
Die ›Szene aus der Hirschjagd‹ ergreift mich noch heute

Eduard Beaucamp im Gespräch mit Michael Knoche über Joseph Beuys

Herr Beaucamp, Sie waren von 1966 bis 2002 Leiter des Kunstressorts der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. In welchem Zusammenhang sind Sie zum ersten Mal auf das Werk von Joseph Beuys aufmerksam geworden?

In den fünfziger Jahren kannte ich Beuys nur vom Hörensagen, aber ich hatte keine Werke von ihm gesehen. Ab 1958 habe ich in Bonn studiert und hatte die beiden van der Grintens als Kommilitonen. Der eine, Hans, studierte Landwirtschaft, der andere, Franz Joseph, Kunstgeschichte. Die van der Grintens, die mit Beuys aufgewachsen und befreundet waren, erzählten viel von ihm. Eines Tages kam Franz-Joseph mit einem Paken Beuys-Zeichnungen ins Seminar und bot sie zum Kauf an. Ein Freund von mir, ein Flüchtling aus der DDR, der zu einem Thema aus dem 19. Jahrhundert promovierte, hat sofort zugeschlagen und ein paar Blätter für 30 oder 40 D-Mark pro Stück gekauft. Ich konnte mich nicht entschließen, vielleicht weil ich noch zu stark in der kunstgeschichtlichen Tradition steckte. Leider! Als ich dann aber 1964 im Kabinett der Zeichnungen auf der Documenta III Blätter von Beuys gesehen habe, die Werner Haftmann ausgewählt hatte, war ich sehr berührt.

Wann haben Sie über Beuys zum ersten Mal geschrieben?

Aus Anlass der legendären Fettraum-Aktion im März 1967 in Darmstadt. Da muss ich etwas ausholen. Karl Ströher, ein freundlicher alter Herr und Eigentümer des Haarkosmetik-Konzerns Wella in Darmstadt, hatte starke künstlerische Passionen. Er sammelte Expressionisten, dann Nachkriegskunst, z. B. Ernst Wilhelm Nay, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Francis Bacon und Jean Dubuffet. In den sechziger Jahren vollzog er, unter dem Einfluss zweier junger, unternehmungslustiger Münchner Galeristen, Friedrich & Dahlem, eine erstaunliche Wende zur Avantgarde. Heiner Friedrich suchte Kontakte zur amerikanischen Pop-Art-Szene, aber eben auch zu Joseph Beuys. Franz Dahlem, ein aggressiver und faszinierender Autodidakt, eröffnete in Darmstadt eine neue Galerie und positionierte sich damit vor den Toren der Ströher-Residenz. Nun war Ströher, der sich mit Produkten seiner Kosmetik-Firma seine spärlichen Haare rötlich färbte, schon Ende siebzig. Er suchte nach innerer Reinigung und Verjüngung, ja nach einem spirituellen Abenteuer. Friedrich und Dahlem spürten das und versuchten, sein Interesse auf Beuys zu lenken. Auf seinem spiritistischen Trip ernährte sich Ströher von Körnern, er hasste vor allem das Rauchen. So beauftragte er z. B. den Kettenraucher Claes Oldenburg, der nach Darmstadt kam, mit einem Anti-Raucher-Denkmal, das vor dem Hessischen Landesmuseum aufgestellt werden sollte: Der amerikanische Pop-Künstler entwarf einen monumentalen Daumen, der eine Zigarette ausdrückt.

Und dank der Fettraum-Aktion vom März 1967 ist Ströher auf Beuys aufmerksam geworden?

