

BEUYS LAND

Dichtung und Wahrheit *Jeder Mensch ist ein Künstler.* Aber jeder Künstler ist auch ein Mensch. Je größer der zeitliche Abstand zum Tod von Joseph Beuys im Jahr 1986 wird, desto verschwommener wirkt das Menschliche. Umso stärker leuchtet allerdings die Marke – sofort erkennbar am Stetson-Hut, dem Hasen und den Verweisen auf sein künstlerisches Material: Fett, Filz und Honig. *Instant recognition* heißt es in der Mediensprache für erfolgreiches *branding*. Darüber hinaus avancierten Beuys' konzeptionelle Schlüsselbegriffe Soziale Plastik, Aktionen, Multiples, Kunst=Kapital oder der Slogan „Jeder Mensch ist ein Künstler“ zu festen Bestandteilen des kulturellen Gedächtnisses. Hinzu kommen bestimmte von Beuys lancierte Narrative, die sein Leben als Heldenmythen inszenieren. Man denke etwa an den „biblischen“ Beuys, der sich an die Figur von Christus angelegte messianische Gesten des Menschenfischers zu eigen mache. Eindringliche Fotografien steigen vor dem inneren Auge auf: ein junger Beuys, der nach einer Aktion an der TH Aachen – von einem Studenten die Nase blutig geschlagen – sein *Wurfkreuz* mit Erlösergeste emporhob, oder der Professor Beuys, der von seinen „Jüngern“ nach der Entlassung aus der Düsseldorfer Kunstakademie von Oberkassel, wo er wohnte, sicher unter medienwirksamer Begleitung von Fotografen in einem Einbaum an das andere Rheinufer gebracht wurde.¹ Man denke an die zündende Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg über die Rettung durch nomadisierende Krimtataren, die Beuys nach dem Absturz als Stuka-Kampfflieger mit Fett und Filz gesund pflegten. Viele seiner Werke repräsentieren Wunden und Heilungen, oft als Teil von magischen Kunstritualen. Man denke an die Fotos vom schamanenhaften Beuys, der in einem Filzumhang gehüllt und Hirtenstab in der Hand mit einem Kojoten in *I Like America and America Likes Me* in der New Yorker Galerie René Block zusammenlebte oder zärtlich mit goldverziertem Kopf mit einem toten Hasen in der Galerie Schmela in Düsseldorf auf dem Boden herumrabbte, um zu zeigen, *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt*.

Wie und wo können wir noch heute etwas über den Menschen hinter der Marke lernen? Welche Bedeutung hat dieser Mensch für unsere digitale Generation? Dieses Buch besinnt sich auf die biografischen Wurzeln von Beuys am Niederrhein. Es instrumentalisiert dazu ein bis dato nur fragmentarisch bekanntes fotografisches Archiv, wohlwissend, dass Fotografie ein Medium darstellt, das – um mit dem Theoretiker W.T.J. Mitchell zu sprechen – uns nicht nur zum Nachdenken über Fotografie anregt, sondern als Medium für den Betrachter den Eindruck von Realität schafft.² Gibt es also keine Alternative zu Medien, um Beuys als Menschen näher zu kommen?

Zu den Wurzeln herabgestiegen lautet der Titel eines kleinen Ölgemäldes, das Joseph Beuys 1957 in einem kleinen Dorf außerhalb der niederrheinischen Stadt Kleve anfertigte. Wir sehen eine abstrakte Landschaft in gelbem Ocker, gebranntem Siena, einem mittleren Rot und einem dunklen Grün. Handelt es sich um ein abstraktes Luftbild oder eine Tiefenbohrung ins Erdreich? Das Bild entzieht sich einer genauen Deutung. Der spezifische Braunton verweist im Beuyschen Kunstkosmos auf eine mit der Erde verbundene

Naturenergie, das Rot impliziert über die Blutsymbolik Lebenskraft, während Ocker auf Transformationsprozesse deutet.³ Das schiefe Sprachbild, „zu den Wurzeln herabgestiegen“, evoziert Assoziationen mit Ausstellungen, die Joseph Beuys mit seinem Freund Josef Sanders als Kinder in einem selbst ausgehobenen Erdloch für sich und Freunde schuf. Hier stieg man tatsächlich herab zu den ersten, auf der Mülldeponie zusammengeklaubten „Kunstwerken“, ausgestellt unter Tage in ihrem sogenannten „Bergwerk“ neben dem Sandkasten.⁴ Auf diese kreative Kinderwelt verweist wohl auch ein Eintrag im *Lebenslauf / Werklauf*: „1933 Kleve Ausstellung unter der Erde (flach untergraben).“⁵

