



**Corinna Tomberger**

**Zeige deine verwundete Männlichkeit: Heilsversprechen im Werk von Joseph Beuys**

1976 bot sich in einem Ausstellungsraum des Münchner Kunstforums in einer Fußgängerunterführung das folgende Bild: Ein karger, weiter Raum, in dem Leichenbahnen, Forken und Schepser<sup>1</sup>, gerahmte Ausgaben der italienischen Zeitung „La Lotta continua“ sowie Schultafeln arrangiert waren. All diese Elemente waren in dem begehbaren Environment jeweils zweifach vorhanden. Unter jeder Bahre befand sich eine mit Fett gefüllte Metallkiste, in der ein Fieberthermometer lag. Auf den Tafeln stand die Aufforderung, die zugleich den Titel dieser Arbeit von Joseph Beuys bildete: *ZEIGE DEINE WUNDE*. Der Künstler erläuterte diese Arbeit folgendermaßen: „Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will. Der Raum [...] spricht von der Krankheit der Gesellschaft.“<sup>2</sup> Und: „Dann ist natürlich der traumatische Charakter angesprochen. Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden.“<sup>3</sup> Das Kunstwerk bleibe nicht bei der Verwundung stehen, es enthalte, so Beuys, darüber hinaus „Andeutungen, daß die Todesstarre überwunden werden kann [...] etwas [...], das, wenn man genau hinhört, einen Ausweg weist.“<sup>4</sup> Damit beinhaltet das Environment jene therapeutische Intention, die für Beuys' gesamte Arbeit kennzeichnend war; ich werde später darauf zurückkommen. *ZEIGE DEINE WUNDE* – wessen Wunde wurde ausgestellt? Wer oder was sollte geheilt werden? Und wovon? Die durchgängigen Themen Verwundung und Heilung im Werk von Joseph Beuys<sup>5</sup> sollen im Folgenden über eine Historisierung der Materialmetaphorik und des Künstlermythos geschlechtergeschichtlich analysiert werden.

Im Kontext der genannten künstlerischen Arbeit wurde die Wunde mehrfach dem Künstler selbst zugeschrieben. So titelte ein Boulevardblatt: „Der Mann mit dem Hut zeigt seine Wunden“.<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang wurde auch eine reale Verwundung des Künstlers thematisiert, auf die in dessen Abbildung mit entblößtem Kopf, ohne den üblichen Hut, zugleich visuell verwiesen wurde: „Joseph Beuys ohne Hut: das ist die Ausnahme. Denn Beuys und sein Hut sind eins. Am Anfang bedeckte der Künstler, der im letzten Krieg als Stukaflieger über der Krim abgeschossen wurde, damit auch seine Verletzung; später wurde der Hut immer mehr zum Symbol für ihn: ein Zeichen für persönliche Geborgenheit.“<sup>7</sup> Der Hut war demnach nicht allein gleichbleibendes Kleidungsstück und damit Markenzeichen des Künstlers, sondern auch Zeichen für die Kopfverletzung, die Beuys im Zweiten Weltkrieg erlitten haben soll. Diese Kriegsverletzung wiederum ist Bestandteil des persönlichen Mythos um die Verwundung und Errettung des Soldaten Beuys.

---

<sup>1</sup> Dabei handelt es sich um eine Art Stemmeisen, das zur Entrindung von Baumstämmen verwendet wird.

<sup>2</sup> Beuys in: *Süddeutsche Zeitung*, 26./27.01.1980, in: Beuys 1980, Bd. 2, o.S.

<sup>3</sup> Beuys in: *Abendzeitung*, 13.02.1976, in: Beuys 1980, Bd. 2, o.S.

<sup>4</sup> Beuys in: *Süddeutsche Zeitung*, 26./27.01.1980, in: Beuys 1980, Bd. 2, o.S.

<sup>5</sup> Vgl. Murken 1979.

<sup>6</sup> *Abendzeitung*, 13.02.1976; vgl. auch *Bayrische Staatszeitung*, 26.10.1976; *Münchner Merkur*, 28.01.1980; alle in: Beuys 1980, Bd. 2, o.S.

<sup>7</sup> Bildunterschrift unter En-Face-Portrait von Beuys ohne Hut mit unbekleideter Schulterpartie in: *Abendzeitung*, 30.01.1980, in: Beuys 1980, Bd. 2, o.S.