Tatsächlich hat Ströher Feuer gefangen, als er ihn bei diesem Happening in den aufgelassenen Fabrikräumen der Galerie von Franz Dahlem erlebt hat. Dort fand die zehnstündige Aktion »Hauptstrom Fluxus« statt. Darüber habe ich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* berichtet. Beuys agierte wie in Trance in einem Wall aus Butter, stach mit seinem Eurasienstab in die Fettklumpen, biss hinein oder wischte, er korrigierte Spuren, die das Publikum hinterließ, hüpfte oder schlitterte auf dem glatten Boden. Er ignorierte die Zuschauer völlig, es wirkte – anders als etwa bei Wolf Vostell – nicht durchinszeniert oder forciert. Beuys schuf sich inmitten des Publikums seine nicht ganz diesseitige Traumsphäre. Es war ein entrücktes, poetisches, kein terroristisches Happening, bei dem Besucher zum Beispiel mit Gegenständen beworfen wurden. Beuys ging an einem vorbei, als ob man gar nicht da wäre. Das Ganze wurde von einer Geräuschkulisse begleitet, die der Fluxus-Komponist Henning Christiansen

bestritt. Dieses elementare, zugleich fast transzendente Agieren, das hypnotische Kraft hatte, hat auf Ströher wohl großen Eindruck gemacht und ihn von der Fixierung auf *Kunstobjekte* abgebracht. Jedenfalls hat er den »Fettraum« mitsamt aller Requisiten und einiger schöner Zeichnungen von Beuys gekauft. Als dann im Herbst desselben Jahres Johannes Cladders im Städtischen Museum Mönchengladbach eine große Beuys-Ausstellung zeigte, hat Ströher auf Anhieb auch diese Ausstellung komplett gekauft. Das war der große Durchbruch von Beuys auf der Kunstbühne.

Welche Rolle hat denn Ihr Artikel für den Ankauf durch Ströher gespielt?

Das kann ich nicht genau sagen. Ich habe ja nicht unbedingt Partei ergriffen für Beuys, sondern war selber verunsichert: Da war dieser rätselhafte Typ, der in die Butter biss und sich damit beschmierte. Ich habe weitgehend nur beschrieben, was ablief. Ehrlich gesagt, wenn ich Ströher gewesen wäre und diesen etwas distanzierteren Artikel gelesen hätte, hätte ich dies Fett-Szenario nicht gekauft.

Die Ausstellung der Ströher-Sammlung 1970 im Landesmuseum Darmstadt wurde ein weltweit beachtetes Ereignis. Wie haben Sie das Ereignis erlebt?

Zur Eröffnung waren viele Künstler angereist: Oldenburg, Lichtenstein, Segal, Andre, Chamberlain und andere. Andy Warhol besichtigte die Sammlung und das Museum später. Ich erinnere mich noch an den Moment, als er zum ersten Mal die Objekte aus dem Block Beuys wahrnahm: die grauen Filzobjekte und die Filzstapel, die franziskanischen, vielfach auch ekligen Stillleben, die verkommenen Speisereste, die toten Ratten, die angebissenen Talgklumpen, die fettdurchtränkten Papierstöße usw. Warhol zuckte für einen Moment zusammen. Er war durch und durch Ästhet, ganz etepetete, er lief mit Handschuhen herum. Was er hier sah, muss ihm als Ausgeburt von Alt-Europa erschienen sein! Zwei völlig verschiedene Mentalitäten trafen hier aufeinander. Warhol, der seinen Kollegen Beuys später in nächtlichen Porträts in einer Aura von Diamantenstaub fast sakralisiert hat, konnte den Schock kaum verbergen. Warhol, durchaus ein Gourmet und Kenner der Malerei, inspizierte aufmerksam die Darmstädter Gemäldegalerie und blieb lange vor einem Selbstbildnis Domenichinos, des Bologneser Barockmalers, stehen und bot dem Museumsdirektor Gerhard Bott einen Tausch an: Warhol-Bilder gegen diesen Domenichino, einen schwarz gekleideten Jüngling im Torrahmen vor offener Landschaft.

Ästhetisch schön waren die Objekte von Beuys nicht.

