

Joseph Beuys  
Plakate / Posters



# Joseph Beuys

Verzeichnis der Plakate  
aus den Sammlungen von

Claus von der Osten &

# Plakate Posters

Index of posters  
from the collections of

Rene S. Spiegelberger

PRESTEL  
Munich · London · New York



# incontro con JBeuys

# Inhalt

# Contents

6	Grußwort <i>Eva Beuys</i>	6	Preface <i>Eva Beuys</i>
8	Einführung <i>Rene S. Spiegelberger</i>	8	Introduction <i>Rene S. Spiegelberger</i>
22	Ein Gespräch mit Klaus Staech	22	In Conversation with Klaus Staech
26	L'état, c'est moi – La rivoluzione siamo noi <i>Rene S. Spiegelberger</i>	26	L'état, c'est moi – La rivoluzione siamo noi <i>Rene S. Spiegelberger</i>
30	Mit Beuys aus dem Klassenzimmer auf die documenta <i>Siegfried Sander</i>	30	From the Classroom to documenta with Beuys <i>Siegfried Sander</i>
37	Plakate	37	Posters
99	Verzeichnis der Plakate <i>Claus von der Osten und Rene S. Spiegelberger</i>	99	Index of Posters <i>Claus von der Osten and Rene S. Spiegelberger</i>
194	Auswahl von posthumen Plakaten <i>Claus von der Osten</i>	194	Selection of Posthumous Posters <i>Claus von der Osten</i>
202	Biografie	202	Biography

Zu dieser Publikation erscheint eine Vorzugsausgabe in einer Auflage von 75 Exemplaren (siehe Seite 208). /  
A special edition in a print run of 75 copies of this book is available (see page 208).

## Grußwort

Genau wie Katalogeinbände und Einladungskarten sind Plakate ein wichtiges Thema. Beuys hatte für Plakate eine besondere Wertschätzung. Wer sie aufmerksam anschaut, kann ihnen das auch ansehen. Seine liebevolle Würdigung kommt aber auch dadurch deutlich zum Ausdruck, dass er sie alle selbst gesammelt hat. Er wusste genau um ihre Wirkung. Beuys' handschriftliche Notiz »Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt« findet sich deshalb nicht zufällig gerade in diesem Sammlungsordner. Seine Plakate kommen aus der ganzen Welt und heute gibt es in der ganzen Welt Plakatsammler. Zudem widmen sich zahlreiche Museen diesem Thema. Man kann das somit auch als ein großes Weltpuzzle betrachten – kontinental und interkontinental sowie natürlich auch stilmäßig.

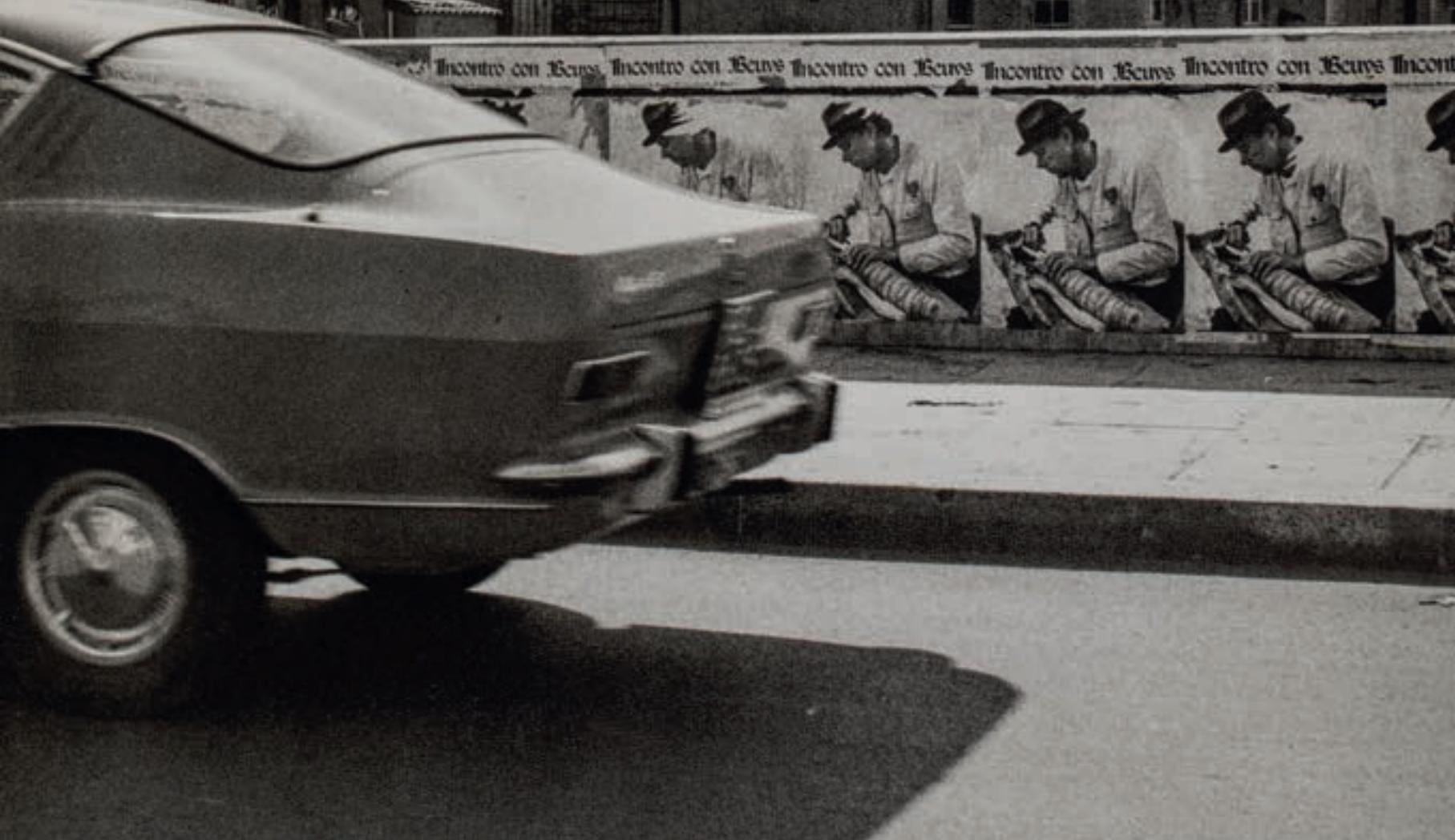
Eva Beuys

## Greeting

Just like catalogue covers and invitations, posters, too, are an important subject. Beuys had a special appreciation of posters; anyone who looks closely at them can see that. But his predilection is also made very clear by the fact that he collected all of his own posters. He was well aware of their effect. It is thus no accident that his handwritten note 'Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt' (Whether advertising is art depends on what it is promoting) can be found in this very folder. His posters come from all over the world, and today there are poster collectors throughout the world. Numerous museum collections are also devoted to this subject. It can thus be seen as a large global puzzle, in terms of both location – continental and intercontinental – and style.