### Die Tartarenlegende

Voranzuschicken ist, dass Leben und Werk von Joseph Beuys in einer mythischen Erzählung, an der verschiedene Autorinnen und Autoren mitgewirkt haben, auf engste Weise verknüpft worden sind. Insbesondere begründete der 1961 von Beuys erstmals veröffentlichte „Lebenslauf/ Werklauf“ diesen Zusammenhang. Diese Chronologie legte ausgewählte biographische Daten von Beuys als Stationen seiner künstlerischen Entwicklung aus, indem sie als „Ausstellung“ aufgeführt wurden. So findet sich als Eintrag für 1921, Beuys' Geburtsjahr: „Kleve Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“<sup>8</sup> und eine Abbildung von *KINDERBADEWANNE*, einer Arbeit von 1960, in der Beuys seine ehemalige Kinderbadewanne mit Heftpflaster und fettgetränkter Gaze versehen hatte. „Lebenslauf/ Werklauf“ bildet auch die Grundlage der einzigen von Beuys autorisierten und in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler entstandenen Biographie.<sup>9</sup> Die biographischen Ereignisse werden hier durch Aussagen des Künstler und seiner Zeitgenossen sinnfällig erläutert. Großen Anteil an der Konstruktion dieser Lebensgeschichte hatte weiterhin die britische Kunstwissenschaftlerin Caroline Tisdall, die 1979 in New York, die erste große Beuys-Ausstellung in den USA kuratierte. Gleichzeitig war dies die das erste Mal, dass ein deutscher Künstler bereits zu Lebzeiten im Guggenheim Museum mit einer Retrospektive zu sehen war. In dem Begleitband kommentierte Beuys seine Arbeiten ausführlich.<sup>10</sup> Als weiterer wichtiger Autor ist Franz Joseph van der Grinten zu nennen, früher Bewunderer, Sammler, Freund und häufiger Kommentator von Beuys' Leben und Werk.<sup>11</sup>

Der mythischen Erzählung nach liegt ein Schlüsselereignis des 1921 geborenen Beuys in seiner Kriegserfahrung. Im Einsatz als Bordfunker und Sturzkampfflieger sei er nach einem Absturz 1943 von Tartaren gefunden und gesund gepflegt worden. Dazu Beuys: „Had it not been for the Tartars I would not be alive today. They were nomads of the Crimea, in what was then no man's land between the Russian and German fronts, and favoured neither side. [...] it was they who discovered me in the snow after the crash [...] I had bad skull and jaw injuries. [...] I was completely buried in the snow. That's how the Tartars found me days later. [...] They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.“<sup>12</sup> Die Bergung des Abgestürzten, der angeblich über Tage unter Schnee „begraben“ war, erscheint in dieser Darstellung als wundersame Rückkehr ins Leben. Der Behandlung mit den Materialien Fett und Filz ist in der retrospektiven Deutung dieser Ereignisse der Charakter eines magischen, schamanistischen Heilrituals zugeschrieben worden. Als ein „Erlebnis der Ursprünglichkeit“, als Begegnung mit dem „Rätsel einer Ganzheit“, in der ihm „Magie statt Methode, Weisheit statt Wissen“ zuteil wurden, so van der Grinten,<sup>13</sup> scheint Beuys' Rettung durch die Tartaren zugleich dessen späteres Selbstverständnis als Künstler zu begründen. Denn die Figur des Schamanen ist zentral in Beuys' künstlerischer Selbstinszenierung, sowohl in den Selbst- und Fremdkommentierungen seiner Arbeiten als auch in seinen künstlerischen Aktionen selbst.

<sup>8</sup> Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 11.

<sup>9</sup> Adriani/Konnertz/Thomas 1973, überarbeitete Ausgabe 1994.

<sup>10</sup> Vgl. Tisdall 1979.

<sup>11</sup> Vgl. Menekes 1993.

<sup>12</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 16f.

<sup>13</sup> van der Grinten in: Menekes 1993, S. 58, 160.



### **Beuys' schamanistische Initiation**

Der Schamane ist, nach Mircea Eliade, ein vormals kranker Mensch, der sich selber geheilt hat, und daraus die Fähigkeit erlangte, andere zu heilen.<sup>14</sup> Als Initiation in diesem Sinne wird bei Joseph Beuys eine depressive Krise in den Jahren 1956/ 1957 gedeutet. In „Lebenslauf/ Werklauf“ wird für diesen Zeitraum angegeben: „Beuys arbeitet auf dem Felde“. Diese Formulierung bezieht sich darauf, dass Beuys während dieser Zeit einige Monate auf dem Hof der van der Grintens verbracht und landwirtschaftliche und handwerkliche Tätigkeiten ausgeübt haben soll.<sup>15</sup>

In der oben genannten Biographie schildert Beuys diese Zeit folgendermaßen: „[Bei dieser Krise] wirkten zweifellos Kriegsereignisse nach, aber auch aktuelle, denn im Grunde mußte etwas absterben. Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichen insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden. Krankheiten sind fast immer auch geistige Krisen im Leben, wo alte Erfahrungen und Denkvorgänge abgestoßen, beziehungsweise zu durchaus positiven Veränderungen umgeschmolzen werden. [...] Von da an begann für mich eine systematische Arbeit an gewissen Grundprinzipien.“<sup>16</sup> Beuys nennt die Kriegsereignisse als ein auslösendes Element dieser Krise, deren Überwindung er als einen Prozess physischer Erneuerung, als eine Art Wiedergeburt, beschreibt. Die letzte Aussage ist als Hinweis auf seine plastische Theorie zu verstehen, deren Ursprung damit in der beschriebenen Krise begründet wird.