Seine Arbeiten waren nie ästhetisch motiviert. Sie verwendeten Rohmaterial, materielles und psychisches Rohmaterial. Für mich, der ich im Nachkriegsdeutschland groß geworden bin und kaum Ehrliches über die abgründige Nazizeit und den Krieg zu hören und zu sehen bekam, war die vorherrschende abstrakte Richtung der Kunst keine angemessene Antwort auf die Gräueltaten und Verbrechen. Meine Lehrer drucksten herum. Der Geschichtslehrer hörte bei Napoleon auf, der Geografielehrer kam nur bis zur Zonengrenze. Wenn wir sagten: »Dahinter geht es doch noch weiter«, antwortete er: »Das ist mir zu traurig.« Was die Kunst betraf, wurde in den fünfziger Jahren in Deutschland die Legende verbreitet, dass alle inhaltliche oder gar historisierende Kunst beschädigt und kompromittiert sei. Deshalb hingen in den Banken und Unternehmen und in großbürgerlichen Wohnzimmern die strahlenden Bilder von Ernst Wilhelm Nay, überall Nay, manchmal auch Willi Baumeister. In dieser Situation bot Beuys mit seinen Werken aus alltäglichen Materialien, mit seiner *Arte Povera* avant la lettre, mit seiner zugleich drastischen und spirituellen Beschwörung von Elend, Verderbnis und Tod für meine Generation ein Stück Wahrheit, damit auch ein Stück Befreiung. Wir haben den grauen Beuys als Antipoden zum farbigen Nay und den Abstrakten gesehen. Hier kamen Erinnerungen auf an das große Sterben und die verdrängten Lagerwelten. Der große Schrank in Darmstadt (»Szene aus der Hirschjagd«, 1961) mit seinen abgründigen Erinnerungen und Ablagerungen ergreift mich noch heute. All das war für mich Ausdruck einer Bußästhetik.

Wann haben Sie Beuys zum ersten Mal persönlich getroffen?

Die Ströher-Geschichte hat uns zusammengebracht. Einmal haben wir uns in Frankfurt getroffen und sind mit seinem Bentley über die Autobahn nach Darmstadt gerast. Beuys fuhr mit 200 Sachen an der Stelle vorbei, wo der Rennfahrer Bernd Rosemeyer bei einem Geschwindigkeitsrekordversuch 1938 verunglückt war. Er wollte wohl sehen, ob ich in der Lage wäre, die *Contenance* zu bewahren. Oh je! Ich dachte an das Happening und ob er vielleicht wieder in Trance wäre. Aber es ist gut gegangen. Man konnte zu ihm Vertrauen haben. Beuys hatte ein schönes, hellenistisch wirkendes, fast skopaisches Antlitz und trug immer ein weißes Hemd, darüber seine Anglerweste mit den vielen Taschen, aus denen ein Kaninchenschwänzchen, oder was auch immer es war, hervorlugte. Er war durchaus ein witziger, schlagfertiger, humorvoller Typ und konnte in ein herrliches rheinisches Lachen ausbrechen, selbst wenn sich ein Gesprächspartner über irgendwas empörte. Er nahm sich und andere nicht todernst.

Bei welchen Gelegenheiten sind Sie ihm noch begegnet?