Eva Beuys

→ Plakatierung in Pescara,  
Italien 1974 / Placarding in  
Pescara, Italy 1974



# Einführung

# Introduction

Die Äußerung »Ich bin ein Sender. Ich strahle aus!« stammt aus dem Jahr, in dem Beuys seinen ersten größeren öffentlichkeitswirksamen Auftritt hatte. Dieser stand im Kontext der Fluxus-Bewegung und fand am 20. Juli 1964 im Auditorium maximum der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen statt. Bereits das historisch belegte Datum war eine Provokation und die Aktion selbst, in deren Verlauf Beuys – mit blutig geschlagener Nase und einem Kruzifix in der Linken – die Rechte als »Christusimpuls« zum Gruß erhob, wurde als massiver Skandal empfunden. Obwohl der zu diesem Zeitpunkt 43-Jährige erst drei Einzelausstellungen vorweisen konnte, war er zeitgleich bereits auf der documenta III in Kassel vertreten. Zwei der bis zu diesem Zeitpunkt erfolgten Würdigungen seines Frühwerks fanden auf dem Hof der Familie seiner Sammlerfreude Hans und Franz Joseph van der Grinten in Kranenburg bei Kleve statt. Hierfür entwarfen die Brüder jeweils das Plakat. Für die erste Einzelausstellung im öffentlichen Raum mit den Werken ihrer Sammlung baten Sie Beuys, selbst einen Holzschnitt als Ankündigungsmotiv anzufertigen. Dieser Bitte entsprechend, entstand 1961 die Arbeit *Bein der Jungfrau* [Abb. 1], die später noch Niederschlag in zwei Grafikserien fand.

Gut zwanzig Jahre später wählte Beuys in Südalien sein letztes Plakatthema aus. Von der Ausstellung *Palazzo Regale* [Cat. 372] [Abb. 2], die sein künstlerisches Vermächtnis werden sollte, erlebte er nur noch die Eröffnung.

The statement 'I am a sender. I transmit!' dates from the year when Beuys had his first large high-publicity appearance. This was in the context of the Fluxus movement and it took place on 20 July 1964 in the main auditorium of the RWTH Aachen University. Already the historical date was a provocation, and the Action itself, during which Beuys – his nose struck and bloodied, holding a crucifix in his left hand with his right hand raised in greeting in a Christ-like signal – was perceived as a massive scandal. Although Beuys, who was forty-three at the time, could boast only three solo exhibitions, he was already represented contemporaneously at documenta III in Kassel. Two of the tributes to his early work up until that time had taken place at the family farm of his collector friends Hans and Franz Joseph van der Grinten in Kranenburg near Kleve. The brothers designed a poster for each of the two shows. For the first solo exhibition in a public space with the works from their collection, they asked Beuys himself to produce a woodcut to announce the event; in response, in 1961 Beuys created the work *Bein der Jungfrau* [fig. 1], which was later mirrored in two print series.

A good twenty years later, in southern Italy, Beuys chose his final poster subject. He lived to see only the opening of the exhibition *Palazzo Regale* [Cat. 372] [fig. 2], which was intended to be his artistic legacy. His gallerist Lucio Amelio later recalled: 'We drove around the area for hours until Beuys finally found a Neapolitan villa that was



Sein Galerist Lucio Amelio erinnerte sich später: »Wir fuhren stundenlang durch die Gegend, bis Beuys endlich eine neapolitanische Villa fand, wie er sie sich hierfür vorgestellt hatte.« In den zwei Jahrzehnten dazwischen entstanden gut dreihundert Plakate zu Aktionen, Ausstellungen, Lesungen, Diskussionsveranstaltungen, aber auch Wahlkampfplakate, Editionskündigungen oder gesellschaftspolitische Manifeste. Sie wurden plakatiert [Abb. 3], signiert, verschickt, überarbeitet, gestempelt, gesammelt und im Fall des kleinsten Exemplars zu einem Auftritt in Pescara im Oktober 1974 sogar aus einem Flugzeug abgeworfen [Cat. 85] [Abb. 4].

Beuys wirkte in vielerlei Rollen als Zeichner und Bildhauer, aber auch als Philosoph, Gesellschaftskritiker, Fluxus-Agitator und Politiker. Er arbeitete 1980 unter anderem zusammen mit Petra Kelly an der Gründung der bundesdeutschen Partei Die Grünen mit und kandidierte ab Ende der 70er-Jahre für die grüne Bewegung bei Europa- und Bundestagswahlkämpfen. Seine fünf documenta-Teilnahmen prägen den Geist dieser Leistungsschau der internationalen Kunst bis heute. Zudem wurde ihm 1979/80, nach der Repräsentanz der Bundesrepublik im Deutschen Pavillon auf der 37. Biennale in Venedig im Jahr 1976, als erstem deutschen Künstler die Ehre einer Einzelausstellung im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum zuteil. All diese Erfolge minderten nicht seinen Humor und die Gabe einer augenzwinkernden Selbstbetrachtung. Niederschlag fand dieser Charakterzug in New York abermals in seinem Plakatwerk. Die Titelseite des Hamburger Spiegels, »Künstler Beuys – Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan?« [Cat. 176] [Abb. 5], wurde ebenfalls von Beuys signiert und dadurch wurde ohne Zweifel von ihm die Diskussion zu der gestellten Frage zugelassen.

Dieser Facettenreichtum von einem der wichtigsten internationalen Vertreter der Nachkriegskunst macht deutlich, warum auch für sein Plakatwerk ein besonderer Maßstab gelten muss. Die These, dass er kaum eines seiner Plakate selbst gestaltet habe, ist dabei nur bedingt richtig. Klaus Staeck, der eine Vielzahl von Postern für Beuys

1 Zeichnungen Aquarelle, Ölbilder, plastische Bilder [Cat. 02]

2 Palazzo Regale [Cat. 372]

3 Plakatierung in Pescara, Italien 1974 / Placarding in Pescara, Italy 1974

4 J. Beuys. 3 Ottobre ore 18,00 [Cat. 85]

5 Künstler Beuys – Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan? [Cat. 176]

4



5



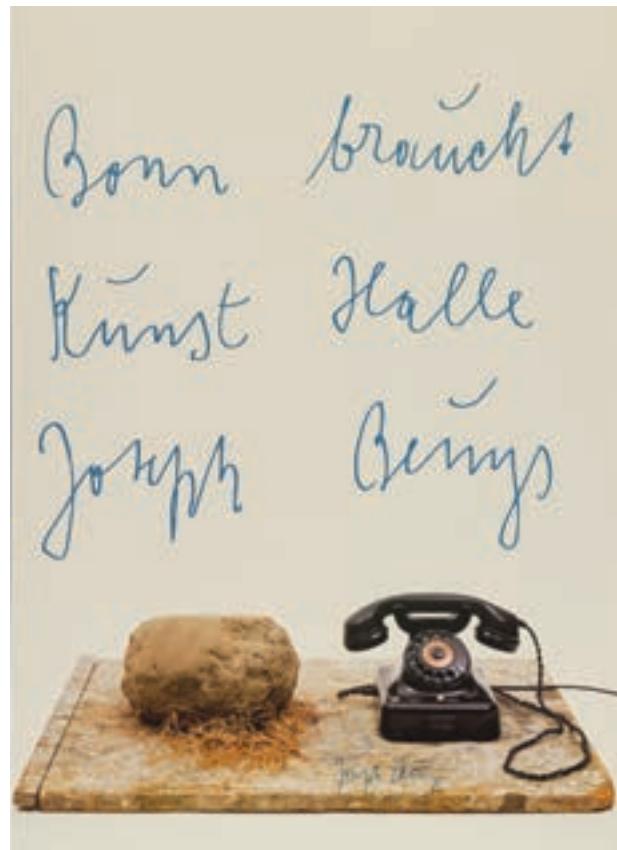
**Würgt die Bundesbank  
die Konjunktur ab?**

Aus Inflationsangst bremsen  
die Währungshüter das Wachstum

**„Unsere Raketen zielen nicht  
auf Bonn“** SPIEGEL-Gespräch mit  
den sowjetischen Westpolitikern  
Falin und Sagladin

**Herzinfarkte:**

Göttinger Mediziner fanden durch  
Zufall neue Behandlungsmethode



6

verlegte, konstatiert, dass alle Blätter auf dessen Anregung entstanden seien und somit also auch die geistige Urheberschaft maßgeblich bei Beuys liege.