In der Neuauflage 1994 findet sich eine zusätzliche, explizite Bezugnahme auf seine künstlerische Arbeit: „Ich habe langsam begonnen, während der Krise, wieder zu zeichnen. Also, wenn ich abends vom Felde nach Hause kam, habe ich gezeichnet. Es ist gerade diese Zeit [...] eine sehr fruchtbare Zeit für meine zeichnerische Arbeit gewesen.“<sup>17</sup> Demnach erscheint die psychische Bearbeitung seiner Kriegserfahrungen als eine kathartische Phase, in der Beuys nicht allein (wieder) zur Kunst fand, sondern auch sein spezifisches Verständnis von Künstlerschaft entwickelte: „For me it was a time when I realized the part an artist can play in indicating the traumas of a time and initiating a healing process. That relates to medicine, or what people call alchemy or shamanism [...]“<sup>18</sup> Die Bearbeitung der Kriegserfahrung wird damit zum sinnstiftenden Gründungsmythos seiner Künstlerschaft, eine Verbindung, die sich auf der Ebene des künstlerischen Materials verstärkend wiederholt.

---

<sup>14</sup> Vgl. Goodrow 1991, S. 96. Goodrow weist daraufhin, dass die deutsche Übersetzung von Eliades grundlegender Arbeit zum Schamanen wie auch eine weitere Arbeit über Schamanismus des deutschen Anthropologen Hans Findeisen 1957, im letzten Jahr von Beuys' psychischer Krise, erschienen. Er vermutet, dass Beuys diese Werke gelesen und daraus seine Bezüge auf die Figur des Schamanen entwickelt haben könne. Eliades Definition des Schamanen ziehen auch andere AutorInnen zur Interpretation der Rolle von Beuys als Künstler heran; vgl. Huber 1993, S. 100; Schneede 1994, S. 172; Tisdall 1979, S. 34, 36.

<sup>15</sup> Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 32, 34.

<sup>16</sup> Beuys in: Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34.

<sup>17</sup> Beuys in: Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 40.

<sup>18</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 21.



### **Fett und Filz als Transformations- und Überlebensmittel**

In Beuys' plastischer Theorie fungieren Fett und Filz, die Mittel seiner überlieferten Behandlung durch die Tartaren, als Hauptträgersubstanzen. Während der Künstler Filz in dessen isolierender Qualität verwendete, sollte Fett den angestrebten energetischen Transformationsprozess durchlaufen. Beuys setzte die Verflüssigung und Verfestigung von Fett für Formgebungsprozesse ein, in denen er Chaos als vorübergehenden Zustand von heilender Natur gegenüber kristallinen Erstarrungen deutete. Mit den Worten des Künstlers: „Chaos can have a healing character, coupled with the idea of open movement which channels the warmth of chaotic energy into order or form.“<sup>19</sup> Seine künstlerische Arbeit mit dieser Substanz, etwa die Herstellung von Fettecken, charakterisierte Beuys entsprechend als Überführung „einer chaotischen, unbestimmten Energiequalität“ in eine geordnete, bestimmte Form; „die zwei Pole von bestimmt und unbestimmt“, so Beuys weiter, „werden durch die Aktion und durch die Bewegung vermittelt, also: Chaos, Bewegung, Form“.<sup>20</sup> Die beschriebene substantielle Transformation verstand Beuys nicht allein als Formung der Materie, sondern als weitergehende spirituelle Erneuerung, die er plastisch umsetzte. Beuys' erweiterter Kunstbegriff intendierte die Formung einer sozialen Plastik im Sinne einer Neuformung der Gesellschaft, mit seinen Worten: „[...] how we mould and shape the world in which we live“.<sup>21</sup>

Auch wenn Beuys vehement ablehnte, diese Substanzlehre in direkte Verbindung zu seiner mythischen Rettung durch die Tartaren zu stellen, finden sich in seiner künstlerischen Verwendung der Materialien immer wieder Verweise auf dieses Ereignis. Besonders auffällig ist dies bei dem Objekt *DAS RUDEL* von 1969. Es besteht aus einem VW-Bus mit zwanzig Schlitten, jeder ausgestattet mit einer Filzrolle, einem Fettklumpen und einer Taschenlampe. Beuys zu dieser Arbeit: „This is an emergency object: an invasion by the Pack. In a state of emergency the Volkswagen bus is of limited usefulness, and more direct and primitive means must be taken to ensure survival. [...] Each sled carries its own survival kit: the flashlight represents the sense of orientation, then felt for protection, and fat is food.“<sup>22</sup>

