



**Philip Ursprung; Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution;** München: C.H.Beck 2021; 3366 S., 116 Abb.; ISBN 978-3-406-75633-7; 29,95 €

Der 1963 in den USA geborene, an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich lehrende Schweizer Kunsthistoriker Philip Ursprung begibt sich in seiner Monografie mit dem Titel *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution* auf die Spur des am 12. Mai 1921 am Niederrhein geborenen Künstlers, der in diesem Jahr ausgiebig in Ausstellungen gefeiert wurde und wird. Beuys' Lebensweg, Gedankenwelt, politische Haltung und Werk sind bis heute nicht nur für Künstler\*innen, Kurator\*innen, Forscher\*innen und das Publikum inspirierend und zukunftsweisend, sondern auch fortgesetzt Gegenstand kontroverser publizistischer Debatten und diametral divergierender Interpretationen.

Ursprung gehört zu keiner der längst etablierten Fraktionen, die sich im Verlauf der Jahrzehnte neben der universitären Forschung um den Hochschullehrer und international gefragten Installations- und Aktionskünstler und seine Aktivitäten bemühten. Er zählt weder zu den vor allem aus dem Museums- und Ausstellungsbetrieb stammenden Beuys-Forscher\*innen der ersten Stunde, die dessen Werk ‚entdeckten‘, präsentierten, sammelten, erschlossen und vermittelten, noch zu den aktivistischen Weggefährten oder Schüler\*innen, die bei der Verwirklichung seiner politischen, pädagogischen oder ökologischen Projekte mitwirkten. Er ist weder einer der Zeitzeugen oder Vertrauten, die Anekdotisches über Arbeitsprozesse und Werkentstehungen überliefern, noch steht er den Interpret\*innen mit Affinität zur Anthroposophie oder jenen eher christlich-theologischer Provenienz nahe. Bislang ist Philip Ursprung selbst nicht durch kunstwissenschaftliche oder kunsthistorische, komparatistische oder hermeneutische Forschungen zu Beuys‘ Œuvre oder durch theoretische Beiträge zur diskursiven Entfaltung oder praktischen Umsetzung des ‚Erweiterten Kunstbegriffs‘ im Kontext performativer oder politischer Kunst der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hervorgetreten, sieht man einmal von den Bemerkungen in seiner Überblicksdarstellung *Die Kunst der Gegenwart* ab.<sup>1</sup>

Ganz offensichtlich aber fühlte sich der Schweizer Kunsthistoriker nicht nur durch das anstehende Beuys-Jubiläum zu seinem Projekt aufgefordert. Gleich zu Beginn des Buches wird klar, dass der Autor mit ihm auch auf die stetig wiederkehrenden, öffentlichkeitswirksamen Vorwürfe von Biograf\*innen und Kritiker\*innen – wie Frank Gieseke und Albert Markert, Beat Wyss oder Hans Peter Riegel – reagiert, die Beuys unter den Verdacht stellen, ideologischen Prägungen durch das NS-Regime als junger Mensch nicht widerstanden, sie als älterer nicht überwunden und als Künstler sogar partiell tradiert zu haben. Die breite fachwissenschaftliche, akademische Auseinandersetzung mit dem Werk – in Dissertationen, Habilitationen und For-

1 Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, München 2010, S. 22, 50, 78, 90ff.

schungsstudien – steht dieser Sichtweise fern oder sogar diametral gegenüber. Es ist also umso verständlicher, dass Ursprung die ebenso brennende wie zentrale Frage zur – vor allem journalistischen oder essayistischen – Rezeption von Beuys' Werk gleich eingangs stellt: „Wie kommt es, dass ausgerechnet Beuys völkisches Gedankengut, mangelnde Selbstreflexion und Vergangenheitsbeschönigung vorgehalten wurden? Also just einem Künstler, der sich seit den mittleren 1960er Jahren permanent für die Freiheit der Menschen aussprach, der sich bei jeder Gelegenheit als Vermittler und Helfer anbot, der sich kritisch gegenüber jeder Art von Autorität und Machtmissbrauch äußerte. Einem Künstler, der Anfang der 1970er Jahre seine Rolle als Mitglied der Hitlerjugend und als freiwilliger Soldat im Zweiten Weltkrieg offen deklarierte und sich zu keiner Zeit als Opfer darstellte. Einem Künstler schließlich, der Verantwortung übernahm, für politische Ämter kandidierte und zu den Mitbegründern der Bundespartei ‚Die Grünen‘ gehörte.“ (19f.)

