Ist da noch jemand über mir? Joseph Beuys 1974 in Schottland. Archiv Robert Lebeck

Stets zu Diensten: Joseph Beuys

Zum hundertsten Geburtstag wird der Ökopionier und Bürgerschreck tüchtig gefeiert. Hoch kontrovers diskutiert wird weiterhin auch sein Verhältnis zur NS-Vergangenheit. Zu Recht?

Von Antje Stahl, 09.04.2021

Seitdem ich die Kunstgeschichte für mich entdeckte, hängt an meinem Kühlschrank eine gelbe Postkarte, auf der in Handschrift geschrieben steht: «Wer nicht denken will, fliegt raus (sich selbst).» Im Gegensatz zu einem Kaffeebecher mit einem Keith-Haring-Strichmännchen drauf hielt ich diese Postkarte immer für einen ganz okayen Dekoartikel, da sie für einen pseudointellektuellen Anstrich in meinem Haushalt sorgte – und darüber hinaus für ein ganz okayes Motto, um einigermassen unbeschadet durch die Welt zu kommen. Auch wenn der Künstler, der diesen Aphorismus raushaute, der Herr Joseph Beuys, als *super guilty pleasure* einzustufen ist.

Hundert Jahre alt würde er am 12. Mai, davon haben Sie vermutlich schon gehört? Das Ministerium für Kultur und Wissenschaft von Nordrhein-Westfalen nahm immerhin rund 2 Millionen Euro in die Hand, da-

mit die Institutionen des deutschen Bundeslandes *and beyond* den runden Geburtstag des Künstlers mit Ausstellungen und Ringvorlesungen auch ja gebührend feiern – und alle Medien (die Republik hiermit eingeschlossen) fleissig darüber berichten.

Einst verdammt, jetzt vereinnahmt

Ein wenig genervt war ich schon von diesem Gratulationsgetöse, das möchte ich gar nicht leugnen: Wer fühlt sich denn schon gern wie einer der Lemminge, die sich brav auf alles stürzen, was ihnen die Kulturpolitik vor die Füsse wirft? Abgesehen davon, dass Jubiläumsfeiern ohnehin immer nerven, hat auch noch Armin Laschet, der Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, Bundesvorsitzender der CDU und möglicher Kanzlerkandidat, die Schirmherrschaft für das kleingeschriebene Jubiläum namens beuys 2021 übernommen. Wer sich darauf einlässt, Beuys' zu gedenken, läuft damit gleich doppelt Gefahr: seinen Artikel in den Dienst von Presseabteilungen und einer deutschen Regierungspartei zu stellen.

Andererseits scheint aber genau das eine der wenigen angemessenen Rampen zu sein, um sich ebenfalls einzumischen. Beuys war nun einmal einer der lautesten, einflussreichsten Künstler der deutschen Nachkriegszeit – das hat nicht nur mit der ästhetischen Radikalität seines Werks, sondern auch mit seinem politischen Tatendrang zu tun. Wenn er nun definitiv zum Traditionsgut entschärft werden soll, ist es wohl angebracht, der Politik den Spiegel vorzuhalten und herauszufinden, welche Seiten dieses Vorzeigekünstlers für welche Zwecke instrumentalisiert werden sollen.

Im Wesentlichen sind es drei Grundzüge, die bis heute die Beuys-Legacy bestimmen: Er war erstens das Enfant terrible, das zur Freude und zum Hass sehr vieler Menschen den konservativen Kunstbetrieb auseinanderpflückte; zweitens der politische Revolutionär, Ökoaktivist und Mitbegründer der Grünen, dessen politisches Programm mittlerweile auch einstige Feinde gerne für sich reklamieren; und drittens gilt er als der grosse Verklärer der deutschen NS-Schuld, dem nun allerdings – und das sind, wie wir sehen werden, News – ein Kunsthistorikerkollege aus der Schweiz zur Rettung eilt.

Alle diese Aspekte sind selbstredend miteinander verschränkt. Beginnen wir deshalb mit dem naheliegenden: der schönen Verehrung, der Hommage.

Sie wurde zuletzt vom Regisseur Andres Veiel in Szene gesetzt, sein Dokumentarfilm über Joseph Beuys kam 2017 heraus und erhielt sogar einige Preise. Auch wenn die eine oder andere Kollegin ihn dafür kritisierte, dass er viel zu nah an seinem Protagonisten dran gewesen sei und den alten Mythos des genialen Künstlers, der sich aufopfert, um die Gesellschaft gleich von allen Übeln – Kapitalismus, Umweltverschmutzung, Konsum – zu befreien, so hemmungslos bediene, wie das selbst die ganz fanatischen Kunstgeschichte-Fans eigentlich schon lange nicht mehr tun.