Zu seiner Herkunft äußerte sich Beuys oft und gerne in Interviews. Er verknüpfte Ideen zur Sozialen Plastik mit Eindrücken aus seiner Kind- und Jugendzeit. Zwar habe er ein positives Verhältnis zur Natur besessen, dieses sei allerdings nicht unbedingt im kindlich naiven Sinne als „heil“ zu beschreiben. „Ich habe einige Aspekte in meiner Umwelt als sehr heil empfunden, und der Aspekt aus kindlicher Sicht war sicherlich noch heil. Und das ist sicher auch ein Energiepotential, was ich mir damals angelegt habe, von dem ich immer noch zehren kann. Ich glaube, wenn alles anders verlaufen und nicht in Kleve passiert wäre, dann wäre ich gar nicht vorhanden. Insofern verdanke ich Kleve sehr viel den ganzen Umständen, meinen Eltern, der ganzen Umgebung, auch den Menschen, die mir begegnet sind, verdanke ich sehr viel, und ich weiß das nunmehr zu schätzen“.⁶ In anderen persönlichen Äußerungen entwickelte er das Bild einer Kindheit, in der die Natur der niederrheinischen Landschaft besonders prägend wirkte. Beuys berichtete von Abenteuern in der freien Natur, vom kindlichen Blick in die vorüberziehenden Wolken am weiten niederrheinischen Horizont, von Exkursionen in die Natur mit Hirtenstab und Weidetieren, seine Neugier bezüglich der lokalen Pflanzen, Gräser, Bäume, Sträucher, Pilze, dem Anlegen eines Zoos oder Terrariums mit Mäusen, Ratten, Fliegen, Spinnen, Fröschen, sowie dem Interesse für Natur und naturwissenschaftliche Fragestellungen.⁷

Was daran ist Dichtung, was Wahrheit? Die Biografie als Schlüssel zum Verständnis führt bis heute zu Polarisierungen zwischen glühenden Anhängern und ebenso vom heiligen Zorn berufenen Kritikern. Kann man Beuys beim Wort nehmen, wenn Worte Teil seiner mythologisierenden Kunstbiografie sind?⁸ Nicht ohne Grund wählte Goethe für seine Autobiografie den Titel *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1811-14).⁹ Unlängst erklärte Philip Ursprung, dass es an der Zeit sei, „die Fixierung des Werks auf die Biographie zu lösen, sich von tradierten Erklärungsmustern zu befreien und die Kunst von Beuys stattdessen in den weiteren Zusammenhang mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts zu rücken.“¹⁰ In diesem Buch wird ein bis dato größtenteils unbekanntes fotografisches Archiv erschlossen, das auf innovative Weise Brücken zwischen autobiografischen Äußerungen von Beuys und deren Verarbeitung in seinem künstlerischen Schaffen und Denken schaffen kann.

Im Januar 1978 reisten im Auftrag des *ZEITmagazins* der Journalist Peter Sager und der junge Fotograf Gerd Ludwig, der sich gerade mit Reportagen auf dem damals noch florierenden Magazinmarkt einen Namen gemacht hatte, an den unteren Niederrhein. Sie hatten den Auftrag, Beuys in der Landschaft seiner Kindheit und Jugend zu porträtieren. So entstanden bemerkenswerte fotografische Schlaglichter auf seine frühe Biografie. Die Fotos sind bewegende Zeugnisse, die Beuys manchmal nachdenklich, oft humorvoll und ausgelassen an für ihn markanten Orten zeigen: im Margarinewerk von den Bergh in der Klever Unterstadt, seiner Schule in der Klever Oberstadt, am Kolk (bei Deichbruch entstandener kleiner Teich) in seinem Jugenddorf Rindern, auf einer Weide mit Kühen bei Mehr, in einer Pappelallee bei Kranenburg, auf dem Deich am Seitenarm des Rheins bei Düffelward oder vor Schloss Gnadenthal zwischen Rindern und Donsbrüggen. Die fotografischen Dokumente von Gerd Ludwig zeigen eindrucksvoll, wo genau Beuys seine Wurzeln verortete, wo die konkreten Kraftquellen liegen, an welchen Stellen er in Resonanz mit Natur und Landschaft trat.