Die Antwort lässt sich zum einen paradoxer Weise gerade aus der Tatsache entfalten, dass Beuys das Thema der Schuld und die Shoah thematisierte. Zum anderen resultieren die Demontageversuche der im Selbstverständnis investigativen Biograf\*innen unter anderem aus einem methodischen Missverständnis. Beuys versuchte diesem zwar einerseits frühzeitig entgegenzuwirken, andererseits provozierte er es später auch teilweise selbst – vielleicht in der Reaktion auf sein an Fragen zum Leben des Künstlers und dessen Antworten darauf höchst interessiertes Publikum. Es ist die eindimensionale Rückführung des Werks auf biografische Ereignisse, Episoden, Zufälle, Marginalien oder schematische psychologische Erklärungsmuster, der Beuys selbst früh entgegengetreten war. Im Katalog seiner Ausstellung 1961 im Museum Haus Koekkoek in Kleve formulierte er seine Skepsis gegenüber der Bedeutung traditioneller biografischer Auskünfte unter der Überschrift *Notizzettel Josef Beuys*: „Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest, (siehe Rheinische Post) → schon klein Hänschen usw. Vielleicht lässt sich so etwas persönlicher, freier oder in größeren Zügen darstellen. Die wirklich wichtigen Punkte gehen meist unter in Gymnasiums- und Studiendaten.“<sup>2</sup> Gleichwohl verschweigt Beuys hier nichts, sondern gibt an: „Soldat 1941 / Beginn der Stukazeit 1941 (Hier ist der allgemeine Ausdruck Sturzkampfflieger angebracht, da ich alle Sparten der Waffengattung durchgemacht habe; Funker ist falsch.)“<sup>3</sup> Schließlich persifizierte er ab 1964 sogar die heroisierende Legendenbildung von Künstlerviten mit seinem kryptischen und dadaistisch anmutenden *Lebenslauf / Werklauf*, der die biografische Selbstdarstellung und deren ‚Exhibitionismus‘ in einer Reihe von sogenannten, geradezu grotesken Ausstellungen auflöst. Selbst Philip Ursprung kommt nicht auf die naheliegende Idee, dass auch Beuys‘ völlig überbewertetes und mit entsprechend übertrieben skandalisierendem Apolomb ‚enttarntes‘ Narrativ von der

2 Josef Beuys. *Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, 8. Oktober bis 5. November 1961, Kleve 1961, o.S.

3 Ebd.

Rettung durch Tartaren nach seinem Flugzeugabsturz auf der Krim – samt der behaupteten Pflege mit Fett und Filz – eine bewusst überzogene, ironische Antwort auf das nagende Verlangen seiner Interviewer nach einfachen, und das heißt eben biografisch beglaubigten Erklärungen für künstlerische Motivationen, Inventionen und Ausdrucksformen gewesen sein könnte.

Das Ende der Vereinnahmungen von Beuys durch diese oder jene ideologische Interessengruppe und der methodische Befreiungsschlag, den Ursprung unternimmt, sind – eigentlich gar nicht ganz neu und doch – längst überfällig: „Es ist Zeit, 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.“ (20) Bei seinem erhellenden und faktenreichen Streifzug durch die Zeit zwischen 1945 und 1986 lässt sich Ursprung deshalb hilfreich und versachlichend von Tony Judts *Geschichte Europas*<sup>4</sup> aus dem Jahr 2009 begleiten, die ihm wesentliche Stichworte, Ereignisse und Deutungsmatrizes zuspielt – jenseits esoterischer Subtexte und geheimer missionarischer Agenden, die Beuys unterstellt werden.

