frühen Theorie der Abstrakten Malerei. In: Wyss 1993a, S. 26-72
- Ringbom 1970
Sixten Ringbom: The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting, = Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Bd. 38, Nr. 2, Åbo 1970
- Ringbom 1982a
Sixten Ringbom: Kandinsky und das Okkulte. In: Ausst. Kat. Kandinsky/München 1982, S. 85-101
- Ringbom 1982b
Sixten Ringbom: Die Steiner-Annotationen Kandinskys. In: Ausst. Kat. Kandinsky/München 1982, S. 102-105
- Ringbom 1986/1988
Sixten Ringbom: Überwindung des Sichtbaren. Die Generation der abstrakten Pioniere. In: Tuchman/Freeman 1986/1988, S. 131-153
- Rinn 1993
Ludwig Rinn: Joseph Beuys. ö ö, 1972-1981. In: Ausst. Kat. Beuys/Kassel 1993, S. 88-97
- Ritter/Gründer 1971ff.
Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hrsg. Joachim Ritter/Karlfried Gründer, 11ff. Bde., Basel 1971-2001f.
- Rivière 1929/1994
Joan Rivière: Womanliness as a Masquerade. In: The International Journal of Psychoanalysis, Nr. 10, 1929; dtsh. Übs.: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weiblichkeit als Maskerade, Hrsg. Liliane Weissberg, Frankfurt a. M. 1994, S. 34-46
- Robinson 2001
Feminism, art, theory. An anthology 1968-2001, Hrsg. Hilary Robinson, Malden 2001
- Röbke 2000
Thomas Röbke: Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit, Essen 2000
- Robsjohn-Gibbings 1947
Terence Howard Robsjohn-Gibbings: Mona Lisa's Moustache. A Dissection of Modern Art, New York 1947
- Röder 1991
Sabine Röder: 'Durch den Tod vollzieht sich das eigentliche Leben'. In: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 6-19
- Röder 2003
Andreas Röder: Rodin und Beuys. Über das plastische Phänomen der Linie, Phil. Diss. Univ. Saarbrücken 1998, München 2003
- Roh 1923
Franz Roh: Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, Jg. XV, 1923, S. 598-602
- Roh 1925
Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925
- Roh 1948
Franz Roh: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948
- Rohan 1979
Matthew Rohan: New Thoughts on Joseph Beuys Early Development. In: The Dumb Ox, Nr. 8, 1979, S. 22-23 u. S. 42-48

- Romain 1972
Lothar Romain: 'Ich bin ein Sender, ich strahle aus...'. Joseph Beuys – ein Beitrag zur bundesrepublikanischen Kulturkritik. In: Romain/Wedewer 1972, S. 84-119
- Romain/Wedewer 1972
Lothar Romain/Rolf Wedewer: ÜBERBEUYS, Düsseldorf 1972
- Rombach 1983
Heinrich Rombach: Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit. Die Philosophische Hermetik, Basel 1983
- Rombach 1991
Heinrich Rombach: Der kommende Gott. Die Hermetik als Schule des Sehens, Freiburg i. Brsg. 1991
- Rombold 1983
Günter Rombold: Das Bild als religiöse Grundkategorie. In: Kindlers Enzyklopädie. Der Mensch, Bd. VI: Sprache, Kunst und Religion, Bearb. Norbert Loacker, Zürich 1983, S. 719-741
- Rombold 1988a
Günter Rombold: Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988
- Rombold 1988b
Günter Rombold: Die spirituelle Dimension einer Video-Installation. In: Kunst und Kirche, Nr. 51, 1988, S. 231-232
- Rombold 1998
Günter Rombold: Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien, Stuttgart 1998
- Römer 2001
Stefan Römer: Original und Fälschung. Künstlerische Strategien des Fake, Phil. Diss. HU Berlin 1998, Köln 2001
- Römer 2003
Stefan Römer: Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding. In: Hellmold et al. 2003, S. 243-272
- Rommel 1998
Novalis. Geheimnisvolle Zeichen. Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis, Hrsg. Forschungsstätte f. Frühromantik/Novalis-Museum Schloss Oberwiedstädt, Red. Gabriele Rommel, Leipzig 1998
- Ronell 1989/2001
Avital Ronell: The telephone book. Technology, schizophrenia, electric speech, Lincoln 1989; dtsh. Übs.: Das Telefonbuch. Technik, Schizophrenie, elektrische Rede, Berlin 2001
- Ronnen 1985
Meir Ronnen: Jerusalem. The mysterious Professor Daoud. In: Artnews, Nr. 2, 1985, S. 128-129
- Roob 1996
Alexander Roob: Alchemie & Mystik. Das hermetische Museum, Köln 1996
- Rookmaker 1973
Hans R. Rookmaker: Modern Art and Gnosticism. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, 1973, S. 162-174
- Roos 2000a
Renate Roos: Kai Althoff. Ein noch zu weiches Gewese der Urian-Bündner. In: Kunstforum International, Bd. 149 (= Themenband: Das Schicksal des Geldes), Jan.-März 2000, S. 380-381
- Roos 2000b
Renate Roos: Jonathan Meese. In: Kunstforum International, Bd. 150, (= Themenband: Zeit – Existenz – Kunst), April-Juni 2000, S. 400-401
- Rose 1980
Pollock Painting. [Photographs by Hans Namuth], Hrsg. Barbara Rose, New York 1980

- Rosenauer 1995
Artur Rosenauer: Max Dvořák – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. In: Max Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, [= Wiederaufl. d. Ausg. München 1924], Berlin 1995, S. 277-283
- Rosenbach 1982
Ulrike Rosenbach. Videokunst – Foto – Aktion/Performance – Feministische Kunst, Hrsg. Ulrike Rosenbach, Köln 1982
- Rosenbach/Haase 1982
Ulrike Rosenbach: Feminismus und Kunst. Auszüge aus einem Gespräch mit Amine Haase. In: Rosenbach 1982, S. 131-135
- Rosenbach/Herzogenrath 1982
Ulrike Rosenbach: Videokunst. Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: Rosenbach 1982, S. 109-115
- Rosenbach/Richter 1994
Petra Richter: Gespräch mit Ulrike Rosenbach (29. 08. 1994). In: Richter 2000, S. 301-304
- Rosenblum 1975/1994
Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, London (1: 1975) 1994; [dtsh. Übs.: Die Moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München, 1981]
- Rosenblum 1992
Das Jeff Koons Handbuch, Bearb. Robert Rosenblum, London/München 1992
- Rosenfeld 1961/1982
Hellmut Rosenfeld: Die Legende, Tübingen (1:1961) 4:1982
- Rosenthal 1982
Nan Rosenthal: Assisted Levitation. The Art of Yves Klein. In: Ausst. Kat. Klein/Houston 1982, S. 89-135
- Rosenthal 1991
Mark Rosenthal: Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, Frankfurt a. M. 1991
- Rothfuss 2001
Joan Rothfuss: Joseph Beuys. Echoes in America. In: Ray 2001a, S. 37-53
- Rötzer 1991
Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Hrsg. Florian Rötzer, Frankfurt a. M. 1991
- Rötzer/Weibel 1991
Strategien des Scheins. Kunst, Computer, Medien, Hrsg. Florian Rötzer/Peter Weibel, München 1991
- Rotzler 1972
Willi Rotzler: Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz, Köln 1972
- Roustayi 1989
Mina Roustayi: Getting under the Skin. Rebecca Horn's Sensibility Machines. In: Arts Magazine, Bd. 63, Nr. 9, Mai 1989, S. 58-68
- Rubin 1984/1996
Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Hrsg. William S. Rubin, München (1: 1984) 3:1996 [= Ausst. Kat. Primitivism/New York 1984, dtsh.]
- Rudolph 1992
Beate Rudolph: Vom Windmachen und von der Vollkommenheit. Parallelen alchemistischer und künstlerischer Prozesse. In: Ausst. Kat. Farbe Gold/Berlin 1992, S. 72-76
- Rudolph 1994
Kurt Rudolph: Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Stuttgart 4:1994
- Rüfner 1954/1955
Vinzenz Rüfner: Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum. In: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Bd. 63/2, (1954) 1955, S. 248-291
- Rüggeberg 1999
Dieter Rüggeberg: Theosophie und Anthroposophie im Licht der Hermetik, Wuppertal 1999

- Ruhnau 1992
Werner Ruhnau: Baukunst, Düsseldorf 1992
- Ruhnau/Stachelhaus 1976
Der andere Yves Klein. Ein Gespräch zwischen Werner Ruhnau und Heiner Stachelhaus. In: Stachelhaus 1976, S. 31-38
- Ruhrberg 1992
Bettina Ruhrberg: Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien, Phil. Diss. Univ. Bonn 1991, Bonn 1992
- Ruhrberg 1996
Alfred Schmela. Galerist – Wegbereiter der Avantgarde, Hrsg. Karl Ruhrberg, Köln 1996
- Ruppert 2000
Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. (1: 1998) 2:2000
- Ruska 1926
Julius Ruska: Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur, (= Heidelberger Akten der von-Portheim-Stiftung, Nr. 16/Arbeiten aus dem Institut für Geschichte der Naturwissenschaft, Bd. IV), Heidelberg 1926
- Ruska 1931
Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie, Berlin 1931 [= Quellen und Studien zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin, Bd. 1]
- Russel 1979
John Russel: The Shaman as artist. In: The New York Times Magazine, 28. 10. 1979, S. 38-42, S. 94-104 u. S. 198-109
- Russell 1985
John Russell: Anselm Kiefer's Paintings are Inimitably His Own. In: The New York Times, 21. 04. 1985
- Russell 1987a
John Russell: A Kiefer Retrospective. In: The New York Times, 05. 12. 1987
- Russell 1987b
John Russell: From the Particular to the Sublime. In: The New York Times, 13. 12. 1987
- Russell 1990
John Russell: Liliith Casts Her Shadow Over Images by Kiefer. In: The New York Times, 27. 05. 1990
- Rutkowski 1989
Rainer Rutkowski: Literatur, Kunst und Religion im Fin de siècle. Untersuchungen über das Werk des 'Sar' Péladan (1858-1918), Phil. Diss. Univ. Bonn 1988, Bonn 1989
- Sacherl 1957
Karl Sacherl: Psychologischer und soziologischer Geniebegriff. In: Studium Generale, Jg. 10, Nr. 1, 1957, S. 44-55
- Saint Phalle 1997a
Niki de Saint Phalle: Niki über Niki. In: Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1997, S. 39-41
- Saint Phalle 1997b
Niki de Saint Phalle: Tarot-Garten. In: Ausst. Kat. Saint Phalle/München 1997, S. 148-150
- Saint Phalle 1999
Niki de Saint Phalle: Der Tarot-Garten, Bern 1999
- Saltz 1996
Jerry Saltz: The Next Sex. In: Art in America, Bd. LXXXIV, Nr. 10, Okt. 1996, S. 82-91
- Saltz 2001
Jerry Saltz: History Painting. Kai Althoff. In: The Village Voice, Nr. 48, 04. 12. 2001, S. 69
- Saltzman 1999
Lisa Saltzman: Anselm Kiefer and Art after Auschwitz, Phil. Diss. 1994, Cambridge 1999
- Sandqvist 1997
Monika Sandqvist: Alchemy and Interart. In: Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media, Hrsg. Ulla-Britta Lagerroth/Hans Lund/Erik Hedling, Amsterdam/Atlanta 1997, S. 269-282

- Sarkowicz/Mentzer 2002
Hans Sarkowicz/Alf Mentzer: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon, Hamburg 2002
- Sauerbier 1993ab
S[amson] D[ietrich] Sauerbier: Magie und Fotografie, a= Erster Teil. In: Artis, Jg. 45, Nr. 10, Okt. 1993, S. 16-21; b= Zweiter Teil. In: Artis, Jg. 45, Nr. 11, Nov. 1993, S. 32-37
- Sawicki 2002
Diethard Sawicki: Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770-1900, Phil. Diss. Univ. Bochum 2000, Paderborn et al. 2002
- Sawicki 2003
Diethard Sawicki: Schon gesehen? Déjà vu und Wiedergängerei. In: Signale der Störung, Hrsg. Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz, München 2003, S. 369-378
- Sayre 1989
Henry M. Sayre: The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970, Chicago/London 1989
- Schade 1992
Joseph Beuys. Frühe Zeichnungen, Bearb. Werner Schade, München 1992
- Schade/Tholen 1999
Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, Hrsg. Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen, München 1999
- Schade/Wenk 1995
Sigrid Schade/Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Hrsg. Hadumod Bussmann/Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 340-407
- Schalhorn 2001
Andreas Schalhorn: Der Glanz der Verheißung und die Tugend der Oberfläche bei Sylvie Fleury. In: Ausst. Kat. Fleury/Karlsruhe 2001, S. 48939-48955
- Schaschl-Cooper 2003a
Markus Huemer. .arcadia, Hrsg. Sabine Schaschl-Cooper, Basel 2003 [zugl. Ausst. Kat. Kunsthaus Baselland/Basel-Muttenz 2002, Edition Kunsthaus Baselland, Bd. 3]
- Schaschl-Cooper 2003b
Sabine Schaschl-Cooper: Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit... (unvollendet). In: Schaschl-Cooper 2003a, S. 17-22
- Schauberg 1861
Joseph Schauberg: Vergleichendes Handbuch der Symbolik der Freimaurerei, mit besonderer Rücksicht auf die Mythologieen [sic] und Mysterien des Alterthums, 2 Bde., Schaffhausen 1861
- Schauberg 1863
Joseph Schauberg: Allgemeine äußere und innere Geschichte der Bauhütte, Schaffhausen 1863
- Schechner 1993
Richard Schechner: The future of ritual. Writings on culture and performance, London/New York 1993
- Scheffler 1908
Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst, Berlin 1908
- Scheffler 1943/1953
Karl Scheffler: Das lachende Atelier. Künstler-Anekdoten des 19. Jahrhunderts. Nacherzählt und eingeleitet von Karl Scheffler, Wien (1: Wien/Zürich 1943) 2:1953
- Schellmann 1992
Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, Hrsg. Jörg Schellmann, München/New York 1992
- Scheuer 1979
Helmut Scheuer: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979
- Scheugl 1999
Hans Scheugl: Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne, Wien/New York 1999

- Schick 1942/1980
Hans Schick: Die geheime Geschichte der Rosenkreuzer, Berlin 1942; Nachdruck:
Schwarzenburg 1980
- Schiebler 1975/1984
Ralph Schiebler: Wahnsinn und Genie (1975). In: ders. Wahnsinn und Genie und andere
Artikel zwischen Kunst und Wissenschaft, Stuttgart/Zürich 1984, S. 56-115
- Schilling 1987
Sabine Maja Schilling: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Köln 1987
- Schimmel 1998
Paul Schimmel: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt. In: Ausst. Kat.
Actions/Los Angeles 1998, S. 17-119
- Schirmer 2001
Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. Zeichnungen und Aquarelle, Drucksachen und Multiples,
Skulpturen und Objekte, Multiples und Aktionen 1945-1985, Hrsg. u. Bearb. Lothar Schirmer,
München (1: 1996) 2:2001
- Schjeldahl 1985
Peter Schjeldahl: Anselm Kiefer and the Exodus of the Jews. In: Art & Text, Nr. 19, Okt./Dez.
1985, S. 4-15
- Schjeldahl 1985/1991
Peter Schjeldahl: The Daemon and Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Sigmar Polke, Mary Boone
Gallery/New York, New York 1985, S. 4-5; wiederabgedr. in: Schjeldahl 1991, S. 251-255;
[dtsh. Übs.: Der Dämon und Sigmar Polke, in: Schjeldahl 1997, S. 102-111]
- Schjeldahl 1988
Peter Schjeldahl: Our Kiefer. In: Art in America, Bd. LXXVI, Nr. 3, März 1988, S. 116-126
[wiederabgedr. in: Schjeldahl 1991, S. 283-292; dtsh. Übs.: Unser Kiefer, in: Schjeldahl 1997,
S. 83-101]
- Schjeldahl 1991
Peter Schjeldahl: The Hydrogen Jukebox. Selected Writings 1978-1990, Hrsg. Malin Wilson,
Berkeley et al. 1991
- Schjeldahl 1997
Peter Schjeldahl: Poesie der Teilnahme. Kritiken 1980-1994, Dresden 1997
- Schlegel 1804/1968
Friedrich Schlegel. Ernst und Falk. Bruchstück eines dritten Gesprächs über Freimaurerei. In:
Lessing 1778/1968, S. 75-89
- Schlesier 1991
Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Hrsg. Renate
Schlesier, Basel/Frankfurt a.M. 1991
- Schlosser 1914ff.
Julius von Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, = Sitzungsberichte
der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 10
Bde., Wien 1914ff.
- Schlosser 1924
Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren
Kunstgeschichte, Wien 1924
- Schmidt 1981
Katharina Schmidt: Zwischen paradiso und inferno. 'La Ferdinanda' von Rebecca Horn. In:
Ausst. Kat. Horn/Baden-Baden 1981, o. P.
- Schmidt 1984
Katharina Schmidt: Rebecca Horn. In: Ausst. Kat. von hier aus/Düsseldorf 1984, S. 134-136
- Schmidt 1985
Katharina Schmidt: 'To the supreme being'. Ein Gemälde von Anselm Kiefer. In: Artefactum,
Nr. 2, 1985, S. 8-15
- Schmidt 1988
Katharina Schmidt: Pfeile ins Gewitter. Beobachtungen an den Zeichnungen, Aquarellen und
Skizzenbüchern von Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Bonn 1988, S. 181-198

- Schmidt 1988ab
Jochen Schmidt: Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945, 2 Bde., Darmstadt (1:1985) 2:1988; a= Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus; b= Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs
- Schmidt 1989
Hans-Werner Schmidt: Warhol und Beuys. Portraits zwischen Befragung, Programm und Huldigung. In: Kunst & Antiquitäten, Nr. VI, 1989, S. 82-87
- Schmidt 1990
Hans-Werner Schmidt: Andy Warhol 'Mao' – Joseph Beuys 'Ausfegen'. Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1972. In: IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. IX, 1990, S. 211-228
- Schmidt 1992
Katharina Schmidt: Rebecca Horn. Laudatio zur Verleihung des Goslarer Kaiserrings am 24. Oktober 1992, Goslar 1992
- Schmidt 1994
Katharina Schmidt: Eine andere Welt. In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 81-91
- Schmidt-Burkhardt 2003
Astrid Schmidt-Burkhardt: Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen. In: Hellmold et al. 2003, S. 89-116
- Schmidt-Linsenhoff [2002]/2005
Viktoria Schmidt-Linsenhoff: [Ernst Kris und Otto Kurz,] Die Legende vom Künstler. Eine feministische Relektüre, Vortrag im Rahmen des Symposiums 'Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte' (Universität Wien, 03. 10.–06. 10. 2002), Vortragsmanuskript, Trier 2002; erschienen in: Wiener Schule. Perspektiven der Kunstgeschichte, = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LIII, Wien, 2005, S. 191-202
- Schmidt-Wulffen 1989
Themenband: Kunstwerte. Markt und Methoden, Hrsg. Stefan Schmidt-Wulffen, = Kunstforum International, Bd. 104, Nov.-Dez. 1989,
- Schmidt-Wulffen 1993
Stephan Schmidt-Wulffen: Vom Aussenseiter zum Agenten. Über Öffentlichkeit und künstlerische Legitimation. In: Die Aktualität des Ästhetischen, Hrsg. Wolfgang Welsch, München 1993, S. 342-354
- Schmied 1969
Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969
- Schmied 1999
Wieland Schmied: Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst. In: Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst, Hrsg. Heinz Friedrich, München 1999, S. 141-216
- Schmieder 1832/1927/1959
Karl Christoph Schmieder: Geschichte der Alchemie, Halle 1832; Nachdruck d. Ausg. 1832, Hrsg. u. Bearb. Franz Strunz, München-Planegg 1927; Nachdruck d. Ausg. 1832 (ohne die Einl. v. F. Strunz) Ulm 1959
- Schmitz 1990
Rudolf Schmitz: [o. T.]. In: Ausst. Kat. Immendorff/Köln 1990, o. P.
- Schmitz 1991
Rudolf Schmitz: Ready-made de l'histoire. Jörg Immendorff, Künstler des real existierenden Surrealismus. In: Ausst. Kat. Immendorff/Osaka 1991, S. 89-95
- Schmitz 1995
Hermann Schmitz: Selbstdarstellung als Philosophie. Metamorphosen der entfremdeten Subjektivität, Bonn 1995
- Schmitz 2001
Norbert Schmitz: Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst. In: Gendolla/Schmitz/Schneider/Spangenberg 2001, S. 95-139
- Schmoll gen. Eisenwerth et al. 2004
Mythen, Symbole, Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, Hrsg. Helga Schmoll gen. Eisenwerth/J. Adolph Schmoll gen. Eisenwerth/Regina M. Hillert, Berlin 2004