Im Vorfeld der Olympischen Spielen in München, vielleicht 1971, veranstaltete der WDR einmal eine Fernsehdiskussion. Es gab damals einen großen Etat für Kunstprojekte auf dem Olympiagelände. Heiner Friedrich war in seiner geschickten Art sofort zur Stelle und hatte ein großes Programm mit seinen amerikanischen Favoriten, mit Warhol, Walter De Maria, Carl Andre und anderen vorgelegt. Erinnern Sie sich noch an den »Vertikalen Erdkilometer«, den De Maria auf dem Trümmerberg auf dem Olympia-Gelände bohren wollte? Für diese Idee habe ich mich in der Zeitung stark eingesetzt, und unter anderem darum ging die Diskussion. Ich war noch nie im Fernsehen aufgetreten und völlig unerfahren. Aus Stuttgart wurde der Bildhauer Thomas Lenk zugeschaltet. Wir sahen ihn auf einem winzigen Monitor und hörten, wie er gegen die überproportionale Beteiligung der amerikanischen Künstler loswetterte und mich persönlich angriff: Er würde gerne wissen, wie hoch die Provision für mein Plädoyer für das Werk De Marias sei usw. Mein Problem war, dass ich nicht begriff, dass Lenk für die Fernsehzuschauer voll im Bild war und ich mich gleich gegen seine Angriffe hätte zur Wehr setzen müssen. Ich dachte, mich nur mit Laszlo Glozer und Beuys unterhalten zu sollen, die neben mir im Studio saßen. Aber da ist Beuys, geistesgegenwärtig wie er war, eingesprungen und hat die Unterstellung energisch zurückgewiesen. Das werde ich ihm nie vergessen. Ich erinnere mich auch an eine Begegnung anlässlich der Ausstellung »Mit, neben, gegen – Die Schüler von Joseph Beuys« im Frankfurter Kunstverein. Eine ziemlich furchtbare Schau, wohl 1976. Beuys kam auch und sah selbst, dass das, was da gezeigt wurde, darunter viele Beuys-Imitationen, mehr oder weniger ein Desaster war. Ich merkte, dass er sehr bedrückt war. Meine damalige Freundin und ich sind dann mit ihm in ein Café auf dem Römerberg gezogen und haben geredet. Als meine Freundin uns einen Moment verließ, war er wieder aufgeräumt und sagte zu mir: »Du, die musst du heiraten! Das ist genau die richtige für dich.« Das habe ich später auch getan, aber nicht nur, weil es Beuys mir geraten hatte. Ich erzähle die Episoden nur, um anzudeuten, dass Beuys eine menschlich sehr sympathische, aufrichtig teilnehmende, intuitive Seite hatte und Situationen genau erfassen konnte. Er war ein zugewandter, suggestiver, einfühlsamer Mensch.

Aber er konnte auch penetrant und unbelehrbar sein.

Das konnte er auch sein, wenn ich an seine Rolle als Professor an der Düsseldorfer Akademie denke, aus der ihn der Wissenschaftsminister Johannes Rau

1972 entlassen hat. Denn in der Satzung der Akademie stand, dass eine Mapenprüfung Voraussetzung für die Aufnahme sei, um das Talent der Bewerber zu testen. Beuys aber in seiner Christus-Pose breitete die Arme aus und sagte: Kommt alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich nehme euch alle! Da war dann seine Klasse mit über zweihundert Aspiranten bald völlig überlaufen. Beuys hatte zweifellos einige später sehr erfolgreiche Schüler, aber er hat mit seiner libertären pädagogischen Strategie und seinem erweiterten Kunstbegriff, der alle zu potentiellen Künstlern erklärte, viele junge Leute verführt und auf eine falsche Bahn gebracht, die später scheiterten. Heute würde ich angesichts einer Sturmflut selbsternannter Künstler sagen: Rau hat recht daran getan, ihm Einhalt zu gebieten.

Was bleibt von seinem Werk?

Die tastenden frühen Studien, figurale Zeichnungen, gehören zum Besten der Nachkriegskunst. Dokumentarische Zeitgeist-Kunst sind die späteren Diagramme und weltanschaulichen Allegorien oder Manifeste. Seine Aktionen und Installationen werden in den neuen Medien überleben, für alle zugänglich und für alle Zeiten abrufbar. Aber auch Museumsinstallationen wie die 44 Basaltstelen in der Münchener Pinakothek der Moderne mit den ausgebohrten Löchern, in die ein Stückchen Filz eingebettet ist, bevor sie wieder verschlossen und ringförmig arrangiert wurden (»Ende des 20. Jahrhunderts«), werden im Gedächtnis bleiben. Seine »Rudel« in Kassel und New York haben große Wucht. Kassel wird seine »7000 Bäume« nie vergessen. Für mich ist die »Szene aus der Hirschjagd« in Darmstadt das eindringlichste Memento.