Ursprung arbeitet in seiner werkorientierten Monografie aus einer historischen und professionellen Distanz, man könnte von Neutralität und gelegentlich von einer Art erfrischender Unvoreingenommenheit sprechen. Denn der Blick ins Literaturverzeichnis macht deutlich, dass er sich anhand großer Überblicksdarstellungen – verschiedener Monografien und zahlreicher Kataloge zu Retrospektiven von Beuys’ Werk – orientierte, ohne sich in die mittlerweile kaum noch zu überblickende, weit verzweigte Beuys-Forschung zu spezielleren Fragen vertieft und darin etwa verloren zu haben. Damit wird er in seinem auf Übersicht und Gesamtbewertung angelegten Projekt dennoch der Breite der sozialen, politischen, lebenspraktischen und ästhetischen Fragen gerecht, mit denen sich Beuys konfrontiert sah und die er zu bearbeiten suchte. Ursprungs Interesse fokussiert sich auf die europäischen, aber auch transatlantischen politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, die den Hintergrund von Beuys’ Schaffen bilden, und die Bilanzierung seiner Motivationen und künstlerischen Lebensleistung. Fazit ist unter anderem die Feststellung, dass er zwar „durchaus Aspekte einer wertkonservativen Haltung“ bis hin zur „Ablehnung des Kommunismus“ bei Beuys aufspürt, er jedoch in dessen „Werken und Äußerungen nicht das geringste Anzeichen einer völkischen oder neurechten Haltung“ findet. (21)

Ursprungs Perspektive lässt sich unmissverständlich schon anhand der Kapitelüberschriften fassen, die da lauten: 2. *Tableau: Krieg und Frieden* (27–38), 3. *Tableau: Verdrängen und Zeigen* (39–62), 7. *Tableau: Ostpolitik* (97–106), 8. *Tableau: Politische Stimme* (107–118), 10. *Tableau: Europäische Integration* (133–140), 11. *Tableau: Das Ge-  
spenst der Revolution* (141–150), 13. *Tableau: Massenuniversität* (163–176), 18. *Tableau: Inflation und Arbeitslosigkeit* (225–232), 20. *Tableau: Europäisches Parlament* (243–254). Dieses thematische Spektrum verbreitert und präzisiert er in diversen Unterkapiteln

4 Tony Judt, *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*, aus dem Englischen von Matthias Fienbork und Hainer Kober, Frankfurt a.M. 2009.



Abb. 1: Stuhl mit Fett, 1963 (62)

wie: *Kunst und Politik* (23–25), *Der ‚neue‘ Kalte Krieg* (35–37), „*Auschwitz Demonstration*“ (42–45), *Entwurf für ein Auschwitz-Mahnmal* (45–48), *Latenz des Holocaust* (48–54), *Mittteleuropa* (100–103), *Entspannung* (104f.), *Zentrum Europas* (136–139), *Die 68er-Bewegung in Europa* (146–149), *Das Gespenst des Numerus clausus* (166–168), *Versöhnung* (207–209), *Unwirtlichkeit der Städte* (237–239), *Beuys und die ‚Grünen‘* (248–253), *Was ist Geld?* (265–267), *Kunst und Ökologie* (287–289) oder *Die Zukunft Europas* (294–296). Außerdem deutet auch die Zeittafel am Ende des Buches auf die Fragerichtung von Ursprungs Darstellung hin: Sie konfrontiert Beuys' Lebensweg synchronoptisch mit einer Zeitleiste zu den politischen Ereignissen in Deutschland und Europa von 1918 bis 1993.