Zum Dokumentarfilm «Beuys»

In der Reihe «Dokdown» zeigt die Republik den Dokumentarfilm von Andres Veiel über Joseph Beuys. Er ist bis zum 23.04.2021 verfügbar. Hier gehts zum Film.

Ganz unberechtigt ist diese Kritik nicht, wie ich selber feststellen musste. Nach etwas über hundert Minuten Dokuspielfilmzeit war ich nämlich so hingerissen von den hellen, wachen Augen dieses Künstlers und seinen endlosen Reden, dass ich fast den Glauben an das gesellschaftsverändernde Potenzial der Kunst zurückgewann. In der Einsamkeit dieser nicht enden wollenden Homeoffice-Zeiten reissen einen Beuys' Angriffe auf die Verwaltungspolitik von Hochschulen und staatlichen Behörden, sein ganzes lautstarkes politisches Engagement, das Veiel sehr schön dokumentiert, tatsächlich mit. Und sie lassen ganz nebenbei die Schirmherrschaft von CDU-Mann Laschet wie eine ziemlich absurde Ironie des Schicksals erscheinen.

Es war zwar ein SPD-Minister, Johannes Rau, der Beuys im Oktober 1972 fristlos aus dem Staatsdienst als Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf entliess. Aber die Grenzen zum konservativen Bürgertum verliefen damals eben noch entlang von politischen Inhalten, weshalb auch ein SPD-Vertreter sich schnell einmal im anderen Lager wiederfinden konnte.

Die Grünen und die 7000 Eichen

Beuys hatte es gewagt, im Rückenwind der 68er-Bewegung die Zulassungsbeschränkungen für Studierende infrage zu stellen und alle in seine Klasse aufzunehmen, die sich an der Akademie beworben hatten. Er sah nicht ein, dass Bürokraten über die Zukunft der Kunst entscheiden sollten, und forderte, das Hochschulwesen bedingungslos zu demokratisieren.

Zwischenzeitlich kam es daher zu Tumulten im Studiensekretariat, von denen wir in Corona-Zeiten nur so träumen können, und Beuys wurde öffentlichkeitswirksam von Polizisten hinauskatapultiert. Noch im selben Jahr verklagte er das Land, gewann nach mehreren Instanzen im April 1978 sogar den Prozess und durfte sich weiterhin Professor nennen.

Es muss grüner werden: Im Rahmen der Documenta 7 konnten 1982 Eichen erworben werden, die in der Stadt Kassel gepflanzt wurden … Niklaus Stauss/keystone

… jeweils zusammen mit Basaltblöcken. Die letzte Eiche wurde fünf Jahre später an der Documenta 8 gepflanzt. Niklaus Stauss/keystone

Ein Jahr später war Joseph Beuys dann auch noch mit dabei, eine «Sonstige politische Vereinigung – Die Grünen» aufzustellen, um das Europaparlament und die alte Bundesrepublik mit Fragen rund um den Umweltschutz, die nukleare Abrüstung und die Grenzen des Wachstums zu bedrängen. Wenn im künstlerischen Kosmos von Beuys etwas wachsen und gedeihen sollte, dann waren es höchstens die 7000 Eichen, die er im Rahmen der Grossausstellung Documenta im Jahr 1982 bekanntlich eigenhändig in Kassel zu pflanzen begann.

Aus allseits bekannten Gründen (Pandemie) konnte ich mir leider kein eigenes Bild von dieser «Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung» machen, für die Beuys damals kämpfte. Ein guter Freund aus Studienzeiten, der in Kassel lebt, schickte mir dafür Fotos von den mittlerweile hoch gewachsenen Bäumen und den Steinen, die Beuys den Setzlingen zur Seite stellte.

Damals wirkten diese Steinstelen noch schwer und mächtig neben den jungen Pflanzen, heute stellen hingegen die Bäume sie so sehr in den Schatten, dass das von der Klimakrise erschütterte Herz tatsächlich wieder Hoffnung auf eine bessere Zukunft schöpft, in der die Natur auch über menschengemachtes Sperrgut siegen könnte – Beton oder Plastikmüll zum Beispiel. Joseph Beuys war offensichtlich nicht einfach nur ein Hippie mit grünem Herzen, sondern ein Künstler, der die Begrünung der tristen Strassen einer vom Krieg gebeutelten Stadt ästhetisch zu verdichten verstand.