- Schnaase 1869f.
Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, 8 Bde., Düsseldorf/Stuttgart 1866-1879, Bd. 3-5: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Düsseldorf 1869-1876
- Schneckenburger 1972a
Manfred Schneckenburger: Magische Zeichen. In: Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, S. 532-533
- Schneckenburger 1972b
Manfred Schneckenburger: Idol, Totem, Fetisch in der Moderne. In: Ausst. Kat. Weltkulturen/München 1972, S. 539-540
- Schneckenburger 1986
Manfred Schneckenburger: Anselm Kiefer. In: Positionen, Ausst. Kat. Neue Berliner Galerie/Staatl. Kunstsammlung Dresden, Berlin/Dresden 1986, S. 94-96
- Schneede 1972
Uwe M. Schneede: Max Ernst, Stuttgart 1972
- Schneede 1993/1997
Uwe M. Schneede: Aktion. In: Szeemann (1993) 1997, S. 23-31
- Schneede 1994
Uwe M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Stuttgart 1994
- Schneede 1998
Uwe M. Schneede: Nachwort. In: Angerbauer-Rau 1998, S. 618-632
- Schneider 1981
Michael Schneider: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte eines Kulturzerfalls in den siebziger Jahren, Darmstadt/Neuwied 1981
- Schneider 1991
Angela Schneider: 'Resurrexit' oder eine Tour d'Horizon. Zu den neueren Werken. In: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, S. 115-121
- Schneller 1997
Daniel Schneller: Richard Wagners 'Parsifal' und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft, Phil. Diss. Univ. Basel, Bern 1997
- Scholem 1960/1989
Gershom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt a. M. (1: Zürich 1960) 6:1989
- Scholem 1962
Gershom Scholem: Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala, Zürich 1962
- Scholem 1972/1983
Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin, Hrsg. Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, S. 87-128; wiederabgedr. in: Gershom Scholem. Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, S. 35-72
- Scholem 1977/1994
Gershom Scholem: Alchemie und Kabbala. In: Eranos-Jahrbuch, Bd. 46, 1977; Neuauflage: [= n. d. Abdruck in: Judaica, 1984] Frankfurt a. M. 1994
- Schön 1985
Jürgen Schön: Ein Beuys per Telekopierer. In: TZ Tageszeitung, 15. 01. 1985
- Schott 1985
Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus, Hrsg. Heinz Schott, Stuttgart 1985
- Schottner 1994
Alfred Schottner: Das Brauchtum der Steinmetzen in den mittelalterlichen Bauhütten und dessen Fortleben und Wandel bis zur heutigen Zeit, Münster/Hamburg 2:1994
- Schrage 2003
Dominik Schrage: Das Ritual als Verfahren. Zur performativen Herstellung intangibler Ordnung. In: Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, Soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt a. M. 2003, S. 198-208

- Schreiber/Schreiber 1956
Georg Schreiber/Hermann Schreiber: *Mysten, Maurer und Mormomen. Geheimbünde in vier Jahrtausenden*, Wien/Berlin/Stuttgart 1956
- Schrenck-Notzing 1914/1923
Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*, 2., stark vermehrte Auflage, München (1:1914) 2:1923
- Schrenck-Notzing 1920
Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: *Physikalische Phänomene des Mediumismus. Studien zur Erforschung der telekinetischen Vorgänge*, München 1920
- Schrenck-Notzing 1929/1985
Albert von Schrenck-Notzing: *Grundfragen der Parapsychologie*, Leipzig 1929; Neudruck: Stuttgart et al. 3:1985
- Schröder 1990
Johannes Lothar Schröder: *Identität – Überschreitung/Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von Bildenden Künstlern*, Phil. Diss., Münster 1990
- Schröder 1992
Gerald Schröder: *Joseph Beuys und die Kunstkritik. Eine Materialsammlung*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 5, 1992, S. 88-105
- Schrödter 1991
Die neomythische Kehre. Aktuelle Zugänge zum Mythischen in Wissenschaft und Kunst, Hrsg. Hermann Schrödter, Würzburg 1991
- Schubert 1808/1967
Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808; unveränd. Nachdruck: Darmstadt 1967
- Schultz 1910/1986
Wolfgang Schultz: *Dokumente der Gnosis*, Jena 1910; erw. Neuausgabe m. Essays v. George Bataille u. Henri-Charles Puech, München 1986
- Schultz 1986
Wolfgang Schultz: *Dokumente der Gnosis*, München 1986
- Schultz et al. 1996
geld. beat. synthetik. Copyshop 2. Abwerten bio/technologischer Annahmen, Hrsg. Susanne Schultz/Renate Lorenz/Stephan Geene/Sabeth Buchmann/Jochen Becker, Berlin/Amsterdam 1996
- Schultz-Hoffmann 1992
Carla Schultz-Hoffmann: *Sigmar Polke, Albrecht Dürer und eine Venezianische Reise oder: Zwei Hunde und ein Knochen kommen nicht leicht zu einer Einigung*. In: *Slg. Kat. Polke/München 1992*, S. 10-25
- Schultz-Hoffmann 1995
Carla Schultz-Hoffmann: *'Da erhielt ich den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen!'*. *Romantisch-idealistische Paraphrasen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. In: *Ausst. Kat. Romantic Spirit/München 1995*, S. 68-78
- Schulz 1996
Heribert Schulz: *Röhrenherzen*. In: *Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996*, S. 18-23
- Schulz 1998
Heribert Schulz: *Die Plazenta-Vorstellung bei Joseph Beuys. Eine synthetische Anatomie*, Köln (1:1997) 2:1998
- Schulze 1995
Gerhard Schulze: *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. /New York (1: 1992) 5:1995
- Schulze 2000
Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, Phil. Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1998, München 2000
- Schüpbach 1944
Werner Schüpbach: *Pflanzengeometrie. Die geometrische Organisation der höheren Pflanzen und deren Beziehung zum Planetensystem*, Bern 1944

- Schuré 1919/1976
Ed[ou]ard Schuré: Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions, Paris 51:1919; dtsh. Übs.: Die großen Eingeweihten, Vorw. Rudolf Steiner, München 15:1976
- Schuster 1985
Peter-Klaus Schuster: Der Mensch als sein eigener Schöpfer. Dürer und Beuys - oder: das Bekenntnis zur Kreativität. In: Süddeutsche Zeitung, 22. 07. 1985; wiederabgedruckt in: Beuys-Inter Nationes/Bonn 1986, S. 17-25
- Schuster 1991
Peter-Klaus Schuster: Saturn, Melancholie und Merkur. Bemerkungen zu Kiefers 'saturnischer Malkunst'. In: Ausst. Kat. Kiefer/Berlin 1991, S. 152-159
- Schuster 1997
Peter-Klaus Schuster: Im Labor der Lügen. Besuch bei Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Berlin 1997, o. P.
- Schütt 2000
Hans-Werner Schütt: Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie, München 2000
- Schüttpelz 2001
Erhard Schüttpelz: Höhere Wesen befehlen. In: Graevenitz/Rieger/Thürlemann 2001, S. 187-203
- Schütz 1991
Sabine Schütz: "Das Ganze" ist eine ungeheure Selbstbespiegelung...'. Bemerkungen zur Bedeutung von Kleidung im Selbstbildnis. In: Lerche-Renn 1991, S. 166-178
- Schütz 1996
Sabine Schütz: Der Lackmus-Test. Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer, Köln 1996
- Schütz 1999
Sabine Schütz: Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983, Phil. Diss. TH Aachen 1998, Köln 1999
- Schwabsky 1997
Barry Schwabsky: Costume Drama. In: World Art, Nr. 14, 1997, S. 18-21
- Schwartz 1983/1990
Sanford Schwartz: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Ghosts of the Fatherland. In: The New Criterion, Bd. 1, Nr. 7, März 1983, S. 1-9; wiederabgedr. in: ders.: Artists and Writers, New York 1990, S. 50-64
- Schwarz 1969
Arturo Schwarz: The complete works of Marcel Duchamp, London/New York 1969
- Schwarz 1973
Arturo Schwarz: The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even. In: Marcel Duchamp, Ausst. Kat. Museum of Modern Art/New York, New York 1973, S. 81-98
- Schwarz 1975/1999
Die alchemistische Junggesellenmaschine. In: Ausst. Kat. Junggesellenmaschinen/Bern 1975/1999, S. 226-243
- Schwarz 1980
Arturo Schwarz: Alchemy, Androgyny and Visual Arts. In: Leonardo, Bd. 13, 1980, S. 57-62
- Schwarz 1986a
Arturo Schwarz: Introduzione. In: Ausst. Kat. Arte-Alchimia/Venedig 1986, S. 9-54
- Schwarz 1986b
Arturo Schwarz: Arte e Alchimia. In: Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1986, S. 77-82
- Schwarz 1989
Arturo Schwarz: Der Surrealist als Homo Ludens, 4.: Surrealismus und Alchimie. In: Ausst. Kat. Surrealisten/Frankfurt 1989, S. 34-40
- Schwarz 1997
Michael Schwarz: Das Phänomen des Künstlerstars. In: Faulstich/Korte 1997, S. 195-203
- Schwarz 1998
Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. von Michael Schwarz, Köln 1998

- Schwarzbauer 1982
Georg F. Schwarzbauer: Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Der Künstler als Vorbild und Hinweisgeber zu Verhaltensmustern des Allgemeinen. In: Ausst. Kat. Lichtbildnisse/Bonn 1982, S. 242-257
- Schwebel 1979
Horst Schwebel: Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Martin und Dieter Wellershoff, München 1979
- Schwendter 1994
Rolf Schwendter: Utopie, Berlin 1994
- Sconce 2000
Jeffrey Sconce: Haunted Media. Electronic presence from telegraphy to television, Durham 2000
- Scotti 1986
Aurora Scotti: Pellizza da Volpedo. Catalogo generale, Mailand 1986
- Sediment-Paik 2005
'On sunny days, count the waves of the Rhine...'. Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland, Bearb. Susanne Rennert, = sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Hrsg. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Nr. 9, Nürnberg 2005
- Sedlmayr 1949/1958
Hans Sedlmayr: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (1949). In: ders.: Kunst und Wahrheit, Reinbek b. Hamburg 1958, S. 71-86
- Seegers 2003
Ulli Seegers: Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert – Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke, Phil. Diss. Univ. Stuttgart, Köln 2003; erw. Abgabefassung u. d. T.: Transformatio energetica. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert. Von der Repräsentation zur Gegenwart der Hermetik im Werk von Antonin Artaud, Yves Klein und Sigmar Polke, Stuttgart 2003; online unter <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2003/1284/pdf/seegers.pdf> [letzter Zugriff 05/2006]
- Seegers 2005
Ulli Seegers: Unkontrollierbare Gäste. Zu den Verwandlungswerken von Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Zürich 2005, S. 42-61
- Seel 2000
Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a. M. 2000
- Seidlitz 1909/o. J.
Woldemar von Seidlitz: Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance, Berlin 1909; Nachdruck: Essen o. J.
- Seligmann 1927
Siegfried Seligmann: Die magischen Heil- und Schutzamulette aus der unbelebten Natur mit besonderer Berücksichtigung der Mittel gegen den bösen Blick. Eine Geschichte des Amulettwesens, Stuttgart 1927
- Seligmann 1942
Kurt Seligmann: Magic Circles. In: View, Jg. I, Nr. 11/12, 1942, S. 3
- Seligmann 1946
Kurt Seligmann: Magic and the Arts. In: View, Jg. VI, Nr. 5, 1946, S. 15-17
- Seligmann 1948/1958/1988
Kurt Seligmann: The History of Magic, New York 1948; dtsh. Ausg.: Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre geheime Kunst, Eitville (1: Stuttgart 1958) 1988
- Selz 1987
Peter Selz: Alternative aesthetics. Quests for a spiritual quintessence. In: Arts Magazine, Bd. 62, Nr. 2, 1987, S. 46-49
- Semin 1990
Didier Semin: Victor Brauner, Paris 1990
- Seward 1995
Keith Seward: Matthew Barney and Beyond. In: Parkett, Nr. 45, 1995, S. 58-60; dtsh. Übs.: Matthew Barney und die Transzendenz, ebd., S. 61-65

- Seyfarth 1994
Ludwig Seyfarth: Betriebsblindheit im System Kunst. In: Spuren, Nr. 44, = Themenheft: Expositionen. Zur Praxis des Künstlerischen, März 1994, S. 12-17
- Shah 2002
Anita Shah: Die Dinge sehen wie sie sind. Sigmar Polkes malerisches Werk seit 1981, Phil. Diss. Universität Bonn 1999, Weimar 2002
- Sheppard 1979
Richard Sheppard: Dada and Mysticism. Influences and Affinities. In: Dada Spectrum. The Dialectics of Revolt, Hrsg. Stephen C. Foster/Rudolf E. Kuenzli, Madison/Iowa 1979, S. 91-113
- Sheppard 1986
Harry J. Sheppard: European Alchemy in the Context of a Universal Definition. In: Meinel 1986, S. 13-17
- Sherlock 1988
Maureen Sherlock: Romancing the Apocalypse. A futile diversion? In: New Art Examiner, Bd. 15, Nr. 10, Juni 1988, S. 24-28
- Shultis 2002
Christopher Shultis: Cage and Europe. In: Nicholls 2002, S. 20-40
- Sicard 2000
Lux. Des Lumières aux lumières, Hrsg. Monique Sicard, = Les Cahiers de médiologie, Bd. 10, Paris 2000
- Siebeck 1890
Hermann Siebeck: Über die Entstehung der Termini natura naturans und natura naturata. In: Archiv für Geschichte der Philosophie, Nr. 3, 1890, S. 370-378
- Siegel 2003
Katy Siegel: Sigmar Polke. In: Artforum, Bd. XLI, Nr. 9, Mai 2003, S. 165-166
- Sieverding/Richter 1994
Petra Richter: Gespräch mit Katharina Sieverding (16. 08. 1994). In: Richter 2000, S. 304-310.
- Silberer 1914
Herbert Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien/Leipzig 1914
- Silbermann/König 1974
Künstler und Gesellschaft, = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 17/1974, Hrsg. Alphons Silbermann/René König, Opladen 1974
- Simmel 1907/1920/2001
Georg Simmel: Philosophie des Geldes, München et al. (1: 1900) 3:1920; Nachdruck: Hrsg. Alexander Ulfing, Köln 2001
- Simmen 1990
Jeannot Simmen: Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990
- Simonis 2002
Linda Simonis: Die Kunst des Geheimen. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2002
- Simonton 1999
Dean Keith Simonton: Origins of Genius. Darwinian Perspectives on Creativity, New York/Oxford 1999
- Singer 1976
June Singer: Androgyny. Toward a New Theory of Sexuality, New York 1976
- Singh 2000
Simon Singh: Geheime Botschaften. Die Kunst der Verschlüsselung von der Antike bis in die Zeiten des Internet, Frankfurt a. M. et al. 2000
- Sitt/Ursprung 1993
Martina Sitt/Philipp Ursprung: Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm, München 1993
- Slg. Kat. Beuys/Berlin 1996
Joseph Beuys. The Secret Block for a secret person in Ireland. Sammlung Marx, Slg. Kat. Sammlung Marx/Berlin, Hrsg. Heiner Bastian, München 1996 [= veränderte Neuauflage des Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988b]

- Slg. Kat. Beuys/Duisburg 1987
Joseph Beuys im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Slg. Kat.
Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Bearb. Heiner Bastian, Bern 1987
- Slg. Kat. Beuys/Düsseldorf 1993
Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ulbricht, Slg. Kat. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Bearb. Armin Zweite/Bernd Finkeldey, Köln 1993
- Slg. Kat. Beuys-Palazzo Regale/Düsseldorf 1992
Joseph Beuys. Palazzo Regale, Slg. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf,
Bearb. Armin Zweite, Düsseldorf/Nürnberg 1992
- Slg. Kat. Brauner/Paris 1996
Victor Brauner dans les Collections MNAM. Donation Mme. Jacqueline Brauner, Slg. Kat. [u.
Ausst. Kat.] Musée National d'Art Moderne/Paris, Hrsg. Didier Semin, Paris 1996
- Slg. Kat. Maenz/Weimar 1998
Neues Museum Weimar. Die Sammlung Paul Maenz, Bd. 1: Objekte – Bilder – Installationen,
Slg. Kat. Neues Museum/Weimar, Hrsg. Kunstsammlungen Weimar, Bearb. Hans Dickel, Red.
Gerd de Vries, Ostfildern-Ruit 1998
- Slg. Kat. Polke/München 1992
Sigmar Polke. Schleifenbilder, Slg. Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst/München, Bearb. Ulrich
Bischoff/Carla Schultz-Hoffmann, Ostfildern 1992
- Slg. Kat. Polke/München 1992
Sigmar Polke. Schleifenbilder, Slg. Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst/München, Bearb. Carla
Schultz-Hoffmann/Ulrich Bischoff, Ostfildern-Ruit 1992
- Slg. Kat. Roth/Hamburg 2002
Dieter Roth. Originale, Slg. Kat. Dieter Roth Foundation/Hamburg, Bearb. Dirk Dobke,
Hamburg/London 2002
- Slg. Kat. Wolfsburg 1999
Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968, Slg. Kat.
Kunstmuseum Wolfsburg, Hrsg. Holger Broeker, Ostfildern-Ruit 1999
- Sloterdijk 1992
Peter Sloterdijk: Versuch über das Leben der Künstler. Andersgläubige – Verschwender –
Fälle – Einwohner. In: Ausst. Kat. Polke/Amsterdam 1992, S. 92-96; [wiederabgedr. in:
Müller-Funk/Reck 1996, S. 117-123]
- Sloterdijk/Macho 1991
Weltrevolutionen der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur
Gegenwart, Hrsg. Peter Sloterdijk/Thomas Macho, 2 Bde., Zürich 1991
- Smith 1982
Roberta Smith: Kieferland. In: The Village Voice, 30. 11. 1982
- Smith 1993
Roberta Smith: Fontains of Mercury, a Piano Spitting out Keys. Sculpture as Dramas. In: The
New York Times, 02. 07. 1993, S. C8
- Smith 2003
Roberta Smith: Matthew Barney. The Cremaster Cycle. In: Artforum, Bd. XLI, Nr. 9, Mai 2003,
S. 160-161 u. S. 192
- Soeffner 1979
Hans-Georg Soeffner: Interaktion und Interpretation – Überlegungen zu Prämissen des
Interpretierens in Sozial- und Literaturwissenschaft. In: Interpretative Verfahren in den Sozial-
und Textwissenschaften, Hrsg. Hans-Georg Soeffner, Stuttgart 1979, S. 328-351
- Sohn-Rethel 1990
Alfred Sohn-Rethel: Das Geld, die bare Münze des Apriori, Berlin 1990
- Solomon-Godeau 1997
Male trouble. A crisis in representation, London 1997
- Sonolet 1999
Daglind Sonolet: Reflections on the Work of Anselm Kiefer. In: Cultural Values, Bd. 3, Nr. 1,
1999, S. 28-53