Ursprungs Recherche ignoriert Lebensgeschichte und -umfeld damit keineswegs, deduziert aber eben das künstlerische Wirken nicht lediglich aus ihnen. Materialreich verläuft seine Spurensuche bewusst in der Art eines „Reenactment“ (25) über 24 Stationen der Begegnung mit Stätten, Werken und Zeitzeugen, um die Entstehung und Wirkung der Werke in diesen historisch-gesellschaftlichen Kontexten zu situieren. Die spurensichernde Sondierung der Faktenlage verbindet sich mit einer erlebnisorientierten Eindrucksoffenheit in der Begegnung mit Schauplätzen und Phänomenen. Sie wird zumeist eingangs der Kapitel deutlich, etwa wenn der Autor von seiner ersten Reise nach Kleve im Jahr 2020, seiner Wahrnehmung der für Beuys prägenden



Abb. 2: Auschwitz-Demonstration, 1956–1964 (38)

Landschaft und seiner zufälligen Buchung eines Zimmers in Schloss Gnadenthal, dem einstigen Wohnsitz des für Beuys bedeutsamen Politikers Johann Baptist Hermann Maria Baron de Cloots, berichtet. (141f.) Das kunsthistorische Umfeld, Beziehungen zu Fluxus, Anti-Form, Collage-, Objektkunst, Performance, Land- oder Body-Art oder gar dem Kunstmarkt werden stets, aber eher beiläufig gestreift. Auf der Basis eigener, zum Teil auch erstmaliger Begegnungen mit den Werken fragt der Autor nicht nur nach den Rezeptionsdimensionen in der Vergangenheit, sondern lässt die Leser passagenweise gleichsam in der Form des Features an seinen Eindrücken teilhaben. So legt es dieses Buch im doppelten Sinne auf Vergegenwärtigung an, um die aktuelle Relevanz der Werke zu überprüfen und auf ihre Zukunftstauglichkeit hin zu befragen. Die Corona-pandemie machte dem Autor allerdings leider manche Reise unmöglich, sodass ihn sein Weg zwar unter anderem nach Darmstadt ins Hessische Landesmuseum, nach Nordirland, Kleve und ins Lenbachhaus in München führte, nicht aber nach Gent, Schottland und Neapel. Obschon dies nicht zu spürbaren Einbußen für die profunde Gesamtsicht führt, darf man annehmen, dass diese Reisen in der Vorbereitung einer zweiten, überarbeiteten Auflage vielleicht nachgeholt werden.

Ursprung macht oft berührt und in der beobachtenden und analysierenden Begegnung begreifend Station – zum Beispiel bei Beuys' Mahnmal für die Toten beider Weltkriege in Büderich (1959). Im Hessischen Landesmuseum Darmstadt trifft er auf den *Fett-Stuhl* (1964; Abb. 1) und erlebt die ungebrochene Potenz dieses Objektes, zu irritieren. Er rekonstruiert in Kleve imaginierend Beuys' Kindheitseindrücke, folgt dem Künstler dann auf die Biennale nach Venedig, wo dieser für den Schmerz des Erinnerns und des Werdens ein Monument schuf – die *Straßenbahnhaltestelle* (1976).



Abb. 3: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Aktion, 1965 (84)*

Er begleitet Beuys durch das Düsseldorf der 1960er und 1970er Jahre, wo er für eine Zulassung aller Studienwilligen zum Kunststudium kämpfte und dafür von Johannes Rau entlassen wurde. Und er zeichnet die Gründungsphase, erste Wahlkämpfe der ‚Grünen‘ und Beuys‘ Scheitern an der Realpolitik nach.

Dreh- und Angelpunkt der künstlerischen Entwicklung von Beuys ist auch für Philip Ursprung die Auseinandersetzung mit einem schon 1958 entwickelten Mahnmal-Entwurf für Auschwitz. Aus diesem Wettbewerb, den Beuys nicht gewann, ging später die Auschwitz-Vitrine (Abb. 2) im Darmstädter Block Beuys hervor. Ursprung zeichnet nach, dass die Vitrine *Auschwitz Demonstration 1968* im Münchener Haus der Kunst gezeigt wurde und dann als einzige Vitrine aus dem Darmstädter Block Beuys von Beuys zu seiner Retrospektive ins Guggenheim Museum New York mitgenommen wurde. Auch dies ist höchst aufschlussreich für die Frage, wie Beuys mit der Tabuisierung von Auschwitz als Gegenstand der Kunst umging, wie er versuchte, auf das Unsagbare und Unfassbare zumindest hinzuweisen – sprachlos, nicht um sich dem Schweigen und Verschweigen anzuschließen, sondern aus Schmerz und mit der Erkenntnis der Grenzen seiner sowie der Kunst schlechthin. Beuys brach das Tabu, vorsichtig, vielfach unverständlich und unverstanden, aber verstörend bis heute, um die Existenz dieser tiefsten Wunde nicht dem Vergessen preiszugeben. Philip Ursprung formuliert dies so: „Beuys zeigte mit ‚Auschwitz Demonstration‘ auf den