Fettes «La La La»

Schon recht früh hatte Beuys seine Gefolgschaft der Avantgarde-Bewegung des sogenannten Fluxus angekündigt, für die das Ölgemälde von der Wand und die Skulptur vom Sockel gerissen gehörte. Im Jahr 1963 trat er in einem Stall im westdeutschen Hinterland, in dem kleinen Dörfchen Kranenburg am unteren Niederrhein, mit einer Ausstellung in Erscheinung, für die er «niedere, unbedeutende ‹Werkchen› in die Position des Jesuskindes in der Krippe» stellte und von leibhaftigen Schweinen und Rindern betrachten liess, wie sein Weggefährte Bazon Brock festhielt. Beuys benutzte dazu Materialien wie Karton, Wachs oder Bimsstein. In winzig kleine Tonstücke ritzte er «La La La» ein, was ganz im Sinne der Dada-artigen Aktionen von Fluxus-Gefährten wie George Maciunas oder Nam June Paik war.

Noch im selben Jahr liess er auf einem Konzert dann zwei mechanische Spielzeug-Harlekine auftreten, die an seiner statt die Trommel schlugen. Und er fing an, mit Fett herumzufuhrwerken, einem Material, das sich ebenfalls den Fängen des konservativen Kunstgeschmacks entzog – woran sich hierzulande vor allem die Berner mit leichten Fremdschäm-Anfällen zurückerinnern dürften.

Im Jahr 1969 nämlich hatte der Kurator Harald Szeemann die Besucherinnen der Berner Kunsthalle in der Ausstellung «When Attitudes Become Form» mit einer ganzen Reihe von künstlerischen Positionen aufgebracht: Da wurde der Asphalt vor dem Eingang gesprengt (Michael Heizer), flüssiges Blei in die dahinterliegende Eingangshalle gekippt (Richard Serra) und der Verputz im Treppenhaus herausgeschält (Lawrence Weiner).

Beuys schmierte die Ecken und Fussleisten mit Fett voll, was den Vorstand des Kunsthalle-Vereins so nachhaltig verstörte, dass er eine weitere Ausstellung, die Szeemann mit ihm plante, verhinderte. «Wir machen lieber zu, als noch einmal Beuys zu zeigen», stand in einer Pressemitteilung. Beuys, der Bürgerschreck, war eben der Verfechter einer kompromisslosen Ästhetik.

Avantgarde des Greenwashing

Besonders in den 7000 Eichen erkennen seine Fans daher gerne eine radikale Begriffserweiterung des sogenannten Readymade, das Marcel Duchamp Anfang des 20. Jahrhunderts in die Kunstgeschichte einführte, um sowohl das hart erlernte Kunsthandwerk als auch die schöne Form zum Teufel zu jagen. (Sie wissen schon: das Pissoir, das Duchamp mit dem Pseudonym R. Mutt signierte und 1917 als Springbrunnen in New York ausstellte.)

Beuys bezeichnete seine Werke gerne als «soziale Plastik», erklärte mit anderen Worten den gesamten Vorgang des Bäumepflanzens und -wachsenlassens zur Kunst. Allerdings musste er sich, um seinen zerstreuten Wald finanzieren zu können, in Japan für eine Whisky-Werbung vor die Kamera stellen, womit das ach so marktferne Kunstverständnis, das dem Fluxus und seinen Aktionen zugrunde liegen sollte, etwas in Schieflage geriet.

Aber wer wollte fast ein halbes Jahrhundert später noch davon ausgehen, dass etwas jenseits des Marktes und des Geldes zu stemmen sei? Inzwischen haben ja alle möglichen Firmen, durchaus auch profitorientierte, vom Discounter über das Bauunternehmen bis hin zum Ölkonzern, das sogenannte Greenwashing für sich entdeckt, das heisst naturfreundliche Massnahmen, mit denen sie sich von ihrem eigentlichen ökologischen Fussabdruck freizukaufen versuchen.

Im Spiegel ihres Einflusses wirken alle, die sich heute für die Baumpflanzerei als Waffe gegen die Erdverpestung begeistern, immer ein wenig wie hilflose Kleingärtner. Aber wer, wenn nicht die CDU, kann sich mit solchen engagierten Bürgerinnen identifizieren?