- Sontag 1978
Susan Sontag: Under the Sign of Saturn, urspr. in: The New York Review of Books, Bd. XXV, Nr. 15, 12. 10. 1978; wiederabgedr. in: dies.: Under the Sign of Saturn, New York 1980, S. 106-134
- Sorgo 2001
Gabriele Sorgo: Imitatio Christi. Askese und Schöpferkraft. In: Ausst. Kat. Big Nothing/Baden-Baden 2001, S. 127-147
- Sornig 1990
Karl Sornig: Spuren und Motive sprachmagischer Strategien, [= Reden und Schweigen zwischen Spiel und Magie, das ist, vorläufige und vorsichtige Prolegomena und Apophthegmata zu einer Linguistik des Schweigens, Vorabdruck in V Faszikeln, fasc. IV], Graz 1990
- Sornig 1993
Karl Sornig: Sprache: Spiel. Das agonale Prinzip in der Kommunikation. Irrtümer, Irreführungen, Spiel der Gestalten, [= Reden und Schweigen zwischen Spiel und Magie, das ist, vorläufige und vorsichtige Prolegomena und Apophthegmata zu einer Linguistik des Schweigens, fasc. V], Graz 1993
- Sornig 1999
Karl Sornig: Be-Merken, be-Deuten; ver-Schweigen, [= Reden und Schweigen zwischen Spiel und Magie, das ist, vorläufige und vorsichtige Prolegomena und Apophthegmata zu einer Linguistik des Schweigens, Vorabdruck in V Faszikeln, fasc. II=B, I=C], Graz 1999
- Soussloff 1997
Catherine M. Soussloff: The Absolute Artist. The Historiography of a Concept, Minneapolis/London 1997
- Spahr 2000
Angela Spahr: Walter Benjamin. Der Verfall der Aura. In: Daniela Kloock/Angela Spahr: Medientheorien. Eine Einführung, München 2:2000, S. 13-37
- Spangenberg 2000
Peter M. Spangenberg: Aura. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 400-416
- Spangler 1971/1978
David Spangler: Revelation – The Birth of a New Age, Forres/Findhorn Bay 1971; dtsh. Übs.: New Age. Die Geburt eines neuen Zeitalters, Frankfurt a. M. 1978
- Sparn 1990a
Wer schreibt meine Lebensgeschichte? Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge, Hrsg. Walter Sparn, Gütersloh 1990
- Sparn 1990b
Walter Sparn: Dichtung und Wahrheit. Einführende Bemerkungen zum Thema: Religion und Biographik. In: Sparn 1990a, S. 11-29
- Speck 1984
Reiner Speck: Okkulte Intelligenzen. Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 82-88
- Speck 1990/1992
Reiner Speck: On the Difficulty of Approaching Polke. In: Ausst. Kat. Polke/San Francisco 1990, S. 21-25; dtsh. in: Polke! Polke!, Hrsg. Gesellschaft f. Moderne Kunst am Museum Ludwig, Köln 1992, S. 5-13
- Speck 2001
Reiner Speck: Auf, auf, ihr Kinder der Kunst. Ironie mit Geschichte. Sigmar Polkes Bilder zur Französischen Revolution im Château de Vizille. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 188, 15. 08. 2001, S. 45
- Spector 1989
Buzz Spector: A Profusion of Substance. In: Artforum, Bd. XXVIII, Nr. 2, Okt. 1989, S. 120-128
- Spector 1994
Nancy Spector: Weder Junggesellenmaschinen noch Bräute. Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn. In: Ausst. Kat. Horn/Berlin 1994, S. 65-79

- Spector 2002
Nancy Spector: Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten. In: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 2-91
- Speich 1957
Nikolaus Speich: Die Proportionslehre des menschlichen Körpers. Antike, Mittelalter, Renaissance, Phil. Diss. Univ. Zürich, Zürich 1957
- Spies 1980
Werner Spies: Überdosis an Teutschem. Die Kunstbiennale Venedig ist eröffnet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02. 06. 1980
- Spies 1982
Werner Spies: Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers, München 1982
- Spies 1989
Werner Spies: Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 01. 1989
- Spies 1993
Werner Spies: Das Schweigen von Beuys. Anmerkung anlässlich einer amerikanischen Wanderausstellung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. 09. 1993
- Spitznagel 1998
Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen, Hrsg. Albert Spitznagel, Göttingen et al. 1998
- Spoerri 1967/1972a
Daniel Spoerri: conserves de la magie à la noix. In: Ausst. Kat. Spoerri/Paris 1972, S. 62-73
- Spoerri 1967/1972b
Daniel Spoerri: addendum de onze objets non conservés ajoutés au pot pourri de 25 objets de magie à la noix. In: Ausst. Kat. Spoerri/Paris 1972, S. 74-75
- Spoerri 1971
Dokumente – Documents – Documenti zur Krims-Krams-Magie. 25 Objets de la magie à noix / Zimtzauerkonserven, Übs. André Thomkins, Hamburg 1971 [= Spoerri 1967/1972a, dtsh.]
- Stachelhaus 1973
Heiner Stachelhaus: Phänomen Beuys, in: Magazin Kunst, Jg. XIII, Nr. 50, 1973, S. 29-46 [= Magazin KUNST Dokumentation Nr. 16]
- Stachelhaus 1976
Yves Klein – Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960, Hrsg. Heiner Stachelhaus, Recklinghausen o. J. [1976]
- Stachelhaus 1988a
Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf (1:1987) 2:1988
- Stachelhaus 1988b
Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys - ein Schamane? In: Kunst und Kirche, Nr. 4, 1988, S. 203-206
- Staeck 1986a
Ohne die Rose tun wir's nicht. Für Joseph Beuys, Hrsg. Klaus Staeck, Heidelberg 1986
- Staeck 1986b
Klaus Staeck: 'Demokratie ist lustig'. In: Beuys-Inter Nationes/Bonn 1986, S. 11-15
- Staeck 1987
Beuys in Amerika, Hrsg. u. Bearb. Klaus Staeck, Heidelberg 1987
- Stafford/Terpak 2001
Barbara M. Stafford/Frances Terpak: Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on Screen, Los Angeles 2001 [=zugl. Ausst. Kat. J. Paul Getty Museum/Los Angeles, 2001]
- Stahl 1996
Johannes Stahl: Sigmar Polke. Frühe Druckgraphik 1967-1976, Frankfurt a. M. 1996 [= zugl. Ausst. Kat. Galerie Bernd Slutzky/Frankfurt a. M., 1996]
- Stange 1998
Raimar Stange: Über Christian Jankowski. In: artist Kunstmagazin, Nr. 34, 1998, S. 30-32
- Stange 2000
Raimar Stange: Der Zeitspieler. Zu den medialen Meta-Modellsituationen von Christian Jankowski. In: Kunst-Bulletin, Nr. 3, März 2000, S. 8-15

- Starobinski 1970/1985
Jean Starobinski: Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genf 1970; dtsh. Übs.: Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays, Frankfurt a. M. 1985
- Steffen 1925/1984
Albert Steffen: Hiram und Salomo (1925). In: ders.: Ausgewählte Werke, Hrsg. Manfred Krüger, Bd. 3: Dramen, Dornach 1984, S. 77-145
- Steffen 2002
Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck, Hrsg. Therese Steffen, Stuttgart/Weimar 2002
- Steilhaug 2001
Jon-Ove Steilhaug: Ghosts of the Past. Sigmar Polke's Goya Variations. In: Ausst. Kat. Polke/Oslo 2001, S. 24-33
- Steiner 1905/1936
Rudolf Steiner: Der Ring des Nibelungen im Lichte der Geisteswissenschaft. Aus den Vorträgen, die Steiner 1905 in Berlin hielt. In: Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Nachrichten für Mitglieder, November 1936; wiederabgedruckt in: Ausst. Kat. Nibelungen/München 1987, S. 70-73
- Steiner 1921
Rudolf Steiner: Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach, Stuttgart 1921 [vgl. Steiner GA 35/1984; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1933a
Rudolf Steiner: Pfingsten, das Fest der freien Individualität, Dornach 1933 [vgl. Steiner GA 118/1965; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1933b
Rudolf Steiner: Innere Entwicklungsimpulse der Menschheit. Der Sinn des geschichtlichen Werdens. Goethe und die Krisis des neunzehnten Jahrhunderts. Wirksame Kräfte der Gegenwart, Dornach 1933 [vgl. Steiner GA 171/1984; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1934
Rudolf Steiner: Das Osterfest als ein Stück Mysteriengeschichte der Menschheit, Dornach 1934 [vgl. Steiner GA 233/1962; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1937
Rudolf Steiner: Alte Mythen und ihre Bedeutung. Die verjüngenden Kräfte in der Menschennatur, Dornach 1937 [vgl. Steiner GA 180/1966; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1938
Rudolf Steiner: Das Künstlerische in seiner Weltmission. Der Genius der Sprache. Die Welt des sich offenbarenden strahlenden Scheins, Dornach 1938 [vgl. Steiner GA 276/1961; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1940a
Rudolf Steiner: Blut ist ein ganz besonderer Saft, Dornach 1940 [vgl. Steiner GA 55/1986; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1940b
Rudolf Steiner: Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft, Dresden 1940 [vgl. Steiner GA 34/1987; JB: diese Ausg.]
- Steiner 1941
Rudolf Steiner: Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst, Dornach 1941 [vgl. Steiner GA 271/1986; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1948a
Rudolf Steiner: Aus den Inhalten der Esoterischen Schule, Heft 2, Dornach 1948 [vgl. Steiner GA 245/1973; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1948b
Rudolf Steiner: Weihnacht. Eine Betrachtung aus der Lebensweisheit (Vitaesophia), Berlin 1948 [vgl. Steiner GA 101/1987; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1948c
Rudolf Steiner: Goethe als Vater einer neuen Ästhetik, Düsseldorf 1948 [vgl. Steiner GA 271/1986; JB: diese Ausgabe]

- Steiner 1948d
Rudolf Steiner: Reinkarnation und Karma. Vom Standpunkt der Naturwissenschaft notwendige Vorstellungen, Freiburg 1948 [vgl. Steiner GA 34/1987; JB: diese Ausg.]
- Steiner 1948e
Rudolf Steiner: Philosophie und Anthroposophie, Dornach 1948 [vgl. Steiner GA 35/1984; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1948f
Rudolf Steiner: Das menschliche Leben vom Gesichtspunkt der Geisteswissenschaft (Anthroposophie), Dornach 1948 [vgl. Steiner GA 35/1984; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1948g
Rudolf Steiner: Briefe 1881-1890, Dornach 1948 [vgl. Steiner GA 35/1984; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1950a
Rudolf Steiner: Anthroposophische Grundlagen für die Arzneikunst, Dornach 1950 [vgl. Steiner GA 314/1975; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1950b
Rudolf Steiner: Mensch und Welt. Das Wirken des Geistes in der Natur, Dornach 1950 [vgl. Steiner GA 351/1988; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1951a
Rudolf Steiner: Aus den Inhalten der Esoterischen Schule, Heft 3, Dornach 1951 [vgl. Steiner GA 245/1973, JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1951b
Rudolf Steiner: Über die Bienen. Neun Vorträge gehalten vor Arbeitern am Goetheanum, Dornach 1951 [= vgl. Steiner GA 351/1988; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1963
Rudolf Steiner: Glaube, Liebe, Hoffnung. Drei Stufen des menschlichen Lebens, Dornach 1963 [vgl. Steiner GA 130/1987; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1970
Rudolf Steiner: Hochschule und öffentliches Leben. Aufsätze zu Fragen des Schul- und Hochschulwesens (1898/1899), Dornach 1970 [vgl. Steiner GA 31/1989; JB: diese Ausgabe]
- Steiner 1985
Reproduktionen aus dem malerischen Werk von Rudolf Steiner, Dornach 1985
- Steiner 1989/1990
George Steiner: Real Presences, Chicago 1989; dtsh. Übs.: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München 1990
- Steiner 1992
Uwe Steiner: Traurige Spiele – Spiele vom Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels. In: Reijen 1992, S. 32-63
- Steiner 1999
Rudolf Steiner: Goethes geheime Offenbarung in seinem Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie. Mit dem Text des 'Märchens' von Goethes, Dornach (1: 1982) 2:1999
- Steiner GA 5/1895
Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche. Ein Kämpfer gegen seine Zeit, GA-Nr. 5, Weimar 1:1895 [JB: Ausgabe Dornach 3:1963]
- Steiner GA 7/1960
Rudolf Steiner: Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur modernen Weltanschauung (1901), GA-Nr. 7, Dornach 5:1960
- Steiner GA 8/1959
Rudolf Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums (1902/1910), GA-Nr. 8, Dornach 7:1959
- Steiner GA 9/1955
Rudolf Steiner: Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung (1904), GA-Nr. 9, Stuttgart 28:1955 [JB: vorhanden, o. A. d. Ausgabe]
- Steiner GA 10/1945
Rudolf Steiner: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten[?] (1904/05), GA-Nr. 10, Dornach 1945 [JB: Ausg. Stuttgart 17:1948]

- Steiner GA 13/1987
Rudolf Steiner: Die Geheimwissenschaft im Umriss (1910), GA Nr. 13, Ungek. TB-Ausgabe n. d. Ausgabe Dornach 29:1977, Dornach 1987 [JB: Ausg. Stuttgart 1948]
- Steiner GA 18/1914-1918
Rudolf Steiner: Die Rätsel der Philosophie. In ihrer Geschichte als Umriss dargestellt (1914), GA-Nr. 18, Bd. I: Berlin (1: 1914) 1918, Bd. II: Berlin 1914 [JB: diese Ausg.]
- Steiner GA 23/1876
Rudolf Steiner: Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft (1919), GA-Nr. 23, Dornach 6:1976 [JB: Ausg. Stuttgart 4:1920 u. 5:1961]
- Steiner GA 26/1989
Rudolf Steiner: Anthroposophische Leitsätze. Der Erkenntnisweg der Anthroposophie – Das Michael-Mysterium (1924/1925), GA-Nr. 26, Dornach 9:1989
- Steiner GA 27/1972
Rudolf Steiner/Ita Wegmann: Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen (1925), GA-Nr. 27, Dornach 4:1972
- Steiner GA 31/1989
Rudolf Steiner: Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte 1887-1901, GA-Nr. 31, Dornach 3:1989 [JB: Teilausg., s. Steiner 1970]
- Steiner GA 34/1987
Rudolf Steiner: Lucifer – Gnosis 1903-1908. Grundlegende Aufsätze zur Anthroposophie und Berichte, GA-Nr. 34, Dornach (1: 1960) 2:1987 [JB: Teilausg., s. Steiner 1940b u. Steiner 1948d]
- Steiner GA 35/1984
Rudolf Steiner: Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1923, GA-Nr. 35, Dornach 2:1984 [JB: Teilausg.; s. Steiner 1921, Steiner 1948efg]
- Steiner GA 54/1983
Rudolf Steiner: Die Welträtsel und die Anthroposophie, GA-Nr. 54, Dornach (1: 1966) 2:1983
- Steiner GA 55/1986
Rudolf Steiner: Die Erkenntnis des Übersinnlichen in unserer Zeit und deren Bedeutung für das heutige Leben, GA-Nr. 55, Ungekürzte TB-Ausgabe n. d. Ausg. Dornach 2:1983, Dornach 1986 [JB: Teilausg., s. Steiner 1940a]
- Steiner GA 83/1981
Rudolf Steiner: Westliche und östliche Weltgegensätzlichkeit. Wege zu ihrer Verständigung durch Anthroposophie, GA-Nr. 83, Dornach 3:1981
- Steiner GA 92/1999
Rudolf Steiner: Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen, GA-Nr. 92, Dornach 1:1999
- Steiner GA 93/1991
Rudolf Steiner: Die Tempellegende und die Goldene Legende als symbolischer Ausdruck vergangener und zukünftiger Entwicklungsgeheimnisse des Menschen. Aus den Inhalten der Esoterischen Schule, GA-Nr. 93, Dornach 3:1991
- Steiner GA 93a/1987
Rudolf Steiner: Grundelemente der Esoterik. Notizen von einem esoterischen Lehrgang in Form von einunddreißig Vorträgen, GA-Nr. 93a, Dornach 3:1987
- Steiner GA 96/1989
Rudolf Steiner: Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft. Christliche Esoterik im Lichte neuer Geist-Erkenntnis, GA-Nr. 96, Dornach (1: 1974) 2:1989
- Steiner GA 97/1968
Rudolf Steiner: Das christliche Mysterium. Die Wahrheitssprache der Evangelien. Luzifer und Christus. Alte Esoterik und Rosenkruzertum. Erkenntnisse und Lebensfrüchte der Geisteswissenschaft, GA-Nr. 97, Dornach 1:1967
- Steiner GA 99/1955
Rudolf Steiner: Die Theosophie des Rosenkreuzers, GA-Nr. 99, Dornach 4:1955 [JB: diese Ausg.]
- Steiner GA 101/1987
Rudolf Steiner: Mythen und Sagen. Okkulte Zeichen und Symbole, GA-Nr. 101, Dornach 1:1987 [JB: Teilausg., s. Steiner 1948b]

- Steiner GA 103/1985
Rudolf Steiner: Das Johannes-Evangelium. Ein Zyklus von zwölf Vorträgen, gehalten in Hamburg vom 18. bis 31. Mai 1908, GA-Nr. 103, Ungekürzte TB-Ausgabe n. d. Ausg. Dornach 10:1981, Dornach 1985
- Steiner GA 106/1988
Rudolf Steiner: Ägyptische Mythen und Mysterien. Ein Zyklus von zwölf Vorträgen, gehalten in Leipzig vom 2. bis 14. September 1908, GA-Nr. 106, Ungekürzte TB-Ausgabe n. d. Ausgabe Dornach 4:1978, Dornach 1988
- Steiner GA 110/1991
Rudolf Steiner: Geistige Hierarchien und ihre Widerspiegelung in der physischen Welt. Tierkreis, Planeten, Kosmos, GA-Nr. 110, Dornach 7:1991
- Steiner GA 115/1931
Rudolf Steiner: Anthroposophie – Psychosophie – Pneumatosophie, GA-Nr. 115, Dornach 1931 [JB: diese Ausgabe]
- Steiner GA 118/1965
Rudolf Steiner: Das Ereignis der Christus-Erscheinung in der ätherischen Welt, GA-Nr. 118, Dornach 1965 [JB: Teilausgabe, s. Steiner 1933a]
- Steiner GA 119/1962
Rudolf Steiner: Makrokosmos und Mikrokosmos. Die große und die kleine Welt. Seelenfragen, Lebensfragen, Geistesfragen, GA-Nr. 119, Dornach 2:1962 [JB: Ausg. Dornach 1: 1933]
- Steiner GA 121/1962
Rudolf Steiner: Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanisch-nordischen Mythologie, GA-Nr. 121, Dornach 4:1962 [JB: Ausg. Dornach 3:1950]
- Steiner GA 123/1988
Rudolf Steiner: Das Matthäus-Evangelium. Zwölf Vorträge, Bern, 1. bis 12. September 1910 (Zyklus 15), GA-Nr. 123, Dornach (1: Berlin 1918) 7:1988
- Steiner GA 128/1957
Rudolf Steiner: Eine okkulte Physiologie, GA-Nr. 128, Dornach 1957 [JB: diese Ausg.]
- Steiner GA 130/1987
Rudolf Steiner: Das esoterische Christentum und die geistige Führung der Menschheit, GA-Nr. 130, Dornach 3:1987 [JB: Teilausg., s. Steiner 1963]
- Steiner GA 134/1990
Rudolf Steiner: Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes, GA-Nr. 134, Dornach 5:1990 [JB: Ausg. Dornach 2:1933]
- Steiner GA 149/1987
Rudolf Steiner: Christus und die geistige Welt. Von der Suche nach dem heiligen Gral, GA-Nr. 149, Dornach 6:1987 [JB: Ausg. Berlin 1925]
- Steiner GA 156/1967
Rudolf Steiner: Okkultes Lesen und okkultes Hören, GA-Nr. 156, Dornach 1967 [JB: Ausg. Dornach 1936]
- Steiner GA 171/1984
Rudolf Steiner: Innere Entwicklungsimpulse der Menschheit. Goethe und die Krisis im 19. Jahrhundert, (= Kosmische und menschliche Geschichte, Bd. II), GA-Nr. 171, Dornach 2:1984 [JB: Teilausg., s. Steiner 1933b]
- Steiner GA 180/1966
Rudolf Steiner: Mysterienwahrheiten und Weihnachtsimpulse. Alte Mythen und ihre Bedeutung, GA-Nr. 180, Dornach 1966 [JB: Teilausg., s. Steiner 1937]
- Steiner GA 194/1994
Rudolf Steiner: Die Sendung Michaels. Die Offenbarung der eigentlichen Geheimnisse des Menschenwesens, GA-Nr. 194, Dornach 4:1994
- Steiner GA 200/1970
Rudolf Steiner: Die neue Geistigkeit und das Christus-Erlebnis des zwanzigsten Jahrhunderts, GA-Nr. 200, Dornach 2:1970