Ludwigs Fotografien gehören zu den eindrücklichsten Darstellungen von Beuys im Kontakt mit Landschaft. Wie in einem Brennglas verdichtet sich in der Gesamtschau eine Welt, die für Beuys zeitlebens zu einem Anker, persönlichen Bezugspunkt und einer sprudelnden Quelle für künstlerische Schöpferkraft avancierte. In zahlreichen Interviews, Artikeln, und Werken hat er immer wieder diese Orte seiner Kindheit beschworen und im Geiste besucht. Rindern, wie der Biograf Hans Peter Riegel erklärt, avancierte dabei zur „Sugestion seiner Kindheit.“¹⁶ Dennoch sind nur wenige kunstaffine Menschen mit jener niederrheinischen Landschaft vertraut, für die Beuys nicht müde wurde, international Aufmerksamkeit zu generieren.

Zum hundertjährigen Jubiläum von Joseph Beuys' Geburtstag 2021 fanden sich in vielen Zeitungsberichten und Artikeln vor allem zwei Motive von Gerd Ludwig, die inzwischen einen ikonografischen Charakter besitzen: Wir sehen zum einen Beuys neben einem Kinderbettchen mit wehendem Mantel auf einer Weide mit Kühen, einen toten Hasen am ausgestreckten Arm haltend.¹⁷ Zum anderen greifen Medien gerne auf das Bildmotiv zurück, das Beuys mit einem Wanderstab in einer imposanten Pappelallee zeigt, den Blick fest auf ein Ziel jenseits des Betrachters gerichtet. Das Foto zierte u.a. die Standardbiografie von Heinz Stachelhaus.¹⁸ Der *Spiegel* dekonstruierte zum hundertsten Geburtstag die im Bild suggerierte Landschaftsverbundenheit mit der Unterschrift „Hut, Weste und Exzentrik als bloße Tarnung.“¹⁹ Der Artikel thematisiert die altbekannte Dualität, die Beuys entweder als visionären Weltverbesserer zelebriert oder rechts-konservativen Esoteriker brandmarkt. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Fotografien jedoch nur um einen kleinen Ausschnitt einer umfassenden Bilddokumentation jener Orte, die für Beuys biografisch und künstlerisch prägend waren. Gleichzeitig erlauben sie uns auf eindringliche Art nachzuspüren, was der Journalist Freddy Langer als „libidinöses Verhältnis“ zwischen Beuys und dem Medium Fotografie beschrieb.²⁰

Für Beuys spielte die Fotografie eine nicht zu unterschätzende Rolle, auch wenn er zeitlebens niemals selbst zur Kamera griff. Seine Aktionen in öffentlichen Räumen wurden zwar vom Publikum live erlebt, aber im Vergleich zur Malerei oder gegenständlichen Kunst sind sie flüchtig und später nicht mehr direkt greifbar. Erst das Medium Fotografie vermag ihnen ein dauerhaftes Leben zu sichern und zur Referenz für spätere kritische Auseinandersetzungen zu verhelfen. Der Akt des Fotografierens spielt also nicht nur eine dokumentarische, sondern im Werk von Beuys auch eine konstitutive Rolle, vor allem, wenn die Performance ausdrücklich für die Kamera inszeniert wird. Dies beginnt schon bei der sorgfältigen Komposition der Bewerbungsfotos für eine Professur an der Staatlichen Kunsthakademie mit Fritz Getlinger, der sich mit der inszenierten Ateliersituation in den Dienst von Beuys begab²¹ und später die Entstehung der Rauminstallation *Straßenbahnhaltestelle* in Kleve dokumentierte.²² Sie setzte sich fort in der Zusammenarbeit mit Ute Klophaus bei *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*,²³ Caroline Tisdall bei *Coyote*²⁴ oder Gianfranco Gorgoni in der *Aktion im Moor*²⁵ und vielen anderen in den folgenden Jahren. So verhält es sich auch zum Teil bei den Fotografien, die Gerd Ludwig mit Joseph Beuys am Niederrhein schuf. Obwohl Beuys ein gutes Gespür dafür hatte, sich vor und für die Kamera zu positionieren, so hat er doch zu keinem Zeitpunkt konkrete ästhetische Vorgaben oder Anweisungen gegeben.²⁶ Ludwig war vor allem an dem Menschen Joseph Beuys interessiert, was sich in seiner Herangehensweise an den verschiedenen Orten in und um Kleve widerspiegelt.