Winterliche Gegebenheiten, eine existentielle Notsituation, in der hochentwickelte technische Hilfsmittel versagen, feldgrauer Filz, die uniforme Ausstattung der Schlitten, deren serieller Charakter – die Arbeit legt Assoziationen zum deutschen Russlandfeldzug im Zweiten Weltkrieg nahe. Gegenüber den winterlichen Witterungsbedingungen hatte sich die Ausrüstung der deutschen Wehrmacht als ungenügend erwiesen. Frierende Wehrmachtssoldaten, die durch Schneestürme stolpern, deutsche Panzer, die in Schneewehen stecken blieben – *DAS RUDEL* ruft im kulturellen Gedächtnis verfügbare Bilder der deutschen Niederlage an der Ostfront auf. Gleichzeitig schließt diese Arbeit an den Mythos an, dass die deutsche Wehrmacht nicht der gegnerischen Armee, sondern allein dem grausamen russischen Winter und damit einer Naturgewalt unterlegen gewesen sei. Im Verweis auf Beuys' mythische Rettung durch die Tartaren scheinen Fett und Filz als

---

<sup>19</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 21.

<sup>20</sup> Beuys in: Schneede 1994, S. 73.

<sup>21</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 6.

<sup>22</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 190.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 5

wärmende Überlebensmittel der deutschen Wehrmacht nachträglich eine symbolische Heilung vom Kältetod in der Sowjetunion zu versprechen.<sup>23</sup>

### **Fett und Filz in Beuys' künstlerischen Aktionen**

In seinen künstlerischen Aktionen setzte Beuys den eigenen Körper zu den Materialien Fett und Filz ins Verhältnis. In der oben zitierten Schilderung seiner psychischen Krise hatte Beuys seine Kriegsfolgen als Belastung durch einen Körper beschrieben – „ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt -, der abgelegt werden musste – „im Grunde mußte etwas absterben.“ Dann könne ein „Erneuerungsvorgang [...], bis Physis hinein eine Umwandlung“ erfolgen.<sup>24</sup> Auf diese Weise suggerierte der Künstler, dass er selbst den Transformationsvorgang bereits körperlich vollzogen habe, den er analog in seiner plastischen Theorie verwirklicht wissen wollte. Damit schien Beuys seinem Verständnis nach prädestiniert, in der Position des Künstler-Schamanen therapeutisch tätig zu werden: „My intention is [...] to stress the idea of transformation and of substance. That is precisely what the shaman does in order to bring about change and development: his nature is therapeutic.“<sup>25</sup> In dieser Rolle inszenierte Beuys sich insbesondere in seinen künstlerischen Aktionen; zwei davon will ich im Folgenden beispielhaft vorstellen.

In der Aktion *DER CHEF*, die Beuys 1964 in Kopenhagen sowie in einer Berliner Galerie durchführte, verbrachte der Künstler acht Stunden vollständig in Filz eingewickelt. Über ein Mikrofon gab er von Zeit zu Zeit Geräusche von sich, die als „atmen, aufatmen, röcheln, husten, seufzen, nörgeln, zischen, Pfeiftöne“<sup>26</sup> beschrieben wurden. An beiden Enden des eingerollten Künstlers befand sich jeweils ein toter Hase. Weiterhin lag seitlich abzweigend ein in Filz gewickelter Kupferstab auf dem Boden; ein längerer Kupferstab lehnte an der Wand.

Beuys selbst wie seine Kommentatoren deuteten diese Aktion als Darstellung einer Entwicklung durch Leiden und symbolischen Tod. Das Verharren in der Dunkelheit des wärmenden, isolierenden Filzes erscheint darin als eine Art Verpuppung, aus der der Künstler verändert hervorging. Beuys dazu: „It was a parallel to the old initiation of the coffin, a form of mock death. It takes a lot of discipline to avoid panicking in such a condition, floating empty and devoid of emotion and without specific feelings of claustrophobia or pain [...] Such an action [...] changes me radically. In a way it's a death, a real action and not an interpretation.“<sup>27</sup> Beuys stellte die angestrebte Transformation seinem Verständnis nach folglich nicht nur symbolisch dar, sondern führte sie am eigenen Leib vor, indem er sich dem Zustand eines „Scheintodes“ aussetze. Diese Vorstellung knüpft an die Figur des Schamanen an, der die Heilung der Gemeinschaft in der Selbstheilung des eigenen Körpers vorwegnimmt. Diesen Aspekt geistiger Führerschaft betont auch der Titel der Arbeit.

In *HAUPTSTROM*, einer Aktion, die Beuys 1967 in Darmstadt aufführte, stand das Material Fett im Mittelpunkt. Der Künstler wiederholte über einen Zeitraum von zehn Stunden zehn

<sup>23</sup> Der Kunstwissenschaftler Donald Kuspit charakterisiert Beuys' künstlerisches Werk als endlosen Wiederholungszwang, das Unerwärmbare zu erwärmen (vgl. Kuspit 1991, S. 85), interpretiert dies jedoch vor allem individualgeschichtlich.

<sup>24</sup> Beuys in: Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 34.

<sup>25</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 23.

<sup>26</sup> Schneede 1994, S. 69.