- Steiner GA 202/1970
Rudolf Steiner: Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des Menschen. Die Suche nach der neuen Isis, der göttlichen Sophia, (= Der Mensch in seinem Zusammenhang mit dem Kosmos, Bd. II), GA-Nr. 202, Dornach 1:1970 [Teilausg. Dornach 1930, 1936/1961, 1942 u. Freiburg 1952/1957]
- Steiner GA 209/1868
Rudolf Steiner: Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse. Das Fest der Erscheinung Christi, GA-Nr. 209, Dornach 1:1968
- Steiner GA 219/1955
Rudolf Steiner: Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und das Verhältnis Menschen zur Sternenwelt, GA-Nr. 219, Dornach 2:1955
- Steiner GA 225/1961
Rudolf Steiner: Drei Perspektiven der Anthroposophie. Kulturphänomene, geisteswissenschaftlich betrachtet, GA-Nr. 225, Dornach 1961
- Steiner GA 230/1970
Rudolf Steiner: Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes, GA-Nr. 230, Dornach 4:1970 [JB: Ausg. Stuttgart 1949]
- Steiner GA 232/1974
Rudolf Steiner: Mysteriengestaltungen. Vierzehn Vorträge, gehalten in Dornach vom 23. November bis 23. Dezember 1923, GA-Nr. 232, Dornach 3:1974
- Steiner GA 233/1962
Rudolf Steiner: Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung und als Grundlage der Erkenntnis des Menschengestes, GA-Nr. 233, Dornach 1962 [JB: Teilausgabe, s. Steiner 1934]
- Steiner GA 245/1973
Rudolf Steiner: Anweisungen für eine esoterische Schulung. Aus den Inhalten der 'Esoterischen Schule', GA-Nr. 245, Dornach 1973 [JB: Teilausg., s. Steiner 1948a u. Steiner 1951a]
- Steiner GA 254/1969
Rudolf Steiner: Die okkulte Bewegung im neunzehnten Jahrhundert und ihre Beziehung zur Weltkultur. Bedeutsames aus dem äußeren Geistesleben um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, GA-Nr. 254, Dornach 3:1969 [JB: Ausgabe Dornach 2:1939]
- Steiner GA 260a/1966
Rudolf Steiner: Die Konstitution der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft. Der Wiederaufbau des Goetheanum, [teilw. urspr. geplant als GA-Nr. 37], GA-Nr. 260a, Dornach 1966
- Steiner GA 264/1996
Rudolf Steiner: Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule. Briefe, Rundbriefe, Dokumente und Vorträge, GA-Nr. 264, Dornach 2:1996
- Steiner GA 265/1987
Rudolf Steiner: Zur Geschichte und aus den Inhalten der erkenntniskultischen Abteilung der Esoterischen Schule von 1904-1914, GA-Nr. 265, Dornach 1987
- Steiner GA 271/1986
Rudolf Steiner: Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik, GA-Nr. 271, TB-Ausg. n. d. Ausgabe Dornach 3:1985, Dornach 1986 [JB: Teilausg., s. Steiner 1941 u. Steiner 1848c]
- Steiner GA 276/1961
Rudolf Steiner: Das Künstlerische in seiner Weltmission. Der Genius der Sprache. Die Welt des sich offenbarenden strahlenden Scheins, Anthroposophie und Kunst. Anthroposophie und Dichtung, GA-Nr. 276, Dornach 1961 [JB: Teilausg., s. Steiner 1938]
- Steiner GA 277/1972
Rudolf Steiner: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele. Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung, GA-Nr. 277, Dornach 1972
- Steiner GA 277a/1965
Rudolf Steiner: Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie, GA-Nr. 277a, Dornach 1965 [JB: diese Ausgabe]

- Steiner GA 279/1927
Rudolf Steiner: Eurythmie als sichtbare Sprache, GA-Nr. 279, Dornach 1927 [JB: diese Ausgabe]
- Steiner GA 281/1987
Rudolf Steiner/Marie Steiner-von Sievers: Die Kunst der Rezitation und Deklamation, GA-Nr. 281, Dornach 3:1987 [JB: Ausgabe Dornach 2:1967]
- Steiner GA 282/1969
Rudolf Steiner/Marie Steiner-von Sievers: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst, GA-Nr. 282, Dornach 3:1969 [JB: diese Ausgabe]
- Steiner GA 283/1989
Rudolf Steiner: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen, GA-Nr. 283, Dornach 5:1989
- Steiner GA 284/1957
Rudolf Steiner: Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchener Kongreß Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen, Textband u. Leinenmappe mit Tafeln, GA-Nr. 284, Dornach 4:1957
- Steiner GA 312/1990
Rudolf Steiner: Geisteswissenschaft und Medizin. Zwanzig Vorträge, gehalten in Dornach vom 21. März bis 9. April 1920 vor Ärzten und Medizinstudierenden, GA-Nr. 312, Ungekürzte TB-Ausgabe n. d. Ausg. Dornach 6:1985, Dornach 1990
- Steiner GA 313/2001
Rudolf Steiner: Geisteswissenschaftliche Gesichtspunkte zur Therapie. Neun Vorträge für Ärzte und Medizinstudierende, GA-Nr. 313. Dornach 5:2001
- Steiner GA 314/1975
Rudolf Steiner: Physiologisch-Therapeutisches auf der Grundlage der Geisteswissenschaft, GA-Nr. 314, Dornach 2:1975 [JB: Teilausg.; s. Steiner 1950a]
- Steiner GA 317/1985
Rudolf Steiner: Heilpädagogischer Kurs, GA-Nr. 317, Dornach 7:1985
- Steiner GA 319/1971
Rudolf Steiner: Anthroposophische Menschenerkenntnis und Medizin, Dornach 1971
- Steiner GA 327/1985
Rudolf Steiner: Geisteswissenschaftliche Grundlagen zum Gedeihen der Landwirtschaft. Landwirtschaftlicher Kursus, GA-Nr. 327, Ungekürzte TB-Ausgabe n. d. Ausg. Dornach 7:1984, Dornach 1985
- Steiner GA 348/1959
Rudolf Steiner: Über Gesundheit und Krankheit. Grundlagen einer geisteswissenschaftlichen Sinneslehre, GA-Nr. 348, Dornach 1959
- Steiner GA 351/1988
Rudolf Steiner: Mensch und Welt. Das Wirken des Geistes in der Natur. Über das Wesen der Bienen, (= Vorträge für die Arbeiter am Goetheanumbau, Bd. V), GA-Nr. 351, Dornach 4:1988 [JB: Teilausgabe, s. Steiner 1950b u. Steiner 1951b]
- Steiner K 54.0/1986
Rudolf Steiner: Ein malerischer Schulungsweg. Pastellskizzen und Aquarelle, Mappe mit 20 Farbtafeln und einem Textheft, GA-Nr. K 54.0, Dornach 1986
- Steinhauser 1989
Monika Steinhauser: Im Bild des Erhabenen. In: Bohrer 1989, S. 815-832
- Stemmler 1983
Dierk Stemmler: Zu einem neuen Bild von Sigmar Polke. In: Ausst. Kat. Polke/Rotterdam 1983, S. 18-36 u. ders.: Nachwort zu der Bildbeschreibung auf den Seiten 18-36, ebd., S. 37-38
- Stemmler 1986a
Dierk Stemmler: o. T. [Die Beschwörung des Menschen durch Räume und Zeiten...]. In: Ausst. Kat. Polke/Venedig 1986, o. P. [= in Auszügen wiederabgedr. als Stemmler 1986b]
- Stemmler 1986b
Dierk Stemmler: Pavillon BRD. Sigmar Polke. In: Kunstforum International, Bd. 85, (= Themenband: Kunst und Wissenschaft), Sept/Okt 1986, S. 182-187

- Stemmler 1989
Dierk Stemmler: Sigmar Polkes Biennale-Beitrag für das Abteimuseum Mönchengladbach. In: Weltkunst, Jg. LIX, Nr. 21, 1989, S. 304-305
- Stenner 2003
Carola Stenner: Hugo Kükelhaus. In: Plato 2003, S. 417-418
- Stevens 1979
Mark Stevens: Art's Medecine Men. In: Newsweek, 12. 11. 1979, S. 74-75
- Stich 1995
Sidra Stich: Yves Klein, Ostfildern-Ruit 1995 [= zugl. Ausst. Kat. Museum Ludwig/Köln u. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, 1995]
- Stieghahn 1964
Joachim Stieghahn: Magisches Denken in den Fragmenten Friedrich von Hardenbergs (Novalis), Phil. Diss. Univ. Berlin, Berlin 1964
- Stiegler 2001
Bernd Stiegler: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001
- Stigliano 2002
Tony Stigliano: Fascism's mythologist. Mircea Eliade and the politics of myth. In: ReVision, Bd. 24, Nr. 3, 2002, S. 32-38
- Stockhammer 2000
Robert Stockhammer: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945, Berlin 2000
- Stoelting 2000
Christine Stoelting: Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk, Phil. Diss. Univ. Darmstadt, Weimar 2001
- Stöhr 1993
Jürgen Stöhr: Yves Klein und die ästhetische Erfahrung. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung mit Rücksicht auf das Kunstschaffen Yves Kleins, Phil. Diss. Univ. Essen, Essen 1993
- Stöhr 1996a
Ästhetische Erfahrung heute, Hrsg. Jürgen Stöhr, Köln 1996
- Stöhr 1996b
Jürgen Stöhr: 'Das Geistige in der Kunst' oder wo die Zeitgeister sich scheiden. In: Stöhr 1996a, S. 308-339
- Storch 2001
Wolfgang Storch: Gesamtkunstwerk. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 2: Dekadent-Grotesk, Stuttgart/Weimar 2001, S. 730-791
- Storck 1991a
Gerhard Storck: Stoff-Wechsel. Neue Materialien für eine lebendige Geometrie. In: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991a, S. 21-33
- Storck 1991b
Gerhard Storck: Transit. In: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991b, S. 7-15
- Storck 1991c
Gerhard Storck: Doppelaktion. In: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991c, S. 7-12
- Storck 1991d
Gerhard Storck: Ein Mann hat das Weite gesucht. In: Ausst. Kat. Beuys/Krefeld 1991c, S. 13-23
- Storr 1988
Robert Storr: Beuys' Boys. In: Art in America, Bd. LXXVI, Nr. 3, März 1988, S. 96-103
- Storr 1992
Robert Storr: Polke's Mind Tatoos. In: Art in America, Bd. LXXX, Nr. 12, 1992, S. 66-73 u. S. 134
- Strasser 2000
Catherine Strasser: Anselm Kiefer. Chevirat Ha-Kelim. Le bris des vases, Paris 2000 [=Begleitbuch zur gleichn. Ausst. in der Chapelle de la Salpetrière/Paris, 2000]

- Straumann 2002
Barbara Straumann: Joseph Beuys – Der Meister, der vom Himmel fiel. In: Bronfen/Straumann 2002, S. 181-191
- Strawinsky 1951
Igor Strawinsky: The Rake's Progress. Der Wüstling. Oper in drei Akten. Eine Fabel von W[ystan] H[ugh] Auden und Chester Kallman, Übs. Fritz Schröder, London/Bonn 1951
- Strieder 1997
Die Werke von Joseph Beuys im Museum Schloss Moyland. Studienheft für Besucher, Hrsg. Stiftung Museum Schloss Moyland – Sammlung van der Grinten –Joseph-Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Red. Barbara Strieder, Bedburg-Hau 1997
- Strindberg 1921
August Strindberg: Naturtrilogie, = August Strindbergs Werke, Abt. IV: Wissenschaft, Bd. II, München 1921
- Strobl 1998
Andreas Strobl: Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt. Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik. In: Kunstchronik, Bd. 51, Nr. 8, 1998, S. 389-401
- Stuckenschmidt 1974
Hans Heinz Stuckenschmidt: Schönberg. Leben – Umwelt – Werk, Zürich/Freiburg i. Br. 1974
- Stuckrad 2003
Kocku von Stuckrad: Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2003
- Stutterheim 2000
Kerstin D. Stutterheim: Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des Dritten Reiches, Phil. Diss. HU Berlin 1999, Berlin 2000
- Stüttgen 1979/1987
Johannes Stüttgen: Das Beuys-Warhol-Ereignis. 3 Kapitel aus: DER GANZE RIEMEN, Wangen (1: 1979) 1987
- Stüttgen 1980
Johannes Stüttgen: Fluxus und der Erweiterte Kunstbegriff. In: Kunstmagazin, Bd. 20, Nr. 2, 1980, S. 53-63
- Stüttgen 1981
similia similibus. Joseph Beuys zum 60. Geburtstag, Hrsg. Johannes Stüttgen, Köln 1981
- Stüttgen 1982
Johannes Stüttgen: Joseph Beuys. 7000 Eichen. Beschreibung eines Kunstwerks, Kassel 1982
- Stüttgen 1987a
Johannes Stüttgen: Die Skulptur '7000 Eichen' von Joseph Beuys. In: Groener/Kandler 1987, S. 23-61
- Stüttgen 1987b
Johannes Stüttgen: Auszug aus 'DER GANZE RIEMEN'. 22. Juni 1967 - Die Gründung der Deutschen Studentenpartei. In: Ausst. Kat. Brennpunkt/Düsseldorf 1987, S. 142-151
- Stüttgen 1988a
Johannes Stüttgen: Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Sieben Vorträge im Todesjahr von Joseph Beuys, Stuttgart 1988
- Stüttgen 1988b
Johannes Stüttgen: Werbung für das unsichtbare Produkt. In: Stüttgen 1988a, S. 64-91
- Stüttgen 1988c
Johannes Stüttgen: Die Stempel von Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1988, S. 155-207
- Suster 1988
Gerald Suster: The legacy of the beast. The life, work and influence of Aleister Crowley, London 1988
- Svilar 1991
Kunst in der Exklusivität oder 'Jeder ein Künstler'?, Hrsg. Maja Svilar, Bern et al. 1991
- Sword 2002
Helen Sword: Ghostwriting Modernism, Ithaca/London 2002

- Syberberg 1982
Hans Jürgen Syberberg: Parsifal. Ein Film-Essay, München 1982
- Syberberg 1984
Hans Jürgen Syberberg: Der Wald steht schwarz und schweiget. Neue Notizen aus Deutschland, Zürich 1984
- Szeemann (1993) 1997
Beuysnobiscum. In: Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 237-289; Neuausgabe u. d. T.: Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie, Hrsg. Harald Szeemann, Dresden 1997
- Szeemann 1981
Harald Szeemann: Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann, Berlin 1981
- Szeemann 1981/1972
Harald Szeemann: Vorbemerkung. In: Ausst. Kat. documenta 5/Kassel 1972, S. 10-11; wiederabgedruckt in: Szeemann 1981, S. 74-77
- Szeemann 1984
Harald Szeemann: Halonen am Firmament der Bilder. In: Ausst. Kat. Polke/Zürich 1984, S. 7-12
- Szeemann 1985
Harald Szeemann: Individuelle Mythologien, Berlin 1985
- Szeemann 1988
Harald Szeemann: Anschwebende plastische Ladung – vor – Isolationsgestell. Beuys früher Beitrag von 1960 zur Zirkulation und Projektion im plastischen Ereignis mit einer erstaunlichen Parallele im Assoziationsfeld oder der Unterschied von Erhitzung und Wärme. In: Noema, Jg. V, Nr. 17, 1988, S. 30-35
- Szeemann 1993
Harald Szeemann: Joseph Beuys – Die Wärmezeitmaschine. In: Ausst. Kat. Beuys/Zürich 1993, S. 6-9
- Szeemann 1997
Harald Szeemann: Der lange Marsch zum Beuysnobiscum. In: Szeemann (1993) 1997, S. 9-14
- Szeemann 1999
Harald Szeemann: dAPERTutto nell'ordine delle sue autorealizzazioni. In: Ausst. Kat. Biennale/Venedig 1999, Bd. 1, S. XIX-XXI
- Szeemann/Bongard 1972
Willi Bongard: 'Die Kunst kehrt zu sich selbst zurück'. Interview mit Harald Szeemann. In: Die Welt, 21. 03. 1972
- Szulakowska 1994
Ursula Szulakowska: Ghosts in the Machines. In: Art Monthly, Nr. 181, Nov. 1994, S. 16-19
- Szulakowska 2000
Ursula Szulakowska: The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Illustration, Leiden et al. 2000
- Szulakowska 2006
Ursula Szulakowska: The Paracelsian Magus in German Art. Joseph Beuys and Rebecca Horn. In: Wamberg 2006, S. 171-192
- Talmage 1912/o. J.
James E. Talmage: The House of the Lord. A Study of Holy Sanctuaries Ancient and Modern, Salt Lake City 1912; fläm. Übs.: Het huis des heren. Een studie over heiligdommen van vroeger en nu, Liege o. J.
- Tamblyn 1991
Christine Tamblyn [u. M. R. R.]: Sigmar Polke. In: ArtNews, Nr. 3, März 1991, S. 151-152
- Tàpies 1963
Antoni Tàpies: Über mein Schaffen. In: Ausst. Kat. Tàpies/Sankt Gallen 1963, S. 14-18 (kat./dtsh.); dtsh. wiederabgedr. in: Tàpies 1976, S. 36-37
- Tàpies 1976
Antoni Tàpies: Die Praxis der Kunst, St. Gallen 1976
- Tàpies/Catoir 1987/1997
Barbara Catoir: Gespräche mit Antoni Tàpies. In: Catoir 1987/1997a, S. 85-154

- Taussig 1993/1997
Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York 1993;
dtsh. Übs.: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg 1997
- Tavel 1967
Hans Christoph von Tavel: *Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians*. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, München 1965, S. 55-120
- Taylor 1988
Paul Taylor: *Painter of the Apocalypse*. In: *The New York Times Magazine*, 16. 10. 1988, S. 48-51, S. 80 u. S. 102
- Taylor 1992
Mark C. Taylor: *Reframing Postmodernisms*. In: *Shadow of Spirit. Postmodernism and Religion*, Hrsg. Philippa Berry/Andrew Wernick, London/New York 1992, S. 11-29
- Tebben 2002
Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne, Hrsg. Karin Tebben, Göttingen 2002
- Tegtmeier 1988
Ralph Tegtmeier: *Tarot. Geschichte eines Schicksalsspiels*, Köln (1: 1986) 2: 1988
- Tegtmeier 1995
Ralph Tegtmeier: *Magie und Sternenzauber. Okkultismus im Abendland*, Köln 1995
- Tekampe 1998
Heike Tekampe: *Markus Huemer*. In: *Kunstforum International*, Bd. 142 (= Themenband: *LebensKunstWerke (LKW)*), Okt.-Dez. 1998, S. 410-111
- Temkin 1990a
Ann Temkin: *'Nigredo' by Anselm Kiefer*. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Bd. 86, Nr. 365/366, 1990, S. 24-26
- Temkin 1990b
Ann Temkin: *Sigmar Polke. 'Gingko' (1989)*. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Bd. 86, Nr. 365/366, 1990, S. 26-28
- Temkin 1991
Ann Temkin: *Spiegelschrift. Beuys' Zeichnungen zu Leonardos 'Codices Madrid'*. In: *Beuys Symposium/Basel 1991*, S. 183-189
- Tepe 1999
Peter Tepe: *Künstlermythen*. In: *Tepe/Thörner 1999*, S. 319-346
- Tepe/Thörner 1999
Arbeiten aus dem Schwerpunkt Mythos/Ideologie I. Hrsg. Peter Tepe/Anne Thörner, [= *Illusionstheorie – Ideologiekritik – Mythosforschung*, Bd. 7], Essen 1999
- Terner 2001
Ursula Terner: *Freimaurerische Bildwelten. Die Ikonographie der freimaurerischen Symbolik anhand von englischen, schottischen und französischen Freimaurerdiplomen*, Phil. Diss. Univ. Mainz 2000, Mainz 2001
- Theewen 1992
Gerhard Theewen: *Joseph Beuys und der Humor oder Darf ein Künstler (über sich selbst) lachen?* In: *Kunstforum International*, Themenband: *Kunst und Humor I*, Bd. 120, 1992, S. 114-132
- Theewen 1993
Gerhard Theewen: *Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Verzeichnis*, Köln 1993
- Thistlewood 1995a
Joseph Beuys. *Diverging Critiques*, Hrsg. David Thistlewood, Liverpool 1995
- Thistlewood 1995b
David Thistlewood: *Joseph Beuys' 'Open Work'. Its Resistance to Holistic Critiques*. In: *Thistlewood 1995*, S. 1-19
- Thistlewood 1996
Sigmar Polke. *Back to Postmodernity*, Hrsg. David Thistlewood, Liverpool 1996
- Tholen 2002
Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a. M. 2002