Wie im bereits geschilderten Fall der Ausstellung 1961 in Kleve hat der Künstler zu diesem Zweck gelegentlich auch Motive selbst gestaltet oder, was häufiger der Fall war, diese ausgewählt. Der Galerist Erhard Klein durfte sich für seine Ausstellung im Jahr 1973 über ein Siebdruckplakat freuen, das Beuys im Zuge der Kataloggestaltung und der korrespondierenden Edition komplett entworfen hatte. Eigenhändige Entwürfe lassen sich zumeist über die charakteristische Handschrift des Künstlers identifizieren. Beispielhaft hierfür stehen *Freitagsobjekt* in der Galerie Eat Art von Daniel Spoerri, *Bonn braucht Kunst Halle* [Cat. 272] [Abb. 6], zusammen mit Jonas Hafner Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt oder auch die Ausstellungsankündigung für die Hamburger Griffelkunst.

Zu konstatieren ist ferner, dass auch für das Verständnis des Charakters von Beuys' Plakatwerk sein Erweiterter Kunstbegriff von zentraler Bedeutung ist. Dies gilt im inhaltlichen Sinne, wenn er eine größere Wirkkraft der

as he had imagined it would be.' The two intervening decades witnessed the production of a good three hundred posters for Actions, exhibitions, readings and discussions, as well as campaign posters, announcements of editions and socio-political manifestos. These were posted [fig. 3], signed, sent, reworked, stamped, collected and, in the case of the smallest exemplars for an appearance in Pescara in October 1974, even thrown from an airplane [Cat. 85] [fig. 4].

Beuys worked in many roles as draftsman and sculptor, but also as philosopher, social critic, Fluxus agitator, and politician. In 1980 he worked with Petra Kelly and others to found the German Federal Green Party and from the end of the 1970s ran for the Green movement in European and German national election campaigns. His five participations in documenta lastingly shaped the spirit of this exhibition of international art. In addition, after representing the Federal Republic of Germany in the German pavilion at the 37th Venice Biennale in 1976, he became the first living artist to be awarded the honour of a solo exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York. None of these successes diminished Beuys's sense of humour and penchant for tongue-in-cheek self-observation. In New York, this trait was again reflected in his posters. He also signed the cover of the Hamburg *Spiegel*, 'Künstler Beuys – Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan?' [Cat. 176] [fig. 5], permitting discussion of the question posed without casting it in doubt.

This multi-faceted character of one of the most important international representatives of post-war art illuminates why a special criterion must also be applied to his posters. The thesis that he scarcely designed a single one of his posters himself is only partly correct. Klaus Staech, who published many posters for Beuys, verifies that all the sheets were produced on the artist's incentive and thus that the intellectual authorship also lies largely with Beuys.

As described above for the exhibition in 1961 in Kleve, to this end Beuys also sometimes designed motifs himself, or, more frequently, selected them. In 1973 the gallerist Erhard Klein could delight in a silkscreen poster for his exhibition that Beuys had designed single-handedly in the course of producing the catalogue and the corresponding

6 Bonn braucht Kunst Halle [Cat. 272]  
→ Beuys beim Signieren auf der documenta 7,  
Kassel 1982 / Beuys signing at documenta 7,  
Kassel 1982

Kunst beispielsweise in die Wissenschaft und Politik fordert. Aber gleichermaßen auch für die praktische Umsetzung seiner Ideen aus einem inneren Kreis seiner Anhängerschaft heraus, den er folgerichtig dann auch mit der Gestaltung von Plakaten betraute. Seiner Theorie folgend, sah er in ihnen kreative Menschen, die die Verpflichtung zur Mitgestaltung haben. Diese Demokratisierung seiner Ideen institutionalisiert sich zudem auch in zahlreichen Gründungen, wie der Deutschen Studentenpartei (1968), Eine Partei für Tiere (1969), der Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung (1970), der Organisation für direkte Demokratie (1971) oder der Free International University (1973). Die personellen Schnittmengen bei diesen Aktivitäten sind dabei auffällig groß.

Sein Hase in der Gegenüberstellung mit einem Minisoldaten in der Fotografie von Ute Klophaus ist hierfür im doppelten Sinne beispielhaft. Die Begegnung kann leicht als die Kraft der Schöpfung über den Menschen oder auch als Kampf des David gegen Goliath interpretiert werden. Intuitiv nehmen wir das Ungleichgewicht wahr, beziehen Position und stellen uns die Frage, wer den Sieg erringen,

edition. Autograph designs can generally be identified through the artist's representative character. Typical examples of this include *Freitagsobjekt* at the Galerie Eat Art by Daniel Spoerri, *Bonn braucht Kunst Halle* [Cat. 272] [fig. 6], together with Jonas Hafner *Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür sie wirbt* or the exhibition announcement for the Hamburg Griffelkunst.

Beuys's expanded concept of art is also of central importance in understanding the character of his posters. This is true thematically when he demanded that art have a greater impact, for example, on science and politics. But it is just as true of the practical realisation of his ideas by an inner circle of his followers, whom he consistently entrusted also with the design of his posters. In keeping with his theory, he saw them as creative persons obliged to participate in the design. This democratisation of his ideas was also institutionalised in numerous foundations, such as that of the Deutsche Studentenpartei (1968), Eine Partei für Tiere (1969), the Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung (1970), the Organisation für direkte Demokratie (1971) and the Free International



also als *Der Unbesiegbare* [vgl. Cat. 160 und 161] das Feld verlassen wird. Eindrucksvoll berichtet Siegfried Sander darüber, wie er dank seines Kunstreiters Johannes Stüttgen in der Gründungsphase der Grünen mit diesem Motiv im Wahlplakateinsatz zu einem der frühen Multiplikatoren des politischen Engagements von Beuys wurde. Sander wurde auch Zeuge einer Aussage, die Aufschluss über Beuys' Sichtweise bezüglich der Einordnung von Beiträgen der Fotografin gibt, ohne Weiteres aber auch auf seine Plakatgestalter übersetzbare ist und wie folgt zitiert wird: »Ute, eigentlich mache ich doch die Fotos und Du hältst nur die Kamera hin.«

Der harmonische Gesamteindruck seines Plakatwerks bestätigt den Erfolg dieser Theorie der Mitgestaltung. Das Delegieren von kreativer Verantwortung funktioniert für Beuys im menschlichen wie im dinglichen Sinne. Zum einen durch die Persönlichkeiten seines Umfeldes in der Umsetzung seiner erweiterten Kunstkonzepte, zu denen auch die genannten Organisationen gehören. Zum anderen durch das Aussenden der Ideenträger, als die er auch seine Plakate und Multiples betrachtete. Jedes von ihnen ist ein kleiner Sender seines Ideenkosmos, der sich durch Kraftvergeudung ernährt und, einem *Perpetuum mobile* gleich, nicht aufhört, zu wirken.