Aktivist mit Spaten: Beuys pflanzt eine der 7000 Eichen in Kassel. R. Lehning/Stiftung 7000 Eichen/Stadt Kassel

Über Ostern posierte der Abgeordnete Norbert Röttgen braun gebrannt mit einem geflochtenen Körbchen voller bunter Eier auf einem rosa- und pinkfarbenen Sessel vor einer Terrasse mit einem Blumentopf und einem kurz geschorenen Rasengärtchen für ein Twitter-Foto – so sieht die hoffnungsvolle Botschaft von Wahlmännern in diesen Zeiten einfach aus.

Politisch können sie deshalb mit der grünen Seite des künstlerischen Beuys-Werks besonders gut punkten, gerade weil das grüne Gewissen mittlerweile Hand in Hand mit einem Konservatismus geht, der seine Widersprüche immer dann outet, wenn er etwas, was er früher von ganzem Herzen hasste, nun plötzlich mit grosser Geste inszeniert.

Wie angekündigt gibt es aber noch eine andere, wie soll man sagen, braun-esoterische Seite des Beuys-Werks, um die bis heute heftig gestritten wird.

Der ewige Hitlerjunge

Während des Zweiten Weltkriegs hatte sich Beuys bei der Luftwaffe zum Bordfunker ausbilden lassen und war mit seinem Piloten irgendwo über der Krim abgeschossen worden. Aus diesem Erlebnis strickte er einen der berühmtesten Mythen der modernen Kunstgeschichte, der die Rezeption seines ganzen Werkes nachhaltig in den Schatten einer NS-Vergangenheitsbewältigung stellte, die unter dem Verdacht steht, beschönigend zu sein. Angeblich hatten ihn Tataren-Nomaden verletzt und geschunden in der Kälte gefunden und mit Filz, Fett und Milch gesund gewärmt und gepflegt.

Vieles, was Beuys mit seinem Habitus, seinem langen Mantel, seinem Hut und seiner Anhängerschaft repräsentierte und künstlerisch voranbrachte, wurde lange Zeit im Lichte dieses Narrativs beurteilt. Es scheint kaum mehr einen Ausweg aus dieser endlosen Rezeptionsschleife zu geben.

Anlässlich seiner ersten grossen Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1979/80 erreichte der Tataren-Mythos, festgehalten im Ausstellungskatalog, die ganz grosse und breite Öffentlichkeit, weshalb Benjamin H. D. Buchloh und Rosalind E. Krauss – die damals führenden Theoretikerinnen der amerikanischen Avantgarde – sich für das US-amerikanische Kunstmagazin «October» darüber ausliessen. Während Krauss den Nazi-aus-der-Asche-Mythos noch ganz lustig fand, warf Buchloh, ihr Kollege aus Deutschland, Beuys vor, seinen Kriegseinsatz zu idealisieren und lieber den verklärenden Anschluss an ein fernes Tatarenland zu suchen, als sich mit der historischen Faktenlage zu beschäftigen.

Poseur mit Axt: Beuys 1970 in Düsseldorf. Archiv Robert Lebeck

Der Künstler mit Familie: Beuys mit Ehefrau Eva, Sohn Boien Wenzel (links) und Tochter Jessyka (1968). Archiv Robert Lebeck

«Beuys' Kleidung ist das paradoxe Unikat einer Uniform, er erscheint als der letzte Überlebende einer aufgeriebenen Armee», wetterte der Kunsthistoriker Beat Wyss zuletzt noch im Jahr 2008. «Beuys schwamm wie ein Fisch im Wasser des braunen Zeitgeists.» Und: «Sein Aktivismus ist das kathartische *reenactment* eines Hitlerjungen.»

Das klingt nicht nur hart, das lässt jedes Regierungsoberhaupt schlecht aussehen, das sich mit diesem Künstler schmücken möchte. Zwar gehört die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nicht zu den Kernkompetenzen der deutschen Bundeswehr, dem Selbstverständnis nach aber auf jeden Fall zu denen der deutschen Kulturpolitik. Sie dürfte sich deshalb besonders freuen, dass der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker Philip Ursprung jüngst eine Korrektur dieser verdammten Rezeptionsgeschichte in Umlauf brachte.

Oder wurde Beuys immer ganz falsch verstanden?

Anlässlich des hundertsten Geburtstags verfasste Ursprung ein neues Buch über Joseph Beuys, für das er sich die Mühe machte, eine ganze Reihe von Kunstwerken ganz genau unter die Lupe zu nehmen, darunter auch eine sogenannte «Auschwitz Demonstration»-Vitrine, die sich in einem grossen Werk-Konvolut im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet.