- Thomas 1997
Johannes Thomas: Logik des Zufalls. Kunstkritik im Kontext von Moderne, Postmoderne und Antike. Essays und Analysen, (= Jahresring. Jahrbuch für Moderne Kunst, Bd. 44), Köln 1997
- Thomas/Meyrink 1925
Thomas von Aquin. Abhandlung über den Stein der Weisen, Hrsg. u. Bearb. Gustav Meyrink, München 1925 [= *De lapide philosophico*, dem Thomas von Aquin zugeschr., dtsh.]
- Thomkins/Bird 1989/1996
Peter Thomkins/Christopher Bird: *The Secret Life of Plants*, Saint Helens 1989; dtsh. Übs.: *Das geheime Leben der Pflanzen*, Frankfurt a. M. 1996
- Thomsen et al. 1983
Marie-Louise Thomsen/Dieter Harmening/Christoph Daxelmüller: Magie. In: *Kindlers Enzyklopädie. Der Mensch*, Bd. VI: Sprache, Kunst und Religion, Bearb. Norbert Loacker, Zürich 1983, S. 688-706
- Thomsen/Fischer 1980
Phantastik in Literatur und Kunst, Hrsg. Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer, Darmstadt 1980
- Thönges-Stringaris 1986
Rhea Thönges-Stringaris: *Letzter Raum. Joseph Beuys. dernier espace avec introspecteur*, Stuttgart 1986
- Thönges-Stringaris 1991
Rhea Thönges-Stringaris: Makarie und Montanus – oder: Es gibt viel mehr Wasser in der Welt. In: *Beuys Symposium/Basel 1991*, S. 21-30
- Thönges-Stringaris 1996
Rhea Thönges-Stringaris: 'Denke an die Konstruktion eines Spezialgehirns'. Zu einem Dokument der Krise. In: *Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996*, S. 59-66
- Thurn 1973a
Hans Peter Thurn: *Soziologie der Kunst*, Stuttgart et al. 1973
- Thurn 1973b
Hans-Peter Thurn: 'Berufsrolle' Künstler? Anmerkungen zu einer These von Peter Rech. In: *Kölner Zeitschrift für Sozialpsychologie*, Jg. XXV, Nr. 1, 1973, S. 159-163
- Thurn 1980
Hans-Peter Thurn: *Künstler in der Gesellschaft. Eine empirische Untersuchung*, Opladen 1985
- Thurn 1990
Hans-Peter Thurn: *Freundschaftskult und Geschäftsinteresse. Männerbünde in der Bildenden Kunst*. In: *Ausst. Kat. Männerbünde/Köln 1990*, Bd. 2, S. 77-86
- Thurn 1991
Hans Peter Thurn: *Die Sozietät der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst*. In: *Kunstforum International*, Bd. 116, (= Themenband: Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst), Nov./Dez. 1991, S. 100-127
- Thurn 1999
Hans-Peter Thurn: *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*, Köln 1999
- Thwaites 1970
John Antony Thwaites: *Das Rätsel Joseph Beuys*. In: *Kunstjahrbuch 1 (1969/1970)*, 1970, S. 31-34
- Tisdall 1976/1988
Caroline Tisdall: *Joseph Beuys. Coyote*, München (1: 1976) 3:1988
- Tisdall/Wijers/Kamphof 1990
Art meets science and spirituality in a changing economy, Hrsg. Caroline Tisdall/Louwrien Wijers/Ike Kamphof, s'Gravenhage 1990
- Tolnay 1991
Alexander Tolnay: 'Die ganze Welt ist Bühne'. Über den Theater-Aspekt in Immendorffs Kunst. In: *Ausst. Kat. Immendorff/Osaka 1991*, S. 53-55
- Torczyner 1979
Harry Torczyner: *Magritte. The True art of painting*, New York 1979

- Tossato 1994
Guy Tossato: Les trois mensonges de la peinture. In: Ausst. Kat. Polke/Nîmes 1994, S. 13-20 [engl. Übs.: The three lies of painting, ebd., S. 82-87]
- Trembl 2002
Martin Trembl: Schöpfungslicht, Erscheinungsfeuer, Gesichtsbrand. Zum Licht als Offenbarung in Judentum und Christentum. In: Engell et al. 2002, S. 13-30
- Trepp/Lehmann 2001
Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der frühen Neuzeit, Hrsg. Charlotte Trepp/Hartmut Lehmann, Göttingen 2001
- Trescher 1999
Stephan Trescher: Light Boxes. Leuchtkastenkunst, Nürnberg 1999
- Treusch-Dieter 1995
Themenheft: TeleKult, Red. Gerburg Treusch-Dieter, = Ästhetik & Kommunikation, Jg. 24, Nr. 90, Berlin 1995
- Trier 1968
Eduard Trier: Die Akademie ist keine Kirche. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 20. 12. 1968, S. 16
- Tuchman 1986/1988
Maurice Tuchman: Hidden Meanings in Abstract Art. In: Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, S. S. 17-61; dtsh. Übs.: Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst. In: Tuchman/Freeman 1986/1988, S. 17-61
- Tuchman/Freeman 1986/1988
Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985, Hrsg. Maurice Tuchman/Judi Freeman, Stuttgart 1988 [= Ausst. Kat. Spiritual/Los Angeles 1986, dtsh.]
- Tuczay 2003
Christa Tuczay: Magie und Magier im Mittelalter, München (1: 1992) 2003
- Turner 1969/2000
Victor Turner: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, New York 1969; dtsh. Übs.: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt a. M. 2000
- Tuyl 1999
Gijs van Tuyl: Einführung. Mariko Moris esoterischer Kosmos oder die Entführung aus der Realität. In: Ausst. Kat. Mori/Wolfsburg 1999, S. 9-14
- Uhl/Boelderl 1999
Rituale. Zugänge zu einem Phänomen, Hrsg. Florian Uhl/Artur R. Boelderl, Düsseldorf 1999
- Ullrich 1986
Heiner Ullrich: Waldorfpädagogik und okkulte Weltanschauung. Eine bildungsphilosophische und geistesgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Anthropologie Rudolf Steiners, Phil. Diss., München 1986
- Ullrich 2002
Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002
- Ullrich 2003
Jessica Ullrich: Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext, Phil. Diss. Univ. Frankfurt a. M., Berlin 2003
- Ullrich/Schirdewahn 2002
Stars. Annäherungen an ein Phänomen, Hrsg. Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn, Frankfurt a. M. 2002
- Valentinus 1645/1711
Fratris Basilii Valentini von dem grossen Stein der Uhralten, daran so viel tausend Meister anfangs der Welt hero gemacht haben. Neben angehaengten Tractaetlein, dessen Inhalt nach der Vorrede zu finden / den filiis doctrinae zu guten publ., u. jetzo von newen mit seinen zugehoerigen Fig. in Kupffer ans Liecht gebracht, Strassburg (1: 1645) 1711
- Varnedoe 1984/1996a
Kirk Varnedoe: Gauguin. Ausst. Kat. Primitivism/New York 1984; dtsh. Übs. in: Rubin 1984/1996, S. 186-217
- Varnedoe 1984/1996b
Kirk Varnedoe: Contemporary Explorations. In: Ausst. Kat. Primitivism/New York 1984, S. 660-683; dtsh. Übs.: Zeitgenössische Tendenzen. In: Rubin 1984/1996, S. 676-701

- Vasari 1904ff.
Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, Florenz 2:1568 [2. erw. Ausgabe]; dtsh. Übs.: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Hrsg. Adolf Gottschewski/Georg Gronau u. Emil Jaschke, 7 Bde. (davon Bd. I u. 7 jeweils 2 Halbbde.), Strassburg 1904-1927
- Vehlow 1936
Johannes Vehlow: Die progressiven Hilfshoroskope. Vergleichende und Esoterische Astrologie und andere Spezialgebiete, [= Lehrkursus der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie, Bd. VII], Zeulenroda 1936
- Vehlow 1955
Johannes Vehlow: Die Konstellationslehre. Maß, Zahl und Magische Quadrate, [= Lehrkursus der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie, Bd. VIII], Berlin 1955
- Verna 2000
Marisa Verna: L'opera teatrale di Josephin Peladan. Esoterismo e magia nel dramma simbolista, Mailand 2000
- Verspohl 1981
Franz Joachim Verspohl: Das + von Joseph Beuys. Zu: Axel Hinrich Murken, Joseph Beuys und die Medizin. In: kritische berichte, Jg. 9, Nr. 1/2, 1981, S. 73-82
- Verspohl 1982
Franz-Joachim Verspohl: Wirtschaftswert Brusttee. Von Medien und Monumenten. In: Kunst im Rahmen der Werbung, Hrsg. Harald Kimpel/Uwe Geese, Marburg 1982, S. 123-131
- Verspohl 1986a
Franz-Joachim Verspohl: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt a. M. (1: 1984) 2:1986
- Verspohl 1986b
Franz-Joachim Verspohl: 'Joseph Beuys – Das ist erst einmal dieser Hut.' In: kritische berichte, Jg. 14, Nr. 4, 1986, S. 77-87
- Verspohl 1993
Franz-Joachim Verspohl: Plastik = Alles. Zu den 4 Büchern aus: 'Projekt Westmensch' von Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Basel 1993, S. 8-28
- Verspohl 1995a
Franz Joachim Verspohl: Beuys, Joseph. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 10, München/Leipzig 1995, S. 295-306
- Verspohl 1995b
Franz-Joachim Verspohl: Jetzt zittert es schimmernd im Gras. Weimar 1942: Joseph Beuys entdeckt Goethe und Nietzsche und wird Künstler, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 162, 15. 07. 1995
- Vinzens 1992
Albert Vinzens: Joseph Beuys und die Anthroposophie. Ein Literatur-Überblick. In: Die Drei, Nr. 9, Sept. 1992, S. 738-740
- Violand-Hobi 1998
Heidi E. Violand-Hobi: Daniel Spoerri. Biographie und Werk, München 1998
- Virilio 1986
Paul Virilio: Die Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986
- Vischer 1983
Theodora Vischer: Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie, Köln 1983
- Vischer 1988
Theodora Vischer: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys. In: Ausst. Kat. Beuys/Berlin 1988a, S. 37-44
- Vischer 1991
Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur, Phil. Diss. Univ. Basel 1990, Köln 1991
- Vitt 1994
Walter Vitt: Künstler-Träume. Nächtliche Begegnungen, Regensburg 1994

- Voigt 1996
Kirsten Claudia Voigt: Am Anfang war das Wort - das Wort ist Bild geworden. Zur Verwendung von Sprache in den Plastischen Bildern von Joseph Beuys. In: Beuys Symposium/Kranenburg (1995) 1996, S. 311-319
- Voigt 2000
Kirsten Claudia Voigt: Joseph Beuys' 'Plastische Bilder' (1941-1985) – eine Werkgruppe. Untersuchung über Entstehung, Inhalte und Funktionen des 'Kranenburger Blocks', Phil. Diss. Univ. Karlsruhe 1996, Mikrofiche-Ausgabe, o. O. 2000
- Voigt 2001
Jessica Voigt: Rebecca Horn. Von den Körperskulpturen zu den mechanisierten Objekten, Phil. Diss. HbK Braunschweig, Berlin 2001
- Voigt 2003
Boris Voigt: Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft, Hamburg 2003
- Vollmer 1953
Beuys, Joseph. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Hrsg. u. Bearb. Hans Vollmer, Bd. 1, Leipzig 1953
- Vollmer 1965
Georg Vollmer: Die Begegnung Max Heindel mit Rudolf Steiner. Authentische Betrachtungen, Darmstadt 1965
- Völlnagel 2004
Jörg Völlnagel: Splendor solis oder Sonnenglanz. Studien zu einer alchemistischen Bilderhandschrift, Phil. Diss. FU Berlin 2001, Berlin et al. 2004
- Vondung 2002
Klaus Vondung: Hermetik im Cyberspace. In: Kaminski/Drügh/Herrmann 2002, S. 219-233
- Vostell 1964
Wolf Vostell: 'Ich bin ein Sender, ich strahle aus! Fluxus-Demonstration der Galerie Block. In: Der Tagesspiegel, 03. 12. 1964
- Vostell 1970
Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation visualisiert und herausgegeben von Wolf Vostell, Reinbek b. Hamburg 1970
- Vuarnet 1977/1986
Jean-Noël Vuarnet: Le philosophe-artiste, Paris 1977; dtsch. Übs.: Der Künstler-Philosoph, Berlin 1986
- Wager 1998
Gregg Wager: Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen, Madison Park 1998 [= zugl. Phil. Diss. FU Berlin, u. d. T.: Die Symbolik als kompositorische Methode in den Werken von Karlheinz Stockhausen, 1996]
- Wagner 1882/1971
Richard Wagner: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel (1882). In: Wagner 1971, S. 821-865
- Wagner 1970
Richard Wagner. Sämtliche Werke, Bd. XXX: Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal, Hrsg. Martin Geck/Egon Voss, Mainz 1970
- Wagner 1971
Richard Wagner: Die Musikdramen, Bearb. Joachim Kaiser, Hamburg 1971
- Wagner 1994
Susanne Wagner: Von der geheimen Kraft der Dinge. Rebecca Horn. In: Art, Nr. 3, März 1993, S. 15-28
- Wagner 1994/1996
Monika Wagner: Sigurd Sigurdsson und Anselm Kiefer - Das Gedächtnis des Materials. In: Kunstforum International, Bd. 127, 1994, S. 151-153, überarb. Fassung in: Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Hrsg. Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 126-133
- Wagner 1996
Monika Wagner: Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst. In: Museumskunde, Nr. 1, 1996, S. 26-36

- Wagner 2001a
Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
- Wagner 2001b
Thomas Wagner: Hinauf und hinab führt der Weg. In den Himmeln aber warten die sieben Paläste. Anselm Kiefers Räume. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 268, 17. 11. 2001
- Wagner/Huber 1988
Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von Herbert Huber, Weinheim 1988
- Wagner-Egelhaaf 2000
Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, Stuttgart 2000
- Waite 1978
Arthur Edward Waite: Der Bilderschlüssel zum Tarot. Fragmente einer geheimen Tradition unter dem Schleier der Weissagekunst, Waagkirchen 1978
- Wakefield 2002
Neville Wakefield: Das Grosse Cremaster-Glossar. In: Ausst. Kat. Barney/Köln 2002, S. 93-115
- Waldberg 1981
Patrick Waldberg: Der Surrealismus, Köln (1: 1965) 5:1981
- Waldo-Schwartz 1977
Paul Waldo-Schwartz: Art and the Occult, London (1: New York 1975) 1977
- Walker 1993
John A. Walker: Art & Artists on Screen, Manchester/New York 1993
- Wall 1990/1994
Vicky Wall: The Miracle of Color Healing. Aura-Soma Therapy As the Mirror of the Soul, London 1990; dtsh. Übs.: Aura-Soma. Das Wunder der Farbheilung und die Geschichte eines Lebens, Frankfurt a. M. 6:1994
- Wallach 1988
Amai Wallach: Der Mystiker, der (noch) nichts in seinem Land gilt. Der Maler Anselm Kiefer. In: Esquire, Nr. 9, 1988, S. 92-97
- Walzel 1910/1968
Oskar Walzel: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe (1910), Darmstadt 1968
- Wamberg 2006
Art & Alchemy, Hrsg. Jacob Wamberg, Kopenhagen 2006
- Warburg 1920/1932/1980
Aby [d. i. Abraham Moritz] Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1918), = Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. Jahrgang 1919, 26. Abhandlung, Heidelberg 1920; wiederabgedruckt in: Warburg 1932b, S. 487-558; sowie in: Warburg 1980, S. 199-304
- Warburg 1932 ab
Aby [d. i. Abraham Moritz] Warburg: Gesammelte Schriften, Hrsg. Bibliothek Warburg, 2 Bde., Leipzig/Berlin 1932
- Warburg 1980
Aby [d. i. Abraham Moritz] Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Hrsg. Dieter Wuttke, Baden-Baden 2:1980
- Warburg 2000
Aby [d. i. Abraham Moritz] Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne; Neuausgabe im Rahmen der Studienausgabe der Gesammelten Schriften, Hrsg. Martin Warnke, = Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2.1, Berlin 2000
- Warlick 1984
M. E. Warlick: Max Ernst's Collage Novel 'Une Semaine de Bonté': Feuilleton Sources and Alchemical Interpretation, Phil. Diss. University of Maryland, Maryland 1984
- Warlick 2001
M. E. Warlick: Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth, Austin 2001
- Warning 1975
Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, Hrsg. Rainer Warning, München 1975

- Warnke 1969
Martin Warnke: Leonardo-Legenden. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 96, 26. 04. 1969;
wiederabgedruckt in: Warnke 1979, S. 9-15
- Warnke 1969/1985
Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Habil.-Schrift 1969,
Köln 1985
- Warnke 1974/1979
Martin Warnke: Künstler als Pensionäre (1974). In: Warnke 1979, S. 60-67
- Warnke 1979
Martin Warnke: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen
Kunstgeschichte, Luzern/Frankfurt a. M. 1979
- Warr 2000
The Artist's Body, Hrsg. Tracey Warr, Bearb. Amelia Jones, London 2000
- Waschek 1996
Les "Vies" d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée
du Louvre les 1er et 2 octobre 1993, Hrsg. Matthias Waschek, Paris 1996
- Watson 1961
Bruce A. Watson: Kunst, Künstler und soziale Kontrolle, Köln/Opladen 1961
- Webb 1971/1974
James Webb: The Occult Underground, (= The Age of the Irrational, Bd. 1), LaSalle (1:
London 1971 u. d. Titel: The Flight from Reason) 2:1974
- Webb 1976/1981
James Webb: The Occult Establishment, (= The Age of Irrational, Bd. 2), Glasgow
(1: LaSalle/III. 1976) 1981
- Weber 1920
Max Weber: Schriften zur Religionssoziologie, Bd. 1, Tübingen 1920
- Weber 1922/1964ab
Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1922; Studienausgabe in 2 Bden., Hrsg.
Johannes Winckelmann, Köln/Berlin 1964
- Weber 1922/1964ab
Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1922; Studienausgabe in 2 Bden., Hrsg.
Johannes Winckelmann, Köln/Berlin 1964
- Weber 1922/1988
Max Weber: Die drei reinen Typen der charismatischen Herrschaft. In: Preußische
Jahrbücher, Bd. 187, 1922; wiederabgedr. in: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre,
Hrsg. Johannes Winckelmann, Tübingen 1988
- Weber 1991
Christa Weber: Vom 'Erweiterten Kunstbegriff' zum 'Erweiterten Pädagogikbegriff'. Versuch
einer Standortbestimmung von Joseph Beuys, Phil. Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1990,
Frankfurt a. M. 1991
- Wechsler 1984
Max Wechsler: Rebecca Horn. In: Artforum, Bd. XXII, Nr. 3, Nov. 1983, S. 89-90
- Wedewer 1972
Rolf Wedewer: Die Realität der Magie. Bedeutungsanalyse des Werkes. In: Romain/Wedewer
1972, S. 11-81
- Wedewer 1984
Rolf Wedewer: Zum Mythos der Ursprünglichkeit. In: Heckel, Müller, Dubuffet, Beuys,
Kounellis, Anzinger, Tannert. Zum Mythos der Ursprünglichkeit, Ausst. Kat. Städtisches
Museum Leverkusen/Schloss Morsbroich, Red. Franz Willnauer, Leverkusen 1984, S. 9-19
- Wedewer 2000
Rolf Wedewer: Form und Bedeutung. Primitivismus, Moderne, Fremdheit, Köln 2000
- Wefers 2000
Gudrun Wefers: "Frauenfilm als Gegenfilm". Die Rezeption feministischer Filmtheorie in
Rebecca Horns 'Berlin - Übungen in neun Stücken' (1974 - 75). In: Marburger Jahrbuch für
Kunstwissenschaft, Bd. 27, 2000, S. 337-359