Ein weiterer Aspekt, der für den Erfolg und die Bedeutung der Plakatgestaltung spricht, ist die Tatsache, dass dieser Werkkomplex thematisch die gesamte Bandbreite seines Wirkens in allen angesprochenen Disziplinen abdeckt. Vereinfacht gesprochen könnte man sagen, dass sein Plakatwerk die wichtigsten Lebensstationen über alle Schaffensbereiche nachzeichnet. Mehr noch, manche von ihnen stellen die einzigen Zeugnisse zentraler Stationen des Künstlers dar. Exemplarisch hierfür stehen die folgenden Blätter:

Das gänzlich ohne Text auskommende visuelle Manifest zur documenta 5 von 1972: *Ohne die Rose tun wir's nicht* [Cat. 40]. Es steht für seinen Beitrag, in dem er sich 100 Tage in einem permanenten Forum der Diskussion mit den Besuchern stellte, was sinnbildlich für sein Verständnis der Sozialen Plastik steht, im Sinne eines Hineinwirkens der Kunst in die Gesellschaft und der daraus folgenden Schaffung eines größeren Sinnzusammenhangs.

Ferner das 1973 entstandene *Demokratie ist lustig* [Cat. 53] [Abb. 7]. In ihm zentriert sich sein hochschulpolitischer Kampf an der Düsseldorfer Akademie um die Aufhebung des Mappenverfahrens, welches in seiner Entlastung aus der Universität und einem zähen Rechtsstreit um Fortsetzung der Lehre, Weiterführung des Professorentriebs sowie Erhalt seines Atelierraums in der Akademie

- 7 Demokratie ist lustig [Cat. 53]
- 8 Dillinger. He was the gangster's gangster [Cat. 64]

University (1973). A strikingly large number of the same people participated in these activities.

The juxtaposition of his hare with a mini soldier in the photograph by Ute Klophaus is exemplary of this in a dual sense. The encounter can easily be interpreted as the power of creation over man or as the battle of David against Goliath. We intuitively perceive the disequilibrium, take a stand and ask ourselves the question of who will achieve victory, and therefore leave the field as *Der Unbesiegbare* [compare Cat. 160 and 161]. Siegfried Sander recounts notably how, thanks to his art teacher Johannes Stüttgen, with this motif used in campaign posters he became an early disseminator of Beuys's political involvement during the founding phase of the Green Party. Sander also witnessed a statement that sheds light on Beuys's view concerning the classification of the photographer's contributions, which can likewise be directly transferred to his poster designers, and is quoted as follows: 'Ute, I'm actually taking the photographs and you're just holding the camera.'

The harmonious overall impression of his poster oeuvre confirms the success of this theory of co-design. The delegation of creative responsibility functioned for Beuys in both a personal and an objective sense: on the one hand, through the personalisation of his environment by implementing his expanded concept of art, to which the above-mentioned organisations belonged, too, but on the other, by sending forth, transmitting, his idea-carriers, as he viewed his posters and also his multiples. Each is a clear sender of his world of ideas, nourished by the waste of energy and, like a *perpetuum mobile*, not ceasing to have an effect.

A further aspect arguing for the success and importance of the poster design is the fact that this complex of works covers the entire thematic spectrum of Beuys's activities in all the disciplines mentioned. Put simply, one could say that his poster oeuvre traces the most important stages of life through all the spheres of his creative activity. And, moreover, many of them represent the sole witnesses to central stages of the artist. The following sheets exemplify this.

The entirely text-free visual manifesto for documenta 5 in 1972, *ohne die Rose tun wir's nicht*, stands for his contribution in which, for a hundred days, he engaged in a con-

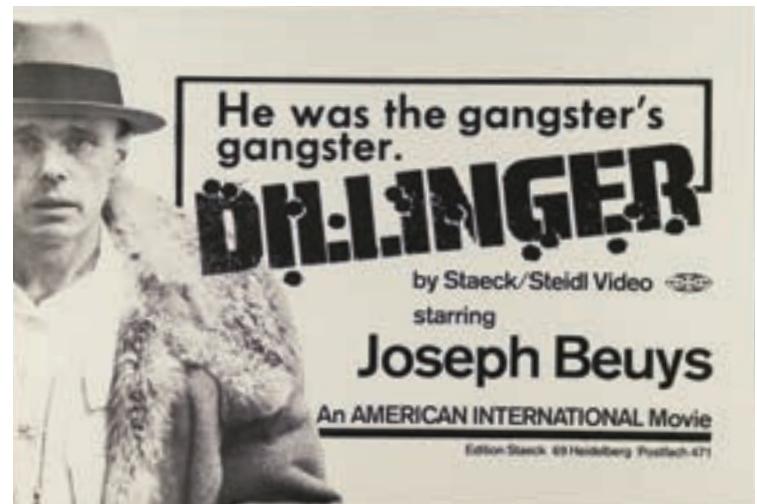


7

mündete. Beuys nutzte dabei seine Option, als Professor vorbei an dem elitären Auswahlprozess Studenten auf- und anzunehmen.

Als drittes Beispiel ist das im Stil eines Filmplakats entwickelte Großformat *Dillinger* [Cat. 64] [Abb. 8] aus dem Jahr 1974 anzuführen. Es nimmt Bezug auf eine Spontanaktion, in der Beuys die Erschießung des gleichnamigen amerikanischen ›Staatsfeinds Nr. 1‹ vor dem Chicagoer Kino »Biograph« im Jahr 1934 nachstellt. Er thematisiert hierbei seine Theorie, der zufolge fehlgeleitete kreative Energie durch einen menschlichen Liebesimpuls positiv umgepolt werden könne. Als weiterer Aspekt dieser Identifikation kann das Abnehmen von Schuld durch das Annehmen der Person des John Dillinger gelesen werden.

Hinzu kommt eine zusätzliche Ebene, in der das Plakat solitären Werkcharakter erhält und mit zentralen Themen des Künstlers aufgeladen wird. Exemplarisch steht hierfür das ebenfalls textfreie Plakat *Löwe* [Cat. 96] [Abb. 9], in dem Beuys 1975 zwischen zwei Skulpturen dieser Großkatzen deren Pose einnimmt. Zahlreiche Zitate des Künstlers verweisen auf die »Tierwerdung« des Menschen als geistige Entwicklungsoption. Dabei referiert er insbesondere auf den verloren geglaubten Instinkt sowie die Intuition des medial überfrachteten Großstadtmenschen. Den gleichen Gedanken inszeniert Beuys abermals 1980 in eindrucksvoller Geste zusammen mit Andy Warhol [Cat. 188] und einer Löwenskulptur. In dieser inszenierten Fotografie hält der Löwe Warhols Linke wie sein eigenes Junges im Maul, während Beuys Warhols Rechte ergreift. Leicht wäre dies als metaphorische Heilung der Pop-Art-Ikone zu lesen, die in diesem Bild als Archetyp der westlichen Konsumgesellschaft mit ihrer einhergehenden Entfremdung



8

tinuous discussion forum with visitors. This was symbolic of his concept of 'social sculpture', in the sense of art encroaching into society and the consequent creation of a larger context of meaning [Cat. 40].