Neben allen möglichen symbolträchtigen Gegenständen wie elektrischen Herdplatten, einer mumifizierten Ratte, vertrockneten Blutwürsten und Glasflaschen mit Jod und Fett (die aus den Jahren 1956 bis 1964 stammen sollen, Beuys aber erstmals 1968 zusammenstellte) beinhaltet die Arbeit auch ein Schwarz-Weiss-Foto vom Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, mit dem Beuys bereits Ende der Fünfzigerjahre konfrontiert wurde, als er sich an einem Wettbewerb für ein Mahnmal beteiligte.

Und genau darin will Ursprung nun ein Schlüsselerlebnis im Leben des Künstlers erkennen, das wesentlich entscheidender für die persönliche Krise und Genese seines Werks sei als der Absturz über der Krim und das die Kritiker für immer zum Schweigen bringen könnte.

Joseph Beuys hatte kurz nach dem Zweiten Weltkrieg sein Studium der Monumentalbildhauerei an der Düsseldorfer Akademie bei Ewald Mata-

ré aufgenommen und im Anschluss daran im Jahr 1959 in einem alten Kirchturm in Büderich ein Ehrenmal aus Holz und Eisen für die Gefallenen beider Weltkriege realisiert. Kritiker wie Benjamin H. D. Buchloh griffen das gerne auf, um die formalen Analogien zwischen Beuys' Kunst und der traditionellen klassischen Skulptur aufzuzeigen, für die sich die Nationalsozialisten bekanntlich viel mehr begeisterten als für abstrakte, surrealistische, modernistische Kunst, die sie als «entartet» degradierten. So wird Beuys' Hitlerjugend-Biografie mit seiner Ästhetik zusammengebracht, und er wird von der künstlerischen Nachkriegs-Avantgarde abgegrenzt, den Fluxus-Kolleginnen, die eine mit Bedeutung aufgeladene Materialsprache ablehnten.

Ursprung konterkariert diese Lesart von Beuys' Schaffen nun mit dessen Entwurf für ein Auschwitz-Mahnmal aus dem Jahr 1957, der zwar auch ein grosses Eisentor vorsah, die Plastik aus Leuchter, Schale, Kristall, Blume und Monstranz jedoch ohne Sockel auf dem Boden platzierte und das Lager weitgehend unberührt liess. Damit habe Beuys «die Idee der Monumentalskulptur» dekonstruiert. «Statt eines einzelnen skulpturalen Monumentes», so Ursprung, «entwarf er ein System von zusammenhängenden Fragmenten, welches die Aufmerksamkeit auf die Ruinen des Lagers lenken würde, nicht auf ein Kunstwerk.»

So wird nun Beuys' «kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit» mit seiner Ästhetik zusammengebracht, und er wird als deutscher Avantgardist unter den Fluxus-Kolleginnen ausgezeichnet, der «auf den Holocaust zeigt, den damals nur wenige sehen wollten oder konnten» und der versuchte, «mittels Kunst zu heilen, zu versöhnen und zu verbinden». Viele seiner Werke versteht Ursprung deshalb eher als Trauerarbeit, selbst der berühmte Filzanzug (1970) erinnert ihn plötzlich an die Bekleidung von Häftlingen: «Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Beuys den Nationalsozialismus relativierte.»

Bei diesen jüngsten Rezeptionsrunden zum beuysschen Werk geht es tatsächlich um mehr als Fachsimpelei. Im Kontext einer aufgeladenen Kulturpolitik könnte sich Ursprungs Beitrag als grosser diplomatischer Dienst erweisen. Bis zu welchem Grad die Bundesrepublik Deutschland sich nach dem Zweiten Weltkrieg mittels der bildenden Kunst von dem braunen Zeitgeist distanzierte, ihn still und heimlich unterschlug oder gar weiterhin in seine Ästhetik einbaute, wird gerade heute wieder heftig diskutiert.

Und da Joseph Beuys im Zentrum dieser Bewältigungsarbeit steht, bewegen seine Für- und Gegensprecher auch das moralische Gewissen einer Nation wie einen Spielball hin und her. Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen.