- Wehmeyer 1974/1997
Grete Wehmeyer: Erik Satie, Kassel (1:1974) 2:1997
- Wehmeyer 1985
Grete Wehmeyer: Erik Satie und die Künstler. In: Ausst. Kat. Klang/Stuttgart 1985, S. 384-389
- Wehr 1999
Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte, Hrsg. Gerhard Wehr, München (1: 1984) 6:1999
- Wehr 1999b
Gerhard Wehr: Ins Zwielficht gezerrt. Steiners Erben in prekärer Nachbarschaft. In: Aberglauben 1990, S. 57-59
- Wehr 2002
Gerhard Wehr: Kabbala, Kreuzlingen et al. 2002
- Weibel 1993
Peter Weibel: The Feminine Subversion of Art. In: Ausst. Kat. Fleury/Graz 1993, S. 12-15 u. S. 60-61; dtsh.: Subversion der Kunst durch das Feminine, ebd., S. 16-19 u. S. 62-63
- Weibel 1994
Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Hrsg. Peter Weibel, Köln 1994 [= zugl. Ausst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Graz u. steirischer herbst, Graz 1994]
- Weibel/Lehmann 1994
Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Hrsg. Ulrike Lehmann/Peter Weibel, München 1994
- Weinhart 2004
Martina Weinhart: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004
- Weinstein/Bell 1982
Donald Weinstein/Rudolph M. Bell: Saints & Society. The Two Worlds of Western Christendom. 1000-1700, Chicago/London 1982
- Weiser 1998
Claudia Weiser: Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung, Frankfurt a. M. et al. 1998
- Weiss 1976
Evelyn Weiss: Bernhard Johannes Blume. Magischer Determinismus. In: Kunstforum International, Bd. 18, (= Themenband: Aspekte eines Mediums. Die Fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse), 4. Quartal 1976, S. 188-205
- Weissberg 1994
Weiblichkeit als Maskerade, Hrsg. Liliane Weissberg, Frankfurt a. M. 1994
- Welch 1979/1987
Jonathan Welch: Jackson Pollock's The White Angel and the origins of alchemy. In: Arts Magazine, Bd. LIII, Nr. 53, März 1979, S. 138-141; [wiederabgedr. in: Regier 1987, S. 193ff.]
- Welsch 1986
Wolfgang Welsch: Kunst und Wissenschaft. Gegengedanken zur Biennale. In: Kunstforum International, Bd. 85 [= Themenband: Kunst und Wissenschaft], Sept.-Okt. 1986, S. 124-129 u. S. 323
- Welsh 1971
Robert Welsh: Mondrian and Theosophy. In: Piet Mondrian 1872-1944. Centennial Exhibition, Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum/New York, New York 1971, S. 35-51
- Wember 1969/1972
Paul Wember: Yves Klein, Köln (1: 1969) 2:1972
- Wenk 1996
Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln et al. 1996
- Wentrup 2002
Jan-Hendrik Wentrup: Ein-Mann-Partei des getriebenen Ichs. Das literarische Wahlprogramm des Jonathan Meese. In: Ausst. Kat. Meese/Hannover 2002, S. 75-79

- Wertheim 1999/2000
Margret Wertheim: Pearly Gates of Cyberspace. A History of Space from Dante to the Internet, New York 1999; dtsh.: Die Himmelstür zum Cyberspace. Von Dante zum Internet, Zürich 2000
- West/Winter 1988
Thomas West/Peter Winter: Evaluating Kiefer. In: Art International, New Series, Nr. 1988, S. 61-83
- Westendorf 1968
Wolfhart Westendorf: Das Alte Ägypten, Baden-Baden 1968
- Westerbarkey 2000
Joachim Westerbarkey: Das Geheimnis. Die Faszination des Verborgenen, Berlin (1: Leipzig 1998) 2000
- Westgeest 1986
Helen Westgeest: Zen in the fifties. Interaction in art between East and West, Phil. Diss. Univ. Leiden, Zwolle 1986
- Wetzel 2000
Michael Wetzel: Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck et al., Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart 2000, S. 480-544
- Wick 1973/1974
Rainer Wick: Zur Theorie des Happenings. Teil I in: Kunstforum International, Bd. 8/9, 1973/1974, S. 106-144; Teil II in: Kunstforum International, Bd. 10, Feb. 1974, S. 171-194
- Wick 1976
Rainer Wick: Nam June Paik. Musik – Fluxus – Video. In: Kunstforum International, Bd. 18, (= Themenband: Aspekte eines Mediums. Die Fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse), 4. Quartal 1976, S. 206-237
- Wick 1978
Rainer Wick: Sozialutopisches Denken bei Joseph Beuys, in: Kunstforum International, Bd. 27, 1978, S. 103-107
- Wick 1982/1994
Rainer K. Wick: bauhaus Pädagogik, Köln (1:1982) 4:1994
- Wick/Wick-Kmoch 1979
Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft, Hrsg. Rainer Wick/Astrid Wick-Kmoch, Köln 1979
- Wiegand 1971
Winfried Wiegand: Kann Plastik die Welt verändern? Objekte und Zeichnungen von Joseph Beuys – Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02. 02. 1971
- Wiehager 1999
Renate Wiehager: Freddy Mercury Feels Good. In: Ausst. Kat. Fleury/Esslingen 1999, engl.: S. 113-127; dtsh.: S. 128-143
- Wiesberger 1997
Hella Wiesberger: Rudolf Steiners esoterische Lehrtätigkeit. Wahrhaftigkeit – Kontinuität – Erneuerung, Dornach 1997
- Wiesel/Morgan 1988
Miriam Wiesel/Susan Morgan: Ars Dolorosa. Der Künstler als exemplarisch Leidender? (Umfrage). In: Parkett, Nr. 18, 1988, S. 137-144
- Wijers 1990/1996
Art meets Science in a changing economy. From competition to compassion, Hrsg. Louwrien Wijers, London (1: 1990) 2:1996
- Willems 1998
Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch, Hrsg. Herbert Willems, Opladen 1998
- Wilpert 1979
Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 6:1979
- Wilson 1971/1982
Colin Wilson: The Occult, London 1971; dtsh. Übs.: Das Okkulte, Berlin/Schlechtenweg 1982

- Wilson Lloyd 1993
Ann Wilson Lloyd: Rebecca Horn. In: Sculpture, Bd. 12, Nr. 2, 1993, S. 50-57
- Wimmer 2006
Dorothee Wimmer: 'Die Vergewaltigung ist der Tod'. Niki de Saint Phalles autobiographische Bilder, Filme und Bücher. In: Georgen/Muysers 2006, S. 249-264
- Wind 1958/1981
Edgar Wind: Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958; dtsh. Übs.: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt a. M. 1981
- Wingler 1975
Hans Maria Wingler: Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Berchtesgaden/Köln 3:1975
- Winter 1979
Peter Winter: Rebecca Horn. Der Eintänzer. In: Das Kunstwerk, Bd. 32, Nr. 1, Feb. 1979, S. 67
- Winter 1993
Peter Winter: Genie der Magie. Das Kunsthaus Zürich erinnert in einer großen Schau an Joseph Beuys, den 'Generator' und Klassiker der zeitgenössischen Kunst (1921-1986). In: Focus, Jg. 1, Nr. 47, 22. 11. 1993, S. 102-105
- Winter 2002
Peter Winter: Mythenschlamassel im Damenbad. Geisterbeschwörung im Mixed-Media-Reich. Jonathan Meese. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 302, 30. 12. 2002, S. 35
- Wirth 1927/1966
Oswald Wirth: Le Tarot des imagiers du moyen âge, Paris 1927; Nachdruck Paris 1966
- Wirth 2002
Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt a. M. 2002
- Wittkower/Wittkower 1963/1965/1989
Rudolf Wittkower/Margot Wittkower: Born under Saturn, London 1963; dtsh. Übs.: Künstler - Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart (1: 1965) 2:1989
- Witzgall 2003
Susanne Witzgall: Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, Phil. Diss. Univ. Stuttgart 2001, Nürnberg 2003
- Witzmann 1995
Pia Witzmann: 'Dem Kosmos zugehört der Tanzende'. Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: Ausst. Kat. Okkultismus-Avantgarde/Frankfurt 1995, S. 600-624
- Wix 1991
Gabriele Wix: Von Schlangen, schlafenden Müttern und Schmetterlingen ohne Flügel. Polke liest Ernst. In: Polke/Parkett 1991, S. 100-104
- Woellner 1866/1979ab
Johannes Christoph von Woellner: Der Signatstern, oder die enthüllten sämtlichen sieben Grade u. Geheimnisse der mystischen Freimaurerei, nebst dem Orden der Magus od. Ritter d. Lichte; mit allen geheimen Schriftzeichen, myteriösen Ceremonien, wundervollen Operationen u. s. w. für Maurer und die es nicht sind, 2 Bde., Stuttgart 1866; Nachdruck, Hrsg. Fritz Bolle, Freiburg 1979
- Wolfe 1972
Judith Wolfe: Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery. In: Artforum, Bd. XI, Nr. 3, Nov. 1972, S. 65-73
- Wolfe 1976/1990
Thomas Wolfe: The Painted Word, London (1: New York 1976) 1990
- Worringer 1907/1959/1976
Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, (Phil. Diss. Bern 1907), 2. Aufl. d. zweiten Neuauflage, München (1: 1959) 1976
- Worringer 1911
Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik, München 1911
- Wrixon 2000
Fred B. Wrixon: Codes, Chiffren & andere Geheimsprachen. Von den ägyptischen Hieroglyphen bis zur Computerkryptologie; Köln 2000

- Wulf 1996
Die Elemente in der Kunst, Hrsg. Christoph Wulf, Berlin 1996
- Wulffen 1994a
Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: Kunstforum International, Bd. 125, (= Themenband: Betriebssystem Kunst), Jan.-Feb. 1994, S. 49-58
- Wulffen 1994b
Thomas Wulffen: Adib Fricke. Das Lächeln des Leonardo da Vinci. In: Wulffen 1994a, S. 102-105
- Wulffen 1994c
Thomas Wulffen: Performance. Überlegungen zu Marina Abramovičs 'Biography'. In: Abramovič 1994, S. 67-71; wiederabgedr. in: Ausst. Kat. Abramovič/Bern 1998, S. 390-392
- Wulffen 1999/2001
Thomas Wulffen: Sabine Groß – Im Modell. In: Begleitheft zur Ausst. Sabine Groß. Artist Tools, Künstlerhaus Bethanien/Berlin, Berlin 1999, o. P.; wiederabgedr. in: Kunstforum International, Bd. 155 (= Themenband: Der gerissene Faden), Juni-Juli 2001, S. 144-146
- Wyss 1993a
Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne, = Jahresring. Jahrbuch für Moderne Kunst, Bd. 40, Red. Beat Wyss, München 1993
- Wyss 1993b
Beat Wyss: Die Suche der Kunst nach ihrem Text. In: Wyss 1993a, S. 8-14
- Wyss 1993c
Beat Wyss: Ikonologie des Unsichtbaren. In: Wyss 1993a, S. 15-25
- Wyss 1993d
Beat Wyss: Metamorphosen des Nichts. In: Wyss 1993a, S. 85-89
- Wyss 1996a
Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996
- Wyss 1996b
Beat Wyss: Ikonographie des Unsichtbaren. In: Stöhr 1996a, S. 360-380
- Wyss 1997a
Beat Wyss: Kunstgebete an Satan. Eine mentalitätsgeschichtliche Skizze. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen, Hrsg. Konrad Paul Liessmann, Wien 1997, S. 191-210
- Wyss 1997a
Beat Wyss: Kunstgebete an Satan. Eine mentalitätsgeschichtliche Skizze. In: Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen, Hrsg. Konrad Paul Liessmann, Wien 1997, S. 191-211
- Wyss 1997b
Beat Wyss: Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien, Köln 1997
- Wyss 1998
Beat Wyss: Zur Selbsterkenntnis. Kunst als Erbin der Alchemie. In: Der Vogel Selbsterkenntnis. Aktuelle Künstlerpositionen und Volkskunst, Ausst. Kat. Tiroler Volkskunstmuseum/Innsbruck, Hrsg. Peter Weiermair, Zürich/New York 1998, S. 131-138
- Wyss 2001
Beat Wyss: Das Leben des Künstlers. In: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Hrsg. Juerg Albrecht, Ostfildern-Ruit 2001, S. 443-448
- Yates 1964
Frances Amelia Yates: Giordano Bruno and the hermetic tradition, Chicago 1964
- Yates 1966/1990
Frances Amelia Yates: The Art of Memory, London 1966; dtsh. Übs.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990
- Yates 1972
Frances Amelia Yates: The Rosicrucian Enlightenment, London 1972
- Yates 1979/1991
Frances Amelia Yates: The Occult Philosophy in the Elizabethan Age, London 1979; dtsh. Übs.: Die okkulte Philosophie im elisabethanischen Zeitalter, Amsterdam 1991

- Zacharias 1964
Gerhard Paul Zacharias: Satanskult und Schwarze Messe, Wiesbaden 1964
- Zadow 2003
Mario Zadow: Alexander von Bernus. In: Plato 2003, S. 82-84
- Zander 2005
Helmut Zander: Rudolf Steiner and the Johannesbau in Dornach (1913-1922). Understanding the Functions of Occult Space. In: Bax/Kroon/Snoek 2005, S. 69-78
- Zander 200nn
Helmut Zander: Geschichte der Theosophie und Anthroposophie in Deutschland (1884-1945), Göttingen 200nn [Publ. i. Vb.]
- Zbikowski 1996
Dörte Zbikowski: Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Paul Gauguin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Willi Baumeister, Julius Bissier, Joaquín Torres-García, Adolph Gottlieb, Mark Tobey, Phil. Diss. Univ. Marburg 1995, Göttingen 1996
- Zembylas 1997
Tasos Zembylas: Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung, Wien 1997
- Ziegler 1988
Ulf Erdmann Ziegler: 'Das Reden von Beuys wird überbewertet. In: Niemandsland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Jg. II, Nr. 6, 1988, S. 124-130
- Zielinski 2002
Siegfried Zielinski: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek b. Hamburg 2002
- Zilsel 1918/1990
Edgar Zilsel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung, Wien/Leipzig 1918; Neuausg. Hrsg. u. Bearb. Johann Dvořak, Frankfurt a. M. 1990
- Zilsel 1926
Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffs, Tübingen 1926
- Zimmermann 1969/1979/2002
Rolf Christian Zimmermann: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts, Bd. 1: Elemente und Fundamente, München (1:1969) 2:2002, Bd. 2: Interpretation und Dokumentation, München 1979
- Zimmermann 1991
Jörg Zimmermann: Mimesis im Spiegel. Spekulative Horizonte des Selbstporträts. In: Reck 1991a, S. 106-115
- Zimmermann 1994
Reinhard Zimmermann. Kunst und Ökologie im Christentum. Die '7000 Eichen' von Joseph Beuys, Wiesbaden 1994
- Zitko 2000a
Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, Hrsg. Hans Zitko, Heidelberg 2000
- Zitko 2000b
Hans Zitko: Die Kunst und ihre gesellschaftliche Legitimation. Kritische Anmerkungen zur Kunstsoziologie Pierre Bourdieus. In: Zitko 2000a, S. 171-186
- Zitko 2001
Hans Zitko: Die Resistenz des Charisma. Zu den Rollenbildern des Künstlers in der Moderne. In: Faber/Krech 2001, S. 19-34
- Žižek 1998
Slavoj Žižek: Das Unbehagen im Subjekt, Wien 1998
- Žižek 2001
Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt a. M. 2001
- Zolberg 1990
Vera L. Zolberg: Constructing a sociology of the Arts, Cambridge et al. 1990

- Zolla 1981
Elémire Zolla: *The Androgyne. Fusion of the sexes*, London 1981
- Zoller 1994
Manfred Zoller: Salz, Quecksilber und Schwefel. Paracelsus und Beuys. In: *neue bildende kunst*, Nr. 1, 1994, S. 27-29
- Zuch [2001]/2005
Rainer Zuch: *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Phil. Diss. Univ. Marburg, Typoskript: Marburg 2001; Publikation: Weimar 2005
- Zumdick 1995
Wolfgang Zumdick: *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner*, Phil. Diss. Univ. Aachen 1992, Basel 1995
- Zumdick 1999
Wolfgang Zumdick: *Das Geheimnis des Tauchbads. Zur Geschichte der abendländischen Metaphysik von Platon bis Beuys*, Stuttgart 1999
- Zumdick 2001
Wolfgang Zumdick: 'Der Tod hält mich wach'. Joseph Beuys - Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens, Dornach 2001 [= 2., überarb. Aufl. von Zumdick 1995]
- Zumdick 2002
Wolfgang Zumdick: PAN XXX ttt. Joseph Beuys als Denker. Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie, Stuttgart et al. 2002
- Zweite 1981
Armin Zweite: Vorwort – 1. Zeichnungen, Aquarelle und andere Arbeiten auf Papier – 2. Objekte und Environments. In: *Ausst. Kat. Beuys/München 1981*, S. 7-67
- Zweite 1986
Armin Zweite: 'Ich kann nur Ergebnisse meines Laboratoriums nach außen zeigen und sagen, schaut einmal her...'. Palazzo Regale, das letzte Environment von Joseph Beuys. In: *Ausst. Kat. Beuys zu Ehren/München 1986*, S. 58-68
- Zweite 1989
Zweistromland. Betrachtungen über eine Skulptur von Anselm Kiefer. In: *Ausst. Kat. Kiefer/London 1989*, S. 65-104
- Zweite 1991
Armin Zweite: Natur – Materie – Form. 1. Die plastische Theorie von Joseph Beuys und das Reservoir seiner Themen. 2. Vom 'dernier espace...' zum 'Palazzo Regale'. Die letzten Räume von Joseph Beuys. In: *Ausst. Kat. Beuys/Düsseldorf 1991*, S. 11-53
- Zweite 1992
Armin Zweite: Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys. In: *Slg. Kat. Beuys-Palazzo Regale/Düsseldorf 1992*, S. 6-64
- Zwirner 1994
Dorothea Zwirner: Mirror, mirror on the wall. The puzzle of representation in Marcel Broodthaers' art / Spieglein, Spieglein an der Wand. Das Rätsel der Repräsentation bei Marcel Broodthaers. In: *Broodthaers 1994a*, S. 229-247
- Zwirner 1997
Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. Die Bilder – die Worte – die Dinge, Phil. Diss. Univ. Köln 1995, Köln 1997
- Zybok 2004
Oliver Zybok: Markus Huemer. In: *artist Kunstmagazin*, Nr. 58, 2004, S. 4-7

Filmographie / Videographie

Die nachfolgende Liste umfasst, nach Künstlerinnen und Künstlern geordnet, die Filme und Videos, auf die in der Untersuchung referiert wird und die für die Untersuchung herangezogen bzw. gesichtet wurden. Ein Teil davon konnte im Rahmen von Ausstellungen und deren Begleitprogrammen sowie von Institutionen veranstalteten Filmreihen eingesehen werden; anderes Material wurde in Bibliotheken bzw. Mediatheken, in Sammlungsbeständen mit entsprechender Sichtungsmöglichkeit sowie angelegentlich seiner Ausstrahlung im Fernsehen gesichtet. Genannt werden jeweils, soweit gegeben, zunächst die Filme bzw. Videos der Künstlerinnen und Künstler selbst, dann die Titel von Filmen bzw. Videos über die Künstlerinnen und Künstler; vielfach sind in Dokumentationen Ausschnitte von Künstlerfilmen enthalten. Nicht aufgeführt wird das breite Konvolut jener Künstlerinnen- bzw. Künstlerspielfilme, auf das im Verlauf der Argumentation mehrfach mittelbar referiert wird; in konkreten Einzelfällen sind hier die Titel im Anmerkungsapparat angegeben.

Auf in Installationen eingegangene Film- und Videoarbeiten (sowie entsprechend verwendete Versionen hier aufgeführter Filme und Videos) wird im Abbildungsverzeichnis referiert.

Die Auswahl beschränkt sich, insbesondere bei Künstlerinnen und Künstlern, die über ein umfangreiches Œuvre in diesem Bereich verfügen, auch dann, wenn weitere Arbeiten gesehen wurden, auf das primär für die Untersuchung relevante Material.

Marina Abramović [/Ulay]*Marina Abramović/Ulay. Performance Anthology (1975-1980)*

(Video-Sampler; 240:16 min.; s-w/Ton; enth. u. a. vier Performances von Marina Abramović: *Art must be beautiful, Artist must be beautiful; Freeing the Voice, Freeing the Memory, Freeing the Body*, (1975-1976); sowie vierzehn Performances aus der Serie *Relation Work* von Abramović/Ulay (1976-1980))

Marina Abramović: *The Star* (1999)

(35 mm/Video; Farbe/Ton; 88 min.; B. Marina Abramović; R. Pierre Colibeu; P. Arte/WDR/ORF et al.)