*Demokratie ist lustig* [Cat. 53] [fig. 7], produced in 1973, focuses on the dispute over university politics at the Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Arts Academy) concerning the elimination of the portfolio requirement in the admissions process, leading to Beuys's dismissal by the university, and to a tenacious legal battle over the continuation of his teaching, the retention of the title of professor, and the use of his studio room at the academy. In this, Beuys used his position as a professor to admit and accept students separately from the elitist process of selective admissions admissions.

A third example is the large-format *Dillinger* of 1974 [Cat. 64] [fig. 8], designed in the style of a film poster. It is related to a spontaneous Action in which Beuys re-enacts the shooting of the same-named American 'Public Enemy No. 1' in front of the Chicago cinema Biograph in 1934. Here he is addressing his theory that misdirected creative energy can be reversed into the positive pole through an impulse of human love. A further aspect of this identification can be read as the reduction of guilt through the assumption of the identity of John Dillinger.

Another level is added to this by the fact that the poster acquires the character of a solitary work and is charged with the artist's central themes. Exemplary of this is the – also text-free – poster *Löwe* [Cat. 96] [fig. 9], in which, in 1975, Beuys posed between two large lion sculptures. Many of the artist's quotations refer to the 'animalisation' of man as an option for spiritual develop-



9

von der Natur betrachtet werden kann. Unverkennbar wird das Bild aber auch, wie so häufig, mit einer gehörigen Prise Humor serviert. So wirkt die Gruppenkonstellation von Löwe, Warhol und Beuys in Kombination mit der skurril entrückten Pose extrem belustigend.

Wenn wir jedoch meinen, dass Beuys im Kontext seines Plakatwerks den herkömmlichen Werkbegriff überschreitet, oder dies gar als Provokation empfinden, so empfiehlt sich zur Relativierung ein Blick in die Kunstgeschichte. Die Stilisierung der eigenen Künstlerpersönlichkeit zum Werk lässt sich auch im konzeptionellen Sinne eines Readymade von Marcel Duchamp lesen. Gleichermassen ist der industrielle, also entpersonalisierte Fertigungscharakter von Kunst seines Künstlerfreundes Andy Warhol ebenfalls nicht ohne Einfluss auf Beuys' Plakat-, Postkarten- und Grafikwerk. Dies dokumentiert nicht nur das Delegieren in der Produktion, sondern vor allem auch der gelegentlich eingesetzte spielerische Charakter serieller Farbvarianten, den er bei seiner Postkarten-Grafikserie *Flug nach Amerika* in über zwanzig Variationen auf die Spitze treibt [Abb. 10].

Ebenso offenherzig wie Beuys Freiheiten der Gestaltung in seinem Namen einräumte, schritt er jedoch auch

- 9 Plakat ohne Textaufdruck / poster without text  
[Cat. 96]
- 10 Flug nach Amerika, 1974,  
Postkarten-Grafikreihe,  
Farbvarianten / Flug nach  
Amerika, 1974, postcard  
graphic series, colour  
variations
- 11 Abgelehnter Entwurf, 1967 /  
dismissed draft, 1967

ment. In this he expounds especially on what he saw as the lost instinct and intuition of urban man, overloaded with media. He staged the same thought again in 1980 in an impressive gesture together with Andy Warhol [Cat. 188] and a lion sculpture. In this staged photograph the lion holds Warhol's left hand in its mouth like its own offspring while Beuys grasps Warhol's right hand. This could easily be seen as a metaphorical healing of the Pop Art icon, who in this image can be seen as the archetype of Western consumerist society with its accompanying alienation from nature. But, as so often, the image is also unmistakeably served up with a real pinch of humour. In combination with the strange pose, disconnected from reality, the group constellation of lion, Warhol and Beuys has an extremely comical effect.

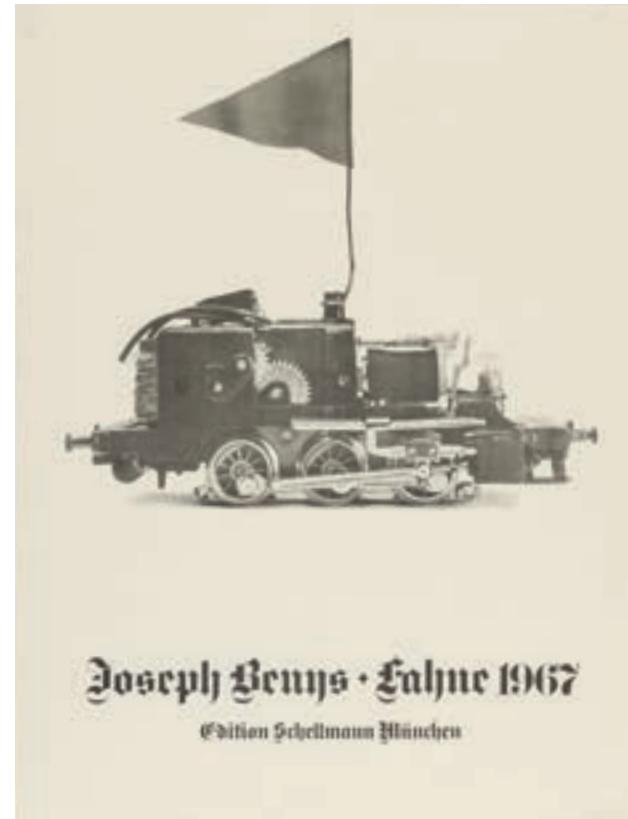
But if we think that in his poster oeuvre Beuys oversteps the conventional concept of work, or even perceives it as a provocation, it is useful to qualify this by a glance at the history of art. In a conceptual sense, stylising one's own artistic persona into a work can also be read, for example, like a readymade by Marcel Duchamp. Nor did the industrial, and thus depersonalised, manufactured character of the art by his friend and fellow artist Warhol



10

ein, wenn ein Entwurf einmal nicht seinen Vorstellungen entsprach. Jörg Schellmann erinnert sich hieran im Kontext des Entwurfs von *Fahne* 1967 [Abb. 11]. Die Anfrage zur Freigabe negierte der Künstler mit den Worten: »Nein, das machen wir nicht, die könnt ihr gleich wieder einpacken.« Der Verleger des Werkverzeichnisses seiner Multiples berichtet weiter: »Wir haben diese Blätter dann entsorgt. Lediglich einige einzelne Exemplare könnten übrig geblieben sein.«

Zahlreiche Multiples, insbesondere frühe, und auch einige seiner sogenannten Partituren, *Plastischen Bilder* und Objekte sind nicht signiert. Dabei teilte er jedoch später mit Andy Warhol die Freude an dieser Beschäftigung. Von Warhol sind Geschichten überliefert, nach denen bei Vernissagen in den umliegenden Supermärkten die Dosenvorräte von Campbell's Soup leer gekauft wurden und Fans Einkaufswagenladungen davon in regelrechten Signierorgien durch den Star vom Konsumgut zum Kunstwerk umwidmen ließen. Der shoppingverrückte Künstler flankierte diese Auswüchse zudem durch Pressefotos, die ihn bei gespielten Hamsterkäufen von Produkten mit seinen Verpackungsdesigns zeigen. Wenn es bei Warhol jedoch leichtfällt, dies als exzessive Egomanie auszulegen, liefert



11

**Joseph Beuys · Fahne 1967**  
Edition Schellmann München

fail to leave its influence on Beuys's oeuvre of posters, postcards and prints. This is documented not only by how Beuys delegated their production, but above all by the occasionally playfully deployed character of serial colouristic variations, which he pushed to an extreme, in over twenty variations, in his postcard print series *Flug nach Amerika* [fig. 10].