Ursprung berührt in seinem Buch allerdings noch einen weiteren Aspekt des beuysschen Werks, der wohl ebenfalls noch kontrovers diskutiert werden wird. Ich hoffe, Sie bringen noch ein wenig Kraft auf, um last, but not least sein Verhältnis zu den lieben Tieren kennenzulernen …

Der Hirte aus Mitteleuropa domestiziert den nordamerikanischen Mythos

Für seine erste Galerieausstellung im Jahr 1965 hatte der Künstler mit Honig und echtem Gold im Gesicht einem toten Hasen die Bilder erklärt, in Frankfurt am Main stand er 1969 zusammen mit einem lebendigen weissen Pferd auf der Bühne, und 1974 in New York hauste er mit einem Kojoten für ein paar Tage in einer Galerie. Ursprung will in diesen Aktionen «Empa-

thie und Melancholie, Einfühlung und Introversion» erkennen, die für ein «Zusammenleben von Mensch und Tier, ja sogar zwischen Menschen und Pflanzen» von grösster Bedeutung seien.

So gesehen wäre Beuys nicht nur in Klimakrisen-Hinsicht ein Visionär, er antizipiere sogar das sogenannte Anthropozän, nach dem der Mensch für das Artensterben und die klimatischen Veränderungen verantwortlich gemacht wird und sich deshalb schleunigst auf Augenhöhe mit allen anderen Lebewesen begeben sollte. Aber stimmt das denn?

Vielleicht muss ich nicht gleich die Tierschützerinnen auf den Plan rufen, die sich immer mehr in die Kunstgeschichte einmischen, um den Einsatz von Lebewesen im Kunstkontext abzuschaffen. Mit Rücksicht auf die visuelle Symbolpolitik, die die postkoloniale Theorie seit Jahrzehnten vorantreibt, sollte man die Aneignung von Tieren für das beuyssche Schamanentum jedoch auch problematisieren.

In der New Yorker Galerie, in der er mit dem Kojoten hauste und täglich das «Wall Street Journal» las, gestikulierte Beuys mit einem Stab namens «Eurasien». «Die Landmasse von Europa und Asien zog sich wie ein roter Faden durch Beuys' Werk der späten 1950er- und 1960er-Jahre», schreibt Ursprung an einer anderen Stelle seines Buches. Es solle einen «intuitiven ‹Ostmenschen› und einen rationalen ‹Westmenschen›» miteinander in Einklang bringen. Dass Beuys solche «unhaltbaren ethnologischen Kategorien», die «von der Ideologie der Kolonialzeit geprägt waren», verwendet habe, zeuge auch davon, «dass seine Begrifflichkeiten nicht immer auf der Höhe seiner künstlerischen Ausdrucksmittel waren». Allerdings entpuppen sich auch die künstlerischen Ausdrucksmittel – der Kojote allen voran – als nicht auf der Höhe seiner demokratischen Ideale.

Der Kojote sollte nämlich in etwa wie ein Kronzeuge auftreten, der an die Ursünde der Vereinigten Staaten von Amerika erinnert – an die Ermordung der Ureinwohnerinnen. In der Mythologie Nordamerikas taucht das Tier bekanntlich immer wieder auf, das war auch dem vornehmlich weissen Kunstpublikum aus Manhattan bewusst, von dem sich Beuys so demonstrativ abgrenzte, dass er sich am Flughafen in Filz einwickeln und mit einem Krankenwagen in die Galerie kutschieren liess.

Das Problem an dieser Aktion bleibt, dass Beuys wie ein Hirte aus Mitteleuropa das Tier mit seinem Eurasien-Stab domestizierte und damit in die Fussstapfen jener Kolonialisten trat, die sich das angeblich Wilde bis zur Auslöschung aneigneten.

Seit ein paar Jahren ringt die Kunstgeschichte ganz besonders um solche Aneignungsfragen, in den USA gab es nicht zuletzt heftige Debatten rund um Werke von weissen (männlichen) Künstlern, die sich guten Willens mit den Verbrechen an den Ureinwohnerinnen auseinandersetzten, ohne zu bedenken, dass diese sich kein weiteres Sprachrohr wünschen, das nicht aus ihren eigenen Reihen kommt.

Westliche Kunstinstitutionen versuchen ihre Sammlungen deshalb um künstlerische Positionen zu erweitern, die nicht dem üblichen Kanon rund um die Herren Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Andy Warhol, Donald Judd und so weiter entsprechen. Das nächste Mal, wenn ein Ministerium 2 Millionen Euro für die Kunst ausgibt, sollte es sich vielleicht vorab informieren, welche Kapitel der (Kunst-)Geschichte bislang ignoriert wurden. Es sind, versprochen, leider einige.