Matthew BarneyMatthew Barney: *Cremaster 1* (1995)

(Video; auf 35 mm-Film transferiert; Farbe/Ton; 40:30 min; Musik: Jonathan Bepler)

Matthew Barney: *Cremaster 2* (1999)

(Video; auf 35 mm-Film transferiert; Farbe/Ton; 60:19 min; Musik: Jonathan Bepler)

Matthew Barney: *Cremaster 3* (2002)

(Video; auf 35 mm-Film transferiert; Farbe/Ton; 181:59 min.; Musik: Jonathan Bepler)

Matthew Barney: *Cremaster 4* (1994)

(Video; auf 35 mm-Film transferiert; Farbe/Ton; 42:16 min; Musik: Jonathan Bepler)

Matthew Barney: *Cremaster 5* (1997)

(Video; auf 35 mm-Film transferiert; Farbe/Ton; 54:30 min; Musik: Jonathan Bepler)

Der Bilderkosmos eines Mythen-Fabrikanten. Das surreale Gesamtkunstwerk des Matthew Barney zwischen Glamour und Größenwahn im Kölner Museum Ludwig (D 2002; Farbe/Ton; Beitrag zum Kulturweltspiegel; R. Andreas Ammer; WDR Köln)

Matthew Barney. *Der Körper als Matrix. Der Cremaster-Zyklus* *

(D 2002; Farbe/Ton; 53 min; R. Maria Tappeiner)

Joseph Beuys[Joseph Beuys (i. Za. mit Henning Christiansen:)] *Eurasienstab* (1968)

(16 mm; s-w/Ton; 22 min.; Musik: Henning Christiansen; R. Hans Henning Christiansen; K. Paul de Fru; P. Wide White Space Gallery/Antwerpen)

[Joseph Beuys:] *Filz-TV* (1970)

(Film; auf Video transferiert; 11:25 min. P. Gerry Schum)

[Joseph Beuys:] *Celtic + ~~~* (1971)

(Video; s-w/Ton; 25 min.; R. Jörg Schellmann)

[Joseph Beuys:] *Dillinger (He Was the Gangster's Gangster)* (1974)

(Video; s-w/Ton; 4 min.; R./P. Klaus Staeck/Gerhard Steidl in Za. mit Joseph Beuys)

documenta 6 Satellitensendung (1977)

(Video; Farbe/Ton; 29 min.; Konzept: Nam June Paik; P. Tilman Jens/Gerhard Labudda; HR; enth. Rede von Joseph Beuys: 9 min.)

[Joseph Beuys/Nam June Paik]: *Joseph Beuys. In Memoriam George Maciunas. Klavierduett mit Nam June Paik* (1978)

(Video; s-w/Ton; 74 min.; Musik: Nam June Paik/Joseph Beuys; K. Gunter Gude; P. Galerie René Block)

Joseph Beuys (ff.)

Joseph Beuys und seine Klasse. Beobachtungen, Gespräche, Fragen
(D 1971; s-w/Ton; 40 min.; R. Hans Emmerling)

Beuys in America
(D/[USA] 1974; Video; s-w/Ton; 60 min.; R./P. Klaus Staeck/Gerhard Steidl)

Das Kapital
(NL/[CH] 1980; 16 mm; Farbe/Ton; R. Babeth)

Beuys
(D 1981; 16 mm; Farbe/Ton; 11 min.; R. Werner Nekes/Dore O.; P. Werner Nekes)

Joseph Beuys in Japan
(J 1984; Video; Farbe/Ton; 59 min.; R. Naoya Hatakeyama; P: SPN Seibu Museum of Art/WAVE Tokio; enthält u. a. die Aufnahme der Aktion bzw. des Aktions-Konzertes *Coyote III* mit Nam June Paik)

Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler
(D 1979; Farbe/Ton; 57 min.; R. Werner Krüger; P. WDR)

Beuys über Beuys
(D 1985 [Aufzeichnung]/1988 [Fernsehproduktion]; Video; Farbe/Ton; 120 min.; R. Walter Smerling/Knut Fischer; P. WDR)

Joseph Beuys
(GB 1987; Farbe/Ton; 60 min.; B. Caroline Tisdall; R. Christopher Swayne; P. BBC)

Joseph Beuys. Transformer
(USA 1988; 16 mm./Video; Farbe/Ton; 59 min.; R. John Halpern)

Joseph Beuys. Kleve. Eine Innere Mongolei
(D 1991; Farbe/Ton.; 29 min., R. Ludwig Metzger)

Messias in Filz. Der Künstler Joseph Beuys
(D 2001; Farbe/Ton; R. Thomas Palzer; Prod.: SWR/SFB/ORF)

s. a.: **Lutz Mommartz**

Rebecca Horn

Rebecca Horn: *Berlin-Übungen in neun Stücken* (1974/1975)
(16 mm; Farbe/Ton; 42 min; K. Helmut Wietz)

Rebecca Horn: *La Ferdinanda. Sonate für eine Medici-Villa* (1981)
(35 mm; Farbe/Ton; 85 min.; K. Jiri Kadanka; M. Ingfried Hoffmann; P: Co-Prod. WDR)

Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert
(D 1993; R. Heinz Peter Schwerfel; Red. Wiebke von Bonin; P. WDR)

Jörg Immendorff

Jörg Immendorff – Der Affe und ich
(D 1988; Farbe/Ton; 44 min.; R. Rainer Ostendorf)

Christian Jankowski

Christian Jankowski: *Mijn leven als duiv (Mein Leben als Taube)* (1996)
(Video; Farbe/Ton; 5:41 min)

Christian Jankowski: *Telemistica* (1999)
(Video; Farbe/Ton; 22 min.)

Christian Jankowski: *The Holy Artwork* (2001)
(Video; Farbe/Ton; 15:42 min.)

Anselm Kiefer

Anselm Kiefer. Das Eigentliche steht noch aus.
(D 1986; 45 min.; R. Werner Krüger; Arte Media/Bonn)

Lutz Mommartz

Lutz Mommartz: *Soziale Plastik* (1969)
(16 mm; s-w/ohne Ton; 11 min.; DVD-Video-Kopie; MMK Frankfurt a. M.)

Bruce Nauman

Bruce Nauman: *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (1973)
(Video; Farbe/Ton; 60 min)

Bruce Nauman: *Elke Allowing The Floor to Rise Up over her Her, Face Up* (1973)
(Video; Farbe/Ton; 40 min)

Nam June Paik

Nam June Paik: *A Tribute to John Cage* (1973)
(Video; Farbe/Ton; 60 min.)

Nam June Paik: *Global Groove* (1973)
(Video; Farbe/Ton; 30 min.)

Sigmar Polke

Sigmar Polke/Chris Kohlhöfer: *Der ganze Körper ist leicht und möchte fliegen* (1969)
(16 mm; s-w u. Farbe; 32 min.)

Ulrike Rosenbach

Ulrike Rosenbach: *Five Point Star* (1974)
(Video; s/w; 8 min.)

Ulrike Rosenbach: *Venusdepression. Aktion mit fünf Frauen* (1977)
(Performance-Dokumentation; Video; s/w; 40 min.)

Ulrike Rosenbach: *Die Eulenspieglerin* (1985)
(Video; Farbe; 20 min.)

Ulrike Rosenbach (ff.)

Ulrike Rosenbach. *Frühe Videoarbeiten 1972-1975*
(Video-Sampler; enth. u. a.: *Five Point Star*, 1974)

Ulrike Rosenbach. *Video Performances*
(Video-Sampler; enth. die Studio-Bearbeitungen zu *Begegnung mit Ewa und Adam*, 1984, 30 min.; *Die Eulenspieglerin* 1985, 20 min.; sowie *Im Zentrum des Zyklons*, 1985, 5 min.)

Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle.
(D 1995; 35 mm; B. u. R.: Peter Schamoni; 93 min.)

Elaine Sturtevant

Elaine Sturtevant: *Dillinger Running Series* (2002)
(Video; s-w/Ton; 30 min.)

Hans Jürgen Syberberg

Hans Jürgen Syberberg: *Parsifal* (1982)
(35 mm; Farbe/Ton; 244 min.; sowie: 1999: DVD)

Bill Viola

Bill Viola: *Four Songs* (1976)
(Video; Farbe/Ton; 33 min.); hierin enthalten:
Junkyard Levitation (1973)
(Video; Farbe/Ton; Farbe; 3:11 min.)

Bill Viola: *Déserts* (1994)
(Video; Farbe/[Ton]; 26 min.)

Liste der Netzressourcen

Im World Wide Web verfügbare elektronische Ressourcen kamen der vorliegenden Untersuchung – der technischen Entwicklung entsprechend in einer zunehmenden Masse – zunächst in Assistenz zu den klassischen bibliographischen Hilfsmitteln zu Gute; so namentlich mit Blick auf die Möglichkeit, in den Katalogen (und später auch den digitalisierten Zettelkatalogen) der genutzten Bibliotheken online recherchieren und bestellen zu können; gleiches gilt für die Literaturbeschaffung über die Online-Fernleihsysteme der Bibliotheksverbände. Hilfreich erwies sich das Internet aber auch insofern, als die Bereitstellung von Katalogen und Bestandslisten durch Antiquariate sowie später das Antiquariatssystem ZVAB es ermöglichten, zahlreiche der historischen Bände aus dem Bereich Occulta und namentlich der esoterischen Literatur ab Ende des 19. Jahrhunderts, die nicht immer in Bibliotheken auffindbar waren, sowie vergriffene Kataloge und kunsthistorische Fachliteratur im Original zu erwerben.

Wie einleitend zur Bibliographie vermerkt, wurden im World Wide Web publizierte Literaturquellen, die nicht in gedruckter Form vorliegen, jedoch den Kriterien für eine wissenschaftliche Bibliographierung genügen, ebendort integriert. Im Übrigen spielte digitalisierte Literatur für die vorliegende Untersuchung nur eine randständige Rolle; nicht zuletzt, da mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand quellen- und editionsorientiert gearbeitet wurde. Für Recherche und Orientierung konnten sich Netzressourcen im Einzelfall jedoch auch hier als nützlich erweisen.

Dass sich das World Wide Web selbst schon früh zu einer wahren "Fundgrube" für Occulta und Esoterica entwickelt hat, wurde bereits im Rahmen der Untersuchung selbst angemerkt (vgl. Kap. I.3., mit Blick auf die Frage des Zugangs zu Quellen; sowie Kap. VIII.1. mit Blick auf die Entwicklungen in den elektronischen Medien allgemein und deren künstlerische Nutzung). Neben einer Fülle wenig seriöser, teilweise auch tendenziöser und politisch hochproblematischer 'Angebote' existieren mittlerweile zahlreiche Seiten, deren Informationsangebot und deren Inhalte wissenschaftlichen Ansprüchen durchaus genügen bzw. die – nicht selten von ausgewiesenen Wissenschaftlern bzw. wissenschaftlich orientierten Gruppen und Organisationen betrieben – wertvolle Ressourcen bereitstellen.

Hier die Spreu vom Weizen zu trennen, ist wie im Bereich der gedruckten Literatur, so auch bei elektronischen Ressourcen essentiell und erfordert nicht selten eine ähnlich differenzierte Bewertung. Ähnliches gilt allerdings auch für im Netz bereitgestellte Informationen zu Künstlerinnen und Künstlern.

Die nachfolgende Liste stellt jedoch – dies ist ausdrücklich zu betonen – *keine* "Empfehlungsliste" mit Netzressourcen zum Thema dar, sondern beschränkt sich auf ausgewählte Hyperlinks, die im Rahmen der Recherchen zu Themen und Gegenständen der Untersuchung konsultiert wurden bzw. auf die im Apparat der Untersuchung im Sinne eines Quellennachweises referiert wird. Nicht aufgenommen wurden Adressen, auf die ebendort lediglich cursorisch verwiesen wird, insofern grundsätzlich bei Hyperlinks mit dem URL (<http://...>) bereits der vollständige Nachweis gegeben ist.

Anlässlich der Publikation der elektronischen Dissertation wurden sämtliche Adressen noch einmal überprüft [Stand 05/2006].

Anthroposophie

Erik Dilloo-Heidger: Grundlagen der Anthroposophie

<http://members.aol.com/dilloo/index.htm>

Online-Dokumentation eines Forschungsprojekts zu den geistesgeschichtlichen Wurzeln der Anthroposophie, das u. a. ein materialreiches Kapitel zu R. Steiner, H. P. Blavatsky und dem Okkultismus des 19. Jahrhunderts enthält

siehe auch: Steiner

Alchemie

Alchemy Archive

<http://levity.com/alchemy/>

Sorgfältig betreutes Archiv mit zahlreichen Ressourcen; umfasst u. a. online-Versionen von Quellentexten (überwiegend in engl. Übersetzung), einem Bildarchiv; Bibliographien und Datenbanken zur alchemistischen Literatur (einschl. von Manuskriptbeständen mit Standortnachweis) sowie die Archive von Mailinglisten zum Thema.

Forschungskreis Alchemie e. V.

<http://www.fk-alchemie.de/>

In seiner virtuellen Bibliothek macht der Verein Bibliographien mit Literaturquellen zugänglich, die in Form von Kopien bestellbar sind.

Gravures et emblèmes des traités alchimiques et hermétiques

<http://perso.club-internet.fr/hdelboy/gravures.html>

Teilbereich einer insgesamt sorgfältig betreuten Seite zur Hermetik; Bildsammlung zu alchemistischen Traktaten und Manuskripten in guter Qualität

The Archive

The Archive

<http://www.doublearchive.com>

Online-Dokumentation zum gleichnamigen Konzeptkunst-Projekt des Künstlerpaares Anne Walsh und Chris Kubick, San Francisco, professionelle 'Medien' darum bitten, 'Kontakt' zu verstorbenen Künstlern (u. a. Yves Klein) aufzunehmen

Aura Soma

Aura Soma Net

<http://www.aura-soma.net/>

Informationsseite zu und Vertrieb von Aura-Soma-Produkte von bzw. nach Vicky Wall

Barney

Matthew Barney – The Cremaster Cycle

<http://www.cremaster.net>

Dokumentation zum gleichnamigen Projekt

Matthew Barney – The Cremaster Cycle

http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/index.html

Anlässlich der Ausstellung des Zyklus 2002/2003 vom Guggenheim-Museum erstellte Informationsseiten

Beloff

Zoe Beloff

<http://www.zoebeloff.com>

Homepage der Künstlerin mit Online-Dokumentationen zu ihren CD-ROM und –Videoprojekten

Beuys

Stiftung Schloss Moyland

<http://www.moyland.de/pages/josephbeuysarchiv/>

Joseph Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen u. Sammlung van der Grinten

F.I.U.-Verlag

<http://www.fiu-verlag.com/>

Über die Seite des von Rainer Rappmann betriebenen Verlages sind Literatur zu Beuys und zur F.I.U. sowie Informationen zu deren Aktivitäten zu beziehen

Blavatsky

H. P. Blavatsky Study Centre

<http://blavatskyarchives.com/>

Informationen und Materialien zu Leben und Werk von H. P. Blavatsky (sowie zu weiteren bekannten Theosophen; u. a. auch zu Charles W. Leadbeater)

Circlemakers

circlemakers.org

<http://www.circlemakers.org>

Von britischen Künstlern betriebenes Projekt, das sich dem Phänomen "Kornkreise" widmet

Esoterica/Hermetica

Esoterica

<http://www.esoteric.msu.edu/>

Online-Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift, Hrsg. [Arthur Versluis](#)/Michigan State University et al.; enthält wissenschaftliche Aufsätze und Buchrezensionen zur Geschichte der Hermetik und esoterischer Traditionen.

Hermetics.org

<http://www.hermetics.org/>

<http://www.hermetics.org/ebooks.html>

Sammlung elektronischer Ressourcen zur Hermetik. Der Zugriff im Rahmen von Recherchen hilfreich, jedoch im Fall einer wissenschaftlichen Beschäftigung kein Ersatz für die Besorgung der Bücher.

Extropianer

The Extropy Institute

<http://www.extropy.org>

Homepage der gleichnamigen Organisation, deren Mitglieder die Überzeugung vertreten, dass sich der Mensch mit Hilfe neuer Technologien von den Bindungen seiner irdischen Existenz befreien kann.

Findhorn

Findhorn Foundation

<http://www.findhorn.org/>

Homepage der 1962 von Peter und Eileen Caddy sowie Dorothy Maclean begründeten spirituellen Kommune, die zu Beginn der siebziger Jahre durch den "New Age"-Guru David Spangler zu internationaler Bekanntheit gelangte

Freimaurer

Freimaurer-Museum Bayreuth und Bibliothek

<http://www.freimaurer.org/museum/index.htm>

<http://www.freimaurer.org/bibliothek/index.htm>

Die Bestände der Bibliothek sind erfasst und als Titelliste im Netz einsehbar.

Fricke

Adib Fricke: Das Lächeln des Leonardo da Vinci (1989 – 1990/1991)

<http://www.antonym.de/deutsch/leonardo.php>

Online-Demoversion der gleichnamigen Computerarbeit

Friese

Holger Friese: Unendlich fast (1995)

<http://www.thing.at/shows/ende.html> [letzter Zugriff 01/2004]

<http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/english/surfaces/infinite.htm>

Variation auf das I.K.B. als webbasiertes Kunstprojekt, mit dem Friese u. a. 1997 auf der documenta X vertreten war. In 05/2006 nicht (mehr) erreichbar; die alternativ angegebene d X-Präsentation, hier auf den Seiten des Künstlers Vuk Cosic, lässt, da nur im "Fenster" aufgerufen, den Sinn der Arbeit nicht erfassen, insofern hier nur "Einblick" in die scheinbare "Unendlichkeit" gegeben wird u. man mangels Navigationsmöglichkeit nicht bei näherer Betrachtung auf deren Grenzen stoßen kann.

Gnosis

The Gnosis Archive

<http://www.gnosis.org/>

Umfangreiche Ressourcen-Sammlung zur Gnosis und zum Gnostizismus

Haacke

Hans Haacke: Der Bevölkerung (2000)

http://www.bundestag.de/bau_kunst/kunstwerke/haacke/derbevoelkerung/index.html

Online-Dokumentation zum Kunst am Bau-Projekt im Deutschen Reichstag

Heindel

Rosicrucian Fellowship

<http://www.rosicrucian.com/>

Homepage der 1909 von Max Heindel begründeten Organisation; u. a. werden online einige von Heindels Schriften bereitgestellt.

Huemer

Markus Huemer

<http://www.khm.de/~huemer/>

Homepage des Künstlers mit Dokumentationen seiner Projekte (dzt. lediglich aktualisiert bis 2000)

Kandinsky

Inventory of the Wassily Kandinsky Papers (1911-1940)

Zugriff über: http://www.getty.edu/research/conducting_research/institutional_archives/

Inventar der Kandinsky-Archivalien am J. Paul Getty Research Center; nach 2004 wurde die Webpräsenz auf dynamische Seiten umgestellt, so dass in 05/2006 keine direkte Adresse mehr angegeben wird.

Kunstforum International

Kunstforum International

<http://www.kunstforum.de>

Digitalisiertes Archiv der Zeitschrift. Eignet sich für Recherche und Lektüre; jedoch nur bedingt für den wissenschaftlichen Gebrauch, insofern die Artikel in einem speziellen Format aus einer Datenbank ausgegeben werden, so dass keine mit der Druckausgabe konkordante Paginierung gegeben ist.

Lectorium Rosicrucianum

Lectorium Rosicrucianum

<http://www.lectoriumrosicrucianum.org/>

Homepage der 1935 aus dem niederländischen Zweig des Rosicrucian Fellowship hervorgegangenen Organisation.