Just as Beuys candidly permitted design liberties to be carried out in his name, so, too, did he intervene when a design was not in line with his ideas. Jörg Schellmann remembers this in the context of the design for *Fahne* 1967 [fig. 11]. Beuys denied the request to release the design, uttering, 'No, we're not doing that, you can pack it right back up again'. Schellmann, who published the catalogue raisonné of Beuys's multiples, goes on to recall: 'We then got rid of these sheets. Only a couple of individual exemplars may have survived.'

Many of Beuys's multiples, especially the early ones, and also a number of his so-called scores, *Plastische Bilder*, and objects are not signed. But, like Warhol, Beuys later took pleasure in this pursuit. Stories have been handed down about Warhol's fans during art openings purchasing all the cans of Campbell's Soup off the shelves

Beuys zwei Zitate, die uns in ihrer Kombination zu einer anderen Interpretation seiner Motivation führen. »Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich« und »Die Zeichnung ist die Verlängerung des Gedankens«. In der Ableitung hieraus wird das von ihm signierte Objekt somit durch seine ›Zeichnung‹ Teil seiner Gedankenwelt und seines künstlerischen Werkes. Gleichermaßen gilt folgerichtig auch für seine Plakate. Unabhängig von der Urheberschaft des Entwurfs werden diese so unverkennbar Teil des Werkkomplexes Beuys.

Ohnehin stilisiert sich der Künstler selbst früh zur Marke. Sein optischer Markenkern sind der Hut, die Weste und sein charismatisches Konterfei. Inhaltlich sind es die große Geste, seine spürbare Präsenz, die empfundene Provokation und der omnipräsente Humor. So ist es auch kaum verwunderlich, dass seine fünf Buchstaben für uns längst nicht mehr den Klang eines Familiennamens haben. Die Altsprachler unter den Werbern sprechen vom Deonym, und ähnlich wie wir nach dem ›Tempo‹ verlangen, wenn die Nase läuft, oder das ›Tesa‹ suchen, um die Geschenke zu verpacken, wird ›Beuys‹ gesagt, wenn die Provokation der Kunst gemeint ist. Die übliche Assoziationskette wird mit Fett, Filz und Hut fortgeführt. Die Begrifflichkeit kann dann individuell positiv oder negativ aufgeladen werden. Zuvor weiß jedoch jeder, was gemeint

of nearby supermarkets and, in virtual signing orgies, bringing them by the cartful to be redesignated by the star from consumer goods into works of art. The shopping-mad artist further promoted these excesses through press photographs showing him in feigned mass purchases of products with his packaging designs. If in Warhol's case it is easy to interpret this as excessive egomania, Beuys provides two quotations that, combined, lead us to a different interpretation of his motivation: 'Even when I sign my name, I am drawing', and 'The drawing is the extension of the thought'. From this we can deduce that, as a 'drawing', the object signed by him is thus a part of his intellectual world and his artistic work. It therefore follows that the same is true of his posters. Independent of the design's authorship, these have subsequently become an unmistakeable part of Beuys's work complex.

In any case, the artist stylised himself into a brand from early on. Visually his brand essence is made up of the hat, the vest and his charismatic portrait. Thematically, it consists of the large gesture, his tangible presence, the sense of provocation and the omnipresent humour. It is scarcely surprising, therefore, that to us, his five letters have long since taken on something well beyond the sound of a family name. The classicists among the advertisers speak of



← Beuys beim Signieren, mit Tochter Jessyka / Beuys signing, with daughter Jessyka

12 Difesa della natura [Cat. 265]

13 Beuys [Cat. 57]

ist. So ist es kaum verwunderlich, dass die Wort-Bild-Marke »Beuys« in ihrer starken Kombination für ein knappes Drittel der Plakate Verwendung fand.

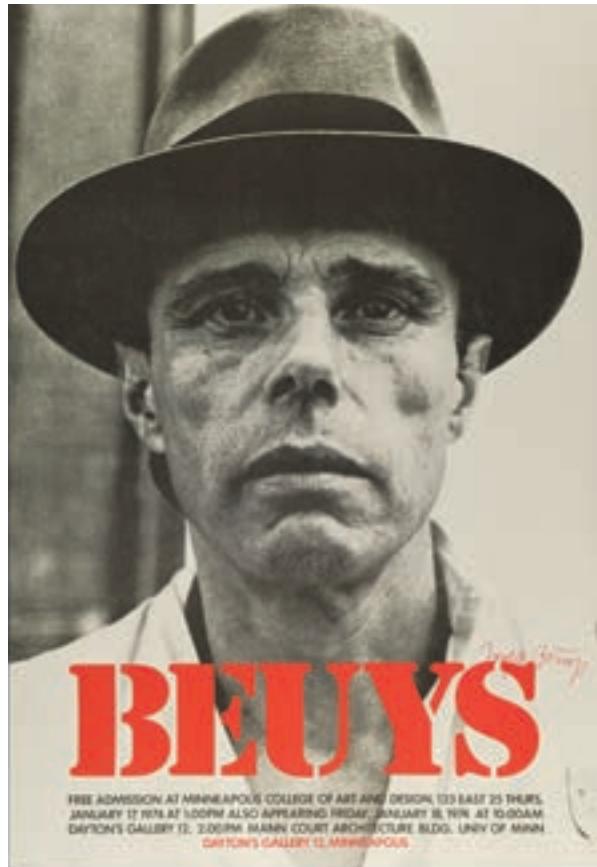
Weitere zentrale Gruppen bilden die politischen Plakate, zu denen im weiteren Sinne auch die Manifestplakate gezählt werden können. Diese kommen gänzlich ohne Bildmotiv aus und reichen von plakativen Apellen und Forderungen wie »Difesa della natura« (»Verteidigung der Natur«) [Cat. 265] [Abb. 12] bis zu Erläuterungsversuchen komplexer Gesellschaftsmodelle. Hinzu kommt eine erhebliche Anzahl an Motiven früher Zeichnungen, zentraler skulpturaler oder installativer Arbeiten sowie seiner Multiples. Die unterschiedlichen Komplexe einen die gedeckte Farbigkeit und die akzentuierten Kontraste. Die Farbpalette entspricht im weitesten Sinne der seines übrigen Œuvres. Dominant hierbei bleibt seine charakteristische Farbe, die er als »Braunkreuz« bezeichnete, die einem stark abgedeckten Rot entspricht. Für Beuys symbolisiert sie Plastizität, erdige Wärme, und Rot steht als Sinnbild für die Urfarbe. Hinzu kommt ein sattes leuchtendes Rot, das insbesondere in Kombination mit Schwarz-Weiß-Fotografien und im deckenden Siebdruck aufgebracht Verwendung findet [Cat. 57] [Abb. 13]. Als ergänzende Stilelemente sind die Verwendung von Frakturschrift und der ärmlich anmutende Produktionscharakter schlichter Fotokopien oder der Einsatz billiger (Makulatur-)Papiere zu nennen. Vielfach wurde auch mit Überklebungen oder sogar handschriftlichen Korrekturen unter der nicht selten großzügigen Verwendung zahlreicher Stempel gearbeitet. Auffällig viele Motive kursieren zudem in einer Variante ohne Schrift. Einige davon wurden in dieser Fassung auch als signierte und gelegentlich zudem nummerierte Grafiken verlegt.