Die in diesem Band vereinigten Bilder sind das Ergebnis der engen Zusammenarbeit zwischen dem Künstler Joseph Beuys, dem Journalisten Peter Sager und dem Fotografen Gerd Ludwig. Das Trio durchfuhr mit Ludwigs Citroen DS die Naturlandschaft zwischen Kleve und Nijmegen, suchte nach Kraftorten, Motiven und Gesten, um die niederrheinische Erlebniswelt des jungen Beuys einzufangen, lebendig werden zu lassen. Die Fotografien unterscheiden sich nicht nur in ihren Darstellungsmodi von dem bereits bekannten visuellen Archiv, sondern heben sich auch durch ihre Farben von den Schwarz-weiß-Bildern Getlingers, Gorgonis, Klophaus' oder Tisdalls ab. Die hier vereinten Bilddokumente erlauben uns, die Medienmarke Beuys mit der geografischen Verortung seiner Biografie zu kontrastieren. Gerd Ludwig gelang es dabei wie kaum einem anderen Fotografen, dem Menschen hinter der Inszenierung näher zu kommen. Gleichsam ist bei einem gewieften Medienprofi wie Beuys Vorsicht geboten, Fotografien als authentische Beweismittel heranzuziehen.

Diesem Oszillieren zwischen Beuys als Künstler, Mensch und Marke anhand von Ludwigs Fotografien und Beuys autobiografischen Selbstzeugnissen möchte ich nachspüren. Als Zentralschlüssel hierfür verwende ich den Begriff der *Resonanz* in Anlehnung an den Soziologen Hartmut Rosa, der damit einen konstruktiven Beitrag zur Überwindung der maßgeblichen Krisentendenzen der Gegenwart liefert: die ökologische Krise, die Krise der Demokratie und die Psychokrise.²⁷ Um eine gelingende Weltbeziehung zwischen Subjekten und Objekten zu erreichen, spürt er der Natur von Resonanzachsen nach, wobei in den folgenden Kapiteln die von Beuys immer wieder thematisierte Beziehung von Mensch

und Natur in vier Resonanzräumen dargestellt wird. Die „Räume“ beziehen sich sowohl auf (mediale) Erinnerungsräume und konkret erfahrbare Örtlichkeiten, an denen man in Kontakt und Schwingung mit der Natur gerät: Museumslandschaft, Naturlandschaft, Erinnerungslandschaft und Medienlandschaft.

Die Fotografien zeigen konkret, wo und wie Beuys Kontakt zur Landschaft aufnahm, in Resonanz trat, zu seinen Wurzeln zurückkehrte. Gerd Ludwig hatte die seltene Möglichkeit, über mehrere Tage Beuys zu beobachten, sich auf ihn einzulassen, mit ihm zusammen „zu den Wurzeln herabzusteigen“ – um im anfangs erwähnten Bild von Beuys zu bleiben – und mit den Aufnahmen neue Wurzeln treiben zu lassen. Das fotografische Ergebnis wird am Ende in Bezug auf Beuys' ökologisches Umweltbewusstsein kontextualisiert.

„Kunst ist die einzige Form, in der Umweltprobleme gelöst werden können,“ erklärte Joseph Beuys.²⁸ Dafür zog er alle Register – als Künstler der Anti-Kunst, Agitator für direkte Demokratie, „schriller“ Brüter gegen Atomkraft, „Stadtverwalder“ Clown, Gangster und der mit dem toten Hasen tanzt. Beuys war sich auch nicht zu schade, einen Rock-Pop-Song für die TV-Sendung mit dem bezeichnenden Namen *Bananas* (moderiert von einem „sprechenden“ Affen) als Sprechgesang gegen die atomare Aufrüstung einzuspielen. Herausforderungen gab es zu seiner Zeit genug: Waldsterben, saurer Regen, Smog, Ölkrise, Startbahn West, Eskalation des Kalten Krieges, etc. Heute fordert uns die Generation Fridays for Future auf, schnellstmöglich Verantwortung für vergangene Versäumnisse zu übernehmen und angesichts des Klimawandels die Panik der Jugend zu spüren, weil buchstäblich der Wald brenne.²⁹ Die Politik habe die Probleme der grünen Energieversorgung, nachhaltiger Agrar- und Waldwirtschaft und ganz generell die Herausforderungen des Klimawandels nicht zu lösen vermocht. Im Gegenteil. Politische Entscheidungsträger halfen noch die desaströsen Entwicklungen zu beschleunigen. Zu allem Übel nahmen Politiker im Covid-Lockdown die Kunst als zentralen Impulsgeber für die Lösung von Umweltproblemen im Beuysschen Sinne in Einzelhaft. Lohnt heute, fast vier Jahrzehnte nach seinem Tod ein erneuter Blick auf seinen Ansatz, die Schnittstelle von Natur, Kunst und Politik radikal neu zu denken?