<sup>27</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 95.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 6

verschiedene Aktionen in unterschiedlichen Kombinationen. Zuvor hatte Beuys den Raum mit einem Fettwall präpariert, der die Ecken – für Beuys Sinnbild eines erstarrten Denkens – gegenüber dem Aktionsraum zu Rundungen korrigierte. Diese Präparation des Raumes verglich eine Kommentatorin mit „Kultstätten schamanistischer Praktiken“<sup>28</sup>.

Als ein Element von *HAUPTSTROM* möchte ich die Aktion *FETTBETT* herausgreifen, in der Beuys mit gespreizten, angewinkelten Beinen zwischen fünf Fettkeilen lag und über einen längeren Zeitraum unbeweglich verharrte, während lautstark Musik ertönte. Nach zeitgenössischen Berichten sei sowohl die Lautstärke der Musik als auch die anhaltende Regungslosigkeit des Künstlers für die Betrachter als „Unerträglichkeit“, als „eine Zumutung von provozierender Monotonie“ empfunden worden.<sup>29</sup> Von Zeit zu Zeit habe sich Beuys in krampfartigen Zuckungen bewegt. Insbesondere diese Sequenz erfuhr in Kommentaren, angelehnt an ein Beuys-Zitat, die Deutung als schamanistisches Initiationsritual.<sup>30</sup> Beuys habe sich schamanistischer Praktiken bedient, „um anzuzeigen, daß ein durch Qual und Leid hindurchgegangenes Bewußtsein revolutionär wirken könne“<sup>31</sup>. Auch seine bewusst eingesetzte „Technik der Entrückung“ wurde in schamanistischem Kontext interpretiert; Besucher der Aktion betonten die „nahezu priesterhafte Ernsthaftigkeit seines Tuns“.<sup>32</sup> Die Analogie der Körperhaltung des Künstler in *FETTBETT* zu einer weiblichen Gebärhaltung erscheint als Inszenierung einer Wiedergeburt, eines Auferstehungsszenarios des Künstlers.

### **Der männliche Meister der Materie**

In den angeführten Beispielen, weitere ließen sich hinzufügen, finden sich auf den ersten Blick zwei unterschiedliche Herangehensweise, in denen der Künstler Beuys sich selbst zur Materie in Beziehung setzte. Zum einen erscheint er als Meister der Materie; der Alchimist, der die Substanz transformiert und diesen Vorgang steuert. Zum anderen setzte er seinen eigenen Körper den Einflüssen der Substanzen aus, denen er transformierende Kräfte zusprach, wie etwa in der Aktion *FETTBETT*. In sakral anmutenden Ritualen von symbolischem Tod und Wiedergeburt, Reinigung und energetischer Aufladung wurde der Körper selbst zum künstlerischen Material.

Die Betonung der körperlichen Disziplin in Beuys' künstlerischen Aktionen relativiert diesen Unterschied jedoch. So hob eine Kommentatorin bezugnehmend auf die oben vorgestellte Aktion *HAUPTSTROM* Beuys' perfektionierte „Fähigkeit zur Selbst- und Körperbeherrschung“<sup>33</sup> hervor. Zu den künstlerischen Materialien wie zu seinem Körper als Objekt künstlerischer Aktionen setzte sich der Künstler, so gesehen, in ein analoges Verhältnis; beide wurden von ihm als künstlerisches Material gemeistert. Beide fungierten als Materie, der gegenüber Beuys als formender, Gestalt gebender Schöpfer agierte. Damit schloss der Künstler an die klassische Figur des Bildhauers, der sein Material formt, an. Diese Figur ist nicht geschlechtsneutral, sondern männlich besetzt. Die Schaffung einer Form als tradiertes Ziel der Kunstschöpfung wurde in der westlichen Kunsttheorie und -geschichte immer wieder mit Geschlechterzuschreibungen verknüpft: Die bildnerische Formung eines weiblich gedachten

<sup>28</sup> Huber 1993, S. 15.

<sup>29</sup> Huber 1993, S. 21.

<sup>30</sup> Vgl. Schneede 1994, S. 172f.; Tisdall 1979, S. 146.

<sup>31</sup> Schneede 1994, S. 173.

<sup>32</sup> Huber 1993, S. 101, 13.