Dem gegenüber steht ein in seiner Quantität nicht zu vernachlässigender Teil an Plakaten, die mit Beuys im direkten Sinne nichts zu tun haben, aus diesem Grund auch keine Aufnahme in diese Publikation finden, aber von ihm signiert wurden. Dies geht über Plakate von Gruppenausstellungen mit einer Vielzahl teilnehmender Künstlerkollegen weit hinaus. Natürlich stellt sich die Frage, in welchem Kontext hier die Künstlersignatur zu lesen ist. Aufgrund der Quantität ist der Zufall als Träger von reinen Gefälligkeitssignaturen auszuschließen. Vielmehr sind diese als Übernahme ideeller Patenschaften zu verstehen, beispielsweise im Falle der Kinderbilder auf Grünen-Wahlplakaten, bei *Beuys für die Grünen* oder den Solidarność-Aufrufen [Abb. 14]. Andere lassen sich als schlichte Sympathiebekundungen mit einem »like« in den sozialen Netzwerken gleichsetzen. Gut nachvollziehbar wird dies

12



13



the eponym and the genericised trademark, and just as we ask for a 'Kleenex' when we have the sniffles, or 'Sellotape' when we want to wrap a parcel, 'Beuys' is said when referring to art's provocation. The customary chain of associations progresses with fat, felt and hat. The terminology can then be either positively or negatively charged. beforehand, everyone knows what is meant. It is thus no surprise that the text-image brand 'Beuys' was used in its strong combination on almost a third of the posters.



14



15



16

Additional crucial groups are created by the political posters, which in their broadest sense can also include the manifesto posters. These manage entirely without imagery and they range from bold appeals and demands such as *Difesa della natura* [Cat. 265] [fig. 12] to attempts to explain complex social models. Added to these are a large number of motifs from early drawings, important sculptural or installation works, and multiples. The various complexes unite a muted colouration and the accentuation of contrasts. The palette corresponds in the broadest sense to that of the rest of Beuys's oeuvre. The characteristic colour – referred to by the artist as *Braunkreuz*, and the equivalent of a strongly muted red – remains dominant. For Beuys, it symbolises plasticity and earthly warmth, and red serves as a symbol of the primordial colour. To this is added a saturated, bright red, which was applied especially in combination with black-and-white photography and in opaque silkscreen [Cat. 57] [fig. 13]. Supplemental stylistic elements that should be mentioned are the use of German typeface and the humble production character of simple photocopies or the use of cheap waste paper. It was common, too, for pieces to be pasted over and even corrected by hand, often with the generous use of numerous stamps. A striking number of motifs also circulated in text-free variations. Some of them were actually published in these versions as signed and sometimes even numbered prints.

In contrast to these are a significant number of posters with which Beuys had nothing to do directly – and which for this reason are not represented in the present publication – but which he signed. These go far beyond posters for group exhibitions with a large number of participating fellow artists. Here, the question naturally arises of the context in which the artist's signature is to be interpreted. Because of the quantity, we can exclude the possibility of these being chance carriers of signatures simply given as favours. Rather, they should be understood as a kind of intellectual adoption by Beuys for Green Party or Solidarność appeals, as for example in the case of the children's images on the Green Party campaign posters [fig. 14]. Others can be seen as simple attestations of sympathy, akin to a 'like' on social media. This is easily comprehensible in *Nehmen Sie Dada ernst!* [fig. 15] or the still popular motif *Vorsicht Kunst!* [fig. 16] by Beuys's publisher friend Klaus Staech.

Beuys often carried the adoption of external events and objects into his work to extremes. The funniest and best-known example is his co-operation in the Basel Carnival in 1978. There, he took a place at the centre of the pageant



17

bei *Nehmen Sie Dada ernst!* [Abb. 15] oder dem bis heute beliebten Motiv *Vorsicht Kunst!* [Abb. 16] seines Verlegerfreundes Klaus Staeck.

Die Aufnahme äußerer Ereignisse und Gegenstände in sein Werk trieb Beuys vielfach auf die Spitze. Das humorvollste und bekannteste Beispiel hierfür ist seine Mitwirkung bei der Basler Fasnacht 1978. Hierbei stellte er sich ins Zentrum des Umzugs der Clique »Alti Richtig« und verteilte selbstbewusst ihre gegen ihn gerichteten Flugblätter. Die Basler polemisierten mit Kupferstäben und in Filzanzüge gehüllt gegen den Ankauf der Beuys-Installation *Feuerstätte* durch das örtliche Kunstmuseum. Die aus der Aktion stammenden Requisiten arrangierte er nach dem Umzug zu der Arbeit *Feuerstätte II*, obgleich die Anzüge bereits von Ferne betrachtet wenig Ähnlichkeit mit der Multiplevorlage ihres Erschaffers aufweisen. Vergleichbar zu einigen technisch vermeintlich nicht exakt umgesetzten Plakaten, stellte Beuys hier aber die Idee über die Ausführung. Durch diese Aktion erzeugte er eine beeindruckende Harmonie von Tradition und avantgardistischer Kunst. Zudem gelang ihm so spielerisch die Auflösung der vehement geäußerten Kritik. *Feuerstätte* zählt heute zu den zentralen Arbeiten der umfassenden Sammlung seiner Werke im Kunstmuseum Basel.

of the clique 'Alti Richtig' and self-assuredly distributed their anti-Beuys pamphlets. Bearing copper rods and clad in felt suits, the Basel inhabitants were polemicising against the local art museum's purchase of Beuys's installation *Feuerstätte*. After the pageant, Beuys arranged the props from the Action into the work *Feuerstätte II*, despite the suits bearing little resemblance, even from a distance, to their creator's prototype multiple. But, like many of the imperfectly realised posters, here he supplied the idea for the execution. Through this Action he generated an impressive harmony between tradition and avantgarde art. In this way he was also able to playfully dissolve the vehemently expressed criticism. Today *Feuerstätte* is one of the central pieces in the extensive collection of his work at the Kunstmuseum Basel.