Medien-Kunst-Netz

Medien-Kunst-Netz

<http://www.medienkunstnetz.de>

Online-Projekt mit Künstler- und Objektdatenbank sowie themenorientierten Essays zur Kunst mit elektronischen Medien (ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; HGB Leipzig; Goethe-Institut)

Mind Machines

Mind Gear

<http://www.mind-gear.com/>

Homepage der gleichnamigen Firma, die Geräte zur "Hirnstrom-Synchronisation" vertreibt mit weiterführenden Informationen zum Thema

Mormonismus

Mormonismus – zwischen Wahrheit und Wirklichkeit

<http://www.mormonismus-online.de/>

Seriös geführte Informationsseite zum Mormonismus von Holger Rudolph

The Church of the Latter Day Saints

<http://www.lds.org/>

Offizielle Homepage der gleichnamigen Sekte

Paracelsus

Paracelsus-Projekt, Universität Zürich

<http://www.paracelsus.unizh.ch/>

Forschungs- und Editionsprojekt; auf den Seiten wird u. a. ein Paracelsus-Lexikon bereitgestellt

Parapsychologie

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg

<http://www.igpp.de/>

Homepage des 1950 von dem Mediziner und Psychologen Hans Bender begründeten Instituts

Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle

<http://www.nikidesaintphalle.com/>

"Offizielle Homepage" zur verstorbenen Künstlerin, die sich auf den Tarot-Garten konzentriert

Il Giardino dei Tarocchi,

http://www.provincia.grosseto.it/tarocchi/tarocchi_hm.htm

Von der Provinz Grosseto betreute Seiten zum Tarot-Garten mit Informationen und Bildmaterial

Rosenbach

Ulrike Rosenbach

<http://www.ulrike-rosenbach.de>

Homepage der Künstlerin mit online-Werkverzeichnis und Textmaterialien

Steiner

Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Verlag und Archiv
<http://www.rudolf-steiner.com/>

Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Digitales Archiv
<http://rsv.arpa.ch/cgi-bin/auth.cgi>

In der digitalisierten Steiner-Gesamtausgabe, die im Januar 2004 ins Netz gestellt wurde, lassen sich über Eintrag in der Suchmaske zwar bekannte Textpassagen oder Begriffe einer Ausgaben zuordnen bzw. in Ausgaben auffinden; gerade bei Steiner, der einerseits viele Grundgedanken in zahlreichen Vorträgen verfolgt, andererseits aber eben nicht nur 'wiederholt', sondern auch weiterentwickelt und modifiziert hat, eignet sich ein solcher Zugriff eher zur Ergänzung der Arbeit mit den Büchern selbst, etwa, indem die Entwicklung bestimmter Begriffe verfolgt oder etwaige Zweifel an Transkriptionen der stenographisch festgehaltenen Vorträge ausgeräumt bzw. erhärtet werden können. Eine sequentielle Lektüre im Zusammenhang gestattet diese Form des Zugriffs nicht.

Für die vorliegende Arbeit kam die Bereitstellung zu spät, da zum Januar 2004 die entsprechenden Kapitel abgeschlossen waren und die ebendort geführten Nachweise nurmehr auf ggf. sinnvolle Ergänzungen hin überprüft werden konnten. Zudem wies (bzw. weist) das Digitale Archiv eine markante Lücke auf: Gerade diejenigen Bände der Gesamtausgabe, die für die Untersuchung eine Reihe besonders interessanter Materialien versammeln (GA 264 bis 270, "Veröffentlichungen zur Geschichte und aus den Inhalten der Esoterischen Lehrtätigkeit"), waren zu diesem Zeitpunkt in dieser Ressource *nicht* enthalten – woran sich bis dato, also zum Redaktionsschluss der elektronischen Publikation der Dissertation nichts geändert hat.

Laut Auskunft des Rudolf Steiner-Archivs im Frühjahr 2004 war auch ihre Aufnahme in die HDD (Harddisk)-Ausgabe, zum Auskunftszeitpunkt noch in Vorbereitung, stark umstritten bzw. wird von Teilen des Vorstands als problematisch angesehen.

Die HDD-Ausgabe konnte, da erst nach Einreichung der Dissertation publiziert, nicht mehr konsultiert werden.

Stockhausen

Karl-Heinz Stockhausen
<http://www.stockhausen.org/>
Homepage des Komponisten mit reich bestücktem Archiv

Syberberg

Hans-Jürgen Syberberg
<http://www.syberberg.de/>
Homepage des Künstlers, Schriftstellers und Filmemachers

Techgnosis

Eric Davis' Figments & Inklings
<http://www.techgnosis.com/>
Homepage des Autors von Techgnosis. Myth, magic + mysticism in the age of information (New York 1998), mit Auszügen aus dem Buch und weiteren Texten zum Spannungsfeld von zeitgenössischer Medien- u. Populärkultur und okkulten Traditionen

Techno-Schamanismus

Technoshamanism
<http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism.html>
Von Anhängern betreute Plattform mit weiterführenden Links zum Thema Techno-Schamanismus und Techno-Paganismus

Erklärung zu Publikationen der Autorin die mit der Dissertation in Zusammenhang stehen

Im Rahmen der nachfolgend aufgeführten wissenschaftlichen Aufsätze wurden Inhalte und Erkenntnisse formuliert und publiziert, die aus der Arbeit am Dissertationsthema hervorgegangen und dem entsprechend in die vorliegende Dissertation eingeflossen sind. In diesem Zuge wurden sie jedoch sämtlich weitergeführt, überarbeitet und ergänzt.

Entsprechende Verweise finden sich auch im Anmerkungsapparat des Haupttextes angegeben. Die Kurztitelung entspricht derjenigen in der Bibliographie.

Kuni 1997a

Verena Kuni: Auf der Suche nach dem Gold unserer Zeit. Joseph Beuys und Thomas Huber. In: Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne, Hrsg. Bettina Gruber, Opladen 1997, S. 182-203

In diesem Aufsatz wurden Thesen und Forschungsergebnisse vorgestellt, die in der vorliegenden Untersuchung in Kap. III.9. (Joseph Beuys, Zeichen der Wandlung und Wandlung der Zeichen) sowie – die vergleichende Betrachtung zu Thomas Huber betreffend – in das "Schlussbild" (Abs. "L'or du temps") eingegangen sind.

Kuni 1997b

Verena Kuni: Variationen auf den Magier-Alchimisten. Rebecca Horns Mythenbildung in Produktion und Rezeption. In: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Hrsg. Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk, Marburg 1997, S. 160-170

In diesem Aufsatz wurden erstmals Thesen und Forschungsergebnisse vorgestellt, die in überarbeiteter Form in Kap. VI.2. (Im Fokus: Rebecca Horn) eingegangen sind.

Kuni 2000a

Verena Kuni: Künstler als 'neue Medien'. Der Künstler als Medium der Gesellschaft. Zur Esoterik der 'neuen Medien'. In: Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, Hrsg. Hans Zitzko, Heidelberg 2000, S. 123-155

In diesem Aufsatz werden Thesen formuliert und am Beispiel von Bill Viola und Mariko Mori diskutiert, die in Kap. V.1. (Abs. "Medien in Medien") angesprochen und Kap. VIII.1. (Ausblick) aufgenommen und weiter ausgeführt werden. Der in Kap. VIII.2. enthaltene Abs. "Kunstreiche Levitationen" zu Mariko Mori verweist zwar auf den Aufsatz zurück, fokussiert jedoch auf andere Arbeiten bzw. einen jüngeren Werkkomplex.

Kuni 2004a

Verena Kuni: Vom Standbild zum Starschnitt. Überlegungen zur Performanz eines Mediensprungs. In: Performance und Bild. Performance als Bild, Hrsg. Christian Janecke, Berlin 2004, S. 209-246

Der Aufsatz enthält Gedanken, die in Kap. III.6. (Abs. "Medien zu Monumenten") eingeflossen sind.

Neben den oben stehenden wissenschaftlichen Aufsätzen weisen die folgenden, in Kunstzeitschriften publizierten Texte einen Zusammenhang mit dem Thema der Dissertation auf:

Kuni 1999e

Verena Kuni: Mariko Mori. In: Kunst-Bulletin, Nr. 5, Mai 1999, S. 39-40

In diesem Text wurde Mariko Moris Einzelausstellung *Mariko Mori. Esoteric Cosmos* im Kunstmuseum Wolfsburg (1999) besprochen. Er steht am Beginn einer kritischen Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Künstlerin, die im oben angeführten Aufsatz "Künstler als 'neue' Medien" (s. Kuni 2000a) sowie in Kap. VIII.2. fortgesetzt wird.

Kuni 2001b

Verena Kuni: Sylvie Fleury. Aura Soma et al. In: Frieze, 10th anniversary issue, Nov./Dez. 2001, S. 130-131

In diesem Text wurde Sylvie Fleurys Einzelausstellung *49000* im museum für neue kunst, Karlsruhe (2001) besprochen, die in Kap. VIII.2. im Sylvie Fleury gewidmeten Abs. ("Pereat Ars – Fiat Modes'?) ausführlich diskutiert wird.

Kuni 2002d

Verena Kuni: Aufsteigende Bewegungen mit kalkulierten Abgängen. Der Cremaster-Zyklus ist komplett. Über Matthew Barney. In: Kunst-Bulletin, Nr. 10, Okt. 2002, S. 28-32

In diesem Text wurde die Präsentation von Matthew Barneys *Cremaster 3* im Museum Ludwig, Köln (2002) besprochen, einer Arbeit, die im Matthew Barney gewidmeten Abs. in Kap. VIII.2. ausführlich diskutiert wird.

Kuni 2003

Verena Kuni: Von der Magie der Kunst und ihrer Politik. In: Kunstforum International, Bd. 163, Themenband: Das Magische I, Hrsg. Sven Drühl/Birgit Richard, Jan.-Feb. 2003, S. 36-53

In diesen Text sind Thesen, die im Rahmen von Kap. I.2. ausführlich diskutiert werden, in stark komprimierter Form eingeflossen.

Kuni 2004b

Verena Kuni: Wellness als hohe Kunst betrachtet. In: Kunstforum International, Bd. 170, [= Themenband: Kunst und Sport II], Mai-Juni 2004, S. 80-99

Dieser Text behandelt das Thema "Kunst als 'Heilkunst' für Körper, Seele und Geist" im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption mit Blick auf die zeitgenössische Kunst einerseits und die Popularität des Schlagwortes "Wellness" andererseits; angesprochen werden in diesem Zusammenhang u. a. auch Arbeiten von Marina Abramović, Sylvie Fleury und James Turrell, wie sie im Rahmen von Kap. V.1. und in Kap. VIII.2. vorgestellt werden. Der Essay stellt eine Weiterführung der ebd. in Anmerkungen formulierten Gedanken dar.

Des Weiteren finden sich verschiedentlich im Anmerkungsapparat Querverweise auf andere Publikationen der Verfasserin, die nicht unmittelbar mit dem Thema der Dissertation in Zusammenhang stehen, sondern Aspekte eines diskutierten Problems (etwa: Fragen der Autorschaft, des Bildes vom Künstler) unter anderen Schwerpunktsetzungen diskutieren oder auf andere Arbeitskomplexe von in der Untersuchung angesprochenen Künstlerinnen und Künstlern eingehen. Diese Titel finden sich sämtlich in der Bibliographie aufgeführt.

Gesondert genannt sei in diesem Zusammenhang abschließend noch die Magisterarbeit der Verfasserin, in deren Rahmen Aspekte der Fragestellung, die in der vorliegenden Dissertation für die Kunstgeschichte nach 1945 verfolgt wird, im Bezug auf den französischen Surrealismus am Beispiel der zwischen 1940 und 1947 entstandenen Arbeiten des französisch-rumänischen Künstlers Victor Brauner behandelt wurden:

Kuni 1995

Verena Kuni: Victor Brauner. Der Künstler als Seher, Magier und Alchimist, Untersuchungen zum malerischen und plastischen Werk 1940-1947, Frankfurt a. M. et al. 1995 [= zugl. Magisterarbeit, Universität Marburg, 1992; Fach: Kunstgeschichte, Betreuerin: Prof. Dr. Christa Lichtenstern, Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Schütte]

Die im Anschluss an die Publikation der Magisterarbeit seitens des Musée National d'Art Moderne, Paris, an die Verf. ergangene Einladung, zu einer Reihe der behandelten Arbeiten Werkmonographien für den Ausstellungs- und Sammlungskatalog der im Besitz des Museums befindlichen Arbeiten Victor Brauners zu verfassen, bot die Gelegenheit, die erbrachten Forschungsergebnisse in frz. Übs. und teilweise unter Einbeziehung weiteren Quellenmaterials neu zu publizieren:

Kuni 1996a

Verena Kuni: Victor Brauner. Portrait de Novalis – Les Amoureux – Objet de contre-empoûtement – Image du réel incréé. In: Victor Brauner dans les Collections MNAM. Donation Mme. Jacqueline Brauner, Slg. Kat. [u. Ausst. Kat.] Musée National d'Art Moderne/Paris, Hrsg. Didier Semin, Paris 1996, S. 12-17

Kuni 1996b

Verena Kuni: Victor Brauner. Héron d'Alexandrie – La Palladiste – Les Amoureux, messagers du Nombre. In: Victor Brauner dans les Collections MNAM. Donation Mme. Jacqueline Brauner, Slg. Kat. [u. Ausst. Kat.] Musée National d'Art Moderne/Paris, Hrsg. Didier Semin, Paris 1996, S. 30-39

Ergänzung zur elektronischen Publikation 2006

Im Anschluss an die Annahme der Dissertation durch den Fachbereich und die Disputation in 2005 sind mehrere Vorträge zu Themenkomplexen im Radius der Untersuchung gehalten worden, in denen die erbrachten Forschungsergebnisse vorgestellt und weitergeführt wurden. So wurden etwa im Oktober 2005 im Rahmen der Konferenz "Masonic & Esoteric Heritage. A New Perspective for Art and Conservation Policies", organisiert von der OVN Foundation for the Advancement of Academic Research into the History of Freemasonry in the Netherlands, Royal Library Den Haag, 20./21. 10. 2005, ein Vortrag mit dem Titel "Entered Apprentices, Master Artists. Tracing Masonic Heritage in the Work of Joseph Beuys and Matthew Barney" gehalten; im März 2006 wurde im Rahmen der Konferenz "Arts de mémoires. Matériaux, médias, mythologies", FMAC Montréal, 22.-24. 03. 2006 (anlässlich der zu dieser Zeit im Museum gezeigten Ausstellung "Anselm Kiefer. Heaven and Earth") ein Beitrag mit dem Titel "Media (in)to Monuments. Anselm Kiefer and the Aura of Photography" präsentiert. Mehrere Vorträge widmeten sich, einem weiter verfolgten Forschungsschwerpunkt entsprechend, seit 2004 dem Komplex des Spannungsfeldes von Esoterik bzw. Spiritismus/Mediumismus und apparativen bzw. elektronischen Medien sowie der Frage nach der Auseinandersetzung moderner und zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler mit diesem Komplex. Da hier die Aufsatzpublikationen erst in Vorbereitung sind, können an dieser Stelle noch keine präzisen Angaben erfolgen.

Eine weitestgehend aktualisierte Publikationsliste ist jedoch über die WWW-Seiten der Verf. abrufbar: <http://www.kuni.org/v> (Hauptseite) – <http://www.kuni.org/v/public.htm> (statische Seite: Publikationen).

Eidesstattliche Erklärung

Hierdurch erkläre ich, dass ich meine Dissertation

**Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys**

selbständig ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und alle Stellen, die anderen Quellen dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht habe. Alle wörtlich entnommenen Stellen habe ich als Zitate gekennzeichnet.

Die Dissertation hat in ihrer jetzigen oder einer ähnlichen Form weder ganz noch in Teilen einer in- oder ausländischen Hochschule zu Prüfungszwecken vorgelegen.

Marburg, den 01. September 2004

Verena Kuni

Anmerkung zur elektronischen Publikation 2006:

Mit Rücksicht darauf, dass die PDF-Version nur unverschlüsselt publiziert werden kann, ist es aus Sicherheitsgründen leider nicht möglich, eine digitalisierte Version der Unterschrift von Hand zu integrieren.

Kurzbiographie

Verena Kuni

Geb. am 15. 11. 1966 in Marburg an der Lahn.

Studium der Kunstgeschichte, der Neueren deutschen Literatur und der Medienwissenschaft sowie der Psychologie an den Universitäten Marburg und Hamburg.

1992 Magister Artium an der Universität Marburg mit einer Arbeit zum französischen Surrealismus ("Victor Brauner. Der Künstler als 'Seher', 'Magier' und 'Alchemist'. Untersuchungen zum malerischen und plastischen Werk 1940-1947", Prädikat: "Mit Auszeichnung", Publ. 1995). Im Anschluss Anmeldung zur Promotion; Promotionsstipendien der Philipps-Universität Marburg und der Studienstiftung des deutschen Volkes.

1996-2005 zunächst als wissenschaftliche Mitarbeiterin in Forschung und Lehre an den Universitäten Mainz (Fb. Bildende Kunst/Kunsttheorie) und Trier (Fach Kunstgeschichte), an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (in Koop. mit der HfG Offenbach), zuletzt als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Medienwissenschaften der Universität Basel.

Seit 1997 Lehraufträge an verschiedenen Universitäten und Kunsthochschulen im In- und Ausland (u. a. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, HfG Hochschule für Gestaltung Offenbach, Akademie Bildender Künste Wien, HGKZ Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Kunsthochschule Bergen/Norwegen). Mitarbeit an der Konzeption und Realisierung diverser Forschungsprojekte u. -Kooperationen.

Seit 1989 Autorin und Kritikerin für verschiedene internationale (Kunst-)Zeitschriften (u. a. Kunstbulletin/Zürich, Frieze/London, spike/Wien, Camera Austria/Graz); seit 1997 mit eigener Radiosendung auf RadioX/Frankfurt a. M. (GUNST).

1995-1999 Kuratorin in der Sektion Video für das Kasseler Dokumentarfilm & Videofest; seit 1999 ebd. Leitung der <interfiction>-Tagung für Kunst, Medien- und Netzkultur. Seit Anfang der neunziger Jahre aktiv in kunstbezogenen Netzwerken (u. a. The Thing; OBN).

Forschung, Lehre, Projekte und Publikationen zur zeitgenössischen Kunst, zu den elektronischen Medien sowie zur Geschlechterforschung; in diesem Zusammenhang auch Projektarbeit und Organisation von Veranstaltungen sowie zahlreiche Vorträge und Publikationen zur Kunst mit elektronischen Medien u. zur Netzkultur.

Ausführliche Informationen, Publikationsliste u. v. m. unter <http://www.kuni.org/v/> (Kontakt: verena@kuni.org)

Abstract (deutsch / english)

zur Dissertation von Verena Kuni

Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'
im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption
Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen
in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945
Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys

Die vorliegende Forschungsarbeit geht den Spuren eines tradierten Künstlerbildes in Kunst und Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach, wie sie sich einerseits in der Fachpresse und der wissenschaftlichen Literatur – und andererseits in den Selbstinszenierungen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler wieder finden lassen. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, in welchem Verhältnis dieses "Bild vom Künstler" als 'Magier' und 'Alchemist' zur Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen seitens der betreffenden Künstlerinnen und Künstler steht, die im jeweiligen Oeuvre, also in den "Bildern der Künstler", ihren Niederschlag findet. Rezeptionsgeschichtliche und kritische Untersuchungen werden jeweils in wechselseitige Beziehung zu quellenorientierten Werkanalysen gesetzt. Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke und Rebecca Horn sind zentrale Kapitel der vergleichenden Studie gewidmet.

Schlagworte: Künstlemythen; Autorschaft; Selbstinszenierung; Hermetik; Esoterische Traditionen; Okkultismus; Alchemie; Magie; Rosenkreuzer; Freimaurerei; Spiritismus; Mediumismus; Anthroposophie
Künstler: Joseph Beuys; Rebecca Horn; Anselm Kiefer; Sigmar Polke; Marina Abramović; Matthew Barney; Anna Blume; Bernhard Johannes Blume; Sylvie Fleury; Yves Klein; Jonathan Meese; Mariko Mori; Hermann Nitsch; Vettor Pisani; Ulrike Rosenbach; Niki de Saint Phalle; Daniel Spoerri; Gilberto Zorio u. a. m.

The presented Phil. Diss. (Ph. D.) thesis follows the traces of a traditional "image of the artist" in late 20th century art and art history that can be found in art criticism, literature and science as well as in the self-staging of contemporary artists. The main focus is laid on the relationship between the image of the artist as 'magician' and 'alchemist' and artistic references to esoteric traditions, including their modern heritage (alchemy, magic, free-masonry, roscicrucianism, spiritualism and occultism, as well as related aspects of anthroposophy). Critical studies are being combined with source oriented research. Main chapters are devoted to Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, and Rebecca Horn.

Catchwords: artist's myths; authorship; self-staging / mise-en-scène; hermetism; esoteric traditions; occultism; alchemy; magic; roscicrucianism; free-masonry; spiritualism; mediumism; anthroposophy.