<sup>33</sup> Huber 1993, S. 101.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 7

Materials galt und gilt bis heute als Ausdruck männlicher Schöpfungskraft.<sup>34</sup> Aufgrund ihrer Dreidimensionalität wie ihrer Assoziation mit Körperkraft besitzt die Bildhauerei in diesem Denkmodell eine hervorgehobene Position; in der traditionellen Hierarchie der Kunstgattungen stand sie an der Spitze.<sup>35</sup>

Beuys griff in seiner plastischen Theorie auf dieses Modell einer männlich konnotierten Schöpfungskraft zurück. Die beiden wirksamen Kräfte beschrieb er folgendermaßen: „The real meaning of Materia with its root on MATER (mother – as in 'mother earth'), as one pole of spirituality while the *other* encompasses the whole process of development [...]“<sup>36</sup> Der entgegengesetzte Pol des Weiblichen als treibende Kraft – implizit ist hier von männlicher Schöpfungskraft die Rede. Darüber hinaus enthielt Beuys' plastische Theorie ein Modell der Transformation des Männlichen. Er sprach von dem zu Überwindenden als „the male, [...] the cold, hard, crystallized, burnt-out clinker that I would call the male intellect, the cause of much of our suffering“.<sup>37</sup> Es sollte durch den Einfluss des weiblichen Chaos wieder verflüssigt werden. Eine überholte Form von Männlichkeit sollte demnach mithilfe einer weiblich imaginierten Kraft transformiert und erneuert werden. Eine vergleichbare Anverwandlung an Weiblichkeit inszenierte Beuys in einem Element der Aktion *HAUPTSTROM*. In *GAZEDREIECK: FRAU* posierte der Künstler mit einem vor den Genitalbereich gebundenen Gazedreieck, seinen Aussagen nach „a change of character, a vagina as a balance to the heavy lead balls in the action“<sup>38</sup>. Auch hier sollte das Weibliche einen Ausgleich zu den männlich konnotierten Elementen bilden. An anderer Stelle erläuterte Beuys die Bedeutung der Gaze als Filter: „a membrane that has to be broken through or penetrated“<sup>39</sup> und verwies auf die häufige Assoziation von Gaze zu Wunden in seinen Arbeiten. Somit ist das durchlässige Material, mit dem Wunden abgedeckt werden, in Beuys' plastischer Theorie nicht allein weiblich konnotiert. Ihm scheint zudem selbst Verletzbarkeit anzuhafte, mehr noch scheint es dazu aufzufordern, durchbrochen und durchdrungen zu werden. Diese Zuschreibung ermöglicht es m.E., mit der Passage durch das Weibliche auch die Verwundung symbolisch hinter sich zu lassen. Die von Beuys angestrebte Lösung einer erstarrten Form durch chaotische Energie, die schließlich in eine neue Ordnung überführt werden sollte, wird vor diesem Hintergrund als symbolische Heilung einer beschädigten Männlichkeit lesbar. Zugleich kann sie als zeitgemäße Reformulierung männlicher Künstlerschaft aufgefasst werden, insofern, als der Zusammenbruch des Faschismus auch eine Redefinition der Rolle und Funktion des Künstlers-Schöpfers erforderlich machte.

### Die Redefinition des männlichen Künstler-Schöpfers

Beuys' plastische Theorie beruft sich mit der Figur des Bildhauers, der mit seinem Material zugleich die Gesellschaft formt und erneuert, auf einen Mythos von Männlichkeit und Schöpfungskraft, als dessen Vorbilder Pygmalion und Prometheus aufgefasst werden können. Beide sollen mit der plastischen Formung einer Frauen- bzw. von Menschengestalten jeweils

<sup>34</sup> Vgl. Wagner 1996.

<sup>35</sup> Vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 357ff; exemplarisch Wenk 1996, S. 166ff.

<sup>36</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S.105, Hervorhebung C.T.

<sup>37</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 50.

<sup>38</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 146. In dem Raum befanden sich auch zwei Bleikugeln, auf die sich dieses Zitat bezieht.

<sup>39</sup> Beuys in: Tisdall 1979, S. 74.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 8

ein neues Geschlecht begründet haben. Historisch konkretere und nähere Vorläufer sind freilich in der Rolle des Künstlers im deutschen Faschismus zu finden. In der faschistischen Vorstellung, einen „gesunden Volkskörper“ heranzubilden, war der Kunst die Aufgabe zugeordnet, Visionen dieses neuen, idealen Körpers zu entwerfen und zu visualisieren.<sup>40</sup> Der zu formende Körper war dabei gleichzeitig als Körper der zu formenden Gemeinschaft gedacht. Insbesondere dem Bildhauer als Gestalter von Skulpturen für den öffentlichen Raum kam dabei eine herausragende Rolle zu; als bekanntestes Beispiel sei an dieser Stelle Arno Breker genannt.

Mit dem Zusammenbruch des Faschismus war die Vorstellung vom Künstler als Former der Gemeinschaft zwar diskreditiert, die Bestimmung des Künstlers als „Bildner des Neuen und Zukünftigen“<sup>41</sup> blieb aber weiterhin verfügbar. Künstler im Nachkriegsdeutschland mussten jedoch einen deutlichen Bruch gegenüber der faschistischen Vergangenheit behaupten, um an das traditionelle Künstlerkonzept, das Schöpfertum, Formgebung und Männlichkeit verband, anknüpfen zu können. Diesen Bruch sollte die künstlerische Abstraktion markieren, die in Entgegensetzung zur gegenständlichen Kunst des Nationalsozialismus ein Bekenntnis zu Freiheit und Demokratie darzustellen schien.