Even if, due to the continuity in the perception of his work, it is not possible to speak of a renaissance, Beuys's great topicality functions as a catalyst for a recent increase in popularity. His early drawings were always sublime beyond any doubt and were placed early on in the art-historical context of the great Renaissance masters. But the central role of women as a continuously recurring thematic focus and their creative power are seen in a new light today. Also, Beuys's stimuli to interdisciplinary approaches among various scholarly fields as well as to global unity and democratised access to information networks to overcome the central challenges of humanity must be pointed out here. They manifest themselves in contributions such as *Food for Thought* and *Global Art Fusion* [Cat. 335] [fig. 17]. If yet another aspect of the visionary character of Beuys's thinking and impact needs be emphasised, then his lifelong struggle for the protection of the environment, species and nature can be cited. This is expressed exemplarily in his late multiple *Capri-Batterie* [fig. 18], to which – for an exhibition in the year of

14 Gegen das Kriegsrecht in Polen, 1982, von Beuys als Sympathiekundung signiertes Plakat für Solidarność / Gegen das Kriegsrecht in Polen, 1982, Solidarność poster signed by Beuys as an expression of sympathy

15 Nehmen Sie Dada ernst!, 1984, von Beuys als Sympathiekundung signiertes Plakat des Kunstmuseums Düsseldorf / Nehmen Sie Dada ernst!, 1984, poster of the Kunstmuseum Düsseldorf signed by Beuys as an expression of sympathy

16 Vorsicht Kunst!, 1982, von Beuys als Sympathiekundung signiertes Plakat der Edition Staeck / Vorsicht Kunst!, 1982, Edition Staeck poster signed by Beuys as an expression of sympathy

17 Global Art Fusion [Cat. 335]

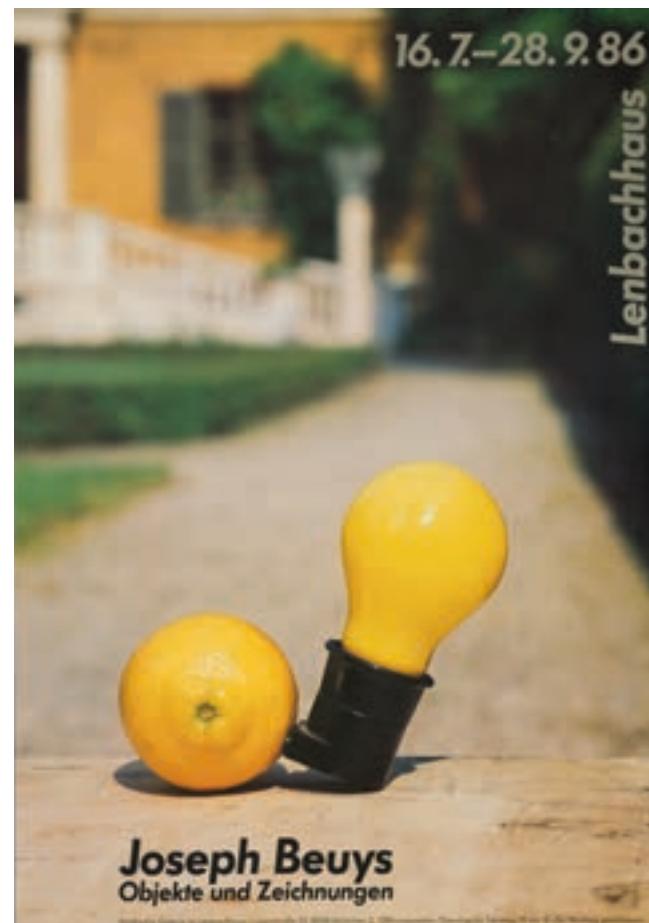
- 18 Objekte und Zeichnungen (posthumes Plakat, siehe Seite 197 / Posthumous poster, see page 197)  
 → Düsseldorfer! Prof. Beuys setzt sich hemmungslos für mehr Studienplätze ein [Cat. 42]

Wenn aufgrund der Kontinuität in der Wahrnehmung seines Werkes von einer Renaissance nicht die Rede sein kann, kommt doch vielmehr seine hohe Aktualität als Katalysator neuerlich steigender Popularität zum Tragen. Sein zeichnerisches Frühwerk war stets über jeden Zweifel erhaben und wurde schon bald in den kunsthistorischen Kontext der großen Renaissancemeister gestellt. Die zentrale Rolle der Frau als immer wiederkehrender thematischer Fokus und ihre gestalterische Kraft werden heute jedoch in einem neuen Licht betrachtet. Auch seine Impulse für interdisziplinäre Ansätze unterschiedlicher Wissenschaftsbereiche sowie die globale Vereinigung und der demokratisierte Zugriff auf Informationen in Netzwerken zur Bewältigung der zentralen Menschheits herausforderungen sind hierbei anzuführen. Sie manifestieren sich in Beiträgen wie *Food for Thought* oder auch der *Global Art Fusion* [Cat. 335] [Abb. 17]. Bedürfte es final noch eines weiteren Aspektes, der den visionären Charakter seines Denkens und Wirkens herausstellte, kann sein lebenslanger Kampf für Umwelt-, Arten- und Naturschutz angeführt werden. Exemplarisch drückt sich dieser in seinem späten Multiple *Capri-Batterie* aus, dem das Münchner Lenbachhaus anlässlich einer Ausstellung im Todesjahr des Künstlers eines der ersten Plakate gänzlich ohne seine Mitwirkung widmete [Abb. 18]. Mit großer Leichtigkeit stellt das Werk mit der Zitrone in der Sprache von Beuys die komplexe Frage nach regenerativen Energiequellen und der Ressourcenverteilung der Zukunft.

Üblicherweise steht das Plakatwerk eines Künstlers nicht im Fokus der Betrachtung. Hohe Kontinuität in der Rezeption und verstärkende öffentlichkeitswirksame Impulse bedingen jedoch zumeist auch die Aufarbeitung solcher vermeintlicher Nebenaspekte des Schaffens. Ein großes Jubiläum ist bei Beuys also weniger Ursache als vielmehr Anlass dieser Entwicklung. Dabei wird schnell klar, dass sich darin die gesamte Tiefe des geschlossenen Systems Beuys offenbart. Alle Plakate eint, dass die vielfältigen vorgetragenen Aspekte dazu führen, dass sie in ihrer Ganzheit stetig an Aufmerksamkeit gewinnen und sich zunehmender Beliebtheit als begehrte Sammlerobjekte erfreuen.

Rene S. Spiegelberger

18



the artist's death – the Lenbachhaus in Munich devoted one of the first posters made entirely without his involvement. With great lightness, the work with the lemon poses the question, in Beuys's language, of regenerative energy sources and the distribution of resources in the future.

An artist's poster oeuvre is not normally the focus of consideration. But a high degree of continuity in their reception and their increasing public influence necessitates an analysis of even such seemingly secondary aspects of Beuys's creative work. In his case, an important anniversary is less the cause and much more the occasion for this development. Thereby it quickly becomes clear that in this oeuvre the entire depth of Beuys's cohesive system reveals itself. What unites all the posters is that their multifariously presented aspects lead to them steadily gaining attention as a whole and enjoying increasing popularity as coveted collectors' objects.

Rene S. Spiegelberger