Holocaust, den damals nur wenige sehen wollten oder konnten und den er selbst mit Worten auch nicht beschreiben wollte oder konnte.“ (55)

Anhand zahlreicher Objekte und Aktionen weist Ursprung überzeugend das provokative und aufklärerische Potenzial der Werke von Beuys auf und beschreibt damit ein ums andere Mal die prinzipielle Absicht des Künstlers, eine Kunst zu entwickeln, die sich für die Verbesserung von Lebensbedingungen engagierte, ohne sich instrumentalisieren zu lassen. Vielleicht ist dies der diffizilste Balanceakt, den Beuys unternahm – und der die Ambivalenzen in der Rezeption bis heute mit konditioniert. So ‚beschimpfte‘ er in der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965; Abb. 3) das Publikum zwar nicht wie es Peter Handke ein Jahr später in der *Publikumsbeschimpfung* tat. Er stellte aber doch die Frage, wer eigentlich die Adressat\*innen von Kunst seien. (94) Und in den Aktionen mit lebenden Tieren – wie *Titus Andronicus / Iphigenie* (1969) oder *I like America and America likes me* (1974) – machte er die Beziehung zwischen dem „Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen“ (94) zum Reflexionsgegenstand.

Ursprung versteht Beuys als ‚homo politicus‘ – was zweifellos zutrifft. Selten erschöpfen sich seine Werke aber semantisch in politischen Stellungnahmen. Der Autor legt einleuchtende, schlüssige, durchweg diskutabile Werkinterpretationen vor – ohne den Anspruch auf exzessive Vollständigkeit, Exegesen ‚in extenso‘ oder rigide Vereindeutigungen. Es geht ihm nicht um die hermeneutische Tiefenanalyse einzelner Phänomene oder die diachrone Verortung prominenter Motive, Werkstrategien oder ikonologischer und stilistischer Spuren im gesamten Œuvre, sondern um das Ganze einer Wirkungsabsicht und Lebensleistung, die er zutreffend skizziert und überzeugend darlegt. So fällt allerdings – das ist eine Marginalie – die Interpretation von *zeige deine Wunde* (1976) sehr verkürzt aus, wenn man in diesem Werk – aufgrund der Verdopplung der Gegenstände – vor allem eine Metapher für die schmerzhafte Teilung Deutschlands sieht. Gerade diese Installation greift weit über das Realpolitische und den historischen Augenblick – auch wenn dieser 41 Jahre dauerte – auf existenzielle, anthropologische Grunddispositionen aus, thematisiert neben anderem sehr grundsätzlich die Existenz des menschlichen Todesbewusstseins, spielt auf die christliche Ikonologie an, verweist auf die symbiotische Abhängigkeit zwischen Mensch und Natur, deren beider Versehrungen in einem unauflöslichen Resonanzverhältnis zueinander stehen, das Beuys schließlich auch konstruktiv gewendet 1982 mit *7000 Eichen* themisierte.

Beuys‘ Diktum von 1984 – „Die Macht des Geldes muss gebrochen werden.“ (255) – markiert seine Position in der Auseinandersetzung mit dem Kapital-, Kunst- und Demokratiebegriff jener Tage. Und sein Plädoyer scheint politisch auch heute nicht überholt. Die Probleme um Kapital und Ökologie, die Beuys in vielfältig kreativer und experimenteller Weise ins Bewusstsein zu heben und dort zum Gegenstand verantwortungsvollen Gestaltens zu machen suchte, das verdeutlicht Philip Ursprungs Buch adäquat, bleiben als Aufgabenbrisant.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT  
Karlsruhe