Ein veränderter Bezug zur Materie wurde in der Nachkriegskunst mit dem Informel postuliert. Indem die Eigengesetzlichkeit der Materie hervorgehoben wurde, stand die Vorstellung einer „selbständige[n] Substanz“<sup>42</sup> im Zentrum dieser Kunstrichtung. Liest man die Geschichte der Moderne mit der Kunsthistorikerin Monika Wagner „als ständige Bedrohung der tradierten Bastion der Kunst, der Form, durch das Material“, so stellt sich die Nachkriegskunst als eine Situation dar, in der „die Beherrschung der Materie [...] und mit ihr das Modell der Geschlechterhierarchie [verlorenzugehen droht]“.<sup>43</sup> Damit stand auch die angestammte Machtposition des männlichen Künstlers als Formbildner in Frage. Sowohl Inszenierungen einer wuchernden, verschlingenden Substanz als auch künstlerische Aktionen der „Verletzung“ der Substanz im Informel können als Suche nach einer neuen Positionierung des männlichen Künstler-Subjektes in diesem Verhältnis verstanden werden.

### **Meisterung des Körpers, Heilung der Gesellschaft**

In diesem kunsttheoretischen Kontext begann Joseph Beuys Ende der 1950er Jahre, seine plastische Theorie zu entwickeln. Statt dem vielfach vorherrschenden aggressiv konnotierten Umgang mit der Materie im Informel, lag bei Beuys die Betonung auf therapeutischer, heilender Arbeit am und mit dem Material. Auch beschränkte er sich nicht auf eine Positionierung gegenüber dem künstlerischen Material. Der künstlerische Prozess stand in explizitem Bezug zu einer Gesellschaft, die seinem Verständnis nach der Heilung bedurfte. Gleichzeitig inszenierte der Künstler die Heilung in rituell anmutenden Handlungen am eigenen Leib, der damit als eine Art Heilsversprechen fungierte. Die mythisierte Behandlung seines Körpers durch die Tartaren hatte angeblich die Heilung vorgeführt, die Beuys in seinen künstlerischen Aktionen an die Gesellschaft weitergeben wollte.

Die darin enthaltene Vorstellung der Verschränkung eines individuellen mit einem kollektiven Körper, noch dazu in Kombination mit den Metapher von krank und gesund,

<sup>40</sup> Vgl. Schrödl 1997, S. 254f.

<sup>41</sup> Wenk 1989, S. 73.

<sup>42</sup> Oltmann 1994, S. 129.

<sup>43</sup> Wagner 1996, S. 191.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 9

Heilung, Reinigung und Formung, verweist geradezu penetrant auf die faschistische Vorstellung vom „Volkskörper“. Die körperliche „Reinheit“ und „Gesundheit“ des einzelnen galt in der nationalsozialistischen Ideologie als Bedingung für die Genesung eines als bedroht imaginierten, kollektiven Körpers und umgekehrt. Der ideologische Entwurf des männlichen Körpers im deutschen Faschismus lässt sich als System zweier Körpervorstellungen beschreiben, eines „Leistungskörpers“ und eines „Opferkörpers“.<sup>44</sup> Dieses Körperkonzept propagierte sowohl die Bezwingung der eigenen körperlichen Schwächen als auch die Opferbereitschaft für die Gemeinschaft als begehrenswerte Eigenschaften des idealen männlichen „Ariekörpers“. Meine These ist, dass es als spezifische ideologische Ausrichtung auf den Krieg und damit der Produktion soldatischer Männlichkeit diente.<sup>45</sup>

„[Ich} hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt.“ Der Körper, den Beuys ablegen wollte, weist Parallelen auf zu dem schwachen Körper, der gemäß der nationalsozialistischen Ideologie überwunden werden sollte. Sein kriegsversehrter Soldatenkörper war ein „Opferkörper“, der zwar durch Verwundung geadelt worden war – Beuys hatte aufgrund von fünf Verwundungen im Zweiten Weltkrieg das goldene Verwundetenabzeichen erhalten, wie mehrere Autoren berichten –, jedoch das größte Opfer soldatischer Männlichkeit, den „Heldentod für das Vaterland“, nicht erbracht hatte. Beuys inszenierte in seinen künstlerischen Aktionen Transformationsprozesse am eigenen Körper, in denen dieser sich als erfolgreicher „Leistungskörper“ erwies. Der „Opferkörper“ konnte somit in den künstlerischen Aktionen symbolisch sterben und mithilfe weiblicher chaotischer Energie zu einem „Leistungskörper“ erneuert werden.

„Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will.“ „Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden.“ Wessen Wunde wurde ausgestellt? Wer oder was sollte geheilt werden? Und wovon? Eine Zusammenschau der verschiedenen Ebenen, die ich diskutiert habe, zeigt drei Adressaten für dieses Heilsversprechen:

- den kriegsversehrten, männlichen Körper, dem eine Passage durch das Weibliche die symbolische Erneuerung als „Leistungskörper“ versprach.
- den besiegten deutschen „Volkskörper“ und damit die besiegte deutsche Nation. Ihnen versprach der Künstler als Bildner des Neuen Heilung bzw. Wiedergutmachung.
- das narzisstisch gekränkte, männliche Künstlersubjekt der Nachkriegszeit: Mit der Figur des Künstlers als mythischem Heiler wurde erstmals in der deutschen Nachkriegskunst wieder der Anspruch erhoben, der männliche Künstler-Schöpfer könne auch die Gemeinschaft formen.

Der versehrte, männliche Körper garantierte in diesem Kontext den Opferstatus, ohne den eine Reformulierung heroischer Männlichkeit in Deutschland zu diesem historischen Zeitpunkt nicht möglich gewesen wäre. Die Mythisierung von Beuys in der Tartarenlegende ermöglichte es, den Soldaten Beuys in einem imaginären Niemandsland zu positionieren und Fragen nach seiner Beteiligung an Kriegshandlungen konsequent auszublenden. Der amerikanische Kunsthistoriker Benjamin Buchloh kritisierte als erster das „Zwielicht des Idols“ Joseph Beuys und konstatierte die Wiederkehr des Verdrängten in dessen Arbeiten.<sup>46</sup> Den ausgeblendeten historischen Kontext von Beuys' Kriegseinsatz haben Frank

<sup>44</sup> Wildmann 1998, S. 110. Daniel Wildmann hat diese Kategorien anhand einer detaillierten Analyse von Riefenstahls Film Olympia entwickelt

<sup>45</sup> Zur Herleitung dieser These und einer Kritik an Wildmanns Vernachlässigung der Kategorie Geschlecht vgl. Tomberger 2001.

<sup>46</sup> Vgl. Buchloh 1980.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 10

Gieseke und Albert Markert in einer erweiterten Beuys-Biographie Mitte der neunziger Jahre rekonstruiert sowie auf dessen politische Affinität zu neurechten Gruppierungen hingewiesen.<sup>47</sup> Eine systematische Analyse zur Präsenz und Wirksamkeit der verdrängten faschistischen Vergangenheit im künstlerischen Werk von Joseph Beuys steht jedoch bislang aus. Eine geschlechtsspezifische Perspektive kann dabei, wie ich gezeigt habe, Zusammenhänge von Künstlerschaft, Männlichkeit und Nation im nachfaschistischen Deutschland offen legen.

---

### Literatur

Adriani, Götz /Konnertz, Winfried/Thomas, Karin (1973): Joseph Beuys, Köln.

– (1994): Joseph Beuys. Leben und Werk, überarbeitete Aufl., Köln.

Beuys 1980: Joseph Beuys, Zeig deine Wunde, Bd. 2, Reaktionen, München 1980.

Buchloh, Benjamin H.D. (1980): Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary notes for a Critique, in: Artforum, Vol. XVIII, Nr. 5, S. 40.

Gieseke, Frank/Markert, Albrecht (1996): Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biographie, Berlin.

Goodrow, Gérard A. (1991): Joseph Beuys und Schamanismus. Auf dem Weg zur sozialen Plastik, in: Volker Harlan/Dieter Koeplin/Rudolf Velhagen (Hg.), Joseph-Beuys-Tagung, Basel, 1.-4. Mai 1991, Basel, S. 96-101.

Huber, Eva (1993): Joseph Beuys. Hauptstrom und Fettraum, Darmstadt.

Kuspit, Donald (1991): Joseph Beuys: The Body of the Artist, in: Artforum, Vol. XXIX, Nr. 10, S. 80-86.

–(1995): The Cult of the Avant-Garde Artist, Cambridge.

Mennekes, Friedhelm (Hg.) (1993): Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys, Köln.

Murken, Axel Hinrich (1979): Joseph Beuys und die Medizin, Münster.

---

<sup>47</sup> Vgl. Gieseke/Markert 1996.



## 2. Tagung AIM Gender – Tomberger: verwundete Männlichkeit, Seite: 11

Oltmann, Antje (1994): „Der Weltstoff letztendlich ist ... neu zu bilden“. Joseph Beuys für und wider die Moderne, Ostfildern.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadoumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, S. 340-407.

Schneede, Uwe M. (1994): Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern.

Schrödl, Barbara (1997): Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg, S. 245-258.

Tisdall, Caroline (1979): Joseph Beuys, New York.

Tomberger, Corinna (2001): Begehrte Körper jenseits von Geschlecht? Rezension von Daniel Wildmann: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“, in: Querelles-Net, Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung, Nr. 3, Feb. 2001, <http://www.querelles-net.de/2001-3/text22.htm>

Wagner, Monika (1996): Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich, in: Corinna Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien, S. 175-196.

Wenk, Silke (1989), Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, S. 59-82.

– (1996): Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien.

Wildmann, Daniel (1998), Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“, Würzburg.